

**Maxence Dury - Gherrak**

**SOUVENIR**

**DU**

**FUTUR**



«Ce qui reste dans le passé c'est pas ce que t'as cessé d'être  
Seulement ce que t'as jamais été».

Lautrec, extrait du titre de Greenfinch «La mémoire des jours». 2019.

La genèse de mon travail s'articule autour de deux notions. La première est le rapport que j'ai à la nature, et aux paysages. La seconde trouve sa place à l'intérieur de la ville et dans la ruine. Mon intérêt à propos de ces deux grands thèmes est de regarder, et d'analyser le rapport, l'interaction entre la nature et la civilisation. Comment le paysage s'approprie la ruine, ou bien la rejette. Comment le résidu de civilisation trouve-t-il sa place dans la nature ?

« C'est face au monde, et à la nature que l'Homme peut vraiment penser, car la nature est ce qui permet à tout de naître, et de devenir. Ce principe est la force responsable de la genèse, et de transformation de n'importe quel objet/chose/entité ou idée, qui existe et existera. Sur un plan microscopique, la nature est ce qui permet d'être au monde, et à l'inverse, tout ce qui lie une chose au monde fait partie de sa nature. »

Emmanuel Coccia, *La Vie des Plantes* (2016).



Ile d'Arz, Morbihan. 2014. Photographie argentique.

J'ai pour but dans mon travail de restituer un dernier testament de ce qui nous reste, et je m'adonne à me perdre dans la beauté des choses mortes. Elles ne servent plus à rien, mais elles gardent leurs beautés formelles. C'est dans l'immensité du paysage qu'elles sont dévorées. C'est une manière de se déposséder de soi-même, face à un ennui, et un non-accomplissement dans la ville. Face au dégoût du monde, il y a un désir de construire sa propre histoire.

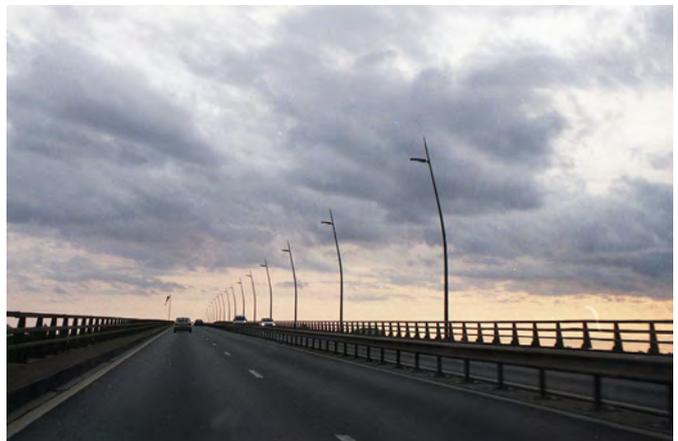
C'est un sentiment de mal-être en rapport à l'impuissance de pouvoir agir, et de simplement constater notre monde partir en ruine devant des questions écologiques et politiques de plus en plus alarmantes.



Image de presse. Libération, Septembre 2019.

Le simple fait de se sentir lâche, faible, ne permet pas une pleine quiétude. De nature débordante et tourmentée, je cherche à m'imaginer un voyage, m'abandonnant dans les flux d'images trouvées dans les livres, sur Internet, ou bien celles que je prends, à l'aide de mon appareil argentique, pour me souvenir de la route.

J'essaye d'adopter un découpage des espaces qui m'inspirent, et donc de m'échapper de l'emprise que nous infligent nos contemporains. Ce goût de la marche et du voyage vient de l'inspiration de la littérature de la Beat Generation.



Viaduc de Calix, Caen. 2018. Photographie argentique.

Le mouvement de la Beat Generation a fait son apparition aux États-Unis dans les années 1950-1960. Il est né de l'amitié d'Allen Ginsberg, William Burroughs, Neal Cassidy et de Jack Kerouac. Ils choisirent le terme beat en référence au jazz dont le tempo dictait leur manière d'écrire : l'écriture spontanée.

Le mot beat désignait aussi les hobos, des vagabonds sans domicile fixe, qui voyageaient à travers les États-Unis par les trains de marchandises. Peu à peu, le mot en vint à signifier être foutu, à bout de souffle, exténué, pour finalement devenir une manière de traverser la vie, un état de penser et d'être.

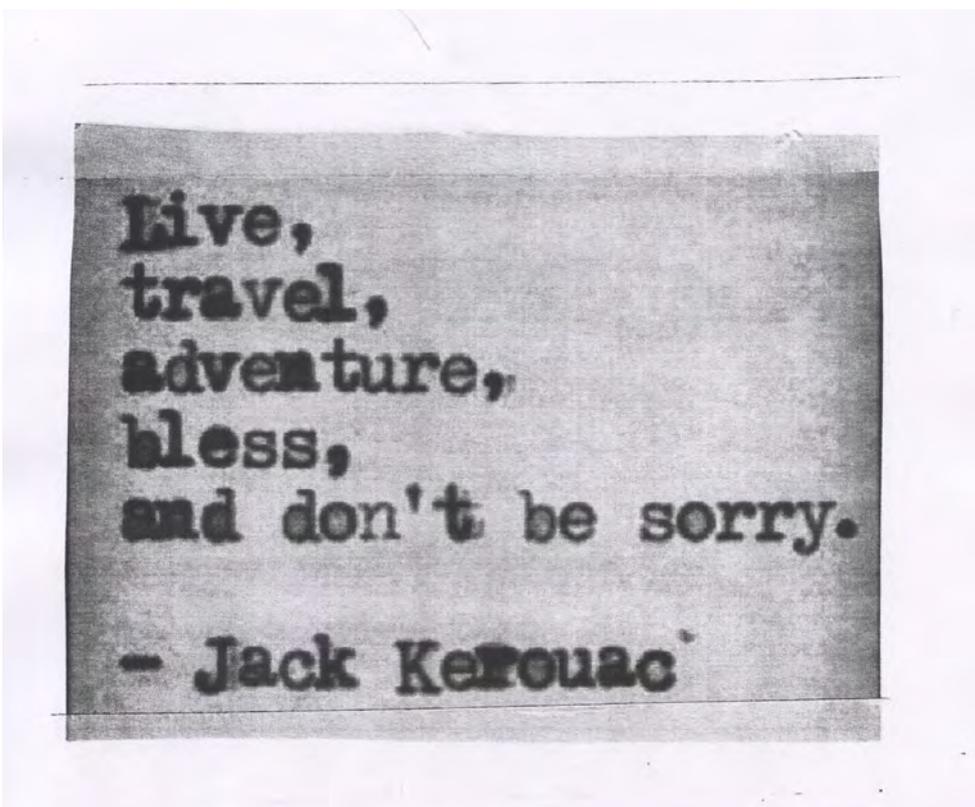
Le journaliste John Clellon Holmes écrivit, dans le New York Times en 1952, que « cela signifie être, d'une façon non dramatique, au pied de son propre mur ».

Tous ces écrivains et artistes devinrent le symbole de la liberté, et d'une génération contestataire des valeurs bourgeoises de leurs pères. Être beat, c'est aussi revendiquer les valeurs d'une vie simple, d'un engagement politique, ainsi qu'un refus d'une course à l'argent dans une société capitaliste et individualiste de plus en plus importante. Ils se font les chantres d'une libre errance.

Ce fut un mouvement d'avant-garde qui inspira bien d'autres dans leur manière d'être face au monde, comme le mouvement hippie dans les années 60. En auto-stop, à pied, ou au bord d'une vieille carlingue, les écrivains beat sillonnent les États-Unis, campant à la belle étoile. Ils font la fête, boivent, fument, prennent des hallucinogènes, baisent, dans une enivrante et frénétique danse sur le tempo chaud et endiablé du Be Bop.

« Ma garce de vie s'est mise à danser devant mes yeux, et j'ai compris que quoi qu'on fasse, au fond, on perd son temps, alors autant choisir la folie. [...] Les seuls gens qui existent sont ceux qui ont la démente de vivre, de discourir, d'être sauvés, qui veulent jouir de tout dans un seul instant, ceux qui ne savent pas bâiller. »

Jack Kerouac, Sur la Route (1957).



Leur précurseur restera Thoreau qui prônait une désobéissance civile face au code matérialiste de la société américaine. Le poète Gregory Corso écrit dans un de ses poèmes : « Je serai moi-même, libre ».

Kerouac rajoute dans Les Clochards Célestes : « Une nuit je vis au cours d'une méditation Avalokitesvara, celui qui écoute et exauce les prières, et il me dit : « Tu as le pouvoir de rappeler aux hommes qu'ils sont entièrement libres. » »

Par ces cours extraits, les auteurs de la Beat Generation nous rappellent à chacun que l'existence vaut la peine d'être vécue, et que rien ne doit entacher notre liberté de penser, d'écouter, de voyager, d'observer, de parler, d'exister, ...

Quotidiennement, je dessine compulsivement, pour me permettre de voyager, et de ne pas me laisser engloutir par toutes ces angoisses. Etant un profond admirateur de la littérature américaine de la Beat Generation, je me perds dans le dessin, comme eux à leur époque se laissaient transcender par l'immensité des paysages qu'ils décrivent dans leurs ouvrages.

« Finalement, nous atteignîmes le pied du Matterhorn, où s'étendait un merveilleux petit lac que si peu d'hommes avaient eu l'occasion de voir, et réservé à l'admiration d'une poignée d'alpinistes, à quelques 3500 mètres d'altitude, bordé de neige, de fleurs somptueuses, de prairies comme on n'en voit qu'en montagne, plate et enchanteresses, où je me jetai aussitôt après m'être déchaussé. Japhy était déjà là depuis une demi-heure. Il faisait froid maintenant et il avait remis ses vêtements. Morley nous rejoignit en souriant. Assis tous trois, nous regardions au-dessus de nous le dernier raidillon qui nous indiquait le chemin de l'escarpement final, au sommet du Matterhorn, tout proche désormais ».

Jack Kerouac, Les Clochards Célestes (1958).



Jura Bernois, Suisse. 2013. Photographie argentine.



Tout comme les peintres chinois du Moyen-âge, tel que Shita'o, qui avait pour but de faire d'immenses paysages en long, sur des rouleaux dévoilant une partie à la fois du dessin. J'essaye d'adopter une vision parcellaire, fragmentée de notre univers, en multipliant les différents formats de papier qui s'agencent pour récréer un paysage composé de tous ses aspects.

Je mélange des dessins s'attachant au réel, avec des dessins plus irréels, essayant en cela de répondre à la question de ce qui peut se trouver derrière l'horizon. Nous connaissons le paysage dans une approche cadrée, régi par notre vision, et par l'horizon, et nous ne pouvons savoir ce qu'il y a au loin. C'est ce qui témoigne de l'usure, et de la perte de notre importance dans notre société.

De plus en plus, nous sommes délaissés, chaque individu laisse son environnement se consumer petit à petit, sans réaction.

Aujourd'hui, il est nécessaire de se dépasser, afin d'y voir une multitude de chemins à emprunter permettant cette évasion. Tout en générant une dérive mentale, je souhaite faire une étude géographique de mon univers, de mon monde imaginaire. A partir des différents médiums utilisés, j'invente des mondes, des étendues, dans lesquels je trouve une alternative à toute l'horreur du dehors.

Le goût de la route, et de l'errance me permet d'arracher des caractéristiques aux paysages, de trouver de nouveaux usages aux espaces, afin d'y découvrir de nombreux passages.

Cette vision utopique de mon travail me permet de croire encore à une possible plénitude. C'est une création de monde possédant une nature qui serait florissante, dont chaque espèce vivante accepterait toutes les nuances du monde. Ce n'est pas une nature qui doit s'adapter à l'Homme, mais l'Homme qui doit vivre avec cette nature pensée.



J'aime à me perdre lorsque je dessine, et c'est cela qui me force à sans cesse recommencer, car sans cet abandon dans la feuille de papier, je ne trouve plus d'intérêt à faire les choses.

La feuille de papier me donne un cadre, dans lequel je peux réfléchir à mon dessin. Dans Le Plein et le Vide, François Cheng nous explique que créer une forme signifie la traverser avec tout son être, comme l'on traverse les étapes de sa propre existence.

J'ai pour but que le spectateur soit tenté de s'engager dans un sentier graphique qui serpente. Un dessin est à vivre, le désir de l'artiste se doit de vivre l'essence de toutes choses de l'univers, et par là même, l'occasion de s'accomplir.

Je m'oblige à susciter en celui qui regarde, le désir de s'y trouver. Ma relation avec le dessin change chaque jour. C'est un processus perpétuel d'éloignement de l'angoisse, des peurs, des inquiétudes. Le dessin, c'est ce qui va canaliser mes pulsions, structurer ma vie décousue. Dans ces longues heures de dessin, c'est une véritable perdition, j'arrive à être immergé dans un milieu, dans un espace qui me pénètre.

Mes paysages sont des mondes dans lesquels on peut se promener, d'autres encore où j'aimerais demeurer, ou vivre. C'est avec cette même intensité que j'effectue le geste de dessiner, en étant à la limite de l'hypnose. Tout ce qui se trouve autour de moi dans ces moments est momentanément oublié, effacé de ma vision, pour être seulement concentré sur ce cadre, qu'est la feuille. Un peu comme un halluciné, j'essaye de m'imaginer des formes totalement mentales afin qu'elles se transposent sur le papier pour les reproduire. Ces formes projetées inconsciemment sur la surface m'aident à comprendre comment le dessin doit se construire. J'essaye de dégager en moi lorsque je crée, un dépassement, une transcendance.

Dans le cinéma de Terence Malick, on retrouve cette récurrence du paysage. Adeptes de très long plans séquence, ce réalisateur fait exister, et laisse le temps aux paysages de s'exprimer. Ces grandes étendues naturelles se donnent à merveille en spectacle pour nous. Malick donne une place très forte aux sons dans ses films (*Ballade Sauvage*, *Knight of Cups*, ...).

N'utilisant jamais de bandes originales, le son ambiant est ce qui fait vivre par ailleurs, qui en plus de l'image, nous informe sur l'atmosphère de la scène. C'est une quasi immersion à l'intérieur même du paysage. Anne Cauquelin nous explique dans L'invention du Paysage, qu'il y a un rapport certain dans le paysage avec la musicalité des éléments. De plus, on retrouve ces caractéristiques dans l'œuvre de Tacita Dean. Son travail de dessin nous immerge totalement dans ces immenses paysages. Le spectateur est comme enfermé, emprisonné dans ces vagues, ou icebergs. Ce sont de grandes étendues de paysages, où nous pouvons nous perdre dans la violence ou la grâce de ces lieux, aux principes introspectifs.

Inspiré par les sculptures de vents de Daniel Graffin, j'aime à écouter ce dialogue silencieux entre une vision du vide, et la danse dans l'air, et sur la terre. La force du vent fait la forme. Ce déplacement aléatoire est une invitation au voyage. Ce processus laisse place à une fascination mystique pour le monde naturel. Le but est de penser la musicalité du paysage à partir du vivant, tout en décelant les bruissements de notre monde. Cette pièce a pour fin de révéler l'infini qui vibre devant nous, laissant ainsi le spectateur dans un calme permettant l'accès à une certaine plénitude envoûtante.





Vauville, Cotentin. 2017. Photographie argentique.



Céleste Boursier-Mougenot, From here to Ear. 2015.

« Le paysage a sa partie morale et intellectuelle. Il faut qu'il parle aussi et qu'à travers l'exécution matérielle on éprouve ou les rêveries, ou les sentiments que font naître les différents sites. »

François-René de Chateaubriand, Lettres sur L'art du dessin (1793).

Bien avant le sentiment de liberté amené par la littérature américaine, ou tout autre mouvement d'avant-garde, un groupe d'artiste du XIX<sup>ème</sup> a tenté de réformer sa manière de vivre, à l'encontre des lois dictées par l' « élite » et du conformisme de l'institution.

Le grand bilan de cette école fut de réaliser un inventaire exhaustif de la nature, bilan non suivi d'une quelconque théorie.

Au départ c'est un double mouvement. Un mouvement d'admiration et de révolte.

Le mouvement d'admiration naît d'une prospection de l'art hollandais du Siècle d'or, de la révélation de l'art anglais, d'un retour à Nicolas Poussin, Claude Lorrain et aux frères Le Nain, longtemps écartés au profit des Renaissants italiens. Les peintres de l'Ecole de Barbizon ont pour point d'attaque le paysage. Ce n'est pas un art officiellement reconnu par l'institution. On tolère le paysage historique, mais on n'envisage pas de montrer un paysage seul. Les peintres réalisent quelquefois des paysages, mais c'est pour les incorporer par la suite, les retravailler à un ensemble composé, ou bien simplement l'abandonner à l'état d'étude. Le « portrait paysage » est l'arme des peintres de l'Ecole de Barbizon contre les italianisants, dont voici les premiers combattants : Corot, Caruelle d'Aligny, Edouard Bertin.

Un second point important consistera à faire passer dans le paysage le caractère, les idées philosophiques du peintre lui-même, son comportement individuel. Il ne faut pas que le tableau soit seulement une simple vue d'un lieu donné, mais l'expression d'un état d'âme devant ce lieu. Pour la première fois, l'artiste va être celui qui fait de l'art un langage. Jean François Millet écrira : « Vous êtes de l'excessivement petit nombre de ceux qui croient que l'art est une langue, et qu'une langue est faite pour exprimer ses pensées ».

Senancour nous dira en décrivant la nature, que « l'éloquence des choses n'est rien que l'éloquence de l'Homme ».

L'arrivée du réalisme marque un tournant dans le mouvement de l'Ecole de Barbizon. Cela correspond au courant scientifique du XIX<sup>ème</sup> siècle, qui met au premier plan l'examen méthodique et scrupuleux des faits, ainsi qu'ériger l'expérience en doctrine. Le XVIII<sup>ème</sup> siècle donne la première place aux théoriciens. Le XIX<sup>ème</sup> siècle donnera la première place aux expérimentateurs. Par exemple, dans Le Capital, paru en 1867, Karl Marx basera sa philosophie sur des faits précis, tels que les horaires, l'exploitation, la rentabilité, la division des classes, etc... L'observation prime au profit de la pensée. On dépasse donc le lyrisme de Paul Huet et la fougue de Jules Dupré, avec ses drames de l'atmosphère.

Théodore Rousseau écrira : « Notre art est capable d'atteindre au pathétique que nous voulons retrouver, par la sincérité de la portraiture, par la vérité exacte, en observant avec toute la religion de son cœur, on finit par songer à la vie de l'immensité, on ne copie pas ce qu'on voit avec la précision mathématique, mais on sent et on traduit un monde réel dont toute les fatalités vous enlacent ». C'est bien une investigation qu'est la peinture de Rousseau, il amène l'analyse scientifique d'un éclairage, dans une nature déterminée par la saison. Dorbec dira de lui qu'à partir de 1864 « la facture avait quitté la fougue de l'esquisse pour s'astreindre à un inventaire quasi méthodique et impartial de toutes choses ».





Paul Huet, Le Retour du Grognard. Huile sur toile. 1821.  
48,2 x 64 cm.

Le mouvement de révolte vient de la condition sociale de l'artiste, de l'enseignement auquel il est livré, d'un sentiment profond de frustration et de liberté, depuis la prise de pouvoir de Bonaparte et l'installation en France d'une bourgeoisie bornée. L'École de Barbizon est un mouvement de révolte contre une société qui ne donne pas au peintre les moyens de vivre de son art, si cet art est personnel et dicté par une réflexion intérieure. Économiquement, le peintre dépend d'une société qui lui impose son propre goût. Par le système des Salons, les peintres sont confrontés à l'art que produisent ceux qui sont déjà installés dans les rouages, et qui savent se prévaloir d'une tradition jugée comme seule bonne, car reliée au passé de gloire des arts français.



Camille Corot, Forêt de Fontainebleau. Huile sur toile. 1846.  
128,8 x 90,2 cm.



Théodore Rousseau, La Mare. Huile sur toile. Exposé pour la première fois au contre Salon de 1848.  
41,4 x 63,4 cm.

Le problème est que si le peintre accepte de suivre la soi-disant « bonne peinture », il a des chances de poursuivre une carrière sans embûches, de trouver un marché avec les honneurs. S'il se rebelle, qu'il entend montrer ce qu'il lui plaît à lui, il sera rejeté vers cette frange qui s'appelle la « bohème ». Il devra donc, pour subvenir à ses besoins, se livrer aux travaux de l'art utilitaire : enseignes, dessins d'illustration, ou bien des portraits pour la petite bourgeoisie. A l'époque des nus, Jean François Millet pouvait se faire un chemin au sein de l'Académie. Il refusa de prendre cette voie facile, car il pense que la bonne peinture n'est pas obligatoirement celle qui entraîne l'adhésion du public.

Autre élément important chez les peintres de l'Ecole de Barbizon, c'est la condition sociale. On s'aperçoit que le paysan n'est pas une entité décorative, il existe réellement. Lamartine le chante et George Sand le décrit. Millet va se consacrer aux scènes agricoles, Courbet aux gens du village, casseurs de pierres, fossoyeurs, bûcherons, braconniers, ... La Révolution se fait dans les villes, mais ceux qui supportent tout sont bien les membres de ce prolétariat paysan soumis aux lois de l'économie, mais aussi à celles du temps qui veulent que la moisson se fasse avant les pluies, les semailles avant l'hiver et que l'effort soit non seulement rapide mais soutenu. On reprochera à Millet la bestialité de ses personnages. Cependant les critiques n'ont jamais vu de près un bineur de betteraves ou un arracheur de patates.

Le Comte de Nieuwerkerke, surintendant aux Beaux-Arts, dira d'eux : « C'est de la peinture de démocrates, de ces hommes qui ne changent pas de linge, qui veulent s'imposer aux gens du monde ; cet art me déplaît et me dégoûte ».

Jean François Millet n'est pas un réformateur socialisant. Il ne voit pas le problème d'une remise en question de la société capitaliste qui n'a jamais été autant en pointe que sous le Second Empire, et avant sous Guizot dont le fameux « Enrichissez-vous ! » était une provocation. Millet est paysan d'origine de Gréville dans la Manche qui a l'amour de la terre, il veut montrer combien cet amour est difficile à ceux qui l'ignorent, c'est-à-dire à ceux des villes. En se faisant le chantre des semeurs, vanneurs, moissonneurs, glaneuses, il voulait surtout souligner que la beauté du paysage s'accompagnait toujours d'une réflexion sur l'Homme qui vit dans ce paysage. Courbet ira encore plus loin, car de tempérament contestataire, il croit en une justice sociale.

Théodore Rousseau – si souvent exclu des Salons – se situe comme ces autres peintres dans un mouvement de révolte contre une société qui, s'industrialisant de plus en plus, détruit la nature considérée comme la mère de l'Homme, son inspiratrice et le symbole de l'éternité. Rousseau voit se déboiser la forêt de Fontainebleau, Daubigny les rivières être captées, tous voient le macadam revêtir les routes, les trains empiéter sur les champs et les jardins, les usines obscurcir le ciel de fumées ... La nécessité est donc de se réfugier à la campagne, et par suite, on vantera cette campagne par le paysage pour y attirer ceux qui ne veulent pas être engloutis par une civilisation dépassant l'humain.

L'Ecole de Barbizon est un mouvement d'opposition dans la même approche que celle de Schielling : « Qui crée quelque chose de vivant, doit s'enfoncer dans les profondeurs primordiales où résident les forces de la vie. On le constatera dans les divers mouvements contemplatifs qui se créeront plus tard ; une sorte d'autoprotection contre l'absorption d'une civilisation matérialiste ».

Mais c'est aussi un mouvement de progrès, car il abandonne le faire traditionnel pour une technique plus libre, celle de la tâche posée directement sur la toile, sans souci d'une incorporation à la matière préexistante, celle de la couleur vive, que les impressionnistes développeront davantage.

Ils ont longtemps été tenus à l'écart, méprisés et jugés comme des « petits maîtres ». Ayant eu beaucoup d'imitateurs, les fondateurs de l'École de Barbizon (Rousseau, Millet, Daubigny, Corot, Troyon, Diaz, Dupré, Courbet, ...) furent noyés avec l'arrivée de l'impressionnisme, et cela s'accroîtra avec Cézanne où la peinture devient éloignée du réel observable pour quelque chose de plus mental.

Entre 1830 et 1875, les peintres de Barbizon ont trouvé leur originalité au travers d'une passion totale, aliénante même, pour la peinture, leur mépris des conventions, leur souverain dédain du monde dans lequel ils vivaient, « hors la loi du génie ».

Avant d'être l'un des plus influents mouvements picturaux français, l'École de Barbizon incarnait un état d'esprit, une manière d'être ensemble, du bien vivre en harmonie avec la nature. Il y avait chez eux une volonté totale de faire ce qui leur plaisait, vivre de passion, peindre la nature et rien d'autre. Ils étaient des passionnés de la vie, voulant penser à un possible changement de la condition de l'artiste, croire à un monde qui ne détruirait pas la nature. Ils étaient simplement eux, et réfutaient tout ce qui pouvait entraver leur bonheur d'être ensemble. Voilà pourquoi ils aimaient à se retrouver tous dans la nature pour peindre. Bien avant d'être découverte par les peintres et écrivains, la forêt de Fontainebleau était renommée pour l'abondance de ses cerfs et sangliers qui attiraient les équipages de chasse installés dans le château de Fontainebleau. Le lieu devint lieu de plaisir et de fête à l'occasion de la Pentecôte. En dehors de ces réjouissances, Barbizon n'était qu'un village d'ouvriers agricoles et forestiers qui ne comptait pas une auberge.

Barbizon aura son lieu emblématique à partir de 1822. C'est le père Ganne qui tient une auberge, une assez grande maison, où s'écrira l'histoire de l'École. Les peintres y sont bien tranquilles. En 1848, l'auberge ne comptera pas moins de 28 peintres parmi les clients. L'avantage est que l'hôtelier fait crédit, et fait preuve de patience et d'une grande générosité. Vers 1850, Rousseau lui doit plus de mille francs. Chez le père Ganne, les peintres sont chez eux, sont entre eux. L'élément le plus important est que Barbizon domine la plaine d'un côté et la forêt de l'autre. L'endroit représente le plus de diversité, de pittoresque, et d'enchantement pour les paysagistes. Ils auront peint avec acharnement toutes les nuances que chaque heure modifie. Ils apprendront que les théories académiques de l'école qui veut qu'on traite les arbres d'une certaine manière et d'une telle couleur, sont des hérésies et qu'il faut toujours tout recommencer.







Roland Le François, éleveur laitier à Béný-sur-Mer. 2017. Photographie argentique format 6x9.



Jean-Marc Lechevalier, maraicher à Lion sur Mer. 2017. Photographie argentique format 6x9.

1848 : Le Salon de 1848 devait ouvrir le mercredi 15 mars à 11h. Toutes les tentatives pour élargir, modifier, voire supprimer le jury avaient échoué. La tradition était maintenue. Pour contrer cela, « L'Association des Artistes » organise une contre exposition, on y retrouve : Le Nain, Watteau, Chardin, Géricault ; aux côtés de Delacroix, Huet, Corot et Rousseau. On dira dans la presse de Rousseau qu'« Il a accepté la lutte, il s'est enfoncé dans l'étude de son art, et le voilà qui maintenant sort vainqueur et triomphant ». On rajoute : « Le jury du Salon reçoit là l'une des plus insignes flétrissures qu'il ait encourues pendant ses dix-sept années de règne ».

Fin février, la rue s'agite. La police traque les banquets, et diffuse un climat de terreur. On crie haut et fort « Vive la réforme ! A bas Guizot ». Ledru Rollin, Odilon Barrot et Lamartine sont avec ceux de la réforme. En trois jours d'insurrection, les 23/24/25 février, le cas de Louis Philippe est réglé, un nouveau gouvernement républicain est installé. Louis Blanc, Arago, Ledru Rollin en font partie. Une des premières proclamations de Ledru Rollin, alors ministre de l'intérieur, concerne les artistes : « Le jury chargé de recevoir les tableaux aux expositions annuelles sera nommé par élection. Les artistes seront convoqués à cet effet par un prochain arrêté. Le Salon de 1848 sera ouvert le 15 mars ».

On confie à Jeanron la garde du Louvre et des musées nationaux. Jeanron est peintre, écrivain, et fondateur de la Société Libre de Peinture et de Sculpture. Il est avant-gardiste, libéral, ennemi juré de l'Académie, et d'accord pour que les fonctionnaires des Beaux-Arts soient élus par la corporation elle-même. La commission de placement au Salon est élue par 801 artistes dont plusieurs représentants de Barbizon : Corot, Dupré, Bracassat, et Rousseau. 1900 peintres, 200 sculpteurs, 130 graveurs ont envoyé leurs œuvres. Tabarant notera : « Quelle fête du paysage ! Coureur de bois et de prairies, la cohorte entière est là ».

Un des grands acteurs de l'Ecole de Barbizon se manifeste au Salon de 1848, Jean François Millet. Théophile Gautier qui voit son tableau du vanneur dira :

« La peinture de Mr. Millet a tout ce qu'il faut pour horripiler les bons bourgeois à menton glabre ; il truelle sur de la toile à torchon, sans huile ni essence, des maçonneries de couleurs qu'aucun vernis ne saurait altérer. Le Vannier, qui soulève son van de son genou déguenillé se cambre de la manière la plus magistrale. Il est d'une couleur superbe. Les pièces bleues de son vêtement délabré sont d'un ragout exquis. L'effet poudreux du grain, qui s'éparpille en volant, ne saurait être mieux rendu, et l'on éternue à regarder ce tableau ».

Rousseau tout comme Dupré n'ont rien envoyé au Salon cette année-là. Ils ont un autre dessein. Ils mènent une campagne contre la mauvaise exploitation de la forêt de Fontainebleau par un certain Boisd'hiver (conservateur du domaine). Cet homme fait abattre les chênes et planter des pins, il a détruit les érables à la Croix Saint-Herem, et la futaie du Parc-aux-Bœufs près d'Avry.

Toutes ces grandes espérances de liberté tournent mal, la situation sociale va se dégrader. Les 23/24/25/26 juin, Cavaignac réprime l'insurrection populaire. Bilan : 6000 morts, 14000 insurgés en prison.

Le Salon de 1848 a quand même lieu, on y récompense Corot, Troyon, Diaz, Daubigny, ... En décembre, Louis Napoléon Bonaparte devient Président avec plus de cinq millions de suffrages battant Cavaignac, Lamartine, Ledru Rollin, Raspail. Cela marque la fin des espérances de la République. Le choléra s'installe à Paris en 1849, le 13 juin marque une nouvelle insurrection.

Rousseau se réfugie en 49 à Barbizon pour fuir le choléra avec une vingtaine de peintres dont Millet. Tous préfèrent une vie libre et cachée à une situation à Paris. Rousseau écrira : « L'âme humaine est comme la forêt où nous marchons, saccagée à merci par des sylviculteurs malfaisants ; on contrarie la végétation qui s'épanouissait en fleurs, on abat les hautes futaies de nos pensées, on rase les pousses originales qui aspirent au soleil, on brise en éclats, on réduit en poussières les fiers rochers de nos volontés, on aplatit les collines qui s'élèvent vers le ciel ; et quand le caractère intime est bouleversé, on sème sur les débris de l'âme une ivraie envahissante, sans forme, sans esprit et sans couleur ».

Cette identification de l'artiste à la nature, cette communion profonde, c'est l'essentiel de la doctrine de cette Ecole. La Révolution de 48, a été une révolution perdue sur le plan social, a quand même été une aube. Fini le romantisme et le fantastique. Il s'agit du réel maintenant, des choses élémentaires, l'eau, le soleil, la campagne, ...

Savait-on encore qu'elle existait ? Par les peintres de Barbizon on va les redécouvrir!



Conrad Jon Godly, Studies. Huile sur toile.  
2015. 9 x 12 cm chaque.

Tous ces aspects m'ont formé, et mon donné une manière de pouvoir observer et comprendre le monde qui nous entourent. Ce qu'ils aimaient par-dessus tout c'était être ensemble pour une cause celle de la nature, et du combat social loin de l'individualisme forcé de notre époque. Ils y avaient chez eux, cette abnégation et cet engagement pour une cause. On peut constater grâce à ces exemples que quasiment 200 ans après, les attentes sont sensiblement les mêmes. Je ressens comme eux une injustice de ne pas pouvoir arriver à nos fins et de ne pas être pris en considération sur des questions fondamentales. Les populations actuelles se battent chaque jour pour la sauvegarde du peu de nature qu'il nous reste, les politiques n'en font rien. Aujourd'hui, l'espace naturelle réduit de jour en jour, et nous pousse à vivre dans les villes, proches de la société. L'artiste n'aurait donc plus sa place au cœur de la nature. Peut-être qu'il doit se faire l'observateur de tous ces changements en se retranchant au cœur de l'inconnu qu'est la ville.

Il y a deux ans, j'ai commencé à amasser des petites pièces en divers matériaux trouvés le long de mon chemin, et me permettant de me perdre dans leurs détails.

Après la découverte de l'œuvre de Gabriel Orozco avec *Island Within An Island*, (1993), je me suis mis à ramasser compulsivement par terre tout ce qui pouvait s'assimiler à un rapport avec l'architecture. Les rebuts naturels découverts au sol sont comme mis en évidence à mes yeux parmi les amas de choses qui se trouvent par terre. D'un coup ils m'apparaissent. C'est cette fuite dans l'inconnu qui m'inspire, et c'est avec un plaisir chaque fois renouvelé que j'aime à les regarder pendant de longues heures. Trouver le détail qui fera que cette chose miniature sera complètement singulière à mes yeux. Tous ces petits bouts de bois ou rebuts sont le résultat d'une dérive. Le fait de les accumuler, de les détenir marque la somme résultat d'une recherche, d'une quête. J'ai donc un rapport silencieux avec cette vision du vide quand je me perds. Chercher/Ramasser m'amène à me questionner sur l'histoire de toutes ces choses.



Gabriel Orozco, *Isla en la Isla (Island Within an Island)*. Impression Cibachrome. 1993.

L'artiste glaneur de la modernité, Charles Baudelaire dans Le Peintre de la Vie Moderne, le conçoit comme un Homme du monde mais aussi comme un flâneur, celui qui se plonge dans la ville, le paysage, et la multitude.

Baudelaire nous dit que c'est « un homme qui comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages ; artiste, c'est-à-dire spécialiste, homme attaché à sa palette comme le serf à sa glèbe ». Il rajoute que « le tableau de la vie extérieure le pénètre déjà de respect et s'empare de son cerveau ». Par peintre de la vie moderne, j'entends celui qui regarde et celui qui rend compte. Le mouvement naturaliste était dans cette démarche de dépeindre ce qui faisait notre société, mais aussi ce qu'on ne voulait pas voir au grand jour car jugé indigne, sale. Balzac, Zola, Maupassant ont passé leur vie à décrire la ville ou la campagne avec une précision extrême, quasiment exacte, ce qui faisait d'eux les seuls véritables observateurs du monde réel.

Aujourd'hui, pour moi, les héritiers du naturalisme sont les rappers. De la même manière que les écrivains naturalistes, ils décrivent au travers de leurs chansons, la triste réalité de ce qu'on ne veut pas voir dans la ville. Comme le dit Baudelaire, ce furent des « chroniqueurs de la pauvreté et de la petite vie ». Les rappers, dans une démarche similaire, nous racontent avec réalisme leur quotidien. Cela me pousse à agir et à me donner la force de pouvoir croire à une évolution. Zola nous transporte dans la Goutte d'or du XIX<sup>ème</sup> siècle au travers de longues descriptions sur la vie du quartier, Hugo TSR nous dévoile les images des bas-fonds parisiens d'aujourd'hui, avec une précision similaire à Zola.

Il raconte le quotidien du 18<sup>ème</sup> arrondissement, l'enfermement auquel fait face la population mais surtout l'impossibilité d'en sortir. Les rappers mettent en lumière les défaillances du système sur des questions économiques et sociétales dont les principales victimes sont emprisonnées dans la dérive du capitalisme d'où il n'y a pas d'échappatoire. Les rappers seraient donc des explorateurs du monde moderne, dépeignant une société dans laquelle on ne veut pas être, mais qui est pourtant la réalité.



« J'suis cloué dans un appartement deux pièces mais y'a rien d'autre à faire que de regarder par la fenêtre c'qui s'passe chez les voisins.

Il est quinze heures, j'suis réveillé par le bruit d'la vaisselle  
Le réveil est sec, j'me frotte les yeux, putain j'ai v'là les cernes  
La chambre a pas d'serrure mais c'est une cellule comme à Fresnes  
J'regarde pas la télé moi j'ai mieux qu'ça, j'ai ma f'nêtré  
Y'a c'gamin crade, il veut pas juste une clope mais l'intégral  
C'est un détail, un d'ces gars toujours dans l'coin en train d'tté-gra  
Il check les grands du tieks, ils sont toujours à cette terrasse  
Eux ils vendent pas des CDs d'rap, ke-cra, CC etc  
Un client s'approche, il fait genre il veut du feu  
Il d'mande un truc, il a une gueule d'intrus «non on a pas c'que tu veux»  
Un clochard passe, un d'ceux qu'on a pas vu d'puis des mois  
Tout l'monde le pensait mort, normal il est trop pauvre pour avoir mis les voiles  
Au restaurant du coin, table 6, toujours le même type  
Il v'nait avec sa femme d'puis qu'elle est die il fait l'amnésique  
Il boit en continu les yeux rivés sur la jeunesse  
Très peu d'espoir, voilà c'que j'vois par ma fenêtre

Un car d'flic, un bakchich, c'est Paname mec  
Sur l'parvis, ça s'agite, c'est grave la merde  
Des bad trip, peu importe l'heure, c'est pas la fête  
Paris 18, mieux qu'la télé, viens voir ma f'nêtré

Il est 21 heures, je rentre chez moi, j'ai pas d'sous pour le grec  
Mais avec un bout d'steak, un paquet d'pâtes, j'te fais un tour de maître  
Les darons m'embrouillent «pour mériter ça, qu'est-ce qu'on a fait?»  
J'me donne quinze minutes, j'roule un minus et direction la f'nêtré  
Là j'vois un p'tit qui s'cache pour fumer sa conso  
Il a pas d'chance, son grand frère, c'est mon soss  
Les lampadaires s'allument, les enseignes s'éteignent  
Y'a cette fille qui ressemble à une ex mais non c'est elle  
Elle qui racontait « moi j'me barre, j'reviens jamais dans c'tier-quar »  
Elle qu'a fait tant d'écarts, elle fait la belle mais toujours en lère-ga  
Un mec lui d'mande la route, elle se penche fatalement  
Il a un argument: Audi A4, plaques allemande  
C'est un grand du tier-quar voisin avec lequel y'a des tensions  
Pour une histoire d'vagin, il peut y'avoir des morts, des mecs en zonz  
Une bouteille tombe, le mec s'est mangé des éclats  
J'ferme la f'nêtré, j'entends l'voisin qu'a demandé les shtars

Un car d'flic, un bakchich, c'est Paname mec  
Sur l'parvis, ça s'agite, c'est grave la merde  
Des bad trip, peu importe l'heure, c'est pas la fête  
Paris 18, mieux qu'la télé, viens voir ma f'nêtré

4 heures du mat', j'dis au revoir aux escaliers d'la tour  
J'suis bourré rien à foutre, j'laisse des flaques et des tags sur la route  
J'arrive chez moi, un pote re'vnu d'Meda m'a lâché d'la fraîche  
J'ai pas envie d'bédave mais l'joint est là donc j'me mets à la f'nêtré  
Le store du PMU est à demi baissé  
Un mec en sort en sang, il prend la rue pour des WC  
Eméché, sorti par le barman, schéma classique  
Ce soir il s'est fait massé pour une histoire de blague raciste  
Tout est fermé à part l'épicier et l'ter ter  
Vu qu'y a des schlags H24, les mecs du hall sont déter'  
Prêts à tuer comme à l'abattoir, d'un coup ça crie « hey barre-toi »  
J'comprends enfin la scène quand j'vois la voiture de la BAC noir  
Y'a c'mec au pied du timent-ba, ça fait une heure qu'il siffle en bas  
L'interphone est en panne et un voisin lui crie « vas-y remballe »  
Et puis y'a c'daron triste qui colle des feuilles pour retrouver sa fille  
Si j'reste encore une heure, j'assisterai au réveil de ma ville

Un car d'flic, un bakchich, c'est Paname mec  
Sur l'parvis, ça s'agite, c'est grave la merde  
Des bad trip, peu importe l'heure, c'est pas la fête  
Paris 18, mieux qu'la télé, viens voir ma f'nêtré »

Hugo TSR, «Fenêtre sur rue». Extrait de l'album éponyme. 2011.



L'artiste poète récolte des morceaux de vers, des esquisses et des ébauches de dessins. Dans ma recherche, ce qui m'inspire c'est le modèle de dispersion, et de la distraction qui domine dans ce travail de création. De ces balades, errances, perdition sont extraits des fragments poétiques. La beauté idéale se situe dans les fragments charriés par la grande ville elle-même, les rebuts drainés quotidiennement par ses souterrains, caniveaux, trottoirs, chemins, routes et autres vecteurs d'ordures et de déchets. Comme le dit Walter Benjamin : « Les déchets de la société sont-ils les héros de la grande ville ? ».

L'artiste serait donc un chiffonnier recherchant les déchets de la ville. L'acte de ramasser est le fait de compulsurer les archives de la débauche. Je ramasse comme un avare un trésor, les rebuts qui deviendront des objets d'utilité et de jouissance. L'accent est mis sur la diversité, et la multiplicité des formes que j'amasse.

Basé sur une recherche historique, et iconographique sur les villes détruites, j'en ai retiré des codes d'urbanisme. Les recherches sur des plans aériens de villes en ruine (Babylone, Berlin, Londres, Caen, ...) m'ont permis de trouver une manière de composer dans une vision tridimensionnelle. Lorsque je compose cette ville, je m'attache à respecter comment une ville a été construite. J'essaye mentalement de tracer des lignes, des axes afin de délimiter l'espace, de le structurer pour après composer avec des amas de petites choses.

Des zones plus denses représentent des centre-ville, alors que des zones plus espacées m'évoquent ces zones résidentielles qui bordent nos villes. Il y a un rapport d'échelle important car nous voyons des pièces assemblées minuscules proliférant dans un espace très grand ce qui rapporte un peu à l'œil ce que peut voir le photographe qui prend les clichés de ces villes détruites. Le travail de Sarah Sze m'a été important dans mes recherches, car elle a une manière de composer parfaitement juste, en laissant des espaces afin de former un tout, et ainsi faire respirer l'intégralité de tous ces petits éléments. La ville est prise dans une construction/déconstruction perpétuelle. Il y a une juxtaposition de chantiers et de choses en attente, ce sont les mutations liées à la ville. Pour nous, c'est une forme d'impuissance contemplative face à ces changements. La ville est le théâtre d'un monde en transformation. Dans Le Temps en Ruine, Marc Augé questionne ce lien entre la ville et l'Homme :

« L'humanité n'est pas en ruine, elle est en chantier ».

Le chantier passe par plusieurs étapes : d'un objet à un lieu, à une action et à un état. Le chantier fait partie intégrante de notre quotidien, on le voit partout si bien qu'il interroge sur la construction du monde qui nous entoure. Au travers de l'histoire, le chantier est devenu une figure utopique car figure de progrès, d'avancée technique, mais de plus en plus il prend le statut de symbole dystopique et de déconstruction.

Michel Makarius nous dit que dans le chantier « on peut y lire les caractéristiques d'une beauté moderne de la ruine ». La ville est le lieu où coïncide la ruine (fragment ancien), et le chantier (fragment nouveau).

Les chantiers sont des ruines à l'envers, un espace en désordre auquel l'ordre, la droiture, et la majesté des immeubles en seront la conséquence. Il rajoute qu'au « début du XX<sup>ème</sup> siècle, le chantier était vu comme l'inverse de la ruine. [...] Les édifices détruits se renversent en construction à venir – le passé et l'histoire deviennent le futur et l'utopie ».

Avec l'arrivée de l'utilisation du fer dans le processus de construction au XIX<sup>ème</sup> siècle, notre monde s'est considérablement développé. Benjamin nous explique que la construction en fer est liée à l'imitation du déjà existant. Le chantier devient donc une ruine anticipée.



Douvres-La-Délivrande, Normandie. 2019. Photographie argentique format 6x9.

Il est vrai qu'à notre époque le chantier prend une place prédominante dans le paysage. La vision de la nature dans le paysage qui prédominait jusqu'au XVIII<sup>ème</sup> siècle avec la représentation des ruines bucoliques, a été remplacée par une nouvelle pensée : celle de l'Homme.

Ce ne sont plus les ruines antiques envahies par la nature qui intéressent les artistes mais ce sont celles du présent, celles que l'on connaît du fait peut-être d'un souvenir commun lié à la contemporanéité. Les fabriques de jadis ont été remplacées par les ruines de guerres, les ruines industrielles, les ruines écologiques, ... Ce sont celles qui prédominent dans nos consciences collectives actuelles.

Les ruines évoquent la violence humaine des guerres dévastatrices qui modifient le paysage urbain répandant le malheur, et l'horreur. Elles témoignent aussi de l'échec du monde industriel qui va droit à sa perte avec les délocalisations qui laissent en abandon ces immenses zones tombées en décrépitude. Mais aussi l'incapacité de nos dirigeants à faire de l'écologie un combat pour pérenniser notre monde aux générations futures, leur offrir une vie saine et viable pour longtemps loin du tumulte de notre ignorance.



Cyprien Gaillard, Belief in the Age of Disbelief. Gravure. 2005.

Dans un monde qui ne cesse de se reconstruire, les ruines du présent ne restent jamais longtemps à l'abandon car elles résultent d'une inachevable transformation des villes.

Chaque jour nous montre la preuve que nos dirigeants ne prennent pas en compte les considérations patrimoniales, mais seulement les nécessités foncières. La destruction devient une véritable industrie. Cette contradiction entre la destruction nécessaire au développement des villes face à la sauvegarde n'a jamais été autant d'actualité. Lorsque l'on observe la ville on ressent d'une certaine manière ce postulat : on voit les monuments du passé plus ou moins cohabiter avec les travaux urbains qui sont censés nous projeter dans l'avenir.

Walter Benjamin dans « Le caractère destructeur » nous dit que la société occidentale a été touchée par une folie de destruction créatrice avec un plaisir à une urbanité cannibale. Il fait référence ici à la violence physique et sonore qui déchire les villes allant même jusqu'à la dévorer alors qu'elle l'édifie. La modernité du XX<sup>ème</sup> siècle a fait basculer notre existence car l'Homme est devenu maître et possesseur de la nature. L'Homme doit maintenant devancer la nature pour la maîtriser, car elle-même saura rendre le mal que l'on lui a fait subir. On le voit bien chaque jour dans les informations que la nature est capable de nous faire vivre la terreur lorsqu'elle se déchaîne (typhon, tsunami, éruption volcanique, tremblement de terre, ...) L'Homme a joué avec elle jusqu'à son épuisement.

La ville moderne devient donc une source d'inspiration pour beaucoup (Cyprien Gaillard, Nelson Pernisco, ...). Pour les artistes, le chantier peut être une trace par le rien, le vide et l'interstice. Il est indéfinissable car c'est un lieu sans identité propre, il est question dans le chantier de l'attente qu'il suscite. Par ailleurs, il est impossible de voir en lui l'idée de totalité, on ne peut s'y projeter à cause de son éclatement dans l'espace.



Mathieu Pernot, Extrait de la série «Implosions». Photographies sur papier baryté. 2001-2008.  
100 x 130cm.

Robert Smithson nous dit dans l'ouvrage The Collected Writings que les chantiers n'ont pas de passé. Il considère que ce sont les « nouveaux monuments » au passé récent et qui n'auront pas de futur lointain, malgré leur aspect qui se rapproche de la ruine. Il rajoute : « C'est l'opposé de la ruine romantique car les constructions ne tombent pas en ruine après leur édification mais plutôt s'élèvent sous forme de ruine avant même leur construction ».

Il est question ici de non-lieu en état de suspens, de latence et où le chaos règne. Les chantiers sont des espaces où il est bien impossible de trouver un temps.

Les différents corps de métiers vont et viennent, agencent, travaillent, chaque individu a une tâche précise et n'y déroge pas, laissant par la suite ce dont ils n'ont plus besoin, ce qui pourrait s'apparenter aux débris, ou amoncellement de gravats. Dans un temps donné, il n'y a plus de logique apparente. Des monticules de choses s'amassent créant le sentiment de quelque chose en perdition. Nous retrouvons une certaine trivialité sans hiérarchie apparente, une zone d'archéologie urbaine. Notre regard peine à se fixer sur un élément en particulier dans cet espace éclaté, décomposé. A quelques endroits on peut apercevoir la végétation sous forme de délaissé renaître dans le béton, les liants laissés au sol ou amassés dans un coin face aux édifices qui ne montrent en aucun cas le sentiment de quelque chose en chemin vers un futur propre, idéalisé, ordonné, ... Les échafaudages se montent, se déplacent, amenant une complexité plastique hors norme, aux allures de géants d'acier sans qui ce théâtre ne serait possible. Ils s'imposent comme un squelette du vide, offrant à notre regard un déplacement spectaculaire de majestuosité dans le chaos et le brouhaha du chantier. Tout ceci ne serait possible sans les machines qui nous proposent un véritable ballet enivrant de va et vient, modifiant à chaque instant le paysage par leur poids, leurs déblais et remblais de matière qu'imposent le chantier.

Les intellectuels du XVII<sup>ème</sup> XIX<sup>ème</sup> siècle faisaient le tour de l'Europe pour contempler les ruines des grandes civilisations occidentales disparues. Robert Smithson trouve un enseignement dans la banlieue des grandes villes qui est encore pour beaucoup source de réflexion. A la manière des auteurs romantiques, tel Chateaubriand, Smithson relate un voyage initiatique et propose une nouvelle pensée paysagère, celle d'une perception sensible de l'espace-temps.



Déblai près de Douvres-La-Délivrande, Normandie. 2018. Photographies argentique.

L'artiste espagnole Lara Almarcegui questionne les paysages en marge comme les terrains vagues, les maisons abandonnées et ce qu'elle appelle les sculptures monumentales éphémères liées à la construction de nos villes.

Pour son œuvre « La Montagne de Benlloch », elle récupère la terre d'un terrassement. Elle rassemble celle-ci en un monticule de terre laissé à sa propre évolution. La « montagne » se recouvre progressivement de végétation et la terre récupérée se confond dans un mouvement naturel avec la préexistante au sol.

En lien avec Smithson, elle s'intéresse à l'autodestruction de la nature, à travers une disparition progressive inéluctable. La matière se mêle au fil du temps par une contamination du lieu par sa sculpture et inversement. Souvent dans les villes des tas de gravats se dressent sur les bords des chaussées, ce qui n'est pas censé nous rappeler la réalité concrète des matériaux considérables nécessaires à ériger la ville autour de nous.

Le chantier et ses restes peuvent s'apparenter à des abandons ne s'inscrivant pas dans le temps. Ce sont des délaissés urbains, mais qui existent de la même manière dans la nature.



Lara Almarcegui, Installation dans le cadre de la 55ème Biennale de Venise. 2013.

Gilles Clément a théorisé cela dans son ouvrage Le Manifeste du Tiers Paysage. Le tiers paysage c'est l'ensemble des lieux délaissés par l'Homme. C'est une diversité biologique qui n'est pas répertoriée comme richesse et non reconnue par les états. Le délaissé peut être le synonyme de friche. Il procède donc de l'abandon d'un terrain anciennement exploité dont l'origine peut provenir des domaines agricole, industriel, urbain, touristique, ... Il peut être aussi dans les interstices de trottoir, sur le bord d'une route, les talus, les hais délimitant les champs, le long des cours. En conclusion il est partout, il est ce que l'on ne veut pas voir, mais il est aussi un des grands phénomènes de diversité sur la terre. Grâce au regard porté par Clément on découvre une quantité d'espaces indécis, dépourvus de fonction.

J'y vois une ressemblance avec la tradition du jardin à l'anglaise. Bien que les jardins anglais soient pensés par l'homme, le tiers paysage est le fruit du hasard, il est véritable et dont le seul architecte est et restera le vent, et le cours de la nature. Il y règne calme et chaos, on y observe du vide et des pleins qui s'harmonisent de manière aléatoire. Bien que rares, vulnérables, et non désirés, les délaissés sont bel et bien ce qu'il y a de plus naturel et véritable sur terre. Il est le paysage oublié par l'Homme car nous n'avons aucun pouvoir de décision sur celui-ci. Il représente la planète et est le plus grand recueil de diversité mais surtout de liberté sans frontières. Il est au marge dans les recoins oubliés de la culture. Le rapport avec le chantier est que tout aménagement du territoire génère un délaissé comme les gravats oubliés. Cependant plus on s'éloigne des zones denses, du noyau central de la ville, plus nous trouverons des traces de ceux-ci. La création ainsi que l'évolution du délaissé se fait par sélection naturelle. Il accueille des espèces pionnières qui petit à petit disparaissent au profit d'espèces de plus en plus stables jusqu'à l'obtention d'un équilibre.

Gilles Clément définit le tiers paysage comme « le fragment partagé d'une conscience collective à condition de situer le partage au sein d'une même culture. La figure d'un territoire organisé varie selon les cultures. En toute circonstance le tiers paysage peut être regardé comme la part de notre espace livrée à l'inconscient. Un espace de vie, privé de tiers paysage serait comme un esprit privé de l'inconscient. Cette situation parfaite sans démon, n'existe dans aucune culture commune ».

Depuis quelques années, le végétal a pris une forte importance dans mon processus créatif. Que ce soit en peinture ou en sculpture, je cultive mes techniques dans le but de réaliser un inventaire imaginaire du végétal. Des formes complètement mentales apparaissent et prolifèrent dans l'espace d'exposition. C'est ce qui pourrait s'apparenter à mon désir de créer mon propre jardin intérieur.

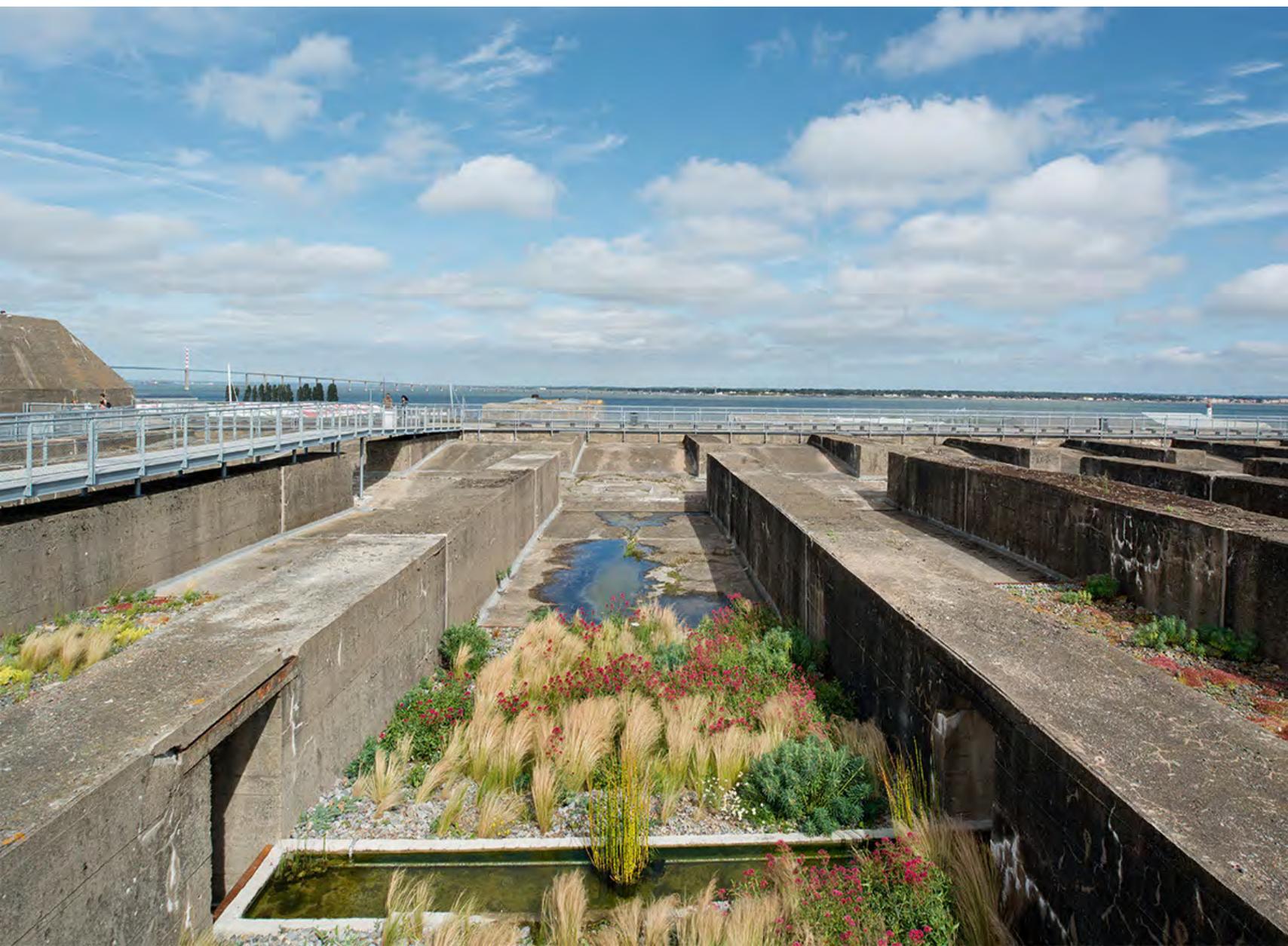
Dans un monde en perpétuelle construction, les politiques publiques ne considèrent plus la nécessité de favoriser l'accès à la population à avoir son propre jardin. Cependant, le jardin est la manière la plus importante de se construire, de se libérer de ce qui se trouve à l'extérieur de l'enclos du jardin.

Dans un monde en perpétuelle construction, les politiques publiques ne considèrent plus la nécessité de favoriser l'accès à la population à avoir son propre jardin. Cependant, le jardin est la manière la plus importante de se construire, de se libérer de ce qui se trouve à l'extérieur de l'enclos du jardin.

Le projet Résistance Jardinière a pour finalité de revégétaliser l'espace urbain, et donc de faire que la rue devienne le jardin de chacun. J'amasse tel un cueilleur les graines des végétaux que je croise sur ma route, je bouture les essences de plantes qui m'intéressent. Par la suite, je les cultive, les chéris, les observe pour leurs redonner leur liberté. Je me sers des fissures, des failles, des interstices, des toits de la ville pour venir y planter mes végétaux et qu'ils colonisent l'espace public. Redonner à la nature ce qu'on lui a pris.

Par le biais de ces interventions concrètes, j'ai le désir de briser les barrières que l'on nous impose, pour que la ville, qui est la nôtre, devienne comme le dit Gilles Clément un « jardin planétaire », qui nous appartienne à tous. Je me sers des boutures ou des graines des végétaux des villes (rond-point, parcs, haies, jardin municipaux, parterres) pour contrer le marché de la graine monopolisé par des multinationales véreuses. De plus en plus, la nature est régie par une économie qui nous impose des végétaux stériles. Dans un monde où le simple fait de posséder des réserves de graines, ou de vendre des graines non autorisées par les firmes comme Bayer est devenu illégal, il est nécessaire que l'écologie devienne un combat permanent du quotidien chez chacun de nous.

L'anthropologue Jean Didier Urbain nous dit à propos du jardin : « Je pense que c'est surtout au niveau de l'imaginaire que ça se passe. Le jardin est quelque chose qui rassure parce que c'est un espace clos, c'est un espace qui est soustrait aux turbulences sociales. C'est un espace où l'on est maître du monde. Le jardin historiquement a été inventé contre la nature. La nature c'est ce qui échappe à l'Homme. Le jardin est de la nature assujettie par l'Homme. Il y a toujours cela dans le rêve du jardinier. Le rêve du jardin, c'est d'avoir un monde à soi, pour soi, soustrait aux influences extérieures. Je crois que le désir de jardin c'est aussi une réponse à une France qui se découvre urbanisée comme tous les autres pays avec 90% de la population en ville, et que cette population se cherche un contre point à la promiscuité urbaine, au collectif urbain dans l'individuel, dans le repli, dans le jardin secret, dans l'auto production justement là où l'individu se retrouve enfin maître de sa vie. »



Le paysage est lié à l'idée de représentation, il désigne l'étendue du pays que l'œil est capable d'observer dans son ensemble. Le paysage n'est plus naturel, il est devenu un agencement humain. La nature ayant disparu, le paysage n'est plus que la seule représentation de ce que l'Homme a bien voulu d'elle. Il est vrai, et on ressent au travers de l'histoire de l'art, que chaque époque a eu sa vision, son interprétation, sa définition de ce qu'était le paysage.

Il y a plusieurs siècles de cela, les artistes voyaient dans le paysage, ce qui était digne d'être peint de par ces caractéristiques qui se rattachaient à un goût du beau et du sublime, à une certaine exaltation du naturel. Depuis la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, les tendances se sont inversées témoignant d'un renouveau du regard des artistes sur le paysage. Les problèmes de nos sociétés nous poussent à se retrancher dans les villes à cause de l'expansion urbaine qui réduit de jour en jour ce qu'il reste de « nature », pour ainsi porter notre œil sur les changements urbains, et l'expansion de l'urbanisme.



Potsdam, Allemagne. 2016 . Photographie argentique.

« La forme d'une ville change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel »

Charles Baudelaire, «Le Cygne» extrait du recueil Les Fleurs du Mal(1857).

Le paysage tel que nous l'entendons, est-il encore une forme d'idéal ? Prenons-le célèbre tableau de Caspar David Friedrich, *Le Voyageur au-dessus de la mer de nuages*, qui représente un homme vu de dos au bord de la falaise contemplant ce paysage de montagne envahi par les nuages. Cet art était la quintessence de ce que pouvait être la représentation du paysage.

En parallèle Marc Augé nous fait part d'une expérience contemplative lors d'un voyage en 1998 donc qui peut nous parler à tous : « ce que je visitais était un chantier au travail. On dégagait des fragments d'édifice ; on rangeait et classait les pierres provisoirement extraites de l'ensemble dans un champ de dépose. [...] J'étais bien sur un « chantier », chantier de fouilles, certes, mais chantier tout court, pour autant que ce terme s'applique à un terrain où quelque chose s'édifie. Bien sûr, le surgissement des ruines à l'aube, le chantier presque désert à certaines heures, les ombres dans la nuit constituaient un spectacle que bientôt nombre d'adjectifs convenus prétendraient résumer (féerique, irréel, magique) et dont ceux-là mêmes qui s'y frottaient quotidiennement ressentaient le charme indéfini. »

Peut-être est-ce ça finalement que notre vision du sublime ?

Que ce soit celui du passé ou le paysage contemporain, il y a toujours cette transcendance face à la fragilité de l'humain. La nature apaisante ou déchainée du romantisme laisse place à la technique de l'urbanisation ainsi qu'à la contemplation d'un monde en perpétuelle construction.

Ce phénomène de construction massif annoncerait-il une mort du paysage ? L'artiste face à la nature serait donc un phénomène dénué de tout sens, un souvenir voué aux livres d'histoire ?

Face à cette urbanité, l'on ne veut se rendre compte de la beauté de ce que nous croyons être le mal en personne. Nous allons vers une nouvelle approche de la beauté et du sublime. Il ne nous faut pas nous réjouir de ces événements qui détruisent nos patrimoines quotidiennement, mais force est de constater que ce que l'artiste regarde par sa fenêtre, cette vision, c'est bien celle de la ville qui avance de jour en jour vers nous.

Mais jusqu'où ira-t-elle ? Attendons-nous une certaine « apocalypse » répandant le malheur avant d'agir ?

L'artiste du XXI<sup>ème</sup> siècle se doit de représenter son époque. Peut-être que dans un futur proche, une autoroute ou une embouchure de périphérique deviendront les nouveaux lieux des flâneurs et poètes. Sans doute, les artistes, dans une même démarche de dépeindre la vie, se verront porter leurs toiles dans les banlieues dans le but de peindre ces blocs de grands ensembles. Il y a dans tous ces aspects de l'urbanité contemporaine le côté affreux et déplorable de ce que l'on nous impose de vivre, mais l'on peut y voir également une beauté intrinsèque, cachée derrière le rideau.

« C'est beau même si parfois c'est triste et dur. »

Dooz Kawa, « Les rues de ma vie », extrait de l'album *Contes Cruels*. (2017).



Sur la 4 voies entre Epron et Douvres-La-Délivrande, Normandie. 2019. Photographie argentique format 6x9.



Entre Plumetôt et Cresserons, Normandie. 2019. Photographie argentique format 6x9.



Giovanni Paolo Pannini, Ruines à l'obélisque. 18ème Siècle.  
95 x 135 cm.



Jean-Antoine Watteau, Rendez-vous de Chasse. Huile sur toile. 1717-1718.  
124 x 189 cm.

J'assimile mes installations à des villes détruites, laissées pour abandon, à la dérive. J'aime à regarder la ville, les chantiers afin de comprendre comment les formes s'agencent dans l'espace pour ne former qu'un. C'est de cette manière, avec le même regard que je compose lorsque je fabrique mes installations. Je prends des formes que je sélectionne préalablement dans la ville, je les assemble, les regarde pour trouver le positionnement juste qui fera qu'une ville se crée.

J'assimile les ruines à cette fascination du sublime dans la représentation picturale du XVIII<sup>ème</sup> siècle chez les peintres Hubert Robert, Leonardo Coccorante, Nicolas Poussin, ... Il me semble nécessaire, ici, de préciser quel fut pour les peintres de cette époque la notion de sublime.

Deux styles prédominent à l'époque : le style champêtre dont le chef de file est Watteau et le style héroïque représenté par Poussin.

Nicolas Poussin écrit à cette époque : « Si la Nature n'y est pas exprimée comme le hasard nous la fait voir tous les jours, elle y est du moins représentée comme on s'imagine qu'elle devrait être. Ceux qui n'auront pas le talent de soutenir le sublime courent souvent le risque de tomber dans le puéril ».

Ce qui peut contribuer au caractère pittoresque et héroïque de la peinture sont les sites ; les accidents, le ciel et les nuages, le lointain et les montagnes, le gazon, les rochers, les terrains et terrasses, les fabriques, les eaux et les plantes et les arbres.

A cette époque la peinture l'emporte sur la poésie parce que l'esprit est davantage ébranlé par les choses qui frappent les yeux que par celles qui entrent dans les oreilles. Ainsi, Aristote admet que la peinture instruit et permet le raisonnement aussi bien que le discours.

Les peintres avaient pour habitudes de porter aux champs palettes, ainsi que porte feuilles et papiers dont ils ne manquaient pas de se servir habilement. De là vient sans doute cette vérité singulière qu'on trouve dans les paysages, où l'on peut distinguer à leur tronc, et leurs feuilles les différentes espèces d'arbres, où tout est naturel, où rien n'est négligé. Tout ce qui peut être employé dans une grande peinture est pris en compte, scruté, observé et enfin peint minutieusement. Cette hyper-réalisme en transforme l'aspect sans jamais faire appel à une nature charmante ou séduisante. A l'époque l'heure était aux fêtes galantes, les artistes s'efforçaient de rajouter des figures, une chasse, etc ...A cette époque également, la peinture de paysage seul était impensable et même jugée indigne par l'institution. Au cours de la décennie 1730, les peintres illustrent leurs toiles au moyen de fabriques placés dans le paysage, ou en jouant la corde dramatique de la sauvagerie ou du déchaînement des éléments ce qui confère le caractère de méditation ou d'effroi.

Jacques de Lajoüe peint colonne brisée, tombeau de l'Antiquité. Hubert Robert qui revient influencé de Rome par Panini exposera des ruines. Lajoüe est peintre de marines de naufrages auquel il confère un caractère dramatique et effrayant. Des hommes tentent de s'accrocher aux arbres, se noient, des bateaux se brisent tout cela dans une gesticulation théâtrale exacerbée mais il est le seul à cette époque à donner un côté dramatique.

Diderot devient critique au Salon de 1767 et écrit : « Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime. Une vaste plaine n'étonne pas comme l'océan ; ni l'océan tranquille comme l'océan agité. Vous ne savez pas qu'un paysage est plat ou sublime ? Poussin est sublime et touchant, lorsqu'à côté d'une scène champêtre et riante, il attache mes yeux sur un tombeau où je lis Et ego in Arcadia... ».

Joseph Vernet était en son temps un phénomène en matière de tempêtes menaçantes. Il avait chez lui la nécessité de peindre et dessiner d'après nature car il y a au dehors le dessin et la couleur que l'atelier ne saurait retransmettre. La mode de l'époque voulait que l'on copie le plus fidèlement possible ce que l'on voit pour le modifier à sa guise dans l'atelier. Vernet cherchait la vérité que dégagent seules les œuvres produites pendant que le sentiment de la nature est encore présent. Les marines de Joseph Vernet qui semblent aller de soi, tant leurs techniques comme leurs compositions ne laissent rien à désirer sont le fruit d'une minutieuse incorporation d'une infinité de détails.

Diderot dit de lui qu'il transforme « l'œuvre de nature en une production de l'art, que cela est grand, beau, varié, noble, sage, harmonieux, vigoureusement coloré ! Mille beautés éparses dans l'univers ont été rassemblées sur cette toile, sans confusion, sans effort et liées par un goût exquis. C'est une vue romanesque dont on suppose la réalité quelque part ».

Hubert Robert exposait pour la première fois au salon de 1767 des ruines dont la poésie est proche du sublime. Diderot dit de son art : « Ô les belles ruines, les sublimes ruines ! Quel effet ! quelle grandeur ! quelle noblesse ! [...] On ne se lasse pas point de regarder. Le temps s'arrête pour celui qui admire ».

Le sublime en peinture c'est une variété infinie d'objets pittoresque sans confusion. C'est une harmonie qui enchante, c'est un mélange sublime de grandeur, d'opulence et de pauvreté. Les objets agrestes de la chaumière se trouvant entre les débris d'un palais.

Pierre Henri de Valenciennes écrit : « Il faut être né avec du génie, avoir beaucoup voyagé et encore plus réfléchi sur ses voyages, il faut s'être nourri de la lecture des Anciens et des Modernes [...] C'est alors que l'on produit par ses ouvrages, toutes les sensations dont on a été soi-même affecté en inspirant à l'âme des spectateurs la frayeur ou la mélancolie, le calme ou le frémissement, la tristesse ou la gaieté, mais toujours l'admiration et l'enthousiasme. L'artiste ne fait pas alors le froid portrait de la nature insignifiante et inanimée ; il la peint en parlant à l'âme, ayant une action sentimentale et une expression déterminée qui se communique facilement à tout homme sensible ».

Il dit même de Nicolas Poussin : « Pénétrez-vous du sublime de ces compositions ».

Chez George Michel – qui deviendra par la suite un des grands précurseurs de l'École de Barbizon – on trouve de vastes cioux, des nuages déchainés, de grandes étendues de terre sans personnage, qui donnent au paysage un aspect désolé. Il cherche à créer une atmosphère.

Les yeux doivent se promener et se reposer à la fois sur cette infinité d'objets aussi variés que sublimes. Il faut savoir observer !!!



Nicolas Poussin, Les Bergers d'Arcadie. Huile sur toile. 1638-1640.  
85 x 121 cm.



Claude Joseph Vernet, Le Naufrage. Huile sur toile. 1772  
113,5 x 162,9 cm.





Le rapport entre les ruines et le musée est certain. Prenons le cas d'Hubert Robert, lorsqu'il peint *La Découverte du Laocoon*, nous nous trouvons bien évidemment dans un cadre imaginaire. La découverte archéologique de 1506 est transposée en 1773. La ruine semble inspirer l'artiste plus que le musée. C'est bien cette trouvaille qui intéresse l'artiste, dans ce contraste d'ombre et de lumière, placée au premier plan de cette ruine tout en colonnade conçues comme un décor de théâtre. Nous faisons face à une sorte d'histoire hypothétique autorisée par le capriccio. Une histoire selon laquelle une des plus célèbres statues de Rome n'avait jamais atteint les collections, mais réemployée, placée au centre d'un palais, vestige d'un autre temps au milieu des passants. C'est la transcription somme toute banale d'une scène du quotidien.

Quelques années plus tard, Hubert Robert est nommé garde des Tableaux au Musée royal. C'est là qu'il commence sa célèbre série de peintures de la Grande Galerie du Louvre. En 1796, il la montre en deux moments de son avenir possible. La première peinture montre l'espace muséalisé de la Grande Galerie dans toute sa splendeur avec ses visiteurs, ses peintures et ses sculptures. Dans la deuxième, beaucoup de temps s'est écoulé, le Louvre est en ruine. Les peintures ont disparu et il ne reste que des fragments de statues à ciel ouvert puisqu'il ne reste rien du plafond magistral de la Galerie. Les ruines exaltent la monumentalité, le sublime du style architectural est mis à l'épreuve aux violentes accélérations historiques dues à l'érosion du temps. La destruction du musée, où seules quelques sculptures survivent répète le sort de l'histoire classique dont de l'Antiquité seuls quelques vestiges sont visibles.



Hubert Robert, *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre*. Huile sur toile. 1796.  
115 x 145 cm.

Il y a une transition perpétuelle de l'art qui se déplace des ruines aux musées. La nature de ce que nous créons est fragile, artificielle et conventionnelle. Il y a une date de naissance à toute chose, et on peut donc avoir également une date d'échéance. Le musée est né des collections d'art classique formées à Rome ou en Grèce rassemblant des œuvres abandonnées pendant des siècles dans des ruines. Le musée né à partir de ruines est lui-même une ruine potentielle, Diderot écrira qu'« il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt ». Les ruines anticipées sont l'histoire du futur, cela implique le regard sur l'effondrement et la transition entre deux phases historiques, une frontière entre deux cultures. L'histoire est comme une succession de catastrophes et de césures qui se répètent sans cesse. L'accession à la ruine dans les temps anciens est un lent processus: effondrement de la religion, de l'Etat, du territoire, de la société avec sa culture, ses valeurs (Ex : la chute de Rome, ...)

Pour Chateaubriand, « Tous les hommes ont un secret attrait pour les ruines. Ce sentiment tient à la fragilité de notre nature, à une conformité secrète entre ces monuments détruits et la rapidité de notre existence ».

Le sentiment du sublime est engendré par le contraste entre notre condition humaine et la chute des grands Empires. Les ruines sont à la fois une absence et une présence, entre le visible et l'invisible. Elles attestent de la mort de l'Antiquité tout en nous montrant ses traces présentes qui annoncent une Renaissance. L'invisible se réfère à la fragmentation des ruines, leur caractère inutile, leur perte de fonctionnalité (celle d'origine). Cependant le fait qu'elles soient toujours là manifeste la durée, une certaine éternité des ruines qui vit comme une victoire sur la fuite irrémédiable du temps. Elles acquièrent un nouveau statut.



Hubert Robert, Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre. Huile sur toile. 1796.  
115 x 145 cm.

D'un côté il y a l'Antiquité classique, de l'autre un monde post-Antique qui amène une nouvelle naissance possible. Cette Renaissance fut très en vogue en France au XVIII<sup>ème</sup> siècle. Balzac disait que ce siècle était l'aurore d'un monde nouveau.

Il est vrai que l'on ne trouve pas qu'en Occident un culte des ruines. On les trouve chez les byzantins, chez les aztèques, en Chine, en Inde et en Mésoamérique. Chacune de ces visions est caractérisée par une forme cyclique, un éternel recommencement, une succession de mort et de renaissance. Les ruines permettent une mémoire historique des drames passés. Les ruines produisent une histoire accélérée, de laquelle on peut recommencer à vivre vers un futur qui récapitulerait le passé.



Prenons pour exemple le peuple Hopi. Selon les croyances Hopi, nous vivons dans le quatrième monde, qui fut le fruit de la destruction des trois premiers. Le premier monde, Tokpela fut créé par le dieu originel, Taiowa. Le premier peuple vivait en harmonie avec la nature jusqu'à l'arrivée de Lavalhoya (« celui qui parle ») et la Grande Discorde s'amorça. Taiowa décida de détruire le premier monde par le feu, à l'exception de quelque hommes et femmes qui furent exemptés, et enfermés dans la grotte du peuple des Fourmis.

On va répéter ce même schéma : le deuxième monde est détruit par les glaces et une partie de l'humanité est épargnée puis enfermée dans cette même grotte.

Le troisième monde bâtit des villes mais les dieux les détruisent avec l'eau et une troisième partie de l'humanité est sauvée.

Enfin, dans le quatrième monde, que l'on appelle Túwakachi (« monde complet »), les Hommes, donnent un nouveau commencement à la civilisation. Dans cette séquence de destructions et de reconstructions, quelques éléments de la sagesse des trois premiers sont transmis pour ne pas répéter les mêmes erreurs par les Hommes du présent.

Dans la tradition des renaissances on retrouve à quelque exception près le même schéma narratif. Le premier motif commence par la destruction des villes et l'annihilation des populations. A cela s'ajoute un narrateur qui survit, le détenteur du souvenir, et peut donc se faire le conteur de l'histoire.

Platon écrit dans le 3ème livre des Lois : « Le monde des humains a été touché par plusieurs catastrophes et épidémies, de sorte que chaque fois il ne restait que quelques survivants, qui étaient de plus inexperts dans tous les arts ».

On voit bien que dans tous les cas exposés, à chaque fois, ce n'est qu'une infime partie des traditions et des connaissances qui est sauvée, la plupart se perd. C'est pourquoi l'on doit recommencer dès le début, sans aucun souvenir des temps anciens. L'histoire culturelle de l'humanité a souvent eu recours à des séries de catastrophes et de renaissances. On marque à chaque période un retour en arrière.

La présence des ruines, traces du passé mort, en est le témoignage vivant. La narration des survivants remplace l'enquête historique, et archéologique.

La ruine peut être considérée comme un objet culturel mutilé qui demande à être intégré et restauré dans son état d'origine et dans la fonction pour laquelle elle a été édifiée. Dans ce cas on se doit d'avoir les données et la connaissance historique du passé.

On peut évoquer par la même occasion le « serment de Platée », datant de la fin du IVème siècle avant JC, qui nous dit que les Grecs jurèrent de ne reconstruire aucun des sanctuaires incendiés ou abattus par les Perses mais de les laisser en ruine comme souvenir symbolique de l'impiété des barbares.

Notre ère, notre système, est façonné par le choix systématique d'une histoire courte, d'une mémoire à court terme, et d'une absence d'anticipation de l'avenir. Le monde n'appartient qu'aux vivants, et les hommes du passé ne comptent tout simplement plus. Nous faisons face à une forme d'oubli qui quand elle aura atteint sa limite prendra une forme destructrice, ravageant tout sur son passage car force de constater notre impuissance.

Nous devons reconstruire notre mémoire, pour ne pas la perdre, ce que l'on caractérise par une urgence du présent. Il ne faut pas que notre histoire passée devienne source des pratiques de gestion liées à l'économie. Les questions gouvernementales actuelles tendent vers une réflexion de conservation axée sur des buts touristiques à des fins de sources de revenus. A titre d'exemple, Venise, presque vide de ses citoyens, est de plus en plus considérée comme une ville morte. Le tourisme d'aujourd'hui veut un aperçu instantané et rapide. Cette hyper modernisme se veut que la contemplation soit faite avec mépris de l'histoire.

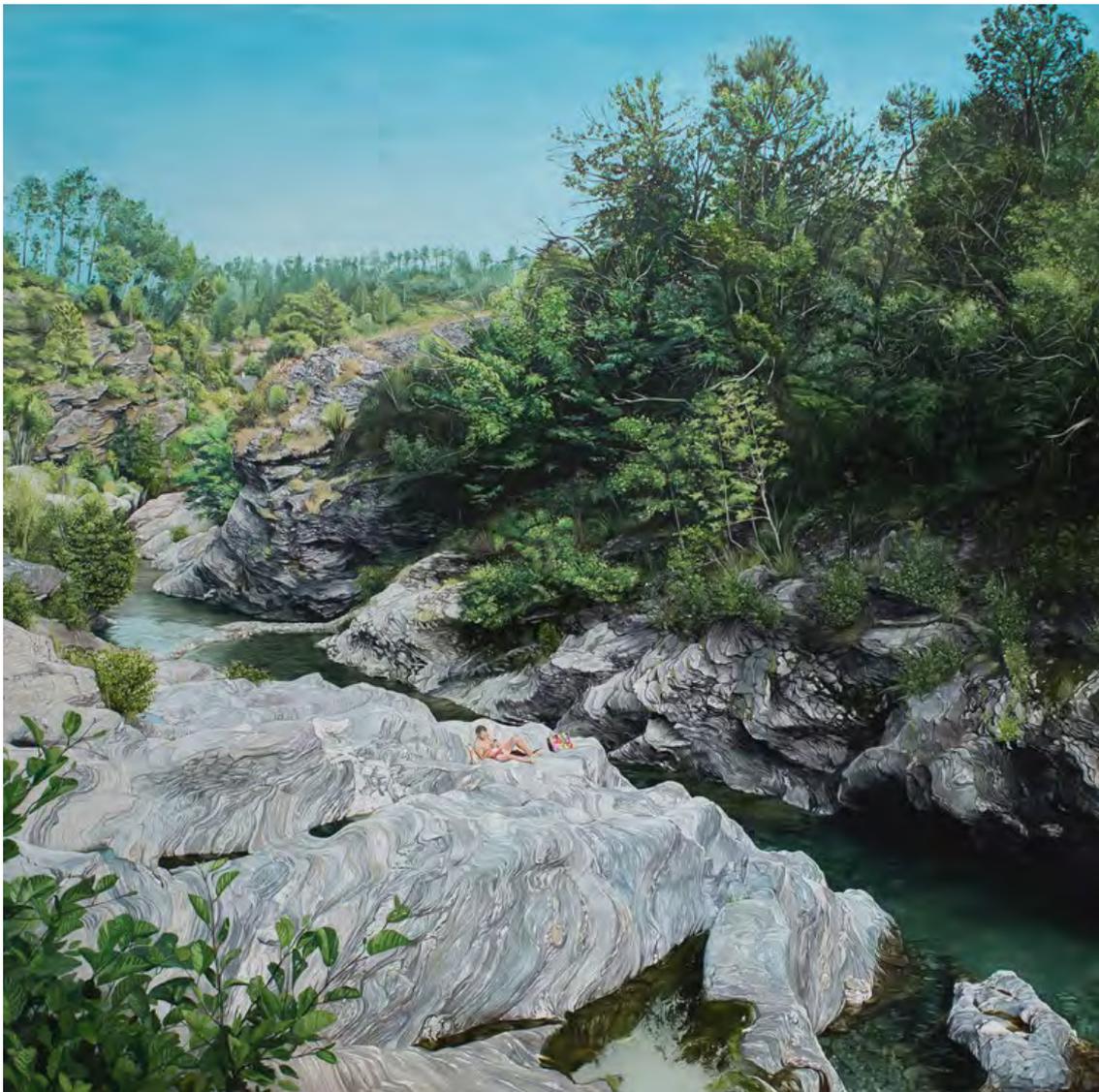
Le Meilleur des Mondes d'Aldous Huxley, ouvrage dystopique paru en 1932, narre l'histoire de notre civilisation, sur l'évolution de la société qu'il décrit comme étant le monde réel dans un futur proche. C'est un monde où l'homme formaté n'a plus conscience de l'histoire de la civilisation évoluant dans un univers aseptisé. Tout ce qui se rapporte au passé a été comme effacé et le savoir y est gardé par une élite privant tout individu d'émancipation, de pensée, de réflexion permettant le contrôle des consciences. La ville est décrite étrangement comme une prison dont les personnages sont enfermés, emprisonnés, surplombée par la ville. Aucune pensée collective ou individuelle n'est autorisée, tout y est dicté par l'état, on assiste à un formatage des idées.

« Un Homme civilisé n'a nul besoin de supporter quoi que ce soit de désagréable. [...] Tout l'ordre social serait bouleversé si les Hommes se mettaient à faire les choses de leur propre initiative. Tout changement est une menace pour la stabilité »

Aldous Huxley, Le Meilleur des Mondes (1932).

La population des villes peut pénétrer dans ce qu'il appelle des « réserves » où on peut y découvrir comment vit un résidu de population méprisée avec les connaissances anciennes : cohabitation, liberté, entraide, culture, religion ... Un homme cependant va tenter de s'échapper de ce monde, lassé de ne voir que des tours, de ne plus voir le ciel, de ne plus avoir que des contacts et des rapports formatés, privé de son intelligence, de son imagination, ...

Walter Benjamin nous l'explique dans Le Caractère Destructeur : « Le besoin d'air frais et d'espace libre est plus fort que toute haine. » Il va donc résister et se battre pour retrouver sa liberté «.



Thoma Lévy-Lasne, *Vacance*. Huile sur toile. 2015  
180 x 180 cm.

Vue de la Colline aux Oiseaux, Chemin Vert. Caen. 2019. Photographie argentique format 6x9.



« C'était beau, vert, blanc. Ordonné. On sentait l'organisation. Ils avaient tout fait pour qu'on soit bien, ils s'étaient demandé : qu'est ce qu'il faut pour qu'il soit bien ? Et ils l'avaient mis. Ils avaient même mis de la diversité : quatre grandes tours pour varier le paysage ; ils avaient fait de petites collines, des accidents de terrain, pour que ce ne soit monotones ».

Christiane Rochefort, Les Petits Enfants du Siècle (1961).



Le rappeur LIM dans son texte «C'est ça gars» décrit la vie dans la ville et nous dit :  
« Hey Yo, regarde le ciel et dis-moi ce que tu vois ? ».

Nous faisons face à un cloisonnement de notre monde. Prenons pour exemple, le photographe allemand Michael Wolf, avec ses ahurissantes photos de mégalo-poles, qui disait : « Pleurons sur la ville, nous faisons face à des tours sans fin et des murailles en béton comme autant de paravents dans lequel l'homme du XXI<sup>ème</sup> siècle ne trouve pas d'échappatoire. »



Michael Wolf, Architecture of Density #43. 2005.

L'homme est face à une impasse, lorsqu'il lève la tête il ne voit plus que des tours qui se dessinent, laissant juste une brèche permettant d'entrapercevoir le ciel. Les villes d'aujourd'hui favorisent la construction de gratte-ciel plutôt que la rénovation, ce qui nous amène à voir des villes verticales surplombant le passé, imposant donc leur présence dans le paysage. On retiendra plus facilement la majestuosité de ces immeubles au profit de préexistant à notre échelle. Pour s'y résoudre il nous faut donc trouver des moyens quelconques pour arpenter ces tours et ainsi se libérer afin de trouver un certain éden nous offrant la lueur du ciel.

Le rappeur parisien Hugo TSR, originaire de Barbès, nous explique cela dans sa chanson «Là-Haut». Ce texte raconte comment il arpente la ville pour la fuir et ainsi arriver en haut des toits parisiens pour s'échapper de la triste et crade réalité de la rue pour chercher le calme. Il reste blême, seul et énervé de voir le monde partir en vrille se posant la question de pourquoi on nous fait ça ? Qu'est-ce que l'on a fait pour mériter ça ?

La vue qu'il décrit c'est celle de son quartier qu'il n'a jamais quitté, celle de la ville bruyante, noire, dangereuse qui crache son venin de fumées. Cette vue, il la compare à une vue « sublime », « idyllique » de notre imaginaire, celle que l'homme n'a eu de cesse de chercher depuis des millénaires croyant trouver un paradis. Est-ce que cette vue qu'il observe ne serait en fin de compte qu'un simple voile qui nous cache de la réalité ?

« J'me suis jamais rendu, j'résiste à ce monde en flux tendu / 18ème merveille du monde, ne cherchez plus les jardins suspendus », avant de rajouter dans le refrain :

« J'm'en vais là-haut sur la butte, pour regarder la ville  
Une gargouille de plus, les rues sont folles on dirait des rapides  
Pour tous les frères du-per, pas là pour faire du zèle  
À tous ceux qu'abusent j'monte sur la butte pour m'approcher du ciel  
J'm'en vais là-haut sur la butte, pour regarder la ville  
Une gargouille de plus, les rues sont folles on dirait des rapides  
Pour tous les frères du-per, pas là pour faire du zèle  
À tous ceux qu'abusent j'monte sur la butte pour m'approcher du ciel ».



Cela voudrait-il dire que l'humanité devient prisonnière du monde dans lequel nous sommes, privés de voir l'horizon, ou bien sommes-nous rendus à l'état d'âme inerte face à la destruction de ce qu'il reste de vérité ? Serait-il encore possible par un quelconque moyen de contrer cette expansion dans le but de préserver ce qu'il nous reste ? Peut-on arrêter la modernité ?

Les « taches » qui affectent nos paysages et nos villes, réduisent celles-ci à des vues dans le lointain dont la seule fonction est de permettre une rentabilité économique et ainsi de privilégier une certaine classe. La modernité rentable d'un gratte-ciel transforme nos villes au rang d'icone.

La cité à mesure humaine cède le pas à une cité écrasante conçue comme une machine à produire des biens, à les consommer dans laquelle le patrimoine et surtout les citoyens ne sont plus que des rouages d'un gigantesque engrenage.

Platon écrivait dans les Lois que « le bonheur du citoyen dépend de l'excellence de la cité, laquelle doit prendre modèle sur l'ordre du monde ».

« Sans âme, la cour, n'a plus d'arbres  
Le béton pousse plus aussi vite que le marbre  
Dégueulassé on sort les armes ou bien on baisse les bras  
On retrousse les manches, la machine s'enclenche  
Le temps passe, maté par l'ange, déjà tu fais la manche [...]  
Finir ainsi, est-ce donc ça nos vies ? ».

IAM, «C'est Donc Ça Nos Vies».



Kammermusiksaal, Berlin. 2015. Photographie argentique.

La société fait d'énormes efforts pour construire une mémoire historique artificielle. On crée à partir d'objets visibles des réinterprétations de monuments, ou la création de ruines fictives : le Désert de Retz, les studios d'Hollywood, ou les saloons reconstruits du Nevada, ... Ces fausses ruines ont une efficacité sociale importante car elles acceptent les ruines de l'histoire et celles de l'imagination dans le but de recréer un passé réel lié à l'idolâtrie. L'invention d'une tradition est liée à la reconstruction des traditions du passé. Elle interprète un besoin, un souvenir de la mémoire collective.

Dans Paris, Capitale du XIXème siècle, Benjamin nous parle des nouveaux passages parisiens. Ces passages traversaient les immeubles pour créer des galeries servant aux marchands de tissus. Ils permettaient aux utilisateurs de pénétrer un bloc d'immeubles et de déboucher d'une rue à l'autre sans les contourner.

« On ne se lasse de les admirer [...], un tel passage est une ville ; un monde en miniature. [...] La ville adopte donc une structure qui fait d'elle avec ses magasins et ses appartements le décor idéal pour le flâneur. »

Pour lui, la création de ces passages marque l'apogée de la Révolution industrielle rendue possible grâce à l'essor du fer, on utilise cette technique comme une contribution au renouvellement de l'architecture dans le sens du classicisme grec.

« Les architectes construisent des supports à l'imitation de la colonne pompéienne, des usines à l'imitation des maisons d'habitation, les gares affecteront des allures de chalet ».

Le deuxième aspect de cet essor a été que les grands travaux d'Hausmann ont favorisé le nettoyage de la ville pour l'améliorer, ce qui revient à la maquiller, à mettre de côté ce qui pouvait nuire à l'image de la ville lumière. On peut remarquer que les motivations des politiques étaient les mêmes qu'aujourd'hui :

« La hausse des loyers chasse le prolétariat dans les faubourgs. Les habitants de la ville ne s'y sentent plus chez eux. Ils commencent à prendre conscience du caractère inhumain de la grande ville ».

La Colonne aux oiseaux, Caen. 2019. Photographie argentique format 6x9.



Aujourd'hui, nous apparaît d'autres types de ruines et de passages liés à la modernité et aux différentes crises de la société économique. On peut voir des ruines concrètes de quartiers en déclin de certaines villes (par exemple Détroit, ou Ciudad Veldaluz en Espagne), des zones industrielles désaffectées. Celles-ci restent à la marge, dans un endroit sombre et presque invisible.



Détroit, USA.



Ciudad Veldaluz, Espagne.

De ces espaces abandonnés est né depuis les années 2000 la pratique de l'urbex, qui s'apparente à l'exploration urbaine. Les acteurs de cette pratique sont des explorateurs modernes cherchant les traces du passé, et donc de pérenniser ce qui nous est caché par beaucoup. Ces aventuriers d'une nouvelle ère deviennent des observateurs avisés de la situation économique et sociale de nos pays car ils visitent ce qu'il reste de débris de la globalisation, de la désindustrialisation, ou bien de l'exode. Bien souvent, cette pratique est illicite car l'on doit pénétrer ces lieux interdits. Il faut donc trouver la faille, l'interstice qui nous permettra de pouvoir accéder dans ces espaces cachés ou difficiles d'accès (usine au milieu des bois, tunnel de métro, catacombes, ...).

J'aime à être dans ces espaces car ce qui règne, ici, c'est le silence, le fait de pouvoir réfléchir à ce que pouvait être l'histoire de cette bâtisse. Il y aussi ce côté solitaire qui prédomine, ce n'est pas un effet de masse, mais bel et bien qu'une poignée de chanceux qui peuvent y entrer car seul le bouche à oreille ou l'exploration du hasard permettent d'approcher ces lieux chargés d'histoire.

On peut en voir une métaphore dans ce que cherchent les explorateurs dans le film *Stalker*, une quête éperdue dans le vide, de ce qui est introuvable. Que l'on arpente la ville, ou que l'on explore ces zones industrielles, on retrouve toujours ce sentiment d'inconnu face à ce qu'on trouve. On nous empêche d'accéder à ce que l'on veut traverser au péril de sa vie, c'est une fuite irrémédiable vers l'inconnu.

Dans *Stalker*, les protagonistes doivent traverser la zone pour y trouver ce qu'il y a de plus beau et intense dans la vie. C'est cet aspect qui me pousse sans cesse à vouloir voir ce qui se trouve derrière le mur, car c'est là que peut-être se trouve la vérité.

Les politiques publiques ne veulent bien entendu pas les muséaliser mais les refouler, les repousser du conscient comme abjects, désagréables. C'est un dispositif de censure contre la prise de conscience, et la défense collective. Les politiques véhiculent des images de villes glorieuses pour nous voiler la face dans le but que l'on ne se rende pas compte de l'urgence dans laquelle sont nos villes mourantes.

Ce qui compte ce n'est pas l'authenticité historique mais c'est la mise en scène commerciale et marchandisée, où la fiction prend la place de l'histoire, de la mémoire, et le passé est annulé pour voir le présent. Saurons nous trouver l'énergie pour repenser notre histoire culturelle ?



# Juste là,

En 2017, avec mon ami Victor Bureau nous avons commencé un travail de curatoriat s'inscrivant dans le territoire de notre école. Ce projet s'appelle : Juste Là, Autre Chose. Ce projet est un concept d'expositions éphémères. Il s'agit ici de se réapproprier les espaces urbains abandonnés dans le but d'y créer des situations artistiques de rencontre, de création et d'exposition.

Nous sommes deux étudiants en école d'art à Caen. La situation géographique de cette dernière est au coeur d'une friche industrielle en mouvance perpétuelle, qui fut le fleuron de l'industrie caennaise dans les trente dernières années. Aujourd'hui, un certain nombre de bâtiment y sont abandonnés, victimes de la désindustrialisation. Ouvriers, travailleurs ont cédé leur place aux toxicomanes, prostitués et migrants. Ce territoire autrefois attractif est désormais une zone de non-lieu et de perte.

L'idée de ce projet est née de rencontres, d'échanges et de balades. Quotidiennement, nous explorons, tous deux, ces espaces suspendus dans le temps, véritables ruines du monde moderne. Similaires à des aventuriers, explorant les décombres de ce territoire délaissé, nous arpentons cette immense friche périurbaine. Afin de satisfaire notre soif de découverte, il a fallu se glisser, escalader, s'introduire de diverses manières. Il nous faut trouver des brèches, des issues, ou autres failles à exploiter. Nous y puisons matériaux et inspirations. Nous est venue alors, l'idée d'un projet d'exposition pirate, qui redonnerait vie à ces espaces figés afin de les détourner, un bref instant, en un lieu de situation artistique.

Entre politique et poétique, il est question ici de créer des espaces qui joueraient le rôle d'alternatives aux lieux institutionnels. Il y a aussi une volonté d'inviter le regardeur à la fuite de la normalisation au travers d'errances, et de vagabondages. Etant influencés par la démarche situationniste, nous nous nourrissons entre autres de leur concept de la dérive, de la situation et du détournement. Ces expositions opèrent une réhabilitation d'espaces délaissés afin de les transformer en galerie d'art éphémère.

A l'origine, ce processus prend racine au sein de notre collectif SensÔson né de l'organisation de rave-party. La finalité des deux projets est relativement différente, mais le procédé reste le même : se saisir de non-lieu dans le but d'y créer des zones de liberté artistique, autonomes et temporaires.

Il est ici question de sortir de l'école. Etant en fin d'étude, la question de l'après se pose.

Quel chemin allons-nous emprunter pour nous immiscer dans le paysage artistique contemporain ? Comment sortir de cette agora qu'est l'école ?

En effet depuis 5 ans, l'école nous a imposé des normes institutionnelles. Il était temps pour nous d'avoir une nouvelle appréhension de lieux inconnus et chargés d'une autre histoire. Nous voulons briser le cocon que nous offre l'école actuellement, afin de réapprendre à faire ce que l'on savait faire. Il s'agit de penser notre pratique à l'extérieur du white cube, largement imposé dans le paysage artistique contemporain. Nous nous sommes mis à la recherche de lieux pouvant répondre à nos attentes. Il a fallu réanimer ces espaces ouverts à tous. Chaque individu errant dans cette friche y a laissé une marque de son passage.

Comment composer entre les monts de déchets des squatters, monticules de vêtements délaissés, les tags, les canettes, les excréments humains, la végétation florissante, et les bâtiments s'effritant ?

# autre chose

Cela implique la mise en pratique des connaissances transmises par l'école et une réadaptation à un nouvel environnement.

Par conséquent, notre projet se doit de fonctionner en autogestion en terme de budget, électricité, et matériel en tout genre. Par exemple, cela implique que nous utilisons le réseau électrique déjà en place en se branchant sur une source extérieure. Dans la préparation du site, nous nous devons aussi de nettoyer, balayer, élaguer certaines zones, frayer des chemins, sécuriser, et bien entendu se dissimuler. Il met en jeu le territoire par le biais d'une réactivation dans le présent, permettant sa réintégration dans la vie urbaine.

Il est évident qu'un projet alternatif d'exposition met en jeu des questions politiques. La réalité de ces dernières est évacuée, balayée de la surface médiatique. Notre but est de leur redonner place au sein de la conscience collective. Dans une démarche naturaliste, nous tentons de dépeindre la face cachée de notre quotidien. L'orchestration de ces situations nécessite d'attirer l'œil sur ce qui nous est habituellement dissimulé par le voile de pudeur qui est jeté sur ce monde.

Les politiques gouvernementales édulcorent et brouillent notre vision du réel, afin de nous faire vivre dans une ré-interprétation du meilleur des mondes. Nous vivons dans une société de culture de masse, où une élite décide de la voie à suivre. Nous prônons la culture populaire, celle à l'initiative du peuple, pour le peuple et inhérente à la réalité du monde. Nous souhaitons l'accessibilité et la visibilité de la culture et de la création hors des normes institutionnelles. La culture, dans ce sens, signifie l'élévation de l'esprit. Nous sommes contre l'uniformisation des savoirs et des pensées, et pour l'authenticité d'une culture spontanée.

La mise en pratique de notre idéologie implique la réappropriation d'espaces urbains délaissés. Aujourd'hui, la réalité économique veut que ces lieux disponibles restent à l'abandon, et cela, malheureusement, malgré les besoins sociaux grandissants. L'Etat ferme les yeux sur le potentiel incroyable mais inexploité qu'offre cette jungle urbaine. Il en voit les statistiques, nous en voyons les conséquences. Sous la forme d'action directe, nous nous saisissons de ces non-lieux dans le seul but d'être ensemble.

Lors de ces événements, nous mettons un point d'honneur à la mixité sociale et au partage. Le temps de ces expositions, chaque individu peut évoluer librement dans un espace utopique où sa liberté s'arrête là où commence celles des autres. Il n'existe aucune autre règle que celles de la bienséance. A l'heure où se rassembler est devenu un acte politique, la situation elle-même prend place comme une œuvre d'art.

Dans l'imaginaire commun la définition de la piraterie est erronée. Bien loin du banditisme, notre conception de celle-ci se rapproche de son étymologie : un pirate est quelqu'un qui décide moralement d'agir pour son propre compte, ne répondant plus à aucune instance supérieure. La piraterie est une forme d'organisation libertaire en mouvance perpétuelle, tirant sa force de l'exploitation des failles d'un système, et du détournement de ces produits. Un jeu du chat et de la souris dans laquelle cette dernière peut tactiquement obtenir sa liberté. Nous faisons la distinction entre immoral et illégal. Pour reprendre Hakim Bey, la force d'une utopie réside dans son invisibilité. Pour ce projet, il nous faut accéder à une visibilité tout en restant invisible. Il en découle une organisation militaire et millimétrée.

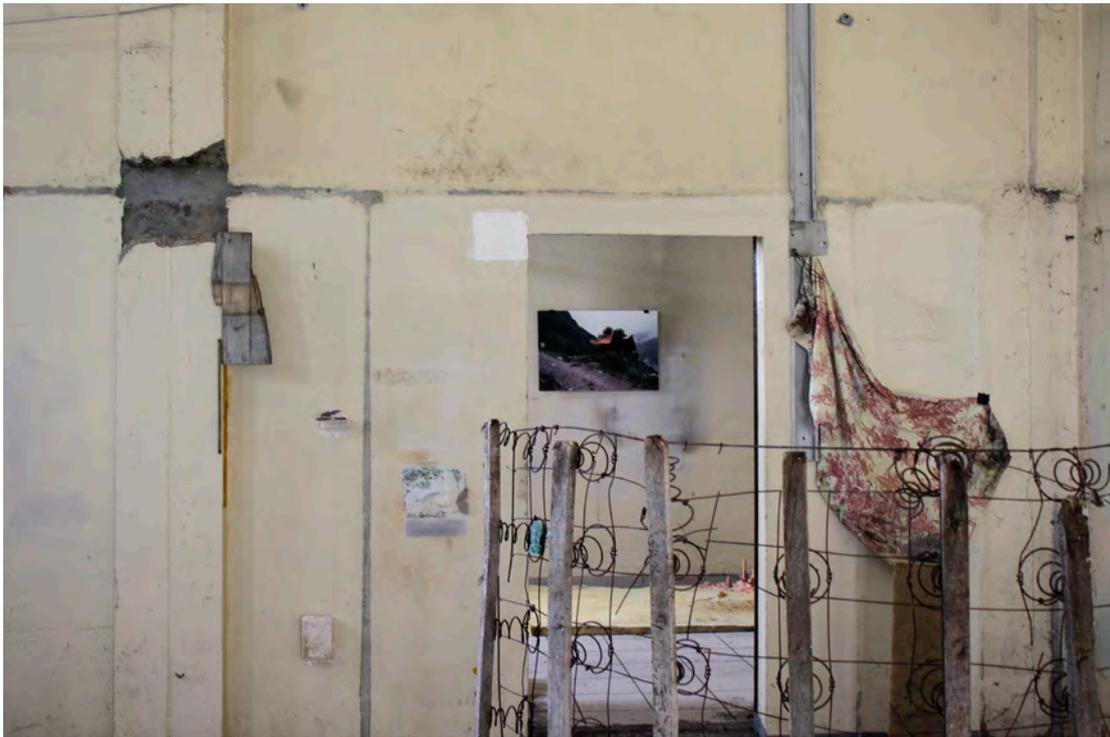


Antoine Géhanne, Kit, activation n°4. 2019.  
Vue de l'exposition Juste Là, Autre Chose #2.



Axel Jumelin, «L'homme couché». 2019.  
Vue de l'exposition Juste Là, Autre Chose #2.

15h00 Préparation du vernissage. Gardiennage alterné.  
16h00 Test final.  
17h30 Réception du convoi au point de rassemblement.  
17h45 Discours public.  
18h00 Mise en marche du convoi.  
18h06 Mise en route du système électrique.  
18h07 Arrivée du convoi. Ouverture du site.  
21h00 Départ dernier visiteur. Début du rangement.  
22h00 Disparition totale.



Au premier plan : Détail de l'installation in situ de Marion Eudes, Coline Serrus, Jeanne Cattant. 2019.  
 A l'arrière plan : Victor Bureau, Chantier fantôme. 2018.  
 Vue de l'exposition Juste Là, Autre Chose #2.



Laurent Tixador, Performance sonore «Vinyle», 2019.  
 Vue de l'exposition Juste Là, Autre Chose #2.

- 08h30 Chargement du camion.
- 09h00 Arrivée sur site. Le camion dissimule l'entrée.
- 09h10 Ouverture de la brèche. Déchargement.
- 10h00 Répartition des tâches. Pose des premières bâches.
- 10h30 Invisibilité assurée. Début du montage.
- 12h00 Premier test du système électrique.
- 12h30 Installation des éclairages. Début de l'accrochage.
- 14h00 Nettoyage et sécurisation du site.

Les ruines que nous habitons doivent nous ramener à la raison que nous ne pouvons pas être de simples spectateurs... Il faut se soulever, et agir. Il faut être capable de contrer ceux qui ne voient qu'une nouvelle occasion de faire leurs butins, ou bien se résigner à l'effondrement de notre société, de nos valeurs.

Nous pouvons retenir cette phrase de Sénèque : « Seul est capable d'indignation celui qui est capable d'espoir ». Il faut choisir le côté de la vie, interroger l'histoire et le passé, les écouter, afin de ne pas répéter les mêmes erreurs et d'enclencher chez les générations présentes et futures le désir de construire un futur commun qui soit digne de ce qu'on nous a transmis.

Ce sont des endroits où la végétation a repris ses droits, marquant ainsi une renaissance. Les ruines portent la trace de ce qu'elles ont été en leur temps moderne. Leurs actualités se sont figées, métamorphosées en antiquité. Vestige du passé, trace de ce qui a été moderne en son temps, la ruine porte en elle cette relégation de l'actuel dans l'ancien. L'image de la ville en ruine incarne ou reflète la fin d'une culture qui cède la place à une autre. Parfois il s'agit plutôt d'une décadence morale et politique d'une société. Dans une époque comme la nôtre, qui est hélas, trop riche en ruine générées par la violence des guerres.

Au travers de ce mémoire, j'ai souhaité vous apporter mes questionnements et mon regard sur le monde. Le but n'est pas nécessairement d'y apporter une réponse, mais seulement d'évoquer des situations, des événements, des faits, des actes, de ce qui m'a construit afin de voir quels chemins ou quelles attitudes adopter dans notre système. Je n'ai pas la prétention de vouloir changer le monde, mais l'envie de susciter chez chacun une lueur. Tel est le dessein de l'artiste. Nous pouvons, ensemble, à notre échelle, faire évoluer notre regard et nos quotidiens vers un monde meilleur. Ne restons pas abattus face aux dérèglements écologiques et à l'hypocrisie des politiques, mais soulevons-nous.

Mon cursus scolaire m'a permis d'apprendre à observer avec une fascination toujours plus grande. Il faut savoir tout observer. L'observation et l'apprentissage du monde nous permet de ne pas oublier ce qui a été fait, donc de pérenniser un savoir, afin de ne pas oublier ni répéter les mêmes erreurs et ainsi avancer sereinement pour comprendre le futur. Ce qui caractérise le plus mon travail est de tenter de dépeindre la société dans laquelle je vis, de proposer une corrélation entre l'utopie et la dystopie au travers d'un voyage, un voyage quotidien.

J'aime à montrer le rapport qu'il y a entre le paysage naturel et le paysage urbain. Je n'ai pas encore trouvé la solution s'il faut fuir la ville pour retrouver une certaine paix, ou bien la combattre. C'est ce qui me permet de mettre en lien toutes les références qui m'ont fait évoluer. Il est tout à fait possible, à mon sens, de proposer une vision idyllique d'une nature florissante en lien avec une vision nihiliste de la ville et de notre société. Montrer une peinture dans le style du XIXème siècle en accord avec ce qu'il y a de plus underground dans la ville au travers des mouvements punks. Lier une image bucolique de ruine face à l'urbanité post apocalyptique du chantier.

Pour conclure, il y a un rapport spirituel de l'individu avec la nature, et un lien avec ces grands espaces paysagers, ainsi que leurs capacités introspectives. Cela laisse place, pour moi, à une émotion extra visuelle qui accompagne cette fascination mystique pour le monde naturel. Le rapport entre ces grandes étendues de paysage, et les choses miniatures est que nous pouvons de la même manière nous perdre dans l'immensité des détails.

Chaque jour est un nouveau spectacle.



## **Bibliographie**

AUGE Marc. Le temps en ruine. Paris : Editions Galilée, 2003.

BAUDELAIRE Charles. Le peintre de la vie moderne. Paris : Editions Fayard, Collection 1001 nuits, 2010.

BENJAMIN Walter. Œuvres complètes. Paris : Editions Gallimard, Collection Folio, 1991.

BOURET Jean. L'École de Barbizon et le paysage français au XIX<sup>ème</sup> siècle. Neuchâtel : Editions Ides et Calendes, 1972.

CAUQUELIN Anne. L'invention du paysage. Paris : Presses Universitaires de France, Collection Quadrige, 2000.

CHENG François. Vide et Plein, le langage pictural chinois. Paris : Editions Points, 1991.

CLEMENT Gilles. Le manifeste du Tiers-paysage. Paris : Editions Sens & Tonka, Collection Science social, 2014.

COCCIA Emanuele. La vie des plantes. Une métaphysique du mélange. Paris : Editions Payot & Rivages, 2016.

DAVILA Thierry. Marcher, Créer. Paris : Editions du Regard, 2002.

FERRERE Angèle. Du chantier dans l'art contemporain. Paris : L'Harmattan, 2016.

HUXLEY Aldous. Le Meilleur des mondes. Paris : Pocket, 2017.

KEROUAC Jack. Les clochards célestes. Paris : Editions Gallimard, Collection Folio, 1963.

KEROUAC Jack. Sur la route. Paris : Editions Gallimard, Collection Folio, 1976.

LE CORBUSIER. Manière de penser l'urbanisme. Paris : Editions Denoël-Gonthier, Collection Bibliothèque Médiations, 1972.

PIQUERAS Christine et la Direction générale des patrimoines. Les grands ensembles, une architecture du XX<sup>ème</sup> siècle. Paris : Dominique Carré éditeur, 2001.

PRETI Monica et SETTIS Salvatore (dir.). Villes en ruine (image, mémoires, métamorphoses). Vanves : Editions Hazan, collection Louvre éditions, 2015.

## **Catalogue d'exposition**

BURGARD Chrystèle et SAINT GIRONNS Baldine (dir.). Le paysage et la question du sublime. Musée de Valence, 1997. Paris : Collectif Réunion des musées nationaux, 1997.

## **Filmographie**

GODARD Jean-Luc, réal. Le livre d'image. Casa Azul Film et Ecran Noir Productions, 2018. 85min.

HOPPER Dennis, réal. Easy Rider. Columbia Pictures, 1969. 94min.

MALICK Terrence, réal. La ballade sauvage. Badlands Company, Jill Jakes Production, 1973. 94min.

TARKOVSKI Andreï, réal. Stalker. MK2 Production, 1979. 163min.

## **Podcast audio**

Ces jardins qui nous font du bien ?. Grand bien vous fasse ! France Inter. Vendredi 19 juillet 2019. 51min. Disponible sur : <https://www.franceinter.fr/emissions/grand-bien-vous-fasse/grand-bien-vous-fasse-19-juillet-2019>

Reconstruire le regard, Chantier ouvert autour de l'Anthropocène. Conférence de Pierre Wat. Villa Médicis Académie de France à Rome. Mardi 26 mars 2019. 64min. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=8RpxQK8yNHY>



