

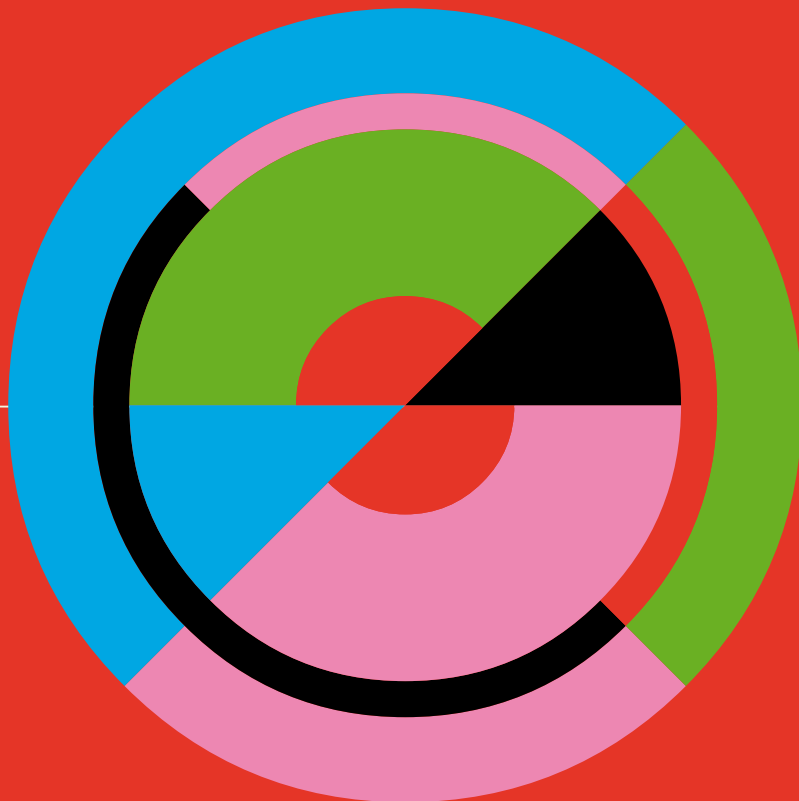
colloques ↪

↪ TERRE I

↪ TERRE II

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ART DE LIMOGES

2009 / 2010 / 2011



ENSA | LIMOGES

COLLOQUE TERRE I

COLLOQUE TERRE II

→ ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ART
DE LIMOGES

2009 / 2010 / 2011

SOMMAIRE

INTRODUCTION p. 4

↳ COLLOQUE *TERRE I*

Terre(s) et éco-responsabilité / Jean-François Demeure p. 12

TERRE COMME MATÉRIAU p. 14

12 ET 13 NOVEMBRE 2009

TERRE COMME PATRIMOINE p. 18

11 ET 12 JANVIER 2010

TERRE COMME TERRITOIRE p. 24

25 ET 26 MARS 2010

Colloque terre I: écho critique / Olivier Beaudet p. 48

↳ COLLOQUE *TERRE II*

Introduction / Jean-François Demeure p. 89

Colloque Terre II: écho-critique / Olivier Beaudet p. 90

L'idée du territoire d'après Gilles Deleuze, Tim Leura Tjapaltjarri
et Peter Hutchinson / Alain Viguier p. 144

IMAGE FICTION, VISION PAYSAGÈRE p. 160

8 MARS 2011

TECHNO-SCIENCE VERSUS BIO-CONSERVATION? p. 162

9 MARS 2011

SAVOIR-FAIRE, SCIENCES ET TRADITION,

BRICOLAGE, REMIX, MASHUP p. 164

10 MARS 2011

cette fois par une rationalisation totale. On peut d'ailleurs se demander si cette rationalité n'est pas vécue parfois comme un phénomène naturel. Cela explique pourquoi certains vont jusqu'à remettre en cause le développement et militent en faveur d'une décroissance, comme le fait Virginie Farges. Quoi qu'il en soit, le risque majeur, que Julie Ramos avait analysé lors du précédent colloque, c'est bel et bien celui d'un *greenwashing*⁴⁴, où les grandes entreprises s'emparent de la question environnementale pour en faire une affaire de communication en vue d'y gagner une meilleure image. Patrick Nadeau comme Jacques Kaufmann parlent des murs végétalisés avec un lexique organique : c'est « une sorte de peau ». Mais on pourrait aussi y voir là un écran de verdure. Que vient-il finalement masquer ? Au pire, une écologie de marketing, au mieux, cela procède d'une écologie superficielle dans la mesure où on ne considère pas que le problème est à chercher plus en profondeur dans les racines de notre culture. On estime qu'il n'est pas nécessaire de changer notre façon de penser, et les choix qui sont faits ne nous y conduisent pas. C'est en cela un point de rupture fondamental vis-à-vis des artistes, des architectes, des designers ou encore des céramistes que nous avons qualifiés de bio-conservateurs. Enfin, ces deux territoires se caractérisent par leur anthropocentrisme, voire un technocentrisme, plus ou moins affirmé. L'homme et le système qu'il développe, dont la ville est une métaphore, demeurent au centre de toutes les préoccupations. Ces territoires sont pourtant soucieux d'établir une connexion vive entre la sphère technologique et la nature au bénéfice de la méga-machine. Pour l'un, l'élément naturel vient stabiliser l'impact du développement de notre société sur l'environnement local. Fondée sur un humanisme, elle valorise une écologie dont l'enjeu curatif participe d'une conception utilitariste de la nature, qui permet peut-être une résilience. Tandis que pour l'autre, le végétal domestiqué se plie au rythme, comme aux exigences de la ville, de l'entreprise et de la personne, qui lui offrent en contrepartie les conditions d'une existence prolongée. C'est donc au prix d'un sacrifice, celui d'une mutation qui fait de la plante un objet technologique, qu'elle trouve là les moyens de sa persistance au cœur de la ville. Répondant ainsi à un désir de nature, le processus engagé est bien celui d'une naturalisation.

Nous avons là deux façons d'intervenir qui tendent à définir des territoires caractérisés par des enjeux assez proches, mais, parce qu'ils usent de concepts et de méthodes divergents, ils génèrent des déterminismes bien différents. Cependant la nature est littéralement contenue par la ville, dans le sens où celle-ci lui accorde une présence, mais également parce qu'elle vient la réguler. Cet assujettissement de la nature à l'urbain nous interroge quant à l'action de la ville. La nature n'est-elle pas de la sorte le moyen d'une

revalorisation de l'image de la ville, où l'imaginaire qu'elle entretient offrirait un camouflage idéal venant garantir le maintien et la poursuite des activités économiques menées par les grands groupes à l'échelle mondiale ? Dans cette perspective, la ville est le monde au sens du territoire, dans lequel la nature apparaît comme un simple critère. Ceci traduit combien la technosphère éprouve des difficultés à penser la nature comme un écosystème à l'échelle de la planète. Alain Viguier s'interroge alors : « Historiquement la théorie des systèmes a émergé avec la pensée écologique qui se fonde sur la découverte d'un écosystème planétaire qui s'est bouclé sur lui-même, alors même que la pensée scientifique rend désormais impossible toute transcendance d'un qui sur un quoi. Ne faisons-nous pas nous-mêmes partie du système observé ? Ce qui est observé n'est pas seulement un objet de pensée ; il ne contient pas moins le système de pensée. Il n'y a pas de « mère nature » mais, comme disent les Aborigènes, seulement un « rêve ». »

CHEMINS VIRTUELS

« La carte est répartition d'un territoire qui existe par ses dynamiques et non dans une simple répartition topologique. Elle est un agencement de systèmes dynamiques parcourus de chemins virtuels. », nous rappelle Alain Viguier dans la conférence introductive au colloque, au cours de laquelle il analyse à l'appui de la géophilosophie de Gilles Deleuze les caractéristiques fondamentales de la carte et du territoire. Or à bien des égards, les œuvres mais également les interventions des artistes Laurie-Anne Estaque et Peter Briggs tendent à révéler des territoires dont les chemins dynamiques – ils s'actualisent en permanence – dévoilent soit une épaisseur qui n'a rien de géologique, soit des temporalités propres à la mémoire. Pourtant, si Laurie-Anne Estaque s'intéresse à la terre, c'est principalement à travers l'exploitation des représentations cartographiques que les techniciens et les scientifiques réalisent, alors que Peter Briggs imprime autant qu'il exalte un lien direct et intime au matériau.

CALQUE ET CARTE

« À l'origine, je voulais travailler sur l'actualité, sur des choses universelles et parler de l'homme, mais pas de mon petit milieu fermé. Je me suis très vite sentie bloquée parce que j'ai commencé à travailler avec des images, de la photographie reportage, que je découpais dans la presse. Mais j'avais un gros problème avec l'utilisation de ce type d'images, et je m'en suis très vite séparée. J'ai alors cherché à voir quels étaient les signes qui pouvaient remplacer ces images photographiques, et tout mon travail s'est orienté vers une recherche autour des signes, des marques, des codes, qu'on utilise

44. Exposition *Greenwashing*, 2008, Turin, Italie.

dans notre société pour se représenter les choses, pour se les accaparer, pour se donner des identités, pour vivre...», explique Laurie-Anne Estaque. Elle poursuit: «La toute première cartographie que j'ai réalisée remonte à 1997. C'est un travail autour des drapeaux réalisé en broderie entièrement à la main. C'est une sélection de drapeaux du monde qui sont associés au nom du pays et à sa devise. Souvent, je ne change rien aux choses que je récolte, que je recopie, que je décalque, ou que je transpose. Ce sont donc les véritables devises des pays. Cette succession provoque une sorte de territoire, d'histoire linéaire, qui se développe en frise sur le mur. J'ai choisi les pays parfois en fonction de leur actualité. Cela faisait résonance avec mon désir premier d'exploiter l'image d'actualité; et j'aimais bien ce lien que l'on pouvait faire mentalement avec ce petit signe coloré qui faisait référence et des phénomènes de société ou d'actualité.» Son attachement au travail fait main va de pair avec un choix affirmé pour des matériaux pauvres ou simples, tels que le fil de couture, la mine de plomb, ou la gouache, et pour support: du papier ou du tissu.

Laurie-Anne Estaque transpose ensuite à ce travail sur les identités nationales et leur revendication, une recherche sur les valeurs transfuges, parce que l'appartenance nationale, selon elle, devenait datée. Cette fois, les logos qui étaient brodés et les slogans venaient se substituer aux devises. «Je cherchais les nouvelles valeurs auxquelles on répond, auxquelles on appartient. J'ai donc travaillé sur les marques économiques à travers les logos et les slogans qui venaient remplacer les devises.» Laurie-Anne Estaque opère là un transfert qui fait écho à la globalisation des échanges mondiaux et à la mondialisation des grandes entreprises. Se substituait à l'expression en termes topographiques des frontières nationales, de fait, un brouillage des repères cartographiques traditionnels. Ses œuvres sur la représentation du monde découlent de ce travail sériel. Elle s'attache alors au globe, pour ensuite s'intéresser directement aux cartes existantes, qu'elle découpe au cutter dans un premier temps. Enfin, elle rassemble puis transpose les cartes et les cartogrammes qu'utilisent des scientifiques ou des spécialistes (géographes, économistes, chefs marketing, ou politologues...) pour schématiser des données spécifiques et les apprécier dans leur ensemble. La carte est autant un moyen de faire émerger que d'affirmer des territoires. Elle contracte et répartit à la fois l'espace, selon Alain Viguier. Laurie-Anne Estaque s'approprie cartogrammes et anamorphoses dans une version qui conjugue l'héritage du *ready-made* de Marcel Duchamp, au *Do it yourself* d'Andy Warhol. Aussi, pour réaliser ces transpositions, elle procède à une opération de calque de la carte. Parfois, notamment avec la peinture *Européana, une brève histoire du XX^e siècle*⁴⁵, elle reporte directement son calque afin d'obtenir un dépôt de mine de plomb sur son support papier. Elle le décalque. Par conséquent les contours de la carte

se trouvent inversés, et celle-ci nous apparaît donc à l'envers. Loin d'un souci d'économie d'énergie ou de temps, l'artiste assume cette inversion symétrique, parce qu'elle lui permet d'accuser le caractère non essentiellement topographique des territoires qu'elle isole. La carte montre son envers et s'affirme comme dispositif. Laurie-Anne Estaque revendique alors avec Alain Viguier cette idée que «l'unité d'un espace qui le constitue en territoire échappe à tout contour géométrique»⁴⁶.

Alain Viguier évoque la typologie étendue des cartes auxquelles nous avons recours (carte routière, carte de la végétation...), mais il précise que ce n'est pas ce que Gilles Deleuze nomme une carte. Pour lui, ce sont des calques. «Même la superposition de tous les calques ne suffit pas à faire une carte... La carte relie des coordonnées par des chemins dynamiques, les fait tenir ensemble et dissout les calques les uns dans les autres.», précise Alain Viguier. Dans de nombreuses œuvres d'une série qu'elle poursuit encore, Laurie-Anne Estaque accompagne les contours géographiques des territoires qu'elle reporte de toute une accumulation d'éléments juxtaposés et aux registres variés (image, signe, symbole, texte...). «Une série un peu en rupture avec le travail de cartographie qui précède, a débuté avec un travail de dessin qui s'est construit autour de l'ouvrage *Européana une brève histoire du XX^e siècle* de Patrick Ourednik⁴⁷. Ce n'est pas un récit hiérarchisé par une chronologie, et sa description du XX^e siècle est complètement anarchique. Se mêlent les inventions, les phénomènes, les événements historiques et politiques... J'ai donc réalisé une cartographie à partir de cet ouvrage, où tout démarre avec cette carte centrale inversée de l'Europe et autour de laquelle viennent tourner des éléments graphiques». Ces proximités induisent des chemins dynamiques mais non matérialisés. Débordant de la carte, ils l'étoffent. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une illustration de la définition de la carte de Gilles Deleuze, l'ambition de l'artiste c'est bien de nourrir ces voisinages de flux ou d'imprégnations équivoques, comme autant de possibilités virtuelles. Certes ces chemins n'apparaissent pas formalisés dans son dessin, et c'est là tout un travail de l'œil et l'esprit. Pourtant, c'est bien le dessin qui les génère. C'est *en et par* lui qu'ils s'inaugurent. Tous ces signes qui s'accumulent dans les œuvres du type *Européana* ou *Trésor public*, existent simultanément de façon autonome et interconnectée. Leur cohésion participe de la carte. «L'espace c'est la multiplicité dans l'instantanéité.», dit Alain Viguier. Aussi, Laurie-Anne Estaque propose un nouvel agencement, une sorte de mosaïque d'éléments hétérogènes qui s'affranchit d'un ordonnancement

45. Laurie-Anne Estaque, *Européana, une brève histoire du XX^e siècle*, peinture sur papier, 85x114 cm, 2008.

46. Alain Viguier, op. Cit.

47. Patrick Ourednik, *Européana une brève histoire du XX^e siècle*, 2001.

rationnel à la fois réducteur et incomplet. Pour Alain Viguier : « La carte est ouverte, elle est contestable dans toutes les dimensions, démontable, renversante, susceptible de recevoir constamment des modifications ». C'est aussi une géographie d'intensités et d'affects.

CARTE MÉMOIRE

Lorsqu'Alain Viguier commente la géophilosophie de Gilles Deleuze qui interroge notre lexique autant que les définitions que nous attribuons aux mots, il ouvre une brèche dans la conception commune que nous avons de la réalité, et à laquelle la carte routière, par exemple, a prétention. Tout d'abord, cette réalité nous apparaît spécifique à son domaine d'application. Par conséquent, si ces cartes ne sont que des calques, et que ceux-ci sont multiples, alors les réalités auxquelles ils renvoient sont hétérogènes. Enfin, les mots eux-mêmes peuvent recouvrir différentes significations selon leur contexte. Les cartes sont en cela déterminées par un espace dont Alain Viguier rappelle qu'il n'est pas nécessairement lié à un emplacement physique et à un temps. N'y a-t-il pas là un lien du calque de Deleuze au décalque ? Le calque, n'est-il pas l'instrument d'un décalque, d'une projection sur le monde ? Le calque se ferait en cela matrice, alors même qu'il est initialement un outil conceptuel destiné à apporter les moyens d'une connaissance spécifique et technique de celui-ci.

L'interrogation porte finalement sur la valeur qu'on attribue à ce calque, mais également sur l'intention du projet qui l'initie. Instrument technique de l'ingénieur, il est aussi l'instrument politique d'une représentation du territoire qui en détermine la perception. Il est un moyen d'affirmer un territoire⁴⁸. Fondé sur une volonté de rationalité, le calque – pour conserver ici la terminologie du philosophe – serait donc un outil technique et scientifique autant qu'une tentative de rationaliser le monde.

L'attitude techno-scientifique s'attache en général à ce qui est perçu, et tente de le rationaliser sous la forme de tableaux et de cartes (de calques selon Deleuze), dont la rationalisation des données et leur exploitation contribuent au développement de nos sociétés modernes. Ce regard particulier qui est posé sur le monde, participe également à sa construction⁴⁹. Toutefois Alain Viguier rappelle combien l'observateur est intimement lié à son objet d'observation. Il n'est plus tenable de nous situer comme en-dehors du monde. Par ailleurs,

48. « Au XVIII^e, l'art de gouverner commence sa transformation. Un mode de gouvernement basé sur la rationalité économique se met en place et va favoriser les processus économiques et l'émergence d'un « marché ». Cette nouvelle gouvernabilité va développer les routes de communication et de commerce mais aussi mettre en place les structures de sécurité. La mise en carte de la nation s'avère indispensable au bon commerce et aux principes de rationalité. [...] La cartographie sera un des moyens d'affirmer le territoire. » *Pourquoi faire une carte ?* Art-erroriste.

ce monde lui-même est loin d'être un passif. Chercheur en ingénierie de l'apparence, Olivier Etterradossi s'attache à mettre en œuvre la manière dont les matériaux interagissent. « Un matériau affecte les capteurs humains en lui envoyant des stimuli. Ces stimuli, on peut les décrire dans des espaces physiques. Les capteurs humains traduisent ces stimuli en sensations que les neurologues ou les neuro-physiologistes peuvent décrire, mais aussi en sensations qui sont ordonnables dans un espace de description que l'on appelle l'espace psychophysique (un espace dans lequel le stimulus est instrumentalisé pour en faire quelque chose en matière de représentation). Ensuite on accède à une troisième couche dans laquelle le cerveau va utiliser les catégorisations pour fabriquer des espaces fonctionnels, c'est-à-dire, pour redimensionner l'espace en vue d'une exploitation particulière. », dit-il. Il ajoute : « Les émotions sont beaucoup influencées par l'aspect cognitif, pourtant il y a des stimuli qui peuvent déclencher des réactions émotionnelles. Ils peuvent le faire tout seul. Comment ? En activant des processus physiologiques. Par exemple, les masseurs savent que telle action augmente certaines sécrétions... [...] On peut provoquer le jugement esthétique. On peut provoquer le corps. On peut le surprendre. On peut essayer de suggérer qu'il y avait peut-être des alternatives dans le monde aux choses que l'on pensait, par exemple en suggérant que les maisons en terre pouvaient générer du lien social. » Il s'agit là pour le chercheur d'essayer de réduire la complexité du monde selon une approche conceptuelle en établissant une triangulation qui échappe à la relation binaire et accorde pour le coup une importance réelle au matériau. D'une autre manière, le discours du céramiste Jacques Kaufmann est assez voisin lorsqu'il déclare : « Il n'y a pas de bons ou de mauvais matériaux, mais ce qui importe, c'est de parvenir à le révéler. »

L'artiste Peter Briggs développe une pratique du modelage qui offre un intérêt tout particulier dans l'examen des problématiques liées à la terre, parce qu'il concentre selon une triangulation, non sans relation avec celle d'Olivier Etterradossi, le matériau, les sensations, et l'usage, qu'il met en œuvre dans son approche cartographique, bien que sa finalité diffère fondamentalement. Sa pratique du modelage le conduit à établir des liens entre ce qui est tangible et ce qui est conceptuel. Peter Briggs évoque les systèmes de correspondances entre les objets en céramique, comme les cruches, le corps qui les manipule, et le lexique qui vient lier l'un à l'autre. Ces liens expriment le plus souvent un mode de pensée analogique : « J'habite dans une région qui a une histoire de production céramique. Langeais et La Rochouze produisaient encore

49. C'est parce que je le regarde selon une perspective rationnelle, que j'en extrais des données rationalisables, lesquelles favorisent le développement d'un monde rationalisé. D'où une attitude souvent jugée « techno-centrée », notamment par Olivier Etterradossi lors de son intervention au colloque *Terre II*, ENSA Limoges, mars 2011.

8 MARS 2011

IMAGE FICTION, VISION PAYSAGÈRE

EXPÉRIENCE, JARDINAGE, PAYSAGE, CONTEXTE, ACTION

⇨ INTERVENANTS

ALAIN VIGUIER

Professeur Ensa Limoges.

« L'idée du territoire d'après Gilles Deleuze, Tim Leura Tjapaltjarri
et Peter Hutchinson »

ELISA RESEGOTTI

Conservateur du patrimoine, art et jardins, membre du bureau de l'AICU
(Associazione Italiana Carlo Urbani), Conservateur des Parcs
et jardins botaniques.

« Le Jardin de Pianamola: art – paysage – nature »

MAMADOU CISSÉ

Artiste.

LAURIANNE ESTAQUE

Artiste.

« Alaux, peintre sobre et de haute école... jetais parfois des cris d'indignation
à chaque fois qu'il apercevait l'aile d'un moulin, sous prétexte que les grands
bras mouvants dérangeaient les lignes du paysage. Victor Hugo soutenait
que le moulin ajoutait de l'effet au point de vue ».

(Sur la route de Paris à Reims pour se rendre au sacre de Charles X),
in: *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* (Adèle Hugo), Plon, 1985.

On voit que le débat sur les éoliennes n'est pas neuf.
« La lecture du paysage est déjà le premier état de sa manipulation,
il n'y a pas de manipulation qui ne procède d'une lecture, d'une cartographie ».

Alain Viguier in « Notes sur l'art de Peter Hutchinson »,
in: *Les Carnets du Paysage n°15*: « Bord à Bord », p. 53,
coéd. École nationale du paysage de Versailles / Actes Sud, octobre 2007.

La cartographie est toujours la simplification de phénomènes complexes.
« La simplification est ce que je cherche, mais plus vous simplifiez une chose
plus elle devient complexe ».

Peter Hutchinson cité par Alain Viguier « Notes sur l'art de Peter Hutchinson »,
in: *Les Carnets du Paysage n°15*: « Bord à Bord », p. 57,
coéd. École nationale du paysage de Versailles / Actes Sud, octobre 2007.

On a coutume, dans nos sociétés, de relier la « vue du dedans »
(de type tangentiel) aux domaines de la vie quotidienne et de l'esthétique,
et de considérer que seule la « vue du dessus » (de type projectionnel)
est en mesure de fonder une connaissance rigoureuse. Il existe une troisième
manière d'approche, l'image fiction où se constitue une vision paysagère.
Les collages chez Hutchinson: « Ils fabriquent des paysages autant qu'ils
renvoient à des paysages qui préexistent à cette fabrication. »

Alain Viguier, « Notes sur l'art de Peter Hutchinson »,
in: *Les Carnets du Paysage n°15*: « Bord à Bord », p. 5,
coéd. École nationale du paysage de Versailles / Actes Sud, octobre 2007.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ART DE LIMOGES

19 avenue Martin Luther King / 87000 Limoges

www.ensa-limoges.fr



↳ COLLOQUE *TERRE I*

TERRE COMME MATÉRIAU

12 ET 13 NOVEMBRE 2009

TERRE COMME PATRIMOINE

11 ET 12 JANVIER 2010

TERRE COMME TERRITOIRE

25 ET 26 MARS 2010

↳ COLLOQUE *TERRE II*

IMAGE FICTION, VISION PAYSAGÈRE

8 MARS 2011

TECHNO-SCIENCE VERSUS BIO-CONSERVATION ?

9 MARS 2011

**SAVOIR-FAIRE, SCIENCES ET TRADITION,
BRICOLAGE, REMIX, MASHUP**

10 MARS 2011