

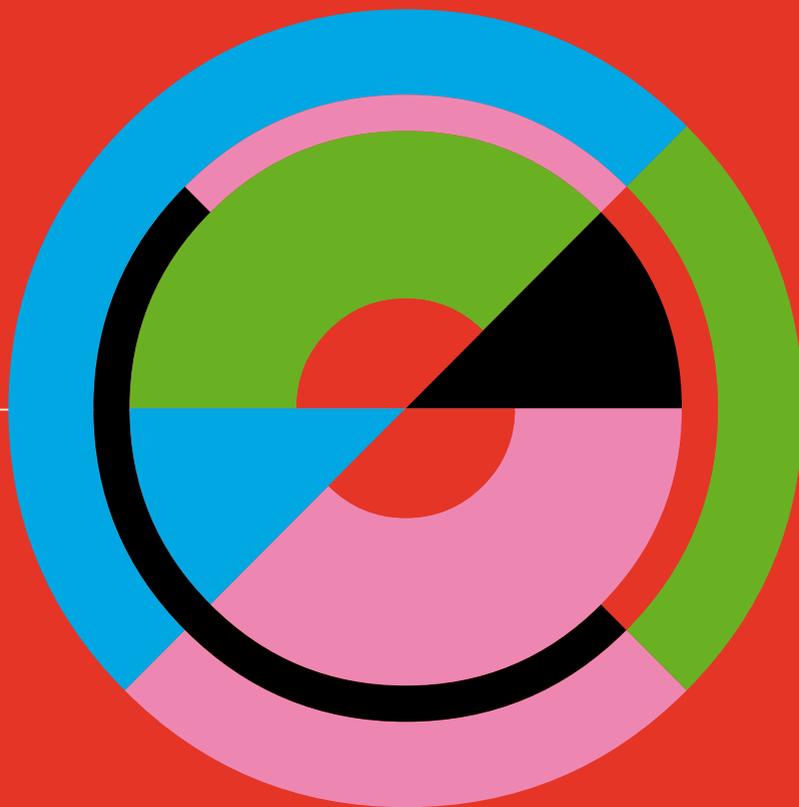
colloques ↪

↪ TERRE I

↪ TERRE II

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ART DE LIMOGES

2009 / 2010 / 2011



ENSA | LIMOGES

L'IDÉE DU TERRITOIRE D'APRÈS GILLES DELEUZE, TIM LEURA TJAPALTJARRI ET PETER HUTCHINSON

ALAIN VIGUIER

→ professeur à l'ENSA Limoges

Je vais parler de la carte en reprenant des significations que lui a donné Gilles Deleuze qui a développé toute une « géophilosophie ». Mais, puisque la carte présuppose l'espace commençons par parler de l'espace. L'espace est ouvert dans l'existence simultanée, de tout ce qui s'y répartit. Toutes les choses dans l'espace existent simultanément ; c'est cette coexistence qui crée l'espace. L'espace c'est la multiplicité dans l'instantanéité. À l'époque où Deleuze commence à écrire, de nombreux théoriciens et artistes parlaient d'un espace topologique, post-euclidien dont voici trois aspects qui se complètent entre eux.

Premier aspect : l'espace ne préexiste pas à ce dans quoi il se distribue, aux coordonnées qui ouvrent l'étendue. Il n'est pas un contenant préalable à ce qu'il contient. C'est une idée qui n'est pas tout à fait nouvelle dans les sciences modernes, mais qui fait son chemin dans la pensée des années 1960. Cette conception de l'espace est liée à d'autres approches théoriques qui ont en commun de ne pas concevoir l'observateur comme extérieur à son objet d'observation. Perception et cognition fonctionnent ensemble, cela dans l'observation empirique ; la structure de la réalité observée est la structure de l'observateur répondent l'une à l'autre dans un couplage entre le *qui* et le *quoi*. Ainsi on conçoit que distinguer, nommer et décrire participent d'un acte de construction donnant forme et structure au monde. Deuxième aspect : l'unité d'un espace, ce qui le constitue en un lieu ou une entité, un territoire par exemple, échappe à tout contour géométrique. C'est une topologie non topographique : l'espace se construit comme une mosaïque d'éléments hétérogènes. On peut construire des espaces en faisant voisiner des éléments séparés dans l'espace. McLuhan parle d'un espace en « mosaïque » en l'associant à l'électronique qui, fonctionnant à vitesse lumière, abolit la distance et permet de faire voisiner des éléments distants entre eux. Ainsi le « village global » annonçant les communautés d'internautes qui ne dépendent pas d'un emplacement géographique. Paul Virilio a beaucoup écrit sur cette abolition de la distance par les technologies informatiques et le temps-lumière. Troisième aspect : un espace peut être indépendant d'un emplacement physique. Ce sont les hétérotopies dont parle Michel Foucault dans sa conférence *Des espaces autres* en 1967¹. Navires, prisons, jardins, etc., et même le tapis du nomade sont chacun « un morceau flottant, un lieu sans lieu ». Ce sont aussi les nonsites de Robert Smithson : supermarchés, aéroports,

salles de cinéma ou galeries d'art qui sont identiques les uns aux autres indépendamment de leur localité géographique. Où bien ce sont ces sites défigurés et transformés en paysages industriels que décrit Tony Smith dans la revue *ArtForum* en 1966². À cette époque ces artistes parlaient du « non-espace » nord-américain, ils disaient qu'on pouvait conduire pendant des heures à travers le pays et arriver exactement au même endroit d'où l'on était parti : le même plan urbain, les mêmes enseignes de magasins, les mêmes noms de rues, les mêmes motels, etc.

Cet espace topologique dont nous venons de voir quelques aspects participe de la conception des œuvres d'un certain nombre de sculpteurs à partir des années 1960. Smithson disait que l'espace était une « fiction modifiable ». Avec ses sculptures nonsites il ne conçoit pas l'espace comme déjà donné, mais comme quelque chose qui distribue ses propres configurations et produit ses propres dimensions. Par exemple *Nonsite Franklin New Jersey* (1968) est constitué de cinq caissons en bois posés sur le sol de la galerie qui ensemble ont la forme d'une perspective inversée allant du plus petit au plus grand (une forme triangulaire dont le plus grand caisson est adossé au mur). Ces caissons contiennent des pierres calcaires dont les tailles sont en proportion avec la taille du caisson (des pierres plus petites dans un petit caisson que celles dans un grand). Le spectateur se trouve ainsi en position inverse de celle de la perspective géométrique (les tailles augmentent avec l'éloignement). Les pierres appartiennent à un site qui se trouve dans le New Jersey. Ce site est représenté par une photographie aérienne qui est placée sur le mur à côté des caissons. La forme du document fait écho à celle des caissons et on comprend que leurs segments correspondent aux emplacements d'où les différentes pierres ont été prélevées. Pour Smithson cette sculpture s'établit dans une dialectique entre un site et un nonsite (la galerie), entre un site absent (représenté) et un nonsite où l'on trouve des matériaux du site. C'est avec tout cela qu'est composée la sculpture dont Smithson disait qu'elle se situe nulle part. Nous parlerons plus loin de Peter Hutchinson, mais voici pour commencer une œuvre de lui qui illustre très bien nos propos actuels. *Horseshoe Piece* (1970), est un photocollage qui représente un demi-cercle de fleurs en pots au travers de sept photos en couleur. Les photos sont celles des pots disposés dans un champ de choux, sur la plage et sur le bord d'une falaise lors, dit-il, d'un séjour chez sa mère en Angleterre. Trois espaces différents et trois actions répétées forment un seul lieu et une unité formelle de composition.

1. Michel Foucault, « Des espaces autres », (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, mouvement, continuité*, n°5, octobre 1984. Également publié in *Dits et écrits, 1954-1988*, Tome II, Paris : Gallimard, coll. Quarto, 2001.
2. Samuel Wagstaff, « Talking with Tony Smith », in *Artforum*, décembre 1966. Repris in Gregory Battcock, *Minimal Art*, Dutton, New York, 1968.

Annual Rings (1968) de Dennis Oppenheim est une sculpture faite de cercles concentriques tracés dans la neige dont le plus grand à environ 35 mètres de diamètre représentée par une photographie prise en plongée d'un point de vue qui englobe l'ensemble. Les cercles sont disposés autour d'un cours d'eau qui les traverse par le milieu. Entre les deux côtés des cercles il y a une heure d'écart car le cours d'eau marque la frontière entre les États-Unis et le Canada. L'enclos géométrique, terrien est fracturé par le temps GMT. L'heure GMT, qui a été instituée au tournant des XIX^e et XX^e siècles, est un temps planétaire qui transcende la successivité des heures et qui permet une cartographie mondiale simultanée en tous ses points³.

Les cartes sont multiples : carte des reliefs, des routes et des villes, de la végétation, des populations, des migrations, etc. La carte ne coupe pas seulement en latitude spatiale mais aussi en longitude temporelle : carte des mouvements météorologiques, économiques, démographiques, etc. on n'en finirait pas. Mais cela n'est pas ce que Gilles Deleuze appelle une carte, il appelle ça des calques. Un calque est « une coupe sur le plan d'une constante ». Même la superposition de tous ces calques ne suffit pas à faire une carte. La carte est ce qui traverse tous ces calques et bien d'autres coordonnées en les reliant par des chemins dynamiques, elle fait tenir ensemble les calques et les dissout les uns dans les autres pour s'en extraire. Elle contracte et répartit à la fois l'espace. Parcourable en tous sens, en latitude et en longitude, en acte ou en imagination, elle reste ouverte : « *La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes les dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications* ». C'est aussi une géographie d'intensités et d'affects : « *Les cartes sont des cartes d'intensités, la géographie n'est pas moins mentale et corporelle que physique en mouvement* »⁴. On peut se territorialiser sur n'importe quoi, sur des vents et des nuages, sur des sols, des bêtes, des machines ou des concepts. La carte comme le territoire est un espace déployé à partir du vivant. Elle est distribution de distinctions et de chemins tissant une multiplicité. Y coexistent une multiplicité d'actualités possibles, d'entités, de chemins que ma conscience actuelle ne peut parcourir que par segments, dans le temps successif, en latitude et en longitude, en actes ou dans l'imagination, en expliciter les implications. Mais avec chaque instant de ma conscience actuelle coexiste la carte toute entière comme autant de possibilités virtuelles. En parcourant la carte, l'actuel ne cesse de devenir virtuel alors que le virtuel devient actuel. Le virtuel est le possible, il est l'actualité de l'inactuel dans l'actuel. Ainsi la carte est un subconscient et un inconscient dans chaque instant actuel. Un inconscient spatial et cartographique fait de chemins

et de devenir que Deleuze oppose à un inconscient temporel et archéologique. Ce n'est cependant pas la simultanéité de la carte qui fonde son apparente stabilité. Les distinctions dans lesquelles se distribue une carte, les entités, les chemins, ne sont pas fixes mais sont autant de systèmes. La carte n'aurait aucune stabilité si ces systèmes n'avaient eux-mêmes de stabilité. Le principe d'un système c'est sa récursivité, il est répétitif dans ses mouvements et dans ses interactions. Toute entité peut être conçue comme un système de systèmes ou comme un système parmi d'autres systèmes, même la substance inorganique la plus dure peut être fondue dans le dynamisme de systèmes si on la décompose suffisamment et elle peut être considérée sous l'angle de ses rapports à d'autres systèmes. La récursivité est une autoproduction du système par lui-même. Il est en un équilibre dynamique qui s'établit dans ses rapports à d'autres systèmes tout autant que dans ses dynamismes internes ; il n'est lui-même que dans la mesure ou il devient lui-même. Et comme tout change, un système doit pouvoir se changer pour rester lui-même. La stabilité d'une carte ne s'établit donc pas dans la fixité des substances. La répétition dans un système est aussi ce qui permet que chaque instant d'actualité soit virtuellement doublé par tous les autres instants du mouvement. Ainsi ce qui est actuel pour la conscience est toujours divisé entre le souvenir et l'anticipation. Chaque instant d'un système contient virtuellement, en puissance (*in potentia*), de façon subconsciente, tout les autres moments du mouvement itératif comme puissance à les imaginer et à les anticiper. L'instantanéité de la carte contient virtuellement tous ses mouvements, en latitude et en longitude, ses propres mouvements et les mouvements de chaque chose qui s'y trouve. Deleuze a parlé de la carte en relation à l'espace hodologique. C'est un terme qu'il emprunte au psychologue allemand-américain Kurt Lewin. « *Qu'est qu'un espace hodologique ? C'est un espace vécu, dynamique, défini par des chemins – d'où son nom – des buts, des obstacles ou des résistances, des retours, bref, par une distribution de centres de forces* »⁵. Cela nous fait également penser à Bergson quand il dit dans *L'évolution créatrice*⁶ que l'espace vécu est le schéma de notre action possible sur les choses ; le corps comme l'organe du sentir. La carte est la répartition d'un territoire qui existe par ses dynamismes et non dans une simple répartition de points. C'est à travers ces dynamismes qu'un territoire trouve une consistance. « *Le problème de la consistance concerne bien la manière dont tiennent ensemble les composantes d'un agencement territorial* »⁷. Quand on est fatigué sa carte perd les dynamismes

3. Le temps GMT est remplacé par le temps UTC (temps universel coordonné) en 1972.

4. Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris : Flammarion, 1977, p. 49.

5. « Vérité et temps », cours 66 du 12/06/1984. Il écrit également sur l'espace hodologique dans « Ce que les enfants disent », in *Critique et clinique*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1993.

6. Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, (1907), Paris, Les Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 2007.

7. *Mille Plateaux*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, p. 403.

de ses agencements et sa capacité à contracter la diversité, alors l'espace se referme sur soi.

Il reste encore une question : dans ce couplage du *qui* du psychisme et du *quoi* du monde à travers la carte, ma pensée est-elle dans ma tête ou est elle là-dehors dans la matière du monde ? Quand l'apiculteur pense à sa ruche, entre en phase avec elle, lui qui vit de son miel, dans quoi s'anime sa pensée : dans la ruche où dans sa tête ? Bernard Stiegler, à la suite d'André Leroi-Gourhan et de Jacques Derrida, parle d'une grammatisation de l'esprit dans la matière qu'il décrit à travers la technique : la matière comme dépositaire de la mémoire⁸. L'esprit est non seulement couplé aux choses mais aussi à leurs mouvements récurrents : le gramme est aussi un programme (une « syntaxe opératoire » dans le vocabulaire de Leroi-Gourhan). La mémoire est dans le programme qui couple esprit et matière et n'existe pas préalablement dans l'un ou l'autre. Les chemins de la carte sont les chemins du cerveau. L'être – toi, moi, ça, ... – s'origine-t-il en lui-même ou bien en son dehors cartographique ? Dans l'un ou dans le multiple ? C'est contre l'illusion substantialiste des entités closes que Simondon oppose une conception transindividuelle des individus, Deleuze un plan d'immanence, Edgar Morin et Niklas Luhmann une théorie des systèmes. L'espace hodologique est un espace personnel qui se distribue autour de l'axe neuro-moteur, kinesthésique. C'est un espace biographique qui est à la fois personnel et collectif mais qui n'est ni objectif, ni subjectif, ni inter-subjectif. Le cultivateur, le promoteur immobilier, le géologue ou le banquier décrivent et se territorialisent sur le milieu selon des cartes très différentes. Leurs cartes sont ensemble inconcevables comme totalité pour une conscience individuelle, pourtant elles communiquent et se superposent plus ou moins entre elles en partageant un même milieu. Aussi, dans une approche systémique on ne peut plus concevoir la communication comme un message qui va de a à b ; communiquer c'est quand des consciences entrent en phase avec des programmes identiques, transpersonnels inscrits dans la réalité dont participe la matière. Cette approche transindividuelle des entités individuelles, qui est le propre de la théorie des systèmes, aujourd'hui ne peut que placer le problème de l'écologie planétaire au centre de sa pensée. La vision écologique naturaliste qui présuppose la nature comme objective et donnée avant la culture, extérieurement aux systèmes symboliques et à l'histoire, est aujourd'hui largement réfuté dans les théories du paysage (Augustin Berque, par exemple). Historiquement la théorie des systèmes a émergé avec la pensée écologique qui se fonde dans 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 ».

Nous allons maintenant développer ces idées dans des situations plus concrètes. En nous déplaçant du côté du continent australien et de son histoire. L'idéal de l'explorateur est la ligne droite, c'est par elle que s'oriente son frayage des terres intérieures australiennes. Paul Carter, un théoricien australien contemporain, dit de ces ouvreurs de routes qu'ils sont engagés dès le début du XIX^e siècle dans une hausmannisation des terres intérieures. En effet ces routes sont déjà adaptées à l'automobile (comme le sont les plans urbains) et s'inscrivent dans le réseau du capitalisme industriel global en préfigurant le tracé des autoroutes actuelles (qui portent d'ailleurs les noms de ces explorateurs). Le calque impérial rectilinéaire se superpose à la terre. En Europe, où l'on voit des routes sinueuses en terrain plat, nous ne trouvons pas cet écart entre le réseau routier et le réseau piétonnier.

Foucault dans sa conférence associe les colonies à des hétérotopies, à ces « morceaux flottants ». En se déterritorialisant les colons tentent de se re-territorier sur le pays qu'ils ont quitté, non pas seulement sur des calques géométriques. La construction du paysage par les colons est tissée de ces morceaux flottants transposés de l'Europe, des États Unis et surtout de l'Angleterre. Promenez-vous dans les montagnes derrière Sydney et vous découvrirez maints bouts du paysage anglais. C'est bien sûr un paysage très différent de celui des Aborigènes que je vais maintenant aborder par le biais de la peinture.

Avant la colonisation, et longtemps par la suite, les peintures des Aborigènes du désert central n'existaient ni comme art, ni sous forme de tableaux ; elles participaient de cérémonies actualisant des épisodes de récits d'êtres mythiques, peintes sur le sol ou sur les corps avec des matériaux très divers dont des terres ocre. Ces récits qui sont également exprimés dans des chants représentent la mémoire culturelle dont les rites sont les commémorations. L'ensemble du corpus est divisé entre les membres de la communauté, chacun étant le dépositaire d'une partie de ce corpus, car ces rites ne concernent pas en général la totalité de la communauté mais seulement des groupes et demeurent secret aux autres (une communauté sans État, car aucun membre ne connaît la totalité du corpus, une communauté sans principe transcendant souverain). Ces mythes fonctionnent comme des cartes. Bruce Chatwin le dit très simplement dans son livre *Le Chant des pistes*⁹ en parlant du parcours nomade : là où finit la chanson finit le territoire. Là où finit le chemin commence le territoire d'une autre communauté, ainsi de suite à travers le continent tout entier. Les peintures faites sur des supports rectangulaires ne sont apparues que dans

8. Bernard Stiegler, *La technique et le temps*. Paris : Éditions Galilée, 1994.

9. Bruce Chatwin, *Le Chant des pistes*, Paris, Le livre de poche, 1987 (1^{re} édition).

les années 1970. Cela se passe à Papunya, une réserve située à une centaine de kilomètres d’Alice Springs, qui rassemble plusieurs communautés déplacées de leurs terres et sédentarisées par la force de la loi. Un instituteur travaillant là, Jeffrey Bardon, découvre à l’occasion d’un atelier de peinture pour enfants un très fort intérêt d’hommes adultes pour la peinture. Les supports importent peu, toile, contreplaqué, massonite, écorce, tous sont valables. Bardon les leurs fournit en même temps que des couleurs acryliques. Ils réactualisent dans leurs peintures les mythes et leurs chemins et commémorent les territoires qu’ils n’occupent plus. Ces peintures sont des cartes qui combinent multiples niveaux – trous d’eau, fourmis à miel, traces d’animaux, vents, végétations saisonnières, par exemple – qui sont incarnés dans des trajets et des événements mythiques. Elles sont représentées par une vision en survol sans que nous sachions clairement si ce mode de représentation (transcendant) était en usage avant la colonisation¹⁰. La technique pointilliste de ces peintures a été introduite à Papunya, elle avait pour but de mettre à distance, de re-présenter, les forces vivantes que ces peintures incarnaient. Malgré l’usage de peintures acryliques les couleurs restent dans les tons ocres pendant toute cette période. Les peintres Clifford Possum Tjapaltjarri et Tim Leura Tjapaltjarri qui sont des amis de Bardon aident celui-ci à transcrire sur la carte géographique leurs cartes du rêve (*dreaming map*). Dans le livre de Bardon, *Papunya Tula, Art of the Western desert* (1999)¹¹, plusieurs cartes sont reproduites en relation à des peintures, notamment celle de *Warlugulong* (1976) de Clifford Possum et de Tim Leura où Bardon tente de transcrire les êtres et les trajets mythiques représentés par la peinture. Mais en faisant cela Bardon ne peut faire de la carte qu’un calque où la carte a perdu toute consistance. C’est un territoire dont Bardon pouvait avoir une intuition mais auquel il reste étranger et qu’il ne peut pas comprendre. Sa carte ne comprend ni les entités ni les chemins, ni la sémantique ni la syntaxe de la langue, ni les programmes de l’action. La peinture de Clifford Possum et de Tim Leura exige que la pensée du calque se mue en pensée de la carte ouverte dans sa multiplicité qui est celle d’un paysage. Bardon a été l’ami, le fournisseur de matériel et le soutien commercial de ces artistes avant d’être assez rapidement muté ailleurs, mais il a été le déclencheur d’une peinture qui n’a cessé de gagner en popularité depuis.

Dans les années 1970 la peinture de paysage australienne blanche a déjà une histoire et des traditions. Son histoire remonte aux représentations faites lors des voyages de Flinders et de Nicolas Baudin en 1801. Depuis ses débuts

la représentation du paysage s’est faite selon les conventions picturales européennes. Ces conventions traversent les peintures des années 1830 de John Glover formé dans la tradition anglaise, les peintures de Tom Roberts dans les années 1920 dont les conventions impressionnistes ont une aptitude à rendre la spécificité du paysage australien, les peintures de Fred Williams dans les années 1960, représentant le paysage avec non moins de sensibilité que Roberts, où la vision en survol cézannienne est devenue une carte mêlée aux conventions de la peinture abstraite. Aujourd’hui les conventions de la représentation du paysage sont le plus visibles dans la photographie touristique. N’importe quelle brochure touristique nous en fournit des exemples. Pour quelqu’un qui est un peu familier avec ces terres, il est évident que ces photographies en même temps que d’être des prélèvements objectifs du paysage fonctionnent comme un mur protecteur dressé entre soi et ce paysage. J’évoque ces quelques exemples pour que nous puissions mesurer la distance qui sépare deux mondes ou deux milieux à travers les représentations qui en sont faites. Entre les deux cultures il ne s’agit pas seulement de deux cartes ou territoires différents dans un même environnement, mais de deux milieux différents. Ce qui nous apparaît comme un désert apparaît comme un paysage dans un autre système symbolique et empirique.

Tout commence par l’échec de la « rencontre » (the encounter) dès la première colonisation. La culture aborigène est conçue comme inadvenue dans le « dialogue », dans la communication, c’est-à-dire privée d’une zone de communauté dans les systèmes du monde pouvant être partagée. On n’a rien voulu apprendre de leur culture, ou presque. Ainsi un paysage disparaît avec la disparition des langues, et disparaissent les systèmes cognitifs couplés avec ce paysage. La déterritorialisation des Aborigènes est plus brutale que celle des colons exilés. On ne se déterritorialise pas si on ne se reterritorialise pas en même temps, sinon on perd sa carte et son espace hodologique. L’inconnu perd alors tout caractère merveilleux pour prendre un visage menaçant. Les aborigènes qui ont pu se reterritorialiser l’ont fait de façons si diverses qu’on ne peut plus dire qu’ils constituent une entité homogène aujourd’hui, bien qu’ils soient encore nombreux à vivre sur les terres. Les *Land Rights* (les droits des Aborigènes sur les terres) dans leur version officielle présupposent trop souvent les terres comme propriété quantitative. La déterritorialisation des terres comme valeur qualitative s’échange contre une reterritorialisation sur le capital. L’opinion des colons est facilement dupée par sa propre croyance et sa bonne morale en la propriété comme valeur universelle. La propriété quantitative est absente de la culture aborigène d’avant la « rencontre ». Les peintures comme outils politiques dans leur association aux *Land Rights* renvoient à la propriété qualitative du paysage. Elles supposent un plan de communication, une zone de partage de systèmes et une rencontre possible tout en fonctionnant symboliquement comme des titres de propriété. Cela en

10. Tony Swain développe l’idée que la vision synoptique en survol dans l’art aborigène n’existait pas avant la colonisation. *A Place for Strangers*. Cambridge University Press, 1993.

11. Geoffrey Bardon, *Papunya Tula: Art of the Western Desert*, Sydney, McPhee Gribble/Penguin, 1991.

même temps que la micro-flore des terres centrales et l'atmosphère planétaire continuent à être dévastées par les élevages bovins. Le commerce de ces peintures a commencé très tôt à Papunya avec le soutien de Bardon. À l'inverse des avant-gardes qui ont défiées le marché, les peintres aborigènes considèrent le marché comme un instrument de propagande. Cela même dans un fatras de peintures folkloriques et esthétisantes choisies par les marchands. Malgré la perte quasi totale des cultures aborigènes demeure une histoire, un être historique inscrit dans le paysage et une population qui conserve un amour pour les terres. Cette peinture tire sa posture d'avant-garde par une alliance à la fois esthétique et politique avec l'écosystème naturel. On ne peut pas la renvoyer à un temps révolu car la grande question qu'elle pose est de savoir si son paysage appartient au passé ou bien au futur.

La déterritorialisation de gré ou de force, selon son choix ou selon celui d'un autre, nécessite une distinction fondamentale. Mais bien des colons exilés n'ont pas eux-mêmes su se reterritorialiser sur les nouvelles terres. Les «grands espaces» deviennent alors des espaces sans chemins, des espaces sans espace qui sont ressentis comme étouffants et pas du tout libérateurs. Quand l'espace hodologique s'est refermé sur eux comme espace de captivité on trouve les mêmes comportements que chez de nombreux Aborigènes: la mélancolie ou bien des individus qui fuient sur des lignes de destruction et d'auto-destruction en se territorialisant sur des archaïsmes, sur l'alcool ou la violence. Il y a chez les colons toute une tradition mélancolique qui se poursuit jusque dans les années 1980 et de façon plus marginale depuis; elle est liée à l'isolement sur les terres ainsi que dans le milieu urbain. Le milieu est alors perçu comme enfermant où l'étrangeté du monde est celle de la menace et non plus celle de l'admiration ou du «wonder». Un désert sans chemins ni repères est un désert sans espace; même les tranquilles banlieues verdoyantes des villes peuvent être des déserts (voir par exemple les peintures de Willam Tucker et de Jeffrey Smart).

Ce rétrécissement de la carte, de l'espace hodologique qui nous est apparu dans la déterritorialisation malheureuse peut aussi s'opérer de manière inverse dans la territorialisation sédentaire et choisie. Non plus comme le résultat d'une rencontre malheureuse mais comme celui d'un refus de la rencontre. La politique institue des seuils de coupure dans l'extension des cartes collectives et des cartes hodologiques personnelles jusqu'à atomiser les populations dans ce que Anna Arendt appelait la société de masse. Pourtant nous trouvons des populations et des individus soumis à ces cloisonnements qui se replient sur leurs cartes en se faisant les gardiens d'un ordre établi: l'ordre figé des idées toutes faites, des stéréotypes, des significations qui n'ont plus de sens, le népotisme et le nationalisme; toujours au nom du bien. En s'opposant

au changement ils se font les gardiens de leur propre prison, les agents de leur propre répression. Ce sont des cas qui nous montrent un degré extrême de sédentarité réfractaire et qui illustrent l'étrange paradoxe des «victimes consentantes». Le territoire du sédentaire que l'on conçoit en général comme attaché à un lieu géographique, à la terre, est toujours aussi une mosaïque. Maintenir la stabilité d'un territoire, qu'il soit individuel ou collectif, ne peut se soutenir dans la seule répétition, la seule récursivité de ses systèmes; un territoire ne peut se concevoir comme immuable coupé de tout le reste dans l'illusion d'une existence substantielle et auto-suffisante. Maintenir un territoire est toujours aussi une capacité de capter de nouvelles distributions, de se reterritorialiser sur les nouveaux flux, de se prolonger et de muer. Le repli dans la répétition du système fait sombrer le territoire dans son propre conformisme jusque dans ses strates archaïques. Un système existe parmi d'autres systèmes, il mue en se reterritorialisant dans des rapports, en ajustement permanent. C'est ainsi qu'en tant que système autopoïétique il se soutient comme système évolutif à travers ses dynamismes internes. La sédentarité réfractaire coupe le territoire de la possibilité même de ses propres dynamismes, il perd alors sa consistance et devient une puissance enfermante et congédiant. Perdant sa consistance il se fragmente en territoires dans le territoire pour ne plus former qu'un «sac de pommes de terres»¹² fait de dysfonctionnements systémiques, de contradictions logiques et de communication erratique. Si le territoire peut être détruit de l'extérieur il peut aussi être détruit de l'intérieur; ce sont alors les cartes collectives et personnelles qui perdent leurs dynamismes et leur consistance alors même que se renforce le repli sur le principe substantialiste de l'individualisme et de la personnalisation. Le paysage et le patrimoine participent de ces cartes; la description et la construction culturelle du paysage peuvent enfermer celui-ci dans leurs répétitions et leurs stéréotypes et le faire périr avec eux.

À la sédentarité réfractaire Deleuze oppose la figure du nomade. Il place la question de la territorialité au centre de la question de la pensée elle-même. Il conçoit, on l'a vu, le territoire comme à la fois conscience et expérience (actuelles et virtuelles). La crispation sur le territoire est la négation de sa propre pensée car elle est la négation des puissances transformatrices qui sont à l'œuvre dans la pensée elle-même. Penser se produit dans la rencontre avec l'altérité qui force à penser. Limes où la pensée rencontre son incapacité à penser, une incapacité de l'intelligence qui pourtant se distingue de la bêtise qui, elle, s'obstine à ignorer ses limites. La rencontre qui est toujours la rencontre avec des intensités ne doit pas dépasser ce qu'une personne peut subir et

12. Dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* (1852) Karl Marx utilise cette métaphore pour décrire la classe des paysans parcellaires.

endurer. La déterritorialisation doit ouvrir de nouveaux chemins et non les fermer par la brutalité de la rencontre. D'où la différence fondamentale entre ce qu'on s'aventure à rencontrer soi-même et la rencontre forcée. Le nomade qui s'expose au-delà des limites de l'expérience familière prend nécessairement le risque de faire de mauvaises rencontres, mais c'est son choix. Au delà de ce qu'une personne peut endurer il n'y a plus de pensée, il n'y a plus de carte.

Cette figure du nomade on la trouve à l'origine même de la philosophie dans la figure du théoros en Grèce au IV^e siècle av. J.-C. Le *théoros* est le pèlerin qui se rend dans d'autres régions pour assister aux spectacles de cérémonies religieuses. À titre public ou privé il fait ce voyage d'où il peut revenir changé (tant sur le plan épistémologique qu'éthique), ce qui peut même représenter un danger pour la cité. Son voyage pose donc aussi le problème de son retour. Socrate et Platon voient dans la figure sécularisée du *théoros* et dans le voyage théorique, dans la pratique de la *théoria*, un équivalent du voyage du philosophe qui se confronte au spectacle de l'altérité dont la contemplation le mène à une conversion. Lui aussi, à travers l'expérience de la déterritorialisation dans les contrées de son ignorance, revient changé. Théoriser procède d'une admiration pour l'étrangeté de ce qui se situe à la limite de la carte. Voilà donc d'où nous vient le mot théorie¹³.

Comme le fait et le dit Deleuze: faire de la pensée une puissance nomade n'est pas forcément voyager. Il s'agit toujours de rompre des stéréotypes, des enfermements, de trouver des lignes de fuite, de déplacer la carte. Le *wanderer* (on le traduit par le voyageur, celui qui s'aventure) est un *wonderer* (celui qui se demande et qui admire). Cette double signification du nomadisme – se déplacer en voyageant et se déplacer sans bouger – est l'une des thématiques de l'œuvre de Peter Hutchinson, artiste américain d'origine anglaise. On peut aussi rappeler la double signification que prend aussi la sédentarité: ne pas se déplacer tout en bougeant comme c'était le cas des voyages dans le « non espace » américain dont on parlait au début. Je cite Hutchinson: « Dans mon jardin se trouvent des lieux où j'ai un jour voyagé, et d'autres lieux où je n'irai jamais »¹⁴. Et il dit ailleurs: « Voyager (à l'extérieur) et jardiner (à l'intérieur) »¹⁵. Tantôt c'est lui qui circule sur la planète, tantôt c'est la planète qui circule dans son jardin. Un tout petit jardin attaché à sa maison à Provincetown qui peut être modifié à des échelles diverses et être investi de paysages variables selon les saisons de l'année. Tels les 88 sites fameux mentionnés par la poésie classique japonaise, recréés dans le jardin Rikugi'en à Tokyo qui nous invitent au voyage tout en rendant floues les frontières entre

le réel et l'imagination, les paysages miniature que décrit Hutchinson, développés dans son jardin et sa mare, sont ceux de l'Arctique en avril, de l'Europe du nord au printemps, du Nil quand la mare est inondée, de la forêt tropicale en été, de la Nouvelle-Angleterre en automne, etc. Les plantes ont la capacité de nous rappeler les contrées dont elles sont originaires et les possibilités, dit-il, sont innombrables. Son texte *Planet Hortus*, raconte un voyage à travers diverses contrées (les Alpes suisses, la Nouvelle-Guinée, l'Afrique, Le Brésil, le Mexique, le Sahara, les plaines d'Amérique du Nord, les Andes, le Japon (le mont Fuji), la Chine, le sud de la France, Venise, l'Himalaya, les îles coréennes, Mars, Vénus, etc.), des réseaux sont tissés au travers de connaissances en botanique participant d'une géographie débridée. Son jardin n'est pas très grand, « mais il peut aussi tenir lieu de quelque chose de beaucoup plus vaste – en fait, pour le monde tout entier. »¹⁶. Le jardin est une carte mobile, le jardin comme enclos avec ses attaches terriennes devient secondaire; si l'on peut parler d'une ontologie du lieu elle ne se comprend pas comme un enracinement (roots) mais comme un étoilement de chemins (routes). Des textes de l'artiste sur le jardinage et le nomadisme se trouvent dans le recueil intitulé *Dissolving Clouds* où biographie et géographie se confondent, où l'intérieur et l'extérieur se poursuivent l'un dans l'autre.

Je n'ai jamais vu publié une photographie du jardin de Hutchinson. Comme disait Duchamp du ready-made: il suffit de savoir qu'il existe. Néanmoins les plantes qu'il photographie chez lui sont utilisées dans ses collages. Il est important de savoir que toutes les photos qu'il utilise dans ses photocollages sont faites par lui-même; dans son jardin où lors de ses voyages. par exemple *Berlin – Mexico* est composé de photos faites au jardin botanique de Berlin lors d'un séjour dans cette ville en 1972. L'image représente un paysage mexicain de cactus, au-dessous d'elle il y a une légende où l'artiste explique que la serre des cactus lui rappelait son voyage à Mexico en 1971, où, dit-il, il retournera peut-être un jour. Face à ce photocollage sommes-nous à Berlin ou à Mexico? Dans ses photocollages comme dans son jardin il travaille en établissant de nouvelles relations et par des relations préétablies; compositions de variétés de plantes venant d'horizons divers qui posent le problème de leur compatibilité entre elles, avec le sol, avec l'emplacement ou avec le climat; il y a les règles et les dérèglements de l'art et il y a aussi les règles et les dérèglements de la nature. Le jardin, ou le photocollage, est moins l'image d'une forme donnée de la nature qu'une carte, un processus de mise en relation dynamique qui s'élabore entre des éléments hétérogènes, en combinant des chemins. Le monde comme échantillonnage et comme recombinaison permanente. Chez Hutchinson le biographique et le géographique se confondent. Sa carte est en phase avec l'écosystème comme lieu de vie et non pas un simple

13. Andrea Wilson Nightingale. *Spectacles of truth in Classical Greek Philosophy*. Cambridge University Press, 2004.

14. «Planet Hortus», in: *Dissolving Clouds. Writings of Peter Hutchinson*. Provincetown Artists Series, 1994.

15. «An Art and Gardening Journal», in: *Dissolving Clouds*.

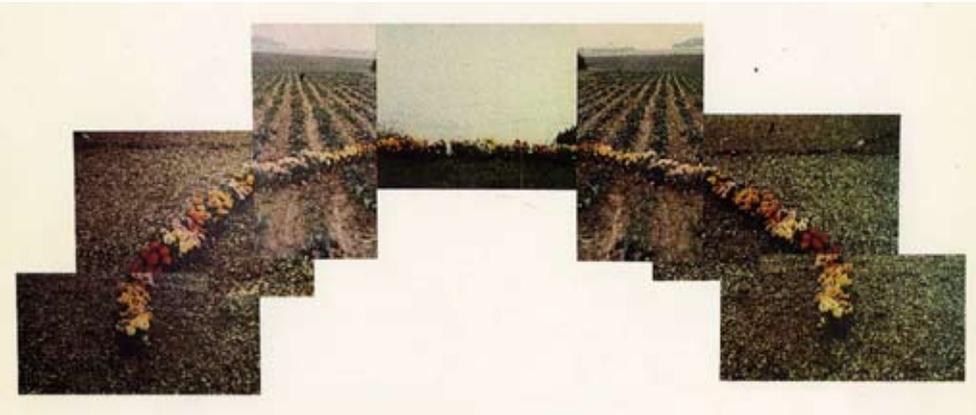
16. «Planet Hortus», in: *Dissolving Clouds*.

« environnement » extérieur. L'espace du territoire n'est pas un espace qui épuise le monde, au contraire la construction du monde se fonde dans une parenté essentielle entre soi et le monde. Comme le théoros de Platon il va en soi en allant hors de soi et hors de soi en allant dans soi. Mais à la différence de la philosophie fondatrice de notre modernité il vit dans la carte sans surplomb souverain, et son admiration est moins pour les substances du monde que pour leurs mouvements, leurs rapports extatiques et leurs puissances virtuelles.

**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.

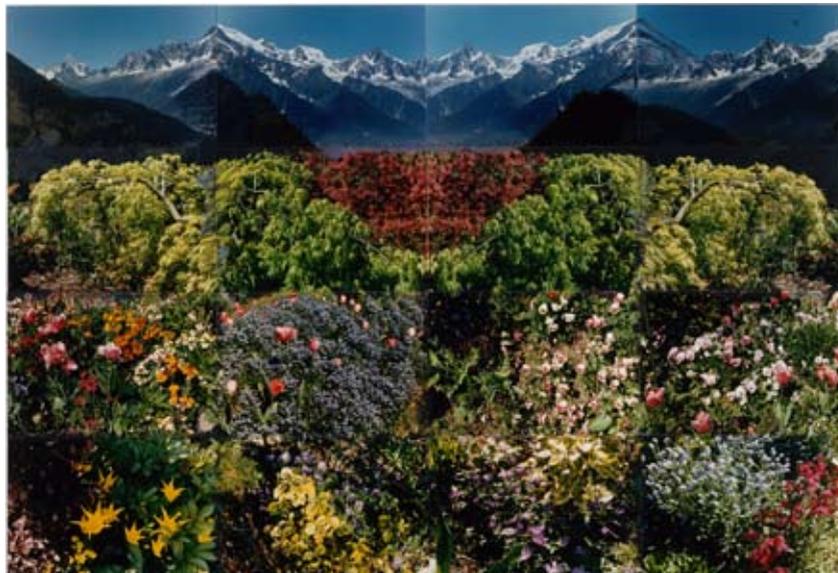
→ Peter Hutchinson
Horseshoe Piece / 1970
© P. Hutchinson



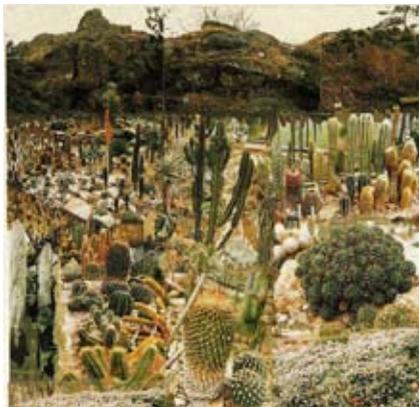
→ Dennis Oppenheim
Annual Rings / 1968
U.S.A. / Canada boundary at Fort Kent,
Maine and Clair, New Brunswick
© Dennis Oppenheim



→ Robert Smithson
Non-Site (Franklin, New Jersey)
1968
© AGGAP Paris



→ Peter Hutchinson
Looking from my Garden to Giverny
and on to the French Alps / 1991
(16 photographies couleur rehaussées
à l'encre et au pastel / 148x104 cm
Collection du FRAC Limousin
© P. Hutchinson
© photo: Freddy Le Saux, Limoges



→ Peter Hutchinson
Berlin-Mexico / 1988
© P. Hutchinson



→ Clifford Possum Tjapaltjarri
& Tim Leura Tjapaltjarri
Warlugulong / 1976
© propriété des artistes, avec la permission
de Aboriginal Artists Agency Ltd.

↳ 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