

Martine  
Gendron

**Entre la terre natale et la terre d'origine :  
le travail de l'œuvre en art-thérapie**



# endognosis

## **Recherches art-thérapie** **Entre la terre natale et la terre d'origine : le** **travail de l'œuvre en art-thérapie**

**Martine Gendron**

endognosis : Revue numérique

<http://www.endognosis.fr>

---

Les articles publiés sur Endognosis sont protégés par le droit d'auteur. Toute reproduction intégrale ou partielle doit faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès des éditeurs et des auteurs. Vous pouvez citer librement cet article en en mentionnant l'auteur et la provenance.

A vous, qui m'avez fait découvrir l'art thérapie comme un chemin de vie.

*(...) Longtemps je suis resté sans pouvoir, sans savoir peindre la sainte victoire, parce que j'imaginai l'ombre concave, comme les autres qui ne regardent pas, tandis que, tenez, regardez, elle est convexe, elle fuit son centre. Au lieu de se tasser, elle s'évapore, se fluidise. Elle participe toute bleutée à la respiration ambiante de l'air. Comme là-bas, à droite, sur le Pilon du Roi, vous voyez au contraire que la clarté se berce, humide, miroitante. C'est la mer... Voilà ce qu'il faut rendre. Voilà ce qu'il faut savoir. Voilà le bain de science, si j'ose dire, où il faut tremper sa plaque sensible. Pour bien peindre un paysage, je dois découvrir d'abord ses assises géologiques. Songez que l'histoire du monde date du jour où deux atomes se sont rencontrés, où deux tourbillons, deux danses chimiques se sont combinées. Ces grands arcs en ciel, ces prismes cosmiques, cette aube de nous-mêmes au-dessus du néant, je les vois monter, je m'en sature en lisant Lucrèce. Sous cette pluie fine je respire la beauté du monde. Un sens aigu des nuances me travaille. Je me sens coloré par toutes les nuances de l'infini. Ace moment là je ne fais plus qu'un avec mon tableau. Nous sommes un chaos irisé. Je viens devant mon motif, je m'y perds. Je songe vague. Le soleil me pénètre sourdement, comme un ami lointain, qui réchauffe ma paresse, la féconde. Nous germinons. Il me semble, lorsque la nuit redescend, que je ne peindrai et que je n'ai jamais peint. Il faut la nuit pour que je puisse détacher mes yeux de la terre, de ce coin de terre où je me suis fondu. Un beau matin, le lendemain, lentement les bases géologiques m'apparaissent, des couches s'établissent, les grands plans de ma toile, j'en dessine mentalement le squelette pierreux. Je vois affleurer les roches sous l'eau, peser le ciel. Tout tombe d'aplomb. Une pâle palpitation enveloppe les aspects linéaires. Les terres rouges sortent d'un abîme. Je commence à me séparer du paysage, à le voir. Je m'en dégage avec cette première esquisse, ces lignes géologiques. La géométrie mesure la terre. Une tendre émotion me prend. Des racines de cette émotion monte la sève, les couleurs. Une sorte de délivrance. Le rayonnement de l'âme, le regard, le mystère extériorisé, l'échange entre la terre et le soleil, l'idéal et la réalité, les couleurs! Une logique aérienne, colorée, remplace brusquement la sombre, la têtue géométrie. Tout s'organise, les arbres, les champs, les maisons. Je vois. Par taches. L'assise géologique, le travail préparatoire, le monde du dessin s'enfonce, s'est écroulé comme dans une catastrophe. Un cataclysme l'a emporté, régénéré. Une nouvelle période vit. La vraie ! Celle où rien ne m'échappe, où tout est dense et fluide à la fois, naturel. Il n'y a plus que des couleurs, et en elles de la clarté, l'être qui les pense, cette montée de la terre vers le soleil, cette exhalaison des profondeurs vers l'amour. Le génie serait d'immobiliser cette ascension dans une minute d'équilibre, en suggérant quand même son élan. Je veux m'emparer de cette idée, de ce jet d'équilibre, de ce jet d'émotion, de cette fumée d'être au-dessus de l'univers brasier. Ma toile pèse, un poids alourdit mes pinceaux. Tout tombe. Tout retombe sous l'horizon. De mon cerveau sur la toile, de ma toile vers la terre. Pesamment. Où est l'air, la légèreté dense ? Le génie serait de dégager l'amitié de toutes ces choses en plein air, dans la même montée, dans le même désir. Il y a une minute du monde qui passe. La peindre dans sa réalité ! Et tout oublier pour cela. Devenir elle-même. Etre alors la plaque sensible. Donner l'image de ce que nous voyons, en oubliant tout ce qui a paru avant nous. (...) Entretiens de J. Gasquet avec Cézanne.*

## INTRODUCTION

« L'idée du sol natal (...) n'est pas un pays, un territoire, une nation, que l'on aurait à défendre, car le natal en tant qu'il ne cesse de naître indéfiniment, est au contraire ce qui nous défend, nous sauve, nous garde. Le pays natal devient donc le pays par lequel l'œuvre d'où j'advieus m'indique le lieu où je vais. L'œuvre de l'homme est donc ouverture au natal non pas comme son passé mais comme sa naissance permanente ».<sup>1</sup>

Je répondrai à la présentation de Bernard Salignon, pour *l'Avènement de l'œuvre* d'H.C Maldiney, par une phrase que j'ai écrite, qui représente pour moi l'image d'une terre natale qui s'est ancrée dans ma mémoire et dans ma chair, et qui est devenue l'essentiel de mon travail artistique, jusqu'à me conduire dans un travail d'art thérapie :

« Chacun de mes pas s'incruste dans la terre molle et gluante, y adhère, pénètre le sol humide chauffé par le soleil, et laisse la trace d'une sensation chaude sur ma peau ».

C'est à la suite d'une marche contemplative dans laquelle je voyais le sol se désorganiser sous mes pas au fur et à mesure que j'avancais, que m'apparut, de façon **imprévisible**, l'image d'une nouvelle terre, celle que je pourrais fabriquer moi-même à partir des éléments de la nature. Ma **terre natale** venait de prendre pour moi un sens nouveau. Elle n'était plus à mes yeux, simplement une terre natale au sens biographique, mais s'élevait au sens d'une terre natale ontologique, par le travail de l'œuvre à venir, qui est un travail de la matière en relation avec les quatre **éléments**. J'étais en train de découvrir une nouvelle manière de travailler ma terre natale, en la **transmutant** plastiquement en **origine permanente** du travail de l'œuvre.

Tout a commencé par ces traces laissées au sol, par ce travail de la glaise sous mes pas lorsqu'ils pénétraient le sol humide et chaud. Mon corps tout entier a été traversé, **saisi** par cette terre qui ressemblait à celle **rencontrée** dans mon enfance : ma terre natale qui me porte.

En foulant le sol, mes pas le façonnaient et le sculptaient. En le travaillant ainsi, ils le préparaient à recevoir toutes sortes d'empreintes et de traces donnant lieu à de multiples **déformations**, qui en réactivant mon imagination, m'**ouvraient** un monde que je ne connaissais pas encore et qu'il me restait à découvrir.

G. Bachelard compare le pays natal à une matière, et en lui dit-il, « nous matérialisons nos rêveries ».

Ma terre natale est une terre marécageuse où l'on entend le bouillonnement de la vase. C'est la terre des marais salants, une terre vouée en permanence aux intempéries et à la furie de la mer, où tout semble pris

---

<sup>1</sup> H. Maldiney, *Avènement de l'œuvre*, Editions Théététe, Saint Maximin, 1997. Coll. « Des lieux et des espaces », présentation de Bernard Salignon p19.

dans le **rythme incessant** du **flux** et du **reflux**. Une terre claire et obscure qui change de peau à chaque marée, qui s'assèche et qui est inondée. Une terre remaniée à chaque saison. Une terre qui convoque en son sein les quatre éléments : l'eau, l'air, la terre et le feu - éléments essentiels pour la formation du sel ; une terre légendaire avec laquelle j'ai pu entrer en résonnance, et ainsi créer ma propre terre.

Cette vase dont je parle, qui est une terre de bri argileuse proche de la glaise, aurait pu me paraître repoussante par sa texture et son odeur, par son aspect indéfini et informe, au contraire elle m'a parue intéressante, comme une matière à travailler, à reconstituer à partir de l'argile. En l'observant un peu mieux, au fond de l'aire *saunante* (bassin nécessaire à la formation du sel dans le marais salant), je me suis surprise en train de suivre le trajet des bulles à sa surface, puis mon regard s'est arrêté sur plusieurs petits cratères, qui se forment lorsque le bri soulevé par les bulles, éclate. Là, dans ce lieu de fermentation, j'ai vu toute une vie à l'œuvre, enfouie dans les profondeurs du limon. C'était comme si je découvrais ma terre natale pour la première fois.

Je la voyais se transformer entre mes doigts et prendre de multiples formes. Par sa puissance de *métamorphose*, elle devenait un élément du possible à l'intérieur de l'œuvre *naissante*.

Parce quelle n'était aucun des éléments, elle pouvait les contenir tous en les réconciliant, grâce à son pouvoir de *mutation* permanente.

Puis, prise dans ce *mouvement évolutif* des choses de la vie, j'ai vu émerger, comme surgissant de ce lieu bouillonnant, la motte de sel, la forme ascendante, sortie de l'obscurité et apparaissant ici, à la lumière. Sa couleur blanche ressemblait à une grande tache lumineuse dans le paysage qu'elle rendait **visible**. La substance liquide s'était cristallisée par toute une alchimie de matières et de couleurs, et transformée en un solide, le sel, étincelant sous le ciel bleuté.

*J'avais l'impression de creuser dans les entrailles de la terre, telle une chercheuse de vie.*

Ma terre natale devenait progressivement un paysage en transformation où les quatre éléments allaient jouer un rôle primordial au sein de toutes les métamorphoses. C'est d'ailleurs ici, dans ces jeux d'*interactions* et d'entrecroisements, que la nature deviendra *opérante* en orientant le travail des personnes en création.

Recréer sa terre, c'est inventer un lieu pour exister soi-même ; c'est y travailler et agencer ensemble les éléments nécessaires à l'édification de l'œuvre ; c'est retrouver une terre d'origine, là où l'œuvre est **fécondée**.

Les premiers gestes qui engendreront l'acte créateur seront les pas sur le sol qui se déformera ; les regards qui rencontreront la nature ; les corps qui réagiront à ses exigences ; les mains qui entreront en contact avec la matière : tout un ensemble d'éléments présents dans la nature, et à l'intérieur desquels l'œuvre se cherchera et se découvrira au fur et à mesure qu'elle se construira.

Je cite ici H. Maldiney qui montre l'ouverture possible de notre être au monde, au lieu même de l'œuvre d'art.

« Comme la lumière qui rend visible est elle-même invisible, une œuvre d'art authentique forme le regard non pas à s'enfermer en elle, mais à la traverser vers une dimension du monde jusque là inédite et inouïe, qui ouvre la présence à l'ouvert de son être<sup>2</sup> ».

La terre natale serait-elle ce lieu d'où l'on surgit au monde, ce lieu d'origine, retrouvé à travers une pratique picturale ?

### **Un lieu où l'existence s'oriente à partir d'une origine**

Il m'a fallu passer par ma terre natale biographique pour découvrir ma terre natale ontologique : le lieu où l'existence s'oriente vers ce qui s'annonce d'énigmatique et qui ne se sait pas encore. L'existence prend donc une direction à mesure que l'œuvre s'édifie.

Dans cette traversée d'une terre à une autre quelque chose de mon existence va en être **bouleversé**, mais pour me conduire vers une terre nouvelle en devenant : une terre dans laquelle mon parcours artistique va prendre une autre **orientation**, et en même temps une place plus importante.

#### *L'œuvre : terre d'origine*

C'est à partir de mon expérience vécue avec le paysage et ses éléments, que j'ai été amenée à intervenir dans celui-ci, en proposant un travail plastique de quatre jours au bord de la mer, dans l'île de Ré.

Il s'agissait d'offrir à des personnes en difficulté une terre qui devienne pour elles une terre d'**origine** à travers le travail de l'œuvre. Pour ces personnes qui n'avaient pas l'île de Ré comme terre natale biographique, grâce à un travail sur les éléments, je leur proposais de leur faire découvrir comme une terre natale ontologique à travers un parcours artistique.

#### *L'œuvre : un paysage en formation*

J.P Klein dit à propos de l'art-thérapie :

« Le projet de l'art-thérapie se contente d'être une tension en-avant de soi vers l'imprévisible. Cette thérapie ne va pas de l'inconnu vers le connu (...) Son itinéraire aventureux va de l'inconnu à soi que l'on est vers l'inconnu de soi que l'on crée (...) En thérapie créative, la personne s'ouvre à ses mystères pour accepter de redevenir une énigme évolutive<sup>3</sup> ».

Cette citation de J.P Klein pourrait introduire certains passages de mon mémoire dans lesquels je décris les personnes au travail dans et avec le paysage, là où justement surgit l'**imprévisible** de la nature et de soi, là où l'inconnu du paysage fait frémir, là où l'on marche sur des sols incertains, là

---

<sup>2</sup> H. Maldiney, *Avènement de l'œuvre*, page de garde.

<sup>3</sup> *Revue Art et Thérapie* n° 102/103 Nov. 2009 p 63.

où notre respiration s'accorde avec les mouvements de la mer, là où la mer montante efface les graphismes et fait écrouler les installations, et quand elle descend, nous montre une multitude d'éléments nouveaux, là où le vent vient effacer les graphismes et le soleil rétracter le sable ; autant de facteurs spatio-temporels qui déstabilisent les personnes et en même temps les amènent à se rencontrer elles-mêmes, au fur et à mesure qu'elles rencontrent le paysage autour d'elles.

Ici la **rencontre** est une **nécessité** pour aller au devant des choses. Les personnes avancent progressivement au rythme de la nature, chaque jour encore plus mystérieuse. Les installations, les constructions dans l'espace-paysage se créent au contact de la nature. Des espaces s'ouvrent et se ferment, apparaissent et disparaissent, se voilent et se dévoilent, et à chaque mouvement quelque chose de la vie se remet en marche.

Ce quelque chose qui s'ouvre devant nous et en même temps au-dedans de nous, et en nous élevant, nous relie au monde ; ce quelque chose qui vient nous surprendre et qu'on n'attendait pas, mais qui était déjà là ; ce quelque chose qu' H. Maldiney appelle le *réel*. Dans ce moment de communication subtile, le paysage révèle la personne et la personne se révèle à elle-même en faisant **surgir** l'imprévisible.

L'œuvre est ce lieu ou ce centre de **rayonnement** dans lequel les personnes peuvent remettre en forme le paysage à partir de leur problématique personnelle. Le paysage permet d'avoir ce point focal à partir duquel tout se **recompose**.

H. Maldiney nous dit que pour être dans le paysage, il faut être perdu et pouvoir se raccrocher subitement à un rythme. Un rythme qui nous fait passer de l'état d'errance et de perdition à l'état d'**exister** soi-même.

Chaque changement de lieu, chaque déplacement dans le paysage, demande une nouvelle mise en forme en **accord** avec la nature qui se **renouvelle** à chaque **transformation** et à chaque saison.

Du premier jour au deuxième jour d'intervention, les espaces vont changer, et le travail avec le paysage va se modifier. Je proposerai aux personnes des lieux différents en les amenant progressivement dans un rythme où le corps aura à s'impliquer différemment, suivant les mouvements et les gestes que lui demandera l'espace dans lequel il aura à déambuler.

Le premier jour, je solliciterai les personnes à travailler plus à la surface du sol, avec la réalisation de graphismes sur le sable, et le deuxième jour je leur proposerai d'entrer de plus en plus en profondeur, par l'intermédiaire de la matière sable prélevée dans le paysage et amenée dans un lieu différent. Elles auront à travailler avec le sable en dehors de l'espace-paysage, c'est-à-dire dans un lieu limité par les murs d'une cour intérieure, peut-être plus intime et plus sécurisante pour elles, où elles feront l'expérience du **dehors** et du **dedans**, de l'immense et de l'intime. La matière sable, fragment du paysage « au-dehors », sera le lien qui permettra le passage d'un paysage à un autre, d'une scène immense à une scène

proportionnée à l'opération humaine. Ces mouvements alternés, dans une dialectique des contraires, favoriseront les **échanges** qui auront lieu entre le dehors et le dedans, l'immense et l'intime, d'où émergera une **vision** de la nature comme une **force** créatrice **puissante**, à la fois **destructrice** et **régénératrice**<sup>4</sup>.

Le rythme que l'on aménage pour bâtir une œuvre permet de se reconnaître dans sa propre **existence**.

Le quatrième jour, nous retournerons dans le lieu du départ, là où l'infini du paysage s'offre à nous. Je proposerai aux personnes de fabriquer, à partir des matériaux recueillis dans l'espace du paysage, quelque chose que je nommerai « objet intime », qui pourrait être contenu dans un lieu choisi par elles et qui serait comme le contenant à secrets.

Le contenant permettra le passage d'un lieu clos à un lieu ouvert, où l'intime et l'immense, le proche et le lointain seront réunis dans un même paysage. Ainsi les personnes se sentiront enveloppées, en sécurité, dans un lieu à la fois immense et intime.

A la suite de ce travail où le dedans et le dehors ont été réunis, les personnes seront amenées à leur rythme, à partager un temps **ritualisé**, comme un cérémonial d'offrande. Ainsi elles quitteront progressivement contenants et contenus. Elles déposeront en silence, leur composition ou « objet intime » dans l'espace de leur choix, une façon de confier l'œuvre au paysage pour se **détacher** et se **séparer** de ce paysage du bord de mer.

Dans ce moment initiatique, avec la dimension du **sacré**, les personnes s'ouvriront encore plus largement aux autres et au monde, et s'élèveront à une autre grandeur.

La nature est **opérante**, nous dit P. Dupond au cours de nos entretiens. *La nature avec le paysage comme proposition plastique, entraînant les personnes dans son souffle de vie, leur donnera à voir la partie secrète d'elles-mêmes en les amenant dans les profondeurs. Par ce phénomène de réflexivité, les personnes pourront se révéler à elles-mêmes et au monde.*

Ainsi vous continuerez à avancer dans le paysage, avec les regards de plusieurs personnes différentes.

Je citerai plus particulièrement ceux de M. Merleau-Ponty, de H. Maldiney, de G. Bachelard et de F. Cheng, des regards qui m'ont donné le désir d'aller plus en avant dans le paysage pour y voir vivre la nature. Vous traverserez plusieurs époques où les peintres, chacun à leur manière,

---

<sup>4</sup> On se rappelle la force du vent sur la plage lorsque le sable s'envole et vient recouvrir les productions ; la puissance du soleil qui le fait se rétracter en le rendant moins malléable ; la brutalité de la mer qui échoue sur les digues effaçant toutes traces sur son passage ; la dureté de la pierre qui renvoie également au solide sur lequel on peut s'appuyer ; la fragilité de la végétation qui souffre sous les broussailles, encerclée de profondes racines et cherchant péniblement la lumière ; l'odeur repoussante du varech, son aspect gluant et la difficulté de l'aborder ; le rythme imposant des marées qui demande de s'adapter à des aller-retour perpétuels perturbant le déroulement du travail, demandant de s'arrêter pour reprendre un peu plus tard.

parleront des vibrations de la nature. Vous entendrez parler de géoplastie, un art proche du *Land art*.

Je vous laisse maintenant découvrir cet art de l'éphémère, mais un éphémère lié à la durée avec une notion de continuité.

## COMMENT DEFINIR LE PAYSAGE DU XXI<sup>e</sup> SIECLE

### **Le paysage existe par le regard de l'homme.**

Nous ne pouvons pas nous contenter de définir le paysage comme une partie de territoire, ce serait réducteur, d'autant plus que le paysage est rebelle au confinement. On préférera donc parler d'espace car un paysage peut-être infiniment grand comme infiniment petit.

Je donne ici la définition du paysage de Michel Baridon, spécialiste de civilisation britannique et historien des jardins :

« Un paysage est la partie de l'espace qu'un observateur embrasse du regard en lui conférant une signification globale et un pouvoir sur ses émotions »<sup>5</sup>.

M. Baridon s'est intéressé de manière approfondie aux diverses transformations du paysage à travers les siècles, et j'aimerais vous faire part de son parcours historique qui me paraît avoir son intérêt lorsqu'on parle du paysage, comme je l'ai fait dans mon mémoire de recherche.

M. Baridon offre des éléments qui permettent de situer le paysage dans la société d'aujourd'hui, à partir des anciennes civilisations.

La notion de paysage est en pleine croissance et le mot est jeune, il a été inventé il y a moins de quatre de siècles :

« La notion de paysage ne concerne plus seulement la vision de la nature, mais englobe désormais de multiples domaines géographiques, politiques, écologique et éthique ».

Le paysage est devenu une question de société. Il a gagné la sphère publique des idées et des lois. Nous parlons de « paysage audio-visuel », « de paysage politique ». Et pourtant le mot « paysage » attendra longtemps sa reconnaissance officielle.

Les mots qu'il véhicule autour de lui, comme « biotope », « écosystème », sont issus de l'écologie et soutenus par les travaux de nombreux chercheurs en sciences humaines. C'est un mot qui possède aujourd'hui de grands pouvoirs mobilisateurs.

### **Promenade historique**

Avant le mot, la conscience du paysage existait. Les premières représentations de paysages remontent à l'antiquité. Chez les égyptiens et les chaldéens on trouve des villes et des rivières dans les représentations de

---

<sup>5</sup> Michel Baridon, *Naissance et Renaissance du paysage*, Actes Sud. Voir aussi l'interview du journal *Télérama*.

champs de bataille. Mais les grecs sont vraiment les premiers à avoir représenté des paysages ; par exemple dans les théâtres, les décors peints figuraient des villes ou des scènes champêtres, et la perspective donnait de la profondeur à l'espace. Des poètes, comme Virgile et Ovide, proches des peintres, décrivaient eux aussi des paysages.

On pense également aux romanciers d'Alexandrie du IIe et IIIe siècle, avec *Daphnis et Chloé* de Longus : un chef d'œuvre qui inspirera à Ravel une admirable musique paysagère.

Je fais remarquer ici, que chez les grecs, les géographes et les géomètres, ceux qui décrivent la terre et ceux qui la mesurent, observaient scrupuleusement la nature. Il y avait déjà à cette époque un réel souci scientifique.

Puis la perception du paysage élaborée par les grecs et les romains s'estompe pendant dix siècles pour les raisons suivantes : il y a d'abord eu les invasions barbares qui ont plongé l'Europe dans l'inculture, ensuite les pères de l'église qui ont détourné les hommes de l'observation de la nature. Bien sûr, pendant tout ce temps, les peintres continuent à imaginer des paysages, mais dans le cadre qu'on leur trace. La perspective maîtrisée par les grecs et les romains n'existe plus.

Au début du XIVe siècle, le paysage vivant reprend ses droits, grâce aux travaux de perspective et d'optique repris par les Franciscains, et dont s'inspirera d'ailleurs, le peintre Giotto.

Nous sommes environ dans les années 1330, c'est-à-dire deux siècles avant le triomphe de la Renaissance qui consacrera le paysage.

### *Le mot « paysage »*

Le mot « paysage » commence à circuler dans toutes les langues d'Europe au XVIe siècle. Lors de son passage à Anvers en 1519, Dürer parlera des « bons peintres du paysage ». Ainsi ce mot emprunté aux peintres, entrera dans le langage courant. Il sera défini comme « un tableau représentant quelques campagnes » dans le dictionnaire français de F. Richelet.

A la Libération, il entrera dans les textes par l'ordonnance de 1945, qui instituera une « commission supérieure des sites, perspectives et paysages ». Puis avec la création des parcs nationaux du ministère de l'environnement et du conservatoire du littoral, le concept du paysage progressera à pas de géant.

### *Etre paysagiste aujourd'hui*

« Etre paysagiste aujourd'hui c'est retrouver la démarche des hommes de la Renaissance, qui à la manière d'un Léonard de Vinci, étaient à la fois artistes et scientifiques »<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> M. Baridon, interview du journal *Télérama*.

Le paysagiste d'aujourd'hui, se doit d'être à la fois, ingénieur, urbaniste, hydraulicien, peintre, sculpteur, botaniste et géologue.

G. Jellicoe, l'un des grands paysagistes du xx siècle, affirme que « le monde entre dans une phase de son histoire qui verra peut-être l'architecture du paysage devenir le plus complet des arts ».

Ce bref parcours historique montre que, bien avant que le paysage soit nommé, il occupait déjà une place importante dans les civilisations de l'antiquité. L'intérêt que lui portaient les peintres et les scientifiques de l'époque, faisait de lui un sujet d'observation de la nature.

En évoluant en fonction de la société, ce que nous verrons dans le deuxième paragraphe du mémoire, le paysage s'est transformé jusqu'à devenir de nos jours le sujet d'importantes contestations sur le plan écologique et environnemental. Cette prise de conscience d'une destruction progressive du paysage influencera fortement les artistes contemporains, et retentira dans les œuvres d'art, où il sera question de s'impliquer dans le sens de montrer ce qui a lieu aujourd'hui d'agressif pour la nature. Je cite ici le mouvement des géoplasticiens, dont je parle un peu plus loin dans le deuxième paragraphe, comme un groupe d'artistes proches du Land Art, ayant le souci de respecter la nature en agissant en sa faveur et en incitant les personnes à prendre part à leurs diverses actions écologiques.

## **PREMIERE PARTIE : MON REGARD SUR LE MARAIS**

### ***Une création personnelle avec ma terre natale : paysage réel et inventé***

« La relation à la terre met en scène un (...) mystère : celui de notre appartenance à un coin de terre. Nous sommes certes faits de terre, mais nous sommes aussi modelés par elle. La terre dans laquelle nous sommes nés, par ses paysages, son climat, son génie propre, a forgé dans sa coexistence avec l'homme une culture dont nous nous revendiquons, qui nous porte avec ses coutumes et ses façons de concevoir le rapport à la mère, à l'union, à la procréation, à la mort et à la transcendance. Réponses qui nous constituent dans notre recherche vers ce qui nous dépasse (...) Notre appartenance à une terre unique, à la fois élément de notre chair (...) et élément de notre humanité »<sup>7</sup>.

### **I. Présentation du paysage : le marais salant**

Qu'est ce qui m'incite ici, dans ce mémoire de recherche en art thérapie, à commencer par une présentation des marais salants, en tant que ma terre natale ?

On peut se poser la question suivante, et J.P Klein en a fait la remarque à juste titre : « quel rapport avec l'art et la thérapie ? »

Je n'oublie pas que c'est en contemplant cette nature et en travaillant plastiquement sur cette forme de paysage que j'ai pu voir et sentir toute la transformation qui s'opère à leur contact. J'ai pu comprendre la nécessité d'être vivante en soi, saisie par une sorte de frémissement, reçu de ce qui est offert à mon regard, des éléments de la nature, de mon histoire et de ma culture. Je le reçois pour le donner ensuite à voir. Etre ainsi, dans un échange de vie sans cesse renouvelée.

Je me laisse faire par le paysage et le paysage fait avec moi. Nous sommes en communion l'un avec l'autre. Il m'a appris à voir plus loin qu'un simple regard, non pas à le dévisager, mais à l'envisager comme un créateur de vie en transformation. Il m'a révélé ma force, ma puissance et mon énergie, de façon à créer en moi une transformation, qui passe aussi par tout un travail pictural. Et, ce que je ne savais pas encore à l'époque, c'est qu'un peu plus tard, j'aurai à transmettre à d'autres, avec l'art et la thérapie, cette connaissance que j'ai reçue de la nature, par l'expérience de mon vécu avec elle.

Je m'appuie sur elle et elle s'appuie sur moi pour être révélée. Sa présence encourage à la rêverie créatrice d'images, on le verra avec Bachelard.

---

<sup>7</sup> J.P Klein, *Revue Art et Thérapie, Terre !* n° 66-67 p. 2.

On est ici, dans une relation de sujet à sujet. Relation décrite plus loin par M. Merleau-Ponty et François Cheng.

C'est bien un lieu dans lequel l'art et la thérapie ont leur place dans la fabrication de nos paysages imaginaires, dans les échanges qui ont lieu entre paysage externe et paysage interne, à travers une rencontre dans l'intime de soi faisant apparaître un inconnu de soi, à la découverte d'une identité propre à une histoire et à une culture, en se reliant à un monde où le paysage est mis en péril puis remanié dans l'œuvre, comme on le perçoit plus loin avec le mouvement des géoplasticiens. Car retravailler le paysage est aussi une façon de se réaliser soi-même en œuvrant à la recherche d'un possible de soi et du paysage devant soi.

Dans mon travail d'art-thérapeute, je propose la marche en silence aux personnes que j'accompagne, comme première approche du paysage. Elle nous met en contact avec notre corps, et lui donne un rythme en le ramenant à son essentiel. Avec elle, quelque chose se met en mouvement. Les personnes existent corporellement et font exister le paysage dans une relation de corps à corps et d'âme à âme, où le corps et l'âme commencent à s'ouvrir à des possibles parfois insoupçonnés. Les personnes se mettent en marche à la rencontre de quelque chose qui les anime et les rend bien vivantes.

Comment aborder le paysage sans parler de son expérience avec lui ? Comment le connaître mieux qu'après l'avoir vraiment rencontré ? Si je consacre une partie de mon mémoire à le décrire, c'est pour reprendre avec lui le chemin de la création à travers plusieurs transformations et mutations, semblables à celles que l'on rencontre sur nos trajets de vie.

Ici, il s'agit du marais salant dans lequel on retrouve nos périodes de sédimentation, de sécheresse ou d'inondation, notre rapport au temps, à la temporalité.

En relatant son histoire, en même temps mon histoire avec lui, j'incite le lecteur à entrer dans une forme de paysage en construction, déconstruction, reconstruction, en évolution permanente. Le marais salant est l'image de cette recréation continuée.

En le montrant, je le vois dans tous les remous de la vie, dans les flux et les reflux, dans les dévastations, dans les renaissances, dans les renouvellements, dans les passages de circulation et d'évolution.

Je le vois aussi se transformer et évoluer, au regard d'une société qui a tendance à l'irrespect. Il me pousse à m'orienter vers ces artistes qui ont une pensée écologiste.

En le décrivant, je le rends accessible à d'autres.

Je parlerai, un peu plus loin, de mes interventions effectuées dans l'Ile de Ré entre marée haute et marée basse, là où les **rythmes** donnent la cadence, où les transformations se succèdent, où les personnes sont

entraînées à leur insu dans les **mouvements** d'une nature qui les dépasse et leur offre la possibilité d'aller à la conquête et reconquête du paysage – et d'elles-mêmes. Nous verrons comment s'est effectuée la **rencontre** entre les personnes et le paysage du bord de mer, et quel impacte elle a eu dans leur travail de création.

C'est ainsi que je désire le présenter et le représenter, comme faisant partie d'une création à part entière avec la nécessité d'une **rencontre** révélant une **transformation** et une transfiguration, ce qui rejoint un des principes de l'art-thérapie dont je rappelle une des définitions, par J.P Klein :

« L'art-thérapie permet par le détour qu'elle propose au bout du compte de reconnecter l'être humain avec le réel en travaillant dans la fiction désignée comme telle. Et ce parce que l'accompagnateur aura favorisé des productions singulières donc irréductibles. C'est ainsi que par l'art et les mythes personnels inventés, la personne dépassera ses contradictions, et celle de son monde, dans une mise en forme qui les contenant les rend compatibles<sup>8</sup>».

### **Terre natale**

Le paysage existe avec son histoire qui est aussi l'histoire des hommes. Il évolue et se transforme au cours des siècles, tout imprégné des traces d'un passé avec lequel il refait l'histoire d'aujourd'hui.

Parler de paysage, de création, et de transformation, c'est aussi parler d'origine, d'évolution, de cycles. Je présente ici le paysage des marais salants qui est aussi ma terre natale, en parcourant plusieurs périodes historiques qui parlent de l'existence d'une terre vouée en permanence aux intempéries, à la furie de la mer, demandant sans cesse un remaniement de son sol, voir même, la recréation de celui-ci. Ici, tout semble pris dans le flux et le reflux, dans un rythme incessant rappelant constamment le mouvement des marées, aussi mouvement de la vie. Un paysage qui oscille entre construction, déconstruction, destruction et reconstruction. Un paysage en transformation, qui se meurt pour renaître autrement. Un paysage façonné par les mains des hommes. Une terre découpée, creusée, travaillée, pour s'emplier de l'eau de la mer et se gorger de sel à l'évaporation. Une terre marquée par le temps, en accord avec lui, qui respecte le rythme des saisons et les étapes différentes de préparation du sol pour la récolte du sel.

Le rude travail du saunier est un véritable travail d'artisan créateur, avec ses périodes de sédimentation, alternant avec la reprise d'un travail intense. A certaines périodes de l'année, les tempêtes et les fortes marées peuvent détruire tout un champ, et son travail est à recommencer. A chaque fois, il doit faire preuve d'invention pour construire plus solidement les digues et les levées de terre.

L'alternance du sauvage et du domestiqué donne au travail du saunier, son aspect rude, continuellement en équilibre et sujet à une certaine fragilité.

---

<sup>8</sup> *Revue Art et Thérapie* n° 102-103 p 65.

Comme les marais salants, le métier de saunier qui se transmettait de père en fils, se perd de plus en plus, car la jeunesse de l'île a émigré vers les villes.

Revisiter l'histoire et les coutumes des marais salants de l'île de Ré, me semble une étape nécessaire dans mon itinéraire. En même temps que l'on est façonné par sa terre natale, on est également, imprégné de l'histoire d'un lieu. Les attitudes, les gestes que l'on déploie dépendent aussi de l'histoire passée et présente.

### **Son histoire**

La plupart des archives ont été brûlées pendant la guerre de Cent Ans. Le peu de documents dont on dispose permet cependant de situer les premières apparitions de salines dans l'île de Ré, aux environs du XIIe, XIIIe siècle, lorsque la population insulaire est assez importante pour entreprendre de grands travaux collectifs et remettre les sols en état.

Les premiers marais appartiennent aux religieux, seigneurs de l'île. A cette époque, le sel est le produit qui procure les plus grandes ressources. Il est la marchandise la plus importante du trafic maritime.

Malgré les troubles et les guerres de religion, l'extension du domaine salicole se poursuit.

« L'usage du sel remonte à la plus haute antiquité. Les grecs et les romains l'emploient comme leur plus ordinaire condiment. Ils le regardent comme une des offrandes les plus agréables aux dieux. Le sel est le symbole de l'amitié et métaphoriquement synonyme de finesse, grâce, gaieté »<sup>9</sup>.

Au XVIe siècle et jusqu'à la Révocation de l'Edit de Nantes, les notables protestants de l'île conservent près des 4/5 de la surface salicole.

Le XVIe siècle et le début du XVIIe siècle seront l'époque de la plus grande extension des marais salants *rétais*.

A la révolution française les marais deviennent des biens nationaux. A cette période, les plus grandes propriétés salicoles se sont démembrées. Le morcellement va se continuer jusqu'au XIX siècle, en même temps que changent les classes possédantes.

Vers 1850, la majorité des salines appartient aux riches cultivateurs des bourgs de l'île et à la bourgeoisie rétaise. Puis vers la seconde moitié du siècle, progressivement, elles sont acquises par ceux qui les saument. Ainsi, les sauniers peuvent s'organiser pour commercialiser eux-mêmes leur production et ne plus avoir à dépendre d'un maître de marais qui leurs verse le tiers du revenu net de la saline.

---

<sup>9</sup> Pierre Tardy, *Sel et sauniers d'hier et d'aujourd'hui*, Sainte-Marie de Ré, Groupement d'Etudes Rétaises, 1987, p 199.

Au cours de cette période, les salines commencent à être délaissées. La concurrence importante du commerce maritime de l'île avec d'autres pays (Espagne, Portugal) et le surendettement des sauniers ne permet plus l'entretien des salines, qui demande des travaux coûteux, à renouveler sans cesse.

Les marais ayant perdus de leur intérêt économique et par conséquent de leur valeur, les efforts pour les rétablir ne sont plus entrepris.

A l'époque des deux dernières guerres, la main d'œuvre s'est considérablement réduite, et n'a pas permis de faire face aux assauts de la mer qui ont affecté certaines zones salicoles au point de les faire disparaître.

Les surfaces *saunantes* sont peu à peu abandonnées et se transforment en champs de marais incultes, secs ou au contraire immergés, blanchis et craquelés.

Le Xxe siècle verra les marais envahis par la salicorne (herbes du marais).

« L'abandon accéléré de l'exploitation des marais salants pose de graves problèmes. Ceux de l'équilibre hydraulique et climatique du canton d'Ars, ceux de la conservation du milieu naturel, de la qualité du site et de l'environnement, celui de la salubrité, ceux de la reconversion des bassins et des terres attenantes pour le profit et le maintien de la population locale dans ses activités du secteur primaire »<sup>10</sup>.

Actuellement, malgré quelques sursauts, l'exploitation salicole se meurt.

Causes naturelles et activité humaine contribuent à cette sédimentation rapide et néfaste.

Depuis quelques années, des élus, des associations, des particuliers s'intéressent au devenir de ces zones de marais et envisagent une possible reconversion, par exemple, la mise en place d'une réserve ornithologique, l'implantation d'un centre national pour l'exploitation des océans, l'aménagement en claires à huîtres.

### **Création artistique et terre natale**

Le rapport que j'installe entre la terre natale, son histoire, sa culture, et la création artistique est du même ordre que celui qui existe entre une réalité et un imaginaire, comme nécessaire pour re-fabriquer du lien avec l'acte créateur, manière sublimatoire de détourner, de refaire l'histoire, et d'échapper à une réalité parfois trop prégnante.

En revisitant l'histoire du paysage, on revisite en même temps sa propre histoire. Elle parle d'exil, de retrouvailles, de disparitions. Le corps de la terre et notre propre corps parlent le même langage. Ils battent

---

<sup>10</sup> Pierre Tardy, op. cit., p 276.

ensemble pour les mêmes causes. Chaque trace laissée sur la terre ravive les mémoires et crée du lien. La terre parle la langue maternelle et on se reconnaît en elle.

Mohammed Ham dans un volume de la revue *Art et Thérapie* intitulé *Terre!* écrit : « *Le rapport à la terre est le rapport à la langue maternelle* »<sup>11</sup>.

Dans sa description de Michelet se plongeant dans le limon noir, G. Bachelard parle de la voix maternelle qui sort de la matière elle-même. Michelet s'écrie : « *Chère mère commune ! Nous sommes un. Je viens de vous, j'y retourne (...) dites moi (...) votre secret. Elle parlait distinctement, un peu bas, mais d'une voix douce, sensiblement maternelle* »<sup>12</sup>.

M. Ham comme G. Bachelard, nous rappellent le lien qui existe entre *terre-corps-langage*, un lien que l'on retrouve dans l'acte créateur. L'un, va évoquer l'exil des poètes se consolant dans l'élan créateur, et l'autre leurs rêveries matérielles par l'imprégnation du corps dans la matière jusqu'à saisir **la vie** des substances.

Dans ces moments de **rencontres** avec la terre, le créateur trouve une **voie ouverte** où le corps-terre se trouve impliqué dans une **dimension d'universalité**.

Je pense ici, aux aborigènes, et à leur rapport à la terre. Par la peinture, leur corps devient la terre, et la terre devient leur corps : *la peau humaine prolonge la peau terrestre*<sup>13</sup>. Initiés par leurs grands-parents et leurs parents pour veiller à leur terre, ils doivent s'étendre sur elle après s'être peints le corps, reproduisant ainsi, les traces de leurs ancêtres qu'ils ont la charge d'incarner. Aujourd'hui, leur terre s'exprime sur du bois ou des toiles exposées dans les musées.

Dans la poésie de T. Ben Jelloum, le corps et la terre se confondent :

*Toi qui ne sais pas écrire  
Que ton corps et ton sang  
Me content l'histoire du pays qui parle*

*Le corps porte en lui  
Monts et dunes  
Une romance et quelque parfum  
Un désert vert*

---

<sup>11</sup> *Revue Art et Thérapie, Terre !* p 114.

<sup>12</sup> *Revue Art et Thérapie, idem*, p 128.

<sup>13</sup> Sylvie Crossman, *idem*, p 107.

## II. Différentes interactions entre soi et le paysage

Le marais est une matrice symbolique où se rencontrent la vie et la mort, la destruction et la renaissance, la mémoire et le projet, la nature et l'art humain.

### Comment je regarde le paysage

« Le pays natal est moins une étendue qu'une matière ; c'est un granit ou une terre, un vent ou une sécheresse, une eau ou une lumière. C'est en lui que nous matérialisons nos rêveries. C'est par lui que notre rêve prend sa juste substance ; c'est à lui que nous demandons notre couleur fondamentale »<sup>14</sup>.

Tout commence dans une petite île qui se nomme « l'île de Ré », située au bord de l'océan Atlantique. J'ai l'habitude de longer les marais à bicyclette dans la fraîcheur du matin. Et ce matin là, n'est pas un matin comme les autres, je m'assois et m'attarde là, en bordure du marais. Je médite.

Quelque chose dans le paysage me saisit. Les clapotis de la vase sous l'eau frémissante, le bouillonnement de la nature, me plongent dans un état de contemplation.

De cette matière en effervescence, de cette argile en fermentation, malodorante, presque mortifère, je vois poindre le visage de la vie, dans le sens d'une renaissance. Je vois une matière active, une terre qui parle et respire, qui se soulève par soubresauts. C'est toute une vie souterraine qui émerge là, tout un monde en germination, en route pour de nouvelles naissances.

Bachelard écrit, à propos de l'eau qui dissout et coagule :

« Cette puissance bivalente restera toujours la base des convictions de la fécondité continue »<sup>15</sup>.

Me laissant aller à ma rêverie, j'imagine les mottes de sel surgissant de cette matière visqueuse, d'un gris-vert plutôt sombre, comme venant rétablir un ordre.

Je pense ici à « **l'ordre de la vie** » qui fonde la pensée chinoise, dans un mouvement unifiant, surgissant entre matière et esprit.

« Le mouvement de la vie et notre participation à ce mouvement sont toujours un permanent jaillissement<sup>16</sup> ».

---

<sup>14</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Corti, « Les Essais », 1942, p 15.

<sup>15</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves* p 128.

<sup>16</sup> François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, Albin Michel, 1966 p 144.

J'entends les gémissements de la glaise dans l'aire *saunante*<sup>17</sup>. Se prépare-t-elle à recevoir en son sein le sel ?

Le spectacle que m'offre la nature m'invite à aller creuser dans les entrailles de la terre, telle une **chercheuse de vie** qui trouve sa force dans cette source inépuisable.

« C'est le mariage substantiel de la terre et de l'eau, réalisé dans le marais, qui détermine la puissance végétante, (...) grasse, (...) et abondante. Une âme comme celle de Michelet a compris que le limon nous aidait à participer aux forces (...), régénératrices de la terre<sup>18</sup>».

### Comment le paysage me regarde

Les marais salants donnent à voir un paysage spacieux, plat, nu, parsemé de terres étroites et de surfaces d'eau importantes. Ils ont l'allure d'un champ dont le fond boueux est partagé par des petites levées de terre ou sentiers, formant une multitude de rectangles parallèles, sur lesquels se reflète le ciel lumineux de l'été. Les herbages frémissant sous la brise marine encadrent les bassins et les aires rosies des marais. Les cônes blancs de sel se dressent sur les *bossis*<sup>19</sup>, tels des pyramides, ils rappellent le dur labeur du saunier, tirant le sel, déposé à la surface de l'eau, avec son *sourvon*<sup>20</sup> pour le ramener sur les bords des bassins.

En arrière plan, la mer écume, empreinte du souvenir des hommes chargeant leur récolte de sel sur des navires en partance pour de lointaines destinations.

Plus que la chaleur, la ventilation active et régulière par l'alternance des brises de terre et de mer, joue un rôle très important dans la productivité du marais.

Malheureusement, l'abandon des salines et le reboisement des sables dégradent progressivement le micro climat dont bénéficie l'île de Ré.

#### *Formation et préparation du marais*

Tous les ans, le marais a, lui aussi, besoin d'une remise en forme de ses aires *saunantes*. Le sel qu'il va produire dépend de sa préparation. Chaque étape de cette préparation est importante et correspond à un **rythme** en rapport avec les saisons.

Le limon, déposé par les marées, est appelé *terre de bri*, argile bleue, grise et verdâtre, pouvant être comparée à la terre du potier. Elle a comblé au fil des ans de nombreuses *anses*, *conches*, plages ou culs-de-sac que la mer a abandonnés en y laissant des cours d'eau appelés chenaux ou *russos*. Les marais salants ont été fabriqués dans l'intervalle des chenaux, en creusant

<sup>17</sup> Aire saunante : carré de marais servant à la préparation du sel.

<sup>18</sup> G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, p 128.

<sup>19</sup> Bossis : longs rectangles de terre qui séparent deux bassins de marais salant.

<sup>20</sup> Sourvon : outil utilisé pour ramener le sel au bord des bassins.

dans les vases pour avoir la profondeur nécessaire et pour y faire entrer assez d'eau à marée haute. Le flux remonte dans les chenaux et alimente les marais. Un système de pompe règle le débit de l'eau dans chaque bassin, appelé aussi aire. Chaque bassin a sa spécificité dans la fabrication du sel.

L'eau de mer pénètre dans un premier bassin, nommé vasais, bassin de décantation et de première évaporation. Ensuite, réchauffée et décantée, elle arrive dans le deuxième bassin, la *métière* : bassin de concentration et de décantation. Puis elle rejoint, à très faible débit, un troisième bassin muni de plusieurs tables courantes, dans lesquelles l'eau séjourne à 20-30 cm d'épaisseur. Pour la dernière étape, l'eau atteint le champ de marais, avec ses *crystallisaires*, d'où les sauniers extraient le sel qui va s'égoutter sur les chemins avant d'être porté sur les pilots.

Lorsque le sel se dépose sur l'eau et que le ciel se reflète sur les aires, les surfaces ressemblent à des miroirs dépolis.

Chaque printemps, les journées ensoleillées et ventilées revenant, le marais est préparé pour la saunaison à la saint Jean Baptiste, selon la tradition. Il est mis à l'*écours*, ou asséché pour permettre d'affermir le bri mis à nu, de remodeler et de rehausser les aires, les levées et les chemins : préparation printanière nommée *marramage*.

A l'automne, il est inondé, de façon à immerger aires et chemins pour les protéger du gel et de l'érosion. Durant l'hiver, le ciel perd de sa luminosité, et les herbes deviennent grises, se confondant avec les plans d'eau sombres tachés de goémons verdâtres. Heureusement, le pourpre de la salicorne apporte une note colorée dans ce paysage de grisaille.

Inondation et sécheresse, flux et reflux de la marée montante et descendante, entre clarté et obscurité, apparitions et disparitions, couvert et à découvert, dehors et dedans, autant de mouvements qui viennent rythmer le temps et respecter les saisons.

Dans cet **accord** parfait avec la nature, je retrouve à nouveau ce *mouvement de la vie pris dans un réseau de constants échanges et d'entrecroisements, dont l'interaction a pour effet la transformation*<sup>21</sup>. Un mouvement circulaire qui est bien celui du renouvellement.

Pour chacune de ses étapes de préparation et de fabrication, le marais va convoquer le ciel et la terre. Il va réunir en son sein, les quatre éléments. Par exemple, la combinaison de l'eau et de la terre donne la pâte molle, argileuse, qui va servir à façonner les bassins et à modeler les chemins. La combinaison de la terre et du soleil permet l'assèchement des aires au printemps. Les combinaisons de l'eau et du soleil, et de l'eau et du vent accélèrent l'évaporation et la concentration dans les différents bassins. Le fusionnement de ces éléments entre eux est essentiel au marais. Il assure leur **transformation** et fait ainsi apparaître le sel.

---

<sup>21</sup> François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, p 97- 98.

Les **interactions** qui ont lieu entre les éléments ont pour effet de transformer les matières. Sous l'effet du soleil et du vent, l'eau de mer s'évapore et se cristallise, sous l'effet de l'eau, la terre se dissout ou se coagule.

On entre ici, dans une véritable dynamique créatrice des éléments par tout un mélange de matières, de substances qui se **métamorphosent** et donnent ainsi, l'impression d'une organisation et d'une **vie propre** à la matière.

Il me paraît intéressant de reprendre les propos de G. Bachelard sur le travail de combinaison entre les quatre éléments, réalisé par l'imagination matérielle. Sa réflexion sur les images, à partir des quatre éléments, permet d'entrer encore plus en profondeur dans le paysage avec les substances et laisse la voie à une **imagination ouverte**<sup>22</sup>.

G. Bachelard affirme qu'aucune image ne peut recevoir les quatre éléments. Les véritables images de la rêverie sont unitaires ou binaires<sup>23</sup>.

« A ce caractère dualiste du mélange des éléments par l'imagination matérielle, il y a une raison décisive : c'est que ce mélange est toujours un mariage. En effet, dès que deux substances élémentaires s'unissent, dès qu'elles se fondent l'une dans l'autre elles se sexualisent. Dans l'ordre de l'imagination, être contraires pour deux substances, c'est être de sexes opposés (...) A cette seule condition, la combinaison est solide et durable, à cette seule condition la combinaison imaginaire est une image réelle »<sup>24</sup>.

Je conclus ce paragraphe plutôt par ces mots de G. Bachelard qui rendent **visible** la **rencontre** qui doit avoir lieu entre soi et le paysage pour arriver à saisir l'**appel** de la nature.

«C'est en se tenant assez longtemps à la surface irisée que nous comprendrons le prix de la profondeur »<sup>25</sup>.

« Si je veux étudier la vie des images de l'eau, il me faut donc rendre leur rôle dominant à la rivière et aux sources de mon pays »<sup>26</sup>.

Il y a des images de la nature que l'on n'oublie pas, comme celles que nous montrent les salines abandonnées. Ce sont à la fois des images de vie et de mort qui s'entrecroisent à la surface de l'eau et dans sa profondeur.

### *L'abandon des salines*

Les salines abandonnées offrent un autre aspect du paysage. Elles s'opposent aux damiers précis et lumineux avec leurs champs délaissés, aux

---

<sup>22</sup> G. Bachelard, *L'eau et les rêves* p 9.

<sup>23</sup> Id., p 111.

<sup>24</sup> Id., p 112.

<sup>25</sup> Id., p 19.

<sup>26</sup> Id., p 15.

eaux mortes, envahis par la salicorne (herbe du marais, rouge en été, verte en hiver), par les mousses et les branchages.

Une nature retournée à l'état sauvage, où matières et couleurs surprennent, donnant au paysage un air d'irréalité. Tout se déforme. La végétation profuse émerge de la vase, vient s'agripper sur les bois desséchés, enracinés dans le limon, avec des airs de monstruosité, d'où s'agglutinent quelques vieilles croûtes de sel jaunies par le temps, transpercées par les branchages, tombant en lambeaux comme de vieilles toiles de draps déchiquetées. Ces eaux repoussantes, ténébreuses, reflétant le visage de la mort, donnent paradoxalement naissance à une végétation qui prolifère. De cette terre malodorante, on voit sortir la salicorne.

La vie et la mort s'affrontent dans ces lieux délaissés du marais, comme deux **mondes contraires**, source de régénérescence. La part de mystère, la part d'ombre, demeure dans ces eaux ténébreuses où tout semble déformé, informe, où sécheresse et humidité se côtoient, où le temps paraît suspendu.

Devant un tel spectacle fantasmagorique de la nature, comment ne pas s'empêcher de refaire du paysage, de rêver de nouvelles formes, d'imaginer une métamorphose des fonds vaseux. Ici, le paysage appelle. Il retient autant qu'il repousse. Sa dureté et sa brutalité réveillent la part animale en soi, faisant surgir l'instinct de survie qui est de rêver à une autre forme possible de paysage en dépassant la réalité.

Imaginer son propre paysage dans le paysage déjà existant participe de la vie et de la renaissance des éléments de la nature. Le paysage ainsi créé est en quelque sorte une remise en forme des choses et une **recréation** de soi-même.

### Comment je suis regardée par le paysage

Plus je foule cette terre marécageuse, et plus j'appartiens au paysage, plus mon histoire ressemble à la sienne. Chacun de mes pas s'incruste dans la terre molle et gluante, y adhère, pénètre le sol humide chauffé par le soleil, et laisse la trace d'une sensation chaude sur ma peau.

Mon regard, lui, se laisse captiver par le bouillonnement de la vase au fond du bassin, là où se lie l'eau et le limon. Il suit le trajet des bulles. Il voit une multitude de petits cratères quand les bulles se soulèvent et que le bri éclate. Puis, quand la mer se retire, la terre change progressivement de peau. Elle se fissure et blanchit en séchant au soleil, et laisse apercevoir de nombreuses veinules qui circulent sur toute sa surface.

Bachelard, dans *l'eau et les rêves*, décrit l'imagination matérielle comme celle qui *participe à la vie de toutes les substances*. Par son action dynamique et positive, elle fait de la vase une pâte vivante. *Elle se prend à aimer le bouillonnement de la vase travaillée par les bulles*<sup>27</sup>. La matière parle et agit en nous.

---

<sup>27</sup> G. Bachelard, *l'eau et les rêves*, p 127.

J'entre, progressivement, en contact avec ma terre natale. Je saisis ces moments d'intimité comme un appel à un partage avec la nature qui m'environne. Je sens monter en moi le désir d'en connaître et d'en découvrir davantage. J'ai déjà l'impression de partager avec elle, une histoire semblable.

### **Comment mon âme s'imprègne du paysage**

La puissance des images de la vase à travers les reflets de l'eau me conduit au plus près de l'âme, dans les profondeurs de ma terre, ce dont je suis faite et par quoi je suis modelée.

**Paysage interne et paysage externe** se rejoignent ici, dans une **relation d'intimité**, au secret de l'être.

« Cette rêverie [matérialisante] qui rêve la matière est un au-delà de la rêverie des formes (...) La matière est l'inconscient de la forme. C'est l'eau même dans sa masse, ce n'est plus la surface, qui nous envoie l'insistant message de ses reflets. Seule une matière peut recevoir la charge des impressions et des sentiments multiples. Elle est bien sentimentale (...) »

Dans cette contemplation en profondeur, le sujet prend conscience de son intimité. Cette contemplation n'est donc pas une fusion sans retenue. Elle est plutôt une perspective d'approfondissement pour le monde et pour nous-mêmes. Elle nous permet de nous tenir distant devant le monde. Devant l'eau profonde tu choisis ta vision<sup>28</sup>. »

Le rapport qui s'établit ici, entre soi et le paysage, que je qualifie de **connivence**, permet d'entrer en résonance avec la nature, de se rapprocher de la matière, d'aller chercher là où celle-ci interroge, résiste ou au contraire se fragilise, là où il y a peut-être quelque chose à découvrir de soi et de sa relation à l'univers.

Ce surgissement du paysage, qui est aussi surgissement de soi dans le paysage et dont je me saisis pour créer une relation d'intimité, d'entente secrète, me conduit à une sensation plus abstraite du paysage, où j'entre dans un *état de contemplation cosmique*<sup>29</sup>, dans lequel mon corps s'ouvre et s'intègre au paysage.

« Le paysage de l'âme est fait de nostalgie et de rêves, de frayeurs et d'aspirations, de scènes vécues et de scènes pressenties »<sup>30</sup>.

### **Comment ma création s'imprègne du paysage**

Je contemple le paysage comme une nouvelle création que je redécouvre avec un **regard** neuf.

---

<sup>28</sup> G. Bachelard, *L'eau et les rêves* p 63 et sv. (à propos d'Edgar Poe).

<sup>29</sup> Kenneth White, *Revue Art et Thérapie, Terre !* p 81.

<sup>30</sup> F. Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, p 68.

### *Une évolution progressive et créatrice*

#### *Dans les allers-retours du visible à l'invisible*

Mon lien avec le paysage se continue par **l'acte créateur**. En recréant plastiquement une nature et une terre, **en accord** avec celle qui est contemplée dans le marais salant, je prends part aux **interactions** des éléments entre eux et m'enfonce encore un peu plus dans la matière.

Ce fragment de paysage qui tient dans mes mains, est toute l'histoire d'une nature et d'une culture qui crient à l'abandon.

En fabriquant ma terre avec mon corps, en la pétrissant, en la modelant, j'entre en contact avec sa substance même, et touche ainsi ses profondeurs, là où elle a mal, là où elle s'assèche, mais également, là, où commence sa **germination**. Par mon travail laborieux, j'apprends à la découvrir intimement, étapes par étapes, car le temps d'apprentissage de la pâte me paraît essentiel pour avancer dans ma création, et c'est dans la durée que l'imagination créatrice prend toute sa force. Le **rythme** qu'elle impose ici, permet de lier entre elles l'eau et la terre, de refaire un limon capable d'accueillir le sel en motte, en même temps qu'il relie les éléments d'une nouvelle histoire qui commence.

J'ai l'intention de donner à voir un paysage vainqueur, qui respire en profondeur et laisse émerger la vie à la surface.

Au deuxième plan, sur le drap de lin, on peut voir la mer, avec sa couleur bleu-marine. Elle aussi, est un élément important de l'histoire, car c'est elle qui nourrit la terre en lui apportant son sel.

Dans ma création plastique, je parle le langage de la terre. Je retrouve les sensations chaudes et humides de la glaise, **je remets de la vie**. Paysage réel et paysage imaginaire se mêlent et une **nouvelle rencontre** a lieu sur la toile, lorsque les éléments, argile et eau, se combinent entre eux, lorsque l'eau dissout l'argile ou la coagule pour re-fabriquer une pâte gluante, génératrice de vie, pour repartir du début et retrouver le processus de transformation à travers la création d'une terre imaginaire, d'où va surgir un sel en motte, comme un grand mamelon blanc nourricier. Dans le fond du paysage, la mer veille.

La **relation d'intimité** que j'entretiens avec le paysage des marais salants, ma terre natale, se poursuit sur la toile dans un paysage imaginaire. Elle me conduit à chercher, à l'intérieur d'un travail plastique, une matière qui a la consistance et la texture de la glaise, à réfléchir sur le sec et l'humide, et comment les utiliser dans ma propre création, à rendre toute son importance au sel. C'est-à-dire, essayer de **retranscrire une atmosphère** et une histoire, à travers un travail des matières et des éléments naturels, à travers une **véritable rencontre** des matériaux. Me laisser surprendre par eux et les regarder se fondre l'un dans l'autre ou au contraire ne pas pouvoir se mélanger. Les voir comme un **nouveau paysage** en construction et en évolution. Aussi, comme un paysage qui se prolonge au-delà du paysage réel.

Comme support plastique, j'utilise un vieux drap de lin, en mémoire de la toile déchirée et transpercée par les branchages, sur lequel je passe et repasse une préparation à base d'argile verte, blanche et rouge, d'eau, de colle et de papiers froissés et mouillés, donnant l'impression de la vase du marais. A partir de cette trituration, j'obtiens une pâte que je malaxe le temps nécessaire, avant de la répandre sur le drap de lin. Elle a la texture du brie au fond des bassins.

Le drap est brutalisé, mais la trame résiste aux divers étirements et frottements, lorsque j'étale la pâte gluante, tantôt à la truelle, tantôt avec des copeaux de bois aplatis, ramenés par la mer et ramassés près des marais.

La toile se boursoufle sous la matière, la pâte gonfle et se creuse avec les papiers, et de cet agglomérat de matières, un fragment de terre vaseuse apparaît, rappelant le limon vivant du marais. La pâte, après plusieurs triturations, offre un relief intéressant, emprunt des différentes traces dessinées par l'outil, en fonction de mes gestes qui l'ont conduit sur le support plastique et en fonction des exigences de la pâte. Avec elle, c'est tout mon corps qui est convoqué, dans des mouvements amples, rapides, énergiques. Je creuse, j'étire, je rehausse, je déforme, je transforme. Je découvre les déformations de la toile, comme autant de formes à exploiter, venant nourrir mon paysage.



Au cours de ce travail en création plastique, j'ai l'impression de reproduire les gestes du saunier quand il roule les boues molles et remodèle les aires avec son simoussi (outil du saunier). Je suis émue. Je m'empare, avec encore plus de ferveur, de mon outil de travail, comme pour reprendre un chemin déjà tracé d'avance.

Cette première expérience avec la matière, en me ramenant à la réalité, me montre également la difficulté de la tâche entreprise, face à une matière rappelant la dureté du marais, difficilement appréhendable et qui échappe de par sa consistance.

Je décide donc, de lui faire confiance, de me laisser guider par elle et de laisser circuler mon outil, prolongement de ma main sur ce sol toile, à partir duquel je vais élaborer mon paysage imaginaire. Je suis installée à même le sol et mon corps s'étire en même temps que la pâte s'étale sur le

drap. Dans ce corps à corps avec celle-ci, où je suis amenée à fouiller jusque dans les coins les plus obscurs, j'ai l'impression de plonger dans les profondeurs de la terre, d'être au-delà de ce qui se voit, dans ce **visible-invisible** de Merleau-Ponty, où se trouve l'essence même des choses. Ce qui me permet de revenir à la surface et de voir mon paysage s'animer, se former et se déformer, grâce aux jeux des ombres et des lumières, des couleurs et des formes entre elles.

Mon paysage imaginaire m'entraîne dans une nouvelle métamorphose. L'argile, en s'asséchant, transforme la pâte. Elle se craquèle et se fend, rappelant l'aridité du marais mis à l'*écours* au printemps. A nouveau, me voici ramenée à une réalité du marais, avec une terre qui pour vivre, doit fabriquer du sel et osciller entre humidité et sécheresse, en accord avec le **flux** et le **reflux** des marées. Dans cet intervalle de la transformation, **le temps** doit être pris en compte et respecté. Il intervient dans la création comme facteur déclencheur de l'assèchement de la pâte.

Je décide donc, de consolider les parties sèches avec un liant, et de faire de la terre une matière solide, sur laquelle je vais pouvoir circuler en créant un nouveau dialogue de formes entre le sec et l'humide. Sur cette terre durcie par le liant, je répands progressivement un mélange d'eau et de peinture blanche, en mémoire de la mer et de son sel. Cette fois-ci l'eau n'est plus absorbée par l'argile, elle glisse sur la pâte, s'infiltré dans les fissures et donne au paysage son nouvel aspect. Les coulures blanches de différentes textures, amènent un éclairage supplémentaire en venant réchauffer ce fragment de limon imaginé.

Quelques endroits de terre assoiffée côtoient des parties de terre humide. Ma terre ainsi préparée, peut accueillir le sel en motte et peut commencer à faire vivre mon paysage.



### *Vers une transformation*

Le fait de **remettre en forme** le marais salant, de reconstituer le limon à partir de l'argile, d'aller creuser à l'intérieur avec mon outil en bois, de ramener à la vie une terre en perdition, de montrer la dureté du paysage, à la fois son aridité et son humidité, d'offrir mon corps à cette création de fragment de nature par toute une **gestuelle**, lorsque je m'étire au-dessus du drap de lin en poussant la pâte et que je la ramène ensuite sur les bords, lorsque je la gratte pour obtenir une autre texture, autant d'éléments qui me permettent de pérenniser le lien aussi bien culturel que terrien, qui me retient à cette glaise qui garde en elle tous les souvenirs, toutes les mémoires. Par elle, je me sens reliée au monde. Ma terre existe sur le drap de lin et je la

sens bouillonner en moi, hurler, pour pouvoir exister. Elle sort à la vie par l'intermédiaire de l'eau et du sel. Elle a enfin de la saveur et du goût.

De ce travail plastique, de tout cet amalgame de matières, je sors bien vivante, grâce au lien retrouvé dans une relation charnelle avec le paysage. Lien qui consiste à redonner du sens à une terre natale en perdition, à faire émerger une culture dans l'oubli, à réaliser une forme à partir de l'informe.

C'est tout un passé qui a ressurgi et vient maintenant s'accorder avec aujourd'hui, en faisant émerger une nouvelle forme de travail, dans lequel je peux encore mieux exploiter matières et matériaux présents dans la nature.

#### *Une nouvelle démarche artistique*

Avec elle, je découvre une manière de travailler en inscrivant mon travail plastique dans un mouvement artistique dit de géoplastie auquel j'adhère de par sa proximité avec la nature et ses actions écologistes. Il fait découvrir une nature vivante, impermanente, mutante, bruisante des signes de la terre, il met l'accent sur sa fragilité et montre qu'on peut y intervenir tout en la respectant.

L'œuvre géoplastique établit une étroite relation avec la nature dans laquelle elle trouve ses matériaux et ses raisons d'être.

Jean-Jacques Wunenburger pense que la véritable création géoplastique *se trouve au carrefour d'une expérience de la terre et d'une mémoire sociale, qui prête à l'artiste le langage des rites, des symboles et des mythes pour nourrir l'œuvre*<sup>31</sup>.

L'artiste devient médiateur et témoin d'un monde naturel où il rend compte d'un intérêt pour la matière.

Je vais reparler plus loin de ce mouvement mal identifié, qui appartient à un art de la présentation plus que de la représentation, où il est question d'exploiter et d'exposer les choses mêmes. Je me sens attirée et en même temps proche de toutes ces expériences géoplastiques.

Leur fascination pour la terre, leurs réflexions sur les matériaux, leurs perceptions et la mise en évidence du paysage, m'ont ouvert de nouveaux horizons, m'amenant progressivement, à transformer ma manière de faire et à créer une forme de travail différente où je suis encore plus en écho avec la nature. Je n'essaie plus de représenter une terre faite d'une matière que je fabrique, mais d'aller prélever directement le petit fragment de cette terre « in situ » ou d'utiliser la texture « sel » telle qu'elle se présente. J'ai l'impression d'agir vraiment avec le paysage, et de lui rendre hommage en préparant avec lui, soucieuse de son devenir, une nouvelle terre d'accueil.

---

<sup>31</sup> Jean-Jacques Wunenburger *Art, Psyché, Cosmos* p 31.

Dans ce rapport de **connivence** entretenu avec la nature, je suis poussée à repenser mon art. Au cours de mes rencontres avec la géoplastie une **forme nouvelle** d'art s'offre à moi et jr désire la saisir.

Il me semble important ici de prendre un temps pour découvrir, au cours des siècles, l'évolution du paysage dans l'art, et de voir à l'œuvre l'artiste et son rapport avec la nature.

Je propose donc un intermède, pour rappeler à la mémoire, plusieurs courants artistiques montrant les **transformations** et les **mutations** du paysage à différentes époques.

## DEUXIEME PARTIE : REGARDS D'ARTISTES

### *Vers une transformation du paysage : de l'impressionnisme à la géoplasticité*

Je montre ici les évolutions, les transformations et les diverses formes qu'a pu prendre le paysage dans l'art, en choisissant de partir de la fin du romantisme, au moment où les peintres vont se rapprocher de la nature et opérer dans le lieu même du paysage, afin de pouvoir l'observer directement. Ainsi ils peuvent saisir rapidement les **mouvements** de la nature et en traduire l'**instabilité**. J'ai orienté mon choix en fonction de ces critères qui répondent au plus juste au travail plastique que je propose tout au long de mon mémoire de recherche. Je continue avec l'impressionnisme jusqu'à l'époque contemporaine avec le mouvement géoplastique.

On voit comment les différents mouvements artistiques interrogent une société et sont les prémices d'un changement à venir. Comment la nature est mise à l'épreuve et contribue elle aussi, par le regard que lui portent les artistes, aux différentes transformations et mutations de la société. Cependant, elle est une éternelle remise en question pour l'homme.

#### I. Le paysage du côté des impressionnistes

Au dix-huitième siècle, avec les précurseurs de l'impressionnisme, le paysage prend déjà plus d'importance en servant de cadre à l'action.

Avec les peintres anglais, il reçoit une autonomie vivante. Par exemple, le peintre John Constable ouvre la voie aux paysagistes modernes. Sa peinture est une révélation pour l'Angleterre, mais aussi pour la France. Elle va influencer les peintres de l'école de Barbizon. Les moyens techniques qu'emploie J. Constable donnent naissance à une nouvelle expression. Une sorte de **sensualité** se dégage de la matière, la touche est comme **une modulation de l'atmosphère**<sup>32</sup>. Ceci rendant pour la première fois visible, par la vertu du geste créateur, la campagne anglaise. On remarque chez lui une nouvelle façon de penser la peinture. La libération des formes et des techniques l'entraîne vers plus d'indépendance par rapport au public.

La vision, à travers un tel courant artistique, se trouve enrichie par l'observation directe de la nature, par le désir de traduire son instabilité, de saisir rapidement ses mouvements, une **vie incessante**, allant au-delà de la simple figuration.

C'est au dix-neuvième siècle que s'est accrue en France, l'importance du paysage. Plusieurs peintres français, en réagissant contre les disciplines

---

<sup>32</sup> Raymond Cogniat, *Le siècle des impressionnistes*, Flammarion, 1967, p 7.

académiques, se rapprochent de la nature et s'y installent pour pouvoir l'observer sur place.

Théodore Rousseau s'est intéressé aux arbres pour montrer à travers les chênes, la solidité et la stabilité du paysage. J.F Millet met en scène la vie paysanne empreinte d'une émouvante humanité. La peinture de Gustave Courbet, dans les feuillages de sous-bois, dans les rochers, les cascades, est l'occasion de saisir la vie palpitante de la nature.

« Courbet dans son Jura natal, de même que T. Rousseau à Fontainebleau, cherche à dénuder la nature, à la creuser jusqu'à la moelle pour voir ce qui l'habite en profondeur (...). G. Courbet (...) à l'affût de toutes les subtilités de l'air et de la lumière ne cherche à rendre la pesanteur matérielle du monde dans ses paysages qu'en référence (...) à la puissance des sensations qu'il éprouve à son contact »<sup>33</sup>.

Le mouvement impressionniste, qui prend sa source chez les romantiques et les réalistes, s'installe vraiment avec l'arrivée de Claude Monet, dont la première exposition est jugée inadmissible par son titre : « *impression* ». Ici, l'œuvre d'art devient une confidente. L'artiste donne la priorité à sa propre émotion et rend le public témoin de son expérience subjective devant les choses et de sa **rencontre** avec celles-ci.

A Sisley, P. Cézanne et C. Pissarro se joignent à lui, et du paysage le plus rigide, ne voient que des couleurs, de l'eau, de l'air, tout en respectant sa réalité. Jamais, on n'est allé aussi loin dans l'exploration de la nature. Cézanne voit dans Courbet le grand peintre de la nature.

« Son grand apport, l'entrée lyrique de la nature, de l'odeur des feuilles mouillées, des parois moussues de la forêt, le murmure des pluies (...) La marche du soleil sous les arbres »<sup>34</sup>.

« Le paysage impressionniste est comme un portrait, il montre...l'état d'esprit de la nature »<sup>35</sup>.

Cet art de l'impressionnisme va bousculer et modifier les structures de la société avec son rythme plus rapide, où sensation et réalité visuelle deviennent plus convaincantes que n'importe quelles réalisations raisonnées, plus démonstratives aussi, même si elles choquent par leur originalité et l'intensité de leur inspiration.

F. Cheng écrit :

« Les impressionnistes ont d'instinct compris la nécessité de renouer l'authentique **dialogue** avec la nature. Un Pissarro, un Monet, un Van Gogh, un Gauguin, un Renoir, un Sisley, chacun, à sa manière, est allé au bout de sa vision, vivifié par les **ressources inépuisables** d'une nature retrouvée »<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> *Télérama*, Hors série, *Paysages au scalpel, Courbet fou de peinture* p 71-72.

<sup>34</sup> *Idem*.

<sup>35</sup> R. Cogniat op. cit., p 54.

<sup>36</sup> R. Cogniat op. cit., p 134.

## II. L'entrée du paysage dans le monde moderne du XXe siècle

### Avec Cézanne

Cézanne fait son entrée dans le vingtième siècle comme le père de la peinture moderne.

D'abord proche de l'impressionnisme, il ouvre la voie de la modernité. Du fauvisme au cubisme et à l'abstraction, les grands courants du vingtième siècle se réclament de lui. Il va occuper une place importante dans les mouvements de la peinture contemporaine. Sa rupture avec les impressionnistes le conduit vers l'art abstrait. « *Nous sommes tous partis de Cézanne* » dit F. Léger.

#### A. Gleizes renchérit :

« Qui comprend Cézanne, pressent le cubisme ». Avec Cézanne il « s'enfonce dans la réalité profonde » et « s'illumine en obligeant l'inconnaissable à reculer(...) »<sup>37</sup>.

A propos de la nature, Cézanne dit ceci :

« On n'est ni trop scrupuleux, ni trop sincère, ni trop soumis à la nature (...) L'étude réelle et précieuse à entreprendre, c'est la diversité du tableau de la nature »<sup>38</sup>.

Il donne l'impression de pénétrer la structure des choses. Sa peinture les reconstruit et les couleurs donnent les volumes. Il cherche davantage à exprimer les volumes que les effets atmosphériques et de luminosité, ce qui l'éloigne des impressionnistes.

Il écrit :

« Les sensations colorantes qui donnent la lumière sont chez moi cause d'abstractions qui ne me permettent pas la délimitation des objets... »<sup>39</sup>.

Pour F. Cheng, celui qui est allé le plus loin, c'est Cézanne en entreprenant les séries avec la montagne Sainte-Victoire. Il écrit:

« Par-delà le temps atmosphérique, il a plongé dans un temps géologique, et assisté, de l'intérieur, à cette remontée de la force tellurique depuis l'obscurité originare vers la clarté, vers le déploiement rythmique de ce que la terre porte en elle comme formes variées, rendues plus variées encore par le fascinant jeu de lumière que le soleil dispense »<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> Article du journal *L'express* du 01 06 2006.

<sup>38</sup> Id.

<sup>39</sup> Id.

<sup>40</sup> F. Cheng *Cinq méditations sur la beauté* p 134.

Cézanne voulait peindre « *l'instant du monde* ». M. Merleau-Ponty dit de lui, qu'il *germinait* avec le paysage. « *Il ne bougeait plus et regardait, l'œil dilaté* »<sup>41</sup>, disait Mme Cézanne. Il reconstituait ainsi toutes les parties du paysage, en réunissant toutes les vues que prenait son regard et en les unissant ensemble. « *Il y a une minute du monde qui passe, il faut la peindre dans sa réalité* ». La méditation s'achevait tout d'un coup. « *Je tiens mon motif* », disait-il en expliquant que le paysage doit être *ramené vivant dans un filet qui ne laisse rien passer*<sup>42</sup>.

La peinture de Cézanne est faite de **rencontres** avec la nature, lorsque ses touches rencontrent les couleurs, lorsque son esprit rencontre l'esprit du paysage entre le caché et le manifesté, le mouvant et la fixité.

En 1906, il écrit à son fils :

« Je te dirai que je deviens, comme peintre, plus lucide devant la nature, mais que, chez moi, la réalisation de mes sensations est toujours très pénible. Je ne puis arriver à l'intensité qui se développe à mes sens, je n'ai pas cette magnifique richesse de coloration qui anime la nature »<sup>43</sup>.

Il me paraît important, de m'attarder sur la peinture des impressionnistes et en particulier celle de Cézanne, car tout en amenant un regard neuf dans l'histoire du paysage, elle permet en même temps de mieux saisir ce qui se joue dans cette **relation** de corps et d'âme entre l'homme et la nature, dans cette naissance de l'un dans l'autre au lieu même de la vie, et ainsi de se rapprocher d'une vision *en profondeur*, au cœur même des choses. Une vision que Merleau-Ponty définit comme étant « *une pensée qui déchiffre strictement les signes donnés dans notre corps* »<sup>44</sup>.

De nos jours, la nature est encore contemplée avec un regard marqué de l'empreinte des impressionnistes et de Cézanne, même si ce regard déjà s'en écarte. Le paysage évolue, prend une autre forme, s'élargit et conduit à s'interroger autrement, sur des notions d'environnement, d'écologie, de préservation du paysage face à sa dégradation. Cependant, on garde en soi des images de beauté de la nature. C'est avec elles aussi, que les artistes avancent, se relèvent, créent, qu'ils transcendent le paysage et se laissent transcender par lui.

### **L'art abstrait : entre naturel et artificiel**

#### *Du naturel à l'artificiel*

L'art abstrait apporte une dimension nouvelle au paysage avec l'introduction d'éléments artificiels. Les artistes vont lier ensemble, éléments artificiels et éléments naturels. Ces derniers seront utilisés comme des matériaux non transformés, c'est à dire à l'état brut.

---

<sup>41</sup> Maurice Merleau-Ponty *Sens et non sens*, p 32.

<sup>42</sup> Id.

<sup>43</sup> Article du journal *L'express* p 3.

<sup>44</sup> M. Merleau-Ponty, Id., p 41.

Je pense à certaines œuvres de Braque dans lesquelles les papiers collés imitent le faux bois, à Picasso et ses papiers peints, à Pénone et ses feuillages en bronze ; tout un mélange de faux et de vrai, dans un jeu d'oppositions où se recouvrent jusqu'à se confondre, matières naturelles et artificielles.

Il ne s'agit pas pour ces artistes d'ignorer la nature, mais d'entrer en concurrence avec elle.

L'intrusion massive du synthétique et de l'artificiel dans la vie quotidienne transforme le paysage, qui en s'industrialisant et s'urbanisant, montre une nature soumise à l'accroissement du monde moderne.

Mondrian parle de contrôler et de maîtriser la nature en nous renvoyant aux espaces domestiqués des cités. Il voit les grandes villes comme des mises en forme de la vie abstraite, l'architecture étant une canalisation du chaos naturel. Ici, la nature est contrainte et mise en ordre.

M. Duchamp n'accorde de valeur qu'à l'artifice. La nature n'intervient dans son œuvre que domestiquée et travaillée par la perspective et la pensée.

Arp écrit : « *Nous ne voulons pas copier la nature. Nous ne voulons pas reproduire, nous voulons produire directement* »<sup>45</sup>.

#### *De l'artificiel au naturel*

A l'opposé de cet art de l'artificiel, d'autres courants artistiques se font sentir, avec la volonté de revenir au naturel par le biais d'une réappropriation des gestes et des matières ancestrales, primitives et archaïques.

C. Viollat, J. Dubuffet retournent aux gestes les plus élémentaires et parlent d'empreintes, de traces.

« A l'origine la trace de la main sur la paroi de la grotte, mais avant cela la boue sur la main et la trace de la main dans la boue, et la main dans la boue, et la boue préexistant au geste. (...) Se nourrir des inscriptions, des tracés instinctifs. Respecter les impulsions, les spontanéités ancestrales de la main humaine quand elle trace des signes »<sup>46</sup>.

Ces artistes livrent des matériaux vierges, transformés le moins possible. Ils permettent ainsi à la nature, de retrouver ses droits et de remettre du chaos, de l'informe et du hasard.

---

<sup>45</sup> Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain : le naturel et l'artificiel*, Larousse, 2008, p 373.

<sup>46</sup> Id., p 374.

### **Land art**

Le land art qui apparaît à la fin des années 1960, et qui opère sur un champ élargi de la nature, sur les océans, les montagnes, la terre, le ciel, fait partie de cette volonté d'un retour à la nature, d'une quête des origines et des premières traces laissées par l'homme. Par exemple, Richard Long, dans ses installations de tas de pierres, fait référence aux coutumes et aux matériaux de l'ancienne culture celte.

Pour ces artistes du land art, le retour aux valeurs primitives est une façon de rompre avec les habitudes de leur milieu ou de leur temps. Le retour au primitif s'effectue au travers de manipulations d'éléments primordiaux comme l'eau, la terre et les pierres prélevées directement dans la nature. Je cite ici Henri Matisse qui décrit à sa manière et dans son époque, comment faire évoluer une œuvre, en revenant aux principes essentiels et en allant chercher les matières qui appellent en profondeur :

« Quand les moyens se sont tellement affinés, tellement amenuisés que leur pouvoir d'expression s'épuise, il faut revenir aux principes essentiels qui ont formé le langage humain. Les tableaux qui sont des raffinements..... des fondus sans énergies, appellent des beaux bleus, des beaux rouges (...) des matières qui remuent le fond sensuel des hommes »<sup>47</sup>.

### **III. Les géoplasticiens et le paysage du XXIe siècle**

Avec l'arrivée du land art, la nature et le paysage deviennent des matériaux à travailler. Les artistes interviennent dans le paysage en laissant les marques de leurs interventions sans le souci du respect de la nature. Leurs œuvres sont souvent gigantesques, donnant l'impression de pouvoir et de domination sur celle-ci. On pense ici, aux constructions monumentales de Mickaël Heizer, faites à coups de marteaux-piqueurs et de bulldozers. Œuvres dans lesquelles paysage et nature se trouvent modifiés.

Même si les artistes du land art et de la géoplasticité travaillent tous dans la nature, leurs objectifs diffèrent. Si pour certains artistes il y a le désir de laisser les traces de leur passage, pour d'autres, il s'agit de suivre le processus de la nature en la laissant modifier et effacer toutes traces de leur action. Par exemple, les lignes, les sillons, les cercles tracés en plein désert par Walter De Maria, sont progressivement effacés par le vent et les intempéries.

Après le land art, de nombreuses pratiques plastiques, nées de recherches en relation avec la nature, voient le jour. Elles sont connues sous le nom d'œuvres géoplastiques. Avec elles, le paysage intègre la notion d'écologie. Elles rendent compte de la fragilité du paysage, et éveillent les consciences en nous rapprochant des valeurs que les sociétés de

---

<sup>47</sup> F.de Méredieu, Id., p 379.

consommation ont tendance à effacer. Elles poussent à regarder vers le futur en pensant aux générations à venir.

Par exemple, l'œuvre du brésilien Frans Krajcberg « *Nature morte* » ou série de « *bois calcinés* » est saisissante, par le contraste qu'elle offre entre les immenses masses noires d'arbres calcinés et les autres arbres de la forêt. Elle tend à sensibiliser les personnes au problème de la destruction massive de la forêt amazonienne. Son travail sur la cendre évoque la mort du végétal et la destruction de la forêt.

Le projet « *Les rêves de Tijuca* » d'Erik Samakh, commandé par le ministère de la culture à la suite de la tempête de 1999, consiste à créer une futaie de 2500 arbres et arbustes représentant une cinquantaine d'essences auxquelles sont associés 350 modules lumineux chargés d'énergie grâce à des capteurs solaires. Il crée ainsi, un bois magique et lumineux afin d'attirer le plus grand nombre possible d'insectes, de rongeurs, et d'oiseaux.

Une œuvre qui exprime le désir de créer le paysage de demain et de retrouver des lieux que l'on croyait perdus.

Le projet à long terme de Beuys, de planter 7000 chênes dans la ville de Cassel, sert à lutter contre la prolifération de conifères qui rendent le paysage monotone et nuisent à la survie d'autres espèces végétales. Pour Beuys, le chêne symbolise l'arbre cosmique qui relie le matériel et le spirituel

« Un processus de destruction monstrueux se déroule sur toute la planète (...) on abat des immenses forêts d'eucalyptus... qui, avec les séquoias, comptent parmi les plus grands arbres de la terre pour les remplacer par du bois-pâte à papier qui pousse à tout allure »<sup>48</sup>.

J. Jacques Wunenburger définit la géoplastie comme *une véritable création qui se trouve au carrefour d'une expérience de la terre et d'une mémoire sociale, prêtant à l'artiste le langage des rites, des symboles et des mythes pour nourrir l'œuvre*<sup>49</sup>.

L'œuvre apparaît à nouveau, comme le moyen de transformer les relations de l'homme et du monde, en s'approchant au plus près du processus de la nature. Ce bout de monde, qu'est le paysage, nous apparaît ici dans sa destruction comme dans sa reconstruction. La forêt que l'on croit anéantie par les intempéries, reprend vie.

« L'œuvre géoplastique a pour rôle d'éveiller les consciences, de réveiller en chacun de nous un nouveau rapport au monde, une nouvelle conception et une nouvelle vision du monde qui arrachent l'être à sa prison intérieure et le mettent en phase avec l'ordre primordial du monde »<sup>50</sup>.

C'est la nature qui détermine bien souvent une partie de l'œuvre, car l'artiste doit prendre en compte le lieu, les cycles du temps, du gel, de la

<sup>48</sup> Franck Doriac, *Le land art...et après*, L'Harmattan, 2006, p 27.

<sup>49</sup> Id., p 24.

<sup>50</sup> Id., p 22.

sécheresse, de l'humidité... Il est contraint de se plier à une **progression** au **ralenti** dictée par la nature. Il travaille dans la nature ou utilise dans son travail des éléments naturels.

La nature est le support même de l'œuvre et de son sens.

Les sculptures de James Pierce ne peuvent se passer du paysage dans lequel elles émergent. Création artistique et création naturelle sont étroitement liées. Le végétal vivant, employé comme matériau artistique, **renforce le lien** entre nature et art.

« Comme je regardais le site, il se réfléchit sur l'horizon pour suggérer un cyclone immobile tandis que le paysage tout entier semblait trembler dans la vibration de la lumière. Un séisme assoupi se propagea dans cette quiétude trépidante, créant une impression de tournoiement dépourvu de mouvement. Ce site était un système rotatif s'enfermant lui-même dans une immense rotondité. De cet espace giratoire émergea la possibilité de la Spiral Jetty »<sup>51</sup>.

Dans l'œuvre de Robert Smithson le lieu est également l'œuvre car celle-ci est composée de matériaux naturels (boue, cristaux de sel, roche et eau) et liée au Grand Lac Salé.

Une autre caractéristique de la géoplasticité, c'est la marche. Elle permet une connaissance du monde par le corps et fait faire l'expérience de l'espace et du dehors.

Richard Long, avec son œuvre « A line made by walking », pense son corps comme ce qui lui permet « *de prendre la mesure du monde et de la surface de la terre* » sur laquelle il imprime sa trace. Par cette action d'imprimer en marchant, l'artiste sculpte le paysage et **entre** ainsi en **contact** avec la terre. Les traces qu'il laisse dans le paysage sont celles de son corps. Les marquages au sol sont dus aux frottements de ses pieds. Dans « A line made by walking », la ligne se dessine par les écrasements successifs de l'herbe sous ses pas.

La durée de lisibilité de son œuvre est un élément important à considérer ; la photographie va lui permettre de pérenniser ses œuvres, de retranscrire et de communiquer son **expérience du monde** ; elle fait partie intégrante de l'œuvre. Elle intervient avant que l'herbe foulée par la ligne de pas ne se redresse, avant que la terre ne se referme, faisant disparaître toutes traces de pas.

Tous ces marquages sont indissociables du site et chaque réalisation témoigne de la singularité de chaque site qu'elle occupe.

Cette pratique sculpturale lui fait prendre conscience de la présence et de la richesse du matériel (écorces, bois, pierres, boue) offert par la nature, à l'endroit précis où il intervient. Il choisit des espaces vides, à peine marqués par l'homme.

La marche est un art de l'instant. Richard Long le saisit à travers la photographie, mais également en dessinant les trajets de ses marches et en créant des cartes, documents qui appellent au souvenir. Ceux-ci nous font

---

<sup>51</sup> Id., p 34.

penser aux carnets de voyage et à la présence de l'homme solitaire face à la nature.

Comme Richard Long, Andy Goldsworthy marche en solitaire, dans des lieux à l'écart des villes. Ses errances sont le moteur de sa création. Il fait partie de ces artistes nomades qui ne veulent pas laisser de traces dans la nature afin de ne pas défigurer le paysage. Ses éléments mis en place, font partis du paysage. A. Goldsworthy explore attentivement les espaces qui l'entourent, utilise les matériaux qui s'offrent devant lui, fait l'expérience du jour ou de la nuit, des saisons, des fatigues de son corps.

« Dans ce qu'il a de plus fort, mon travail est tellement enraciné sur place qu'on ne peut le séparer de son lieu d'élaboration ; le travail est le lieu »<sup>52</sup>.

Fasciné par les **conditions imposées** par la nature : le froid, le vent, l'humidité, les obstacles, il se sert lui aussi des matériaux trouvés sur place. Ses empilements de pierres sur l'Estran ne résistent pas aux vagues, ses sculptures de neige ou de glace cèdent aux variations de températures, ses constructions végétales se défont au vent.

La dégradation par les éléments fait aussi partie de son œuvre. Il attend les réponses de la nature et son action s'inscrit dans la **durée** et l'**éphémère**.

Il cherche à établir une communication profonde avec la nature :

« J'utilise ma salive, mes mains, des épines...J'ai un rapport avec mon travail que je n'aurais pas en utilisant de la colle et des clous (...) Si j'avais utilisé de la colle, j'aurais perdu la sensation du goût, de la texture des pétales et la relation délicate entre le vent, les pétales et les feuilles »<sup>53</sup>.

Pour d'autres artistes, comme Giuseppe Penone, le contact avec la nature passe par une **relation** directe, active et **charnelle** avec la matière.

« Pour réaliser la sculpture, il faut que le sculpteur se couche, s'étende par terre en se laissant lentement, doucement et sans hâte glisser ; enfin parvenu à l'horizontalité, il faut qu'il concentre son attention sur son corps qui, pressé au sol, lui permet de voir et sentir contre soi les choses de la terre »<sup>54</sup>.

Penone est fortement marqué par ses origines rurales et par conséquent très attaché à la terre.

Tout au long de son œuvre, il cherche à montrer que l'homme n'est pas extérieur au paysage qui l'entoure.

Ses interventions récurrentes avec les arbres attestent d'une mémoire du geste de l'artiste à l'intérieur même du bois de l'arbre. En imposant ses marques sur l'arbre, en traçant sa silhouette à l'aide de clous plantés dans

---

<sup>52</sup> Id., p 61.

<sup>53</sup> Id.

<sup>54</sup> *Catalogue d'exposition du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris* p 16.

l'arbre, il montre qu'avec le temps l'écorce de l'arbre finit par absorber les clous.

Son travail est un travail d'attente par l'évolution du paysage.

Il se livre également à un travail d'hybridation du végétal et du corps humain.

« En se servant de moules de parties de son corps (torse, bouche, oreille...), il marque profondément le règne végétal au cours de sa croissance »<sup>55</sup>.

Dans ce désir de symbiose entre le corps humain et le végétal, il tient compte dans son œuvre, du processus de croissance naturelle par lequel la matière vivante se métamorphose.

Erik Samakh établit une relation entre nature et son pour aboutir au paysage sonore. Il enregistre des sons naturels pris en pleine nature, dans des lieux isolés, les plus vierges possible, et les transmet à l'aide d'un matériel technologique sophistiqué qui marche grâce à l'énergie solaire. Par exemple, dans « *Oasis acoustique* », l'œuvre est installée dans un petit bois du Loir et Cher, et les sons enregistrés viennent d'une oasis du désert de Judée. Ainsi, deux paysages sonores se chevauchent en temps retransmis et en temps réel, où se reproduisent des sons de cigales, de grillons, de tourterelles, de bourdonnements.

Le spectateur se trouve ainsi, plongé dans un espace, composé par l'artiste, qui le déroute, où le doute s'installe sur les informations qu'il reçoit de ses sens. Les sons émis en divers points, donnent l'impression de déplacement des choses, amenant le spectateur à observer attentivement, en se déplaçant, le lieu autour de lui. Il part à sa découverte. La vue et l'ouïe sont ici, confrontées au visible et à l'invisible, au continu et au discontinu.

Au fur et à mesure de ses déplacements, le spectateur se rend compte que sa présence, ses gestes, modifient l'environnement sonore et provoquent, soit une extinction, soit une transformation ou un surgissement. Il peut ainsi, jouer à sa guise avec l'œuvre.

« Les sons diffusés influent sur l'appréhension que l'on a du milieu et les images que l'on peut associer viennent troubler l'image de la réalité physique du lieu »<sup>56</sup>.

E. Samakh invite le spectateur à vivre des expériences sonores, visuelles et psychologiques.

« L'écoute de la nature est un moyen d'être à l'écoute de soi, c'est un retour aux sources, une recherche pour tenter de retrouver le fond commun entre la nature et l'être humain.... Ses œuvres déconcertent nos sens et déjouent les lois de la rationalité par des effets inattendus et magiques »<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> F. Doriac, op. cit., p 73.

<sup>56</sup> Id., p 93.

<sup>57</sup> Id., p 95.

La formule qui caractérise le mieux le travail d'E. Samakh est : « *écouter pour voir* »<sup>58</sup>. Ce qu'il donne à voir n'existe que dans l'imaginaire. Le rapport qu'il instaure entre le visible et l'audible plonge le spectateur dans un univers mi-réel, mi-artificiel, lui permettant de s'éloigner de la réalité.

A travers ces diverses démarches artistiques, on retrouve un ensemble de gestes archaïques, par exemple : dans l'entassement, la cueillette, l'empilement, l'alignement, l'encerclement. On parle également, de marche et d'observation : des actions sur la nature que l'on retrouve dans d'autres domaines, comme par exemple celui de l'agriculture.

Il s'agit d'exploitation et d'exposition du réel du paysage et des matériaux de la nature. Elle n'est pas un modèle, mais l'objet même de l'activité artistique.

L'artiste géoplasticien joue-t-il un rôle dans les rapports de la société avec le paysage ?

« Il peut les favoriser parce que son travail fait montre d'une « survisibilité » (voir définition), et aide à décrypter les informations (visuelles, sonores, sémantiques, sociologiques...) sur la nature ou l'environnement qui nous envahissent quotidiennement »<sup>59</sup>.

Et Andy Goldsworthy précise :

« Je ne sais pas si la terre a besoin de moi, mais moi j'ai besoin d'elle » .

#### **IV. Vers une création éphémère**

Ce parcours artistique, ce petit voyage à travers les siècles, donne à voir un paysage en évolution, en perpétuel mouvement, à chaque fois remanié, renouvelé par des artistes d'époques différentes. Des impressionnistes aux géoplasticiens, il s'agit bien, pour ces artistes, de retrouver un lieu dont ils se pensaient éloignés ou qu'ils croyaient perdu, de recréer un monde de symboles, de rites et de mythes, de réveiller en eux un nouveau rapport au monde, d'éveiller les consciences.

Qu'ils laissent parler leurs émotions et retranscrivent leurs impressions, ou qu'ils observent et expérimentent, qu'ils laissent des traces, qu'ils soient de connivence ou en concurrence, qu'ils se confrontent, leur travail avec et dans le paysage est bien celui de montrer la réalité d'une nature qui naît, meurt et renaît, d'en comprendre les rythmes, d'en traduire l'instabilité, d'en saisir les mouvements, de suivre sa progression.

Au temps de Courbet, on parlait de modulations de l'atmosphère. Quelques années plus tard, avec A. Goldsworthy, on parle de conditions

---

<sup>58</sup> Id., p 92.

<sup>59</sup> Id., p 103.

atmosphériques : d'humidité, de vent, de froid...dans une relation encore plus directe avec la nature et ses éléments.

Quand A. Goldsworthy décrit son travail, il emploie le terme d'« *enraciné sur place* ».

G. Pénone n'hésite pas à étendre et presser son corps par terre pour voir et sentir contre lui les choses de la terre.

R. Long frotte ses pieds sur la terre pour la marquer de son passage.

On dit déjà, à l'époque de G. Courbet (1864) qu'il cherche à dénuder la nature, à la creuser jusqu'à la moelle pour voir ce qui l'habite en profondeur. Et P. Cézanne, n'est jamais assez soumis à la nature.

Je reprends ici, les mots de F. Cheng :

« ...ainsi... se noue la charnelle relation entre le corps sentant de l'artiste et le corps senti du paysage<sup>60</sup>. »

Et ceux de Merleau-Ponty :

« L'espace est regardé comme un espace qu'on habite, dans lequel on est englobé »<sup>61</sup>.

L'œuvre va surgir de cette interaction entre matière et esprit. Peut-on parler ici d'avènement, d'**engendrement** et de **co-naissance** ? S'agit-il d'une **rencontre de présence à présence**, d'une **révélation mutuelle**, où l'artiste, de par son acte créateur, participe de tout son être au **processus de croissance naturelle** par lequel la matière se métamorphose ?

Je renvoie, ici, à la conception cosmologique chinoise d'après laquelle *les gestes humains sont reliés à la gestation universelle*<sup>62</sup>.

Dans le regard du peintre impressionniste, du peintre de l'abstraction, comme dans celui du géoplasticien, on retrouve ce désir de traduire l'état d'esprit de la nature et de **renouer** avec elle un **dialogue authentique**.

Que l'on soit à l'époque des impressionnistes (1880) ou à l'époque actuelle, les artistes parlent du paysage comme d'un éternel retour aux choses de la nature.

Dans la nature, dit F. Cheng, il y a à la fois de l'**éphémère** et de l'**inépuisable**. Il donne pour exemple : le fleuve comme l'image du temps sans retour.

Je rejoins sa pensée et suis tentée de citer, le géoplasticien, S. Goudin-Thébia et ses sculptures végétales. Son travail consiste en la métamorphose

---

<sup>60</sup> F. Cheng, op. cit., p149.

<sup>61</sup> M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard.

<sup>62</sup> F. Cheng, op. cit., p 150.

de feuilles sèches qu'il accroche les unes aux autres par des fines tiges de bambou pour former des sculptures de corps. Par ses sculptures, il donne aux feuilles mortes qui étaient tout d'abord destinées au feu, une nouvelle vie. A travers ses végétaux reconstitués, l'artiste parle de nature, du déclin et de la renaissance des choses.

Et J.J. Wunenburger commente :

« Ces œuvres annoncent un retour en nous avertissant que dans la nature tout déclin anticipe une **renaissance**, une **régénération**, que toute chute prépare un nouveau bourgeonnement, que tout démembrement sert à assurer un remembrement ... »<sup>63</sup>.

## V. Présence du temps dans la création géoplastique

Dans l'œuvre géoplastique la notion de la temporalité est importante. Des artistes comme A. Goldsworthy, G. Pénone attendent les réponses de la nature et l'évolution du paysage. Dans son œuvre *La boule de neige dans les arbres*, A. Goldsworthy joue avec le temps.

Les traces de R. Long, laissées au sol vont être effacées avec le temps. Sa ligne formée au cours de la marche quand l'herbe se couche, va disparaître lorsque l'herbe va se redresser.

On dit de la marche qu'elle est l'art de l'instant.

Tous ces artistes intègrent le temps dans leur travail et en assurent la pérennité par la photographie, les carnets de croquis, les récits de voyage, la vidéo.

On se rappelle les impressionnistes et cette volonté de saisir la vie palpitante de la nature, d'en saisir rapidement, la force et la puissance. On a vu qu'avec le temps, le paysage est devenu fragile et demande de la douceur dans les gestes.

Des artistes, comme les géoplasticiens, vont parler de cette fragilité et vont l'intégrer dans leur travail. Ils vont montrer les différentes étapes de dégradation du paysage et faire œuvre de cette dégradation. Ils vont la mettre en scène dans leurs interventions sur le paysage.

Le **temps** participe de cet **éternel renouvellement** des choses. Ce qui peut sembler **inanimé**, **reprend vie**. L'œuvre d'R. Smithson le montre lorsqu'il redonne vie à des lieux désertés pour cause de pollution (la *Spiral Jetty*, sur le Lac Salé), ainsi que celle d'E. Samakh (*les rêves de Tijuca*) avec son désir de mettre en scène le paysage du futur à travers un bois magique.

---

<sup>63</sup> J. J. Wunenburger, Catalogue *Les gardiens de la terre*.

## VI. Ma rencontre avec la géoplasticité

Si je m'attarde ici, à décrire ces diverses pratiques géoplastiques, c'est parce qu'elles m'interrogent sur ma pratique personnelle et professionnelle. Elles représentent aussi le paysage fragilisé du XXI<sup>e</sup> siècle. Un environnement dans lequel, j'ai à intervenir avec les personnes que j'accompagne.

Comment intégrer un phénomène dit « de société », et l'utiliser dans sa création avec la nature ?

Ce phénomène de destruction, de désertification, d'abandon et de disparition, dont nous sommes les témoins, dont les images heurtent parfois, est le paysage actuel qui s'offre à nous. Serait-il également le reflet de vieilles peurs enfouies ?

Comment retrouver, avec cet héritage, le souffle de vie qui réanime ?  
Ce mouvement qui va du non être à l'être ?

Comment devenir le confident ou la confidente de la nature ?

Comment lui confier notre rage, nos larmes, notre désespoir. Mais aussi nos joies, nos émerveillements ?

Comment l'observer et attendre ses réponses - car elle est tout à la fois éphémère et inépuisable, fixe et mouvante ?

Comment retrouver le rythme dit « naturel », celui qui respecte les cycles de la vie, qui raconte la mort, la naissance et la renaissance ?  
Comment se laisser entraîner par lui, porter par lui, réconforter par lui à travers une création et une **recréation de soi** ?

Effectivement, à travers ces multiples travaux d'artistes géoplasticiens, à travers leurs différentes expérimentations de la nature, leur rapport immédiat avec elle, je retrouve une correspondance avec mon travail personnel et professionnel, avec ce souci de respecter la nature, d'œuvrer avec ce qu'elle nous offre, de composer en fonction d'elle, d'aller avec elle dans son sens, d'être en **concordance**, de **connivence**, d'apprendre d'elle.

Au travers de cette **communication** en **profondeur** avec la nature, il m'est révélé une manière d'être avec le paysage. Quelque chose de notre relation est en train de se transformer, de bouger. Je vois plus précisément un chemin s'**ouvrir** devant moi. De la connivence du départ émergeant, là, de **nouvelles possibilités**.

Plus je pénètre avec celui-ci dans ses fragilités, dans sa dégradation actuelle, plus je cherche à donner un véritable sens, une vraie direction à mon travail en art thérapie.

Je retrouve dans la nature cette « énergie vitale » dont parlent les impressionnistes, puis les géoplasticiens. Énergie qui donne sa force au

paysage, sa capacité à croître et à se renouveler, au risque d'être dévasté un jour.

Voici une parole de Cézanne qui montre, dans son rapport au paysage et à la peinture, cette énergie vitale à l'œuvre, dans la capacité à se redresser, à s'élaner, lorsque brusquement quelque chose lui apparaît, qui sort de l'ombre et qui vient bouleverser l'ordre établi :

« Un beau matin (...) lentement, les bases géologiques m'apparaissent, des couches s'établissent, les grands plans de ma toile, j'en dessine mentalement le squelette pierreux. Je vois affleurer les roches sous l'eau, peser le ciel. Tout tombe d'aplomb. Une pâle palpitation enveloppe les aspects linéaires. Une logique aérienne, colorée, remplace brusquement la sombre, la têtue géométrie. Tout s'organise, les arbres, les champs, les maisons. Je vois. Par taches. L'assise géologique, le travail préparatoire, le monde du dessin, s'enfoncent, s'est écroulé comme dans une catastrophe. Un cataclysme l'a emporté, régénéré. Une nouvelle période vit. La vraie »<sup>64</sup>.

Je m'interroge et me demande comment transmettre une telle énergie aux personnes en thérapie. Et comment, par le biais de la création, elles peuvent la recevoir et s'en remplir.

En redonnant vie au paysage, en respectant son rythme, en suivant son mouvement, sa progression dans le temps, en acceptant ses fragilités, il est possible, comme le montrent certains artistes cités ci-dessus, que transparaisse quelque chose de l'ordre d'une transformation, voir d'une renaissance dans l'œuvre créatrice de la personne.

Ma sensibilité écologiste accentue ce rapport de connivence que j'entretiens avec la nature. Elle me rapproche d'elle et me permet une approche plus juste, plus lucide du paysage, avec cette capacité de l'accueillir tel qu'il se présente et de m'offrir à lui, pour ensuite l'offrir à d'autres dans une véritable création ensemble.

En proposant aux personnes, des interventions avec, dans et à partir du paysage, il me semble que je donne la possibilité de **se découvrir autrement**, de pouvoir solliciter le corps physique et de le sentir s'animer dans sa chair à travers tout un travail élémentaire de manipulations de matériaux, dans des mises en scène d'objets réels, par des conduites simples comme l'observation, la contemplation, la marche, dans un corps à corps direct avec la matière, dans un jeu d'empreintes et de tracés (propositions que je vais développer, un peu plus loin).

Je propose un paysage comme une matière à travailler. Et c'est dans ce rapport direct du corps avec la matière et les éléments de la nature que l'imagination devient créatrice, et qu'est possible cette plongée dans l'invisible.

---

<sup>64</sup> Paroles de Cézanne recueillies par Joachim Gasquet.

Les éléments de ma recherche personnelle à partir du paysage des marais salants jusqu'à la découverte de la géoplastie m'amènent à l'hypothèse suivante : **la transformation de la personne en création avec la nature a lieu, lorsqu'il existe entre elle et le paysage des interactions et une connivence.**

## TROISIEME PARTIE : REGARDS DE CONNIVENCE

### *Intervention Ile de Ré : le silence et le secret*

#### I. Choix d'un paysage en fonction du thème

« Silence, secret » des mots qui m'évoquent immédiatement un paysage de bord de mer.

Intervenir sur une plage avec le sable comme matière à travailler, avec les mouvements des marées comme implication gestuelle, avec les bruits de la nature rappelant son aspect sauvage, avec les matériaux récupérés ça et là, faisant partie du paysage et pouvant s'intégrer à l'intérieur d'une composition plastique. Autant d'éléments qui viennent parler en secret, qui appellent au silence, à une écoute intérieure et extérieure, à une **rencontre** dans l'intimité.

Je décide donc d'offrir aux personnes, en le partageant avec elles, ce paysage du bord de mer comme espace de création sur le thème du silence et du secret.

Ce paysage raconte une histoire, celle qui se sait et celle qui est tue. Avec lui, il y a aussi les histoires que l'on s'invente, qui font partie de notre création.

Ici on navigue entre terre et mer et on recueille les éléments que nous laissent ces deux paysages pour en imaginer un autre à notre tour.

Je pense au temps, voué aux rythmes des marées. Un temps qui revient sans cesse **rythmer** les journées, qui nous entraîne dans ses **mouvements de va et vient**, mouvements propices à la transformation.

Je contemple l'étendue de sable devant moi, une image vient s'intercaler entre nous : celle d'un contenant à secret. Je vois le sable comme une terre, un sol contenant tout un tas de secrets : ceux de la mer qui le recouvre, ceux du vent qui le déplace, ceux du soleil qui le réchauffe, ceux des hommes et des animaux qui le foulent de leurs pas lents ou rapides.

Proposer ce contenant et travailler à partir de lui, en surface comme en profondeur me paraît être intéressant pour amener les personnes à prendre contact avec le paysage et ses éléments, à y pénétrer progressivement et à y inscrire quelque chose d'elles-mêmes.

A partir de là, je commence à organiser mes journées d'interventions.

## II. Premier jour : temps de repérage

Nous avons une marche d'1/4 h à faire avant de nous rendre sur le lieu de création, la plage.

### Propositions

Je propose aux personnes de s'installer face à la mer pour quelques respirations profondes jusqu'à sentir un relâchement de leurs corps.

Au bout de plusieurs respirations et mouvements d'étirements, je propose un temps d'écoute de son corps afin d'entendre le moment où il va les solliciter pour une mise en marche.

Je parle d'une marche lente et courte en continuant à respirer normalement, yeux fermés, puis ouverts de façon à bien sentir le contact de sa plante de pieds nus sur le sable et le relâchement de tout son corps en train de s'accorder avec le paysage. La nuque est relâchée, les bras sont ballants, le corps devient léger dans sa marche. Il se laisse emporter par les voix de la nature.

Il s'agit de percevoir ce mouvement qui porte et fait avancer, en **accord** avec le paysage.

Les personnes commencent à s'imprégner progressivement du lieu qui les entoure.

Puis je demande de s'arrêter doucement, de saisir le moment propice, là où l'endroit semble être celui qui convient.

Chaque personne se munit d'une branche de bambou, amenée par l'intervenant - le bambou étant un clin d'œil à la calligraphie.

Je propose à chacun de se servir de ce bois comme d'un crayon et du sable comme d'un support, de se laisser porter et conduire par l'outil « bambou » sur et dans cette matière, à la fois dure et moelleuse, sèche et humide.

Les personnes commencent à entrer dans la matière sable pour y déposer une trace, leur trace qui va côtoyer et se mélanger à d'autres traces plus anciennes, laissées par d'autres lors de leurs passages. Il y a ici, une rencontre passé-présent.

Je propose un temps de réflexion sur chaque graphisme, comme un temps d'échange ensemble, à propos du travail gestuel avec l'outil proposé et les éléments choisis.

## **L'imprévisible**

Au fur et à mesure que nous avançons dans la matinée, le temps change et transforme les graphismes sur le sable. Le soleil vient chauffer la matière sable qui se durcit, se rétracte et se désagrège en petites boules de sable. Même les compositions surprennent car elles prennent un sens nouveau. Des éléments se rajoutent, comme les boules de sables, puis quand le vent se lève, le sable recouvre le sol, efface certains traits.

Nous prenons conscience de la **puissance** de la nature environnante et de notre capacité à accepter de vivre le moment présent, d'être dans l'**instant**, de nous laisser porter par les **rythmes** que nous propose le paysage ; ici, le soleil pointe, dessèche le sable en surface, et le vent vient le balayer. L'**imprévisible** surgit, **métamorphose** le paysage de chacun, donne à voir des formes et des graphismes auxquels on ne s'attend pas.

Il s'agit bien d'un travail **éphémère**, que la mer recouvrira, les jours suivants, par grandes marées.

Il est demandé de vivre en accord avec cette nature sauvage qui nous est présentée, d'évoluer avec celle-ci, dans ce qu'elle a de surprenant à nous dévoiler, dans nos divers tracés et compositions créés à la surface d'un sol à priori malléable, de composer avec ses secrets, avec ce qu'elle a enfoui ou fait ressurgir, avec son histoire.

Nous sommes conviés à créer en symbiose, dans un travail en commun, en accord avec le paysage qui apparaît devant nous et la nature qui se manifeste en nous et hors de nous.

Nous sommes devant une création qui évolue en fonction de ce qui se présente dans l'**instant**, qui ne prévient pas.

Le rôle du temps qu'il fait, mais aussi celui que l'on va passer dans le lieu est à prendre en compte dans cette **transformation** qui se fait par étapes : les étapes de l'homme et de la nature ensemble.

Ce premier jour, nous montre déjà, comment s'adapter aux excentricités ou aux turbulences de la nature. Comment il est essentiel ici, de saisir le moment propice pour œuvrer, de laisser travailler la nature pour nous, de prendre le temps de l'observer, d'accepter de changer son **regard** en fonction d'elle, de se laisser porter par elle, de composer à deux avec elle, comme compagne de voyage.

## **Différents temps dans la matinée**

### *La respiration*

La respiration de chaque personne s'accorde avec le souffle du vent. Les étirements des bras pointés vers le ciel, puis du corps tout entier, tracent des formes géométriques venant traverser celles déjà existantes dans le paysage.

On voit se dessiner tout un jeu de lignes et de courbes qui a lieu entre les personnes et leur environnement.

Par exemple, la ligne d'horizon entre ciel et mer, la courbe des algues vertes et rouges avec le sable brun, le triangle de la pierre émergeant de l'eau à marée basse, les cercles noirs dans les broussailles. Tous ces traits inédits, surgissant du paysage et d'une gestuelle inspirée, s'entrecroisent, se mêlent et s'entremêlent. Des figures se dessinent, le paysage semble s'élargir, un échange a lieu qui passe par le corps.

Un début de dialogue se crée entre personnes et nature. L'importance d'une telle communication, enrichit et alimente les productions de la personne.

Même si le dialogue semble périlleux dans ses avancées, ses reculs, ses doutes, ses surprises, il n'en est pas moins bouleversé dans sa forme et son contenu. Il s'agit d'une rencontre et d'une communion avec une mer et un sable remplis de souvenirs d'enfants, de vacances en famille, d'odeurs agréables ou nauséabondes.

Pouvons-nous parler ici, d'un début de travail qui s'opère, d'une mise en route dans laquelle les graphismes seraient déjà en création, en germe, prêts à être tracés au sol ?

Déjà, les gestes de chacun s'amorcent, s'expriment. Le mouvement des corps plus ou moins relâchés entraîne les personnes vers l'endroit qui les appelle, qui leur offre la possibilité d'extérioriser leurs élans venus de l'intérieur d'elles mêmes.

### *La marche*

La marche lente vers un lieu qui interpelle, participe également aux tracés dans le sable. Les pas s'inscrivent dans le sol au gré de mouvements plus ou moins rapides, saccadés, nonchalants. Je remarque ceux qui entraînent le sable avec eux en laissant glisser les pieds comme pour marquer leur passage. Ceux qui tournent autour d'eux mêmes en traçant un cercle. Ceux qui marquent des temps d'arrêt en rencontrant l'élément qui peut être le point de départ de leur inspiration. Ceux qui se dirigent près de la mer ou au contraire, ceux qui s'en éloignent pour rejoindre les broussailles.



Dans ces moments d'apprivoisement du lieu, la personne se laisse entraîner progressivement dans un mouvement de va et vient entre elle-même et le paysage qui l'entoure.

Autant de **gestes**, de **mouvements** qui influent sur le graphisme à venir et donnent l'**élan**.

*Choisir son lieu : partir d'un élément, d'un geste ou des deux*

Je propose des tiges de bambou de tailles différentes à la place des crayons et des pinceaux dont nous nous servons habituellement pour écrire et dessiner. Les yeux fermés ou ouverts, les personnes se laissent porter par ce qui vient de l'intérieur d'elles mêmes comme de l'extérieur.

Une vague déferle sur la pierre, une nuée d'aigrettes se posent sur le varech, le soleil pointe, le vent se renforce, la mer s'éloigne de plus en plus, l'odeur de la vase persévère, les bigorneaux s'accrochent sur la roche. A chaque changement de la marée, la nature se réveille autrement et le paysage diffère. Il nous **invite** à suivre un rythme, un temps, à nous laisser **bercer** par le va et vient des éléments donnant l'impression d'une succession de renaissances.

Comment s'installer avec tout ce bouleversement naturel, ce changement de rythme et de temps inhabituel ? Comment choisir dans un espace aussi vaste, aussi imprévisible ? Par quoi sommes nous heurtés, traversés ou interpellés ?

Questions ou manifestations de nos craintes et de notre dépaysement. Elles sont le moteur de notre création gestuelle. Elles nous entraînent à notre insu à se confronter à des matières inconnues, malléables ou résistantes, à des éléments parfois surprenants. Elles font de nous des explorateurs.

Quand le geste part, que la trace se dessine sur le sable, qu'un autre geste arrive, qu'une deuxième trace se manifeste, c'est toute la nature qui réagit avec la personne. Selon la manière dont le sable est appréhendé, creusé ou effleuré, le graphisme est différent et la couleur du sable se transforme. La matière vit et se manifeste sous le bambou. Composer avec elle demande une attention particulière, une présence à elle.





La personne part d'un geste et progressivement se rend compte de sa difficulté. Le sable fuit sous le bambou, il échappe à la dureté du bois qui rencontre en profondeur une matière humide plus malléable. La personne aimerait le prendre à bras le corps pour aller encore plus en profondeur avec lui.

La **rencontre** avec la matière sable, n'est pas sans émouvoir. Elle implique la personne dans son histoire, elle la fait voyager, lui montre une partie enfantine d'elle-même.

L'implication des personnes dans le paysage, lorsqu'elles y sont vraiment et ne se sentent plus perdues, demande une remise en ordre de celui-ci. Les personnes le réordonnent à partir d'un centre autour duquel va s'inscrire une forme plastique de paysage.

Ainsi elles se préparent à une éventuelle rencontre avec la nature. En élargissant l'espace, elles s'ouvrent à l'inconnu de la nature. En le transformant pour le recréer, elles **ouvrent** en même temps **un monde** qui les **transforme**. Ce centre dans lequel le corps des personnes s'installe, et à partir duquel le geste arrive, aurait la fonction d'un mandala. Le corps et les structures plastiques qu'il engendre seraient un mandala vivant.

Dans cette première prise de contact avec le paysage, qui a eu lieu dans des mouvements d'**intérieurité** et d'**extériorité**, les personnes ont pu sentir vivre la nature en elles et se sentir vivre avec elle autour d'elles.

### *La personne avec son lieu*

**Marie** se laisse volontairement mener par les éléments minéraux, jonchés sur le sol à son arrivée dans le lieu. Elle contourne un gros galet gris avec le bambou dont elle se sert comme d'un crayon. La pierre guide son geste qui entoure et délimite en même temps un territoire.

Sa marche le long de la plage la conduit devant cet énorme galet à moitié enfoui sous le sable.



De là, sa gestuelle s'amplifie en suivant d'autres galets plus petits. Ses traces au sol ouvrent sur la mer.



*« Je me sers de ce qui se présente sur le sable, cette pierre par exemple, je la contourne, ensuite je suis des traces au sol. Je suis partie d'un petit geste et j'ai senti le besoin d'**agrandir** mon geste, d'en inventer d'autres. Mon territoire s'est élargi. Au lieu de rester autour de ma pierre, je me suis tournée vers la mer. J'ai vu l'horizon et je me suis sentie bien. J'ai eu la sensation de m'ouvrir. »*

**Michèle** s'affronte au mur qui descend vers la mer. Elle dit : *« J'ai dû faire avec le mur. Mon geste est parti de la « digue-mur ».*

Emportée par lui, elle se retrouve face à ce mur en train d'empoigner le sable.



*« J'ai pris le sable à bras le corps. J'ai eu une sensation physique très forte. Je me suis régalée. Je n'ai pas utilisé le bambou. »*

Le graphisme au sol est sorti de cet élan du mur au sable.

Michèle me parle du mur comme de ce qui empêche, barre la route, fait peur. Elle n'ose pas le franchir. Elle le nomme le « *mur de la non vie*. » A cet instant, où il s'agit de communiquer avec le paysage, l'émotion la submerge. Elle prend conscience de l'existence de la « *digue-mur* ». Elle marche tout le long. Ses pas sur la roche résonnent en elle. Elle sait déjà où trouver son territoire. Il l'attend. Elle décide de faire avec le mur qui se présente ainsi à elle, et d'aller voir de ce côté-là.

*« Quand je me suis accoudée au mur, j'ai tout de suite senti sa solidité. Je peux m'y appuyer. Ensuite, j'ai vu la fluidité du sable entre mes mains et sa fragilité lorsque le vent l'emporte dans son souffle. J'ai sentie que ma place serait là, entre fragilité et solidité ».*

Elle écrit :

*« Au fur et à mesure de mes déplacements sur le sable et conduite par l'amplitude de mes mouvements, je me dégage du mur qui me fait obstacle intérieur depuis si longtemps. Dans le même temps, je retrouve les impressions délicieuses des pâtés et châteaux de sable d'antan. Je crée ainsi, mon territoire, graphiquement et sensuellement en pétrissant le sable »*



Elle se tient à genoux sur le sable, le corps en avant, les bras tendus pour recueillir le maximum de sable. Le sable accueille ses mouvements énergiques et lui laisse le temps et la possibilité de le soulever, de le tasser, de le presser entre ses doigts jusqu'à retrouver quelques plaisirs de l'enfance. Et à ce moment là le mur devient le point de départ d'un élan de plaisir et non un empêchement d'avancer. Ses gestes vifs, puis son graphisme, l'éloignent petit à petit de celui-ci et l'emportent ailleurs.

La présence du mur est importante pour Michèle. Elle dessine et construit son territoire à partir de lui. Elle peut se dégager de lui et s'apercevoir que l'obstacle peut être franchi et dépassé en devenant autre. Je pense qu'elle a trouvé dans ses gestes qu'elle qualifie d'évidents, la force nécessaire pour aller au-delà de ce mur extérieur et aussi intérieur.

Dans sa création elle associe plusieurs matières minérales : sable, cailloux et roche. Autour du chemin, on retrouve comme un muret avec les galets : une représentation différente de la « digue-mur ». De la même manière, le creux du sable donne l'impression d'une muraille. Avec les galets, le mur est à l'extérieur, et avec le sable à l'intérieur.



*« J'ai le sentiment de faire un chemin de méditation et en brassant le sable et en allant chercher ces cailloux qui me donnent une belle énergie et balisent mes chemins poétiques.*

*Et au fur et à mesure le sable sèche, le vent le disperse, les motifs s'estompent. J'accepte l'éphémère.»*

**Gabrielle** tourne en rond et n'arrive pas à lâcher, à se laisser emporter par un geste. Elle tient fortement son bambou dans la main et ne peut pas le décoller du sol. Je m'approche d'elle et lui propose un bambou plus petit, plus facile à appréhender. Je l'invite à se déplacer à nouveau en fermant les yeux pour mieux s'imprégner de l'espace qui l'entoure et pouvoir y pénétrer plus facilement et progressivement, en déposant la trace venue d'un geste créateur. Je l'amène à entrer dans son corps raide, à retrouver petit à petit une souplesse du poignet, à se laisser conduire par lui. Le graphisme va se dessiner de lui-même sans avoir besoin de le provoquer. Le geste va surgir du corps en mouvement.

Un quart d'heure plus tard, je m'avance vers Gabrielle. Elle semble prisonnière de son outil. Elle l'agite dans tous les sens sans rien obtenir. « *Je prendrai bien un caillou à la place du bambou* » me dit-elle. Je réponds: « *Si vous pensez que le caillou est mieux pour vous, pourquoi pas.* »

*Elle choisit un galet rond et dit : « il tient bien dans ma main. Je me sens plus à l'aise. »*

Puis, saisie par l'émotion, elle pleure en pensant à sa mère en colère qui l'obligeait, enfant, à faire contre son gré des points au canevas. « *Je réalise que je ne suis pas libre et à quel point ça m'est difficile de me libérer* ». Ses paroles expriment sa détresse devant ce que je lui propose, qui la ramène à sa souffrance d'enfant et lui montre aujourd'hui son enfermement.

Au bout de quelques minutes, nécessaires pour l'expression de son émotion, je lui rappelle le galet qu'elle a choisi parmi tant d'autres. Elle s'en saisit, le caresse de la main, referme sa main dessus et dit : « *il est doux.* » Elle s'assoit sur le sable et commence à dialoguer avec son caillou. Il l'emporte dans un graphisme en miniature. Je m'éloigne. Gabrielle a oublié ma présence.

Un peu plus tard, elle me signifie sa joie d'avoir trouvé son geste. « *Est-ce que je suis dans la consigne ?* » Je réponds : « *qu'est ce que vous en pensez ?* » Elle s'exclame : « *Je suis heureuse parce que j'ai réussi, cette fois ci.* » Je confirme son ressenti.

En prenant conscience de son enfermement, Gabrielle a consenti à lâcher ses résistances et à accepter de se laisser faire avec le caillou.

L'outil est pour elle, le point de départ du geste. Il est l'objet moteur, déclencheur de son élan et de sa gestuelle.



Vers la fin de la matinée ses gestes s'agrandissent ainsi que son tracé. Les minuscules figures arrondies du début se transforment, s'affirment en prenant de plus en plus d'espace. Gabrielle ose prendre une place, la sienne.

**Jacques** se place au centre de sa composition. Dans l'élan de son geste, il trace un grand cercle, se met à l'intérieur et dessine un deuxième cercle plus étroit autour de lui.



Pendant sa marche, il trouve des éléments qui l'interpellent. Il les ramène avec lui dans son lieu. Par exemple, la pierre carrée et le cerceau bleu installé autour de la pierre vont l'**influencer** dans ses tracés. Toutes les lignes qu'il dessine partent de la pierre carrée, c'est-à-dire du centre. Elles pointent toutes vers la mer.

Il dit : « *je reste à l'intérieur en regardant l'infini devant moi* ». Il nomme ses lignes des rayons, car son graphisme lui fait penser à une roue de bicyclette.

Il dit : « *Les rayons ouvrent vers l'infini.* »

Jacques montre ici, une figure centrée rappelant celle du mandala avec ses fermetures et ses ouvertures, son **intérieur** et son **extérieur**. Les rayons sortent du cercle. Ils ouvrent le passage vers la mer. Ils permettent la communication vers l'extérieur. Même si Jacques demeure à l'intérieur de son cercle, il donne à voir, à l'extérieur, l'infini en suscitant notre imaginaire.

L'élan gestuel de Jacques a émergé au cours des **respirations** lorsqu'il dessinait de grands cercles avec ses bras face à la mer, entre ciel et terre. La respiration est une forme de contact avec le monde.

Là aussi, il se trouve au centre d'un cercle dans lequel il semble rayonner. Il dit : « *je me sens relié au cosmos, à la grande nature* ».

Puis, durant sa marche, il a progressé avec les éléments glanés. Le cerceau bleu et la pierre carrée l'ont attiré. Ils lui ont signifié les gestes à réaliser.

Les éléments de récupération déposés par les hommes font partis du paysage. Ils sont bien souvent ramenés par la mer, sur les plages. Certains artistes les recyclent dans leurs œuvres. Ils les utilisent comme objets de création. Ils deviennent pour eux une source d'inspiration

Ces artistes s'inscrivent dans une démarche écologique.

Jacques me dit avoir l'habitude d'entasser chez lui, tout un tas d'objets récupérés. Il dit : « *Pour l'instant, ils sont là, en attendant que j'en fasse peut-être quelque chose un jour* ».

Nous verrons plus loin, comment, au cours des quatre jours, il va utiliser, en les remaniant, des objets qui peuvent paraître au demeurant insignifiants, mais qui, entre ses mains, sont valorisés à l'intérieur de son installation plastique.

Ce qu'il n'arrive pas à réaliser chez lui, peut-être à cause d'un certain débordement, il le réalise ici, au sein d'un cadre qui le contient, dans lequel nature et paysage sont au centre des transformations en le conduisant au fond de lui-même, là où va émerger sa créativité, là où va naître l'enfant qui joue en lui.

Le véritable **dialogue** avec le paysage passe par cet **élan** vers soi avant de rejoindre réellement la nature qui pousse et **appelle** en soi et en dehors de soi.

**Brigitte** s'empare du bambou, ferme les yeux et se laisse conduire par lui sans difficulté.



Emportée dans des mouvements amples et larges, elle laisse au bambou, le soin de tracer son chemin. Le sable se creuse, le tracé se précise. Des lignes s'entrecroisent et s'entrechoquent à la suite de gestes tantôt rapides et tantôt lents.

Elle occupe un grand espace et s'installe face à la mer, le long de la ligne des algues.

« *Je vois un oiseau à la langue fourchue* », dit-elle.



A partir de l'image oiseau, elle poursuit son tracé. On pourrait dire son envolée. Elle suit et prolonge certaines empreintes dessinées sur le sol. Elle est attirée par la couleur des algues. Elle ne déplace aucun élément, au contraire, elle les utilise comme ils se présentent à elle.

Brigitte est guidée par son geste qui l'entraîne et l'amène progressivement à découvrir des images qui la surprennent, à pénétrer dans un paysage de formes et de couleurs qui l'appellent, à créer en symbiose avec la nature sauvage qui se présente devant elle.

Brigitte nous montre ici, que la gestuelle, animée par les mouvements du corps, permet la communication de la personne avec la nature à travers les images et les formes qu'elle engendre.

Elle écrit : *« J'ai à un moment tourné sur moi-même en laissant une trace circulaire. Grand plaisir à ce moment, en réalisant la spirale. Puis ensuite, la trace s'est séparée en quatre fils qui partaient loin vers l'extérieur ».*

**Catherine** n'arrive pas à entrer en contact avec le paysage qui lui est proposé. Elle dit : *« Je n'aime pas le sable comme matière, c'est rugueux. Ça ne tient pas, ça s'effrite. Je préfère toucher la terre. C'est plus doux et plus malléable ».*



Je lui propose de se munir d'un bambou, outil lui permettant de ne plus être en contact direct avec le sable, de fermer les yeux, de laisser son corps exprimer avec la tige de bois ce mal être au contact de la matière qui ne veut pas se laisser faire, de suivre les **mouvements** qu'elle induit.

Je reviens auprès d'elle un peu plus tard. Elle m'explique ceci : *« Je me suis mise à gratter le sable avec force, puis plus lentement, et en ouvrant les yeux. J'ai vu des sillons comme dans les champs au moment des plantations. Le bambou est devenu dans mes mains un outil agricole, une sorte de bêche. Je dois dire que je fais partie d'une famille d'agriculteurs ».*

Le vent se lève et transforme son graphisme. Elle se tient debout, les yeux fixés au sol, ne sachant plus quoi faire. La nature a fait pour elle et l'a désorientée.

Des petites boules de sable, imprévisibles, viennent s'amasser sur les sillons qui commencent à s'effacer avec le vent, en se remplissant de sable. En séchant celui-ci se rétracte, s'agglutine et forme des boules.



Catherine est en prise avec la nature. Son paysage se métamorphose rapidement devant ses yeux et elle ne peut rien faire, rien arrêter, juste laisser faire la transformation et accepter l'évolution naturelle de son graphisme. Là, il suffit de se laisser porter par ce qui vient d'imprévisible, d'inconnu de soi.

Catherine est professeur d'informatique et habituée à maîtriser les situations.

Devant son malaise face à sa composition, je l'invite à se rapprocher de son graphisme et à observer le changement. Ensemble nous remarquons la présence d'une fine pellicule de sable sec venue recouvrir les bords du creux, en donnant deux tons de couleurs : un ocre clair, et un ocre plus foncé à cause de l'humidité du sol. Nous remarquons que ces différentes nuances ajoutent de la profondeur au graphisme. Les boules collées les unes aux autres, en dessinant des craquelures, renforcent les abords des sillons que le sable a tendance à estomper dans son envolée, et créent de nouvelles ondulations.

Ainsi, je l'amène à voir que ce qu'elle a cru perdu demeure encore visible, à la condition de bien vouloir changer de regard, et accepter une nouvelle vision de sa création et de la création. C'est-à-dire d'entrer en rapport avec le paysage extérieur comme avec son paysage intérieur. Une façon aussi, de se confronter, voir même de se bagarrer si nécessaire, avec ce qui ne nous convient pas et d'en sortir vainqueur par l'intermédiaire de la transformation. De croire en une renaissance possible, de faire confiance.

**Isabelle** utilise deux sortes de bambous : un gros, puis un fin. Elle exploite l'outil qui lui servira de fil conducteur. Elle observe ses différents traits : plus rigides avec le gros bois et plus ondulés avec le fin. Elle remarque également la différence de gestes. Les mouvements aussi différent. Le corps ne se laisse pas emporter de la même manière. Il ne se libère pas de la même façon. Avec le bois fin, Isabelle ressent de la légèreté dans son

mouvement et elle peut mener son geste plus loin, tandis qu'avec le gros, son bras est plus lourd et son geste plus court. Elle obtient de cette façon toute une panoplie de traits qui dessinent devant elle des figures se répondant les unes aux autres.



Elle dit : « *Je vois une croix. Elle sépare en deux parties C'est le secret. Je ne sais pas ce qu'elle vient faire là.* ».



Dans sa composition, on voit plusieurs traits horizontaux qui ondulent et rappellent les vagues. On aperçoit des empreintes de pas disposées les unes à côté des autres, en lignes.

Isabelle s'est inspirée et imprégnée du paysage environnant en reprenant certains mouvements d'ondulations, certains **rythmes** avec les marques de pas sur le sable. Un **dialogue** s'établit entre elle et la nature qui l'entoure, donnant l'impression que sa composition vient en **résonance** à cette **communication symbiotique**.

#### *La nécessité d'une rencontre*

La rencontre évolue, le **dialogue** devient intime lorsqu'il a lieu avec le sable, un galet, un végétal, un coquillage, une muraille. Le geste entoure le galet, effleure le sable, le martèle ou le creuse, dessine l'ombre du coquillage, s'affronte à la muraille, métamorphose le végétal, s'empare du lieu.

Un geste en appelle un autre, puis encore un autre jusqu'à faire éprouver à la personne une liberté de mouvement l'entraînant ailleurs, là où le paysage l'appelle vraiment.

Le mouvement entraîne le geste qui dessine le graphisme, qui révèle l'image, qui fait remonter les souvenirs et avec eux les émotions. Il arrive et repart, et avec lui le geste est sans cesse renouvelé. Il se matérialise au bout de l'outil, et transforme la matière sur laquelle il s'exprime. Il peut être rapide, énergique, appuyé ou au contraire lent, nonchalant, effleuré. Dans le même temps, le sable, matière parfois peu docile, est retourné, ratissé, éparpillé, modelé, sculpté.

Le corps de la personne joue un rôle dans ces remaniements de la matière.

Lorsque le buste de Michèle s'étire jusqu'à frôler le sable, que ses bras s'allongent, que ses mains s'aplatissent, on voit un corps qui s'engage par ses mouvements et ses gestes dans une véritable expression sensitive, où corps et matière se rencontrent.

En déambulant dans le sable, les mains de Michèle rencontrent certaines résistances, se heurtent à des obstacles inattendus. D'une certaine façon la matière oriente et conduit le mouvement, et participe à la création de chaque trace qui se marque en elle.

La **communication** ne s'arrête pas là, elle continue à s'étendre. Elle rejoint dans ses mouvements, ceux de la mer montante et descendante qui sans cesse va et vient.

Quand je parle du dialogue et de la **communio**n avec le paysage et la nature, je parle de cet **éprouvé** qui a lieu dans un corps à corps entre plusieurs éléments naturels.

Les images qui viennent heurter ou apaiser les personnes sont une représentation de leurs paysages intérieurs rejoignant le paysage extérieur. La communication a lieu à l'**intérieur** comme à l'**extérieur** de soi.

Quand les pas d'Isabelle martèlent le sol, ils marquent l'empreinte de son passage, et nous montrent une manière d'entrer en contact avec la matière. En frappant ainsi le sable, ses pas vont avoir une incidence sur son comportement gestuel. Ce sont des pas saccadés, rythmés qui entraînent son corps dans une sorte de balancement qui semble s'**accorder** avec le rythme des marées.

Dans ces mouvements du corps, elle trouve une forme d'équilibre qu'elle utilise dans sa création « *pour qu'elle fonctionne.....ça rappelle les vaguelettes qui échouent* » dit-elle.

Elle recrée à sa façon, un nouveau paysage à l'intérieur du paysage déjà existant. Cette transformation du paysage lui permet de mieux exister elle-même.

Je constate que plus elle ose s'appuyer, faire confiance, s'offrir à ce sol qui l'accueille, mieux elle avance dans sa création, en lui donnant une

force supplémentaire, celle d'ouvrir à l'extérieur en prenant conscience de l'environnement, autour d'elle. Elle consolide ainsi son graphisme et l'inscrit dans un tout.

Je signale qu'elle choisit le dernier temps, temps de présentation de ses graphismes, pour mettre en scène leur transformation. Elle se met elle-même en scène et nous entraîne dans sa cadence, à participer à la rencontre de deux paysages, réel et imaginaire. La rencontre a lieu dans l'intervalle qui la relie à la mer, c'est-à-dire là où les traces de ses pas dessinent des vaguelettes. Le moment où la nature l'appelle et résonne en elle.

Durant ce temps de partage ensemble, nous réalisons que la mer monte de plus en plus, et bientôt, les vagues déferleront sur les pas d'Isabelle. Elles viendront les recouvrir et peut-être les emmèneront elles au large en redescendant.

Je remarque que nos regards suivent eux aussi, dans un aller-retour, le trajet qui conduit des traces de pas à la mer. On peut imaginer que chacun d'entre nous s'invente sa propre histoire de pas.

Les traces laissées au sol retranscrivent les différents dialogues entre la personne et son morceau de nature.

On voit comment Catherine laboure le sable pour pouvoir créer avec lui, pour ne pas perdre le contact avec elle-même, pour sortir d'elle un geste, un élan en accord avec elle et la nature qui lui est proposée. Face à ce sable remanié, elle revoit son histoire et se raccroche à des images anciennes, à une terre connue, celle de son enfance.

Gabrielle est assise dans le sable. Elle se demande d'où pourrait venir ce geste qu'elle ne trouve pas. Pourtant elle s'obstine à le chercher.

Le geste arrive par surprise. Il est expulsé hors d'elle. Il ne se commande pas. Il naît d'une rencontre, d'une **sensation**, d'une **émotion** Il surgit, imprévisible.

Au contact du galet, Gabrielle sort de son obsession de vouloir à tout prix un geste. La douceur de la pierre lui procure une sensation de bien-être qui l'éloigne de la gestuelle.

La rencontre a lieu dans cet éloignement. A partir de là, le geste tant espéré, arrive naturellement, sans se faire attendre. Il est libre de tous mouvements et peut s'exprimer pleinement.

### III. Deuxième jour et troisième jour : temps d'élaboration

#### *Aller plus au secret des choses*

Auparavant, nous sommes allés sur la plage, avec nos bassines, ramasser du sable pour le ramener au gîte. D'autres éléments et objets sont glanés au passage et déposés dans des paniers.

#### **Proposition**

Une fois au gîte, je propose un temps de silence, dans lequel les personnes peuvent reprendre progressivement **contact** avec la **matière** en plongeant les mains dans le sable, en le triturant, en le malaxant, en le faisant glisser entre les doigts, et sentir sa texture, ses grains, sa finesse, mais aussi sa douceur, les difficultés à le **contenir**, à le **saisir**, à imaginer sa **transformation**.

Je dis : « *laissez vous emporter, glisser avec lui et voyez ce qu'il dessine comme formes éventuelles, voyez ce qu'il montre dans le mouvement que vous lui suggérez.* »

Ici j'offre un rapport au sable et à l'espace différent de celui du premier jour : l'espace de circulation se trouve réduit ; l'espace de la plage, en tant que grand espace n'existe plus ; on passe de l'immense à un espace délimité par les murs de la cour. Le corps des personnes doit s'adapter et se mouvoir autrement. Ses déplacements sont eux aussi, diminués, plus étroits, plus restrictifs.

La matière ramassée, transplantée et entassée, change d'aspect. Elle n'est plus abordée de la même manière par les personnes. Elle est touchée différemment, je pense, plus intensément, car elle est moins intimidante et moins dense. Les personnes la pénètrent plus aisément et l'exploitent autrement.

On ne peut plus parler ici d'apparition du paysage devant soi, puisque celui-ci semble retenu dans la matière sable. Le sable fait partie du paysage, il en a été prélevé directement, et c'est à travers lui que le paysage transparaît. La matière va devenir le seul lien avec le paysage du premier jour. Les personnes se retrouvent dans un **face à face** direct avec cette matière, dans un lieu fermé, limité par les murs de la cour. Elles passent d'un lieu à un autre, d'un paysage à un autre. La matière serait ce qui permettrait le passage entre eux, par l'intermédiaire d'un troisième paysage, intérieur à la création artistique, où toutes les déformations sont permises et possibles parce qu'il n'y a plus, dans ce lieu de l'intime, de regard extérieur qui serait celui du paysage du premier jour.

Le deuxième jour permet de s'éloigner d'un paysage qui dépasse les personnes par sa grandeur, pour se retrouver dans un lieu plus étroit, peut-

être plus sécurisant pour certains, avec dans les mains, une petite partie de l'immensité du paysage plus facilement saisissable.

Tout au long de mon intervention, nous retrouverons ces différents passages d'une scène immense, à une scène proportionnée à l'opération humaine dans une dialectique des contraires. C'est ainsi que les personnes peuvent faire **vivre** et **évoluer** leur forme de paysage, dans les **mouvements contraires** que je propose. Ces mouvements alternés favorisent les échanges entre le **dedans** et le **dehors**, d'où émerge une vision de la nature, comme une **force** créatrice puissante, à la fois **destructrice** et **régénératrice**.

La matière devient le lieu de la symbolisation, là où quelque chose va pouvoir surgir et advenir. Je montre un peu plus loin comment les personnes vont la transformer pour se l'approprier. Elle va devenir un matériau plastique avec lequel elles vont travailler, et **progressivement** entrer dans la **profondeur** jusqu'à le rendre plus malléable pour l'étaler, le creuser et même le traverser. La terre qui apparaît ici n'est plus celle du paysage du bord de mer avec lequel les personnes doivent composer, mais celle fabriquée dans l'intimité d'un lieu plus restreint et délimité, où le seul paysage devient celui qui se montre à travers une terre reconstituée et réinventée en dehors du paysage existant du premier jour.

#### **La rencontre se continue avec les éléments du paysage**

Dans un second temps, je rajoute un support, plaque de contre-plaqué ou carton, pour chacune des personnes. Je propose de s'en servir comme espace de création dans lequel peut se travailler la matière sable. Je mets à leur disposition plusieurs pots de peinture, de la colle, et des papiers de différentes textures. Chaque personne, munie du matériel proposé, va chercher son paysage avec et dans la matière.

Pour les personnes qui le désirent, je suggère l'installation dans l'espace-lieu, avec toujours le sable comme matière principale.

La matière peut être projetée à distance sur le support, ou appliquée avec une truelle, ou directement avec les mains. Elle peut être également mélangée à de la peinture. Il est conseillé d'enduire le support de colle avant toute opération.

La matière dégouline, se récupère et s'amoncèle à des endroits stratégiques.

Elle explose, déborde et se ramasse en créant des fossés aux abords abrupts et des pentes scabreuses. Elle se lie à des éléments récupérés dans la nature, algues, coquillages, plantes grasses, qu'elle recouvre ou laisse voir. Des sillons se forment et se déforment, des monts apparaissent et disparaissent, des vallées s'étalent, verdoyantes.

Les paysages se fabriquent au rythme des personnes et au fur et à mesure de leurs gestes qui deviennent de plus en plus précis, en rappelant

ceux du laboureur qui prépare sa terre pour la semence ou ceux du jardinier qui dispose ses plants.

Je laisse chercher la matière qui convient à la personne. Je la laisse s'**engager** dans cette création de la matière. Je la laisse **ouvrir** des possibles avec elle. Je la laisse découvrir cette nouvelle matière en transformation et se découvrir en même temps actrice de cette transformation.

Je laisse agir le **regard** dans ses allers-venues, de la **surface** à la **profondeur** et vice-versa. Je le laisse se crispier et se décrispier, et supporter la peine de toujours voir de nouveau le paysage s'effondrer. J'accompagne les difficultés en proposant soit encore plus de matière soit moins, suivant le besoin de consolider ou au contraire d'enlever pour créer des ouvertures, des trouées de lumière, des ponts, des guets.

Je remarque que chaque paysage se révèle au rythme des embûches rencontrées, des différentes découvertes, des reculs et des avancées de la personne, des formations et des déformations de la matière.

Un paysage se cherche et se trouve dans la matière, il n'est pas donné à voir ici à l'extérieur de soi, mais à l'intérieur de soi, à partir et dans la matière elle-même. Il s'en dégage une forme différente d'appréhender le paysage par le biais d'une matière, petite partie de sable prélevée au bord de la mer. C'est de ce prélèvement que va surgir le paysage intérieur des personnes, donnant naissance à un mont, une vallée, une source, toute une **vie en formation**.

Le monde extérieur contenu dans la matière se transforme en un milieu malléable favorable au monde de la rêverie.

### *Dehors-dedans*

Peut-on parler ici d'**expérience** du **dehors** et du **dedans** ? Les éléments sont prélevés et recueillis sur le site d'un paysage particulier du bord de mer qui pourrait représenter le dehors, l'immense, pour être réorganisés dans un deuxième temps, dans un site différent, restreint, délimité par des murs, mais à la fois proportionné aux corps des personnes et plus intime.

Les éléments venus du dehors sont ainsi transplantés à l'intérieur d'un lieu délimité, où l'élément sable en tant que petite partie prélevée au dehors, devient uniquement un matériau pour l'œuvre, et non plus un support pour celle-ci, comme il a pu l'être au premier jour.

Il est travaillé pour être **déformé**, puis transformé, laissant apparaître tout un monde en plein **renouveau** dans un jeu d'interaction dehors-dedans.

« Rilke réalise intimement - dans l'espace du dedans – cette étroitesse, où tout est à la mesure de l'être intime. "Mais (ajoute t-il plus loin] dehors tout est sans mesure" »<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, 1974, p205.

Les **échanges** qui vont avoir lieu entre paysages et matières, entre le site du premier jour et celui du deuxième jour, entre le dehors et le dedans, vont amplifier le travail de création par une approche encore plus approfondie du paysage et de ses éléments. Progressivement, nous entrons avec les personnes, par l'intermédiaire du paysage et ensuite de la matière, dans un processus qui consiste à aller toujours plus en avant dans la profondeur jusqu'au secret des choses, là où il y a un véritable engagement du corps.

Dans *La Poétique de l'espace*, G. Bachelard questionne le petit et le grand en écrivant ceci :

« Pour nous, philosophe de l'adjectif, nous sommes pris dans les embarras de la dialectique du profond et du grand ; de l'infini réduit qui approfondit ou du grand qui s'étend sans limite ».

« ... la miniature est un des gîtes de la grandeur<sup>66</sup> ».

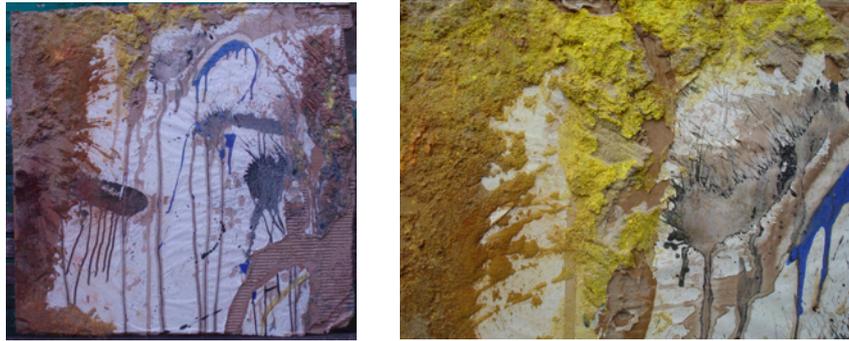
### *Paysages et lieu délimité*

**Marie** ressent beaucoup de plaisir à créer avec la matière sable. Elle dit : « *je me régale !* » Dans une barquette, elle prépare sa mixture : mélange de colle, de sable et de peinture. Son support déjà enduit, elle étale sa pâte avec la truelle et se laisse guider par elle. Puis elle installe son carton au sol, y va à pleines mains, et engage tout son corps penché à terre. La matière dégouline, elle la rattrape ou la laisse glisser. De nouveau, elle pose son support contre le mur, et poursuivie par cet élan du corps avec la matière, elle la pétrit et la lance énergiquement sur le carton. La pâte résiste par endroit et tombe au sol. Marie jubile et continue avec la peinture dans un même mouvement énergique.

Je profite d'un moment d'accalmie, pour lui proposer de s'éloigner, pour regarder avec elle le paysage qui se montre ici. Nous revenons à la consigne du départ. Elle se surprend par le rendu de cette matière, par ce qu'elle exprime et par la force qu'elle dégage, qui est aussi sa force en elle. Sa création respire de cette frénésie du corps, impliquée dans ces mouvements de vie, qui montrent comment matière et support communiquent entre eux. Comment la matière se joue du support et vice-versa. Comment le fond reçoit la forme et la forme accepte le fond. On peut suivre les trajets de la peinture et la voir se faufiler et s'incruster dans les ondulations du carton déchiré. On voit le sable imbibé de peinture, s'agripper au support et parfois lâcher prise, et glisser. On observe ensemble toute cette masse qui se forme, se déforme et se reforme, ce paysage en train de se fabriquer, de s'harmoniser, entre peinture et matière. « *Il y a trop de sable* » dit-elle, en déchirant rapidement un pan de carton imprégné de matière.

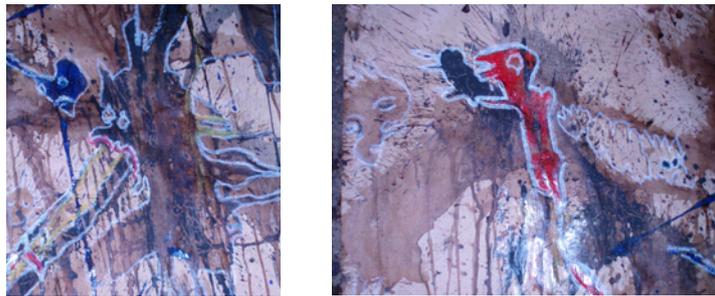
---

<sup>66</sup> G. Bachelard, op. cit., p 165 et 147.



On peut parler ici, d'*imagination de viscosité* comme la décrit G. Bachelard, avec sa force onirique profonde. Je cite : « *ces rêves de pâtes sont tour à tour une lutte (...) pour créer, pour former, pour déformer, pour pétrir* »<sup>67</sup>. Les pâtes, par leur aspect mou et visqueux permettent de rêver la déformation.

Au fur et à mesure que le carton se déforme par les multiples déchirures et projections, surgissent des formes. Marie les cerne de peinture et les fait exister sous formes de *petites monstruosité*s, c'est ainsi qu'elle les nomme



Ces formes semblent soumises aux *tentations de la monstruosité*.

**Brigitte** malaxe sable, papier de soie, liant ensemble. Elle prend le temps nécessaire pour confectionner sa pâte (sorte de pâte à papier colorée). Elle la tourne, la retourne, la soulève, la rabat, la soupèse. Puis, elle l'étale en appuyant énergiquement sur le carton avec sa truelle, car la pâte résiste. Par endroit, le carton se troue et se laisse envahir par la matière. « *Je veux de l'épaisseur* » : lance tout à coup Brigitte. Elle rajoute une couche, puis deux couches, pressée par le temps car la pâte sèche vite. Elle désire obtenir une matière épaisse pour y incruster des éléments végétaux ramenés lors de sa promenade au bord de la mer.

Son carton va-t-il pouvoir supporter le poids de cette matière épaisse et grumeleuse, ayant l'aspect d'une croûte ?

---

<sup>67</sup> G.Bachelard, *L'eau et les rêves*, Corti, 1942, p 23.

Nous observons ensemble, son travail des matières. « *Ca m'étouffe* » : s'exclame telle.

Je dis : « *comment le faire respirer ?* »

Brigitte semble attachée à sa pâte. Ce n'est pas facile pour elle d'en enlever une partie. C'est comme si elle détruisait quelque chose de son paysage, et que le paysage ne soit plus celui qu'elle attendait. En même temps elle a du mal à respirer, et pressent ce moment où il va falloir y aller.

Je dis : « *Parfois le paysage peut paraître bouché, mais si on regarde mieux, on peut voir apparaître des trouées de lumières. Elles sont là, pour donner sa profondeur au paysage.*»

Je m'éloigne. Elle remplit un récipient de peinture mauve et la jette sur sa pâte. La peinture inscrit des formes archaïques en se déversant sur la matière. Puis elle s'empare des éléments végétaux, algues vertes et noires, plantes séchées, et essaie de les introduire dans sa pâte.

La matière s'est durcie et l'oblige à aller creuser à l'intérieur. Et là, dans ce geste de fouiller, comme pour aller chercher un secret, elle se débarrasse de morceaux de matière de plus en plus larges. Prise par sa gestuelle et la matière qui ne cède que par blocs, elle arrive ainsi à enlever des couches jusqu'à atteindre par endroit le fond du support, et faire venir de la lumière par la couleur claire du carton beige.

Maintenant, elle peut planter ses végétaux, puisqu'elle a dégagé son paysage. Elle les consolide en y ajoutant une légère couche de pâte.

C'est dans cette mise en scène d'éléments naturels et de formes archaïques que se crée une dynamique intéressante autour de son œuvre.

En faisant l'expérience de la déformation, lorsqu'elle enlève des morceaux de son paysage, elle entre dans un processus de transformation, et trouve le moyen de sortir d'une forme qui l'étouffe et qu'elle déconstruit pour aller vers une reconstruction à travers les plantations, où elle a à préparer à nouveau de la pâte, mais d'une manière différente.





Par sa manière de façonner ainsi les végétaux à l'intérieur de sa composition, Brigitte les installe dans la durée et montre ce double aspect du durable et de l'éphémère.

Les végétaux sont liés à la matière et donnent l'impression de faire partie d'elle, aussi de sortir d'elle. Ils renvoient aux cycles naturels de croissance avec ses naissances et renaissances.

**Geneviève** écrit avec le sable et part de la lettre C, arrivée sur la feuille cartonnée au cours d'un geste ample avec un large pinceau. Elle dit : « *C comme communication* ».

Elle commence par enduire son support, puis verse le sable dessus et attend de voir. « *Je ne sais pas très bien où je vais* » : dit-elle.

Le sable est pour elle, une matière nouvelle à découvrir. L'association du sable et de la peinture demandent à travailler à la fois solide et liquide, deux éléments contraires que Gabrielle utilise à la fois ensemble et séparément.

En bord de mer, on a aussi cette association *solide-liquide*, quand la mer vient échouer sur le sable et qu'elle le fait changer de couleur et de texture.



Son graphisme se dessine avec le sable tel quel. Le sable devient une couleur à part entière.

Le sable en dessous est peint, tandis que celui du dessus reste naturel. Elle expérimente ces deux matières sans les mélanger.

Je lui fais prendre un peu de recul, elle découvre autrement sa composition. Elle y voit deux mondes, celui de l'artificiel avec le sable transformé en peinture et celui du naturel où le sable reste encore lui-même. Ces deux mondes opposés ont l'air de l'embarrasser.

Sa lettre sable est-elle le signe d'une communication possible entre ces deux mondes ?

Elle prépare à nouveau une pâte qu'elle coule à l'intérieur du C sable qui devient l'espace qui contient le monde artificiel. Elle délimite ainsi deux territoires, afin que l'un ne prenne pas la place de l'autre, que le monde artificiel ne vienne pas envahir le monde naturel.

*« La limite se fait d'elle même par la couleur, la forme et l'épaisseur », dit-elle.*

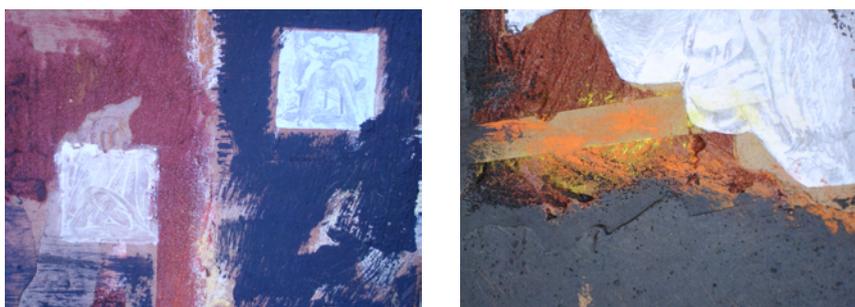
Elle se remémore sa campagne natale et dit : *« ça me rappelle le village de vacances construit à côté de la maison familiale. Ils sont arrivés avec leurs bulldozers et ont démoli et envahi une grande partie du paysage. Maintenant, c'est moche »*. Quand elle raconte son histoire, la colère monte. Il n'est plus question de communication, mais bien d'un trait qui donne la limite à ne pas dépasser.

Je remarque ici, les différentes étapes de la création, où à chaque avancée quelque chose se transforme, qui amène ailleurs, dans un paysage neuf. Le paysage se fait, se défait et se refait, à chaque fois enrichi par tout le travail précédent qui a eu lieu. La personne est en chemin et chemine avec son paysage. Gabrielle peut, à travers sa création, remettre du sens à quelque chose qui ne semble plus en avoir pour elle. Pourquoi détruire, et voir supprimer une partie de nature pour construire du moche à la place ?

En faisant se côtoyer deux mondes, en y installant des limites, elle dépasse sa colère et remet le paysage à sa juste place.

**Isabelle** inclut ses dessins avec sa préparation sable, peinture. Dans cette proposition de travail, avec une matière à se réapproprier hors de son contexte in-situ, elle retrouve le goût de dessiner et se plait à introduire de la matière et à composer avec elle et ses dessins.

Ces dessins de personnages habitent son paysage et se lient naturellement avec la matière qui empiète légèrement sur eux sans les étouffer, mais au contraire en donnant l'impression de les envelopper.



La matière a appelé Isabelle au fond d'elle-même, à aller chercher ce trésor oublié, le dessin, qu'elle n'utilise plus depuis un certain temps et qu'elle remplace par le collage.

*« Dessiner, me rappelle mon ancien métier dans la publicité »* dit-elle.

Le sable, élément du paysage du monde naturel, ne l'invite-t-il pas à retrouver en elle, sa vraie nature, celle laissée pour compte, oubliée ? Ne la remet-il pas en présence d'elle-même ?

Isabelle se rend compte qu'elle ne peut pas utiliser le collage avec le sable. Il lui montre une dysharmonie, et la renvoie à l'utilisation du crayon à papier, ce qu'elle se refusait précédemment. Il y a bien ici une insistance de la matière à ouvrir des possibles.

Je l'encourage à essayer à nouveau. Je dis : *« aujourd'hui est un jour nouveau. Ca vaudrait le coup d'essayer. Il y aura aussi le sable, avec votre dessin. »*

Elle choisit un crayon à papier à mine grasse et se lance dans l'aventure.

Au fur et à mesure qu'avance son travail, elle éprouve de la joie à redécouvrir ses traits, ses hachures, à les regarder s'assembler et se profiler sous la mine de son crayon. Et, quand elle les colle sur ses carrés de cartons, elle se souvient de son carnet de croquis délaissé dans un des tiroirs de la commode, dans sa chambre. Elle nous en parlera lors d'un temps de parole.



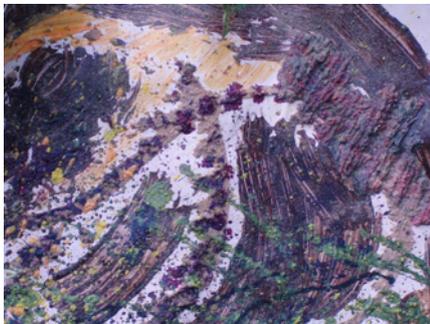
Le lendemain, lorsqu'elle contemple son paysage et lorsqu'elle le voit vivre, dans la matière comme dans le dessin, elle est émue, et éprouve à quel point il est important pour elle de revivre autrement cette expérience du dessin.

**Michèle** montre, dans un premier temps, un alliage de sable et de peinture à travers une circulation harmonieuse des couleurs, où le sable coloré vient s'agglutiner à certains endroits, en créant de la profondeur. Elle peut voir de cette façon le jeu des différentes matières entre elles et l'intérêt de les laisser s'organiser, et d'attendre avant d'intervenir que son regard capte toute cette densité de la matière.

Michèle observe ses bleus et ses jaunes lumineux. Pour elle : « *c'est allé trop vite* ». Elle ne voit pas son paysage là dedans. Je lui propose de découper sa feuille cartonnée en plusieurs morceaux, et de construire cette fois-ci son paysage imaginaire. Elle se plaît à le renverser pour mieux se retrouver à l'intérieur. Ici, elle peut le réaliser, le cadre s'y prête.

« Quand l'œil regarde le paysage, il le découpe et fabrique des morceaux de paysage<sup>68</sup> »

écrit la philosophe Anne Cauquelin. On peut penser que Michèle recrée sur le support ce que son regard lui montre lorsqu'elle se trouve sur le lieu même du paysage.



On se rappellera le mur-digue avec lequel elle a dû inscrire ses traces dans le sable, et sa difficulté à composer avec lui.

Dans ce paysage « in-situ » la nature s'est imposée.

Michèle compose et recompose, rassemble et assemble, comme si son paysage était plusieurs paysages à la fois. Ce qui lui permet de mettre en lien et également de relier ensemble plusieurs parties d'une histoire de paysage.

---

<sup>68</sup> Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, PUF, Paris, 2000, p 122.

*Petit intermède avec H. Maldiney et P. Tal Coat*

Dans ces fabrications de paysages et dans la description ci-dessus que j'en fais avec la gestuelle, les rythmes, les pulsions, je suis renvoyée au philosophe Henri Maldiney lorsqu'il parle du paysage à propos du peintre abstrait P. Tal Coat.

Il écrit ceci :

« L'espace de Tal Coat c'est l'espace du paysage, non d'un paysage spectacle, mais d'un paysage milieu. Le paysage n'est pas en face de nous comme un ensemble d'objets (...) il nous enveloppe et nous traverse »<sup>69</sup>.

Tal Coat utilise les éléments du paysage dans son travail. Il peint avec la terre argileuse qu'il ramasse au cours de ses longues marches en Bretagne et en Normandie. Puis dans son atelier, il la travaille à même la toile, en la creusant sous forme de failles qui traversent le support comme des lignes sinueuses. En regardant ses œuvres, on est dans le paysage. P. Tal Coat nous amène à l'intérieur de celui-ci, là où on sent les vibrations de la nature. Je cite :

« Une ligne ou une surface de Tal Coat n'est jamais un tracé. Nous n'y lisons pas la forme calculée d'un geste ; nous y suivons un geste créateur d'espace qui abolit toutes les formes dans un éclatement de pulsions rythmiques où le mouvement croissant à travers sa propre genèse n'a pas d'autres coordonnées que son rythme. Mais cette liberté (...) l'acte même de l'homme, est en accord avec le monde qu'elle dévoile (...) »<sup>70</sup>.

H. Maldiney dit de lui, qu'il a transformé l'espace de sa toile en espace du monde et de l'homme. Je cite :

« L'arabesque de Tal Coat anime une profondeur habitée »<sup>71</sup>.

**Jacques** décide d'utiliser le sable dans une installation, pour laquelle je lui demande de délimiter un lieu. Ici, le sable est transplanté d'un lieu à un autre sans aucune modification de la part de son créateur. Il est déposé sur une pierre ou à l'intérieur d'un récipient en verre rappelant le sablier, la présence du temps qui s'écoule et le souvenir des rythmes des marées. Au sol, on retrouve le cadran solaire juste signalé la veille sur la plage.

Son installation élabore un paysage qu'il peut s'approprier avec les éléments recueillis en bord de mer, et dans lequel il continue son histoire déjà commencée sur la plage, comme s'il pouvait entrer plus intimement, plus profondément dans ce lieu restreint, délimité par une cour, comme si l'immensité pouvait être peu sécurisante, difficile à saisir.

---

<sup>69</sup> Henri Maldiney, *Regard Parole Espace* L'Age d'homme, p 24.

<sup>70</sup> Idem, p 25.

<sup>71</sup> Ibidem.

Cette sensation saisissante du premier jour, d'être relié au cosmos, il la retrouve ici, à travers chaque élément, dans la manière de les installer et de les mettre en rapport les uns avec les autres, comme pour signifier une appartenance à un tout.



Jacques montre la matière (sable, galets, brindilles), pour ce qu'elle est, sans la transformer en la disposant d'une certaine façon ou en la présentant sous ses aspects secs ou humides.

L'histoire s'intitule *Voyage dans le temps*



Goudin-Thébia, est un artiste géoplasticien et un poète qui se sert d'objets naturels comme points d'ancrage de ses œuvres. Je m'y réfère ici, car les pierres dans le travail de Jacques, par leur taille, par la manière dont

elles sont installées, par leur forme, représentent comme le sable dans sa composition, le lien puissant avec le lieu dans lequel elles ont été ramassées. Je cite :

« Ce qui est le plus souvent souligné par sa mise en évidence, sa présence particulière, c'est la beauté d'une pierre, d'une coquille d'oursin, (...). L'objet naturel, fragment du grand livre de la nature, est presque toujours le point d'ancrage, le centre d'intérêt de mon travail. Collé à tel ou tel endroit de l'œuvre, il interroge, (...), par son évidence et son mystère. L'objet, même le plus banal, est doué de mystère, *a fortiori* une chose aussi naturelle qu'une pierre ramassée et choisie à cet effet, convenablement installée, elle est le premier signe d'un alphabet qui ouvre à la lecture du monde »<sup>72</sup>.

Il qualifie ses objets de « géopoétiques ».

### *Un lieu enveloppe*

Je pense ici au *lieu-enveloppe* que décrit Anne Cauquelin dans *l'invention du paysage* (quatrième partie du mémoire) qui préserve de l'infini du monde naturel, même si derrière le cadre le paysage continue à l'infini.

Dans ce *lieu-enveloppe* où se créent des paysages à formes multiples, surgis directement de la matière, où se travaillent les déformations, où des espaces s'aménagent, se remplissent et se vident, où liquide et solide se rencontrent, où naturel et artificiel se côtoient, où la matière s'étale, se cherche, se découvre, se redécouvre, les personnes explorent, expérimentent, tracent, inscrivent, découpent, organisent, délimitent, transplantent, implantent, installent, toujours guidées par la matière, qui les conduit peut-être dans des lieux où elles n'iraient pas forcément. Des endroits de transformations, de mutations, dans lesquels les paysages se renversent, la végétation reprend vie, les monstres se faufilent, la nature se réveille à la fois sombre et lumineuse, douce et sauvage, avec ses figures archaïques se projetant au loin.

En décrivant le travail plastique de chaque personne, je découvre dans ce site déterminé et délimité, un lieu **enveloppant** où la confiance s'installe, où toute une dynamique gestuelle se met en place et devient porteuse pour l'élaboration de l'œuvre. Quelque chose de nouveau se met en mouvement, parce que les personnes regardent autrement le paysage et ainsi l'appréhendent différemment.

Chaque changement de lieu, chaque déplacement demande une nouvelle mise forme, en **accord** avec la nature qui se **renouvelle** à chaque **transformation**, à chaque saison.

---

<sup>72</sup> Cahier de géopoétique, publication de l'Institut international de géopoétique, n°2, *L'immensité de l'océan pour seule longueur d'onde* p. 148.

### Un temps qui s'écoule

Du premier jour au deuxième et troisième jour, un temps s'est écoulé, durant lequel il a été donné à chaque personne de faire l'expérience de la **création**. C'est-à-dire d'un processus d'**évolution** et de **croissance** présent à tout moment dans le paysage et les éléments de la nature. En contact avec elle, les personnes s'embarquent dans ce **processus** de **transformation** et de renouvellement toujours continué.

Ce qui caractérise cette nature du bord de mer, c'est son **rythme** d'aller-retour, de flux et de reflux, donnant la sensation d'un mouvement continu, tels les battements du cœur. Un mouvement qui donne la mesure du temps et qui entraîne dans son rythme.

Les personnes ne peuvent pas faire autrement que de prendre en compte cette temporalité, d'inclure ce rythme dans leurs créations et de changer en même temps que se transforme le paysage. D'aller en fait dans ce **mouvement** de **vie** et de **mort**, quand tout disparaît parce que la mer a tout recouvert. Elles peuvent se sentir bousculées et dérangées par cet aspect sauvage et imposant de la nature, par cette mer bruyante qui déferle sur les productions, par cette alternance de sec et d'humide, entre voiler et dévoiler, recouvert et découvert.

Que les personnes soient « in situ » ou « hors site », le **rythme** ne se perd pas. On le retrouve aussi bien en bord de mer, que dans les diverses expériences avec le sable, où les personnes font et refont, forment et déforment, enlèvent et remettent.

Comment accueillir ce qui arrive ? Comment transformer ce qui nous est donné à voir et qui nous bouscule ? Le passage d'un paysage extérieur à un paysage plus intérieur à cause d'un lieu plus sécurisant et plus intime, transforme le regard. On ne revient plus de la même manière sur le site du premier jour. On le voit autrement, avec peut-être plus de profondeur et d'apaisement, dans un nouvel **élan**.

Lors de la quatrième journée, nous observerons ces phénomènes de passages d'un paysage à un autre, lorsque la mer se retire et revient, et qu'elle nous montre sa profondeur.

Cette autre **dimension** du paysage renouvèle notre vision et nous ouvre un monde nouveau, avec une nature en effervescence par une multitude d'éléments venant **enrichir** le paysage du premier jour. Cette autre forme de paysage offre un nouvel **élan** aux personnes, pour continuer à avancer avec l'œuvre.

Chaque passage ravive les précédents. Il est à la fois **mouvement** vers la vie et mouvement vers la mort, nous donnant la mesure du temps.

#### **IV. Quatrième jour : temps du rituel de fin**

##### ***Déposer son secret***

Ce dernier jour se déroule en deux temps : le temps du matin où les personnes reprennent contact avec le lieu du premier jour pour le **rencontrer** différemment.

Le temps de l'après midi où il est question de se préparer à quitter le lieu.

##### ***Première proposition : temps du matin***

Comme pour le premier jour, je propose aux personnes plusieurs respirations yeux fermés, face à la mer, puis un temps d'**écoute** de leur corps jusqu'à saisir le moment propice pour se mettre en **marche**.

Puis, je propose de scruter le paysage autour de soi et tout en marchant, de glaner en silence, quelques matériaux et objets qui interpellent.

Au bout d'1/4 h, je suggère de rassembler le matériel choisi et de nous regrouper pour entendre la consigne suivante : « *construisez un contenant en utilisant l'environnement autour de vous, pour accueillir un ou plusieurs objets intimes que vous aurez à confectionner à partir de matériaux recueillis sur la plage. Vos objets peuvent se transporter si besoin* ».

Dans cette troisième rencontre avec le paysage, je pousse chacun à aller plus loin dans la relation avec la nature, à la découvrir plus intensément dans ce qu'elle a à la fois de beau et de repoussant, de fort et de fragile. Le contenant peut rassembler, enfouir, contenir une nature qui échappe. Il permet d'aller creuser dans la matière avec le sable, d'aller fouiller sous la végétation avec les algues, de déplacer les galets et de les empiler. Il permet de jouer avec les éléments, les espaces et d'établir une relation de confiance avec la nature.

##### **A la rencontre de deux espaces**

« L'homme prend possession de l'espace en s'ouvrant à l'espace. Il indique l'espace non pas comme une chose devant lui, mais comme un milieu qui l'enveloppe et le pénètre et dans lequel il est au monde à travers la motricité de son corps »<sup>73</sup>.

En même temps qu'un paysage nouveau se dévoile, les personnes par leur manière d'habiter le paysage, par leur comportement, leur parole, leur motricité, se dévoilent aussi.

---

<sup>73</sup> H.Maldiney, op. cit., p121.

Comment habiter l'espace et quel sens lui donner ? Comment être là, avec ses sensations, présent à soi et hors de soi, présent aussi bien dans sa chute que dans son ascension ?

A propos de la peinture de Cézanne, H. Maldiney parle d'un espace tissé d'événements comme des **rencontres** entre ciel et terre, entre proche et lointain, et pour le paysage qui nous concerne, entre sec et humide, entre mer et terre.

*Entre mer et terre : voile-dévoile*

La mer commence à se retirer, les écluses vont bientôt se découvrir et nous offrir leurs murets en pierres, le sable va s'étendre jusqu'au bateau de pêche amarré au loin.

L'espace du paysage, et par conséquent l'espace de création se transforment progressivement. Ils passent d'un milieu essentiellement sec, à un milieu très humide, qui s'élargit de plus en plus, qui va de plus en plus loin. Les personnes assistent à un véritable changement de décor, elles se retrouvent sur une autre scène, emportées avec le paysage dans un mouvement descendant et ascendant de par la profusion d'éléments nouveaux mis à nus sur le sol mouvant. Toute une flore et une faune s'affairent : les bigorneaux accrochés à la pierre sont une multitude de points brillants dans le paysage, les ondulations du sable sont les dessins de la mer à son passage, les méduses affalées au soleil sont de grosses taches blanches et gluantes, les algues vertes, rouges et blanches sont les lignes de transition entre le sec et l'humide. Tout ce monde vivant, cette création de la nature, s'offre à notre regard et nous appelle à l'accueillir, à entrer dans cet immense contenant, à y chercher son propre contenant pour y déposer l'élément venu de soi et des matériaux recueillis en bordure de mer. Il ouvre à une relation d'intime partage dans la création : entre soi, les éléments et le paysage. On entre dans le ventre de la mer, on se retrouve à l'intérieur d'un grand réceptacle où se jouent les scènes de la nature. De cette fusion entre mer et terre, naît un sol fécond venant progressivement enrichir l'espace du paysage, dans un temps donné par le rythme de la marée.

Les espaces qui se présentent ici diffèrent de ceux des journées précédentes. Une transformation de l'espace, du rythme, des matières s'opère, et oriente autrement le travail des personnes dans leur quête des matériaux, des espaces, d'un paysage, et bien évidemment d'elles mêmes par le changement de scène et le dépaysement que peuvent provoquer toutes ces apparitions d'éléments nouveaux venant s'insérer dans l'espace du paysage.

Face au changement, notre regard est amené à se transformer, à évoluer, car les choses ne se présentent plus de la même façon, elles sont soumises aux rythmes de la nature, et sont en résonance avec notre être profond.

Ce qui disparaît, recouvert par la mer à marée haute, réapparaît lorsqu'elle se retire à marée basse. Ce que cache la mer dans cette partie de paysage se dévoile dans sa métamorphose. Ces éléments cachés sous la mer, renvoient à des images de secrets enfouis, et leur dévoilement montre que quelque chose du paysage est en train de se transformer.

En même temps que la mer se retire, on le voit se creuser et ainsi montrer ses profondeurs.

Au même moment quelque chose du paysage intérieur de la personne se met à bouger. Elle a accès dans les profondeurs, à une intimité que la mer permet par son dévoilement.

Le lieu même de l'œuvre en gestation se trouve dans l'intervalle de ces deux mouvements circulaires: entre intérieur-extérieur. En se dévoilant, les choses sont rendues visibles, et peuvent ainsi apparaître à la personne comme des révélations de sens. L'œuvre se construit dans ces jeux de regards de l'un à l'autre.

### *Un temps de communication*

Je cite ici H. Maldiney, pour montrer combien le moment d'apparition des choses du réel, celui que l'on n'attend pas, mais qui est déjà là, est important pour l'œuvre en train de se faire. Un paysage imprévisible se dévoile sous la mer, un paysage se dévoile à la personne au même moment, imprévisible pour elle. Il l'entraîne dans le déploiement de son corps par toute une gestuelle, il la pousse à agir, à donner du sens à ses gestes, à créer un espace de liberté d'être et ainsi à naître au monde.

Deux paysages se créent : un paysage réel dévoilé par la mer qui se retire et un paysage imaginaire surgi du réel, qui **apparaît** à la personne dans un acte créateur. Là, un espace s'ouvre. Il est le point de départ de l'œuvre, à partir duquel les choses se mettent en place, s'organisent et se réorganisent. Il est l'espace dans lequel la personne évolue, et progressivement s'ouvre au monde.

Ces deux espaces, celui du paysage et celui de l'œuvre, s'entremêlent ; il y a de l'espace du paysage dans l'œuvre et de l'espace de l'œuvre dans le paysage. L'espace de l'œuvre fait partie de l'espace du paysage et vice-versa. Ils sont inséparables. L'œuvre ne trouve son sens que dans et avec le paysage, et c'est dans l'espace de l'œuvre, à partir d'un geste, que quelque chose peut s'ouvrir, que le paysage peut reprendre sa place, et que tout peut arriver.

H. Maldiney décrit le peintre comme « un homme qui n'est pas devant les choses, mais qui communique en elles avec une réalité<sup>74</sup> (...) Si la réalité est imprévisible, son irruption n'a de sens que dans l'espace d'un acte humain »<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> H. Maldiney, op. cit., p 17.

<sup>75</sup> H. Maldiney, op. cit., p 23.

Le réel a lieu au moment de **communication**, communication subtile entre la personne et le paysage : quand les objets basculent, le paysage révèle la personne, et la personne se révèle à elle-même en faisant surgir l'imprévisible. C'est dans cette révélation imprévisible pour la personne que quelque chose d'elle-même va pouvoir commencer à s'ouvrir et à croître au sein de l'œuvre.

H. Maldiney écrit :

« Le réel c'est ce qu'on n'attendait pas, et qui pourtant se montre dans son paraître comme toujours déjà là (...) Le réel est le couple que nous formons avec le monde. Et notre être au monde est au fondement de toutes nos conduites et tous nos jugements. C'est lui qui sous-tend toutes nos perceptions et leur donne le ton. C'est lui qui donne son style au regard du peintre et qui constitue le foyer de sa vision »<sup>76</sup>.

Pourrait-on mettre en parallèle ce moment de communication avec le moment nécessaire de la rencontre pour que quelque chose se passe ?

Il s'agit bien d'une rencontre de soi avec le paysage et de ses éléments, une rencontre dans laquelle les personnes se sentent enveloppées et traversées par eux, une rencontre qui les plonge au cœur de la nature.

Cette **rencontre** n'a lieu qu'à la condition que la personne s'ouvre à l'espace du paysage autour d'elle, qu'elle lui offre son corps de par toute une gestuelle, elle-même créatrice d'espaces, comme on peut le voir ici dans le travail artistique proposé aux personnes. Un travail qui appelle à l'ouverture de soi et de ce qui se présente comme changements. Un travail en accord avec le paysage dévoilé, dans lequel la personne va se réapproprier les gestes primitifs et retrouver un certain archaïsme déjà présent dans la nature : nature qui la constitue et dont elle fait partie, en même temps que le paysage où elle se trouve.

#### **A la rencontre de trois espaces : personne, paysage, œuvre**

Dans les descriptions qui vont suivre, on pourra voir et entendre ce qui a lieu à la fois dans l'**espace** externe du paysage, dans l'espace interne de la personne et dans l'espace de l'œuvre en gestation ; trois espaces empreints de ces diverses rencontres-événements et dans lesquels l'humide rejoint le sec, la terre prend la place de la mer, le lointain devient proche et le proche devient lointain. Où le paysage est soumis à la **vision** de chaque personne, et se voit successivement naître et renaître, pris dans les cycles de **renouveau** de la nature.

**Michèle** va se servir d'une racine d'arbre trouvée sur la plage, comme d'un contenant qu'elle installe sur une pile de galets. Elle parle d'équilibre et de déséquilibre. Je l'accompagne tout au long de sa création à percevoir le moment où l'équilibre sera en déséquilibre, et où il sera nécessaire de créer un déséquilibre, au risque de voir tout s'effondrer pour recréer le juste

---

<sup>76</sup> H. Maldiney, op. cit., p 117

équilibre. Celui qui donne à voir entre **équilibre** et **déséquilibre** et qui est l'intention du départ.

On retrouve ici, encore un affrontement entre deux contraires, rappelant la solidité du mur et la fragilité du sable, comme dans sa composition du premier jour.

Cette réalisation sur le sable, entre ces deux contraires, est vécue comme une épreuve par Michèle. Elle a beaucoup de mal à se risquer, car effectivement, elle peut perdre sa première installation. De mon côté, je l'engage à essayer, pour éviter de rester dans de « l'à peu près », qui à mon avis reste encore trop timide, trop à la surface des choses, et dont elle se contente pour ne pas avoir à mettre son œuvre en péril en se risquant à rajouter des galets. En même temps qu'elle perçoit le renversement possible de son œuvre, elle sent en elle quelque chose qui résiste encore, et qui peut bien lâcher si elle se laisse faire, si elle se laisse emporter dans l'élan créateur, où il s'agit de dépasser quelques peurs de « *ne pas faire bien comme il faut* », de quitter des certitudes esthétisantes, d'aller au-delà de l'impossibilité de démolir et de voir autrement son œuvre.

Peut-elle la regarder vivre à la condition de la bousculer et de la métamorphoser ?

Peut-elle se sentir « être » au fond d'elle-même en osant franchir le mur qui sépare et la coupe d'elle-même ?

Pourra t'elle connaître le déséquilibre qui fait qu'à partir de lui tout peut changer ?

On peut aussi penser qu'une telle transformation par le déséquilibre nourrit à la fois l'œuvre et la personne en lui apportant plus de vie et plus de force.

Comment trouver le compromis entre **solidité** et **fragilité**, équilibre et déséquilibre ? Si l'on ne fait pas l'expérience du déséquilibre, comment appréhender l'équilibre et vice-versa ?



En acceptant de continuer à superposer des galets et en essayant de maintenir un équilibre au risque de voir son œuvre s'écrouler, elle prend conscience de sa peur de perdre.

« *Si je rajoute, je vais tout perdre* » dit-elle.

Je lui réponds : « *il est possible de reconstruire jusqu'à trouver un point d'équilibre correspondant à votre intention du départ, équilibre-déséquilibre. Parfois, il est peut-être nécessaire de perdre un peu pour aller au plus juste* ».

Après plusieurs détours de sa part pour ne pas perdre, et diverses tentatives de ma part pour l'accompagner au plus près de son intention, Michèle arrive, en rajoutant et empilant progressivement les galets, à sentir le moment où effectivement tout peut s'écrouler.

A cet instant, elle dit : « *je m'arrête là.* »

En observant son installation, elle se rend compte de sa force, et sans aucun doute, constate qu'elle a bien fait de se lancer pour aller plus loin dans son œuvre.

Elle se sent fatiguée et s'assoit sur le sable devant son œuvre. Elle la contemple en silence.

Je respecte ce moment d'intimité avec sa création qui est comme une rencontre de soi à soi.



Les photos ci-dessus montrent d'elles mêmes ce qui s'est opéré. D'une sensation de lourdeur au départ, on passe à de la légèreté, à une ascension vers le haut, à un ciel en terre et une terre en ciel. On voit ici, le déploiement et la démultiplication de l'œuvre.

Les éléments prennent une autre dimension, ils s'élancent et s'élèvent vers le haut.

On retrouve l'élan créateur dont je parle ci-dessus, celui qui donne sa force à l'œuvre comme une « *poussée d'inspiration* » et l'œuvre se fait d'elle-même.

Cette poussée vers le ciel, vient-elle des profondeurs de la terre, de cette gravité qui permet à l'équilibre d'apparaître et à la forme d'émerger ?

Les gestes de Michèle dans le travail de l'œuvre mettent en scène cette rencontre du ciel et de la terre d'où surgit une forme qui s'équilibre entre le haut et le bas, dans un rapport de forces contraires.

Je cite cette parole de Cézanne qui vient illustrer mon propos :

« Au fond, j'en suis sûr, ce sont les dessous, l'âme secrète des dessous qui, tenant tout lié, donnent cette force et cette légèreté à l'ensemble »<sup>77</sup>.

L'installation de Michèle est vouée aux rythmes de la marée. La mer est en train de monter et l'œuvre sera recouverte dans quelques heures. Elle doit prendre en compte les allers-retours de la mer que lui impose le paysage. Malgré elle, son installation subira à nouveau d'autres transformations. La nature déploiera de nouvelles forces pour remettre de l'ordre dans le paysage. Des photographies de son travail semblent indispensables si elle désire en garder la trace.

**Brigitte** est attirée par les arbustes noirâtres à graines de moutarde qu'elle ramasse de l'autre côté du chemin qui borde la plage. Elle s'installe face à la mer, et se prépare à planter ses tiges dans le sable sec pour les installer en forme de cercle.

Elle dit : « *je construis un parc, et me rend compte que c'est trop fermé. Je vais ouvrir en fabriquant une petite porte, ici, face à la mer. Et là, il y a un pont comme deuxième passage. La porte reste ouverte et on peut rentrer dans le parc* ».

Elle *rassemble* (mot qu'elle emploie) les branchages avec un fil de coton blanc qu'elle nomme lien. Le parc est tapissé d'algues à l'intérieur. Cependant elle éprouve quelques difficultés à faire tenir les branchages, car ce jour là, elle doit **composer** avec le vent de la mer. Elle s'y reprend à plusieurs fois jusqu'à les faire tenir ensemble autour d'un lien.

Son contenant est ainsi prêt à recevoir l'objet.

« *Mon objet est un bouquet de fleurs. J'aime les fleurs* ».

Elle dit avoir pris du plaisir à « *constituer* » contenant et contenu sur la plage. Elle se sent enveloppée par le paysage du bord de mer, elle semble recevoir de lui sa sérénité. Elle parle « *d'ambiance sereine* », elle parle de silence et en même temps des bruits de la mer.

Elle se souvient de son enfance et des châteaux de sable qu'elle construisait sur la plage. Elle est paisible à ce moment là, comme si le paysage lui transmettait toute l'énergie créatrice de la nature dont il est

---

<sup>77</sup> H. Maldiney, op. cit., p 251.

constitué, comme s'il la poussait à retrouver un bien-être et une tranquillité intérieure.



Brigitte construit un parc circulaire qui semble être bien protégé par des branchages plantés en hauteur, mais qui, en même temps, enferme ce lieu tapissé par les algues. Elle en fait d'ailleurs la remarque et crée d'elle-même une porte ouverte et un pont, deux passages qui permettent un accès à la fois intérieur et extérieur, direct et indirect. Ce lieu-enveloppe, à la fois fermé et ouvert, construit et déconstruit, dit aussi comment Brigitte se voit avec le paysage. Il l'enveloppe, la rend paisible et la protège suffisamment, de façon à ce qu'elle lui livre son secret : un bouquet de fleurs.

Je suis renvoyée ici à son paysage *étouffant* du deuxième et troisième jour et remarque comment Brigitte a su trouver le compromis entre le « trop ouvert » ou le « trop fermé ». Comment elle a pu se saisir du paysage, de son atmosphère, pour recréer un lieu dans lequel elle se sent vivre en paix.

Elle ne risque pas de voir disparaître son parc à marée haute, car son endroit se trouve près des buissons et la mer ne monte pas jusque là.

Dans l'œuvre de Brigitte, à travers les branchages on peut apercevoir l'immensité et l'infini de la mer. On trouve ici alternativement, l'expansion et la sécurité.

C'est à partir d'un centre d'intimité que Brigitte peut prendre conscience de l'immensité, et entrer en contact avec le monde environnant. En habitant le lieu de l'œuvre, elle se sent habitée elle-même et trouve l'apaisement.

Nous pouvons associer à l'immense et l'intime, le lointain et le proche, et rejoindre H. Maldiney qui écrit :

« C'est dans le proche, dans le voisinage de chaque chose, que le monde se dispose autour de nous et que nous avons lieu »<sup>78</sup>.

Bercés par le rythme du proche et du lointain, nous nous ouvrons au monde.

---

<sup>78</sup> H. Maldiney, op. cit., p 45.

**Catherine** isole une partie du paysage devant elle. Elle s’empare d’une ancienne *écluse à poissons*<sup>79</sup> comme contenant. A marée haute son œuvre sera recouverte. Elle opte donc pour une œuvre éphémère et se sert de ce que lui offre le paysage dans sa manière de recouvrir et de découvrir, en montrant à la fois son aspect attendu et inattendu, quand la mer se retire et laisse apparaître de multiples éléments, quand elle arrive et entoure l’écluse avant de la faire disparaître. Ce sont là des moments importants du paysage, des temps qui rythment l’œuvre, qui lui donnent sa force et une présence.



Par son choix et sa création, Catherine fait revivre un paysage originaire du Moyen Age, laissé à l’abandon. Par respect pour ces constructions, elle n’intervient pas dans le paysage sachant qu’une seule de ces pierres enlevées peut provoquer une brèche et sans colmatage immédiat, peut engendrer inexorablement la disparition de l’écluse.

Elle fait du paysage son œuvre et de son œuvre un paysage. Elle les laisse vivre et revivre, se former, se déformer et se reformer sous l’influence de la marée montante et descendante.

Elle se laisse embarquer dans ce rythme incessant du flux et reflux, la conduisant à découvrir et redécouvrir différemment un lieu chargé d’histoire de pêche.

Je me rappelle sa difficulté du premier jour d’appréhender l’imprévisible, et son choix ce dernier jour d’œuvrer avec de l’inattendu, mais cette fois ci à l’intérieur d’un rythme comme point de repère. Elle accepte de jouer avec l’imprévu à la condition qu’il soit contenu tout d’abord par une muraille en pierres, puis dans cet aller-retour auquel elle s’attend et qui je pense est rassurant. Elle se sent bien devant son *enclos* et peut ainsi se préparer à penser l’objet secret qu’elle déposera plus tard.

---

<sup>79</sup> Muret formant une enceinte dans laquelle les poissons restent prisonniers.



Catherine réalise un collier en galets maintenus par une algue. Son objet intime nous fait remonter le temps en nous ramenant à l'ère préhistorique.



**Isabelle** fabrique un contenant qui est aussi son objet intime. Elle utilise un vieux grillage échoué sur la plage, à moitié rongé par la mer. Elle essaie de le façonner en se demandant qu'elle forme va surgir de là. Apparemment, il résiste sous ses mains, mais elle ne cède pas et continue à le tordre pour le faire céder. A la suite de plusieurs tentatives de distorsions, Isabelle perçoit une forme possible.

Elle dit : « *j'ai fabriqué mon contenant avec un grillage en plastique et j'y ai vu une forme de maison, genre cabane. Ma cabane est cylindrique et ouverte. En ce moment dans ma vie, j'ai besoin d'avoir un abri et je ne sais pas où aller* ».

La cabane se dessine devant Isabelle au fur et à mesure que le grillage se transforme sous ses mains. Elle lui apparaît en tant qu'abri en faisant ressurgir un des moments de sa vie présente.

Sa cabane imaginaire renvoie tout à coup à de la réalité. Elle est à la fois rappel d'un vécu douloureux, insécurisant, et abri appelant plutôt à un certain apaisement et réconfort.

Elle dit : « *j'y ai vu aussi une forme de tête de personnage et je me suis vue dans la cabane* ».

Je lui propose tout d'abord d'installer sa cabane dans le paysage qui l'entoure, et d'envisager son installation avec son personnage à un autre moment. Je lui remémore son abri qui demande de trouver une place avant d'être habité.

Je dis : « *le paysage vous accueille et vous offre un coin de sable. Il attend juste que vous choisissiez votre endroit* ».

Tout en édifiant sa cabane, Isabelle s'éloigne du paysage qui l'entoure en plongeant de plus en plus à l'intérieur de cet abri, révélateur d'intimité et aussi de mal-être. Elle me semble prise dans son histoire et me donne l'impression de ne plus voir la vie qui a lieu autour d'elle.

En lui demandant de chercher un endroit propice pour faire exister réellement sa cabane, je lui permets par le déplacement, de prendre une certaine distance avec son œuvre, et en même temps de mettre à distance son histoire de vie. Par ce biais, elle va aller à la **rencontre** du chemin qui la conduira à la maison.



En **habitant** le paysage avec sa cabane, elle prend possession du lieu et peut commencer à installer une vraie vie à l'intérieur comme à l'extérieur. Elle peut faire exister son personnage en lui offrant une vraie place, celle d'une intimité réanimée et d'une sécurité retrouvée. Elle voit donc ensemble son paysage avec le paysage qui l'entoure. Elle les fait coexister.



Après avoir pris conscience de l'importance d'un endroit pour sa cabane, Isabelle reprend son travail de construction et fabrique un socle avec quatre morceaux de bois trouvés eux aussi sur la plage. Puis elle monte autour son ossature en grillage, confectionnée auparavant.

Elle l'habille d'un voilage bleuté et le maintient à l'aide d'une ficelle en nylon. Elle obtient une forme de cône qu'elle installe près de la muraille en pierre, et m'explique qu'elle est à l'abri du vent. Son objet intime est à la fois le contenant et le contenu. Le personnage se devine à l'intérieur de la forme contenante. Il est lui aussi à l'**abri**.

La cabane d'Isabelle est effectivement bien à l'abri, car la mer ne montera pas jusqu'à elle.

Un peu plus loin, Isabelle nous parle de sa peur d'être dépossédée de sa maison, quand il s'agit de se défaire de son œuvre.

Elle décrit une maison enveloppante qu'elle a du mal à lâcher. La maison est à la fois un lieu d'intimité et un centre de repos dans lesquels Isabelle trouve la sécurité.

Je pense ici à une citation de G. Bachelard à propos des petites maisons :

« (...) l'onirisme de la maison a besoin d'une petite maison dans la grande pour que nous retrouvions les sécurités premières de la vie sans problèmes. Dans les petits coins nous retrouvons l'ombre, le repos, la paix, le rajeunissement (...) Tous les lieux de repos sont maternels »<sup>80</sup>.

**Marie** : « *c'est avec les matériaux de récupération que j'ai imaginé mon espace. Tout y était : les coquillages avec les algues collées dessus, la pureté de la nacre quand les coquillages sont ouverts. Puis les couleurs : le vert des algues avec le bleu roi et le bleu turquoise des filets. Je me suis arrêtée toute émue devant un de ces coquillages. Je l'ai vu déposé au cœur de quelque chose et je me suis mise à construire autour de lui une enceinte avec les filets et quelques branchages pour le protéger. L'enceinte reste*

---

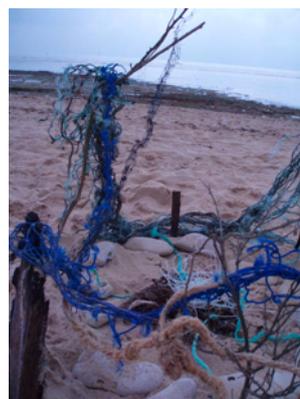
<sup>80</sup> G.Bachelard *La terre et les rêveries du repos*, Corti, 1947, p 123.

*ouverte. J'ai déroulé les filets pour ouvrir sur un chemin allant vers l'extérieur ».*

Marie a rassemblé autour d'elle plusieurs éléments récupérés sur la plage et rejetés par la mer. Pour elle, la plage représente un espace de liberté par *son ouverture et sa luminosité*, un espace dans lequel elle se permet de choisir les matériaux qui lui conviennent, entre autre, ceux rejetés par la mer. Ceux-ci vont lui donner la possibilité de construire une histoire plastique avec par exemple : les filets de pêcheurs, les cordes, les ficelles rongées par le sel, aussi les algues, les coquillages, les bois polis.



Dans cette quête de matériaux divers, elle éprouve un certain plaisir à les recueillir, puis à les rassembler, à les toucher et à les regarder. Elle attache de l'importance aux couleurs, et souligne la force du blanc nacré et du bleu turquoise près du bleu roi. Elle installe un dialogue entre tous ces éléments colorés, elle s'ouvre à l'espace devant elle. C'est dans cette liberté d'être et de pouvoir choisir à sa guise qu'elle va pouvoir entrer en contact et découvrir le cœur d'une vraie relation avec soi, et ensuite avec l'autre et les autres (ce que nous verrons plus loin).



Un deuxième espace émerge de toutes ces formes, ces couleurs, ces matières, ces textures, ces odeurs diverses, rassemblées dans ce grand espace que forme la plage et la mer. Un espace fait de branchages pour contenir le coquillage, qui va la surprendre. Sa blancheur nacré, lui rappelle la pureté. Il s'ouvre devant elle en lui dévoilant sa forme de cœur, et en suscitant en elle un besoin d'ouverture, d'amplification, de grandeur. C'est ainsi qu'elle *déroule* son chemin, qu'elle crée une ouverture et rejoint le grand espace où se trouvent également les autres du groupe.



Elle me confie ceci : « *je me sentais en retrait, et ce coquillage ouvert devant moi m'a donné l'élan pour me tourner vers les autres* ».



Ce coquillage se présente à elle comme l'élément porteur qu'elle place au cœur de sa composition parce qu'il lui montre une voie possible. Il la conduit vers les autres, et la pousse à s'ouvrir à cette nécessité de rejoindre l'autre. Avec lui, elle voit combien est pesante son attitude de retrait, d'éloignement d'avant la rencontre. Ce coquillage est pour elle un symbole de pureté. Il est comme une paume de main ouverte, une main tendue vers l'autre, en forme de don aux autres. Elle le nomme le « *cœur à la paume* ».

**Geneviève** recrée l'espace dans lequel elle circule depuis une demi-heure, en quête d'éléments. Elle parle de « *quelque chose qui enferme et contient, à l'image du lieu* ».

*« J'utilise les matériaux du paysage. J'ai trouvé des racines assez longues que je vais relier entre elles et qui me permettront de faire tenir entre eux plusieurs branchages pour fabriquer un espace carré, à l'intérieur duquel il y aura un deuxième espace construit avec des pierres. Je m'aperçois qu'il y a deux constructions, une légère avec le bois, et l'autre plus solide et résistante, en pierres ».*



Je pense, ici, à une manière pour Geneviève de pénétrer plus intimement dans un paysage à la fois immense et ouvert, et en même temps entouré de falaises, de murs de pierre, de buissons - d'où le besoin de se protéger peut être ressenti.

Ainsi, elle récupère sur le sable, du matériel en vue de fermer différemment plusieurs espaces. Le premier espace reste facilement pénétrable par sa légèreté et sa fragilité, tandis que le deuxième est déjà moins évident, son accès par les pierres demeure solide et résistant. Je constate avec elle que les passages sont de plus en plus difficiles à franchir et de moins en moins accessibles. Elle me fait la remarque suivante : « *en premier plan, les matériaux sont des bouts de bois légers, plantés dans du sable, donc plus fragiles et en deuxième plan, ce sont des cailloux reposant sur le sable, donc plus lourds et plus stables* ». Elle me signale que le premier passage indique la présence d'une zone protégée, que ses passages ne sont pas bouchés, qu'il y a de l'espace bien qu'ils soient fermés.

Espace et fermeture, légèreté et lourdeur, fragilité et stabilité, pénétrer et résister, autant de lieux qui ont à cohabiter ensemble.

Comment trouver l'espace qui peut à la fois contenir et être contenu ? Comment amener la personne à traverser ses différentes étapes, à accepter ses contraires qui fondent la vie et en impulsent les mouvements ?

Je pose à Geneviève, la question suivante : « *si vous aviez à nommer vos espaces, quels noms emploieriez vous ?* Elle me répond : « *fortifications* ».



Elle reprend : « *mon objet secret est une pierre trouée, en forme d'encrier, dans lequel se trouve une plume d'oiseau que j'ai déniché entre deux galets. Je dois protéger ma plume. Je vais construire un troisième espace avec les galets, identique au deuxième. Ce sera celui qui garde l'objet du secret* ».

Je reprends à mon tour : « *l'objet intime est à la fois encrier et plume, solide et fragile, lourd et léger* ».

Elle me confie : « *l'encrier tient la plume. Ensemble, ils sont l'objet du secret contenu au centre des cailloux* ».

Racines en forme de liens, galets en forme de muraille, constituant trois espaces fortifiés qui vont permettre à Geneviève d'avancer progressivement et de plus en plus loin dans sa construction jusqu'à l'objet du secret : une pierre en forme d'encrier qui tient la plume.

Les espaces à franchir sont pour elle comme des passages en tant qu'étapes, où le temps est nécessaire pour aller au secret des choses. « *Il faut passer plusieurs étapes pour passer à la plume* » dit-elle.

On verra un peu plus loin dans le récit, comment son objet secret se dévoile au monde, et comment ces temps de passages ritualisés, prennent toute leur importance au sein du processus de création.

Dans le paysage proposé, la temporalité a toute son importance, lorsque l'on est bercé par le flux et le reflux de la mer montante et descendante, que le ciel se couvre à marée haute, qu'une fleur vient d'éclore près des buissons. Les passages d'un temps à un autre sont marqués par des changements dans le paysage. Le regard est sollicité et amené à se transformer avec le paysage, comme s'ils étaient embarqués dans une même histoire. Une histoire de naissance et renaissance toujours continuée.

**Jacques** : « *je pars de quelque chose qui existe et que je peux enrichir avec ce que la mer a rejeté. Par exemple : des végétaux, des coquillages, des algues, des filets, du synthétique avec du naturel. Je suis intéressé par l'aspect caverne, et ce trou dans les broussailles ressemble à une grotte. Il y a un filet bleu enchevêtré à l'entrée et je ne peux pas le sortir ; je décide de le laisser* ».

Dans sa marche, Jacques repère un renforcement dans un buisson situé en bordure de la plage. A l'origine, c'était un terrier de lapin. On peut donc imaginer toute une vie souterraine. Il est interpellé par l'aspect caverneux de cet endroit obscur, et décide de s'y installer, et d'y apporter des éléments extérieurs afin de l'enrichir ; ce qui est aussi une façon de l'aménager. Le filet bleu devient le rideau qui annonce l'entrée de la caverne.

Il se sert de ce que lui offre le paysage sans effectuer la moindre transformation.

Au commencement, il a quand même l'intention de supprimer le filet de pêche. Celui-ci est pris dans un amas de racines, et ne se laisse pas arracher si facilement.

Je remarque au passage que le filet devient paysage avec les racines, il sort de terre avec elles, comme avalé par elles.

Ici, le paysage se montre rebelle, et oblige Jacques à composer en fonction de ce qui se présente comme résistances. Il a à se confronter avec la nature qui lui montre, sous un aspect revêche, une forme de force et de puissance. Il cède sous la pression des racines, et doit se familiariser avec l'endroit choisi, et le laisser tel quel. Son paysage est déjà là, devant lui, assemblage de synthétique et de naturel, comme s'il ne lui restait plus qu'à accueillir l'œuvre mise en place par la nature elle-même.

A la suite de quelques tentatives désespérées, Jacques se rend compte qu'il n'est pas nécessaire d'intervenir sur le paysage, puisque ce même paysage a déjà travaillé pour lui en lui donnant à voir son œuvre, dans un enchevêtrement et une transformation des matériaux. Tout est là. La grotte se présente ainsi, avec son rideau en fil de pêche enraciné dans le sable, au pied des buis.

Il a à recevoir de cette nature et de ce paysage existant autour de lui. Ils lui communiquent leur puissance de vie. Il a à s'imprégner d'eux, de ce qu'ils lui laissent à entendre de sa rencontre avec eux. Derrière le rideau se cache le secret.

Devant de telles images archaïques, de refuge et d'enracinement, Jacques lance : « *J'aime ce côté matriciel de la grotte* ».

A ce moment là, je pense à une citation de G. Bachelard :

« Demeurer dans la grotte c'est commencer une méditation terrestre, c'est participer à la vie de la terre, dans le sein même de la terre maternelle »<sup>81</sup>.

Je livre ici, quelques définitions à propos de la grotte, trouvées dans le livre de G. Bachelard, et qui me paraissent le mieux imaginer ce que peut être cet endroit ténébreux, à l'abri :

« La grotte est une demeure, à la fois la première et la dernière demeure (...) Elle devient une image de la maternité, de la mort (...) La grotte est plus qu'une maison, c'est un être qui répond à notre être par la voix, par le regard, par le souffle (...) La grotte reste le lieu magique et l'archétype agissant dans l'inconscient de tous les hommes (...) Elle est la tombe d'où l'on sort chaque matin fort du sommeil de la terre »<sup>82</sup>.

La caverne en terre, pierres et broussailles de Jacques est comme un ventre qui va abriter l'objet intime, celui qui renferme le secret. C'est la cavité parfaite dont parle G. Bachelard, celle dont...

« ...l'ombre n'est plus agitée, n'est plus troublée par les vivacités de la lumière. La cavité parfaite est un monde fermé, la caverne cosmique où travaille la matière même des crépuscules »<sup>83</sup>.



Jacques parle de relier *son intime au cosmos tout entier*. Il est peut-être ici, dans sa caverne, lieu clos, matrice maternelle, à l'intersection de l'intime et du cosmos, là où peuvent se rencontrer les forces obscures des profondeurs de la nuit, là où la terre enveloppe et protège : le lieu du repos dans lequel le monde de la petitesse devient infiniment grand.

Jacques est à la fois capable de se représenter minuscule, pour pénétrer à l'intérieur de sa caverne, et de se sentir devenir grand avec l'univers tout entier.

---

<sup>81</sup> G. Bachelard *La terre et les rêveries du repos* p 209.

<sup>82</sup> Idem, ch. VI, passim.

<sup>83</sup> Idem, p 205.



L'objet de Jacques est une petite planche de bois, support d'une composition faite d'algues et de coquillages. Je viens vers lui et pose mon regard sur sa réalisation, créée avec des éléments venus de la mer. Il me dit : « *la caverne, c'est protecteur. Ca va bien pour mon objet* ».

Par l'intermédiaire de son objet, Jacques nous permet d'entrer avec lui dans cette matrice protectrice, la grotte, et nous amène ainsi à rencontrer un monde dans sa profondeur.

#### *Fin de séance*

A la fin de la matinée, nous prenons un temps de parole, d'une demi-heure environ, devant chaque contenant.

Dans la réalisation de son contenant, chaque personne donne l'impression de chercher un lieu qui reconforte, où elle se sente en sécurité. Il semblerait que dans ce centre d'intimité, son contenant lui serve d'intermédiaire pour rencontrer l'autre côté du paysage, celui qui s'agrandit à l'infini en nous montrant l'inconnu de la nature, celle qui intimide par sa grandeur.

Le contenant permettrait cette prise de contact avec la nature, où la personne pourrait passer d'un lieu clos à un lieu ouvert, où l'intime et l'immense, le proche et le lointain seraient réunis ensemble dans un même paysage. Un paysage où se manifeste la nature, et dans lequel la personne s'agrandit avec son œuvre.

#### *Deuxième proposition: temps de l'après-midi*

Dans le temps de l'après midi, je laisse encore une heure, durant laquelle les personnes peuvent terminer la confection de leur objet intime.

Une fois l'œuvre réalisée, je leur demande de la prendre avec elles, pour venir me rejoindre et écouter la consigne suivante : déposer son œuvre

dans un contenant qui ne soit pas le sien. Je demande à chacun de bien vouloir garder le silence pendant ce temps de détachement.

### **Autour de l'objet du secret : un cérémonial inattendu**

Ma proposition est assez mal accueillie au sein du groupe. Je sens des réticences de part et d'autre. Je respecte ce temps durant lequel les corps demeurent figés au sol, comme surpris par l'inattendu de ce qui leur est proposé. J'entends ces paroles amères au fond de chacun : Comment déposer chez l'autre ce qui vient de moi, mon objet intime ?

Devant des regards interrogatifs, **Jacques** se lève : « *je me jette à l'eau* » s'exclame t-il. Il place son œuvre sur sa tête et déambule lentement, les bras en l'air pour maintenir l'objet. Sa marche élégante, me fait penser à un rituel africain pour une cérémonie d'offrande.

Puis, il se dirige vers un contenant de son choix, celui de Catherine qui commence à être recouvert par la mer.



A mon grand étonnement, Geneviève se lève, Brigitte précède ses pas et ainsi de suite, dans le plus grand silence, et à la bonne distance l'un de l'autre.

Jacques, par sa gestuelle, montre une manière inventive et ludique de se déplacer. Il porte sur sa tête l'objet précieux. Il n'est pas mis en péril, au contraire, il a une place d'honneur, respectée de tous. Cet objet est porté, regardé, touché avant d'être déposé dans son contenant.

Ici quelque chose d'arrêté, se remet en **mouvement**, pour repartir autrement. La proposition est acceptée au moment où Jacques commence sa mise en scène, et où s'installe un rituel qui peut ressembler à un **rituel** d'offrande : il consiste à porter un objet dans un lieu habité par un autre, et à l'offrir à ce même lieu en le déposant. A ce moment là, l'objet prend une forme différente en devenant offrande. Il s'agit de se tourner vers l'extérieur, en s'ouvrant à ce qui se présente, à l'autre et au paysage devant soi, au lieu de se replier sur soi avec son propre objet et son propre paysage. Une forme de **partage** ensemble s'**opère**, ici, ce qui me paraît nécessaire avant de se séparer.

Pour moi, comme pour les personnes, ce qui a eu lieu ici fut inattendu, imprévisible. J'ai été embarquée avec elles et malgré moi dans cette belle aventure. Je suis partie en voyage avec elles en accueillant l'imprévisible.

Je remarque que l'**inconnu** a redonné une nouvelle **impulsion** aux personnes, en relançant le processus créatif, en les faisant évoluer avec leur œuvre. Dans la marche de chacune d'elles, je constate une pointe d'invention dans la façon de se mouvoir et de porter leur œuvre. Les pas sont lents, harmonieux, guidés par une manière de déambuler : soit les mains se tendent vers le lieu choisi tout en retenant l'œuvre, soit comme Jacques les personnes tiennent l'œuvre sur la tête, soit elles enserrent l'œuvre, les bras repliés près du corps. Le sol se déforme sous chaque pas et donne ainsi le rythme de la marche.

Tout en accompagnant cette marche vécue comme un rituel de séparation, je constate qu'elle fait passer chacune des personnes d'une rive à une autre, d'un lieu connu à un lieu inconnu. Se mettre en marche, c'est aussi aller de l'avant, c'est oser faire le pas pour soi, pour l'autre et les autres.

### **Il est temps de se séparer**

**Marie** dans le temps de parole, nous révèle ceci : *« j'étais désarçonnée. Je m'étais investie, et j'avais vu ça comme une œuvre personnelle. Je suis restée bloquée. Quand Jacques a bougé et a marché dans le silence, ça m'a fait basculer vers le positif. J'étais rejointe dans mon cœur par un état de don, de grâce. J'ai déposé mon objet chez l'autre et l'autre est venu dans mon espace pour en faire autant, et j'ai découvert la transformation de ma création et j'ai accepté. Brigitte est venue se relier à moi en amenant son bouquet de fleurs dans mon espace. J'étais émue car notre relation a été difficile ces jours ci ».*



**Brigitte** : *« je suis partie trop vite et je n'ai pas bien profité du silence. Je me rappelle un moment très fort et plein d'émotion ; il y a eu un certain recueillement pour choisir son contenant. J'ai déposé mon bouquet de fleurs chez Marie, son lien m'a plu et j'ai eu envie de me relier à lui ».*



**Isabelle** : « plusieurs contenants m'intéressaient et j'avais peur qu'on me les prenne. Soit je démarrais rapidement en disant : c'est à mon tour ! Soit je laissais partir les personnes qui avaient plus d'urgence que moi. J'ai choisi la dernière solution. Je pouvais être heureuse n'importe où. Mais très vite, j'ai aimé ce moment de calme, de recueillement, de respect.

J'ai déposé mon objet au-dessus des galets de Michèle. Comme c'est bizarre! J'ai choisi un contenant en déséquilibre, alors que j'ai fait quelque chose de stable, la maison. J'aurai pu avoir peur que tout se casse la figure. Mais, je me suis sentie en confiance dans ma relation avec la nature, avec l'eau, l'air. J'ai eu l'impression de lâcher prise par rapport à mon œuvre. Il pouvait s'envoler du nid ou tomber à terre. D'un côté une maison enveloppante et de l'autre le déséquilibre. J'ai vécu une sorte d'ambivalence sereine. Je me suis mise en état d'ouverture en acceptant les risques ».



**Geneviève** : « c'était bien. Une fois que j'ai vu la pierre de Catherine, j'ai imaginé mon encrier et ma plume dans ce lieu. Je les ai portés et déposés sur un sol dur et plat entouré d'eau. J'ai aimé les mettre là, et ils m'ont plu davantage à cet endroit. On pouvait écrire sur la pierre. J'ai tout de suite vu le côté utilitaire et pour moi, ils prenaient une autre dimension,

*j'ai moins eu besoin de les protéger. C'était comme si je trouvais une porte de sortie ».*



**Jacques** : *« j'ai choisi d'aller chez Brigitte parce que j'ai senti tout de suite que je pouvais y mettre mon œuvre. J'y ai vu un écrin protecteur, et sa forme ovale épouse parfaitement mon œuvre. Cet endroit est fait pour elle ».*



**Catherine** : *« j'ai choisi le contenant de Gabrielle parce que c'est celui qui me permet d'enterrer mon collier ». Une manière de rendre à la terre ce qui lui appartient.*



### *Autour du rituel de fin*

Il va falloir quitter bientôt ce paysage dans lequel les personnes ont travaillé, donné d'elles mêmes, à travers tout un parcours artistique. C'est à partir des différents témoignages recueillis durant les temps de parole et d'interventions, que je vous livre ici mes impressions au sujet du rituel mis en place pour se séparer le plus paisiblement possible.

Le paysage **accueille** le rituel avec les personnes. Celui-ci devient une création à lui tout seul dans le paysage, et prend tout son sens dans ce lieu d'évolutions et de renaissances.

Le corps des personnes s'accorde avec lui, pour offrir plus d'ampleur au paysage, en créant un nouvel espace, fait de mouvements, de postures, de pas qui modèlent le sol, de mains tendues, de bras repliés, dans une atmosphère silencieuse, recueillie et respectueuse des lieux.

Dans la déambulation des personnes, on assiste à une véritable procession dans laquelle, par le cérémonial, elles vont progressivement intégrer la séparation, en quittant œuvres, lieux, paysages et personnes du groupe.

L'œuvre véhiculée va être confiée au paysage. En même temps elle retourne au paysage auquel elle a appartenu de par ses éléments.

Le rituel devient un espace d'ouverture où les personnes lâchent leur œuvre et leur espace personnel pour rejoindre de nouveaux paysages, et se tourner vers l'œuvre d'autrui en acceptant d'y entrer pour y donner de soi.

Comme l'exprime si bien Marie : « *j'ai basculé vers le positif* ». C'est parce qu'elle a été *rejointe au cœur*, qu'elle a pu *basculer*.

Isabelle se sent en confiance et accepte le risque en pénétrant chez l'autre.

Geneviève parle d'une porte de sortie et d'une autre dimension.

Jacques décrit une forme qui en épouse une autre.

Brigitte et Marie désirent se relier.

Le rituel apporte aux personnes un nouveau regard sur l'espace paysage qui les entoure, et ainsi, il introduit du **lien** entre elles et l'espace

autour d'elles. Elles voient différemment, et d'une **relation** difficile, elles passent à une bonne relation, parce qu'un lien s'est créé.

Le rituel parle en **profondeur** et rejoint l'archaïque en nous. Catherine éprouve le besoin d'enterrer son œuvre. Le paysage offre cette possibilité de revenir à des gestes primitifs.

Je remarque que rituel et paysage s'accordent ensemble, pour offrir aux personnes un espace d'**ouverture** et de confiance, dans lequel elles peuvent se relier, trouver une porte ouverte et sortir d'un état d'enfermement.

Dans le silence et le recueillement, le rituel de cérémonie montre la nature dans toute sa grandeur : dans son infini, son immensité et son mystère. Il fait apparaître une autre dimension, il ouvre une nouvelle voie : une harmonie semble possible dans un partage ensemble. L'œuvre est transcendée au sein de la nature. Elle est vouée à disparaître dans le temps, pour réapparaître différemment.

Puis n'oublions pas l'offrande qui est une autre dimension du **sacré**. On offre au « grand autre », cet autre de nous dans son rapport à l'**universel**. Que l'on se sente relié et que l'on ait envie de se relier se comprend dans cette dynamique de mouvement, qui est d'aller vers quelque chose qui nous dépasse, et en même temps nous conduit vers une plus grande liberté d'être.

Du temps sacré on retourne au temps profane. Ce passage dans le temps sacré ou temps du rituel est comme une césure nécessaire pour revenir dans la vie de tous les jours. Symboliquement, elle représente le moment du détachement et de la séparation. Une transition qui s'organise autour d'un cérémonial : il y a la marche en silence, puis l'offrande. L'œuvre est offerte, et la nature en est la dépositaire.

Dans cette phase **initiatique** et avec la dimension du sacré, les personnes s'ouvrent encore plus largement à la **rencontre**.

## ***Le paysage : un espace de transformation***

### *Un espace de création et de récréation*

Dans cet espace du paysage, où les personnes ont travaillé parfois durement durant quatre jours, a eu lieu un véritable **dialogue** qui me permet de penser que le paysage serait pour elles le facteur déclencheur de la transformation. Le paysage dans sa transformation amène les personnes à bouger, à changer de place, à donner une nouvelle forme à leur œuvre, une nouvelle orientation à leur travail. Mes diverses propositions viendraient ajouter un élément supplémentaire participant de cette transformation.

Dans cette communication parfois intense, quelque chose de la personne s'ouvre vers un au-delà d'elle-même et du paysage lui-même pour rejoindre une nature sauvage, primitive, archaïque, à la fois douce et violente, stable et instable, qui les dépasse et **opère** en eux des changements. Ensemble, ils sont soumis à la puissance de la nature à la fois destructrice et régénératrice, comme on peut le voir au cours de ces quatre journées, quand ça résiste, ça se confronte, ça s'enfonce, ça se fragilise ; quand le calme revient, les peurs s'apaisent, quand la joie monte, que l'effervescence arrive. Par sa simple présence, le paysage s'impose, il questionne, il interpelle, il peut mettre mal à l'aise, il peut enchanter. Il réveille notre nature de puissance et d'impuissance, il anime en nous des forces de destruction, et de reconstruction. Il fait de nous, auprès de la nature, des êtres en mouvement perpétuel, des êtres de vie et de mort. A leurs contacts, les personnes semblent s'élargir, s'ouvrir de plus en plus, jusqu'à prendre conscience de leur appartenance au monde et au cosmos, à concevoir la présence d'une autre dimension cachée du paysage : son immensité jusqu'à l'infini.

Les personnes retrouvent leur espace de paysage en le fabriquant elles mêmes, avec les matériaux qu'il leur offre. Elles sont amenées à se protéger d'eux en construisant des cabanes, en aménageant des grottes, en créant des parcs. Et là, quelque chose à lieu. Parce que le paysage est à la fois espace de silence et espace de communication, il pousse à créer du lien. On a vu comment il montre aux personnes, l'existence de ce lien à travers un de ses éléments : tel le galet, la digue, l'algue, le coquillage nacré. Et comment au même moment, leur vraie nature se révèle, car nous sommes avant tout des êtres de **relation**, conduits par un paysage en lien avec notre nature profonde.

C'est là, que ce trouve le vrai dialogue, entre la personne, son œuvre et le paysage.

Quel espace le paysage a-t-il laissé à l'œuvre ?

Il l'accueille en son sein en tant que paysage, un paysage en **formation**, en perpétuel évolution, comme il se présente lui-même.

Son influence sur les personnes ressemble à un enveloppement dans lequel elles peuvent l'habiter, s'y installer et se sentir habitées par lui à la condition qu'elles soient actrices elles mêmes, en cherchant l'endroit où elles

se sentiraient en confiance. Le paysage peut renvoyer de la violence et de l'insécurité, de l'histoire malheureuse de la personne, il peut être sujet d'angoisse parfois par un côté repoussant.

A partir du moment où la personne est en confiance, suffisamment **enveloppée**, elle prend conscience de l'existence d'un autre paysage, plus grandiose, et continue le dialogue en lien avec l'univers.

### *L'œuvre : centre de rayonnement*

L'œuvre est la modification focale du paysage à partir de laquelle chacune des personnes **reconfigure** le paysage. Elle le remet en **forme** à partir de sa problématique personnelle.

Le paysage permet d'avoir ce point focal à partir duquel tout se **recompose** : centre de **rayonnement** dans la problématique de la personne, ce qui lui permet d'être présente à son monde, d'y être, et de pouvoir s'ouvrir aux choses en les accueillant.

Le paysage introduit la personne à la réalisation d'elle-même, là où elle découvre qu'elle a lieu d'être, qu'elle existe en **présence** de son œuvre.

Le point focal est le point du chaos, le « *point gris* » de P. Klee<sup>84</sup> au centre du vide, du rien et qui nous fait dire : « je suis perdu ». H. Maldiney a écrit, que pour être dans le paysage il faut être perdu. C'est cela dit-il : « *être perdu et se raccrocher brusquement à un rythme* »<sup>85</sup> ; un rythme qui nous fait passer de l'état d'**errance** et de perdition à l'état d'**exister** soi-même.

Dans ce lieu de béance, il nous est donné une **ouverture** possible, une sortie de l'ombre vers la lumière. C'est dans cette traversée inattendue, dans ces passages du vide au plein, de l'ombre à la lumière, du rien au tout que subitement, entre ce qui se cache et ce qui se manifeste, nous découvrons une manière différente d'être là. Nous verrons un peu plus loin, dans la quatrième partie, comment se manifeste cette entrée dans l'ouvert, et comment ce que nous n'attendions pas vient nous saisir.

Nous remarquerons, qu'il peut suffire d'un geste pour repartir, un geste qui ouvre et trace, nous donnant accès à l'espace autour de nous. Ce geste est au commencement du travail de l'œuvre.

Le **rythme** que nous aménageons en bâtissant notre œuvre permet de nous reconnaître dans notre propre existence, et, comme le dit H. Maldiney, « *non pas reclus en soi, mais suspendu à sa propre ouverture que dans cet instant-lieu elle intériorise à soi* »<sup>86</sup>.

Ainsi émerge le paysage au travers de l'œuvre, dans une succession de mouvements, non pas comme des répétitions, mais comme des **naissances** et des **renaissances**, permettant une **reconquête** de l'espace-paysage

---

<sup>84</sup> H. Maldiney, *Regard, parole, espace*, p. 181.

<sup>85</sup> H. Maldiney *Avènement de l'œuvre* p112.

<sup>86</sup> Ibidem.

## QUATRIEME PARTIE : REGARDS DE PHILOSOPHES

### I. Pensée orientale et occidentale

Afin de mieux percevoir le paysage et comprendre les phénomènes interactifs par lesquels je pourrais entrer en relation et être de connivence avec lui, je me réfère aux philosophes et phénoménologues : François Cheng, M. Merleau-Ponty et H. Maldiney. Des pensées de cultures et d'origines différentes qui se rejoignent dans leur vision du paysage et de l'univers.

Ils nous parlent chacun à leur façon de l'infinitude d'une Voie ouverte sur le monde et nous proposent, à travers la lecture, d'y pénétrer avec eux jusque dans nos profondeurs et vers une transformation, voir une transfiguration.

#### *Mouvement, rythme, souffle*

Dans la conception chinoise, le paysage n'est pas statique, ni inerte. Il est en mouvement, un **mouvement circulaire**, en boucle, entre ciel et terre. Un mouvement qui fait partie du mouvement de l'**ordre** de la vie. Un ordre **unifiant** qui surgit entre matière et esprit, entre l'homme sujet et l'univers **vivant**, lui même sujet.

Le souffle, conception sur laquelle est fondée la cosmologie chinoise, anime et relie tous les êtres. Il assure le mouvement de la vie et notre **participation** à ce mouvement toujours en perpétuel renouvellement.

C'est à partir du souffle, que les premiers penseurs chinois avancent l'idée d'un univers vivant où tout se relie et se tient en un gigantesque réseau d'entrecroisements et d'engendremets appelé le Tao ou **voie**.

Le souffle comprend trois types de souffles : le souffle Yin, le souffle Yang et le souffle du vide médian. Le premier représente la puissance active, le second la douceur réceptive et le troisième les amène vers une **transformation** mutuelle.

Le vide est le lieu de circulation et de **régénération** du souffle. Une action positive et continue qui permet les allers-retours du non-être à l'être dans un mouvement circulaire de la vie, perçu comme un **avènement**. Il n'y a pas ici de répétition du même, car il s'agit bien de «*rebondissements*», voir de «*jaillissements*» inattendus et inespérés.

Le paysage, cette présence qui s'offre à notre regard et qui le capte, nous apparaît là, comme surgissant d'une **rencontre** ayant lieu entre celui qui regarde et la chose regardée.

F. Cheng parle d'«*un état de symbiose*» qui se manifeste d'une façon insouciant, comme par grâce : derrière le voile de brume, la

montagne se dévoile au poète. Elle sort de l'obscurité et se donne à voir dans toute sa clarté.

Entre le caché et le manifesté, il y a bien une rencontre privilégiée de **présence** à présence.

Il cite un grand poète du IV<sup>e</sup> siècle, Tao Yuanning, et évoque l'image de la montagne cachée par la brume : « *Voici que, insouciant, je perçois le mont du Sud* »<sup>87</sup>.

Il faut savoir que le mont du Sud ne livre tout l'éclat de sa beauté qu'au moment où se déchire soudain la brume. Il apparaît au poète au moment où, cueillant des chrysanthèmes, il lève la tête.

F. Cheng écrit :

« Son acte d'attraper la vue de la montagne coïncide avec l'apparition de la montagne même, qui se dégageant de la brume, s'offre à sa vue »<sup>88</sup>.

Cet **accord** presque parfait qui existe ici, entre l'homme et le paysage, nous montre l'**interaction** qui a lieu et qui fait qu'à travers l'homme nous voyons le paysage, et qu'à travers le paysage nous voyons l'homme.

La nature se manifeste à l'homme comme une présence **reliante** qui incite à l'interaction et à la **transfiguration**.

« A travers le mont Lu, la nature, de toute sa formidable présence, se manifeste à l'enfant de sept ou huit ans que je suis, comme un recel inépuisable..... Elle semble m'appeler à participer à son aventure et cet appel me bouleverse, me foudroie..... Comment ne pas entendre le message qui résonne en moi : la beauté existe »<sup>89</sup>.

Dans son livre *Cinq méditations sur la beauté* François Cheng décrit l'homme comme un être, non pas en dehors du paysage, mais bien au-dedans de lui, celui qui devient l'**intérieur** du paysage.

Si l'homme regarde le paysage, le paysage le regarde aussi, et par renversement de perspective devient paysage intérieur de l'homme. La relation qui se noue ici est une **relation** de sujet à sujet.

F. Cheng écrit à propos de l'homme :

« Il est la part la plus sensible, la plus vitale de l'univers vivant ; c'est à lui que la nature murmure ses désirs les plus constants, ses secrets les plus enfouis »<sup>90</sup>.

Il parle même d'une *confiance intime* et, en s'adressant aux poètes et aux écrivains chinois, de *tête à tête*, de *relation de connivence et de révélation mutuelle* avec la nature.

---

<sup>87</sup> F. Cheng, *Cinq Méditations sur la beauté* p 102.

<sup>88</sup> F. Cheng, *ibidem*.

<sup>89</sup> F. Cheng, *idem*, p 48.

<sup>90</sup> F. Cheng, *idem*, p 103.

C'est de toute son âme que l'homme répond à l'appel de la nature, comme si elle l'attendait pour être dite.

« *Du visible à l'invisible, l'ordre de la vie se poursuit par la voie de la transformation universelle* »<sup>91</sup>.

La « *voie ouverte* » ou « *vie ouverte* » intègre le visible et l'invisible, dont la mort fait partie comme constituant inévitable et nécessaire à la vie. Elle contribue à son unicité.

Dans la conception chinoise le mourir veut dire : « *réintégrer l'invisible* »<sup>92</sup>.

Pourtant, avec le paysage, on parle d'**éphémère**, ce qui peut apparaître comme une contradiction.

Tout dépend si l'on parle de temps : « *écoulement mécanique marqué d'une suite de pertes et d'oublis* »<sup>93</sup>, ou de durée avec la notion de **continuité**. Ce qui lie l'éphémère à la durée, ce sont ces **mouvements** et ces **rythmes** qui donnent la pulsation et l'élan nécessaire pour continuer dans le sens ascendant de la lumière, c'est à dire vers le ciel, avec une descente au fond de la terre, mais pour reprendre de l'élan et ainsi pouvoir rejoindre la clarté. C'est dans ces mouvements **contraires** que la vie se renouvelle.

Pour H. Maldiney, *le temps est ce qui indique à l'homme l'impossible retour*<sup>94</sup>.

Je pense ici à cette citation de F. Cheng toujours en rapport avec la pensée chinoise :

« L'eau du fleuve, tout en coulant, s'évapore, monte dans le ciel pour devenir nuage, retombe en pluie pour alimenter le fleuve à sa source [...] Le fleuve est l'image du temps sans retour. »<sup>95</sup>

Le mouvement circulaire qui se crée ici, est bien celui du **renouvellement**.

Dans la nature, il y a à la fois de l'éphémère et de l'inépuisable.

« La vraie vie est élan de l'être vers la vie et le renouvellement de cet élan »<sup>96</sup>.

---

<sup>91</sup> F. Cheng, id., p 143.

<sup>92</sup> F. Cheng, id., p 144.

<sup>93</sup> F. Cheng, id., p 50.

<sup>94</sup> H. Maldiney *Avènement de l'œuvre* p 14.

<sup>95</sup> F. Cheng, id., p 97, 98.

<sup>96</sup> F. Cheng, idem, p 50.

*Au-delà du regard, il y a « quelque chose »*

L'œil de Merleau-Ponty à travers l'œil de Cézanne, une vision du visible à l'invisible, qui rejoint celle de F. Cheng et des poètes chinois. J'essaie de les mettre en parallèle afin de montrer que ces deux pensées, occidentale et orientale, conduisent l'une comme l'autre dans leur perception de la nature, vers une transformation de l'être et « *une ouverture à l'être.* »

Cette genèse de soi et des choses n'est possible qu'au croisement de ce qui regarde et de ce qui est regardé, là où il y a « quelque chose ». Merleau-Ponty le nomme « *pli* » ou cavité centrale ou vision, et F. Cheng, le vide médian.

On ne fait pas la vision, elle se fait en nous. Le peintre André Marchand dit :

« Dans une forêt, j'ai senti à plusieurs reprises que ce n'était pas moi qui regardais la forêt. J'ai senti, certains jours que c'étaient les arbres qui me regardaient, qui me parlaient..... Moi j'étais là, écoutant... »<sup>97</sup>

« *La nature est à l'intérieur* »<sup>98</sup>, dit Cézanne. En accueillant le paysage, avec ses formes, ses couleurs, ses lumières, ses profondeurs, le corps du peintre **accueille** toute la nature et voit avec elle jusqu'à l'**essence** même des choses.

Ces éléments du paysage deviennent des présences charnelles et n'existent que parce qu'elles résonnent dans le corps du peintre. Elles lui font **écho** et suscitent en lui son imaginaire de créateur.

Le corps « est pris dans le tissu du monde » et « le monde est fait de l'étoffe même du corps »<sup>99</sup>, écrit Merleau-Ponty.

Mon corps, dit-il, est à la fois **voyant** et **visible**. Son corps regarde les choses, et se regarde dans un **mouvement d'intériorité**, d'aller-retour entre son intérieur et l'intérieur même des choses. Comme si les choses devaient passer par lui avant d'être rendues au visible.

Pour décrire ces échanges qui ont lieu ici, il parle de l'existence d'un « *dedans du dehors et d'un dehors du dedans* ». Il y a un regard du dedans ou « *troisième œil* ». Là où l'imaginaire vient éclairer la vision. Merleau-Ponty parle de **clairvoyance**.

La vision est *suspendue au mouvement*, elle se précède en lui<sup>100</sup>. Un mouvement naît d'une maturation de la vision, qui se déploie dans les entrecroisements du visible et de l'invisible. Il ne se décide pas, il apparaît, par exemple dans un geste du peintre, dans un tracé qui le rend visible à d'autres que lui. Un mouvement qui

---

<sup>97</sup> M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* p 13.

<sup>98</sup> M. Merleau-Ponty, id., p 22.

<sup>99</sup> M. Merleau-Ponty, *ibidem*.

<sup>100</sup> M. Merleau-Ponty, id., p. 17.

« rayonne d'un soi... Un soi par confusion de celui qui voit à ce qu'il voit »<sup>101</sup>.

« Ce rapport magique, ce pacte entre les choses et moi selon lequel je leur prête mon corps pour qu'elles y inscrivent et me donnent leur ressemblance, ce pli qui est ma vision... »<sup>102</sup>.

### *Un regard habité*

Un peintre n'est pas un œil, mais un regard, nous dit H. Maldiney. Regarder c'est pour lui, *se constituer en foyer du monde, non pas seulement là où il est mais partout où émergent dans l'espace des rythmes qui sont en résonnance avec son être profond*<sup>103</sup>.

« Regarder n'est pas simplement voir. Le regard n'est pas seulement fixé là sur la chose proche, il fait sans cesse retour à soi pour ouvrir à nouveau l'espace, sans cesse renaissant de l'événement »<sup>104</sup>.

« Un événement est une épreuve dans et par laquelle nous nous apprenons nous-mêmes avec le monde »<sup>105</sup>.

L'événement ouvre un nouvel espace de **communication** et permet ainsi une rencontre possible avec le monde et les choses.

Pour H. Maldiney, il ne s'agit pas de regarder le paysage comme un *paysage-spectacle* en face de nous, mais d'être dans celui-ci, de l'**habiter** et de le **rencontrer** au travers d'**événements** qui nous mettent en contact avec le monde et qui nous ouvrent un monde. Ainsi le paysage devient accessible parce qu'il surgit là où on ne l'attend pas ; ce que H. Maldiney nomme *principe de réalité*, qui est **imprévisible** et n'a de sens que dans *l'espace d'un acte humain*.

Son absence devient présence : ce qui se cachait apparaît ici dans un **jaillissement**, comme l'**avènement** d'un autre paysage.

Il écrit :

« Le paysage n'est pas en face de nous comme un ensemble d'objets, comme un site géographique pittoresque. Il nous enveloppe et nous traverse. Nous sommes immergés en lui »<sup>106</sup>.

C'est dans ce moment d'immersion, que Cézanne ne s'y retrouve plus et ne fait plus qu'un avec son tableau :

« Sous cette fine pluie je respire la virginité du monde. Je me sens coloré par toutes les nuances de l'infini (...) Avec mon tableau. Nous sommes un chaos irisé. Je rêve devant mon motif, je m'y perds (...) »<sup>107</sup>.

---

<sup>101</sup> M. Merleau-Ponty, id., p. 18.

<sup>102</sup> M. Merleau-Ponty, id. p 89.

<sup>103</sup> H. Maldiney, *Regard parole espace*, p 24.

<sup>104</sup> H. Maldiney, *ibidem*.

<sup>105</sup> H. Maldiney *Avènement de l'œuvre* ; présentation de B. Salignon p 19.

<sup>106</sup> H. Maldiney, *Regard Parole et Espace*, p 24.

Un deuxième paysage arrive avec le soleil qui vient le réchauffer et *féconder sa paresse*, et ensemble ils vont *germiner* jusqu'à ce que les terres rouges sortent de l'abîme.

C'est comme si un monde émergeait du fond, que la terre rejoignait le soleil, que la lumière était libérée et que les couleurs jaillissaient.

« L'art n'est pas le monde, il permet d'ouvrir le monde à l'événement (...)»

« La puissance artistique c'est le pouvoir de refaire le cosmos avec des événements qui en proviennent, il y a une véritable magie du retournement vers ce qui disparaît dans l'espace, pour ensuite apparaître dans l'être de l'œuvre »<sup>108</sup>.

L'espace du paysage, nous dit H. Maldiney, est d'abord le lieu de l'être perdu. Je reprends ses phrases qui mettent en lumière cet être sans repère dans l'espace du paysage, et qui par cet acte d'étonnement advient à lui-même, et avec l'art, dans la peinture par exemple, le paysage sera dévoilé parce que l'œuvre rend **visible l'invisible**.

Nous rejoignons le paysage, en le transformant, en le dépassant, en effectuant le *saut dans le vide* ou *l'abîme* dans un mouvement d'arrière en avant qui nous échappe, et dans lequel nous sommes à la fois présents et absents. Nous advenons là où le paysage se dérobe. Le **rythme** qui a lieu ici entre avant, pendant et après le saut, met en mouvement l'espace du paysage et nous le fait regarder autrement.

« L'artiste ne perçoit pas des objets ; il est sensible à un certain rythme – singulier et universel – sous la forme duquel il vit sa rencontre avec les choses, et qui érode et corrode les objets jusqu'à ce qu'ils soient assez légers, assez dégagés de l'esprit de pesanteur, pour pouvoir entrer dans la danse et venir à nous (...) sur des pattes de colombes »<sup>109</sup>.

Sur notre rapport au lointain et au proche, H. Maldiney écrit ceci :

« (...) Nous nous mouvons pas à pas, de proche en proche : et c'est dans le proche, dans le voisinage de chaque chose, que le monde se dispose autour de nous et que nous avons lieu »<sup>110</sup>.

Quelque chose a lieu dans le paysage et avec lui, qui est de l'ordre d'une **transformation** mutuelle parce qu'il y a une rencontre imprévisible, sous forme d'événement puis d'avènement. Deux temps sont nécessaires à la rencontre : un premier temps ou temps d'immersion dans lequel nous sommes plongés dedans, ou proche et lointain ne font plus qu'un, puis un temps d'**éloignement** ou de **détachement** où nous sommes présents aux choses tout en étant hors d'elles. Une façon de naître aux choses et de sortir

---

<sup>107</sup> H. Maldiney, idem, p 184.

<sup>108</sup> H. Maldiney, *Avènement de l'œuvre* ; présentation de Bernard Salignon p 8 et 9.

<sup>109</sup> H. Maldiney, *Regard Parole et Espace*, p19.

<sup>110</sup> H. Maldiney, idem.

du paysage pour y revenir **régénéré**. Le paysage devient lumineux et s'offre à nous harmonieux.

Dans ces rythmes de **retrait** et de **rapprochement**, que nous retrouvons dans la peinture, *nous assurons à notre être en devenir et mouvance une **continuité réelle***<sup>111</sup>.

## II. Les profondeurs de l'âme

Une vision faite de va et vient, qui nous permet d'accéder à la lumière de l'âme, dans l'espace **intérieur** de notre corps, vers les profondeurs où se trouve *la part invisible* et de voir le monde, l'infini, par la « *fenêtre de l'âme* »<sup>112</sup>, l'œil par qui nous est révélé la beauté de l'univers.

« *Votre âme est un paysage choisi....* », écrit Verlaine.

F. Cheng décrit le paysage de l'âme comme le paysage des nostalgies et des rêves, des frayeurs et des aspirations, des scènes vécues et des scènes pressenties.

Quand le mont Lu se révèle au poète chinois, F. Cheng parle d'une révélation mutuelle. Il en va de même pour la montagne Sainte Victoire de Cézanne. Elle, qui se fait voir de lui, il l'interroge du regard.

En se dévoilant, elle a fait bouger quelque chose et ce quelque chose s'est allumé et a envahi le corps du poète et du peintre.

Dans la vision, nous dit Merleau-Ponty, il y a un au-delà. La vision a le pouvoir de montrer plus qu'elle-même, de faire parler l'espace, la profondeur et la lumière. Ici, la montagne se manifeste au poète et au peintre, elle se dévoile à eux.

« La vision est la rencontre, comme à un carrefour, de tous les aspects de l'être »<sup>113</sup>.

De cette rencontre, entre l'âme et le corps, vont surgir des mots, des formes et des couleurs.

La main est le prolongement de cette **rencontre-événement** qui se trace d'elle-même sur la feuille ou la toile. Tous ces éléments de la création sont déjà inscrits dans la chair du poète et du peintre et n'attendent que de surgir pour être vus, que d'être appelés pour surgir. La montagne appelle, fait **écho** et **éveille** l'âme.

« Ainsi... se noue la charnelle relation entre le corps sentant de l'artiste et le corps senti du paysage »<sup>114</sup>.

---

<sup>111</sup> H. Maldiney, *Avènement de l'œuvre*, p 45.

<sup>112</sup> Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p 82, 85.

<sup>113</sup> H. Maldiney, *Avènement de l'œuvre*, p 86.

<sup>114</sup> F. Cheng, op. cit., p 153.

« La vision est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'être... »<sup>115</sup>.

C'est au croisement de ces deux regards, celui de l'artiste et celui de la montagne qu'advient l'inespéré et que s'ouvre une voie d'éveil.

Le maître chinois Linjî des Tang énonce quatre étapes dans la voie d'éveil :

« Avoir l'objet en face de soi, ne plus voir l'objet, oubli de soi, objet et soi co-naissant »<sup>116</sup>.

On retrouve cette co-naissance avec le philosophe Henri Maldiney lorsqu'il décrit sa vision au réveil :

« Parfois au réveil dans la clarté indécise d'un pan d'espace, où disparaissent tous les signes de reconnaissance, je ne perçois ni des choses, ni des images, je ne suis pas le sujet d'impressions pures, ni le spectateur indifférent d'objets qui me font face. Je suis co-naissant avec le monde qui se lève en lui-même et se fait jour à mon propre jour, lequel ne se lève qu'avec lui »<sup>117</sup>.

A travers ces deux modes de pensée philosophique, on remarque l'existence d'une continuité, de quelque chose qui se **crée** et se **recrée** sans cesse, d'un **rythme** qui vient animer de l'intérieur des entités, engendrant des formes imprévisibles et des échos inattendus, suscitant des **transformations** et des **métamorphoses**.

Le paysage ici, se donne comme une apparition, un avènement. Avènement d'une présence ressentie ou pressentie avec sa part d'invisible, cet au-delà d'une simple représentation du paysage.

Je propose ce texte de F. Cheng qui révèle une **présence inexplicable** et pourtant indéniable :

« Lorsque devant une scène de la nature, un arbre qui fleurit, un oiseau qui s'envole en criant, un rayon de soleil ou de lune qui éclaire un moment de silence, soudain on passe de l'autre côté de la scène, on se trouve au-delà de l'écran des phénomènes, et l'on éprouve l'impression d'une présence qui va de soi, qui vient à soi, entière, indivise... Tel un don généreux qui fait que tout est là ..... Diffusant une lumière d'origine, murmurant un chant natif de cœur à cœur, d'âme à âme »<sup>118</sup>.

---

<sup>115</sup> M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p 81.

<sup>116</sup> F. Cheng, op. cit., p 93.

<sup>117</sup> H. Maldiney, *Avènement de l'œuvre*, p 96.

<sup>118</sup> F. Cheng, op. cit., p 160.

### III. Anne Cauquelin, philosophe, s'interroge sur la nature du paysage

Je choisis de citer A. Cauquelin parce qu'elle présente une vision différente de celle des philosophes phénoménologues. Son analyse, inspirée par la pensée anglo-saxonne, fait du paysage un fragment de nature qu'elle qualifie de « belle invention » parce qu'il se trouve coupé et découpé, comme délimité par notre œil qui regarde, et c'est seulement à travers lui que nous pouvons nous le représenter. Il n'est plus question ici de relation charnelle de sujet à sujet comme chez F. Cheng, ni d'entrecroisements du visible et de l'invisible, de co-naissance comme chez M. Merleau-Ponty et H. Maldiney, mais de quelque chose de cadré, dont le découpage permet de voir le paysage.

« Nous cadrans, nous nous mettons à distance, nous procédons par métaphore (...) Nous contextualisons (...) Nous mettons en jeu toutes les ressources du langage »<sup>119</sup>.

Nous ne sommes donc plus dans un rapport d'échanges réciproques et de connivence, mais bien dans une fragmentation que nous créons pour la seule satisfaction de voir du paysage et de s'écrier : « *quel merveilleux paysage !* ». Par ailleurs ce cadre, écrit-elle, s'interpose entre nous et le monde en posant des limites et en nous préservant ainsi de l'infini de la nature, qu'elle nomme « *hors cadre* ». Elle qualifie donc le paysage de « *lieu enveloppe* » qui nous protège du hors cadre, comme pour mettre à distance les choses de la nature.

« *Nous faisons du paysage*<sup>120</sup> » dit-elle. Le paysage est donc pour elle un *artifice*.

Pour Anne Cauquelin, nous effectuons tout un travail de composition, et utilisons des artifices en même temps que nous faisons usage de nos sens : pour percevoir, admirer et jouir du paysage. L'artifice rejoint donc la nature dans toutes ces opérations rhétoriques, qui assurent *le transport d'une réalité à son image*<sup>121</sup>. Ainsi la réalité est renforcée par la fiction qui assure une pérennité du plaisir.

Pour elle, la perception que l'on a du paysage est un « aller de soi », et il va de soi que le paysage, c'est beau. Il est donné, présenté aux sens, comme une **jouissance**, un **repos**.

« La nature est là qui t'attend et qui t'aime (...) Comme toute chose qui va de soi, cette perception ne fait pas l'ombre d'un problème, et la clarté de cette évidence repose sur la sûreté du langage. Clarté qui disparaît dès que l'on tente l'explication, la mise hors de soi, le dépliement »<sup>122</sup>.

---

<sup>119</sup> Anne Cauquelin, op. cit., p 112, 113.

<sup>120</sup> Idem, p 113.

<sup>121</sup> Idem, p 100.

<sup>122</sup> Idem, p 91.

Le paysage répond donc à ce que l'on attend de lui : une certaine perfection. Elle écrit :

« C'est que le paysage est lié à trop d'émotions, à trop d'enfances, à trop de gestes déjà et, semble t-il, toujours accomplis. Lié à ce rêve toujours renaissant de l'origine du monde. Il aurait été pur, d'une pureté dont nous entretenons les édens, et où nous retournons malgré notre savoir »<sup>123</sup>.

« Pouvons-nous croire à un paysage qui ne serait qu'artifice ? »

Question à laquelle A. Cauquelin va essayer de répondre tout au long de son livre *L'invention du paysage*. Nous avons pu remarquer, dans sa façon de parler du paysage, comment celui-ci devient ce quelque chose que l'on invente, à qui nous demandons de répondre à nos attentes, et que l'on utilise pour se satisfaire. Nous le découpons, puis le cadrans et le délimitons afin de le voir et le percevoir comme un fragment de la nature. Il nous préserve de celle-ci, et en même temps nous permet de composer avec elle.

Si je m'attarde ici à vous présenter cette analyse du paysage d'Anne Cauquelin, c'est pour montrer qu'il existe plusieurs manières de d'aborder le paysage qui font de celui-ci soit un compagnon de voyage dans lequel on se sent embarqué dans une histoire commune, ou au contraire quelque chose que l'on met en pièce pour se préserver d'un tout. Je sens ici comme quelque chose qui sépare, sans âme, plutôt qu'un paysage qui relie et nous rapproche du monde, dans lequel on aurait à habiter et où on se sentirait englobé.

Cependant cette histoire de découpage du paysage m'a **ouvert** la possibilité d'utiliser la découpe dans mes interventions plastiques, qui serait en quelque sorte comme un collage.

Pour des personnes en difficulté, et afin de leur permettre de continuer à pouvoir réaliser leurs œuvres picturales, j'ai proposé de découper ce qui était déjà peint, puis ensuite d'assembler et de rassembler ensemble les morceaux. Ce travail de recomposition permet de transformer son regard sur les choses, de passer ailleurs, et de voir ainsi advenir son œuvre.

---

<sup>123</sup> Anne Cauquelin, idem, p 22.

## CINQUIEME PARTIE : TEMPS DE CONFRONTATION, ENTRETIENS

### I. Entretiens avec six personnes ayant participé aux interventions

Les personnes avec lesquelles je me suis entretenue, s'étaient inscrites aux cinq journées d'art thérapie pour trouver à travers l'art et le paysage une aide possible, leur permettant éventuellement d'élargir leur horizon. Geneviève m'a été adressée par son psychiatre qui a pensé à l'art comme une ouverture sur autre chose avec la notion de socialisation. Marie s'est inscrite d'elle-même à la suite de son hospitalisation en clinique psychiatrique avec le besoin de *changer d'air*. Michèle et Jacques, en tant que thérapeutes eux-mêmes, ont eu le désir de vivre une expérience artistique avec la nature. Catherine peint d'ordinaire dans un atelier près de chez elle, et à cette époque, elle n'arrivait plus à se rendre au cours de peinture. Lorsqu'elle m'a contactée, je lui ai proposé un travail d'art plastique dans le paysage, et elle a accepté de tenter l'aventure. Isabelle, déprimée par un travail pénible, a décidée de se joindre au groupe *in extremis*, pensant rompre ainsi avec son quotidien.

J'ai apprécié de pouvoir intervenir dans ce paysage du bord de mer avec des personnes d'expériences de vie différentes et pourtant tournées vers la même chose, ce quelque chose qui pourrait peut-être donner à voir une nouvelle façon de vivre en **ouvrant une autre dimension**.

Mes entretiens ont eu lieu quinze jours après mes interventions avec les personnes dans le paysage *in situ*. J'ai choisi de m'entretenir avec chacune d'elles en particulier en m'appuyant sur un questionnaire. Je les ai invitées à me faire part de leurs ressentis, de leurs émotions s'il y en avait eu et d'une éventuelle évolution dans leur travail avec le paysage.

Dans quel **mouvement** se sont elles senties embarquées avec celui-ci ? Ont-elles pu entrer en **relation** et comment cela s'est-il enclenché ? Quelles en ont été les difficultés, les joies ? Qu'a représenté pour elles l'**éphémère**, présence forte dans la nature et pour l'œuvre ?

C'est au fil du dialogue instauré lors de l'entretien que nous allons percevoir le **regard** que les personnes ont posé et porté sur le paysage. Dans leur manière de regarder nous allons voir, sans que cela ait été dit, un début de processus de **transformation**.

Il me paraît important de m'arrêter sur deux mots récurrents : **ouverture** et **fermeture**. Deux mots qui reviennent souvent au cours de mes entretiens avec les personnes et qui montrent à quel point la nature est **opérante**. Les personnes, dans leurs réponses, parlent de la **puissance** de la nature qui les agit. Elles nous révèlent qu'elle est contrariante : elle ouvre un monde et en ferme un autre. Elles la sentent se manifester en elles, mais ne la

voient pas. Elles occupent une place qu'elles ont choisie dans le paysage, mais ne savent pas pour autant où elles vont. Par exemple, dans le « va et vient » de la mer qui monte et descend, il y a la surprise de voir s'effacer leurs productions. Le vent qui souffle sur le sable défait leurs graphismes.

Le soleil en réchauffant le sable, le contracte et change ainsi le sens de leur travail. Autant d'obstacles à franchir, de limites à dépasser qui les désarçonnent.

**Michèle** a trouvé rapidement sa place. A l'intérieur de celle-ci, elle s'est trouvée emportée avec le paysage dans une sensation physique très forte la conduisant à prendre le sable à bras le corps.

M.G : *vous aviez dit : « je crée sensuellement en pétrissant le sable ».*

Michèle : *« c'est vrai, je me suis retrouvée dans le sable comme à l'âge de cinq ans, quand je construisais des châteaux de sable et faisais des pâtés. Je me souviens avoir éprouvé beaucoup de plaisir à ce moment là, quand le sable glissait entre mes doigts, que j'étais à plat ventre, et que je l'étais pour le rendre uniforme ».*

La nature rejoint Michèle dans l'enfant qu'elle a été à cinq ans et dans le plaisir qu'elle a éprouvé. Elle se souvient avoir déjà joué ainsi, avec beaucoup de **sensualité**.

**Jacques** est à l'intérieur de sa composition et regarde l'**infini** : *« je reste à l'intérieur en regardant l'infini »* dit-il. Des lignes nommées rayons partent du centre et **ouvrent vers l'infini** ».

M.G : *« deux jours plus tard, vous avez employé le mot “rebelles” à propos de racines qui fermaient l'orifice d'un terrier ».*

Jacques : *« après avoir regardé à l'infini, je me suis réfugié dans un trou qui m'a fait penser à une grotte. Effectivement, j'ai eu des difficultés avec les racines qui obstruaient l'entrée de la grotte. Je me sentais en lutte avec la nature, et ne voulais pas accepter d'être vaincu par elle. J'ai quand même été obligé de lâcher, les lianes étaient tellement bien enracinées ».*

M.G : *« elles pouvaient aussi faire partie de votre composition ».*

Jacques : *« lorsque vous m'avez suggéré de faire avec les racines, c'était comme si j'avais entendu quelque chose de ces racines. J'ai eu l'impression de voir autrement mon paysage, je me sentais à nouveau relié au cosmos. Quelque chose pour moi se réenclenchait ».*

M.G : *« oui, quelque chose a certainement changé. Vous avez pu voir les racines comme faisant partie de votre installation. Ce fut un moment important pour vous ».*

Dans ce corps à corps avec la nature, il me semble que quelque chose a eu lieu ici, de l'ordre d'une **relation** charnelle. Jacques a entendu le cri de la nature et a perçu en lui, un changement. Il a vu autrement.

**Isabelle** sent son corps se **libérer** en se laissant agir par la nature. Elle confie sa **peur** du dernier jour et l'exprime ainsi: « *j'ai choisi un contenant en **déséquilibre** et j'ai eu peur que tout s'écroule en déposant dessus mon objet secret.... Mais j'ai fait **confiance**, comme je l'ai fait avec la nature. J'ai lâché prise et j'ai risqué. Après tout il pouvait bien s'envoler ou tomber à terre. Qu'elle importance ! Je me souviens comme je me sentais légère et plus sereine* ».

M.G : « *vous avez parlé d'un « état d'**ouverture** ».*

Isabelle: « *j'ai accepté de me risquer. Je me rendais compte et encore plus aujourd'hui, en en reparlant, à quel point mon travail artistique dans le paysage et avec ses éléments avait permis de tisser, jour après jour, une relation de confiance avec la nature* ».

M.G : « *pouvez vous en dire un peu plus sur votre relation de confiance avec la nature ?* ».

Isabelle : « *je me suis sentie pour la première fois complètement **enveloppée**. L'air me caressait le visage, le mouvement de l'eau me berçait, le soleil me réchauffait. Je prenais conscience de mon **bien-être** et me sentais **heureuse** au milieu de tous ces éléments* ».

Isabelle retient son objet secret, et la nature, dans un mouvement contraire, l'invite à se dégager de celui-ci, à s'**agrandir**, à porter son regard au-delà, vers tout ce qui vit autour d'elle de tous ces mouvements et rythmes de la nature. Elle parle d'ailleurs de sa **relation** avec l'eau et l'air, une relation acquise au fil des jours à l'intérieur de tout un travail artistique.

**Marie** me confie avoir été **désarçonnée** et même avoir été bloquée à un moment donné de sa création, lorsqu'il s'est agi d'offrir son œuvre au paysage. Ce fut pour elle un moment important de **partage** et de **communion** avec le paysage, la nature et les personnes du groupe. Le **silence**, la lenteur des pas sur le sable, toute l'étendue du paysage à marée basse, la mer au loin, le vent qui s'était arrêté de souffler, autant de facteurs qui pouvaient lui donner à voir son œuvre comme faisant partie d'un ensemble vivant dont elle aurait perçu le mouvement de vie.

M.G : « *vous avez dit au cours du dernier jour, « c'est un **état de grâce**.* »

Marie: « *quelque chose m'a fait basculer positivement, peut-être l'**atmosphère** de recueillement qui régnait à ce moment là, je ne sais pas. Au même moment, j'ai vu mon objet secret se transformer, j'ai eu la sensation d'avoir été **rejointe au cœur*** ».

La nature travaille au fond des choses, jusqu'à les transformer afin que celles-ci deviennent des paysages en mouvement, dans le paysage déjà existant. C'est de cette façon que la nature **opère** en nous, jusqu'à nous faire chavirer.

**Geneviève** a éprouvé le besoin de se **protéger**, et évoque avec moi sa difficulté d'*ouvrir*.

Elle raconte : *« Je me rends compte qu'au fur et à mesure que je créais des espaces, je les fermais aussitôt avec des matériaux de plus en plus lourds et résistants. Je n'arrivais pas à trouver des portes de sortie. Je ressentais le besoin de créer des lieux sécurisants.*

*Je me souviens maintenant, je me revois assise dans le sable sans pouvoir choisir d'espace, et en même temps avec plein d'espace autour de moi, de place pour travailler. Je me suis retrouvée **perdue** sur le sable, je ne savais pas quoi faire avec cette **immensité** ».*

M.G : *« vous avez employé le mot de fortifications pour entourer vos espaces ».*

Geneviève : *« Les fortifications, ça me semblait être quelque chose de **solide**, mais elles ont été quand même recouvertes par la mer à marée haute ».*

Prendrait-elle conscience de la puissance de la nature qui a fait disparaître ce qui paraissait tellement solide à son regard ?

Nous allons voir comment la nature interroge et entraîne Geneviève à son insu, dans son mouvement et dans son rythme, en la poussant à se retrancher derrière ses fortifications pour l'amener en dehors, dans ce mouvement qui recouvre et oblige du même fait à changer son regard car l'espace vient de se transformer. A ce moment là, il n'est plus question de fortifications, mais d'un lieu bien ouvert.

Elle avait d'ailleurs perçu quelque chose de cette transformation du paysage, qu'elle a exprimé à travers son œuvre.

M.G : *« lors de l'intervention, vous aviez parlé d'« une autre **dimension** ».*

Marie : *« oui, c'était comme si je trouvais une porte de **sortie**. En installant mon objet secret sur la pierre de Catherine, il n'était plus protégé, mais il me semblait être à sa place. En fin de compte, j'étais en train de me rendre compte qu'il s'accordait bien mieux avec l'ensemble du paysage ».*

**Catherine** était restée figée sur le sable. La matière sable semblait lui **résister**, *« elle s'effrite, ne tient pas »* dit-elle. Catherine *n'aime pas le sable et préfère la terre*. La nature est contrariante et contraignante, et c'est ainsi qu'elle renvoie Catherine à ses propres difficultés.

Quinze jours plus tard, en réponse à ma demande d'entretien, elle dira : *« je n'ai rien à en dire, puis je ne me souviens plus. C'est déjà **loin** ».*

N'oublions pas que la puissance de la nature est d'amener les choses jusqu'à maturation, mais il y a un temps pour chaque chose, et il me paraît important de permettre à Catherine ce temps de silence dans lequel rien ne peut se dire parce qu'il est encore trop tôt. Catherine demande de garder le silence, qui pourrait être un temps de préparation faisant partie du processus de maturation. Pour entrer en contact avec la matière, il est nécessaire de prendre le temps de rencontrer cet élément de la nature à l'état brut.

### *Synthèse des six entretiens*

Mon questionnaire porte sur cinq points forts : le **regard**, le **mouvement**, la **transformation**, l'**éphémère**. Dans chacun de ces points, nous retrouvons les deux mots clé : **ouverture** et **fermeture**. Nous pouvons constater que tout le travail s'articule autour de ces deux mots, en **résonnance** avec ce qui a lieu dans le paysage proposé, et avec les rythmes imposés par la nature. Nous pouvons remarquer qu'une installation qui se ferme à un moment donné, peut s'ouvrir à un autre moment, et dans un autre espace. Par exemple : Geneviève, qui au départ a fermé ses espaces pour les protéger, trouvera plus tard un lieu ouvert sans barrières; Marie qui s'est retrouvée bloquée à un moment de sa création, se sentira par la suite *rejointe au cœur* ; Jacques qui a vu sa grotte obstruée par les racines, pourra regarder celles-ci autrement en les réintroduisant dans son installation; Isabelle qui a eu peur que tout s'écroule, exprimera sa joie d'avoir pu faire confiance.

Les expériences différentes vécues ici au fil des jours avec le paysage amènent des transformations, offrant une autre dimension dans laquelle les personnes se sentent **exister**.

Pour que quelque chose se passe, il est nécessaire qu'il y ait une **rencontre** et une **connivence** avec le paysage et la nature. Je rappelle l'hypothèse qui donne son orientation à mon travail : *la transformation de la personne en création avec la nature a lieu lorsqu'entre elle et le paysage, existent des interactions et une connivence* ». Confrontation, insécurité, communion, inspiration, lâcher-prise, sont autant de mots prononcés par les personnes, et autant d'états suggérés qui nous renseignent sur les différentes manières de se rencontrer.

Les personnes interrogées, nous renvoient une nature à la fois rude et accueillante, rebelle et docile, inaccessible et accessible. Elles définissent le mouvement de la vie par tout un jeu d'oppositions, et nous montrent une nature **opérante**, **puissante** et **régénératrice**. Même si une des personnes du groupe n'a pas pu complètement s'ouvrir au paysage, elle a pu entrer dans ce **rythme** de croissance qui fait que quelque chose peut commencer à germer, simplement par sa rencontre avec un des éléments du paysage.

Les personnes, dans leurs réponses nous parlent d'un paysage qui renvoie à une nature un peu brutale, insaisissable, qui fait basculer, qui insécurise, qui berce, qui enveloppe et qui fait disparaître. A chaque fois

nous remarquons qu'à travers ce que la nature leur donne à entendre, en même temps, elle les fait avancer, parce que leur regard a changé. Il ne change que parce qu'il y a ces successions de mouvements **contraires** que nous pouvons percevoir à travers les réponses. Par exemple : Isabelle a eu peur et ensuite s'est sentie enveloppée ; Geneviève a éprouvé le besoin de fermer et ensuite d'élargir ; Marie s'est sentie désarçonnée, puis en communion avec la nature.

Les personnes parlent d'une autre dimension, de regarder autrement, de voir autre chose ou de ne plus voir le même paysage. Dans cette succession de mouvements, les personnes nous signifient leurs rencontres et leur connivence avec la nature et ses éléments, par exemple dans le jeu avec le sable, les espaces, les racines, dans le pétrissage, l'assemblage, le rassemblement et dans l'enveloppement.

Les personnes, à travers leurs mots, nous offrent une nature et un paysage à l'œuvre où création naturelle et création artistique sont étroitement liées. Une nature qui s'exprime au même moment que se crée un paysage. Je pense ici à Jacques et à ses racines : sa confrontation avec celles-ci a donné lieu à une installation inspirée.

Lorsque j'emploie le mot **interaction** dans mon hypothèse, je suis proche du jeu qui s'est créé entre Jacques et les racines, et qui me paraît être un jeu d'interactions entre confrontation et inspiration. Je pense que Jacques, dans un corps à corps avec la nature, a vu dans les choses comme un autre possible. Il s'est vu regardant les choses comme si les choses le regardaient. A cet instant, il a vu autrement. La confrontation de Jacques et la résistance de la nature ont permis une transformation, une vision nouvelle des choses dans un jeu d'influences réciproques.

Les diverses réponses des personnes nous incitent à penser nature et regard ensemble. Plus le regard des personnes est profond, **intériorisé**, plus la nature se révèle à elles, et plus elles participent de sa puissance régénératrice. Même si les constructions s'écroulent, les graphismes s'effacent, nous sentons bien que derrière tout ça, il y a une **voie ouverte** vers un nouveau projet. Par exemple : Marie a pu partager et se sentir en **communion** avec le paysage ; Geneviève a pu laisser son objet secret sans protection dans un grand espace ; Isabelle a pu faire confiance et prendre des risques ; Catherine a pu sentir la nature lui résister à travers le sable ; Jacques a pu voir différemment le paysage dans sa confrontation avec la nature.

A partir de l'instant où quelque chose peut s'ouvrir pour les personnes, nous pouvons penser qu'un nouveau chemin s'offre à elles.

A l'intérieur des six entretiens, je constate que tous les **mouvements** opposés sont opérants parce qu'ils donnent à voir la **vie**, à l'image de la nature : dans ses rythmes, dans ses transformations, dans ses **naissances** et ses **renaissances**, dans sa **temporalité**.

Ces divers témoignages m'interpellent et me donnent à réfléchir sur ma pratique en m'apportant peut-être un éclairage supplémentaire. Je suis en

train de m'apercevoir qu'en proposant des interventions dans le paysage avec les éléments de la nature, je propose tout simplement une entrée possible dans la vie à la condition que je sois moi-même complice de cette nature, afin d'en prolonger la puissance régénératrice. Cette **complicité** devient importante parce qu'elle va être désormais au centre de mon travail thérapeutique, dans toutes mes propositions dans et avec le paysage. Elle va nourrir ma pratique en me conduisant vers une perception plus subtile des choses. Sans elle, je pense que rien n'est possible. Elle est au cœur de la relation, elle en est le germe, la **quintessence**. Elle est ce qui crée le partage et l'échange. Elle est le jeu entre deux regards : le regard de celui qui regarde et de celui qui est regardé. Elle est cet entre-deux dans lequel quelque chose de soi va pouvoir se mettre en mouvement. Lorsque les personnes nous révèlent à leur manière qu'elles se sont reconnues comme partie intégrante de la nature, et que la nature à son tour les a reconnues comme partie d'elle-même à travers le paysage, elles énoncent une deuxième condition : que quelque chose en soi de la nature soit perçu. Elles me permettent ainsi de rappeler la **nécessité** d'un **mouvement d'aller-retour** comme deuxième condition de leur entrée dans le paysage. Lorsqu'Isabelle exprimait sa confiance et sa joie, que Marie parlait d'une grâce, Michèle de plaisir et de sensualité, n'étaient-elles pas, ici, entraînées par ce mouvement **évolutif** qui donne la vie ?

## II. Une écriture, des interventions, des entretiens, une réflexion féconde

J'aimerais évoquer plusieurs questions, qui à un moment de ma recherche m'ont interrogé sur ma pratique professionnelle.

### *Nature et paysage : une découverte*

A l'époque, je découvrais la géoplasticité, mouvement artistique dérivé du land art, et j'avais déjà le désir de transmettre quelque chose de la nature et du paysage. Encore toute imprégnée du discours des géoplasticiens, je parlais « **d'énergie vitale** » en me posant la question suivante : « *comment les personnes, par le biais de la création artistique, peuvent-elles recevoir cette énergie et s'en remplir ?* »

Je ne soupçonnais pas encore que derrière le mot énergie se cachait la **nature**, la part d'ombre du paysage, car pour moi le paysage était aussi la nature, et ils avaient la même fonction. Intuitivement, je ressentais la différence et elle se percevait dans mes propositions. Mais le fait de la savoir derrière le paysage, mystérieuse et secrète, me donnait à voir une autre dimension. J'entrais ainsi dans la profondeur des choses. Progressivement, je me suis mise à mieux **entendre** ce qui se passait pour les personnes, dans leur rapport avec le paysage. A travers celui-ci, je voyais la nature vraiment à l'œuvre, me proposant une **progression** à son rythme ; je la sentais autour de moi, me provoquant à entrer encore plus dans la **profondeur** des choses et oser aller un peu plus loin avec les personnes dans leur œuvre. Je la

sentais m'emmener avec elles à l'intérieur de leurs installations et constructions, puis me ramener à moi pour m'emporter à nouveau, dans une relation à la nature qui était aussi ma **relation** avec les personnes. Dans ces trajets d'aller-retour, j'élaborais à mon tour une forme de travail de plus en plus précise, en accord avec le paysage et la nature et complice de ceux-ci, afin d'ouvrir une **liberté** de champ de plus en plus grande.

Je pouvais dire à Jacques, Marie, Isabelle : « *vous pouvez faire entrer des éléments du paysage dans vos œuvres ; vous pouvez sculpter le sable avec vos pas ; vous pouvez fermer les yeux et écouter ; vous pouvez vous laisser agir...* »

Je voyais désormais la nature en mouvement derrière le paysage et autour de nous.

### *Un travail en germe*

*Comment retrouver le souffle de vie qui réanime, ce mouvement qui va du non être à l'être ?*

*Comment devenir le confident ou la confidente de la nature ?*

*Comment l'observer et attendre ses réponses ?*

*Comment retrouver le rythme dit « naturel » ?*

*Comment se laisser entraîner par elle ?*

Plusieurs mois se sont écoulés, et aujourd'hui je suis peut-être en mesure d'apporter de nouveaux éléments de réponses. Grâce à mon travail d'écriture du mémoire de recherche, à mes entretiens et à de nouvelles interventions dans le paysage avec les personnes.

Je commence à pouvoir repérer certains points importants contribuant aussi bien à l'**évolution** des personnes qu'à celle de mon travail personnel et professionnel. Cette attente de la nature, ce **rythme** retrouvé, cette **vie** réanimée, ce mouvement qui entraîne, nous les retrouvons dans la **complicité** que nous avons avec la nature à l'intérieur du paysage. Nous l'entretenons par une succession de regards, d'échanges, de partages, de jeux, de confrontations avec celle-ci.

Mon travail consiste à créer une **atmosphère** dans laquelle peuvent se retrouver plusieurs éléments propices au développement des personnes. Le milieu dans lequel elles vont évoluer pendant plusieurs jours a été choisi en fonction de ses éléments. Ils vont déterminer la manière dont mon travail va se construire et avancer au fur et à mesure, avec toute la part d'imprévisible qui en découle.

La mer, le sable, la vase, les coquillages, les bois, les végétaux, la ligne d'horizon, la couleur du ciel, le vent, les odeurs, le soleil, les marées, les matériaux de récupération laissés négligemment sur le site... Voici les éléments qui vont contribuer à l'évolution des constructions et des installations.

Comment réaliser cette « entrée dans l'**ouvert** ? »

Les éléments que je propose ne peuvent pas être dissociés de ceux de la nature et du paysage. Ils forment un tout inséparable. Les matières et les matériaux sont en même temps éléments du paysage et éléments plastiques, étroitement liés : par exemple, le végétal vivant renforce le lien entre nature et art. Mes propositions, elles aussi émergent du paysage et attendent les réponses de la nature, comme si je devais la consulter avant d'intervenir. Je me laisse guider par celle-ci et respecte son rythme. Ses odeurs, son souffle, ses bourdonnements, ses bruits incessants font partie de mes éléments de travail. Ils lui donnent sa consistance, ils le structurent. Je dois agir en fonction d'eux et composer avec eux.

Comment faire vivre, mourir et réanimer à l'image de la nature ? Lorsque je parle de **transmission**, je pense au mot perception : juste **percevoir** un mouvement qui entraîne, puis peut-être un deuxième dans le sens contraire ; juste se sentir emmener au large puis ramener sur les berges. Quand Isabelle se sent bercée, elle lâche prise et sent son corps se libérer de ses peurs ; quand Marie se trouve désarçonnée, quelque chose la fait basculer et elle est « *rejointe au cœur* » ; quand Geneviève se sent insécurisée en construisant des espaces fermés, elle découvre une porte de sortie.

Je suis celle qui va et qui vient, essayant d'amener chaque personne à trouver son **rythme** en accord avec celui de la nature, à conserver ce rythme dans les installations et les constructions, à le retrouver dans les déambulations et les respirations.

Le rythme à chercher est aussi celui qui nous mène du visible à l'invisible, du paysage à la nature. Une nature que nous nous représentons, ici, à travers l'œuvre et que nous nous réapproprions symboliquement en fabriquant notre propre paysage.

Je rappelle ici, que toutes nos actions dans le paysage s'inscrivent dans la durée et l'éphémère, encore deux mouvements contraires rythmés par la nature. Je pense au flux et au reflux qui fait apparaître et disparaître, au vent qui balaie le sable, recouvre les graphismes et en donne à voir de nouveaux, le soleil qui le rétracte en le réchauffant, oblige à recomposer avec lui.

Nous avançons chacun ainsi, progressivement, bercés ou secoués au gré de la nature, part invisible du paysage qui nous fait le rêver et le **transformer**.

Selon mon hypothèse initiale, la transformation de la personne en création avec la nature a lieu lorsqu'entre elle et le paysage existent des interactions et une connivence.

Cette hypothèse, je m'aperçois aujourd'hui quelle aurait besoin d'être enrichie sous trois points de vue : **mouvements, oppositions et rythmes**.

Nous remarquons à travers les entretiens, que quelque chose de la personne et de son œuvre se métamorphose à condition qu'il y ait une relation de complicité, et qu'elle ait lieu dans un espace rythmé par des oppositions, par exemple le **flux et le reflux**, la **continuité** et l'**éphémère**. A ce moment là, la rencontre est possible et la confiance s'établit. N'oublions pas que ce qui a lieu avec la nature a lieu également avec les personnes. Les personnes ne sont pas rassurées quand elles se sentent emmenées, mais lorsqu'elles sont ramenées, elles arrivent **transformées**. Nous l'avons constaté, par exemple, dans l'état de grâce de Marie et la joie d'Isabelle.

Aujourd'hui, je peux dire que mon hypothèse, même si elle est confortée par toutes les analyses effectuées ci-dessus, nécessite en plus de la **rencontre**, un **regard réversible** du visible et de l'invisible.

## CONCLUSION

« L'œuvre d'art n'est pas seulement socialement valable, mais, comme l'exemple du Moïse de Michel-Ange et celui du Léonard l'ont laissé apercevoir (...) si ces œuvres sont des créations, c'est dans la mesure où elles ne sont pas de simples projections des conflits de l'artiste, mais l'esquisse de leur solution ; le rêve regarde en arrière, vers l'enfance, vers le passé ; l'œuvre d'art est en avance sur l'artiste lui-même : c'est un symbole prospectif de la synthèse personnelle et de l'avenir de l'homme, plutôt qu'un symptôme régressif de ses conflits non résolus. »<sup>124</sup>

« Ainsi les "hérédités", les "influences" - les accidents de Cézanne - sont le texte que la nature et l'histoire lui ont donné pour sa part à déchiffrer. Elles ne fournissent que le sens littéral de son œuvre. Les créations de l'artiste, comme d'ailleurs les décisions libres de l'homme, imposent à ce donné un sens figuré qui n'existait pas avant elles »<sup>125</sup>.

Dans ces deux passages, P. Ricœur et M. Merleau-Ponty nous font entendre à travers Michel-Ange, Léonard de Vinci et Cézanne, que, quels que soient les accidents, les difficultés ou les déficiences survenant dans nos vies, l'important est de leur donner un sens. L'œuvre d'art ouvre un monde qui permet d'exister.

L'exemple de Cézanne montre une vie dans laquelle certains traits schizoïdes<sup>126</sup> et l'œuvre sont inséparables, et communiquent entre eux.

« Dès son début, la vie de Cézanne ne trouvait d'équilibre qu'en s'appuyant à l'œuvre encore future, elle en était le projet, et l'œuvre s'y annonçait par des signes prémonitoires que nous aurions tort de prendre pour des causes, mais qui font de l'œuvre et de la vie une seule aventure »<sup>127</sup>.

Pourtant en vieillissant, Cézanne se demande si toute sa vie de peintre n'est pas fondée sur un trouble de ses yeux ou un accident de son corps. Le sens de son œuvre ne peut pas être déterminé par sa vie, car l'œuvre opère une transmutation et la vie devient la matière première avec laquelle l'œuvre a à s'expliquer. *L'œuvre révèle un sens métaphysique de la maladie*<sup>128</sup>. La peinture est son monde et sa manière d'exister, et avec elle, il ouvre un monde accessible à tous.

En mentionnant ainsi quelques passages du *Doute de Cézanne*, j'introduis ce qui va suivre, en m'appuyant sur le vécu d'un peintre ayant rencontré la souffrance et la solitude, et en même temps ayant partagé avec nous son existence et son rapport à la nature en nous montrant comment elle nous touche.

---

<sup>124</sup> Paul Ricœur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Seuil, p 187.

<sup>125</sup> M. Merleau-Ponty, *Sens et non sens*, p 26.

<sup>126</sup> Constitution psychique qui le caractérise et le fera douter de son art.

<sup>127</sup> M. Merleau-Ponty, *ibidem*.

<sup>128</sup> M. Merleau-Ponty, *idem*, p 27.

J'aimerais revenir sur un paragraphe très court, que j'ai écrit dans l'introduction de ce mémoire, et dans lequel je fais allusion à une période de ma vie qui a été un bouleversement. Si j'insiste pour reprendre ce paragraphe à la fin de mon mémoire, c'est parce que cet événement est apparu subitement, pratiquement au moment où j'allais terminer ce travail. Cela m'a interpellée, et m'a donc incité à vous livrer ici mes impressions, en rapport avec certains mots-guide comme regard, vision et transformation.

*« Dans cette traversée d'une terre à une autre, quelque chose de mon existence va être bouleversé, mais pour me conduire vers une terre nouvelle en devenir : une terre dans laquelle mon parcours artistique va prendre une autre orientation et en même temps une place plus importante ».*

Ce **bouleversement** dont je vais vous parler est en lien étroit avec la vision, l'**imprévisible**, et l'apparaître là. C'est pourquoi je pense que ce paragraphe mérite un commentaire, et qu'il a tout à fait sa place à cet endroit, où il s'agit de conclure et en même temps d'ouvrir un espace autre, qui permette de continuer à avancer différemment, de **regarder** et de **voir** toujours plus loin à chaque déplacement, d'atteindre un espace de liberté de plus en plus grand, et où conclure me paraît nécessaire à un moment donné, pour pouvoir passer à autre chose, c'est-à-dire continuer à aller de l'avant.

### **Comment regarder maintenant ? Comment voir autre chose ? De quelle vision s'agit-il ?**

*« L'œil est en lambeaux (...) Je ne vous promets rien »* a dit le chirurgien. L'été 2009 fut un véritable choc pour moi. Brutalement, devant mon œil droit, il y eut comme un rideau noir, d'un noir profond, me rappelant une nuit sombre. L'imprévisible venait frapper à ma porte, me demandant de rester allongée sans regarder, puisque l'œil ne devait pas être trop sollicité.

Que représente ne pas regarder ? Qu'est ce qu'il y a derrière ce verbe, si important ? Est-ce vraiment qu'il ne me faut pas voir ?

Je me suis dit qu'il y avait toujours quelque chose à regarder et à voir, même les yeux fermés. Et durant tout l'été, malgré la présence du soleil au dehors et la mer au loin, j'ai appris à regarder et à voir autrement. J'ai compris que la vision des choses était aussi bien à l'**intérieur** qu'à l'**extérieur** de soi. J'ai fait ainsi l'expérience d'une **vision modifiée**, où toutes choses regardées devenaient floues, disproportionnées, comme si je les voyais à travers une glace **déformante**.

Je me souviens ici d'une phrase écrite par M. Merleau-Ponty : *« La vision reprend son pouvoir de montrer plus qu'elle-même »*<sup>129</sup>.

---

<sup>129</sup> M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p 59.

Au cours de cette longue période de convalescence, je me suis interrogée sur ce qu'un tel regard sur les choses pouvait bien apporter de plus et pouvait donner à comprendre sur cette façon déformante de voir. Comment regarder les choses, sans essayer de vouloir à tout prix les voir normalement, comme avant l'**événement** ? Or j'avais compris, à travers les paroles du chirurgien, qu'il ne s'agissait pas de retrouver une vision comme avant, il était donc question pour moi, d'y voir autrement.

Je commençais à comprendre qu'il me faudrait composer avec ce qui se présentait là, devant moi, d'inattendu. Lorsque je parle de composition, c'est bien dans une attitude passive que je le conçois, car il s'agit ici de s'abandonner puisque rien ne semble possible dans l'instant, et résister irait à l'encontre de ce qui est demandé. Je parle ici d'abandon dans le sens de se laisser bercer par ce qui pourrait advenir que je ne connais pas encore.

Dans cet espace de désorganisation où tout se bouscule, se **déforme** et se **déséquilibre**, dans ce lieu du **chaos** et du rien, là où les choses ne peuvent plus être regardées de la même manière, là où l'attente sous forme de patience est nécessaire, il y a une part de soi qui est touchée et en même temps donne à voir.

Cette partie de soi-même, comme lieu de béance, incite à prononcer ces mots terribles : « je suis perdue ». Mais comme nous l'avons vu tout au long du mémoire, il est toujours possible de *se raccrocher brusquement à un rythme*<sup>130</sup>, qui nous fait passer de l'état d'errance et de perte à l'état d'**exister** soi-même. Et dans ce lieu fissuré il est donné une **ouverture** possible.

Allongée sur le lit, dans la pièce du milieu, face à la porte vitrée, je percevais le murmure de la nature, à son réveil comme à son coucher. Par l'embrasement de la fenêtre, un rayon de soleil venait réchauffer mes pieds nus et j'entendais le chant du rouge-gorge, qui parfois venait taper aux carreaux comme pour me saluer. Tous ces signes de la nature devenaient pour moi, indispensables pour aller mieux. Plus le temps passait et plus je les attendais. Chaque matin ils retentissaient dans le jardin, pénétraient dans la pièce et résonnaient en moi en véhiculant toutes sortes d'images de paysages. Je voyais la mer s'échouer sur le sable, et j'inventais sa couleur, une pour chaque jour. Même son odeur venait jusqu'à moi. Je voyais la lumière percer les feuillages et renvoyer son éclat à chaque souffle du vent. C'était comme si j'avais rendez-vous chaque jour avec la nature ; et avec elle à mes côtés, je recommençais à vivre et à réinventer un paysage. Ces formes que je faisais **évoluer** au fur et à mesure que la nature me les renvoyait, de plus en plus précises et de plus en plus colorées, commençaient à se lier entre elles et à devenir de véritables créations. Elles s'entrecroisaient, et s'entrechoquaient pour se frayer un chemin, puis venir s'accorder entre elles. Je voyais le paysage évoluer et se transformer aussi bien en moi que devant moi.

Les éléments du paysage me sont donnés à voir ici uniquement au travers de sensations en relation avec ce que j'ai pu percevoir de la nature. En m'offrant ses murmures, ses odeurs et ses couleurs, en pénétrant dans la

---

<sup>130</sup> Je fais référence ici à H. Maldiney.

chambre, celle-ci a permis que se tisse une relation secrète, de plus en plus intime au fil des jours. Ainsi quelque chose se construisait du **dedans** comme du **dehors**, et de ces **échanges** intimes, allait naître une nouvelle forme de paysage. Un paysage lumineux, coloré et bien vivant.

La relation d'**intimité** que j'ai pu entretenir avec la nature tout au long de cette période douloureuse, m'a permis progressivement de sortir de moi en gardant le contact avec le monde extérieur, et d'y entrer à nouveau différemment, engendrée par toute la vie de la nature et par tous ses **mouvements**, qui ont **habité** mon corps sans jamais cesser de l'**animer**.

C'est ainsi que j'ai pu m'**ouvrir** à la vie et découvrir un paysage éclairé, alors qu'il m'était apparu obscur. Il aura suffi d'un signe, comme un deuxième événement, pour que m'apparaisse une douce lumière venant réchauffer la chambre, pour que j'entende le chant du rouge-gorge et ses battements d'ailes le long de la porte vitrée, pour que je perçoive à nouveau le paysage.

A travers ce parcours initiatique, vécu comme une renaissance, allant de quelque chose d'informe à une forme construite, toujours en évolution, je retrouve aujourd'hui une vision neuve des choses. Je les regarde autrement, avec plus d'attention et de **profondeur**. J'ai acquis plus de sagesse dans la façon de voir la vie. Je m'arrête, j'observe, j'entre en contact, en relation avec le monde autour de moi. J'ai l'impression de prendre le temps de goûter aux choses. Même si mon œil droit n'est plus celui d'avant les événements, même si ma vue reste déformée, ma vision, elle, au contraire, s'est enrichie et agrandie.

Les accidents du corps ne sont pas forcément des privations, mais la chance de l'œuvre à venir.

Dans le bouleversement qui s'est opéré, j'ai été rejointe par ma terre natale. Je vis actuellement dans l'île de Ré et suis plongée au quotidien dans ce paysage du bord de mer, qui va me permettre de retrouver une nouvelle dynamique, dans laquelle toute une réflexion, sur le plan d'une création artistique personnelle, est en train de se mettre en place.

J'ai l'impression de m'ouvrir de plus en plus au paysage au fur et à mesure que je le côtoie, de le redécouvrir dans ses parties visibles et invisibles, et de faire corps avec lui et de me laisser emporter par lui dans un travail plastique qui est le commencement d'une œuvre à venir.

Pour l'instant, il s'agit de reprendre de nouveaux repères, que je ne pourrais trouver que dans un travail artistique où il sera question d'évoluer en même temps que l'œuvre évoluera, par poussées successives, d'**engendrement** à engendrement, donnant lieu un peu plus tard à un travail d'accompagnement encore plus abouti par tout le parcours d'une réflexion personnelle préalable sur le paysage, avec sa part visible et invisible.

Voici le lieu dans lequel va s'orienter mon existence. Un espace qui se cherche, en genèse de quelque chose qui demande une **maturation** nécessaire pour être opérant. Je retrouve ici ce même mouvement, dans

lequel se présente une nouvelle terre d'origine, à partir d'un accident de santé, et me ramenant sur ma terre natale. Ainsi la vie se continue et se perpétue dans un projet qui est une reprise créatrice de soi-même.

## BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves* Editions José Corti 1942 ;  
*La poétique de l'espace* Editions Puf, Quadrige, Déc 2005 ; *La terre et  
les rêveries du repos* Editions José Corti 1942

BARIDON Michel, *Naissance et Renaissance du paysage*, Actes Sud,  
2006

CHENG François, *Cinq méditations sur la beauté*, Editions Albin  
Michel 2006

COGNAT Raymond, *Le siècle des impressionnistes*, Flammarion,  
1967

COQUELIN Anne, *L'invention du paysage*, Editions Puf, Quadrige,  
2004

DORCIAC Franck, *Le Land Art...et après*, Editions L'Harmattan 2005

GASQUET Joachim, *Cézanne*, Encre Marine, 2003

ESCANDE Yolande, *L'art et la Chine Traditionnelle*, Hermann,  
2001

FROMENTIN Eugène, *Notes sur l'île de Ré*, Editions La Geste 2005

MALDINEY Henri, *Regard, Parole, Espace*, Editions L'Age  
d'homme, 1973 ; *L'avènement de l'œuvre* Editions Théétète 1997

MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie* Editions Puf Quadrige,  
2006

MEREDIEU Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art  
moderne et contemporain*, Larousse, 3<sup>e</sup> édition, 2008

MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et Non Sens*, Editions Gallimard  
1996, *L'œil et l'esprit*, Editions Gallimard, 1964, *Le visible et l'invisible*  
Editions Gallimard, 2002

RICŒUR Paul, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Editions du Seuil  
1965

STRAUS Erwin, *Du sens des sens* Editions Jérôme Millon 1989

TARDY Pierre, *Sel et Sauniers d'hier et d'aujourd'hui*, Groupement  
d'Etudes Rétaises, 1987

WUNENBURGER J. Jacques, *Art, psyché, cosmos*, Publications de l'université de Provence, 1999 ; Catalogue des *gardiens de la terre*

Revue Art et Thérapie, *La Terre* N° 66/67 Juin 1999

Revue Art et Thérapie, *L'œuvre du regard* N° 88/89

Revue Art et Thérapie, *Création et auto-réalisation de soi* N°102/103  
Nov 2009

Revue Art et Thérapie, *La Création comme processus de transformation* N° 56/57 Juin 1996

*Télérama* hors série, *Courbet fou de la peinture*, 2009

## **Annexe : rapport de Pascal Dupond sur le mémoire de Martine Gendron**

Je voudrais exprimer d'emblée tout le plaisir et tout l'intérêt que j'ai trouvés dans la lecture du mémoire de recherche que Martine Gendron nous propose aujourd'hui.

Il s'agit d'un travail d'écriture approfondi qui témoigne indivisiblement d'une passion de peindre et de la générosité d'un accompagnement.

Pour rendre hommage à ce travail, je proposerai le contrepoint de quelques réflexions.

Elles porteront d'abord sur ce que j'ai perçu comme une sorte d'expérience fondamentale, puis sur une articulation possible entre les notions de nature, de monde et de paysage et enfin sur quelques aspects du travail avec les personnes.

### **A. L'expérience fondamentale**

Tu écris : « Le marais est une matrice symbolique où se rencontrent la vie et la mort, la destruction et la renaissance, la mémoire et le projet, la nature et l'art humain » (18)

Cette matrice symbolique est porteuse d'une expérience fondamentale où se sont comme ouvertes à toi les coordonnées de l'existence. Cette expérience fondamentale nourrit en profondeur ta pratique picturale, ton travail d'art-thérapeute et le chemin de vie qui les unit.

Une marche contemplative, la mobilité du corps et de la pensée

Un contact tactile avec le sol, un sol imprévisible, qui cède, qui résiste, qui propose au marcheur son énigme

Des traces qui s'inscrivent ou déjà s'écrivent en esquissant une mémoire du monde

Un pas qui ouvre l'avenir

Des directions de sens, l'horizontale et la verticale

La découverte d'une vie universelle

L'émergence du possible.

Mais aussi la mort du marais salant, l'abandon.

Le marais a été abandonné de ceux qui autrefois y recueillaient le sel.

Il a été abandonné de toi qui as quitté cette terre natale pour vivre ailleurs.

Cet abandon n'a cependant pas le dernier mot

Tu dis à la p. 27 qu'il s'agit de « ...redonner du sens à une terre natale en perdition... » .

Ce sens tu l'apportes par ton travail de peintre, qui est comme une métamorphose de la nature en œuvre de peinture et même une *Aufhebung* selon le mot de Hegel, une conservation qui est aussi un dépassement : le marais salant ne produit plus le sel, il n'est plus assujéti aux besoins humains ; devenu peinture, il devient un rayon de monde, il témoigne d'une part de l'être universel

Cet abandon du marais salant, cette mort symbolisent la perte sans laquelle aucune création n'est possible.

Tu le donnes clairement à entendre en disant que ta terre natale biographique est devenue une terre natale ontologique.

Je le comprends ainsi : un lieu de naissance est devenu en se perdant lieu d'origine, une origine passée est devenue en se perdant origine avenir.

Cette origine avenir, elle est opérante dans ton travail de peintre.

Elle est aussi opérante dans ton travail d'art thérapeute.

Comme peintre, comme art thérapeute, tu fais voir et comprendre qu'une existence née du monde peut naître et renaître au monde, que née du passé, elle peut naître et renaître à l'avenir.

B. L'articulation entre paysage et nature.

Tu écris : « Imaginer son propre paysage dans le paysage déjà existant participe de la vie et de la renaissance des éléments de la nature. Le paysage ainsi créé est en quelque sorte une remise en forme des choses et une recréation de soi-même » (22)

« Le rapport qui s'établit ici entre soi et le paysage, que je qualifie de connivence, permet d'entrer en résonance avec la nature [...] Ce surgissement du paysage, qui est aussi surgissement de soi dans le paysage [...] me conduit à une sensation plus abstraite du paysage où j'entre dans un état de « contemplation cosmique » (23)

Lorsque les personnes sont vraiment dans le paysage, « elles se préparent à une éventuelle rencontre avec la nature. En élargissant l'espace, elles s'ouvrent à l'inconnu de la nature. En le transformant pour le recréer, elles ouvrent en même temps un monde qui les transforme » (50)

Ta pensée s'organise autour des trois concepts de nature, de monde et de paysage et le jeu entre nature et paysage est une articulation forte de ta réflexion.

Et je voudrais te proposer quelques variations autour de cette articulation.

Les concepts de nature et de monde appartiennent à une expérience très ancienne de l'être dont les Grecs ont donné des traces linguistiques explicites : *phusis* et *kosmos*.

Le *kosmos* est une totalité ordonnée, dont la sphère parménidienne offre l'image géométrique.

La *phusis* est une puissance infinie de création et de destruction.

Certains penseurs ont uni monde et nature, comme Aristote.

D'autres les ont plutôt séparés, comme Epicure et Lucrèce : le monde se dissout dans l'infini de la nature.

Qu'en est-il pour nous aujourd'hui ?

1. L'expérience grecque du *kosmos* n'est plus la nôtre : le monde clos a basculé dans un univers infini.

De ce basculement est né un autre concept du monde qu'on peut appeler phénoménologique : le monde devient avec Kant une idée de la raison et avec Heidegger une structure de notre Dasein comme être-au-monde.

On peut alors penser le monde comme l'ouvert de l'être, un ouvert de l'être qui serait inséparable du témoin de cet ouvert ou de cette ouverture, le Dasein, le corps-sujet

2. Le concept de paysage, tu l'analyses en détail, est tardif

Le paysage apparaît au moment où une certaine expérience du monde - de l'ouvert de l'être - se donne des emblèmes visibles dans l'œuvre de peinture, la peinture de paysage

L'expérience du paysage n'est donc possible d'abord qu'au moment où le *kosmos* antique s'effondre en faisant place à un univers infini.

L'expérience du paysage n'est possible ensuite qu'au moment où le travail de culture propose une « mise en œuvre » du monde ou de l'ouvert de l'être à travers ce corps-sujet qui s'efforce d'y être – une mise en œuvre qui est aussi une « mise en jeu » du monde, au double sens du terme<sup>131</sup>, une mise en jeu où surgit une liberté.

3. La nature est le fond qui porte et accueille notre mise en œuvre ou en jeu de l'ouvert de l'être dans le paysage. Et ce fond qui porte et accueille l'œuvre-paysage l'expose à sa puissance et la rend vulnérable.

Ce fond est donc aussi abîme ; la nature est une coïncidence des opposés, un jeu éternel du fini et de l'infini, du mobile et de l'immobile, de la rumeur et du silence ou, comme tu le dis très bien, de l'éphémère et de l'inépuisable

Il me semble que tu retrouves à travers le concept de nature, à travers aussi cette « terre » paradoxale du marais salant (qui est elle-même et son contraire) une longue histoire du principe obscur de toute création.

Platon l'appelle *chôra* : c'est un réceptacle, une nourrice, qui reçoit la forme mais ne se laisse pas entièrement persuader par le travail de la forme

Heidegger l'appelle la terre : la Terre héberge tout ce qui s'épanouit dans l'Oouvert mais c'est aussi ce qui reprend en son sein tout ce qui s'épanouit et « ce qui se referme en soi » (*Holzwege*, Tel, pp 49 et 51)

### C. Les trois moments du paysage ou du travail de l'œuvre<sup>132</sup>

Au premier moment, au premier jour, il y aurait comme le geste ordonnateur de la spatialité primordiale du corps-sujet, un geste qui se rapprocherait de ce que Heidegger appelle *Entfernung*, le surgissement de l'espace et de l'être à l'espace.

Ce geste spatialisant s'inscrit dans une situation qui est celle de l'être-perdu. « Comment choisir, dis-tu à la p. 46, dans un espace aussi vaste, aussi imprévisible ? » comment « y être » ? comment surgir, exister ? comment faire apparaître le « ici » primordial par rapport auquel tout s'ordonne selon le proche et le lointain ?

---

<sup>131</sup> Une liberté engagée au monde. Nous retrouvons ici ce que Maldiney observe du paysage de Tal Coat : « l'espace de Tal Coat, c'est l'espace du paysage, non d'un paysage spectacle, mais d'un paysage milieu... » (68) ; et c'est en référence à cette liberté que je comprends le propos pour moi déconcertant de Anne Cauquelin disant : « quand l'œil regarde le paysage, il découpe et fabrique des morceaux de paysage » (67)

<sup>132</sup> Premier jour	2 <sup>e</sup> et 3 <sup>e</sup> jours	4 <sup>e</sup> jour
Marie	Marie	Michèle
Michèle	Brigitte	Brigitte
Gabrielle	Geneviève	Catherine
Jacques	Isabelle	Isabelle
Brigitte	Michèle	Marie
Catherine	Jacques	Geneviève
Isabelle		Jacques

Geneviève a été adressée à Martine par son psychiatre ; Marie s'est inscrite d'elle-même à la suite d'une hospitalisation en psychiatrie ; Michèle et Jacques sont thérapeutes ; Catherine a une activité de peintre mais se trouve dans l'instant incapable de la poursuivre. Isabelle, déprimée, s'est jointe au groupe in extremis.

C'est le geste qui répond à l'être perdu, le geste qui manifeste, disait Merleau-Ponty, la structure métaphysique de notre corps ; je cite la p. 108 : « il peut suffire d'un geste pour repartir, un geste qui ouvre et trace, nous donnant accès à l'espace autour de nous. Ce geste est au commencement du travail de l'œuvre ».

Le geste qui permet d' « y » être, c'est peut-être d'abord celui qui délimite ou tente de délimiter une forme, une forme se détachant d'un fond, une forme offrant le lieu où surgir, où exister

Marie : « la pierre guide son geste qui entoure et délimite en même temps un territoire » (50) ; Michèle : « la présence du mur est importante pour Michèle. Elle dessine et construit son territoire à partir de lui » (53) ; Jacques : « dans l'élan de son geste, il trace un grand cercle, se met à l'intérieur et dessine un deuxième cercle plus étroit autour de lui » (55)

Cela évoque pour moi le moment mythique de la fondation d'une ville où il s'agit de circonscrire un espace en traçant un sillon circulaire sur le sol.

On voit aussi apparaître avec la limite la double défaillance de la limite, par excès ou par défaut.

La défaillance par excès, c'est la limite qui devient un mur, et même, comme le dit très bien Michèle, le « mur de la non vie », le mur qui s'oppose au caractère foncièrement dialectique de la vie. Michèle voit très bien que le geste libérateur, c'est le geste qui dialectise le rapport entre les opposés et permet ainsi à l'existant de trouver sa mesure ; en un sens, le mur – tout immobile – n'est rien du sable qui sans cesse s'effondre en lui-même, comme le sable n'est rien du mur ; en un autre sens, et plus profondément, ils sont identiques ; pour l'existence, être sable et être mur, c'est tout un ; la mesure consiste à trouver le *metaxu*, l'entre deux, c'est-à-dire la relation dialectique : « j'ai senti que ma place serait là, entre fragilité et solidité » (52) ; ce qui offre un lieu pour être, c'est la « proportion anthropologique » entre fragilité et solidité ou, pour reprendre une formule de Schiller, entre la pulsion formelle qui tend à l'identité et la pulsion sensible qui tend à la variation.

La défaillance par défaut, c'est la limite qui échoue à partager, départager l'intérieur et l'extérieur et à rendre ainsi possible le passage entre les contraires. De cet ordre serait la spirale de Brigitte qui témoigne ainsi : « j'ai à un moment tourné sur moi-même en laissant une trace circulaire. Grand plaisir à ce moment en réalisant la spirale. Puis ensuite la trace s'est séparée en quatre fils qui partaient loin vers l'extérieur » (58).

La spirale est une forme qui élude, si je puis dire, la fermeture, le retour à soi, et se perd dans l'infini, en neutralisant le partage entre l'intérieur et l'extérieur.

Il n'est pas très étonnant que l'activité des 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> jours confronte Brigitte au sentiment de l'étouffement avec, en contrepoint tout un travail sur la profondeur et la trouée de lumière, ce qui la conduit, au 4<sup>e</sup> jour, j'y reviendrai, vers un point d'heureux équilibre entre la limite qui sépare et la limite qui unit.

Le travail du premier jour ouvre aussi un espace d'écriture, comme si, en ce moment où un existant émerge à soi, la forme plastique et l'écriture se tenaient indivis.

On pourrait évoquer ici les analyses de Leroi-Gourhan. Leroi-Gourhan souligne l'importance du couplage, à l'aube de l'*homo sapiens*, de la

motricité de la face et de la motricité de la main ; l'art primitif, dit-il, est abstrait, préfiguratif, il sélectionne certains traits expressifs fonctionnant différemment et les assemble en mythogrammes. De là part ensuite une double évolution conduisant vers le figuratif d'un côté, et l'écriture, de l'autre.

Ces réflexions de Leroi-Gourhan ne nous parlent pas seulement d'un commencement, elles nous parlent d'une origine, et d'une origine permanente.

Il me semble que ta pratique invite les personnes à renouer avec la fécondité de l'origine.

Au second moment, aux 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> jour, le geste va à la rencontre de la profondeur

Le Ici primordial a surgi et il prend figure dans l'intimité de la cour intérieure

Et c'est alors qu'il devient possible d'aller à la rencontre d'une dimension de l'espace, qui était là mais peut-être en position de latence et qui va être à présent explicitement travaillée.

Le sable, de support, devient matériau ; tu parles à la p. 66 d'un « processus qui consiste à aller toujours plus en avant dans la profondeur ».

Quelle profondeur ?

Marie fait apparaître de « petites monstruosité » (67), « des formes soumises aux tentations de la monstruosité » (67)

Brigitte travaille avec une matière épaisse qui la conduit à l'étouffement : « elle a du mal à respirer » (68)

L'existant qui a surgi au monde travaille la voluminosité de l'œuvre et retrouve ainsi la profondeur du corps-sujet ou de la chair<sup>133</sup>.

Au troisième moment, au 4<sup>e</sup> jour, deux temps apparaissent.

Le premier met en synergie le travail autour de la spatialité du monde et le travail autour de la profondeur de la chair

C'est pourquoi la proposition est de créer un contenant (rappel du premier moment) et d'y « déposer quelque chose d'intime (rappel du second) ; le travail se fera donc autour des polarités du voilement et du dévoilement.

Les effets de cette synergie sont saisissants. Je prendrai deux exemples

Michèle ne propose aucune distinction, aucune articulation explicite entre un contenant et un « objet intime » ; elle est toujours prise dans un jeu des contraires ; mais ce jeu ne se vit et ne se dit plus en mode parménidien, comme au 1<sup>e</sup> jour, (solidité/fragilité, être/non être) mais en mode héracléen : équilibre et déséquilibre s'opposent en une tension dynamique et créatrice, Michèle affronte la perte comme la condition de toute création, elle pressent – on peut le dire à la façon du poète, que « là où est le danger, là croît aussi ce qui sauve ».

Isabelle façonne difficilement une sorte de cabane faite d'un grillage en plastique, dont elle dit : « j'y ai vu aussi une forme de tête de personnage et je me suis vue dans la cabane » (90).

---

<sup>133</sup> Geneviève paraît travailler le second jour dans l'esprit de ce qui a été accompli le premier par les autres (délimitation des territoires).

Cette situation : une cabane qui est ou qui accueille une forme humaine partielle, un certain brouillage du contenant et du contenu, une certaine difficulté d'Isabelle à métaphoriser la chair dans l'objet intime – tout cela appelle de ta part un accompagnement, et tu invites Isabelle à donner à sa cabane un site afin qu'elle devienne ainsi une possibilité d'habiter le monde ; cet accompagnement me paraît très juste d'un point de vue à la fois phénoménologique et thérapeutique ; et ce qui le montre, c'est qu'Isabelle ajoute à la cabane un socle, un *Grund* et ce socle permet à la cabane de se laisser accueillir dans le monde – à l'abri d'une muraille qui la protège du vent. La cabane devient ainsi un corps-sujet, une chair abritant l'existence<sup>134</sup>.

Le second temps est celui d'un déplacement de l'objet intime de son réceptacle d'origine vers le réceptacle édifié par une autre personne. Ce déplacement initie trois mouvements dialectiques, inséparables et, si je les distingue, c'est uniquement pour clarifier ma représentation de leur opération.

*Le premier déplacement est intérieur à l'œuvre, à l'espace de l'œuvre.*

Isabelle déplace son objet intime (la cabane) de son contenant primitif (le mur qui abrite du vent) vers le contenant de Michèle (un édifice de pierres et de racines qui défie l'équilibre).

Geneviève déplace son « objet intime » (l'encrier et la plume) de son contenant primitif (un espace fortifié) vers le contenant de Catherine (une pierre - faisant partie de l'écluse à poisson) ; ce transfert lui offre, dit-elle, « une porte de sortie ».

Jacques déplace son objet intime (« une petite planche de bois, support d'une composition faite d'algues et de coquillages, de son contenant primitif (une sorte de grotte protégée par un entrelacs de branchages et de filets) dans le contenant de Brigitte (un parc composé par des branchages rassemblés par un fil de coton blanc) : « j'ai choisi d'aller chez Brigitte parce que j'ai senti tout de suite que je pouvais y mettre mon œuvre... ».

Ce déplacement est un mouvement vers l'ouvert, vers l'abandon confiant au monde, et il est aussi une métaphore en acte : l'œuvre, en se déplaçant vers un autre contenant, devient métaphore d'elle-même, et approfondit ainsi sa nature de langage.

*Le second déplacement est un mouvement entre l'œuvre et la personne.*

Brigitte déplace son objet intime (un bouquet de fleurs) de son contenant primitif (un parc de branchages) vers le contenant de Marie (un espace fait de branchages).

Marie éprouve le geste de Brigitte comme un geste envers sa personne (« j'étais émue car notre relation a été difficile ces jours-ci ») ; Brigitte éprouve son propre geste comme un geste envers le contenant de Marie (« son lieu m'a plu »). Il y a donc à la fois un rapport entre les personnes et un rapport entre les œuvres ; l'œuvre est la métaphore de la personne,

---

<sup>134</sup> Que devient alors la relation entre le contenant et le contenu, l'objet intime ? Tu montres qu'il y a un certain flottement autour de leur distinction et de leur articulation : « son objet intime, dis-tu, est à la fois le contenant et le contenu » (91) ; et en effet la cabane qui est « contenante » pour la forme qu'elle accueille devient objet intime quand elle est accueillie par le mur qui abrite du vent.

comme la personne, en créant, devient la métaphore de son œuvre ; la personne et l'œuvre sont en interaction métaphorique ; et c'est cette interaction métaphorique qui se précise et s'amplifie dans la circulation des contenants et des contenus.

*Le troisième déplacement – je le mentionne en position tierce – mais il est en vérité la cheville ouvrière des deux premiers – c'est celui qui initie une verticalité.*

Il est remarquable que tu parles non pas de « don », mais d'« offrande ».

Le don est horizontal ; l'offrande est toujours aussi dans la verticalité.

Cette verticalité, les personnes en témoignent par cette ritualité qui se saisit de leurs gestes, par cette conscience que dans le temps profane s'ouvre la parenthèse d'un temps sacré.

Avec le vertical s'annonce la Hauteur.

La Hauteur – et il n'est pas nécessaire d'en préciser l'identité : Grand Autre, tout Autre, Nature, ses noms sont multiples - accompagne les moments où notre humanité se retrouve, retrouve ce que signifie « être homme » en retrouvant les coordonnées les plus simples et les plus profondes de l'acte d'exister : surgir, s'orienter, perdre et se perdre, habiter, s'ouvrir et se fermer, éprouver l'opposition des contraires et leur affinité.

Le philosophe, disait Hegel, est l'oiseau de Minerve, la chouette, il se lève la nuit, il recueille et il réfléchit, autant qu'il peut, il porte au concept ce que les hommes ont produit dans la clarté du jour.

C'est dans cet esprit que je t'offre les réflexions qui me sont venues en lisant ton travail.

Tu contribues par une présence discrète et vigilante à rendre la vie plus mobile, plus vivante, plus libre.

Ton travail est un beau témoignage des possibilités fondamentales de l'art thérapie.

## Sommaire

### Introduction

Un lieu où l'existence s'oriente à partir d'une origine

L'œuvre : terre d'origine

L'œuvre : un paysage en formation

### Comment définir le paysage du XXI<sup>e</sup> siècle

Promenade historique

Le mot « paysage »

Etre paysagiste aujourd'hui

### Première partie : mon regard sur le marais

*Une création personnelle avec ma terre natale : paysage réel et inventé*

Présentation du paysage : le marais salant

Terre natale

Son histoire

Création artistique et terre natale

Différentes interactions entre soi et le paysage

Comment je regarde le paysage

Comment le paysage me regarde

Formation et préparation du marais

L'abandon des salines

Comment je suis regardée par le paysage

Comment mon âme s'imprègne du paysage

Comment ma création s'imprègne du paysage

Une évolution progressive et créatrice

*Dans les aller-retour du visible à l'invisible*

*Vers une transformation*

*Une nouvelle démarche artistique*

### Deuxième partie : regards d'artistes

*Vers une transformation du paysage : de l'impressionnisme à la géoplasticité*

Le paysage du côté des impressionnistes

L'entrée du paysage dans le monde moderne du XX<sup>e</sup> siècle

Avec Cézanne

L'art abstrait : entre naturel et artificiel

*Du naturel à l'artificiel*

*De l'artificiel au naturel*

Les géoplasticiens et le paysage du XXI<sup>e</sup> siècle

Vers une création éphémère

Présence du temps dans la création géoplastique

Ma rencontre avec la géoplasticité

### Troisième partie : regards de connivence

*Intervention Ile de Ré : le silence et le secret*

Choix d'un paysage en fonction du thème

Premier jour : temps de repérage

Propositions

L'imprévisible

Différents temps dans la matinée

La respiration

La marche  
Choisir son lieu : partir d'un élément, d'un geste ou des deux  
La personne avec son lieu  
La nécessité d'une rencontre

Deuxième jour et troisième jour : temps d'élaboration

*Aller plus au secret des choses*

Proposition  
La rencontre se continue avec les éléments du paysage  
Dehors-dedans  
Paysages et lieu délimité  
Petit intermède avec H. Maldiney et P. Tal Coat

Un temps qui s'écoule

Quatrième jour : temps du rituel et fin

*Déposer son secret*

Première proposition : temps du matin  
A la rencontre de deux espaces  
Entre mer et terre : voile-dévoile  
Un temps de communication  
A la rencontre de trois espaces : personne, paysage, œuvre  
Fin de séance

Deuxième proposition : temps de l'après-midi  
Autour de l'objet du secret : un cérémonial inattendu  
Il est temps de se séparer

Le paysage : un espace de transformation  
Un espace de création et de récréation  
L'œuvre : centre de rayonnement

#### **Quatrième partie**

*Regards de philosophes*

Pensée orientale et occidentale  
Mouvement, rythme, souffle  
Au delà du regard il y a « quelque chose »  
Un regard habité  
Les profondeurs de l'âme  
Anne Cauquelin, philosophe, s'interroge sur la nature du paysage

#### **Cinquième partie**

*Temps de confrontation, entretiens*

Entretien avec six personnes ayant participé aux interventions  
Une écriture, des interventions, des entretiens, une réflexion féconde

#### **Conclusion**

#### **Bibliographie**

#### **Annexe**