

Dans le jardin, figurer le paysage et mettre en crise les images : œuvres récentes de Stéphane Tellier

Anthony Poiraudeau

« Au pied de ces murs, au soleil, j'imaginai aussi que l'on eût dû trouver [...] des monnaies portant quelques mots, probablement tronqués [...] et j'aurais voulu que ma poésie fût comme une parole écrite sur ces médailles remontées du fond de la terre [...]. »

Philippe Jaccottet¹

« L'unité d'un paysage s'offre comme l'accomplissement d'un rêve souvent rêvé [...]. Mais le paysage onirique n'est pas un cadre qui se remplit d'impressions, c'est une matière qui foisonne. »

Gaston Bachelard²

Introduction : *Figures, icône, indice* – question historiographique

Commençons par un problème d'histoire de l'art, un problème d'image. Il s'agit de l'équivoque, méconnue, qui gît dans la notion de *figure*.

Pour faire l'histoire des images, le terme de *figure* – fréquemment employé – a été largement envisagé dans le sens suivant : la *figure* est un motif identifiable par et dans son aspect, elle est un thème reconnaissable et analysable du point de vue iconographique³. C'est à dire que l'on voit des *figures* dans des images qui reproduisent plus ou moins fidèlement les aspects visibles d'un référent précis : on parle alors de peinture *figurative*, par opposition à la peinture abstraite, où l'on ne reconnaîtrait rien.

Mais, disais-je, il y a une équivoque dans la notion de *figure*, et cette équivoque est passée sous silence par la manière dont on traite habituellement de cette notion, par la manière dont on parle de peinture *figurative* ou *non figurative*. En

¹ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Paris : Gallimard (collection Poésie), 1976, pp. 28-29

² Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris : José Corti, 1942, p. 11 (pagination de l'édition Le Livre de poche, collection Biblio essais)

³ Erwin Panofsky, « Introduction à l'étude de l'art de la Renaissance », *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1967, pp. 17-18

effet, la *figure*, au sens que lui donnèrent nombre de théologiens médiévaux par exemple, signifie quasiment l'inverse de son acception courante : la *figure* est un détour permettant de donner accès à la présence même de ce que l'on veut *figurer* (et non pas un accès direct à l'aspect de ce que l'on représente)⁴. La *figure* par excellence, dans ce cadre du christianisme médiéval, est l'hostie⁵ : elle *figure* le corps du Christ⁶, et bien qu'elle n'ait aucune ressemblance visible avec Dieu fait homme, elle est *effectivement* le corps du Christ, par l'opération de la transsubstantiation liturgique. L'enjeu de cette *figure* est de donner par delà les apparences et les dissemblances une présence détournée mais effective de la chose *figurée* elle-même. Ainsi, la *figuration* est un dispositif, un processus. La *figure* n'est pas l'issue univoque et fixe d'un parcours mais ce parcours lui-même, en cours, en puissance, en potentialités.

Cette appréhension de la production d'images n'a jamais quitté l'histoire de la peinture, même à l'époque de la conquête triomphale par celle-ci de la reproduction fidèle des aspects de la réalité. D'autre part, on retrouve cette *figuration* hors des contextes de l'art sacré ou religieux, puisqu'il s'agit au fond d'une question de représentation. Cependant, l'historiographie de cette *figuration* n'a que très peu été faite⁷. En témoigne l'usage de son corollaire théorique dans la littérature critique : le signe comme *indice*.

Cette notion d'*indice* est tirée des travaux du philosophe américain Charles S. Peirce⁸. Peirce distingue trois types de signes : le *signe symbolique* crée du sens en fonction d'un code conventionnel préétabli, ainsi le signe « 1 » désigne « une unité » ; le *signe iconique* crée du sens par ressemblance visuelle, c'est ainsi par exemple que nous reconnaissons quelqu'un sur une photographie ; enfin le *signe indiciel* indique et désigne ce qui a été en contact physique avec lui, ainsi des traces de pas dans la neige sont le *signe indiciel*, l'*indice* que quelqu'un est passé par là. Comme la *figure* dont nous avons parlé, l'*indice* implique la présence réelle de ce qu'il désigne ou représente, en même temps il n'implique pas obligatoirement une ressemblance avec son référent : la fumée ne ressemble pas au feu dont elle est l'*indice*, et une *figure*.

Or, l'histoire de l'*indice* en art n'a guère été faite, elle non plus. De son inauguration par Giorgio Vasari au XVI^e siècle à Erwin Panofsky au XX^e siècle, la discipline humaniste de l'histoire de l'art⁹ est largement une histoire des *signes*

⁴ Georges Didi-Huberman, « Question de figure, question de fond », *Fra Angelico : dissemblance et figuration*, Paris : Flammarion (collection Champs), 1995, pp. 27-40

⁵ Georges Didi-Huberman, « Le quadruple sens de l'écriture », « La dialectique du dissemblable », *Fra Angelico, op. cit.*, pp. 57-98

⁶ Luc, XXII, 19 : « Puis, prenant du pain, il rendit grâces, le rompit et le leur donna, en disant : « Ceci est mon corps, donné pour vous ; faites cela en mémoire de moi. » »

⁷ A ce sujet, notons les travaux isolés et remarquables de Hubert Damisch, Jacques Derrida, Georges Didi-Huberman, Louis Marin, parmi quelques autres.

⁸ Charles S. Peirce, *Ecrits sur le signe*, Paris : Seuil, 1978

⁹ Au sujet de l'histoire de l'art comme discipline humaniste, voir Erwin Panofsky, « L'histoire de l'art est une discipline humaniste », *L'Œuvre d'art et ses significations : essais sur les « arts visuels »*, Paris : Gallimard, 1969, pp. 27-52

iconiques produits par les artistes. Avec le XX^e siècle, ces derniers multiplient cependant les œuvres d'art fonctionnant comme des dispositifs de production et d'enregistrement indiciels. C'est le cas lorsque les enjeux d'une œuvre deviennent explicitement temporels avec le happening, la performance et les œuvres éphémères en général qu'il faut enregistrer et documenter, dont il faut attester et prouver l'existence¹⁰. C'est le cas également lorsque les enjeux d'une œuvre sont explicitement processuels, que celle-ci exhibe les opérations, les actions, les contacts qui l'ont formé. Alors, enfin, les théoriciens de l'art, non sans résistance, ne peuvent plus ignorer les *signes indiciels* en présence¹¹.

Figurer le paysage : toucher et vision, distance et contact

Dans la salle de l'exposition qu'il réalisa au Logis à Sallertaine (85) à l'été 2004, le peintre Stéphane Tellier propose cette phrase :

« *Travailler avec la pluie, le soleil, emprunter à la terre, rendre présent le geste, froter, toucher, caresser, effleurer, jouer... Réinventer des territoires intimes* »

On note, dans cette phrase, un usage exclusif de verbes à l'infinitif qui implique une attitude que nous nommerons processuelle : il s'agit d'effectuer des actions et non d'aboutir à un résultat précis et arrêté. L'expression « rendre présent le geste » est d'ailleurs explicite à cet égard, elle relève aussi d'une nature particulièrement *indicielle* : il s'agit de « rendre présent », de montrer ce qui est effectivement passé par là, de garder la trace des contacts physiques reçus par le corps de l'œuvre – la phrase citée accueille tout un lexique du contact, de la tactilité : « froter, toucher, caresser, effleurer ».

Précisément, de quoi s'agit-il ? Les supports des œuvres de Stéphane Tellier sont de vieilles planches, des toiles, de vieux tissus tendus sur châssis sur lesquelles ont été disposés, déposés, ordonnés de la terre, des feuilles, de la peinture, etc. ;

¹⁰ L'*indice*, en effet, a partie liée avec la preuve (on n'oubliera pas d'ailleurs sa place dans littérature policière) en tant qu'il engage une présence physique, réelle. La photographie – mode d'enregistrement principal des travaux artistiques jusqu'à ce jour – est elle aussi impliquée dans des problématiques de preuve, d'attestation et d'enregistrement objectif de la réalité. Et pour cause : la photographie est un processus indiciel en tant qu'elle fixe le contact physique de la lumière sur la pellicule. A ce sujet, on ne peut que renvoyer à l'étude, historique, de Rosalind Krauss, *Le Photographique : pour une théorie des écarts*, Paris : Macula, 1990

¹¹ Quant à la réticence théorique devant l'*indice*, le cas célèbre de la littérature critique sur la peinture de Jackson Pollock est évocateur : les analyses de Clement Greenberg sur l'art de Pollock ne considèrent que des *signes iconiques*, de purs objets visuels, sans se soucier du processus qui leur a donné naissance. C'est Harold Rosenberg, ensuite, qui forgera le terme d'*action painting* en favorisant quant à lui une analyse *indicielle* et *processuelle* de l'art de Pollock (aidé en cela et relayé par les photographies d'Hans Namuth montrant Pollock au travail, puis par les écrits et les œuvres d'Allan Kaprow). On peut à ce sujet, de nouveau, se reporter à Rosalind Krauss, « La photographie comme texte : le cas Namuth/Pollock », *Le Photographique, op. cit.*, pp. 89-99

l'humidité, l'usure a travaillé et fait travailler l'ensemble. Aucune œuvre ne semble *figurative* (à l'exception de quelques motifs épars), mais gageons qu'elles sont toutes éminemment *figurales*.

Gageons également qu'elles ne *figurent* (au sens de « rendre présent ») pas que les processus qui leur ont donné formes. En « travail[ant] avec la pluie » et en « emprunt[ant] à la terre », ces œuvres questionnent le paysage, s'adressent à lui¹². Il se trouve effectivement que le paysage est une préoccupation de Stéphane Tellier (il évoque cette notion à chacune de nos conversations au sujet de ses œuvres) et qu'il implique le paysage avec son travail artistique (qu'il implique le paysage dans son travail artistique et inversement).

Décrivons davantage ses processus de création d'œuvres : le support de l'œuvre (une toile, une planche de bois, un pan de tissu...) est déposé à même le sol en plein air dans le jardin de l'artiste, pour que celui-ci s'y mette au travail avec la peinture, avec les matériaux en présence *hic et nunc* : brins d'herbe sous la main, feuilles à deux pas... il peut pleuvoir, il peut advenir un imprévu et tout cela pourra alors entrer dans la consistance de l'œuvre, traversera l'œuvre ou s'y posera, sera retenu par elle comme par une éponge transformée par l'événement.

Nous sommes donc ici en présence d'un dispositif artistique rendant un hommage multiple au paysage tout en le mettant en crise¹³. Gravement en crise même : en effet le paysage est un phénomène de nature visuelle et *iconique*, et non de nature tactile et *indicielle*¹⁴. Reportons-nous à Alain Corbin :

« *La soumission du regard à la perspective assure le primat du visuel. Elle impose une position spectatorielle qui maintient l'individu à distance de la scène observée. La perspective modifie radicalement la vision de l'espace et autorise la construction d'un paysage*¹⁵. »

A de nombreux égards, la vue et le toucher, et avec eux le paysage et les peintures de Stéphane Tellier, l'*icône* et l'*indice*, s'avèrent contradictoires : quand on touche, on cesse de voir, notre corps nous *prend la vue*, et pour maintenir le regard libre, il faut ne pas toucher. Comme l'écrit Alain Corbin, le paysage implique une

¹² Notons que la Chine, première civilisation paysagère de l'histoire (elle le devient dès le IV^e siècle de notre ère), désigne le paysage par la rencontre de la terre et de l'eau : on y nomme le paysage *shanshui*, en rapprochant les termes *shan* (« montagne ») et *shui* (« eau »). A ce sujet, voir Augustin Berque, « Le paysage à la chinoise », *Les Raisons du paysage : de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris : Hazan, 1995, pp. 71-102

¹³ J'emploie les termes de « mise en crise » et de « critique » non pas au sens de « rejet », mais d'« interrogation profonde », de « remise en question », de « mise en danger ».

¹⁴ Notons qu'il est admis, et que c'est ici mon parti, que le paysage a par nature partie liée avec l'image : il n'est de paysage sans image du territoire, disons même que le paysage est une image de territoire, sous diverses modalités complexes. On se reportera avec profit à l'ouvrage d'Alain Roger, *Court Traité du paysage*, Paris : Gallimard, 1997

¹⁵ Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage*, Paris : Textuel, 2001, p. 34

vision d'ensemble, unifiée, de l'espace, et donc de la distance par rapport à lui, et la représentation unifiée de cet espace en tant qu'il est vu à distance¹⁶.

Il ne s'agit donc pas ici de représentation *iconique* du paysage : il n'y a pas de perspective, pas d'horizon dans ces images, l'horizon et la perspective étant liées à des appréhensions visuelles de l'espace en même temps que des éléments structurels de la représentation du paysage. La distance avec l'espace, imposant « le primat du visuel » et la représentation *iconique* du paysage a été ici rompue, abolie. Plutôt que paysage au sens strict, reporté à distance sur l'image, les œuvres se situent dans le territoire qui pourrait être sujet à représentation, en contact avec lui, au sol et à la merci des turbulences connues par le territoire lui-même, en deçà de sa représentation paysagère¹⁷.

Cependant, il faut souligner encore la nature *figurale*, en tant qu'*indicielle*, de l'espace en présence et rendu matériellement présent dans les œuvres. C'est là que joue, fondamentalement, la « réinvent[ion] [de] territoires intimes », selon les mots de l'artiste, sur laquelle je reviendrai.

Mettre en crise les images

Ce qui est mis en crise dans le même mouvement, dans le travail de Stéphane Tellier, est l'image elle-même, je l'ai déjà évoqué : l'image en tant qu'*icône*. En ce sens deux de ses œuvres m'apparaissent comme tout à fait paradigmatiques.

Je pense d'abord à une peinture dont le support est lui-même une ancienne peinture de l'artiste, vieille de plusieurs années, aujourd'hui insatisfaisante à ses yeux, conservée mais selon lui non montrable comme telle. Cette ancienne peinture est « de style cubiste, ou cubo-cubiste », comme il le désigne lui-même avec une aimable pointe d'ironie, l'ancien style de l'artiste en somme, aujourd'hui délaissé et dépassé par ses soins. Cette œuvre, après quelques années de purgatoire, s'est retrouvée exposée comme support au nouveau dispositif artistique du peintre : posée au sol, à l'extérieur, recouverte à nouveau de peinture, d'herbes, de terre et de feuilles, montrant encore ça et là ses anciennes formes. On a bien là, au sens propre, mise en crise d'image, d'une image indéniablement inscrite dans une histoire établie de la peinture (par ses références explicites au cubisme et aux avant-gardes historiques), d'une image *iconique*, mise en péril par un processus *indiciel*. L'image *iconique* précédente est *précipitée* dans un milieu visuel, *précipitée* au sens physique

¹⁶ Ainsi, c'est à la Renaissance, avec l'invention progressive de la perspective et avec elle de la possibilité de représenter « fidèlement » l'étendue spatiale, que le paysage naît en Occident. Voir Alain Roger, *Court Traité du paysage*, *op. cit.*

¹⁷ Quant au sol et au paysage, remarquons qu'à la Renaissance en France, le terme de « paysage », qui désigne dès lors la représentation iconique du paysage plus que le territoire lui-même (contrairement aux termes anglais « landscape », allemand « landschaft », néerlandais « landschap », italien « paesaggio », etc. qui désignent d'abord le territoire, avant de désigner sa représentation en image), et plus précisément la partie « terrestre » (par opposition au ciel) des images représentant des paysages, la spécificité de ce terme s'est progressivement perdue (dès le XVII^e siècle semble-t-il). Voir à ce sujet l'article de Catherine Franceschi, « Du mot *paysage* et de ses équivalents dans cinq langues européennes », in Michel Collot (sous la direction de), *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles : Ousia, 1999, pp. 75-111

et chimique : à l'organisation et à l'ordonnement préalables fait suite un milieu de tensions en puissance, un brouillage, un mélange et une part d'indistinction, de moindre articulation d'où émergera la structure de l'œuvre nouvelle, toujours sujette à des transformations ultérieures.

Comme dans l'ensemble des œuvres récentes de Stéphane Tellier, le travail processuel laisse apparaître ses strates successives et la temporalité de son exécution. On assiste ainsi à une stratification de l'histoire de la vie de l'image : la logique interne des œuvres fait qu'elles sont ouvertes à des continuations perpétuelles, à de nouvelles épaisseurs d'intervention, à de nouveaux actes pouvant toujours venir recouvrir l'apparence momentanément arrêtée d'une peinture.

Je pense ensuite à une œuvre dont le support est une toile qui fut préalablement enterrée, afin qu'elle soit travaillée par la terre, en s'en remettant à elle. Ensuite déterré, ce pan de tissu sera travaillé par l'artiste à son tour avec ses procédés habituels. La mise en crise de l'image est ici multiple : invisibilité, absolue tactilité, indistinction, rejet du caractère idéal traditionnel de l'image en tant que production de l'esprit et non des corps, qu'il s'agisse du corps de l'artiste ou du corps de la terre¹⁸. Enfin, c'est la condition de possibilité de l'existence de l'œuvre qui est radicalement mise en danger : en étant enterrée la toile risque tout bonnement de disparaître, mangée par le sol, et d'empêcher toute œuvre de s'y déployer¹⁹.

Dans la notion de « crise » se trouve une connotation médicale, la crise étant le moment, *critique*, d'une pathologie à l'issue duquel on saura si le malade mourra ou continuera à vivre. Dans sa mise en crise des images, Stéphane Tellier remet toujours en jeu la vie et la mort de ses images.

Plaques photographiques et objets archéologiques

Au cours d'une conversation, Stéphane Tellier me parle avec insistance de son intention esthétique de produire des œuvres qui soient comme des « objets archéologiques », comme des fossiles, des résidus antiques livrés par la terre, œuvrés par elle et nous parlant du lieu et du moment où et quand elles furent produites. Cette métaphore archéologique se justifie, une fois encore, par la valeur *indicielle* de ces images, effectivement produites tant par l'artiste que par un lieu et

¹⁸ Cette notion idéaliste de l'image est un héritage de la conception humaniste de l'art dont nous sommes aujourd'hui encore largement tributaires, on pense par exemple au mot de Léonard de Vinci selon lequel la peinture est « *cosa mentale* » (« chose mentale »), aux théories de Leon Battista Alberti dans son *De Pictura* (1436) et de Giorgio Vasari dans ses *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* (1550-1568)

¹⁹ L'artiste français Simon Hantaï pratiqua lui aussi cette méthode d'enterrement de toiles, comme le mentionne Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *L'Etoilement : conversation avec Hantaï*, Paris : Minuit, 1998. Nombre d'analyses développées dans cette ouvrage à propos du travail d'Hantaï me semblent pouvoir être également rapprochées du travail de Stéphane Tellier, notamment le dernier chapitre « Serpillière », pp. 103-120.

un moment spécifique, par la matière présente *hic et nunc*, par un contexte. En effet, un objet archéologique se donne à l'analyse par les contacts qu'il a reçus et par la matière dont il est constitué. Suite à des études diverses, l'objet archéologique nous livre une partie des faits qui lui ont donné la vie, par delà les siècles et les millénaires. Il induit et révèle l'activité humaine dont il fut le contemporain, il montre ses strates de temps, depuis sa naissance jusqu'à l'aujourd'hui de l'observation dont il est l'objet.

Par associations d'idées, je pense alors à l'*icône* byzantine. A propos d'un point précis à son sujet, qui ici me retient : la notion d'*image achéiropoïète*. Par ce terme, on désigne l'enjeu esthétique supérieur de l'icône byzantine, que les théologiens médiévaux nommaient la *vertu anagogique de la figure* : c'est l'idée d'une image qui n'aurait pas été faite de main d'homme (c'est le sens du mot grec « achéiropoïète »), mais qui serait une production divine, surnaturelle, elle-même sacrée, plutôt qu'une représentation par l'homme du sacré, de Dieu. En ce sens précis, l'*icône byzantine* est un *indice* de l'existence de Dieu²⁰. Alors, on ne regarde pas l'*icône* mais c'est bien davantage elle qui nous regarde, et Dieu qui nous regarde par elle. L'*icône* byzantine et l'objet archéologique se rapprochent alors, par leur nature *indicielle* réciproque, par l'idée que l'objet archéologique ne représente rien mais se présente à nous, en nous regardant. En nous regardant car ces vestiges surgissent du fond des temps, en même temps que du fond de la terre, pour nous interroger sur le sens de notre existence d'humains dans l'histoire et sur la terre. C'est ce que semble dire l'éminent paléontologiste Yves Coppens quand il écrit au sujet des objets archéologiques de l'époque des hominidés dont il retrace l'histoire :

« Ces ossements souvent brisés et ces pierres quelquefois taillées [...] paraissent, en effet, contre toute attente, parler à tous[...]²¹. »

Il y a là un formidable et très beau paradoxe : une œuvre, une image, relève plus d'une pensée propre à elle-même en étant travaillée par le sol, par le temps, qu'en étant maîtrisée mentalement par une personne particulière la mettant ensuite, une fois achevée, hors du temps, comme un simple écrin de projets mentaux et d'une pensée plastique (propres à l'artiste ou à l'artisan) se projetant sur une surface ou sur un volume. L'*icône* (au sens byzantin cette fois) et l'objet archéologique sont, en tant qu'*indices* et en tant qu'ils furent remis à des pouvoirs échappant à l'homme – divins où physiques et matériels –, des bribes, des pans de pensée *qui nous regardent* plus que des images, des objets *que nous regardons*, vus comme ayant

²⁰ Notons que dans ce contexte byzantin, les termes d'*icône* et d'*indice* ne sont pas contradictoires, contrairement à ce qu'il sont dans le contexte philosophique du XX^e siècle et de la terminologie de Peirce. Dans le monde byzantin, de langue grecque, on désigne toute image par le terme d'« icône », d'après le grec « eikón », qui signifie « image ». Le terme d'« image », quant à lui, est issu du latin « imago » et recouvre dans les contextes intellectuels occidentaux ultérieurs une réalité plus large que le terme d'« icône », que l'on n'emploie alors que pour désigner l'*icône* byzantine et l'*icône* au sens de Peirce, qui s'avèrent être en fait deux sens quasiment opposés.

²¹ Yves Coppens, « Depuis 35 millions d'années, encore... », *Pré-ambules : les premiers pas de l'homme*, Paris : Poches Odile Jacob, 2001, p.163. C'est moi qui souligne.

reçu de la technique plus où moins maîtrisée par un homme²². Ainsi donc, les œuvres de Stéphane Tellier nous regardent, ce n'est pas seulement notre esprit et nos yeux qui les regardent, mais ce sont aussi les gestes, les matières, les lieux et les moments qui leur ont donné naissance qui nous dévisagent.

Face à ces œuvres, je pense également qu'elles pourraient être un ensemble de plaques photographiques. J'ai déjà évoqué la nature *indicielle* du procédé photographique, qui fixe le contact de la lumière sur la plaque, sur la pellicule. Stéphane Tellier pose ses supports sur le sol de son jardin et y dispose des éléments du lieu, disponible à ce moment précis. Ce qui se trouve fixé alors est une part de ce moment, à cet endroit. Par exemple, avec son pinceau, il va tracer quelques traits parallèles dans l'alignement de l'ombre que font à cette heure-ci les peupliers situés à quelques dizaines de mètres. Selon la saison, selon le cycle des floraisons et des germinations, c'est telle feuille, telle herbe que l'on trouvera plutôt qu'une autre. Selon le moment ponctuel, des accidents, des imprévus surviennent dans le champ de l'œuvre : la pluie, les enfants qui gribouillent, écrivent ou dessinent...

J'ai déjà dit que ces œuvres ne se trouvaient jamais que provisoirement arrêtées, potentiellement ouvertes à de nouvelles intempéries, à de nouvelles strates de travail ; autant de nouvelles durées d'exposition, de durées de pose pendant laquelle l'œuvre, diaphragme ouvert, viendra recevoir le monde extérieur pour qu'il la complexifie, l'épaississe et la remette en jeu. La photographie est un instant arrêté d'une durée fluide, en mouvement perpétuel, et qui en enregistre les contingences, les imprévus, les accidents.

D'une certaine manière, la photographie *nous regarde*, elle aussi, au fond des yeux. Roland Barthes se souvenait qu'un jour, il tomba « sur une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme. » « Je me dis alors – poursuit-il – avec un étonnement que je n'ai jamais pu réduire : « Je vois les yeux qui ont vu l'Empereur. »²³ »

L'œuvre et son lieu. « Réinventer des territoires intimes »

Chaque œuvre de Stéphane Tellier commence par l'inscription sur le support de la même phrase, venue un jour à son esprit d'un seul coup et comme par hasard :

« Dans le jardin, la couverture sur laquelle je suis allongé est trop chaude à moins que ce ne soit le soleil. »

Toute œuvre donc, commence par nommer le lieu de l'œuvre, de la création de l'œuvre : « dans le jardin ». Il y a ici en fait deux lieux de l'œuvre, l'espace propre à l'œuvre et celui de sa réalisation, le jardin, les deux étant intimement liés et indissolubles : même si les œuvres se trouvent montrées en dehors du jardin, elle ne se trouvent jamais montrées sans le contenir pour partie. Il ne s'agit donc pas d'art *in*

²² C'est encore Georges Didi-Huberman qui me souffle cette expression, à travers le titre d'un de ses ouvrages : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris : Minuit, 1992).

²³ Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris : Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 13

situ à proprement parler, lequel exige d'être vu dans un lieu pour lequel il a été conçu, mais il s'agit d'un art particulièrement *situé*.

On peut aller jusqu'à penser à un rapport ontologique, au sens heideggerien, du lieu aux œuvres, du jardin aux peintures. Dans *L'Origine de l'œuvre d'art*, Martin Heidegger expose sa notion de *Ort*, en tant que rapport ontologique de l'œuvre d'art à l'espace, c'est à dire en tant que l'espace a pour nature propre d'être lié à l'œuvre d'art et que l'œuvre d'art a pour nature propre d'être liée à l'espace – l'un ne pouvant exister sans l'autre et réciproquement²⁴. Pour définir plus précisément cette notion de *Ort*, on pourrait exposer ceci²⁵ : la création, « l'origine », de l'œuvre d'art n'intervient pas dans un espace lui préexistant, elle déploie à partir d'elle l'espace du monde. Heidegger distingue la Terre (*Erde*), espace physique sur lequel la pensée et l'activité humaine n'ont pas prise, du Monde (*Welt*), espace ontologique, c'est à dire existentiel, de toute vie humaine sur terre : l'œuvre d'art, en tant qu'elle met en œuvre la vérité, qu'elle lui donne à être, ouvre un monde à partir d'elle-même. L'œuvre d'art « spacie » (Heidegger emploie le terme *raümen*), déploie de l'espace à partir d'elle-même, et cet espace est celui du monde de l'humanité.

Ce lieu qui est consubstantiel aux œuvres de Stéphane Tellier, le propre jardin de l'artiste, est celui des « territoires intimes » que son travail artistique va « réinventer ». Et comme le *Ort* heideggerien, ce lieu est par essence celui où se déploie un monde, spatial, temporel, existentiel, intime. En ce sens, les œuvres se font parts, réceptacles dynamiques de ce monde et participent de ce territoire intime : on a dit qu'outre les intempéries et les matières, le foisonnement des activités familiales, les jeux d'enfants étaient éminemment susceptibles de traverser les œuvres de leurs traits. D'autre part, la temporalité de ces « territoires intimes » n'est pas seulement « réinvent[ée] » par l'œuvre dans sa dimension ponctuelle, mais également sur une plus longue distance de temps : les planches de bois, les pans de tissu employés comme supports proviennent du lieu, y furent modelés par l'usage, appartiennent déjà depuis longtemps à l'univers du foyer.

En la personne de Stéphane Tellier, je suis tenté de voir un peintre-jardinier, par la proximité spatiale de l'exercice de ces deux activités bien sûr, mais plus profondément par la parenté intime de ces deux activités. Comme si celles-ci s'avéraient difficilement dissociables et entrelacées : en jardinant aller y toucher les plantes et se mettre à peindre à quelques mètres de là, en peignant aller chercher une plante au jardin pour la faire entrer dans l'œuvre, et là décider que telle herbe aromatique vaut mieux d'être gardée pour un repas à venir.

Enfin, je crois que l'on retrouve là, par un ultime détour, une problématique du paysage : un paysage dont l'horizon ne serait pas visuel et sujet à représentation, mais serait un enchantement de l'espace qui appelle à lui, jamais palpable mais toujours influent et qui rend l'espace habitable, qui en fait une demeure. Je finirai par quelques belles phrases de Gaston Bachelard, à propos d'un enchantement de l'espace, sans horizon et au bord du sol :

²⁴ Martin Heidegger, « L'Origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris : Gallimard, 1962, pp. 13-98

²⁵ « Ort » peut-être traduit par « lieu », tout comme le peuvent être les termes de « Platz » et de « Stelle », tous trois employés par Heidegger, dans des sens très différents. La traduction française de *L'Origine de l'œuvre d'art*, effectuée par Wolfgang Brokmeier, désigne ces trois notions par le même terme de « lieu ».

« Je suis né dans un pays de ruisseaux et de rivières, dans un coin de la Champagne vallonnée, dans le Vallage, ainsi nommé à cause du grand nombre de ses vallons. La plus belle des demeures serait pour moi au creux d'un vallon, au bord d'une eau vive, dans l'ombre courte des saules et des osières. Et quand octobre viendrait, avec ses brumes sur la rivière...²⁶ »

A. P.

Paris, octobre-novembre 2004

²⁶ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 15