



À ESPACE PRESERVE R

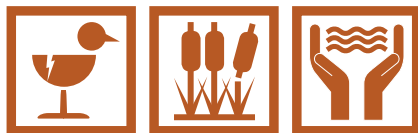
Résidence d'artistes
dans le marais breton vendéen

/ Philippe Desfontaines

/ Sophie M.

/ Vanessa Nicolazic

/ Stéphane Tellier





PREFACE

L'Ecomusée du marais vendéen, le Daviaud, est implanté sur un territoire particulier, le marais, source d'inspiration pour de nombreux artistes. Ce territoire, sa faune, sa flore, son histoire et ses légendes permettent en effet à chacun d'y vivre sa propre expérience sensible.

Valoriser le marais par la création contemporaine est l'une des missions privilégiées de l'Ecomusée et c'est avec fierté que nous accueillons ces quatre artistes contemporains inspirés par la richesse de notre patrimoine.

Après les résidences réussies d'artistes naturalistes et de Camille Hervouet, la Communauté de Communes a souhaité cette année encore poursuivre ce travail, et faire de l'Ecomusée

un centre de création. C'est pourquoi depuis septembre 2010, quatre artistes en résidence nous livrent leurs visions du marais.

Ces quatre regards croisés s'harmonisent autour d'une idée essentielle : ces "espaces préservés" n'en sont pas moins des "espaces à préserver". La mise en valeur de ce territoire par la création artistique participe à l'élaboration d'une image, celle d'un espace naturel et patrimonial remarquable que nous voulons transmettre aux futures générations.

Cette exposition est le reflet des préoccupations actuelles : identifier et préserver les espaces fragiles, ne surtout pas les figer mais les ouvrir et les faire vivre en harmonie avec les Hommes.

André Ricolleau

*Président de la Communauté de communes
Océan-Marais de Monts
Conseiller général de Vendée*



ESPACE PRESERVE / ESPACE A PRESERVER

6





Il y a d'abord eu une rencontre: Stéphane Tellier s'est présenté à l'écomusée, avec sous le bras le travail que lui et quelques autres artistes avaient réalisé sur l'île de Noirmoutier. Un travail sur le terrain, des regards posés sur l'île, des créations in situ. Il m'a parlé de l'envie de passer le pont, et de l'autre côté du pont il y a l'écomusée. Il y avait pour lui le projet de présenter à l'écomusée, dans la grande salle d'exposition, ce travail fait à Noirmoutier.

7

L'idée a mûri pendant plusieurs mois. Exposer les œuvres de ce groupe d'artistes, pourquoi pas ? L'écomusée est toujours dans son rôle lorsqu'il permet la rencontre entre la création artistique et le public. Mais plus encore que les œuvres déjà créées, c'est le processus de création qui m'interpellait dans ce que m'avait montré Stéphane.

L'écomusée avait déjà fait l'expérience de la résidence d'artistes: en 2007/2008 en accueillant 20 artistes naturalistes (*Impressions d'artistes*), et en 2009/2010 en accueillant la photographe Camille Hervouet (*Géographie intime*). Ces expériences s'avéraient riches de possibilités: non seulement exposer les œuvres de l'artiste, mais lui donner des moyens pour créer: un lieu, un thème, un financement, un hébergement... et donner à voir au public non seulement les œuvres, mais aussi le processus de création.

Pourquoi ne pas renouveler l'expérience avec Stéphane Tellier et les artistes qu'il souhaitait embarquer dans ce projet ? Il me semblait



qu'alors l'écomusée serait encore mieux dans son rôle : permettre la rencontre œuvres/public, et au-delà la rencontre public/artistes.

C'était donc parti pour cette aventure : autour de Stéphane, 3 artistes ont répondu présents : Sophie M., Vanessa Nicolazic, Philippe Desfontaines. 4 univers artistiques différents : de la photographie à la vidéo, en passant par la peinture sur végétal et la construction éphémère...

8

La résidence allait durer 6 mois, de septembre 2010 à mars 2011, pour inaugurer une exposition le 1er avril. Les dates posées, il fallait délimiter le projet, ce qui veut dire aussi poser des contraintes : un compromis entre carte blanche et fil rouge... La première contrainte a été celle du lieu d'exposition : la salle d'exposition de l'écomusée ne serait pas libre en 2011 ; voilà comment la chose a été présentée aux artistes : « vous pouvez utiliser tout l'espace de l'écomusée, à l'intérieur du périmètre de visite, mais aussi à l'extérieur de ce périmètre, dans la limite des zones que l'on peut rendre accessibles au public... tout l'espace, sauf la salle d'exposition ! ». La deuxième contrainte était de créer des œuvres à présenter en extérieur ; on voulait que le parcours de visite de l'écomusée occupe tout l'espace, ne soit pas cantonné à un lieu, un seul espace ; on ne voulait pas recréer une salle d'exposition de fortune en l'absence de notre salle d'expo... Et la troisième contrainte était celle du temps (du temps qui passe et du temps qu'il fait) : 6 mois de résidence, c'est court ; et une résidence en automne et hiver, pour une exposition présentée au printemps et en été, ça peut poser quelques problèmes, surtout quand on peint sur des végétaux qui font défaut en hiver, surtout quand on fait des constructions in situ sur un sol meuble et boueux, qui, au fur et à mesure des mois d'ouverture de l'exposition au public deviendra sec et craquelé...

Des contraintes de lieu, d'espace, de temps, mais aussi des limites pour encadrer le projet : il fallait définir un thème, donner un fil conducteur autour duquel démarrer la création. La première rencontre entre l'équipe de l'écomusée et les 4 artistes a eu lieu en septembre 2010. J'ai raconté ce qu'était l'écomusée (certains n'en avaient qu'une idée vague, voire



quelque peu désuète), ses missions, ses projets. J'ai raconté la recherche, la conservation et la valorisation du patrimoine, le rôle culturel, l'étude et la protection de la faune et la flore, la place dans le territoire auprès de la population locale... Et j'ai raconté l'écriture du nouveau projet scientifique et culturel, qui dessine les grands projets de l'écomusée pour les années à venir. J'ai beaucoup parlé, et Philippe a eu – à peu près – ce commentaire : « finalement nous sommes sur un espace préservé, et sur un espace à préserver ». C'est l'idée d'un espace clos, délimité – une réserve naturelle et patrimoniale – dont le rôle est de préserver un espace patrimonial et naturel plus vaste, qui n'a de limites que celles du territoire qu'il couvre. Alors, bien plus que sur le marais, c'est sur l'écomusée que les artistes allaient poser leur regard... ou poser leur regard sur le marais pris comme un espace préservé et à préserver. Le thème de l'exposition trouvé, le travail pouvait commencer...

9

Est venue ensuite la réflexion sur le catalogue qui accompagnerait l'exposition. Un catalogue ? Difficile, les œuvres n'étant par définition pas encore créées. Et comment rendre compte des quatre univers si différents de nos artistes ? Nous avons alors imaginé un livre-objet, dans lequel chacun puisse présenter son travail sous une forme originale. Et puis, il fallait aussi parler de cette résidence, de la genèse du projet, du processus de création... alors quoi de mieux que des regards d'artistes pour parler de création artistique ? C'est ainsi que deux écrivains amis, François de Coninck et Anthony Poiradeau, ont accepté de rejoindre notre petite équipe et de partager leur plume pour porter à leur tour un regard sur la résidence, sur le marais, sur l'écomusée.

C'est cet ouvrage que vous avez entre les mains, et qui gardera la trace de cette aventure artistique en marais breton vendéen.

Sophie Jeannenot



PHILIPPE DESFONTAINES

Plasticien, vit et travaille à La Roche sur Yon (85)

EXPOSITIONS

2011 Résidence à l'Ecomusée Le Daviaud (85)

2010 *IMAGINE*, Chez Jean Hondré, Atelier d'artiste, Saint Gilles Croix de Vie Art&Co, Exposition collective

2008 *Le TDM. Le Temps d'un Moment*, Riaillé 44440
Exposition collective

2007 Galerie Confluence, Nantes. 1^{re} foire de la photographie, décembre 2007

Galerie Bessière, Noirmoutier. Exposition collective du groupe "*En Paysage*": Philippe Desfontaines, Rémy Imbert, Stéphane Tellier.

2007 Espace Robert Pineau, La Roche sur Yon.
Exposition collective "*L'art des femmes ou les femmes de l'art*". Œuvres de l'artothèque.

2006 Galerie Hors-Champs, Mortagne sur Sèvre.
Exposition collective.

2005 Espace Robert Pineau, La Roche sur Yon.
Exposition collective "*Paysages*".
Atelier "*A l'image des mots*", La Roche sur Yon.
Exposition personnelle.

2004 Palais de Tokyo, Hypergallery, Paris.
Exposition collective.

10



☒ LA RÉSERVE, LES RONDS-POINTS	Photographie
☒ REGARDER OU VOIR	Installations



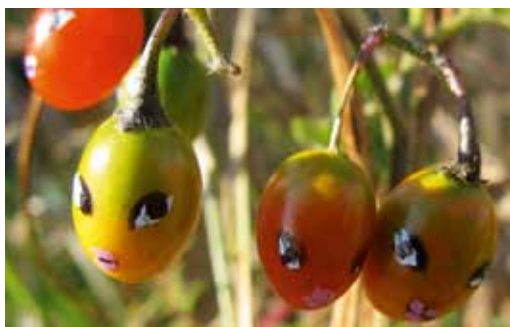
11



SOPHIE M.

Plasticienne, vit et travaille à Sallertaine (85)

12



✓ LE JARDIN ENCHANTÉ	Installation, photographies, ardoises, sonorisation
✓ LE CHANT DES FLEURS	Vidéo
✓ LE PRÉNOM DES FLEURS	Tableau jeu



EXPOSITIONS

2011 Résidence à l'Ecomusée Le Daviaud (85)

2007 *Jardin'Art*, La Roche sur Yon, Vendée (85)
Salon de peinture, La Chapelle Basse Mer (44)

2006 Palais des Congrès, Saint Jean de Monts (85)

2004-2005-2006-2010 Salon des Métiers d'Art,
Cité des Congrès, Nantes (44)

2004 Ouverture de l'Atelier Galerie "Bidule,
Coloquine et Cie", Sallertaine (85)

2003 > 2011 Fête du Livre Jeunesse, Aizenay (85)

2003 Espace Diderot, Challans (85)

2000 Exposition collective, Mézel (04), Prix du public

1996 Office de tourisme, Challans (85)

1995 Commande, *Le Potager Extraordinaire*,
La Mothe Achard (85)

1992 Mairie, Barbâtre (85)

1991 Salon Artistica 3, La Roche sur Yon (85)
Commande, Coopérative maritime,
les Sables d'Olonne (85)



VANESSA NICOLAZIC

Vidéaste plasticienne, vit et travaille à Rennes.

14



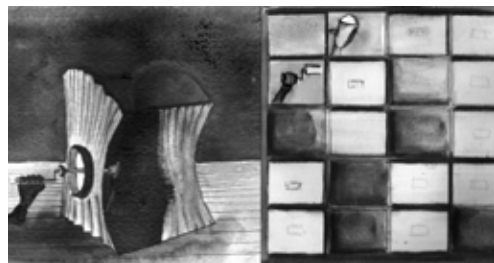
EXPOSITIONS

2010 - 2011 Résidence à l'Ecomusée
Le Daviaud (85)

2010 Projection vidéo, cinéma Le Tambour,
Rennes (35).

2005 Exposition collective, *Visages
dévisages*, Douarnenez (29).

Depuis 2007 Co-fondatrice de l'association
P'Chit, *Petit Chantier d'Installation
Temporaire*, pour une mise en valeur
de l'art contemporain en milieu rural:
organisation d'expositions, ateliers
d'arts plastiques (stages adultes et
enfants).



☒ LE VOYAGE IMMOBILE

Installation vidéo

☒ À COURT DE SOUFFLE

Sculpture sonore

15



STEPHANE TELLIER

Plasticien, vit et travaille à Sallertaine (85)

EXPOSITIONS

2011 Résidence à l'Ecomusée Le Daviaud (85)

Espace Martel, Challans (85)

2009 Atelier Senlis, Pornic (44)

2008 *Le TDM - Le Temps D'un Moment*, Riaillé (44)

2007 Salon du Livre Jeunesse, Aizenay (85)

2006 *Jardin'Art*, La Roche sur Yon, Vendée (85)

Espace Diderot, Challans, Vendée (85)

Galerie Hors-Champ, Mortagne-sur-Sèvre (85)

Exposition collective "*Groupe en Paysage*"

Galerie George Bessière, Noirmoutier (85)

Exposition collective "*Groupe en Paysage*"

La Galerie. Sallertaine (85)

2005 Espace Bernard Pineau, La Roche sur Yon (85)

Exposition collective "*Groupe en Paysage*"

2005 *Jardin'Art*, La Roche sur Yon (85)

2004 Le Logis, Sallertaine, Vendée (85)

2001 Palais des congrès, Saint Jean de Monts, (85)

2000 Les Hétéroclytes, Saint-Lô (50)

1994 Le Café Noir, Noirmoutier (85)

1993 Salon Artistica, Lycée De l'attre de Tassigny,
La Roche sur Yon (85)

1991 Salon Artistica 3, La Roche sur Yon (85)

Galerie, La Quincaillerie du port, Nantes

Galerie du Passage, La Roche sur Yon (85)

Palais des congrès, Saint Jean de Monts (85)

1990 MJC La Paillette, Reims (51)

Office de tourisme, Ile d'Yeu (85)

1989 Palais des congrès, Exposition collective
"*Groupe Triade*" Trégastel (22)

Salon Artistica 2, La Roche sur Yon (85)

La jeune peinture Musée de L'Abbaye Sainte
Croix, Les Sables d'Olonnes (85)

1988 Galerie Escorial, Nantes (44)



☒ LA LIGNE D'EAU	Installation
☒ LES PETITES MAISONS DE PIERRE	Installation / Environnement



17





DES ILES ET DES JARDINS, UN PAYSAGE

Par Anthony Poiraudreau

Ainsi délimités, extraits de leurs contextes, maintenant que tout ce qui n'est pas eux et qui les environne a été relégué dans l'indifférence abstraite, nous pouvons les voir eux-mêmes, comme objets autonomes, voir en face et avec la bonne durée ce qu'ils sont. Lorsque nous les regardons ainsi, solitaires sur un fond blanc et arrachés aux regards périphériques où nous les cantonnons – pour ne faire que les contourner, concentrés sur la voie asphaltée qui les borde et sur celles qui rayonnent depuis eux, à la recherche de celle qui nous mènera à notre destination –, objets enfin de notre attention, de notre considération esthétique, nous les voyons comme des îles. Et toute île est d'une façon ou d'une autre la proposition d'un monde.

19

Les carrefours giratoires, sur l'anneau desquels les véhicules circulent à sens unique, et sont prioritaires sur ceux qui ne s'y sont pas encore engagés, sont organisés autour d'un terre-plein central que l'on nomme îlot. C'est un grand disque au sol qui organise le contournement des véhicules autour de lui. On n'y pénètre pas. Pourtant l'espace circulaire de cet îlot est ouvert et disponible, même si l'on ne peut y entrer. Le code de la route et les règles de sécurité l'interdisent, comme ailleurs la sacralité des sanctuaires proscriit leur accès.

Même si l'on n'y pénètre pas, ces îlots centraux, bien souvent, sont aménagés, on les affecte à une fonction décorative. On fait de ces espaces vacants des agréments visuels. On tente de les constituer en paysage.

C'est l'évidence du geste de constituer ces îlots en paysages que restitue Philippe Desfontaines en présentant des photographies de sens giratoires où tout ce qui n'est pas l'îlot central a été retiré. Il nous livre des îlots centraux solitaires et autonomes au milieu du blanc, au centre de ses photographies. Ce qu'on voit alors est un étrange territoire, comme une île, ouvert à notre regard dans sa valeur de paysage et de monde.

Qu'y a-t-il donc, dans ces îlots, puisque nous n'avons plus à regarder autour, à chercher notre chemin ou à contrôler les angles morts, et que nous pouvons les voir en face ? Il y a souvent de petits ensembles de végétaux, d'arbustes ou des buissons, et d'éléments architecturés, souvent des miniaturisations d'éléments typiques du paysage local, qui opèrent comme une synthèse et une réduction de celui-ci, et livrent une version possible et immédiate de ce qui le résume et le représente.

Il y a, par exemple, sur l'un des îlots de sens giratoire dont Philippe Desfontaines nous présente la photographie, une petite cabane de pêcheur, en bois et sur pilotis, avec l'échelle qui y mène et à laquelle est suspendu un filet. Au sol sablonneux sous elle, des plantes rases et des arbustes, une barrière de bois contre laquelle est posé un vélo bleu. Comme avec une carte postale, il s'agit de fournir un cliché qui figure le typique local et qui soit immédiatement saisissable comme tel. Ici, la proximité de la mer est évoquée par l'activité de la pêche, par le sable semblable à celui des sols du littoral, et par les plantes qui y poussent, ainsi que par ces bâtisses dont le bois rappelle celui d'aménagements côtiers.

Comme une carte postale, comme ce qui fait cliché, les îlots de ronds-points sont proposés dans une certaine valeur d'image – du type de celle que produit la communication de masse, des messages instantanés à l'efficacité visuelle immédiate –, comme des éléments d'agrément qu'il est possible de saisir d'un seul regard, que l'automobiliste n'a pas besoin de regarder avec attention ni longue durée pour en appréhender la scène minimale – destinés à l'attention dont est capable un automobiliste au volant.

Le geste de Philippe Desfontaines, d'extraire par la photographie les îlots de leur environnement usuel, nous permet de les voir avec un regard rapproché mais conservant une certaine distance. Nous sommes près des îlots mais hors d'eux, suffisamment proches pour les voir et observer ce qui s'y déroule, mais pas assez pour y mettre le pied et y intervenir.

La circularité et la délimitation nette de ces îlots, mises en évidence par Philippe Desfontaines, leur donnent une nature de monde, de lieu qu'il est possible de fictionner comme un microcosme autosuffisant, où il serait possible de vivre, comme une île retirée sur laquelle une ou plusieurs personnes ou créatures pourraient mener leurs jours loin du reste du monde. Et ce sont là d'étranges mondes, et l'idée de ce que

serait la vie au sein de ceux-ci propose de curieuses existences imaginaires, celles d'êtres dont la vie serait adaptée à ces milieux réduits et incomplets.

Il s'agit d'unités paysagères. Unités, d'une part, au sens d'éléments dénombrables, exemplaire par exemplaire, indéfiniment multipliables, et d'autre part, unité au sens de ce qui forme une totalité plus ou moins cohérente, ou qui du moins se présente comme une possibilité de cohérence autonome. Philippe Desfontaines s'arrêtant particulièrement sur les ronds-points, parmi les centaines qu'il croise – comme tout automobiliste, mais lui avec le regard particulièrement attentif d'un collectionneur –, sur ceux dont l'agencement présente une plus grande consistance paysagère, et qui donc répondent avec plus d'évidence aux possibilités pour un espace ou une image de faire paysage.

La notion de paysage est indissociable de celle d'image. Il existe deux grands types de paysages : d'une part des étendues de territoire sur lesquelles un observateur dispose d'une vue d'ensemble, et d'autre part des représentations picturales d'étendues de territoire de ce type (qu'elles soient réelles ou imaginaires). Dans le second cas, nous sommes littéralement face à des images de territoires (peintures, photographies, images vidéo, etc.), mais même lorsque nous sommes directement face à des étendues de territoires que nous appréhendons comme des paysages, lorsque nous contemplons un panorama, la façon dont nous les percevons chacun comme un ensemble unifié rend cette perception analogue à celle d'une image dont nous recevons la composition générale. Une proximité supplémentaire entre image et paysage est peut-être formulée du point de vue de l'histoire des représentations : ce que nous percevons comme paysage dans le territoire, ce sont les images de paysages que nous avons vues qui nous le font recevoir comme tel. Le répertoire visuel que nous avons emmagasiné, par les images, a formé notre perception de telle sorte que c'est à travers ce filtre que nous saisissons le monde qui nous entoure et que nous rencontrons. C'est ainsi que, par exemple, la haute montagne, ou encore le désert aride, n'ont commencé à être perçus comme des environnements pourvus d'un aspect esthétique qu'après que les arts visuels ont commencé à les représenter. La représentation par l'image du monde en ferait percevoir au spectateur les aspects esthétiques, et c'est une fois que le spectateur aurait eu accès à cette perception esthétique par le prisme de l'image qu'il pourrait l'exercer directement.

Le territoire dispose de possibilités de faire paysage aux yeux d'un observateur, et il s'agit toujours alors de faire image, même si pas nécessairement une image du type de celle que les arts de l'image fixe peuvent construire.

Le site de marais qui est celui de l'écomusée du Daviaud impose un paysage d'une puissante planéité, le ciel grand ouvert, rempli de vent qui pousse les nuages avec une vigoureuse et massive lenteur. C'est tout le paysage lui-même qui ici semble empreint de lenteur, tant sa vastitude plane n'offre que peu d'obstacles au regard – seulement les quelques bâtiments qu'on croirait miniatures sous le ciel immense – et nous donne à voir tout ce qui s'y meut dans sa petitesse par rapport à l'ensemble de l'étendue du territoire. L'espace visible est grand, les durées à traverser jusqu'à la perte de vue sont longues pour tout ce qui s'y déplace.

22

La façon dont un tel territoire fait image lorsque nous en voyons le paysage tend à nous faire faire doucement, presque imperceptiblement, glisser les bords de cette image perceptive. Le paysage est largement statique, même si bien sûr des éléments s'y déplacent, mais rien en son sein ne peut rivaliser avec son étendue souveraine et son horizon imparable, le long duquel le regard se meut avec lenteur sans que rien ne puisse véritablement l'arrêter, sans que d'évidents points de fixation ne donnent au regard des points de vue prioritaires. C'est une perception suspendue, que notre regard constitue en paysage au moyen d'images aux bords mouvants.

Vanessa Nicolazic filme ce paysage avec de longs plans-séquences vidéo qui précisément se placent à la limite de l'image fixe et de l'image en mouvement. Ce sont des images qui n'en finissent jamais de commencer à bouger, mais dont le mouvement a toujours déjà commencé. Par leur caractère statique, ces plans sont gonflés de l'espace qu'ils filment, exactement comme cet espace est gonflé de vent : ce sont des images de réception ouverte, qui dans leur fixité n'organisent pas d'intentions, ne scénarisent pas un déroulement et se laissent pénétrer de la durée vacante qui est celle de ce paysage. Mais en même temps, par leur caractère mobile, elles acceptent l'incitation et l'ampleur de ce territoire qui appelle un regard panoramique à la limite de la mobilité indistincte, prolongeant en cela la réceptivité aux spécificités de cet espace, trop ouvert et trop puissamment supérieur aux points saillants



Guerrier Marotte
Thymus latifolia
Rosette à longes feuilles

Pifi le mentore
Ranunculus ficaria
Fleur jaune marquée

Chantrelle Cabosse
Dicentra pulchrum
Coloret des oiseaux

Bianca Tingo a Ge
Silene latifolia
Compagnon blanc

qui timidement y furent implantés pour que le regard n'y erre pas, pour que sa synthèse ne soit pas dans le mouvement lent du regard balayant son horizontalité radicale.

Les images des vidéos de Vanessa Nicolazic sont de longs plans mouvants, panoramiques, oscillants ou rotatifs, qui suivent l'horizon, qui est la ligne de force incontournable de ce paysage. L'horizon est une composante indispensable de tout paysage, comme si le lieu ultime du paysage lui-même était à l'horizon, mais ici, sur ce territoire où il n'y a de déclivité que minuscule, où aucun relief ne vient rendre plus étroit le ciel, c'est comme si rien d'autre que l'horizon n'était à même de stopper le déroulement de l'étendue du sol, et comme si le regard y était porté plus vite, sans rien pour le ralentir ni l'empêcher d'aller s'y cogner, à la vitesse du vent dont rien ici, dehors, n'abrite. C'est comme si le territoire ici montrait l'horizon, et s'ouvrait donc totalement en paysage, en paysage à la configuration d'ensemble minimale, comme archétypale et de morphologie générale quasiment abstraite, tant qu'on n'a pas requis le regard rapproché. Ces vidéos posent un certain



regard rapproché par la durée contemplative qu'elles instaurent, tout en allant chercher les distances de l'étendue par le mouvement qu'elles produisent. Ce qu'opèrent ces images, c'est la tenue ensemble de la staticité et de la mobilité, de la réception et de l'action de déployer sa perception de l'espace, comme une autre manière de trouver le paysage par le mouvement vers ce qui dans l'espace disponible est dans le hors-champ d'un cadre d'image.

Ce potentiel du territoire de faire image pour le regard qui le perçoit directement, et qui le reçoit en tant que paysage, est une manière pour l'esprit de composer des ensembles visuels mobiles et fluides, se fondant les uns dans les autres dans la continuité spatiale de l'espace perçu autant que dans la continuité temporelle de l'expérience sensorielle que l'on en fait, sans que ces images n'aient de bord ultime qu'il ne soit possible de déplacer, de ramener au centre de la vue pour repousser en périphérie visuelle d'autres points du territoire. L'image sans bord qu'appelle le paysage de marais du Daviaud est soulignée, et même au sens propre indiquée, par les interventions réalisées par Philippe Desfontaines directement sur le site, qui sont composées de panneaux indicateurs identiques à ceux qui sont utilisés pour la signalisation routière – des panneaux dits "d'obligation", de forme circulaire, à fonds bleus, entourés d'une fine trait blanc et portant au centre une flèche indiquant une direction (dans le contexte de la signalisation routière, ce panneau signale aux conducteurs qu'ils sont obligés de suivre la direction indiquée par la flèche). Philippe Desfontaines a placé trois assemblages de ces panneaux sur le site, d'une part pour produire in situ la reprise d'un élément visuel présent sur les îlots de sens giratoires que montrent ses photographies, et d'autre part, pour inviter le spectateur à poser le regard, inciter à la contemplation paysagère (et non pas pour formuler une obligation). Ces éléments indicateurs, bien que visibles et fonctionnant strictement sur le registre cognitif du visuel, n'ont pas pour fonction d'être vus pour eux-mêmes, pas plus que le doigt qui montre la Lune, mais bien de proposer de regarder ailleurs, tout alentour en direction du paysage, que sa morphologie et ses dimensions rendent difficilement encadrable par des bornes fixes. C'est un dispositif léger et modeste par lequel l'intervention artistique appelle tout en se mettant en retrait, pour attirer une attention renouvelée sur ce qui est déjà là, et qui dépasse l'image matérielle (les images dont l'existence est solidaire d'un support physique) par ses dimensions et la multiplicité sensorielle impliquée par sa présence.

Revenons aux îles, et restons à ce paysage. Proposons la, somme toute défendable, propriété suivante de la nature insulaire : ce qui de la terre demeure émergé en dépit d'un rapport de force territorial largement favorable à l'étendue d'eau. Selon cette propriété, construisons quelques instants la fiction spéculative dans laquelle le territoire de marais de l'écomusée du Daviaud est une île : avant la construction de digues le long du tracé actuel du littoral, le marais breton était une étendue peu profondément immergée, recouverte par la mer. La ligne de la côte se situait à des kilomètres (et jusqu'à plusieurs dizaines de kilomètres) plus à l'est. L'envasement progressif de cette baie a rendu possible l'émergence de territoires de marais aux moyens de digues qui empêchent les eaux de mer de se répandre ici, quand bien même on est souvent, les pieds pourtant bien au sol et le corps entier à l'air libre, en dessous du niveau de la mer. On a fait osciller aux siècles anciens la zone intermédiaire de l'immersion à l'émergence, comme si on avait dilaté les îles qui perçaient çà et là auparavant la surface de la mer, pour les étendre à tout l'espace de la baie et en faire une zone reliée au continent, tout en lui maintenant une nature intermédiaire par sa spécificité paysagère et territoriale. Ou bien encore, c'est comme si on avait formé une île en tant qu'ouverture ici d'un monde possible là où on ne trouvait auparavant qu'un espace non habitable par l'homme.

Ce marais est une aire nettement délimitée entre l'océan d'une part et l'autre type de paysage d'autre part, le bocage, dont le seuil correspond à l'ancien tracé de la côte. Mais du point de vue de son paysage, il ignore et le bocage qui le borde et la mer qui le longe, comme s'il tournait le dos à l'un et à l'autre. Il forme une unité et une enclave paysagères qui le maintiennent dans une certaine nature insulaire, dans un statut d'île, d'isolat.

La situation des lieux sous le niveau de la mer, dans une relation à la fois intime avec l'océan tout proche et de fragilité vis-à-vis de l'incomparable supériorité de cette puissance voisine, est rappelée et matérialisée par La Ligne d'eau, de Stéphane Tellier. Cette œuvre consiste en un ensemble de poteries alignées le long d'une distance de plusieurs dizaines de mètres, en extérieur sur le site du Daviaud, et reliées entre elles par une trolle, une corde de paille, et qu'une règle verticale repérant le niveau de la mer et une échelle de bois viennent relever du sol. La ligne suit un parcours courbe dans le marais, à l'image du parcours de l'eau, dont la force de propagation et de mouvement n'emprunte la ligne droite

que si elle y est artificiellement contrainte, ce que montre par exemple le cheminement de l'eau de mer dans la zone d'estran des plages. La Ligne d'eau, comme son nom l'indique, rejoue sur différents registres, dans cet espace de marais, de terres gagnées sur la mer, le travail et le potentiel de l'eau. L'oscillation en hauteur de la corde qui relie les poteries livre une figuration de l'amplitude du niveau de la mer sous l'effet des marées, une variation de l'étendue d'eau dont on pourrait directement être le témoin à cet emplacement précis si les digues du littoral et l'envasement de la baie n'avaient pas bouleversé les lieux. Les poteries qui, quant à elles, jalonnent le parcours de l'installation sont comme des flotteurs en attente du retour de la mer, comme si La Ligne d'eau traçait le chemin d'une inondation à venir et d'un destin possible des lieux dans le retour de l'océan, selon une cyclicité potentielle du temps à laquelle notre conscience serait de nouveau ouverte. Nous savons que ce territoire fut et demeure façonné par les hommes, mais la teneur naturelle des éléments qui le composent et la certitude que nous prêtons à la fondamentalité de tout sol nous font oublier la fragilité de l'appartenance de ces lieux à la terre habitable, et le caractère non immuable de leur physionomie.

Ce sont donc là des espaces préservés. Au sens strict, préservés du retour de la mer par les digues, et délibérément préservés du bouleversement de leur caractère par la tenue à l'écart de l'urbanisation. Et si leur permanence semble évidente, la mise en évidence de leur fragilité par les œuvres des artistes en résidence montre que cette permanence n'est qu'une possibilité dont la perpétuation n'est pas assurée et doit être défendue. Les poteries qui composent La Ligne d'eau disposées par Stéphane Tellier ne sont pas seulement des flotteurs hors de l'eau, elles forment aussi un nouvel élément du répertoire archéologique et des artefacts anciens sur ces sites dont l'habitat modeste est traditionnellement typifié par la bourrine, maison aux murs et sol de terre, et au toit de chaume. On trouve ici, dans le sol, de nombreux tessons et débris de poteries auxquels les éléments de La Ligne d'eau font écho et forment variations, comme s'ils étaient des vestiges en devenir, ou la persistance, le maintien en vie de ce qui aurait dû passer et s'évanouir avec un passé dont l'actualité ou l'anachronisme a pu survivre. C'est toute l'ambivalence de la ruine qui travaille ici : la ruine est tout à la fois la marque d'une destruction et la trace d'une permanence, c'est ce qui résiste au passage du temps et ce qui dit l'inéluctable destruction par la durée. Avec les poteries fraîchement façonnées de La Ligne d'eau, on nous donne la

présence de ce qui dans la ruine s'absente, et c'est en retour toute la fragilité et le devenir périssable qui se livre alors, dans sa nouveauté.

C'est également avec ce retour sur l'ambivalence de la ruine que les artistes en résidence au Daviaud nous invitent à voir cet espace, non pas comme un espace dont l'état de préservation actuel serait la preuve évidente de son immuabilité et de sa solidité, mais comme un espace dont la physionomie et l'équilibre sont mis en perspective avec les possibilités de leur ruine et de leur périssement, et donc comme un espace dont l'état de conservation actuel doit nous communiquer le sentiment du travail de préservation attentif qui l'a permis, sans lequel ces lieux ne seraient que ruine de ce qu'ils étaient auparavant, un vestige dont on trouverait certainement encore sur place quelques traces fragmentaires, mais dont la fragile intégrité générale aurait été tout à fait évacuée du paysage qui leur auraient succédé.

La démarche de préservation qui est à l'œuvre sur le site de la résidence des quatre artistes n'intervient pas qu'au niveau paysager, puisque c'est également un cadre muséal comprenant des espaces d'exposition, avec vitrines, images encadrées, cartels, scénographies spécifiques et équipements muséographiques. Parmi les dispositifs qui accompagnent l'activité de toute structure de type muséal, se trouvent également ceux qui ne sont pas directement visibles par le public, mais qui sont des outils et des procédures de conservation, de classement et d'archivage. L'ensemble des objets composant les collections d'un musée sont ainsi archivés et répertoriés par des notices et des nomenclatures, aussi complètes et précises que possible, mais qui peuvent être parfois lacunaires, en raison de la perte, au fil du temps, de certaines informations ou de certains objets. Dans l'installation que Vanessa Nicolazic a mise en place dans une des salles d'exposition, un mobilier est associé à la diffusion sonore de la lecture d'un texte composé par l'artiste à partir des entrées du catalogue présentant des vides, des trous, des pertes de sens ou de référent : par exemple des numéros d'enregistrement sans désignation d'objets, ou encore des dénominations d'objet par des termes inconnus, sans qu'une description permette de les identifier, des entrées correspondant à des objets perdus. Face aux registres de conservation et aux listes d'objets, le flot d'images mentales qui accompagne notre pratique du langage et de la communication s'obscurcit, devient opaque et inquiet. Il n'y a plus là que des mots ou des numéros sans objets, des signifiants sans signifiés. Des représentations sans image et des



souvenirs sans contenu. Il reste la litanie des paroles qui prononcent ces phonèmes vides de sens, et la matière sonore qui forme une sculpture audible de l'absence de compréhension et de la perte de la mémoire. Dans l'espace ou dans le temps, nous tenons le vide et l'absence pour inexistant, exclus et refoulés par une illusoire et imaginaire continuité des pleins et des présents. Il s'agit ici de donner une forme perceptible à ce vide dont est secrètement plein le plein. C'est trouver la conservation et la préservation en les prolongeant par déplacement dans l'opacité, en maintenant, vivante et active, la présence du perdu.

La dépendance de l'équilibre ténu et fragile des lieux à une presque invisible démarche de préservation est explicitement formulée par une autre intervention in situ de Stéphane Tellier, la série des Petites Maisons, recouvertes de cloches de protection en verre. Les Petites Maisons sont des assemblages de matériaux trouvés dans un lieu, des cailloux, des tessons, des éclats de béton, etc. tous les éléments solides qu'il est possible de trouver sur un site, de préférence choisi à l'écart des voies de passage les plus empruntées, sur lequel sera directement agencé une petite construction parallélépipédique ayant l'allure d'un habitat miniature. Il s'agit d'arranger, sur place, avec les matériaux qui se trouvent là, ces petits édifices de façon à ce qu'ils se maintiennent par leur propre architectonique dans leur intégrité formelle, sans ajout de mortier ni d'éléments de fixation d'aucune sorte. Il s'agit de constructions éphémères, que la photographie enregistre par l'image frontale et le plan rapproché, puisque la fragilité des assemblages les voue à la dislocation et à l'éparpillement, par l'action des intempéries ou des présences humaine et animale occasionnelles, mais dans le cas des Petites Maisons réalisées sur le site de l'écomusée du Daviaud, contrairement aux réalisations précédentes de Stéphane Tellier pour cette série de sculptures in situ, l'artiste a choisi d'y associer explicitement l'idée particulière d'une conservation, par l'ajout aux Petites Maisons d'une cloche de verre qui les recouvre et les protège. C'est là une réponse au contexte de conservation propre au lieu d'intervention, qui s'inscrit dans un cadre local muséal et conservatoire d'une part, et d'autre part dans un territoire et un écosystème préservé et fragile. Les cloches de verre qui protègent les Petites Maisons sont des dispositifs trop modestes et fragiles pour leur assurer une pérennité – qui serait d'ailleurs contraire à leur logique constructive de l'agencement de fortune, au sens où il s'agit de constructions précaires, établies avec les moyens du lieu sans recours à des ressources matérielles extérieures au strict emplacement

de l'intervention –, mais entendent protéger la durée de leur assemblage dans le sens de la conservation muséale temporaire, répondant également de cette façon à l'importation dans un contexte d'exposition destinée au public d'interventions dont les occurrences initiales étaient transmises aux spectateurs par le médium photographique (auparavant, dans la même série, les Petites Maisons elles-mêmes, construites sur sites, avaient dans les été laissées sur les lieux de leur construction sans indication ni marqueur, comme des châteaux de sable sur une plage).

On retrouve également avec les Petites Maisons une dimension archéologique, le travail d'attention aux petits éléments éparpillés au sol qu'exécute Stéphane Tellier pour construire les petits édifices s'apparentant à celui de la fouille sur site archéologique, à la recherche d'artefacts signifiants. Les poteries qui jalonnaient La Ligne d'eau pouvaient être vues comme des ruines en devenir, ultérieurement fragmentables en tessons tels que ceux qu'on trouve en nombre sur le sol du site, les Petites Maisons engageraient plutôt, même si leur caractère éphémère annonce leur fragmentation prochaine, la reconstruction d'une fiction d'âge ancien avec des vestiges hétéroclites et strictement locaux. La pratique photographique qui leur est associée, et qui détermine également leur construction – c'est-à-dire que la forme et le volume des Petites Maisons sont également influencés par l'image photographique qu'il sera possible d'en tirer –, des images frontales en plan rapproché qui ne montrent que très peu l'environnement spatial des sculptures, entraîne une perte d'échelle des œuvres pour le regard du spectateur. Face à ces images, nous ne savons quelles sont les dimensions des sculptures, qui pourraient aussi bien être minuscules que véritablement de la taille de "petites maisons", de constructions en pierre pouvant servir de refuge ou de logis à des personnes. Cette ambiguïté d'échelle produit la possibilité imaginative d'agrandir le microscopique local pour l'étendre aux dimensions d'un territoire entier, et par intensification d'attention, par rapprochement du regard vers le sol, accompagne la possibilité intellectuelle d'étendre le résiduel à un vaste potentiel de signifiés issus de la matière. S'il s'agit de sens dont nous ignorons les fins et le contenu, la mise en mouvement de ces éléments minuscules nous ouvre à leur valeur d'indices obscurs et à leurs sourdes mais certaines possibilités de signifier.

Sophie M. travaille elle aussi dans l'attention fine aux éléments discrets et fugaces des lieux, dans la proximité du sol et sous la contrainte des ressources que proposent les sites, ainsi que dans l'attitude modeste

consistant à s'en remettre aux supports et matériaux qui préexistent à sa propre action. Sophie M. intervient sur les fleurs et les végétaux, dont les manifestations et l'émergence sont sujettes et soumises aux variations de l'écosystème local, au gré des saisons et au fil des contextes météorologiques. Elle peint des visages aux fleurs, elle leur donne une expression, une personnalité, et les transforme en personnages, mais sans jamais, grâce à la légèreté de l'intervention, retirer l'évidence de leur nature florale. Elle ajoute aux fleurs le statut de personnage, par quelques coups de pinceaux précis et délicats.

Ce travail nécessite une démarche patiente et attentive de compréhension et d'attention au territoire. Il faut construire la connaissance des végétaux appropriée aux lieux, le savoir de ce qu'un territoire particulier va produire, dans quels recoins ou quelles étendues, au cours de quelle semaine ou à l'occasion de quelle situation météorologique il verra pousser des fleurs ou des fruits, et lesquels. Ce matériau artistique de plantes sauvages se déplace dans le temps et dans l'espace, les fleurs se forment puis connaissent le terme de leur existence éphémère, avant que d'autres leur succèdent, ailleurs, dans un lieu plus approprié à leur nature spécifique, à leurs besoins et à leurs capacités.

Sur le site du Daviaud, l'ampleur du regard auquel invite la morphologie générale des lieux favorise la vue d'ensemble et la vision panoramique, cependant, ces vastes espaces que le regard embrasse largement sont aussi composés d'un ensemble de particularités et de variations à l'échelle des recoins et des parcelles de territoires, qui appellent l'attention détaillée, le rapprochement du corps, des pas et du regard, et forment lieu. Le paysage est composé de lieux, et c'est en allant à la rencontre de ces lieux qui forment le paysage que travaille Sophie M.

C'est à distance de regard rapproché que se voient les œuvres de Sophie M., c'est-à-dire la distance à laquelle nous pouvons voir un visage, et celle à laquelle nous pouvons voir une fleur, non pas une étendue ou un parterre de fleurs, mais une fleur, ou quelques unes, car ici chacune est unique, et c'est la singularité de chacune qui nous est donnée à voir. C'est précisément la force et la capacité irréductible d'un visage, celles de l'unicité. Pour la compréhension humaine du monde, visage et personnalité sont indissociables, de même que c'est peut-être par le sentiment que quelque chose est pourvu d'un visage que nous manifestons en pensée l'idée même de singularité.

Peindre des yeux, un nez, une bouche sur des végétaux, les pourvoir d'une expression, c'est les pourvoir d'une certaine nature humaine, d'une conscience, de peut-être un langage et de comportements et d'existence de type humain, pouvant être appréhendés par les humains sur le mode de l'empathie. Cependant, la nature et le corps végétal des créatures de Sophie M. n'étant pas dissimulés, nous sommes là dans la dimension imaginaire de la fable ou du conte, dans laquelle animaux, fleurs et objets peuvent parler, mener une vie intérieure et éprouver des expériences. En transformant les végétaux d'un territoire en créatures de la sorte, Sophie M. ouvre celui-ci à une dimension de fiction supplémentaire. L'espace dans lequel se trouvent ces fleurs, qui est également le nôtre dans ses appréhensions ordinaires, est aussi celui qui abrite et contient les lieux de déroulement du fabuleux.

Pouvoir plastiquement des éléments du territoire d'un visage, c'est aussi communiquer l'idée que ceux-ci sont capables de nous regarder. C'est cristalliser un rapport profond et fécond à l'environnement et au paysage, dans lequel la pensée rationaliste que l'humanité est une conscience solitaire face à la nature inerte peut être inquiétée et dérangée par la résistance, ici bienveillante, et la puissance, ici fragile, de ce qui dans l'environnement des humains demeure hors d'eux-mêmes.

Les interventions de Sophie M. étant aussi éphémères que la vie des végétaux sur lesquels elles sont pratiquées, elles sont enregistrées par la photographie. Au cours de la résidence au Daviaud, les photographies de ces transformations de plantes en personnages fabuleux sont réunies en un jardin d'images, en extérieur, pour donner accès à ces actions passagères et à la fugitivité de ce qui en résulte. Le choix d'un jardin est une manière de former un retour réflexif sur cette démarche et sur le rapport à la nature qu'elle implique, dans lequel les formes et les ressources naturelles sont pensées et pratiquées dans la proximité de celles et ceux qui ont pour tâche et fonction d'en prendre soin pour pouvoir jouir et bénéficier de leurs bienfaits et de leurs agréments – aménager un jardin mobilise de la forme culturelle par excellence du rapport de l'homme à la nature.

Les espaces naturels sont des jardins, comme ils sont des îles – îles et isolats sont parents, de même que jardins et enclos. Leur accès ne nous est pas interdit, notre soin y est requis.





ARTISTES EN DESIRANCE

Par François de Coninck

*La plus haute pensée serait justement celle
qui confondrait une fois pour toutes le ciel et la mer.*

Marcel Havrenne

En écoutant Philippe Desfontaines nous parler de son travail sur les ronds-points, par une froide matinée de janvier dans le marais ensoleillé, j'ai aussitôt pensé : dans notre vie difficile et troublée, comme sur les routes de France, on tourne en rond. Au centre du jeu, au cœur du vide, on construit des petites mises en scène du réel à l'image de la vie rêvée – si jolie, si soignée, si grotesque – et puis on tourne autour. Nous sommes centripètes. Ainsi notre vie, sinon notre vue difficile et troublée a plus que jamais besoin d'images sereines, comme celles que nous offrent les ronds-points, très précisément : ces *évidences paysagères* dont on trouve les espèces les plus variées sur les routes de France et de Navarre ; curieux espaces protégés, inaccessibles ou périlleux d'accès, soigneusement aménagés à l'abri de la fureur de la circulation.

35

Une évidence, c'est ce qui *saute aux yeux*. Autrement dit : ce que nous avons sous les yeux, nous ne le voyons pas. Ça *tombe sous le sens* ! dit encore la langue, quand un sens est donné aux choses qui ne souffrent aucune interrogation. Nos évidences nous leurrent ; mais, ce faisant, elles nous rassurent. C'est sans doute pourquoi nous les chérissons : leur vocation est d'exaucer cette incessante demande de sens, informe comme une prière, que nous leur adressons du fond de nos interrogations silencieuses face à l'opacité du monde.

Une flèche horizontale, ou parfois trois qui tournent en rond, dans un cercle bleu azur. La signalétique routière explorée par Philippe Desfontaines nous enseigne que le sens est avant tout une affaire de direction, pas de signification – *la Direction décline toute signification*. Une affaire confiée aux soins attentifs de l'Administration, qui attache

visiblement beaucoup d'importance à entretenir ces espaces réservés – on suppose que cela la distrait du brouhaha de la plainte humaine qui monte en continu vers ses guichets. La direction à suivre est la même pour tout le monde. Sous cet angle, c'est assez simple, en somme, la question du sens. Docilité, civilité, fluidité : voilà ce qu'exigent de nous le bon sens et sa sœur, la bonne marche du monde. Il s'en faudrait de peu pour conclure que le sens de la vie est tout simplement giratoire : ralentissez, cédez la priorité, contournez et circulez. Passez votre chemin.



Heureusement, il y a les artistes. Les artistes sont des gens pleins de fantaisie et de malice qui décident que ça suffit de tourner toujours dans le même sens ou qui, du moins, pensent qu'il serait bon, beau et juste que ça tourne un peu autrement, toutes ces images que notre œil avale comme des kilomètres et projette sur l'écran intime de notre conscience. Dans le meilleur des cas, les artistes sont des gens qui arrêtent leur regard sur les choses pour nous les donner à voir autrement. Ainsi de Philippe Desfontaines qui a longuement ausculté les tertres centraux des ronds-points du littoral vendéen – c'est fou ce que ces îlots pour Robinson dilettantes recèlent comme curiosités botaniques, artistiques et fantasmagoriques. Il en a prélevé certains spécimens, qu'il a ensuite soigneusement et définitivement séparés du reste du monde : soulevés de terre, arrachés à l'asphalte, détournés et nettoyés de tout ce qui les entoure, les fonde dans le paysage et les fige dans les représentations communes que l'on s'en fait, ces ornements fantasques du réel, ces fragments baroques, *grandeur nature*, du littoral vendéen flottent désormais en apesanteur dans le paradis blanc d'une photographie, bien au dessus du flux ordinaire de nos véhicules et de nos existences fléchées. A la faveur de l'opération, le voile de leur familiarité s'est envolé. Subrepticement mis à l'épreuve, notre regard peine à identifier le réel tapi dans l'image : une île déserte ? Une galette de terre séchée ? Un tapis de verdure volant ? Une jardinière flottante ? Une plaine de jeux en lévitation ? Un chantier lunaire ?

Cette étrangeté nous ravit – car une image réussie, c’est toujours un rapt. La flèche a atteint sa cible : nos intimes connexions sont perturbées ; notre ronronnant savoir sur les choses vues est un instant suspendu ; soudain, notre œil déboussolé retrouve la fraîcheur de ses premiers étonnements, enfouis dans le lointain de l’enfance ; et c’est l’œuvre de l’Homme qui nous apparaît alors dans sa radicale étrangeté – bon sens mais c’est bien sûr : ces paysages sont moins vrais que Nature.

Cet arpenteur du paysage vendéen a encore quelques flèches à nous décocher au fond de son carquois : poussant un cran plus haut, sinon plus loin – vers le nord, le sud, l’est et l’ouest – la décontextualisation opérée par ses photographies de *prêts-à-porter paysagers*, il lui trouve son prolongement et sa forme la plus radicale in situ : entre terre et ciel, quelque part au milieu de nulle part, l’artiste a planté dans l’œil du visiteur trois points d’interrogation – à moins que ce ne soit des points de suspension ; car s’ils interrogent le regard que l’on porte au dehors, leur mérite est de suspendre le jugement que l’on porte en dedans sur les choses vues. Ainsi de ce *Point des Regards* : une rosse des Vents se dresse en travers de notre chemin qui nous lance une invitation ludique à faire le point – cardinal, bien sûr – en balayant du regard, dans toutes les directions, l’horizon venteux du marais. Cette fois, les flèches directionnelles sont mues par une force centrifuge mais le message est le même, dans le signe narquois qu’elles nous adressent : arrêtez, arrêtez donc de tourner en rond ; consentez, le temps de votre visite, à la désorientation. Plus loin, un *Point de fuite* prend notre regard en étau et notre œil en otage : deux flèches contraignent le visiteur à s’asseoir sur un banc, sans doute pour mieux prendre la mesure de ce qui lui échappe dans ses pensées – au plus loin comme au plus proche. Enfin, un *Point d’envol* ouvre une dernière piste de réflexion sur le sens préconisé de la visite du Daviaud à qui désire prendre un peu de hauteur dans la contemplation du marais. Ici et là, il en va d’un certain usage du signe qui en escamote subrepticement le sens – douce violence de l’art. Suspendez votre prière, fermez vos livres et ouvrez l’œil, nous dit l’artiste : dans le marais, il ne s’agit pas tant d’apprendre que de regarder, il ne s’agit pas tant de regarder que de voir – voir ce qui ne se trouve écrit nulle part sur les panneaux d’orientation qui jalonnent, balisent et fluidifient notre circulation dans les décors de l’existence. Et en repartant sur les routes incertaines de notre vie difficile et troublée, on se promet alors de ne plus tomber dans le panneau, celui du sens établi – trois petites flèches et puis s’en vont.



Vanessa Nicolazic
A court de souffle

Poursuivons sur le fil qui court entre *regarder* et *voir*, également mis en tension dans le travail de Vanessa Nicolazic : ici encore, la question du sens que l'on donne aux choses vues nous convie à un exercice de funambulisme. Un rêve enfantin et tenace est tapi dans les images tremblantes de l'artiste – ou du moins dans ce qu'elles me donnent à caresser du bout des doigts malhabiles de la pensée. Nous autres, grandes personnes, sommes des enfants que la poésie a fuis : il y a bien longtemps que nous avons renoncé à *toucher* l'horizon. Palper de nos mains, fouler de nos pieds la limite lointaine, la ligne hautaine à laquelle s'accroche notre regard depuis que nos yeux se sont ouverts sur le monde, c'était même bien plus grand qu'un rêve d'enfant, c'était une croyance absolue : de celles qui fondent un royaume et dont l'effritement, et puis la chute, ont signé notre abdication devant le réel – puisque pour faire un adulte, il faut défaire un enfant. Soudain nous ne savions plus que faire de nos mains, ni comment il nous fallait poser nos pieds sur la terre s'ils ne nous permettaient même pas d'atteindre cet horizon qui se dérobe à notre corps à mesure que nous avançons vers lui – ce point de fuite à *perte de vue* où se célèbrent les retrouvailles tant convoitées du ciel et de la terre. Il nous a bien fallu nous faire une raison : notre corps ne peut suivre nos yeux. Car nos yeux sont trop avides, trop rapides et trop légers : ils embrassent le monde d'un seul coup, dévorant leur proie, sinon son ombre. Ils filent comme des étoiles là où nos mains ne peuvent toucher et galopent au loin, là où nos pieds ne peuvent marcher. Au plus proche, ils nous font tourner sans cesse sur nous-mêmes comme des derviches – ainsi le spectacle du monde nous donne si souvent le vertige. Mais nous avons fini par nous accommoder de cette fracture entre notre corps et nos yeux, de cette béance entrouverte dans l'enfance qui est allée en s'élargissant : un jour, nous avons mis nos mains dans nos poches et, nos poches sous les yeux, nous avons appris à marcher en ne regardant plus que nos pieds.

Portrait ou paysage, ces tableaux vivants ? A vous de *voir* – après infusion. Le choix du mode d'impression de ces images sur la pellicule transparente et humide de notre rétine nous revient. Mais on aurait tort de penser que ces installations vidéo minimalistes, qui ne jettent en pâture à notre regard qu'un léger souffle de vent tremblotant au loin dans les feuilles des arbres et à peine quelques variations de lumière rayonnant à travers les nuages, dans des panoramiques ralentis à l'extrême ou dans des plans fixes légèrement animés, relèvent d'un art conceptuel, au sens galvaudé où on l'entend si souvent – intellectuel et cérébral.

Ces images sont essentiellement la trace, l'empreinte visuelle d'une longue et lente exploration physique du sensible : une traversée du marais qui s'est faite en marchant, bottes aux pieds. La caméra n'est venue qu'après, pour tenter de capter et de partager l'étourdissement de cette errance déambulatoire sous le ciel vendéen. Ainsi, ce que nous racontent ces images tremblantes, c'est d'abord ceci : on peut marcher longtemps dans le marais, très longtemps, en zigzaguant comme les étiers, ces filets d'eau qui en constituent la trame. Et on peut refaire inlassablement le même trajet sans s'en apercevoir. Partout l'horizon nous encercle et le vent nous gifle. Partout le lointain nous nargue et le proche nous désoriente. Partout le ciel nous aspire et le temps nous engloutit. Partout le silence s'offre comme une réponse dont nous aurions oublié la question. Le marais résume l'immobilité du monde. Et, à vrai dire, sa quiétude a de quoi nous inquiéter – nous qui éprouvons, connaissons et aimons ce monde plein de bruit et de fureur. Il a donc fallu cette expérience physique de la marche erratique dans le marais pour que Vanessa Nicolazic décide de revenir y poser sa caméra. C'est le second temps de l'immersion – s'arrêter pour apprivoiser le lieu, observer et attendre. Filmer le vide et le lointain, comme on s'exerce à caresser les limites du regard. Alors les mains prennent le relais des yeux, ces yeux qui recouvrent le monde en le laissant libre d'être immobile ou en mouvement. Installation, cadrage, mise au point, vitesse, ouverture, lumière : les mains qui courent sur l'appareil savent où elles vont ; elles ne sont jamais que les raccourcis de nos yeux. Il en résulte ce voyage au *film du temps*, composé d'étranges captations vidéo – des *prises*, comme le dit bien le vocabulaire technique – entre image fixe et image animée, qui entrent en connivence avec ce lieu qui flotte entre terre et ciel. Le plan fixe pour dire le silence, l'apesanteur et l'étrangeté du lieu ; la rotation lente de la caméra pour donner à voir l'horizon labile et voyageur – la ligne impalpable. Toucher l'horizon ? Il en va du rêve de l'enfance comme de ceux qui perdurent au-delà : il faut *faire des pieds et des mains* pour les effleurer un jour, ne fût-ce que du regard.

La complétude est un mirage que l'horizon offre à notre désir : une image latente qui nous affame plus qu'elle ne nous rassasie. Vanessa Nicolazic semble aller spontanément vers ce qui manque – à nos yeux comme à notre esprit : en écho à ce *Voyage immobile* qu'elle nous restitue dans la douce lumière du marais, une sculpture sonore poursuit, dans l'ombre des collections du musée, un travail d'évidement des choses vues – cette fois par le délitement progressif de la langue qui les

nomme. A l'image se substitue la parole : le regard qui tentait d'attraper cette ligne d'horizon qui fuit entre ciel et terre a fait place à la voix qui hèle – *A court de souffle* – ce qui tombe entre passé et présent, mémoire et oubli, préservation et disparition. Le fond du puits étouffe le bruit de la chute de ces petits cailloux jetés que sont les mots dits. Ce silence nous enseigne ce que nous savions déjà, mais que nous taisons le plus souvent : toute entreprise de collecte et d'archivage est ingrate, sinon futile, car toute collection gravite autour d'une pièce manquante. C'est l'angoisse des conservateurs des musées, la hantise des collectionneurs privés, la croix portée par tous les faiseurs de listes. Car c'est un fait : dès que l'humain fait groupe, il commence à compter. Et dans un groupe, quand on commence à compter, il manque toujours quelqu'un à l'appel. Ainsi, au milieu des objets récoltés, soignés, exposés dans la grange, une voix au timbre monocorde sort d'un soufflet en accordéon qui s'étire comme le temps qui passe : scandant la litanie des noms, et parfois juste les numéros des objets manquants répertoriés au cours du travail d'inventaire de l'écomusée, elle fait entendre l'effacement, la disparition progressive et inexorable des mots et des choses du passé. Dans les vitrines des collections, des cartels d'apparence tout à fait sérieuse – puisqu'on est dans la *série* – achèvent d'évider le sens de ces mots défaits par l'absence des objets censés les faire exister aux yeux des visiteurs : objet non identifié, n° 9833818 – Nom masculin, 1774, origine incertaine. On ne peut s'empêcher de penser que le devoir de mémoire attaché à toute collectivité soucieuse de sa singularité prend un fameux soufflet. N'en déplaise aux tenants de l'Origine, aux fervents du Terroir, aux prêtres de la Tradition : à la faveur de cet arrêt sonore sur une image vide, passé et présent s'annulent dans l'équivalence de leur *ab-sens* – aussi vrai que ce qui n'a pas de sens est d'hier comme d'aujourd'hui.

De l'infiniment grand à l'infiniment petit, de l'inventaire des objets du passé à celui des floraisons à venir, il n'y a qu'un pas, et c'est un joli pas de côté : celui que nous invite à faire Sophie M., descendue dans son *Jardin enchanté* pour y cueillir des histoires. Attention, car le titre est trompeur : pour peu, il nous ferait croire que l'enchantement était *déjà là*, visible à l'œil nu dans un jardin naturellement et magiquement disposé pour le plaisir des sens, avant même que l'artiste n'ait posé son regard et ses pinceaux sur les fleurs et les végétaux dont elle a su faire éclore les visages mutins, au terme d'une longue et patiente germination. Détrompons-nous : on n'apprend pas en un jour à parler le langage des fleurs ; les vraies rencontres, ici comme ailleurs, demandent du temps.

C'est en automne, quand il se fait dans le ciel de grands semis d'oiseaux, que Sophie M. entame son exploration d'un marais désert, trempé de brouillard et d'averses. La rare végétation fleurie a disparue; l'heure est à la promenade, la contemplation, l'imprégnation, l'attention au détail dans cette nature calme et silencieuse qui s'apprête à braver les grands froids. Comme toujours, en automne, le marais feint de faire le mort; c'est pour mieux préserver la vie qui grouille sous la terre, dans les mares et dans les étiers. A bien y regarder, des graines se cachent dans les hautes tiges, de minuscules baies et quelques fleurs se dissimulent dans les herbes sèches, au ras du sol, à l'abri des haies qui le bordent. Il n'en faut pas beaucoup plus à l'artiste pour commencer à guetter le printemps dans l'hiver qui revient: Sophie M. initie son inventaire de ce qui sortira de terre dans quelques mois. A chacune de ses visites, elle scrute l'infiniment petit, traquant patiemment le visible caché derrière le visible apparent – tout porte à croire que c'est *le tempérament naturel* de cette artiste à la main verte et au pinceau fleuri. Au fil de l'écoulement des jours, au long des ballades, des rêveries et des pensées, le marais agit comme un révélateur: les couleurs éveillent des images, les formes façonnent des visages; l'artiste, qui sait le nom des fleurs et des plantes comme leurs histoires secrètes, les confie à la patience de son regard et leur invente des prénoms; c'est sa manière de les préserver du froid et de les aider à pousser sous la terre dure. Le vent de décembre se charge d'en faire des comptines, pour les veillées au coin du feu; comme toutes les pensées qui mûrissent en hiver, ces histoires du soir laissent flotter derrière elles une odeur de fée. Bientôt, le printemps signe le retour de l'insolence des couleurs, que l'été portera ensuite à leur plus haut point, et voici que le jardin intérieur de Sophie M. éclot sous nos yeux: l'enchantement se produit, qui révèle des visages à l'endroit précis où elle les a découverts, au hasard et au bonheur de ces rencontres qu'elle aura pris le temps de faire avec les plus fragiles d'entre les créatures du marais. Au bout du conte, son pinceau n'a plus eu qu'à fixer le tableau, en finesse: en quelques traits – deux yeux, une bouche et un nez – Sophie M. a croqué leurs frimousses enjouées – *Bouffon, Fifi la menteuse* –, coquines – *Bianca Tango & Cie, Les Fripons* –, mutines – *Les Triplés* –, ébaubies – *Poupées* –, sévères – *Ginette Labrosse* – ou fièrement campées en haut de leurs longues tiges – *Les guerriers Massette, les Guetteurs, Chevalier Cabare*. Ces rencontres auront duré le temps d'une floraison singulière – un souvenir à se remémorer, un secret à chuchoter, une histoire à raconter. Sophie M. les a donc immortalisées par des photographies, joliment plantées dans le terreau qui les aura nourries: à côté de la ferme, le long d'un sentier,



une joyeuse armée potagère de chevaliers en herbes, de demoiselles en fleurs et de graines de diabolins nous regarde – et sur chacun de ces visages singuliers, on entrevoit le sourire complice de l'artiste.

Entre les floraisons du végétal et les alluvions du minéral, entre ce qui pousse sur la terre et ce qui remonte lentement à sa surface, il doit y avoir de secrètes et profondes connivences. Avec une semblable douceur et autant de lenteur qu'il n'en faut aux fleurs de Sophie M. pour nous atteindre au cœur et réjouir nos yeux, Stéphane Tellier nous donne, à son tour, l'occasion d'*envisager* le marais autrement, simplement à partir de ce qu'il y trouve. C'est une œuvre qui – comme toute création véritable – commence humblement, dans l'incertitude et le recours hasardeux à d'invisibles balances. Sa matière première ? Tout ce qui affleure, traîne, se dépose ou se sédimente en surface – pierres, tessons, plastique. Ici dans une mare, là dans un petit terrain vague, en dehors des sentiers battus. Discrètes, fragiles, éphémères, ses *petites maisons de pierre* peuvent passer complètement inaperçues aux regards pressés, fermés, emprisonnés dans le temps court de la consommation rapide du paysage. Elles ne cherchent pas à s'imposer à notre vue. Elles nous invitent seulement à regarder ce que, sans leur présence incongrue, on ne regarderait sans doute pas. Signalées par une perche blanche, posées dans l'herbe à même le sol, elles se contentent humblement de ponctuer le lieu en signant de leur monticule une traversée singulière : à l'intérieur de ces petits édifices patiemment et joliment construits de bric et de broc, Stéphane Tellier a mis ses pensées en résidence – non surveillée. Ces édifices miniatures partagent avec les fleurs du *Jardin enchanté* de Sophie M. une qualité singulière, un secret de fabrication de la rencontre entre un être et un lieu : la patience. Celle-là même que le Marais requiert pour s'approprier. Car autant d'espace autour de soi exige que l'on ait du temps devant soi ; pourvu qu'on le prenne, c'est le temps qui, alors, *nous* espace : il ouvre en nous des lieux cachés, des cavités creusées dans la pierre usée des travaux et des jours où notre âme s'abrite du monde extérieur. Ici aussi, tout est une question de *gestes* : traverser, arpenter. Prospector, observer. Glaner, récolter. Déposer, installer. Agencer, composer. Construire et repartir. Si l'espace se fait verbe, alors le travail de Stéphane Tellier a le don de conjuguer le marais à l'*infinitif* : voici le temps propice à décliner, entre l'infime et l'infini, cet horizon avec lequel le marais se confond. Nourris de tout ce qui remonte à la surface au hasard des alluvions, au fil de l'eau, de la terre et de l'histoire du lieu, protégées quelque temps sous des cloches en verre

pour les besoins de leur exposition, ces édifices éphémères sont voués à disparaître : bientôt, les éléments qui les composent retourneront à l'état d'objets inertes et insignifiants. Car les *petites maisons de pierre* ne sont pas faites pour durer ailleurs que dans le regard de celui qui aura su s'y arrêter, et dans les photographies que l'artiste en a prises – où elles deviennent d'ailleurs tout autre chose : par le brusque changement d'échelle que leur cadrage serré emporte, rendant toute identification de taille et de lieu improbable, leur structure acquiert soudain une étrange dimension architecturale, qui donne la mesure de la grandeur des rêves que l'on dépose au creux des petites choses de la vie.

A quoi rêve l'eau qui dort, en hiver, dans les mares et dans les étiers ? D'être emportée à nouveau par les flots de l'océan si proche, dont elle entend le bruit merveilleux dans son sommeil terreux. La Ligne d'eau que Stéphane Tellier a déposée sur le sol, suspendue à une échelle des marées et placée dans l'alignement d'un étier, nous rappelle enfin que dans le marais, la terre n'est jamais que provisoirement gagnée sur la mer, cette vaste mer gorgée de sel qui borde, irrigue, nourrit le marais et donne à l'argile de ses œillets cette merveilleuse couleur orangée en été. C'est ici que, encouragés par une fine brise de mer sous les rayons bienveillants du soleil, les ébats de la terre, de la mer et du ciel donnent naissance à l'enfant naturel du marais : la fleur de sel. Cette terre argileuse qui porte en elle la mémoire de la mer, Stéphane Tellier l'a pétrie, malaxée et montée sur le tour du potier Bertrand Larde pour l'arrondir comme une vague. Entre le flotteur et la cruche d'eau – entre ce qui flotte sur l'eau et ce qui la contient – ces objets hybrides, partiellement émaillés d'un bleu mat, comportent des traces de cette vie marine et terrestre mêlée : empreintes de coquillages, impacts de pierres ou de tessons. Noués à intervalles réguliers sur la trolle qui descend de l'échelle des marées que l'artiste a plantée dans la terre, cette œuvre hybride forme ainsi un étrange serpent de paille et de terre cuite, qui nous invite à poser un regard flottant sur le marais : voici une île, à nouveau soudainement engloutie.



REMERCIEMENTS

L'édition de ce catalogue et de ses "objets", a été financée par la Communauté de Communes Océan-Marais de Monts, suite à une résidence d'artiste débutée en septembre 2011, à l'Ecomusée du marais vendéen le Daviaud.

Nous adressons nos remerciements à toutes les personnes qui ont contribué à la mise en œuvre et à la réussite de cette résidence et de l'exposition.

Artistes

Philippe Desfontaines
Sophie.M
Vanessa Nicolazic
Stéphane Tellier

Ecrivains

François de Coninck
Anthony Poiraudreau

Chefs de projet

Edith Caignon / Sophie Jeannenot
Service culturel de la Communauté de Communes
Océan-Marais de Monts

Coordination administrative

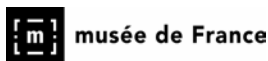
Direction des affaires culturelles
de la Communauté de Communes
Océan-Marais de Monts

Coordination technique

James Pelloquin, Service Technique
de la Communauté de Communes
Océan-Marais de Monts

Ainsi que l'ensemble du personnel
de la Communauté de Communes
Océan-Marais de Monts.

Avec le soutien de :



CONTACTS

Le Daviaud. Ecomusée du marais vendéen

85 550 La Barre de Monts

Tél: 02 51 54 95 96 / 02 51 93 84 84

Email: conservation@ecomusee-ledaviaud.com

Vanessa Nicolazic

Mobile: 06 11 61 75 03

Email: vanessanicolazic@hotmail.fr

Sophie M.

Mobile: 06 98 28 53 80

Email: bidulecoloetcie@orange.fr

<http://web.me.com/bidulecoloetcie>

Philippe Desfontaines

Tél: 02 51 37 80 87

Mobile: 06 15 97 72 18

Email: desfontaines.ph@voila.fr

Stéphane Tellier

Tél: 02 51 35 41 11

Mobile: 06 99 26 53 28

Email: stel13@orange.fr

Réalisation et production



www.kletandko.be

Conception et mise en page



www.tinkstudio.be