

Des constructions paysagères du land art, dans la ligne du haïku

Kaïdin et Bashô ont parcouru, à des siècles d'écart (Bashô est un poète du XVII^e siècle), des sites au nord-est du Japon, portés par des inspirations plutôt proches quant à l'attention accordée aux sites traversés et investis, et finalisés par des formes d'expression artistique distinctes. Le journal de voyage *La sente étroite du Bout-du-Monde* » (traduction de René Sieffert) ou « l'étroit chemin du fond » (traduction d'Alain Walter) de Bashô¹ constitue le récit d'un voyage et d'une expérience poétique. Il réunit et mêle l'écriture en prose et la poésie. Il manifeste, au travers des poèmes courts, des haïkus, une conception singulière de la poésie, définie par le poète lui-même comme une « esthétique de l'invariant et du fluctuant »². Kaïdin en nomade lui emboîte le pas. Elle accorde son pas à la ligne de fond de Bashô, à ce qui fait le chemin sur la carte et qui conjugue une ligne d'épure et une ligne d'esquisse, une ligne ténue/tenue dans son abstraction et une ligne qui cherche son chemin. Kaïdin renoue ainsi avec les dynamiques du lieu et du flux qui animent les pas du poète *in situ*, et qui s'expriment dans le journal et jusque dans le poème, au travers des notations ou des esquisses paysagères. Le projet de Kaïdin conserve la ligne esthétique et l'orientation poétique de Bashô. Son propos prend appui sur son fond d'expériences artistiques et poétiques qui associe l'invitation au voyage et l'invention du paysage.

L'artiste investit finalement un « milieu de culture », les différents sites de « la sente étroite du bout du monde », au plus près des lieux de ressources et de constructions du poète, devenus des lieux de mémoire, des sites de culture locale ou de rite cultuel, des sites aux accents de Bashô. Elle renouvelle ainsi le fil des notes passagères et le jeu des marques paysagères : carnet de croquis et de notations en chantier ; pétales, morceaux de bois et pierres du chemin ou du lit de la rivière dans les mains.

Kaïdin et Bashô

Kaïdin renoue avec les jalons du voyage de Bashô jusqu'au moment où, au travers de premières marques ou d'éphémères scénographies *in situ*, la dialectique opère entre ce qu'il « subsiste » de l'univers de Bashô et ce qui lui « résiste », ce qui tient de la représentation et ce qui se rapporte aux constructions paysagères et se tisse dans le jeu d'épreuves avec le site. Dans ce sens, Kaïdin n'illustre pas les textes et les poèmes de Bashô. L'artiste s'approprie la démarche du poète : faire un paysage, c'est-à-dire ouvrir le jeu de relations entre les éléments naturels et les données culturelles. Ces relations ont déjà été mobilisées par Bashô lui-même : intègre en effet dans son journal de voyage de nombreux emprunts, citations et allusions à des données historiques, culturelles et artistiques, principalement littéraires (des poèmes chinois et japonais). C'est toujours un espace large de références et de résonances que le poète et l'artiste plasticienne convoquent. Kaïdin instruit le paysage de ses expériences personnelles. Elle s'investit dans la mise en chantier de sites paysagers. Elle propose en même temps la réactualisation d'une voie poétique suivie par Bashô sur le terrain, *in situ*. Cette démarche trouve toute sa place dans la mouvance artistique du land art. Kaïdin et Bashô se rencontrent autour de quelques dénominateurs communs : une configuration particulière organisée autour d'un lieu de couleur, une construction éphémère, une marque d'altération, un signe de saison, une note paysagère.

¹ Alain Walter, à l'occasion d'un échange, précise que « la poésie japonaise est une poésie du voyage (...). Elle a toujours été étroitement liée à la pérégrination, au cheminement ». Lui-même a par ailleurs cheminé en 1995 sur les traces de Bashô, dans l'ensemble des sites de référence de ce journal de voyage.

² Bashô, *Oku No Hoso-Michi, L'étroit chemin du fond*, introduction, traduction, notes et commentaires par Alain Walter Bordeaux, William Blake & Co, 2007, p. 30. Cette esthétique se caractérise par une tension dans le poème (entre l'invariant et le fluctuant, ou entre le « fueki » et le « ryûkô »).

Bashô note dans son journal :
« Ah ! entre les vagues,
Mêlés aux menus coquillages,
Les pétales tombés de lespédèzes ... »³

De son côté, Kaïdin disperse quelques feuilles d'automne dans le creux des racines des arbres. Ailleurs elle agrémente un rocher moussu dans le lit d'une rivière de pièces éparées d'origamis.

Bashô écrit encore :
« Plus blanc
Que la pierre de la Montagne-de-Pierre :
Le vent d'automne »⁴

Ailleurs, il note, à propos du « Temple-de-la-Pierre-Debout » : « Rocs sur rochers s'entassent pour former cette montagne »⁵.

Kaïdin dresse quant à elle des monticules de pierres sur la rive du fleuve Mogami (*Dans le parfum du vent*, novembre 2007). Elle évoque ici de petits temples, des cairns dans le paysage ou des balises pour le voyage. Son installation renvoie également à la conception du jardin japonais. Comme le rappelle Augustin Berque, dans la culture japonaise, « dresser des pierres est synonyme de faire un jardin »⁶. Kaïdin est elle-même fascinée par les jardins japonais, par ces modelés d'espace du côté de « l'épure »⁷ ; de même qu'elle est intéressée par l'art floral des ikebanas, considéré comme une activité de plasticien sculpteur. Kaïdin apporte une pierre à ce fonctionnement symbolique. C'est plus globalement les relations entre nature et culture qui se posent ici, ou entre le travail du jardinier paysagiste ou l'exercice de l'artiste plasticien et l'environnement lui-même. A suivre la pensée de Berque, orientée vers la valorisation d'une dimension propre au « milieu »⁸, et définie comme la combinaison d'une dimension topique du référent et d'une dimension chorétique de la référence, nous pouvons ajouter que Kaïdin mobilise deux systèmes référentiels, l'un centré sur l'artiste sculpteur, installateur ou paysagiste, l'autre sur les pierres. L'installation réunit des matériaux naturels du site et ce que racontent les pierres sur un plan culturel. Elle intervient dans un cadre naturel et dans un site chargé de références culturelles et de marques paysagères, comme celles de Bashô.

Il ne s'agit pas dans notre propos de souligner des analogies formelles ou de simples correspondances plastiques. L'artiste plasticienne et l'écrivain poète investissent le site, engagent une « pratique du site » avec leurs cultures, avec leurs motivations et leurs moyens d'expression propres, et sans doute aussi avec une sensibilité partagée qui leur permet de réaliser une expérience conjointe, familière, du lieu. C'est là le point essentiel.

Bashô précise qu'un haïku, « c'est simplement ce qui arrive en tel lieu, à tel moment »⁹.

Ils sont attentifs aux matériaux, aux lumières, aux couleurs, aux sons. Ils étendent le registre des sollicitations sensorielles. Ils sollicitent des variables d'intensité (la lumière en exercice, du clair au sombre, du contraste au contre-jour, l'instabilité, l'érosion, les impondérables, les

³ *Ibid.*, p. 111.

⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁶ Augustin Berque, *Le sauvage et l'artifice : les japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986, p. 194.

⁷ Elle le précise en ces termes, à l'occasion d'un échange privé.

⁸ Il qualifie de « milieu » de « médiance » (*Ibid.*, p. 162).

⁹ Maurice Coyaud, *Fourmis sans ombre, le livre du haïku, anthologie-promenade*, Paris, Editions Phébus, 1978, p. 17.

aléas, les accidents, plus largement les circonstances) (ce sont bien « les circonstances qui font les lieux », précise le philosophe Michel Serres).

Le chantier d'expériences *in situ* engage à chaque fois une expérience du lieu. C'est ce travail du lieu qui permet finalement de satisfaire le projet d'*invention du paysage*.

Invention du paysage

Kaïdin communique sur ces installations au moyen d'images photographiques, des prises de vues réalisées sur le site et sur le vif. Ces images conjuguent à chaque fois un espace marqué (un territoire d'action individualisé, un lieu) et un temps pointé (du côté de la durée, en rupture avec le temps quantitatif). La photographie renvoie au chantier, aux épreuves physiques avec les morceaux choisis du site, aux engagements plastiques à partir des matériaux de l'*in situ* ou des pièces rapportées. L'installation et la photographie concourent à « faire » paysage. L'œuvre a lieu dans le va-et-vient entre ces deux termes. Il ne s'agit pas avec l'image photographique de *représenter* un paysage, mais de délivrer quelques signes d'une *construction* paysagère.

Le site n'est pas représenté, il est redéfini (Richard Serra). C'est pourquoi nous parlons de « construction ». Kaïdin renoue ici avec la pratique des landartistes, des artistes de grands chemins ou de plus étroits sentiers, tels qu'Andy Goldsworthy, Nils-Udo, Richard Long, Paul-Armand Gette. Ces différents artistes s'emploient à pointer des îlots de nature soumis à l'épreuve de l'artifice : Goldsworthy rapporte ses interventions à quelques opérations simples (empiler, nouer, agraffer, etc.), des verbes à l'infinitif qui rejoignent des mots d'ordre ou des injonctions, des incitations à faire. Il « arrange » quelques éléments empruntés au site, et par cette construction « redéfinit » le site, travaille son identité paysagère. Les artistes du land art font de la pratique du site une fabrique de lieux et le terrain d'expression de fictions paysagères (suivant l'étymologie de « fiction » - *finco* signifie modeler -, ils réalisent des modelés paysagers).

Tous les sens en éveil

Pour engager ou accomplir une saisie ou un « toucher » du lieu, Kaïdin demeure, selon ses propres termes, « toujours sur la brèche », ce que l'on peut comprendre de différentes manières, comme « tous les sens en éveil », et comme « signe de rupture » avec des voies classiques de création. Kaïdin rejoint sur ce point la démarche plastique du peintre Henri Matisse qui déclarait « rentrer (dans le dessin) par la brèche » : il s'agissait pour lui de rompre avec une trame de fond prédéterminée, et de rejeter un dessin trop géométrique, ce qui revenait plus fondamentalement à rompre avec un « code de conduite » classique. Il préférerait adopter une nouvelle vision d'art, débarrassée des contraintes de la seule culture visuelle (attachée à une stricte représentation). Il choisissait de renouer de manière essentielle avec les matériaux en exercice, la ligne libre du dessin et le foyer de couleur en formation. Il travaillait le dessin et la couleur en mouvement. Il « accrochait » la composition aux inflexions libres du dessin, que commandent dans le même mouvement l'œil et la main. La composition se comprenait comme un travail de construction. « Tous les sens en éveil », au plus près de la tache de couleur qui prend sous le pinceau ou dans le pli du papier découpé. Kaïdin, à l'œuvre dans le site, demeure « sur la brèche », attentive aux matériaux du site, « à une simple branche ou un bout de bois, à un caillou, une ombre ou une ligne d'eau ». « Je me glisse sans imposer ma présence », précise-t-elle. Elle adopte sur ce plan la même ligne de fond de Bashô, qui écrit : « Il faut laisser venir ce qui vient / laisser opérer l'inattendu / et son ravissement subit. » Enfin, Kaïdin, « sur la brèche » renouvelle en quelque sorte ce que peut être le dessin : une ligne d'eau. Quelques pierres déplacées dans le lit d'une rivière suffisent à composer *Ecriture*

d'eau. Elle travaille avec le fil continu de l'eau, le met en pointillés, signe une discontinuité, délivre quelques plis, instruit le site de modelés discrets. Elle inscrit quelques ponctuations, des traits plutôt que des lignes. L'intervention se fait minimale, en retrait des lignes toutes faites ou des plans d'ensemble (les limites du cours d'eau ou les berges, la chute d'eau).

A la suite de Bashô, Kaïdin prend la pleine mesure des sites de passage et d'intervention. Le marcheur, l'artiste et le poète, se retrouvent en toutes circonstances aux prises avec le milieu environnant.

« Longs marais étroits qui servent les cœurs », confie par exemple Bashô¹⁰.

Les approches s'effectuent donc tous les sens en éveil.

Sur les pentes du mont Haguro, Bashô accueille dans la fraîcheur de l'été les « parfums de fleurs, d'herbes et de feuillages » que charge la brise qui remonte du fond de la vallée¹¹. Au Temple-de-la-Pierre-Debout, il compose :

« Ah, cette paix !

Le roc scie et scie

Le cri des cigales ... »¹²

La fraîcheur de l'été, la brise, le vent, les lumières, les parfums, les sons, les couleurs traduisent les humeurs paysagères et passagères.

Sur le plan d'eau du lac de Yuda Dan, Kaïdin réalise *Alentour ... fraîcheur*, l'installation d'une ombrelle au cœur d'un îlot de brindilles (des lignes brisées, une certaine fragilité exprimée), qui concentre un foyer de lumière tamisée et de légers contrastes de couleurs, délivre une note de fraîcheur.

Lieux de couleurs

Dans *L'étroit chemin du fond* de Bashô, les annotations couleurs sont très présentes. Le rouge l'emporte souvent. Bashô, en chemin vers la Plage-des-Grains-de-couleur, ramasse des coquillages rouges¹³. Ailleurs, il marque le cœur de l'été en évoquant « la fleur de carmin », littéralement la « fleur de rouge », c'est-à-dire « la fleur du carthame d'où l'on extrait cette couleur »¹⁴. Les rouges se précisent parfois par contraste avec les verts, et combinent alors plusieurs registres sémantiques. Le paysage de Matsushima « n'a pas du tout à rougir » face à un autre site, annonce-t-il. Un peu plus loin, le même jour, il compare la beauté d'un paysage à « une belle qui farde son visage », en opposition avec « le vert des pins qui s'assombrit »¹⁵. Se formulent ainsi des lieux de couleurs, des lieux de couleurs de saisons. Se soulignent aussi avec la couleur-fard des artifices de circonstances. Se déploie le jeu entre les couleurs naturelles et les couleurs artificielles. Le travail de Kaïdin adopte le même ton. Elle engage un cheminement à l'automne et travaille avec les rouges et les jaunes des feuilles, ou recueille les premières neiges et délivre de nouveaux domaines de couleurs. Aux chutes de Olsuji Gataki, elle livre quelques éclats de couleurs dans le site, suivant une ponctuation de pierres et de fleurs rouges (*Le monde entier*). Elle compose *Chemin de méditation* aux chutes d'Urami, un chemin de pierres et de feuilles où les gris et les bruns, les rouges et les jaunes l'emportent.

¹⁰ Bashô, *Oku No Hosomiichi, L'étroit chemin du fond*, op. cit., p. 173.

¹¹ *Ibid.*, p. 191.

¹² *Ibid.*, p. 91.

¹³ *Ibid.*, p. 111.

¹⁴ *Ibid.*, p. 91 et p. 184.

¹⁵ *Ibid.*, p. 83-84.

L'instauration de lieux de couleurs rejoint les préoccupations des landartistes tels que Andy Goldsworthy et Nils-Udo. Ils réalisent dans les années 1980-90 des constructions *in situ* à base de baies de sorbier, de sureau et de troène, de feuilles d'érable et de pétales de coquelicot. Ils explorent au moyen de ces matériaux périssables un domaine étendu de rouges. Les rouges font éclat dans le paysage et manifestent avec un maximum d'intensité l'exercice de marquage d'espace et la fabrique de lieux de couleurs. Signes de la maturité du fruit et du dessèchement de la feuille, ils délivrent des rouges de saison, et ajoutent à l'installation une marque temporelle. Ils font aussi résonner symboliquement dans cette activité artistique paysagère d'autres terrains de culture, la culture des vergers et des vignes ainsi que les pratiques jardinières. Dans les réalisations de ces artistes, l'image photographique signale un point haut en couleur et donne à retrouver quelques marques du chantier introductives de variations de couleurs : des rouges orangés, des carmins, des bruns, des violets. Dans les installations de baies et dans les recouvrements de pierres rondes de pétales de coquelicot, Goldsworthy et Nils-Udo modèlent des lieux de couleurs gourmandes qui invitent le spectateur à goûter symboliquement les couleurs de « petits fruits » rouges¹⁶. L'expérimentation prend en charge les paramètres du site, la lumière, le son, l'orientation et le sol, ainsi que ceux plus directement liés à l'intervention, le temps, les circonstances et les impondérables. Plier, disperser, fixer, suspendre, recouvrir constituent quelques-unes des opérations auxquels sont soumis, par le biais de ces paramètres, les matériaux mis en œuvre. L'emprunt de matériaux au site et l'engagement dans des processus de mise en forme plutôt que le recours à des formes ou à des modèles prédéterminés constituent l'angle d'attaque de la pratique du site pour ces artistes du land art. Les landartistes organisent leur chantier d'intervention *in situ* autour de la tension entre ces deux termes, du modèle et du modelé. Et le travail de Kaïdin s'inscrit dans cette voie dialectique.

Lignes d'épure, lignes d'esquisse

L'instauration d'un lieu de couleur et la réalisation d'une expérience du lieu passent par un certain « abandon au dessin ou au modelé ». Dans un esprit proche de celui de Bashô, en familiarité avec lui, Kaïdin cherche en quelque sorte à « s'abandonner au modelé »¹⁷. Cet « abandon au modelé » se manifeste lors des cheminements, et à l'occasion des notations, des interventions *in situ*, des réalisations visuelles et textuelles. Il se caractérise par la tension dialectique entre la ligne d'épure et la ligne d'esquisse, entre le modèle et le modelé, entre la forme et le processus de mise en forme. Roland Barthes rappelle que « la brièveté du haïku n'est pas formelle ; le haïku n'est pas une pensée riche réduite à une forme brève, mais un événement bref qui trouve d'un coup sa forme juste »¹⁸. La ligne d'épure réunit le tracé de la carte, le chemin balisé ou la voie toute faite, le jeu des lignes savantes (une ligne d'horizon, une ligne de perspective, une ligne de contour), des structures stables (les trames) ou des partitions prédéfinies, les bords du cadre photographique. La ligne d'esquisse rejoint le tracé plus aventureux, les marques libres (des traces), les mouvements de débords et les focalisations inattendues, le coup de crayon et les touches spontanées de couleurs, les mots lâchés ou les « traits », ou « une balafre légère tracée dans le temps » (ce sont des expressions qu'emploie Roland Barthes pour caractériser le haïku¹⁹). La ligne d'épure relève d'un registre

¹⁶ Dans ces réalisations, la couleur n'est pas travaillée en contrainte, rapportée à une forme. Elle dessine l'espace. Elle le désigne, dans la mesure où elle renvoie à ce qui le constitue et le génère suivant les étapes du cheminement, de la sélection du site, de la cueillette, de l'installation et de la mise en vue.

¹⁷ Bashô concilie plus spécifiquement « l'abandon au dessin » et « l'abandon au destin », par corrélation du chemin au chemin de la vie.

¹⁸ Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970, p. 98.

¹⁹ *Ibid.*, p. 109.

d'éléments plastiques plutôt formels, et se réfère à une approche *globale* de l'espace. Il s'agit d'une certaine métrique pour le haïku. La ligne d'esquisse se rapporte à la mise en travail de variables d'intensité, et renoue avec une saisie *locale* du site, avec une note événementielle ; une entrée discrète et précise à la fois, un raccourci et une légèreté pouvons-nous ajouter en ce qui concerne le haïku. Un certain « abandon au dessin », entre ligne d'épure et ligne d'esquisse, entre global et local, invite l'artiste (et le poète) à adopter un cheminement aventureux, une conduite presque « à l'aveugle », qui l'amènent finalement à « manquer » d'assurance, à troubler toute assise stable, afin de mieux assurer la marque paysagère, de « toucher » l'espace puis le lieu. Roland Barthes sur ce sujet évoque « de simples façons de passer, de tracer quelque inattendu »²⁰.

Cette dialectique à l'œuvre, probablement familière à la démarche et à l'univers artistique de Kaïdin (ces croquis réalisés *in situ* en témoignent), rejoint une ligne esthétique chère à Bashô lui-même, et que rapporte Alain Walter dans un ouvrage récent. *L'esthétique de l'invariant et du fluctuant* se caractérise dans l'univers poétique de Bashô par la tension entre des signes de la permanence de toute chose et des marques passagères, entre l'immuable et l'éphémère ; ce que nous pouvons interpréter sur le terrain plastique comme l'expression d'une tension entre ligne d'épure et ligne d'esquisse. A un moment donné de son périple, Bashô se fait accompagner par un ermite, qui le met sur le chemin, « brisant les branches pour marquer le chemin »²¹. La ligne brisée et la ligne de fond se conjuguent. De même que dans la tradition de l'art des jardins des architectes et paysagistes japonais des XVIe et XVIIe siècles, le jeu entre ligne d'épure et ligne d'esquisse (dans lequel résonne le couple nature/artifice) se manifeste clairement. Augustin Berque souligne les pratiques de Futura Oribe qui « goûtait la contingence des feuilles épanduës par la force naturelle du vent », avant que celles-ci dans les pavillons de thé ne soient rituellement balayées²². Dans la réalisation de Kaïdin *Alentour ... fraîcheur*, les rayons de l'ombrelle travaillent avec un ensemble de lignes brisées rapporté au cadre naturel d'intervention.

Au lieu dit des Jeunes-Pins, Bashô délivre les vers suivants :

« Quel nom touchant !

Le vent des jeunes pins

Souffle sur lespédèzes et graminées »

Alain Walter ajoute dans une note à sa traduction que le mot de saison « graminées », caractéristique de l'arrivée de l'automne, concerne spécifiquement le « susuki » : « ces hampes souples et soyeuses, qui envahissent les prairies à la fin de l'été et se bercent dans la brise, sont un motif classique de la poésie »²³. Andy Goldsworthy effectue de son côté des *Lancers de susuki* à Ouchiyama-Mura au Japon en 1991. Cette performance souligne le caractère éphémère du geste artistique, dont seule la photographie aujourd'hui livre témoignage, et insiste sur la mise au concours d'un matériau du site, de paramètres physiques et de variables locales (la force du lancer et la gravité, le vent et la lumière). L'intervention se résume ici à un mouvement d'esquisse paysagère. Dans d'autres interventions, la tension entre la voie d'épure et le trait d'esquisse demeure vive. Goldsworthy réalise l'installation *Herbe susuki maintenue par des épines* au musée des Beaux-Arts de Tochigi (Japon, octobre 1993). Il compose un signe presque circulaire au centre d'un rideau de susukis. Il met au contact un déploiement a-hiérarchique et réticulaire de motifs texturaux et l'affirmation au

²⁰ *Ibid.*, p. 106.

²¹ Bashô, *Oku No Hoso-Michi, L'étroit chemin du fond*, *op. cit.*, p. 229.

²² Augustin Berque ajoute : « en céramique, par exemple, c'est lui qui imagina de déformer légèrement les bols à peine tournés, pour leur conférer l'incomplétude chère à l'esthétique nippone » (*Le sauvage et l'artifice*, *op. cit.*, p. 199).

²³ Bashô, *Oku No Hoso-Michi, L'étroit chemin du fond*, *op. cit.*, p. 216.

centre du dispositif d'un motif formel. Il fait peut-être référence avec ces deux créations réalisées au Japon à cette combinaison du contingent et du constitutif caractéristique d'un art des jardins et d'une esthétique qui, entre l'invariant et le fluctuant, assure le passage du modèle au modelé.

Cette voie esthétique fait en même temps l'éloge du *fragmentaire*, du discontinu et de l'hétérogène, et ouvre des tensions avec le tout constitué, le continu et l'homogène. Le fragmentaire apparaît dans le journal de voyage de Bashô lorsque celui-ci retient pour son titre une portion infime du périple : « nous fiant à cette carte peinte, nous allions à l'aventure sur l'Étroit-Chemin-du-Fond, longeant le versant de la montagne, là où se trouvent les roseaux à dix brins »²⁴. Ce fragment fonctionne comme une ponctuation autonome dans le parcours (terrain d'aventure et lieu d'expérience poétique) et comme balise du voyage (un repère sur la carte). Il exemplifie ainsi le chemin tout entier. L'Étroit-Chemin-du-Fond devient le fil du chemin. Le local dessine le global ou se confond avec lui. Maurice Coyaud évoque « le lointain qui peut tout aussi bien se trouver là »²⁵. L'épure et l'esquisse ont maille à partir. Le poète se prête à ce qu'il advient et ramasse dans l'instant le moindre événement, le déclare ainsi comme un concentré de quelque chose de plus ample, de telle sorte par exemple que le plongeon d'une grenouille contienne et retienne à la fois tout le bruit du monde²⁶.

« Ah ! le vieil étang !

Une grenouille y saute :

Bruit de l'eau ... »

La tension entre ligne d'épure et ligne d'esquisse se manifeste dans *Porte de Matsushima* de Kaïdin (novembre 2007). A première vue, d'une première saisie globale, des branches d'arbres nouées signent un point de vue et cernent un paysage. Le cadre dressé délivre aussi un simple marqueur de lieu et de temps. Cette installation fait écho, d'une certaine manière, au récit que compose Bashô sur Matsushima : « lorsque je pris une auberge, une maison à un étage, avec ses baies ouvertes, ah ! s'allonger ainsi en voyage, parmi le vent et les nuages, quelle sensation merveilleuse et miraculeuse ! »²⁷. Le cadre de bois, les baies ouvertes, « cadrent » un paysage où se mêlent « l'invariant » et le « fluctuant », les ressorts d'une composition classique stable avec l'enchaînement hiérarchisé des plans jusqu'à la ligne d'horizon, et le jeu des variables d'intensité, le vent et les nuages pour Bashô, quelques fragiles suspensions de petites poches d'eau pour Kaïdin, les marques de l'instable, du changeant et du précaire. Ces petits sachets d'eau constituent selon Kaïdin « l'écriture du nomade », en souvenir de pratiques africaines qu'elle connaît bien. Cette installation, tout comme la construction *La Bise D'Hiver ...* (décembre 2007) à Yamanaka, localisent et désorientent tout à la fois. Elles invitent à enchaîner les positions, à apprécier la diversité des points de vue, à éprouver la variété des perspectives. Elles participent à une fragmentation de l'espace qui dessaisit le cheminement de tout procès de linéarité, l'espace de toute résolution géométrique²⁸. Le paysage se dessine « traits pour traits », ajusté aux ponctuations, aux lignes de bord et aux lignes d'erre de celui qui passe son chemin, de celui qui fait le chemin²⁹.

²⁴ *Ibid.*, p. 81.

²⁵ Maurice Coyaud, *Fourmis sans ombre*, *op. cit.*, p. 24.

²⁶ Barthes rappelle encore que « ce fut le bruit d'une grenouille qui éveilla Bashô à la vérité du zen (*L'empire des signes*, *op. cit.*, p. 96). Alain Walter reproduit dans son introduction à *L'étriot chemin du fond* ce « plus célèbre tercet de Bashô » (Bashô, *Oku No Hoso-Michi*, *L'étriot chemin du fond*, *op. cit.*, p. 32).

²⁷ Bashô, *Oku No Hoso-Michi*, *L'étriot chemin du fond*, *op. cit.*, p. 85.

²⁸ Bashô dans sa traversée de Matsushima souligne par ailleurs la variété des perspectives qui s'offre à celui qui se déplace : « Les îles et les îles épuisent les nombres, les unes dressées montrent le doigt du ciel, les autres allongées, rampent sur les vagues. Certaines sont empilées par deux, sont repliées en trois, se divisent à gauche, s'accolent à droite » (*Ibid.*, p. 83).

²⁹ Bashô précise de son côté : « piétinant le chemin, nous nous égarâmes » (*Ibid.*, p.172).

Sur les rives du lac Biwa, Kaïdin réalise *Brume légère*, un « chemin végétal » composé de fagots de tiges de roseaux ou de plantes d'eau liées, installé dans un milieu de textures végétales, de telle sorte que la ligne végétale s'esquisse et s'esquive à la fois.

Les compositions de Richard Long (*Angleterre*, 1967), les perspectives corrigées de Jan Dibbets dans les années 60, les installations de Tony Cragg du début des années 70, celles de Daniel Buren (*Sha-Kkei – Emprunter le paysage*, 1985), les cadrages d'espace de Paul-Armand Gette (*La plage, m² témoin*, 1974), d'Andy Goldsworthy (*Touchstone*, 1990), de Nils-Udo (*Feuilles d'iris, cadre de roseaux*, 1994) inscrivent dans le site des formes géométriques de base qui constituent aussi bien des « viseurs pour l'œil », suivant l'expression de Gette³⁰, que des mains courantes. Les cadres et les lignes désorientent. Elles signent un segment dans l'espace, accusent la discontinuité, marquent la rupture. Le paysage a lieu autour, à côté, ailleurs. Le spectateur ou le visiteur compose ainsi ses propres dessins, en réunissant les contraintes du cadre et les marques libres de l'espace. Ce qui revient à mettre en tension différents registres et scénarios, un premier registre très personnel et presque intime qui rassemble les lieux discrets et les fugitives directions, et un second plus consensuel qui tire les grandes lignes, ce qui subsiste d'une ligne d'horizon, d'une ligne de fuite ou d'une limite ; jusqu'au moment où, à bonne distance, le cadre et la ligne eux-mêmes ne dessinent plus qu'un « point de côté » dans le paysage. Le dispositif-cadre ouvre le double jeu des visions rapprochées et lointaines, de l'espace haptique et de l'espace optique.

L'un des recueils photographiques d'expériences paysagères réalisé par Andy Goldsworthy, *Crée avec la nature*³¹, présente une image de l'artiste au travail, en train de mettre la dernière main à une construction paysagère, *Calme au petit matin/tiges de polygonum/poussées au fond du lac/forme achevée par son reflet* (Derwent Water, Cumbria, 20 février et 8-9 mars 1988). Il dresse un écheveau complexe de tiges de bois sur le miroir d'eau d'un lac, de telle sorte que par le jeu de son reflet symétrique se compose un polygone quasi régulier, à distance une résolution géométrique circulaire. Au point d'impact sur le fil de l'eau, chaque segment de ligne se brise suivant la réfraction. C'est avec ce corps de lignes brisées que la figure géométrique s'esquisse, puis s'esquive, lorsque l'œil s'attarde et rejoint à un niveau textural les quelques rides d'eau que l'image photographique laisse affleurer et qui troublent l'organisation savante. Ces dernières introduisent dans l'image les discrets motifs d'un affolement visuel, un grésillement ténu qui réfère du même coup à la fragilité de la construction. Des tensions s'expriment entre le déterminé et l'indéterminé, entre une charge concentrée et dense de tiges de bois autour de la presque forme centrale et la dispersion relative aux bords, entre l'épure et l'esquisse.

Nils-Udo réalise *Feuilles d'iris* (Paris, Parc de La Courneuve, 1994) à partir de matériaux du site. Il cadre des feuilles d'iris au moyen d'un carré de roseaux, le temps d'une prise de vue photographique. Celle-ci se réfère aux montages classiques de la peinture de paysage. Elle affirme le plan. Elle esquisse en même temps les bordures végétales et les piquets de bois en V qui supportent les tiges de roseaux, laissant apparaître le jeu avec l'espace volumique d'un cube scénographique. Les champs de textures l'emportent, le travail de la couleur opère. Les reflets du ciel dans le plan d'eau tapissent le fond. En réchappent quelques lianes séchées entre deux eaux et la marque plus sourde des galets dans un tout premier plan aux bords de l'image. Nils-Udo nous rend attentif aux vracs, aux traces, aux érosions, aux registres que

³⁰ Paul-Armand Gette, *Textes très peu choisis*, Dijon, Association pour la diffusion de l'art contemporain/art & art, 1989, p. 53. Le développement qui suit, relatif aux tensions entre cadrage et décadrage, entre ligne d'épure et ligne d'esquisse, dans les pratiques du land art, est emprunté à notre ouvrage *Expériences du lieu : architecture, paysage, design* (Paris, Archibooks, 2008).

³¹ Andy Goldsworthy, *Crée avec la nature*, Arcueil, Anthèse, 1990.

Gilles Clément réunit sous l'expression d'un « art involontaire »³² et qui font l'éloge de la friche. Nils-Udo inscrit ainsi le travail de composition photographique, pictural et scénographique dans l'expérience d'une construction paysagère.

Les photographies et les installations que nous pouvons rencontrer ici rendent compte de l'art nomade de Kaïdin, des balises passagères et des constructions paysagères réalisées sur les traces de Bashô. Elles constituent les feuillets d'un journal de voyage et d'un carnet du paysage, effectués sur le support de lieux de mémoire. Et elles nous disent un peu plus encore. Les paysages inventés et les lieux construits débordent du site d'intervention et du milieu de culture. Ils existent au travers de ce que l'artiste en rapporte et en transporte, jusque dans ces murs et dans ces jardins, et au travers de ce que nous-mêmes, à notre tour, nous pouvons en faire. Avec ce jeu d'images photographiques et ces installations, supports d'esquisses paysagères, Kaïdin nous donne à prolonger et à renouveler les fictions paysagères.

Patrick Barrès,
Professeur arts appliqués, arts plastiques, Université Toulouse 2

³² Gilles Clément, *Traité succinct de l'art involontaire*, Paris, Sens et Tonka, 1997.