

Paysage et création plastique : genèse du Châle espagnol, œuvre de Jean-Michel Fauquet

Aurèle Crasson¹
ITEM

QU'EST-CE QU'UN PAYSAGE pour un photographe dont le métier n'est pas explicitement de photographier des paysages mais plutôt de saisir ce qui pour lui *fait* paysage? Comment un photographe peut-il rendre compte d'un paysage, de ces lieux que nous traversons aussi et que nous admirons parfois mais qui laissent à peine quelques traces habiter nos souvenirs? En quoi l'image permettrait-elle de faire émerger ce qui aurait échappé à notre regard?

Le paysage photographié ne peut pas être mécaniquement la transposition d'un état « naturel » par le fait du dispositif technique de l'appareil. La photographie ne saurait suffire à rendre compte d'un arbre sous prétexte que cette chose feuillue qui s'élève dans le ciel s'appelle un arbre. L'arbre ne désigne rien, il devient un arbre à partir du moment où une relation s'instruit avec le regardeur. Il ne faut jamais oublier que la vérité de l'arbre c'est l'arbre lui-même et non sa représentation.

Il existe pourtant des photographes paysagistes dont le travail consiste à coller au plus près à la topographie afin de reproduire de la façon la plus « neutre » le lieu, les végétaux, le bâti, la colorimétrie, etc. dans la perspective d'un rendu objectif. Tout en créant un objet plastique, le photographe paysagiste prétend s'effacer derrière une mission et un dispositif photographique visant une restitution la plus systématique. Il s'agit là moins d'interpréter que de reconnaître chaque objet dans sa relation aux autres.

Certains photographes revendiquent une démarche plastique et artistique dans laquelle le processus de création fait partie de l'invention.

Monde inventé versus *facsimilé*, il y a peut-être ici matière à réfléchir entre ce qui oppose deux démarches dont l'objectif reste le même : donner à voir des paysages.

Lorsque l'on entre dans l'atelier de Jean-Michel Fauquet, une première question s'impose : que donne à voir son oeuvre? Force est de constater qu'il se situe du côté des plasticiens. Il fait du paysage le théâtre de ses émotions, une histoire qui se réécrit pour lui.

¹ Directrice adjointe scientifique ITEM. Responsable de médiation scientifique et culturelle.
Courriel: aurele.crasson@ens.fr

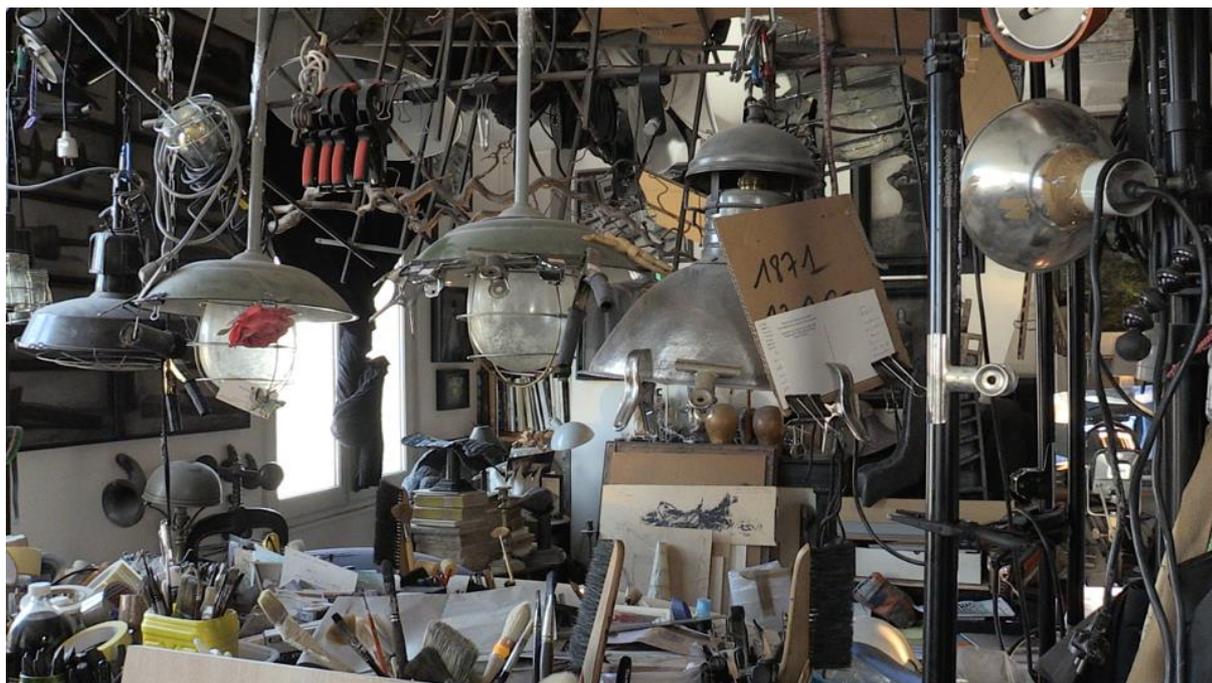


Figure 1 : Photo extraite du film *Le châte espagnol ou comment une montagne a accouché d'un chien*
© A. Crasson.

C'est à partir de récits de montagne partagés avec lui que m'est venue l'idée de travailler sur la genèse de son œuvre avec l'espoir quelque peu ambitieux de trouver une interprétation possible à la question de l'avènement de ses paysages et de pouvoir en circonscrire ce que désigne pour lui ce vocable.

On dit souvent que toute œuvre est autobiographique. Commençons par saisir le paysage de ses photographies – le terme paysage étant ici pris au sens « d'environnement » – avant de comprendre comment ses paysages naissent en photographie.

C'est donc tout d'abord à cet espace de production que nous nous intéresserons. Le studio de photo, plus exactement son atelier, constitue chez lui le lieu de création, là où Fauquet réussit l'exploit de ramener ses paysages d'enfance et tous les territoires qu'il parcourt – champs, rivières, sentiers, passages, etc. – en les réinventant.

De l'impossibilité de représenter le paysage

Frank Gehry a créé ses premiers projets comme un manifeste sur le fait de construire des bâtiments qu'on ne pourrait pas photographier. Il s'opposait à l'époque à une idée de l'architecture dont les volumes, selon lui, se réduisaient à des représentations en deux dimensions, à de plates images photographiques. Il retrouvait ainsi la spécificité de l'architecture, à savoir sa complexité (sa façon de résister à une représentation insignifiante), quand bien même était-elle d'une simplicité absolue. En réfléchissant à cette idée que toute chose, dans sa structure intrinsèque, ne peut être captée dans sa totalité, ce qui est le problème du volume et de la sculpture notamment qui oblige à se déplacer autour de l'objet, on peut s'interroger sur le rôle de la photographie par rapport au paysage, à son étendue, son échelle, sa matérialité.

Aucun mode de représentation pris individuellement ne suffit à rendre compte de ce qu'on désigne par « paysage ». En confrontant différents registres de représentation, on multiplie les chances de percevoir et d'investir un espace et d'en manifester des contours. C'est de la difficulté voire de l'impossibilité de rendre compte d'un paysage que naissent les multiples démarches des photographes donnant lieu à ce que l'on reconnaît comme des représentations de paysages.

Dans une première approche, on pourrait penser que le paysage n'existe pas sans l'intervention d'un sujet qui le regarde. Il apparaît impossible de donner une image objective et neutre du paysage puisqu'il y a toujours un sujet en jeu, un point de vue, même si celui-ci cherche à s'effacer.

Peut-être même que le photographe ou l'artiste sont amenés à voir quelque chose d'inédit, de neuf comme ce qu'évoque Oscar Wilde à propos des brouillards peints par Turner dont la prise de conscience dans la réalité a résulté de la façon dont le peintre les a fait surgir dans ses toiles.

À présent, les gens voient des brouillards, non parce qu'il y en a, mais parce que des poètes et des peintres leur ont enseigné la mystérieuse beauté de ces effets. Des brouillards ont pu exister pendant des siècles à Londres. J'ose même dire qu'il y en eut. Mais personne ne les a vus et, ainsi, nous ne savons rien d'eux. Ils n'existèrent qu'au jour où l'art les inventa.²

Toutefois dans la complexité que pose la notion de paysage, Giorgio Agamben³ écarte d'emblée toute référence au paysage en tant que représentation en faisant émerger l'idée d'inaappropriabilité. Ce concept permet de se défaire de toute référence notamment à la peinture et de poser librement la question de ce qui forge cette notion, de ce qui fait naître ou reconnaître un paysage comme tel, ou bien encore de ce qui permet de l'appréhender comme expérience du corps.

« Non seulement », dit-il « il est difficile de dire s'il est une réalité naturelle ou un phénomène humain, un lieu géographique ou un lieu de l'âme ; mais, dans ce second cas, il est difficile de dire également s'il doit être considéré comme consubstantiel à l'homme ou s'il n'est pas une invention moderne.⁴

S'intéressant à l'origine de cette notion, Giorgio Agamben récuse tout d'abord l'idée commune que la première apparition de la sensibilité au paysage se serait manifestée dans la lettre de Pétrarque décrivant son ascension au mont Ventoux, ce qui laisse supposer que les Anciens n'en avaient pas pris conscience. Je cite :

« Quiconque a observé les paysages pétrifiés, hallucinés peints sur les murs des villas campaniennes, (...) sait qu'il se trouve devant quelque-chose d'extrêmement difficile à comprendre, mais il y reconnaît à coup sûr des paysages. Le paysage est donc un phénomène qui concerne l'homme de façon essentielle (...) et cependant il semble échapper à toute définition.

² WILDE, Oscar. *Le déclin du mensonge. Intentions*. Paris : Librairie Stock, 1928.

³ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. L'usage des corps*. Paris, Ed. Seuil, 2015.

⁴ Ibidem.

Dans son incapacité à saisir simultanément les éléments qui composent un paysage, l'être se trouverait « suspendu et désactivé. (...) Ni animal ni humain, celui qui contemple le paysage est seulement paysage. ».

Face au paysage, l'être est en état de paysage, nécessairement désincarné, il « est » rocher, autant qu'animal ou végétal, semble vouloir dire Agamben. Il n'est pas rare que certains photographes évoquent cette impression de débordement ou d'absorption par le paysage et qu'ils s'obligent à chercher des stratégies pour contenir dans un cadre les frontières fictives dans lesquelles eux-mêmes sont partie-prenantes.

Si cela était exact, le photographe plasticien devrait, dans sa démarche, paradoxalement échapper à sa subjectivité.

Ce troisième point de vue, qui vient comme une sorte de remise en cause radicale des deux premiers mais tout en disant aussi cette impossibilité de représenter le paysage, rejoint celui de Rainer Maria Rilke. En effet, il observe, dans un chapitre de *l'Oeuvre en prose* consacré au paysage que dans l'histoire de la peinture, le paysage prend naissance à la suite d'un épuisement de la représentation de l'homme. Et devant la difficulté à le définir, il s'interroge sur celui qui aurait à écrire son histoire : « (Il) se trouverait, tout d'abord livré, sans secours, à des impressions étrangères, lointaines, insaisissables. »

R. M. Rilke évoque aussi le fait que pour émerger dans l'art, le paysage a nécessité une mise à distance :

Il fallait regarder le paysage comme une chose lointaine et étrangère, comme une chose perdue et sans amour, qui s'accomplit tout entière en elle-même, afin qu'il put servir un jour de moyen et de point de départ à un art autonome .

Quelle représentation du paysage pour Jean-Michel Fauquet ?

Jean-Michel Fauquet naît à Lourdes, passe son enfance à Luchon. Il déménage souvent dans de petites villes thermales au gré des affectations de son père postier qui, les dimanches, l'emmène voir les barrages noirs et terrifiants de la montagne pyrénéenne « taillée à la hache », le force à marcher arqué sur les chemins vertigineux. Il a peur mais n'a pas droit à la plainte, bercé qu'il est par le mythe du surhomme héroïque tout droit sorti de la lecture des *Conquérants de l'inutile* de l'alpiniste Lionel Terray. Son enfance commence donc, comme il le dit, « effarée ».

Après un séjour à Talence, où il réside comme interne du lycée, il quitte, à dix-neuf ans fraîchement marié, cette terre natale pour s'installer au Canada, fuyant une atmosphère manifestement trop oppressante. Il y passera douze années. Avec les expériences photographiques acquises durant son séjour à l'internat, il entre comme tireur à l'université de Québec où il enseignera par la suite. Il débute là véritablement son travail plastique photographique.

Dans les années quatre-vingt, de retour d'exil du Canada, Jean-Michel Fauquet s'installe à Paris, dans un petit atelier de la rue Beauregard, au cœur du Sentier parisien.

Cet atelier fixe son destin et sa condition d'artiste ; il est dorénavant et avant tout photographe, entraîné malgré lui dans un mouvement auto-génétique qui lui fait créer de toutes pièces ces lieux jamais autrement captés que par l'ensemble de ses sens: effrois, émois, vertiges mais aussi sensualité, écoute, respirations...

Définitivement établi à Paris, il travaille de jour au CNC⁵ pour assurer son « indépendance artistique » et consacre la grande partie de ses nuits à l'élaboration de ses photographies. Son rythme est celui du temps binaire, position schizophrénique que retient, des années sans relâche, la dynamique expérimentale et créatrice.

Ses photographies représentent le point d'orgue de toute une démarche processuelle et constructiviste. Il fabrique des objets – dont il a préalablement cherché les formes dans des dessins préparatoires – qu'il met en scène puis photographie à la chambre. Il développe lui-même les négatifs et procède aux tirages sur papier baryté. Ces étapes se prolongent par des reprises au pinceau d'encre et de cire sur la plupart de ses tirages.

Il est parfois présenté comme un personnage sombre du fait de la dominance du noir dans ses photographies souvent exposées sur des murs tout aussi noirs et mises en valeur et par des éclairages directionnels comme si pour donner à voir cette œuvre, il fallait reproduire la façon dont lui-même cherche et organise la lumière dans ses images. Tout comme le noir de la nuit fait vibrer tous les points lumineux qui animent son atelier, les halos lumineux de ses photographies proviennent de ce même geste de l'ouverture de la main collée à l'œil pour circonscrire et révéler un espace. Jean-Michel Fauquet avec son art d'éclairer ce qu'il faut de paysage, tient à distance les ténèbres de la disparition du monde.

Une partie de la signature de cet artiste réside là, dans cette façon qu'il a de faire advenir, aidé par d'autres matériaux, les contrastes du noir et du blanc de ce « monde de l'antériorité » comme il aime à le préciser, un monde bien éloigné de celui de l'instant décisif du déclenchement photographique.

C'est par ce geste de la main – que font au cinéma les chercheurs de champ –, geste particulièrement précis et évocateur imitant un objectif dans le but d'isoler une partie de la scène, que commence le travail plastique de Jean-Michel Fauquet. C'est une des particularités découverte lors du tournage du film⁶ « Le châte espagnol ou comment une montagne a accouché d'un chien » réalisé en juin 2016.

Ce geste⁷ de Fauquet aurait-il pu être saisi autrement que par la caméra ?

Nombre de photographes entretiennent une relation avec une forme de mélancolie qui rappelle celle des poètes et des philosophes. C'est sur l'œuvre qu'il faut peut-être reporter cette responsabilité, car en s'offrant comme telle, l'œuvre conduit à briser la chaîne qui a participé à son engendrement en entraînant dans cette rupture, la dynamique du désir de l'artiste.

Chez Jean-Michel Fauquet, la mélancolie est une donnée existentielle, une condition pour ne jamais cesser de produire en remettant constamment dans le flux de la création toute œuvre arrivée à son terme. Francis Cohen, philosophe, faisait remarquer que pour cet artiste le processus valait autant que la photo produite.

Le film retrace donc les étapes de la production d'une œuvre qui représente un chien colossal enrêné et monté par un cavalier couvert d'un châle (d'où le titre de l'œuvre « le Châte espagnol⁸ ») image-accidentelle

⁵ Centre national du cinéma et de l'image animée.

⁶ Réalisation Aurèle Crasson..

⁷ Cette méthode de tournage et de montage du film s'est avérée intéressante à la fois dans ce qu'elle a permis de mettre à jour et de communiquer les résultats d'une recherche processuelle.

⁸ De fait cette photographie pose question car elle n'est pas représentative (dans le sens où elle serait emblématique, exemplaire, mieux « réussie » ou achevée) de l'œuvre de Jean-Michel Fauquet. Là n'est pas le propos mais la remarque mérite d'être soulevée, car cette photo donne à voir un état de la part expérimentale du travail avant son abandon pour une autre expérience photographique.

résultant de la prise de vue et du tirage photographique d'une sculpture⁹ représentant un massif montagneux - motif récurrent dans le travail de cet artiste.

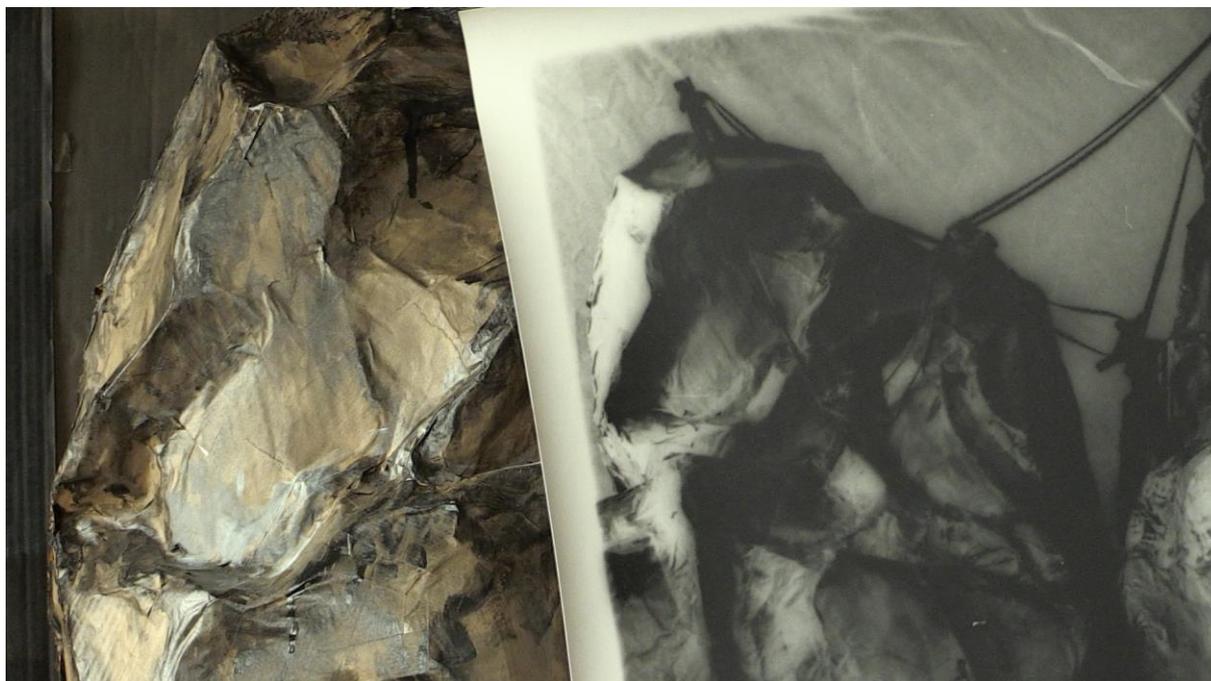


Figure 2 : Photo extraite du film *Le châte espagnol ou comment une montagne a accouché d'un chien*
© A. Crasson.

Dans l'atelier de Jean-Michel Fauquet figurent des objets sculptures qu'il a fabriqués pour lesquels l'enjeu de la photographie, outre le fait de les fixer, est de faire apparaître la part vibrante et vivante d'un corps construit ; une perception mémorielle qu'il s'agit de restituer dans une image, avec ses altérations.

⁹ Créée par l'artiste.



Figure 3: Photo extraite du film *Le châle espagnol ou comment une montagne a accouché d'un chien*
© A. Crasson.

COUME DE L'ABESQUE, MORRAINE D'ESTAING, PORT D'ENVALIRA, DIEDRE DES SPIJEOLES, CYLINDRE DU MARBORÉ, BRECHE DE ROLAND, VIGNEMALE, ANETO, ce sont ces lieux aux consonances poétiques qu'il faut voir dans les paysages de Jean-Michel Fauquet.

Le paysage commence avec le façonnage du carton: il est frappé au marteau, frotté contre le bois d'un tabouret, aplati, plié, meurtri, sculpté, épinglé, contrecollé, noirci, ciré. Ainsi éclot une forme, condition première de l'œuvre à venir; drôles d'objets sortis de l'étourdissement du vide, rochers noirs, monolithes mélancoliques, pylônes de dentelle, tourbes piétinées, scènes de théâtre, corbeaux et vierges blanches.

Jean-Michel Fauquet ne crée pas un paysage de plénitude; derrière ces noms si doux, tinte le bruit de l'eau précipitée dans les conduites forcées, roulent dans les abîmes les troncs d'arbres à peine sciés, surgissent de macabres épouvantails de pylônes noirs et de palombières, ainsi que des câbles et des cordes inatteignables car suspendus trop haut dans le ciel.

Une fois matérialisés sous forme de sculptures, c'est à 2m 60 de la chambre photographique que se déploient les « reconstructions de mémoire » de l'artiste. Vient ensuite la photo dans laquelle tout l'enjeu consiste à créer le malaise d'une illusion de réalité en en grossissant certains traits: ainsi l'étrangeté d'une chrysalide dont la taille excède presque la montagne qui lui sert de décor. Il y a là une sorte d'inversion du regard porté sur la nature, ce n'est pas le photographe qui regarde, mais le paysage qui s'adresse à lui à travers ses distorsions et ses exagérations.

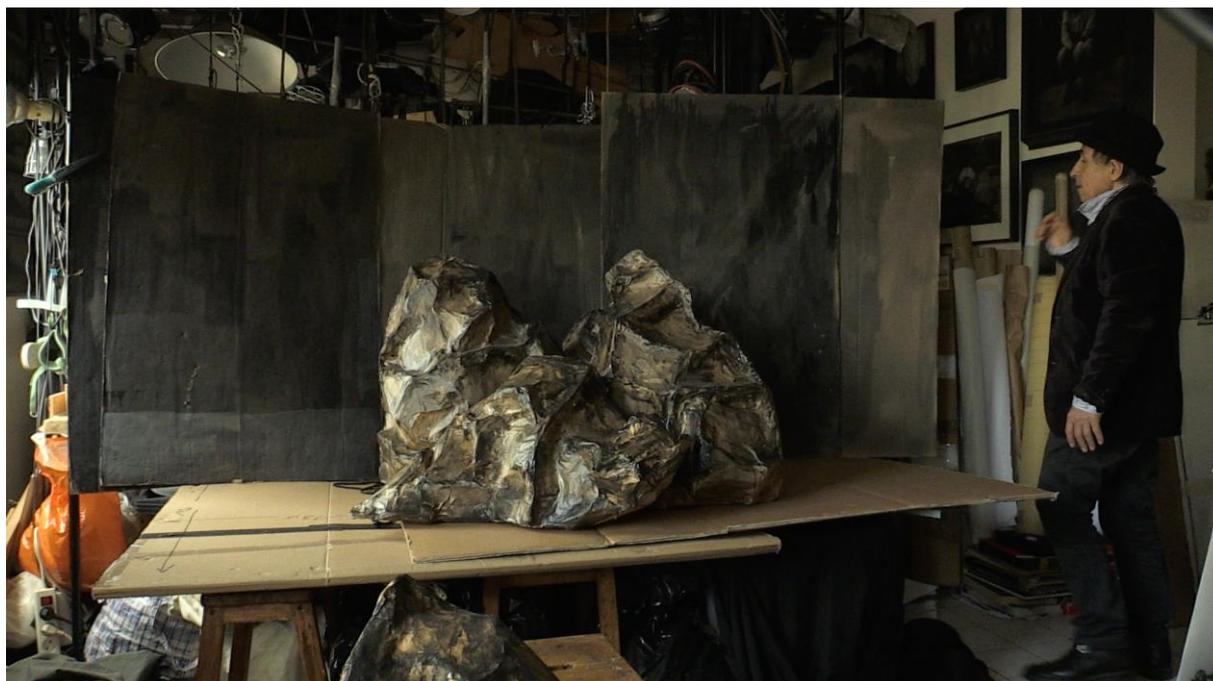


Figure 4 : Photo extraite du film *Le châte espagnol ou comment une montagne a accouché d'un chien*

© A. Crasson.

Dans l'atelier, tout fait système dans un équilibre fragile où le corps parle en premier. Jean-Michel Fauquet est seul en effet à pouvoir se mouvoir avec autant d'aisance entre sol et plafond où sont suspendus éclairages, objets laissés pour compte et sculptures, à pouvoir faire permuter atelier et laboratoire de développement grâce à trois rideaux noirs, à faire de la place dans une absence déconcertante de place pour faire face à de nouvelles urgences de productions engagées spontanément dans ce rituel enchaînant sculptures, dessins, photos, dessins, photos, sculptures, photos, sculptures, sculptures, carnets de dessins, carnets, tirages dégradés, tirages sur baryté, encadrements, etc.. Rien ne s'interrompt jamais. Chaque objet se développe de manière autonome avant de s'hybrider dans une parfaite cohérence avec les autres.

Jean-Michel Fauquet est tout sauf un naturaliste. Il n'explore ni la ville, ni la campagne dans la perspective d'un projet photographique. C'est par le dessin qu'il se rapproche de la nature tout en restant à distance. Comme si la dureté du crayon et la caresse du pinceau étaient seuls capables de sentir le frémissement du monde.

Comment naissent donc ces images de sous-bois, de champs traversés de sources d'eau bouillonnante, de montagnes aux parois creusées de fentes étroites, de plaines refermées par des murs d'arbres? La photo de Jean-Michel Fauquet peut être lue à différents niveaux ; néanmoins si dans certaines d'entre elles, l'objet qui les constitue, sorte de forme immédiate que l'on cherche à saisir, peut sembler se confondre avec le sujet de la photo, il y a en amont l'idée de créer une scène qui renvoie manifestement à l'idée de paysage.



Figure 5 : Photo extraite du film *Le châte espagnol ou comment une montagne a accouché d'un chien*

© A. Crasson

Le paysage photographique de Fauquet s'observe dans l'invisibilité des objets enfouis. On y cherche son origine, sa source et l'on s'y perd dans l'apparente douceur d'un réel flouté et chimérique. Ce paysage qu'il aime à qualifier de « photobiographique » aurait en quelque-sortie métabolisé aussi bien l'histoire de la peinture espagnole que les bruits liquides de *Stalker*¹⁰. C'est un paysage où les troncs d'arbres roulent silencieusement, où les voix de la littérature se confrontent au geste de Francis Bacon effaçant au chiffon sa toile pour expurger, comme le dit Deleuze, tous ses clichés.

Mais il est travaillé contre la photographie, par et contre l'esthétique de la « belle image argentique ». Les visions paysages naissent d'un méticuleux travail de dégradation de l'image.

Derrière cette tentative de donner à voir une œuvre sous le prisme de sa genèse¹¹, le film montre que le déclenchement photographique, le fameux moment *opportun* où l'image est quasiment acquise, résulte d'un long travail préparatoire pour qu'apparaisse une « image ». La caméra a en effet été utilisée dans une tentative de répondre à un enjeu scientifique en se rapprochant de la méthodologie génétique pour élucider la démarche créatrice de Jean-Michel Fauquet. C'est de manière presque ethnologique qu'ont été d'abord abordées les traces matérielles de l'artiste pour élargir ensuite le propos vers son environnement.

¹⁰ Film d'Andrei Tarkowski sorti en 1979.

¹¹ Pour re-composer la chronologie d'une oeuvre et repenser sa dynamique créatrice, la critique génétique, méthodologie plutôt que discipline, s'appuie sur des traces matérielles et des indices laissés dans les manuscrits et brouillons, quand il s'agit d'écriture, et dans les négatifs, planches contacts, tirages, dessins, écrits divers pour ce qui est des œuvres visuelles. Il s'agit pour l'observateur généticien de révéler et d'interpréter la part cachée et idiosyncrasique des œuvres.



Figure 6: Photo extraite du film *Le châle espagnol ou comment une montagne a accouché d'un chien*

© A. Crasson

Paradoxalement, le film ne montre pas beaucoup de photos (sauf celles présentes dans l'atelier au moment du tournage, au mur, dans un cahier de photocopies, sur l'écran de l'ordinateur), l'intérêt curieusement ne s'est pas manifesté dans ce contexte exploratoire. Il souligne davantage l'idiosyncrasie du travail de Jean-Michel Fauquet en montrant notamment qu'elle n'a pas pour fonction de distinguer son oeuvre de celle d'un autre photographe mais pour mettre à l'épreuve l'idée que toute création ferait symptôme. Il montre notamment la relation qui existe entre le besoin de Jean-Michel Fauquet de sonder la dimension créatrice de la pensée, la sienne et celle des écrivains, philosophes, peintres ou cinéastes, et d'expérimenter le creusement de sa « nuit ».

Ses représentations en passent par une exploration intérieure. Ce sont les traces de cette exhumation que le film tente de reconstituer en montrant tout à la fois les guides de montagne, les livres, les sculptures, les centaines de dessins, les mots que Fauquet inscrit partout où, dans l'atelier, il est possible de les lire – bord d'étagères, post-it, carnets, feuilles volantes, pochette de négatifs, etc. –, les sons produits dans l'atelier – claquement du papier baryté ou des négatifs, le craquement de l'encre séchée sur la feuille de dessin, les bruits de l'eau des bassins de chimie, les glissements des pas sur le sol de l'atelier –, la sensualité des matières et des objets – caresse de la main sur le carton enduit, froissement du satin utilisé dans les décors, déploiement des rideaux de velours, etc.



Figure 7: © A. Crasson.

Fauquet a toujours un crayon dans sa poche et de petits carnets pour l'extérieur, le métro ou les terrasses de café qu'il fréquente régulièrement. Ces carnets constituent une sorte d'extension d'atelier, là où la recherche plastique se prolonge en dehors du système fermé du lieu dit de création. Mais il convient aussi de considérer la question de l'exposition, de la présentation des œuvres sur cimaise, comme une extériorisation des œuvres en priorité destinée au public mais aussi comme une sorte de relecture pour Fauquet de son propre travail. L'exposition constitue par conséquent une forme de débordement de l'atelier où l'artiste expérimente l'écriture visuelle de sa photographie.

Evoquant les Rencontres d'Arles, exposition au cours de laquelle il avait dû imaginer, dans la nuit précédant le vernissage, le dispositif d'accrochage de ses œuvres sur l'immense espace qui leurs était offert, il rend compte de l'impossibilité pour lui de disposer ses photographies de manière purement linéaire. Cela aurait eu pour résultat, explique-t-il, de les lire sous une forme trop évidente de littéarité. Il cherche des règles de constructions « musicales » ou « cinématographiques » lui permettant d'ôter cette référence immédiate au récit : « Mettre des poires à côté d'un homme appareillé de trompe, ça crée une concentration qui appelle un certain silence, le mutisme de l'incompréhension. ».

C'est donc sous la forme de retables que se donnent à voir les œuvres disposées sur les murs des galeries ou musées. Tout le travail de réflexion autour de cette construction consistant selon lui à mettre en présence des images en contraste, avec des sujets très différents pour leur donner une signification inattendue. Ces choix faits dans la projection d'une exposition ont pour effet de créer des liens entre certaines images, des réponses très instinctives permettant au récit d'émaner du spectateur lui-même. Une photo est à la fois lue dans sa symbolique unitaire et partie d'une fresque déployée en panneaux d'un polyptyque.



Figure 8 : Photo extraite du film *Le châle espagnol ou comment une montagne a accouché d'un chien*
© A. Crasson.

Bien qu'éphémère par le choix des images, ce montage donne à voir un point d'équilibre ; un point qui ne s'explique pas. Il est respiratoire. Le retable assigne le sens voulu secrètement : « quelque-chose qui monte, qui s'envole un peu » comme Jean-Michel Fauquet le dit lui-même.

Faut-il là supposer qu'il y aurait deux approches du paysage ? Celui de l'élaboration de ces composants et celui de sa mise en perspective ?

Dans l'« extension du sujet photographique », expression propre à Jean-Michel Fauquet et qui désigne le travail plastique et artistique, deux constantes - bien que rarement représentées - opèrent : la montagne et le chien, ce mystérieux « black dog » qui désigne à la fois une forme de mélancolie, ferment de la création, et le creusement du chien dans le sol exhumant les restes d'ossements enfouis. *Le Châle espagnol* constitue sans doute la seule œuvre qui perce à jour ces métaphores de l'artiste à l'œuvre.

Force est de constater que l'émanation de ces paysages terriblement fragiles offerts sur un présentoir ou mis en scène, crée d'immédiates réactions contradictoires qui vont de l'impression d'entrer dans un Eden surréaliste - voire d'être happé par une lumière mystique - au rejet violent de la vision d'un monde expurgeant ses derniers feux.

L'enfance n'entre pas dans le monde, l'enfance n'est jamais entrée dans le monde pour la bonne et simple raison qu'elle ne l'a jamais rencontré dans sa présence nue, et que ce qu'elle a vu n'est autre que le point d'intersection de son propre regard avec le regard du père, qui a constitué son angle de visée et formé par là son destin.¹²

¹² GARGANI, Aldo G., *Regard et destin*. Paris, Seuil, 1990, 123p.

Face cette difficulté à représenter le paysage, « ce qui fait paysage » faudrait-il plutôt dire, par le biais du médium photographique, il faut souligner la tendance manifeste de Jean-Michel Fauquet à ajouter de la complexité à la lecture de l'image. Ne surtout pas raplatir le sujet de la photographie dans la séduction de ce médium.

En cherchant à taire la photographie pour la faire ressurgir sur d'autres terrains plastiques – par la dégradation notamment du grain et des pigments argentiques – il y a chez lui de toute évidence, le désir ardent de dépasser le cliché, la photo elle-même, par une théâtralisation des sujets. Lorsqu'il détourne la photographie en lui superposant les techniques de gravure, de peinture, de fresque, voire en la plongeant dans des bains d'acide, il rejoint d'une certaine manière l'idée qu'il faut construire le paysage pour le révéler, la photographie ne pouvant se suffire à représenter ce qui se cache derrière ce qui s'érige devant un regard.

Comment qualifier un paysage ?

Par l'expérience de la vue, comme l'écrit Derrida, qui ne s'arrête pas à ce qui se place face à soi :

Il s'agit de savoir si la vue est une expérience du premier type, c'est à dire, qui a affaire comme on le croit souvent, à ce qui est devant, là où je peins, je dessine, je vois ce qui est là devant moi, ou bien si la vue a affaire, précisément, à l'invisibilité, ou à une visibilité qui ne se pose pas dans l'objectivité ou dans la subjectivité.¹³

La part d'invisibilité du paysage de Jean-Michel Fauquet constituerait-elle une sorte d'enfance qui aurait échappé au regard du père ?

Références bibliographiques

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. L'usage des corps*. Paris, Ed. Seuil, 2015.
- CRASSON, Aurèle. *Le Châle espagnol ou comment une montagne a accouché d'un chien*. Film. (2016).
- DERRIDA, Jacques. *Penser à ne pas voir – Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*. Textes réunis et établis par Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas. Paris : Editions de la Différence, coll. "Les Essais", 2013.
- FAUQUET, Jean-Michel. *Le châle espagnol ou comment une montagne a accouché d'un chien*.
- GARGANI, Aldo G. *Regard et destin*. Paris, Seuil, 1990.
- WILDE, Oscar. *Le déclin du mensonge. Intentions*. Paris : Librairie Stock, 1928.

Recebido em: 16 de maio de 2018

Aceito em: 10 de julho de 2018

¹³ DERRIDA, Jacques : *Penser à ne pas voir – Écrits sur les arts du visible*, 1979-2004. Textes réunis et établis par Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas. Paris : Editions de la Différence, coll. "Les Essais", 2013.