

2

3

4

1. À la N^{ième} puissance. ("Puissance", 4^e acception du II : *Géol.* Épaisseur d'une couche géologique.)
2 en exposant, lire *Montagne au carré*.
2. « Mais si nous nous trouvons en sécurité, le spectacle est d'autant plus attirant qu'il est plus terrifiant ; et nous nommons volontiers ces objets sublimes... » Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1791 [Vrin, 1965].
3. La *rohe Natur* du §26, *idem*.
4. Ce qu'Alain Roger ("Du pays affreux aux sublimes horreurs", dans *Le Paysage et la question du sublime*, Rmn, Musée de Valence, 1997) avance timidement : « L'opposition du blanc et du noir, du clair et de l'obscur paraît essentielle au sublime », se vérifie *explicitement* chez Edmund Burke : « Soit une montagne immense couverte d'un gazon vert et brillant : qu'est-ce, comparé à un mont sombre et lugubre ? » (*Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1757 [Vrin, 1990], ou encore : « ... dans la nature, les images sombres, confuses, incertaines, ont plus de pouvoir sur l'imagination pour former les grandes passions que n'en ont celles qui sont plus claires et déterminées. » (*Du sublime et du beau*, II 11)

5. Comme les paysages qui se “laissent voir” dans les taches d’Alexander Cozens.

6. Sur cette défiance cf. le *Journal* de Gerhard Richter (cet extrait notamment, de 1986 : « ...la Nature qui sous toutes ses formes est constamment contre nous, parce qu’elle ne connaît ni sens, ni pitié, ni sympathie, parce qu’elle ne connaît rien, est absolument sans esprit, est notre opposé complet, est absolument inhumaine. [...] Toute beauté que nous voyons dans le paysage [...] douce délinéation, espace grandiose et quoi que ce soit encore, est notre propre projection, que nous pouvons aussi interrompre, en sorte que nous voyons seulement la terrifiante laideur et hideur. »)

7. Précisément en 1831. Lisons, dans les *Neuf lettres sur la peinture de paysage* de Carl Gustav Carus : « Avec quelle clarté cette histoire [l’histoire des montagnes] ne s’exprime-t-elle pas dans certaines strates et dans certaines formes de montagnes, au point d’imposer, même à l’ignorant, l’idée d’une telle histoire ! L’artiste n’est-il pas libre alors de mettre l’accent sur tout cela et de donner, en un sens supérieur, des paysages historiques ? Cet artiste viendra, j’en suis sûr ! Un jour paraîtront des paysages d’une beauté plus grande et plus significative que ceux qui ont été peints par Claude et par Ruysdael. Ce seront de purs tableaux de la nature, mais de la nature vue avec l’œil de l’esprit, apparaissant en eux dans une vérité supérieure, et la technique, toujours plus parfaite, leur apportera un éclat dont n’étaient pas capables les œuvres antérieures. »

8. Sept ans plus tard, le même Carus, ami de von Humboldt, découvrant les premières plaques photographiques réalisées par Daguerre, sera fasciné par un « portrait de Luna » (bien que « flou et pauvre en détails »).

9. 1839. Est-ce hasard s’il le fut au même moment, en deux endroits de l’Europe, dans les premiers mois de l’année, par deux astronomes (Mädler et Herschel) ? (Cependant d’aucuns font remonter la première utilisation du mot “photographie” à 1834, par Hercule Florence. Moi pas savoir trancher, incompetent, mais il me plaît que, par le truchement d’Hercule, pointe ici la figure de Seghers (1589-1638), main de très remarquables paysages montagneux désolés.)

10. Aimé Civiale en 1866 souligne dans son *Rapport présenté à l'Académie des Sciences et relatif à des études photographiques sur les Alpes, faites au point de vue de l'orographie et de la géographie physique* « qu'il recherchait naturellement les points les mieux placés pour faire ressortir la structure des roches, la disposition régulière ou anormale des couches, les brisements ou plissements qu'elles présentent [...] ».

11. 1857 Première photographie en couleur grâce à la séparation des colorants (James Clerk Maxwell) • 1862 Dans son essai *Colours in Photography*, le physicien français Louis Ducros du Hauron illustre le système pour produire des photographies en couleur • 1868 Le même dépose une demande de brevet pour la photo en couleur. Ses "Photochromies" (1878), produites à l'aide des trois couleurs jaune, bleu et rouge n'obtiennent aucun succès • 1891 Gabriel Lippman obtient des photos par le procédé interférentiel, méthode restée expérimentale • 1892 Frederick Ives met au point le système pour réaliser des photographies aux couleurs naturelles • 1893 Négatif en couleur par addition (John Joly) • 1903 Les frères Lumière inventent "l'autochrome" (fécule de pomme de terre teintée aux 3 couleurs fondamentales), seul procédé utilisé par les amateurs jusqu'en 1940. (Production à l'échelle industrielle par les frères Lumière à partir de 1907) • 1916 1^{er} négatif couleur Agfacolor... Tout ça pour quoi ? Mieux copier le réel ?

12

13



14

15

16

17

18

12. Respectivement 1958 et 1959.

13. Renato Barilli décrivait les *Phénomènes* de Dubuffet (1959, contemporains donc des *Matériologies*) comme « l'ample inventaire des mille modes à travers lesquels la matière arrive à se manifester ».

14. Je suis assez feignasse pour penser que l'articulation de la nature selon filigranes et rythmes (Cf. René Huyghe, *Formes et Forces*, 1971) se découvre au myope déjà (que chercherait celui-là qui rampe sans ses besicles dessous le chapeau d'un *fungus* ou fait la mouche dessus la semelle plantaire d'un éléphant ?), mais je ne peux l'affirmer que dans cette mesure où, par ailleurs, les mouilleurs de maillot trempent effectivement les leurs dans la haute et noble tâche d'inventer pour autrui de nouveaux visages du Même, payant d'ampoules et crampes la Connaissance.

15. « On n'atteint les certitudes qu'à pied. » Antonio Porchia, *Voix*, GLM, 1949.

16. Pas une viande. Cela repose. Sommes-nous *avant* ? Sommes-nous *après* ? Plus simplement *pendant*, mais *loin*. Photographies de la Distance.

17. *Pas une viande ?* Sur les lieux de toute image, et par définition à l'extrême bord, un *operator* fut. La photographie d'un espace vide fixe un vide théorique – le désert tel qu'il est censé être et durer dans l'absence du regard : un lieu sans événement de taille humaine.

18. Les deux premiers vers du quatrain *Le clos aux cerfs* de Wang Wei (VIII^e siècle. *Verbum e verbo* de François Julien) : « Montagne – vide / n' – apercevoir – personne // Seulement – entendre / de l'homme – voix – résonner ». (Une voix ? Pas celle en tout cas de l'*operator* exultant à la Barthes « C'est ça » – car ça il ne le sait pas encore.)

19. « L'espace appartient-il aux *Urphänomenen*, aux phénomènes primitifs auprès desquels, selon un mot de Goethe, lorsqu'ils viennent à les apercevoir, il vient aux humains une sorte de crainte allant jusqu'à l'angoisse ? Car derrière l'espace, à ce qu'il semble, il n'y a plus rien à quoi lui-même puisse être reconduit. Devant lui, point d'esquisse menant à autre chose. Ce qui est le propre de l'espace, il lui faut se montrer de lui-même. Ce qui lui est propre, cela se laisse-t-il encore dire ? » Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum / L'art et l'espace*, St. Gallen, Erker Verlag, 1969.

20. En ce sens, les photographies de EB relèverait d'une "sigétique" (*die Sigetik*, Heidegger §37 des *Compléments à la philosophie* = l'art de faire silence).

21. Voir Yolande Escande, "Des véhicules du sublime dans le paysage chinois", dans *Le Paysage et la question du sublime*, op. cit. On trouve hélas dans cette fort intéressante étude ce fragment de phrase : « ...la montagne vide constitue une image pour l'esprit du sage, l'homme accompli confucéen ». Quel flou ! Faut-il comprendre que la montagne vide constitue dans l'esprit du sage l'image de l'homme accompli confucéen ? Que la montagne vide constitue une image de l'esprit du sage, soit l'homme accompli confucéen ? Que la montagne vide constitue une image dans l'esprit du sage ? Et pourquoi ce verbe malheureux : *constituer* ? Pour tester le correcteur ?

22. Une nature *guérie* de l'homme, voilà ce que <représentent> les photographies d'EB, à supposer que l'on accepte le syllogisme suivant : 1• *Le végétal est la maladie du minéral* (Novalis) 2• (par extrapolation) L'animal (soit l'homme) est la maladie du végétal (ce qui se confirme hélas – mortelle) 3• (donc) L'homme est la maladie du minéral. *Chose saine ne respire pas* écrivait Antonio Porchia.

23. Je ne vois pas ce qu'EB a vu, mais la *géographie de son esprit*. « Il faut n'aller que dans les montagnes qui vous massent dans le sens de vos muscles mentaux, *paysages d'accompagnement* » (Henri Michaux, *Passages*, 1937-1963). *Idem* pour les œuvres.

24. Ce qui n'est peut-être pas sans relation avec l'adage de Su Tung Po, cité par Tung Ch I : « Avant de peindre un bambou, que celui-ci pousse déjà en votre for intérieur. » Le modèle est dedans.

25. Entre *L'Espace du dedans* (Michaux, 1966) et le premier nom des *Terres radieuses* (Dubuffet, 1951-52) : *Paysages mentaux*.

26. Certain reniflerait-il dans les mots de *Paysages intérieurs* du spirito-machin ou pire encore, de la <formule de communicant>, qu'il passe la route, naze est son nase.

27

28

29

27. Un autoportrait de la réalité physique ? Il arrive ici que l'on y croit, car l'art du photographe a été précisément de s'évacuer totalement de ce qu'il a vu et nous montre. La durée géologique, la « majesté des sédimentations » (Roger Caillois, *Esthétique généralisée*, 1962), la rondeur des terres et leurs intimes failles, les masses et les textures, les ombres vertébrales et les matières refusant l'adjectif sont données *comme* directement à notre contemplation.

28. « Je contemple, et les formes de ce monde prennent les formes de ma contemplation. » Plotin

29. « Où regardent mes yeux, là sont mes yeux qui regardent. » (Porchia) Mais peut-être que de même que l'acte ou la puissance de la taire ne rate pas moins la réalité que l'acte ou la puissance de la nommer (« L'arbre qui est là-bas parmi les arbres n'est pas l'arbre que je dis mais une réalité au-delà des noms, au-delà du mot réalité, c'est la réalité telle quelle, l'abolition des différences et l'abolition aussi des ressemblances [...] mais l'arbre, celui que je ne dis pas [...] n'est pas la réalité non plus. » Octavio Paz, *Le singe grammairien*, 1972), de même ne-pas-voir altère-t-il le non-vu autant que le vu l'acte ou la puissance de voir.



30

31

32

33

34

35

36

30. Ses images de la mer seraient elles aussi je crois minérales : crépine d'écume dure, *aqualogies*, gonfles de marbre gris, ondes crispées, pétrifiées par l'instant – borborygmes pour l'œil qui seulement voit. (*Cap Sicié*, que je découvre seulement, de mars 2000, confirme.)

31. Je détourne Georges Didi-Huberman (cf. son analyse de *Paysage du cerveau*, 1990, de Giuseppe Penone dans *Etre crâne*, Éditions de Minuit, 2000) : « [Les photographies d'EB] développent l'aveugle contact d'une cervelle avec son crâne ».

32. « C'est un véritable paysage, avec dépressions, lits de rivières, montagnes, plateaux, un relief semblable à la croûte terrestre. Le paysage qui nous entoure, nous le possédons à l'intérieur de cette boîte de projection. C'est le paysage à l'intérieur duquel nous pensons, le paysage qui nous enveloppe. » G. Penone, *L'Image du toucher* (cité dans *Etre crâne*, *op. cit.*)

33. J'ai lu quelque part qu'Ingmar Bergman se représentait l'intérieur de l'âme tendu de tentures rouges.

34. Sur le gris comme *couleur du chaos*, cf. Paul Klee, "La Note sur le point gris" dans *Théorie de l'art moderne* (1964).

35. « STRIES DU MIROIR DES FAILLES, axes des plis / points / de cisaillement / ton terrain. » Paul Celan, *Atemkristall [Cristaux de souffle]*, 1965.

« Stries du miroir des failles » : c'est ainsi que le géologue décrit la croûte terrestre. Dans le commentaire par Hans-Georg Gadamer du recueil de Celan, il est aussi fait mention de la « rosace des fractures », un compas de terrain qu'utilise le géologue pour s'orienter.

36. N'y retrouve-t-on pas cette « géographie de lieux-dits » que, comme le remarque Didi-Huberman (*op. cit.*), le crâne semble être pour la langue naturelle ? N'y voit-on pas La Calotte, la Fontaine, la Crête, le Rocher, les Tables, les Fosses, les Cavités, les Sutures, les Troux, les Canaux ?

37

38

39

40

41

37. *Traitez bien la terre ; elle ne nous a pas été donnée par nos parents ; elle nous a été prêtée par nos enfants.* On dirait bien qu'EB se rend uniquement là où ce précepte kenyan, empreint de la sagesse hélas la moins partagée, est *agi*.

38. « Alors, ces chaînes de Montagnes Noires, désolées, menaçantes, qui ont, à travers les âges, presque toujours inspiré l'aversion, la terreur, un mouvement de recul, comme si des images de mort les hantaient en permanence, sont en réalité des sources de vie et de bonheur bien plus amples que la plaine, dans son éclatante fécondité. » John Ruskin, *Modern painters, op. cit.*

39. « Les rochers et les Pierres prenaient semblance de vie ; et la Vie elle-même semblait répudier son agitation, pour anticiper dans sa propre nature un repos infini, et devenir, en quelque sorte, compatible avec l'Immuabilité. » Samuel Taylor Coleridge, *Note-books*, 1802, entrée 1189.

40. Giacinto Scelsi, *L'Archipel nocturne*, GLM, 1954, p. 14.

41. *Idem*, page 13 : « La terre est en proie / aux visions / dont l'homme / a perdu la mémoire », et page 22 : « Grandes lignes calmes / taciturnes ombres / des siècles en voyage / une à une s'éloignent / dans les régions du temps / étrangères au corps humain. »



42

43

44

45

42. « ...l'occultiste n'a jamais hésité à dire : rien de minéral ne m'est étranger. » Jean Paulhan, *Malcolm de Chazal, l'homme des passages*, 1948.

43. Au tout début des *Disciples à Saïs* (1798) : « ... cette grande écriture chiffrée qu'on entrevoit partout, sur les ailes, sur la coquille des œufs, dans les nuages, dans la neige, dans les cristaux et les concrétions minérales, sur les eaux gelées, au-dehors et au-dedans des montagnes, des plantes, des animaux, des hommes, dans les éclats du ciel, sur les disques de verre et de poix lorsqu'on les frotte et caresse, dans les limailles autour de l'aimant, et dans les singulières conjectures du hasard. »

44. Par exemple : « On pourrait considérer les nuages comme des écoles, des lieux d'instruction dans le maniement de l'essence élémentale et l'édification des formes, où des esprits se préparent au travail plus difficile dans la matière dense. » Belle phrase, mais d'un voyant anglais dont je tairai le nom pour la protéger.

45. « Il existe cependant d'impossibles grimoires naturels que n'ont écrits ni les hommes ni les démons, où le texte est consubstantiel au support et qui, dès l'origine étaient nés vestiges, et vestiges de rien, comme des apparences d'édifices jamais construits qu'un archéologue prendrait pour des ruines. » Roger Cailliois, *Malversations*, 1993.



46

47

48

49

50

51

46. La “campagne d’Égypte”, en 1996, et notamment Giseh ou Deir-el-Médina – quasi un sol “martien” (cf. les images des missions Pathfinder ou Viking).

47. Images archéologiques, mais relevant d’une archéologie pré-humaine. Les montagnes sont « vastes et sauvages amas de pierres indigérées, ruines d’un monde brisé », entrailles révélées de cet *Œuf du monde* que dans son *Telluris Theoria Sacra* Thomas Burnett (1635-1715) décrivait « sans cicatrice ni fissure sur toute sa surface, ni rocher, ni montagne, ni caverne creuse ». (Cité dans Simon Schama, *Le paysage et la mémoire*, Seuil, 1999.)

48. *Tohu-bohu* issu de la locution hébraïque *tohou wabohou* ou *tohu waw bohu*, qui désigne dans la Genèse le chaos de la Terre. Intraduisible selon certains exégètes. (Le mot *tohu* apparaît 20 fois dans l’Ancien Testament : la meilleure traduction serait “sans forme”. La Vulgate propose : *Terra erat inanis et vacua*.)

49. Malu le Kangourou Rouge, les Frères Gobe-Mouches, l’Éclair, le Python Arc-en-Ciel, les sœurs Wawilak, les Tingari... Quels héros ancestraux ont *par ici* sculpté la terre amorphe ?

50. « Un missionnaire ayant demandé à des habitants d’une des îles Philippines qui avait fait le Ciel et la Terre et toutes les choses visibles, ils lui répondirent qu’ils n’en savaient rien. » (Référence perdue)

51. « Le touriste arrive ici appareil en main et prend des photos de tout ce qui l’entoure. [...] Il devrait se servir d’un autre objectif – voir droit à l’intérieur : il ne verrait plus le gros rocher alors. Il verrait que Kuniga vit à l’intérieur comme autrefois. Peut-être qu’alors il jetterait son appareil. » (Tjamiwa, sur le document d’accueil du Uluru-Kata Tjuta Cultural Centre).



52

53

54



55

52. Des vues de monts pelés et couverts de squames, clairs comme des négatifs, récupérées un lointain jour dans un magazine : une *molaine* photographiée par Lennart Nilsson.

53. Alexander Cozens, *A New method of assisting the inventions in drawing original compositions of landscape*, 1785 [*Nouvelle méthode pour secourir l'invention dans le dessin des compositions originales de paysages*, Éd. du Limon, 1990].

54. « ...si une tache était placée à une distance telle que la grossièreté des parties fût amenée à disparaître, elle représenterait un dessin fini... » Cozens, *Nouvelle...*, *op. cit.*

55. À ceci près qu'ici ça fonctionne à rebours : ce n'est pas une tache où l'on découvre un paysage, mais un paysage où l'on découvre une tache.



56

57

58

59

60

61

56. Pour les vues de détail de la surface lunaire (1874), James Nasmyth photographia des plans-reliefs en plâtre réalisés par lui d'après ses dessins d'observation. EB n'aurait-il pas mélangé quelques micro-photographies aux adrets (Yang) et ubacs (Yin) de la mouvementée Haute-Provence ?

57. Parfois une minuscule verticale perdue là-bas, une poussière branchue, pour l'échelle.

58. Comme les *Célestographies* (1893-1894) d'August Strindberg, réalisées sans appareil ni objectif. (« L'effet des rayons doit être plus efficace délivrés du travail de traverser un médium comme le verre. ») 59. « Avec la haute montagne, il faudrait pouvoir se comporter comme avec les spiritueux : en prendre la dose de son choix, et s'arrêter quand on veut pour en stopper les effets. »

Ludwig Hohll, *Notes ou la réconciliation non prématurée*, 1981 [L'Âge d'homme, 1989].

60. Pulsations de la pompe, trépidations de toute la carcasse, soulèvements et dépressions du mou, effervescence du rouge : l'air pur, la grimette – mais aussi : « À regarder le rocher *de plus près*, nous le découvrons *tout ému et troublé*, [...] le roc *frissonne* de toutes ses fibres [...]. Au cœur de toutes ces grandes montagnes, à chaque *secousse* de leurs crêtes immenses, au fond de leurs défilés insondables coule cet étrange *palpitement* de leur substance. » Ruskin, *Modern painters*, *op. cit.*

61. Draper, 1840 (vingt minutes d'exposition). À vitesse d'obturation élevée, la montagne aussi *paraît* fixe. Pour restituer son tremblement, une seconde de pose suffit.

62

63

64

65

62. Le « Carré de ciel ». Les augures découpaient arbitrairement un carré dans le ciel – *templum* – pour interpréter la volonté des Dieux selon le vol de certains oiseaux venant alors à le traverser. Le choix du format 6x6 relève-t-il d'une pratique oraculaire ?

63. L'événement ici ? Telle ombre, tel or. Volonté déchiffrée ? –

64. Carré : la Terre, l'Espace. Rond : le Ciel, le Temps. Voir Marcel Granet, *La Pensée chinoise*, 1934.

65. Plus "neutre", plus "impartial", plus proche parent du cercle.

66

67

68

69

70

71

66. Pour ne pas *renverser la montagne*, il s'assure du haut sur le film (côté brillant).

67. Les cartographes de Borgès.

68. Sur cette question de la réduction : « J'aime les amples mondes homogènes sans jalons ni limites comme sont la mer, les hautes neiges, les déserts et les steppes ; j'aspire à des peintures qui m'en procurent l'équivalence. Que les aires de terrain qui s'y trouvent évoquées soient aux dimensions d'une serviette ou tout au plus d'un lit ne me trouble pas à cet égard. Ou plutôt si : augmente mon trouble par le vertige que m'occasionne l'équivoque de la dimension – le même souffle des grands espaces exhalé par si petit site qui devient vaste comme toute une étoilerie d'été. La notion même de dimension y chavire et s'y abolit. » Jean Dubuffet, 1958.

69. « ... comme si la vision directe orientait à faux le langage. » Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, 1980.

70. Comme je regarde j'entends, et ce que j'entends n'est pourtant pas un son. Un de ces « passages et couloirs entre les sens » dont parle Jean Paulhan dans son introduction à *Sens-Plastique* de Malcolm de Chazal ?

71. Qu'en reste-t-il quand on n'est plus devant ? Qu'ont-elles imprimé ? Noirs <bouches-des-morts>, pilosités sombres ou irradiées, croupes et brisements, et le silence tellurique.

72. Le hurlement de l'homme nu dévalant les pentes fumantes du volcan dans *Théorème*.

73. Pessoa l'a dit aussi, dans *Le Cancionero* : « Qui me dit que le rocher inerte et brut / n'est pas la véritable conscience – ».

Les images (dans l'ordre d'apparition)

• Éléphant (détail) • La Manche (détail) • Artériole à l'intérieur d'un bloc pseudotumoral. Réaction scléreuse de l'intima et infiltration de particules de poussières jusqu'en-deça de la limitante élastique interne • Nos dernières vacances sur Mars • Dent (macrophotographie) • Alexander Cozens, *A New method...*, 1785 (détail de la planche 2) • Communication de DRU à T/FM. Étude micrographique d'un défaut sur un rond de Ø 60 en acier RF2 Coulée 37269.