

Céline Flécheux, *L'horizon. Des traités de perspective
au Land Art*

Note de lecture

*Céline Flécheux, L'horizon. Des traités de perspective au Land Art - Reading
report*

Andrea Cavazzini



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/paysage/24335>

ISSN : 1969-6124

Éditeur :

École nationale supérieure du paysage de Versailles-Marseille, École nationale supérieure
d'architecture et de paysage de Bordeaux, École nationale supérieure d'architecture et de paysage de
Lille, Institut Agro Rennes Angers, Institut national des sciences appliquées Centre Val de Loire - École
de la nature et du paysage

Référence électronique

Andrea Cavazzini, « Céline Flécheux, *L'horizon. Des traités de perspective au Land Art* », *Projets de
paysage* [En ligne], 4 | 2010, mis en ligne le 18 juillet 2010, consulté le 24 juillet 2024. URL : [http://
journals.openedition.org/paysage/24335](http://journals.openedition.org/paysage/24335)

Ce document a été généré automatiquement le 24 juillet 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers
annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Céline Flécheux, *L'horizon. Des traités de perspective au Land Art*

Note de lecture

Céline Flécheux, L'horizon. Des traités de perspective au Land Art - Reading report

Andrea Cavazzini

RÉFÉRENCE

Céline Flécheux, *L'horizon. Des traités de perspective au Land Art*, préface de Baldine Saint Girons, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, 315 p.

- 1 Quel statut pour l'horizon ? Oscillant entre, d'une part, la construction de l'espace par des actions et des mouvements, et, de l'autre, la mise en place de dispositifs de transformation des données perceptives en éléments représentationnels, l'horizon s'avère toujours indissociable du travail d'orientation d'un sujet pour lequel mobilité et spatialité sont d'abord des conditions existentielles. C'est pourquoi son étude ne peut éviter de se confronter aux *gestes* par lesquels un horizon est déterminé au point d'articulation entre le mouvement et le regard, la perception et l'action, la saisie de l'espace et l'ouverture du sujet au monde. L'analyse de ces gestes, de son côté, s'appuiera sur des savoirs disparates – l'histoire de l'art, la philosophie, les réflexions techniques des artistes et leurs déclarations programmatiques –, afin de dégager les rôles historiquement changeants que l'horizon a joués dans les différentes expériences de l'espace. Nous ne pouvons pas entrer dans les détails des analyses foisonnantes que le livre contient à propos de ces expériences : il faudra donc se limiter à en extraire certains des enjeux centraux.
- 2 L'astronomie est le seul site où, jusqu'à la Renaissance, l'horizon fera l'objet d'une problématisation directe. La cosmologie ptoléméenne distingue d'une part, l'horizon « sensible », ligne circulaire limitant le champ visuel d'une personne et donc variable

selon les positions de celle-ci, et, de l'autre, l'horizon « rationnel », cercle idéal « servant d'élément de référence du système de coordonnées horizontales pour le repérage des astres sur la sphère céleste » (p. 19). Tous les deux ces horizons – l'un étant lié à la situation contingente de l'homme sur terre, l'autre au contraire correspondant à un point de vue fixe et objectif – sont solidaires d'une idée de « monde » fini et clos représentable par un système de sphères. Cette notion d'horizon, utilisée en cartographie et dans la construction des sphères armillaires, ne sera remplacée par une acception relevant du domaine des arts qu'avec l'essor de la perspective et d'un discours à la fois théorique et pratique portant sur ce mode de la représentation. Avant le xv^e siècle, l'horizon fonctionne dans les arts comme ligne de partage et de rencontre entre deux mondes qualitativement différents (la terre et le ciel, ou la mer et le ciel) et dont la coprésence dans l'espace représenté renvoie immédiatement à une relation hiérarchique. Avec l'unification des points de vue par la perspective, l'horizon sera au centre d'une réflexion systématique portant sur les dispositifs de la représentation : la perspective construit dans l'élément du visuel l'unicité d'un monde organisé à partir du point de vue de l'homme, brisant définitivement le jeu d'analogie et de hiérarchie entre les mondes terrestre et céleste. Cette unification suppose le rôle de l'horizon en tant qu'opérateur des procédures de représentation qui instituent la perspective comme « forme symbolique ». Cette célèbre définition de la perspective met en évidence son statut d'artifice qui produit une certaine expérience de la vision et de l'espace, tout en inscrivant dans la culture des significations et des valeurs dont ladite expérience est porteuse.

- 3 Cette rupture avec la perception immédiate se fait par l'élaboration d'une conception inédite – qui correspond d'ailleurs à une pratique déterminée – du *tableau* comme surface géométrique de projection, comme « lieu » artificiel de l'espace à représenter qui permet d'effectuer calculs et mesures sur un plan fictif. L'horizon est au cœur de ce dispositif : dans le plan carré sur lequel « l'observateur rapporte les mesures et les points de la figure à représenter », l'horizon « désigne la limite du champ visuel ainsi que la hauteur de l'œil de l'observateur » (p. 42), si bien que le tableau s'achève « là où l'observateur dépose son regard sur l'horizon », et que « la nouveauté du dispositif de la Renaissance tient à ce que l'espace représenté dessine un entre-deux, qui porte depuis l'œil de l'artiste-observateur jusqu'à la limite du regard » (p. 44-45). La construction visuelle d'un espace imaginaire intérieur au tableau est opérée, selon les prescriptions d'Alberti, par la rencontre de toutes les perpendiculaires et lignes de fuite en un point situé sur l'horizon du plan : la « solidarité entre le premier et le dernier plan » (p. 45) engendre un espace autonome organisé à partir du jeu de renvoi entre la source – le point de vue – et la limite – l'horizon. Le « lieu d'accueil » des parallèles, le dernier plan du tableau, est obtenu en rapportant sur la surface du plan cadré la hauteur des yeux de celui qui regarde, ce qui revient à incorporer l'organisation de l'espace au regard humain. La valeur symbolique de la perspective consiste à identifier l'ordre objectif du monde et les limites de la condition humaine : l'anthropocentrisme de l'esprit renaissant est concrétisé par cette limite qui ancre de la manière la plus radicale les lois du monde représenté dans la situation d'un être fini. En même temps, la ligne d'horizon fait de la transcendance le simple prolongement dans l'indéterminé de ce qui est accessible à la finitude. Cette *laïcisation de l'infini* s'articule à l'affirmation d'un ordre rationnel régissant le monde humain. Dans les peintures de paysage entre la fin du Moyen Âge et le xviii^e siècle, l'horizon, comme lieu d'accueil des lignes de fuite, produit un accord des points de vue, un partage de la vision : il joue une rôle décisif dans les

paysages qui figurent l'unité de ville et campagne établie par le « bon gouvernement » des lieux et des conduites. Déjà, la fresque d'Ambrogio Lorenzetti (1337-1339) montre précisément une homogénéisation de l'espace dont l'opérateur est la ligne d'horizon reliant la Cité et le paysage naturel. Cette construction spatiale articule dans une narration cohérente les travaux des champs, la liberté des commerces et les principes du bon gouvernement : l'espace lui-même symbolise une méditation politique. D'une manière analogue, dans le diptyque des époux de Piero, l'horizon du *contado* fait surgir du paysage les portraits du couple ducal, montrant l'harmonie entre le pouvoir et le territoire. Au XVIII^e siècle, *Mr and Mrs Andrews* de Thomas Gainsborough montre un accord entre le propriétaire et le paysage : le prolongement de l'horizon au-delà des bords du tableau suggère l'ampleur du domaine.

- 4 Dans ces peintures, l'horizon est un médiateur faisant du champ du visible un monde partagé. Mais l'horizon peut aussi être l'opérateur d'une dissension, d'un conflit, qui menacent l'unité du monde et du regard qui en est le corrélat. Il est de différentes manières de déconstruire la fonction unificatrice de l'horizon. Déjà l'âge classique tend à dissocier l'horizon du point de vue : les expérimentations sur la perspective dans le domaine de la scénographie au XVI^e siècle soustraient l'horizon à la limite du visible, si bien que la salle du théâtre est enveloppée dans un espace organisé par un principe absent, placé au-delà de la scène. L'idée d'un espace infini quadrillé par une grille mathématique contribue à briser l'harmonie anthropocentrique de la Renaissance en faveur d'un infini en acte dans lequel le regard humain est inscrit en position subordonnée. Mais une autre critique de l'idée « albertienne » est avancée par Léonard de Vinci, et liée à la représentation du paysage. Vinci interroge l'horizon à partir de ses qualités sensibles, dont l'épaisseur a des retombées décisives sur la représentation. Il y a un horizon pour chaque hauteur qu'on peut associer au point de vue. Tous les paysages de la planète, avec leurs qualités sensibles, peuvent être saisis par une variation de la hauteur de l'horizon, qui correspond à un déplacement du sujet dont émane le regard. La grille homogénéisatrice de la perspective est dépassée en faveur d'un mouvement qui engendre les différences qualitatives des lieux par un seul geste de saisie, dont les concrétisations engagent tous les pouvoirs actifs et réceptifs du sujet. L'expérience qualitative du paysage débouche sur l'engendrement continu d'un monde pluriel au fil des variations de la hauteur : loin de correspondre à une stratification de « mondes » différents et statiques, la pluralité du paysage tel que Vinci le réalise est enveloppée par un seul monde « organique » solidaire du dynamisme d'un sujet dont la mobilité est solidaire du déploiement des formes et qualités de la Nature. Le dispositif perspectif, qui transforme le visible en un système de formes s'agençant dans un espace abstrait, est ébranlé par cette démarche, qui refuse de réduire l'épaisseur du paysage à la géométrie : devenu ligne physique du paysage, l'horizon n'est plus l'opérateur d'une saisie à distance de choses objectivées, mais le lieu de l'inscription multisensorielle d'un sujet mobile dans une articulation de formes qualitatives. Cézanne relayera cette inscription : la force sensible propre à chaque objet démultiplie les points de vue, un mouvement spontané de « tons, couleurs, nuances, lignes » engendre des objets, et c'est par cet ordre immanent au visible que le paysage *se pense* dans le peintre. Par cette autorévélation, l'horizon devient interne à chaque objet, risquant par-là de détruire l'unité du regard, morcelé entre une multiplicité d'objets. Les paysages de Courbet sont des enchevêtrements de forces physiques sans hiérarchisation entre les éléments, engageant la totalité des sens ; l'axonométrie de Malevitch et Lissitzky élimine l'horizon en tant que limite de l'espace sur quoi convergent les parallèles, si bien que le

regard s'en trouve décentré et projeté dans l'infini. Tous ces peintres refusent le sens perspectif de l'horizon à cause de son rapport à une idée de contrôle et de hiérarchisation de la réalité : par l'implication dynamique du sujet dans les forces naturelles, ou dans un espace atopique multipliant les formes, c'est toute la structure d'ordre produite par l'horizon classique qui est déconstruite au nom d'un repositionnement du sujet à même les gestes qui lui ouvrent un monde.

- 5 L'horizon cessant de se réduire au statut géométrique de la ligne d'horizon, il ne disparaît pas pour autant des pratiques de la représentation. Au contraire, c'est justement par-delà les limites du dispositif perspectif que l'horizon retrouve un statut crucial faisant ressortir sa nature d'artifice, d'entité fictive solidaire d'opérations déterminées. C'est par le biais de la philosophie de Husserl qu'il devient possible de saisir la *fonction structurante* de l'horizon, consistant à organiser la perception par un élément qui ne figure en elle que comme *manque*. Pour Husserl, l'expérience n'est jamais possible que pour un sujet situé, dont le mouvement l'engage dans le monde d'une manière bien différente de la domination à distance des choses par un regard neutre et objectif. Comme l'acte de perception est toujours relatif au point de vue ouvert par une situation existentielle, la chose perçue ne se donne jamais qu'imparfaitement, sous un certain angle, par « esquisses ». Le perçu se détache sur un entour confus et indéterminé, qui ouvre l'expérience à une contingence radicale, à l'imprévisible environnant ce qui est saisi clairement et distinctement. Afin que les esquisses toujours changeantes s'organisent en une expérience cohérente, il faut qu'elles s'inscrivent dans un cadre régulateur, une structure unifiante qui n'est pas donnée à la perception mais qui impose un ordre aux ambiguïtés qui entourent le perçu. Husserl appelle « horizon » l'opérateur fictif de cette inscription du multiple et de l'indéterminé de l'expérience dans la prégnance d'une totalité. Si la visée unificatrice rapproche Husserl de la perspective renaissante, la dialectique qu'il établit entre l'épaisseur de l'expérience et la cohérence du monde renvoie davantage à ces expérimentations artistiques qui ont essayé de rétablir l'unité d'une réalité en train d'exploser en fragments ou de se dissoudre dans l'indistinct. Les paysages nocturnes (de Van Gogh, entre autres), ou les paysages « entropiques » de Robert Smithson représentent des tentatives de reconstituer une expérience cohérente avec les seuls moyens de la pratique artistique, de l'artifice créateur en lutte avec le chaos et la dissipation, par-delà toute harmonie préétablie entre le regard et la forme objective du réel. L'horizon cesse de fonctionner comme la condition d'une structure « objective » pour devenir une tâche à accomplir, l'objet absent d'une invention réitérée : sa fonction de concordance et de pacification doit s'affirmer par des stratégies d'artifice contre les tendances à la dissolution immanentes à l'expérience. La structure qui empêchera cette dissolution n'est jamais donnée, elle reste toujours à établir. Un monde unitaire, intelligible et partageable par une communauté de regards, reste donc la visée fondamentale tant pour la déconstruction artistique de la perspective que pour l'analyse philosophique de l'expérience. Mais cette visée n'est plus solidaire d'une concordance en quelque sorte naturelle entre le sujet et son monde : l'anthropocentrisme renaissant est radicalement impossible. La possibilité de cette concordance repose entièrement sur le pouvoir structurant de *gestes* qui restent à inventer. La constitution d'un monde commun implique une pratique créatrice de l'horizon, solidaire d'une discipline du geste créateur.

INDEX

Keywords : Horizon, representation, perspective, perception, gesture

Mots-clés : horizon, représentation, perspective, regard, geste

AUTEUR

ANDREA CAVAZZINI

Andrea Cavazzini est philosophe, chercheur rattaché à l'équipe Erraphis (université Toulouse II Le Mirail)

andracavazzini[at]libero[dot]it