

Achim Szepanski

### **Paysages ultra-noirs**

Jetons un coup d'œil au tableau intitulé *Le Moine au bord de la mer* de Caspar David Friedrich : l'obscurité apparemment infernale qui couvre la terre ne vient pas du ciel, mais semble s'élever d'une mer noire qu'on ne reconnaît que par quelques vagues moutonneuses. Les nuages se dissipent au-dessus de la scène, révélant une portion de ciel bleu pale. Plus en hauteur, ils semblent toutefois refléter la brume noirâtre du bas de l'image. Clos sur lui-même, un tel paysage présente une scène sinistre au regardeur qui plonge ainsi dans un presque vide qui n'est toutefois pas encore un néant.

Il existe d'autres peintures dépourvues d'horizon ou de ciel. Dans *Paysage* de Georges Braque, la lourdeur rocheuse du paysage se transforme en gouffres noirs s'apparentant à un canyon. L'absence de distance, d'étendue et de hauteur – mais pas de profondeur ni de surface – n'est pas représentée ici par une couverture atmosphérique, mais par une force angulaire impénétrable qui s'agite vers le haut comme s'il s'agissait de flammes figées. La profondeur se révèle dans l'enfermement et l'entassement des éléments picturaux, dans leurs fentes et leurs fissures. Ces images peuvent devenir des visions de terreur dans lesquelles le paysage commence à se dissoudre dans les canyons bétonnés de la métropole.

Par définition, les paysages sont inhabitables, infranchissables, inutilisables – ingérables. Les êtres humains ne vivent pas sur la croûte terrestre comme s'ils étaient sur une plateforme stable, pas plus qu'ils ne vivent dans un paysage qui est perçu comme une sorte de réceptacle. Le paysage n'est jamais là où la terre nous atteint directement et avec familiarité, nous offrant une fondation résistante et une source de soutien, et nous laissant sentir une base solide sous nos pieds. Les sensations de ce genre renvoient toujours à un seul endroit, entouré d'autres endroits. Mais dans un paysage, l'enchantement nous entraîne vers un lieu où personne n'est allé ; ici, la création d'endroits et de chemins est toujours un pas vers la transformation du paysage en territoire.

Par ailleurs, nous vivons non seulement comme si nous étions des vagabonds errant au hasard, mais nous nous attardons aussi au passage, là où le paysage nous accueille sans nous accorder de pouvoir ou de droit sur lui. Cet accueil ne doit toutefois pas être mis sur un pied d'égalité avec la bonté ; il ne signifie pas que le paysage nous dorlote, comme s'il était la Terre Mère et que nous, ses enfants, étions libérés du besoin, du manque et du désir, au contact de son soleil rieur et de ces ciels bleus surplombant ses prairies estivales – la joie à l'état pur. En fait, le paysage peut être un hôte inhospitalier, menaçant nos vies de ses

tremblements de terre et de ses avalanches, de ses inondations et de ses incendies, de ses orages, de sa chaleur et de son froid.

Le paysage, dans le sens de extérieur intact, n'a rien à voir avec une esthétique du bien-être, qui ne concerne que la santé physique et psychologique. Et les modes d'existence de l'espace pittoresque dépassent les échelles spatiales axées sur les êtres humains. Des perturbations, des blessures et de la profanité des paysages et des territoires dérive la sainteté des paysages et des territoires. Quiconque veut vivre en jouissant en toute simplicité d'un paysage est renvoyé à un simple lopin de terre.

Les cultures du passé en étaient conscientes et ont cherché à être justes dans leurs œuvres en honorant la beauté vénérable des paysages, que ceux-ci soient confortables et agréables ou non. Avec la modernité commencèrent le redressement des chemins et la dégradation des sols, et avec eux le vol de l'aspect sauvage et de l'obscurité du paysage par la dépendance à une richesse et à un capital toujours plus grands, dépendance qui s'est répandue comme un cancer. Propulsé par le banal désir des masses urbaines de voir du paysage, le tourisme détruit complètement ce qu'il prétend aimer. Ainsi, quand on regarde des images de paysages pré-modernes, on ne peut s'empêcher de pleurer la perte de ceux dans lesquels même les blessures inévitables que les gens ont infligées à leurs surfaces pouvaient se transformer en cicatrices, afin que ces gens et leurs œuvres appartiennent eux-mêmes aux caractéristiques du paysage.

On est loin d'aller vers un paysage sauvage quand on crée des espaces verts dans les villes ou qu'on déclare que certaines zones spéciales sont des « réserves » afin de les sauvegarder. Les métropoles urbaines et leurs réseaux paysagés devraient d'abord s'ouvrir de nouveau à ce qui échappe à leur désir : l'essence des paysages auxquels ils doivent leur propre existence. Le paysage, tel que montré dans les grands tableaux, est par-dessus tout une vue des manières d'être de la vie sauvage, avec ses horizons indisponibles. Maintenant, on peut se demander si un paysage peut exister en tant que réceptacle spatial entièrement vide de tout être matériel. À ce jour et de manière ambiguë, cet espace est libre lorsqu'il n'y a rien dedans. L'espace en soi, et non seulement la spatialité, semble se trouver principalement là où l'espace libre est ouvert à l'absence d'être. Mais c'est alors précisément que l'espace libre ne devient qu'un simple vide spatial, qui peut être pris, occupé et dégagé à nouveau. L'espace libre et la liberté du paysage montrent toutefois que l'essence de l'espace provient non pas du vide ou du plein en relation avec un réceptacle, mais d'un état libre et ouvert absolument indisponible.

Ce n'est pas suffisant de comprendre les paysages en tant que composantes d'une nature paisible qui s'exprime parfois violemment au moyen d'inondations, d'incendies, de

sécheresses, de glaciations et ainsi de suite. Ces manifestations vont bien au-delà de ce qui constitue la totalité supposée de la nature en tant que *natura naturata* et *natura naturans*, parce qu'on connaît aussi les paysages des trous noirs, de la matière noire, des énergies noires et des cordes noires. À la forme de ces phénomènes paysagers respectifs, qui peuvent s'ouvrir à des horizons et à partir de ces derniers, appartiennent le caché et les secrets de leurs possibilités encore irrésolues, de même que les manières d'un non-omniprésent.

Les horizons incluent également les chemins d'un espace non présent ; ils échappent à toute calculabilité et mesurabilité, et pourtant ils ne sont pas perdus dans l'infini. Ce sont les chemins d'horizons qui semblent à la fois limiter et délimiter de manière imaginaire les paysages sans qu'ils ne se dissolvent dans le sans borne. Les paysages sont précisément là où la totalité d'une nature omniprésente est insuffisante pour atteindre leur esthétique. En tant qu'objets imaginaires, les paysages ne sont pas entièrement et absolument présents, puisque leur présence découle de l'absence d'une rencontre avec ce qui est familier. Rainer Maria Rilke a écrit : « Le paysage nous est étranger, et nous sommes effroyablement seuls parmi les arbres qui grandissent et les cours d'eau qui coulent. » Pourtant, c'est précisément cette extranéité, qu'on ne peut jamais s'approprier, qui nous permet d'aller nouvellement à la rencontre des paysages, fois après fois. L'aliénation des paysages mondiaux, qu'ils souffrent de solitude, de solidarité ou de joie, nous donne un sens temporaire. Il se peut fort bien que le paysage de cultures précédentes soit transformé en un paysage complètement différent, sans que nous soyons capables d'identifier la frontière précise entre les deux. Quand la noirceur s'installe ou qu'une forte pluie ou de la neige se met à tomber de nuages lugubres, quand un brouillard s'élève, qu'une poussière tourbillonnante, une fumée lourde ou un orage violent vient soudainement diminuer notre vue du paysage et finir par l'obstruer, on prend conscience de la condition qu'on avait tacitement présumée : la vue claire, calme et vive des choses quand le soleil est à une certaine position. Même si l'on parle des paysages lunaires ou martiens, ou des paysages sur Taurus, le satellite de Saturne, sur lequel, à quatre-vingt-quatorze degrés sous zéro, les gaz se déplacent comme des rivières et l'eau de surface est solidifiée en une glace dure comme de la pierre, en vallées et en gorges – même là, dans la conception quotidienne d'une étendue de terre, la vue claire et nette du paysage fait partie de sa condition d'existence.

Finalement, la relation entre le paysage et la musique nous invite à explorer la temporalité des paysages en marchant, à vélo, en auto, et aujourd'hui également en avion (et à cet égard, le changement de vue est aussi techniquement conditionné). En même temps, la musicalité des paysages rejoint l'ancienne pensée pythagoricienne qui a défini les lois des

relations tonales du cosmos en entier. La musique touche le paysage à travers ses ambiances. Faire résonner la voix était une tâche, visant habituellement à créer de l'harmonie et un accord avec d'autres voix. Le verbe « accorder » a reçu l'approbation générale dans la pratique musicale au 16<sup>e</sup> siècle. Après tout, sur la base d'intervalles prédéterminés entre les hauteurs et sur une clé donnée, il était nécessaire d'harmoniser les voix chantantes polyphoniques et, de manière plus générale, les sons réciproques des instruments.

En même temps, du point de vue de la théorie de la musique, les « accords » ont toujours été compris, du fait même, comme étant mesurés et les désagréments – désaccords et mauvais accords –, tenus le plus loin possible. On pourrait décrire l'ensemble du corpus des œuvres musicales, avec leurs rythmes, leurs mélodies et leurs harmonies, comme des « accords ». De ces accords furent dérivées diverses « ambiances émotionnelles », pouvant être déclenchées, par exemple, par des clés majeures ou mineures. À la fin du 18<sup>e</sup> siècle, « l'ambiance » a été également transférée aux paysages, dans le sens que, comme les œuvres musicales, ils pouvaient susciter certaines émotions.

Les paysages noirs peuvent être mélancolie, obscurité ou ombre. Ils peuvent être crépuscule, nuit ou aube. Mais il y a une autre forme de noirceur. Non plus simplement obscure, la question maintenant est celle d'une noirceur profonde (l'ultra-noir), la noirceur générique de l'abîme, du vide et du néant, une noirceur dépassant le silence, celle de la catastrophe et du cataclysme. C'est une noirceur cosmologique, le noir du mal absolu, le noir du non-être. Cette noirceur est un monde sans nous. La nature comprise de cette manière, avec une zone ne se limitant pas à la Terre mais constitué de tout ce qui se trouve dans le cosmos, se révèle comme le territoire de l'autre extrahumain. Ce qui avait été rejeté comme étant simplement un « espace vide » revient à la fois comme l'espace ouvert et libre des paysages.