

Cédric Carré - Peintures *Perspicere* : Traverser le paysage

Nathalie Poisson-Cogez¹

Résumé

Au cours de l'histoire de l'art, le genre du paysage s'est développé suivant de multiples acceptions : paysage topographique, classique, historique, pittoresque, naturaliste... De l'*hortus conclusus* au panorama, le cadre borne un espace capturé par la vision subjective du peintre. Conditionnée par le point de vue, la mise en perspective exige l'immobilité du regard. Or, depuis plus d'un siècle, le développement des moyens de transport et l'urbanisation galopante ont radicalement bouleversé la perception du paysage. L'espace naturel propice à la flânerie est contaminé par l'espace urbain qui se parcourt désormais à grande vitesse. En peinture, le travail en série - induisant la temporalité - semble résoudre le problème de la représentation de l'« espace en mouvement ». Cependant, le spectateur demeure confronté à l'étendue, celle du tableau. Dès lors, comment pénétrer la surface de la toile pour s'enfoncer dans la profondeur même du paysage ; afin de – indubitablement - le traverser ?

¹ Titulaire d'un Doctorat en histoire de l'art contemporain, Nathalie Poisson-Cogez est - depuis juin 2008 - membre associé du CEAC (Centre d'Etude des Arts Contemporains – Université Charles de Gaulle – Lille 3). Ses recherches s'articulent autour de la question du dessin. Elle travaille actuellement en lien avec le projet de l'Association des conservateurs des Musées du Nord - Pas de Calais : *Dessiner-Tracer, le dessin dans tous ses états* (2011-2013). Depuis une dizaine d'années, elle dispense des cours d'histoire de l'art dans plusieurs établissements d'enseignement supérieur de la métropole lilloise. En juin 2009, elle est devenue membre du comité de rédaction de la revue *Les Nouvelles d'Archimède - Journal culturel de l'Université de Lille 1* dont elle dirige la rubrique « L'art et la manière ».

Publication :

En cours : Poisson-Cogez (Nathalie), « Le cubisme : Invention d'un nouvel espace plastique » dans l'ouvrage collectif, *L'Espace*, Les rendez-vous d'Archimède, Ed. L'Harmattan, publication prévue, courant 2010.

Évoquer « l'espace en mouvement » en parlant de la peinture semble a priori paradoxal. Par définition, le tableau engage une double fixité. Fixité de l'image, y compris lorsque celle-ci représente le mouvement. Fixité du spectateur, invité à l'immobilité et à la contemplation face au tableau. La réflexion sur cette problématique sera menée en prenant appui sur le travail de peinture de Cédric Carré².

Une première partie questionnera le genre même du paysage. D'une part, en termes iconographiques : que signifie peindre un paysage aujourd'hui ? D'autre part, en termes formels : où en sont la perspective et le point de vue ? La seconde partie interrogera le mouvement. Si le mouvement - compris comme « déplacement » - paraît évident dans l'image mobile du cinéma³ ou dans le parcours de l'espace architectural⁴, qu'en est-il du tableau ? La réponse semblerait se trouver dans la notion de série qui induit, de fait, un développement temporel. Une dernière partie explorera finalement une autre voie possible : comment la surface du tableau peut-elle devenir en soi un espace et permettre au regard de traverser le paysage ?

1) Peindre le paysage (d')aujourd'hui ?

« Paysage : n.m. Partie d'un pays que peut voir un observateur. »⁵

« Paysage : n.m. Etendue de terre qui s'offre à la vue. »⁶

Le paysage est intimement lié à la notion de territoire, de « pays » tel que le définit Paul Vidal de la Blache⁷ (1845-1918). Catherine Franceschi⁸ signale que la première occurrence du mot apparaît dans le dictionnaire de Robert Estienne en 1549 « PAISAGE, mot commun entre les peintres ». Le mot paysage aurait donc été inventé pour définir les « images » représentant le « pays ». Les définitions proposées par les dictionnaires actuels suggèrent la nécessaire présence d'un spectateur « regardant ». Si le pays existe en soi, le paysage n'existe pas dans l'absolu mais n'existe que s'il est perçu, regardé, voire parcouru. Alain Corbin confirme que « pour celui qui le regarde, cet espace [le paysage] devient un tableau, donc quelque chose d'extérieur à soi »⁹. Selon Céline Flécheux qui évoque la théorie de Jean-François Lyotard, l'homme peut se déplacer dans un lieu mais non dans un paysage¹⁰.

² Cédric Carré est né en 1968 à Roubaix. Il vit et travaille dans le Nord de la France.

Site Internet www.carrecedric.fr

³ Suzanne LIANGRAT-GUIGUES, *Le Lieu, Autrement dit*, 13 novembre 2008 et Dork ZABUNYAN, *L'Espace tactile du cinéma*, 16 octobre 2008. Séances du séminaire régulier du CEAC, « L'espace en mouvement à la jonction des arts », Lille3.

⁴ Gérard ENGRAND, Guy RUME (Ecole nationale supérieure d'architecture et de paysage, Lille), *Des Formes de publicité des édifices réputés publics. Y a-t-il pertinence à parler de baroque contemporain. À propos de Rem Koolhaas et Aldo Rossi*, 11 décembre 2008, Séance du séminaire régulier du CEAC, « L'espace en mouvement à la jonction des arts », Lille3.

⁵ *Le Robert, Dictionnaire d'aujourd'hui*, Paris, France Loisirs, 1992, p. 733.

⁶ *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2004, p. 758.

⁷ Géographe français, fondateur de l'École de géographie française, Paul Vidal de La Blache étudie notamment les rapports entre les éléments naturels et les éléments humains.

⁸ Catherine FRANCESCHI, « Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes », *Les Enjeux du paysage*, sous la direction de Michel Collot, Paris, Editions Ousia, 1997, p. 78.

⁹ Alain CORBIN, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p. 21.

¹⁰ Céline FLECHEUX, « La Vague est-elle un paysage ? », catalogue *Le Paysage et la question du sublime*, ARAC, RMN, Musée de Valence, 1^{er} octobre - 30 novembre 1997, p. 141.

Au cours de l'histoire de l'art, le paysage ne se formalise comme genre autonome que dans le courant du XVI^e siècle. Il apparaît cependant antérieurement sous forme de décor de scènes mythologiques ou religieuses. Au fil des siècles, ce genre se développe suivant de multiples acceptions : paysage classique, héroïque ou pittoresque, paysage pastoral ou historique, marines hollandaises du XVII^e siècle, *vedute* italiennes du XVIII^e siècle, paysage naturaliste de l'école de Barbizon, ou encore – en Extrême-Orient – les estampes de l'*Ukiyo-e* (images du monde flottant). Chaque époque, chaque style se caractérisent par des variations de la représentation. L'accent est mis sur divers éléments en fonction de la signification recherchée par le peintre : géologie, géographie, météorologie (effets atmosphériques) ou encore dimension sacrée voire mystique du paysage.

Cédric Carré peint des paysages. Depuis longtemps. Pour preuve, les empilements de bassines (*Figure 3*) qui ressortissent a priori du genre de la nature morte. Ces oeuvres s'éclairent différemment à la lecture d'un texte rédigé par l'artiste :

« Il s'agissait de quelque chose comme une grosse assiette, une bassine. Un contenant qui pourrait recevoir tous les possibles. Une forme sur laquelle une lumière s'accroche, une ombre se pose. Une façon de creuser la toile et de mettre en perspective. Une invitation à se glisser sous la peau du monde, y fendre un rai de lumière.

Ça a bien duré longtemps à les placer – une, deux, plusieurs – sur le désert de la toile – côte à côte, empilées, décadrées – pour installer le haut et le bas, le ciel et la terre, et la flotte, beaucoup de flotte pour laver, en creux souvent.

Des peintures que j'appelais *paysage*...

Je sais maintenant pourquoi. »¹¹

Depuis, Cédric Carré peint des paysages reconnus comme tels. Ces paysages ne sont pas des fonds, des décors pour une figure ou une narration. Pas de personnage visible. Un monde qui semble inhabité, déserté. Ces paysages constituent le sujet même de sa peinture. Tout en ancrant son travail dans la tradition du sujet, il en propose une vision personnelle. En effet, il s'agit pour lui de rendre compte sur la toile de l'atmosphère d'un lieu. Le traitement des lignes, des couleurs, de la lumière cherchent à provoquer chez le spectateur l'étrange sensation d'être plongé dans un univers autre que celui où sont campés ses deux pieds. Une exploration des différents types de paysages peints par l'artiste permet d'appréhender sa propre définition du genre.

*Paysage, Les aveugles*¹² (*Figure 4*). Un paysage rural de la plaine flamande, une lumière singulière, un horizon très bas, linéaire, un ciel démesurément étendu. Cette toile entre en écho avec toute la tradition picturale septentrionale¹³. La pointe d'un clocher villageois demeure le seul point de repère et l'unique trace de la présence humaine. Bien que les éléments terre et ciel semblent être animés d'un puissant mouvement, l'image est fixe. D'un point de vue purement iconographique, un nuage noir chargé de pluie traverse la surface du tableau. C'est davantage le traitement plastique qui confère cette sensation de mouvement puisque la toile est littéralement balayée par le geste pictural.

Cependant, la majorité des paysages de Cédric Carré sont des vues urbaines (*Figure 5*) donnant à voir non pas le centre urbain mais la frange de nos villes industrielles, urbanisées à outrance. Ces zones industrielles ou commerciales sont celles du Nord de la France. Ces zones sont aussi celles de

¹¹ Cédric CARRE, *Paysages Peintures*, Texte inédit, décembre 2008.

¹² Le titre de cette série sera explicité dans la troisième partie de cet article.

¹³ Voir par exemple : Jacob van RUISDAEL, *Le Champ de blé*, vers 1660, Palais des Beaux-Arts de Lille.

toute autre région, de tout autre pays « développé ». Ici ou ailleurs. Zones périurbaines, toutes identiques, où les grandes enseignes se déploient, outrancières, sur fond de ciel bleu azur ou gris. Les sites représentés ne sont pas des lieux, des hauts lieux, des lieux-dits. Ce sont des « entre-deux ». Entre ville et campagne. À certains endroits le village est véritablement gangrené par les zones commerciales. Entre villes également. La limite urbaine est indéfinie. Ces zones grouillantes d'activités sont transformées ici en *No man's land*. Les paysages sont vides de toute présence humaine, pas une silhouette n'apparaît, pas une voiture. Bien que non re-présenté, l'homme n'est pas absent. Du moins la trace de sa présence est suggérée par les constructions qui modèlent le paysage.

Pour exemple, nombre de pylônes figurent sur les toiles et dessins de Cédric Carré. Ils dressent leurs structures verticales et barrent le ciel de leurs résilles métalliques. Le progrès, notre confort matériel gâchent le paysage. À moins qu'ils ne le constituent ? Je me souviens de cette ligne à haute tension au-dessus du *Lac à Jimmy* au cœur du Québec. Je tachais de faire un cliché-souvenir qui occulte ce motif industriel puis décidais finalement de le laisser apparaître de toute sa hauteur. Beauté ou laideur ? Difficile de se prononcer. Beauté de la technologie qui primerait sur celle de la nature ? De même dans les toiles, ces figures fantomatiques sont comme des signaux, des repères. Leurs silhouettes familières nous rassurent, elles font partie intégrante de notre vie, de notre époque.

Dans les toiles de Cédric Carré, la route, le fleuve, le canal sont visibles (*Figure 6*) ; ces axes de circulation qui permettent le déplacement d'un point à un autre, comme l'explique Gilles Deleuze :

« La ville est le corrélat de la route. Elle n'existe qu'en fonction d'une circulation, et de circuits ; elle est un point remarquable sur des circuits qui la créent ou qu'elle crée. Elle se définit par des entrées et des sorties, il faut que quelque chose y entre et en sorte. [...] Elle fait que le *phylum*, les flux passent par ici ou par là, sur des lignes horizontales. [...] C'est un réseau, parce qu'elle est fondamentalement en rapport avec d'autres villes. »¹⁴

Ces tracés sont les stigmates laissés par la civilisation à la surface de la terre. Le paysage - c'est-à-dire le tableau - est-il modelé ou défiguré par ces réseaux de lignes ? Pour leur réalisation même, Cédric Carré use de procédés techniques particuliers. Le ruban adhésif permet de créer des canaux, des blancs, des césures, des interstices dans la peinture. Il s'agit, selon l'artiste qui joue sur l'homonymie des termes, de « panser » le paysage pour mieux le « penser ». Effet de surprise qui n'est révélé qu'une fois le ruban ôté. Parfois, d'autres éléments sont ajoutés : fil électrique, réseaux électroniques, ficelle ou vestiges d'une couronne mortuaire qui célèbre la mort de quelque chose, de quelqu'un...

Le regard parcourt la surface qui ne peut plus être appréhendée comme une simple image. L'expérience perceptive invite à un questionnement. L'œil identifie des éléments figuratifs. Des vues aériennes plongeant sur des vallées de montagne creusées par l'érosion ou sur des paysages traversés par un réseau d'échangeurs autoroutiers. Ce réseau que Paul Virilio désigne par le terme « outre ville ». Pour lui, la ville actuelle devient celle de l'exil urbain, la ville du départ orientée vers les gares ou les aéroports... Souvent dans les tableaux du peintre, un ciel vaporeux occupe la partie supérieure de la composition et semble absorber les formes. Viennent alors à l'esprit les vers d'Henri Michaux du recueil *L'Espace du dedans*.

¹⁴ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie, Mille plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 539.

« Paysages
Paysages paisibles ou désolés.
Paysages de la route de la vie plutôt que de la surface de la Terre.
Paysages du Temps qui coule lentement, presque immobile et parfois comme en arrière.
Paysages des lambeaux, des nerfs lacérés, des "saudades" .
Paysages pour couvrir les plaies, l'acier, l'éclat, le mal, l'époque, la corde au cou, la mobilisation.
Paysages pour abolir les cris.
Paysages comme on se tire un drap sur la tête. »¹⁵

La série des *Lambeaux de peintures* se décline suivant une double approche. D'une part, de grandes bâches (*Figure 7*) pour lesquelles la toile n'est plus tendue sur un châssis mais suspendue sur le mur qui lui sert de support. La dimension panoramique oblige le spectateur à une confrontation physique. D'autre part, des petits formats sur panneaux de contreplaqués, rigides, carrés (*Figure 8*) qui font figure de « cartes postales ». Cette capture - habituellement photographique - du paysage permet le déplacement virtuel vers un ailleurs et le déplacement de l'ailleurs vers autrui. Dès lors, l'ensemble de ces paysages, quelle qu'en soit l'échelle, explore les potentialités du monumental et cherche à « happer, absorber »¹⁶ le regard du spectateur dans l'espace de la toile.

Les peintres n'ont cessé au cours de l'histoire de s'interroger au sujet de la représentation de l'espace. L'espace tangible, celui dans lequel nous évoluons, nous entoure à 360°. Notre vision, binoculaire et mobile, nous permet d'appréhender ce milieu et les objets qui s'y trouvent. Or, le tableau impose sa bidimensionnalité. Le travail du peintre consiste à articuler les polarités, à résoudre le conflit intrinsèque entre *plan* et *profondeur*, entre *surface* et *espace*.

C'est le rôle joué par la perspective, codifiée au cours de la Renaissance italienne. Le mot perspective vient du latin *perspicere* : « voir à travers » et correspond à l'image de la « fenêtre ouverte », métaphore utilisée par Leon Battista Alberti dans son ouvrage théorique *De Pictura* en 1435¹⁷. Ce concept est repris par Léonard de Vinci dans son *Traité de la peinture* : « La perspective n'est rien d'autre que voir un lieu à travers un verre plat et bien transparent sur la surface duquel sont reportées toutes les choses qui se trouvent derrière ce verre. »¹⁸ Dès lors l'espace architectural est consigné dans un cube scénique virtuel. Philippe Hamou souligne que la perspective est « une copie parfaite de l'espace vécu »¹⁹. Ces propos restent à nuancer au regard de la vision « cyclopéenne » imposée par les lois mathématiques, à savoir une vision monoculaire et fixe mise en évidence par Daniel Arasse²⁰.

Même si le paysage semble exister au-delà de la toile, dans toutes les directions, le cadre du tableau borne un espace capturé par la vision subjective du peintre. Son regard nous impose un point de vue. Les toiles de Cédric Carré offrent une variété de postures face au paysage. Le spectateur est conduit vers une expérience perceptive multiple et complexe. Les toiles de la série *Paysage, les aveugles*, proposent deux types de vision. Une première finalement classique, qui positionne le spectateur au milieu de la route, dans une vision frontale (*Figure 9*), comme au travers du pare-brise d'un véhicule en mouvement. La trajectoire épouse une courbe. L'espace est creusé

¹⁵ Henri MICHAUX, *L'Espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1966.

¹⁶ Entretien avec Cédric CARRE, juillet 2009.

¹⁷ Leon Battista ALBERTI, *De Pictura*, Paris, Allia, 2007, p. 30.

¹⁸ Léonard DE VINCI, *Traité de la peinture*, cité dans *Textes essentiels, La peinture*, Paris, Larousse, p. 834.

¹⁹ Philippe HAMOU, *La Vision perspective (1435-1780), l'art et la science du regard de la Renaissance à l'âge classique*, Paris, Petite bibliothèque Payot, Payot et Rivages, 2007, p. 25.

²⁰ Daniel ARASSE, *L'Homme en perspective, les primitifs d'Italie*, Paris, Hazan, 2008, p. 204.

par les lignes de fuite et par la perspective atmosphérique, c'est-à-dire par l'effacement des contours et des formes.

D'autres paysages de la série proposent, quant à eux, une vision latérale du paysage (*Figure 10*). L'espace creusé des tableaux précédents cède la place à une surface quasi plane. Le balayage horizontal du pinceau, du balai, des lavis sur la toile en affirme la bidimensionnalité. Les obliques sont absentes des tableaux de cet ensemble. Seules se dressent les verticales des immeubles ou des pylônes et les horizontales qui traduisent la vitesse. Johannes Itten affirme que « les directions horizontales et verticales donnent une impression de plat sur la surface du tableau et donnent ainsi un espace à deux dimensions »²¹. Itten poursuit en expliquant que les diagonales [plutôt les obliques] « ouvrent en nous les espaces à trois dimensions » et que « cette disharmonie entre la réalité de la forme de l'espace du tableau à deux dimensions et la troisième, profondeur, effet d'optique, constitue le problème de l'espace du tableau »²².

Les *Lambeaux de peinture*, évoqués précédemment, sont des vues aériennes plongeantes (*Figure 11*), des visions nées de « postures icariennes » comme les nomme Alain Corbin²³. Elles évoquent cette description de Pierre Mendes France, navigateur dans une troupe de bombardiers en 1943 : « Le panorama se dégage comme une immense carte étalée sous nos pieds. Ici la route de Paris à Arpajon ; là le chemin de fer de grande ceinture, quelques nuages dans le ciel, une légère brume au sol... Voici devant nous [...] une ligne électrique à haute tension »²⁴. Avant même le développement de l'aviation, cette vision fut celle des premiers passagers de ballons dirigeables qu'illustrent au milieu du XIX^e siècle le tableau de Victor Navlet *Vue générale de Paris prise de l'Observatoire en ballon*²⁵ et les photographies aérostatiques de Nadar. Ces vues aériennes rappellent également celle du pilote d'avion à l'atterrissage ou celles - virtuelles - proposées dans les jeux vidéos.

Dans le cadre de l'analyse de la perspective des toiles de Cédric Carré, une autre série, celle des *Etoiles de terre*, peut être évoquée (*Figure 12*). Elle offre une vision qui pourrait être définie comme « cosmologique ». Les toiles peuvent être perçues comme une projection plane d'un univers spatial étendu dans les trois dimensions. Ce qui équivaut à la création d'une surface sur laquelle sont consignés les signes graphiques, tels les coordonnées de points situés dans l'espace. Elles peuvent être également vues comme une vision tridimensionnelle, soit une superposition de plans situés dans la profondeur en fonction de la taille des objets représentés. Dans la peinture traditionnelle, la diminution de la taille des éléments en restitue l'échelle et informe le regard de leur positionnement dans l'espace. Ainsi, avec les *Etoiles de Terre*, le chaos originel cède la place à l'organisation de l'univers, des planètes, à une cosmogonie... Les queues de tomates accrochées à la surface de la toile dessinent des constellations imaginaires qui font écho au vers de Ghérasim Luca : « L'atome, la tomate... »²⁶.

La mobilité de la vision est donc suggérée par la déclinaison des visions frontale, latérale, icarienne voire cosmologique... Cette approche pourrait paraître restrictive et aride au regard de la complexité intrinsèque de ces peintures, mais il s'agissait de souligner la notion de point de vue,

²¹ Johannes ITTEN, *Les Problèmes d'espace en peinture* dans « Journal, Contributions à un contrepoint des arts plastiques », texte repris dans Johannes Itten, *L'Etude des œuvres d'art, de l'art antique à l'art moderne*, Paris, Dessain et Tolra, 1990, p. 160.

²² *Ibid.*

²³ Alain CORBIN, *op. cit.*, p. 23.

²⁴ Pierre MENDES FRANCE, « Roissy-en-France » (1946), *Oeuvres complètes*, T. I, Paris, Gallimard, 1984, p. 760.

²⁵ 1855, Musée d'Orsay, Paris.

²⁶ Ghérasim LUCA, « La voie lactée », *Héros-Limite*, Paris, Gallimard, p. 33.

celui du sujet « regardant » qui conditionne l'existence même du paysage proposé au spectateur. Bien entendu, dans les toiles de Cédric Carré, la couleur et la matière picturale entrent en jeu dans la sensation de mise en perspective. Son travail explore de multiples clivages qui tentent ainsi de résoudre la question de la représentation de l'espace : plan / profondeur ; surface / espace ; fermeture / ouverture ; clair / obscur ; ombre / lumière...

Denis Diderot souligne dans la « Lettre sur les aveugles » l'importance de l'atmosphère dans le rendu de la sensation spatiale offerte au corps dans un espace donné. Relatant l'expérience d'une jeune fille non voyante, il écrit à son sujet : « Elle jugeait à l'impression de l'air, à l'état de l'atmosphère si le temps était nébuleux ou serein, si elle marchait dans une place ou dans une rue, dans une rue ou dans un cul de sac, dans un lieu ouvert ou dans un lieu fermé, dans un vaste appartement ou dans une chambre étroite »²⁷. Dans l'atelier de Cédric Carré se trouvait une reproduction partielle du tableau de Léonard de Vinci : *La Vierge, L'Enfant Jésus et Sainte Anne*²⁸. Léonard de Vinci, s'il use de la perspective linéaire ou *perspectiva artificialis*, codifie également la perspective des couleurs et la perspective d'effacement (ou aérienne) en prônant des lointains « moins distincts et plus bleus »²⁹.

L'intérêt de Cédric Carré pour la question de l'espace et du mouvement, manifeste dans sa peinture, transparaît aussi dans le recueil de textes qu'il collecte au gré de ses lectures, parmi lesquelles figurent : *Le Jardin en mouvement* de Gilles Clément³⁰, *Eupalinos ou l'architecte* de Paul Valéry³¹, ou ce texte du poète Ghérasim Luca : « Ce qui passe pour parfaitement immobile pousse ce qui semble curieusement ambulatoire à faire semblant d'être fixe sinon immuable »³². De fait, la répétition incessante des mêmes motifs (pylônes, mâts, éléments d'architecture...) semble être une tentative de fixer ce qui ne peut pas l'être (*Figure 13*). L'immanence du réel est soulignée par la répétition.

II) La série : une alternative à la fixité du tableau ?

En raison de la posture fixe du spectateur, à lui seul un tableau ne parvient ni à traduire l'espace dans ses dimensions multiples, ni à traduire la diversité de l'expérience du visible. Dès lors, la série qui invite l'observateur au déplacement apparaît comme la condition *sine qua non* de la mise en œuvre d'un véritable « espace en mouvement ».

Cette invitation à la mobilité est plus flagrante encore lorsque les œuvres sont exposées. En effet, dans l'espace clos de l'atelier, les toiles sont accumulées, superposées et se dissimulent parfois les unes derrière les autres, alors que dans l'espace d'exposition, les toiles - préalablement choisies - sont soigneusement exhibées. Dès lors, le spectateur glisse d'une toile à l'autre. Mises côte à côte, comme lors de l'exposition du Studio Bartkowski³³ ou de l'Atelier des Nuages³⁴, les

²⁷ Denis DIDEROT, « Lettre sur les aveugles », cité par Max MILNER dans *L'Envers du visible, essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2000, p. 249-250.

²⁸ 1510, Musée du Louvre, Paris.

²⁹ Léonard de VINCI, *Traité de la peinture*, op. cit., p. 836.

³⁰ Gilles CLEMENT, *Le Jardin en mouvement*, Paris, Pandora Edition, 1990.

³¹ Paul VALÉRY, *Eupalinos ou l'architecte* (1921), repris dans *Paul Valéry, Ecrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1962, p. 78-120.

³² Ghérasim LUCA, « Le tourbillon qui repose », *La Proie s'ombre*, Paris, José Corti, 1998, p. 16.

³³ Studio Bartkowski, Croix (4 – 12 septembre 2008).

³⁴ Atelier des Nuages, chez François Des Ligneris, Saint Emilion (2008).

toiles à vision latérale de Cédric Carré formaient un *travelling* horizontal (Figure 14). Ce terme est issu de l'anglais *to travel* : voyager. Il est volontairement emprunté au registre cinématographique. Manière d'appuyer l'ambiguïté, évoquée en introduction, entre cinéma et peinture. Walter Benjamin compare l'écran sur lequel se déroule un film au tableau. Si ce dernier invite le spectateur à la « contemplation », Benjamin souligne en revanche l'« impossibilité de fixer les images successives d'un film »³⁵.

Marc Desportes, dans son ouvrage *Paysages en mouvement, Transports et perception de l'espace XVIII^e – XX^e siècles*³⁶, souligne l'évolution parallèle entre moyens de transport et vision. D'après lui, le train présume une vision latérale ; la voiture : une vision frontale ; l'avion : une vision aérienne. Le paysage rural serait celui de la flânerie ; le paysage urbain celui de la vitesse et d'un déplacement singulier. En outre, Jonathan Crary souligne le nouveau régime « scopique » né du voyage en train³⁷. De son côté, Alain Corbin affirme que « la vitesse accrue des déplacements suscite alors un nouvel apprentissage du regard posé sur l'espace ; la vision latérale s'affine ainsi que la capacité à analyser le mouvement »³⁸. Il poursuit en écrivant que « le train à grande vitesse ne saisit pas le paysage, il l'aspire... »³⁹.

En effet, l'expérience du voyage ferroviaire accéléré entraîne le défilé rapide des champs, des lignes à haute tension, des talus qui dissimulent les villages, les clochers, les troupeaux de vaches... « Ce qui défile, ce n'est pas la France »⁴⁰ affirme Paul Virilio. Victor Hugo note que vu du train : « tout devient raie »⁴¹. Il s'avère impossible pour le regard de se repérer. En témoigne une expérience personnelle sur la ligne Lille-Dunkerque, que j'ai empruntée de façon régulière. Le TER-GV (grande vitesse) passe par le village d'Ochtezeele qui m'est très familier. Or, j'éprouvais une grande difficulté à repérer du train le passage à niveau emprunté à pieds, en vélo ou en voiture. Il me fallut plusieurs voyages et des repérages successifs pour y parvenir.

Le peintre William Turner, dans *Pluie, vapeur et vitesse. Le Chemin de fer Great Western*⁴², montre le train vu de l'extérieur. La locomotive en occultant presque le paysage fonce vers le spectateur et focalise son regard. Mais le mouvement suggéré par le traitement pictural et notamment par l'effacement des contours est celui du véhicule. Le spectateur face à l'œuvre est figé. S'il se déplace, il perd de vue le tableau.

« Assis dans son compartiment, le voyageur ferroviaire doit se contenter de regarder ce qui défile sur le côté, dans le cadre de la fenêtre, sans très bien comprendre ce qu'il voit, faute de pouvoir orienter son regard vers l'avant du train et de distinguer ce qui, quelques minutes plus tard, passera devant ses yeux. »⁴³ Les paysages peints par Cédric Carré sont parfois issus de clichés pris à « l'aveugle » depuis la voiture ou le train. Cette expression rappelle intentionnellement le titre donné à la série. Ces photographies sont prises sans intention autre que celle de saisir au hasard. Pas de cadrage, ni de mise au point. L'appareil fonctionne comme un capteur de ce que le regard ne fixe

³⁵ Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, version de 1939, Paris, Folioplus, Gallimard, 2000, p. 47.

³⁶ Marc DESPORTES, *Paysages en mouvement, Transports et perception de l'espace XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Gallimard, 2005.

³⁷ Jonathan CRARY, *L'Art de l'observateur, vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, J. Chambon, 1994.

³⁸ Alain CORBIN, *L'Homme dans le paysage*, op. cit., p. 23.

³⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁰ « Au détour du monde, conversation entre Raymond Depardon et Paul Virilio, 1^{er} décembre 2008, Fondation Cartier », vidéo disponible via <http://www.fondation.cartier.com> [consultée le 26 février 2008].

⁴¹ Cité par Marc DESPORTES, op. cit., p. 142.

⁴² 1844, National Gallery, Londres.

⁴³ Marc DESPORTES, op. cit., p. 128.

pas. L'artiste joue le rôle de révélateur - autre terme photographique - pour montrer ce qui ne se voit pas.

Marc Desportes, évoquant la « distanciation déréalisante », précise que « s'en est finie de la profondeur entendue comme cette qualité qui incite à pénétrer l'espace qui se déploie devant soi »⁴⁴. Cédric Carré dépeint un monde traversé sans que jamais le spectateur ne puisse véritablement entrer dedans. En effet, il est impossible de pénétrer dans cet univers. Les paysages représentés semblent glisser face au regard. Parfois un repère formel accroche l'œil du spectateur. Ici, un poteau planté par l'homme ; là, un arbre. Les toiles mises côte à côte offrent par la répétition du même motif une image stroboscopique du paysage (*Figure 15*).

Dès lors, seule la vision frontale permettrait au spectateur de pénétrer virtuellement dans l'espace du tableau. Marc Desportes analyse la perception du paysage née de l'expérience autoroutière. Pour un passager placé à l'avant du véhicule, derrière le pare-brise, s'ouvre alors une « sorte de trouée vers l'avant, dont les bords fuiraient inexorablement. Les éléments très lointains apparaissent presque immobiles, formant le fond du décor, les éléments distants se présentent selon des vues changeantes, tandis que les éléments situés à proximité de la voie sont animés de vifs mouvements »⁴⁵. Cette vision en mouvement le conduit à citer *The View From the Road*⁴⁶. Une séquence autoroutière est réalisée à l'aide de dessins correspondant aux photogrammes d'un film qui évoquent indubitablement les toiles de la série de Cédric Carré (*Figure 16*).

Autre exemple cinématographique, Claude Lelouch dans *C'était un rendez-vous* (1976) réalise un plan séquence d'une durée de 9 minutes 30 à travers Paris. La caméra est fixée à l'avant d'une voiture qui fonce - au mépris des règles de la circulation - à toute allure à travers la capitale. Comparées aux toiles de Cédric Carré, les images du film jouent autant avec la perspective. Des lignes fuyantes creusent l'espace et projettent le spectateur vers l'avant. Cependant dans le film des points de repères apparaissent successivement à l'écran : l'Arc de Triomphe, l'Obélisque de la Place de la Concorde, les Guichets du Louvre, le Dôme de l'Opéra, le Sacré Cœur de Montmartre, où s'achève le film... Une différence majeure doit être soulignée : dans les tableaux aucun repère n'est possible. Le lieu n'est pas défini, il est recréé.

« Un lieu, ce serait donc le contraire d'un espace. Ou, plutôt, c'est un espace rendu improbable, impossible, impensable : *étrange* pour tout dire. Investi, singulier, dissemblable à tous les autres. En cela, l'artiste qui invente un lieu – c'est-à-dire étymologiquement, qui *vient dans* le lieu, entre dans son intimité par une espèce de corps à corps – en même temps déplace toute idée que nous nous en faisons juste avant. »⁴⁷

Dans certaines toiles apparaissent de grands vides. De même, des pages vierges ou de grandes surfaces blanches - à peine ponctuées de quelques éclaboussures - se distillent dans les carnets de dessins (*Figure 17*). Ces espaces forment des interstices, des respirations. Ils sont comme des parenthèses. Celles d'un clignement de paupière, d'un détournement du regard, d'une absence du regard qui se perd dans le vide. Une absence qui se veut cependant réellement présence. À l'instar du comma inaudible et pourtant existant entre deux notes de musique⁴⁸, ces silences donnent le

⁴⁴ *Ibid.*, p. 151-152.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 311-312.

⁴⁶ Donald APPLEYARD, Kevin LYNCH, John R. MYER, *The View From the Road*, 1963.

⁴⁷ Georges DIDI-HUBERMAN, *Fables du lieu*, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing, 10 février – 1er avril 2001, p. 12.

⁴⁸ Michel RIBON, *Esthétique de l'effacement - Essai sur l'art*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 77.

loisir à notre pensée d'être emportée et de se détacher du monde visible. Ils captent des laps d'espace et par conséquent des laps de temps.

Paul Klee affirme que l'« espace est aussi une notion temporelle »⁴⁹. À l'heure de la grande vitesse (celle d'Internet, du TGV...), le temps devient du temps « gagné ». Ainsi, selon Paul Virilio, l'ère de la *trajectivité* succède à celles de la subjectivité et de l'objectivité⁵⁰. Les déplacements sont dans nos vies comme des interstices de temps suspendus, des attentes, des « non-temps », du temps perdu. Peindre ce temps là, tel est l'enjeu du travail de Cédric Carré. La série permet cette approche temporelle mais contraint irrémédiablement le spectateur au déplacement.

III) Crever la toile pour traverser le paysage.

La série n'est qu'une voie possible à l'élaboration d'un espace en mouvement ouvert à la peinture. Cette voie s'avère finalement être une impasse puisqu'elle oblige le spectateur à s'inscrire dans la durée du regard, dans un déplacement physique, dans une attente. Une question se pose alors : la traversée est-elle possible au sein d'une seule toile et le cas échéant comment ?

« Si un aveugle guide un aveugle, tous les deux tomberont dans un trou. »⁵¹, le titre de la série *Paysage, les aveugles* est une référence au tableau de Peter Breughel⁵² l'Ancien qui illustre cette parabole de l'Évangile (*Figure 1*). Cette parabole est utilisée dès le XIII^e siècle pour montrer au peuple que la stupidité et l'aveuglement de l'esprit conduisent l'homme à sa perte⁵³. Dans le tableau, les aveugles se soutiennent. Ils errent, s'appuient les uns sur les autres dans un équilibre fragile. Ils finissent par basculer. Leurs mains égarées cherchent un appui, un repère dans le noir, dans le vide. Leurs yeux sont meurtris, blessés, crevés... Il est question ici - comme face à toute peinture - du regard, de notre regard. Ce regard qui nous permet d'appréhender le monde visible et qui est la condition même d'existence du paysage. Une particularité de l'œuvre de Breughel est la finesse de sa couche picturale qui laisse apparaître la toile brune. À travers l'image, la toile est donc simultanément support, matière et couleur.

Repartir du paysage de Cédric Carré. Celui évoqué au début de cette réflexion (*Figure 4*). Ce paysage évoque celui du tableau de Breughel. Mais les aveugles sont effacés. Ils ont disparu. Peut-être ont-ils été happés par le trou béant. Engloutis, dans la terre, sur laquelle leurs pieds reposaient. Dissous dans la peinture qui les constituaient, qui leur donnaient une corporalité, une pesanteur qui n'étaient finalement qu'une illusion.

Jean-Pierre Clero souligne l'écart qui existe en peinture entre le paysage réel et celui représenté sur le tableau : « Cet espace réel censé cautionner l'espace pictural est parfaitement absent »⁵⁴. De fait, ce que démontre le travail de Cédric Carré, c'est que l'artiste agit non comme un aveugle mais comme un voyant. Peuvent être évoqués ici la *Lettre au voyant* d'Arthur Rimbaud⁵⁵ mais aussi les propos de Jean-Luc Marion tirés de *La Croisée du Visible* :

⁴⁹ Paul KLEE, *Ecrits sur l'art I, La Pensée créatrice*, Paris, Dessain et Tolra, 1980, p. 78.

⁵⁰ Exposition *Terre natale, Ailleurs commence ici*, Fondation Cartier, Paris, 21 novembre 2008-15 mars 2009.

⁵¹ MATTHIEU (15,14), LUC (6,39).

⁵² Peter BREUGHEL L'Ancien, *La Chute des aveugles*, 1568, Museo e Gallerio Nationali di Capodimonte, Naples.

Voir également la version de Peter BREUGHEL Le Jeune, *La Chute des Aveugles*, vers 1630, Musée du Louvre, Paris.

⁵³ Voir à ce sujet, la farce de Michel de Ghelderode, *Les Aveugles*, 1933.

⁵⁴ Jean-Pierre CLERO, « Plaisirs d'espaces » dans le catalogue *Le Paysage et la question du sublime*, Musée de Valence, ARAC, RMN, 1997.

⁵⁵ Arthur RIMBAUD, *Lettres du voyant 13 et 15 mai 1871*, Genève, Droz / Paris, Minard, 1975.

« Comme un aveugle tâte le relief du sol avec son bâton, le peintre tâte le non encore visible de son pinceau [...] Il devine mieux que les aveugles quotidiennement voyants, ce qui prétend accéder au visible en vertu de la pression de l'invisible. [...] Le peintre par sa main sensible et quasi-vulcanologue, suit d'un pinceau flottant - le plus tremblant c'est-à-dire le plus sensible qu'il peut - le trait radicalement imprévu qui s'impose à lui. »⁵⁶

L'artiste est celui qui nous ouvre les yeux, nous donne à voir. Voir quoi ? Ce monde vacillant où toute forme de repère est abolie, où l'uniformisation arase l'identité, où la vitesse mène, selon Paul Virilio, à la « dé-réalisation »⁵⁷. Or, face à la toile, aux toiles puisque la série conditionne ce travail, s'opère un déplacement imaginaire. Nous sommes littéralement transportés comme l'affirme Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace* : « Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. »⁵⁸ Il poursuit en écrivant « dans de telles rêveries qui s'emparent de l'homme méditant, les détails s'effacent, le pittoresque se décolore, l'heure ne sonne plus et l'espace s'étend sans limite »⁵⁹. Pour le regardeur qui accepte de poser son regard sur la toile commence le temps d'un voyage intérieur. Dans ce cas, nous pouvons prendre le risque de suivre l'artiste, avec une confiance aveugle, sans craindre de tomber dans le trou.

Paysages - Les aveugles, Etoiles de terre, Lambeaux de peinture sont une tentative de réponse aux interrogations du peintre. Pour l'artiste, la difficulté réside dans la tension produite par tout geste qui se concrétise par une action sur la surface du tableau. La moindre intervention, qu'elle soit additive ou soustractive, n'est pas sans conséquence sur l'équilibre intrinsèque de l'ensemble. Ajouter de la matière : de la peinture, des pigments, des bouts de toiles agrafées ou clouées. Lacérer la toile, l'entailler, la perforer, voire la brûler pour qu'elle laisse transparaître sa structure interne. La destruction devient constitutive de la création. Pour Cédric Carré, il s'agit d'un véritable combat qui lui procure une certaine jubilation : « crever l'abcès en crevant la toile »⁶⁰. Des grands lambeaux aux petits formats, quelle que soit l'échelle adoptée, la technique reste la même. Le sujet, celui de la voie fluviale ou routière, est un prétexte à une interrogation plus structurelle de l'œuvre. Comment gérer conjointement le plan et la profondeur ? Crever la toile pour traverser le paysage.

Le mot « tableau » vient du latin *tabula* qui signifie « table » et suggère donc l'affirmation de la bidimensionnalité intrinsèque du support. Le traitement plastique mis en œuvre par Cédric Carré nie la surface plane du tableau - celle définie par Alberti - en lui donnant du relief. De plus, la vision « icarienne » adoptée dans la série des *Lambeaux* (grands et petits formats) n'est pas sans évoquer les cartes IGN.

« Que signifie relief ? Sans doute ce qui se dégage, en saillie, hors du plat, s'élève, se relève. Mais encore que signifie relevé ? Est relevé ce qui se trouve levé après s'être effondré, écrasé, abîmé. [...] Le relief du visible lui vient de l'invisible, qui le relève en l'évidant et le traversant, jusqu'à l'arracher à l'*humus* de la platitude où aboutit la perception unidimensionnelle. »⁶¹

⁵⁶ Jean-Luc MARION, *La Croisée du visible*, Paris, PUF, 1996, p. 67-68.

⁵⁷ Paul VIRILIO « Au détour du monde, conversation entre Raymond Depardon et Paul Virilio, 1^{er} décembre 2008, Fondation Cartier ».

⁵⁸ Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF, 2008, p. 169.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 172.

⁶⁰ Conversation avec Cédric CARRE, janvier 2008.

⁶¹ Jean-Luc MARION, *op. cit.*, p. 17.

« Relief » : ce mot possède une étymologie⁶² paradoxale. Issu du latin *relevare* qui signifie « faire disparaître », « remplacer » (comme relever une sentinelle ou lever une punition), ce mot donnera le verbe de l'ancien français : « relief » (je relief, à la première personne). En italien le terme *relevare* ou *rilevare* (faire saillir) était utilisé pour désigner les sculptures en saillie. Employé par extension en géologie pour désigner les montagnes, les collines, « relief » relève au sens large de l'exploration de la troisième dimension. En littérature, il persiste dans l'expression : « reliefs d'un repas »⁶³.

Au musée des Beaux-Arts de Lille, sur un tableau de Jean-Baptiste Siméon Chardin, un détail attire le regard : des empâtements qui font saillie à la surface de la toile. Tâches de couleurs difficilement identifiables. De la peinture pure, quasi abstraite... Prenant du recul, l'œil identifie le sujet défini par le cartel : *Le Gobelet d'argent* ou *Les apprêts d'un déjeuner* (1720). Une nature morte. Il s'agissait de quelques miettes. Magie de la peinture. Jean Fautrier, Eugène Leroy, Paul Rebeyrolle, Antoni Tapiès... Nombre de peintres explore les potentialités du relief pictural.

Les gestes scarificateurs, perçants de Cédric Carré dans la série des *Lambeaux* conduisent inmanquablement à évoquer l'artiste Lucio Fontana (1899-1968). Notamment la période des *Trous - Buchi* (1949-1958), suivis des *Fentes* ou *Lacérations - Tagli* (1958-1963) qui portent le titre « attese » (attente). Bernard Blistène souligne que le geste est dès lors non plus **sur** mais **dans** la peinture : « la toile lacérée désigne l'infini », « ce par où l'on peut voir »⁶⁴. Dans le *Manifeste technique du spatialisme*, Fontana déclare que « la véritable conquête de l'espace accomplie par l'homme est le détachement de la terre, de la ligne d'horizon, qui pendant des millénaires, fut le fondement de son esthétique et de ses proportions »⁶⁵.

La différence essentielle réside dans le fait que les toiles sur lesquelles agit Fontana sont des toiles monochromes, de grands champs de couleurs pures, issues d'une réflexion sur l'abstraction. Cédric Carré intervient sur des toiles qui sont souvent ses propres toiles, plus anciennes, qu'il retravaille. Ces toiles, loin d'être vierges, sont déjà porteuses de motifs, d'une quête, d'une lutte. Elles sont l'aboutissement de couches picturales qui ont été recouvertes, grattées, lavées, brossées. La plupart de ces toiles appartiennent à la série des *Dos du monde*. Il est singulier de noter que le problème de la gestion de l'espace et de la profondeur avait, dans cet ensemble, singulièrement embarrassé l'artiste, du reste peu satisfait du résultat obtenu. De fait, le geste de Fontana exécuté à l'aide d'une lame de rasoir comporte une dimension profanatrice qui s'avère également présente chez Cédric Carré. Une dimension symbolique se situerait davantage dans les brûlures parfois infligées à la toile. Le point commun entre les deux artistes reste la réflexion portée sur le rapport spatial au tableau. Percer la toile pour montrer ce qui se trouve au-delà d'elle-même. Jacques Dupin au sujet d'Antoni Tapiès écrit : « La matière ne se soumet pas sans broncher aux deux dimensions du tableau, elle s'insurge, les déborde. D'où le relief, et les dépressions, les gonflements et les saillies, les déchirures et les perforations, qui parfois affectent la toile elle-même et toujours trahissent un désir impatient de transgresser la surface. »⁶⁶

⁶² René GARRUS, *Etymologies du français, Les curiosités étymologiques*, Paris, Belin, 1996, p. 139-140.

⁶³ Voir Pierre SANSOT, *Ce qu'il reste*, Paris, Payot, 2006.

⁶⁴ Bernard BLISTÈNE, « L'héliotrope » dans le catalogue d'exposition *Luciano Fontana*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, octobre 1987-janvier 1988, p. 4-6.

⁶⁵ Lucio FONTANA, *Manifeste technique du Spatialisme* (1951), cité dans *ibid.*, p. 292.

⁶⁶ Jacques DUPIN, *Matière d'infini (Antoni Tapiès)*, Tours, Farrago, 2005, p. 18.

« "Pourquoi me déchires-tu ? s'écriait Marsyas. Ah ! Je me repens de mon audace. Fallait-il qu'une flûte me coûtât si cher !" Cependant tous ses membres sont dépouillés de la peau qui les couvre. Son corps n'est qu'une plaie. Son sang coule de toutes parts. Ses nerfs sont découverts, on voit le mouvement de ses veines ; on voit ses entrailles palpitantes, et l'œil peut compter ses fibres transparentes. »⁶⁷

Ovide, dans *Les Métamorphoses*, fait le récit du supplice de Marsyas, simple mortel, puni par le Dieu Apollon, pour l'avoir défié sur son champ de compétence : la musique. La peau du supplicié sera suspendue à un pin. Titien dans une toile de grande dimension⁶⁸ (*Figure 2*), au format presque carré, représente le martyr accroché la tête vers le bas. La violence, inhérente à l'iconographie même du mythe, est renforcée par la technique picturale employée par Titien. La trituration de la matière est caractéristique des toiles de sa dernière période. Les couleurs s'entremêlent pour donner une tonalité terreuse à l'ensemble. Apollon, jeune et beau, couronné de lauriers - symbole d'immortalité - est agenouillé au premier plan. L'instrument qu'il tient dans la main ; un long manche effilé, terminé par une tête enflée, ressemble étrangement à un pinceau. L'autre bourreau, debout, tient dans sa main droite un outil dont le bout tranchant lève toute ambiguïté : c'est un scalpel. Sa main gauche écarte la fourrure velue de la jambe du satyre. Il ouvre la peau sur les dessous cachés de l'être mi-homme, mi-animal. Franck Stella, au sujet du *Supplice de Marsyas* de Titien, confirme : « En arrachant une surface créée par le toucher inspiré de l'artiste, Le Titien révèle les tissus gorgés de sang et les os de la technique picturale, nous montrant les difficultés que rencontre l'artiste pour nourrir et manipuler le corps de sa création sans le mutiler. »⁶⁹

Peindre. Ne serait-ce pas montrer, révéler, dévoiler ce qui n'est pas visible ? Comme l'affirme Paul Klee : « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible »⁷⁰. Avec Marsyas, le mythe du corps-paysage tel que l'imagine Charles Baudelaire dans *La Géante*⁷¹ est convoqué. Christine Buci-Glucksmann écrit à ce sujet : « objet érotique et mélancolique, la peau sert de paradigme à une fondation haptique de l'art où la surface, la frontière et l'enveloppe deviennent des objets d'expérience et de modalités d'exploration du temps à travers une cartographie intime de soi ou de l'autre. »⁷² Le lambeau, fragment arraché d'un tout, s'affranchit du cadre, du support. Il permet la mise en mouvement dans l'espace (*Figure 19*). Dans les plis⁷³ et replis s'ouvrent des failles.

Perspicere : voir à travers. Au-delà de la toile : son revers. Cédric Carré traverse la surface de la toile au sens propre du terme. Il offre une ouverture sur un ailleurs qui outrepassé l'espace fictif de l'image. Par ses choix iconographiques et plastiques, l'artiste invite non pas à un déplacement physique, mais à un déplacement psychique. Le tableau est comme un écran sur lequel le peintre projette un espace visuel qui est simultanément un espace mental. Dès lors, la surface de la toile devient une surface sensible.

⁶⁷ OVIDE, *Les Métamorphoses*, Livre VI, p. 386-400.

⁶⁸ *Le Châtiment de Marsyas*, vers 1560-1576, 212 x 207, Palais de l'Archevêché, Kromeriz, République tchèque.

⁶⁹ Franck STELLA, *Champs d'œuvre*, Paris, Hermann, 1988, p. 100.

⁷⁰ Paul KLEE, « Credo du créateur », *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1985, p. 34.

⁷¹ Charles BAUDELAIRE, « La Géante », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Editions France Loisir, 1983, p. 31.

⁷² Christine BUCI-GLUCKSMANN, *L'Œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996, cité par Régis Cotentin dans le catalogue de l'exposition *L'Homme-paysage, vision artistique du paysage anthropomorphe entre le XVI^e et le XXI^e siècle*, Palais des Beaux-Arts de Lille, 15 octobre 2006 – 16 janvier 2007, p 148.

⁷³ Gilles DELEUZE, *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, Paris, Editions de Minuit, 1988.

Illustrations

Figure 1 : Peter Breughel l'Ancien - *La Parabole des aveugles* (1568)
Détrempe sur toile - 86 x 156 – Museo Nazionale di Capodimonte, Naples



Figure 2 : Titien - *Le Châtiment de Marsyas* (vers 1560-1576)
Huile sur toile - 212 x 207 - Palais de l'Archevêché, Kromeriz, République tchèque.





Figure 3 : *Vue de l'atelier de Cédric Carré* - septembre 2007
(Ph. C. Carré) © Adagp Paris 2009



Figure 4 : Cédric Carré - *Paysage, Les aveugles* (2004-2008) - huile sur toile - 114 x 195 - collection privée, Londres
(Ph. A. Loubry) © Adagp Paris 2009



Figure 5 : Cédric Carré - *Paysage Tour* (2008) - huile sur toile – 114 x 195
(Ph. A. Loubry) © Adagp Paris 2009



Figure 6 : Cédric Carré - *Paysage* (2009) - huile sur toile libre – 210 x 340
(Ph A. Loubry) © Adagp Paris 2009



Figure 7 : Cédric Carré - *Paysage Fleuve Lambeaux* (2002 – 2008) - huile sur toile libre - 140 x 215
(Ph. A. Loubry) © Adagp Paris 2009

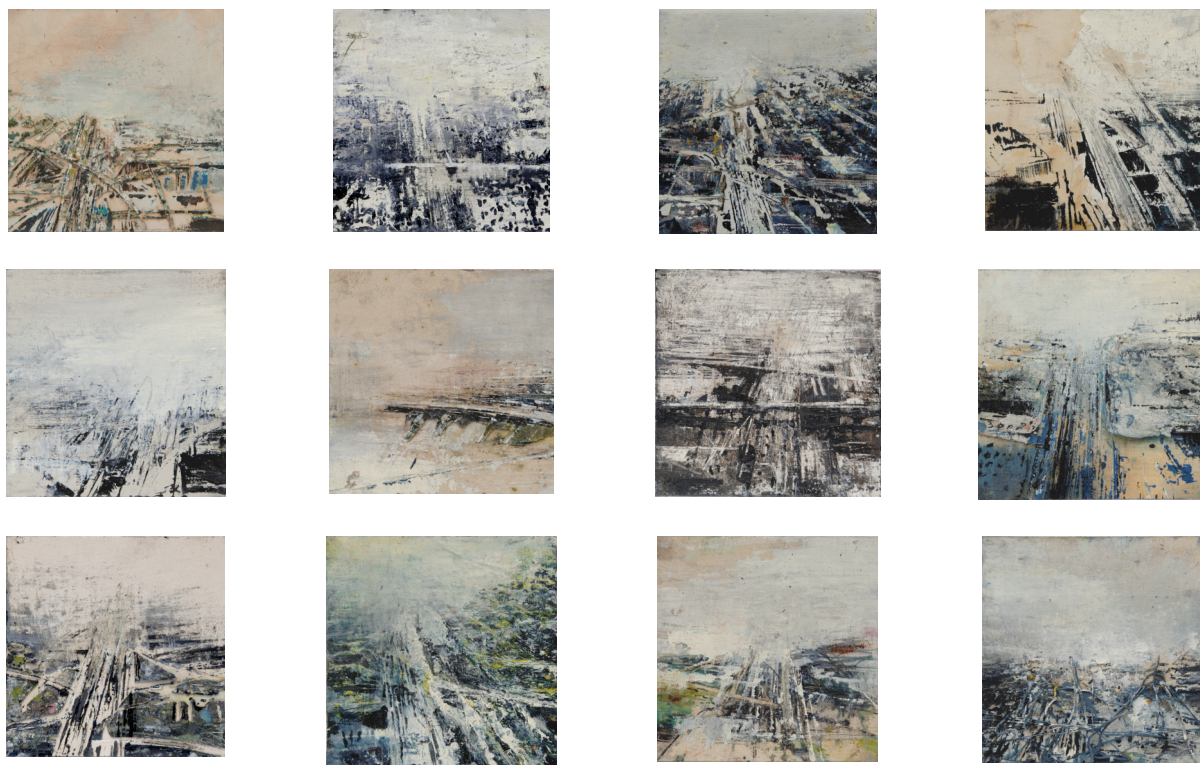


Figure 8 : Cédric Carré - *Paysages scape* (2006-2009) - huile sur toile marouflée sur bois 20 x 20 chaque
(Ph. A. Loubry) © Adagp Paris 2009



Figure 9 : Cédric Carré - *Route* (2006-2009) - huile sur toile collée sur bois - 50 x 61
(Ph. A. Loubry) © Adagp Paris 2009



Figure 10 : Cédric Carré - *Paysage Zone* (2007-2009) - huile sur toile - 30 x 40
(Ph. A. Loubry) © Adagp Paris 2009



Figure 11 : Cédric Carré - *Paysage scape* (2006-2008) - huile sur toile collée sur bois - 20 x 20
(Ph. A. Loubry) © Adagp Paris 2009

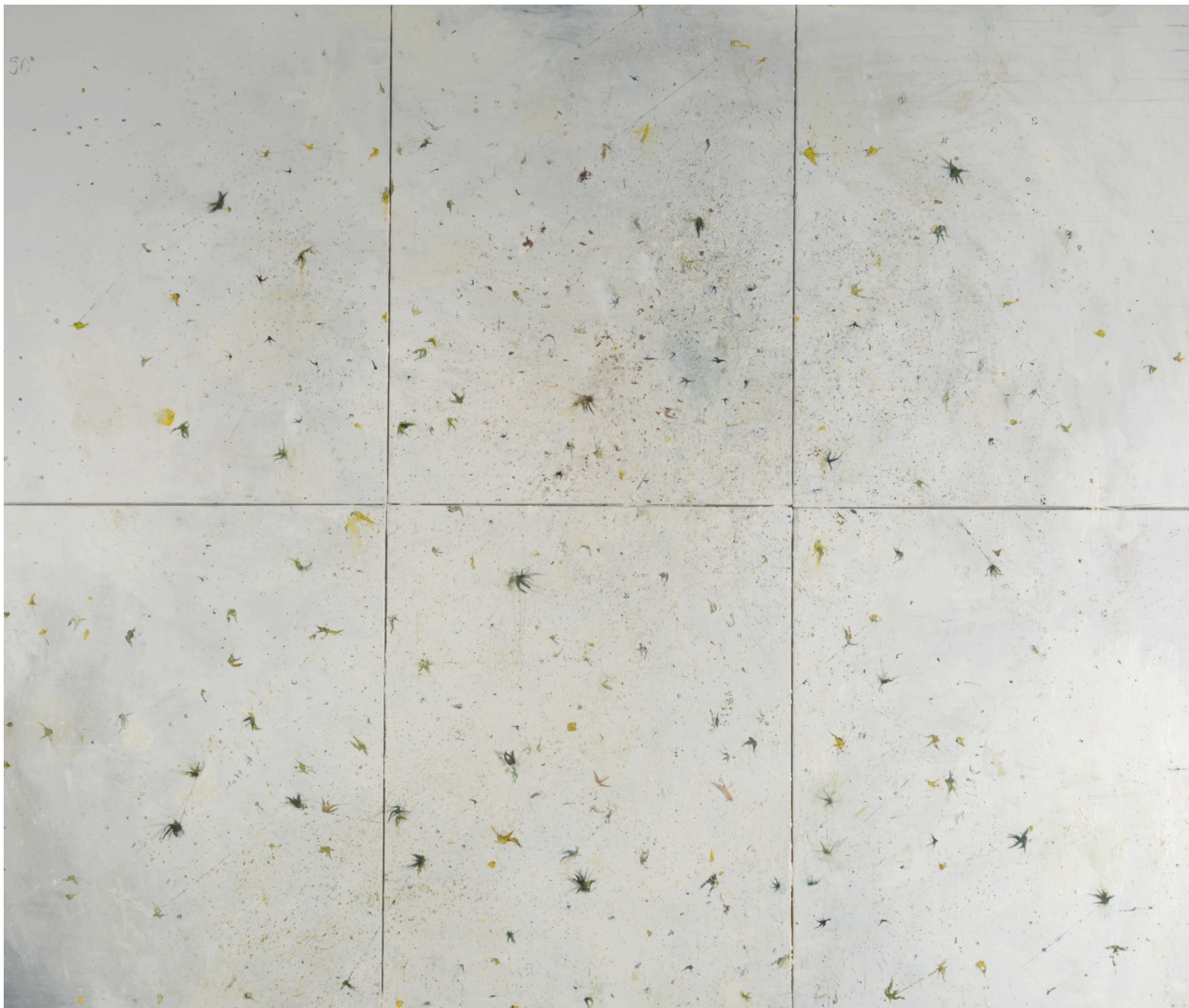


Figure 12 : Cédric Carré - *Ciel* (détail) (2006-2008) - huile sur toile - dimension 220 x 277
(Ph. A. Loubry) © Adagp Paris 2009



Figure 13 : Cédric Carré - *Paysages (Périphériques)* (2009) - huile sur toile – 97 x 130 et 114 x 146
(Ph. A. Loubry) © Adagp Paris 2009



Figure 14 : Cédric Carré - *Exposition Atelier des Nuages* (2008) - Chez François Des Ligneris Saint Emilion
(Ph. C. Carré) © Adagp Paris 2009



Figure 15 : Cédric Carré - *Paysages 1 à 6* (2008) - huile sur toile - 89 x 130 chaque – 1 à 3 collection privée, Londres (Ph. A. Loubry) © Adagp Paris 2009



Figure 16 : Cédric Carré - *Paysages les aveugles* (2008-2009) - huile sur toile - 89 x 130 chaque (Ph. A. Loubry) © Adagp Paris 2009



Figure 17 : Cédric Carré - *Carnets* 22 x 15
(Ph. A. Loubry) © Adagp Paris 2009



Figure 18 : Cédric Carré - *Carnet* - 22 x 15
(Ph. A. Loubry) © Adagp Paris 2009



Figure 19 : Cédric Carré - *Paysage Lambeaux* (2002-2008) - huile sur toile - 210 x 210
(Ph. A. Loubry) © Adagp Paris 2009

Références Bibliographiques

- ALBERTI Leon Battista, *De Pictura*, Paris, Allia, 2007.
- ARASSE Daniel, *L'Homme en perspective, les primitifs d'Italie*, Paris, Hazan, 2008.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF, 1957.
- BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, version de 1939, Paris, Folioplus, Gallimard, 2000.
- CLEMENT Gilles, *Le Jardin en mouvement*, Paris, Pandora Edition, 1990.
- COLLOT Michel, *Les Enjeux du paysage*, Paris, Editions Ousia, 1997.
- CORBIN Alain, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuels, 2001.
- CRARY Jonathan, *L'Art de l'observateur, vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, J. Chambon, 1994.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie, Mille plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980.
- DESPORTES Marc, *Paysages en mouvement, Transports et perception de l'espace XVIII^e – XX^e siècles*, Paris, Gallimard, 2005.
- DUPIN Jacques, *Matière d'infini (Antoni Tapiès)*, Tours, Farrago, 2005.
- GARRUS René, *Etymologies du français, Les curiosités étymologiques*, Paris, Belin, 1996.
- HAMOU Philippe, *La Vision perspective (1435-1780), l'art et la science du regard de la Renaissance à l'âge classique*, Paris, Petite bibliothèque Payot, Payot et Rivages, 2007.
- ITTEN Johannes, *L'Etude des œuvres d'art, de l'art antique à l'art moderne*, Paris, Dessain et Tolra, 1990.
- KLEE Paul, *Ecrits sur l'art I, La Pensée créatrice*, Paris, Dessain et Tolra, 1980.
- KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1985.
- LUCA Ghérasim, *La Proie s'ombre*, Paris, José Corti, 1998.
- LUCA Ghérasim, *Héros-Limite*, Paris, Gallimard, 2001.
- MARIJNISSEN Roger H., *Bruegel, tout l'œuvre peint et dessin*, Paris, Albin Michel, 1988.
- MARION Jean-Luc, *La Croisée du visible*, Paris, PUF, 1996.
- MICHAUX Henri, *L'Espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1966.
- MILNER Max, *L'Envers du visible, essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2000.
- RIBON Michel, *Esthétique de l'effacement - Essai sur l'art*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- STELLA Franck, *Champs d'œuvre*, Paris, Hermann, 1988.
- VALERY Paul, *Ecrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1962.
- VINCI Léonard De, *Traité de la peinture*, cité dans *Textes essentiels, La peinture*, Paris, Larousse.

Catalogues d'expositions

Luciano Fontana, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, octobre 1987- janvier 1988.

L'Homme-paysage, vision artistique du paysage anthropomorphe entre le XVI^e et le XXI^e siècle, Palais des Beaux-Arts de Lille, 15 octobre 2006 – 16 janvier 2007.

Le Paysage et la question du sublime, ARAC, RMN, Musée de Valence, 1^{er} octobre - 30 novembre 1997.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Fables du lieu*, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing, 10 février – 1er avril 2001.

Sites Internet

www.carrecedric.fr

« Au détour du monde, conversation entre Raymond Depardon et Paul Virilio, 1^{er} décembre 2008, Fondation Cartier », vidéo disponible via <http://www.fondation.cartier.com> [consultée le 26 février 2008]