



HAL
open science

Courser le soleil : entre comédie, drame et tragédie, le coucher de soleil comme spectacle de la petite fin du monde

Guillaume Aubry

► **To cite this version:**

Guillaume Aubry. Courser le soleil : entre comédie, drame et tragédie, le coucher de soleil comme spectacle de la petite fin du monde. Art et histoire de l'art. Normandie Université, 2022. Français. NNT : 2022NORMC022 . tel-04032486

HAL Id: tel-04032486

<https://theses.hal.science/tel-04032486>

Submitted on 16 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Normandie Université

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité ARTS PLASTIQUES, MUSICOLOGIE

Préparée au sein de l'Université de Caen Normandie

Courser le soleil. Entre comédie, drame et tragédie, le coucher de soleil comme spectacle de la petite fin du monde

**Présentée et soutenue par
GUILLAUME AUBRY**

**Thèse soutenue le 23/11/2022
devant le jury composé de**

MME SABINE FORERO-MENDOZA	Professeur des universités, Université de Pau et des Pays de l'Adour	Rapporteur du jury
MME ANNE-VALERIE GASC	Professeur des universités, Ecole nationale supérieure d'architecture de Marseille-Luminy (ENSA)	Rapporteur du jury
MME CLAIRE BERNARDI	Conservatrice en chef, directrice, Musée de l'Orangerie des Tuileries	Membre du jury
MME ELISABETH LALOU	Professeur émérite, Université de Rouen Normandie	Membre du jury
MME MARIANNE MASSIN	Professeur émérite, Sorbonne Université	Membre du jury
M. JEROME LAURENT	Professeur des universités, Université de Caen Normandie	Président du jury

Thèse dirigée par BRIGITTE POITRENAUD-LAMESI (Lettres, arts du spectacle, langues romanes (Caen)) et ARNAUD FRANCOIS (ARCHITECTURE TERRITOIRE ENVIRONNEMENT NORMANDIE)



UNIVERSITÉ
CAEN
NORMANDIE

NORMANDIE
HUMANITÉS
E D 5 5 8

LASLAR
LETTRES - ARTS DU SPECTACLE - LANGUES ROMANES - UR4256

COURSEUR

LE SOLEIL

Entre comédie,
drame
et tragédie,
le coucher de soleil
comme
spectacle
de la petite fin
du monde

MEMBRES DU JURY :

Brigitte POITRENAUD-LAMESI, directrice de recherche

Arnaud FRANÇOIS, directeur de recherche

Sabine FORERO-MENDOZA, rapporteure

Anne-Valérie GASC, rapporteure

Elisabeth LALOU, membre du comité de suivi

Marianne MASSIN, membre du comité de suivi

Jérôme LAURENT, membre du jury

Claire BERNARDI, membre du jury

Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite,
Pour attraper au moins un oblique rayon !
Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire ;
L'irrésistible Nuit établit son empire,
Noire, humide, funeste et pleine de frissons.¹

¹ Charles Baudelaire, « Le coucher de soleil romantique », *Les Fleurs du mal* (1866), Paris, Gallimard, 2005, p. 235.

ŒUVRES ANTÉRIEURES

1. *La petite maison*, Fermanville, 2015.



AVANT-PROPOS

Artiste-chercheur : écrire au soleil couchant

La notion de *recherche en art* semble relever *a priori* du pléonasme. Que fait l'artiste si ce n'est chercher, c'est-à-dire mettre en place un ensemble de protocoles d'expérimentations empiriques, observer, questionner, émettre des hypothèses pour ensuite proposer une interprétation des choses du monde ? L'artiste cherche, par définition et par nécessité. Parallèlement semble toujours perdurer une opposition vive entre la recherche en « sciences dures » et la recherche en « sciences molles ». Les premières – la biologie, la physique, la chimie ou encore les mathématiques – semblent être le lieu de la recherche effective, celle qui aboutit à trouver quelque chose utile et de probant. Les secondes – les sciences humaines et sociales – ne semblent parfois être qu'un supplément d'âme, de la recherche pour la recherche, une autotélie qui n'intéresse que les communautés de recherche directement concernées.

Qu'en est-il alors de la recherche en art ? Science plus molle que molle, elle dégouline par sa *plasticité*. Nous devons à la philosophe Catherine Malabou – dont les recherches l'ont amenée à étudier les neurosciences – une réflexion particulièrement éclairante sur cette notion de *plasticité* qui a la capacité de « recevoir la forme et donner la forme² ». Peut-être tenons-nous là une première piste de réflexion sur la spécificité de la recherche en art : un état double et mouvant, capable autant de penser que d'être pensée. C'est bien dans cet état double et mouvant que je me trouve aujourd'hui, et dans cette réflexion de l'artiste Robert Filliou que je me retrouve particulièrement :

Je propose que la recherche ne soit pas le privilège de ceux qui savent mais au contraire de ceux qui ne savent pas. Dès lors que nous portons notre attention sur quelque chose que nous ne connaissons pas, nous faisons de la recherche³.

Si cette figure de l'artiste qui fait de la recherche est relativement récente en France, elle existe en réalité depuis plusieurs décennies aux États-Unis. Dans son livre *L'artiste-chercheur. Un rêve américain au prisme de Donald Judd*⁴, l'historienne de l'art contemporain Sandra Delacourt mène une enquête approfondie sur la genèse de ce nouveau

² Catherine Malabou, *Changer de différence, Le féminin et la question philosophique*, Paris, Galilée, 2009, p.75.

³ Robert Filliou, *Petit journal, Galeries contemporaines*, Paris, Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, 1991.

⁴ Sandra Delacourt, *L'artiste-chercheur. Un rêve américain au prisme de Donald Judd*, Paris, B42, 2019.

paradigme du monde de l'art dans le contexte socio-culturel de l'immédiat après-guerre états-unien. On comprend rapidement que ces artistes sont le résultat d'une volonté politique de voir la jeunesse accéder massivement à l'enseignement universitaire. Ce mouvement de rapprochement avec la recherche académique va voir l'apparition d'un nouveau modèle d'artistes, dont la pratique est aussi plastique qu'écrite, aussi théorique que matérielle. Donald Judd, fer de lance de l'art minimal, en est l'incarnation iconique, laissant à la postérité une œuvre complète. Ce modèle est devenu une norme pour les nouvelles générations d'artistes aux États-Unis. Le livre conclut : « Aussi, cet ouvrage aura-t-il souligné combien il était illusoire de cliver génétiquement les pratiques des artistes et des universitaires dans le champ des sciences humaines et sociales⁵. »

La situation française est relativement différente. Héritières d'une scission opérée en 1968, écoles supérieures et universités ont pris des chemins parallèles aboutissant à des formations diplômantes différenciées. Le processus de Boulogne initié trente ans plus tard et finalement adopté en 2010, visant à uniformiser l'enseignement supérieur européen, a conduit à devoir penser le rapprochement des formations supérieures sous un schéma commun. Dès lors les écoles ont (ré)inventé les façons de s'adapter à un système universitaire assez éloigné de celui qu'elles avaient développé. C'est en particulier le cas des écoles d'art où la place de l'écriture théorique n'était pas très importante, voire quasi inexistante. Car il s'agit bien de cela, écrire. Une nouvelle définition se profile alors : l'artiste qui fait de la recherche écrit. Il ou elle écrit sur le travail des autres pour penser le sien, mais son engagement dans l'écriture devient lui-même un potentiel nouveau médium, une nouvelle sauvagerie telle que la décrit admirablement Marguerite Duras :

Ça rend sauvage l'écriture. On rejoint une sauvagerie d'avant la vie. Et on la reconnaît toujours, c'est celle des forêts, celle ancienne comme le temps. Celle de la peur de tout, distincte et inséparable de la vie même. On est acharné. On ne peut pas écrire sans la force du corps. Il faut être plus fort que soi pour aborder l'écriture, il faut être plus fort que ce qu'on écrit⁶.

Cela pose alors en filigrane une double question à propos du statut du texte. Quelle est, d'une part, la valeur académique de l'écrit ? Quelle est, d'autre part, la place réelle du texte dans l'œuvre de l'artiste ? À la première, nous pouvons accepter une réponse plutôt pragmatique : l'artiste qui fait de la recherche s'inscrit dans un cursus qui lui assure un suivi

⁵ Sandra Delacourt, *ibid.*, p. 203.

⁶ Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 24.

théorique et méthodologique. Cet accompagnement critique valide en retour la pertinence de l'écriture dans son contexte académique dont le référentiel est toutefois indéterminé, la recherche en art étant une discipline encore jeune qui se définit à mesure que les artistes la pratiquent. À la seconde question, la réponse est nécessairement plus complexe. Si le texte (les mots) est un médium récurrent des artistes, l'engagement théorique reste lié à des dynamiques très rares et singulières. Pour trouver une réponse, il va donc nous falloir observer avec attention les artistes qui font de la recherche s'émanciper du cadre académique afin de mesurer et d'apprécier les articulations entre leur recherche écrite et leur recherche plastique, comme les deux faces d'une même œuvre.

Architecte de formation, puis artiste étudiant du programme de recherche *La Seine* des Beaux-Arts de Paris, j'ai progressivement nourri ma curiosité pour la théorie par la lecture, en m'attardant notamment assez naturellement sur les enjeux esthétiques du beau avant de sombrer lentement dans l'ivresse de la notion de sublime... J'habite actuellement à Paris, dans un atelier-logement à la Villa des Arts, entouré des fantômes d'Auguste Renoir, Paul Cézanne, Eugène Carrière, Paul Signac, Raoul Dufy, Francis Picabia... La Villa des Arts est voisine et contemporaine d'une autre résidence célèbre, le Bateau-Lavoir. Toutes deux sont à proximité de la Gare Saint-Lazare. Nombreux sont les artistes qui, travaillant dans ces ateliers au début du siècle, prennent le premier train pour rejoindre la côte ouest où s'écrit une partie de la modernité à travers une représentation renouvelée du paysage. Dans une sorte de mouvement similaire, j'ai moi-même opéré un rapprochement avec la Normandie, en empruntant un jour le bien nommé « train de l'impressionnisme » au terminus duquel se trouvait un petit cabanon en bord de mer à Fermanville, dans le nord Cotentin, que j'ai eu la chance de pouvoir acquérir et rénover. Posé sur un rocher, sur la plage, il fait face à la mer et au soleil couchant, plein ouest. Devenu atelier et bureau d'écriture⁷ (Cf. Œuvres antérieures #1), il est chaque soir la première loge d'un spectacle pyrotechnique dont on ne peut pas se lasser. « La nuit est sublime, le jour est beau⁸ » indique Kant dans sa *Critique de la faculté de juger*. Le coucher de soleil, transition du jour à la nuit, transition du beau au sublime, s'impose à moi de façon douce mais sérieuse.

⁷ *La petite maison*, 2015.

⁸ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. A. Renaut, Paris, Flammarion, 2015, p. 19.

Ces dernières années dans mon travail d'artiste, j'interroge tous azimuts l'expérience esthétique du coucher de soleil⁹ (Cf. Œuvres antérieures #2) autrement que par des tentatives de reproductions picturales ou photographiques. J'ai notamment initié une série de performances collectives d'enregistrement sonore du coucher de soleil intitulées *Sunset sound record*¹⁰ (Cf. Œuvres antérieures #3). J'ai aussi tenté de mouler en bronze la course du soleil¹¹ (Cf. œuvres antérieures #4), avant d'envisager le goût qu'il peut avoir, à travers le livre de recettes *Sunset Cocktails*¹² (Cf. Œuvres antérieures #5), en collaboration avec le mixologue américain Sterling Hudson et la critique culinaire Ryoko Sekiguchi. Je me suis également fait tatouer sur les phalanges S.N.R.S et S.N.S.T¹³ (Cf. Œuvres antérieures #6), les lettres correspondant à « sunrise » et « sunset » dans le langage international de l'aviation, dans le cadre d'une exposition collective... D'abord objet de mes recherches, le coucher de soleil en est progressivement devenu le sujet. Je ne pense plus les couchers de soleil comme simplement « jetés devant moi¹⁴ », je suis également pensé par les couchers de soleil. J'ai même l'impression d'être pensé par tous les couchers de soleil. La dynamique de la thèse me conduit à communiquer régulièrement sur les différentes étapes de ma recherche et je reçois en retour de très nombreux messages contenant des photos personnelles, des références d'œuvres, des extraits de textes... Être reconnu en tant que chercheur académique fait de moi une sorte d'expert des couchers de soleil. Un expert qui semble faire *autorité*. La double acception étymologique du terme *autorité* entre d'ailleurs étrangement en écho avec la notion de *plasticité* évoquée précédemment. Du latin *augere* (« augmenter, faire pousser ») et *auctor* (« auteur »), l'autorité est un double mouvement qui à la fois cultive la pensée et en est le dépositaire. J'accepte donc, avec amusement et obligation, ce double statut qui me renvoie à une œuvre singulière que j'affectionne particulièrement de l'artiste italien Gianni Motti : comme il revendique en 1968 le tremblement de terre de Los Angeles¹⁵ (Cf. Iconographie #2), je revendique en 2022, dans le cadre de ma thèse, l'autorité du coucher de soleil. De fait, depuis quatre années que je suis engagé dans le programme RADIANT, comme un gardien de phare qui prend son quart à la tombée de la nuit, je m'attelle à tenter d'épuiser théoriquement et plastiquement mon sujet.

⁹ *An attempt to fake the sunset*, 2016.

¹⁰ Série *Sunset sound record*, 2015-2022.

¹¹ *Tentative d'enregistrement de la course du soleil*, Prix MAIF pour la sculpture, 2016.

¹² *Sunset cocktails*, Paris, JBE Books, 2021.

¹³ *SNRS SNST*, 2017.

¹⁴ Du latin *objectum* (« jeté, placé devant »).

¹⁵ Gianni Motti, *Le tremblement de terre en Californie en 1992*, de la série *Revendications*, 1986-1996, Collection Frac Grand Large - Hauts-de-France, Dunkerque.

L'heure du crépuscule le soir, c'est l'heure à laquelle tout le monde cesse de travailler autour de l'écrivain. (...) Et cette heure-là je l'ai toujours ressentie comme n'étant pas, quant à moi, l'heure de la fin du travail, mais l'heure du commencement du travail¹⁶.

Je rassemble des pensées éparses, des extraits de lectures, des interprétations des nombreuses œuvres du corpus¹⁷ (Cf. Œuvres de la soutenance #1). Je tente de faire *concept*¹⁸ comme je fais œuvre : je « fais tenir ensemble » par intuition, par accident, par déplacement, par déconstruction, par anachronisme... Loin de moi l'idée de faire parler les œuvres à la place des artistes, j'essaie de comprendre à travers elles ce qui nous attache collectivement avec autant de puissance aux couchers de soleil¹⁹ (Cf. Œuvres de la soutenance #2.) en m'attardant sur quelques figures tutélaires de l'histoire de l'art²⁰ (Cf. Œuvres de la soutenance #3).

Je crois beaucoup à une forme de recherche fluide et spontanée, faite autant de fulgurances que de lacunes, très inspirée de ce que je projette, peut-être naïvement, sur les rêveries bachelardiennes²¹ (Cf. Œuvres de la soutenance #4) : une ligne de crête entre poésie et science, autobiographie et philosophie, une sorte de ré-activation contemporaine d'une pensée romantique. Tenter de penser notre monde qui brûle dans les longues heures du dégradé crépusculaire²² (Cf. Œuvres de la soutenance #5)...

Le rêveur est à sa table ; il est en sa mansarde ; il allume sa lampe. Il allume une chandelle. Il allume sa bougie. Alors je me souviens, alors je me retrouve : je suis le veilleur qu'il est. J'étudie comme il étudie. [...] Je ne suis que le sujet du verbe étudier. Penser je n'ose. Avant de penser, il faut étudier. Seuls les philosophes pensent avant d'étudier. Mais la chandelle s'éteindra avant que le livre difficile soit compris. Il faut ne rien perdre du temps de lumière de la chandelle, des grandes heures de la vie studieuse. Si je lève les yeux du livre pour regarder la chandelle, au lieu d'étudier, je rêve. Les heures ondulent dans la solitaire veillée²³.

¹⁶ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷ *Sunbound*, 2020.

¹⁸ Du latin *conceptus* (« qui fait tenir ensemble »).

¹⁹ *Météotopies*, 2022.

²⁰ *Collages*, 2022.

²¹ *Quel bruit fait le soleil lorsqu'il se couche à l'horizon ?*, 2020.

²² *Le Crépuscule des dieux*, 2022.

²³ Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle* (1961), Paris, PUF, 2015, p. 54-55.

La présente thèse est une course. Une course engagée il y a quelques années avec le soleil couchant, mais aussi une poursuite, comme au théâtre : un éclairage ciblé qui met en lumière un phénomène furtif du monde.

Comme vous allez le voir, le texte est construit à partir de l'interprétation des œuvres et se développe de la manière suivante : une introduction suivie de trois actes et d'une conclusion. Trois étapes de la descente de l'astre vers la ligne d'horizon, trois répertoires d'œuvres qui permettent autant d'asseoir le discours que de le prolonger.

Le format éditorial de la thèse²⁴ (Cf. Œuvres de la soutenance #6) accompagne cette dynamique. Je n'ai pas souhaité intégrer les images directement dans le corps du texte, par peur de trop perturber la dynamique de la lecture. J'ai donc décidé de regrouper les images du corpus sous forme de livrets thématiques. La mise en page des images répond à une règle de composition très simple : elles sont toutes disposées sur une ligne d'horizon qui traverse la thèse de part en part et que l'on retrouvera jusqu'aux murs le jour de la soutenance. Un livret par partie qui se déploie en parallèle du texte et permet d'avoir toujours simultanément sous les yeux le texte et l'image, le fond et la forme, le théorique et le plastique, dans ce mouvement de va-et-vient continu qui semble donc définir la recherche-crédation.

²⁴ *Thèse*, 2022.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS

Artiste-chercheur : écrire au soleil couchant	7
--	----------

INTRODUCTION

Il n'y a pas de coucher de soleil : entre anthropomorphisme et anthropie	17
Impensé critique : dans l'angle mort scientifique et métaphysique	19
Omniprésence artistique : un cliché devenu mème	23
Spectacle du monde : paysage, Stimmung et horizon	29
Theatrum Mundi : photométéores et météotopies	31
Un spectacle en trois actes	34

ACTE I : Le Soleil en face

I.1 Le pré-impressionnisme rétro-éclairé de William Turner	39
I.2 Regulus, 1828-1837 : la comédie du regard	41
I.3 Fascination	46
I.4 Aveuglement	48
I.5 Volte-face	50
I.6 Conclusion : le coucher de soleil comme défiance du beau	52

ACTE II : Le ciel dégradé

II.1 Le romantisme mélancolique de Caspar David Friedrich	55
II.2 Sonnenuntergang (Die Brüder), 1830-1835 : le drame du paysage	57
II.3 Attente	61
II.4 Extase	64
II.5 Occidentation	69
II.6 Conclusion : le coucher de soleil comme connivence avec le sublime	74

ACTE III : L'horizon embrasé

III.1 L'expressionnisme flamboyant d'Edvard Munch	79
III.2 Le Cri, 1893-1917 : la tragédie de l'univers	81
III.3 Hallucination	85
III.4 Sidération	94
III.5 Embrassement	97
III.6 Immolation	100
III.7 Conclusion : le coucher de soleil comme désir d'apocalypse	102

CONCLUSION

Le coucher de soleil comme petite fin du monde	107
---	------------

POSTFACE

Le tourisme de la fin du monde	115
---------------------------------------	------------

BIBLIOGRAPHIE

117

ICONOGRAPHIE

121

INDEX DES NOTIONS

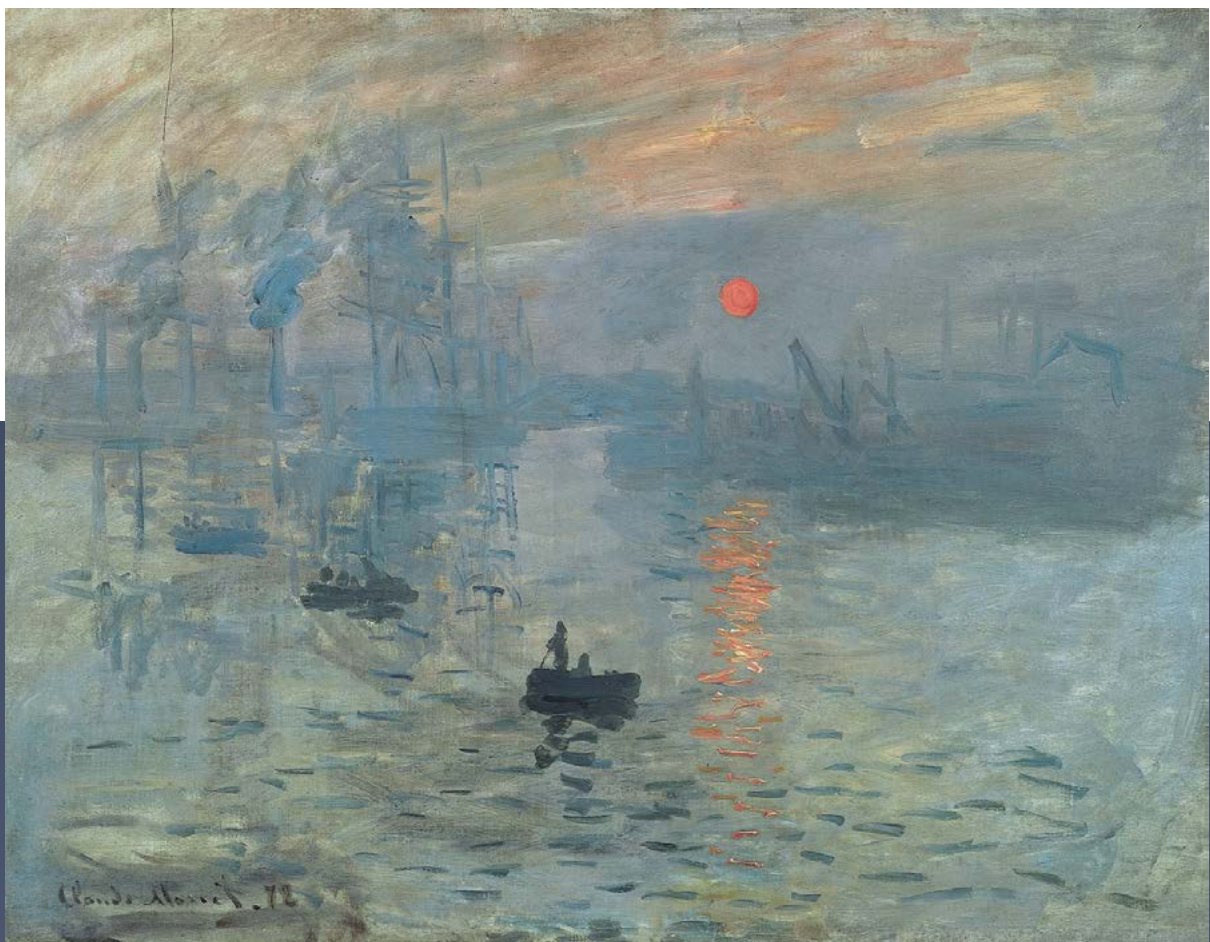
123

REMERCIEMENTS

127

ICONOGRAPHIE

1. Claude Monet, *Impression, soleil levant*, Musée Marmottan Monet, Paris, 1872.



INTRODUCTION

Il n'y a pas de coucher de soleil : entre anthropomorphisme et anthropie	17
Impensé critique : dans l'angle mort scientifique et métaphysique	19
Omniprésence artistique : un cliché devenu mème	23
Spectacle du monde : paysage, Stimmung, horizon	29
Theatrum Mundi : le spectacle du monde est une météotopie	31
Un spectacle en trois actes	34

Il n'y a pas de coucher de soleil : entre anthropomorphisme et anthropie

Nous savons que le soleil se couche ici ce soir et qu'il se lève là-bas demain. Or ce savoir n'est pas issu de notre connaissance astronomique individuelle. Il n'est que l'illusion d'un savoir fondé sur une habitude millénaire. L'habitude de dizaines de millions de dégradés colorés observés depuis que les premiers êtres humains se sont un jour redressés et ont regardé le ciel s'embraser. Une habitude du monde tel qu'il se donne à nous et tel que nous l'habitons depuis en retour. Cependant, corroborant ce qu'écrit David Hume dans son *Enquête sur l'entendement humain*²⁵, Martin Heidegger prolonge l'idée de notre rapport torturé à la course du soleil :

Doit-on se fier à l'expérience quotidienne, alors même que celle-ci fait surgir des questions redoutables ? Du paysan qui voit le soleil se coucher ou se lever sur ses champs à l'horizon, ou de l'astrophysicien, qui sait que la terre tourne sur elle-même et autour du soleil quel est celui qui voit la chose en ce qu'elle est, le soleil dans sa vérité²⁶ ?

Quand le disque solaire disparaît, se diffusent alors encore lentement les dernières lueurs jusqu'à laisser totalement place à la nuit noire. Une période de latence incertaine appelée *crépuscule* dont la racine latine *creper* signifie « douteux ». Ce doute, nous l'avons en réalité tous et toutes inconsciemment intégré. Il affecte notre expérience esthétique intime du coucher de soleil : nous le regardons chaque soir avec une fébrilité irrationnelle et le photographions avec urgence et empressement comme s'il s'agissait du dernier. L'adjectif *crépusculaire* indique d'ailleurs le caractère déclinant et la fin imminente d'une chose ou d'un événement. Peut-être est-ce ce doute qui nous tient à bonne distance de la réalité sidérale contre laquelle notre conscience et notre expérience quotidienne doivent lutter sans cesse. Nous le savons depuis la révolution copernicienne, ce n'est pas le soleil qui tourne autour de la Terre mais cette dernière qui, par sa révolution quotidienne, crée les conditions d'une disparition progressive de l'astre derrière la ligne d'horizon. Disons-le alors simplement : il n'y a pas de coucher de soleil.

²⁵ « Le soleil ne se lèvera pas demain, cette proposition n'est pas moins intelligible et elle n'implique pas plus contradiction que l'affirmation : il se lèvera. Nous tenterions donc en vain d'en démontrer la fausseté. », David Hume, *Enquête sur l'entendement humain* (1748), trad. A. Leroy, Paris, Flammarion, 1983, p. 85.

²⁶ Martin Heidegger, *Qu'est-ce qu'une chose ?* (1962), trad. J. Reboul, J. Taminiaux, Paris, Gallimard, 1988, p. 24.

Sunset, pôr do soal, crepúsculo, zonsondergang, solnedgang, Sonnenuntergang, tramonto, auringonlasku, zachód słońca, apus, zalazak sunça, ηλιοβασίλεμα, gün batımı, غروب سَمْسَلَا, 日落, พระอาทิตย์ตก, hòang hôn, 일몰, 日没... D'ouest en est, en parcourant le globe, chaque langue et chaque culture convoquent une image spécifique de la fin du jour. Le français semble être l'une des seules à user de la métaphore anthropomorphique d'un soleil qui « se couche ». Et par symétrie, d'un soleil qui « se lève ». Cette métaphore s'origine peut-être dans l'étymologie des termes *orient* et *occident*. *Orient* vient de *oriens*, participe présent de *orior* (« se lever, naître »). *Occident* découle d'*occidere* (« tomber, succomber »). On retrouve également la même idée dans le terme *ponant*²⁷. Peut-être alors nous accommodons-nous simplement de cette métaphore par facilité comme le suppose Hans-Georg Gadamer : « Même si nous savons que le soleil ne se couche pas, nous le disons se coucher, et ne pourrions nous détacher de ce que dit la langue avec la justesse du sentiment²⁸. »

La langue française dit également coucher de soleil, sans majuscule. Soleil prend une majuscule lorsqu'on désigne l'astre, l'étoile de notre système planétaire, notamment dans un contexte scientifique. Il prend une minuscule lorsqu'on évoque la source de lumière ou de chaleur, dans une discussion courante. Le coucher de soleil sans majuscule semble donc ne pas désigner un évènement astronomique du ciel mais un simple moment lumineux de la journée. Mais peut-être aussi usons-nous sciemment de cet euphémisme pour éviter un débordement d'émotions. En effet, qu'est-ce qu'un coucher de soleil sinon une petite mort astronomique ? L'ultime spasme orgasmique de la rencontre du Soleil et de la Terre ? La langue française dit aussi le coucher « du » soleil. Un astre masculin dont la virilité semble trouver son altérité lorsqu'il rencontre « la » Terre, en plongeant dans « la » mer ou en disparaissant derrière « la » montagne. Gaston Bachelard interroge d'ailleurs la puissance évocatrice du genre des mots dans sa *Poétique de la rêverie* : « comment [le philosophe songeur] ne serait-il pas sensible à la rivalité du masculin et du féminin qu'il découvre à l'origine de la parole²⁹ ? » La rencontre fertile du Soleil et de la Terre au moment du coucher est ce par quoi le monde se reproduit chaque soir pour donner naissance à un jour nouveau, après une nuit de gestation.

²⁷ Dérivé du participe présent *ponens* du latin *ponere* (« couchant »).

²⁸ Cité par Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2000, p. 23.

²⁹ Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1984, p. 25.

Impensé critique : dans l'angle mort scientifique et métaphysique

On comprend à la lecture d'un tableau statistique réalisé en 1979 et présenté dans l'ouvrage *La Distinction*³⁰ du sociologue Pierre Bourdieu que l'appréciation d'un coucher de soleil constitue une « disposition esthétique » permettant aux différentes classes sociales de se distinguer les unes par rapport aux autres. Ainsi le coucher de soleil semble davantage pouvoir « faire une belle photo » pour les classes populaires que pour les classes aisées. Le bon et le mauvais goût articulent, dans ce cas précis, ce que Bourdieu nomme le « racisme de classe ».

Plus récemment, la période faite de confinements et de couvre-feux successifs que nous avons traversée collectivement nous a montré de façon empirique et cruelle à quel point la disponibilité et la gratuité supposées du paysage étaient en réalité extrêmement dépendantes de nos conditions de vie. Que nous ayons un jardin, une terrasse, un balcon, une baie vitrée ou une petite fenêtre sous les toits, nous ne sommes pas à égalité devant le spectacle du ciel et de l'horizon. Dès lors, il convient de considérer le coucher de soleil comme un phénomène non plus uniquement esthétique, mais également éminemment politique.

Malgré cette charge politique, s'engager dans une recherche théorique sur le coucher de soleil fait rapidement apparaître que ce dernier souffre d'une sorte d'évitement de la pensée critique. Trop attendu, trop romantique, trop kitsch, il semble par trop excessif pour exciter la curiosité de l'esprit, comme l'énonce avec malice Oscar Wilde :

Il n'est personne, aujourd'hui, de vraiment cultivé, pour parler de la beauté d'un coucher de soleil. Les couchers de soleil sont tout à fait passés de mode. Ils appartiennent au temps où Turner était le dernier mot de l'art. Les admirer est un signe marquant de provincialisme³¹.

Il ne s'agit bien évidemment pas de dresser un quelconque procès mais bien de faire le constat de l'impensé critique dont le coucher de soleil paraît faire l'objet. Comprendre pourquoi il semble subir une sorte d'évitement. Si les astres et leurs mouvements prennent une place importante dans le développement de la pensée antique (chez Platon ou Aristote notamment), les écrits ne comportent pas de références directes au coucher du soleil.

³⁰ Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

³¹ Oscar Wilde, *Le déclin du mensonge* (1891), trad. H. Juin, Paris, Union Générale d'Éditions, 1986, p. 57.

De même, si Plotin s'attarde sur l'analyse du mouvement des astres dans ses *Ennéades*³², il n'y fait pas plus explicitement référence. Bien plus tard, chez Descartes, nous ne trouvons qu'une simple description scientifique de la course du soleil dans *Les Météores*³³. Aucune mention *a priori* chez les grands philosophes du beau et du sublime que sont Hume ou Hegel. Une analyse attentive de la *Critique de la faculté de juger*³⁴ de Kant ne nous fait rencontrer qu'une seule fois le mot soleil pour expliquer la croissance verticale des arbres dans la forêt. Une phrase apparaît discrètement chez Burke, dans la section « La lumière » de son ouvrage sur le sublime, mentionnant au détour d'une réflexion : « la rapide transition de la lumière aux ténèbres, et des ténèbres à la lumière³⁵ » plus prompts semble-t-il à provoquer un sentiment de sublime que la lumière elle-même.

Dans la pensée la plus contemporaine, Baldine Saint Girons évoque la « paix du soir » dans son ouvrage *Fiat Lux*³⁶ qui renvoie à l'expérience esthétique de la fin de journée mais sans évoquer le coucher de soleil lui-même. Il n'est que très brièvement évoqué dans l'ouvrage *L'horizon*³⁷ de Céline Flécheux à propos d'un pastel d'Eugène Delacroix. La pensée critique semble bien volontiers laisser le sujet aux poètes et aux romanciers.

De fait, s'il existe des endroits de l'écriture où se nichent les occurrences de couchers de soleil, ce sont la poésie, les romans et les essais littéraires : Saint-Exupéry, Baudelaire, Rimbaud, Zola, Maupassant, De Nerval... autant d'embrasements du verbe sur lesquels nous allons revenir ultérieurement. Nous nous rendons compte à travers ce rapide panorama que le coucher de soleil, lorsqu'il est considéré théoriquement, ne l'est jamais qu'à travers un prisme scientifique et intégré à une réflexion globale sur les phénomènes célestes.

Revenons sur le cas particulier de Descartes. Physicien, mathématicien et philosophe, il publie en 1637, en annexe du *Discours de la Méthode*, trois essais dont *Les Météores*³⁸. Dans ce dernier il entreprend de développer une explication rationnelle des phénomènes

³² Plotin, *Ennéades* (254-270), trad. E. Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

³³ René Descartes, *Les Météores* (1637), Paris, Rivages, 2019.

³⁴ Emmanuel Kant, *op. cit.*

³⁵ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), trad. B. Saint Girons, Paris, Vrin, 2001, p. 157.

³⁶ Baldine Saint Girons, *Fiat Lux*, Paris, Quai Voltaire, 1993.

³⁷ Céline Flécheux, *L'horizon*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 272.

³⁸ René Descartes, *Les Météores* (1637), Paris, Rivages, 2019.

atmosphériques qui étaient jusqu'alors le terrain privilégié de la philosophie scolastique, elle-même héritière de l'ouvrage de référence d'Aristote³⁹. Il entame le texte par ces mots :

Nous avons naturellement plus d'admiration pour les choses qui sont au-dessus de nous, que pour celles qui sont à pareille hauteur ou au-dessous. Et quoique les nues n'excèdent guère les sommets de quelques montagnes, et qu'on en voie même souvent de plus basses que les pointes de nos clochers, toutefois, à cause qu'il faut tourner les yeux vers le ciel pour les regarder, nous les imaginons si relevées, que même les poètes et les peintres en composent le trône de Dieu⁴⁰.

S'ensuit une dizaine de « discours » par lesquels sont expliquées les conditions d'apparition de différents phénomènes atmosphériques. Il est intéressant de noter, dans cette introduction, que Descartes établit d'emblée une tension entre l'observation des phénomènes élevés de l'atmosphère qui renverraient *de facto* au divin et leur interprétation scientifique qui relèverait de la réalité terrestre, donc de l'entendement humain. Peut-être est-ce une piste pouvant expliquer cet évitement critique : le coucher de soleil n'intéresse pas la pensée scientifique. Trop « proche » de l'horizon, il ne suscite pas le même vertige qu'une météorite, une comète, une étoile, une galaxie...

En contrepoint de la pensée scientifique antique se développe la métaphysique, que Heidegger, reprenant Aristote, qualifie de « philosophie première » et qui met en place un système de réflexion qui postule que le monde ne peut être pensé au travers du seul prisme de sa raison physique. Il s'agit de penser au-delà de la physique et au-delà du monde tel qu'il se donne à nous. Cet au-delà peut d'ailleurs renvoyer à une forme de théologie. Et si la théologie s'intéresse bien à la couleur, elle s'intéresse *a priori* surtout au blanc : la couleur de la lumière pure, celle émise par le « grand lumineux » que décrit la *Genèse*⁴¹. Le coucher de soleil, phénomène par lequel la lumière blanche se dissout en toutes les couleurs du spectre, ne semble alors pas pouvoir susciter le même ravissement.

Le coucher de soleil est donc dans un double angle mort : il échappe autant à l'émerveillement scientifique qu'à l'au-delà métaphysique. Mais dans cet extrait Descartes va un peu plus loin : il semble également accuser les artistes (« les poètes et les peintres ») qui produisent des représentations de météores, de maintenir ces phénomènes à distance de la

³⁹ Aristote, *Les Météorologiques* (-334), trad. J. Groisard, Paris, Flammarion, 2008.

⁴⁰ René Descartes, in *op. cit.*, p. 25.

⁴¹ *La Genèse* dans *La Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 1973.

bonne compréhension humaine en les renvoyant également au divin. Un troisième angle mort s'ajoute aux deux premiers : la critique ne saurait non plus s'attarder sur les représentations de météores qu'en font les artistes car elles nous en donneraient une image biaisée. À cette dernière remarque opposons de suite les résultats d'une passionnante étude scientifique de l'Université d'Athènes publiée en 2007⁴² qui analyse plusieurs centaines de toiles datant de la période 1500-2000 représentant des couchers de soleil et autres phénomènes célestes. Une analyse colorimétrique méticuleuse et laborieuse des nuances de couleurs des ciels permet de révéler différentes densités de particules fines présentes dans l'atmosphère. Ces données sont mises en corrélation avec une cinquantaine d'éruptions volcaniques majeures tout autour de la planète et permettent d'écrire avec grande précision l'histoire volcanique de cinq siècles absente des relevés scientifiques. Quand l'apparente naïveté des artistes révèle en réalité un sens aigu de l'observation. Quand leurs œuvres ne sont en réalité pas de simples tentatives de représentation du monde mais de réelles inventions de celui-ci. C'est à ce titre qu'il semble pertinent de parler d'*expérience esthétique* et de convoquer l'ouvrage de Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain* :

Ainsi certaines expériences esthétiques nous apprennent-elles à voir autrement, non seulement d'autres formes d'art éloignées historiquement ou culturellement, mais encore ce que l'on juge trop vite « naturel ». En ce sens, Alain Roger a raison d'insister sur l'artialisation de notre regard et sur la conception de Wilde selon laquelle les brouillards n'existent qu'au jour où l'art les inventa⁴³.

⁴² C. S. Zerefos, V. T. Gerogiannis, D. Balis, et A. Kazantzidis, *Atmospheric effects of volcanic eruptions as seen by famous artists and depicted in their paintings*, Athènes, Atmospheric Chemistry and Physics, 2007.

⁴³ Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 30.

Omniprésence artistique : un cliché devenu mème

Les tentatives de représentations du soleil et du coucher de soleil sont aussi anciennes que l'art lui-même. Déjà présent de façon métaphorique dans les peintures pariétales et rupestres, de façon symbolique dans l'Antiquité puis mystique au Moyen-Âge, il devient le point de convergence géométrique des lignes de perspective à la Renaissance. Au début du XIX^e siècle, Nicéphore Niépce met au point un procédé chimique expérimental impliquant directement les rayons du soleil : l'héliographie⁴⁴ (Cf. Iconographie #3). Une plaque photosensible est recouverte de bitume et exposée à la lumière du jour. L'impact des rayons lumineux fait fondre partiellement le bitume et découvre certaines parties de la plaque. Le dispositif enregistre pour la première fois une image objective du monde. L'héliographie, produit de la lumière solaire, est le premier *cliché*.

Ce que le langage commun nomme *cliché* est une photographie et par extension ce dont la représentation, imagée ou sociale, semble tellement figée que l'on dirait une photographie. À l'origine, dans le domaine de l'imprimerie, *cliché* est le nom donné à la plaque supportant les lettrages encrés grâce à laquelle des impressions papier peuvent être produites. Le *cliché* est donc la matrice, l'outil par lequel la répétition du motif est rendue possible et non le motif répété lui-même. Le *cliché* est un motif reproductible à l'infini mais chaque fois singulier car issu d'un processus mécanique unitairement répété. *Cliché* désigne aussi le négatif dans le champ de la photographie argentique. Le coucher de soleil fait donc figure de *cliché* magnifique : il n'est en réalité pas le motif quotidiennement répété d'un dégradé coloré, il est le dégradé coloré par lequel notre quotidien se répète. On peut alors s'autoriser à penser que la fin de cette répétition correspondrait à la fin du temps. Le temps suspendu – l'éternité – ne serait en ce cas pas la répétition quotidienne du couchant mais un soleil, suspendu dans le ciel, qui ne se coucherait jamais.

Parallèlement à l'invention de la photographie est mis au point un nouvel outil révolutionnaire pour les artistes d'alors : le tube de peinture. Les verrières des ateliers d'artistes, lorsqu'elles sont bien conçues, sont orientées vers le nord de manière à capter la lumière naturelle la plus neutre et la plus homogène. Mais cette orientation prive les artistes du spectacle des ciels s'embrasant au soleil couchant. Le tube de peinture leur permettant de

⁴⁴ Nicéphore Niépce, *Point de vue du Gras*, Collection du Harry Ransom Center à Austin (Texas), 1827.

sortir de l'atelier, les artistes se retrouvent à peindre la nature et à tenter d'y reproduire la lumière du ciel et ses effets sur le paysage. L'expérience esthétique du paysage se fait pour la première fois en simultanéité avec l'acte créatif. Claude Monet gagne les côtes normandes pour essayer de capter la lumière frontale du soleil en préfigurant le courant impressionniste⁴⁵ (Cf. Iconographie #1). Le terme *impressionnisme* est d'abord attribué à l'œuvre comme une raillerie avant de devenir le nom officiel. Le courant a un impact fort sur la création artistique qui lui succède et donne naissance à de nombreux chefs-d'œuvre modernes et contemporains parmi lesquels *Le semeur au soleil couchant*⁴⁶ (Cf. Iconographie #4) de Vincent Van Gogh, *Orange, Red, Yellow*⁴⁷ (Cf. Iconographie #5) de Mark Rothko ou encore *Northern Sunset*⁴⁸ (Cf. Iconographie #6) de David Hockney. C'est donc peut-être en se dégageant d'un besoin impérieux de représentation objective du monde, désormais potentiellement assuré par la photographie – et le cinéma – que l'art tend à prendre un tournant décisif et s'engage dans ce que l'on peut considérer comme le début de la modernité...

Au Salon des indépendants à Paris en 1910, une toile nommée *Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique*⁴⁹ (Cf. Iconographie #7) défraie la chronique. Elle est signée d'un jeune artiste italien inconnu, Joachim-Raphaël Boronali, qui se réclame d'un nouveau mouvement appelé *excessivisme* dont il rédige le manifeste :

Holà ! grands peintres excessifs, mes frères, holà, pinceaux sublimes et rénovateurs, brisons les ancestrales palettes et posons les grands principes de la peinture de demain. Sa formule est l'Excessivisme. L'excès en tout est un défaut, a dit un âne. Tout au contraire, nous proclamons que l'excès en tout est une force, la seule force... Ravageons les musées absurdes. Piétinons les routines infâmes. Vivent l'écarlate, la pourpre, les gemmes coruscantes, tous ces tons qui tourbillonnent et se superposent, reflet véritable du sublime prisme solaire : Vive l'Excès ! Tout notre sang à flots pour recolorer les aurores malades. Réchauffons l'art dans l'étreinte de nos bras fumants⁵⁰.

Il s'agit en réalité d'un canular monté de toutes pièces par l'écrivain et journaliste Roland Dorgelès. La toile représente une mer et un ciel peints grossièrement « à la manière » des impressionnistes. En superposition, quelques traits rouges aléatoires sont censés représenter

⁴⁵ Claude Monet, *Impression, soleil levant*, Musée Marmottan Monet, Paris, 1872.

⁴⁶ Vincent Van Gogh, *Le semeur au soleil couchant*, Musée Kröller-Müller, Otterlo, Pays-Bas, 1888.

⁴⁷ Mark Rothko, *Orange, Red, Yellow*, Collection privée, 1961.

⁴⁸ David Hockney, *Northern Sunset*, Collection privée, 2008.

⁴⁹ Joachim-Raphaël Boronali (attribution fictive), *Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique*, Collection des ayants droit de Paul Bédu, Espace culturel Paul Bédu, Milly-la-Forêt, 1910.

⁵⁰ Roland Dorgelès, *Bouquet de Bohème*, Paris, Albin Michel, 1947, p. 232-233.

l'éclat d'un soleil couchant. Ces derniers sont en fait le résultat aléatoire d'un pinceau accroché à la queue d'un âne. Une photographie de la séance de peinture avec l'animal est diffusée par Dorgelès qui, en révélant l'histoire, explique vouloir « montrer aux niais, aux incapables et aux vaniteux qui encombrent une grande partie du Salon des indépendants que l'œuvre d'un âne, brossée à grands coups de queue, n'est pas déplacée parmi leurs œuvres⁵¹. » Il est intéressant de noter que la bêtise supposée de l'animal est associée au motif d'un coucher de soleil pour railler cette avant-garde, d'autant qu'il s'agit bien d'un des motifs les plus difficiles à reproduire, nous aurons l'occasion d'y revenir.

S'il n'échappe donc pas à la controverse interne à l'art, le coucher de soleil poursuit sa traversée de l'histoire jusque dans la production la plus contemporaine qui, semble-t-il, ne finit pas d'épuiser le sujet. Des dispositifs colorés immersifs aux installations lumineuses, en passant par la vidéo, la peinture, la photographie voire la performance, le coucher de soleil est véritablement devenu un *mème*⁵². *Mème* est un terme inventé par le biologiste et théoricien de l'évolution Richard Dawkins⁵³. Il propose de prendre le contrepoint du gène : le gène est ce qui conditionne l'évolution biologique des espèces, par réplication et par transformation. Selon une mécanique parallèle le *mème* conditionne, pour l'espèce humaine, par réplication et par transformation, son évolution culturelle.

Andy Warhol, grand artiste de la réplication, utilise d'ailleurs une photographie de coucher de soleil pour l'une de ses célèbres séries répétitives de sérigraphies intitulée *Sunset*⁵⁴ (Cf. Iconographie #8), élevant le motif au rang d'icône pop et immortelle, comme Marilyn Monroe ou le glyphe du dollar. L'éternité est une répétition, mais pas nécessairement à l'identique.

Cette reprise répétitive du motif, nous l'avons vu, est très présente dans la littérature et la poésie. Comme en art plastique, le coucher de soleil en est l'une des occurrences les plus communes, peut-être parmi les plus anciennes aussi, en tout cas très largement investie aux XIX^e et XX^e siècles. Faisons un rapide tour d'horizon qui ne peut commencer autrement que par cet extrait du *Petit Prince* de Saint-Exupéry :

⁵¹ Roland Dorgelès, *op. cit.*

⁵² Du grec *mimesis* (« imitation »).

⁵³ Richard Dawkins, *Le gène égoïste* (1976), Paris, Odile Jacob, trad. N. Jones-Gorlin, 2003.

⁵⁴ Andy Warhol, *Sunset*, collection du MoMa New York, 1972.

Omniprésence artistique : un cliché devenu mème

Ah ! petit prince, j'ai compris, peu à peu, ainsi, ta petite vie mélancolique. Tu n'avais eu longtemps pour distraction que la douceur des couchers de soleil. J'ai appris ce détail nouveau, le quatrième jour au matin, quand tu m'as dit :

- J'aime bien les couchers de soleil. Allons voir un coucher de soleil...

- Mais il faut attendre...

- Attendre quoi ?

- Attendre que le soleil se couche.

Tu as eu l'air très surpris d'abord, et puis tu as ri de toi-même. Et tu m'as dit:

- Je me crois toujours chez moi !

En effet. Quand il est midi aux États-Unis, le soleil, tout le monde le sait, se couche sur la France. Il suffirait de pouvoir aller en France en une minute pour assister au coucher de soleil. Malheureusement la France est bien trop éloignée. Mais, sur ta si petite planète, il te suffisait de tirer ta chaise de quelques pas. Et tu regardais le crépuscule chaque fois que tu le désirais...

- Un jour, j'ai vu le soleil se coucher quarante-trois fois !

Et un peu plus tard tu ajoutais :

- Tu sais... quand on est tellement triste on aime les couchers de soleil...

- Le jour des quarante-trois fois tu étais donc tellement triste ?

Mais le petit prince ne répondit pas⁵⁵.

Si la question de la position de la personne qui regarde est joliment posée, c'est davantage la tristesse et la mélancolie qui sont ici articulées. Le coucher de soleil comme expérience du mal de vivre qui nous renvoie également au *spleen* baudelairien :

Quand le grand foyer descend dans les eaux, de rouges fanfares s'élancent de tous côtés ; une sanglante harmonie éclate à l'horizon, et le vert s'empourpre richement. Mais bientôt de vastes ombres bleues chassent en cadence devant elles la foule des tons orangés et rose tendre qui sont comme l'écho lointain et affaibli de la lumière⁵⁶.

On comprend mieux alors ce que semble permettre la création littéraire au regard de la rigueur de la pensée critique : un lâcher-prise qui autorise une description sensible et sans complexe des couleurs et de la transformation de celles-ci. À noter ici que la description est doublée d'images qui aident à en préciser l'expérience esthétique. L'expérience du feu notamment, « grand foyer », et celle de la mort, « sanglante ». Ce sont des images fortes que nous retrouvons également chez Zola :

⁵⁵ Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince* (1943), Paris, Gallimard 1999, p. 26.

⁵⁶ Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art* (1846), Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 89.

La nuit était presque venue ; un lent crépuscule tombait comme une cendre fine. Le lac, vu de face, dans le jour pâle qui traînait encore sur l'eau, s'arrondissait, pareil à une immense plaque d'étain ; aux deux bords, les bois d'arbres verts dont les troncs minces et droits semblent sortir de la nappe dormante, prenaient, à cette heure, des apparences de colonnades violâtres, dessinant de leur architecture régulière les courbes étudiées des rives ; puis, au fond, des massifs montaient, de grands feuillages confus, de larges taches noires fermaient l'horizon. Il y avait là, derrière ces taches, une lueur de braise, un coucher de soleil à demi-éteint qui n'enflammait qu'un bout de l'immensité grise. Au-dessus de ce lac immobile, de ces futaies basses, de ce point de vue si singulièrement plat, le creux du ciel s'ouvrait, infini, plus profond et plus large. Ce grand morceau de ciel, sur ce petit coin de nature, avait un frisson, une tristesse vague ; et il tombait de ces hauteurs pâlisantes une telle mélancolie d'automne, une nuit si douce et si navrée, que le Bois, peu à peu enveloppé dans un linceul d'ombre, perdait ses grâces mondaines, agrandi, tout plein du charme puissant des forêts. Le trot des équipages, dont les ténèbres éteignaient les couleurs vives, s'élevait, semblable à des voix lointaines de feuilles et d'eaux courantes. Tout allait en se mourant⁵⁷.

« Cendre fine », « lueur de braise », « enflammait », autant de mots du champ lexical du feu qui permettent à l'auteur de proposer un parallèle connu à l'expérience esthétique du coucher de soleil que la mort vient également ici compléter avec « linceul », « ténèbres », « mourant ». Le coucher de soleil s'affranchit de son seul romantisme pour être réellement considéré avec gravité. Une gravité que l'on retrouve de façon encore plus frappante chez Maupassant :

La nuit venait doucement, enveloppant d'ombre transparente, comme d'un crêpe léger, la grande campagne qui s'étendait à droite. Le train longeait la Seine, et les jeunes gens se mirent à regarder dans le fleuve, déroulé comme un large ruban de métal poli à côté de la voie, des reflets rouges, des taches tombées du ciel que le soleil en s'en allant avait frotté de pourpre et de feu. Ces lueurs s'éteignaient peu à peu, devenaient foncées, s'assombrissant tristement. Et la campagne se noyait dans le noir, avec ce frisson sinistre, ce frisson de mort que chaque crépuscule fait passer sur la terre⁵⁸.

La même angoisse existentielle baigne la série des six poèmes *Soleils couchants* de Victor Hugo où le temps qui passe affecte les hommes, plus que la nature elle-même, et de façon inéluctable :

⁵⁷ Emile Zola, *La curée* (1871), Paris, Librairie Générale Française, 1967, p. 10.

⁵⁸ Guy de Maupassant, *Bel-Ami* (1885), Paris, Librairie Générale Française, 1979, p. 243.

Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées ;
Demain viendra l'orage, et le soir, et la nuit ;
Puis l'aube, et ses clartés de vapeurs obstruées ;
Puis les nuits, puis les jours, pas du temps qui s'enfuit⁵⁹ !

La simple description romantique des couleurs ne suffit donc plus à qualifier l'expérience esthétique du coucher de soleil tant la dimension dramatique tend à se substituer à celle-ci. Ainsi, chez Gérard de Nerval le coucher de soleil n'est plus qu'un incendie :

Quand le Soleil du soir parcourt les Tuileries
Et jette l'incendie aux vitres du château,
Je suis la Grande Allée et ses deux pièces d'eau
Tout plongé dans mes rêveries⁶⁰ !

Mais ce sur quoi nous éclaire avant tout la littérature, c'est en réalité l'engagement de la personne qui regarde dans l'expérience esthétique qu'elle éprouve. C'est son implication physique et sensible qui nous conduit à entrevoir la nature même du coucher de soleil : un spectacle⁶¹ auquel nous désirons tous et toutes assister.

⁵⁹ Victor Hugo, « Soleils couchants », poème VI, *Les feuilles d'automne* (1831), Paris, Gallimard, 1981, p. 105.

⁶⁰ Gérard de Nerval, « Le coucher de soleil », *Odelettes* (1853), Paris, Librio, 2005, p. 341.

⁶¹ Du latin *spectare* qui signifie « regarder ».

Spectacle du monde : paysage, *Stimmung* et horizon

« Le soleil n'a de spectateur que quand il s'éclipse » écrit Sénèque dans ses *Questions naturelles*⁶². Le coucher de soleil est un spectacle du monde. Un spectacle qui se répète quotidiennement. Le spectacle par lequel le monde lui-même se répète quotidiennement, et pour l'éternité. Mais c'est aussi un spectacle dont la scène semble circonscrite à l'échelle limitée du paysage. Attardons-nous sur cette notion de *paysage*. La définition première du Littré indique qu'il correspond à « une étendue de pays que l'on voit d'un seul aspect ». *Pays* définit à l'origine une petite subdivision territoriale. Par extension, *paysage* permet de caractériser certaines formes artistiques (peinture ou photographie représentant ledit paysage). De façon tautologique, *paysage* permet également de nommer le format horizontal propre à ces mêmes formes artistiques (qui s'oppose au *portrait*, représentation rapprochée de personnes). « Le paysage participe de l'éternité de la nature, un toujours déjà là, avant l'homme, et sans doute après lui. En un mot, le paysage est une substance⁶³. » Le coucher de soleil n'est pas réellement constitutif de la substance du paysage dont parle Anne Cauquelin dans cet extrait, mais il s'y ajoute comme un accident visuel. Le coucher de soleil est donc en réalité une combinatoire : un paysage donné et augmenté par les effets lumineux d'un phénomène atmosphérique. Dans son ouvrage *Vivre de paysage*, Jacques Jullien précise ce rapport perceptif double : « Il y a paysage quand je ressens en même temps que je perçois⁶⁴. » Cet aller-retour complexe entre un déjà-là du monde et un maintenant de la perception est souvent décrit par un terme allemand, dont la traduction française « humeur » ne permet pas d'en apprécier la subtilité. Il s'agit de la *Stimmung* que Baldine Saint Girons décrit comme suit dans son ouvrage *L'acte esthétique* :

Regardons-nous un paysage ? Nous le voyons, certes, mais nous faisons plus que le voir : nous le « réalisons », nous le rendons réel, en nous en laissant inspirer. Nous ressentons alors sa forme et sa matière agir et vibrer en nous et nous en remodelons les éléments selon ce que les phénoménologues appellent une *Stimmung*. (...) La *Stimmung* est impossible à localiser : elle est ce dans quoi nous sentons le devenir d'un paysage et l'entente profonde de ses éléments⁶⁵.

La *Stimmung* du paysage est ce que l'œil humain voit et ressent de la surface terrestre, depuis l'endroit où il se trouve jusqu'à la ligne d'horizon. Pour disparaître, le soleil nécessite

⁶² Sénèque, *Questions naturelles* (61-64), trad. P. Oltramare, Paris, Belles Lettres, 2003, p 300.

⁶³ Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁴ Jacques Jullien, *Vivre de paysage*, Paris, Gallimard, 2014, p. 89.

⁶⁵ Baldine Saint Girons, *L'acte esthétique*, Paris, Klincksieck, 2008, p. 98.

que cet œil le regarde depuis un point fixe de la planète. La rotondité de la Terre fait qu'une personne dont la hauteur du regard est en moyenne à 1,60 mètres positionne la ligne d'horizon à environ 4,7 km de là où elle se trouve. L'astre solaire se situe quant à lui à 150 millions de kilomètres à l'opposé de cette même ligne d'horizon. Le couchant est alors cet instant furtif où, dans l'œil de la personne qui observe, l'infiniment grand de l'univers rencontre l'infiniment petit de l'entendement humain. Plus alors qu'une simple expression anthropomorphique, le coucher de soleil est véritablement un spectacle anthropique qui n'existe que dans notre œil, à l'endroit et au moment où il est regardé. En paraphrasant Marcel Duchamp qui énonce que « le tableau est autant fait par le regardeur que par l'artiste⁶⁶ », on peut énoncer par symétrie que le coucher de soleil est autant fait par la personne qui le regarde que par le système cosmique lui-même.

Le soleil couchant révèle autant qu'il circonscrit l'horizon avec lequel nous entretenons collectivement un rapport double de distance et de proximité, comme le souligne notamment Céline Flécheux dans son ouvrage *L'Horizon* :

En vertu des rapports qu'il instaure avec les lointains, l'horizon offre une parfaite métaphore des liens qu'entretient le sujet avec lui-même : la distance requise par l'horizon, entre un point de vue subjectif et un lointain quasi inconnu, témoigne de la solidarité tissée entre le sujet et le monde⁶⁷.

Il s'agit là peut-être d'une autre dimension politique qui touche à la notion de territoire. À son apogée, du XVI^e au XVIII^e siècle, l'Empire espagnol regroupe des pays d'Europe, d'Océanie, d'Afrique et des Amériques, jusqu'à devenir le plus grand territoire impérial du monde surnommé « Empire sur lequel le soleil ne se couche jamais ». Ce qualificatif est réutilisé un peu plus tard pour définir cette fois l'Empire britannique, pour les mêmes raisons. On trouve l'origine de cette idée dans un extrait du Livre VII des *Histoires* d'Hérodote : « La Perse n'aura plus d'autres bornes que le ciel, le soleil n'éclairera point de pays qui ne nous touche⁶⁸. » Il y a une double lecture de cette image, nous y reviendrons plus tard, d'un soleil qui ne se coucherait jamais : d'abord cela suppose que le territoire est sans limite géographique, mais également qu'il est sans limite temporelle.

⁶⁶ Marcel Charbonnier, *Entretiens avec Marcel Duchamp* (1960), Paris, Allia, 2014, p. 11-12.

⁶⁷ Céline Flécheux, *L'Horizon*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 17.

⁶⁸ Hérodote, *Histoires* (vers -440), trad. P.-E. Legrand, Paris, Belles Lettres, 1993, p. 75.

Theatrum Mundi : photométéores et météotopies

Littéralement « grand théâtre du monde », *Theatrum Mundi* est une image allégorique qui date de la haute Antiquité grecque. De même que la *Caverne de Platon* permet d’imager et de conceptualiser la complexité de l’accès à la connaissance, le *Theatrum Mundi* propose d’envisager le monde comme un grand théâtre dont nous serions les acteurs et les actrices, sous la voûte céleste qui serait notre grand décor collectif. À la croisée de l’astronomie, de la métaphysique et de la théologie, le *Theatrum Mundi* a longtemps inspiré les philosophes, les scientifiques et les artistes, de Sénèque à Shakespeare. Les pièces de ce dernier trouvent toute leur dimension dans le *Théâtre du Globe*, un édifice circulaire construit à Londres en 1599 et dont l’espace central est ouvert sur le ciel. Interprétation architecturale du *Theatrum Mundi*, l’entrée du public est surmontée de l’épigraphe latine *Totus mundus agit histrionem* (« Le monde entier est un théâtre »). Du plafond de la salle de théâtre octogonale percé d’un oculus de la *Domus Aurea*⁶⁹ (Cf. Iconographie #9) de Néron à la voûte de béton du *Teshima Art Museum*⁷⁰ (Cf. Iconographie #10) au Japon de l’architecte Ryūe Nishizawa, en passant par les *Skyspaces*⁷¹ (Cf. Iconographie #11) de James Turrell, l’histoire de l’art et de l’architecture est très riche d’interprétations, de citations, de mises en abyme du *Theatrum Mundi* dont les dimensions poétiques et contemplatives semblent encore nourrir les artistes aujourd’hui.

Le spectacle des états du ciel, les aspects changeants des nuages, les pluies, les grêles, les orages qui se forment au-dessus de nos têtes, les apparitions de météores lumineux comme les aurores boréales, les halos et l’arc-en-ciel, ont quelque chose d’étrange ou de merveilleux qui sollicite et captive l’attention. Pour une âme disposée à sentir vivement, de pareilles études doivent avoir un charme irrésistible⁷².

Les phénomènes atmosphériques listés dans cet extrait par Ernest Faivre sont à classer parmi les *météores*, plus spécifiquement parmi les *photométéores*. Du grec *photos* (« lumière ») et *meteoros* (« dans les airs »), les *photométéores* sont les phénomènes optiques de l’atmosphère terrestre. Créés par des processus physiques comme la réflexion, la réfraction, la diffraction ou encore la polarisation, apparaissent alors des arcs-en-ciel, des halos, des mirages, des aurores boréales ou encore donc des couchers de soleil.

⁶⁹ Severus et Celer, *Domus Aurea*, Rome, Italie, 65.

⁷⁰ Ryūe Nishizawa, *Teshima Art Museum*, Japon, 2010.

⁷¹ James Turrell, série des *Skyspaces*, présents dans environ 80 lieux dans le monde entier, 1986-2013.

⁷² Ernest Faivre, *Œuvres scientifiques de Goethe analysées et appréciées (par)* (1862), Paris, Hachette, 2022, p. 292.

Aventurons-nous un instant pour tenter de dresser ici un parallèle avec les *hétérotopies*⁷³ de Michel Foucault. *Hétérotopie*⁷⁴ désigne un espace autre que celui de l'utopie, c'est-à-dire un espace physique qui renvoie à un imaginaire collectif : le bateau, le cimetière, la prison sont de parfaits exemples d'*hétérotopies*. De la même façon donc, dans l'imaginaire collectif, les *photométéores* sont des phénomènes reconnaissables qui pour autant nécessitent un lieu pour apparaître. Ce qui fait spectacle, ce qui s'adresse à la personne qui observe à l'endroit où elle se trouve, n'est donc plus simplement un météore, mais une *météotopie*, un accident atmosphérique furtif dans notre commun géographique. Différence singulière avec les autres *météotopies*, le coucher de soleil est un phénomène optique que l'on peut très facilement prévoir. Nous en connaissons l'heure et la position exactes chaque jour de l'année. Les prévisions météorologiques permettent également d'en connaître les conditions atmosphériques, conditions sans lesquelles il ne pourrait tout simplement pas apparaître, comme le précisent ici Margollé et Zurcher dans leur ouvrage *Les Météores* :

L'atmosphère réfracte et reflète les rayons du soleil pour nous donner l'aurore et le crépuscule, pour faire briller le ciel du levant et du couchant des plus éclatantes couleurs. Sans l'atmosphère, le soleil nous arriverait et nous quitterait subitement ; nous passerions sans transition de l'obscurité de minuit à la splendeur de midi. Nous n'aurions plus de douces clartés du crépuscule⁷⁵.

Regarder un coucher de soleil n'est pas juste être témoin d'un accident visuel du ciel, c'est prendre un rendez-vous esthétique avec le monde. Marianne Massin définit l'expérience esthétique comme « la relation sensible qu'on entretient avec le monde environnant⁷⁶ ». Le coucher de soleil ne consiste cependant pas uniquement en une relation sensible et subjective avec le monde mais en une relation sensible et intersubjective, comme le décrit Husserl cité par Céline Flécheux à propos du spectacle de l'horizon : « Les co-sujets de cette expérience sont eux-mêmes, dans ce mouvement, pour moi et pour tout un chacun, un horizon ouvertement infini formé d'hommes qu'il est possible que l'on rencontre, et qui alors entrent en connexion actuelle avec moi et les uns avec les autres⁷⁷ ».

⁷³ Michel Foucault, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Dits et écrits*, Paris, Architecture, Mouvement, Continuité, n°5, 1984.

⁷⁴ Composé de *hétéro* (« autre ») et *topos* (« lieu »).

⁷⁵ Elie Margollé et Frédéric Zurcher, *Les Météores* (1923), Paris, Nabu Presse, 2012, p. 3.

⁷⁶ Marianne Massin, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁷ Cité par Céline Flécheux, *op. cit.*, p. 222.

C'est précisément cette intersubjectivité qui fait spectacle. Dans son ouvrage *Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière décrit justement le théâtre comme « le seul lieu de confrontation du public avec lui-même comme collectif⁷⁸ ». Il y a, de fait, dans l'expérience individuelle et fugace du coucher de soleil, une conscience de simultanéité, une communion atmosphérique avec l'humanité tout entière, la catharsis pyrotechnique de nos drames partagés. Cette catharsis fait joliment écho aux mots de Claude Lévi-Strauss dans *Tristes tropiques* :

Pour le coucher du soleil, (...) il s'agit d'une représentation complète avec un début, un milieu et une fin. Et ce spectacle offre une sorte d'image en réduction des combats, des triomphes et des défaites qui se sont succédé pendant douze heures de façon palpable, mais aussi plus ralentie. L'aube n'est que le début du jour; le crépuscule en est une répétition⁷⁹.

⁷⁸ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 11.

⁷⁹ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* (1955), Paris, Plon, 1993, p. 11.

Un spectacle en trois actes

Nous avons vu que l'image anthropomorphique d'un soleil qui se couche est un idiome français doublé d'un euphémisme qui permet de se tenir à distance de la réalité cosmique. Une façon de conjurer la peur de la potentialité de ne pas voir le soleil réapparaître demain. Par fainéantise intellectuelle, nous nous accommodons de notre impression d'un soleil se couchant afin d'éviter la confrontation avec la réalité scientifique. La science elle-même s'intéresse peu au coucher du soleil, tout comme la philosophie qui semble s'en détourner. Assurément politique pourtant, le spectacle de l'astre couchant semble trop esthétisant pour exciter la pensée critique. Cependant l'image d'un acte amoureux entre le Soleil et la Terre est omniprésente dans la création artistique et littéraire. Cliché absolu, il en est d'ailleurs devenu un mème : un motif par lequel nous nous réinventons culturellement et de façon perpétuelle.

La perfection de l'art de la peinture s'obtient moins en essayant de produire une exacte ressemblance de la nature [...] qu'en essayant de rendre ces touches caractéristiques, hardies et vigoureuses qui excitent l'imagination et la conduisent à faire elle-même l'autre moitié de la peinture⁸⁰.

« L'autre moitié de la peinture » dont parle Rancière serait alors l'expérience esthétique éprouvée par chaque personne qui la regarde. Une importance absolue du regard que corrobore la notion de spectacle : le coucher du soleil est le spectacle quotidien de la petite mort d'un monde qui renaît chaque matin. Ainsi se dessine la trame de notre recherche : à travers une analyse croisée d'œuvres d'artistes, nous allons étudier les différents registres d'expériences esthétiques du coucher de soleil pour mettre en lumière les raisons potentielles de l'évitement critique et tenter de proposer des pistes de réflexion théoriques. Pour ce faire nous allons envisager les œuvres à l'aune de la spectacularité intersubjective qu'elles instaurent. Comme un spectacle classique, l'argument est organisé en actes. L'acte est historiquement intéressant car il est lié au temps de consommation des bougies qui éclairaient jadis les théâtres, tout comme la nuit studieuse de Bachelard. Mais l'acte est aussi classiquement divisé en différents tableaux, et c'est bien à travers un ensemble de tableaux (mais aussi de photographies ou d'installations) que va nous faire déambuler la recherche.

⁸⁰ Jacques Rancière citant William Gilpin, *op. cit.*, p. 67.

Ces tableaux, comme le dit Merleau-Ponty, vont nous guider pour percer « la peau des choses⁸¹. »

Nous l'avons vu, la fin du XIX^e siècle marque un tournant dans le rapport au paysage. Après une longue histoire de la peinture de paysage sans personnages, ces derniers réapparaissent soudainement : de nouvelles figures spectatrices dans la toile qui témoignent d'un renouvellement du régime du regard. Les trois actes reposent sur trois œuvres majeures de notre culture commune, produites par trois figures tutélaires de l'histoire de l'art européen : William Turner (1775-1851, Royaume-Uni), Caspar David Friedrich (1774-1840, Allemagne) et Edvard Munch (1863-1944, Norvège). Ils contribuent tous les trois activement, par leurs travaux d'avant-garde, à la transition du classicisme du siècle des Lumières vers la modernité naissante du début du XX^e siècle.

Du pré-impressionnisme à l'expressionnisme en passant par le romantisme, du beau à l'apocalyptique en passant par le sublime, cette évolution se manifeste notamment par le traitement pictural expérimental de la lumière solaire. Si leurs œuvres sont la synthèse d'un héritage artistique séculaire, elles font également basculer l'art dans un nouveau paradigme, un nouveau registre d'attention au paysage et à la subjectivité de notre regard, exploré par la création la plus contemporaine. À propos du statut même de spectateur, Rancière indique : « Être spectateur c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir.⁸² » Il y a justement dans la révolution esthétique opérée par les œuvres de ces trois artistes un « pouvoir d'agir » qui va nous accompagner tout au long de la lente descente de l'astre solaire : la rétine d'abord éblouie par l'irradiant *Regulus* de Turner (1828-1837), puis la couleur dissolue dans l'épaisseur atmosphérique du *Sonnenuntergang* (« Coucher de soleil ») de Friedrich (1830-1835) et enfin l'horizon embrasé du *Skrik* (« Le Cri ») de Munch (1893-1917).

Chacune de ces œuvres se nourrit d'œuvres passées. Chacune de ces œuvres inspire de nouvelles œuvres qui elles-mêmes en inspirent de nouvelles. Ces mêmes du coucher de soleil sont les marqueurs de notre évolution culturelle collective, ils sont les mots de notre langage visuel commun.

⁸¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (1964), Paris, Gallimard, 1985, p. 70.

⁸² Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 8.

Un spectacle en trois actes

Congédier les fantasmes du verbe fait chair et du spectateur rendu actif, savoir que les mots sont seulement des mots et les spectacles seulement des spectacles peut nous aider à mieux comprendre comment les mots et les images, les histoires et les performances peuvent changer quelque chose au monde où nous vivons⁸³.

⁸³ Jacques Rancière, *ibid.*, p. 29.

ICONOGRAPHIE

12. William Turner, *Regulus*, Tate Britain de Londres, Royaume-Uni, 1828-1837.



ACTE I: Le Soleil en face

I.1 Le pré-impressionnisme rétro-éclairé de William Turner	39
I.2 <i>Regulus</i> , 1828-1837 : la comédie du regard	41
I.3 Fascination	46
I.4 Aveuglement	48
I.5 Volte-face	50
I.6 Conclusion : le coucher de soleil comme défiance du beau	52

I.1 Le pré-impressionnisme rétro-éclairé de William Turner

Joseph Mallord William Turner naît à Londres en 1775 dans une famille modeste et aimante. Il grandit au bord de la Tamise puis le long de la mer du Nord où son goût pour les bateaux et les paysages maritimes se retrouve déjà dans les carnets de croquis qu'il commence à produire dès l'âge de dix ans et qu'il n'a de cesse de poursuivre toute sa vie. Il reçoit d'abord un enseignement du dessin d'architecture et de la perspective avant d'intégrer la *Royal Academy* de Londres pour un enseignement artistique académique qui lui fait rencontrer le travail des grands maîtres classiques. Il retient surtout les œuvres de Poussin et du Lorrain. La rigueur et la qualité de son travail le conduisent à enseigner lui-même la perspective à la *Royal Academy*.

Entièrement dévoué à son œuvre, il voyage beaucoup, seul, à travers l'Angleterre, le Pays de Galles et l'Écosse, à la recherche de paysages dont il tire de très nombreuses aquarelles et d'innombrables croquis. Il parcourt également l'Europe, la France et l'Italie principalement où un premier séjour à Venise en 1819⁸⁴ (Cf. Iconographie #13) marque un tournant dans son travail. Le traitement de la lumière prend une importance centrale et sa gamme chromatique évolue lentement vers des couleurs de plus en plus chaudes avec une prédilection grandissante pour le jaune. Bientôt, son usage passionné et immodéré du jaune, loin des canons classiques de la peinture de paysage de l'époque, lui vaut les railleries de ses contemporains et devient dans le même temps sa signature.

Celui que l'on nomme le « peintre de la lumière » se fait spécialiste des catastrophes, incendies et autres tempêtes. En octobre 1834, il assiste depuis un bateau sur la Tamise à l'incendie de la Chambre des Lords et des Communes dont il tire quatre peintures⁸⁵ (Cf. Iconographie #14.), toutes plus incandescentes les unes que les autres. La légende veut qu'il se fasse attacher quelques années plus tard au mât d'un bateau pour faire l'expérience physique de la mer déchaînée, légende à laquelle sont liées plusieurs toiles et notamment *Tempête de neige en mer*⁸⁶ (Cf. Iconographie #15).

⁸⁴ William Turner, *San Giorgio Maggiore au couchant*, collection Tate Britain, Londres, 1819.

⁸⁵ William Turner, *Incendie de la Chambre des Lords et des Communes*, collection Philadelphia Museum of Art, 1835.

⁸⁶ William Turner, *Tempête de neige en mer*, collection Tate Britain, Londres, 1842.

Les conditions atmosphériques offrent à Turner un renouvellement permanent et infini du paysage qu'il consacre sa vie entière à tenter de saisir dans une œuvre très prolifique de plus de 550 huiles sur toiles, 2 000 aquarelles et 30 000 dessins et esquisses sur papier. Son travail rencontre un vif succès de son vivant, il expose et vend très régulièrement ses œuvres dans sa propre galerie à Londres ou à la *Royal Academy*.

Turner est un acteur éminent du passage du pragmatisme scientifique du siècle des Lumières au réenchantement poétique et métaphysique du romantisme anglais. Précurseur et avant-gardiste, il est *a posteriori* qualifié de pré-impressionniste⁸⁷ tant son travail amorce et annonce ce que les artistes modernes, français principalement, développeront bien plus tard dans le traitement décomposé de la lumière, comme si elle surgissait de derrière la toile. Il meurt du choléra à Londres en 1851, dans une grande solitude. À travers son testament, il lègue la totalité de son œuvre à la *National Gallery*, aujourd'hui *Tate Britain*, où des salles entières lui sont toujours consacrées.

⁸⁷ Comme évoqué précédemment, l'impressionnisme ne naît qu'en 1872, en réaction à la toile de Monet *Impression, soleil levant*, soit vingt ans après la mort de Turner.

I.2 Regulus, 1828-1837 : la comédie du regard

Exposée à la *Tate Britain* de Londres, la toile *Regulus*⁸⁸ (Cf. Iconographie #12) est de dimensions moyennes, 124 cm de largeur par 91 cm de hauteur, format plus large que haut que l'on peut qualifier de paysage. Elle représente l'entrée portuaire d'une ville en bord de mer, une ville dont les édifices sont assez imposants et forment, sur la droite du tableau, un front bâti dense et discontinu dont les lignes de perspectives filent toutes vers un point de convergence qui ne se trouve pas tout à fait au centre de la toile, mais un peu déporté sur la droite. Derrière ce front bâti semble se détacher dans le ciel un promontoire rocheux en haut duquel domine une fortification.

De l'autre côté, la rive comporte des édifices beaucoup plus disparates et clairsemés, principalement constitués de tourelles qui donnent l'impression d'être les ruines d'un château fort mais qui évoquent étrangement avec leurs proportions incongrues une architecture anachronique de cheminées industrielles. Au loin, tout à gauche, semble s'élever une haute colline, faisant écho à la falaise de droite, qui laisse penser que la côte est à cet endroit relativement escarpée. La mer entre dans le port avec une forme de violence dont témoignent la présence de nombreuses écumes et la couleur bleu foncé propre aux eaux tempétueuses.

Au pied des constructions, à droite, se trouve une foule assez dense qui semble réunie pour célébrer le départ ou l'arrivée de bateaux. Une dizaine d'embarcations de tailles et d'importances différentes, de la barque au galion, ont toutes la proue dirigée vers le point de convergence des lignes de perspective. De nombreux mâts sont prolongés de drapeaux. Il semble donc s'agir d'un événement important, une grande célébration populaire. À noter la présence fantomatique d'un énorme bateau à l'horizon qui semble rentrer dans le port, mais qui pourrait tout aussi n'être en réalité qu'une illusion d'optique tant il se confond avec le pied des falaises.

L'ensemble de ces éléments (architecture, foule, bateaux) est d'une gamme chromatique très tenue allant du brun-jaune au rouge foncé qui plonge la toile dans une ambiance « d'heure dorée ». Le point de convergence des lignes n'est pas exactement positionné sur l'horizon mais un peu plus haut dans le ciel, où se trouve un soleil irradiant. C'est un soleil

⁸⁸ William Turner, *Regulus*, Tate Britain, Londres, Royaume-Uni, 1828-1837.

que l'on ne voit en réalité pas. Aucun cercle défini n'apparaît. Il n'est qu'une source lumineuse qui semble surgir de derrière la toile. On pourrait croire à une photographie surexposée. Le soleil diffuse sa lumière sur l'eau que des rais très identifiables accentuent. Il éclaire aussi très fortement le ciel jusqu'à créer en partie haute de la toile des mouvements concentriques de nuages. Le bleu du ciel n'apparaît que dans les deux angles hauts gauche et droit de la toile, dans une forme de symétrie avec la mer. Le point de vue de la toile se trouve en surplomb de la foule, en surplomb de la ligne d'horizon, comme aligné avec l'astre irradiant.

Regulus est une toile qui occupe une place singulière dans l'œuvre de Turner car elle témoigne de sa filiation et de son admiration pour le travail du Lorrain qui marque la Renaissance avec une œuvre empreinte de références à la mythologie ou à la Bible, produisant des représentations de paysages où la perspective, l'horizon et la lumière naturelle occupent toute la place comme dans une œuvre précédente de Turner, *Didon construisant Carthage*⁸⁹ (Cf. Iconographie #16). Empruntant au même répertoire pictural, *Regulus* est d'abord peinte en novembre 1828 à l'occasion d'un séjour de Turner en Italie et montrée dans une première version dans sa propre maison romaine, le *Palazzo Trulli*, en décembre de la même année. Elle y reçoit un avis mitigé et est envoyée trop tard à Londres pour pouvoir être exposée à la *Royal Academy*.

Laissée de côté pendant près de dix ans, elle est reprise par Turner en 1837. Cette seconde intervention est difficile à évaluer avec certitude, pour quelques spécialistes il s'agit surtout d'un grattage de la toile, pour d'autres d'ajouts de pigments blancs. Ce qui est certain, c'est que la seconde intervention s'est focalisée sur la lumière du soleil : Turner lui donne un éclat et une vigueur qui semblent échapper aux limites mêmes de ce que la peinture peut produire tant la lumière semble surgir de l'arrière de la toile (ce qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler les dioramas de Louis Daguerre, mis au point à peu près à la même époque) et créer une sorte d'aveuglement qui tend à faire passer le motif de la peinture au second plan.

L'aveuglement est bien le sujet de la toile. *Regulus* est le nom d'un supplicé romain qui perd une bataille à Carthage pendant les guerres puniques. Il est envoyé à Rome par les Carthaginois pour négocier la libération de quelques prisonniers. Il conseille cependant à

⁸⁹ William Turner, *Didon construisant Carthage ou l'Ascension de l'Empire carthaginois*, collection National Gallery, Londres, 1815.

Rome de ne pas céder. Toutefois, fidèle à son engagement, il rentre à Carthage où, ayant failli, il est supplicié : on l'enferme trente jours et trente nuits dans le noir le plus complet avant de l'exposer à la lumière directe du soleil, en lui ayant, au préalable, couper les paupières.

Le soleil brûlant devient lumière blanche, puis pourpre, puis semblable à des flammes, avant que ne s'installent deux larges taches noires à la place des images du monde⁹⁰.

Comme le décrit Yves Pouliquen dans cet extrait, *Regulus* n'est pas donc un personnage du tableau, mais l'œil du tableau, la rétine brûlée par laquelle Turner nous impose de regarder le soleil en face. Un face-à-face avec une mort imminente qui opère une véritable bascule du regard : une fusion entre le Soleil et l'œil, une unité entre l'humain et le divin. La lumière solaire devient le sujet total et unique du tableau. Cette toile, dont la perspective tout entière converge vers le (plus) rien, renvoie à une critique célèbre de William Hazlitt qualifiant avec un mélange d'humour et de cynisme les œuvres de Turner : « On a dit de ses paysages que c'étaient des images du néant, mais très ressemblantes⁹¹. »

Le supplicié romain est par ailleurs devenu, par son histoire héroïque, une figure de l'honnêteté et de la loyauté, fidèle à son engagement et faisant face avec dignité à son destin funeste. Un défi mortel que l'on retrouve dans la célèbre maxime de La Rochefoucauld « Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder fixement⁹². » Cette maxime est d'ailleurs le point de départ de l'œuvre très récente de l'artiste anglais David Hockney *Sunrise*⁹³ (Cf. Iconographie #17) : une animation réalisée à la tablette graphique par l'artiste qui figure un soleil levant. Ce soleil levant digital a été présenté sur des écrans publicitaires géants, de *Times Square* à New York à *Picadilly Circus* à Londres, en passant par Tokyo ou Séoul, et ce à l'heure exacte du coucher du soleil, comme une sorte de boucle temporelle. L'animation s'achève par ces mots : « Remember you cannot look at the sun or death for very long⁹⁴. »

Ne plus pouvoir fermer les paupières crée soudainement un changement de paradigme de notre rapport objectif au monde comme le précise Pierre Wat dans son ouvrage *Turner*.

⁹⁰ Yves Pouliquen, *La transparence de l'œil* (1992), Paris, Odile Jacob, 2021, p. 135.

⁹¹ William Hazlitt et Leigh Hunt, *The Round Table* (1817), Oxford, Oxford Woodstock Books, 1991, p. 19-20.

⁹² François de La Rochefoucauld, *Réflexions, Sentences et Maximes morales* (1714), Paris, Hachette, 2017, p. 41.

⁹³ David Hockney, *Sunrise*, Circa Council, 2021.

⁹⁴ « Rappelez-vous que vous ne pouvez pas regarder le soleil ou la mort pendant très longtemps. »

Menteur magnifique : « Les paupières, à l'instar de la "fenêtre" d'Alberti, s'ouvrent et se ferment et sont, par là même, l'ultime garantie d'une distance, d'une objectivité encore possible, d'une séparation entre vie et représentation⁹⁵. » *Regulus* met en place un processus inédit qui ajoute à la perspective classique une dimension physique, voire physiologique, comme la lumière s'ajoute à la toile, comme le soleil s'ajoute au paysage. Une sorte de vertige oculaire, une mise en abyme organique qui révèle d'ailleurs un lien étrange entre la rotondité de l'œil et l'astre solaire, un mimétisme formel que soulignait déjà Plotin dans les *Ennéades* : « Jamais un œil ne verrait le soleil sans être devenu semblable au soleil⁹⁶. » À noter que cette similitude formelle entre un œil et un astre se retrouve dans une scène culte de l'un des films les plus célèbres du cinéma surréaliste, *Un chien andalou*⁹⁷, où un nuage passant lentement devant une pleine lune est mis en perspective d'un gros plan sur un œil dont la pupille est tranchée par la lame d'un rasoir.

La légende de Turner le poursuit jusque sur son lit de mort où il est dit qu'il prononce ces quelques mots dans un ultime souffle : « Sun is God⁹⁸. ». Avérée ou fantasmée, cette anecdote rappelle qu'il est nécessaire de regarder l'œuvre de Turner en tenant compte de la spiritualité propre à l'époque. En effet l'émergence de la période romantique au début du XIX^e siècle est fortement liée au protestantisme : l'art s'inscrit dans la dynamique d'un rapport à Dieu, sans médiation. L'expérience sensible du paysage transmise par les artistes constitue alors une véritable théophanie.

Il y a du spectacle dans la vie de Turner comme dans son œuvre du spectaculaire, lui qui s'est choisi comme date de naissance la date anniversaire de la mort de William Shakespeare. Mais il y a peut-être aussi du jeu, c'est-à-dire de la comédie. Comédie vient du grec *comos*, procession, et évoque les cortèges populaires qui célébraient les fêtes de Dionysos. Par extension la comédie est devenue le jeu propre au théâtre. Le comédien est le maître d'œuvre de la fiction comme l'auteur de *Regulus* qui, comme le souligne également Yves Pouliquen : « à l'opposé de toute pratique documentaire, a développé un véritable art de la fiction. Turner, ne l'oublions pas, se rêvait poète⁹⁹ ».

⁹⁵ Pierre Wat, *Turner. Menteur magnifique*, Paris, Éditions Hazan, 2010, p. 59.

⁹⁶ Plotin, *op. cit.*, p. 112.

⁹⁷ Luis Buñuel et Salvador Dalí, *Un chien andalou*, 1929.

⁹⁸ « Le soleil c'est Dieu. »

⁹⁹ Pierre Wat, *op. cit.*, p. 7.

Représenter le coucher de soleil implique donc nécessairement un jeu avec la perception, une fiction du paysage, une comédie du regard. Nous allons poursuivre notre étude par l'analyse de trois œuvres contemporaines, trois approches plastiques singulières qui vont nous permettre de développer tour à tour les enjeux esthétiques de la fascination, de l'aveuglement et du volte-face.

I.3 Fascination

*The weather project*¹⁰⁰ (Cf. Iconographie #18) est une installation lumineuse immersive et in situ de l'artiste danois Olafur Eliasson réalisée pour le *Turbine Hall* de la *Tate Modern* à Londres en 2003. L'installation consiste d'abord en un immense demi-cercle lumineux, accroché au mur dans la perspective de l'espace et rétro-éclairé par 200 lampes monofréquence au sodium qui diffusent une vive lumière orangée. Puis un plafond recouvert entièrement de miroirs qui reflètent le demi-cercle pour créer un cercle complet et qui reflète également l'espace pratiqué par le public en le dédoublant. Enfin, un léger brouillard artificiel qui baigne les 3 500 m² du *Turbine Hall* dans une rêverie atmosphérique.

L'œuvre s'offre donc au public comme l'expérience fascinante d'un coucher de soleil artificiel, suspendu dans l'espace comme dans le temps. Cette fascination est créée par le face-à-face du public avec l'œuvre qu'Olafur Eliasson met et en place et qui fait étrangement écho à l'ouvrage *La mort dans les yeux* de Jean-Pierre Vernant qui nous en offre le développement suivant :

Dans le face-à-face de la frontalité, l'homme s'établit en position de symétrie par rapport au dieu ; il se maintient toujours dans son axe ; cette réciprocité implique à la fois dualité - l'homme et le dieu qui se font face - et inséparabilité, voire identification : la fascination signifie que l'homme ne peut détacher son regard, détourner son visage de la Puissance, que son œil se perd dans celui de la Puissance qui le regarde comme il la regarde, qu'il est lui-même projeté dans le monde auquel préside cette Puissance¹⁰¹.

Il résulte de l'installation une forme de dépassement qui produit un sentiment très similaire à celui ressenti face à l'immensité d'une mer ou d'un océan, le bien nommé *sentiment océanique*.

Il semble intéressant d'évoquer ici l'étymologie du mot *ouest* qui vient du vieil anglais *west* qui donne *vesper* ou encore *hespérides* mais qui donne aussi, par proxémie et dérivation, une des acceptations du mot *vast*, vaste, indiquant que c'est bien vers l'ouest, vers le soleil couchant, qu'il faut se tourner pour faire face à l'immensité.

¹⁰⁰ Olafur Eliasson, *The weather project*, Tate Modern, Londres, Royaume-Uni, 2003.

¹⁰¹ Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux* (1985), Paris, Fayard, 1998, p. 80.

Il y a effectivement dans la position passive de la personne qui fait face au soleil rougeoyant une forme de dépassement que corrobore l'annonce quasi incantatoire de Guy Debord dans la *Société du Spectacle*¹⁰², citée par Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé* : « Plus il contemple, moins il est¹⁰³. » La personne qui assiste au spectacle se dilue dans sa propre contemplation...

¹⁰² Guy Debord, *La Société du Spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1992.

¹⁰³ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 12.

I.4 Aveuglement

*Sans titre (La Vallée Von Uexküll)*¹⁰⁴ (Cf. Iconographie #19) est une œuvre protocolaire produite par le duo d'artistes Fabien Giraud et Raphaël Siboni entre 2009 et 2014 et dont résultent six vidéos de 36 minutes chacune. Le protocole est le suivant : dans le désert australien, au moment du soleil couchant, les deux artistes disposent une caméra face au soleil qui enregistre en temps réel la descente de l'astre. Cette caméra n'a pas d'optique, elle enregistre la lumière brute dont l'intensité et les couleurs varient au fur et à mesure de la durée de l'enregistrement. La totalité de l'image est occupée par une nappe colorée, d'abord très blanche, puis de plus en plus jaune, orange, rouge, rouge-violet, bleu foncé, jusqu'au noir complet, comme une expérience chromatique de l'aveuglement et de la perte du discernement. La technologie et ses limites faisant partie intégrante des recherches du duo d'artistes, à chaque fois qu'un nouveau modèle de caméra paraît, ils renouvellent le protocole au même endroit et pour la même durée. Les titres des six vidéos mentionnent chaque fois la résolution d'image obtenue et la technologie correspondante : vidéo 5K (5120 X 2700), vidéo 4K (4096 X 2304), vidéo 2K (2048 X 1152), vidéo HD (1920 X 1080), vidéo 1K (1280 X 720) ou encore vidéo SD PAL (720 X 576), comme une histoire archéologique des avancées technologiques. Le titre de l'œuvre renvoie à Jakob von Uexküll, biologiste allemand et père de l'éthologie moderne, à qui nous devons notamment la notion d'*Umwelt*, que l'on peut traduire par « milieu ». *Umwelt* désigne en réalité l'environnement spécifique dans lequel évolue chaque espèce ou chaque individu, dont la perception est singulière et unique.

C'est bien à une expérience singulière de la perception que le public est invité lorsqu'il visionne l'œuvre de Fabien Giraud et de Raphaël Siboni, une expérience lente et hypnotique de la durée. De fait, lorsque le soleil se couche tout semble se passer à la fois lentement et rapidement. Si le mouvement de l'astre semble rapide au point qu'il puisse arriver de le rater par distraction, le dégradé de couleur, lui, semble tellement progressif qu'il est imperceptible. Privé ici de l'astre aveuglant lui-même dont on ne voit que la lumière diffuse, l'œil peut alors s'attarder sur les variations colorées continues. Plus que le dépassement psychique évoqué précédemment, c'est d'un dépassement technologique et anatomique qu'il est question ici : l'appareil comme l'œil humain paraissent incapables de faire l'expérience objective du

¹⁰⁴ Fabien Giraud et Raphaël Siboni, *Sans titre (La Vallée Von Uexküll)*, 2009-2014.

coucher de soleil, qui semble conduire inexorablement à l'aveuglement. Un aveuglement dû à l'absence de focale. De fait, nous en avons individuellement fait l'expérience empirique, il faut, pour que notre œil puisse regarder le soleil sans protection, que celui-ci soit à un angle suffisamment bas par rapport à l'horizon pour que sa puissance soit atténuée par l'épaisseur de l'atmosphère, comme l'évoque poétiquement, avec un rapporteur d'écolier posé sur l'horizon, l'artiste Chema Madoz dans son œuvre *Untitled (Transportador)*¹⁰⁵ (Cf. Iconographie #20).

L'aveuglement est couramment synonyme d'incompréhension. Peut-être se trouve-t-il ici une autre des raisons possibles de l'éloignement de la pensée critique. Comment comprendre et penser un objet que l'on ne peut pas voir et qui nous aveugle ? Cependant c'est bien dans un retournement de la vision que le *Regulus* de Turner a marqué l'histoire de l'art. L'aveuglement rend soudain possible un au-delà du regard, une métaphysique de l'œil, une métavision du monde qui n'est pas sans faire écho au terme *visionnaire*. Les visionnaires voient au-delà, l'image de l'esprit dépasse l'image perçue par l'œil. L'œuvre de Fabien Giraud et Raphaël Siboni comme celle de William Turner nous invitent donc à devenir nous-mêmes visionnaires, c'est-à-dire à accepter de ne plus voir pour dépasser l'image et alors nous ouvrir à notre propre imaginaire.

¹⁰⁵ Chema Madoz, *Untitled (Transportador)*, 2007.

I.5 Volte-face

*Self-portrait of You + Me*¹⁰⁶ (Cf. Iconographie #21) est une œuvre de l'artiste écossais Douglas Gordon, série de reproductions de portraits photographiques d'icônes cinématographiques (ici Simone Signoret) dont les yeux sont littéralement brûlés par l'artiste à l'aide d'un chalumeau. Les photographies sont ensuite contrecollées sur un support réfléchissant. Les yeux brûlés deviennent les miroirs dans lesquels la personne qui regarde la photographie voit son propre regard se refléter. Un renvoi du regard, un *volte-face*¹⁰⁷ qui accompagne un renvoi de la conscience et de l'attention dans la facialité que traite ici à nouveau Jean-Pierre Vernant en évoquant Gorgô :

C'est dans ce contexte qu'il faut interroger la facialité. Le monstrueux dont nous parlons a ceci de caractéristique qu'on ne le peut aborder que de face, dans un affrontement direct de la Puissance qui exige, pour qu'on la voie, qu'on entre dans le champ de sa fascination, avec le risque de s'y perdre. Voir la Gorgone, c'est la regarder dans les yeux et, par le croisement des regards, cesser d'être soi-même, d'être vivant pour devenir, comme elle, Puissance de mort. Dévisager Gorgô c'est, dans son œil, perdre la vue, se transformer en pierre, aveugle et opaque¹⁰⁸.

Ce travail fait écho à l'œuvre d'Andy Warhol dont le rapport à la culture populaire a eu un impact sur le travail de Douglas Gordon. Comme pour lui, les images sont puisées dans les archives communes, comme lui la répétition produit une sorte d'étourdissement et de dilution de l'œuvre. Mais au-delà de lui, le reflet du regard prolonge de façon presque post-warholienne une forme de narcissisme toute contemporaine. Il est difficile de ne pas interpréter ces œuvres comme une métaphore littérale de l'attirance des starlettes pour les *spotlights*, qui se sont brûlé les yeux à trop vouloir s'en approcher, à l'image des papillons de nuit qui inspirent Virgile et la célèbre locution *In girum imus nocte et consumimur igni* (« nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu »). La formule est reprise comme titre de film par Guy Debord¹⁰⁹ dans lequel il dénonce la société de consommation et l'aliénation de la société moderne à l'économie de marché. Cette attraction irrésistible pour le feu semble cependant être la condition même de la personne qui veut réussir, comme l'artiste et poète John Giorno l'exprime avec un humour caustique

¹⁰⁶ Douglas Gordon, *Self-portrait of You + Me (Simon Signoret)*, CNAP (donation Collection Yvon Lambert), Paris, 2008.

¹⁰⁷ De l'italien *voltare* qui signifie « tourner ».

¹⁰⁸ Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 80.

¹⁰⁹ Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1981.

notamment dans son œuvre *You got to burn to shine*¹¹⁰ (Cf. Iconographie #22). Mais ce volte-face n'est-il finalement pas en réalité une inversion totale du regard, comme le décrit Didi-Huberman dans *L'homme qui marchait dans la couleur* : « Ce que nous regardons alors nous surplombe littéralement, et à ce titre ce que nous regardons nous regarde¹¹¹. » Le soleil qui s'approche de l'horizon devient progressivement l'iris incandescent de l'univers, l'œil brûlant du cosmos qui nous regarde vivre et mourir. C'est à ce moment que nous devenons alors littéralement les acteurs et les actrices du théâtre du monde, éclairé par les feux du grand projecteur.

¹¹⁰ John Giorno, *You got to burn to shine* (« Tu dois brûler pour briller »), Collection privée, 2017.

¹¹¹ Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit, 2001, p. 68.

I.6 Conclusion : le coucher de soleil comme défiance du beau

Il y a, nous l'avons vu, un paradoxe important entre l'omniprésence des couchers de soleil dans la culture populaire, dans l'histoire de l'art et dans la littérature, et leur absence quasi totale de la pensée critique. Mais il est trop simple de penser que le premier constat engendre le second. Peut-être même d'ailleurs pouvons-nous supposer l'inverse : si « la beauté est ce qui plaît universellement sans concept¹¹² », alors le coucher de soleil lui-même ne nécessite pas de concept. Pouvoir en faire l'expérience esthétique sans avoir à le penser est peut-être une raison de son grand succès. Avec Turner cependant, une révolution rétro-éclairée se met en place : le traitement virtuose de la lumière solaire surgissant de la toile offre une augmentation de l'expérience esthétique de la peinture classique et l'œuvre nous charge d'une pesanteur existentielle qui met l'esprit en action. L'art semble nous révéler la façon dont le phénomène atmosphérique nous engage à devenir les acteurs et les actrices du spectacle du monde.

« Le monde est ma provocation¹¹³ » déclame Bachelard, cité par Baldine Saint Girons. Il y a bel et bien, dans la frontalité avec l'astre solaire, une part de provocation, celle du défi de regarder le soleil en face, sans instrument, au risque de se brûler les yeux. C'est par fascination que nous prenons ce risque de l'aveuglement. Mais ce défi permet en réalité un dépassement de l'image, un au-delà du visible, un volte-face du système perceptif qui ouvre le champ à l'imaginaire. Nous devenons les visionnaires du spectacle à venir. L'aveuglement semble donc être une étape incontournable du processus esthétique du spectacle du soleil couchant, comme « la réciprocité du voir et de l'être-vu¹¹⁴ » dont parle également Jean-Pierre Vernant, c'est-à-dire la conscientisation que l'on nous regarde autant que nous regardons. Désormais en communion visuelle avec l'astre, nous nous engageons activement dans le second acte du spectacle : la décomposition lente et progressive de la lumière blanche dans toutes les couleurs du spectre.

¹¹² Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. A. Philomenko, Paris, Vrin, 1968, p. 94.

¹¹³ Baldine Saint Girons, *op. cit.*, p. 20.

¹¹⁴ Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 77.

ICONOGRAPHIE

23. Caspar David Friedrich, *Sonnenuntergang (Die Brüder)*, Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, Russie, 1830-1835.



ACTE II :

Le ciel dégradé

II.1 Le romantisme mélancolique de Caspar David Friedrich	55
II.2 <i>Sonnenuntergang (Die Brüder)</i> , 1830-1835 : le drame du paysage	57
II.3 Attente	61
II.4 Extase	64
II.5 Occidentation	69
II.6 Conclusion : le coucher de soleil comme connivence avec le sublime	74

II.1 Le romantisme mélancolique de Caspar David Friedrich

Caspar David Friedrich est né en 1774 à Greifswald (aujourd'hui en Allemagne mais alors en Prusse) et mort en 1840 à Dresde. Son enfance est durement marquée par la mort de plusieurs de ses proches. En l'espace de dix ans il perd sa mère, son frère et ses deux sœurs. Il se destine très jeune à la peinture en suivant des cours à l'*Académie Royale des Beaux-Arts de Copenhague* avant de s'installer à Dresde où il se rapproche notamment de Goethe dont le *Traité des couleurs*¹¹⁵ a sur lui une grande influence.

Deux toiles sont particulièrement célèbres : *Le voyageur contemplant une mer de nuages*¹¹⁶ (Cf. Iconographie #24) peinte en 1818 et *La Mer de glace*¹¹⁷ (Cf. Iconographie #25) peinte entre 1823 et 1824. La première représente un personnage de dos, surplombant un paysage recouvert de nuages, devenue l'une des images le plus souvent associées à l'expérience romantique contemplative du monde. La seconde représente le paysage fictif d'une mer gelée d'où surgissent des blocs de glace se mêlant à l'épave d'un bateau (la toile est également appelée *Le naufrage*). Si Caspar David Friedrich est considéré aujourd'hui comme un artiste majeur de la peinture romantique allemande du XIX^e siècle, son travail n'est que très peu considéré de son vivant et redécouvert seulement au début du XX^e siècle. Il laisse une œuvre d'environ 300 peintures, 1000 dessins et de nombreux carnets de croquis. Une bonne partie disparaît malheureusement lors de l'incendie du Glaspalast de Dresde en 1931 puis dans le bombardement de la ville en 1945.

Friedrich n'est pas, à la différence de Turner, un grand voyageur. Il peint surtout la nature qui l'entoure tout en lisant des ouvrages relatant des expéditions qui nourrissent son imaginaire. Il y a autant d'extraordinaire qu'il y a de commun dans son œuvre, ce qui en fait une figure exemplaire du romantisme. De fait, *romantique* vient de l'ancien français *roman* qui désigne la « langue vulgaire » par opposition au latin, la « langue noble ». Le romantisme se constitue en réaction au classicisme et aux modèles esthétiques de l'Antiquité gréco-romaine. Le sujet romantique est un sujet populaire qui concerne la totalité des arts, de la peinture à la poésie en passant par la musique. Comme beaucoup d'artistes romantiques,

¹¹⁵ Johann Wolfgang Von Goethe, *Traité des couleurs* (1810), trad. L. Zuppiroli, M.-N. Bussac, C. Grimm, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2011.

¹¹⁶ Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (« Le voyageur contemplant une mer de nuages »), Kunsthalle de Hambourg, Allemagne, 1818.

¹¹⁷ Caspar David Friedrich, *Das Eismeer* (« La mer de glace »), Kunsthalle de Hambourg, Allemagne, 1824.

Friedrich semble empreint d'une forme de rêverie. Une rêverie illuminée car, luthérien, il voit Dieu en tout. Un panthéisme qui nourrit les questions existentielles que l'on retrouve dans l'une de ses citations les plus célèbres : « *Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch was er in sich sieht*¹¹⁸. » Il ne s'agit plus simplement de voir pour comprendre, mais de voir en soi-même, c'est-à-dire de saisir la complexité du monde à partir de sa propre expérience sensible et subjective.

Friedrich appartient au premier romantisme allemand, très lié à la science et à la minéralogie. Il y a une forte dimension tellurique dans son appréhension du monde que l'on retrouve de façon criante dans sa peinture qui se veut autant réaliste qu'idéalisée. Se dégage de chacune de ses toiles une mélancolie, c'est-à-dire une relation affectée au monde, empreinte d'une forme de désespoir esthétique. « Le soleil noir » de la mélancolie dont parle Gérard de Nerval¹¹⁹ est peut-être bien le soleil qui éclaire les nombreuses toiles de Friedrich : un soleil couchant¹²⁰ (Cf. Iconographie #26) mais dont jamais l'astre lui-même n'apparaît. Il est toujours partiellement masqué par les nuages, dissout dans les perturbations atmosphériques. Il y a une sorte de réification, non pas du soleil lui-même, mais de son action sur le paysage, du dégradé de couleurs qui l'accompagne, comme le décor immuable de l'attente existentielle et solitaire que semblent incarner ses iconiques *Rückenfiguren*, les personnes qui regardent le paysage de dos, faisant écho aux mots de Carl Gustav Carus, contemporain et ami de Friedrich :

L'homme prend conscience de sa propre petitesse en contemplant la nature dans toute sa splendeur. Et renonçant en quelque sorte pleinement à son existence individuelle, il intègre lui-même cet infini parce qu'il a le sentiment immédiat que tout est en Dieu¹²¹.

¹¹⁸ « Le peintre ne doit pas seulement peindre ce qu'il voit devant lui, mais aussi ce qu'il voit en lui-même. »

¹¹⁹ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient* (1851), Paris, Folio Classique, 1998.

¹²⁰ Caspar David Friedrich, *Frau vor untergehender Sonne* (« Femme devant le coucher de soleil »), Musée Folkwang à Essen, Allemagne, 1818.

¹²¹ Carl Gustav Carus, *Lettres sur la peinture de paysage* (1831-1835), Paris, Klincksieck, 2003, p. 68.

II.2 Sonnenuntergang (Die Brüder), 1830-1835 : le drame du paysage

*Sonnenuntergang (Die Brüder)*¹²² (Cf. Iconographie #23) est une toile de petites dimensions, d'une hauteur de 21 cm pour une largeur de 25 cm. C'est un format qui s'éloigne des proportions classiques du paysage pour aboutir à un presque carré. Un format qui peut renvoyer, dans notre contexte contemporain, au format du polaroid voire même à la grille d'Instagram. Un presque carré très petit dont il faut s'approcher pour en apprécier les détails. Il s'agit d'une scène de bord de mer, dont la côte est constituée de collines douces et rougeâtres, recouvertes d'une végétation très basse, d'un vert très foncé et qui forment des sortes de *ffjords* ou tout au moins des méandres qui créent plusieurs plans jusqu'à ce qui semble être, à l'horizon, le début de la pleine mer.

Au premier plan, deux hommes (dont le titre suggère qu'il s'agit de deux frères) se tiennent sur le haut d'une des collines. Ils se trouvent dans le tiers gauche du tableau, tournent le dos à la personne qui regarde le tableau et observent eux-mêmes fixement l'horizon. La hauteur des yeux des deux personnages est plus élevée que celle de l'horizon, donnant à l'ensemble de la toile un point de vue en contre-plongée. Les deux personnages sont vêtus exactement de la même façon : un grand manteau d'hiver noie les bras et le reste du corps, et un grand chapeau de type bicorne à plumes complète le costume.

Au loin, le soleil a disparu derrière deux longs nuages traversant la toile de part en part. Comme si le soleil irradiant de Turner était désormais filtré par les deux stratus, comme si l'œil solaire avait refermé, pour un instant, ses propres paupières. Ne reste que la lumière chaude sur le point de se dissoudre lentement dans toutes les couleurs du spectre lumineux.

Il n'est pas étonnant que l'œuvre de Caspar David Friedrich rencontre son public au début du XX^e siècle (soit près d'un siècle et demi après sa production). En effet la première moitié du XX^e siècle voit notamment émerger une nouvelle forme de théâtre et de rapport au public, le théâtre *épique*. En opposition au théâtre classique *aristotélicien*, le théâtre épique s'inscrit dans une sorte de prolongement du théâtre *élisabethain* en ce qu'il crée une rupture dans le rapport de passivité de la personne qui assiste au spectacle. En effet, le théâtre épique crée les conditions qui permettent au public de prendre de la distance avec la narration, afin de

¹²² Caspar David Friedrich, *Sonnenuntergang (Die Brüder)*, Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, Russie, 1830-1835.

développer son sens critique. C'est ce que Bertolt Brecht, théoricien du théâtre épique, appelle la *distanciation*¹²³. Le spectacle se donne en tant que spectacle, dans l'honnêteté du spectacle, c'est-à-dire qu'il ne tente plus de se substituer au réel. Ainsi les personnes sur scène peuvent s'adresser directement à l'auditoire, en tant que personnes en train de jouer une pièce.

Il s'agit bien d'une mise à distance, d'une mise en abyme du processus théâtral que la peinture de Friedrich semble parfaitement illustrer. Nous regardons une toile représentant un paysage et non pas le paysage lui-même. Nous regardons des personnes regarder. Nous faisons l'expérience d'un paysage expérimenté. Il y a donc un effet de médiation qui à la fois concentre l'attention sur la scène et en même temps nous détourne totalement des habitudes classiques de la peinture. Nous ne sommes plus uniquement des personnes qui regardent, mais des témoins. Notre regard est objectivé puisqu'il est alors dépossédé de l'expérience subjective du spectacle.

Une question annexe se pose au détour de cette distanciation : faut-il absolument qu'il y ait une personne qui regarde pour qu'il y ait coucher de soleil ? Une œuvre peut nous permettre de poser cette interrogation avec humour : *Le meilleur ami du chien*¹²⁴ (Cf. Iconographie #27), série de collages numériques produite en 2013 par le duo d'artistes Mazaccio & Drowilal connu pour sa vision décalée du monde et pour ses assemblages d'images issues de notre culture visuelle partagée. Dans cette série on voit différents chiens, de dos, regarder un soleil couchant avec un semblant d'intérêt. Un de ces collages sous-titré : « The way you make me feel. » présente deux caniches à l'air particulièrement concerné. Si le meilleur ami de l'homme est le chien, le meilleur ami du chien serait alors... le coucher de soleil ?

En contrepoint des *Rückenfiguren* de Friedrich, cette œuvre nous invite à réfléchir à l'impossibilité d'une existence du coucher de soleil en l'absence d'une conscience esthétique, ce qui n'est pas sans rappeler le concept d'*immatérialisme* du philosophe George Berkeley qui cite dans son ouvrage *Principes de la connaissance humaine*¹²⁵ la formule latine *Esse est percipi aut percipere* : « Être, c'est être perçu ou percevoir. »

¹²³ De l'allemand *Verfremdungseffekt*.

¹²⁴ Mazaccio & Drowilal, *Le meilleur ami du chien*, collection privée, 2013.

¹²⁵ George Berkeley, *Principes de la connaissance humaine* (1710), trad. D. Berlioz, Paris, Flammarion, 1993.

Il nous faut donc un autre théâtre, un théâtre sans spectateurs : non pas un théâtre devant des sièges vides, mais un théâtre où la relation optique passive impliquée par le mot même soit soumise à une autre relation, celle qu'implique un autre mot, le mot désignant ce qui est produit sur la scène, le drame. Drame veut dire action. Le théâtre est le lieu où une action est conduite à son accomplissement par des corps en mouvement face à des corps vivants à mobiliser¹²⁶.

Comme le précise ici Rancière, *drame* veut dire *action*¹²⁷. Le drame est originellement ce qui désigne toutes les pièces de théâtre. L'adjectif *dramatic* en anglais se traduit d'ailleurs en français par *spectaculaire*. Ce n'est que plus tard qu'il revêt en français le caractère catastrophique qu'il a aujourd'hui. Le drame ne mène pas nécessairement à la mort, au contraire de la tragédie, nous le verrons plus tard. Le drame traite des désordres du monde et de l'expérience douloureuse que nous en faisons. S'il est courant de lire à propos du travail de Friedrich qu'il s'agit d'une « tragédie du paysage¹²⁸ », préférons alors « drame du paysage », plus en accord avec l'expérience du regard distancié des paysages torturés qu'il nous offre. Cette dimension dramatique des paysages romantiques de Friedrich est la matière même du spectacle *Caspar Western Friedrich*¹²⁹ (Cf. Iconographie #28) créé en 2016 par Philippe Quesne au Centre dramatique national Nanterre-Amandiers qui met en scène un groupe de personnes dans un atelier d'artistes qui créent les décors dans lesquels elles évoluent elles-mêmes, faisant se rencontrer la grandeur des paysages du romantisme allemand et de l'Ouest américain.

La grandeur qui ne se laisse pas mesurer, le précipice, l'orage ou la tempête devant lesquels on se sent impuissant ne sont plus simplement là pour humilier l'esprit mais pour l'entraîner vers une puissance de liberté supérieure¹³⁰.

C'est en ces mots que Rancière décrit le sublime. Le sublime est cette « horreur délicate¹³¹ » définie par Edmund Burke, sentiment que Kant associe directement à la mélancolie¹³². Friedrich lui-même marque une distinction forte entre le sublime du nord de

¹²⁶ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 9.

¹²⁷ Du grec ancien *drâma* (« action jouée sur scène »).

¹²⁸ Victor Pavie, *Lettre à David d'Angers* (1824-1855), Paris, Honoré Champion, 2021.

¹²⁹ Philippe Quesne, *Caspar Western Friedrich*, Centre dramatique national Nanterre-Amandiers, 2016.

¹³⁰ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 24.

¹³¹ Edmund Burke, *op. cit.*

¹³² « Le mélancolique a surtout le sentiment du sublime. », Emmanuel Kant, *op. cit.*, p. 35.

l'Europe comparé à la beauté néo-classique des paysages du sud¹³³. L'expérience esthétique du sublime est exigeante et demande de la part de la personne qui regarde un régime d'attention spécifique et un engagement individuel comme le souligne Baldine Saint Girons dans ce qu'elle nomme « l'acte esthétique » : « la prise de conscience du sublime (n'est) pas instantanée, mais (suppose), au contraire, un risque encouru, une menace conjurée¹³⁴ ». Il y a une nécessité d'émancipation, pour reprendre le terme de Jacques Rancière, une détermination à vouloir dépasser le rapport de passivité que semble nous imposer le paysage : « L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion¹³⁵. »

Nous allons voir comment, dans les pages qui suivent, à l'appui d'une nouvelle sélection d'œuvres contemporaines, s'opère progressivement cette émancipation lors du spectacle du coucher de soleil, en abordant d'abord l'attente de la personne qui regarde, puis l'extase éprouvée pour finir par le potentiel désir de déplacement en direction de l'astre couchant.

¹³³ Il refuse même de voyager dans le sud de l'Europe, à Rome notamment, rejetant catégoriquement tout contact avec le classicisme.

¹³⁴ Baldine Saint Girons, *op. cit.*, p. 99.

¹³⁵ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 19.

II.3 Attente

*Before Sun Sets*¹³⁶ (Cf. Iconographie #29) est une œuvre de l'artiste Carin Klonowski datant de 2012. Elle consiste en une vidéo montrant un soleil couchant auquel se superpose un décompte numérique. L'image d'arrière plan est en réalité une image fixe. Le soleil ne descend pas vers l'horizon. Le compteur crée une dynamique qui joue sur un double registre. À la fois celui du décompte, comme nous pouvons le connaître par exemple lors du passage à la nouvelle année, et en même temps celui du compte à rebours d'une bombe. Il y a donc un mélange d'attente passive et de tension explosive dans le spectacle du coucher du soleil, un double régime de l'attente : une attente pacifique et une attente anxieuse.

Pour étayer le premier cas, nous pouvons évoquer la notion de « paix du soir » que développe Baldine Saint Girons dans son ouvrage *Fiat Lux* : « Silencieux et retenant notre souffle, nous croyions bien “entendre” la respiration du cosmos, miraculeusement pacifiée : n'était-ce pas le monde qui nous parlait directement à travers l'équilibre éphémère du crépuscule, alors que le jour le cédait au soir¹³⁷ ? » Le moment du coucher du soleil marque la fin de la journée et la lente transition du jour à la nuit. Il marque aussi une forme d'apaisement des tensions, de paix conclue avec les drames de la journée.

L'attente crée dans le même temps le sentiment mélancolique en ce qu'elle implique une fébrilité qui n'est pas sans faire penser à celle du sentiment amoureux. Dans son ouvrage *Fragments d'un discours amoureux*, Barthes énonce simplement : « Suis-je amoureux ? Oui puisque j'attends¹³⁸. » Baldine Saint Girons poursuit le développement de la « paix du soir » par ces mots :

D'abord ce n'est qu'un instant fugitif, un passage finalement très bref entre le jour et la nuit, le crépuscule du soir, auquel répond le crépuscule du matin. (...) La mise en scène se fait et se défait. L'armistice a été conclu, un répit a été accordé, mais la paix n'est que provisoire, rien ne durera¹³⁹.

L'attente se mue ici en « armistice », un temps de répit précieux et incertain dont on ne sait quand il s'achèvera. Il est à ce titre intéressant de noter qu'une autre toile célèbre de

¹³⁶ Carin Klonowski, *Before Sun Sets*, Collection du Frac Poitou-Charentes, 2012.

¹³⁷ Baldine Saint Girons, *op. cit.*, p. 44.

¹³⁸ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 69.

¹³⁹ Baldine Saint Girons, *op. cit.*, p. 54.

Friedrich illustrant magnifiquement l'attente, *Deux hommes contemplant la lune*¹⁴⁰ (Cf. Iconographie #30). Elle aurait particulièrement inspiré Samuel Beckett en 1936, lors de son voyage de six mois en Allemagne. *En attendant Godot*, pièce du théâtre de l'absurde par excellence, est une adaptation à la scène du caractère incertain de l'attente, où les deux protagonistes Vladimir et Estragon se donnent rendez-vous à la tombée de la nuit pour attendre un Godot qui ne viendra jamais. En écho, une œuvre du photographe allemand Wolfgang Tillmans, *Moonrise, Puerto Rico*¹⁴¹ (Cf. Iconographie #31), semble être directement inspirée de la toile de Friedrich et ajoute à la latence du sentiment amoureux une certaine tension homo-érotique, propre à son travail.

Pour ce second cas, celui de l'attente anxieuse, il est intéressant de mentionner l'existence d'un syndrome médical pathologique qui touche spécifiquement les personnes atteintes de démence, comme par exemple la maladie d'Alzheimer, appelée « syndrome du coucher de soleil » (également « syndrome crépusculaire »). Il se manifeste, en fin de journée, par des symptômes neuropsychiatriques comme l'agitation, la confusion ou l'agressivité. Sans lien direct, l'artiste Etel Adnan, qui a peint de très nombreux paysages figurant souvent un astre couchant¹⁴² (Cf. Iconographie #32), nous offre une belle image de cette anxiété quotidienne dans son recueil de poésie *Nuit* : « L'angoisse noyée dans le vin rouge revient comme le coucher du soleil¹⁴³. » Pour tenter de comprendre cette angoisse existentielle, peut-être faut-il chercher du côté de nos modes de vie contemporains et de notre rapport quelque peu pervers au temps, ce que Jérôme Baschet décrit dans ce qu'il nomme « la crise de la présentialité » et dont l'ouvrage est résumé en quatrième de couverture par ces mots :

Le manque de temps est l'une des pathologies de l'homme moderne. Elle s'aggrave sans cesse dans notre monde soumis à la tyrannie de l'urgence, saturé d'écrans chronométriques et exigeant toujours plus d'efficacité, de rapidité, de calculs et d'anticipations à court terme. Quant à notre rapport au temps historique, au passé et au futur, il a été entièrement bouleversé au cours des dernières décennies. Alors que dominaient jadis la foi dans le progrès et la certitude d'un avenir meilleur, nous vivons désormais le règne sans partage du présent perpétuel¹⁴⁴.

¹⁴⁰ Caspar David Friedrich, *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (« Deux hommes contemplant la lune »), Metropolitan Museum of Art, New York, 1825-1830.

¹⁴¹ Wolfgang Tillmans, *Moonrise, Puerto Rico*, 2012.

¹⁴² Etel Adnan, *Paysage de feu*, 2017.

¹⁴³ Etel Adnan, *Nuit*, Paris, L'Attente, 2017, p. 47.

¹⁴⁴ Jérôme Baschet, *Défaire la tyrannie du présent : temporalités émergentes et futurs inédits*, Paris, La Découverte, 2018.

Une œuvre très célèbre, à laquelle fait directement écho celle de Carin Klonowski, nous invite à faire l'expérience de l'attente la plus anxieuse qui soit : celle de la fin du monde. Il s'agit de *Big Crunch Clock*¹⁴⁵ (Cf. Iconographie #33) du même Gianni Motti qui revendique les tremblements de terre. Cette œuvre consiste en un simple compteur digital suspendu au mur et qui annonce le temps restant jusqu'à la disparition programmée du soleil, soit environ cinq milliards d'années. Nous retrouvons la même idée d'une fin du monde annoncée par une explosion ou un impact de l'astre dans de très nombreux films catastrophe produits par les studios hollywoodiens mais également dans le très beau film *Melancholia*¹⁴⁶ (Cf. Iconographie #34) de Lars von Trier. L'attente onirique des personnages de la collision de la Terre avec une autre planète en fait des interprètes mélancoliques d'une fin du monde se donnant comme spectacle sublime, faisant écho à ce que développe à nouveau Rancière, toujours à propos de l'interaction avec le spectacle :

Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. Elle participe à la performance en la refaisant à sa manière, en se déroband par exemple à l'énergie vitale que celle-ci est censée transmettre pour en faire une pure image et associer cette pure image à une histoire qu'elle a lue ou rêvée, vécue ou inventée. Ils sont à la fois ainsi des spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui leur est proposé¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Gianni Motti, *Big Crunch Clock*, 1999.

¹⁴⁶ Lars von Trier, *Melancholia*, 2011.

¹⁴⁷ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 19.

II.4 Extase

011019 / 040221 (*diptyque*)¹⁴⁸ (Cf. Iconographie #35) est une œuvre présentée en 2021 par l'artiste Claire Chesnier dont le travail très ténu porte depuis plusieurs années sur une sorte d'épuisement de l'expérience esthétique du dégradé. Ces grands formats, souvent présentés en diptyque, comme les deux réalités d'un même phénomène (aube et crépuscule), sont des encres sur papier que l'artiste applique par couches, travaillant avec la gravité pour générer des glissements, des dynamiques, des ralentissements, des accélérations colorimétriques. Il y a, dans ce travail, un suspens qui conduit à l'extase.

Du grec *ek* « en dehors » et *stasis* « se tenir », littéralement « se tenir en dehors de soi-même », l'extase est un état de distanciation par rapport à notre propre corporalité, un transport au-delà de l'expérience physique qui provoque une sorte de vertige. Le vertige d'une chute infinie dans le gouffre d'un dégradé sans fond. Peut-être est-ce là la force absolue de l'art, celle de pouvoir saisir et transmettre les drames du ciel qui n'a, comme le dit Aristote, « ni lieu, ni vide, ni temps hors de lui »¹⁴⁹, à l'image de la dissolution de la lumière dans toute la gamme de couleurs du spectre lumineux.

C'est d'ailleurs une traduction arabe de « celui qui est en extase » que se choisit un groupe d'artistes d'avant-garde du début du XX^e siècle, les *Nabis*, dont la production offre de nombreuses représentations de soleils couchants. L'un des membres parmi les plus connus, Félix Vallotton, y consacre une part importante de son œuvre, avec des toiles devenues très célèbres comme *Coucher de soleil, bronze-violet*¹⁵⁰ (Cf. Iconographie #36).

Cette explosion de couleurs semble être propre au sentiment sublime, comme l'évoque Denys Riout, historien du monochrome : « Le sublime exclut la monochromie. (...) En fonction de l'adage *horror vacui*, il semble que la surface vide du monochrome peut (inspirer la terreur propre au sublime). Mais il y manque l'irruption de l'évènement¹⁵¹. » Le dégradé du couchant est la monochromie du ciel devenue évènement. Utilisé à l'origine par l'armée pour signifier littéralement « perdre son grade, son rang », *dégradé* convoque l'idée d'une destitution, d'une diminution, d'un affaiblissement, d'une déliquescence professionnelle ou

¹⁴⁸ Claire Chesnier, *011019 / 040221 (diptyque)*, Collection privée, 2012.

¹⁴⁹ Aristote, *Du ciel* (-350), cité par Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 65.

¹⁵⁰ Félix Vallotton, *Coucher de soleil, bronze-violet*, 1911.

¹⁵¹ Denys Riout, *La peinture monochrome : histoire et archéologie d'un genre*, Paris, Gallimard, 2006, p. 139.

sociale. Devient méprisable ce qui est dégradé. Par extension dégradé renvoie également à ce qui est détérioré ou qui a perdu de son intensité. Il peut s'agir donc d'un changement ponctuel et brutal mais aussi d'une lente et inexorable transformation naturelle. Ce qui est dégradé n'est plus ce qui était, mais n'est pas encore ce qui sera. Il mène, à plus ou moins long terme, à une disparition totale. Le dégradé s'impose alors comme une potentielle mesure de l'action transitionnelle du temps. Du temps qui passe mais aussi du temps qu'il fait.

Convoquons à ce sujet la philosophie de Henri Bergson pour qui la réalité est la transition elle-même. C'est un positionnement singulier par rapport à la philosophie empreinte de métaphysique. Pour Bergson, « la forme n'est qu'un instantané pris dans une transition¹⁵² » c'est-à-dire que la dégradation est une composante intrinsèque aux choses du monde. Il instaure une scission claire entre la durée et la temporalité. Cette scission trouve de nombreux échos chez les tenants de la phénoménologie pour qui l'expérience individuelle du temps doit nécessairement se détacher du temps continu physico-mathématique et échapper à la rigueur du triptyque passé-présent-futur. Cela ne va cependant pas de soi. En effet, nous sommes tous et toutes pétris de ce paradoxe qui veut que nous ayons une tendance à considérer le temps (durée) comme une succession de temps arrêtés (temporalités).

Par parallélisme, nous considérons toujours les dégradés colorés comme une succession de couleurs définies. Dans les magnifiques ouvrages de Johann Wolfgang Von Goethe, *Traité des couleurs*¹⁵³ (Cf. Iconographie #37) ou de Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*¹⁵⁴ (Cf. Iconographie #38), sont présentées des gravures de cercles chromatiques ou de spectres colorés dans lesquels sont identifiées et nommées toutes les couleurs reconnaissables. C'est à partir de ces recherches sur la couleur et leurs correspondances que se sont développés de nombreux travaux d'artistes de la modernité dont nous pouvons citer deux exemples majeurs : le célèbre *Disque Simultané*¹⁵⁵ (Cf. Iconographie #39) de Sonia et Robert Delaunay ou encore la non moins célèbre série *Homage to the square*¹⁵⁶ (Cf. Iconographie #40) d'Anni et Josef Albers.

¹⁵² Henri Bergson, *L'évolution créatrice* (1907), Paris, PUF, 2013, p. 327.

¹⁵³ Johann Wolfgang Von Goethe, *Traité des couleurs* (1810), trad. L. Zuppiroli, M.-N. Bussac, C. Grimm, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2011.

¹⁵⁴ Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs* (1839), Paris, Hachette / BNF, 2012.

¹⁵⁵ Sonia et Robert Delaunay, *Disque simultané*, collection privée, 1912.

¹⁵⁶ Anni et Josef Albers, série *Homage to the square*, 1949-1976.

Dans son ouvrage, *L'invention du paysage*, Anne Cauquelin cite Platon dans *Le Timée* qui évoque l'impossibilité d'appréhender la décomposition des éléments : « Seul un dieu sait bien comme on peut mêler en un même tout, pour ensuite les dissocier, des éléments divers, et seul il est aussi capable de le faire. Mais aucun homme n'est actuellement capable de faire ni l'un ni l'autre¹⁵⁷. » Pourtant il apparaît qu'une part importante de la création la plus contemporaine est engagée dans une recherche très prospective autour du dégradé coloré. Citons par exemple la série *Weather Transcriptions*¹⁵⁸ (Cf. Iconographie #41) d'Andrea Weber qui opte pour des supports autres que la toile opaque (papier calque ou bâche plastique) et qui applique la couleur sur le support en fonction de son observation directe de l'état du ciel. Les couleurs se superposent et se croisent dans une forme de suspension atmosphérique.

Dans un registre très différent, l'artiste Caroline Corbasson dont le travail porte sur notre rapport esthétique et poétique au cosmos, produit une série de gouaches de petits formats appelée *Wish*¹⁵⁹ (Cf. Iconographie #42) dans laquelle sont reproduits des dégradés de couleurs évoluant vers le noir, et sur lesquels une griffe dans la matière semble figurer le passage furtif d'une comète. Une autre œuvre singulière, celle de l'artiste photographe Laure Tiberghien¹⁶⁰ (Cf. Iconographie #43), nous donne à voir des dégradés de couleurs qui troublent la perception au point que l'on pense qu'il s'agit de peintures abstraites. Ce travail fait écho aux nombreuses abstractions photographiques de Wolfgang Tillmans, et notamment à sa magnifique série *Lighter*¹⁶¹ (Cf. Iconographie #44) : des tirages de dégradés photographiques auxquels l'artiste applique un ou plusieurs plis, comme autant d'horizons possibles, avant de les recouvrir d'un cadre de *plexiglas* transparent. Ces œuvres ne sont qu'une infime partie de la production contemporaine des artistes qui s'intéressent aux dégradés colorés dont nous pouvons citer quelques autres noms, dans des registres esthétiques très différents : Stefan Heyne, Raphaël-Bachir Osman, Marc-Antoine Garnier, Jean-Baptiste Bernardin ou encore Flora Moscovici...

En contrepoint de cette création artistique extrêmement prolifique, il est particulièrement cruel de constater que la photographie amateur de couchers de soleil relève d'une sorte

¹⁵⁷ Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 35.

¹⁵⁸ Andrea Weber, *Weather Transcriptions*, 2018.

¹⁵⁹ Caroline Corbasson, *Wish*, 2021.

¹⁶⁰ Laure Tiberghien, série *Rayon*, 2018.

¹⁶¹ Wolfgang Tillmans, série *Lighter*, 2015.

d'échec assuré : ni l'appareil photographique ou ni le téléphone ne fige jamais que l'état suspendu du dégradé, à un instant donné. Peut-être cela explique-t-il pourquoi ces photographies-souvenirs ne sont jamais réellement à la hauteur de l'expérience vécue d'un dégradé continu. Peut-être aussi est-ce pourquoi, à l'inverse, les peintures de coucher de soleil ou les photographies abstraites semblent aussi riches d'informations : elles couvrent le temps long et témoignent d'une expérience phénoménologique de la transition que l'instantané ne peut qu'échouer à restituer.

La transition du jour vers la nuit, le crépuscule, est parfois désigné par l'expression imagée « entre chien et loup ». Certes les deux animaux se ressemblent beaucoup et la pénombre rend de plus en plus difficile leur distinction. Mais ce sont également deux canidés dont l'un descend directement de l'autre. Le crépuscule est la transition du domestique, le chien apprivoisé, vers le naturel, le loup sauvage. Une sorte de retour à l'animalité qui accompagne les derniers soubresauts du jour vers la nuit noire. Une animalité qui nous renvoie dans le même temps à nos ancêtres lointains :

C'est la vision des couleurs de votre ancêtre frugivore à fourrure, en qui l'évolution a placé les ressources optiques pour déceler le mûrissement subtil des fruits de la jungle, avec ses teintes jaunes, orange puis carmin qui s'active en vous chaque fois que vous jouissez de la beauté d'un coucher de soleil (qui est d'abord, pour l'œil animal, le mûrissement d'un paysage). Pourquoi, sinon, le moindre pourpre serait-il plus attirant que tout vert ? [...] Nous avons tous, nous, vivants, un corps épais de temps, fait de millions d'années, tissé d'aliens familiers et bruissant d'ancestralités disponibles¹⁶².

Dans cet extrait de *Manières d'être vivant*, Baptiste Morizot propose la très belle idée du dégradé coloré du coucher de soleil comme le « mûrissement d'un paysage ». Cette notion de mûrissement ou de maturation relève par ailleurs déjà d'une dimension positive dans la philosophie de Bergson. Elle renvoie à cet autre passage du livre *Les Météores* de Margollé et Zurcher qui parle d'épanouissement : « cette sorte d'épanouissement, d'un effet presque magique, est une décomposition du rayon blanc en plusieurs espèces de lumières, dont les sept principales se succèdent dans l'ordre suivant, facile à retenir, car il forme un alexandrin : violet, indigo, bleu, vert, jaune, orangé, rouge¹⁶³ ».

¹⁶² Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, 2020, p. 108.

¹⁶³ Elie Margollé et Frédéric Zurcher, *op. cit.*, p. 7.

II.4 Extase

Cependant une réflexion lancée par le philosophe Thibaut Gress lors d'une conférence dédiée à la couleur aux Beaux-Arts de Paris¹⁶⁴ fait le constat suivant : la philosophie s'est depuis toujours focalisée sur la couleur blanche. Le blanc est la couleur de la lumière pure, celle de la transcendance et du divin. La couleur de la métaphysique. Alors le coucher de soleil, diffraction de cette lumière blanche en toutes les couleurs du spectre, apparaît comme une dégradation du divin.

Le ciel est divin. Le bleu profond du zénith se dégrade en rose jusqu'à l'or de l'horizon, sans un heurt, ni un nuage, tout d'une teinte¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Thibaut Gress, philosophe, invité par Charlotte Guibé à la conférence *L'Idée et la couleur brun, bistre ou or ?*, École des Beaux-Arts de Paris, septembre 2019.

¹⁶⁵ Maurice Barrès, *Mes cahiers* (1893-1923), Paris, Plon, 1994, p. 190.

II.5 Occidentation

Initiée en 1973 et achevée en 1976, l'installation *Sun Tunnels*¹⁶⁶ (Cf. Iconographie #45) de l'artiste américaine Nancy Holt se trouve dans le désert de *Grand Bassin* dans l'Utah. Elle est constituée de quatre cylindres de béton de 4,50 mètres de long et 2,75 mètres de diamètre, positionnés en croix et axés vers les levers et couchers de soleil aux solstices d'hiver et d'été. Située dans une vallée désertique, l'installation offre au public une perspective très lointaine sur les montagnes environnantes. La surface des cylindres est elle-même percée de plusieurs trous de tailles différentes qui laissent entrer la lumière et qui recomposent, par projection lumineuse à l'intérieur, quatre constellations (le Dragon, Persée, la Colombe et le Capricorne).

Plus qu'une installation *Sun Tunnels* est donc un dispositif de mise en abyme de l'expérience esthétique du coucher de soleil en ce qu'elle la conditionne à deux endroits : d'abord en proposant un cadrage, comme pourrait le faire une longue vue de très grande dimension, ensuite en orientant ces cadrages en fonction de l'activité astronomique, instaurant une temporalité de l'œuvre qui n'est réellement activée que quelques jours dans l'année. Si ce dispositif n'est pas sans rappeler les installations de proto *Land art* que sont les alignements et compositions mégalithiques, nous pensons à Stonehenge¹⁶⁷ (Cf. Iconographie #46), Nancy Holt indique s'être en partie inspirée d'une toile de Caspar David Friedrich *Frau vor untergehender Sonne*¹⁶⁸ qui représente une femme, de dos, bras légèrement écartés, qui semble recevoir avec extase la lumière d'un soleil sur le point de disparaître derrière les montagnes, dans une atmosphère jaune orangé très lumineuse.

Cette toile fait d'ailleurs partie du corpus d'œuvres de l'étude de l'Observatoire National d'Athènes citée plus haut. L'œuvre datant de 1818, la couleur très spécifique du ciel pourrait être le résultat de la forte présence dans l'atmosphère de cendres volcaniques issues d'une des plus importantes irrptions connues, celle du Tambora en Indonésie, qui perturbe le climat à l'échelle de la planète¹⁶⁹. La même étude montre que la toile *Didon construisant Carthage*¹⁷⁰ de Turner, précédemment évoquée, figure elle aussi un coucher de soleil particulièrement

¹⁶⁶ Nancy Holt, *Sun Tunnels*, désert du Grand Bassin, Utah, États-Unis, 1973-1976.

¹⁶⁷ *Stonehenge*, Amesbury, Angleterre, -2800- -1100.

¹⁶⁸ Caspar David Friedrich, *op. cit.*

¹⁶⁹ L'année 1816 qui suit l'irruption est nommée « l'année sans été » et elle cause de nombreuses pertes de récoltes sur toute la planète ce qui engendre une famine historique.

¹⁷⁰ William Turner, *op. cit.*

rougeoyant résultant des effets atmosphériques de cette même irruption. Il y a une dimension extrêmement tellurique dans cette installation qui dans le même temps invite le public à se rapprocher du cosmos, comme le précise l'artiste :

Dans le désert, le temps n'est pas seulement un concept mental ou une abstraction mathématique. Les rochers au loin sont sans âge ; ils ont été déposés en strates durant des centaines de milliers d'années. Le temps acquiert une présence physique. On trouve à dix miles seulement au sud de Sun Tunnels les étendues de sel de Bonneville, un des rares endroits au monde où l'on peut vraiment voir la courbure de la Terre. Appartenir à ce genre de paysage et marcher sur un sol qui n'a certainement jamais été foulé auparavant donne bien le sentiment d'être sur cette planète, tournant dans l'espace, dans le temps universel¹⁷¹.

L'installation propose également une sorte de renversement, un autre point de bascule de la perception. En effet, en pénétrant dans l'un des tunnels, à l'ombre du soleil et de la chaleur, les repères s'inversent comme le précise Nancy Holt : « Le jour est transformé en nuit et on assiste à une inversion du ciel ; les étoiles sont projetées sur la terre, des taches de chaleur dans un tunnel froid¹⁷². » Le visiteur de l'installation n'est donc pas dans une forme de contemplation passive du coucher de soleil, mais prend une part active et physique au processus pour se projeter dans le paysage, à l'image de ce que décrit Heidegger : « L'homme n'est pas délimité par la surface de son prétendu corps (*Körper*). Quand je me tiens ici, alors, en tant qu'homme, je me tiens seulement ici pour autant que, simultanément, je suis déjà là-bas près de la fenêtre et cela veut dire dehors, dans la rue et dans cette ville, bref dans un monde¹⁷³. »

De fait, l'histoire de l'architecture est riche d'exemples d'édifices tournants qui s'orientent dans le paysage en fonction de la course du soleil. L'exemple le plus marquant, et l'un des plus anciens, est sans nul doute la *Domus Aurea*¹⁷⁴ de l'Empereur Néron. Dans la nuit caniculaire du 18 juillet 64 se déclenche en plein centre-ville de Rome un incendie qui dure sept jours et sept nuits et qui détruit une très grande partie de la cité. Si les historiens s'accordent aujourd'hui sur l'exemplarité de la réaction politique du jeune empereur Néron, les commentateurs de l'époque font très rapidement planer sur lui le soupçon d'un feu criminel. Suétone écrit notamment que Néron chante « la sublime horreur de l'embrasement

¹⁷¹ Nancy Holt citée et traduite par Gilles Tiberghien, *Nature, art, paysage*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 147.

¹⁷² Nancy Holt, entretien dans la revue *Artforum*, 1977, p. 36.

¹⁷³ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 25-26.

¹⁷⁴ Severus et Celer, *op. cit.*

de Troie¹⁷⁵ » du haut du Mont Palatin, alors que la ville brûle à ses pieds. Une autre version raconte que Néron est en villégiature dans sa villa de bord de mer à Anzio, d'où il regarde chaque soir le soleil se coucher dans l'eau. En tout état de cause Néron profite de façon opportuniste de l'incendie pour faire reconstruire une grande partie de Rome et notamment pour y édifier en son centre son grand palais, sa maison dorée. À l'entrée du palais trône une statue gigantesque de trente mètres de haut le représentant sous les traits d'Hélios. Un colosse qui donne son nom au Colisée, qui est construit plus tard au même endroit.

La *Domus Aurea* comprend une très grande salle de réception octogonale où Néron fait des apparitions théâtrales devant ses convives. Elle est percée en son sommet d'un oculus, peut-être le tout premier de l'histoire de l'architecture, qui sert ensuite de modèle au Panthéon. Un œil de briques et béton, grand ouvert vers l'éther, qui permet aux quelques personnes invitées d'entrer en communion avec la voûte céleste.

C'est cette expérience que propose de perpétuer la série d'installations immersives *Skyspace*¹⁷⁶ de l'artiste James Turrell précédemment évoquée. Mais l'héliotropie avérée de Néron va prendre une forme encore plus concrète : parmi les nombreuses salles de banquet se trouve la *Cenatio rotunda*. Située au sommet d'une tour de vingt mètres de haut elle est construite sur un plateau tournant dont le mécanisme est alimenté par le détournement d'une rivière. Suétone la décrit en ces termes : « La salle à manger principale, qui était ronde, tournait jour et nuit sur elle-même en imitant le mouvement du Monde¹⁷⁷. » On se plaît alors à imaginer une vue perpétuellement orientée vers le soleil.

La notion d'*orientation* est historiquement liée à la construction des églises et autres édifices religieux tournés vers l'orient, vers l'est, vers Jérusalem. Mais nous voyons ici dans ces quelques exemples qu'il y a un désir paradoxal d'orientation vers l'ouest. Essayons alors de penser ce que pourrait impliquer une *occidentation*, un désir d'occident, de déplacement voire de conquête. Le naturaliste américain Henry David Thoreau évoque cette idée dans son ouvrage *De la marche* :

¹⁷⁵ Suétone, *Vie des douze Césars* (119-122), H. Ailloud, Paris, Gallimard, 1975, p. 163.

¹⁷⁶ James Turrell, *op. cit.*

¹⁷⁷ Suétone, *op. cit.*, p. 31.

II.5 Occidentation

Chaque coucher de soleil auquel j'assiste m'inspire le désir d'aller vers un ouest aussi lointain et aussi beau que celui où se couche le Soleil. Il semble émigrer vers l'ouest chaque jour et nous invite à le suivre. Il est le grand pionnier de l'Ouest que les nations suivent. Nous rêvons toute la nuit de ces crêtes de montagne à l'horizon, bien qu'elles puissent n'être que de la vapeur, et dorées pour la dernière fois par ses rayons¹⁷⁸.

Sans chercher ici à en faire un principe absolu, il peut être intéressant de relire l'histoire des grandes conquêtes humaines, ce qui nous conduit par exemple à réaliser que Gengis Khan a potentiellement guidé ses tribus nomades de Mongolie jusqu'en Europe en suivant le soleil couchant, ou que les Vikings ont poursuivi l'astre les éclairant¹⁷⁹ jusqu'à atteindre le continent américain, ou encore que Christophe Colomb a peut-être heurté le même continent américain, au lieu de l'Inde initialement recherchée, aveuglé par un soleil rougeoyant... L'ouest est très souvent lié à la recherche de nouvelles ressources en nourriture, matières premières, métaux précieux ou à la conquête de nouveaux territoires, comme en atteste par exemple une réinterprétation très contemporaine, le jeu vidéo mythique des années 80 *Outrun Sunset*¹⁸⁰ (Cf. Iconographie #47), dans lequel nous conduisons une voiture qui fonce droit vers un soleil couchant, image d'Épinal du *road trip* et d'une soif de liberté. Il y a parallèlement dans l'imaginaire collectif une bipolarité très marquée qui nous conduit à associer l'orient à un passé commun (qu'il s'agisse d'une histoire religieuse mais aussi d'une culture commune très ancienne, celle de l'Antiquité méditerranéenne ou d'une Asie lointaine et souvent fantasmée) et l'occident à un futur commun, une histoire à écrire, dont la conquête est la condition. Cette idée est très ingénieusement manipulée par la célèbre citation du poète Jacques Prévert : « Les conquérants : Terre... Horizon... Terrorisons ! »

L'imaginaire lié à la « conquête de l'ouest » est également très lié au coucher de soleil dont la présence est récurrente dans les films de *Western*, tout comme il ponctue le générique de fin du dessin animé *Lucky Luke*¹⁸¹ (Cf. Iconographie #48). Dans un registre similaire, citons une courte scène devenue culte issue de la série télévisée américaine *The Simpsons*¹⁸² (Cf. Iconographie #49) qui figure Homer entreprenant une traversée du désert à pied, tel un Ulysse contemporain, et qui se retrouve face à un soleil couchant. Lorsqu'il s'approche de

¹⁷⁸ Henry David Thoreau, *Walking* (1862), *De la marche*, trad. T. Gillybœuf, Paris, Mille et une nuits, 2003, p. 9.

¹⁷⁹ Il est avéré que les navigateurs Vikings se dirigeaient à l'aide d'une « pierre de soleil », un spath d'Islande facetté qui permettait de connaître l'emplacement exact du soleil dans le ciel, même par temps très couverts.

¹⁸⁰ Arcade Game, *Outrun Sunset*, 1986.

¹⁸¹ Morris et René Goscinny, *Lucky Luke*, 1946-2001.

¹⁸² Matt Groening, « Le mystérieux voyage d'Homer », *The Simpsons*, 1997

l'horizon, le soleil remonte dans le ciel, lorsqu'il se recule, il redescend et s'approche de l'horizon. Homer fait plusieurs pas en avant et en arrière pour faire monter et descendre le soleil mais, comme un enfant qui découvre un nouveau jeu, dans un excès d'enthousiasme, il fait un pas de trop en arrière et le soleil se brise sur le ligne d'horizon. Cette scène met en réalité en images une équation géographique très importante : chaque pas engagé dans la direction d'un soleil couchant retarde légèrement celui-ci. La Terre tourne sur elle-même à environ 1 600 km/h. À supposer que nous pouvons nous déplacer à cette vitesse à sa surface, le soleil ne se couche alors plus. À supposer maintenant que nous nous déplaçons plus rapidement, le soleil remonte dans le ciel, et nous remontons le temps. C'est bien cette équation folle que promet en 1976 la compagnie aérienne Air France avec ce slogan publicitaire : « Concorde. Plus vite que le soleil. [...] L'avenir a déjà commencé¹⁸³. » (Cf. Iconographie #50) Les quelques personnes embarquées à bord du Concorde sont transportées à environ 2150 km/h, bien plus élevée que celle de la rotation de la Terre, bien plus rapide que les fuseaux horaires. Le vol quotidien qui part de Paris à 11 h du matin arrive le même jour à New York à 8 h du matin. Les personnes embarquées sont arrivées avant d'être parties. Un rêve aussi métaphysique que capitaliste qui se confronte néanmoins à deux limites : d'abord une limite commerciale due au coût exorbitant du carburant par personne (il n'est même pas encore question d'empreinte carbone à l'époque), puis un échec physique car l'avion franchit très rapidement le mur du son ce qui perturbe le calme des zones survolées. Comme développé précédemment avec l'œuvre de Fabien Giraud et Raphaël Siboni, tenter de rivaliser techniquement avec le soleil semble nécessairement impliquer une limite technique ou physique indépassable. L'œuvre de l'artiste Andrea Galvani *The End [Action #5]*¹⁸⁴ (Cf. Iconographie #51) est une autre bonne illustration de cette limite : une vidéo présentée sur un ordinateur portable posé sur un socle en béton à hauteur de regard présente un soleil couchant qui semble suspendu au-dessus de l'horizon. Il s'agit en réalité d'une vidéo réalisée à bord d'un avion volant en direction du soleil. Les vibrations de l'image témoignent de la vitesse très élevée de l'avion et de la vanité fébrile de l'action qui visent à maintenir le soleil à la même position.

¹⁸³ Air France, *Concorde. Plus vite que le soleil.*, affiche publicitaire de 1976.

¹⁸⁴ Andrea Galvani, *The End [Action #5]*, Collection High Museum, Atlanta, États-Unis, 2015.

II.6 Conclusion : le coucher de soleil comme connivence avec le sublime

La dimension romantique du coucher de soleil découle directement de son caractère populaire. Et inversement. Le romantisme nous conduit à éprouver, dans la vulgarisation du paysage, une expérience esthétique issue de nos propres états d'âme. Le coucher de soleil induit donc une part importante de mélancolie en ce qu'il est un révélateur de nos drames intérieurs. C'est dans le spectre large de ces ressentis existentiels que se loge la notion de sublime, comme le décrit notamment Kant : « Le sentiment du sublime, tantôt s'accompagne de tristesse ou d'effroi, tantôt de tranquille admiration, et tantôt s'allie au sentiment d'une auguste beauté¹⁸⁵. »

Parallèlement la disposition des personnages de dos de Friedrich nous invite à un nouveau régime de rapport au paysage, une prise de distance avec ce qui devient désormais le décor de nos mêmes drames existentiels. Un décor qui nous regarde comme les tableaux eux-mêmes, comme l'article Michel Le Bris dans son *Journal du romantisme*, à propos de Friedrich :

Il ne peignit jamais de visages, ses personnages, le plus souvent, nous sont montrés de dos et nous avons pourtant le sentiment, parfois, infiniment troublant, dans le mouvement même de l'anamnèse, que ses tableaux nous regardent, comme s'ils nous étaient soudain devenus des visages (...) ¹⁸⁶.

C'est un décor qui nous rend acteurs et actrices d'une fiction exacerbée par le sublime : celle de jouer à notre propre mort. Notre petite mort. Une petite mort qui suit une temporalité en trois temps. Un premier temps long d'attente, c'est-à-dire une forme passive de l'action. Cette attente peut être pacifique ou anxieuse. Elle peut également être amoureuse. Elle est un abandon du corps qui se dissocie progressivement de l'âme. Un deuxième temps qui devient extatique et crée un vertige. Le traitement du dégradé par les artistes nous permet d'éprouver ce ressenti vertigineux : une pesanteur qui nous place au même niveau que le phénomène visuel et nous fait entrer avec lui dans une forme de *connivence*¹⁸⁷. Un régime spécifique du regard, un accord pacifique avec le monde qui renvoie encore à la notion de « paix du soir » de Baldine Saint Girons : « La paix du soir s'éprouve dans l'immensité de l'espace, à découvert ; elle naît d'un pacte tout juste conclu ; et elle implique le retrait du sujet et

¹⁸⁵ Emmanuel Kant, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸⁶ Michel Le Bris, *Journal du romantisme*, Paris, Skira, 1981, p. 42.

¹⁸⁷ Du latin *conivere* (« cligner des yeux »).

l'“onirisation” du monde¹⁸⁸. » Cette connivence pacifique prend des formes autant artistiques que techniques qui illustrent notre goût collectif pour le troisième temps de notre petite mort : un engagement dans une course effrénée avec le soleil. Mais cette connivence aussi peut s'avérer belliqueuse, avec un tropisme occidental, une *occidentation*, faite de conquête de territoires et de ruée vers l'or, incluant le fantasme absolu de pouvoir suspendre le temps, voire même de pouvoir remonter le temps, jusqu'à la création du monde, comme poursuit à nouveau Baldine Saint Girons :

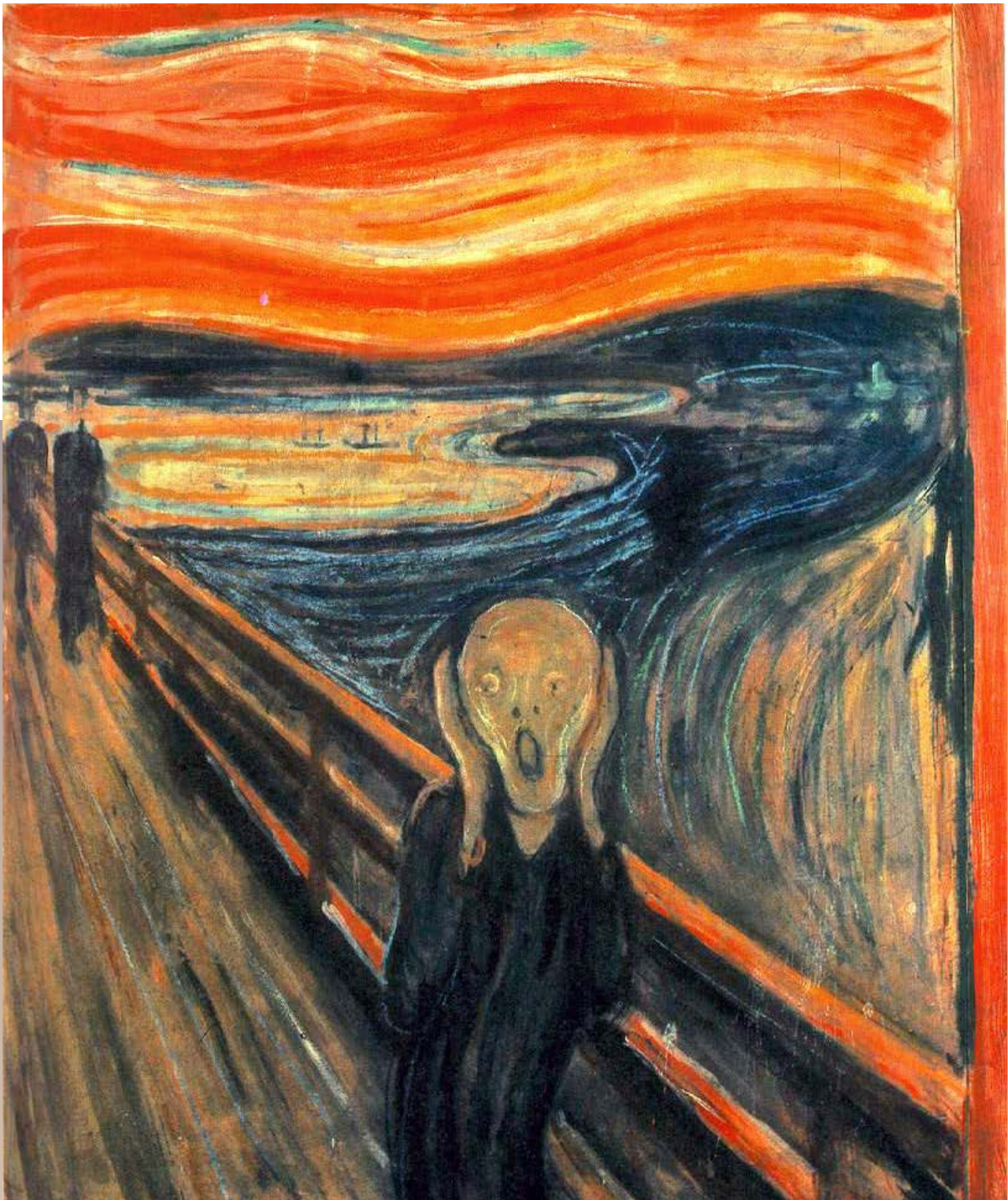
Le sublime nous fait alors rejoindre des temps immémoriaux, une antéhistoire, dans laquelle l'homme n'était pas encore apparu. Il nous découvre le revers inhumain du paysage qui se manifeste dans les déflagrations volcaniques ou dans le déchaînement chaotique de l'océan¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Baldine Saint Girons, *op. cit.*, p. 53.

¹⁸⁹ Baldine Saint Girons, *op. cit.*, p. 101.

ICONOGRAPHIE

52. Edvard Munch, *Le Cri*, Galerie Nationale d'Oslo, Norvège, 1893-1917.



ACTE III :

L'horizon embrasé

III.1 L'expressionnisme flamboyant d'Edvard Munch	79
III.2 <i>Le Cri</i>, 1893-1917 : la tragédie de l'univers	81
III.3 Hallucination	85
III.4 Sidération	94
III.5 Embrassement	97
III.6 Immolation	100
III.7 Conclusion : le coucher de soleil comme désir d'apocalypse	102

III.1 L'expressionnisme flamboyant d'Edvard Munch

Edvard Munch (1863-1944) est un peintre norvégien considéré comme l'un des pionniers de l'*expressionnisme*, courant artistique européen qui s'est développé au début du XX^e siècle et dans la dynamique duquel les émotions des artistes transparaissent dans leurs œuvres à travers des couleurs et des formes très dynamiques, voire agressives.

Comme Friedrich, Munch a une vie marquée très tôt par la mort. La mort de sa mère d'abord, de la tuberculose, dont l'image de l'agonie le hante toute sa vie. Puis la mort de sa sœur aînée, vouée à la création artistique, qui disparaît quelques années plus tard d'une variante de la tuberculose. Son autre sœur souffre de dépression (syndrome mélancolique) et reste internée toute sa vie. Munch lui-même est décrit comme fragile et souffreteux.

La maladie et l'angoisse de la mort latente habitent tout son travail. Il développe une œuvre que l'on peut qualifier d'obsessionnelle tant les motifs et les sujets se jouent et se rejouent perpétuellement dans une répétition qui les épuise, autant qu'il s'épuise lui-même, jusqu'à sombrer dans une forme de démence.

Son œuvre est une expression continue de ses états d'âme, une autobiographie picturale qui inclut également des textes peints. Cette très grande proximité avec son œuvre et son manque de distance critique le conduisent dans une certaine mesure à se noyer dans sa peinture. Reflet d'un tempérament personnel ou représentation de la crise existentielle que traverse la société toute entière, l'œuvre de Munch nous éclaire sur ce qu'écrit Emile Zola dans son ouvrage *Mes haines* : « Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament¹⁹⁰. »

L'expressionnisme apparaît au tout début du XX^e siècle, dans la même dynamique de représentation subjective du monde que l'impressionnisme mais en rupture avec celui-ci (rupture déjà amorcée par le fauvisme) : il y a de la violence, de la douleur, de la couleur vive et criarde dans l'expressionnisme. On pense notamment aux très vibrants couchers de soleil peints par Emil Nolde¹⁹¹ (Cf. Iconographie #53). Le mouvement est le reflet, surtout en Europe du Nord et en Allemagne, de la défiance envers la transition industrielle de la fin du

¹⁹⁰ Emile Zola, *Mes haines* (1866), Paris, Flammarion, 2012, p. 307.

¹⁹¹ Emil Nolde, *Sunset*, Collection privée, 1946.

III.1 L'expressionnisme flamboyant d'Edvard Munch

XIX^e siècle doublée des troubles de l'époque qui laissent entrevoir assez tôt la perspective de ce qui va devenir en 1914 la Première Guerre mondiale. C'est donc une critique de la modernité, un mouvement d'avant-garde qui tente de renouer avec une forme de spiritualité, empreinte de symbolisme, parfois de mysticisme, que la psychanalyse naissante ne fait que renforcer. Plus tard l'expressionnisme allemand est considéré comme *dégénéré* par l'Allemagne nazie. Il disparaît rapidement au sortir de la guerre, ayant ouvert la voie à d'autres avant-gardes comme le surréalisme...

III.2 Le Cri, 1893-1917 : la tragédie de l'univers

Il existe cinq versions de ce que Munch appelle *Kirk*¹⁹², « *Le Cri* » (Cf. Iconographie #52), dont les deux versions les plus connues sont une tempera sur carton au musée Munch d'Oslo de 83,52 cm de haut sur 66 cm de large, et une peinture à l'huile, tempera et pastel à la *Galerie nationale* d'Oslo de 91 cm de haut sur 73,5 cm de large. Toutes adoptent un format vertical, un format portrait qui nous indique que le paysage représenté n'est pas l'enjeu principal de l'œuvre. La composition est divisée en trois parties assez distinctes, une première partie en triangle en partie basse de la gauche de la toile, représentant un pont, partant de la droite vers la gauche du tableau et dont la rambarde crée une perspective dont le point focal se situe totalement en dehors de la toile. Une deuxième partie forme un autre triangle, en négatif du pont, qui représente un paysage assez sommaire dont on suppose qu'il s'agit d'une baie ou d'un lac, avec ce qui pourrait être une ville sur la droite (présence d'une église), et quelques bateaux à gauche. Enfin une troisième partie à savoir le dernier tiers supérieur de la toile, occupée par le ciel. L'ensemble est composé de traits relativement grossiers dans lesquels le geste de l'artiste est très présent et qui nous font ressentir à la fois une dynamique et un empressement, voire une forme d'angoisse. Le pont est constitué de lignes droites, parallèles, fuyantes. La ville dessine une sorte de spirale qui entoure la baie. Enfin le ciel est constitué de grandes vagues aux couleurs très vives : jaune, orange, rouge (et un peu de vert). Le soleil est totalement couché, il embrase le ciel de ses derniers rayons. Au second plan à gauche, sur le pont, deux personnages en chapeau semblent s'éloigner et bientôt sortir du cadre, comme si les deux frères de dos de Caspar David Friedrich décidaient de quitter la toile. Au tout premier plan, un personnage tourne le dos au paysage et nous fait face. Son corps ondule de toute sa longueur, les deux mains sur les côtés d'un visage étiré, émacié, se tenant la tête, la bouche béante et les yeux exorbités, comme une présence cadavérique, expression faciale caractéristique dont Jean-Pierre Vernant articule ici les affects :

Cette face se présente moins comme un visage que comme une grimace. Dans le bouleversement des traits qui composent la figure humaine, elle exprime, par un effet d'inquiétante étrangeté, un monstrueux qui oscille entre deux pôles : l'horreur du terrifiant, le risible du grotesque¹⁹³.

¹⁹² Edvard Munch, *Le Cri*, Galerie Nationale d'Oslo, Norvège, 1893-1917.

¹⁹³ Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 32.

Le Cri fait partie du cycle *La Frise de la vie* (deux peintures, un pastel, un dessin au crayon et une lithographie), commencé en 1891 dont l'artiste parle en ces termes :

J'ai peint tableau après tableau d'après les impressions saisies par mon œil durant des instants d'émotion. J'ai peint les lignes et les couleurs laissées sur ma rétine – Je n'ai alors peint que ce dont je me souvenais – sans rien ajouter – sans les détails que je ne voyais plus – en résulte la simplicité des tableaux – leur vide apparent. J'ai peint des impressions du temps de l'enfance – les couleurs passées de ce temps. En peignant les couleurs et les lignes et les formes que j'avais saisies durant un instant d'émotion – j'ai voulu comme un phonographe faire vibrer à nouveau cet instant d'émotion. C'est ainsi que naquirent les images de la *Frise de la vie*¹⁹⁴.

Le Cri est aujourd'hui devenu l'une des œuvres d'art les plus connues au monde et peut se targuer d'avoir atteint les sommets des enchères lors d'une vente d'une des deux peintures organisées par Sotheby's à New York pour près de 120 millions de dollars. Nous pouvons voir dans cette figure du cri une rupture avec le personnage de dos de la période romantique des toiles de Caspar David Friedrich. La personne qui regarde le coucher de soleil se retourne ici vers celle qui regarde le tableau comme pour entrer avec elle dans une complicité douloureuse. *Le Cri* a récemment défrayé la chronique à cause d'une inscription minuscule présente sur l'une des toiles : « Ne peut avoir été peint que par un fou. » On a longtemps cru qu'il s'agissait d'un *tag* malveillant. Il est désormais attesté qu'il s'agit en réalité de la graphie du peintre lui-même. Faut-il donc être fou pour éprouver comme lui toute la puissance esthétique d'un coucher de soleil ? Si la figure du personnage constitue l'objet principal du tableau, il s'agit en réalité d'un coucher de soleil dont l'artiste décrit ici l'expérience singulière : « Je me promenais sur un sentier avec deux amis – le soleil se couchait – tout d'un coup le ciel devint rouge sang. Je m'arrêtai, fatigué, et m'appuyai sur une clôture – il y avait du sang et des langues de feu au-dessus du fjord bleu-noir de la ville – mes amis continuèrent, et j'y restai, tremblant d'anxiété – je sentais un cri infini qui passait à travers l'univers et qui déchirait la nature¹⁹⁵. » (Cf. Iconographie #54) Les « langues de feu » accompagnent le « sang » dans cette vision apocalyptique de l'embrasement du ciel. Il est également important de noter que ce n'est pas le personnage qui crie, comme on le croit souvent, mais bien le paysage derrière lui, comme s'il agonisait bruyamment dans l'embrasement de l'horizon. Le personnage principal, l'artiste « tremblant d'anxiété », se bouche les oreilles, tant le hurlement du paysage lui est insupportable.

¹⁹⁴ Edvard Munch, *Écrits*, trad. L. Hirsch, Paris, Presses du réel, 2011, p. 146.

¹⁹⁵ Edvard Munch, *op. cit.*

Les lignes fougueuses du ciel sont par ailleurs possiblement l'expression d'un autre photométéore extrêmement rare lié au coucher de soleil : les nuages nacrés, impliquant à nouveau un volcan. Quelques années avant *Le Cri*, l'éruption du Krakatoa en Indonésie libère dans l'atmosphère terrestre une quantité astronomique de cendres qui perturbe longtemps la météo mondiale. Les nuages nacrés apparaissent le soir, quand le soleil vient de disparaître et quand l'atmosphère est chargée de particules fines qui créent des motifs extrêmement singuliers de vagues et de tourbillons. L'explosion du Krakatoa est aussi le son le plus fort jamais enregistré par l'homme sur la planète, un peu plus de 200 db. Ce cri de la planète en a fait plusieurs fois le tour avec une récurrence enregistrée toutes les 34 heures. Le Krakatoa est toujours susceptible d'entrer un jour en éruption...

Mais c'est possiblement à un autre évènement, technologique celui-là, que l'œuvre de Munch fait écho. Visitant l'*Exposition Universelle de Paris* en 1889, il est particulièrement impressionné par l'ampoule géante¹⁹⁶ (Cf. Iconographie #55) trônant au milieu de la Galerie des Machines, dont la presse décrit l'atmosphère comme « une serre toute embaumée et toute fleurie, où le soleil est remplacé par la lumière électrique - le soleil d'Edison¹⁹⁷ ». Hommage à Thomas Edison venu en personne à Paris, il s'agit d'une installation électrique composée de 20 000 ampoules à incandescence juxtaposées. Quelques spécialistes de l'œuvre voient un lien direct entre la forme du crâne du *Cri* et la forme de l'ampoule géante, d'autres pensent que Munch exprime son effroi vis-à-vis d'une technologie qui suscite déjà une véritable idolâtrie et qui fait bientôt basculer le monde dans un nouveau paradigme lumineux : l'aire de l'incandescence¹⁹⁸ (on éclairait jusque là les rues au gaz). Le soleil artificiel et incandescent d'Edison annonce la fin de la nuit noire, le début de la pollution lumineuse et la disparition progressive du ciel étoilé : ce que l'on pourrait appeler la *tragédie* de l'univers. Du grec ancien *τραγωδία*, *tragôidia* (« tragédie ») formé à partir de *τράγος*, *trágos* (« bouc ») et *ὠδή*, *ôidê* (« chant, poème chanté »), d'où le sens « chant du bouc », désignant le chant rituel qui accompagnait le sacrifice du bouc aux fêtes de Dionysos à l'époque antique. La tragédie désigne aujourd'hui plus spécifiquement les fictions qui conduisent à la mort, ou tout au moins à une forme de sublime, complétant ce que Kant énonce également à propos de la tragédie :

¹⁹⁶ Thomas Edison, *Modèle géant de l'ampoule à incandescence*, Exposition Universelle de Paris, 1889.

¹⁹⁷ *Le Figaro*, 11 août 1889.

¹⁹⁸ Du latin *candescere* (« devenir blanc »).

III.2 Le Cri, 1893-1917 : la tragédie de l'univers

La tragédie excite le sentiment du sublime, en quoi elle me paraît principalement se distinguer de la comédie, laquelle excite le sentiment du beau¹⁹⁹.

Nous allons poursuivre notre déambulation dans la création contemporaine pour envisager cette fois les dernières strates de l'expérience esthétique du coucher de soleil qui conduisent de l'embrasement à la mort, en passant par l'hallucination, la sidération et l'immolation.

¹⁹⁹ Emmanuel Kant, *op. cit.*, p. 23.

III.3 Hallucination

Juste avant que le soleil ne disparaisse complètement à l'horizon peut se produire un phénomène relativement rare : le rayon vert. Il s'agit d'un phénomène physique qui se produit lorsque le soleil couchant à l'horizon terrestre envoie son dernier rayon de lumière. Une lueur verte apparaît alors de façon très fugace (une fraction de seconde tout au plus). Il ne s'agit pas ici, comme on l'a longtemps supposé, d'une illusion d'optique dû à la persistance rétinienne, mais du résultat de la propagation différée des couleurs de l'ensemble du spectre lumineux dans l'atmosphère. Les couleurs les plus chaudes ont une longueur d'onde plus grande que les couleurs froides et tendent moins à se courber en traversant l'épaisseur d'air.

Lorsque le soleil disparaît à l'horizon, les couleurs du spectre disparaissent une à une, en fonction de leurs longueurs d'ondes respectives. La couleur verte étant celle qui subit la plus forte déviation apparaît de fait en dernier. Sa courbure est telle qu'elle surgit en réalité peu après que le soleil a complètement disparu. Pour être observé, ce phénomène requiert des conditions géographiques et météorologiques très spécifiques : un horizon très lointain pour que la distance parcourue par les rayons soit la plus grande possible et accentue leurs courbures, et un temps très clair et dégagé de préférence anticyclonique (les hautes pressions accentuant encore la densité de l'air, raisons pour lesquelles le phénomène est quasi-uniquement observable l'été, à l'horizon d'une mer ou d'un océan). Jules Verne est le premier à évoquer le phénomène dans son livre éponyme *Le rayon vert*²⁰⁰, où il le décrit par ces mots :

Avez-vous quelquefois observé le soleil qui se couche sur un horizon de mer ? Oui ! sans doute. L'avez-vous suivi jusqu'au moment où, la partie supérieure de son disque effleurant la ligne d'eau, il va disparaître ? C'est très probable. Mais avez-vous remarqué le phénomène qui se produit à l'instant précis où l'astre radieux lance son dernier rayon, si le ciel, dégagé de brumes, est alors d'une pureté parfaite ? Non ! peut-être. Eh bien, la première fois que vous trouverez l'occasion, — elle se présente très rarement, — de faire cette observation, ce ne sera pas comme on pourrait le croire, un rayon rouge qui viendra frapper la rétine de votre œil, ce sera un rayon « vert », mais d'un vert merveilleux, d'un vert qu'aucun peintre ne peut obtenir sur sa palette, d'un vert dont la nature, ni dans la teinte si variée des végétaux, ni dans la couleur des mers les plus limpides, n'a jamais reproduit la nuance ! S'il y a du vert dans le Paradis, ce ne peut être que ce vert-là, qui est, sans doute, le vrai vert de l'Espérance !

²⁰⁰ Jules Verne, *Le rayon vert* (1882), Paris, Poche, 2005.

La rareté du phénomène et son explication physique relativement récente doublées par la surprise que peut créer le surgissement de cette couleur verte *a priori* inattendue en font un objet de curiosité et de fantasme que plusieurs œuvres littéraires, cinématographiques et artistiques traitent. Parmi celles-ci, nous allons évoquer l'adaptation libre du livre de Jules Verne au cinéma par Eric Rohmer²⁰¹ (Cf. Iconographie #56) sous le même titre en 1986, le film 16 mm *The Green Ray*²⁰² (Cf. Iconographie #57) réalisé par l'artiste britannique Tacita Dean en 2001 ainsi que l'installation lumineuse *Le Rayon Vert*²⁰³ (Cf. Iconographie #58) de l'artiste Évariste Richer produite en 2005.

Publié en 1882, le roman de Jules Verne installe l'intrigue dans les *Highlands* écossais de la fin du XIX^e siècle. Une jeune demoiselle, Helena Campbell, est promise à un jeune scientifique pour lequel elle semble ne pas être certaine de ses sentiments. À ses deux oncles qui l'élèvent et la chérissent elle demande avant le mariage à voir le « rayon vert » suivant une légende locale qui énonce :

C'est que ce rayon a pour vertu de faire que celui qui l'a vu ne peut plus se tromper dans les choses de sentiment ; c'est que son apparition détruit illusions et mensonges ; c'est que celui qui a été assez heureux pour l'apercevoir une fois, voit clair dans son cœur et dans celui des autres²⁰⁴.

À la recherche du rayon vert, l'ensemble des protagonistes arpente les côtes de l'ouest de l'Écosse. Autant les tentatives d'explications scientifiques du prétendant tendent à décourager la jeune Helena, autant la rencontre fortuite avec un jeune peintre badin qui se joint rapidement à eux transforme le voyage en une quête curieuse et enjouée. Mais les éléments ne sont pas propices à son apparition. Ainsi, de façon quasi burlesque, des nuages, un envol de mouettes ou les voiles d'un bateau s'interposent tour à tour entre les jeunes gens et le soleil couchant. Quand enfin toutes les conditions sont réunies, Helena et le jeune peintre, éperdus, détournent leurs regards du ciel pour se regarder l'un l'autre, alors que pointé à l'horizon une lueur verte, validant ainsi ce que prédit la légende.

²⁰¹ Eric Rohmer, *Le Rayon vert*, 1986.

²⁰² Tacita Dean, *The Green Ray*, 2001.

²⁰³ Evariste Richer, *Le Rayon Vert*, 2005.

²⁰⁴ Jules Verne, *op. cit.*, p. 36.

En 1986 sort *Le Rayon vert* d'Eric Rohmer, présenté à Venise où il reçoit le Lion d'Or. Libre interprétation du livre de Jules Verne, inscrit dans une série de films illustrant des vers d'Arthur Rimbaud, le scénario s'articule autour d'une jeune femme, personnage central du film qui se retrouve à la veille du départ en grandes vacances estivales sans accompagnateur. Le film est un enchaînement d'errances hasardeuses et initiatiques entre la montagne et le bord de mer qui aboutit à une rencontre amoureuse. Une scène centrale du film montre la jeune femme se promenant et interceptant la discussion d'un groupe de personnes âgées évoquant l'existence du rayon vert. La scène finale du film se déroule en bord de mer, face à un soleil couchant. Les deux protagonistes, la jeune femme et un jeune homme rencontré au hasard d'un des voyages, assistent avec surprise et émotion à l'apparition du rayon vert sur lequel s'inscrit aussitôt le générique de fin.

Dans son court film de 2 mn 30 *The green ray* tourné en 16 mm sur une plage de Madagascar en 2001, l'artiste Tacita Dean propose une image de bord de mer traversée en son centre par la ligne d'horizon au-dessus de laquelle un disque solaire entame sa descente. La voix de l'artiste, calme et posée, accompagne (en anglais) le lent déclin de l'astre jusqu'à sa disparition complète²⁰⁵.

Quelques années plus tard, en 2005, l'artiste français Évariste Richer réalise l'installation *Le rayon vert* qui consiste en un tube néon de couleur verte, long de 315 cm, accroché au mur

²⁰⁵ *When the sun sets into a clear crisp horizon, and when there is no land in front of you for a few hundred miles, and no distant moisture that could become, at the final moment, a back lit cloud that obscures the opportunity, you stand a very good chance of seeing the green ray. The last ray of the dying sun to refract and bend beneath the horizon is the green ray, which is just slower than the red or the yellow ray. Sailors see them more than the rest of us, and they have come to signify for some the harbinger of great change or fortune in their lives. For years I have sought out the green ray, peering at horizons for that last fractional second of greenness, not knowing or daring to imagine how extravagant a green splash it might be, but never have I seen it. And then in the summer of last year, as I set off to a small, near inaccessible village on the west coast of Madagascar to see the total eclipse of the sun, I was as much lured there by a fleeting remark on an eclipse watcher's website saying that those of us who made it as far as Morombe might also stand a chance of seeing the green ray. I learnt the night before I left, that Eric Rohmer had faked his, and that his cameraman had waited for two months in the Canary Islands for every setting sun before giving up and going home. His post-produced extravaganza was no gauge by which to measure the green ray. I had a quest to try to see, if not film, something that I could not imagine. The point about my film of the green ray is that it did so nearly elude me too. As I took vigil, evening after evening, on that Morombe beach looking out across the Mozambique Channel, timing the total disappearance of the sun in a single roll of film, I believed, but was never sure that I saw it. The evening I filmed the green ray, I was not alone. On the beach beside me were two others with a video camera pointed at the sun, infected by my enthusiasm for this elusive phenomenon. They didn't see it that night, and their video documentation was watched as evidence to prove that I hadn't seen it either. But when my film fragment was later processed in England, there, unmistakably, defying solid representation on a single frame of celluloid, but existent in the fleeting movement of film frames, was the green ray, having proved itself too elusive for the pixellation of the digital world. So looking for the green ray became about the act of looking itself, about faith and belief in what you see. This film is a document; it has become about the very fabric, material and manufacture of film itself.*

à l'horizontale et à hauteur d'œil. Si l'œuvre semble s'inscrire dans la perspective esthétique de l'art minimal, elle agit davantage comme un artefact relationnel. En effet, chaque jour, à l'heure précise du coucher du soleil, le tube s'allume pendant une seconde. Il s'agit en quelque sorte d'une *œuvre rendez-vous* dont l'activation événementielle s'accorde au temps universel et s'adapte à la position géographique précise de l'œuvre ainsi qu'à la période de l'année.

Comme développé plus haut, la couleur verte est constitutive de l'ensemble des couleurs du spectre de la lumière solaire et se situe à sa toute fin. Si l'expérience visuelle d'un coucher de soleil consiste en l'observation de la diffraction de toutes ces couleurs, alors en observer l'entièreté du spectre jusqu'au vert en constitue une expérience ultime et pour le moins enivrante : « Tous deux voulaient être de ces rares privilégiés que le Rayon-Vert aurait honorés de son apparition²⁰⁶ ! »

Le « privilège » et « l'honneur » de l'apparition du rayon vert chez Jules Verne apparaît plutôt comme une « chance » chez Tacita Dean, mais c'est sans nul doute l'œuvre d'Évariste Richer qui transcrit le mieux la fugacité capricieuse du phénomène. En effet, puisque l'activation de l'œuvre est en accord avec le coucher du soleil en temps réel, la pièce peut se trouver exposée dans un lieu dont les horaires d'ouverture au public ne permettent pas de la voir allumée. L'*œuvre rendez-vous* devient *œuvre dérobade*.

Pour aller au-delà de la simple vision hallucinatoire, le rayon vert nécessite un certain accompagnement scientifique pour être pleinement observé. Son explication par la science le rationalise et en fait un phénomène apodictique en éloignant les suspicions potentielles. De fait la transmission de son observation (écrite, orale ou artistique), plus qu'une documentation, fait office de preuve ou de témoignage. Il est à ce titre intéressant de noter que le roman de Jules Verne publié en 1882 constitue le premier ouvrage grand public traitant du rayon vert. Seuls sont connus à cette époque deux essais d'explicitation scientifique restés très confidentiels et attribués à J.P. Joule en 1869 et à D. Winstanley en 1873. Or il est très peu probable que Jules Verne en a connaissance, d'autant qu'il ne lit pas l'anglais. Il subsiste une part d'inconnu sur sa connaissance réelle du phénomène. Or son impact est grand car ce n'est réellement qu'après la parution de l'œuvre que le phénomène commence à être connu

²⁰⁶ Jules Verne, *op. cit.*, p. 173.

du grand public et voit se multiplier les recherches scientifiques et les essais en France et en Europe. Au début du récit est notamment proposée une description par le biais de la citation d'un article du journal *Morning Post*. Si le journal existe bien, l'article lui est fictif. Cette inclusion d'un élément écrit extérieur au récit et empruntant son nom à un journal existant permet d'édifier tout le tissu narratif sur le socle d'un phénomène scientifiquement validé.

Cet article fictif est intéressant à plus d'un titre. D'abord il confirme la rareté du phénomène en prenant le parti que la personne qui lit n'y a jamais assisté. Ensuite il explicite les conditions dans lesquelles il peut être observé ce qui semble de prime abord nous inviter à nous donner les moyens de son observation et à nous rendre disponibles à ce spectacle du monde. Puis il en décrit la couleur en prenant bien soin de mettre en évidence sa qualité « merveilleuse » que ni la nature (« végétaux », « mers ») ni même l'art (le « peintre ») ne peuvent reproduire, enchaînant de suite sur une spéculation « paradisiaque » conférant à ce vert une nature échappant à notre réalité terrestre. Cela constitue un point important du phénomène : la couleur verte porte en elle-même une charge symbolique forte. Si le vert est d'abord, nous le savons, la couleur maudite des arts de la scène et du spectacle, elle est aussi la couleur que la science-fiction a convenu d'attribuer à la représentation d'une vie extra-terrestre, c'est-à-dire à des entités appartenant à un au-delà de notre réalité humaine. Nous pouvons alors considérer que faire l'expérience du rayon vert est en quelque sorte faire visuellement l'expérience d'un au-delà du terrestre. Suivant un procédé similaire Eric Rohmer, à la minute 56 du film, fait se croiser l'héroïne et un groupe de personnes âgées. Ces personnes évoquent le livre de Jules Verne et l'existence du rayon vert alors qu'un vieil homme du groupe se lève et prend la parole en commençant par ces mots : « Oui je le connais très bien (le phénomène du rayon vert), je l'ai vu peut-être cinq fois dans ma vie... » Il en décrit ensuite les raisons scientifiques, offrant l'explication à la fois à son groupe d'amis ainsi qu'à l'héroïne assise à proximité. Le déroulé des événements prend dès lors une toute autre saveur car c'est à ce moment que le récit renvoie explicitement au titre du film et que la personne qui lit s'engage aux côtés de l'héroïne dans la recherche du rayon vert, exactement comme dans l'œuvre de Jules Verne :

Alors, cette fantaisie devint une idée fixe, qui ne laissa plus place à aucune autre. Cela tournait à l'état d'obsession. On en rêvait nuit et jour, à faire craindre quelque nouveau genre de monomanie, – à une époque où il n'y a plus à les compter. Sous cette contention d'esprit, les couleurs se transformaient

III.3 Hallucination

en une couleur unique : le ciel bleu était vert, les routes étaient vertes, les grèves étaient vertes, les roches étaient vertes, l'eau et le vin étaient verts comme de l'absinthe²⁰⁷.

Notons que le groupe de personnes âgées, par la voix de l'homme appelé « professeur », utilise le même outil que Jules Verne : celui d'un témoignage extérieur au récit. L'apparent sérieux du sujet dans la discussion du groupe est accentué par l'âge avancé des protagonistes qui convoque sagesse et expérience de la vie et par le statut de « professeur » du locuteur, également observateur à plusieurs reprises du phénomène. De plus, il est un détail important qui n'est pas lisible dans le film : la personne jouant le rôle du vieux monsieur n'est pas un acteur professionnel mais un scientifique lui-même, Friedrich Günther Christlein, physicien allemand croisé par Rohmer au hasard du tournage, et dont la connaissance précise du rayon vert a directement inspiré la scène.

Dans ces deux cas, Jules Verne et Eric Rohmer intègrent à leur récit un témoignage extérieur (réel ou fictif) qui a valeur de preuve et qui permet de développer leur propos narratif et esthétique. De façon muséale, Évariste Richer accompagne son œuvre d'un cartel qui explicite simplement la raison du phénomène et les conditions de la temporalité de son installation. Le phénomène est considéré comme existant et l'expérience de sa proposition artistique peut se faire sans que le public n'ait nécessairement déjà personnellement observé un « vrai » rayon vert.

Si le témoignage extérieur apparaît chez Tacita Dean sous la forme d'un article sur un *blog internet* dont elle fait mention, son engagement artistique se fait autrement plus intimiste car elle intègre directement à l'œuvre son propre témoignage. Elle prend tout d'abord soin de préciser que sa propre recherche du rayon vert a longtemps été malheureuse et que le film que nous sommes en train de regarder est tourné à Madagascar à l'occasion d'un autre phénomène qu'elle veut capturer : une éclipse de soleil. Mais la lecture du *blog* lui ayant appris que l'endroit est également très propice à l'observation du rayon vert, elle décide alors de se rendre elle-même disponible à ce spectacle du monde.

La construction du film est très simple mais noue en réalité une relation complexe entre la temporalité du témoignage et le statut de l'image filmée dans son rapport à la réalité visuelle. En effet, si nous pouvons supposer que la voix de l'artiste est ajoutée aux images

²⁰⁷ Jules Verne, *op. cit.*, p. 177.

ultérieurement dans un temps de post-production, nous nous laissons néanmoins convaincre qu'il s'agit d'une description en temps réel de l'expérience du coucher de soleil en train de se produire. Mais le discours de l'artiste se distord lorsqu'elle évoque le fait qu'elle a longtemps cherché le rayon vert sans jamais le voir alors qu'elle parle du « soir où (elle a) filmé le rayon vert », créant une confusion entre le nom du film et le phénomène lui-même. Elle poursuit en indiquant que ni elle, ni les autres personnes présentes ce même soir sur la plage et armées de caméras n'ont apparemment vu et capturé le rayon vert, alors qu'à ce moment du film le soleil n'est encore qu'à demi-immérgé. Nous nous attendons donc au fait de ne pas voir de rayon vert en fin de film. Cependant le discours se prolonge et l'artiste explique que c'est seulement quelque temps plus tard dans le laboratoire de développement, et regardant attentivement les dernières images de la pellicule une par une, qu'elle observe sur la ligne d'horizon une petite lueur verte, invisible à vitesse réelle, mais bel et bien enregistrée par la caméra argentique. Alors que le soleil disparaît à l'horizon, le film s'achève par ces mots « *So looking for the green ray became about the act of looking itself, about faith and belief in what you see. This film is a document; it has become about the very fabric, material and manufacture of film itself*²⁰⁸. »

La construction du récit en spirale laisse la personne assistant au spectacle hésitante : venons-nous de voir le rayon vert ? À l'image, rien n'est moins sûr, car même si on le regarde en boucle et en fronçant chaque fois un peu plus les sourcils, aucune lueur verte ne semble apparaître de manière distincte. Cependant dans les faits si, puisque la voix de l'artiste nous offre la preuve que la pellicule contient une trace visible de couleur verte. Nous venons en quelque sorte de faire l'expérience du rayon vert par procuration. Cet aller-retour entre l'observation directe et l'image filmée est également à l'œuvre à la toute fin du film de Rohmer. Lorsque vient le moment du surgissement du rayon vert, une lueur d'un vert presque fluo apparaît cette fois très sensiblement et pendant deux à trois longues secondes. Nous hésitons alors entre un effet spécial quasi grotesque ou un phénomène d'une puissance insoupçonnée. Au fait de l'écriture cinématographique spécifique du réalisateur, nous optons plutôt pour la seconde option tout en restant dubitatifs. La réalité est également un peu plus complexe qu'il n'y paraît. Dans une lettre publiée dans *Libération*, Philippe Demard, chef monteur du film, précise :

²⁰⁸ « Ainsi, la recherche du rayon vert est devenue l'acte de regarder lui-même, un enjeu de foi et de croyance en ce que vous voyez. Ce film est un document ; il s'agit du tissu même, du matériau et de la fabrication du film lui-même. »

III.3 Hallucination

Aucun stock-shot n'existait, et toute solution de trucage avait été écartée d'emblée par Rohmer, qui semblait ne devoir s'y résoudre que par désespoir. La production avait lancé un, puis plusieurs opérateurs à la recherche de ce phénomène atmosphérique rare. En vain. Malgré l'insistance de la production, Rohmer ne cédait pas. Je fus contacté sept mois après les premières tentatives, en plein hiver, et proposais les Canaries. Avec un assistant, Florent Montcouquiol, aujourd'hui chef opérateur, nous nous sommes donc installés en planque avec un vieux Caméflex au sommet d'une falaise et avons filmé un rayon vert le soir même de notre arrivée. Rohmer, incrédule, insista pour que nous restions jusqu'à l'obtention d'une seconde prise. (Ce qui nous fit dix jours de vacances radieuses). La meilleure des deux prises cependant était peu satisfaisante : le rayon était présent sur une vingtaine d'images seulement. Nous eûmes donc recours à un passage en Truca pour le prolonger par un ralenti et à un étalonnage plus sombre et plus vert pour en augmenter l'intensité. On ne peut pourtant pas parler d'effet spécial, car il n'y a pas eu introduction d'élément hétérogène à l'image de départ. L'effet d'étrangeté de ce plan est dû à ce ralenti et à cette différence de tonalité de l'image. Pourquoi cette insistance de Rohmer sur la capture d'un vrai rayon ? Pour des raisons de cohérence esthétiques, certes, mais aussi pour apporter sa propre pièce à un débat ouvert par le Rayon vert : le rayon vert, effet réel de réfraction ou illusion d'optique due à la persistance rétinienne ? Enfin, on a dit également que Rohmer s'était arrangé pour que ce rayon soit visible sur l'écran et invisible à la télévision, je ne peux infirmer ou confirmer cette rumeur, mais je peux préciser que la commande était très précise concernant la taille du soleil dans le cadre et qu'on ne peut donc exclure la préméditation d'une telle facétie²⁰⁹.

C'est un nouveau témoignage extérieur qui nous éclaire. Le technicien y décrit dans le détail la position de passeur qu'endosse l'artiste dans sa tentative de représentation du rayon vert, quitte à jouer et déjouer le réel. Dans le cas précis de Rohmer, la manipulation des images décrites participe d'une confusion encore plus grande autour de la véracité du phénomène qui prend en plus une forme malicieuse en agissant sur le mode même de visionnage du film. C'est donc par la manipulation des images enregistrées que l'artiste opère sa médiation. À la différence de la photographie amateur donc, l'acte artistique constitue un témoignage reformulé par lequel l'artiste s'engage avec une responsabilité certaine dans la façon dont est conditionnée l'expérience de la personne qui regarde, à l'image du jeune peintre de Jules Verne qui déclame :

²⁰⁹ *Libération*, 14 mars 1998.

Savais-je seulement qu'il y eût quelque part un Rayon-Vert ! Non ! En vérité ! Eh bien, moi aussi, je veux le voir ! Le soleil ne disparaîtra plus sous l'horizon sans qu'il ne m'ait pour témoin de son coucher ! Et, par Saint-Dunstan, je ne peindrai plus jamais qu'avec le vert de son dernier rayon²¹⁰ !

Faire l'expérience du rayon vert, c'est faire l'expérience d'un phénomène d'une grande rareté qui nous inscrit dans la réalité d'un au-delà terrestre. L'artiste qui observe devient artiste qui transmet, mais l'extrême difficulté de la capture du phénomène, le décalage entre l'expérience de la réalité et celle de l'image enregistrée auxquelles s'ajoutent le jeu de la fiction et des dispositifs artistiques peuvent parallèlement induire chez le public une forme de méfiance et nécessitent un véritable lâcher-prise.

Chez Rohmer, c'est par l'héroïne elle-même que s'exprime cette méfiance. La jeune femme porte, dans quasiment chacune des scènes, un vêtement de couleur rouge. Passant de prime abord inaperçu, ce détail vestimentaire installe le personnage dans une position de résistance à la couleur verte (couleur opposée au rouge sur le cercle chromatique) alors même qu'elle n'est pas encore au fait de l'existence du rayon vert. Tacita Dean évoque dans le texte sa surprise d'avoir appris que Rohmer avait fabriqué un « faux » rayon vert alors qu'elle-même nous livre une œuvre qui nous laisse dans une sorte d'expectative fiévreuse. C'est cependant avec un certain humour que Jules Verne réconcilie la réalité transcendée par l'acte artistique grâce à un échange entre les deux oncles de la jeune héroïne :

- Et même, dit le frère Sam, mieux vaut regarder le Rayon-Vert en peinture...

-Qu'en nature, répondit le frère Sib, car d'observer, l'un après l'autre, tant de soleils couchants, cela fait bien mal aux yeux²¹¹.

²¹⁰ Jules Verne, *op. cit.*, p. 160.

²¹¹ Jules Verne, *op. cit.*, p. 328.

III.4 Sidération

Autre fait particulièrement notable à propos du *Cri* de Munch : il est l'une des deux seules œuvres d'art à posséder, depuis 2010, son propre *emoji*²¹² : un visage déformé par la sidération. Il s'agit d'un des pictogrammes électroniques les plus utilisés et internationalement partagés, nommé *Face screaming in fear*²¹³, « Visage hurlant de terreur » (Cf. Iconographie #59).

Cette représentation faciale de la souffrance du tableau de Munch est à mettre en lien avec des figurations plus anciennes. Norbert-Bertrand Barbe dans son ouvrage *Le cri d'Edvard Munch* cite Rossella Lorenzi qui postule que : « Le personnage criant au visage cadavérique de Munch pouvait lui avoir été inspiré par une momie péruvienne, découverte en 1877 [...] et présentée au Musée d'Ethnographie du Trocadéro en 1882, où la vit, lors de l'Exposition Universelle de 1889, le peintre, en compagnie de Paul Gauguin, qui en aurait, à son tour, utilisé la figure, de manière récurrente, dans divers dessins, gravures et peintures²¹⁴. » Plus loin dans l'ouvrage, Barbe énumère de nombreuses œuvres ayant recours à cette figure de la sidération comme Léonard de Vinci²¹⁵, Albrecht Dürer²¹⁶, Filippo Parodi²¹⁷, Bernini²¹⁸ ou encore Michel-Ange²¹⁹.

Marielle Macé, historienne de la littérature et autrice de l'essai *Sidérer, considérer*, développe l'étymologie du mot sidération : « Sidérer vient du latin *sidus, sideris*, l'étoile : il y est question de subir l'influence néfaste des astres, d'être frappé de stupeur; et il faut y associer d'emblée tous les verbes de l'immobilisation dans le spectacle de la terreur : méduser, atterrer, pétrifier, interdire²²⁰. » De fait, c'est bien pour exprimer un sentiment de terreur que l'*emoji* est aujourd'hui utilisé. À noter que sidération renvoie également, d'un point de vue médical, au sentiment éprouvé lors d'un viol : la victime, comme paralysée, est

²¹² L'autre œuvre ayant son propre emoji est aussi une fin du monde : il s'agit de *La grande vague de Kanagawa*, estampe de l'artiste japonais Hokusai, liée à l'imaginaire de la vague scélérate d'un tsunami dévastateur.

²¹³ Unicode, *Face Screaming in Fear*, 2010. Cet emoji arrive en quatrième position, derrière les cœurs, les pouces levés et les smileys (Source : Consortium Unicode, 2019).

²¹⁴ Norbert-Bertrand Barbe, *Le cri d'Edvard Munch : un cas paradigmatique de mise en scène des codes iconiques propres à une époque*, Paris, Bès, 2019, p. 31.

²¹⁵ Léonard de Vinci, *Tête d'homme hurlant et profil*, Collection du Château du Clos Lucé, Amboise, vers 1503.

²¹⁶ Albrecht Dürer, *Le Désespéré*, Collection du Petit Palais, Paris, 1515.

²¹⁷ Filippo Parodi, *Le Vice et La Vertu*, Collection Liechtenstein, Vienne, Autriche, 1684.

²¹⁸ Bernini, *Anima Dannata et Anima Beata*, Palazzo di Spagna, Rome, Italie, 1619.

²¹⁹ Michel Ange, *Anima Dannata*, Galleria degli Uffizi, Florence, Italie, 1525.

²²⁰ Marielle Macé, *Sidérer, considérer - Migrants en France*, Lagrasse, Verdier, 2017, p. 25.

incapable de réagir lors de son agression. La toile de Munch est également explicitement la référence du célèbre masque du tueur de la série de films d'horreur américains *Scream*²²¹ (Cf. Iconographie #60). Marielle Macé poursuit ensuite avec l'étymologie de sidérer :

Le latin avait aussi *assiderare*, que conserve l'italien : congeler, glacer, frapper de torpeur. Mais il avait également *desiderare*, désirer, vouloir intensément, éprouver un manque, un regret ou un besoin (le manque de quoi ? d'une constellation, d'un astre : le désir est comme la nostalgie d'une étoile) ; et il avait donc aussi *considerare*, qui nommait la contemplation des astres, puisque les astres doivent se regarder avec intensité, scrupule, patience²²².

Cette « influence néfaste des astres » traduit une forme d'impuissance partagée collectivement lorsque nous assistons à un spectacle sidérant. De son côté, l'artiste photographe français SMITH développe depuis plusieurs années un vaste projet aux formes multiples nommé *Désidération* : « Les désidéré.es se définissent eux-mêmes comme une humanité souffrant de l'absence de sidération, c'est-à-dire de lien organique avec les étoiles. »

C'est ainsi que la notion est abordée dans le catalogue de l'exposition *Désidération (prologue)*²²³ sous la plume de Lucien Raphmaj avec qui l'artiste est associé ainsi qu'avec l'astrophysicien Jean-Philippe Uzan. *Désidération* prend la forme d'expositions photographiques²²⁴ (Cf. Iconographie #61), de conférences, de lectures, de performances qui font actuellement l'objet d'une thèse de création à l'UQAM - Université du Québec à Montréal.

Ce travail fait écho à des ressentis très contemporains, partagés par un nombre croissant de personnes dans la population, liés à l'anxiété climatique, aussi appelée *solastalgie*²²⁵. De fait les astres sont parfois cruels avec les êtres humains et avec leur environnement, comme le développe déjà Pline l'Ancien dans cet extrait de son *Histoire naturelle* :

La sidération dépend tout entière du ciel ; par conséquent il faut ranger dans cette classe la grêle, la bruine, et les dommages causés par la gelée blanche. (...) Toutefois, ce qui est le propre de la

²²¹ Wes Craven, *Scream*, 1996.

²²² Marielle Macé, *op. cit.*, p. 25.

²²³ SMITH, *Délibération (prologue)*, Rencontres d'Arles, Paris, Éditions Textuel, 2021.

²²⁴ SMITH, *Untitled*, série *Désidération*, 2000-2021.

²²⁵ Du latin *solacium* (« réconfort, soulagement ») et du suffixe grec *algia* (« douleur »). Le terme fait écho au mot *nostalgie*.

III.4 Sidération

sidération, c'est au lever de la canicule l'ardeur et la sécheresse, qui tuent les greffes et les jeunes arbres, particulièrement le figuier et la vigne²²⁶.

La sidération se concrétise ici par l'ardeur du soleil, qui met en péril l'arbre, la récolte, la forêt, le paysage. Un phénomène que le dérèglement climatique semble bien accentuer aujourd'hui en donnant naissance aux *mégafeux* tels que les décrit Joëlle Zask dans son ouvrage *Quand la forêt brûle* dont la quatrième de couverture indique :

Les mégafeux sont le symptôme d'une société malade. Un symptôme dont la gravité peut nous aider à repenser nos interactions avec une « nature » qui n'est jamais que le résultat des soins attentifs que les êtres humains prodiguent, depuis des millénaires, à leur environnement. C'est cette attention qu'il est urgent de retrouver²²⁷.

²²⁶ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle (77)*, trad. S. Schmitt, Paris, Gallimard, 2013, p. 644.

²²⁷ Joëlle Zask, *Quand la forêt brûle*, Paris, Premier Parallèle, 2019.

III.5 Embrassement

*The back of Hollywood*²²⁸ (Cf. Iconographie #62) est une huile sur toile de l'artiste conceptuel américain Ed Ruscha produite en 1977. Ed Ruscha est un artiste majeur de l'art contemporain dont le travail implique un lien fort entre image et texte. Employé très jeune chez un imprimeur, il développe à partir des années 60 une œuvre prenant la forme de livres de photographies, souvent considérés comme les premiers livres d'artistes. Des livres de photographies du paysage quotidien qui est le sien, celui de la côte ouest états-unienne. Parmi ces livres, nous pouvons citer les deux premiers : *Twentysix Gasoline Stations*²²⁹ (Cf. Iconographie #63) édité en 1963, suivi de *Various Small Fires*²³⁰ (Cf. Iconographie #64) en 1964. Le premier présente vingt-six photographies de stations essence, situées le long de la *Route 66*. Le second propose un ensemble d'images de feux du quotidien (briquets, allumettes, cigarettes...). Ed Ruscha témoigne visiblement d'un intérêt très vif pour le feu et l'embrassement.

Embrassement vient de l'ancien français *bras* (« braise ») dont dérive très probablement le terme anglais *brass* (« laiton », métal qui brille comme le feu). C'est naturellement qu'il fait de Los Angeles, et en particulier de Hollywood aussi appelée Tinseltown²³¹, son terrain de jeu. Quelques années plus tard paraît un troisième livre de photographies : *Every Building on the Sunset Strip*²³² (Cf. Iconographie #65) qui prend la forme d'un long dépliant présentant un collage de toutes les façades des bâtiments le long du *Sunset Strip* de Los Angeles. Le *Sunset Strip* est une portion du célèbre *Sunset Boulevard* qui est la rue qui conduisait historiquement depuis les studios de cinéma sur les hauteurs de *Hollywood* vers l'endroit le plus proche d'où l'on pouvait voir le soleil se coucher sur l'océan Pacifique.

C'est justement à propos des hauteurs de *Hollywood* qu'Ed Ruscha produit sa célèbre série de dessins et de peintures *The back of Hollywood* dont l'une des toiles représente en format 16:9 le célèbre ensemble de lettres H, O, L, L, Y, W, O, O, D mais à l'envers, comme si elles étaient vues depuis l'est vers l'ouest, avec en arrière-plan un ciel embrasé. Une vue qui pourrait être celle des studios de cinéma, du point de vue des acteurs et des actrices de

²²⁸ Edward Ruscha, *The back of Hollywood*, LACMA Los Angeles, États-Unis, 1977.

²²⁹ Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, National Excelsior Press, 1963.

²³⁰ Edward Ruscha, *Various Small Fires*, National Excelsior Press, 1964.

²³¹ Littéralement « ville clinquante ».

²³² Edward Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, National Excelsior Press, 1966.

l'œuvre de Douglas Gordon²³³, les yeux brûlés par les feux de la rampe, ces feux qui incendient l'horizon, comme dans l'incandescente chanson éponyme de Brigitte Fontaine dont voici un extrait du refrain :

Hollywood est un arc-en-ciel, un immense arbre de Noël
Sa splendeur couvre l'horizon, d'un incendie rose bonbon²³⁴.

Le feu et les manifestations physiques qui l'accompagnent sont récurrents dans les tentatives d'explications rationnelles des phénomènes du monde dans la littérature antique comme en témoigne par exemple cet autre extrait des *Questions naturelles*²³⁵ de Sénèque :

Nous voyons au plus haut des airs s'allumer des feux de toute espèce, tantôt le ciel s'embraser, tantôt fuir en longs traits d'argent des flammes blanchissantes, tantôt courir des torches avec de larges sillons de feu. La foudre même, malgré sa prodigieuse rapidité, qui nous fait passer en un clin d'œil de l'éblouissement aux ténèbres, est un feu dû à l'air froissé, un feu qui jaillit d'une forte collision atmosphérique. Aussi n'est-ce qu'une flamme sans durée, qui fait explosion et qui passe et à l'instant s'évanouit. Les autres feux subsistent plus longtemps, et ne se dissipent point que l'aliment qui les nourrissait ne soit entièrement consumé. À cette classe appartiennent les prodiges décrits par Posidonius, colonnes, boucliers ardents, et autres flammes remarquables par leur étrangeté, auxquelles on ne prendrait pas garde si leur cours suivait l'ordre habituel. Chacun s'étonne à ces apparitions d'un feu subit au haut des airs, soit qu'il ne fasse que briller et disparaître, soit que l'air comprimé au point de prendre feu lui donne cette consistance dont on s'émerveille. Et enfin, n'est-il pas vrai que parfois l'éther se déchire et laisse apparaître, en se refoulant sur lui-même, une vaste cavité lumineuse ? On pourrait s'écrier : Qu'est cela ?

Ce parallèle entre l'expérience esthétique du coucher de soleil et celle de l'embrassement peut être également étayé par la lecture de l'ouvrage de Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*²³⁶ rédigé en 1937. Il s'y attelle à décrire les rapports que les êtres humains entretiennent avec l'élément feu. Une tentative de compréhension et d'interprétation de notre « connaissance intime du feu ». Le livre s'articule autour de quatre personnages mythiques dont Prométhée qui, dans la mythologie grecque, vole le feu sacré de l'Olympe pour l'offrir aux êtres humains. Zeus le punit alors sévèrement en le condamnant à se faire dévorer éternellement le foie. Prométhée est l'image mythologique du rite initiatique du premier feu

²³³ Douglas Gordon, *op. cit.*

²³⁴ Brigitte Fontaine, « Hollywood », *French Corazon*, EMI, 1988.

²³⁵ Sénèque, *op. cit.*, p. 612.

²³⁶ Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu* (1938), Paris, Gallimard, 1985.

interdit que Gaston Bachelard nomme la « désobéissance adroite »²³⁷ qui fait entrer l'enfant dans la gravité du monde des adultes, en se mesurant à l'adversité de l'élément. Ce vol du feu et cette ingéniosité renvoient à de nombreux autres mythes fondateurs comme celui d'Icare ou encore celui de Phaéton. Phaéton, dont le nom signifie « brillant », est le fils d'Hélios, le dieu soleil. Il vole un jour le char solaire de son père. Mais il en perd le contrôle et enflamme le ciel et la terre en tombant dans l'eau. Rien de plus, rien de moins qu'un coucher de soleil hollywoodien...

Comme nous l'avons évoqué précédemment à plusieurs reprises, le coucher de soleil est un des sujets les plus photographiés et partagés et ce phénomène s'est accéléré avec l'essor d'Internet, puis des réseaux sociaux et enfin des *smartphones*. Un des *hashtags* les plus utilisés pour les partages de couchers de soleil sur ces réseaux sociaux fait directement référence au feu : *#skyonfire* (« ciel en feu »). Il renvoie, au moment de la rédaction, à près de 650 000 *posts* de photographies de couchers de soleil, toutes plus incandescentes les unes que les autres. Parallèlement, comme le souligne Marion Zilio dans son ouvrage *Faceworld : le visage au XXI^e siècle* : « L'apparition de la photographie accompagna dans les métropoles naissantes le désir et la nécessité de voir et d'avoir un visage²³⁸. » Et « avoir un visage » à l'heure des réseaux sociaux, c'est se prendre en *selfie*. À noter que quelques photographies d'archives nous montrent le jeune Edvard Munch, accompagné de son ami Ludvig Ravensberg, se prenant lui-même en photo, comme un prolongement technologique et avant-gardiste du *Cri*. Beaucoup tentent aujourd'hui de combiner le *selfie* et la photographie de coucher de soleil mais se confrontent au pire défi technique que peut rencontrer la photographie : le contre-jour. Comme une nouvelle impossibilité technique de rivaliser avec l'astre. Un horizon embrasé c'est une disparition programmée du paysage, comme l'exprime avec malice et gravité l'œuvre de Beni Bischof *Coucher de soleil extrêmement romantique*²³⁹ (Cf. Iconographie #66): une carte postale figurant un coucher de soleil d'où part un feu à l'endroit même où devrait se trouver le soleil. L'embrasement de l'horizon c'est un paysage qui n'est plus, un au-delà de l'image qui confine à une abstraction lumineuse totale : « Il n'y a plus rien à voir qu'une lumière n'éclairant rien, donc se présentant elle-même comme une substance visuelle²⁴⁰. »

²³⁷ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 21.

²³⁸ Marion Zilio, *Faceworld : le visage au XXI^e siècle*, Paris, PUF, 2018, p. 122.

²³⁹ Beni Bischof, *Coucher de soleil extrêmement romantique*, 2010.

²⁴⁰ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 35.

III.6 Immolation

*Blue, Red and Yellow*²⁴¹ (Cf. Iconographie #67) est une installation de l'artiste Ann Veronica Janssens qui date de 2001 et qui consiste en un espace pénétrable par le public réalisé en panneaux de polycarbonate translucides sur lesquels sont contrecollés des films colorés. L'intérieur de l'espace est rempli d'un brouillard épais qui prend différentes couleurs vives et trouble fortement la perception du volume et des perspectives.

Il s'agit d'une œuvre immersive et pénétrable au sens premier des termes. À mesure de sa progression dans l'œuvre le public doit accepter la disparition de ses repères visuels, c'est-à-dire de faire l'expérience de l'œuvre de façon empirique, ce dont l'artiste a d'ailleurs pleinement conscience : « Mes projets se fondent souvent sur des techniques ou des faits scientifiques. La proposition plastique qui en résulte est alors comme un laboratoire qui rend visible la découverte²⁴². »

L'œuvre nécessite, pour être pleinement vécue, une forme d'abandon qui renforce le sentiment d'excitation qu'elle peut susciter. Pénétrer à l'intérieur de *Blue, Red and Yellow*, c'est en quelque sorte faire l'expérience d'une immersion purement spéculative à l'intérieur du brasier d'un soleil couchant, comme le désir d'une interaction charnelle avec le dégradé coloré. Revenant à *La psychanalyse du feu*²⁴³ de Bachelard, nous pouvons évoquer ici l'importance d'un autre personnage mythique : Empédocle. Philosophe présocratique du VI^e siècle avant notre ère, Empédocle est passé à la postérité après s'être jeté dans la lave de l'Etna, encore une histoire de volcan. Donnant une image à sa théorie du « devenir feu », Bachelard écrit : « Le feu est pour l'homme qui le contemple un exemple de prompt devenir et un exemple de devenir circonstancié [...]. Pour lui, la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement²⁴⁴. »

Nous l'avons vu précédemment, les événements volcaniques sont très liés à l'expérience esthétique des couchers de soleil mais ils sont aussi liés de façon métaphorique à l'acte amoureux comme en témoigne également ce passage quasiment pataphysique de l'*Anus solaire* de Georges Bataille :

²⁴¹ Ann Veronica Janssens, *Blue, Red and Yellow*, Collection privée, 2001.

²⁴² Marianne Massin, citant Ann Veronica Janssens, *op. cit.*, p. 99.

²⁴³ Gaston Bachelard, *op. cit.*

²⁴⁴ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 26.

Les deux principaux mouvements sont le mouvement rotatif et le mouvement sexuel, dont la combinaison s'exprime par une locomotive composée de roues et de pistons. Ces deux mouvements se transforment l'un en l'autre réciproquement. C'est ainsi qu'on s'aperçoit que la terre en tournant fait coïter les animaux et les hommes et (...) que les animaux et les hommes font tourner la terre en coïtant²⁴⁵.

Ce mouvement de va-et-vient lié au feu comme métaphore de l'acte amoureux est également présent dans *La psychanalyse du feu* de Bachelard, dans la partie consacrée au romantisme allemand du XVIII^e siècle Novalis, à travers ce qu'il nomme le « Complexe de Novalis » :

Par exemple, c'est un leit-motiv de l'explication rationaliste que les premiers hommes aient produit le feu par le frottement (...) En premier lieu, il faut reconnaître que le frottement est une expérience fortement sexualisée. [...] L'amour est la première hypothèse scientifique pour la reproduction objective du feu. (...) Le complexe de Novalis synthétiserait alors l'impulsion vers le feu provoqué par le frottement, le besoin d'une chaleur partagée. Cette impulsion reconstituerait, dans sa primitivité exacte, la conquête préhistorique du feu²⁴⁶.

Faire l'expérience esthétique d'un embrasement serait donc également émettre le désir inconscient d'être soi-même consumé par les flammes, ce qui peut nous faire penser aux autodafés dont les artistes usent régulièrement, dont Munch qui n'échappe pas à la règle :

Tracée largement au crayon de couleur bleue, la mention « À brûler » suivie de la signature de l'artiste couvre la première page du carnet T 2761. Munch raya néanmoins cette sentence d'un geste décidé quelques années plus tard en septembre 1932, ajoutant à la plume que le contenu de ce carnet devrait « être examiné après (s)a mort par des amis compréhensifs et ouverts d'esprit²⁴⁷ ».

Comme pour toutes les choses du monde, brûler permet de disparaître pour mieux réapparaître. Ce serait alors le « Complexe du Phénix », celui de l'oiseau de feu qui renaît de ses propres cendres. Le « devenir feu » est l'inexorable condition des choses du monde, toutes vouées à mourir pour mieux renaître, métaphore absolue du cycle solaire : le coucher de soleil est une petite mort du monde quotidienne et éternellement répétée.

²⁴⁵ Georges Bataille, *L'anus solaire* (1927), Paris, Lignes, 2011, p. 12.

²⁴⁶ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 50.

²⁴⁷ Jérôme Poggi, en préface d'Edvard Munch, *op. cit.*, p. 11.

III.7 Conclusion : le coucher de soleil comme désir d'apocalypse

Comme dans un envoûtement collectif du spectacle du soleil couchant, nous sommes d'abord victimes d'hallucinations, qu'elles soient liées à la persistance rétinienne ou de manière plus générale à l'incapacité physiologique de notre œil à soutenir la puissance de la lumière, ou qu'elles sont liées à d'autres phénomènes optiques que notre cerveau se résiste à accepter, à l'image du rayon vert. Il s'opère une sorte d'écartèlement entre le corps scellé au sol et la conscience connectée au système sidéral. Cette épreuve de la sidération est elle-même très souvent liée aux grands incendies. Ainsi la presse et les commentaires de tout bord se disent régulièrement *sidérés*, par exemple lors du spectacle de la flèche en feu de Notre-Dame de Paris, tout comme lors des grands incendies des forêts brésiliennes, états-uniennes et australiennes des dernières années ou encore françaises de l'été passé. Peut-être est-ce par le spectacle de ces grands incendies que nous sommes capables de nous reconnecter aux astres, cela expliquant peut-être notre attirance irrésistible pour les embrasements, à la lueur des développements évoqués par Gaston Bachelard. Cette envie de feu se mue en « devenir feu » qui nous conduit à désirer faire l'expérience d'une immersion colorée apocalyptique.

Apocalypse vient du latin *apocalypsis* (« révélation »), lui-même emprunté au grec ancien *apokálupsis* (« dévoilement »). Ce qui donc désigne communément la « fin du monde » se présente en réalité comme la fin de son spectacle, le dénouement de l'intrigue, la vérité du monde enfin révélée. À en croire la riche littérature concernant les annonces prophétiques de la fin du monde, l'apocalypse est un objet de prospection particulièrement récurrent de nos sociétés en ce qu'elles semblent toujours aimer se projeter dans une fin annoncée pour mieux penser leur présent. Une page *Wikipédia* est entièrement dédiée à la liste des prédictions de la fin du monde²⁴⁸ et il est particulièrement intéressant de noter que, quelles que soient les raisons invoquées de cette fin du monde (*Jugement dernier* ou autres punitions divines, alignements astraux, dates calendaires spécifiques ou encore dérèglement climatique), les phénomènes météorologiques extrêmes en sont toujours la manifestation : ciels orageux et assombris, déluges, grands incendies et enfin embrasements solaires. Si nous ne devons prendre qu'un seul exemple marquant issu de notre culture populaire, ce pourrait être la très célèbre scène du film *Apocalypse Now*²⁴⁹ (Cf. Iconographie #68), qui a également donné le visuel de l'affiche : le ballet des hélicoptères de l'armée américaine passant devant un

²⁴⁸ https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_prédictions_de_la_fin_du_monde

²⁴⁹ Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now*, 1979.

énorme soleil couchant, une boule de feu suspendue dans un ciel vietnamien chargé de nuages, dont la tension belliqueuse et mortifère est accentuée par la grandiloquence de la musique qui l'accompagne, la *Chevauchée des Walkyries*²⁵⁰ de Richard Wagner.

La rencontre ultime du Soleil et de la Terre est le spectacle du grand incendie de notre quotidien. Le bûcher de nos tragédies universelles. L'autodafé de notre monde visible. Et après l'embrasement vient la nuit noire, le temps auquel nous n'avons visuellement plus accès. Un monde privé d'images, comme l'illustre magnifiquement *Sunset*, une œuvre-calligrammes de l'artiste Luis Camnitzer²⁵¹ (Cf. Iconographie #69), où le mot « SUN » répété quatre fois décrit la chute de l'astre jusqu'à disparaître derrière une ligne horizontale.

²⁵⁰ Richard Wagner, *La Chevauchée des Walkyries*, 1856.

²⁵¹ Luis Camnitzer, *Sunset*, Collection privée, 1968.

ICONOGRAPHIE

70. Olafur Eliasson, *Analemma*, Kunsthaus Zug, Suisse, 2009.



CONCLUSION

Le coucher de soleil comme petite fin du monde

L'expérience esthétique du coucher de soleil est un spectacle en trois actes. Le soleil irradiant, encore haut dans le ciel, devient le disque circulaire lumineux que l'œil humain peut commencer à regarder en face. Puis, s'approchant de l'horizon, il dilue sa lumière blanche dans toutes les couleurs du spectre. Enfin, il touche l'horizon dans un impact incandescent qui enflamme le monde à mesure qu'il disparaît, avant de nous plonger dans l'obscurité la plus totale. Il y a une gradation exponentielle de l'expérience esthétique avec d'abord une frontalité qui nous implique individuellement, puis un ciel dégradé qui impacte le paysage et enfin un embrasement du monde qui nous relie au cosmos et nous plonge inexorablement dans un monde dépourvu de toute image visible.

Il y a, dans le premier acte, un jeu, une comédie du regard qui nous implique dans un face-à-face qui tend à nous rendre aveugles et à susciter notre défiance. Une défiance du beau et du charme que peut opérer sur nous le soleil couchant même si cet aveuglement semble être la condition nécessaire au dépassement du cliché. Le retournement du regard qui s'opère alors fait de nous les acteurs et les actrices de ce spectacle du monde et nous engage physiquement dans l'acte suivant.

Le deuxième acte est le dégradé coloré du ciel produit par le soleil descendant qui s'ajoute au paysage comme une augmentation dramatique de l'expérience esthétique. Il conditionne d'abord la temporalité de l'action, qui fait de nous des spectateurs et des spectatrices immobiles, en attente amoureuse ou anxieuse. Cette attente n'est cependant pas un état d'inaction, c'est une attente qui nous implique sensiblement dans l'expérience esthétique, nous fait entrer en connivence avec le sublime jusqu'à atteindre une forme d'extase doublée du vertige que le dégradé vient accentuer. Ce vertige nous conduit à envisager un potentiel transport vers l'astre, voire à désirer nous engager dans une course de vitesse avec le soleil pour tenter vainement de remonter le temps.

L'acte final est l'ultime rencontre entre le Soleil et la Terre, le grand embrasement de l'horizon. Alors en complicité totale avec l'astre, nous nous laissons finalement charmer au point d'être victimes d'hallucinations. L'embrasement du monde crée un effet de sidération qui conditionne notre dépendance aux astres, nous dépossède de notre appréhension

raisonnée du monde et nous conduit jusqu'à un « devenir feu », une volonté d'immolation colorée qui traduit notre désir d'apocalypse.

Cette recherche nous a parallèlement permis d'identifier plusieurs raisons qui pourraient expliquer l'absence des couchers de soleil de la pensée critique. Il semble possible de pouvoir rassembler et classer ces raisons en quatre catégories : les raisons sociales, les raisons esthétiques, les raisons spatiales et enfin les raisons temporelles.

Tout d'abord, l'appréciation d'un coucher de soleil est un marqueur social fort. Le « racisme de classe²⁵² » dénoncé par Pierre Bourdieu vient peut-être de ce que le coucher de soleil est reconnu comme universellement beau, ce qui dans la pensée kantienne n'appellerait pas de concept. Peut-être alors aimons-nous simplement les couchers de soleil par fainéantise intellectuelle au point d'en avoir fait un objet dénué de tout enjeu théorique. Comment, malgré sa dimension romantique et donc nécessairement populaire, ne pas abandonner le coucher de soleil à des analyses superficielles et simplistes ?

Ensuite, le coucher de soleil semble éloigner la pensée critique pour des raisons purement esthétiques. Trop proche de l'horizon, le soleil ne suscite pas le même émerveillement que d'autres phénomènes célestes. Par son éblouissement, il échappe au regard, voire même le met en danger, puis il dissout la couleur blanche pure dans toutes les couleurs du spectre, ce qui constitue une sorte de perversion du divin et nous éloigne des enjeux théologiques. Le dégradé coloré ajoute ensuite au vertige de la pensée et aux hallucinations. Comment alors résister à la tentation de simplement considérer le coucher de soleil comme un non-événement astronomique ?

De plus le coucher de soleil correspond géographiquement à une attirance vers l'ouest, alors que la pensée critique et scientifique occidentale s'est surtout orientée vers l'est, comme source originelle des idées (pensées antiques grecque et romaine, moyen-orientale ou orientale, asiatique...). À cette attirance vers l'ouest s'ajoute un phénomène purement astronomique : plus on s'avance vers le coucher de soleil, plus celui-ci recule, à l'image de l'horizon, comme le note Céline Flécheux : « Le recul de l'horizon, s'il fonde la possibilité de découvertes toujours nouvelles, signifie aussi l'impossibilité pour le désir de coïncider

²⁵² Pierre Bourdieu, *op. cit.*

jamais avec son objet²⁵³. » Comment alors réussir à penser un objet qui se dérobe à mesure que l'on essaie de s'en approcher ?

Enfin le coucher de soleil renvoie, par sa dimension sublime, à des temps immémoriaux, une antéhistoire, un avant de l'écriture et donc un avant de la pensée. Mais aussi un temps d'avant les météores, antédiluvien, enjeu posé par Philon d'Alexandrie cité par Clélia Nau : « À l'éternité se rapportent les trois jours d'avant le soleil ; au temps ceux qui viennent après lui.²⁵⁴ » *Quid* alors des jours après le soleil, après les météores, postdiluviens ? Si le dernier coucher de soleil correspond à la fin de l'humanité, et donc à une posthistoire, un après de l'écriture, comment penser alors ce qui ne sera plus pensé et tenter de contredire Kant²⁵⁵ selon qui la fin du monde est l'un des problèmes que le raisonnement ne peut pas résoudre ?

Deux pistes s'offrent possiblement à nous pour penser aujourd'hui les couchers de soleil et par extension les autres phénomènes de l'atmosphère. Une première piste consisterait en une *météosophie*, c'est-à-dire un « penser météore » pour reprendre l'expression d'Anouchka Vasak²⁵⁶. Cette *météosophie* nous engagerait à faire l'effort de penser nos réalités terrestres à l'aune d'un prisme astronomique, trop souvent laissé à l'astrologie ou au répertoire des croyances, ce qui le discrédite voire le tourne en dérision.

La réconciliation des *sciences molles* et des *sciences dures* évoquées dans l'avant-propos, à l'aune de nos problématiques contemporaines doublées de nos connaissances scientifiques actuelles, nous permettrait certainement de renouer avec la noble figure antique de philosophe-astronome, dans une dynamique globale de pensée incluant autant le vivant que le non vivant, le terrestre et l'extra-terrestre.

Une seconde piste consisterait sinon en une *escatosophie*, c'est-à-dire une philosophie de la fin. Si tenter de penser la fin du monde fait bel et bien partie des grandes questions portées par la philosophie, il semble que celles-ci se limitent à interroger ses conditions et son impact dans l'imminence de sa survenue, mais sans se demander ce qui se déroulerait potentiellement ensuite. Ce serait une réflexion critique, une philosophie froide et abstraite

²⁵³ Céline Flécheux, citant Michel Collot, *op. cit.*, p. 17.

²⁵⁴ Clélia Nau, citant Philon d'Alexandrie, *Le temps du sublime - Longin et le paysage poussinien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 93.

²⁵⁵ Emmanuel Kant, *La fin de toutes choses* (1790), trad. G. Badoual, Arles, Actes Sud, 1996.

²⁵⁶ Autrice de *Météorologies. Discours sur le ciel et le climat, des Lumières au romantisme*, Paris, Champion, 2007.

qui porterait sur l'après-fin du monde, l'après-humanité, l'après-histoire et l'après de la pensée. Une philosophie grave mais sans catastrophisme. Comme l'astrophysique pense la matière autant que le vide galactique, l'*escatosophie* permettrait de penser le présent autant que l'absence programmée de présent.

Courser le soleil c'est s'engager dans une course avec l'infini. Une course en boucle, à l'image de l'*analemme*. L'*analemme* est le dessin que fait le soleil en changeant imperceptiblement de position chaque jour de l'année sur une année sidérale complète. Il se présente comme un huit allongé « ∞ » appelé également *lemniscate*, qui est en fait le symbole universel de l'infini et que l'on retrouve notamment dans le *Ruban de Möbius*²⁵⁷. Le motif a été repris par un grand nombre d'artistes, comme notamment à nouveau Olafur Eliasson²⁵⁸ (Cf. Iconographie #70). Si la course du soleil vient à s'arrêter, la boucle de l'*analemme* s'interrompt, au *Fiat lux* succèdent le *Finis Lux*, la fin des temps, et l'éternité retrouvée...

Elle est retrouvée
Quoi ? L'éternité.
C'est la mer allée
Avec le soleil²⁵⁹

Le coucher de soleil est le climax de la petite mort astronomique. Il est la manifestation quotidienne d'un spectacle de la fin du monde, d'une *petite fin du monde*, c'est-à-dire d'une fin de monde dont nous avons pleinement conscience qu'elle n'est que temporaire, mais qui néanmoins nous saisit avec la même puissance et qui fait écho au célèbre extrait de l'entretien avec Marguerite Duras dans *Le Matin*, repris à l'occasion de chaque événement apocalyptique :

Maintenant on pourrait presque enseigner aux enfants dans les écoles comment la planète va mourir, non pas comme une probabilité mais comme l'histoire du futur. On leur dirait qu'on a découvert des feux, des brasiers, des fusions, que l'homme avait allumés et qu'il était incapable d'arrêter. Que c'était comme ça, qu'il y avait des sortes d'incendie qu'on ne pouvait plus arrêter du tout. Le capitalisme a fait son choix : plutôt ça que de perdre son règne²⁶⁰.

²⁵⁷ Du nom de son inventeur, August Ferdinand Möbius (1790-1868).

²⁵⁸ Olafur Eliasson, *Analemma*, Kunsthaus Zug, Suisse, 2009.

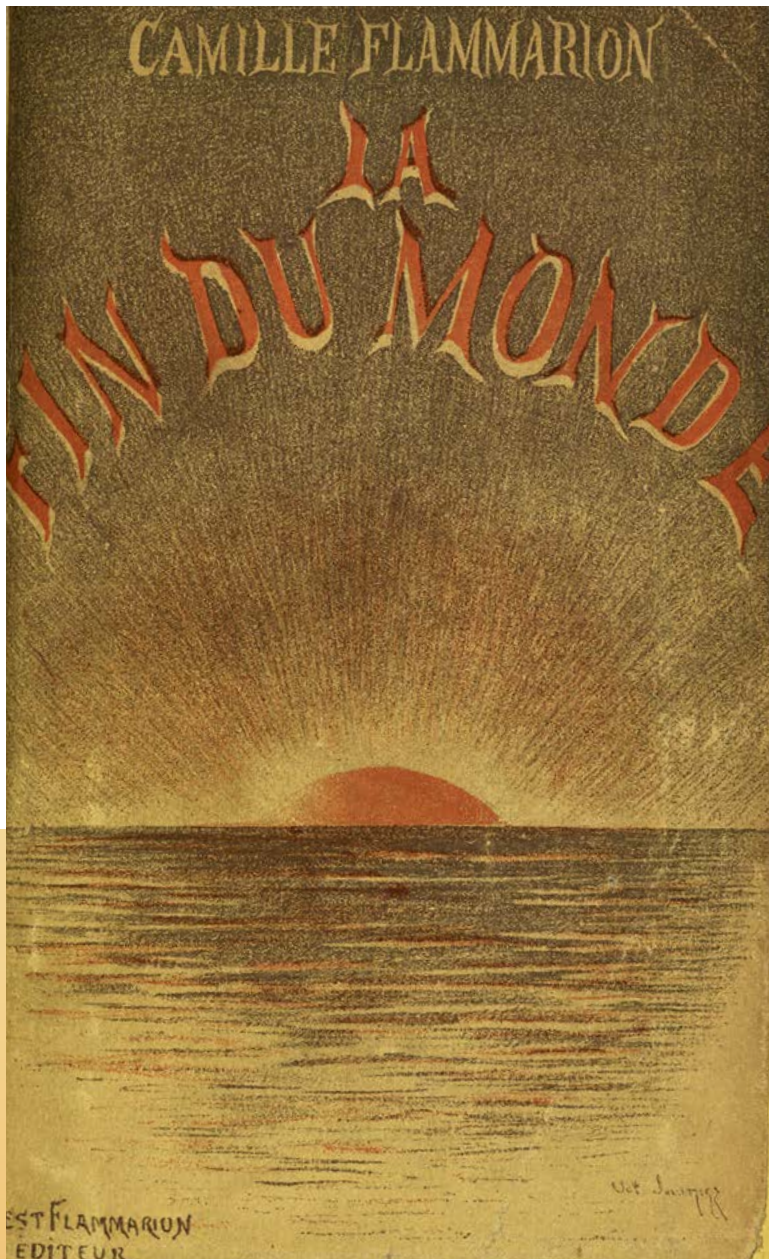
²⁵⁹ Arthur Rimbaud, « L'Éternité », *Derniers vers* (1891), Paris, Chez Roissard, 1971, p. 85.

²⁶⁰ Marguerite Duras, Entretien dans *Le Matin*, 1986.

Aller voir un coucher de soleil, ce n'est ni plus ni moins que jouer à la fin du monde.

ICONOGRAPHIE

71. Camille Flammarion, *La fin du monde*, Paris, Flammarion, 1894.



POSTFACE

Le tourisme de la fin du monde

L'astronome français Camille Flammarion publie à partir de 1893, sous forme de feuillets de la *Revue illustrée*, un roman d'anticipation intitulé *La fin du monde*²⁶¹ (Cf. Iconographie #71) dont la couverture du livre qui sort l'année suivante représente un soleil couchant. L'action se passe au XXV^e siècle, une comète est susceptible d'entrer en collision avec la Terre et l'humanité se prépare à sa fin. Quelques années après la sortie du livre, en 1910, Camille Flammarion prédit que le passage de la comète de Halley « imprégnerait cette atmosphère et éteindrait peut-être toute vie sur la planète²⁶² ». Cette prédiction est prise très au sérieux, des « pilules de comète » sont distribuées à la population pour prévenir d'éventuelles intoxications (qui n'ont finalement pas lieu).

Il y a une forme de fiction auto-réalisatrice dans notre goût collectif pour le spectacle de la fin du monde. Les phénomènes optiques atmosphériques en sont des manifestations possibles. Aller voir un coucher de soleil, comme aller voir des aurores boréales ou le panache explosif d'un volcan en éruption, c'est faire l'expérience esthétique de ce que pourrait être la fin du monde. Plus nos sociétés se projettent dans des récits collectifs de fin du monde annoncée, plus ce désir d'en faire l'expérience semble important. Inversement, plus nous consommons ces spectacles atmosphériques du monde, plus nous nous projetons dans une fin imminente.

J'envisage aujourd'hui un prolongement de la présente recherche qui pourrait être une prospection autour de ce que j'appellerais « le tourisme de la fin du monde », c'est-à-dire une étude des différents endroits de la planète où des dispositifs d'accueil sont mis en place pour accompagner un public de plus en plus nombreux à faire collectivement l'expérience esthétique de la fin du monde. Je pense notamment aux *Northern Lights Safaris* en Laponie ou en Islande qui offrent aux touristes des excursions en chiens de traîneaux en pleine nuit hivernale pour être dans les meilleures conditions d'observation des aurores boréales. Je pense également à *La Porte de l'enfer* au Turkménistan, un cratère géant de gaz naturel brûlant en permanence depuis les années 70 et devenu la première attraction touristique du pays. Mais je pense également poursuivre mes interrogations sur les liens avec la fin du monde géographique. J'ai à ce titre obtenu une bourse de recherche du CNAP pour effectuer

²⁶¹ Camille Flammarion, *La fin du monde*, Paris, Flammarion, 1894.

²⁶² Camille Flammarion, *ibid.*, p. 115.

un voyage dans l'extrême sud du continent américain, en Terre de feu où, dans la ville la plus australe du monde Ushuaia, se trouve le bien nommé *Museo del Fin del Mundo* (« Musée de la fin du monde »). C'est en réalité une sorte d'écomusée de la culture et du territoire fuégiens qui rassemble quelques artefacts mais aussi des créations artistiques des populations indigènes que les différentes vagues de colonisation ont totalement fait disparaître. C'est un musée de la réalité figée d'un autre monde, passé et fini. Mais c'est aussi une vision de ce qui pourrait perdurer, un jour, de notre monde à nous, puisque les seules choses qui semblent réellement rester et résister de nos civilisations passées sont les œuvres d'art.

BIBLIOGRAPHIE

- Adnan Etel, *Nuit*, Paris, L'Attente, 2017.
- Aristote, *Les Météorologiques* (-334), trad. J. Groisard, Paris, Flammarion, 2008.
- Bachelard Gaston, *La flamme d'une chandelle* (1961), Paris, PUF, 2015.
- , *La psychanalyse du feu* (1938), Paris, Gallimard, 1985.
- , *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1984.
- Barbe Norbert-Bertrand, *Le cri d'Edvard Munch : un cas paradigmatique de mise en scène des codes iconiques propres à une époque*, Paris, Bès, 2019.
- Barrès Maurice, *Mes cahiers* (1893-1923), Paris, Plon, 1999.
- Barthes Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- Baschet Jérôme, *Défaire la tyrannie du présent : temporalités émergentes et futurs inédits*, Paris, La Découverte, 2018.
- Bataille Georges, *L'anus solaire* (1927), Paris, Lignes, 2011.
- Baudelaire Charles, « Le coucher de soleil romantique », *Les Fleurs du mal* (1866), Paris, Gallimard, 2005.
- , *Écrits sur l'art* (1846), Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- Bergson Henri, *L'évolution créatrice* (1907), Paris, PUF, 2013.
- Berkeley George, *Principes de la connaissance humaine* (1710), trad. D. Berlioz, Paris, Flammarion, 1993.
- Bourdieu Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.
- Burke Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), trad. B. Saint Girons, Paris, Vrin, 2001.
- Carus Carl Gustav, *Lettres sur la peinture de paysage* (1831-1835), Paris, Klincksieck, 2003.
- Cauquelin Anne, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2000.
- Charbonnier Georges, *Entretiens avec Marcel Duchamp* (1960), Paris, Allia, 2014.
- Chevreul Michel-Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs* (1839), Paris, Hachette / BNF, 2012.
- Dawkins Richard, *Le gène égoïste* (1976), Paris, Odile Jacob, trad. N. Jones-Gorlin, 2003.
- Debord Guy, *La Société du Spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1992.
- Delacourt Sandra, *L'artiste-chercheur. Un rêve américain au prisme de Donald Judd*, Paris, B42, 2019.
- Descartes René, *Les météores* (1637), Paris, Rivages, 2019.
- Didi-Huberman Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit, 2001.
- Dorgelès Roland, *Bouquet de Bohème*, Paris, Albin Michel, 1947.
- Duras Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.
- , Entretien dans *Le Matin*, Paris, 1986.
- Faivre Ernest, *Œuvres scientifiques de Goethe analysées et appréciées (par)* (1862), Paris, Hachette, 2022
- Filliou Robert, *Petit journal, Galeries contemporaines*, Paris, Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, 1991.
- Flammarion Camille, *La fin du monde*, Paris, Flammarion, 1894.
- Flécheux Céline, *L'Horizon*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

BIBLIOGRAPHIE

- Foucault Michel, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), Paris, *Dits et écrits, Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, 1984.
- Goethe Johann Wolfgang (Von), *Traité des couleurs* (1810), trad. L. Zuppiroli, M.-N. Bussac, C. Grimm, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2011.
- Hazlitt William et Leigh Hunt, *The Round Table* (1817), Oxford, Oxford Woodstock Books, 1991.
- Heidegger Martin, *Qu'est-ce qu'une chose ?* (1962), trad. J. Reboul, J. Taminiaux, Paris, Gallimard, 1988.
- Hérodote, *Histoires* (vers -440), trad. P.-E. Legrand, Paris, Belles Lettres, 1993.
- Holt Nancy, entretien dans la revue *Artforum*, 1977.
- Hugo Victor, « Soleils couchants », poème VI, *Les feuilles d'automne* (1831), Paris, Gallimard, 1981.
- Hume David, *Enquête sur l'entendement humain* (1748), trad. A. Leroy, Paris, Flammarion, 1983.
- Jullien Jacques, *Vivre de paysage*, Paris, Gallimard, 2014.
- Kant Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. A. Philomenko, Paris, Vrin, 1968.
- , *La fin de toutes choses* (1790), trad. G. Badoual, Arles, Actes Sud, 1996.
- La Rochefoucauld François (de), *Réflexions, Sentences et Maximes morales* (1714), Paris, Hachette, 2017.
- Lévi-Strauss Claude, *Tristes tropiques* (1955), Paris, Plon, 1993.
- Macé Marielle, *Sidérer, considérer - Migrants en France*, Paris, Verdier, 2017.
- Malabou Catherine, *Changer de différence, Le féminin et la question philosophique*, Paris, Galilée, 2009.
- Margollé Elie et Zurcher Frédéric, *Les Météores* (1923), Paris, Nabu Presse, 2012.
- Massin Marianne, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- Maupassant Guy (de), *Bel-Ami* (1885), Paris, Librairie Générale Française, 1979.
- Merleau-Ponty Maurice, *L'Œil et l'Esprit* (1964), Paris, Gallimard, 1985.
- Michel Le Bris, *Journal du romantisme*, Paris, Skira, 1981.
- La Genèse dans La Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 1973.
- Morizot Baptiste, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, 2020.
- Munch Edvard, *Écrits*, trad. L. Hirsch, Paris, Presses du réel, 2011.
- Nau Clélia, *Le temps du sublime - Longin et le paysage poussinien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- Nerval Gérard (de), « Le coucher de soleil », *Odelettes* (1853), Paris, Libro, 2005.
- , *Voyage en Orient* (1851), Paris, Folio Classique, 1998.
- Pavie Victor, *Lettre à David d'Angers* (1824-1855), Paris, Honoré Champion, 2021.
- Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* (77), trad. S. Schmitt, Paris, Gallimard, 2013.
- Plotin, *Ennéades* (254-270), trad. E. Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- Pouliquen Yves, *La transparence de l'œil* (1992), Paris, Odile Jacob, 2021.
- Rancière Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- Rimbaud Arthur, « L'Éternité », *Derniers vers* (1891), Paris, Roissard, 1971.
- Riout Denys, *La peinture monochrome : histoire et archéologie d'un genre*, Paris, Gallimard, 2006.
- Saint Girons Baldine, *Fiat Lux*, Paris, Quai Voltaire, 1993.
- , *L'acte esthétique*, Paris, Klincksieck, 2008.
- Saint-Exupéry Antoine (de), *Le Petit Prince* (1943), Paris, Gallimard, 1999.
- Sénèque, *Questions naturelles* (61-64), trad. P. Oltramare, Paris, Belles Lettres, 2003.

- SMITH, *Délibération (prologue)*, Rencontres d'Arles, Paris, Éditions Textuel, 2021.
- Suétone, *Vie des douze Césars* (119-122), trad. H. Ailloud, Paris, Gallimard, 1975.
- Tacite, *Histoires* (106-109), trad. J.-L. Burnouf, Paris, Gallimard, 1980.
- Thoreau Henry David, *Walking* (1862), *De la marche*, trad. T. Gillybœuf, Paris, Mille et une nuits, 2003.
- Tiberghien Gilles, *Nature, art, paysage*, Arles, Actes Sud, 1993.
- Vernant Jean-Pierre, *La mort dans les yeux* (1985), Paris, Fayard, 1998.
- Verne Jules, *Le rayon vert* (1882), Paris, Poche, 2005.
- Wat Pierre, *Turner. Menteur magnifique*, Paris, Éditions Hazan, 2010.
- Wilde Oscar, *Le déclin du mensonge* (1891), trad. H. Juin, Paris, Union Générale d'Éditions, 1986.
- Zask Joëlle, *Quand la forêt brûle*, Paris, Premier Parallèle, 2019.
- Zerefos C. S., Gerogiannis V. T., Balis D., et Kazantzidis A., *Atmospheric effects of volcanic eruptions as seen by famous artists and depicted in their paintings*, Athènes, Atmospheric Chemistry and Physics, 2007.
- Zilio Marion, *Faceworld : le visage au XXI^e siècle*, Paris, PUF, 2018.
- Zola Emile, *La curée* (1871), Paris, Librairie Générale Française, 1967.
- , *Mes haines* (1866), Paris, Flammarion, 2012.

ICONOGRAPHIE

- Adnan Etel, *Paysage de feu*, 2017.
- Air France, *Concorde. Plus vite que le soleil.*, Affiche publicitaire de 1976.
- Albers Anni et Josef, série *Homage to the square*, 1949-1976.
- Arcade Game, *Outrun Sunset*, 1986.
- Bischof Beni, *Coucher de soleil extrêmement romantique*, 2010.
- Boronali Joachim-Raphaël (attribution fictive), *Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique*, Collection des ayants droit de Paul Bédou, Espace culturel Paul Bédou, Milly-la-Forêt, 1910.
- Camnitzer Luis, *Sunset*, Collection privée, 1968.
- Chesnier Claire, *011019 / 040221 (diptyque)*, Collection privée, 2012.
- Chevreur Michel-Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, 1839.
- Coppola Francis Ford, *Apocalypse Now*, 1979.
- Corbasson Caroline, *Wish*, 2021.
- Craven Wes, *Scream*, 1996.
- Dean Tacita, *The green ray*, Collection privée, 2001.
- Delaunay Sonia et Robert, *Disque simultané*, Collection privée, 1912.
- Edison Thomas, *Modèle géant de l'ampoule à incandescence*, Exposition Universelle de Paris, 1889.
- Eliasson Olafur, *Analemma*, Kunsthhaus Zug, Suisse, 2009.
- , *The weather project*, Tate Modern de Londres, Royaume-Uni, 2003.
- Flammarion Camille, *La fin du monde*, Paris, Flammarion, 1894.
- Friedrich Caspar David, *Das Eismeer* (« La mer de glace »), Kunsthalle de Hambourg, Allemagne, 1824.
- , *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (« Le voyageur contemplant une mer de nuages »), Kunsthalle de Hambourg, Allemagne, 1818.
- Friedrich Caspar David, *Frau vor untergehender Sonne* (« Femme devant le coucher de soleil »), Musée Folkwang à Essen, Allemagne, 1818.
- , *Sonnenuntergang (Die Brüder)*, Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, Russie, 1830-1835.
- , *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (« Deux hommes contemplant la lune »), Metropolitan Museum of Art, New York, 1825-1830.
- Galvani Andrea, *The End [Action #5]*, Collection High Museum, Atlanta, États-Unis, 2015.
- Giorno John, *You got to burn to shine*, Collection privée, 2017.
- Giraud Fabien et Siboni Raphaël, *Sans titre (La Vallée Von Uexküll)*, 2009-2014.
- Goethe Johann Wolfgang, *Traité des couleurs*, 1810.
- Gogh Vincent (van), *Le semeur au soleil couchant*, Musée Kröller-Müller, Otterlo, Pays-Bas, 1888.
- Gordon Douglas, *Self-portrait of You + Me (Simon Signoret)*, CNAP (donation Collection Yvon Lambert), Paris, 2008.
- Grøning Matt, « Le mystérieux voyage d'Homer », *The Simpsons*, 1997.
- Hockney David, *Northern Sunset*, Collection privée, 2008.
- , *Sunrise*, Circa Council, 2021.
- Holt Nancy, *Sun Tunnels*, désert du Grand Bassin, Utah, États-Unis, 1973-1976.

ICONOGRAPHIE

- Janssens Ann Veronica, *Blue, Red and Yellow*, Collection privée, 2001.
- Klonowski Carin, *Before Sun Sets*, Collection du Frac Poitou-Charentes, 2012.
- Madoz Chema, *Untitled (Transportador)*, Collection privée, 2007.
- Mazaccio & Drowilal, *Le meilleur ami du chien*, Collection privée, 2013.
- Monet Claude, *Impression, soleil levant*, Musée Marmottan Monet, Paris, 1872.
- Morris et Gosciny René, *Lucky Luke*, 1946-2001.
- Motti Gianni, *Big Crunch Clock*, 1999.
- , *Le tremblement de terre en Californie en 1992*, de la série *Revendications*, 1986-1996, Collection Frac Grand Large - Hauts-de-France, Dunkerque.
- Munch Edvard, *Écrits*, trad. L. Hirsch, Presses du réel, 2011.
- , *Le Cri*, Galerie Nationale d'Oslo, Norvège, 1893-1917.
- Niépece Nicéphore, *Point de vue du Gras*, Collection du Harry Ransom Center à Austin (Texas), 1827.
- Nishizawa Ryûe, *Teshima Art Museum*, Japon, 2010.
- Nolde Emil, *Sunset*, Collection privée, 1946.
- Quesne Philippe, *Caspar Western Friedrich*, Centre dramatique national Nanterre-Amandiers, 2016.
- Richer Évariste, *Le Rayon Vert*, Collection privée, 2005.
- Rohmer Eric, *Le Rayon vert*, 1986.
- Rothko Mark, *Orange, Red, Yellow*, Collection privée, 1961.
- Ruscha Edward, *Every Building on the Sunset Strip*, National Excelsior Press, 1966.
- , *The back of Hollywood*, LACMA Los Angeles, États-Unis, 1977.
- , *Twentysix Gasoline Stations*, National Excelsior Press, 1963.
- , *Various Small Fires*, National Excelsior Press, 1964.
- Severus et Celer, *Domus Aurea*, Rome, Italie, 65.
- SMITH, *Untitled*, série *Désidération*, 2000-2021.
- Stonehenge*, Amesbury, Angleterre, -2800- -1100.
- Tiberghien Laure, série *Rayon*, 2018.
- Tillmans Wolfgang, série *Lighter*, 2015.
- Trier Lars (von), *Melancholia*, 2011.
- Turner William, *Didon construisant Carthage ou l'Ascension de l'Empire carthaginois*, Collection National Gallery, Londres, 1815.
- , *Incendie de la Chambre des Lords et des Communes*, Collection Philadelphia Museum of Art, 1835.
- , *Regulus*, Tate Britain de Londres, Royaume-Uni, 1828-1837.
- , *San Giorgio Maggiore au couchant*, Collection Tate Britain, Londres, 1819.
- , *Tempête de neige en mer*, Collection Tate Britain, Londres, 1842.
- Turrell James, série des *Skyspaces*, présents dans environ 80 lieux dans le monde entier, 1986-2013.
- Unicode, *Face Screaming in Fear*, 2010.
- Vallotton Félix, *Coucher de soleil, bronze-violet*, 1911.
- Warhol Andy, *Sunset*, Collection du MoMa New York, 1972.
- Weber Andrea, *Weather Transcriptions*, 2018.
- Wolfgang Tillmans, *Moonrise, Puerto Rico*, 2012.

INDEX DES NOTIONS

- Amour : 35, 62, 63, 75, 88, 101-102, 108.
Anachronisme : 12, 42.
Analemme : 111.
Angoisse : 28, 62-64, 75, 80, 82-84, 96, 108.
Anthropomorphisme : 18, 19, 31, 35.
Apocalypse : 36, 83, 103, 104, 109, 111.
Artiste-chercheur : 9, 11.
Astronomie : 18-19, 32, 70, 84, 109-111, 116.
Atmosphère : 22, 23, 30, 32-34, 36, 41, 46, 49, 52, 67, 70, 71, 84, 86, 93, 99, 110, 116.
Attente : 57, 61-64, 75, 108.
Autorité : 11.
Aveuglement : 43, 45, 48-50, 52, 73, 108.
Beau : 12, 20-21, 36, 40, 42, 52, 56, 60, 64, 68-69, 73, 75, 85, 100, 108-109, 111.
Catastrophe : 40, 60, 64, 111.
Cliché : 24, 25, 27, 29, 35, 108.
Comédie : 42-43, 45, 85, 108.
Contemplation : 32, 47, 56-57, 63, 71, 96, 101.
Crépuscule : 18, 19, 27-28, 33-34, 62-63, 65, 68.
Dégradé : 12, 18, 24, 48, 55, 57, 65-69, 75, 101, 108-109.
Dérèglement climatique : 97, 103.
Devenir feu : 50, 101-103, 109.
Dieu : 4, 12, 20, 22-23, 35, 44-46, 57, 67, 69, 86, 90, 93, 100, 103, 109.
Distanciation : 59, 65.
Drame : 29, 34, 58-62, 65, 75, 108.
Écrire : 8, 9, 10-11, 13, 21, 23, 73, 93, 99, 110.
Embrasement : 18, 21, 24, 36, 72, 79, 82-85, 98, 99, 100-104, 108.
Éruption volcanique : 23, 70, 76, 84, 101, 116.
Escatosophie : 110-111.
Éternité : 24, 26, 30, 110-111.
Évènement : 18, 19, 42, 65, 84, 89, 91, 101, 109, 111.
Évitement critique : 20, 22, 35.
Excessivisme : 25.
Expérience esthétique : 11, 18, 21, 23, 25, 27-29, 33, 35, 45, 52, 56-57, 59, 60, 65, 70, 75, 83, 85, 91, 99, 101-102, 108, 116.
Expressionnisme : 36, 80-81.
Extase : 61, 65, 67, 69, 70, 108.
Fascination : 45-47, 50, 52.
Feu : 20, 27-29, 50-51, 63, 71, 83, 97-104, 109, 111, 116.

INDEX DES NOTIONS

Fin du monde : 64, 95, 103, 108-112, 116.
Frontalité : 4, 52, 108.
Hallucination : 85-89, 91, 93, 103, 108, 109.
Horizon : 4, 12-13, 18, 20-22, 26-31, 33, 36, 42-43, 49, 51, 58, 62, 67, 69, 73-74, 79, 84, 86-88, 90, 92, 94, 99-100, 104, 108-109.
Imaginaire : 33, 49, 52, 56, 73, 95.
Immersion : 26, 46, 72, 101, 103.
Immolation : 85, 101, 109.
Impressionnisme : 10, 25, 36, 41, 80.
Incandescence : 40, 51, 84, 99-100, 108.
Incendie : 29, 40, 56, 71, 72, 99, 103, 104, 111.
Médiation : 45, 59, 93.
Mélancolie : 27-28, 56-57, 60, 62, 64, 75, 80.
Métaphysique : 20-23, 32, 41, 49, 69, 74.
Météore : 21-23, 32-33, 68, 84, 110.
Météosophie : 110.
Météotopie : 12, 32-33.
Mise en abyme : 32, 45, 59, 70.
Mort : 19-23, 26-28, 35, 41, 44-46, 50, 56, 60, 75-76, 80, 85, 102, 104, 111.
Mûrissement d'un paysage : 68.
Occidentation : 70-73, 76.
Orientation : 24, 72.
Paix du soir : 21, 62, 75.
Paysage : 10, 19-20, 25, 30, 31, 36, 40-45, 56-61, 63, 67-68, 71, 75, 76, 82-84, 97-98, 100, 108, 110.
Phénomène : 20-21, 23, 30, 32-33, 52, 65, 75, 86-87, 89-94, 97, 99, 103, 109-110, 116.
Phénoménologie : 66.
Racisme de classe : 20, 109.
Raison : 22-23, 31, 35, 49, 52, 86, 90-91, 93, 103, 109-110.
Rayon vert : 24, 33, 68, 73, 82, 86-94, 102-103.
Recherche-crédation : 13.
Répétition : 24, 26, 34, 50, 80.
Rêverie : 12, 19, 29, 46, 57.
Romantisme : 4, 12, 20, 28-29, 36, 41, 45-57, 60, 75, 83, 100, 102, 109-110.
Rückenfiguren : 57, 59.
Sentiment océanique : 46.
Sidération : 85, 95-97, 103, 108.
Solastalgie : 96.
Spectacle : 10, 20, 24, 29, 30-36, 45, 47, 52, 58-62, 64, 90, 92, 95-96, 103-104, 108, 111, 116.
Spectre lumineux : 58, 65, 86, 108.
Stimmung : 30-31.

Courser le soleil

Sublime : 10, 21, 25, 36, 60-61, 64, 65, 72, 75-76, 85, 108, 110.

Temps : 9, 20, 24, 27-30, 32, 35, 40, 46, 48, 59, 62-66, 68, 71, 73-76, 83, 84, 86, 89, 91-92, 99, 104, 108, 110-111.

Theatrum Mundi : 32-33.

Théophanie : 45.

Tragédie : 60, 82-83, 84-85, 104.

Transcendance : 69.

Transport : 49, 65, 74, 108.

Vanité : 26, 74.

Vertige : 22, 45, 65, 75, 108-109.

Volcan : 23, 70, 76, 84, 101, 116.

Volte-face : 45, 50, 51-52.

Vulgarisation : 75.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier vivement :

Les membres du jury de sélection RADIAN.

L'équipe pédagogique et administrative du programme.

La directrice et le directeur de ma recherche.

Les membres du comité de suivi.

Les membres du jury final.

Les amis et amies, et la famille pour le soutien indéfectible et l'encouragement permanent.

Celles et ceux qui m'ont invité à présenter mon travail ces dernières années, que ce soit sous la forme de conférence, de performance, de workshop, d'exposition, de séminaire...

Celles et ceux avec qui j'ai collaboré, que ce soit pour un projet d'exposition, de spectacle vivant, de performance, d'édition, de résidence...

Celles et ceux grâce à qui j'ai obtenu une bourse, une aide ou un accompagnement matériel et financier pour ces différents projets.

Les artistes qui m'ont donné l'autorisation de présenter leur travail lors de la soutenance.

L'équipe du Frac Normandie Caen pour l'accueil de la soutenance.

Merci encore.

Imprimé en 15 exemplaires.

Graphisme : Cédric Pierre.

Relecture : Arabesque.

ŒUVRES ANTÉRIEURES

1. *La petite maison*, Fermanville, 2015.



Un observatoire héliotrope

J'ai trouvé un petit cabanon de plage en 2013, presque par hasard, grâce à une annonce Internet. Il mesure 3 x 4 m soit 12 m², c'est-à-dire exactement la même surface et les mêmes proportions que la cabane au bord du lac Walden du naturaliste américain Henry David Thoreau. Situé à Fermanville, au nord du Cotentin, sur la plage de Fréval, il est orienté plein ouest. Le Plan Local d'Urbanisme, la Loi Littoral et le secteur naturel protégé classé Natura 2000 sont très contraignants et n'autorisent aucun changement des proportions ou des surfaces. J'obtiens néanmoins l'autorisation d'isoler tout le cabanon par l'extérieur, lui donnant ainsi un aspect résolument contemporain grâce à un bardage métallique contemporain couleur sable. Je peux également le raccorder aux réseaux électrique et d'assainissement, ce qui en a fait une véritable *petite maison*. Mais je modifie surtout les ouvertures : deux grandes baies vitrées coulissantes s'ouvrent désormais sur la mer et le paysage. Dans l'axe de la plus petite, le soleil se couche dans la perspective de la plage, au solstice d'hiver. Dans l'axe de la plus grande, le soleil tombe au milieu de l'eau, au solstice d'été. *La petite maison* s'inscrit dans un territoire historiquement chargé, une sorte de millefeuille d'occupations humaines, entre un foyer du Paléolithique moyen, un alignement de pierres du Néolithique, une barque viking découverte en 1968 ou encore les vestiges du mur de l'Atlantique... Ce contexte a fait l'objet d'un texte de commande « Je suis une anse » pour la revue de la Maison de l'Architecture Occitanie *Plan Libre* pour son édition de l'été 2021 et figure dans l'abécédaire.

La petite maison est devenue au fil des années un lieu important dans la dynamique de mes recherches. D'abord parce qu'elle m'offre le luxe d'être au plus près de mon sujet, mais aussi parce qu'elle est le point de rencontre de beaucoup de considérations et d'envies personnelles issues de mes nombreux voyages et résidences, notamment en Europe du Nord et en Scandinavie en termes d'humilité de rapport au paysage ainsi que de vie au rythme de la lumière et des variations météorologiques. Mais *la petite maison* c'est aussi ce qui m'ancre dans le paysage culturel normand depuis une petite dizaine d'années. D'abord parce que j'ai eu la chance de bénéficier d'une aide de la DRAC Normandie au titre de « l'aide à l'installation d'atelier d'artiste ». Puis parce que j'y ai développé plusieurs événements artistiques dont notamment des projections de films d'artistes sur la plage, aux solstices d'été et d'hiver (*Cinéma du solstice*), co-organisées avec le commissaire indépendant Jean-Christophe Arcos puis plus récemment des projections estivales de cinéma en plein air

intitulées *Ciné-Phare*, dans la cour intérieure du Fort du Cap Lévi, co-organisées avec le centre d'art cherbourgeois Le Point du Jour et co-financées par la DRAC dans le cadre du programme « Territoire rural, territoire de culture ».

C'est en réalité grâce à cette *petite maison*, et donc à ma présence sur le territoire normand, que j'ai eu vent du tout premier appel à candidature pour le programme doctoral RADIANT auquel j'ai postulé, sans supposer alors que cette *petite maison* deviendrait le lieu principal à la fois d'observation et de rédaction de la thèse.

ŒUVRES ANTÉRIEURES

2. *An attempt to fake the sunset*, 2016.



Un accident esthétique

Il s'agit d'un travail de recherche effectué parmi de nombreux autres tests. Un œuf cru craqué au-dessus d'une carte postale, et repris en photo. Très souvent, les tests à l'atelier sont peu probants. Mais parfois ils peuvent être extrêmement et étonnamment justes et efficaces, comme une *fulgurance*. Cette photographie me suit depuis lors : elle est la couverture de mon portfolio artistique, elle est l'œuvre associée à mon nom qui circule le plus aujourd'hui. Après avoir été tirée à un nombre d'exemplaires réduit pour une exposition de multiples en 2018, elle a servi d'élément de communication pour la saison 2019-2020 du théâtre Nanterre-Amandiers où je créais mon premier spectacle dans le cadre de RADIAN *Quel bruit fait le soleil lorsqu'il se couche à l'horizon ?* Elle est actuellement exposée, en 4 x 3 m, comme une affiche publicitaire géante, à l'entrée de la Gare Saint-Sauveur à Lille dans l'exposition *Novacène*, dont les commissaires sont Alice Audouin et Jean-Max Colard, dans le cadre de la saison estivale *Lille 3000 - Utopia*.

Cette œuvre rejoue littéralement le concept de *même* tel que développé dans la thèse, mais est aussi le point de départ de la réflexion autour de l'idée d'*accident esthétique* qui m'est apparue comme une hypothèse d'interrogation potentielle des phénomènes du ciel. C'est à partir d'une réflexion sur ces *accidents esthétiques* que se sont développées ensuite les perspectives d'une articulation des dimensions spectaculaires du coucher de soleil.

ŒUVRES ANTÉRIEURES

3. *Sunset sound record*, 2015-2022.



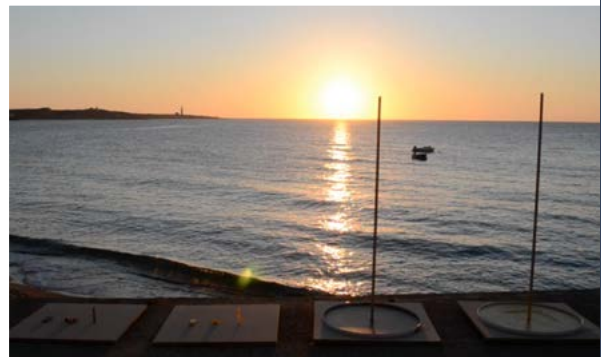
Un coucher de soleil sonore

Créée pour la première fois lors d'une résidence d'artistes au nord de l'Islande, dans le village de pêcheurs de Skagaströnd, il s'agit d'une performance participative et collective. À l'heure exacte du coucher du soleil, je pose un microphone relié à un dictaphone vers l'ouest et j'enregistre les minutes de lumière que nous gagnons ou perdons par rapport au jour précédent. Suivant un principe similaire à celui qui veut qu'une caméra vidéo a tendance à rendre les personnes immobiles, le dictaphone installe dans un groupe un silence absolu. Les personnes présentes font, avec moi, l'expérience collective des derniers instants de la journée. Ne pas parler et rester attentif rend l'expérience d'autant plus forte que le groupe est important. J'ai eu l'occasion de réactiver cette performance à de multiples reprises, dans des lieux d'exposition ou lors d'évènements culturels comme à la Fondation Pernod Ricard, au CAC Chanot, à la Biennale de Lyon, à l'Institut finlandais, à la Villa du Parc à Annemasse, ou encore plus récemment à POUSH à Paris.

Si je compile et classe tous ces enregistrements au fur et à mesure des performances (environ une quarantaine aujourd'hui), ce n'est pas tant l'archive sonore elle-même qui m'intéresse que la façon dont le dispositif crée chaque fois les conditions renouvelées d'une expérience esthétique collective et partagée. C'est en prolongement de ce travail que j'ai envisagé une nouvelle œuvre spécifique et in situ pour la thèse, *Le Crépuscule des Dieux*, dans l'espace et dans le temps de la soutenance finale.

ŒUVRES ANTÉRIEURES

4. *Tentative d'enregistrement de la course du soleil (discobole)*, 2016.



Une matérialisation de la course du soleil

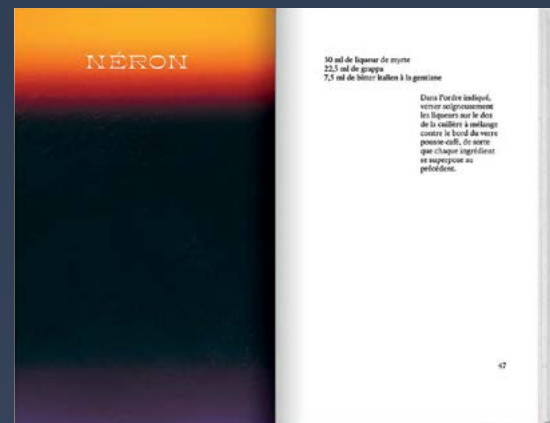
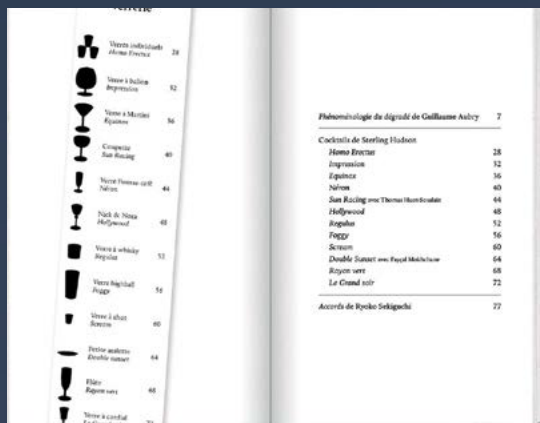
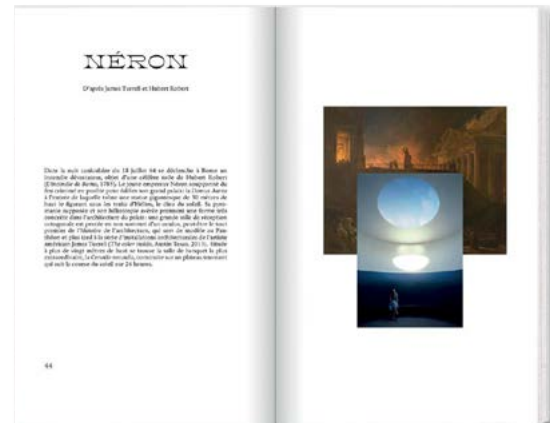
Cette vidéo a été réalisée dans le cadre du *Prix MAIF pour la sculpture* en 2016 pour lequel j'étais nommé. Ce prix permet à un ou une jeune artiste de réaliser une œuvre en bronze. Si le bronze est très présent dans nos musées et dans l'histoire de l'art, il est aujourd'hui relativement difficile à produire car onéreux et nécessitant des outils et des savoir-faire de plus en plus rares, que peu d'écoles d'art possèdent encore. Pour le Prix, j'ai proposé une tentative de moulage de la course du soleil. Le protocole était le suivant : sur la terrasse de ma *petite maison*, j'ai disposé des cerclages remplis de cire côte à côte dans lesquels était planté verticalement, au centre, un bâton. Exposée pendant 24 heures à la course du soleil, l'ombre portée du bâton a donc fait le tour du disque de cire qui enregistre alors ce passage invisible. Le projet n'a malheureusement pas pu être mené à terme mais l'idée était ensuite de présenter le disque de bronze à la verticale, prêt à être lancé et rendu au ciel par un *discobole* antique.

Ce travail s'inscrit dans une recherche très exploratoire, précédant la thèse, autour des possibilités d'enregistrements du coucher de soleil autrement que par l'image, dont les enregistrements sonores font également partie. Cette œuvre interroge particulièrement, je crois, la notion de *plasticité* développée dans l'Avant-propos et la façon dont la création artistique prend la forme autant qu'elle la donne, dans un double mouvement fait d'allers et retours entre le matériel et le conceptuel.

La vidéo est visible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=xDIzKi9L7w8>

ŒUVRES ANTÉRIEURES

5. *Sunset Cocktails*, 2021.



Une invitation à boire un sunset

Il s'agit d'un projet de recherche assez ancien qui a finalement pu être réalisé en 2021. Je collectais depuis quelque temps les images et recettes des cocktails portant le nom de *Sunset*. J'avais une sorte d'intuition quant à la possibilité d'explorer la dimension gustative du coucher de soleil. En 2020 j'ai fait la rencontre du *mixologue*²⁶³ américain Sterling Hudson dont le métier est de créer des recettes de cocktails, comme un chef crée des plats. Nous avons discuté de cette collection d'images et un premier cocktail est né, le jour de l'équinoxe de printemps pendant le premier confinement. Il s'agit d'un cocktail qui se présente comme un dégradé parfait, du rouge intense au jaune lumineux. Mais loin d'être composé, comme attendu, d'un jus d'orange et d'un sirop de grenadine, il est en réalité confectionné à partir de jus de poivron jaune avec du gin, auquel est ajouté un sirop de *Campari* fumé au romarin. Sur la base de ce premier test (plutôt réussi !), la maison d'édition de livres d'artistes JBE Books m'a proposé de réaliser un livre de recettes dont la postface a été confiée à la critique culinaire japonaise vivant en France Ryoko Sekiguchi qui nous invite à réfléchir sur la possibilité d'un accord entre le cocktail et le paysage, comme on ferait un accord entre mets et vins. Le livre comporte douze recettes inédites, à partir de collages d'œuvres de mon corpus de thèse dont certains font l'objet de la série *Collages* présentée lors de la soutenance. Le livre est également accompagné d'un texte d'introduction que j'ai rédigé et qui est partiellement repris dans l'introduction de la présente thèse mais dont une autre partie interroge spécifiquement la naissance de la phénoménologie en France et le rôle potentiellement déterminant d'un cocktail à l'abricot.

Extrait de l'introduction du livre *Sunset Cocktails* :

Pendant la Seconde Guerre mondiale, sous l'Occupation, les bars et les cafés constituent un refuge pour les intellectuels parisiens. Un refuge matériel d'abord. Les cafés sont chauffés et ils offrent à la consommation des produits qui ne sont pas toujours faciles à trouver comme le café, le thé, l'alcool... Un refuge intellectuel aussi. Les cafés — et le Café de Flore — rassemblent autour des mêmes tables tout ce que la capitale compte de penseurs et d'artistes. Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty et Albert Camus s'y retrouvent, y débattent, y écrivent, autour desquels gravitent Juliette Gréco, Boris Vian,

²⁶³ Traduction française de *mixologist*.

Hannah Arendt, Michel Leiris, Jean Genet... en écoutant du jazz. Une part importante de la pensée philosophique française du xx^e siècle se construit dans ce décroisement anticonformiste des arts, de la littérature, de la musique, de la mode, et conduit à une libération des esprits et des corps dont mai 68, quelques décennies plus tard, peut être considéré comme le point d'orgue.

Sartre fut vivement alléché par ce qu'il entendit dire de la phénoménologie allemande. Raymond Aron passait l'année à l'Institut français de Berlin et, tout en préparant une thèse sur l'histoire, il étudiait Husserl. Quand il vint à Paris, il en parla à Sartre. Nous passâmes ensemble une soirée au Bec de Gaz, rue Montparnasse ; nous commandâmes la spécialité de la maison : des cocktails à l'abricot. Aron désigna son verre : « Tu vois, mon petit camarade, si tu es phénoménologue, tu peux parler de ce cocktail, et c'est de la philosophie ! » Sartre en pâlit d'émotion, ou presque ; c'était exactement ce qu'il souhaitait depuis des années : parler des choses, telles qu'il les touchait, et que ce fût de la philosophie. Aron le convainquit que la phénoménologie répondait exactement à ses préoccupations : dépasser l'opposition de l'idéalisme et du réalisme, affirmer à la fois la souveraineté de la conscience et la présence du monde, tel qu'il se donne à nous²⁶⁴.

C'est donc dans un bar que Beauvoir et Sartre découvrent la phénoménologie. En réalité ils ne la découvrent pas vraiment. Ils en ont déjà lu une première approche dans une traduction de l'essai *Qu'est-ce que la métaphysique ?*²⁶⁵ de Heidegger. De l'aveu même de Beauvoir : « Nous n'en vîmes pas l'intérêt car nous n'y comprîmes rien²⁶⁶. » S'ils ne la découvrent pas donc, il semble en tout cas qu'elle leur apparût pour la première fois. Et cette apparition quasi magique de la phénoménologie prend la forme d'un cocktail. Un cocktail à l'abricot. D'aucuns relèguent cette histoire à une plaisante anecdote. Postulons *a contrario* que sans ce cocktail à l'abricot, la phénoménologie serait peut-être demeurée non comprise des philosophes français. Un cocktail c'est une apparition, et une apparition complexe qui se déroule en trois temps. C'est d'abord une apparition visuelle. S'il est difficile d'en retrouver la recette exacte, nous pouvons supposer que le cocktail est d'un jaune-orange plutôt vif. Le jus d'abricot est peut-être dilué dans un vin blanc pétillant, à l'image d'un Bellini, et se présente alors dans une flûte à champagne. Ou est-il sinon associé, sous forme de sirop, à un alcool fort, un gin par exemple, et se présente alors dans un verre sur pied, comme un verre à Martini. C'est ensuite une apparition progressive et expectative du mélange à mesure qu'on l'approche de la bouche. La subtilité de son dégradé coloré, la prise en main du verre,

²⁶⁴ Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960.

²⁶⁵ Martin Heidegger, *Qu'est-ce que la métaphysique* (1929), trad. C. Hertrich, Paris, Éditions des Flambeaux, 1943.

²⁶⁶ Simone de Beauvoir, *op-cit.*

l'épaisseur du mélange une fois le verre levé et traversé par la lumière, le parfum qu'il commence à dégager à la lente approche du nez, sa température au moment où il entre en premier contact avec les lèvres, et puis toute la stratification des saveurs qui se déploie à mesure qu'il descend vers l'estomac. C'est enfin une apparition critique. Alors que le goût subsiste en bouche, l'on a envie de boire directement une nouvelle gorgée ou au contraire de se donner le temps de la dégustation.

C'est donc grâce à cette apparition complexe qui laisse la part belle à l'intuition et à l'expérience individuelle que la phénoménologie semble agir sur Sartre comme une délivrance. La délivrance d'une philosophie héritière de la métaphysique par laquelle il semble ne pas réussir jusqu'alors à formuler ses propres questionnements. Cette délivrance le conduit à produire une philosophie de l'existence qui le mène à prononcer en 1945 la célèbre conférence *L'existentialisme est un humanisme*²⁶⁷ : « L'existentialisme n'est pas autre chose qu'un effort pour tirer toutes les conséquences d'une position athée cohérente. (...) L'existentialisme n'est pas tellement un athéisme au sens où il s'épuiserait à démontrer que Dieu n'existe pas. Il déclare plutôt : même si Dieu existait, ça ne changerait rien. »

Du dégradé de jus d'abricot à une philosophie de l'existence, ce n'est pas tant le cocktail qui rend ivre que l'ampleur de la révolution intellectuelle qui se déclenche. L'infiniment grand surgit de l'infiniment petit. Le monde entier est contenu dans un verre à cocktail.

²⁶⁷ Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme* (1945), Paris, Gallimard, 1996.

ŒUVRES ANTÉRIEURES

6. *SNRS SNST*, 2017.



La recherche dans la peau

Il s'agit également d'un projet dont l'idée est relativement ancienne mais qui ne s'est réalisé qu'en 2017. Je possède déjà plusieurs tatouages qui sont, comme pour tout à chacun, des marqueurs d'envies ou d'obsessions ponctuelles avec lesquelles j'ai décidé de vivre toute ma vie. Mon travail sur les couchers de soleil étant devenu l'une de ces obsessions, l'idée d'en faire un tatouage s'est lentement imposée. Déjà très intéressé par l'idée de ne pas produire de photographie ou de nouvelle représentation picturale du coucher de soleil, je m'étais penché sur le langage international de l'aviation et sur la façon dont sont nommés les différents météores. SNRS et SNST renvoient à *sunrise* et *sunset* et sont deux acronymes universels. Les huit lettres sont tatouées sur mes phalanges, comme une réinterprétation du tatouage culte LOVE et HATE. SNRS sur la main droite, SNST sur la main gauche, dans le sens de la lecture de gauche à droite, de l'est vers l'ouest.

Cette photographie a été produite dans le cadre d'une exposition collective sur les couchers de soleil et était affichée sur les murs de Paris, à l'extérieur de la galerie. Ce tatouage produit en réalité, je crois, une sorte de renversement que je trouve assez cocasse : alors que la personne qui fait de la recherche voit l'objet de sa thèse partout (et surtout là où personne d'autre ne le voit), se faire tatouer directement l'objet de sa thèse sur les mains le rend visible à tout le monde, et en permanence.

ŒUVRES DE LA SOUTENANCE

1. *Sunbound*, 2018-2022.



moonrise, Puerto Rico (1995), Wolfgang Tillmans

Un épuisement de l'iconographie

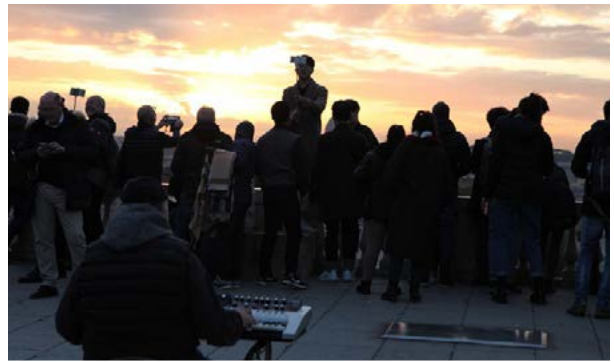
Quand je me suis engagé il y a quelques années dans le projet de rédiger une thèse en art à propos des couchers de soleil, je me suis très vite retrouvé submergé par la quantité d'œuvres potentielles du corpus. J'ai d'abord eu comme réflexe d'effectuer un tri parmi toutes les images collectées et j'ai opéré un premier classement thématique. C'est avec cette iconographie resserrée (mais comprenant encore une cinquantaine d'images) et organisée par thèmes que j'ai constitué mon dossier de candidature au programme RADIANT. C'est d'ailleurs, je crois, ce début de problématisation du corpus qui m'a permis de convaincre les membres du jury qu'un doctorat sur les couchers de soleil pouvait être pertinent. Si la thèse d'aujourd'hui est le résultat d'un long travail de précision de la sélection et des axes de réflexion, j'ai néanmoins eu envie de créer quelque chose avec l'ensemble des images, d'autant que le point de départ de la thèse est justement l'omniprésence du motif et son abondance dans l'histoire de l'art. En observant les images comme un ensemble unitaire, en essayant de comprendre ce qui les reliait et ce qui les différenciait, j'ai eu l'idée d'en faire un montage vidéo que j'ai appelé *Sunbound* (rebond de soleil).

Il s'agit d'une vidéo en boucle qui vise à rassembler la totalité des œuvres du corpus en un seul et même objet plastique. Le projet final consiste en la juxtaposition de 365 images de couchers de soleil issues d'un spectre large de l'histoire de l'art (peinture, installation, cinéma...). Ces images sont montées les unes à la suite des autres à raison de 24 images par seconde. Elles sont toutes alignées de sorte que l'horizon se trouve au même endroit et que le soleil suive un mouvement de rebond continu. Il s'agit d'une œuvre au long cours : j'ajoute régulièrement des images au montage vidéo au fil de la collecte, jusqu'à arriver à 365, l'équivalent d'une année solaire complète. La vidéo a déjà été présentée dans des formats intermédiaires dans plusieurs expositions collectives, notamment à l'occasion de la foire *Art-o-rama* à Marseille, et lors des *Rencontres Internationales Paris/Berlin*. Après avoir réalisé cette vidéo et mesuré la force hypnotique de l'enchaînement des images, j'ai eu envie d'utiliser le même principe d'alignement des images par leur ligne d'horizon dans l'édition papier de la thèse elle-même. L'iconographie partielle de la présente thèse exposée dans les livrets est donc une sorte de pellicule extraite de la vidéo *Sunbound*.

La vidéo est visible ici : <https://vimeo.com/359828676>

ŒUVRES DE LA SOUTENANCE

2. *Météotopies*, 2018-2022.



Une expérience de l'expérience du réel

Météotopies est un autre projet vidéo au long cours. Il consiste en la collecte d'images vidéo de personnes assistant au coucher du soleil. Je profite des nombreux voyages et résidences que j'effectue régulièrement pour me rendre chaque fois dans le ou les endroits qui semblent être les lieux de rendez-vous pour l'observation du coucher de soleil. Je ne filme pas le soleil se coucher lui-même, mais les gens qui le regardent. Comme un clin d'œil appuyé aux *Rückenfiguren* de Caspar David Friedrich, j'ai compris en collectant ces images qu'il y avait plusieurs régimes d'attente, parfois tranquille parfois agitée, du coucher de soleil. J'ai entamé cette série lors d'une résidence de travail à la Villa Médicis en 2019. J'ai depuis poursuivi la collecte d'images dans les îles Lofoten en Norvège, à Lanzarote aux Canaries, dans les îles Féroé au Danemark mais aussi au Nez de Jobourg en Normandie, sur l'île d'Ouessant en Bretagne, et de manière générale à chaque fois que je me suis trouvé dans une situation d'observation du coucher de soleil en présence d'autres personnes.

Si la thèse invite à penser l'expérience esthétique des couchers de soleil à travers le prisme de la création artistique, cette vidéo propose à l'inverse de faire œuvre d'une expérience esthétique réelle du coucher de soleil. Expérience de l'art vs. art de l'expérience, c'est dans une sorte de mouvement circulaire et complémentaire au développement théorique écrit de la thèse que la vidéo met en avant, non pas le spectacle du monde qui fait de nous des spectateurs et des spectatrices, mais l'intérêt que nous portons individuellement au monde à l'heure du coucher qui en fait un spectacle. Le coucher de soleil n'est donc pas lui-même l'objet de la vidéo, mais le hors champ de chorégraphies minimales, collectives et spontanées qui renvoient aux différents développements théoriques de la thèse que sont la fascination, l'aveuglement, l'attente ou encore l'extase.

À l'heure où j'écris ces lignes, le format final de la vidéo n'est pas encore exactement défini, et d'ailleurs la totalité des images n'est pas encore tournée. J'ai cependant une sorte d'intuition de montage qui consisterait en une juxtaposition des images, les unes après les autres, avec leur son propre (peut-être éventuellement retravaillé de manière fictionnelle), et leur format propre (tantôt horizontal quand la captation est faite avec une caméra, tantôt verticale quand elle est faite avec un téléphone), mais pas en plein écran. Je crois en effet qu'une insertion de petits moments subreptices et disséminés est plus cohérente avec l'idée du glanage et des géographies différentes qu'un plein écran qui renverrait trop à une image

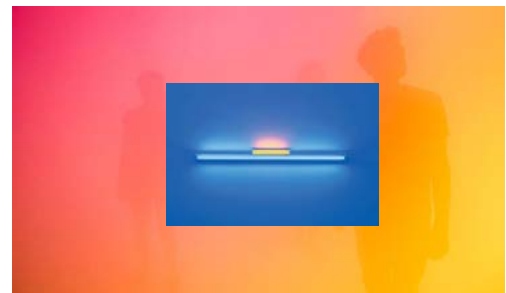
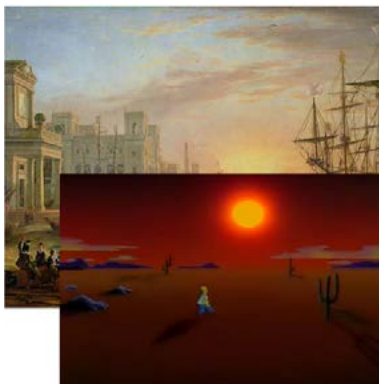
cinématographique ou documentaire. Les images seraient organisées en fonction de la position du soleil, en dehors de l'image, qui serait lui-même au milieu de la projection, comme le centre invisible du système de représentation.

Le titre de la vidéo *Météotopies* est quant à lui directement tiré de la réflexion menée dans la thèse. Initialement *Sans titre*, ce projet vidéo nécessitait un concept solide auquel s'accrocher, en réalité une clef de lecture qui renseigne et guide le public dans son appréhension des images.



ŒUVRES DE LA SOUTENANCE

3. *Collage (aveuglement)*, *Collage (attente)*, *Collage (sidération)*, 2018-2022.



Des fulgurances anachroniques

Cette série de collages a été engagée initialement au moment du travail sur le livre *Sunset Cocktails* évoqué précédemment. J'ai en effet réalisé une série de douze assemblages différents qui ont donné lieu à douze recettes de cocktails. Dans le cadre de la soutenance seront présentés trois collages retravaillés à partir des trois œuvres des artistes tutélaires qui articulent les trois actes de la thèse : *Regulus* de William Turner, *Sonnenuntergang* de Caspar David Friedrich et le *Cri* d'Edvard Munch. Si ces œuvres sont déjà présentes dans les livrets, il me semble important qu'elles aient aussi un pendant artistique, une mise en perspective plastique, dans l'espace de la soutenance.

Convoquer et aligner les images du corpus, c'est bien. Les faire réellement interagir entre elles, c'est mieux. Ce qu'une iconographie classique ne permet *a priori* pas, l'acte artistique doit pouvoir l'autoriser. J'ai réalisé, en parallèle de la thèse écrite, de nombreux tests d'assemblages d'œuvres d'époques, de formats et de médiums différents. L'idée guidant ces collages étant de ne faire interagir les images qu'à l'endroit de leur appréciation esthétique, sans aucune autre considération technique ou historique. Un anachronisme volontaire en quelque sorte qui peut être perçu comme une forme de résistance à l'histoire de l'art ou à la critique, mais qui doit en réalité être considéré comme un véritable *crash test esthétique* : si les images ont réellement quelque chose à se dire entre elles, le collage apparaît alors objectivement pertinent et digne d'un prolongement théorique écrit. C'est ce que j'appelle les *fulgurances* (de *fulgur*, « éclair »). C'est à partir de ces *fulgurances* que j'ai choisi les images de chacune des parties de la thèse. Les trois collages les plus pertinents, à mes yeux, sont présentés dans l'espace d'exposition lors de la soutenance. Un projet fou, idéal, impossible, serait de rassembler les œuvres originales : un vrai Turner, un vrai Friedrich, un vrai Munch... Au-delà même d'une première barrière économique et administrative liée aux frais de transport et d'assurance, les œuvres ne sont généralement pas conçues pour être présentées autrement que de façon isolée. Pourtant, tout l'intérêt du collage réside dans ce que leur superposition permettrait d'aller au-delà de l'image unitaire de l'œuvre, ouvrant donc les possibilités d'un imaginaire et mettant de fait l'œuvre en perspective d'un spectre large de la création artistique. Après une longue hésitation, j'ai opté pour une utilisation de produits dérivés des œuvres. Ici un poster de Turner vendu à la boutique de la Tate Britain, là une (mauvaise) reproduction fac-similé de Friedrich achetée en ligne, ou ici encore un puzzle 1000 pièces de Munch. L'idée de les présenter sous forme de produits dérivés renforce

finalement leur statut de chefs-d'œuvre. À ces trois produits dérivés s'ajoutent les trois œuvres contemporaines qui elles sont présentées en tant que telles. Un prêt d'un tirage photographique de Douglas Gordon de la Collection Yvon Lambert, la vidéo de Carin Klonowski transmise par l'artiste et prêtée par le Frac Poitou-Charentes, et l'*emoji* présenté dans un écran de téléphone portable. Ces *fulgurances anachroniques* se montrent dans la diversité de leurs médiums et de leurs typologies de monstration, quitte à paraître esthétiquement un peu maladroitement, voire complètement kitsch. Comme *Sunbound*, ces trois collages rejouent l'idée du *mème*, c'est-à-dire du motif du coucher de soleil répété jusqu'à épuisement dans la création artistique.



ŒUVRES DE LA SOUTENANCE

4. *Quel bruit fait le soleil lorsqu'il se couche à l'horizon ?*, 2020.



Une tentative d'adaptation à la scène de la pensée bachelardienne

Il s'agit de mon premier projet de spectacle vivant sur la scène d'un théâtre, à l'invitation de Philippe Quesne, directeur du théâtre Nanterre-Amandiers. Adaptation libre et subjective de *La psychanalyse du feu* de Gaston Bachelard, le spectacle se présente comme une conférence-performance, format que j'ai fait mien depuis quelques années et que j'affectionne particulièrement, car il me permet d'articuler des sources très différentes, d'un texte de vulgarisation scientifique à une image connue de tous ou une chanson de la *pop culture*.

Dans ce spectacle, je suis moi-même sur scène, côté cour, et je lis des extraits de Bachelard, des bribes de textes que j'ai rédigés moi-même, ainsi que plusieurs autres sources littéraires. Côté jardin se trouve une performeuse, Yunya Hung, entourée de nombreux accessoires qui sont en grande majorité des objets du quotidien (briquets, allumettes, bougies, lunettes de soleil...). Au centre de la scène, un grand écran de projection définit l'espace commun entre le texte et le geste. Le spectacle suit partiellement la trame du livre de Bachelard qui comporte quatre développements liés à des personnages mythologiques ou mythiques : Prométhée, Empédocle, Novalis et Hoffmann. Chacun de ces développements, nommé *complexe* par Bachelard, correspond à une acte du spectacle. Chaque acte correspond à une performance et à une manipulation d'objets, comme autant de tableaux. C'est ce spectacle qui m'a permis de penser très tôt la structure du texte de la thèse en actes et en tableaux. C'est ce spectacle aussi qui m'a aidé à organiser et articuler les différentes sources et références que j'avais pu glaner ces dernières années. Enfin c'est aussi ce spectacle qui m'a été précieux pour penser l'ensemble de mes travaux artistiques comme une dynamique globale puisqu'il les contient tous, en puissance... En somme, créé au mitan du doctorat, ce spectacle a été comme le *brouillon général* de la thèse actuelle.

INTRODUCTION

Le spectacle commence par une lecture d'un extrait de *La flamme d'une chandelle* de Bachelard, le même extrait que celui que l'on retrouve dans l'avant-propos. La vidéo *Sunbound* est ensuite projetée en grand format accompagnée de la lecture d'un texte qui pose les bases de ce qui est devenu l'introduction. Projeter *Sunbound* en introduction, c'est insister d'emblée sur le fait que les œuvres sont bien le point de départ de toute la réflexion à suivre. Arrive alors la performeuse au centre de la scène, munie d'un réflecteur de studio photo, un

disque sur lequel est tendue une toile dorée réfléchissante, comme un petit soleil portatif, dont la présence permet d'introduire la notion de *météores* puis de développer sur la dimension anthropomorphique du coucher de soleil. S'ensuit une projection d'images vidéo enregistrées à Rome lorsque j'étais en résidence à la Villa Médicis : des groupes de touristes regardant le coucher de soleil depuis les sept collines de la ville. Cette vidéo, augmentée par la présence réelle de la performeuse sur scène, permet d'évoquer les *Rückenfiguren* de Caspar David Friedrich ainsi que la notion de *distanciation*.

ACTE 1 : L'étincelle

(musique : *Light my fire*, Shirley Bassey, 1970)

La performeuse, seule au centre de la scène, dans le noir, craque une allumette. J'introduis *La psychanalyse du feu* de Bachelard et j'en annonce les différentes parties. Prométhée en est le premier personnage. La performeuse utilise alors plusieurs allumettes, et illustre la notion bachelardienne de *désobéissance adroite* sur laquelle je rebondis pour évoquer deux autres personnages mythiques intimement liés au feu solaire : Icare et Phaéton.

ACTE 2 : L'incendie

(musique : *L'incendie à Rio*, Sacha Distel, 1968)

La performeuse dispose une dizaine de bougies chauffe-plat au sol de la scène et les allume l'une après l'autre. Rien ne ressemble plus à un ciel étoilé que des bougies chauffe-plat filmées du dessus et projetées en grand format au plafond, d'autant plus que la salle où nous jouons le spectacle est un ancien planétarium. Cette scène est l'occasion de raconter l'histoire de Néron, du grand incendie criminel de Rome à la salle à manger tournante au sommet de la *Domus Aurea* qui tournait sur elle-même en suivant la course du soleil sur 24 heures. Cette attraction pour le soleil et le feu est l'occasion d'explicitier la notion de *sidération*.

ACTE 3 : L'embrassement

(musique : *Ring of fire*, Johnny Cash, 1963)

En transition avec la notion de *sidération*, le troisième acte commence par une description du *Cri* de Munch, accompagnée d'une vidéo en boucle de toutes les figures de la sidération présentes dans la statuaire antique et que j'ai collectées à Rome. La performeuse s'éclaire le visage avec un téléphone portable. Ses traits se déforment progressivement jusqu'à reproduire ceux du visage sidéré du *Cri* à mesure que monte lentement un bruit de *larsen* de

plus en plus strident. Je lis un texte qui introduit la notion de *connivence* avant de m'engager dans une explication de la toile de Munch qui me permet de digresser vers l'éruption du Krakatoa et la lave dans laquelle Empédocle, théoricien du « devenir feu », s'est supposément jeté. L'acte s'achève par d'autres extraits de vidéos tournées à Rome, cette fois les vols impressionnants de milliers d'étourneaux qui, au coucher du soleil, dessinent dans le ciel des volutes de fumée. La vidéo est accompagnée par la musique de *La Chevauchée des Walkyries* de Richard Wagner qui est la musique liée à la scène du vol des hélicoptères du film *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola évoqué dans la thèse.

ACTE 4 : La brûlure

(musique : *Allumer le feu*, Johnny Hallyday, 1998)

La performeuse, au centre de la scène, s'engage dans la tentative d'allumer un feu avec un silex et de la pyrite. Cette scène permet d'introduire les enjeux du frottement dans l'acte amoureux en évoquant le personnage de Novalis tel que décrit dans le livre de Bachelard, doublée de la lecture d'un extrait de *L'anus solaire* de Bataille, que l'on retrouve également dans la thèse. Une bougie magique est finalement allumée avec un briquet et accompagne de façon délibérément kitsch la musique du film *Titanic* (dont la très célèbre scène à la proue du bateau n'est que le long dégradé d'un coucher de soleil infini). Évoquer l'amour permet de digresser vers la notion d'*aveuglement*. S'ensuit une description de l'œuvre *Regulus* de William Turner. La performeuse, à nouveau au centre de la scène, renvoie la lumière de la poursuite vers le public avec le réflecteur doré en opérant une rotation très lente de 180 degrés. La scène est accompagnée de la musique du film *Le Rayon vert* d'Eric Rohmer. La dimension hallucinatoire du rayon vert permet d'aborder le dernier personnage évoqué par Bachelard, Hoffmann, qui ne pouvait supposément travailler que « dans l'ivresse incandescente d'un punch ». La scène finale consiste en la préparation en live d'un des cocktails du livre *Sunset Cocktail : l'Equinoxe*. La chorégraphie de la fabrication a été longuement travaillée avec la performeuse Yunya Hung et le mixologue Sterling Hudson, pour être à la fois fidèle aux gestes professionnels tout en déployant son potentiel chorégraphique et spectaculaire.

Annulé pendant le premier confinement pour être reporté à l'automne, le spectacle a donc été créé pendant le second confinement. Il n'a malheureusement pu être montré qu'à un groupe restreint de personnes. Il a cependant pu faire l'objet d'une captation vidéo assez

élaborée pour finalement devenir un film de 45 minutes, tourné et réalisé par Thomas James.
C'est cette vidéo qui est présentée dans la salle de la soutenance.

La vidéo est visible ici : <https://vimeo.com/489119597>

Images et montage : Thomas James avec la participation de Guillaume Aubry

Conception du spectacle : Guillaume Aubry

Assistant : Pierre Klein

Performance : Yunya Hung

Conception sonore : Rodolphe Alexis

Mixologie : Sterling Hudson

Conception graphique : Cédric Pierre

Régisseur général : Alain Abdessemed

Régisseur plateau : Mohamed Chaouih

Machiniste : Régis Demeslay

Conception lumière : Rémi Godfroy

Régisseur lumière : Jean-Christophe Soussi

Technicien lumière : Laurent Berger

Régisseur son : Gérard D'Elia

Technicienne son : Elvire Flocken-Vitez

Régisseur vidéo : Jonathan Rénier

Co-production : Nanterre-Amandiers et FNAGP – Fondation des Artistes.



ŒUVRES DE LA SOUTENANCE

5. *Le Crépuscule des dieux*, 2022.

Richard Wagner

Le

Crépuscule des Dieux

Götterdämmerung

Opéra en 3 actes

ACTE III - SCÈNE 3
"QU'UN BUCHER S'ÉLÈVE LA-BAS"
(starka schwitz schichtel mir dort)

KIRSTEN FLAGSTAD, soprano

THE PHILHARMONIA ORCHESTRA dir.
WILHELM FURTWANGLER

PROLOGUE
LE VOYAGE DE SIEGFRIED SUR LE RHIN
ACTE III : **MARCHE FUNÈBRE**

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE
DE VIENNE direction :
WILHELM FURTWANGLER

J. Borda

LA VOIX DE SON MAÎTRE

FALP 194
ARTISTIQUE

Une expérience collective du dégradé

Il s'agit d'une installation lumineuse in situ dans l'espace de la soutenance. L'oral a lieu le 23 novembre à Caen à partir de 14h. Ce jour, le soleil se couche à 17h12. La lumière de l'espace est branchée sur un variateur numérique qui fait baisser l'intensité lumineuse, à partir de l'heure du coucher de soleil, et durant toute la durée du crépuscule civil, jusqu'à extinction totale (soit environ 30 minutes). Cette installation lumineuse se double d'une table circulaire, autour de laquelle sont assis les membres du jury. La table rejoue, de façon minimale, la table d'orientation qui souvent marque un point de vue spécifique sur le paysage, mais aussi s'ajoute à celui-ci avec des données scientifiques ou historiques, à l'image donc de ce que produisent les échanges lors d'une soutenance.

Le Crépuscule des dieux emprunte son nom à l'œuvre de Richard Wagner *Götterdämmerung*²⁶⁸, œuvre d'art totale, tragédie apocalyptique en quatre actes inspirée des spectacles du théâtre antique dont il était un grand fervent. Au-delà donc de l'anecdote qui semble renvoyer la soutenance à une réunion divine, le titre évoque également la théâtralité et la dramaturgie qui servent de socle à l'articulation des différentes parties de la thèse écrite. Il s'agit de l'œuvre dont la conception est la plus récente et aussi la seule créée spécifiquement pour le lieu de la soutenance. J'ai attendu le mois de juin et la confirmation du Frac Normandie et des espaces dédiés à la soutenance pour pouvoir l'imaginer et la dessiner. Dans la continuité d'œuvres plus anciennes, comme *Sunset sound record* notamment, *Le Crépuscule des dieux* crée les conditions d'une expérience esthétique collective qui est en réalité quasiment imperceptible, tant le dégradé lumineux est lent et accompagne discrètement la soutenance jusqu'à sa toute fin.

²⁶⁸ Richard Wagner, *Götterdämmerung*, 1874.

ŒUVRES DE LA SOUTENANCE

6. *Thèse*, 2022.

COURSER

LE SOLEIL

Entre comédie,
drame
et tragédie,
le coucher de soleil
comme
spectacle
de la petite fin
du monde

Programme RADIANT
Guillaume Aubry, 23/11/22

Direction de la thèse
Brigitte Poitrenaud-Lamesi & Arnaud François

Un dialogue éditorial

L'engagement dans l'écriture d'une thèse va de pair avec les contraintes typographiques universitaires. Le tout premier livre acheté au lendemain de mon inscription en première année était le *Lexique des règles typographiques*²⁶⁹. J'avais à cœur de mieux comprendre les enjeux et les codes des règles d'écriture. Dans le même temps, s'agissant d'un doctorat de création, la forme même de la thèse est ouverte. On attend de l'artiste qu'il ou elle se positionne plastiquement. Si le livre d'artiste offre une liberté éditoriale très grande, la thèse de création se situe dans une zone intermédiaire, encore relativement indéfinie. Depuis plusieurs années, je travaille avec le graphiste Cédric Pierre pour réfléchir et produire les différents supports graphiques que j'utilise dans le cadre de mon activité d'artiste. D'abord ma carte de visite, puis mon site Internet, enfin les documents avec lesquels je travaille : courriers, factures, CV, portfolio... J'ai également oeuvré avec Cédric pour le spectacle à Nanterre-Amandiers où l'écriture avait une place importante, sur scène mais aussi dans la vidéo. C'est donc naturellement que j'ai continué à échanger avec lui pour produire l'objet éditorial que vous tenez entre les mains. Le point de départ était de respecter le format classique d'une page type : A4 portrait, relié verticalement par une spirale métallique, avec un corps de texte en *Times* 12 et interligne de 1.5 de sorte que le nombre de caractères par page corresponde aux attendus habituels. La structure générale du texte est aussi plutôt classique : un avant-propos suivi d'un sommaire, puis une introduction, un développement en trois parties et une conclusion, enfin une postface et quelques annexes. C'est la question de la place des images qui a surtout nécessité réflexion. Importantes dans toute thèse de création, peut-être plus encore dans celle-ci, les images ne pouvaient être simplement renvoyées à la fin du texte. J'ai donc décidé de mettre en place un système de livrets qui font partie de la thèse mais qui se déploient en parallèle pour permettre de rapprocher l'iconographie du texte sans pour autant en perturber la lecture. Comme évoqué déjà, c'est en réalisant la vidéo *Sunbound* que j'ai pris la décision d'aligner toutes les images par leur ligne d'horizon, ligne qui se trouve graphiquement soulignée par un aplat coloré qui ponctue toute la thèse et qui reprend le dégradé coloré de la couverture, du bleu-blanc du ciel irradiant au rouge-violet profond du crépuscule. Toutes les images, toutes les œuvres, toutes les références rejouent la même danse perpétuelle de l'astre solaire et de l'horizon.

²⁶⁹ *Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale*, Arles, Actes Sud, 2002.



Courser le soleil.

Entre comédie, drame et tragédie, le coucher de soleil comme spectacle de la petite fin du monde.

Chasing the sun.

Between comedy, drama and tragedy, the sunset as a spectacle of the world's little death.

« Le soleil n'a de spectateur que quand il s'éclipse » écrit Sénèque dans ses *Questions naturelles**. Le coucher de soleil est un spectacle du monde. Un spectacle qui se répète quotidiennement. Le spectacle par lequel le monde lui-même se répète quotidiennement, et pour l'éternité. S'il est omniprésent dans la création artistique, il semble parallèlement souffrir d'un évitement de la pensée critique. Cette thèse de création a pour objet de penser cet évitement critique, en partant d'une analyse d'un corpus d'oeuvres large et prospectif.

"The sun only has a spectator when it is eclipsed" writes Seneca in his *Natural Questions**. The sunset is a spectacle of the world. A spectacle that repeats itself daily. The spectacle through which the world repeats itself daily, and for eternity. If it is omnipresent in artistic creation, it seems at the same time to suffer from an avoidance of critical thinking. This art practice-based thesis aims to reflect about this critical avoidance based on an analysis of a large and prospective corpus of art works.

Guillaume Aubry, 2022.

Mots-clefs :

Coucher de soleil, comédie, drame, tragédie, spectacle, expérience esthétique, art, fin du monde, petite mort, sublime, romantisme, apocalypse.

Keywords :

Sunset, comedy, drama, tragedy, spectacle, aesthetic experience, art, end of the world, little death, sublime, romanticism, apocalypse.

* Sénèque, *Questions naturelles* (61-64), trad. P. Oltramare, Paris, Belles Lettres, 2003, p 300.