



aise, pourquoi les galeristes parisiens à l'obscur
ou n'ont-ils pas consommé la perte des privilèges
, défiant New-York, Milan et Berlin reste la place
ehors du temps et de l'histoire comme le censeur
ché étriqué ; il devient, dans sa nouvelle formule, le
Joel LECHAUX

ARTISTES

Couverture : Peter Valentiner
Photo : M. Maïofiss

Sommaire

Éditorial	6
L'art et la guerre	
Portrait de l'artiste en général	10
Pierre Naville, entretien	29
L'art et la guerre ?	32
Luc Thanassécos, entretien	33
Yves Lacoste, entretien	36
Dé la guérilla considérée comme art moderne	38
Jean-François Maurige	43
Gilberto Zorio	46
George Brecht ou l'enchaînement libre	54
Tout va bien : comme la peinture en 70	56
Vidéo-portraits	67
Bettina Rheims	73
Pierre de Fenoyl	78
Peter Hujar	82
Sophie Ristejhueber	86
Jean-Claude Lemagny, entretien	89
Robert Doisneau	92
Bettina Rheims : choix	96
William Klein, entretien avec Pierre de Fenoyl	102

Joël Lechaux : Conception

Eric Ledru : Coordination

Assistants de rédaction :

Alain Cueff
Patrick Javault

Comité de rédaction :

Patrice Bloch
Alain Cueff
Michel Enrici
Patrick Javault
Laurent Pesenti

Michel Enrici : Département littérature

Louissette Chabroux : Secrétaire de rédaction

RÉDACTION : 11, rue des Lions-St-Paul, 75004 Paris.
Tél. : 278.52.02

La revue n'est pas responsable des documents photographiques et rédactionnels qui sont archivés au journal, sauf demande écrite préalable de restitution.

Les opinions exprimées n'engagent que leurs auteurs.

La loi du 11 mars 1957 interdit toutes copies ou reproduction par quelque procédé que ce soit destiné à un usage collectif. Toute reproduction intégrale ou partielle d'un texte sans le consentement de la revue, des auteurs ou de leurs ayants droit est interdite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du code pénal.

Imprimé par Blanchard S.A.

Joël Lechaux : Directeur de la publication
Gilles Michelet : Administration, abonnement, publicité

N° commission paritaire : CPPAP 62.146 - ISSN 0245 4734

DIFFUSION : 14, rue Beautreillis, 75004 Paris.
Tél. 274.69.74.

Conditions de vente :

Le numéro : 35 francs pour la France
46 francs pour l'étranger

Abonnement : 170 francs pour la France
220 francs pour l'étranger

X U

WAR/ART (PORTRAIT DE L'ARTISTE EN GÉNÉRAL)

WAR/ART. Reportage sur quelques cas de figures topologiques. A propos des phénomènes photographiques, du cubisme, de l'Op' Art, de Man Ray et Duchamp, de l'art nucléaire, du Land art, de Mao, Deleuze et Baudrillard, de Valentiner, d'« Apocalypse Now », de la figuration libre, de Jean-Louis Faure, des jeux vidéo...

X

« Les abrutis ne voient le beau que dans les belles choses »
Arthur Cravan - mars-avril 1915

1 - Des figures guerrières de l'art aux figures artistiques de la guerre. Avertissement

Nous ne chercherons pas, dans ces lignes, l'exhaustivité, non plus que de donner des aperçus grandioses sur une telle question. Certains artistes, qui figurent la guerre, sont néanmoins de mauvais peintres à nos yeux, et nous ne nous sentons pas autrement tenus d'en parler.

Nous nous limiterons forcément dans le temps, nous cantonnant à l'« art moderne », car même si d'autres, critiques, penseurs ou même artistes ont su remarquablement déceler et mettre à jour les multiples liens unissant les arts (et la culture en général) et la guerre — et ce également dans les cultures non occidentales —, il nous semble évident que pour synthétiser ces multiples apports, ces diverses analyses, il ne faut rien moins que l'envergure intellectuelle et spirituelle d'un Malraux.

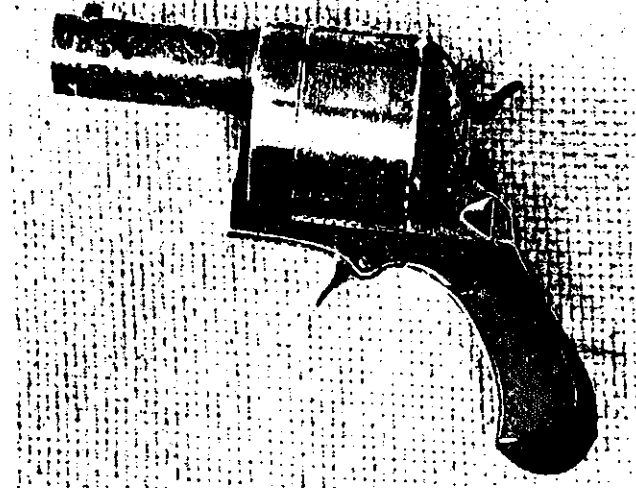
Ce qui nous intéresse, donc, c'est l'art moderne, occidental, en tant (et c'est une définition) qu'il prend partiellement sa source dans la photographie, et surtout en tant qu'il est essentiellement modelé et produit par les jeux antagonistes des successives avant-gardes. Mais la guerre ne saurait constituer, pour nous tout au moins, une grille explicative, un mode de lecture capable de mettre en évidence une logique qui aurait régi le devenir des divers mouvements artistiques de ce siècle. La guerre ne nous fournira pas de nouvelle méthode d'analyse, au contraire (pour d'autres critiques)

de la psychanalyse ou du marxisme. Le récit que nous entreprenons n'est pas un récit historique, surtout pas. L'enjeu entrevu consiste à trouver et à décrire un espace qui serait commun à l'art et à la guerre, et à partir duquel il est possible de définir certains cas de figures, certaines configurations artistiques et guerrières. Non pas une réécriture de l'Histoire, mais une suite de « reportages ». Une traversée des multiples propositions théoriques et critiques, en direction et dans le sens de l'exploration d'un espace commun définissant un certain nombre de cas de figures. Une anabase au lieu d'une analyse (si cela se peut)...

Le contenu de cet espace commun est vaste et revêt un caractère de diversité évident. Mais au fait, que peuvent donc partager en commun l'art moderne et la guerre ?

La destruction : la guerre n'est pas seulement destructrice, et l'art, moderne surtout, n'est pas uniquement création. Tous deux conspirent, dans la configuration du XX^e siècle, à créer des valeurs, éventuellement nouvelles, à partir de cette destruction même. La guerre immémoriale s'est si souvent justifiée en s'annonçant dernière (se servir de l'épée pour en finir avec l'épée), et l'art moderne s'est maintes fois bâti sur les ruines des acquis culturels (la « tradition ») qu'il rejette, voire s'emploie à les liquider (au moins depuis le dadaïsme). Par ailleurs, destruction et production convergent l'une vers l'autre, dans nos sociétés modernes, en vertu d'une « équivalence de plus en plus complète des moyens de production et des moyens de destruction modernes » (P. Virilio). Tous deux, manifestations d'un excédent d'énergie (vitale ou sociale), l'art et la guerre ont acquis depuis peu une nouvelle similitude commune du fait des pratiques de destruction culturelle ou de « tabula rasa » opérées assez systématiquement par les artistes modernes.

La guerre et l'art moderne se soucient également des moyens d'occupation des espaces, espaces métaphoriques ou fictifs pour l'art, le plus souvent (importance théorique de tel mouvement ou de telle école, place à conquérir dans la culture moderne, ou même espace réel des galeries) ; espace nettement concret pour la guerre (un sol à conquérir ou à libérer... etc.), mais qui peut aussi s'abstraire dans le travail idéologique (la propagande, la guerre comme conquête des cœurs et des esprits (1)). « Art de la guerre » et guerre de l'art se confondent sous le rapport de la nécessité qu'ils éprouvent tous deux à sans cesse déplacer les lieux stratégiques, l'incessante transformation des enjeux constituant le moteur et de la guerre et de l'art moderne. Ainsi, pêle-mêle, l'espace aérien a été à la fois le nouvel enjeu de la Première Guerre mondiale, en impliquant dans cette conquête la photographie qui répercutera à son tour cette vertigineuse nouveauté dans le travail des photographes-artistes. Encore : le discours qui double systématiquement toute œuvre artistique moderne, travaille assez comme le discours de propagande par rapport à un conflit armé (expliquer les faits, les justifier, les amplifier, etc.). Usage du discursif, devenu nécessaire, qui se manifeste aussi bien par la substitution du conflit verbal (idéologique) au véritable conflit armé (la « guerre froide »), que par la fuite hors du tableau, hors de tout travail réellement plastique de la part d'artistes modernes (support/surface en est un bon exemple). Ceci encore pour remarquer que le déplacement maximal, entre le discursif et la pratique, c'est la mise en situation d'un sujet, le politique pour ce qui est de la guerre (Jaurès et la Première Guerre mondiale, les deux « K », Khrouchtchev et Kennedy, et la guerre froide...), l'artiste pour ce qui est de l'art moderne (Duchamp, Pollock, Merz, et d'autres...). A propos de ce sujet, toujours aussi mortel, il convient de préciser que si la violence (les coups, la peur) et la mort sont des attributs de cet espace commun à l'art moderne et à la guerre, ils n'en constituent absolument pas pour autant son essence. En effet, il faut différencier nettement la



violence (qui peut être gué-
révolution, émeute). A ce
coups de hache des inté-
Pane se blessant avec d
des « figures guerrières »
font que pratiquer une vie

La séduction
électronique, « guerre », « guerre »
de techniques toutes nou-
technique photographique
dans le cadre de l'art cor-
scientifique).

La narration
à la mythification. Mythes
entretiennent tous deux l

La stratégie -
conquête d'espaces — a
artistiques. Évidente pou
stratégie dans l'art mode
en un mouvement ou da
d'unités de création, voir

Dès lors, et é
ici, on peut considérer ur
(guerriers/artistes). De p
développent toujours (et
moderne), il s'agit de mc
peu militaires. On pourra
le marchand de canons/t
(2) ; le suicidaire (kamike
d'armée/le critique d'art
stratégies) ; le militaire o
reparlerons du commanc

Cette typolog
de toute histoire de l'art
temps qu'elle peut contri
celui de l'artiste, dont la
d'un grand criminel de g

Enfin se posi
popularité). Est-on excès
moderne, ressent de la r
éprouve vis-à-vis de cha
de peur et de respect ? l
a à comprendre une gue
pour défendre et sauvag
Viêt-Nam) et la position
s'empêcher de créer à p
reconnues. Peut-on enco
un peuple peut-être très
(eux) sont proches de le
modernes jettent encore
démontrer si ce sont elle
qui est en retard. Le pro
20 (et dont les travaux s
nous semble être le mër
une guerre de chars bie
rupture-là, l'Histoire a m
commun (en l'occurrence
d'évaluer si le fait de cr

Telles sont li

1) Fusil photographique de...
2) Pistolet-appareil photo 11
3) Fusil photographique. Ke

Ces mêmes p
moderne, y perdent toute
pouvons les examiner da
numents) et de Arman. P
deux pratiques s'étagent
commune : la survie des

Les accumule
d'opérer une désignation
faucilles, poubelle et son
spectacularisent le *surplu*
etc.), en une commémor
Cette désignation d'objet
rences d'une conservatio

dans un bloc de matière plastique et inaltérable. Monu-
mentalisation de l'objet devenu inutilisable, qui n'est pas sans rappeler
la pratique du *trophée* (ainsi l'Occident a-t-il pendant longtemps célébré
les victoires militaires en bâtissant des monuments à partir de mate-
riaux pris à l'ennemi, bronze des canons, etc.)

Dans cette optique, le travail de Christo paraît presque
antithétique, puisqu'il s'*origine* sur le monument (Reichstag, École
militaire, Pont-Neuf), au moins pour une série d'œuvres. Mais, dans
un deuxième mouvement, Christo entreprend également l'emballage
de sites parfaitement naturels (côte de Nouvelle-Zélande, « Valley
Curtain », îles...), faisant alors de l'emballage un mode de désignation
(et/ou d'appropriation) d'un nouvel espace de culture, alors qu'au-
paravant cet espace n'était que naturel et indifférent. En ce double mou-
vement, Christo symbolise puissamment les deux manifestations les
plus typiques de toute civilisation : l'*appropriation de la nature* (dont
il faudra aussi un jour se soucier de la sauvegarde, de la protection)
et l'*érection de monuments* comme marqueurs de temps et traces
ultimes dont le survie est toujours problématique. Il apparaît ainsi que
les « Wrappings » de Christo fonctionnent indissociablement et comme
mode d'appropriation (et/ou de désignation) et comme mode de con-
servation, de protection, symboliques.

Ce mode d'appropriation, présent dans le récent projet
« Surrounded Islands » (qui consiste à entourer des îles de Floride de
milliers de mètres carrés de toile, reliés au rivage et à des flotteurs)
acquiert une signification économique et militaire évidente, particuliè-
rement en regard de l'importance cruciale de la question des eaux
territoriales dans le récent conflit des îles Malouines. Avec Christo,
l'espace du Land Art se révèle comme mimésis de l'espace économi-
que et militaire. A la mise en place d'une structure capitaliste de la
guerre répond, chez Christo, la constitution en société anonyme de
chacun de ses projets en vue de leur réalisation effective.

XIII - Camouflage camouflé : Valentiner

Le camouflage, nous l'avons vu, est donc à la fois un prin-
cipe naturel, organique (le caméléon) et une pratique de culture : la
mimésis, problématique de base de tous les modes de représentation.

Quel que soit le champ d'activité humaine dans lequel il
se déploie (la guerre, la chasse, l'art...), le camouflage pose toujours
le problème des rapports entre le plan et l'espace : comment inscrire
les différents plans qui composent l'objet à camoufler, dans l'espace,
de telle sorte qu'on ne puisse plus les distinguer ? Le problème du
camouflage — qui ressemble aussi assez à celui du maquillage, dans
son souci de jouer ou de se jouer des reliefs, des creux et des surfa-
ces — est de réussir à *fondre* un ou plusieurs plans dans l'espace,
et qui correspond, en peinture, à l'occupation de l'espace blanc de la
toile, à son maquillage dans le but de rendre ce plan à l'espace en
trompant notre perception. Annulation du support, camouflage de la
surface de la toile plane : la peinture comme art du faux, de la négation
de la surface primitive par le maquillage et le leurre. La dénonciation



nt le champ de l'art
e signification. Nous
sto (emballage de mo-
s qu'elles soient, ces
xes de signification
monumental.

propos second est
s ou débris (pistons,
monumentalisent et
ock (pièces détachées,
entielles du capitalisme.
ffre toutes les appa-

particulièrement avec les « inclusions »

de la peinture comme magie des surfaces (telle qu'on la trouve encore
dans la « figuration libre », avec ses fonds neutres ou vierges) et non
de la profondeur pourrait fournir l'argument d'un retour à Platon ou
d'un regain du discours critique idéaliste. Mais tout est compromis par
l'incapacité patente de l'idéalisme à produire des dénonciations (dés-
énonciations) qui ne soient pas des *énoncés* de dénonciation. On
reste également dans l'énoncé de dénonciation avec des stratégies
intelligentes comme celle de Support/Surface, qui visaient à dénoncer
la peinture occidentale bourgeoise (sa facture, ou plutôt son « mode
de production », son rôle idéologique, etc...) ; même idéalisme plato-
nicien, car ce que fait Support/Surface reste encore parfaitement bour-
geois dans la mesure même où ce qui est réalisé, c'est une *stratégie*
de l'absence, stratégie de la déconstruction et de la décomposition
(châssis, toile...), qui ne peut que laisser place au discours et à l'énon-
cé... Énoncé qui, malgré tout, reste vide de sens, à l'image de la der-
nière grande guerre bourgeoise et impérialiste, la guerre du Viet-Nam.
La terre vietnamienne saturée de bombes absorbe tout, absorbe un
surcroît de sens et fait non-sens, absorbe un surcroît de bombes et
de napalm qui, après tant de destructions n'ont plus d'effet, tout com-
me le châssis et la toile de nos artistes après tant de tables rases et
tant de dénonciations.

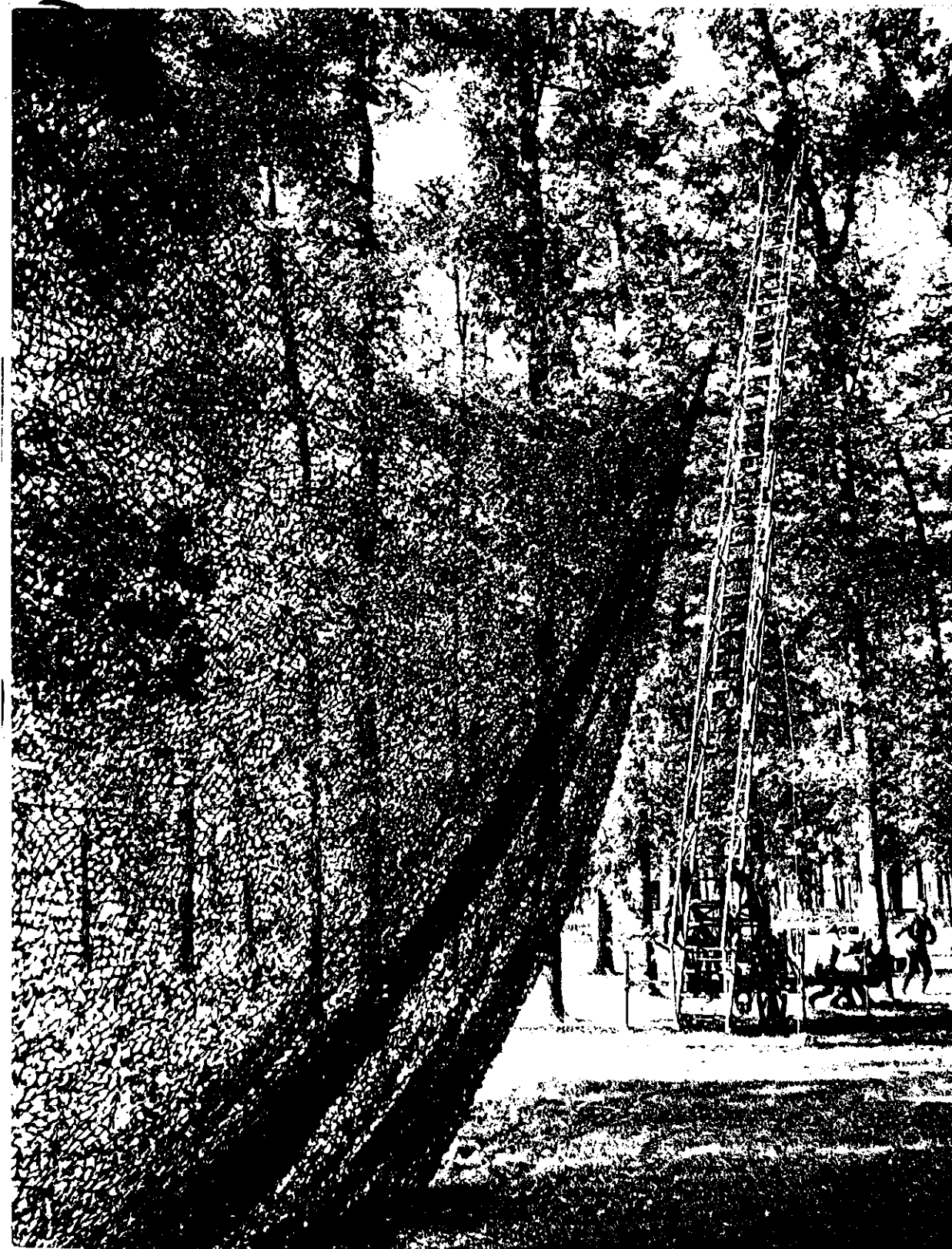
A l'opposé, l'évolution du travail de Valentiner nous semble
capitale. En une première phase, Valentiner se sert du matériel de
camouflage (toiles et filets) pour réaliser des emballages, conjuration
du spectre de la mort de la culture par la désignation de nouveaux
espaces de culture (à l'instar d'un Christo, voir plus haut).

Puis Valentiner passe à un travail du tableau, et de mode
d'emballage, le matériel de camouflage devient le fond même du ta-
bleau. (Noter qu'il conserve toujours, sous sa toile de camouflage, la
toile blanche et vierge du châssis.)

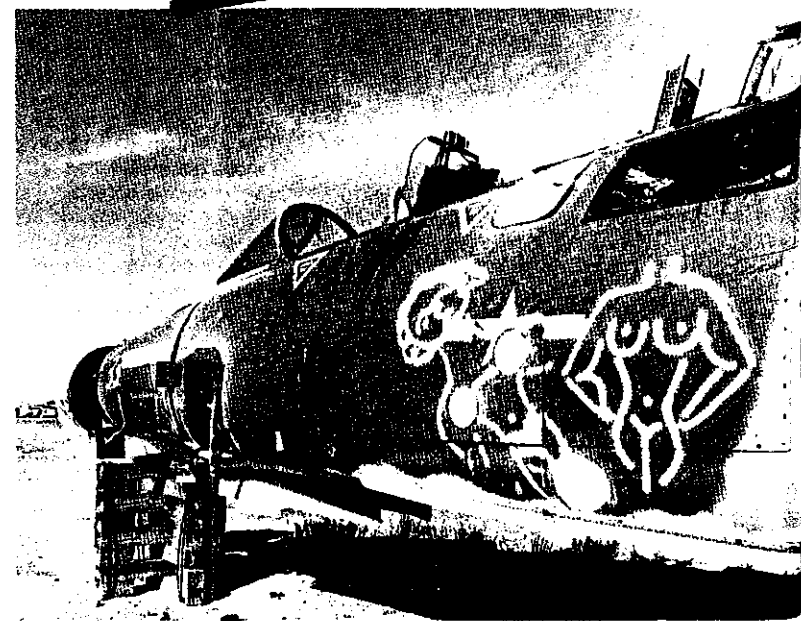


P. Valentiner - « Guerre et

On raconte que Paul Klee fut affecté, pendant la Première
Guerre mondiale, à une unité de camouflage, et que Georges
Braque, dans certaines de ces œuvres, se réclamait de l'art
du camouflage.



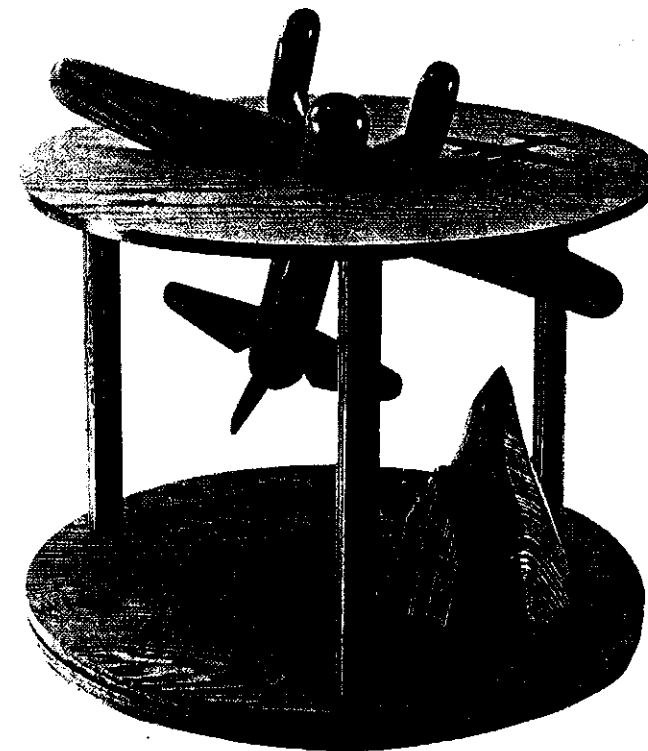
Nous ne sommes dès lors plus en présence d'un énoncé de dénonciation mais bien d'une dés-énonciation, effet de la mise en évidence de l'occultation : superposant à la toile de camouflage un filet de camouflage, Valentiner, à proprement parler, *camoufle le camouflage*, redondance qui sature le sens et fait non-sens. Cette mise en évidence de l'occultation, cette présentation (présence) de l'absence, fait qu'on peut situer Valentiner dans la lignée du *monochrome*. et comme mode d'évacuation/potentialisation maximale du tableau, et comme mode d'occupation totale de la surface picturale. Le camouflage camouflé, c'est exactement le soubassement de notre monde moderne. *simulacre et simulation*. Ainsi que l'a montré Jean Baudrillard dans l'ouvrage du même nom, dans notre monde actuel, implose et disparaît (ainsi dans la fin de la guerre du Viet-Nam, fausse défaite américaine, simulacre d'une victoire communiste). Valentiner esquisse la double éventualité du futur de cette simulation généralisée : soit un *super faux*, *super-simulacre*, dans lequel rien ne peut plus réellement survenir, au sens où tout « événement » nouveau n'est pas porteur de sens (comme avec la guerre des Malouines), prélude à un retour au combat, à une métamorphose totale de la guerre en combat, résolution de la guerre en pure confrontation d'adversités sans plus aucune importance de la taille et de l'échelle de ce conflit. Retour au corps comme unité conflictuelle minimale, comme l'indique une partie de la « figuration libre ».



Graffiti sur un « Phantom ». Photo Manfred Hamm, 1980.

Soit un *retour du sens*, d'un macro-sens invalidant toutes les analyses présentes et invitant à des remises en question radicales, telles que celles que nous imposent la réactivation, en plusieurs points du globe, de la « guerre sainte » musulmane (Iran-Irak, Égypte, etc.).

Entre ces deux alternatives s'installe un troisième terme, non négligeable dans ses potentialités : la mémoire de la guerre, telle qu'elle s'illustre avec évidence dans les travaux d'artistes en vue tels que G. Gasiorowski ou J.-L. Faure. Car ce qui ressort en définitive des diverses analyses visant à dire la mort du sens, c'est la nécessité



J.-L. Faure (photo Raymond de Seynes).

absolue de quitter le domaine de l'analyse lésée. La compréhension de l'actualité interne saire, devient de plus en plus périlleuse. La blocs », un moment perturbée par l'accès super-puissances, s'effrite inexorablement, compte lorsqu'on examine les modalités d'engagement des pays : l'ami de l'ennemi n'est pas forcément et l'ennemi de l'ennemi n'est pas plus un adversaire anti-américain, armé par les États-Unis contre l'Irak soutenu par l'U.R.S.S... Nécessaire une *stratégie des relations*, le conflit (ou l'absence de conflit) comme une question de termes, mais comme une question de termes *uniquement*.

Enfin, la compréhension réelle nous semble passer par la prise en compte des effets ; le problème de l'action réelles ; le problème de la subjectivité du corps (?) irréductible) des mouvements relig

l'essentiel est un sens de la persuasion, une pragmatique de l'instant et des relations.

A : Dans cette situation où prévoir n'est plus le but, et devient même impossible, le jeu n'est — il pas amené à une sorte de folie aux conséquences incalculables. La référence à Foucault, dans la notice de ce jeu, est-elle innocente ?

L.T. : Pour moi, cela est très clair. Mais l'amateur de jeu a quelque chose de bien ordinaire. Ce n'est pas un fou mais un cadre compétitif, et sa folie se manifeste de façon plus banale et plus névrotique par un esprit ludique réprimé, ce qui est un comble. Car le jeu est avant tout symbolique et, lorsque cet aspect disparaît, il ne reste plus que le mauvais côté de la rationalité : la petite tristesse ordinaire.

A : Le jeu doit être une ouverture, pas une réduction.

L.T. : Les jeux m'ont permis de reconnaître l'espace d'une façon moins voilée. Je crois avoir acquis un regard stratégique. Ces quinze années m'ont appris la maîtrise d'une grammaire des conflits. Pour ce qui est de l'échange symbolique, ça ne s'apprend pas, c'est de l'ordre du désir.

A : Le problème est-il pour vous du côté du plaisir, ou du côté de la sagesse ?

L.T. : Oui, c'est de l'ordre du plaisir, de voir le mécanisme qui conduit les affaires amoureuses ou politiques ; c'est vraiment une sorte de délectation. Où peut-on mieux vivre cet acte de plaisir très intense ?

A : J'ai le sentiment que les grands joueurs, ceux qui peuvent disputer plusieurs parties simultanément, ont une intuition qui dépasse la simple connaissance des codes. N'est-ce pas ce que vous voulez dire avec le nom de votre librairie ?

A : Oui, nous nous sommes aperçu qu'il y avait toujours dans le jeu une part d'explicable que l'on ne pouvait réduire. C'est le sens de *L'Impensé Radical*. C'est vrai qu'il y a chez ces grands joueurs, une intuition géniale du futur et de l'espace. Leur maîtrise des codes est telle que la compétence devient sensibilité ; et c'est là que tout commence, avec le concept de Machiavel, qui dit tout mais n'explique rien : la fortune.

A : S'occuper de jeux stratégiques, n'est-ce pas, d'une certaine façon, vouloir vieillir plus vite ?

L.T. : Non, c'est au contraire un comportement de lâche. Ce système me permet de me mettre entre parenthèses, de ne pas avoir de positions ou d'opinions mais d'offrir, à tout bout de champ, des analyses très confortables et à l'abri des luttes environnantes. J'ai essayé de maîtriser mes propres origines grecques, de sacrifier mon moi à la Doxa. Et, à force, je me sens m'appauvrir car, à trop m'enfermer dans des modèles retournables, je me

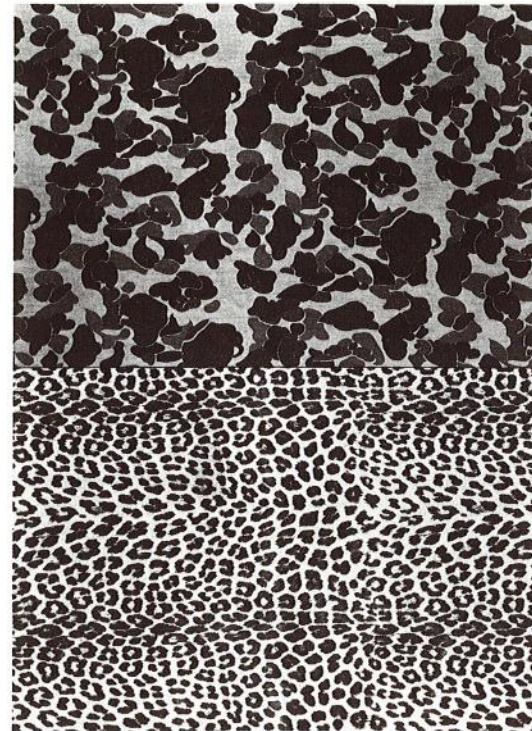
trouve dans une telle parenthèse phénomène que le jeu devient ma propre prison.

A : On ne peut échapper à la du modèle, même si l'on sait que les modèles sont pertinents que dans des conditions tr
Aucun jeu, même s'il intègre le rapport sy
ne peut remplacer la réalité.

L.T. : Le jeu n'a de réalité que
considère comme un moment de la vie. P
pour fuir la vie, et plus le jeu perd de son
faut tenter de faire du jeu, une continuation
Pour cela, il faut y toucher avec précautio

(propos recueillis par
Patrice BLOCH et Patrick JAVAULT)

P. Valentiner - « Léopard et camouflage italien », 69
(Courtesy Gal F. Palluel).



ESPACE DE GUERRE

Entretien avec Yves Lacoste, directeur de la revue *Hérodote* (n° 7 consacré au paysage « A quoi sert le paysage »). A publié chez Maspero : *La géographie, ça sert d'abord à faire la guerre*.

Artistes : Le géographe est un touche à tout qui a affaire à plusieurs sciences. Comment peut-on penser l'unité de la géographie ?

Yves Lacoste : La géographie n'est pas une science, c'est une articulation, si possible opératoire, d'éléments de connaissance produits par d'autres disciplines. Le géographe ne produit pas de géologie, ni de démographie : il utilise la géologie, ou la démographie. La raison d'être de la géographie c'est de combiner ces éléments de connaissance pour essayer de rendre compte de l'embrouillamine extraordinaire de la réalité dans sa dimension spatiale. Pourquoi privilégier cet aspect de l'enchevêtrement ; je crois que si l'on veut rester dans le domaine de l'épistémologie savante, ça ne se justifie absolument pas. La seule justification qui existe bien avant la formation de la géographie universitaire, c'est l'action. Pour agir, pour se déplacer dans l'espace, pour mener des opérations contre un adversaire, il faut tenir compte de l'espace concret au sens fort du mot. A partir de cela je pense que l'outillage dont les géographes ont besoin est très difficile à élaborer en dépit des apparences : on vit aujourd'hui dans une époque où la carte est produite avec des moyens techniques tels que l'on peut en disposer en quantité considérable, et l'on peut établir une carte très rapidement. Ceci est un phénomène tout nouveau qui date d'une vingtaine d'années. La géographie s'est constituée peu à peu avec une réflexion à partir de la carte qui exigeait un effort d'investigation, de représentation, d'abstraction absolument gigantesque. La carte est une vision de la terre vue d'en haut, dont aucun homme n'a eu l'expérience ; c'était le regard de Dieu, non pas par une inspiration fulgurante, mais par une série d'efforts, de mesures qui visaient petit à petit à s'élever à une représentation du monde. C'est un savoir qui coûtait très cher. Aujourd'hui la géographie est bon marché si on ne facture pas le coût des satellites qui sont aussi conçus pour répondre à d'autres intérêts. Ceux qui disposaient de grands moyens financiers avaient un besoin considérable de cartes. Dans l'établissement d'une carte il y a deux choses : la dépense et la maîtrise politique des espaces. Même si vous ne représentez pas des espaces qui dépendent du royaume que vous servez, il faut tout de même que vous ayez une maîtrise des espaces pour en dresser la carte.

A. : Est-ce que la Grande Muraille de Chine n'est pas une forme de cartographie ?

Y.L. : Tout à fait. Comme une carte elle définit la Chine par rapport à d'autres états. Mais la muraille est assez tardive : on connaît aujourd'hui des cartes qui ont cinq mille ans.

A. : Est-ce qu'une stratégie sans géographie est possible ?

Y.L. : Je pense que oui ; la carte devient l'outil indispensable de conception d'une stratégie, à partir du moment où cette stratégie prend en considération des espaces que le chef de guerre ne peut envisager d'un seul coup d'œil, ou dont il ne peut avoir une connaissance personnelle. C'est-à-dire qu'à partir du moment où vous avez des états dont la dimension fait que le souverain ne peut avoir parcouru récemment l'espace, il lui faut une carte pour y reporter les informations d'intérêt politique et militaire qui lui permettront d'orienter ses troupes sur des espaces très importants. Par conséquent il y a eu certainement des stratégies entre des états de petites dimensions, dont les dirigeants avaient une connaissance personnelle. C'est avec la naissance des grands états (qu'on peut définir pratiquement comme ayant une surface telle que plusieurs semaines soient nécessaires pour le parcourir à cheval du nord au sud) que la représentation cartographique s'impose. Non seulement de son propre état mais aussi des états voisins où l'on sera peut-être amené à faire des incursions. Par conséquent vous avez dans le métier de géographe, cette tradition d'agent de renseignement. Quand on a dit qu'Hérodote était un agent, les historiens en ont fait une maladie. Tout le monde sait bien qu'il était l'informateur de Périclès.

A. : Est-ce que l'ère des cartes ne marque pas le début de la sédentarité ?

Y.L. : Je ne crois pas. Il est certain que les Mongols par exemple, avaient des cartes. Il y a une caractéristique des peuples nomades qui est d'avoir des cartes dans la tête. Leur culture intègre la construction de cartes mentales. Une des choses les plus tragiques dans la disparition des nomades, c'est que l'on voit disparaître des gens qui ont appris des représentations de l'espace qui n'ont pas besoin d'être matérialisées.

A. : Dans le cérémonial mandala, il s'agit pour l'initié de redessiner une carte mythique...

Y.L. : On prend en compte dans l'histoire de l'art le paysage mythique. Ce ne sont pas des paysages mais des représentations allégoriques. C'est très tardivement que l'on voit apparaître dans la peinture de vrais paysages. Jusque-là on avait porté sur le paysage un œil parfaitement indifférent. On s'est aperçu assez tard que cela pouvait être beau. Cela date de la Renaissance. Ce qui a fait scandale, c'est pourquoi elles ont été agrémentées de figures mythiques. Cette idée esthétique est venue de l'influence chinoise, rendue possible par la route de la soie. Ensuite la sensibilité au paysage se répand dans toutes les catégories sociales qui sont conditionnées à trouver beau le paysage.

Les premières représentations de paysages étaient militaires, destinées à des officiers qui pourraient avoir à y agir. La lecture de la carte

est difficile : la plupart des gens ne font pas le entre la représentation et le réel. C'est pourquoi utilisait le dessin d'un terrain en perspective ce qui repassait à la carte ce qui était une façon beaucoup plus compréhensible. Les cartes à échelles représentant des espaces peu importants ne sont apparues qu'au XVII^e siècle, et la coupure par la carte d'un grand territoire est assez récente.

Les tableaux de batailles de l'époque Louis XIV, qui paraissent simplement destinés à glorifier le roi, sont en réalité exécutés avec une précision. Les peintres de bataille étaient généralement des cartographes, qui prenaient des croquis avant la bataille pour la réunion de l'état-major. Il y avait autrefois des corps d'armée spécialisés dans le dessin de paysage. Un officier de hussard doit savoir dessiner ; il a dans son équipement du papier à dessin, des crayons, etc. Cela fait partie de son métier.

Il faut bien faire la distinction entre le paysage et la carte : cette dernière est à deux dimensions, mais vous représentez la totalité de l'espace. Le paysage c'est l'espace vu d'un certain point ; il y a donc une distinction à faire entre deux types d'espaces, découvert et masqué. L'art de l'officier consiste à s'avancer pour avoir le point de vue qui réduira au maximum les espaces masqués, ceux derrière lesquels l'adversaire va se défilier. Il faut donc faire comprendre la configuration de l'espace masqué, celui dont tactiquement il faudra tenir compte. Les peintres italiens avaient toute une technique pour montrer l'échelonnement des plans.

A. : La guérilla se doit de trouver de nouveaux espaces masqués.

Y.L. : Ces espaces peuvent se trouver aussi bien sur de grandes distances que sur de petites : une haie forme un espace masqué ! Si vous regardez Paris depuis Montmartre vous avez un moutonnement de toits, et toutes les rues, à l'exception de celles qui sont dans votre axe de vue, sont des espaces masqués. Voilà pourquoi la guérilla urbaine est redoutée.

La réussite ou l'échec d'une guérilla tiennent à des conditions géographiques différentes. Il ne suffit pas d'une montagne et d'une forêt, il faut aussi des conditions de peuplement particulières ; à preuve l'échec de Che Guévara en Bolivie.

Il faut que les combattants aient une connaissance intuitive du terrain. Une des armes du pouvoir est de faire en sorte que la guérilla prenne de l'ampleur et sorte de son terrain.

Connaître le terrain nécessite une pratique : un paysan ne se déplace pas sur des distances considérables. Le berger, lui, connaît de vastes étendues, la chasse également, qui permet un savoir-penser l'espace.

A. : Comment est-on passé du privilège féodal de la connaissance de l'espace à une diffusion populaire de la carte ?

Y.L. : Les révoltes de paysans à

époque féodale étaient étouffées dans l'œuf parce qu'ils n'avaient pas de représentation de l'espace et que la hiérarchie seigneur/vassaux fonctionnait parfaitement. Aucun risque en ce qui concerne les faits qui ne savent pas penser l'espace. Une des conséquences de la guerre est de faire en sorte que les faits ne sachent pas lire une carte. Parce que sinon ils pourraient se rendre compte du danger de leur situation et se révolter. De même les marins qui sont capables de faire le point, pour éviter toute erreur de navigation.

Il faut noter que la vente libre des cartes n'est pas le cas ; dans les états socialistes ce n'est pas le cas.

A. : Le savoir-penser l'espace n'a-t-il pas un enjeu politique ?

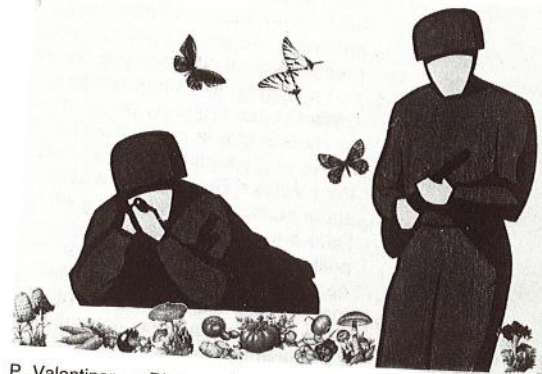
Y.L. : Tout à fait. Certaines opérations de vulgarisation que j'ai faites avec des étudiants aussi bien dans la région parisienne qu'en Afrique le prouve. La construction d'une maquette a provoqué chez les habitants d'un village de Côte-d'Ivoire des réactions vives qui leur ont fait comprendre les enjeux de l'aménagement de l'espace.

A. : Est-ce que la géographie véhicule une idéologie particulière ? Y a-t-il une géographie « de gauche » et une géographie « de droite » ?

Y.L. : Il faut distinguer le discours qui n'est pas lié à une stratégie, de celui qui est une pratique menant à une sanction : victoire ou défaite. Si vous prenez la géographie comme un discours universitaire ou comme un discours des médias, vous avez effectivement une géographie « de droite » et une « de gauche » selon que vous privilégiez le sens de l'état ou les contradictions économiques et humaines. L'histoire est beaucoup plus marquée idéologiquement que la géographie. Ceci parce que l'histoire n'est pas une pratique.

Or, la géographie est une pratique quotidienne en même temps que le pouvoir est une pratique de l'espace.

le 10 septembre 1982



P. Valentiner - « Dieu que la guerre est jolie ! », mai 68 (Courtesy Gal F. Palluel).