

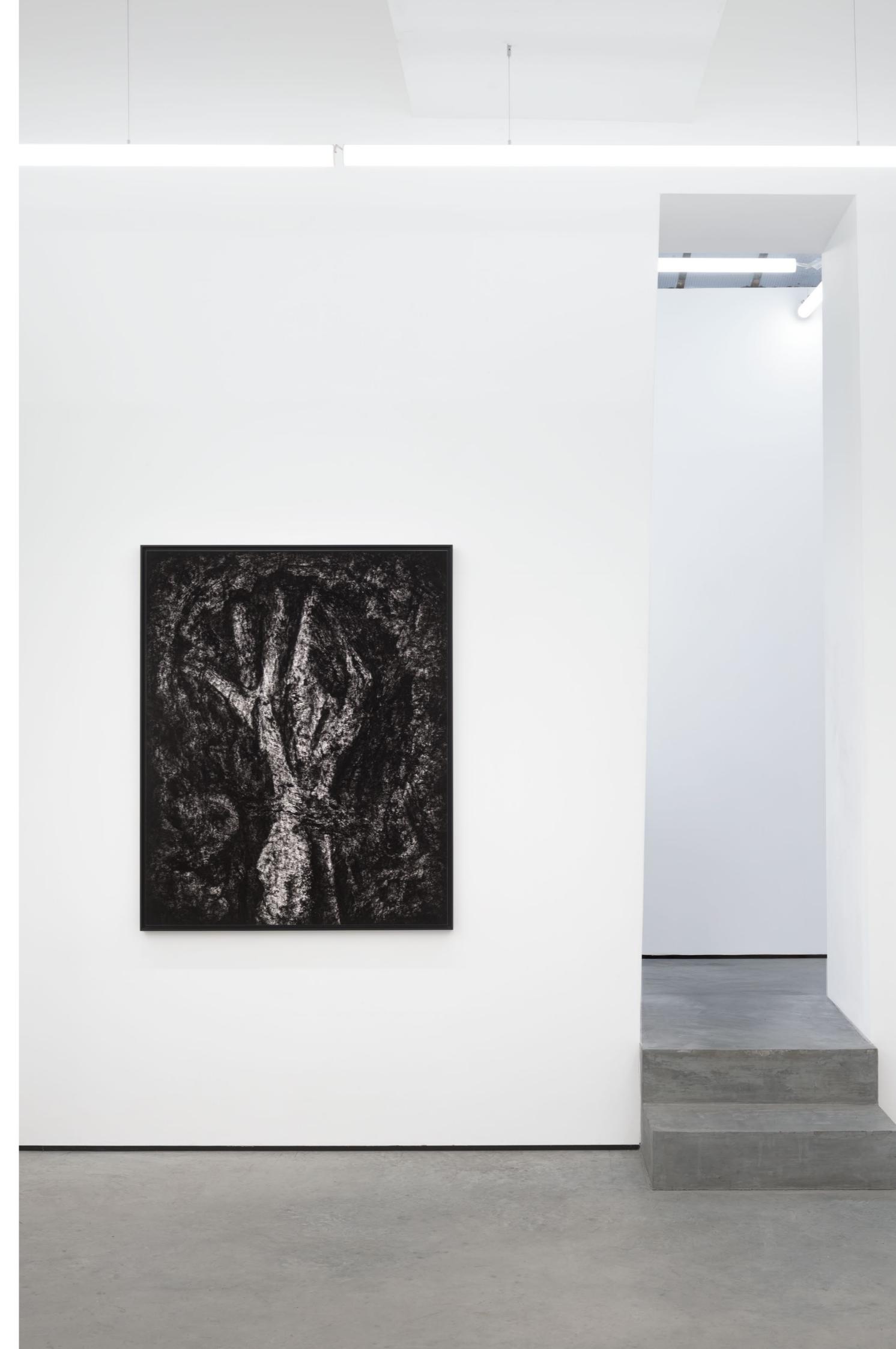


Cet échange entre Olivier Schefer et Quentin Guichard a eu lieu le 20 novembre 2025 en public, à l'occasion de l'exposition *Le Torrent du monde* (23.10 - 20.12 2025) à la galerie SEE, Paris.



**Olivier Schefer** est philosophe et écrivain. Il enseigne l'Esthétique à l'Université Paris I, Panthéon Sorbonne. Traducteur de l'œuvre de Novalis aux éditions Allia, il est l'auteur d'ouvrages sur le romantisme allemand, l'art et le cinéma. Il s'intéresse ainsi aux résurgences de l'esthétique romantique dans les pratiques artistiques contemporaines. En 2021, il consacre un essai à l'œuvre de Robert Smithson (*Sur Robert Smithson. Variations dialectiques*, éd. La lettre volée). Il est l'auteur de romans tels que *Un Saut dans la nuit* (Arléa, 2021) et *Une tache d'encre* (Arléa, 2017) et de catalogues pour des artistes contemporains, dont Anish Kapoor et Evi Keller.

**Quentin Guichard** est photographe plasticien. Né en 1986, il explore dans son travail l'inépuisable énergie des éléments pour inventer des espaces en métamorphoses incessantes, qui questionnent notre rapport au réel. Depuis 2014, l'Islande est le territoire privilégié de ses créations. En 2021, il obtient le Prix Félix Fénéon artistique, décerné par la Chancellerie des Universités de Paris. La même année, il expose sa série *In Overscheyt* dans la nef de l'église Saint-Merry pour l'exposition internationale d'été. *Le torrent du monde* est présentée au Pôle Courbet d'Ornans de mai 2024 à janvier 2025, suite à plusieurs résidences dans le territoire du peintre.



**Arnaud Faure Beaulieu, galeriste** Pour entamer cette rencontre, Olivier Schefer, pourriez-vous nous confier les impressions qui furent les vôtres lors de votre découverte du travail de Quentin Guichard ?

**Olivier Schefer.** Si vous me le permettez, j'aimerais commencer par des considérations quelque peu personnelles et par deux mots : l'enfance et la poésie. Mon cœur se met à battre dès que l'on parle de pierres. J'ai passé chaque été de mon enfance dans les Pyrénées, en Haute-Garonne. Mon grand-père maternel, que je n'ai pas connu car il est mort jeune, était géologue. Chaque été, je regardais des boîtes remplies de pierres qui m'intriguaient beaucoup — notamment une rose des sables, récupérée lorsqu'il travaillait au Maroc. Ces objets me fascinaient absolument : ils portaient en eux-mêmes une beauté *qui résistait*.

Durant mon adolescence, à la façon du voyageur du tableau de Caspar David Friedrich dont nous parlerons tout à l'heure, j'entreprenais chaque année l'ascension de la montagne en face de chez nous : le Pic du Gard. L'ascension d'une montagne est un moment d'épure et d'ascèse extraordinaire. Cette expérience pour ainsi dire répétée m'a profondément marqué. Au cours de ma vie, j'ai retrouvé cet intérêt pour les pierres à

travers la poésie. Celle de Baudelaire : « Je suis belle, ô mortel, comme un rêve de pierre<sup>1</sup>. » Celle de Rimbaud : « Si j'ai du goût, ce n'est guère que pour la terre et les pierres<sup>2</sup>. ». Celle encore d'Eugène Guilevic : « Ils ne le sauront pas les rocs que l'on parle d'eux. Et toujours ils n'auront pour tenir que grandeur. Et que l'oubli de la marée des soleils rouges<sup>3</sup>. » Enfin et surtout, Gérard de Nerval qui écrit à la fin de ce poème magnifique que sont les *Vers dorés*, reprenant ainsi une tradition de Pythagore : « Souvent dans l'être obscur habite un dieu caché ; et comme un œil naissant couvert par les paupières, un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres<sup>4</sup> ! »

En grec ancien, la poésie est étymologiquement le *poiein*, le faire. C'est la *création*, au sens originel du terme. Chez Aristote et Platon, persiste toujours cette opposition entre la *mimèsis* et la *poièsis*. La *poièsis* va puiser dans les éléments : elle se confronte à la nature primitive. La *mimèsis* est l'espace où se déploient l'histoire et la fiction. Dans ce rapport à la minéralogie, aux éléments, au motif de la grotte, je retrouve dans le travail de Quentin Guichard quelque chose de cette *poièsis* originelle qui traverse tout le romantisme. J'y vois ces évocations du monde organique, végétal et minéral ; cette cohabitation des mondes

vivants et non-vivants. J'ai retrouvé cet « être obscur », cette présence à l'intérieur de la matière, cette confrontation à *ce qui résiste* ; y compris physiquement.

La recherche philosophique, artistique ou scientifique est un cheminement vers l'inconnu, une manière de se confronter à ce qui demeure et fait obstacle. La création est donc aux prises avec les éléments premiers. J'ai également été intéressé par cette articulation, dans le travail de Quentin, entre les roches magmatiques surgies du feu et les roches calcaires, d'origine aquatique. Cette rencontre entre le feu et l'eau est importante pour les romantiques et je la retrouve, comme en écho, dans les œuvres du *Torrent du monde*.

**Quentin Guichard.** J'aimerais aborder la question de l'enfance et de la poésie dont tu viens de parler. Tout artiste, penseur ou chercheur, est travaillé par des questionnements qui proviennent d'un fond ancien. Je pense que ma profonde appétence pour le monde des pierres vient de sensations et d'émotions surgies lors de ma propre enfance. Mon premier souvenir est une vision d'eau et de roches en Corse, quand j'avais trois ans. Ce sont des couleurs, des sons, des perceptions qui me bercent encore aujourd'hui et qui font la matière et la chair de ma quête. Je suis photographe plasticien et j'ai choisi ma voie : celle d'une confrontation au

territoire par la prise de vue. Mon cheminement d'artiste est d'ordre poétique, au sens profond du terme. Cette quête peut passer par l'écriture, périphérique dans mon travail mais néanmoins présente, et par le désir d'une représentation sensible, charnelle et acharnée du monde. Quand je parle de *représentation*, je ne l'entends pas au sens objectif du terme, tel qu'on le suppose par la reproduction mécanique du geste photographique. L'acte du photographe est un acte de prélèvement et de fragmentation. Pour ma part, j'essaie de *retourner* le langage photographique pour toucher à l'unité du monde et en retrouver l'énergie originale. C'est une quête évidemment vouée à l'échec.

**O.S.** Et heureusement ! Si tu avais trouvé l'origine du monde, nous serions bien embêtés...

**Q.G.** C'est bien la traversée qui m'anime depuis toujours... C'est mon amour pour la pierre de Rosette que j'essayais de traduire durant l'enfance, la grammaire de Champollion<sup>5</sup> à la main. Ce fragment de roche, aux glyphes incisés dans la pierre, m'a toujours fasciné. Je taillais des formes de silex dans l'ardoise, comme autant d'outils préhistoriques. Plus je travaille sur le monde minéral, plus je constate que j'agis comme l'enfant que j'étais alors.

1. *Les Fleurs du mal*, section *Spleen et idéal*, « La Beauté », 1857.

2. *Une saison en Enfer*, « Faim », env. 1874.

3. Terraqué, « Les rocs », 1942.

4. *Les Chimères*, « Vers dorés », 1854.

5. Jean-François Champollion (1790-1832) est un linguiste et égyptologue français, connu principalement pour avoir proposé un système complet de déchiffrement des hiéroglyphes égyptiens en 1822.

**O.S.** Le peintre Caspar David Friedrich disait : « Il se peut que l'art soit un jeu, mais c'est un jeu sérieux. »

**Q.G.** On se pose des questions qui ont leur gravité... mais il faut le faire dans la joie et le désir de nourrir coûte que coûte cette énergie de l'enfance.

**O.S.** Venons-en, si tu le veux bien, au *Voyageur contemplant la mer de nuages* de Caspar David Friedrich. Dans ce tableau, on voit un homme contemplant un horizon de montagnes couvertes de brumes. C'est un véritable *topos* du romantisme : les brumes dans le lointain sollicitent l'imagination, en couvrant le réel d'une masse informe pour mieux rêver des figures. Ce tableau est également fascinant par la présence humaine au centre de la toile. On regarde quelqu'un qui regarde une toile et nous voyons ce qu'il voit — et peut-être même ce qu'il rêve. Il y a toujours une tension magnifique chez Friedrich entre ce qui est réel et idéal, voire intérieur. Mais le romantisme est aussi plus austère. Il peut nous mener progressivement à descendre dans la terre, à arpenter son aridité. C'est le cas des

*Paysages géognostiques* de Carl Gustav Carus, qui témoignent d'un intérêt aigu pour la minéralogie et la pierre dans sa dimension la plus primitive. Carus rebaptisait d'ailleurs le terme allemand de *Landschaft* en affirmant que le paysage est *Erdlebenbildkunst*, soit un « art de la représentation de la vie terrestre<sup>6</sup>. » Selon Carus, la peinture nous donne à voir ce que l'on ne voit pas : la formation invisible qui a engendré ces compositions géologiques. C'est une idée que l'on retrouve par exemple chez Paul Klee qui affirme : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible<sup>7</sup>. » Il faut donc être attentif aux éléments qui produisent ce réel. J'aimerais revenir sur la question du feu et de l'eau. Le romantisme, qu'il soit allemand ou français, est habité par deux imaginaires qui se croisent et s'opposent. Il y eut même un débat, aujourd'hui désuet et dépassé, entre les tenants d'une origine aquatique du monde et ceux qui, appartenant à l'école anglaise de James Hutton<sup>8</sup>, pensaient que le monde provenait d'une explosion primordiale. Une forme de Big Bang, pour simplifier. Le tableau d'Horace Vernet *Ascension du Vésuve* l'illustre bien (cf. Page suivante). Le romantisme est ainsi tiraillé entre ces deux explications de l'origine du monde et du relief des montagnes. Il a tendance à davantage

considérer l'hypothèse aquatique : c'est le cas chez Abraham Gottlob Werner<sup>9</sup>, Johann Wilhelm Ritter<sup>10</sup>, Goethe et Novalis. Le relief terrestre serait ainsi composé d'alluvions ; dépôts d'un océan primitif qui rejoue le récit biblique du déluge universel. S'opposent donc deux lectures : l'une est lente, par le retrait d'une eau immatérielle. L'autre est brutale, heurtée, faite de chocs et de fractures.

Quand j'ai découvert ton travail, j'ai bien saisi que tes photographies n'étaient pas réalistes. Qu'elles étaient des compositions faites de deux géologies distinctes : l'une est magmatique et l'autre est aquatique, si l'on reprend la terminologie romantique. Comment articules-tu cette tension ainsi présente dans ton travail ?

**Q.G.** L'*Ascension du Vésuve* de Vernet, et plus encore le *Paysage géognostique* de Carus, l'illustrent parfaitement. Je travaille depuis dix ans avec les énergies basaltiques. J'ai réalisé plusieurs voyages au long cours en Islande et j'ai fini par comprendre que la force expressive du basalte vient précisément de sa nature volcanique. C'est une roche magmatique qui, avant sa cristallisation, sa pétrification en des formes figées, obéit à la mécanique des fluides. Ce changement de nature lui donne cette complexité, infernale à déchiffrer. Il m'est donc très difficile d'apprendre à

lire le basalte... A l'exception peut-être des orgues basaltiques telles que nous les voyons dans le paysage de Carus, et qui me sont très familières. L'orgue est la forme basaltique par excellence mais c'est une forme qui fige l'imaginaire par un excès de géométrie. Le basalte me fascine en ce qu'il cristallise l'expression de tous les éléments — le feu, l'eau et l'air — car il se crée lorsque le magma entre brutalement en contact avec l'eau ou l'air, entraînant un refroidissement extrêmement rapide et intense de la matière. C'est la cristallisation d'un phénomène éruptif excessivement puissant, vindicatif ; et pour ainsi dire irascible.

Dans *Le Torrent du monde*, j'ai aussi exploré les falaises calcaires du territoire de Gustave Courbet. Le calcaire est l'antithèse absolue du basalte. C'est une roche infiniment plus calme et silencieuse, sans forme précise. Elle agit par strates et sédimentations successives, suite au retrait progressif et laborieux des eaux. Elle est d'une grande modestie. *Le Torrent du monde* cristallise et fusionne ces deux géologies très différentes. L'expression, absolument sublime, est de Paul Cézanne : « L'immensité, le torrent du monde dans un petit pouce de matière... Croyez-vous que cela soit impossible<sup>11</sup> ? » Connaissant déjà la réponse... je la pose au spectateur de mes œuvres.

Dans mon travail, je cherche toujours à donner à

6. *Neuf lettres sur la peinture de paysage*, 1831. Rédigées entre 1815 et 1824, elles sont une publication essentielle de l'esthétique romantique du paysage en Allemagne.

7. *Carnet pédagogique*, 1925. Cette citation fameuse ouvrira son ouvrage posthume *Théorie de l'art moderne*, 1956.

8. 1726-1797. Géologue, médecin et naturaliste écossais, considéré comme le père de la géologie moderne et connu pour sa théorie du *plutonisme*, selon laquelle toutes les roches sont issues de l'activité volcanique.

9. 1749-1817. Géologue et minéralogiste allemand, ayant joué un rôle central dans le développement de la classification des roches.

10. 1776-1810. Physicien, chimiste et naturaliste allemand, connu pour ses travaux sur la lumière et les phénomènes électriques.

11. Joachim Gasquet, *Conversations avec Paul Cézanne*. Éd. Macula, 1978.



*Voyageur contemplant la mer de nuages*  
Caspar David Friedrich, vers 1818  
Huile sur toile, 94,8 × 74,8 cm  
Galerie Nationale, Berlin, Allemagne



*Paysage géognostique*  
Carl Gustav Carus, vers 1820  
Huile sur toile, 91,5 × 133 cm  
Staatsgalerie, Stuttgart, Allemagne

la roche une dimension fluide et ondulatoire. C'est pourquoi je dois aborder la photographie sous un angle singulier : si je ne fais que photographier du basalte, je me limite à témoigner de sa beauté et de sa singularité... ce qui n'est déjà pas rien.

Moi, je veux rendre sensibles et visibles les conditions de son émergence. Je veux retrouver son feu. Je veux matérialiser le vent qui l'a façonné. Le basalte est une roche qui s'affirme de façon très sonore, avec fracas.

**O.S.** A l'image des orgues, justement. Carl Gustav Carus a peint la grotte de Fingal sur l'île de Staffa, en Ecosse. Il y transforme cette grotte, faite d'innombrables colonnes basaltiques, en un immense instrument. Cette grotte a donné lieu à tout un imaginaire pictural, Carus nous offre une composition tout à fait étonnante, étrange et abstraite, comme si chaque colonne était la touche d'un orgue. William Turner a également peint une version de la grotte de Fingal très surprenante où l'on ne perçoit rien de la présence agressive ni de la matérialité du basalte. Au contraire, il dissout absolument tout. Dans son très beau livre *Turner, peindre le rien*<sup>12</sup>, Lawrence Gowing écrit que le peintre cherche dans les éléments quelque chose d'originel qui précède l'apparition des formes. La mer, le ciel et les orgues basaltiques se confondent.

12. Éditions Macula, 1994. L'auteur expose comment Turner, peintre descriptif et virtuose de la lumière, devient progressivement un artiste qui peint l'invisible.

13. Lettre du 12 janvier 1798.

A propos de l'importance primordiale de l'imaginaire liquide dans le romantisme, Novalis écrit dans une lettre à son ami August Wilhelm Schlegel : « La poésie est par nature liquide – remplie de figures – et illimitée – incessante stimulation – Elle est l'élément de l'esprit – une mer éternellement calme, seulement brisée en surface de mille vagues arbitraires<sup>13</sup>. »

**Q.G.** Ce fragment ouvre en moi tout un espace poétique. Je ne suis pas un lecteur averti de Novalis mais il y a de nombreux fragments de son œuvre qui font écho à ma propre quête. Quand je suis face aux paysages islandais, particulièrement les parois basaltiques, l'océan est omniprésent. Ton évocation de la grotte écossaise de Staffa est d'une grande pertinence car j'y vois en tous points les paysages dans lesquels je travaille. Je ne cherche pourtant pas à contempler le paysage. Je ne fais pas face à l'infini, contrairement au voyageur du tableau de Friedrich... Au contraire : je lui tourne le dos. Je m'obstine la vue, au sens littéral du terme. Je fais face au déferlement des roches, l'océan derrière moi.

**O.S.** Tu l'entends...

**Q.G.** .... Et je l'écoute. Je dois parfois attendre des conditions climatiques particulières pour enfin

aborder certaines prises de vue. J'ai longtemps travaillé dans la péninsule de Snaefellsness<sup>14</sup>. Je devais attendre le coucher du soleil et la marée basse pour me frayer un chemin dans les mouvements basaltiques. Pendant une courte fenêtre de temps, je pouvais alors opérer à l'abri de la lumière directe du soleil et les pieds dans l'eau. Dans mes œuvres, l'océan n'est jamais explicitement représenté mais le ressac de la vague, son bruit blanc incessant qui pénètre l'esprit, ont forgé mon désir de sculpter la roche comme une force fluide... et non pas comme un élément purement friable et tellurique. Chaque image organise l'espace du rectangle comme un torrent qui déferle, par un réseau complexe de lignes courbes et brisées, de fractures, de sillages et de sillons où l'œil peut s'abîmer.

**O.S.** Comme une cascade de roche.

**Q.G.** Dans le cinquième torrent, que j'eus la tentation de titrer *La Grande Vague*<sup>15</sup>, mon intention était de structurer un mouvement qui reprenne littéralement le motif circulaire de la vague. En Islande, je me sens complètement absorbé.

14. Péninsule située à 150 km au nord de Reykjavík, souvent qualifiée « d'Islande en miniature ».

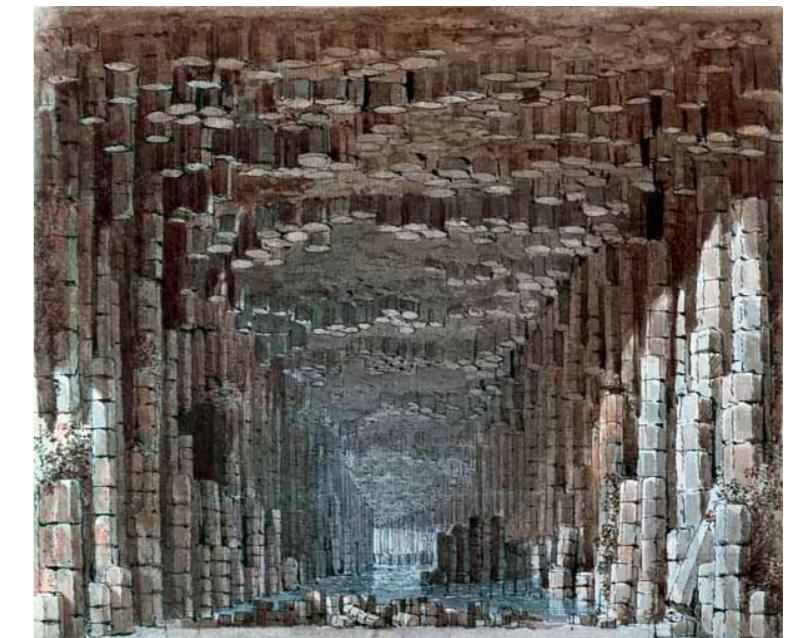
15. Ce sous-titre est une évocation de *La Grande Vague de Kanagawa* de Hokusai (vers 1830) et d'une photographie au titre éponyme de Gustave Le Gray (1820-1884), photographe du XIX<sup>e</sup> siècle qui réalisa de nombreuses vues marines sur plaques de verre, influencées par les peintures de vagues de Gustave Courbet.

16. En l'occurrence, Jules Marcou (1824-1898), pour Gustave Courbet et Antoine-Fortuné Marion (1846-1900) pour Paul Cézanne.

17. 1884-1962. Philosophe et épistémologue français ayant développé une réflexion approfondie sur la création poétique, le rôle de la matière et de l'imaginaire.



*Ascension du Vésuve*  
Horace Vernet, vers 1823  
Huile sur toile, 101 × 81 cm  
Museum of Fine Arts, Houston, U.S.A.



*Grotte de Fingal*  
Carl Gustav Carus, après 1844  
Aquarelle, 24,7 × 29,2 cm  
Kunstmuseum, Bâle, Suisse

Mon regard est débordé. Je ne sais pas comment voir les choses. Alors, je dois temporiser, observer, lire la roche, en comprendre la poussée intérieure...

A l'image de Gustave Courbet et de Paul Cézanne, qui arpentaient leurs propres territoires accompagnés d'amis géologues<sup>16</sup>. Je me place dans leur sillage. Quand Cézanne peint la Sainte-Victoire, il rend sensible la force profonde qui, au-delà de sa forme, fait de la montagne ce qu'elle est. Quand Courbet peint la Grotte Sarrazine ou la Source du Lison, il invente ou systématise la technique de la peinture au couteau pour rendre compte de la force géologique qui agite le paysage.

Je dois ainsi pousser les limites de la représentation photographique en travaillant la roche comme un élément en torsion permanente. Gaston Bachelard<sup>17</sup> a une pensée très belle dans *L'eau et les rêves* : « L'œil lui-même, la vision pure, se fatigue des solides. Elle veut rêver la déformation. »

Durant mes voyages, je ne conceptualise pas exactement la forme que prendront les œuvres. Je suis traversé par un désir et une velléité. Il faut faire confiance à ses intuitions mais ma volonté se rive à des pensées de peintres, d'écrivains ou de poètes, qui nourrissent mon désir de matérialiser mes visions.

**O.S.** Gaston Bachelard est très redévable au romantisme. Pour lui, « la matière est l'inconscient de la forme<sup>18</sup>. » Ce qui l'intéresse, ce sont les éléments *sans cesse au travail*. Il reprend au romantisme cette idée selon laquelle notre rapport à la nature n'est pas strictement mimétique. C'est une mimèsis redéfinie : ce que Bachelard nomme, après d'autres, l'imitation non pas de la « nature naturelle » mais de la « nature naturante ». Retrouver cette force primitive, originelle, formatrice ou déformatrice des éléments. Un autre aspect de ton travail m'intéresse particulièrement : ton troisième *torrent* est structuré comme un Marcel Duchamp, comme son *Nu descendant l'escalier*. J'y vois une opération cubiste analytique où l'image semble décomposée en de multiples facettes. Cette question du fragment est essentielle dans la période romantique. Il ne s'agit plus des fragments venus de l'antiquité — vestiges, ruines — mais de produire des œuvres en forme de fragments. Ils existent pour eux-mêmes, en autonomie. Tel que l'écrit Friedrich Schlegel<sup>19</sup> : « Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant et clos sur lui-même comme un hérisson<sup>20</sup>. » L'œuvre comme un hérisson : fermée sur elle-même, jamais accessible

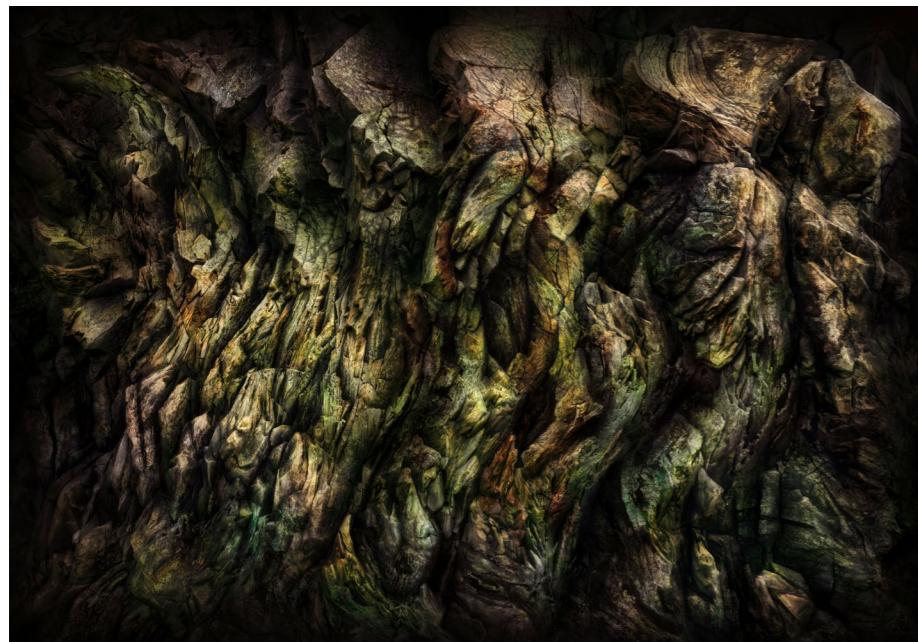
et séduisante, qui résiste comme la roche brute. Il y a toujours une tension entre le morceau et le tout. L'un ne va jamais sans l'autre.

**Q.G.** Ce que tu dis est très juste et illustre parfaitement ma méthodologie de création. Chacune de mes œuvres est un assemblage de milliers de photographies. Ce sont des fusions *horizontales* et des stratifications *verticales*. La référence au cubisme de Marcel Duchamp ne m'est pas venue a priori mais a posteriori : par la force des choses, j'ai constaté que la nature de mon geste était bien une opération cubiste. Je m'affranchis de la perspective optique au sens photographique du terme : une image cumule en son sein plusieurs perspectives d'un même fragment d'espace. La face et le profil cohabitent, pour ainsi dire... J'en reviens toujours à l'enfance : quand j'avais sept ou huit ans, je reproduisais sur des lés de papier peint les portraits de Dora Maar de Pablo Picasso. La cohabitation de deux angles de perception est un phénomène qui m'a impacté très tôt et qui perdure dans mon travail. Dans une image, des basaltes de l'ouest, du sud et du nord de l'Islande coexistent... Je me suis complètement libéré de l'instantané photographique.

18. *La Poétique de la rêverie*, 1960

19. 1772-1829. Philosophe, poète et théoricien majeur du romantisme allemand. Il cofonde le *Cercle d'Iéna*, dont fait d'ailleurs partie Novalis.

20. *Fragments philosophiques* (1800-1801).



*Le Torrent du monde n°3*  
Quentin Guichard, 2022-2023  
Estampe numérique pigmentaire  
156 × 226 cm, coll. privée

**O.S.** Tes œuvres m'évoquent des *capricci*, des caprices architecturaux peints. Ce sont des paysages imaginaires recomposés.

**Q.G.** Les matériaux utilisés sont très hétérogènes mais mon geste essentiel est bien de retrouver une forme d'unité. La métaphore du hérisson est très évocatrice car cette unité recherchée doit être close et se suffire à elle-même. Je vois chaque œuvre comme un univers en expansion ou en rétractation. Je les appelle des *précipités de nature*. Il faut travailler de la façon la plus intense possible, en jouant de tous les contraires et en visant la plus grande condensation, en cherchant les contrastes et les ambivalences de perception. Effectivement, je cherche à faire des œuvres revêches : elles ne se donnent pas tout de suite... Mais elles doivent être suffisamment hantées pour que l'on ait le désir d'aller trouver quelque chose d'obscur et d'éclairant dans leurs méandres.

**O.S.** Ce que tu décris porte un nom : le *sublime*. Ce n'est pas le même régime que le *beau*, qui découle de la contemplation et d'un plaisir d'harmonie. Le sublime est un « plaisir négatif » pour citer Emmanuel Kant, un « delight of horror » selon les termes d'Edmund Burke<sup>21</sup>. C'est une autre façon d'apprécier une œuvre, en acceptant qu'elle puisse

21. 1729-1797. Philosophe politique, écrivain et homme d'état anglo-irlandais. Il publia en 1757 l'ouvrage *Recherche philosophique de nos idées du Sublime et du Beau*, qui attira l'attention de Denis Diderot et d'Emmanuel Kant.

22. *Sur le jadis*. Éd. Grasset, 2022.



*Nu descendant un escalier n°2*  
Marcel Duchamp, 1912  
Huile sur toile, 146,3 × 89,9 cm  
Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, U.S.A

nous résister, être difficile et troublante. Tu t'inscris peut-être dans une tradition de la peinture qui revendiquerait cette question du sublime avec ce que cela implique de vertige, de danger, d'espace de déstabilisation où rien n'est assuré.

**Q.G.** Je cherche effectivement le débordement. Mon travail explore, à travers la matière, la question du Temps. Je mêle des géologies et des histoires de la formation du monde différentes au sein d'un même espace. D'une série à l'autre, j'explore des chapitres distincts de la formation du monde et de la nature telle que nous l'arpentons aujourd'hui. J'en reviens donc à la littérature et à Pascal Quignard, dont la pensée me frappa comme la foudre il y a bientôt vingt ans. Quignard a mis des mots sur une quête qui me dépassait complètement. J'avais des sensations et des intuitions, mais j'étais incapable de savoir comment modeler et appréhender ce désir. Son écriture a été un élément canalisateur. Quignard fait une distinction, qui fut pour moi une véritable détonation poétique, entre le *passé* et le *jadis*. Le passé est un temps humain : ce qui est advenu. C'est la ruine. Le jadis est l'origine. C'est ce temps « trop ancien pour mourir »<sup>22</sup> qui ne cesse de rejoaillir dans le temps présent. C'est un phénomène

pur : l'éruption volcanique, le déferlement d'une cascade, etc.

**O.S.** C'est un temps géologique qui déborde le temps humain.

**Q.G.** C'est un désir. L'écrivain parle de l'acte sexuel comme une manifestation du jadis. C'est une impulsion, un désir du monde de naître sans cesse et de revenir dans le temps présent, tel un fond de pétrole qui remonterait à la surface depuis l'obscurité du monde. Ce jadis est rivé dans mon esprit. C'est un point d'ancrage et d'alignement pour l'ensemble de mon travail : rendre sensible et toucher cette énergie du jadis. Du moins un petit fragment, car elle relève d'une totalité impossible à appréhender.

Mes voyages sont des expériences du regard. Dans la nature, cherchant moins à contempler un paysage qu'à me fondre dans un phénomène, j'éprouve une immense joie à constater combien *je ne suis rien*. Combien *nous* ne sommes absolument rien. Face aux parois basaltiques, je suis dominé par la nature. A moi de m'infilttrer dans ses interstices pour essayer de la lire et, ce faisant, de me lire moi-même. D'une exposition à l'autre, j'ai constaté que

le public décrivait et qualifiait mes œuvres de façon très psychologique et physiologique. A ce propos, Carus nous dit que la nature est « l'organisme absolu »<sup>23</sup>. La roche est comme un corps : basalte et calcaire ont un rôle distinct dans ma façon de composer les œuvres. Le premier en est le squelette, qui donne au rectangle son architecture. Le second en est la peau, qui vient recouvrir le basalte pour en complexifier la texture et pour ouvrir à d'autres imaginaires.

**O.S.** Ce que Schelling<sup>24</sup> appelle « l'âme du monde »<sup>25</sup>... Les romantiques veulent en finir avec une conception mécaniste de la nature. Tous les phénomènes sont reliés. Il faut recoudre le tissu déchiré du vivant. Novalis écrit : « Le monde doit être romantisé »<sup>26</sup>, ce qui n'est pas le rendre plus joli mais en repenser l'articulation et l'unité, sous ses formes les plus multiples.

A propos du corps, tu as créé une œuvre d'empreinte de main qui me semble très intéressante. Elle a un aspect préhistorique. C'est un imaginaire présent dans un roman de Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, dans lequel des personnages descendent dans une grotte, y rencontrent un ermite reclus dans une grotte incluse dans la première ; où le

passé, le présent et le futur se mêlent de façon complètement folle. Dans ton œuvre d'empreinte, tu as créé une lumière obscure, comme une lumière de grotte. N'est-ce pas les hommes préhistoriques qui créèrent les premières images animées, en faisant glisser des flambeaux sur les parois ? A leur façon, ils ont décomposé le mouvement et perçu le réel en le fragmentant, comme Eadweard Muybridge<sup>27</sup> le fera plus tard dans ses chronophotographies.

**Q.G.** L'œuvre dont tu parles s'intitule *Contre la nuit — Autoportrait à la main calcaire*. Suite à l'invitation du Pôle Courbet à travailler dans le territoire du peintre<sup>28</sup>, j'ai voulu me confronter à la question de l'autoportrait. Si l'on se révèle toujours dans ce que l'on accomplit, je ne suis jamais délibérément le sujet de mes images et je préfère m'en abstraire autant que possible. Cet autoportrait est la seule image de la série qui provient littéralement d'une cavité. Toutes les œuvres du *Torrent du monde* recèlent une lumière épaisse et tellurique, donnant cette impression tenace que ce n'est pas le soleil qui éclaire le monde mais la roche qui irradie sa propre lueur. Pascal Quignard a une phrase magnifique : « Tout devait sortir du monde comme le soleil sort de la nuit »<sup>29</sup>. Je cherche une lumière qui a sa pesanteur et sa gravité,

et qui tend à s'arracher de la matière elle-même. Laisse-moi te raconter la genèse de cette image qui provient de la Grotte Sarrazine, que Gustave Courbet a beaucoup peinte. J'ai passé l'essentiel de mes trois résidences dans le pays de Courbet à l'intérieur de cette grotte pour une raison très simple : contrairement à d'autres sites du peintre, la grotte Sarrazine est encore un espace dans lequel on peut pénétrer. La Source de la Loue est protégée par des barrières infranchissables : je ne peux pas l'investir physiquement, émotionnellement et poétiquement.

La Grotte Sarrazine est une cavité dont surgit un puissant torrent, souvent épuisé. J'ai passé un temps infini à photographier des milliers de matières calcaires au sein de cette caverne en retrait de la lumière du jour. Il y fait très sombre et le regard doit s'acclimater. Le corps baigne dans une fraîcheur humide à l'odeur de poussière et de lichen. On entend le bouillonnement des eaux souterraines que l'on ne perçoit pas mais que l'on ressent dans son corps. En travaillant dans cet espace primitif, j'ai fini par me dire qu'il s'agissait d'un espace véritablement pariétal. De là, mon désir de créer un autoportrait qui soit une empreinte sur la paroi calcaire. Pour confirmer mon intuition, j'ai étudié tous les autoportraits de Courbet pour comprendre sa façon de peindre ses mains. Dans son tableau inachevé *Le Fou de peur*, il

23. *Neuf lettres sur la peinture de paysage*, 1831.

24. 1775-1854. Penseur de l'idéalisme allemand. Disciple de Kant, sa vie intellectuelle est marquée par la quête d'un système philosophique réconciliant la Nature et l'Esprit, les deux versants de l'Absolu.

25. *De l'âme du monde. Une hypothèse de physique supérieure pour expliquer l'organisme universel*, 1798.

26. *Le Monde doit être romantisé*, « Poéticimes, fragment 105 », p.46. Traduction et préface par Olivier Schefer. Éd. Allia, 2002.

27. 1830-1904. Photographe britannique renommé pour ses décompositions du mouvement et considéré comme l'un des précurseurs du cinématographe.

28. Trois résidences eurent lieu en juillet 2022, juillet 2023 et octobre 2023.

29. *Trésor caché*. Éd. Albin Michel, 2025.



*Contre la nuit — Autoportrait à la main calcaire*  
Quentin Guichard, 2022-2023  
Estampe piezographique, 125 x 100 cm  
Coll. privée

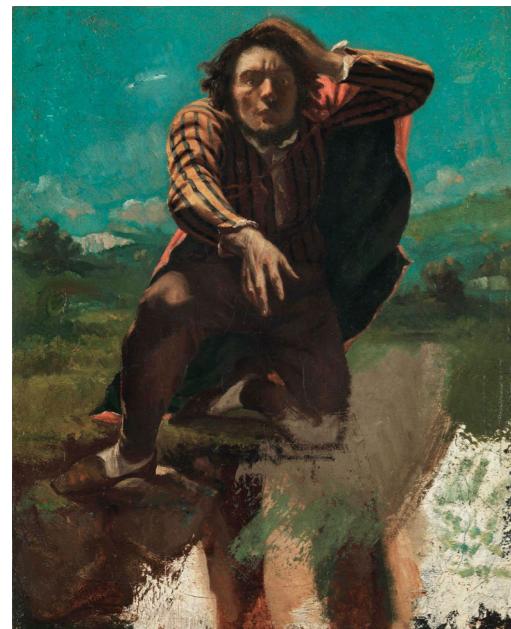


*La Grotte Sarrazine*  
Quentin Guichard, 2022  
Photographie de travail  
Vallée du Lison, Doubs

se représente face au spectateur au bord d'une falaise calcaire, dans une position de vacillement et de déséquilibre. Courbet signe le tableau trois fois : par la représentation de son corps au centre de l'image, par la signature calligraphique rouge dans le coin inférieur gauche et, fait unique chez Courbet, il crée au couteau un aplat de couleur calcaire dans le coin inférieur droit, qu'il signe d'une empreinte de main. C'est une signature de la matière picturale elle-même. En tant que photographe, je suis privé de mes mains. Je touche énormément la roche pour sentir si elle est lisse ou grainée, chaude ou froide, solide ou friable. Je l'appréhende aussi de façon tactile mais d'une façon générale, je pense que l'on peut dire que le photographe, contrairement au peintre, ne travaille pas beaucoup avec ses mains. J'ai donc voulu faire une empreinte qui ne soit réalisée qu'à partir de matières calcaires issues de la grotte.

**O.S.** La photographie est une empreinte. Elle n'est pas mimétique : elle est indicielle. C'est justement une empreinte photochimique du réel.

**Q.G.** Effectivement... A force de superposer les matières, par l'action de cette stratification des matières photographiques calcaires, je finis par effriter la roche plus qu'elle ne l'est déjà, touchant à cette obscurité remontée à la surface, à cette lumière d'une grande ambivalence. Certaines personnes trouvent cette main très apaisante, telle une écorce d'arbre... D'autres la jugent d'un sordide achevé. Chacun parle de soi en qualifiant mon travail et je trouve cela très exaltant.



*Portrait de l'Artiste dit Le Fou de peur*  
Gustave Courbet, vers 1844  
Huile sur papier marouflée sur toile, 60,5 × 50 cm  
Nasjonalmuseet, Oslo

**O.S.** Je saute dans le temps et j'en arrive à l'œuvre de Robert Smithson réalisée en 1970, *Spiral Jetty*. Pour concevoir cette œuvre, Smithson a déversé des kilos de basalte sur le grand lac salé de l'Utah. Avec mes étudiants, j'ai visionné récemment le film que Robert Smithson a réalisé lui-même sur la conception de son œuvre et dans lequel il nous dit, en voix off, que *Spiral Jetty* est réalisée en basalte et en calcaire. L'écho est incroyable avec ton propre travail. Cette spirale converge vers un point central, qui est aussi un point d'origine. Dans son film, Smithson filme la spirale dans un sens, puis dans le sens contraire. L'idée de se déplacer dans l'espace et dans le temps est cruciale chez lui.

Dans ton travail, il est aussi question de voyages et de pérégrinations essentiels au Land Art. Smithson travaille sur le site et nous pouvons nous y rendre, encore aujourd'hui. Ce sont des expériences à vivre, des sculptures vouées à un lent dépérissement. *Spiral Jetty* est à la fois éphémère et durable. Elle fut un temps ensevelie sous les eaux, avant qu'elles ne se retirent. Plus tard, une compagnie pétrolière voulut exploiter le site pour son pétrole mais la zone est protégée depuis. Ce sont donc des œuvres vouées à l'entropie. Smithson dit que la sculpture est « une entropie rendue visible. » Il crée des ruines. Les romantiques ne laissaient pas des fragments mais les créaient eux-mêmes... Toi qui gravites autour de l'origine, qui cherches un temps avant le temps, une forme d'*archétemps* : est-ce que l'idée du déclin, de laisser les choses à leur destin naturel, te parle ?

**Q.G.** Bien sûr... mais j'essaie constamment de retrouver la jeunesse du monde. Je m'acharne à en réactiver l'éruptivité. Pascal Quignard parle de « la joie tragique d'avoir retrouvé le perdu<sup>30</sup>. » C'est une quête très mélancolique... Si d'aventure ce perdu est retrouvé, ou du moins ressenti par l'expérience du regard, j'ai besoin de le transcrire coûte que coûte pour en célébrer l'infinité jeunesse. En revanche, la spirale de Robert Smithson m'est familière dans la façon dont se déroulent mes propres voyages. Je dessine des boucles en permanence.

**O.S.** Tu fais des spirales.

**Q.G.** Je retourne avec obstination dans les lieux, faisant des allers et retours incessants. Mon corps fait ressac.

**O.S.** C'est le temps cyclique de la nature, en réalité.

**Q.G.** Exactement. Je peux travailler sur un seul site pendant dix jours, revenant dans le même espace pour y saturer mon regard. Cet épuisement de l'œil et de la perception est essentiel pour moi. Quand le climat est intenable, le vent et la pluie sont tels que le corps est plié. Je ne peux pas travailler mais je reste parfois dehors à subir le vent, si intense que le sable noir vous griffe le visage. Le vent est abrasif, au sens littéral du terme. Ce n'est pas une attitude

doloriste : il s'agit d'être traversé par le paysage. Il faut l'éprouver et ne jamais se mettre en retrait. Je me soumets aux éléments pour essayer de ressentir ce que je cherche à puiser en eux. Sans cette épreuve et ce qu'elle implique pour le corps et l'esprit, je pense que mes œuvres n'auraient pas la forme qu'elles ont aujourd'hui. Je vais, je viens, j'observe et je commence à rêver des œuvres et des potentialités qui ne me satisfont que rarement. Je retourne alors sur le lieu.

**O.S.** Tu travailles sur le motif, comme les impressionnistes ou les artistes du Land Art.

**Q.G.** C'est ça : aller vers le motif. Plusieurs heures par jour, je suis face à mes parois basaltiques pour les photographier. Il ne faut jamais remettre à plus tard sa propre compréhension de la matière. Il faut qu'en chaque fragment photographique, j'envisage une œuvre à venir ou que j'y projette un espoir. Il faut que chaque détail, chaque fissure, chaque entaille, puisse *faire monde*.

**O.S.** Est-ce que tu vois parfois les animaux qui habitent ces paysages ?

**Q.G.** En Islande, très rarement. Quelques phoques, ce qu'il reste de colonies de macareux<sup>31</sup>... C'est une immensité qui nous dépasse. Il est très difficile de

30. *Sur le jadis*. Éd. Grasset, 2022.

31. Les trois voyages islandais furent exécutés en septembre 2014, 2018 et 2022, période durant laquelle la nidification des colonies est déjà achevée. C'est le mois où l'Islande glisse de l'été à l'hiver en quelques semaines.



*Spiral Jetty*  
Robert Smithson, 1970  
Land art, 460 m × env. 4,6m  
Grand Lac salé, Utah

quantifier les échelles et les distances. C'est une île qui ne cesse de dire : « Vous n'êtes pas à mon image et je vous rejette. » Il faut donc avoir le désir d'être plié par cette intensité.

La nature jurassienne de Gustave Courbet est diamétralement opposée : elle est très humaine et apaisante. Ce sont des paysages de sous-bois, d'encaissemens rocheux, de ruissellements karstiques chargés d'obscurité. Je me sens pris dans un espace où mon regard sombre dans d'innombrables cavités. J'essaie de retenir dans mes œuvres ces sensations d'une nature qui repousse et surgit, ou qui nous enveloppe et nous étreint.

Mes œuvres doivent être comme la nature : ambivalentes et sauvages... mais avec un sens de l'ordre et de l'harmonie jamais mis en défaut.

**O.S.** Elles nous accueillent et nous inquiètent. On est comme agressé et séduit en même temps. C'est l'ambivalence du sentiment sublime. Pour boucler notre voyage, j'en viens donc à cette toile de Friedrich, *La Mer de glace*, qui me fascine littéralement. C'est peut-être l'œuvre la plus dure du peintre, mais quand on est face à elle, sa douceur infinie nous surprend.

**Q.G.** Elle est d'une immense clarté.

**O.S.** La lumière y est très douce. On y voit ce bateau échoué, pris dans la glace alors qu'il cherchait le passage du Grand Nord<sup>32</sup>. Cette toile est comme le tombeau naturel de ce navire. J'ai toujours vu dans ce tableau de Friedrich une véritable architecture, une sculpture. C'est presque du Richard Long<sup>33</sup>, qui disposait des pierres en galerie. Le tableau est censé figurer de la glace, mais on y découvre davantage de la roche et de la glaise. La terre se soulève. Malgré cette lumière d'une grande blancheur, le tableau est très souterrain. C'est un désastre et une origine en un même mouvement.

**Q.G.** Ce tableau de Friedrich est prodigieux. Pour moi, ce paysage est une orogenèse. Certes, il nous raconte le désastre des aventures humaines. Cette toile a une telle unité structurelle que si vous déplacez un élément de la composition, le tableau ne tient plus. Il exprime un chaos en action avec un grand sens de l'harmonie et des glissements de perception. Tu parlais à juste titre de sa partie inférieure, où la glace prend l'apparence de la roche granitique, chargée de couleurs terreuses confinant au vert. Tout autour du bateau, des formes étranges de glace prennent davantage l'apparence de nuages en évaporation. Friedrich organise les choses de

sorte que le tableau soit comme un univers en formation, où tous les éléments sont invoqués. Dans mon travail, j'essaie de signifier un élément par des déplacements poétiques de la matière : un fragment ne doit jamais dire tout à fait ce qu'il est. Ces transferts permettent à l'œuvre d'exprimer l'unité que je recherche et de donner à voir le monde *en train de se faire*. Je photographie la roche comme le déferlement d'une vague ; je matérialise le vent comme une puissance minérale, ce qui m'incite à griffer le basalte de stries et de sillons pour en accélérer la circulation. Les enjeux de création de mes œuvres sont en réalité des enjeux picturaux, parfaitement synthétisés dans ce tableau de Friedrich : retrouver l'unité, rendre visible l'invisible. On retrouve en lui la force méditative de ses autres toiles, avec une immense poussée tellurique qui soulève littéralement l'espace.

**O.S.** On est entre le chaos et l'harmonie. C'est le fameux fragment hérisson, entre la douceur et le piquant. Les détails de la glace autour du bateau que tu évoquais ressemblent à des fantômes de glace, troublés par un mystérieux brouillard. J'ai parlé de ce tableau sur France Culture<sup>34</sup>, invité par Jean de Loisy et en compagnie de l'artiste Stéphane Tidet<sup>35</sup>. Il voyait cette toile comme une

œuvre musicale, car on y perçoit dans l'arrière-plan l'écho de la mer de glace figurée à l'avant-plan. Chaque détail est essentiel.

**Q.G.** Il est d'une netteté absolument parfaite. De l'avant à l'arrière plan, tout se répète et se relie. C'est pour cela que je suis tant attaché au détail. Ce n'est pas une lubie technique : par la perception et la lecture du détail, j'ai la sensation de rendre le monde consistant. Il faut que l'œil, face aux parois basaltiques, soit terrassé. Quand je suis parti pour la seconde fois en Islande, mon ambition était de réaliser une série titrée *Orogenèses* : des grands formats coloristes de déferlements rocheux. Cette série, qui s'appelle en réalité *Les Lapidaires*, n'est finalement constituée que de petits formats en noir et blanc. Ce deuxième voyage m'a tenu en échec : mon désir n'a pas abouti. *Le Torrent du monde*, ce sont les *Orogenèses* rêvées de 2018. J'ai réalisé mon troisième voyage pour conjurer le sort, en quelque sorte. Je devais tenir l'ambition de la couleur tout en maintenant la rigueur et la lisibilité du dessin qu'imposent de telles compositions minérales. Dans l'histoire de la peinture, l'un s'oppose souvent à l'autre. Prenez les grands furieux de la couleur : Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Bonnard... Ils travaillent avec une telle

32. Expédition dirigée par William Edward Parry à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. 1790-1855. Amiral anglais de la Royal Navy, également hydrographe.

33. Sculpteur, photographe et peintre anglais né en 1945. Il est une figure majeure du Land Art. Ses expositions sont souvent constituées d'installations minimalistes utilisant des matériaux bruts récoltés sur site.



*La Mer de glace*  
Caspar David Friedrich, 1823-1824  
Huile sur toile, 96,7 × 126,9 cm  
Kunsthalle, Hambourg, Allemagne

intensité de couleur que leur rapport au trait devient secondaire, dans une certaine mesure.

**O.S.** C'est la vieille histoire qui oppose les poussinistes aux rubénistes, le dessin au coloris.

**Q.G.** Je me suis retrouvé au cœur de ce conflit, qui exige que les œuvres aient une indiscutable clarté. Pour cela, je dois sans cesse éviter la roche, en retirer les excès pour en révéler le dessin. Mais pour tenir la couleur, je dois repenser la composition en ajoutant les matières calcaires qui apportent ces subtiles variations de teintes et de textures à la roche basaltique. Problème : plus la couleur advient, plus l'architecture de l'œuvre est menacée. Il faut donc jouer de ce conflit et se faufiler dans les interstices, en trouvant un point de cristallisation que je définis ainsi : c'est le point de tension au-delà duquel l'œuvre s'effondre. J'essaie de me placer sur cette délicate ligne de crête.

**O.S.** Novalis écrit : « Toute cristallisation serait-elle authentiquement synthétique, rapport harmonieux entre le solide et le liquide et ainsi le cristal serait-il un être génial proprement substantiel<sup>36</sup> ? » La forme cristalline est une forme idéale du romantisme, qui tient ensemble des forces contraires.

**Q.G.** Les romantiques ont beaucoup usé d'une figure de style qui me travaille profondément :

l'oxymore. Il est source d'une réelle puissance poétique... Quand il est bien manié. Ma façon d'être au monde, de désirer lire le monde, est de le voir comme un oxymore permanent. Quand je cherche une certaine qualité de matière dans une œuvre, je dois puiser dans son état contraire. Si je vise l'intensité, je dois travailler la douceur. S'il faut du contraste, il faut y parvenir par la délicatesse. Si je cherche des sensations de déferlements liquides, il me faut créer des espaces de grande friabilité, etc. Travailler les qualités physiologiques de la matière est tout l'objet de mon cheminement plastique.

**O.S.** Ton processus prend donc beaucoup de temps. Nous parlions de la présence du Temps dans ton travail mais il s'agit aussi de la création en elle-même...

**Q.G.** C'est un processus effectivement très long : deux ans et demi de travail pour dix œuvres. Les compositions furent achevées quatre mois après le voyage islandais de 2022. En revanche, j'ai travaillé deux ans sur la couleur et la lumière des dix œuvres. Les découvertes sur une image rejoignent sur une autre, chacune se détermine selon ses propres exigences et les identités toujours plus cristallisées de chacune. Vient alors le moment décisif où il devient très difficile de

savoir quand l'œuvre est achevée. Avec les matières minérales, il est assez facile de le déterminer. Avec les matières aquatiques, quand je travaille sur l'émergence de la lumière et le feu des origines en inventant des paysages de déluges<sup>37</sup>, il devient alors impossible pour moi de fixer le jugement. Je ne sais pas arrêter les œuvres : les contingences du réel le font pour moi.

37. Séries Les *Espaces illuminés* (2018) et *In Overscheyt* (2021)



*Lapidaire n°3*  
Quentin Guichard, 2020  
Estampe piezographique, 30 × 24 cm  
Coll. privée



*Dernier royaume*  
Quentin Guichard, 2018-2025  
Estampe numérique pigmentaire  
100 × 150 cm, coll. privée