

ETC



Laboratoire de paysage

Ludovic Fouquet

Numéro 51, septembre–octobre–novembre 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35753ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Fouquet, L. (2000). Compte rendu de [Laboratoire de paysage]. *ETC*, (51), 63–67.

Paris

LABORATOIRE DE PAYSAGE

Si l'on parlait beaucoup au XIX^e siècle de l'influence première de la peinture sur la photographie, le XX^e siècle a vu l'émancipation de ce médium et même un retournement d'influence. L'art contemporain se construit parfois sous le signe de la photographie, comme médium initial autour duquel la notion de regard permet des propositions multiples. L'artiste s'inspirant de la photographie propose de véritables machines à voir, mobilisant notre appareil perceptif dans des réflexes hérités de ce premier médium.

Gianni Burattoni et Yves Abrioux développent, depuis 1994, une collaboration baptisée *Essais de paysage*, qui les a conduit à proposer une nouvelle approche de la notion même de paysage, non plus comme simple objet de contemplation mais comme véritable outil d'intervention. Ces essais prennent des formes multiples, depuis l'installation, au projet de réalisation architectural, en passant par l'intervention en colloque... et s'implantent aussi bien en France, qu'en Italie, en Grande-Bretagne, en Irlande, aux États-Unis.

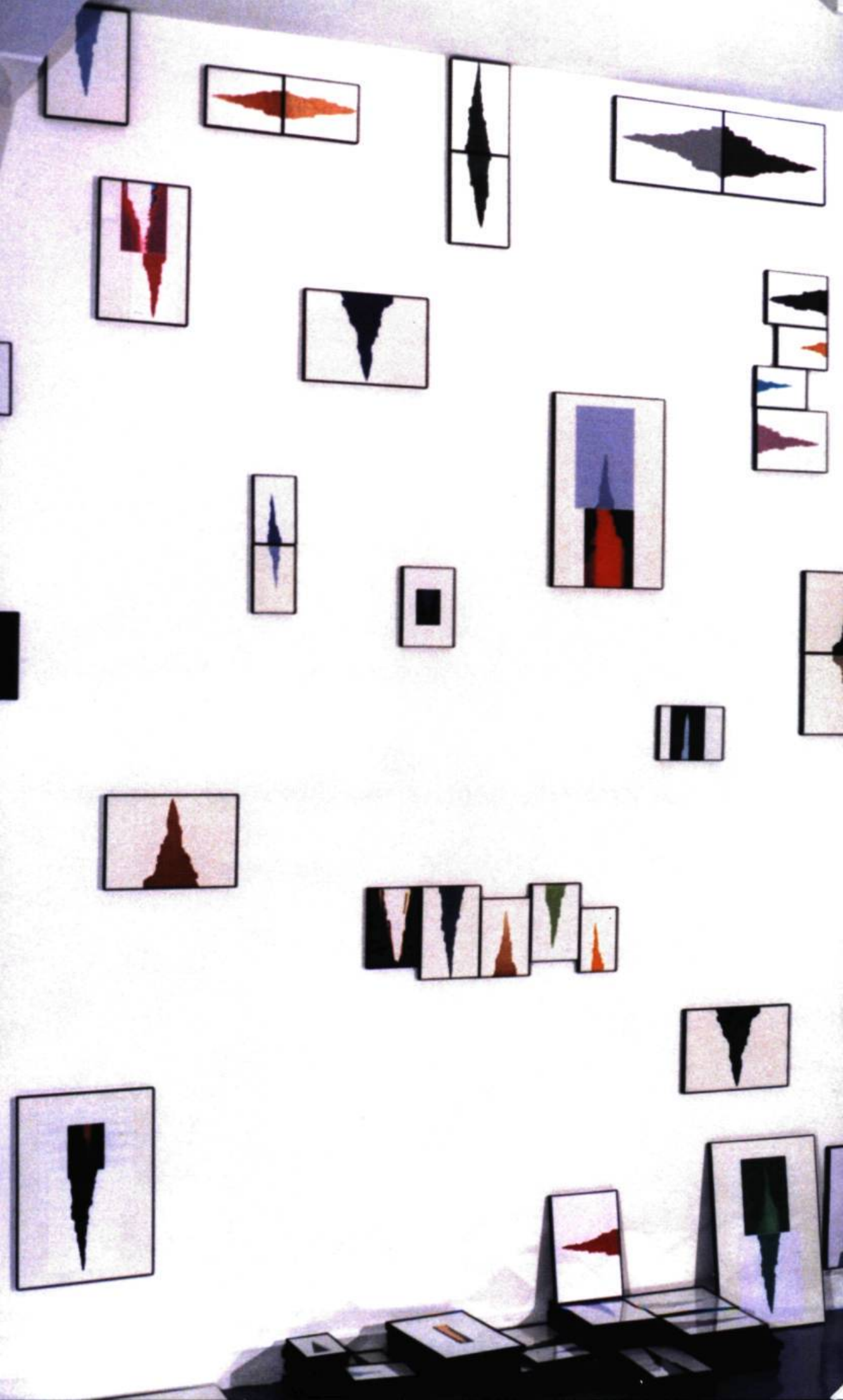
Le laboratoire de paysage proposé à la Galerie Polaris déclinait des *Rubans de paysage urbain* et un *Jardin de papier*, jouant de l'installation *in situ* comme de références croisées à la photographie, à l'histoire de l'art et à la notion de transcription et d'intégration du paysage, ici paysage urbain.

Le premier ensemble est composé de six bandes de plastique (tulle à grosse maille), bandes verticales rythmant la cloison blanche d'un mur de la galerie. Chaque bande est d'une couleur différente (vert pâle, blanc, rose, lilas, bleu pâle, violet), toutes ont une forme vaguement triangulaire, irrégulièrement échancrée, rappel des longues déchirures peintes de Clyfford Still. Les longueurs sont diverses, partant pour certaines du sol pour aller jusqu'au plafond. Les bandes sont fixées au mur par de simples punaises transparentes.

Les éléments sont simples et peu nombreux, suscitant simultanément déception, reconnaissance et mise en situation. Ces formes échancrées s'affinant nous rappellent tout d'abord des silhouettes de gratte-ciels, sans leur correspondre parfaitement. Il faut opérer un renversement de perspective, un déplacement mental du regard, pour percevoir ces bandes irrégulières comme la portion de ciel visible entre deux rangées d'immeubles, bordant une rue en perspective. Le vide de l'œuvre évoque la matière – le mur blanc de la galerie oscille du plein au vide – alors que ce qui est matérialisé en tulle n'est qu'un moment d'azur – chaque couleur pouvant évoquer un moment différent des couleurs du ciel.

Notre regard se trouble, hésitant entre une vue de paysage de gratte-ciels qu'il a cru reconnaître, puis une autre vue en contre-plongée, le regard remontant alors vers le ciel dans une longue envolée oblique. Seule la bande violette ne présente pas d'échancrures sur ses deux côtés, mais au contraire oppose à un côté échancré une bordure parfaitement verticale, qui redresse de nouveau la forme, comme celle d'un paysage vu en panorama. Brutalité de cette ligne qui descend, verticale, jusqu'au sol. La reconnaissance se dérobe toujours au spectateur, qui ne peut qu'expérimenter diverses perceptions et finit même par opter, après la reconnaissance mimétique, analogique, pour une autonomie symbolique, purement formelle et rythmique.

On pense à la série de Pierre Boogaerts, inspiré par la même ville de New York, en 1978 : Les *Ciels de rues* annonçaient déjà les *Laboratoires de*





paysage : « un pan de ciel bleu new-yorkais « cadré » entre les gratte-ciel qui en délimitent la vision et selon un parcours perceptif de quelque 180°, accomplissant une rotation verticale continue d'une extrémité à l'autre de la 25^e Rue ».¹ On y retrouve un même jeu de construction de colonnes suggérant des renversements de perspective, ainsi qu'une place pour le spectateur, qui se trouve fondamentalement au centre de ce dispositif perspectiviste.

Cependant, à la différence de Boogaerts, l'installation est constituée de six bandes-colonnes, et non d'une. Elle se construit surtout, non pas sur une juxtaposition de photographies, mais sur une influence directe de cette dernière. Cette installation ne résulte pas uniquement d'une promenade dans Manhattan, mais elle est surtout la traduction visuelle et plastique d'une approche photographique antérieure; approche visible sur un autre mur de la galerie, avec la projection en boucle et juxtaposée de deux vues de ces rues, ou d'une rue flanquée d'un fond de matière : explication un peu trop didactique du processus.

Si la pointe de chaque bande, correspondant au bout de la rue représentée, coïncide avec le point principal de fuite, ce sont alors six vues en perspective centrale que l'on voit ainsi juxtaposées. C'est justement la juxtaposition des perspectives qui induit une autre perception : nous sommes à la fois au centre d'un carrefour et devant un panorama d'habitations schématiques. Dans les deux cas, il s'agit d'un véritable déroulement de paysage. Nous ne sommes plus immergés dans un carrefour, mais, comme un panorama du 19^e siècle que l'on aurait juste placardé, nous nous tenons face à lui. Le trouble et l'ambivalence se prolongent et fondent l'œuvre plus profondément que chez Boogaerts.

Enfin, comme dans le cas de la photographie aérienne — ou de son inverse au sol, la photographie « anti-aérienne » — ces formes, ce ruban n'ont « littéralement pas de sens »². La vision peut se faire en tous sens, le renversement se généralisant et entraînant de toutes autres perceptions. C'est ce que nous constatons avec la bande blanche, placée à l'envers

des autres, inversant la perspective, la pointe dressée non plus vers le sol, mais vers le haut de la cloison blanche. La lecture s'inverse, sans bouleverser l'ensemble de l'installation, par la discrétion même de cette bande. En effet, cette dernière, étant faite d'un tulle blanc, est très peu visible sur le mur de même couleur. On la devine uniquement grâce aux punaises délimitant une silhouette translucide, qui dans ce sens évoque plutôt un immeuble.

Le mur de la galerie devient ainsi un espace de perspective incluant le spectateur tout en se jouant de lui, le maintenant à un carrefour d'interprétations d'une grande liberté. Burattoni et Abrioux, tout en se souvenant des photographies de leur promenade, s'ingénient à faire un croquis de tulle qui ne dessine plus la forme des choses mais délimite le fond dans lequel elles s'inscrivent. À la manière d'un négatif photographique, les valeurs s'inversent. L'espace de la galerie se transforme ainsi que le statut de la cloison blanche, à la fois forme et fond d'un cerne de tulle ambigu. Et tout cela se fait dans une grande liberté, une légèreté presque, à la mesure de celle de ce tulle posé au mur.

Cette liberté d'interprétation est à la source du prolongement de l'idée de *Ruban de paysage*, visible sur la cloison opposée : 38 petits formats redéclinent ces pans de ciels qui deviennent ici des formes indépendantes que l'on s'ingénie à juxtaposer de cadre en cadre. Les pans de ciels sont ici tête-bêche comme des reflets, verticaux ou horizontaux. Les matières varient, ainsi que les médias : aquarelle, jets d'encres, éléments photographiques. Sur certains panneaux, une photo encore reconnaissable est associée à sa version négative dessinée.

L'organisation de ces panneaux sur le mur est très intéressante en ce qu'elle n'est pas symétrique, équilibrée, mais emprunte plutôt à la logique écranique d'un moniteur informatique, sur lequel diverses icônes, fenêtres, seraient affichées, toutes consultables. Cette portion de cloison utilisée avait comme une délimitation naturelle, renforcée par la situation très périphérique de certains panneaux. À cette organisation particulière s'ajoute une présentation désacralisée de ces panneaux, dont une cinquan-

taine attendent, en stock, empilés au pied de la cloison. Tout cela suggère combien chacun peut se composer son propre *Ruban de paysage*. Il peut s'organiser – comme un paysagiste – son écran de ciel, constitué d'autant de séquence qu'il le désire, à la manière de dominos. D'ailleurs, cette construction emprunte beaucoup à la logique des dominos d'enfants, où il faut associer des formes de même base, quitte parfois à créer des formes hybrides. Il se dégage quelque chose de très ludique, malléable, « décoratif », comme un salon de l'amateur d'un nouveau genre, attribuant un nouveau statut, créatif, au collectionneur.

Au sous-sol, nouvelle intervention *in situ*, mais jouant le motif de la fresque : le *Jardin de papier n° 1 : Dazzlescape*. Là encore, la photographie est à la source du travail, une photographie d'archives, présentant autant des réalités historiques que la vue d'un jardin public, croisé en Suisse récemment.

La première influence renvoie à la technique de camouflage par éblouissement (*dazzle paint*), mise au point par la marine britannique pour la protection des convois lors de la première Guerre Mondiale. Les navires étaient striés de lignes géométriques en pagaille (que n'auraient pas désavoué un cubiste ou un futuriste), perturbant réellement la vision et faisant comme exploser la silhouette du bâtiment (les artistes cinétiques ne pratiqueront pas autre chose). L'on s'inspire ici des photographies d'archives pour représenter sur les murs de la galerie la silhouette d'un navire; silhouette se détachant, tout en incluant par endroits, du mur blanc de la galerie. L'image n'est pas uniquement cadrée sur le mur, elle déborde sur deux angles et sur le plafond, enveloppant littéralement le spectateur et incluant les éléments réels de cette pièce (prises, plinthes, etc.).

Là encore, la simplicité chromatique, l'aspect lisse de la matière, la sobriété du dessin déçoivent presque l'attente d'une telle technique de camouflage. Puis l'on se prend au jeu de la recherche formelle et iconique, en même temps que l'on est séduit par le dynamisme de ces lignes brisées semblant exploser en courbes, en hachures. L'on est séduit par cet équilibre instable du regard analysant, basculant tour à tour

vers une silhouette figurative ou vers des rythmes plastiques, composant la trame même de l'intérieur de la silhouette, qui n'a pas d'autre cerne que la fin de ces lignes rythmiques. L'on suit les lignes reconnaissables du bateau (cheminées, mats, coque), l'on repère ce qui relève de l'intégration photographique, camouflé dans la fresque [deuxième occurrence de la photographie].

En effet, un développement de grand format se glisse dans ce navire camouflé, qui le recouvre en partie de lignes géométriques. Il s'agit d'un site urbain, bassin entouré de fleurs et bordé par une rue sur laquelle circule une voiture bleue. Le contraste est incongru, mais le camouflage efficace puisque l'on ne le repère pas immédiatement. C'est un morceau de réel, qui tente ici de s'intégrer à cette fresque dynamique, intégrant elle-même un navire de guerre. Le paysage éblouit et trouble, *dazzlescape*. Les éléments se tissent et se mêlent dans une entreprise aussi lisse que réellement troublante optiquement parlant. Métaphore éventuelle de l'activité même du paysagiste qui doit intégrer son intervention à un tissu urbain existant.

L'on ne sait plus si le paysage est le lieu de destination d'une telle entreprise ou s'il en est la source ou si, encore, il joue des deux notions, dans un trajet d'aller et retour du paysage à lui-même : mise en rythme, mise en œuvre de l'environnement qui fait, qui est en soi, le paysage. Ces installations viennent d'un paysage, font de l'espace de la galerie un paysage particulier, nouveau et suscitent un nouvel ancrage hybride. Le réel fait la pirouette grâce à un regard qui se découvre plus agile, plus souple qu'il ne le pensait. Burattoni et Abrioux nous renvoient un regard acrobate qui se grise d'ubiquité et se moque du vertige.

LUDOVIC FOUQUET

NOTES

¹ Philippe Dubois, *l'Acte photographique*, Nathan, Paris, 1990, p. 254.
² *Ibid.*, p. 232.