

LES ARTISTES

PAYSAGES, VISIONS PARADOXALES

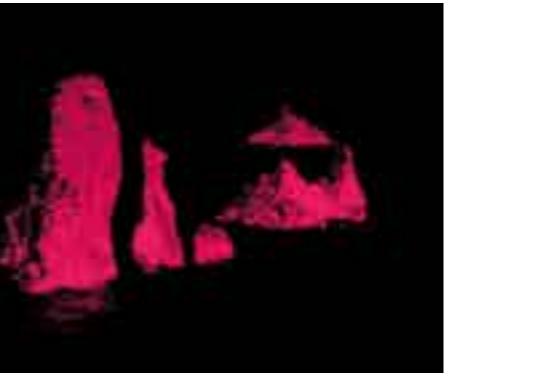
ROBERT ARNOLD / ISABELLE ARTHUIS / PABLO AVENDAÑO / PHILIBERT DELÉCLUSE / DN LAETITIA DELAFONTAINE - GRÉGORY NIEL / FELTEN - MASSINGER / LAURENT FRIOB / NATHALIE GAROT / BEATE GÜTSCHOW / LAURA HENNO / STEVEN HOUINS / CLAIRE-JEANNE JÉZÉQUEL / MARK LEWIS / HANS OP DE BEECK / QUBO GAS / ROBERT QUINT / PHILIPPE RAMETTE / SÉBASTIEN REUZÉ / BERNARD TULLEN

Dans la vidéo intitulée *Le Paradoxe de Zénon* (2003), un même motif est obsessionnellement mis en boucle. Il s'agit d'une vue assez anodine : une pelouse, une rangée d'arbres et un bosquet. Sur le tronc d'un des arbres, une photo encadrée. La caméra zoome vers ce cadre, recule, zoome une fois encore, pour finalement capter l'entièreté de la photo. Celle-ci n'est autre que l'image de départ : la pelouse, les arbres, le bosquet et, sur le tronc central, le cadre vers lequel la caméra zoome à nouveau. Et ainsi de suite, à un rythme de plus en plus effréné.

Comme l'indique le titre du film, cette mise en abyme est la transcription visuelle des paradoxes imaginés par Zénon (V^e siècle avant J.-C.) en vue de soutenir l'idée que la multiplicité et le mouvement ne sont qu'illusion et que toute évidence des sens est fallacieuse. Le paradoxe d'Achille et de la tortue est le plus célèbre. Il nous raconte qu'à l'occasion d'une course avec une tortue, le héros grec laissa gracieusement cent mètres d'avance au placide reptile. Mais il ne put jamais le rattraper et n'aurait jamais pu le faire. En effet, s'il faut à Achille dix secondes pour parcourir ces cent mètres, la tortue, dix fois plus lente, progressera de dix mètres pendant les mêmes dix secondes. Il faut seulement une autre seconde à Achille pour parcourir ces dix mètres, mais pendant cette seconde, la tortue avance d'un autre mètre, et ainsi de suite, à l'infini. Le raisonnement paraît irréfutable, pourtant nous savons tous que c'est Achille qui gagnerait une telle course... Ce paradoxe trouve un équivalent dans celui de la pierre lancée contre un arbre, projectile qui n'atteindrait jamais sa cible.

Transposés dans le champ des images, ces problèmes de logique nous approchent de la notion d'infini. Ils questionnent aussi les rapports entre l'observation du monde sensible, sa compréhension abstraite et sa représentation figurée.





Comme la vague sans cesse mouvante du vivant, l'œuvre d'Isabelle Arthuis peut se lire comme un très riche livre d'images qui propose à chaque fois un nouvel opus.

Avec cette série de photos récentes, l'artiste nous invite à explorer un paysage où la couleur orchestre la succession des images en de subtils legatos. Saisies en des points divers de l'univers, ces vues captent les nuances chromatiques de la nature même si elles revêtent parfois un aspect irréel. La plupart sont à peine retouchées. Deux le sont davantage mais le rouge fuchsia de l'une ou le jaune soufre de l'autre sont là, déjà, dans l'efflorescence des bougainvilliers ou l'incandescence d'un coucher de soleil.

L'agencement des photos ne se lit pas comme une structure de narration figée. En revanche, il semble animé par les vagues de la sensation et les rebonds de la perception. Le spectateur, s'il est tenté par une ébauche de récit, va très vite buter sur un élément qui va brouiller les pistes. Car ce qui est re-présenté sont autant de fragments du réel susceptibles de se reconfigurer sans cesse. Ces signes ne sont pas lisses comme une mer étale. S'ouvre alors le champ frémissant de l'imaginaire.

Le paysage relève ici d'une vision où les choses ne sont pas simplement ce qu'elles paraissent mais nous entraînent vers un ailleurs – où circule la métamorphose des couleurs, familières et étranges à la fois – et vers un espace où sourd une certaine inquiétude.

PEDRA DO PAPAGAI-TROU MADAME-PORT COTON, 2007 ↗
Photographies couleurs 2007, 1/4, 61x47 cm - © isabellearthuis

TIJUCA 1, 2007 ↗
Photographie couleurs, 2007, 1/4, 61x47 cm - © isabellearthuis

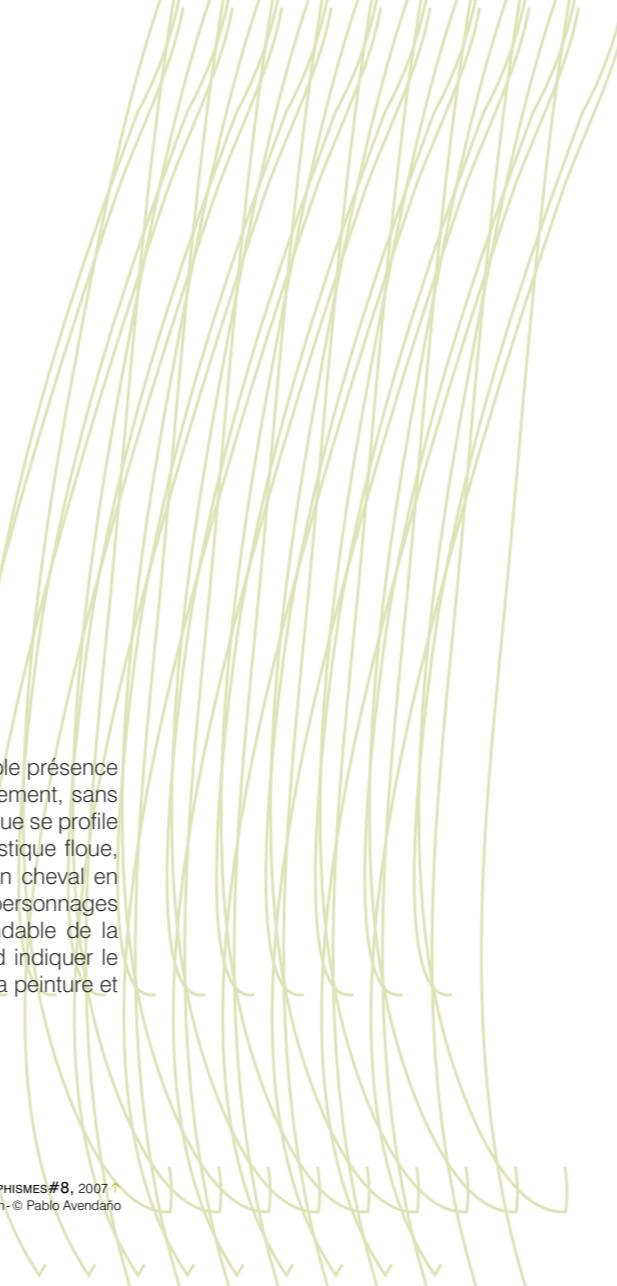




Pablo Avendaño situe ses paysages entre le «road-painting» et le «thriller pictural». Dans sa série *Topographismes*, chaque tableau est comme une séquence de film qui entraîne le spectateur dans une traversée. La traversée d'un espace, la traversée d'un temps. La distance entre deux mondes. Notre mémoire voyage entre plusieurs images : de *La traversée du monde souterrain* de Joachim Patinir (1515-1524) à l'œuvre cinématographique de Wim Wenders.

Les paysages de Pablo Avendaño ont souvent un caractère monumental et dépouillé offrant une gamme chromatique feutrée. Une prédominance de verts et de bruns stratifie la toile. Un espace ouvert porte notre regard vers un infini. La ligne d'horizon l'emporte. Le bleu du ciel retient. Soudain, une opposition s'intercale. Une action se révèle avec l'apparition

d'un objet insolite et des personnages. Leur simple présence décrit une ligne de fracture qui rompt silencieusement, sans heurt, les étendues planes du paysage. Une intrigue se profile autour d'un artefact pictural. Une intégration plastique floue, une installation éphémère aux couleurs vives, un cheval en plein galop figé dans un glaçon géant. Les personnages apportent une temporalité à l'atmosphère insoudable de la scène. Ce contraste entre nature et objet entend indiquer le rapport complexe qui s'établit sans cesse entre la peinture et la représentation du monde.



ÉPIPHANIE AU PAYS DE LIÈGE, 2006 →
Acrylique et huile sur toile, 15x30 cm - © Pablo Avendaño

TOPOGRAPHISMES #8, 2007
Huile sur toile, 80x100 cm - © Pablo Avendaño





Avant de composer ses vues de la forêt ardennaise, Philibert Delécluse a noué une lente et précieuse intimité avec le motif. Pendant près de trois ans, de nombreuses promenades au cœur des bois lui ont révélé la magie du pays autant que l'envergure des abattages massifs qui en morcèlent la physionomie, creusant le massif forestier de friches chaotiques.

À partir de clichés prélevés dans ce paysage contrasté, Delécluse a recomposé des panoramiques dans lesquels il a planté d'énigmatiques intrus : des troncs ou des fûts de taille démesurée, sortant de terre dans les zones déboisées. Monumentaux mais discrets, ces hôtes à la peau lisse semblent s'extraire du chaos comme s'ils en constituaient la froide floraison. Comme s'ils étaient les premiers spécimens d'une mutation en cours de l'environnement.

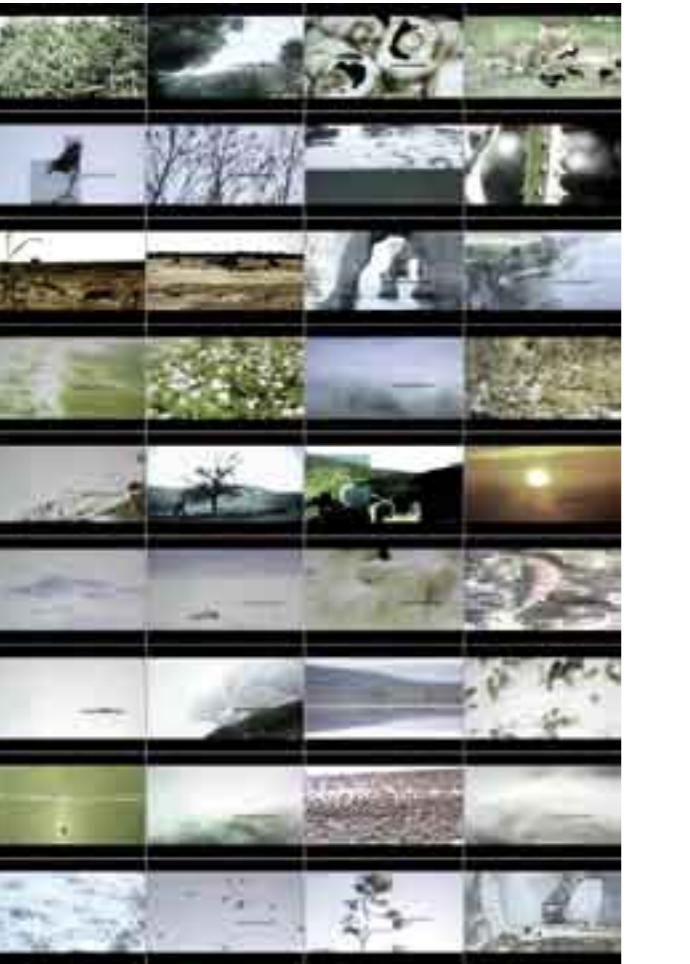
À leur propos, Delécluse évoque l'apparition du fameux monolithe au sein d'un groupe d'hominidés dans le film *2001 : l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick : «une forme abstraite qui, par comparaison, fait réfléchir à l'univers humain dominé par le concret». De même, les cylindres géants apparaissent ici comme des contrepoints au paysage dont ils guident la lecture par opposition. Autre image mentionnée par le peintre : celle des bases militaires dissimulées dans les montagnes suisses, véritable arsenal dans un environnement aux allures de carte postale. Violence camouflée donc, tapie dans l'humus. Forêt comme hantée de fait, paysage ambigu offrant à la vision une opposition constante de possibles.

La peinture, elle aussi, vient déployer ses propres horizons : appliquée en fins glacis sur le montage photographique, elle emporte l'image dans les champs du sensible, de l'ivresse des coloris et des matières, de la pure composition.

LA FORÊT QUI N'EXISTAIT PAS, 2007
Image numérique, résine et peinture à l'huile, 24,5x75 cm - © Philibert Delécluse

LA FORÊT QUI N'EXISTAIT PAS, 2007 (DÉTAIL) →
Image numérique, résine et peinture à l'huile, 24,5x75 cm - © Philibert Delécluse





SOLEIL VERT, 2004 (EXTRAIT) ↑
© photo: DN

À travers leur installation *Soleil Vert*¹, Grégory Niel et Laetitia Delafontaine, se positionnant dans un questionnement de la représentation contemporaine de la nature, nous présentent un paysage composite né d'un hasard programmé.

Le résultat visible est, en effet, l'assemblage anarchique d'images glanées au fil des heures sur une chaîne télévisuelle par un logiciel détourné de sa fonction première de vidéo-surveillance. Le filtre de capture, basé sur des données plastiques telles que l'intensité des couleurs (variation du contraste des pixels) ou la disposition de la ligne d'horizon et la dominance du plan fixe, est préétabli par les deux artistes. Le résultat qui en découle est un ensemble d'images d'une homogénéité souple se superposant les unes aux autres et créant ainsi une base de données de laquelle naîtra la projection finale. Ces représentations captées se détruisant au fil du temps permettent un renouvellement incessant des images projetées. C'est ainsi que le résultat visible, né d'un montage mécanique libre de toutes contraintes, offrant une sorte de zapping (télé)visuel, est toujours éphémère et unique. La vision offerte est donc une compilation d'images résultant du hasard nous offrant la représentation de paysages paradisiaques exempts de tout apport humain.

Soleil Vert, c'est une multiplicité idyllique, «a-humaine», sans cesse changeante et hasardeuse. C'est aussi le reflet d'une représentation de la nature idéalisée par le média télévisuel qui se pose en reflet à notre perception.

¹En référence au film de Richard Fleischer *Soylent Green* (1973). Le film se passe sur une terre où la pollution contamine les végétaux et les animaux et où les hommes, en sombre, vont finir leurs vies dans des centres d'euthanasie en visionnant des paysages de nature paradisiaque.



SOLEIL VERT, 2005 ↑
Festival BO#2 organisé par Annexia – galerie Volksystem VKS – Toulouse - © photo : Luc Jennepin



SOLEIL VERT, 2005 ↑
Festival BO#2 organisé par Annexia – galerie Volksystem VKS – Toulouse - © photo : DN

Issue d'une superposition de lumières, Aire, reflet d'une réalité devenue au fil du temps irréelle, témoigne d'une continuité de procédé, celui de la *Caravana Obscura*, amorcé il y a plus d'une quinzaine d'années par Christine Felten et Véronique Massinger.

Le procédé est simple en soi: une caravane évidée, une ouverture étroite (le sténopé) dans une des parois, une feuille photosensible, un emplacement recherché, une orientation adéquate et un temps d'exposition très lent. Un objet élémentaire donc, sans obturateur, ni objectif qui va permettre aux deux photographes de traquer la trace du temps et de l'espace.

AIRE, 30.07.2001 →

Impression lumineuse directe (sténopé) sur papier inversible couleur ifochrome, marouflée sur aluminium 102x239 cm - © Felten-Massinger

Ce temps devient, à côté des paysages, qu'ils soient industriels ou naturels, un sujet de représentation en soi. Il s'offre aux regards à travers une brume mystérieuse, née d'une accumulation de différentes couches de lumières, enregistrées sur le support photographique, qui tend à densifier le paysage tout en en estompant les formes. La vibration créée par la synthèse des accidents lumineux fait de la représentation du site un endroit irréel et silencieux. Seules quelques traces subsistent d'événements à la chronologie incertaine. Les ombres fantomatiques, tout comme l'atmosphère étrange qui plane sur ces paysages, sont autant d'indices que le spectateur est invité à interpréter afin de reconstruire l'histoire du lieu.

Aire nous offre la vision d'un paysage calme, sombre et épuré. C'est le résultat d'une stratification d'éclairages évanescents, de temps différents qui se succèdent et dont le rendu en une synthèse unique nous invite à une contemplation prolongée.





La recherche artistique de Laurent Friob se mêle étroitement à des questionnements d'ordre scientifique. En partant de motifs concrets, d'une réalité objective, Laurent Friob explore les grands «versus» de la science : le vide/le plein, l'espace/le temps, l'infiniment grand/l'infiniment petit, le continu/le discontinu. Par sa pratique photographique, la réalité anodine devient une réalité conceptuelle.

Dans la série *Unnatural Reflections*, Laurent Friob utilise le genre du paysage pour aborder le thème de la symétrie. Thème traditionnel de contact entre les arts et les sciences, qui sous-tend dans ce cas une exploration significative de la notion de copie et par extension ultime, le sens du clonage humain.

La série photographique présente un paysage atypique dont la moitié droite est l'exacte copie de la moitié gauche. Au centre de la composition panoramique, le reflet laisse une trace. Les taches de Rorschach effleurent un instant notre esprit. Mais l'attention est très vite focalisée sur le face-à-face de ces créatures industrielles en plein milieu d'une épure désertique. La perception et l'échelle sont volontairement perturbées. L'imagination s'accélère : une épave, un débris millénaire, un vestige incongru. Une architecture singulière surgissant de nulle part qui offre un passage obscur, un trou noir, un vide. Témoignage ou incarnation matérielle du temps dans l'espace, cette double structure tubulaire en tôle ondulée suggère la reproduction de la même vie.

Unnatural Reflections est un questionnement sur la place et la valeur de l'original dans une société qui tend chaque jour vers une plus grande accumulation de substituts.

UNNATURAL REFLECTIONS 3, 2006 ↑

Original film positif 6x7 cm (ektachrome), dimensions tirage exposition -

Tirage lambda digital (sur papier photo Kodak Ultra Endura), collage sur aluminium 2 mm et montage sous plexiglas 4 mm, 40x162 cm

Édition numérotée, signée et limitée à 5 exemplaires + 1 tirage d'artiste - © Laurent Friob



UNNATURAL REFLECTIONS 1 & 2, 2005 ↑

Original film positif 6x7 cm (ektachrome), tirage lambda digital (sur papier photo Kodak Ultra Endura), collage sur aluminium 2 mm et montage sous plexiglas 4 mm, 49x124,7 cm

Édition numérotée, signée et limitée à 5 exemplaires + 1 tirage d'artiste - © Laurent Friob

Formée au dessin, Nathalie Garot s'intéresse particulièrement à la décomposition du paysage en tracés graphiques. Dans ses premiers tableaux, elle y parvient à l'aide d'un matériau plutôt incongru, la bande autocollante *Tesa*. Habituellement, c'est un outil de travail qui disparaît une fois l'œuvre accomplie. Pour la jeune artiste, il détient une dimension essentielle car il a donné naissance aux compositions paysagères tout en devenant, par endroits, supports de la création.

Aujourd'hui, elle substitue à la linéarité du *Tesa* les bandelettes pivotantes des panneaux publicitaires *Clear Channel*. Les annonces commerciales ont légué leurs alcôves à l'image morcelée d'une nature verdoyante.

À l'instar de la toile, les fragments évoquent des couches temporelles qui se croisent et se décroisent pour, in fine, révéler une trame géométrique qui dissout les formes naturelles. Les espaces se confondent et leurs temporalités intègrent d'autres strates paysagères. Le mouvement des horizontales désorganise le temps et révèle une végétation en devenir où la sérénité est perturbée par la frénésie de la grille.

La structure mobile accueille trois paysages répétés selon des plans de plus en plus rapprochés. De l'étendue panoramique à l'aplat monochrome, les champs picturaux s'offrent à nous et nous convient, par le mouvement pivotant, à pénétrer leurs abysses.

Depuis le début, Nathalie Garot explore la thématique du paysage qu'elle confronte à la technique picturale. Tous deux, construits à partir de l'accumulation de couches consécutives, renvoient à la notion d'infini.



PAYSAGE-TEMPS, 2007

Acrylique et pigments sur papier tendu, bandes adhésives, 6 (7x210x4) - © Jacques Spitz (Sofam)

PAYSAGE-TEMPS, 2005

Acrylique et pigments sur papier marouflé, bandes adhésives, 65x80 cm - © Jacques Spitz





LS#13, 2001 ↑
Impression contrecollée sur aluminium, 126x116 cm
Courtesy Barbara Gross Galerie, Munich - © Beate Güttschow

Dans sa série *Landscapes*, la photographe allemande intègre trente à quarante prises de vues différentes glanées lors de flâneries dans les espaces verts berlinois. À la manière du peintre sur sa toile, elle rassemble plusieurs fragments qu'elle numérise ici pour ne créer qu'une seule image. À première vue, les interfaces entre les différents collages informatiques sont invisibles. La neutralité photographique n'existe plus, elle fait place à la subjectivité de l'artiste.

Ces étendues verdoyantes suscitent en nous une rêverie du sublime qui les détache de toute contingence. La richesse des couleurs et la clarté des ciels sont baignées dans un profond silence qui transforme les paysages en tableaux figés d'une beauté telle qu'elle en devient inquiétante aux yeux du spectateur. L'apparente perfection perturbe la représentation traditionnelle et éveille de nouvelles modalités du visible qui posent la question de notre rapport au monde.

À partir de détails empruntés à sa réalité quotidienne, l'artiste reconstruit des paysages dont l'inspiration émane des peintures du XVIII^e siècle. Les plaines solitaires, les rochers abrupts et les arbres en équilibre instable visent à mettre en valeur l'expressivité d'une nature écrasante par son immensité. Les seules présences humaines nous tournent le dos comme pour insister sur l'impuissance de l'Homme face à une menace naturelle.

Héritière de la tradition picturale allemande, Beate Güttschow poursuit une quête du paysage spirituel tourné vers des valeurs plus symboliques que descriptives.



LS#10, 2001 ➔
Impression contrecollée sur aluminium, 126x200 cm
Courtesy Barbara Gross Galerie, Munich - © Beate Güttschow



Le brouillard dense glisse petit à petit sur les eaux troubles d'un lac à l'abandon... Le silence est présent, le souffle retenu. La nature semble s'être laissé aller à la dérive emportant avec elle les dernières traces d'humanité. Soudain, une femme surgissant de nulle part nous plonge dans le doute. Cette terre désolée prend alors une allure plus humaine, quoique...

Les photographies de Laura Henno portent sur le trouble qu'implique un moment inexistant dans l'image représentée, un entre-deux fictionnel induit par l'inscription d'un individu dans le lieu. Comme si quelque chose était advenu sans que nous puissions le décrire.

«Je suis intéressée par cet équilibre fragile qui peut faire basculer une image vers quelque chose d'insaisissable, d'ambigu, à la fois poétique et énigmatique, interpellant ainsi le spectateur. (...) Pour chaque photographie, je m'efforce de créer une atmosphère singulière, intemporelle et envoûtante¹».

Une esthétique basée sur le rejet du superflu, n'entraînant qu'une définition minimale du contexte pour mettre en évidence le sujet et son interaction avec l'environnement. De cette union entre présence et absence, le paysage prend un autre sens, celui d'une confrontation ténue mais palpable, qui nous projette dans une sorte de troisième temps, celui de l'inquiétante étrangeté.

¹Laura Henno, dossier d'artiste, 2007.

MYSTY TREE, 2004 ↑
C Print sur aluminium, 120x155 cm - © Laura Henno



FREEZING, 2004 →
C Print sur aluminium, 120x155 cm - © Laura Henno



MÉLANCOLIE

STEVEN HOUINS /



PAYSAGE-MÉMOIRE I, PAYSAGE-MÉMOIRE III, JUIN 2005 ↑
Photographie, 11,6x17,4 cm - © Steven Houins



Dans les vieux tiroirs de famille ou sur les brocantes, Steven Houins récupère des clichés d'antan qui dévoilent une vision d'un paysage immaculé, au doux parfum de la mélancolie. Ces images appartiennent à une époque révolue durant laquelle on bordait de dentelures les photographies en noir et blanc. Elles révèlent une nature apparemment authentique dont les lointaines étendues évoquent l'évasion.

Le temps semble s'y être arrêté. Les campagnes se sont figées, les routes perdues, et l'unique figure enfantine nous apparaît comme pétrifiée dans son jeune âge.

Ces anciennes photographies à la main, Steven Houins emprunte les vieux sentiers à la recherche de paysages analogues. Sur sa route, se dessinent lentement les traces du passé, les souvenirs et les rêves de l'enfance. Lors de ses pérégrinations, le photographe provoque la rencontre fortuite d'un lieu et de son souvenir. Le temps ayant altéré les effets de notre mémoire, il les fait renaître alors qu'ils étaient sur le point de disparaître.

Une fois la nouvelle image capturée, il crée, par un travail de surimpression, une vision intermédiaire. Le paysage classique se déconstruit et nos repères se confondent entre deux réalités qui superposent leurs temporalités. Images associées, paysages indéfinis et personnages troubles offrent une lecture onirique qui tente d'exprimer l'état d'inconscience lié au retour de la mémoire. Cet abandon de l'esprit libère la perception d'un paysage devenu amorce au souvenir.



PAYSAGE-MÉMOIRE II, JUIN 2005 →
Photographie, 11,6x17,4 cm - © Steven Houins



Claire-Jeanne Jézéquel sculpte des planches d'aggloméré: un matériau simple et brut dont elle dégage des formes singulières avec une certaine maîtrise de l'accident, questionnant ainsi la pratique sculpturale jusque dans ses fondements mêmes, bousculant dans son œuvre les catégories classiques de sculpture, peinture et architecture pour atteindre des zones intermédiaires où s'hybrident les démarches artistiques.

AVEC ET SANS RETENUE, 2006 ↑
Fonte d'aluminium, 7,5x326x375 cm -Courtesy galerie Xippas, Paris - © Galerie Xippas

«Savoir s'étendre (gris acier)» rend d'abord compte de l'illusion de la peinture, comme un dessin sortant du mur, une ligne d'horizon vers des espaces perspectifs -impression accentuée ici par le retour vertical de la pièce dont le découpage évoque autant de sommets montagneux aux profils déchirés ponctuant l'horizon. Le paysage ainsi re-présenté s'adresse donc à notre œil, c'est une image mentale: le lieu singulier où l'on perçoit la mesure d'un espace qui par ailleurs n'est pas mesurable, défiant toute cartographie autre que celle de l'imaginaire.

Mais la sculpture occupe aussi l'espace de l'exposition: elle nous fait prendre conscience de notre propre corps et, par une rupture d'échelle poétique, nous transforme en autant de Gulliver arpantant le monde. Elle occupe le lieu, fait territoire à son tour et s'impose au visiteur dans toute sa présence plastique, objet mystérieux flottant quelques centimètres au-dessus du sol tandis que le principe même du socle sacrifiant se dématérialise... sans parler de l'intégrité de la forme qui se voit dispersée en plusieurs éléments dérivants, comme les plaques d'un continent morcelé!

Enfin, les planches d'aggloméré, recouvertes de peinture dont la surface laquée contraste avec la brutalité des bords cassés et recevant ça et là une «flaque» de pigments formant une sorte de magma figé, évoquent une pratique architecturale: celle de la maquette. Ce processus normalement transitoire entre l'idée et la réalisation concrète d'une architecture gagne ici une autonomie esthétique et, migrant de la construction à la représentation, vaut désormais pour lui-même, comme un objet sculptural abouti¹.

¹Sur cette question, voir Tristan Trémeau, «De quelques objets intermédiaires» et Marie-Ange Brayer, «La maquette-un objet modèle? Entre art et architecture» in *l'art même*, n°33, 4^e trimestre 2006, pp. 2-6 et 7-11.

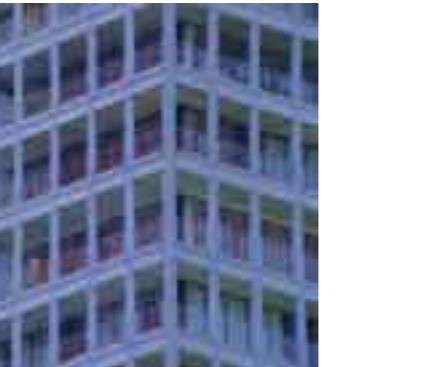
SAVOIR S'ÉTENDRE (GRIS ACIER), 2007 →
Aggloméré peint et plâtre synthétique peint, 9x80x403x334 cm -Courtesy galerie Xippas, Paris - © Photo : Frédéric Lanternier



Mark Lewis est un artiste de la déconstruction : il expose généralement un cinéma mis en pièces dont il s'emploie à décortiquer la grammaire pour mieux dénoncer l'emprise de l'image filmique sur la conscience du spectateur, tout en l'inscrivant dans une histoire singulière des arts, questionnant à travers son œuvre tant le vocabulaire pictural que cinématographique.

Spadina: Reverse Dolly, Zoom, Nude plonge d'abord le visiteur dans un silence absolu, concentrant par là son attention sur l'exercice du regard. On découvre alors une séquence d'une grande maîtrise, manifestement réalisée avec les moyens techniques et les codes narratifs du cinéma – il s'agit en effet d'un film de 35 mm qui sera, par la suite, transféré sur DVD – sans pour autant aboutir à la production d'un film au sens classique du terme car aucune histoire ne nous est racontée dans la poignée de minutes que dure l'œuvre. Nous nous trouvons davantage face à une décomposition du discours cinématographique (plan-séquence, travelling, zoom, contre-plongée, etc.), prélude à une reconstruction picturale du sujet, quand la lenteur – ajoutée au silence – monumentalise les images en mouvement.

Mais que voyons-nous ici au juste ? Gros plan aérien sur un arbre feuillu, immersion dans la couleur verte et le jeu vibrant de l'ombre et de la lumière dans les branches : nous sommes dans la peinture, à la limite de la figuration. Recul du point de vue et descente sur terre pour embrasser la totalité de l'arbre : le genre paysager dans toute sa splendeur nous apparaît en même temps que la majesté du tronc. Mais voilà que la caméra dérape et se met à contourner l'arbre, comme pour retrouver l'équilibre du point de vue, dévoilant progressivement un building austère, forme architecturale urbaine contrapunctique de la nature originelle. Enfin, un zoom ascendant et rapide – presque urgent – nous aspire vers les hauteurs d'une fenêtre d'immeuble où se découpe le corps élégant d'une femme nue : la figure humaine (le portrait ?) comme épilogue à ce bref exercice du regard dont la densité incite le spectateur à renouveler l'expérience en profitant très opportunément de la boucle du dispositif – ultime pied de nez au genre cinématographique : l'histoire de l'œil est ici dénuée de fin !





Loss, réalisée en 2004, est une vidéo en noir et blanc où se succèdent, en un lent fondu enchaîné, des images animées numériquement.

Traversant une fenêtre aux vitres cassées, le regard pénètre un paysage gardant l'empreinte d'une époque et d'un lieu où la vie avait dû être belle pour s'assombrir progressivement en vision de ruines et de désolation. Le vivant a déserté la scène. Seuls éléments dynamiques : le jaillissement d'une fontaine, les lumières du château qui finissent par s'éteindre, une à une. La bande sonore – ostinato de sons électroniques, roucoulements, froissements d'aile, mots d'amour, souffle du vent, soupirs, grincements de porte – se termine par une chanson des jours anciens et ne fait qu'accentuer le caractère irrémédiable de la perte. Noires et blanches, en clair-obscur ou grisées comme la brume, les images tremblent parfois comme le flou de la mémoire pour s'achever sur les angles durs de la destruction et se retirer de l'autre côté du miroir, dans le présent.

Le cadre de la fenêtre, tout au long de la projection, et les manipulations de l'image métamorphosant l'espace créent un effet de distanciation. Mais ce paysage virtuel, même s'il est illusion, éveille en nous un récit aux profondes résonances. Comment ne pas ressentir le glissement du temps perdu et les éclats des rêves brisés ? Notre imaginaire flotte ici entre deux eaux, dans un entre-deux où se mêlent divers plans de réalité. Le passage en boucle de la vidéo renforce une atmosphère envoûtante qui interroge le statut de l'image et le sens de notre présence au monde.



LOSS, 2004 ↗
10'18", animation and editing by Gert Op de Beeck - Courtesy Galerie Xavier Hufkens, Brussels



QUIBBLY BIBBLY, QUBO GAS, 01.2006 ↑
Feutres sur papier, 28 x 21 cm
Collection particulière - © Qubo Gas

Qubo Gas est un collectif de trois jeunes artistes originaires du nord de la France (Laura Henno, Jeff Ablézot et Morgan Dimnet) dont la démarche artistique s'inscrit dans la pratique du dessin influencée par les cultures contemporaines du graphisme et du graffiti.

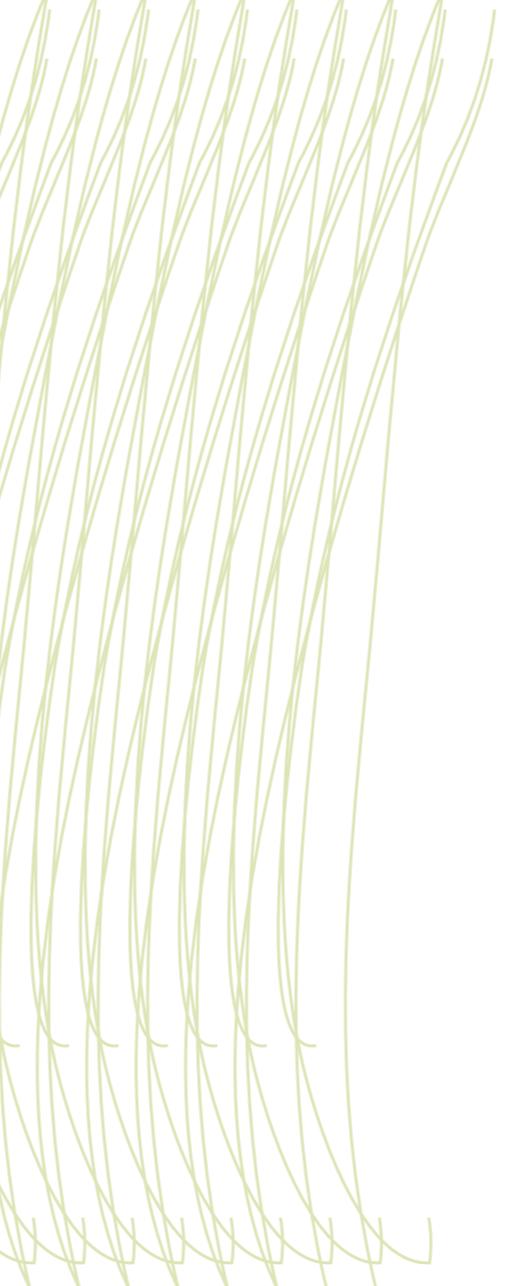
Crayons noirs, feutres colorés, techniques du collage et outils de l'informatique sont autant de médiums qui mènent les membres du groupe vers un automatisme graphique. Leurs œuvres sont générées par un travail en commun où chacun intervient sur le support à des moments différents et en réponse aux tracés des autres. Ce va-et-vient constant donne lieu à des compositions en strates dont le thème de prédilection est puisé dans l'environnement naturel de l'homme.

Leur vision d'une nature foisonnante rappelle les peintures aux motifs végétaux de la Chine antique. La représentation du paysage se rapproche, alors, d'une vue de l'esprit plutôt que d'une contemplation objective.

Au moyen de techniques virtuelles, l'installation *Shimmy Shimmy Grass* nous invite, de la même manière, à pénétrer dans la luxurence d'un paysage intérieurisé.

Fleurs multicolores, plantes verdoyantes et herbes chatoyantes constituent un jardin sauvage tracé à la plume. Les artistes de Qubo Gas ont dessiné une base de données d'environ deux cents espèces végétales dont les phases évolutives sont régies par un programme informatique relié en temps réel, grâce à l'Internet, aux caractéristiques météorologiques du lieu d'exposition. Ainsi, cette flore digitale se développe selon des critères identiques à ceux de la nature : les plantes poussent, se propagent et se fanent avant de disparaître pour laisser place à d'autres.

Ce jardin d'Éden évolue librement et révèle une section d'un paysage imaginaire dont l'équilibre est fragilisé.



SHIMMY SHIMMY GRASS, 2003-2004 ↑
Jardin virtuel et évolutif évoluant en temps réel suivant les données météorologiques du lieu d'exposition.
Courtesy Galerie Anne Barrault, Paris - © Qubo Gas
Production Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, 2003 - Collaboration : David Deraedt (programmation Flash Action Script / PHP) - Olivier Bruggeman (composition musicale)

La fenêtre albertienne semble s'être dématérialisée et le support est devenu versatile...

Un seul vocable nous apparaît: la figure tutélaire du sapin, symbole de l'ascensionnel, éternel entre tous, résurgence d'un passé filial lointain. Les réminiscences d'une présence et d'une absence qui ont partie liée. Une force immatérielle plane sur les hauteurs de ce type de représentation, tel ce *Kraftübertragung*: la transmission d'une puissance qui transcende la mort. Le contexte est donné, la forme suit. Cet élément paysager se décline en de multiples possibles et n'accuse pas la simple définition figurative d'un exercice de style.

Une œuvre d'inspiration romantique par son sens et les souvenirs qu'elle draine, émanant d'un artiste qui travaille de manière tout à fait postmoderne. Il explore toutes les techniques (peinture, dessin, bombe, sérigraphie, collage, transfert, sculpture, vidéo jusqu'à l'animation virtuelle) sur tous les supports possibles (papier, toile, colle, verre, ...) pour nous donner à voir une image mixte, mouvante où le cadre s'en trouve démultiplié à l'infini.

Le paysage chez Robert Quint se définit par l'addition d'une somme d'œuvres uniques à disposer selon le sens du plasticien ou de l'acquéreur¹, laissant la liberté constante de le refigurer selon l'espace qui le reçoit. Telle une nature en perpétuelle mutation, il nous offre un modèle organiciste, vivant, mutant. L'artiste se fait démiurge et plante le décor d'un univers sans fin.



KRAFTÜBERTRAGUNG, 2006 ↑
Acrylique sur toile, 230x190 cm - © Robert Quint



INSTALLATION, 2007 ↑
Technique mixte, dimension variable - © Robert Quint

¹ Une édition limitée de lithographies *Wald* (2007) reprenant une série de sapins dans un coffret sera produite dans le cadre de cette exposition par les ateliers de Bruno Robbe et permettra à tout acquéreur de se constituer une forêt personnelle à l'image du travail de Robert Quint.

Comme toutes les photographies de Philippe Ramette, *Contemplation irrationnelle* (2003) propose d'abord une présence singulière, celle d'une figure «magritienne», solitaire, statique, anonyme, sévère et méditative. Vêtu de son éternel costard cravate, ce personnage n'est autre que Ramette lui-même, debout sur l'aplomb d'une falaise, d'un mur ou d'un tronc d'arbre, indifférent à son improbable état de lévitation, testant ailleurs un objet insolite : «point de vue individuel portable», «objet à voir le chemin parcouru», «boîte à isolement» ou autre «objet pour se faire foudroyer»...

De confection artisanale et de forme épurée, ces objets sont à la base de la démarche de Philippe Ramette qui atteste de leur valeur d'usage à l'appui de laborieuses séances de pose fixées par le témoin photographique. Nul effet de montage donc dans ces «brevetages» visuels, nul truquage hormis les évidentes et occasionnelles inversions du cadre. En l'espèce, c'est bien l'artiste lui-même qui s'est suspendu à un muret en recourant au soutien d'une prothèse camouflée sous son costume.

Épreuve absurde, diront certains : Ramette entend matérialiser l'aberration de la société technicienne, l'absorption du Sujet par l'Objet¹. Épreuve contraignante certes, mais libératrice, diront d'autres : les objets «low tech» de Ramette lui servent à atteindre une position et un point de vue décalés, gages d'un mode de connaissance du monde et de soi étranger à l'agitation névrotique dominante². En tout état de cause, l'œuvre de Ramette, par-delà son irrésistible ironie, engage assurément une distance critique à l'égard des illusions techniciques autant qu'à l'égard des fallacieuses évidences consuméristes.

¹Voir Cyril Jarton, *Philippe Ramette*, éd. Centre d'arts plastiques de Saint-Fons, 1998.
²Voir Christian Bernard, «Lumineux objets du désir» in *Philippe Ramette*, éd. Galerie Art/Concept et Villa Arson, 1991.

PROMENADE IRRATIONNELLE, 2003 →
Photographie couleur, 150x120 cm - Courtesy galerie Xippas, Paris - © Marc Domage



CONTEMPLATION IRRATIONNELLE, 2003 →
Photographie couleur, 150x120 cm - Courtesy galerie Xippas, Paris - © Marc Domage





128.28, 2004 ↑
Lambdaprint, 100x66 cm - © Sébastien Reuzé

S'il en est un qui sollicite la contradiction des images, c'est bien Sébastien Reuzé. Ses photographies questionnent, intriguent et déconcertent souvent. C'est au départ d'instants surpris du visible qu'il nous détourne vers l'apparente illusion. En effet, ses clichés nous projettent dans un imaginaire intérieurisé.

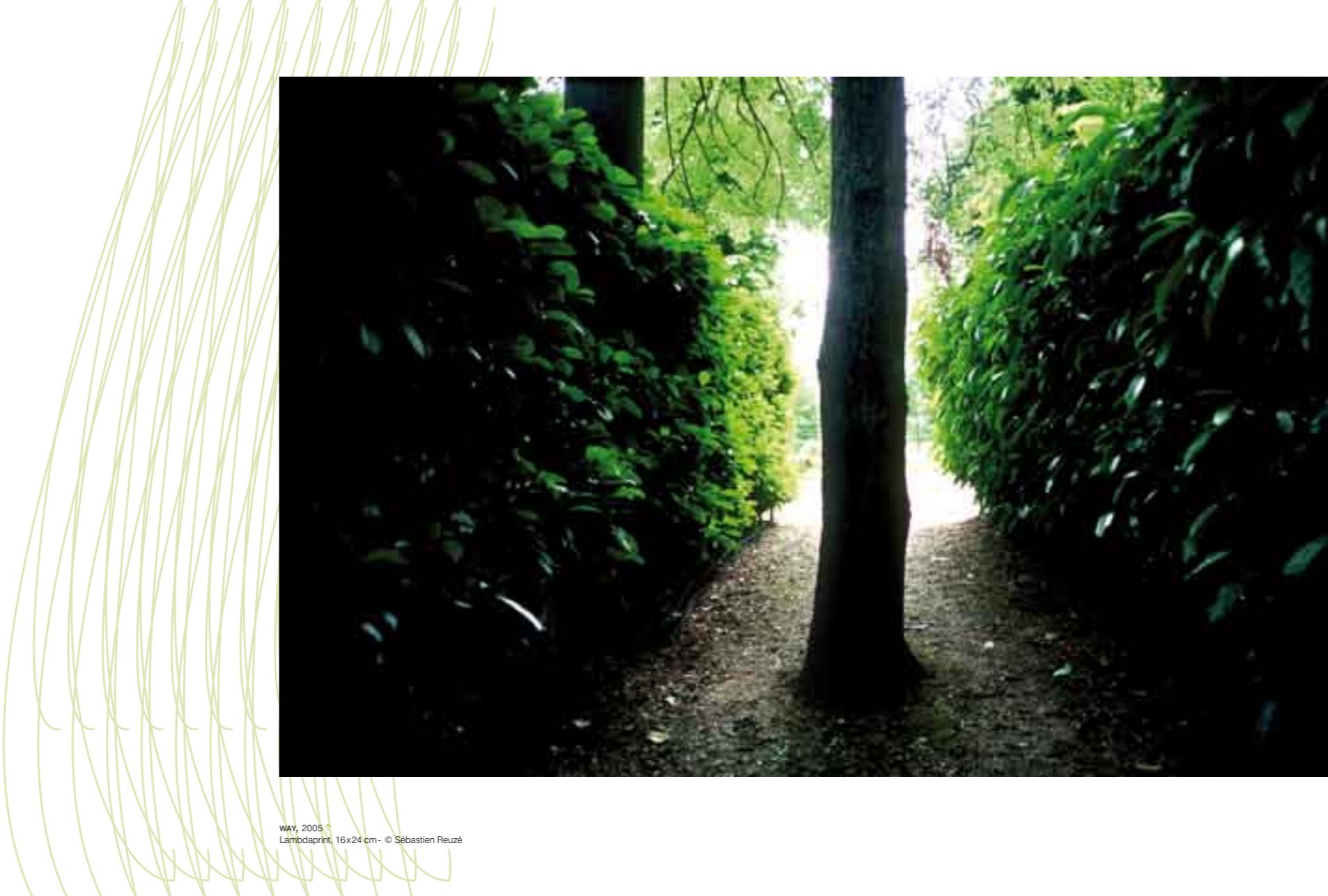
Son espace de prédilection, la ville, devient prétexte aux promenades durant lesquelles les constituants d'un paysage apparemment urbain se confondent, se superposent et s'énoncent comme les étapes d'une déambulation. Ses flâneries citadines dévoilent des « petits-riens » visuels qui bouleversent, un moment, notre rapport au monde.

Dans sa vidéo *Les Métamorphoses*, nous assistons, en différé et grâce à l'image en mouvement, à l'intervention de l'incongru dans l'intime banalité.

Sur une route périphérique de Bruxelles, l'artiste semble s'être arrêté pour contempler la chorégraphie d'un essaim d'oiseaux dans le ciel. De la forme abstraite à l'étendue pointilliste, ce phénomène naturel s'immisce dans l'image afin de modérer la fourmilière de la cité. Nos seuls repères au lieu subsistent par la présence de l'architecture et de la bande sonore musicale diffusée par son poste radiophonique.

Transportée loin de la Porte de Hal, notre perception se voit perturbée par le va-et-vient qui s'opère entre les composants du paysage urbain et du paysage naturel : zoom sur la frondaison d'un arbre et la présence des volatiles.

Par l'acte photographique, Sébastien Reuzé démontre à l'homme du quotidien que l'environnement le plus insignifiant peut être saisi de manière sensible. Ainsi, il insuffle un contenu poétique là où nous ne pensions plus en percevoir.



WAY, 2005 ↑
Lambdaprint, 16x24 cm - © Sébastien Reuzé

À première vue, un flou cernant quelques ombres, des arbres sans doute, autre chose peut-être... Comment définir cet ailleurs?

Seul Bernard Tullen en détient la formulation initiale. En effet, ce sont bien des images puisées dans le quotidien dont il s'agit. Après les avoir extraites, une à une, du flot ininterrompu des médias, l'artiste les fige, les immortalise et arrête leur existence comme images signifiantes à un moment donné. Elles accèdent au statut d'intemporalité par leur présence forte et énigmatique. Lavées, scannées, agrandies ou rendues quasi opaques, toutes ces coupures de presse s'en trouvent distanciées et nous offrent une autre histoire, celle d'une nature encore préservée.

Les peintures densifiées par l'huile, couche après couche, nous transmettent par de subtils tons sur tons grisés, sépias ou bistres, la substance de toute forme de représentation, leur aura.

Que ce soit à l'orée d'un bois, à la cime des sapins ou au ras des pavots, qu'importe. L'atmosphère plus que troublante, nous renvoie la réalité d'un monde où la nature se serait soustraite à l'homme et à une société, où l'image de son image serait rendue universelle. Émanant d'une brume colorée, le paysage retrouve ses droits : amener l'imaginaire à voir toujours plus loin, traverser le miroir des illusions.

2005-310, 2005 ↑
Huile sur toile, 50x45 cm
Courtesy galerie TRIANGLE BLEU - © B.Tullen



2006-396, 2006 ➔
Huile sur toile, 200x200 cm
Courtesy galerie TRIANGLE BLEU - © B.Tullen

