

ETC



Là où la nature n'est pas entière

Doug Hall, *Leisurescapes and Landscapes*, Ivan Bin, Répertoire d'horizons, Espace Vox, Montréal. 24 juin - 18 août 2002

Sylvain Campeau

Numéro 60, décembre 2002, janvier-février 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35313ac>

[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

Campeau, S. (2002). Compte rendu de [Là où la nature n'est pas entière / Doug Hall, *Leisurescapes and Landscapes*, Ivan Bin, Répertoire d'horizons, Espace Vox, Montréal. 24 juin - 18 août 2002]. *ETC*, (60), 49-54.



ACTUALITÉS/EXPOSITIONS

Montréal

LÀ OÙ LA NATURE N'EST PAS ENTIÈRE

Doug Hall, *Leisurescapes and Landscapes*, Ivan Binet, *Répertoire d'horizons*, Espace Vox, Montréal, 24 juin - 18 août 2002

nous n'en finissons plus de mesurer les paysages contemporains, que nous livrent à intervalles réguliers les artistes d'aujourd'hui, à l'aune du genre même, sublime par excellence, du paysage. Dans le dit « paysage », dont nous ne finirons, semble-t-il, jamais de traiter, la nature représentée apparaît dans une sorte de magnificence, de donnée inaltérable dans laquelle le médium se perd, s'abîme où le Signe, en un mot, se confond étroitement avec son référent; où le travail de la représentation à la fois échoue et excède à lui-même, déborde jusqu'à se confondre avec la présence indubitable devant laquelle il s'incline. Le paysage provient en fait du temps d'avant la Représentation, d'avant le nécessaire usage d'une médiation, d'une époque où la nature était « un temple à vivants piliers héroïques », comme l'écrit Michel Deguy¹. L'effort de représenter ce temps est par essence à la fois supplétif, puisqu'il cherche à faire oublier cette fracture où advint une ère de la représentation, donc de la distance et nostalgique, puisqu'il souligne par là-même, dans ses efforts vains, l'importance de cette brisure.

Cet aspect grandiose que revêtait cette représentation supposée directe de la *phusis* (la nature), livrée sans aucun des artifices de l'art, la *technè*, on ne le retrouve certes pas dans les *Landscapes and Leisurescapes* de

Doug Hall. Ici, bien au contraire, la *technè* est partout à l'œuvre dans la mise en évidence d'un environnement qui intègre, forclot et fossilise des éléments naturels rapportés. Partout visible mais domestiquée, utilisée comme ornement anodin, la scène naturelle est déjà constituée, dans une sorte de *clairsement* qui en saupoudre partout les traces pour en signifier à la fois l'intégration harmonieuse au plan virtuel et la cruelle absence au plan du réel. Les palmiers lovés entre des rochers apprêtés, des cavernes controuvées où une fontaine est plantée, où des terrasses sont aménagées, forment, dans *Wild Blue Yokohama*, un semblant d'Éden factice au sein duquel déferlent les vagues soigneusement produites par un mécanisme ingénieux. Les nageurs qui s'y ébattent, asiatiques aux formes nettes, apparaissent comme des personnages de publicité, au galbe lisse et précis. Le sublime, si sublime il y a, est ici d'une facture kitsch. C'est un sublime de pacotille qui livre le spectacle de la nature dans une sorte d'ostentation, dans le cadre ornementé d'une intégration ouvrée avec l'environnement architectural de loisir. Dans cette *technè* de haut vol, les éléments architecturaux se donnent des airs enchanteurs et affrontent les artefacts naturels. L'un en face de l'autre, ils se veulent à égale mesure mais apparaissent finalement comme des suppléments, en trop, présence outrée; sublime de l'artifice et de la représentation



poussée à un degré extrême de raffinement dans le réalisme. Paradoxalement, c'est cet excès qui achève de les pousser l'un l'autre dans la caricature.

Cette surcharge d'effets est ici le résultat d'un travail, d'un environnement expressément conçu dans un esprit mimétique. Il y a d'autres images qui jouent sur une surcharge différente. Celle de la *Piazza di Spagna, Rome* montre davantage l'innocuité de certains lieux, pourtant lestés d'un capital symbolique et touristique important. Dans l'image que nous en offre Doug Hall, la place est tellement occupée par des masses de touristes que l'on soupçonne la contrefaçon et l'ajout de personnages par intervention numérique. Irrévérencieux, l'on s'y trempe les pieds, on se promène autour, on la dévaste de présences nombreuses qui, apparemment déçues du peu d'aura du site, déçues par leurs propres attentes démesurées sans doute, s'en détournent et semblent que la piéti-

ner, qui l'ignorer. En avant-plan, il y a même trois photographes amateurs qui font flèche de toutes photos dans une direction totalement opposée, vers l'arrière de l'endroit où s'est campé l'artiste pour prendre sa photo. En arrière-plan, c'est un déferlement monstrueux qui soit menace la place, soit s'en éloigne à la recherche de nouveaux sites capables de répondre à une curiosité inquiète de ne pas trouver sa pitance.

À ces images, dont on ne peut livrer que deux exemples assez typés, s'en ajoutent d'autres plus portées vers le paysage conventionnel. Ces quelques photos, par la vastitude désertée qui les caractérise, viennent faire contrepoids à la démesure des sites surchargés de présences et de natures fossilisées.

Le *Répertoire d'horizons* de Ivan Binet offre des images dont l'impact semble, de prime abord, moindre. Parce qu'elles sont à l'horizontale, parce qu'elles forment un mince ruban qui se déroule sur tout un ho-



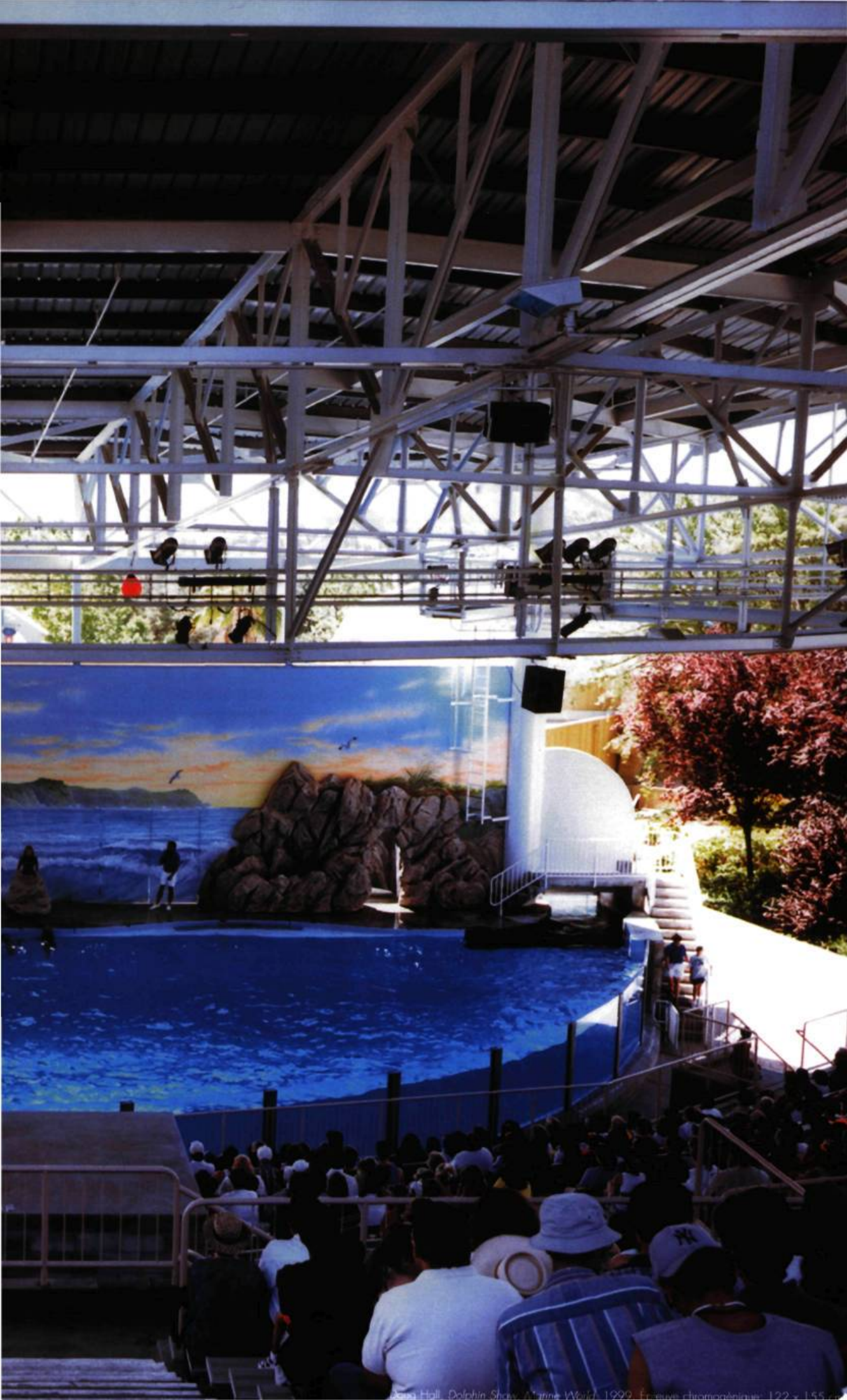
Ivan Binet, *Repos*, 2002. Photographies diptyque; 30 x 95 cm.

rizon, parce qu'elles sont en noir et blanc, ces photos semblent plus proches du genre conventionnel qu'est le paysage. Voire !

Le fait qu'elles épousent littéralement la ligne d'horizon pour se constituer en une sorte de balayage mimétique n'est pas sans intérêt. Le geste est fondé. Il provoque chez le spectateur l'impression d'un tout-voir, d'une totalité embrassée plus globalement que ne le peut l'œil humain. De plus, ces images à ras de terre et d'horizon sont aussi la représentation d'un travail-limite. Ce que je peux voir là n'est possiblement observable que dans une rotation sur moi-même; j'ai là ce qu'un œil devant et un œil derrière la tête pourraient éventuellement voir, si la chose se pouvait. Cet œil rotatif fixe donc, dans un balayage qui est mouvement pour moi et percepts partiels enchaînés l'un après l'autre, une *plaine* image (allusion géographique entendue!) qui est ici rendue comme une perception

unie. On sait bien qu'en pratique, il n'en est rien, évidemment. L'appareil fonctionne aussi par saisies successives, fondues les unes dans les autres par intervention numérique. Mais la reproduction finale ne se donne pas moins comme la mise à plat d'une rondité, puisque c'est la tapisserie cylindrique d'un ensemble de vues partielles, obtenues par le mouvement rotatif de qui tourne sur lui-même, qui est ici mis en image(s). À cette totalité de cyclorama, d'environnement total (et l'expression est à prendre au pied de la lettre, puisque le paysage est ici vraiment tout cela qui environne et au sein de quoi l'on baigne), on est porté à accorder une vertu de véricité et d'exactitude plus grande qu'à l'ordinaire, tempérée par le fait que ce paysage environnant a été couché sur image. Ce crédit de réalisme se heurte cependant à la manière dont se manifeste ce déroulement d'images suturées. Cohabitent en chaque image des incongruités, des voisinages parfois







Ivan Binet, *Répertoire d'horizons*, 2002. Vue d'ensemble.

contestables, géographiquement. Et on hésite! Est-ce là l'effet des occupations irraisonnées de territoires, par des humains *squattant* grossièrement, en des lieux qui conviennent mal à ce qu'on y plante ? Ou devons-nous croire à une intervention de l'artiste qui enfile les uns à côté des autres des éléments difficilement conciliables ? Il en va certainement de l'une comme de l'autre de ces possibilités. Les paysages paraissent définitivement trop devoir s'étendre jusqu'à l'infini et déborder la ligne d'horizon qu'ils semblent suivre scrupuleusement.

La double pièce intitulée *Repos* montre bien comment le cumul de sections vient ébranler notre croyance en ce réalisme des images. Dans l'image du haut, des chaises Adirondak forment un demi-cercle permettant aux touristes la contemplation placide d'une baie largement ouverte sur la mer. Dans l'image du bas, une demie-lune semblable est cette fois composée de pierres tombales paraissant jouxter l'eau d'une rivière. Sur l'autre côté, des rives vallonnées s'incurvent jusqu'à l'eau, tapissées de neige clairsemée. Si la première image nous paraît convenir à la réalité, la seconde se révèle hautement suspecte. Il est peu crédible qu'un cimetière ait été installé si près de l'eau.

Ce sont de pareils voisinages et cumuls d'images qui créent le doute. À la sublime prépondérance du paysage et de la nature subsumée en lui, à cette osmose espérée entre cette nature et sa représentation, Doug Hall et Ivan Binet opposent la forclusion des signes du paysage, l'excès, le cumul, la suture de portions naturelles. Ce débordement inquiet ne va pas sans son contraire, le recul effectif des sites encore vierges, des lieux encore intouchés. Dans le cas de l'un comme de l'autre de ces artistes, la nature n'est pas entière. Rapportée, entée, fictive pour Doug Hall, aménagement de simulacres; et menacée, envahie, saccagée pour Ivan Binet, alors que ses vastes étendues se mélangent d'intrusions humaines inopportunes. Le sublime de sa transcendance n'est plus; le temple vivant où le sacré nous contemplait est désormais un *vivarium* où rampent encore des végétaux menacés.

SYLVAIN CAMPEAU

NOTE

¹ Michel Deguy, « Le Grand Dire », in *Du sublime*, Paris, Éditions Belin, collection « l'extrême contemporain », 1988, p. 11-35.