

Croisons les regards sur l'exposition « Evergreen Plaza » Un lancinant besoin de s'extraire – mars 2018, Marion Viollet

Concevoir une exposition nécessite tout autant de faire appel à la réflexion qu'à accepter le ressenti du moment. Le soin porté aux points de vue permettra aux interprétations d'émerger. L'exposition est une pensée en espace, en mouvement.

A cette pensée spatiale s'ajoute la prise en compte du lieu : la Maison Salvan n'est pas neutre, porte les traces de son passé domestique. Ni le commissaire ni l'artiste, ni les visiteurs ne peuvent en faire abstraction. Enfin le titre influence notre lecture : « Evergreen Plaza », la place toujours verte. Un paradis suggéré en deux mots. On y projette l'oasis, la luxuriance, l'abondance.

Notre visite prend donc inconsciemment ou pas en compte l'espace transformé de la Maison Salvan, l'espace imaginaire suggéré par le titre, et bien sûr celui figuré par les œuvres : sculptures installées à l'horizontale ou à la verticale, cartes comme des territoires abstraits, paysages peints ou forêt filmée. Et les œuvres composites d'Eva Nielsen, qui articulent l'exposition.

Dès l'entrée, c'est pourtant à un mur que l'on se heurte. Frontal, imposant, l'ancien pignon est peint en gris. Puis se succèdent les plans d'architectures d'Eva Nielsen dont on peine autant à définir la fonction (industrielle ? domestique ?) que la situation (intérieur, extérieur, ville ou campagne ?).

L'agencement des œuvres semble sans cesse osciller entre ouverture spatiale et mur. Jusqu'à Piet Moget : installé tout près de la cabane d'Eva Nielsen saturant l'espace du cadre au point d'interdire tout hors-champ, son paysage devient ici un horizon sourd et inaccessible sous sa brume épaisse. Jusqu'au plancher moulé de Rachel Whiteread, dont l'épaisseur et la matière (le plâtre) évoquent davantage un mur mis à terre qu'un sol que l'on pourrait arpenter.

Cette œuvre posée au sol nous interroge sur les évolutions de la représentation artistique. La perspective s'impose dans la peinture occidentale à la Renaissance. Cette manière de représenter l'espace, promue par l'architecte-sculpteur Filippo Brunelleschi (1425) et théorisée par le peintre, architecte, humaniste Leon Battista Alberti (traité *De Pictura*, 1436) place l'Homme au centre de la construction de l'image. Celle-ci représente le monde tel que notre œil le perçoit à l'aide des points de fuite, qui font converger les lignes vers le lointain. La perspective a contribué à l'invention du paysage, permettant de maîtriser une nature rebelle au regard.

Si cette méthode géométrique demeure longtemps une norme, au XIXe siècle, des avancées vont remettre en question sa prédominance. On redécouvre la culture du Japon, qui s'est rouvert au monde en 1853. Les peintres vont apprécier les qualités des estampes : les étroits rouleaux de papier ou de soie sont une contrainte qui contribue à modifier la spatialité. La profondeur est figurée par des plans échelonnés. Sont également appréciés les cadrages inhabituels en Occident, la dimension décorative des motifs végétaux et les aplats de couleurs vives, loin des modelés et ombres habituels. Plusieurs de ces spécificités sont appliquées par Gauguin lors de ses séjours à Pont-Aven (*Vision après le sermon*, 1888). Les scènes bretonnes teintées de mysticisme reprennent à leur compte les plans redressés, les couleurs vives ou encore l'arbre oblique, autre caractéristique de l'estampe.

Chez Gauguin l'horizon a disparu, le sol occupe toute la toile. C'est d'une autre manière le cas avec *Les Raboteurs de parquet* de Caillebotte (1875). Plus que le japonisme, c'est probablement la photographie qui lui permet d'expérimenter de nouveaux cadrages, d'abandonner la vue frontale pour une œuvre inimaginable quelques décennies plus tôt : des ouvriers travaillant sur un élément aussi vulgaire qu'un plancher n'auraient pu être sujets d'une toile, la peinture étant soumise aux lois d'un académisme guindé. Environ un siècle plus tard, Rachel Whiteread expose le plancher sans les ouvriers, horizontalement, dans un matériau pauvre révélant toutes ses imperfections. Ce parallèle donne une idée du chemin accompli par l'art : dès le XXe siècle, siècle d'une abstraction affirmant la planéité de la toile, des ready-mades et autres installations, les artistes ne représentent plus, ils *présentent*. L'œuvre de Rachel Whiteread est une mémoire fidèle, une empreinte sans artifices du réel. Elle nous invite à explorer une surface généralement ignorée, notamment dans un lieu

d'exposition. L'art contemporain s'intéresse aux espaces que l'on ne veut ou ne peut se représenter. Sans doute est-ce la raison pour laquelle le terme de "territoire" est fréquemment utilisé.

Le territoire est présent dans l'exposition « Evergreen Plaza » sous forme de fragments de cartes photographiés par Luigi Ghirri. L'artiste italien a réalisé des centaines d'images en couleurs retraçant l'évolution de l'Italie après la guerre. Il utilise du matériel grand public (petit Canon et pellicule Kodachrome), développe ses images dans un laboratoire lambda. Le calme et la douce mélancolie qui se dégagent de ses séries, notamment en bord de mer (*Untitled*, 1970), entrent en contradiction avec les lieux photographiés. Ces paysages intemporels sont parasités par les éléments d'architecture ou les objets banals. Rien ne permet de les situer géographiquement hormis parfois la légende. Le vide des images dénuées d'effets spectaculaires évoque sans ironie une société en quête l'évasion. Une évasion pourtant difficile, aujourd'hui plus que jamais : la planète a entièrement été cartographiée. La série « Atlante » exposée à la Maison Salvan, traduit la volonté de repenser la notion de paysage. Luigi Ghirri réalisera ainsi vers 1973 une série d'éditions reprenant les mêmes images, mais assemblées selon différentes séquences. Les paysages ainsi recréés deviennent des contrées abstraites rythmées de signes, de symboles.

La solitude et les paysages sans réelle identité parcourent la série « Hors saison » de Fabien Fourcaud (2013). Les paysages qu'il recherche sont troubles. Ce sont des stations balnéaires, des plages délaissées ; conçues pour accueillir des foules elles sont ici vides. Comme Luigi Ghirri, Fabien Fourcaud relève les équipements qui modifient les espaces naturels et dont l'absurdité ne se révèle que quand ils ne sont plus fréquentés. L'atmosphère qui se dégage des images est lourde, léthargique, à l'instar de l'atmosphère qui se dégage de « Evergreen Plaza ».

Eva Nielsen évoque la construction de territoires mentaux familiers à l'univers de Giorgio De Chirico ; inspirateur du surréalisme dont il fut ensuite rejeté, le peintre crée une peinture « métaphysique » (*Piazza d'Italia*, 1948) : ses mystérieux paysages solitaires sont familiers, mais leur dimension onirique les éloigne de la réalité : chez Giorgio De Chirico l'action semble arrêtée, maintenue dans une tension inquiétante théâtralisée par la lumière, les couleurs. Si des personnages traversent l'image, ce n'est que pour conforter le sentiment de solitude. Les constructions antiques ou anciennes juxtent des trains, des usines, créant des images intérieures, hors des temporalités et des questions politiques de l'époque.

Tel un décor de théâtre la construction de l'image, symétrique, respecte la perspective traditionnelle à point de fuite central. Mais des obstacles, murs, architectures, collines contraignent l'évasion du regard vers un horizon plus lointain. On ne peut s'échapper, pas plus qu'on ne peut sortir du cadre ou voyager dans les images d'Eva Nielsen dont l'horizon est bouchée. Son intérêt pour les peintures de Léon Spilliaert (*Paysage nocturne, poteau de signalisation*, 1907), peintre du symbolisme belge dont elle partage l'usage de couleurs peu franches, terreuses voire « mal-aimables », ne surprend pas, pas plus que ne surprend celui qu'elle porte aux scènes silencieuses d'Edward Hopper. Urbaines ou rurales, elles traduisent la solitude de ses contemporains, au-delà de toute dimension pittoresque ou spectaculaire. L'atmosphère qui se dégage de *Approaching a City* (vers 1946) est renforcée par la succession de murs obstruant complètement l'espace, alors que le titre évoque à la fois le voyage et l'anonymat de la ville en question.

Peut-être existe-t-il un héritage de la peinture métaphysique chez les plasticiens plongeant des architectures réalistes dans des ambiances oniriques, traduisent le vide et la solitude de leur époque, posent des questions relatives aux actes et conceptions humaines. Cet engagement est marqué chez Nicolas Moulin, dont l'œuvre se nourrit des mythes de la société industrielle. Il collecte des images dans différents médias qu'il décontextualise, les privant de toute notion d'échelle. Les constructions de la série « Subterranean » (2013) sont une fois de plus inhabitées, mais également

dénuées de traces humaines. Ces vues angoissantes mettent en scène une dystopie bétonnée, hors du temps, familière et étrangère à la fois. Les artistes contemporains inventent un monde après l'humain, libéré des contraintes que nous imposons à ce qui nous entoure, nous hantant comme des fantômes de science-fiction. Elles nous emprisonnent dans une réalité parallèle dont nous ne pouvons pas soupçonner les hors cadres.

Chez Nicolas Moulin comme chez Eva Nielsen, aucune évasion vers le lointain n'est autorisée par une succession de treillis, de fenêtres, de murs. Les œuvres de cette dernière sont composites, issues de multiples et contraignantes étapes de création lors desquelles elle jette ou prélève autant de matière qu'elle en ajoute. Son image, comme le moment du tirage photographique, lui apparaît quand elle a enlevé les écrans de sérigraphie et les scotchs de masquage ; parfois, cela ne fonctionne pas, il y a une perte de contrôle qui ne permet pas maîtriser chaque étape.

Impossible de deviner ce qui se passe derrière le flou de ses collines, les impressions de trames ou de papier froissé, les architectures massives. Parfois même le fond et le premier-plan s'entremêlent (*Déclassement*, 2011), contrariés son travail par strates qui consiste à sérigraphier un élément d'architecture en noir, puis à le masquer pour peindre un paysage. Le paysage couvre les scotchs et se trouve un temps devant l'architecture. Quand l'artiste les retire, il passe à l'arrière-plan. Deux éléments, ni vraiment devant, ni vraiment derrière forment une image sans échappatoire.

Le paysage transformé par les constructions humaines pose question aux artistes. Gustave Courbet en son temps partait toujours plus loin à la recherche d'espaces naturels que le déboisement de l'industrie du charbon n'avait pas encore touchés. La question aujourd'hui ne se pose plus. Dans la vidéo de Clarissa Baumann, la caméra cerclée de végétation tourne sur elle-même, comme en un lieu étranger auquel l'humain ne serait pas adapté. Les forêts immenses qui le faisaient hier rêver ne semblent plus des fantasmes, juste les résidus d'une réalité culpabilisante.

Marc Lathuillière cherche derrière le filtre de la végétation une manière de modifier notre regard sur les bâtiments périurbains. Les photographies de la série « *Fractal Spaces* » (2013-2018) sont tirées sur miroir, reflétant l'espace du spectateur. Celui-ci doit, comme devant une toile classique, se positionner frontalement pour mieux en percevoir le sujet. Si la nature dans les œuvres anciennes créait une ouverture en fond de tableau, elle devient ici écran devant ces architectures banales et mornes – usines, HLM... – leur offrant un mystère dont elles sont d'ordinaire dénuées ; qu'importe que ces photos soient prises dans la vallée du Rhône, zone la plus industrialisée de France : ce pourrait être partout ailleurs. La végétation semble suggérer la ruine à venir des traces de la désindustrialisation, acquérant par leur inutilité un romantisme nouveau. Le photographe affirme vouloir photographier les zones périurbaines sans les soumettre à l'académisme qui les norme depuis les années 70 : « *La même distanciation, l'absence de figure humaine, le ciel gris...* ». Sans doute fait-il ici référence au courant photographique identifié pour la première fois dans l'exposition « *New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape* », qui se tint en 1975 à la George Eastman House de New York. Le travail de dix photographes y était présenté, centré sur le paysage et l'architecture vernaculaire américaine.

Dès 1851, une Mission héliographique est dépêchée par la Commission des monuments historiques pour documenter l'état des monuments historiques à sauvegarder. Cette relation à une architecture en mutation accompagnera le médium au XXe siècle : Robert Frank ou Walker Evans documenteront au XXe siècle les évolutions du paysage et du peuple américains.

Les photographes de l'exposition « *New Topographics* » perpétuent leur héritage. Ils effectuent souvent des voyages seuls à la recherche des marques de l'époque, dans une Amérique où les vastes étendues contrastent avec des zones urbaines tristes rythmées par les motels, commerces et autres habitations anonymes et sans qualités. Dans *The New West* (1974), Robert Adams présente l'envahissement de la prairie du Colorado par des maisons de promoteurs absolument identiques. Le paysage semble rétrécir face à cette succession de bâtisses. Les paysages des « *New Topographics* » sont secs. Ce ne sont pas des paysages pittoresques, charmants ; les cadrages ne sont pas spectaculaires. Elles ne cherchent pas à séduire. Prises à la chambre grand format elles sont très

détaillées, et donnent lieu à des tirages de taille modeste majoritairement (à une exception près) en noir et blanc. Si elles se veulent sans style, elles influenceront sur les générations suivantes de photographes.

Cette exposition de 1975 accueille également un couple allemand, Bernd et Hilla Becher. Si les Américains traduisent par leurs images l'évolution du pays et son essor, qu'il soit ou non positif, le travail des Allemands traduit plutôt la disparition prochaine d'une industrie. Dès la fin des années 50 (période à laquelle émerge l'art minimal), alors que l'Allemagne doit se reconstruire sur ses ruines, ils s'engagent dans la voie d'une objectivité affirmée de la photographie. Ils suivent un protocole précis pour atteindre cette objectivité : vues d'ensemble, point de vue frontal. Temps gris pour favoriser les modelés de volumes. Volonté d'exhaustivité, etc. Leur travail sériel, classant les bâtiments selon leur type ou leur fonction : aucune image n'y a statut d'icône. Le couple réfute la nostalgie et ne s'intéresse à l'esthétique de ces bâtiments. L'art s'intéressera à ces photographes qui recevront un prix de sculpture à la biennale de Venise, en 1990.

Eric Tabuchi joue avec cet héritage sérieux et reprend à son compte les typologies. Il collectionne les prises de vue de bâtiments ou véhicules *a priori* banals, photographiant par exemple tous les magasins dont l'enseigne comporte le mot « concept » (*Concept Store*, 2010). Ou encore collectionnant les formes architecturales et en les classant selon leur forme géométrique, dévoilant l'étrangeté de certaines constructions, au seuil de la lisibilité.

Cette illisibilité de la forme est une caractéristique des architectures sérigraphiées qui habitent et parfois envahissent les œuvres de Eva Nielsen : elles ne sont ni vraiment cadres du paysage, ni sujets principaux. Elles ne servent pas à donner l'échelle mais sont juste là, passages obligés pour accéder à une vue décevante de la nature. Un écho sans doute à la vie de l'artiste dans la banlieue parisienne, où l'horizon est toujours au loin, contraint. On ignore parfois même si ces structures sont en cours de construction, achevées, abandonnées. Il pourrait s'agir de sculptures tout simplement ; *Polhodie II* (2018) n'est pas sans évoquer *Sun Tunnels* de Nancy Holt et d'autres volumes de l'art minimal qui s'ils résistent au temps, seront des vestiges sans doute mystérieux pour les générations à venir.

Tout comme elles pourront s'interroger sur l'usage des escaliers de Rachel Whiteread (*Untitled (Stairs)*, 2001), moulés en négatif, révélant la moindre anfractuosité de leur modèle. La double volée de marches matérialise le vide de passages désormais inutilisables, devenus sculpture absurde, masque mortuaire d'un lieu, ruine en plâtre. C'est également à une ruine de béton à l'échelle du paysage qu'Alberto Burri donne forme en Sicile (*Il Grande Cretto*, 1984-1989), rappelant à la mémoire le tracé des rues d'un village, Gibellina Vecchia, détruit en 1968 par un terrible tremblement de terre. Le ciment austère devient mémorial brutaliste du drame local, de ses morts, blessés et sans abris voués à l'oubli. Le visiteur marche sur les ruines disparues du village disparu.

Le vide est matérialisé. Il est également présent sur les toiles d'Eva Nielsen sous forme de réserves, parties laissant visible le gesso. Les sérigraphies noir et blanc émergent des couleurs un peu sales, se rappelant violemment au regard. Ce contraste brusque renforce les arêtes, parfois nettes, parfois plus torturées. S'agit-il alors de ruines ou de constructions inachevées à l'instar des *Architectures inachevées – Marrakech* (2016-17) de Roxane Daumas ? Le triptyque dépeint la réalité mortifère des ruines énigmatiques sous le soleil du Maroc. Ces symboles d'une surproduction de constructions contrastent avec l'aspect flottant des formes, et surréaliste des couleurs.

Si la ruine, qui devient au XVIII^e thème pictural à part entière, s'est longtemps imposée comme forme esthétique symbolisant des temps glorieux ou support à mélancolie, la ruine contemporaine est objet politique. L'ethnologue et anthropologue Marc Augé pense que l'Homme de demain « *ne produira plus de ruines* » (*Le temps en ruines*, 2003). Seuls sont artificiellement reconstitués les vestiges de temps anciens ayant subi un tremblement de terre ou un attentat, tandis que les décombres d'architectures à bas coût sont balayés. Celles qui résistent, fantômes de notre temps, rappellent douloureusement ce dont nous aurions à rougir.

Si nous ne produisons plus de ruines, le motif est pourtant récurrent dans tous les arts depuis les années 80, traces durables d'une catastrophe éphémère bien. Internet a également augmenté la visibilité de ruines plus modestes ; les aventuriers Urbex prennent des risques pour visiter des châteaux, usines, hôpitaux désaffectés et autres friches. Cette pratique a donné lieu à un tourisme

particulier et à l'expression « ruin porn », en dénonçant le voyeurisme. Les images de bâtiments portant les traces d'un passé proche, d'une industrie en désuétude sont relayées, traduisant les dystopies contemporaines, l'échec d'une manière de concevoir le travail et la production.

Cette « archéologie du présent » donne lieu à une série photographique d'Amélie Labourdette, « Empire of dust » (2015). L'artiste relève les *ecomostri*, terme journalistique désignant les bâtisses italiennes jugées esthétiquement incompatibles avec le contexte naturel dans lequel elles sont implantées. Parfois illégaux, les squelettes sont abandonnés inachevés à flanc de coteaux, donnant corps aux transactions mafieuses et à l'indifférence au bien commun. Sculptures absurdes des plus absurdes actions humaines, elles sont des ruines avant même d'avoir été des habitations, des routes... Traces de science-fiction dans le réel, elles ajoutent une strate à l'histoire des sites.

Leur présence spectrale dans les paysages naturels n'est pas dénuée d'une certaine majesté. Elles sont aussi énigmatiques et puissantes que celles que photographie Noémie Goudal, dont les monstres de béton lévitent sur des surfaces plates (« Observatoires », 2013-2014) ; ce sont en fait des mises en scène, décors plats mesurant entre 1,5m et 4m composés de plusieurs feuilles scotchées dont les pliages et jonctions sont perceptibles. La plasticienne installe ces fragiles architectures dans des paysages naturels neutres, et photographie cette mise en situation inattendue. Aucun indice n'indique où se situe la scène. Les vues sont frontales, comme chez les New Topographics mais la fiction est ici totale. Quelle civilisation inconnue est à l'origine de ces bâtisses, ne sont-elles que des traces de notre passé ou les mirages de notre futur, nous l'ignorons. Vestiges de catastrophes ou lieux de commémoration, ils conservent leur mystère.

Cette ambiguïté caractérise les constructions d'Eva Nielsen. Pallène II (2015) évoque un lieu de culte. Les symboles qui l'ornent sont peut-être une marque quelconque, mais la décontextualisation qu'opère l'artiste les nimbe de mystère. Cette indécision rapproche cette œuvre des dessins au fusain pesants et troublants de Levi van Veluw, espaces déserts de cauchemar (Sanctuary, 2017). Seul le titre laisse à penser qu'ils sont dédiés à la vénération ; des sectes de fin du monde peut-être ?

L'architecture moderne a produit des architectures surprenantes, à l'instar de l'Eglise Sainte-Bernadette à Nevers (1963-1966) conçue par Paul Virilio et Claude Parent. Ce lieu de culte bien réel conjugue les recherches sur la fonction oblique et l'intérêt porté par les architectes aux bunkers du mur de l'Atlantique : le militaire rencontre le religieux dans une France marquée par la Deuxième Guerre. Ce sanctuaire est à l'image d'une époque violente où le pire s'est produit. En opposition avec les notions d'élévation habituellement figurées par l'architecture sacrée, il fut très critiqué.

Cette œuvre brutaliste à la présence massive possède des liens avec l'esthétique des structures d'Eva Nielsen. Mais elles ont également en commun de remettre en question ce que l'on peut attendre de bâtiments construits par l'Homme : elles semblent à première vue « afunctionnelles », sans usage prévu. Cette réalité touche également l'art contemporain, qui s'installe depuis presque quarante ans dans des bâtiments initialement dédiés à un autre usage, à l'instar de la Maison Salvan. Ces réhabilitations les ont parfois sauvés de la destruction. La forme de l'architecture ne reflète dès lors plus son usage. Cette forme a-t-elle une raison d'être ou ne répond-t-elle pas simplement à des conventions (une usine doit avoir cette forme, une église celle-là, un musée d'art contemporain cette autre...). La ruine aujourd'hui réside peut-être moins désormais dans le bâtiment que dans les gestes qu'ils ont logés. Les architectures d'Eva Nielsen ne sont pas habitées, sans doute ne sont-elles pas habitables, mais elles nous posent la question du devenir de ces multiples formes jetables que nous érigeons sans penser à leur devenir, à leur résistance et à ce quelles transmettront en tant que vestiges de notre époque.

Evergreen Plaza n'est pas un jardin d'Eden. C'est le nom d'un centre commercial créé en 1952. En faillite, il sera détruit en 2013. Pas même une ruine contemporaine, un fantôme.

L'histoire de l'art reflète la nécessité pour l'Homme de s'évader de ce qu'il connaît. S'il a fantasmé sur les toiles des paysages magnifiant le réel, il ne reste dans l'art contemporain que des traces de

ces critères esthétiques passés. Les artistes rêvent peut-être moins de ce qui a été, que de ce qui restera. Leurs œuvres peinent à s'évader d'un réel frontal et lourd, bétonné, ancré. Ce n'est pas qu'ils ne tentent pas mais plutôt que les portes de sortie pour construire des utopies ont été si grand ouvertes qu'elles ont laissé échapper notre capacité à rêver.