

Les photographies de Geert Goiris montrent des lieux insolites, des « scènes » fortes, étranges. Elles sont une sorte de « condensation de l'expérience (1) ». La main de l'homme est pour une grande part dans l'étrangeté des lieux et des situations photographiés par l'artiste, qu'il s'agisse des utopies architecturales des années 1970, de paysages aux confins de la civilisation, d'un kangourou albinos ou d'un arbre à vœux...

Frédéric Oyarçabal : Voici ma description de *Pools at dawn* (1999). Qu'en pensez-vous ?

« *Pools at dawn* montre deux piscines bordées sur deux côtés par des arbustes agités par le vent. Derrière les arbustes, une bande de couleur verte suit la perspective des deux bassins. Elle évoque la présence d'un vaste pré ou d'un mur. Le regard glisse du premier bassin partiellement visible vers le second bassin pour buter sur le plongeur. Des feuilles mortes jonchent le dallage imprégné d'humidité. Elles indiquent la fin de l'automne ou le début de l'hiver. Il y a un contraste entre la netteté quasi sculpturale des bassins avec leurs échelles en inox reflétant la lumière blanche, la fixité de l'eau semblable à une paroi de verre poli, et l'agitation des arbres. Cette agitation n'évoque bizarrement aucun son. Tout mouvement, tout son, semble absorbé, atténué, étouffé par la fixité de l'eau, la netteté des bassins, les détails du dallage et des feuilles mortes, la composition rigoureuse de ces différents éléments. Par ailleurs, rien n'indique les limites de ce paysage et sa situation géographique. S'agit-il d'un sanatorium ? D'une propriété privée ? D'un espace à l'abandon ? Combien de bassins ? »

Geert Goiris : Je pense que c'est une description assez féconde. Tous les éléments visuels sont bien observés. Les remarques sur l'absence de son et le mouvement figé sont tout à fait pertinentes. Les raisons principales qui m'ont conduit à prendre cette photo sont une recherche d'abstraction et l'utilisation de l'appareil photo pour montrer quelque chose que l'œil humain n'est pas capable de percevoir. Je voulais condenser une période d'une heure et demi en une image. Chaque mouvement des arbres, et toute la séquence du changement de lumière sont enregistrés sur la pellicule. J'étais près de l'appareil photo durant tout le temps de l'exposition et l'espace se rétrécissait à mesure que la lumière déclinait. Au début, je pouvais voir tout l'espace avec tous ses détails. Puis, progressivement, la lumière diminuait et à la fin, je pouvais à peine voir mes pieds. Dans le même temps, l'image latente sur le film devenait de plus en plus visible, à mesure que passait le temps de l'exposition. L'appareil pouvait être comparé à un sablier où une certaine quantité de lumière était transférée de l'espace réel vers la surface de la pellicule. Pour moi, le caractère rituel de ce processus était presque aussi important que l'espace réel représenté. La photographie a été prise à Bornholm, une île danoise. Cela m'intéresse beaucoup de faire des photos dans des îles parce que la lumière y est extrêmement bizarre, singulière. Les mers ou océans qui entourent les îles agissent souvent comme d'immenses miroirs qui reflètent le soleil et le clair de lune.

F. O. : Il est possible de montrer *Trajectory #* (1999) et *Palanga* (2000) sous deux formes : une photo encadrée ou une affiche. Les dimensions de l'affiche varient en fonction du lieu d'exposition. Quand avez-vous commencé à montrer certaines de vos images sous forme d'affiche et pourquoi ?

G.G. : J'ai présenté pour la première fois une image sous forme d'affiche en 2004 à la galerie Art:Concept à Paris. Il y avait plusieurs raisons à cela. À la galerie, l'espace n'était pas très grand et en couvrant un mur avec *Trajectory #1*, celui-ci devenait une sorte de fenêtre panoramique qui ouvrait l'espace. L'image en elle-même est clairement graphique dans les tons, et les lignes tracées par les motos évoquent un dessin. En imprimant la photo en très grand et en mat, elle se situe quelque part entre le dessin intimiste et le traditionnel paysage en trompe l'œil. Comme le lieu représenté n'était pas vraiment spectaculaire et plutôt désert, l'affiche ne pouvait pas tomber dans le décoratif. On oscille entre l'observation attentive et la vue d'ensemble détachée et distancée. L'autre élément, c'est l'échelle. Le petit buisson au premier plan de la photo est quasiment à échelle 1. Le recours à cette échelle réaliste permet que le regardeur devienne très conscient de son propre corps, et finalement de sa position face à quelque chose. L'artifice de la photo est légèrement suspendu et le sentiment de la propre présence physique du spectateur s'étend dès lors à toute l'exposition. Ces dernières années, j'ai montré un grand nombre de photos sous forme d'affiche. Chaque occasion est liée à différentes raisons et intentions. J'ai eu recours à l'échelle monumentale pour une transformation délibérée du sujet. *Fools Gold* (2007) montre un objet qui mesure en réalité autour de 15 cm de hauteur. Je l'ai agrandi en une sorte de sculpture d'environ trois mètres de haut. L'impression sur affiche a d'autres propriétés intéressantes. C'est fin comme une peau. Alors qu'une photographie encadrée reste toujours un objet introduit à l'intérieur d'un espace, l'affiche est davantage partie intégrante de l'espace. Lors d'une exposition à Ostende (2), j'ai construit une pièce sans angles. L'espace était entouré d'un mur courbe sans interruptions. Une seule ouverture faisait office d'entrée et de sortie. Les images épousaient et accentuaient les courbes. Cette présentation plus dynamique donnait le sentiment qu'elles tournaient en continu dans la tête du regardeur.

F.O. : Pourrions-nous dire que le recours à l'affiche, dans le cas de *Trajectory #1* et *Palanga*, accentue la dimension « conceptuelle » de votre travail, qui serait de l'ordre du « paysage mental » ? J'ai vu la présentation de *Liepaja* (2004) au Palais de Tokyo (3). J'ai trouvé que la présence du mur sous le poster était très sensible. Il devenait dès lors difficile de se projeter physiquement dans l'image. On restait dans une sorte d'entre-deux permanent, quelque chose d'impossible à résoudre. Êtes-vous d'accord avec cela ?

G.G. : Au Palais de Tokyo, *Liepaja* était imprimée à une très grande taille, presque trois mètres sur cinq. On voit rarement une image avec de telles dimensions en dehors du cinéma et des panneaux d'affichage publicitaires. J'ai utilisé une technique expérimentale pour montrer cette image : au lieu de l'imprimer sur un papier et la coller sur le mur, j'ai utilisé une technique de transfert, où en fait le pigment pénètre directement dans la peinture blanche du mur. L'épreuve n'a plus de support : le mur lui-même devient le support. Ceci, combiné au format cinématographique, évoque une projection en arrêt, une sorte de post-image oubliée sur le mur, l'apparence d'un vieux panneau publicitaire battu par les intempéries. Je suis donc d'accord avec cette idée d'un entre-deux à laquelle vous faites référence. Pour moi, cette présentation était ambivalente. J'espérais (et visais) une installation intense et soignée, et en fin de compte, cela ressemblait à une image quasi en ruine qui s'est avérée juste puisque *Liepaja* représente une ruine. Au bout du compte, l'image en tant que projection mentale était parfois très présente, et à d'autres moments, éclipsée par la structure du mur.

F.O. : *Trajectory # 1* montre un terrain de motocross. Le choix du noir et blanc souligne les tracés, les trajectoires. Lorsque je regarde cette image, je pense comme vous à un dessin. Vous avez beaucoup parlé de la *Spiral Jetty* de Robert Smithson avec Vincent Lamouroux (4). *Trajectory # 1* m'évoque dans l'esprit, les dessins de Smithson. Est-ce que son travail et en particulier ses dessins ont une influence sur vos photos ?

G.G. : Je n'ai jamais vu de dessins de Robert Smithson, seulement quelques reproductions sur des livres. Je ne peux donc pas affirmer qu'ils me sont familiers. Quelques-unes de mes photos montrent cependant une sensibilité pour les traces, les interventions dans le paysage. Elles sont donc assez proches des *earthworks* de Robert Smithson.

Le concept d'entropie est très palpable dans un lieu tel qu'un terrain de motocross où les lignes surgissent à la fois de la logique et du hasard : les motards recherchent les pentes les plus raides, les chemins les plus aventureux. Une fois les motards partis, il n'y a plus ce sentiment de vitesse, et les seules choses restantes sont les traces qui disparaissent lentement dans le sol. Deux forces apparemment opposées – une rapide et une lente – sont ici thématiques. Les traces sont donc le résultat visuel d'un processus plutôt lent. L'incessante poursuite d'un même chemin. Par ailleurs Robert Smithson s'intéresse aux lieux où l'entropie devient visible que sont les puits de mine, les lacs salés, les déserts, etc. Ces lieux m'intéressent également car ils résistent à l'évidence de l'implantation et de l'organisation humaine. C'est présenter une idée de la société plutôt que la société en tant que telle. Ces sites sont souvent isolés et difficiles d'accès, d'où leur aspect sauvage. J'aime m'y promener car il s'en dégage quelque chose de classique et d'a-historique. L'autre intérêt que je partage avec Smithson est d'effectivement regarder le monde à une échelle temporelle non-anthropologique, à l'échelle des temps géologiques plutôt que du temps humain. C'est faire un effort d'abstraction (et cela incite à rester humble) que de considérer la quasi-insignifiance de la présence humaine dans le large contexte du cosmos. Smithson accepte le caractère irréversible de l'entropie, et n'a jamais été effrayé par cela. Mais pour moi, l'effacement des choses existantes et de l'espèce humaine a quelque chose de mélancolique. Je suppose que c'est une différence très claire entre le point de vue de Smithson et le mien. Enfin, il y a évidemment une différence générationnelle. Il est étrange de constater que Smithson a été très critique par rapport au concept de recyclage des déchets. Il en parlait dans les années 1970, quand on en était plus ou moins à la phase expérimentale. Aujourd'hui, c'est devenu complètement *mainstream* et je ne peux pas imaginer vivre dans le monde sans cela. J'ai été conditionné par la société à comprendre la nécessité du recyclage. Aussi, la position de Smithson consistant à douter publiquement de sa validité a quelque chose de frais et de nouveau pour moi.

F.O. : *Palanga* se situe entre le dessin et l'apparition/disparition. Avez-vous retouché cette photo ?

G.G. : *Palanga* n'a pas été modifiée ou numériquement retravaillée. L'épreuve ressemble vraiment à l'image originale. Durant le voyage où j'ai pris cette photo, j'ai dû passer par quelques petits aéroports dont les postes de contrôle étaient équipés d'antiques machines à rayons x. Quelques pellicules furent endommagées par la radiation. Au début, je n'ai pas voulu utiliser *Palanga* en l'état : le coin de la photo en bas à gauche était complètement voilé. J'ai quand même décidé de garder l'image car cette altération faisait sens et semblait lui « appartenir ». La perte des détails sur la pellicule soulignait encore plus la structure métallique du pavillon. La réduction et la simplicité des tons évoquaient un projet d'architecture. Grâce à cette erreur technique, quelque chose émerge qui ajoute une forme de clarté à cette photo. L'erreur en améliore l'expression. À un niveau plus conceptuel, le fait qu'une machine à rayons x ait laissé une trace sur le cliché lui confère plus de « temps », plus d'« histoire ». Pendant la Guerre froide, *Palanga* (Lituanie) était une station balnéaire où les cadres du parti communiste venaient se reposer. Aujourd'hui, tout cela est derrière nous et ce pavillon apparaît comme un monument de cette époque révolue. Cette image, avec l'empreinte des rayons x, sonne comme un écho ralenti de cette histoire.

Traduit de l'anglais par Frédéric Oyharçabal.

1. Régis Durand, « Entretien avec Geert Goiris », in cat. *Croiser des mondes. Emmanuelle Antille, Geert Goiris, Stanley Greene, Guillaume Herbaut, Janaina Tschäpe*, Jeu de Paume, Paris, 2005, pp. 20-30. 2. *Freestate*, exposition collective, Ostende, Belgique, 2006. 3. *Fresh Hell*, exposition collective, Palais de Tokyo, site de création contemporaine, Paris, 20/10/2010 – 16/01/2011. 4. « Fragments d'une conversation. Geert Goiris/Vincent Lamouroux », in *Vincent Lamouroux*, coll Art contemporain – monographies, Les presses du réel, Dijon, 2010, pp. 29-35.