

GEERT GOIRIS

VISIONS DE L'ULTIME

Par Nicolas Bézard

Interview réalisée pour le numéro hors série de la revue NOVO
consacrée à *THIS IS THE END*, BPM 2020

Drapées de mystère, les photographies de Geert Goiris nous transportent dans des endroits lointains, abandonnés, des paysages hostiles, sans repère ni coordonnées, des lieux qui semblent avoir quitté l'orbite de la civilisation humaine. Les images du photographe belge sont actuellement visibles au Musée des Beaux-Arts de Mulhouse (Exposition *Ce noir tout autour qui paraît nous cerner*, commissaire Anne Immelé) et dans l'espace public, à Hombourg.

De quelle fin parlent vos « mondes sans nous » ?

Nous assistons à l'extinction des espèces, à la perte de la biodiversité et à une accélération de la virtualisation du monde. Avec l'avènement de l'intelligence artificielle, le corps humain pourrait devenir inutile, remplaçable. Une sorte de point de non retour de la logique moderniste. Depuis les révolutions industrielles et l'ère du charbon, la notion clé du modernisme est celle de manipulation. La recherche d'énergies fossiles et la pollution ont changé notre habitat au-delà du reconnaissable, et il semblerait que nous approchions du stade où les humains eux-mêmes deviennent obsolètes.

Le point de vue que vous portez sur ces lieux fait penser à celui d'un explorateur spatial qui photographierait les différentes planètes qu'il découvre avec un mélange d'impassibilité et d'innocence (au sens du regard neuf, premier).

Je suis fasciné par la grande tradition romantique des récits d'exploration, ce point de vue de l'étranger conscient qu'il regarde une chose sans pouvoir la comprendre. La combinaison d'admiration et d'innocence inspire l'humilité et l'émerveillement.

La nature spéculative de la science-fiction m'attire tout autant. La science-fiction peut être un mécanisme pour les fantasmes d'évasion, mais quand elle est vraiment « spéculative », elle fait naître des champs de possibilités qui remettent en question notre situation actuelle et proposent des alternatives.

Les visions que vous proposez ont une puissance d'imaginaire qui évoque certains films d'anticipation. Les blocs géométriques de Broken dégagent une présence pouvant faire penser au monolithe de 2001, l'Odyssée de l'espace de Stanley Kubrick. L'édifice longiligne de Polar Line pourrait abriter une colonie humaine au milieu d'un paysage qui ressemble à celui d'une planète inconnue.

L'imminence d'un phénomène apocalyptique que l'on sent venir dans les ciels tourmentés d'Election Days ou de Mammatus rappelle le cinéma de Tarkovski ou de Jeff Nichols, Take Shelter en tête.

Lair présente une vue d'un Los Angeles qui paraît avoir été soufflé par une explosion nucléaire, une vision marquante que l'on retrouve dans de nombreux films de science-fiction (James Cameron, John Carpenter, etc)

Le cinéma agit-il sur vous comme une matrice, un réservoir d'images potentielles ?

C'est une source dans laquelle mon imagination vient puiser. Le cinéma se rapproche de l'idée d'une conscience collective, d'un langage symbolique et conceptuel richement développé et partagé par tous.

Il semble naturel de faire des associations formelles, narratives ou psychologiques entre les images. Je n'essaie pas de faire délibérément référence au cinéma, mais son influence prononcée est toujours là, en arrière-plan. Le cinéma nous a habitués à une forme de narration visuelle, entraînant notre esprit à relier les images entre elles. Quand j'élabore le montage d'une exposition ou le séquençement d'un livre, j'essaie de travailler avec cette capacité.

Je ne conçois pas les expositions et les publications comme des formes d'expression à sens unique, mais comme des conversations avec le public ou les lecteurs. Il ne s'agit pas de raconter une histoire aux gens. Ces derniers racontent aussi quelque chose d'eux-mêmes à travers leurs réactions.

Vos paysages résistent à l'immédiateté de la perception. On pourrait croire qu'un coup d'œil rapide suffit à identifier ce qu'ils montrent, mais en les parcourant plus attentivement, notre regard est interpellé par quelque chose qui ne passe pas, un accro dans la trame du réel.

Cette rupture dans la fluidité du temps et de l'espace confère à vos photographies leur pleine puissance expressive, et fait de leur contemplation une véritable expérience du regard.

Merci pour cette lecture généreuse de mon travail. Dirk Lauwaert, qui était un brillant conférencier sur l'esthétique de la photographie lorsque j'ai étudié à Bruxelles, parlait du déficit d'informations des photos: l'image ne contient ni d'avant, ni d'après. Elle ne transmet aucune information sur ce qui se passe en dehors du cadre retenu par le photographe. Ce néant produit par l'appareil photo lorsqu'il rompt quelque chose du continuum temporel et spatial demande à être comblé par l'imagination du spectateur.

On sent dans votre travail un grand appétit pour les textures, qu'elles soient minérales ou végétales, un goût pour le détail géométrique ou organique qui prolifère et finit par faire motif, surface. Cela lui donne un aspect graphique très poussé, notamment dans les images en noir et blanc. Vos images basculent alors dans un registre autre que celui de la littéralité ou du témoignage documentaire. Elles révèlent une forme d'« abstraction invisible », pour reprendre les mots du photographe français Bernard Plossu. Est-ce cela, pour vous, le travail de composition: rendre perceptible des tensions, des lignes de forces qui seraient cachées dans l'image ?

C'est une question de composition en effet, celle qui existe entre les différents éléments visibles dans le cadre, mais aussi la distance du photographe à ces éléments. En d'autres termes, à quelle distance se tient-on de la chose qui nous intéresse. Cette distance est essentielle dans la combinaison « sujet - photographe - spectateur ». La distance entre chaque définit une relation affective avec ce qui est présenté.

Un autre aspect, tout aussi important, est la lumière. Je photographie presque exclusivement avec la lumière naturelle. J'essaie de m'adapter aux qualités particulières de la lumière qui se présente à moi. Certaines lumières possèdent une qualité de tension palpable. Imaginez-vous debout dans un champ lorsqu'un orage approche. Votre système nerveux va analyser une multiplicité de phénomènes transmis par nos yeux, nos oreilles et notre épiderme: la température qui chute, le vent qui forçit, l'air qui se charge d'électricité. Si je prends en photo cette scène et que vous la montrez, seuls vos yeux seront stimulés. Cependant la mémoire stockée dans votre système nerveux reconnaîtra la lumière et l'atmosphère, et elle se reconnectera alors avec les parties absentes mais mémorisées de la sensation réelle.

Vous photographiez la réalité en poussant à un point si extrême le souci de précision du rendu et des détails que c'est l'effet inverse qui se produit. Au lieu d'aller vers l'hyperréalisme, vos images font surgir de l'irréel, de l'opacité. Ai-je raison de dire que dans votre photographie, le trop plein de réel brise le réel et ouvre une dimension purement imaginaire ?

C'est un effet de l'utilisation d'un appareil photo. L'instrument utilisé pour faire l'image laisse toujours une trace de ce processus, un résidu. Cela change notre compréhension du monde. Paradoxalement, comme vous le signalez, l'utilisation d'un appareil photo haute définition avec des objectifs développés pour rendre une image sans distorsion ni défauts optiques, donne une image assez éloignée de la perception humaine. Cette esthétique transforme notre façon habituelle d'observer et de nous connecter au monde. Même s'il a été conçu pour en donner une vision objective, il agit comme un élément de distanciation.

Vous travaillez essentiellement à la chambre ou au moyen format. Vous utilisez des temps de pause parfois conséquents, ainsi que des pellicules employées pour la cartographie aérienne, qui permettent d'obtenir un niveau de détail très poussé. Pouvez-vous nous dire quelques mots de votre rapport à la technique photographique ?

Depuis que la plupart des photographes sont passés au numérique, les prix des chambres photographiques et des scanners professionnels à tambour a considérablement baissé. Cela signifie que j'ai pu avoir accès à du matériel qui était autrefois réservés à de rares privilégiés. Je pense aux films pour la cartographie aérienne, par exemple, qui était utilisé par les forces aériennes du monde entier, et n'est plus si facile à trouver. Le stock se trouve aujourd'hui dans une chambre froide d'Agfa Gevaert, juste à l'extérieur d'Anvers, et l'entreprise est ravie de m'en vendre quelques lots.

Lorsque le scanner à tambour que j'utilise dans mon studio est apparu sur le marché, dans les années 1990, il était plus cher que la maison dans laquelle je vis. Il était destiné à des sociétés de publicité et de pré-presses réalisant des chiffres d'affaires importants. Il n'a pas été conçu pour des photographes ou des artistes indépendants.

J'aime travailler avec ces reliques d'une autre époque, même s'il s'agit au final d'une histoire récente. La technologie elle-même n'est pas obsolète et fonctionne encore parfaitement, mais il faut beaucoup de temps pour développer, numériser et retoucher un film. Cela ne correspond donc pas aux normes d'efficacité actuelles.

Parfois, je me maudis pour le travail supplémentaire que je m'inflige. L'investissement en terme de temps et d'argent - le film est coûteux - est difficile à justifier. Mais je vois une différence conceptuelle essentielle. Dans la photographie analogique, quelque chose est « encapsulé » dans le film. Une trace laissée par la lumière se transforme en un état solide, concret. Le matériau en lui-même est toujours présent dans l'image.

Différentes temporalités se rejoignent. L'appareil photo que j'utilise a été construit dans les années 1980, tout comme la plupart de mes objectifs. À partir de ce matériel, j'expose une pellicule qui a été produite il y a quelques mois, mais qui a des propriétés identiques aux films des années 1940. Il rend les tons et des contrastes similaires à ce que nous connaissons des images datant de cette époque. En-suite, je pointe l'appareil photo vers un bâtiment des années 1970 par exemple, ou je fais un portrait d'une personne vivant en 2020. Ces différents délais technologiques et idéologiques s'additionnent alors pour assembler une esthétique complexe.

.....
Installation de trois photographies dans l'espace public à Hombourg

ANDREA, 2011, *BROKEN*, 2012

Visibles jusqu'au 31 décembre 2020

POLAR LINE, 2002

Visible jusqu'à mai 2022

CE NOIR TOUT AUTOUR QUI PARAÎT NOUS CERNER

Exposition collective au Musée des Beaux Arts de Mulhouse.

11 septembre – 10 janvier 2021