

Lionel Bayol-Thémines : **Le paysage réinventé**

À quoi se réfère-t-on lorsque l'on représente un paysage ? Depuis plusieurs années, le philosophe Philippe Descola étudie cette question par le biais d'une approche anthropologique. Selon lui, « cette notion renvoie à deux niveaux de réalité distincts, mais difficiles à dissocier. Une réalité « objective », une étendue d'espace offerte à la vue, qui préexiste donc au regard susceptible de l'embrasser (...), et une réalité « phénoménale »¹, puisqu'un site ne devient paysage qu'en vertu de l'œil qui le capte dans son champ de vision et pour lequel il se charge d'une signification particulière. » Cette seconde approche semble particulièrement pertinente au regard du travail de Lionel Bayol-Thémines, le paysage s'y révélant, « comme expression d'une expérience interne combinant des stimuli visuels et des schèmes de représentation. »² Ces « stimuli visuels », ces « schèmes de représentation » semblent dans son cas être ceux d'une époque où l'image prolifère, d'un monde sur-industrialisé et hyperconnecté, profondément ébranlé par l'usage des nouvelles technologies dans tous les domaines de la vie, où les échanges d'informations se font à la vitesse de l'éclair et où les transactions commerciales et financières sont désormais gérées par des ordinateurs ultra rapides que nous percevons, dans nos pires cauchemars, comme une menace pour notre survie. Comme l'a écrit André Rouillé dans un éditorial consacré à Bayol-Thémines³, son travail est « en résonance avec l'état présent d'un monde devenu insaisissable de manière unitaire, et impossible à totaliser. Un monde où se juxtaposent des temps, des vitesses et des espaces, et où l'un des enjeux de la création est de tracer des chemins dans le chaos... »

Loin d'une vision contemplative, romantique ou documentaire, les premières séries de l'artiste regroupées sous le titre *Silent Mutation, Post Anthropocène* se développent selon une approche purement spéculative. À quoi pourrait ressembler le monde après l'Anthropocène, cette ère de l'histoire terrestre qui succède à l'Holocène dans l'échelle des temps géologiques et qui fait de l'Homme une « force tellurique » majeure, tant ses activités ont impacté et bouleversé l'écosystème ? Pour générer cette représentation fictionnelle d'un monde transformé, d'où l'espèce humaine a définitivement disparu, il était logique de faire appel à l'informatique, sur laquelle repose désormais l'ensemble des activités et des savoirs de l'humanité. Entre visions post-apocalyptiques et images virtuelles, les étranges paysages de cette série ont été générés par l'association de la photographie et de la création 3D, outils somme toute ordinaires pour tout artiste visuel aujourd'hui. Cependant, il faut noter que Lionel Bayol-Thémines en fait un usage singulier et que c'est lui qui a réalisé les prises de vues originelles qu'il a par la suite modifiées pour générer la représentation de « réalités nouvelles » : l'ablation, l'accumulation, le transport de matière sont ici le fait de manipulations dans la structure interne des images que constitue leur code numérique. La procédure d'intervention sur le codage des photographies met d'ailleurs en évidence le fait que ce que l'on pourrait comprendre - et pas nécessairement voir - comme des altérations de l'écosystème résulte avant tout des activités humaines caractéristiques de l'Anthropocène. Cette vérité attestée par nombre d'études scientifiques, une simple photographie ne pourrait pas nous la montrer, le réchauffement climatique n'étant pas perceptible à l'échelle de la vie d'un individu. Vidées de toute présence humaine, les

1. Philippe DESCOLA, « Anthropologie de la nature », *L'annuaire du Collège de France* [En ligne], 112 | 2013, mis en ligne le 22 novembre 2013, consulté le 28 mars 2016. URL : <http://annuaire-cdf.revues.org/737>
2. Ibid.
3. André Rouillé: « Ceci n'est pas un photographe », Paris-Art.com, n°418, 8 juin 2013

images méticuleusement élaborées par l'artiste donnent à voir une nature artificielle, comme pour matérialiser la «dénaturation» de l'environnement résultant de l'activité humaine intensive, ou encore mettre en évidence des mutations invisibles – conséquences des pollutions industrielles, de l'impact environnemental des biotechnologies, des émissions radioactives, ou encore des bouleversements climatiques qui engendrent d'improbables jungles dans des zones tempérées (*Lowland*, 2013-2014). L'éventail des catastrophes se met ainsi en place lentement mais sûrement, des tsunamis numériques (*Tsunami et Iceland*, 2014) aux pluies acides pixellisées génératrices de smog (*Beyond the time*, 2015), des parcelles de terre pétrifiées (*Safe Land et Fossil Territories*, 2014) aux paysages brinquebalants issus d'une géomorphogenèse torve, viciée par un algorithme corrompu (*Geodesy*, 2015).

Au-delà d'une approche singulière et très expérimentale de la photographie numérique, les productions de l'artiste prennent des formes diverses : images photographiques classiques mais aussi livres d'artistes, volumes et installations. Dans les œuvres de Bayol-Thémines, la plasticité de l'image ne s'exprime pas seulement dans sa structure interne – son code – et donc dans ce qu'elle représente, mais aussi dans sa matérialité, la forme dans laquelle elle s'incarne.

Déployant des photographies dans un volume, l'installation *High Land* (2015) se présente comme l'exploration d'une autre perspective de la vue de montagne, elle la montre sous un angle inattendu, à l'instar du peintre Gustave Courbet lorsqu'en 1877 il représenta son *Panorama des Alpes*⁴. Vue de profil, l'oeuvre évoque une forme d'onde, comme si la menace des changements climatiques se propageait symboliquement vers des territoires encore épargnés. Loin d'une invitation à la contemplation, ou de la révélation « d'un point où [l'oeil] pourrait se reposer avec plaisir » comme l'a écrit Hegel dans son *Journal de voyage dans les Alpes bernoises*⁵, le recours au volume permet également à l'artiste, au delà des manipulations numériques, de bousculer la représentation traditionnelle de la montagne – celle qui façonne notre regard – et de perturber les conventions qui gouvernent notre perception du paysage. Ce faisant, il questionne le spectateur selon une approche spéculative – comme évoqué précédemment – et remet en question un certain académisme photographique où les épreuves sont toujours sagement encadrées pour être présentées au mur, comme si un espace d'exposition ne pouvait offrir d'autre possibilité qu'un face-à-face mural pour regarder une image. Dans une autre installation, *Into The Cloud*, (2013), des photographies fragmentaires du ciel ont été marouflées sur de gros cubes enchevêtrés de manière chaotique, tels des pixels géants tout droit sortis d'un écran. On peut à nouveau y voir la volonté de l'artiste de donner une matérialité à des images qui n'en ont pas, tout comme l'objet qu'elles représentent – le ciel – est quelque chose d'intangible, mais aussi le désir de partager une expérience sensible ; le ciel qui ouvre les horizons sur une liberté absolue, sur l'espoir ou la transcendance, se trouve désormais emprisonné dans le pixel.

Si ce premier volet d'oeuvres regroupées sous le titre *Silent Mutation Post Anthropocène* s'articule autour de l'idée d'une mutation du paysage qui serait induite par l'activité humaine sur l'environnement, dans un second corpus, l'artiste évoque les espaces naturels selon d'autres

4 Gustave Courbet, *Grand panorama des Alpes, les Dents du Midi*, 1877. Huile sur toile, 151.2 x 210.2 cm.

5 G.W.F. Hegel, *Journal d'un voyage dans les Alpes bernoises* (du 25 au 31 juillet 1796). Traduction de Robert Legros et Fabienne Verstraeten, à partir de Rosenkranz, *G.W.F. Hegels Leben*, Berlin, 1844, Millon Jerome ed.

modalités, d'autres « schèmes de représentation », pour reprendre les mots de Philippe Descola cités plus haut. A priori plus ludiques, mais aussi plus formels, ces travaux semblent tendre vers la décoration, mais ne posent pas moins la question du regard et de la perception d'un point de vue plus phénoménologique.

Ainsi, dans la série *Optical Camouflage* (2015), l'artiste s'inspire des camouflages optiques des bateaux de la guerre de 14-18 qui brouillaient toute possibilité d'observation⁶. Leurs formes - lignes brisées, losanges, croix, soit des dessins géométriques relativement simples - ont été apposées sur des photographies de feuillages ou de paysages minéraux, forçant l'œil à lutter contre le phénomène de persistance rétinienne pour les visualiser. Seul un point de vue très rapproché permettrait de percevoir la subtilité des détails et des gammes tonales de la végétation ou des roches cachées derrière le motif. Mariant structures géométriques et photographies de la réalité, ces pièces génèrent également des phénomènes de modulation et d'ondulations optiques semblables aux effets recherchés par les artistes du Op Art, des trames de François Morrelet aux peintures en noir et blanc de Bridget Riley. C'est donc ici l'expérience perceptive et la question même du voir qui entrent en jeu.

Mais l'idée du camouflage se prolonge dans une seconde série, *Nature Under Camouflage* (2015), dans laquelle des espaces naturels semblent cette fois s'embusquer les uns dans les autres : les images ont été construites par « empilement numérique » de photographies qui se dévoilent mutuellement à travers des découpes de motifs empruntés aux camouflages de tenues militaires issues de différentes époques et origines géographiques. Ces motifs, rappelons le, ont pendant longtemps tiré leur configuration des formes trouvées dans la nature - feuilles, roches, taches, pelages de félins - liées à différents climats - tempéré, aride et arctique - avant de se pixelliser dans les années 2000, l'efficacité du camouflage étant liée à la distance d'observation de l'ennemi, considérablement accrue aujourd'hui grâce à l'usage militaire des technologies numériques. Curieusement, dans le travail de Bayol-Thémines, la nature semble toujours pénétrée - pour ne pas dire contaminée - par le numérique, tant au niveau de sa représentation que des références mises en jeu ou du processus de production. Les paysages recombinaisonnés de *Nature Under Camouflage* créent de nouveaux espaces, des puzzles improbables où le regard cherche des points d'accroche. Si cette idée de montrer et de cacher simultanément un espace naturel relève du jeu, on peut se demander si à travers les fragments émergeant des différentes strates de l'image, ce n'est pas précisément la mémoire du site qui serait révélée, comme si l'artiste, tel un archéologue du paysage, cherchait à condenser en une seule représentation plusieurs époques d'un même lieu. Ces palimpsestes paysagers ne seraient alors là que pour nous rappeler que la nature est une entité en perpétuelle mouvement, ni saisissable, ni fixable par une seule et unique représentation : une sorte de « cubisme photographique » qui fusionnerait en une seule image non pas des points de vue multiples captés simultanément, mais une même vue saisie à différents moments. Le camouflage militaire, fut d'ailleurs inventé par un peintre, Guirand de Scevola, lors de la première guerre mondiale, qui s'inspira très largement de la peinture cubiste.

Finalement, le motif semble s'installer comme un leitmotiv dans le travail de Bayol-Thémines, comme en témoigne sa dernière série, *Nature Pattern* (2016). Dans ce travail, de nature expérimentale

6 L'utilisation du langage militaire fut d'ailleurs au centre des préoccupations de l'artiste, notamment dans son précédent projet *Human language* (2012-2013)

comme les précédents, la représentation picturale est abordée selon une stratégie très différente. Dans chacune des images, l'artiste décline un motif issu de photographies trouvées sur le web ou encore de prises de vues in situ (il s'agit le plus souvent de photographies de montagnes fragmentées et modifiées) reconfigurées numériquement de sorte que le motif finit par se perdre à force d'être répété, disparaissant au profit de la structure finale. Seule une observation rapprochée permet d'en percevoir les moindres les détails et d'attester que l'on a bel et bien affaire à la répétition d'une représentation photographique, car face à de telles compositions, on a à première vue la sensation de voir du papier peint. S'il est vrai que la représentation du paysage, avant d'être un sujet pictural, fut pendant longtemps un genre mineur qui avait une vocation ornementale et était utilisé comme décor mural, en particulier dans les tombeaux et les palais pendant l'Antiquité, les images de cette série évoquent plutôt la peinture extrême orientale : assemblage d'éléments indépendants séparés par du vide dans un même espace pictural, point de vue situé à l'infini optique. Le paysage n'est plus représenté à travers le paradigme tant attendu de la « fenêtre ouverte sur le monde », mais plutôt selon le modèle du scanner à plat, où l'ensemble de l'image est balayé dans des instants successifs, sans qu'un point de vue unique ne soit privilégié par rapport aux autres. La perspective résultant de la conception de ces « vues » exclut le spectateur qui se trouve maintenu à distance et mis en demeure de se questionner sur le sens de cette représentation hors norme. L'artiste quant à lui, semble s'amuser de ce travail sur le clonage et le déplacement du motif, où le hasard et les erreurs générées par le code informatique trouvent une place non négligeable. Comme le peintre allemand Sigmar Polke, Lionel Bayol-Thémines traque les accidents et les ratages. Ce sont eux précisément qui vont remettre en cause l'ordre visuel et rendre l'image subversive. Mais dans son cas, l'alchimie est numérique.

En questionnant les formes du paysage, réelles ou fictives, avec les outils de son époque que sont les logiciels de traitement d'image, Lionel Bayol-Thémines travaille sur le rapport de fascination que l'homme entretient depuis toujours avec la nature, et en particulier la montagne... Loin de céder à une vision romantique, contemplative, idéalisée ou documentaire, cet artiste ouvre une voie encore peu explorée actuellement par les photographes ; avec chaque nouvelle série d'images, il semble vouloir repousser toujours plus loin les limites de la représentation paysagère mais aussi les possibilités offertes par les outils numériques. A contresens des modèles conventionnels et de la voie documentaire tant explorée par les photographes de ces dernières décennies, il nous convie à promener notre regard dans une nature réinventée, à faire l'expérience d'un paysage fantasmé, chargé d'une histoire des représentations mais également profondément marqué par l'état d'un monde menacé ; son rapport à la photographie semble finalement le reflet de notre manière d'être au monde... Outre le désir de construire une « anthropologie fictionnelle du paysage », selon ses propres mots, le travail de l'artiste dénote un jeu discret avec une histoire des codes visuels et de l'abstraction, une tendance à recycler les photographies déjà existantes - comme le font tant de créateurs à l'ère de la *post-photographie* - et un goût prononcé pour les tours de passe-passe numériques. Si l'oeuvre de Lionel Bayol-Thémines est résolument contemporaine tant dans les moyens techniques et conceptuels quelle convoque, elle laisse aussi au spectateur la liberté d'y promener son regard et peut se parcourir comme une véritable immersion poétique.

Albertine Da Silva