

Bethan Huws

Projet Regards croisés sur les paysages / Parc naturel régional du Vercors

La notion de territoire est un élément crucial dans l'œuvre de l'artiste galloise Bethan Huws, et ce depuis l'exposition d'une œuvre programmatique, Scraped Floor, à l'école de sculpture de Queen's Gate à Londres en 1987. Elle le dessine, elle le décrit, elle l'arpente. Pour la commission qu'elle réalise dans le Parc naturel régional du Vercors, elle l'appréhende dans toutes ses traditions et tente de l'embrasser à travers trois formes distinctes mais organiquement liées, comme trois aspects d'un même projet, comme trois horizons du même paysage.

Un paysage ne s'épuise pas. Il ne se conçoit que dans une synthèse de ses éléments. C'est d'ailleurs sur un lieu de passage, un lieu de la mobilité, la route départementale 1532, que l'artiste a choisi d'installer la partie la plus visible de son dispositif. Cette partie est elle-même éparpillée sur la route en trois lieux différents. Pour saisir l'inépuisable du paysage, l'œuvre se structure comme par contamination en mouvements. Elle se morcelle. En s'attachant plus particulièrement à un axe, à une méthode ou à une forme, chacun des volets du projet fait écho aux deux autres, complétant, en en décalant le point de vue, l'ensemble. Chaque épisode de cet ensemble épouse en soi l'élasticité de ce qu'on appelle une idée. Conception (le projet photographique à La Halle), matérialisation (l'installation sur la route nationale), réflexion (le travail sociologique de l'écrit) : l'œuvre dans son ensemble adopte quant à elle la trajectoire d'une pensée, elle appelle des processus de rapprochements et de synthèse entre ses trois différents moments.

À la Halle de Pont-en-Royans, Bethan Huws a créé une installation de photographies. La photographie est un médium assez rare dans son œuvre (si l'on excepte les films et les travaux préparatoires de repérages). Elle expose à la Halle 146 tirages, 146 vues différentes du paysage. C'est le moment de la conception, où les photographies nous montrent l'arpentage de la région par l'artiste, sa découverte, sa tentative de le comprendre, d'en saisir les failles, les harmonies et les nuances au moment où elle cherche à y implanter son projet : l'installation nous présente un paysage investi, mais (souvent) dépeuplé, morcelé et déconstruit (en 146 moments). C'est un paysage à plusieurs niveaux de lecture dont seul un large collage de vues différentes pouvait révéler la complexité. L'installation témoigne de fait de la curiosité de l'artiste qui tente de s'appropriier le territoire. C'est le lieu d'une recherche, un lieu décentré et mouvant qui n'est pas sans laisser penser aux projets photographiques de paysages souvent urbains par les artistes conceptuels, notamment Dan Graham et Homes for America de 1967. Si le cadrage est précis (certaines des images sont d'ailleurs légèrement recadrées), la photographie cependant n'est pas utilisée comme un geste artistique hautement subjectif ou plastique : elle est d'abord un outil d'enregistrement et de documentation. C'est le choix final d'exposer ces 146 clichés, parmi les centaines d'autres images prises par l'artiste, et leur présentation en grilles qui génèrent le geste artistique et laissent deviner une subjectivité qui tend à s'effacer devant son objet d'étude.

Le long de la Départementale 1532, Bethan Huws a conçu trois interventions. Elle a fait installer à trois points significatifs trois phrases différentes. Le paysage se donne autant à voir qu'à lire : il devient une scène, cadrée, qui elle-même devient une page. Il ne s'agit pas de s'installer dans le paysage ou de le configurer, il ne s'agit pas de le déterritorialiser. L'installation est simple, les mots se fondent dans leur environnement. Ce n'est pas un projet de domination spatiale ou de surajout, c'est un projet de compréhension, de réflexion, de passage qui doit autant provoquer le regard que la pensée. Les phrases ont été choisies selon leur emplacement, ce sont des mots in situ qui révèlent le paysage comme « lieu de l'étrangeté ou de l'étrangement »<sup>1</sup>. Le langage est une forme que Bethan Huws emploie couramment depuis 1991. Ici encore, par des processus de déplacements logiques assez minimes, des

<sup>1</sup> Jean-Luc Nancy : "le paysage est le lieu de l'étrangeté ou de l'étrangement..." in Au fond des images, édition Galilée, Paris, 2003, p. 116

opérations de décadres, de métonymies ou de rapprochements, Bethan Huws s'attache à laisser le langage s'affaïsser pour que la pensée, le déclic, ait lieu. Elle a choisi d'inscrire (du nord au sud) « La tondeuse est difficile à mettre en route » en lettres rouges dans une plantation de noyers, « On enlève ses chaussures pour traverser le ruisseau » sur un séchoir à noix, enfin « Au fond du cerveau il y a une fontaine » au-dessus d'une fontaine dans un village (à Izeron). Les phrases ne sont pas des jeux de mots, même si elles jouent de l'humour, de la polysémie et du déplacement (comme la première phrase qui fonctionne du rapport entre le contexte d'énonciation, les herbes hautes, et l'énoncé, la tondeuse), mais surtout elles déplacent des symbolismes largement partagés autour de la notion de nature (le parc naturel) et de son urbanisation. Ainsi, « traverser le ruisseau » et « enlever ses chaussures » sont des gestes simples. Mais, accoler le ruisseau, la traversée et l'acte d'ôter ses chaussures est un jeu sur la signification symbolique d'actions quasi quotidiennes (traversée d'un seuil, d'un cap, le ruisseau comme limite, ôter ses chaussures comme acte religieux ou respectueux, etc.). Cette traversée au départ anodine prend très vite un tour plus sérieux : celui d'un retour à la nature (au-delà du ruisseau) et d'une déculturation (les pieds nus), bref, d'un retour aux sources. Une source présente dans la fontaine de la phrase suivante : « Au fond du cerveau il y a une fontaine ». Bethan Huws déplace légèrement les mots et construit sa phrase par des processus de correspondances, en partant de l'expression commune de « l'idée qui coule de source » : dans l'expression, l'idée est produite par la source, mais l'idée est d'abord le produit du cerveau ; il n'y a pas de fontaine sans source : source / fontaine ; cerveau / idée. Par conséquent, « à la base du cerveau, il y a une fontaine. » La fontaine, c'est la source d'où jaillit l'idée dans le cerveau, c'est la fontaine de créativité humaine, la culture, et par ricochet artistique c'est peut-être aussi la Fontaine de Duchamp (1917), une œuvre cérébrale (Duchamp refusait le plaisir rétinien, il voulait créer des œuvres de plaisir intellectuel), une œuvre qui exerce une influence durable sur Bethan Huws. Par extension, la phrase en néon blanc est aussi un clin d'œil à Bruce Nauman et à son œuvre en néon de 1968 The True Artist Is an Amazing Luminous Fountain. Mais rien n'épuise les mots de Bethan Huws. S'ils répondent à leur environnement immédiat ou au contraire le contredisent (la tondeuse dans un champ, le ruisseau sur un séchoir, la fontaine au-dessus d'une fontaine), ils engagent surtout à une réflexion avec leur situation globale : celle du parc naturel et des rapports complexes, parfois antagonistes, entre nature et culture : à la fois l'objet d'un débat linguistique (En 1769, au concours de l'Académie de Berlin on donne le sujet suivant : « En supposant les hommes abandonnés à leurs facultés naturelles, sont-ils en état d'inventer le langage, et par quels moyens parviendront-ils à cette invention ? ») tout autant qu'il demeure un thème privilégié de création contemporaine (de Robert Smithson et Richard Long à Pierre Huyghe et Olafur Eliasson), le rapport nature et culture est le lieu où convergent les problématiques d'aménagement du territoire, de langue et de production artistique.

Le troisième moment de l'œuvre est une étude que Bethan Huws a commandée à Josette Debroux. Il s'agit d'un texte théorique et sociologique portant sur la population locale, son ancrage dans la région et, justement, l'aménagement du territoire. Ici le rapport au paysage redevient celui du territoire, il est celui de la réflexion et de l'écrit. Cette troisième partie introduit un point de fuite, un mouvement de distanciation du spectateur avec le paysage, et de l'artiste avec son œuvre. En 1991, Bethan Huws expose The Lake Writing. 24 photocopies de pages manuscrites sont exposées à l'I.C.A. à Londres. Le texte décrit les observations d'un site naturel, quatre promenades autour d'un lac (le Llyn Idwal au nord du Pays de Galles). Les pages blanches se confondent avec les murs blancs de la galerie d'art, elles deviennent quasi invisibles, comme l'est cette étude qui reste discrète au sein du projet global, comparée aux installations à la Halle et sur la route départementale. Pour The Lake Writing, Bethan Huws a évité tout rapport à l'autobiographie, elle a écarté toute confession. Pour le projet du Parc naturel du Vercors, elle pousse la distanciation encore plus loin en demandant à quelqu'un d'autre d'écrire un texte d'observation désormais scientifique et non plus artistique. Elle introduit une neutralité et un recul radicaux dans son projet, afin d'y

annuler toute prétention idéologique ou romantique, afin au contraire d'y inclure l'universalisme critique de la science et de son discours.

Le projet de Bethan Huws dans le Parc naturel du Vercors est une de ses rares réalisations en langue française. C'est aussi sa plus ambitieuse en France. C'est surtout un projet important et dans la carrière de l'artiste et dans la perception artistique de ce qu'est culturellement, visuellement et politiquement un paysage. Le paysage est une entité mouvante, dans lesquels les notions de culture et de nature agissent comme des forces fluctuantes et adverses. Au lieu d'établir un discours subjectif autour de sa perception du paysage dans lequel elle intervient, l'artiste préfère une démarche ouverte d'observation, d'inclusion et de suggestion. Dans ses oeuvres, au-delà des sensations immédiates de séduction formelle ou intellectuelle (souvent par le biais de l'humour et de jeux de références et de langage), et parfois d'effolement et de perte de sens, il y a toujours une étrangeté. Celle-ci provient d'un travail d'archéologie qui remet en cause les imaginaires communs. Cette activité de forage des notions admises pour en révéler les failles logiques et structurelles opère par des mouvements de décadres, de déplacements, de redoublements, etc. Elle est toujours distanciée de l'artiste. Car, travaillant sur les normes, il faut que l'oeuvre en imite les formes (bureaucratiques, automatiques, post-industrielles) pour opérer une réelle perversion de ce qui les motive. Gustave Flaubert écrivait « L'auteur dans son oeuvre doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part.<sup>2</sup> » Finalement, c'est à la manière de Flaubert que Bethan Huws bâtit une oeuvre d'excavation, de patience et de distanciation : un travail sans illusions sur les idées reçues qui s'aperçoit que le langage, la logique et la culture n'ont pas d'innocence, ni de certitude.

Vincent Honoré, Septembre 2007

Les photographies ont été réalisées par Dominique Obadia

---

<sup>2</sup> Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet du 9 décembre 1852