



Tactiques tactiles

« En fin de compte, les plaisirs que l'on a à son architecture sont les plaisirs du toucher. Lui-même était pourtant obscurément conscient que derrière tout cela il y avait un mystère, un mystère auquel il n'était pas en mesure de donner un nom »

Joseph Rywert, préface à Adolf Loos, *Paroles dans le vide*

Ce sont des mises en scène. Des espaces altérés et redessinés, des environnements qui révèlent une certaine sensation, indéfinie, de tension, sous la surface d'une élégance ajustée.

Le travail de Guillaume Leblon ne se livre pas comme des images directes, comme des visions frontales, et il peut difficilement se restituer par des images. Il ne se manifeste pas d'un coup dans son intégralité : c'est plutôt un jeu subtil de caches et de révélations, un processus lent vers la découverte d'un lieu indéfini, la tentative de percevoir une atmosphère.

Leblon met en scène des rituels sophistiqués de séduction, où la perception de l'espace et des informations contenues dans celui-ci est souvent incertaine, précaire, ambiguë. Des présences se révèlent mais par allusions.

Un mouvement s'accomplit qui délimite un champ d'action, qui définit un nouveau point de vue, on habite un espace qui n'est pas toujours très accueillant.

C'est ce qui se passe dans des environnements comme *Essai Gris* (exposition personnelle au W139 d'Amsterdam, 2000) et dans la présentation faite aux Open Studios de la Rijksakademie, à Amsterdam toujours, la même année. Dans le premier cas on voyait se tracer un espace organique et en quelque sorte « absorbant », par le biais de modifications, parfois très subtiles et difficilement perceptibles, du « contenant » architectonique. Grâce à des modalités mesurées mais précises d'intervention, à une alternance de vides et de pleins, d'ouvertures et de fermetures, Leblon avait défini une atmosphère qui, tout en citant des formes et des matériaux de l'habitation domestique, en compromettait l'atmosphère supposée d'accueil et de confort.

Dans le second cas également était mis en scène une sorte d'espace privé mais cette fois au travers du rapport de quelques indices, des objets singuliers, n'ayant apparemment aucun lien entre eux. Deux cheminées, ouvertes dans un mur et allumées, presque comme pour symboliser un couple d'individus, la présence vivante d'une lien affectif (*Ordinaries*, 2000) ; deux malles de carton (*Trunks*, 2000), dont le plus grand était entrouvert, révélant difficilement son contenu (un amas indistinct de vêtements, les traces en désordre d'une intimité) ; un cigare inséré dans une étrange structure métallique disproportionnée qui le soulevait et l'élevait (*Echafaudage pour un cigare*, 2000) ; la peau d'un chat qui « habitait » la maquette d'un intérieur, comme si c'était un immense tapis ; une chaussure d'homme abandonnée à terre...

Tous ces indices qui renvoyaient à une scène domestique, mais en en rejetant la prétendue chaleur, délimitant bien plutôt une atmosphère de tension latente, d'élégance perturbée, d'intimité compromise. C'était presque la scène stylisée d'un film noir d'où l'on voit surgir les indices laissés par la violation d'un espace privé. Un espace bourgeois, violé par des bourgeois, pour citer Walter Benjamin : « Les criminels des premiers romans policiers n'étaient ni des gentlemen ni des apaches, mais des particuliers appartenant à la bourgeoisie ». Les espaces dessinés par Leblon sont des environnements stylisés sur lesquels ont été opérés des altérations subtiles mais décisives. Des lieux à traverser et à parcourir, et dans lesquels il faut laisser des traces plus ou moins visibles.

Leblon développe un dialogue entre la rigueur moderniste et minimale des formes, des structures et la sensualité, opportunément métaphorisée et sublimée que ces matériaux (habituellement le feutre, le carton, la moquette et le bois) transmettent. Dans ses installations il se noue un dialogue continu entre séduction et pudeur, mise en scène et censure, mondanité et réclusion. Les stratégies spatiales organisées par l'artiste et le choix même des matériaux visent à mettre en scène des rapports entre l'individu et l'espace. L'architecture est vue comme un mécanisme de la vision qui construit et définit le sujet la traverse et l'habite. Leblon cite, en les stylisant, des espaces de présentations, des lieux pour la mise en scène, qu'ils soient domestiques, théâtraux ou liés à la consommation (surtout la mode). Le concept de façade, de vitrine ; la disposition à l'acte d'exposer, de montrer, de mettre en scène, sont des situations récurrentes dans son travail. Mais ses vitrines, les niches insérées dans les murs (ceux qui ont été présentés dernièrement au musée d'art contemporain de Lyon) ne contiennent rien, ne montrent aucun produit.

Ce sont des actes d'exhibitionnisme sublimé, de voyeurisme manqué. Ils citent les structures et les modalités du monde des consommateurs, mais il reste des formes abstraites et absolument mentales. Peut-être est-ce nous, les « spectateurs », qui habitons et traversons les environnements dessinés par Leblon, qui regardons ces images produites par lui, qui sommes nous-mêmes les protagonistes de ces mises en scène. C'est notre mouvement dans ces espaces qui est sollicité et par conséquent qui est interrogé, notre relation, physique et mentale, avec les structures qui est mise en scène. C'est à nous qu'il incombe de remplir ces espaces vides, de rendre actifs des lieux potentiels.

En somme, plutôt que présenter des images, de fournir des informations, Leblon semble intéressé à organiser des champs, des aires où mettre en scène une dialectique entre l'individu et le cadre spatial, selon un jeu subtil de points de vue. Ce sont des encadrements où il faut insérer, mettre en scène, observer une action ; ce sont des espaces à ressentir physiquement davantage qu'à percevoir mentalement. Il peut y avoir des mouvements d'un œil dans l'espace (celui d'une caméra), conduits avec une démarche fluide et sensuelle qui traverse des espaces architectoniques et des milieux naturels (dans les films en 16 mm *Villa Cavroix*, 2000 ; et *April's Street*, 2001-2002). Dans les deux cas, la fragilité et la précarité mélancolique qui investissent les intérieurs, le paysage, les architectures reprises, détruites ou endommagées par la force silencieuse mais inépuisable de la nature vont de pair avec le sens de la beauté et presque de sérénité qui accompagne l'exploration de ces lieux. Le mouvement de l'œil entre les ruines de la villa mène à une ouverture vers le paysage naturel ; le profil de l'eau qui a inondé les routes et recouvert en partie les bâtiments, a défini un nouvel espace, en divisant l'image en deux, entre un dessus et un dessous, entre ce qui est révélé et ce qui est demeuré caché : encore la création de nouveaux points de vue.

D'autres fois ce sont les mouvements du spectateur dans les environnements mêmes dessinés par l'artiste qui définissent les relations possibles avec l'espace. Ainsi les relèvements de la moquette à Amsterdam (dans *Essai Gris* déjà cité) et à Pise (*Contours*, Fondation Teseco, 2001), sont des surfaces qui altèrent légèrement la perception de l'espace, ce sont des points depuis lesquels on peut maintenir une sorte de position privilégiée sur les autres habitants du même lieu ; provoquant un jeu de relations entre intimité et contrôle. En créant une sorte d'oasis ou d'obstacle, ces altérations spatiales opèrent un acte de violence « soft » sur la rigidité de l'architecture. Ainsi *Fumée* (2003, encore en phase de projet) suit une modalité

d'intervention comparable, par le biais d'une altération plus résolument sensorielle : un demi-cercle de fumée, circulant dans un matériau transparent, traverse deux points d'un mur en les reliant l'un à l'autre. Le contraste entre la légèreté impalpable, sans forme, de la fumée et la rigidité immobile du mur est encore plus marqué. Comme dans les deux films précédemment cités, Leblon suggère ici la potentialité de l'élément naturel, dans son rapport à l'œuvre constructive de l'homme.

Intérieur-Façade (dans les deux versions des Open Studios de la Rijksakademie en 1999 et de la galerie Public à Paris en 2001) travaillent encore plus directement sur l'altération des points de vue, sur la modification de la perception habituelle de l'espace, sur la création de nouveaux rapports entre ses habitants. Ici encore, c'est tout une dialectique qui est en jeu : entre cacher et placer en vue, entre espace privé et espace public : le spectateur habite cette nouvelle scène qui a été créée mais il est à son tour observé par d'autres spectateurs et par d'autres regards. Il est à la fois acteur et spectateur, sujet et objet de la mise en scène. Dans le travail de Leblon le voyeurisme et l'exhibitionnisme se confondent et s'entrecroisent continuellement.

6

De même, les fenêtres ouvertes dans un mur devraient fournir une vue sur un ailleurs, aider à la perception de l'espace environnant (dans la version de Lyon, la fenêtre créée par Leblon donnait sur une salle où était projetée la vidéo d'un autre artiste de l'exposition), mais sont remplacées par une moustiquaire (symbole d'une protection face à une présence étrangère et perturbante ?) sur laquelle coule, en filigrane, de l'eau. La vue est compromise, la perception altérée, la lecture non univoque. Enfin, dans le cas de l'installation *Equipment* (Arti et Amicitiae, Amsterdam, 2002) l'altération de l'espace se fait par une structure de bois et de plâtré qui bloque le passage entre deux salles, mais crée un autre niveau, donnant au visiteur différentes possibilités de relation avec le nouvel espace -- qui s'est ainsi créé. Dans ce cas Leblon a construit une structure qui laisse en évidence le processus de la construction, structure qui peut être traversée, observée, perçue selon différents angles.

Mais il arrive que le même artiste en personne, peut-être pour briser le profil quasi intimiste de ses intérieurs, se montre une autre scène, cette fois dans une dimension absolument publique. Pour sa participation à l'exposition Sonsbeek 9 (Arnhem, 2001), qui est précisément dédiée à des interventions artistiques dans des lieux publics, Leblon a accepté et relancé le défi, en se mettant directement en jeu, en exposant son corps comme objet d'observation, comme matériau du geste

artistique (*Temps libre*). En venant presque à parodier le vol (simulé) d'Yves Klein dans *Saut dans le vide*, l'artiste s'est lancé du toit d'un bâtiment dans un quartier central de la ville qui accueille l'exposition, pour retomber sur une pile de cartons disposés au-dessous dans la rue. Dans un acte d'exhibitionnisme conscient, qui opère un court-circuit entre la dimension artistique, la sphère existentielle et le spectacle, Leblon se place lui-même sur une scène, il s'offre sans trucage ni hésitation au regard et au jugement de l'autre, du public. Il est lui-même devenu forme, volume qui s'affronte avec d'autres matériaux (des objets, et ce n'est pas par hasard, qui sont normalement utilisés pour contenir et protéger), en créant un nouveau jeu de relations, échappant aux limitations de mouvement dans un espace fermé. Cette fois c'est vraiment le corps de l'artiste, son mouvement à la fois dramatique et élégant, qui véhicule le rapport entre nature et forme, liberté et contrainte, sensualité et discipline, voyeurisme et exhibitionnisme.

Luca Cerizza

traduction H-A Baatsch

7