

ETC



Entrevue avec Cyprien Gaillard

Timothée Chaillou

Numéro 85, mars-avril-mai 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34818ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

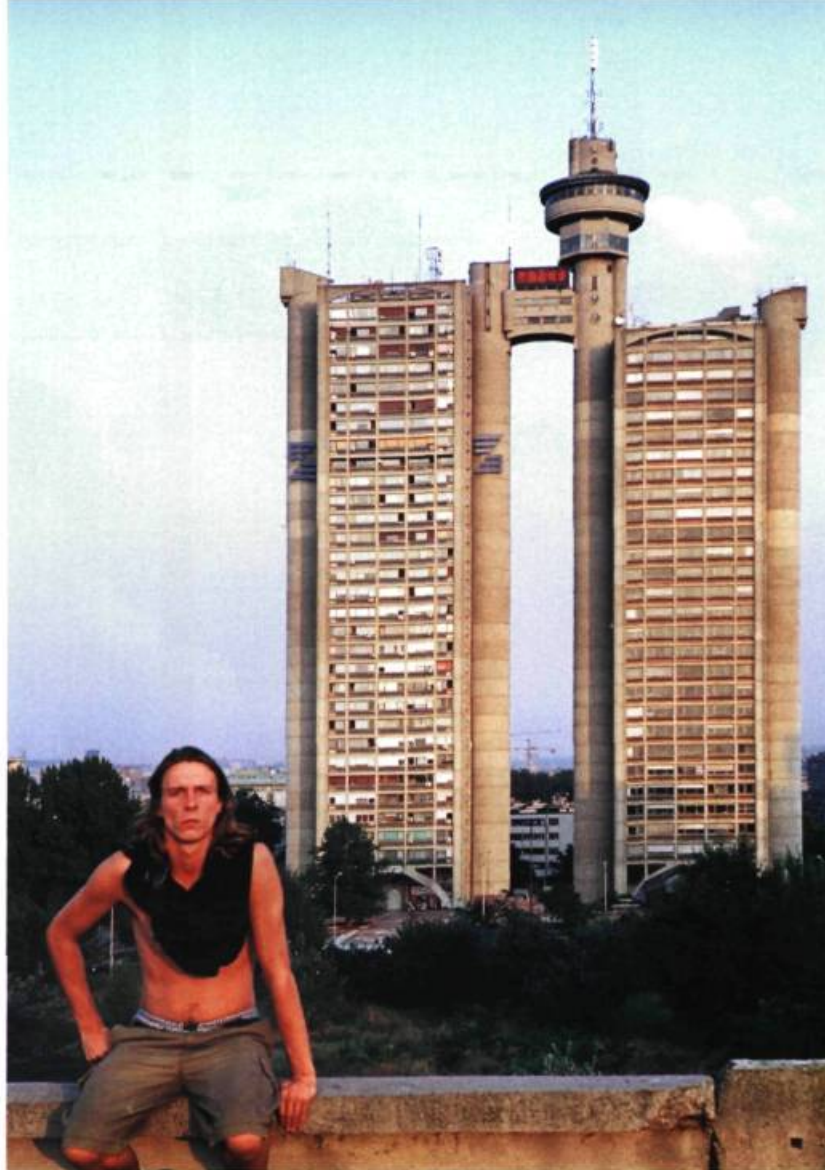
Chaillou, T. (2009). Entrevue avec Cyprien Gaillard. *ETC*, (85), 36-39.



Cyprien Gaillard, *Real Remnants of Fictive Wars II*, 2004. Film 35 mm transféré sur DVD; 7, 14. Édition de 5. Courtoisie Cosmic Galerie.



Cyprien Gaillard, *Desnansky Raion*, 2007. Vidéo; 30'. Édition de 5. Courtoisie Cosmic Galerie.



Entrevue

Entrevue avec Cyprien Gaillard

Cyprien Gaillard photographie et filme des lieux en ruine, comme si notre futur se tournait vers un âge obscur et médiéval. Par ce geste, par cette poétique du vandalisme et cette mélancolie héroïque, il ne « vise ni le spectaculaire ni le divertissement mais une dimension qui met en danger un paysage sans le réduire à l'anecdote. » Il aime cette « idée "ruiniste" selon laquelle il faut représenter un lieu détruit ou partiellement détruit pour le sublimer. » À ses yeux, un paysage abîmé est plus beau, plus intéressant, qu'un paysage parfait. Par leur caractère entropique, les vestiges sont des vanités qui témoignent du passage du temps et fondent une géographie romanesque. La dégradation et le chaos sont les formulations d'une harmonie fragile qui servent à situer Cyprien Gaillard « entre vandalisme et esthétique minimaliste, entre romantisme et land art. »

Timothée Chaillou : *Ta pièce The Arena and the Wasteland (2008) est un cercle de projecteurs placés en haut de mâts, dans un terrain vague – le Skulpturenpark – lors de la dernière Biennale de Berlin. C'est un objet de spectacle mettant en scène le paysage et son visiteur.*

Cyprien Gaillard : J'aime l'économie de moyens d'un simple éclairage. Berlin est très peu éclairé la nuit, seuls les monuments le sont. Le Skulpturenpark est un *no man's land* qui sépare l'est et l'ouest de Berlin. Depuis la chute du mur, rien n'a été reconstruit sur cette zone. Ma proposition se devait de révéler ce terrain vague dans son état actuel. Je ne voulais pas l'utiliser comme un espace

d'exposition extérieur, ni comme un lieu d'accueil de sculpture, mais éclairer ce terrain comme si c'était un monument horizontal, pour révéler une sorte d'espace négatif bordé par un vrai parc, des immeubles d'habitations et de bureaux. C'est une arène, un simple espace en devenir que je voulais célébrer.

T. C. : *Ta production implique les enjeux esthétiques de la ruine. Quelle en est ta vision ?*

C. G. : Pour moi il y a deux types de ruines : légales et illégales. Il y a les ruines classées et protégées, celles des monuments et des sites archéologiques. Les ruines illégales sont celles d'une histoire plus récente, ce sont des bâtiments que l'on démolit ou que l'on enterre. Par exemple, ce sont les tours d'habitation des années 60, les blockhaus de la Seconde Guerre mondiale et les maisons victorienne de Détroit ou de Baltimore. Ce sont des ruines non officielles. Ce qui m'intéresse dans les ruines, c'est ce long moment qui s'écoule entre l'évacuation d'un bâtiment et sa démolition. Avant la destruction, une entreprise vient enlever les structures de verre, les ascenseurs... Ils fragilisent le bâtiment en retirant tout matériau qui ne serait pas du béton – le béton étant ensuite recyclé. Pendant ce laps de temps, le bâtiment a une vie en soi : en dehors du contexte social qui fut à l'origine de sa construction, en dehors de l'histoire du modernisme et de l'histoire de l'architecte. Il appartient au paysage, devient une toile de fond et s'autonomise. Je n'aime pas l'architecture actuelle. C'est du néant. La mort du bâtiment du début des « grands ensembles », de la



vague moderniste m'inquiète. Je ne peux pas être enthousiaste de la construction d'un village olympique à la place d'anciennes tours d'habitations. Une maison de Frank Lloyd Wright sur cinq est démolie aux É.-U. Toutes les villes veulent faire façade, être propres. Il y a une hypocrisie face à la négation des règles de l'entropie et de la dégradation. Les entreprises qui recyclent le béton des démolitions vont le réduire à un état de gravier, pour le revendre à d'autres entreprises qui construiront des autoroutes ou de nouveaux immeubles. Le fantôme du bâtiment se retrouve alors dispersé dans la ville. La ruine est une préservation, elle n'est pas l'oubli.

T. C. : *La destruction, est-ce « l'attente du non-pouvoir » comme le dit Maurice Blanchot ?*

C. G. : Pour moi c'est l'inverse, la destruction est la célébration du pouvoir. La démolition est antirévolutionnaire. L'État construit un bâtiment et c'est toujours lui qui décide de sa démolition. À l'époque de la révolution, c'est le peuple lui-même qui détruisait les monuments. Si l'État s'occupe de tout, cela laisse peu de place à tout mouvement révolutionnaire. De même, les processus qui devancent une destruction sont socialement éprouvants, il y a des expulsions, des exclusions. Les démolitions sont tellement spectaculaires que cela devient légitime et efface tout débat. C'est véritablement du vandalisme illégal et officialisé.

T. C. : *Victor Hugo dit que les ruines sont épiques, héroïques. René Huyghe, en parlant de la peinture d'Hubert Robert, dit que « les peintres qui exaltent le sentiment de la vie sont amenés à chérir les ruines qui rappellent le prix des heures ». La destruction, l'accident, la catastrophe sont des interruptions du temps, le rendant visible.*

C. G. : Je suis tout à fait d'accord avec cela. À une époque préévolutionnaire, lorsqu'Hubert Robert peint le Louvre en ruines ou la construction des canaux du château de Versailles, c'est un geste fort. Il se justifie de manière formelle en disant que la ruine, le pittoresque sont plus propices à l'exercice de la peinture que des bâtiments debout. Dans ces peintures du château de Versailles, il peint la déforestation comme un décor, comme une vision de chantier apocalyptique. J'ai une affection profonde pour son travail.

T. C. : *Dans plusieurs de tes peintures, tu ajoutes à de vieilles toiles achetées des traces de peinture blanche. Tu effaces en partie les paysages représentés. Dans certains de tes films, tu envahis des lieux par des nuages de fumée. Ces actions relèvent du vandalisme, c'est une amnésie et une mise en danger du paysage.*

C. G. : C'est une problématique de peintre. La représentation d'un paysage dans l'état où il est ne suffit pas. Il faut le ruiner, le représenter partiellement ruiné pour en faire une œuvre intéressante. Dans mes films, les lieux sont plus importants que le geste et les actions en cours dans ceux-ci. Ce sont des portraits de lieux. J'efface le paysage pour pouvoir le retrouver fragilisé par un geste. Les nuages de fumée que je provoque sont considérablement plus petits que ceux causés par les démolitions d'immeubles. Je réponds à un vandalisme bien plus important et officialisé. J'ai d'abord commencé par voler des extincteurs dans Paris pour les amener en banlieue sur des terrains vagues pour les vider, par plaisir. L'objet extincteur me plaît, c'est un objet vital, un objet de l'urgence, un objet lié à des normes de sécurité que j'utilise de la manière la plus inutile possible pour créer des nuages de fumée.

Petit à petit, j'ai voulu que ce geste ne soit pas simplement vu comme un geste de destruction, un acte de vandalisme. Je ne filme plus de gens ouvrant des extincteurs. J'aime que le spectateur ne sache pas comment est généré ce nuage, comme s'il était un phénomène naturel. J'aime que l'on voie ces films comme des images romantiques.

T. C. : *Es-tu nostalgique des destructions révolutionnaires, de cette destruction légale ?*

C. G. : Ce n'est pas de la nostalgie, car je n'ai pas connu cette époque. En revanche, je suis inquiet de la proportion que prennent ces démolitions organisées. L'anachronisme est une manière de se battre contre la nostalgie. L'anachronisme ne peut exister que si l'on garde un peu d'une époque que l'on veut préserver en y associant des éléments contemporains. Par exemple, j'aime beaucoup le théâtre de Détroit, qui est devenu un parc de stationnement. C'est devenu un monument, un symbole et un site à visiter. Cela me touche, c'est une vision à la Mad Max.

T. C. : *Peux-tu nous parler de ta série Geographical Analogies. Ces polaroids sont-ils une carte personnelle du monde, une géographie intime ?*

C. G. : Cette série me permet de rassembler des images, de les mettre à plat, au même niveau. Je peux mettre sur le même plan des pyramides et des barres d'immeubles. Tous les paysages rassemblés ont à voir avec la ruine, ce sont des paysages en dégradation. J'ai commencé cette série avec des polaroids d'une variété de cyprès de Californie qui ne pousse qu'en ville, et dont la forme est celle d'une explosion, d'un feu. Cela a fixé la forme de ces travaux, car je voulais isoler au maximum cet arbre de son contexte, de l'architecture sexy et idyllique californienne. Je déplace l'angle de vue, qui n'est ni horizontal ni vertical mais penché, et ce basculement me permet d'avoir une plus grande vue de l'arbre que de l'architecture qui l'entoure. Je rassemble ensuite neuf polaroids dans un cadre formant un losange. Je ne cherche pas à faire de cette série l'abécédaire des ruines du monde. Cela me permet simplement d'organiser le monde tel que je le perçois. À mes yeux, ce ne sont ni des documents, ni de la photographie, mais trois mouvements qui viennent après la photographie : un angle de vue penché; un assemblage en losange

comme une structure géologique, un diamant; une présentation à plat, posée sur des tables, comme des recherches archéologiques. Par ailleurs, avec les polaroids, j'aime cette idée que ces images tendent doucement vers l'abstraction, qu'elles deviennent neuf images blanches en vieillissant, qu'elles disparaissent.

T. C. : *Dans Desniansky Raion (2007), des feux d'artifice ont lieu sur un immeuble. Jean-François Lyotard rappelle qu'Adorno disait que « le seul très grand art est celui des artificiers : la pyrotechnie simulerait à la perfection la "consumption" stérile des énergies de la jouissance. »*

C. G. : Les artifices que je préfère sont les plus *low tech* possible, comme les fumigènes des hooligans. J'aime les feux d'artifice qui ont lieu à la tombée de la nuit, et non durant la nuit. Pour que le paysage reste visible. J'aime les artificiers du jour et d'une certaine manière, je me considérais de la sorte. Une économie de moyens lie les extincteurs et les feux d'artifice. Les nuages de fumée sont des artifices qui peuvent être présentés lorsqu'il fait jour. Si une production est une manière d'intervenir dans le paysage, le feu d'artifice est une manière de penser le paysage en termes de proportions. Mes gestes se proportionnent en fonction du paysage et me permettent de prendre place dans celui-ci.

T. C. : *Associes-tu le hooliganisme à la violence ?*

C. G. : Ma vidéo *Desniansky Raion* est une véritable peinture d'histoire. Des groupes de hooligans s'affrontent dans une cité, les bâtiments autour sont comme des châteaux forts. C'est une gravure, une représentation de bataille napoléonienne. Je n'y vois rien de violent et je ne me représente pas mon travail comme étant violent. La vraie violence vient de ceux qui veulent contrôler le paysage, des bureaucrates et du postmodernisme architectural. La violence que je figure n'est qu'une toute petite violence, une réponse douce à des violences extrêmes. J'ai une vision romantique et je me pose comme unité de mesure par rapport à des données bien plus grandes.

ENTREVUE DIRIGÉE PAR TIMOTHÉE CHAILLOU
Timothée Chaillou, critique d'art, historien de l'art et du cinéma.

