

Max Wechsler

SPIEGELUNGEN

L'image ne reflète pas la réalité,
mais, de toute réalité, décrit la fin
spectaculaire.

Edmond Jabès

Ces dernières années, la plupart des travaux de Nils Nova traitent de façon récurrente du rapport à l'espace d'exposition, dans lequel l'artiste établit une relation entre illusion et réalité. Cela signifie que Nova conçoit des installations spécifiques aux lieux dans lesquels l'espace réel est transformé et réarticulé *in situ*. Il y analyse et déconstruit la situation d'origine et, dans sa représentation, la soumet à une série de jeux d'esprit spatio-visuels afin de projeter par la suite les visions qui en résultent sur le lieu d'origine, sous forme d'images spatiales ou d'espaces iconiques en tant qu'idées constructives. Le médium choisi pour ce processus est la photographie : Nova sélectionne des perspectives de l'espace qu'il photographie, puis imprime ces vues sous forme de papiers peints afin de les monter à un autre endroit ou dans un espace voisin. De cette façon, les vues de l'espace original se décalent, se déforment, se multiplient et font apparaître des superpositions et des réflexions qui perturbent la perception de l'espace original de diverses manières. En ayant recours à une forme contemporaine du trompe-l'œil traditionnel au sein de l'espace réel, il crée un espace virtuel tout aussi réel. Paradoxalement, l'espace et l'illusion de l'espace se fondent l'un dans l'autre et se confondent.

RÉFLEXIONS

Dans ce contexte, permettez-moi d'évoquer les premières réflexions de Michel Foucault sur « des espaces autres », ces espaces qui, en quelque sorte, « sont en liaison avec tous les autres, qui contredisent pourtant tous les autres emplacements » : il y a d'un côté les « utopies » et de l'autre les « hétérotopies ». Les deux trouvent, selon Foucault, un point de convergence dans le miroir : « Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas [...] une sorte d'ombre [...] qui me permet de me regarder là où je suis absent : utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour [...] le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je

me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.»¹ Il va de soi que les spéculations de Nils Nova sur les diverses projections d'espace ne peuvent être interprétées comme des illustrations de la pensée présentée ici par Foucault ; j'utilise bien plus la déduction découlant de ces deux notions comme une magnifique analogie pour qualifier l'essence des travaux de Nils Nova.

Il faut aussi comprendre cela dans un sens plus large. En effet, depuis ses débuts et sans perdre en intensité, les créations de Nova se meuvent non seulement dans le cadre des installations dans l'espace évoquées mais elles se servent aussi de toute la diversité des médias, de la peinture à la photographie, de la vidéo à l'installation et à la performance que l'artiste apprécie utiliser également de façon transversale multimédia, dépassant ainsi le champ de l'œuvre elle-même. Le domaine conceptuel, avec ses diverses motivations et la mise en relation des différents médias, ne répond toutefois pas, dans un premier temps, à un calcul artistique mais s'élabore sur la base d'une approche instinctive et associative de chaque problème. Il faut observer que l'ancrage général de cette œuvre est sous-tendu par une pensée et une pratique continue picturales, par une compréhension de la peinture qui vise un caractère imagé dans lequel fluctue la perception de la surface ainsi que l'illusion spatiale et où la réalité objective et la pure abstraction se superposent constamment.

FIGURES Pour cette œuvre si variée sur le plan des médias comme de la forme, également très disparate dans son apparence, on ne peut pas nécessairement attendre, a posteriori, que se développent des lignes d'évolution manifestes, et certainement pas de nos jours. On trouve cependant des correspondances intéressantes du point de vue du sujet et de l'image. Ainsi, l'espace, c'est-à-dire la préoccupation avec les concepts d'espace, a été très tôt déjà un thème central du travail de Nils Nova. Tout d'abord dans les premières peintures, dans lesquelles il créait, à l'aide d'un langage pictural minimaliste encore fortement imprégné de géométrie, des espaces visuels ambivalents susceptibles à tout instant de basculer visuellement. Puis, dans le complexe des *Images-TV* (1997–2000) qui sont des photographies d'écrans d'anciens téléviseurs à tube cathodique, fonctionnant aussi comme des miroirs lorsque les appareils étaient éteints. Ces images montrent une série d'intérieurs qui se reflètent dans les téléviseurs et qui restituent, sous la forme d'impressions à jet d'encre sur toile, une galerie d'espaces fantomatiques irréels, comme si elles reflétaient les vues de l'autre face du mur. Considérées rétrospectivement, ces approches signalent déjà très clairement les dimensions hétérotopiques à venir et qui ne feront

que se renforcer. Il en va de même avec les « stills télévisuels et filmiques » qui renvoient au champ d'inspiration de la culture triviale qui prendra de plus en plus d'importance avec sa relation toute particulière entre l'être et le paraître.²

Pour en revenir aux grandes installations dans l'espace, on observe que, dans certains cas, le potentiel de déstabilisation qu'elles génèrent accroît encore la subtile irritation de l'observateur en raison de l'intégration par l'artiste de peintures et d'images photographiques dans les parois tapissées de photographies-illusions qui sont également des éléments de la photographie. Ou alors, il suspend aux images virtuelles qui recouvrent les murs des images ou des photographies réelles. Pour l'exposition *Similar Encounter* (2008) dans l'espace d'art La Rada à Locarno, Nova avait à disposition deux grands locaux adjacents d'une ancienne école qu'il a fait s'interpénétrer en les permutant. Avec quelques rares objets, il signale une exposition dans chacun des locaux puis, dans un second temps, il photographie les deux pièces à partir de la paroi commune. Il monte ensuite ces photographies sur la paroi médiane de l'autre espace, si bien que les deux vues se retrouvent pratiquement dos à dos. De ce fait, Liz Taylor en Cléopâtre regarde hors de la tapisserie photographique en direction de la grande peinture d'un écoulement bleu en vernis acrylique (*Door*, 2008) disposée contre le mur d'en face. Cette paroi apparaît à son tour sur la tapisserie photographique de l'autre espace, contemplée par la photographie encadrée d'une autre Liz Taylor jouée par Vera et placée sur la paroi du fond. La première impression suggère que les deux pièces se trouvent en continuité l'une de l'autre, qu'elles s'interpénètrent, que l'on pourrait voir et traverser le miroir comme dans les mondes magiques de l'au-delà. Finalement, le tout se révèle être une impénétrable illusion de réflexion complexe de deux espaces. L'expérience totale de cette installation ne peut finalement s'accomplir que dans l'imagination de chaque observateur.

Dans *Después y antes* (2009) par contre, Nova photographie en contrechamps, et dans sa plus grande dimension, l'énorme salle d'exposition vide de l'Artiglierie dell'Arsenale à la Biennale de Venise et monte les prises de vue frontales des parois opposées dans une installation photographique en les faisant se rejoindre dans l'angle. Il n'y a pas que les dimensions imposantes qui décuplent notre représentation ; le montage des « reflets » photographiques dans l'espace réel la transcende déjà de façon extrême et fait vaciller la position ainsi que le point de vue de l'observateur. Il ne lui reste à nouveau plus qu'à se réorienter une nouvelle fois dans sa relation à l'espace. Cette expérience fluctuante de l'être et du paraître se poursuit quand, au milieu de la paroi blanche de la moitié de l'espace photographié effectivement virtuel, nous observons une image réelle qui semble flotter librement dans l'espace, suspendue devant le fond photographié : la peinture d'un *Empty Centers* (2009) dont le fond en acier poli du centre de l'image agit comme un véritable miroir.



Le spectateur lui-même et son environnement se voient projetés dans l'image et devenir partie prenante spontanée de son propre travail de perception.

Cependant, le niveau d'abstraction s'accroît une fois encore lorsque Nova étend le principe en transposant vé-

ritablement des espaces dans d'autres espaces étrangers sur de grandes distances. En 2010, il a ainsi créé un cube d'un mètre d'arête, le *Voorkamer Cube*, pour l'exposition *Zweierlei: Morrens & De Boe Productions present Voorkamer* dans l'espace d'exposition bâlois Klingental. À l'extérieur, ce cube présente la peinture d'un écoulement et à l'intérieur, dans une tapisserie photographique densifiée et en quelque sorte une miniature, l'espace d'exposition dans lequel Rik De Boe et Peter Morrens ont débuté leur projet artistique *Voorkamer* à Lierre (Belgique), où Nova avait présenté l'installation photographique *Valse Wand* un an auparavant. Pour l'exposition au PhotoforumPasquArt à Bienne, il apporte même, entre autres, son atelier au musée en introduisant son propre espace dans l'espace (*Déplacement*, 2011). Dans le cadre d'une chorégraphie complexe, l'espace de la production artistique est transposé dans un espace du dévoilement et du regard afin d'y acquérir une nouvelle qualité en tant que lieu de réflexion.

EMPTY CENTER Les *Empty Centers* sont des types d'image dans lesquels la peinture tourne autour du centre, s'en extrait ou a tendance à s'incurver des bords vers le centre. Le sujet apparaît assez tôt dans l'évolution de Nils Nova sans pour autant être défini comme tel : par exemple dans l'œuvre photographique performative *Time* (2002) où l'un des premiers exemplaires est suspendu de façon classique au-dessus du canapé sur lequel l'artiste fait une petite sieste. Cependant, le motif trouve probablement son origine dans le travail vidéo *Over your Head* datant de 2001. Il s'agit d'une suite d'apparitions lumineuses concentriques qui, surgissant du noir, passent à une clarté étincelante, dans une sorte de vide aveuglant, pour disparaître à nouveau dans le néant de l'obscurité et ainsi de suite. Accompagnée d'un murmure éthéré et mélodieux, la caméra filme l'enclenchement et le désenclenchement des sources lumineuses qui sont placées au-dessus d'elle. Les vibrations de l'image et la fluctuation de la lumière ne résultent finalement que du détournement des automatismes de la caméra. Par la suite, Nova crée une séquence hallucinatoire-méditative similaire en rassemblant des levers et des couchers de soleil, mis en scène sous la forme d'une installation avec un transatlantique en bois sous le titre de *Sunset Motors* (2004). Ce transatlantique est ensuite un élément de la vidéo *Dusk* (2004) où il est enflammé puis

FILM STILL 2001

Tirage acrylique sur PVC, 100 × 200 cm

se consume, constituant l'unique source de lumière. Ce transatlantique à moitié carbonisé se retrouve finalement dans *Love Supreme* (2004) devant un *Empty Center* rayonnant de jaune.

Le sujet se déplace sur un vaste éventail d'associations et de significations et ouvre un large champ d'interprétations. Les *Empty Centers* évoquent un espace au sein de la peinture qui s'articule comme une profondeur, un mouvement initié à partir du centre, puis à nouveau comme réflexion, en tous les cas toujours un espace du vide ou de la virtualité. Peut-être faut-il comprendre ce vide comme une libération de la charge iconique éprouvante, peut-être aussi figure-t-il cette idée de l'infini qui s'incarne dans la peinture pour le peintre/cinéaste dans la « baie de Personne » de Peter Handke. Comme une plongée dans l'infini, c'est ainsi que parle le peintre/cinéaste, dans un infini qui se manifeste par ce noir qu'il avait expérimenté enfant lorsqu'il fermait les yeux. Le noir comme l'espace intérieur incommensurable qui, chez l'enfant dans le demi-sommeil, se peuple peu à peu de lumières et d'images, tel que le vit ensuite le personnage du roman. C'est assurément aussi l'instant de l'oubli de soi qui est évoqué dans ce champ d'associations, cette étrange plongée dans un état d'isolement et d'invalidation simultanés. Sans vouloir réellement mesurer ni représenter les espaces intérieurs dont il est question ici, l'œuvre de Nils Nova touche de façon récurrente les domaines de la transcendance, pour ne pas aller jusqu'à interroger la métaphysique, et cela même dans les peintures figuratives. Je veux dire par là que cette œuvre n'est pas si facile à localiser car en dépit de l'apparence de sa présence manifeste, il n'est pas rare qu'elle tende, aussi indiscernable que cela soit, vers des situations où la perception devient onirique, légèrement détachée du monde.



MARYON PARK Pour son exposition *Zwielicht* (« pénombre ») au musée Bellpark à Kriens, Nils Nova a créé en 2007 une série d'espaces qui s'étendait d'une frise mise en scène au-dessus d'un horizon marin, où figuraient les portraits sans visage, uniquement caractérisés par leur barbe et leur chevelure typiques, d'illustres philosophes occidentaux, de Platon et Nietzsche jusqu'à Derrida (*Horizon*, 2007), en passant par différentes illusions spatiales, jusqu'à un espace retourné à 90 degrés et une galerie de peintures représentant des vues de parcs. Pour ce qui est de cette dernière, il s'agissait manifestement d'une allusion au film légendaire *Blow Up* de Michelangelo Antonioni de 1966, thématissant surtout l'insécurité du photographe de mode qui, lors du développement de clichés d'un couple d'amoureux pris dans le Maryon Park, pensa

reconnaître un assassin et un cadavre dans l'arrière-plan. De retour dans le parc, il trouve bien le cadavre mais celui-ci finit toutefois par disparaître à son tour, comme se dissout peu à peu l'évidence photographique dans le grain du film lors de l'agrandissement de plus en plus poussé. La perception sensorielle et l'imagination se mélangent inextricablement et les apparences du monde ne se laissent visiblement plus objectiver, même photographiquement. Tout cela n'était-il qu'un rêve éveillé ? L'évocation de la pénombre (« Zwielicht ») dans le titre de l'exposition le souligne déjà : L'être et le paraître ne peuvent plus être dissociés et nous nous trouvons dans la sombre lumière mixte d'un demi-sommeil qui nous réserve des situations louches, voire peut-être monstrueuses. En ce qui concerne la façon dont le public perçoit de telles incertitudes, Luis Buñuel en appelle, étant donné sa profession, à la « force hypnotique » du cinéma. Ce n'est donc pas un hasard si Nils Nova se reconnaît à une certaine époque dans le jeune Luis Buñuel, fait dont il tire l'un de ses premiers doubles portraits *Luis & Nils* (2002). En cela, il fait non seulement appel à son amour du cinéma mais invoque aussi son origine latino-américaine, son enfance aussi heureuse que turbulente au Salvador et en particulier la magnifique anecdote suivante faisant partie de ses innombrables souvenirs. Lors de l'une des absences de ses parents et malgré la présence de ses trois sœurs, le petit garçon a regardé à la télévision, chose qui lui était défendue, le film *El ángel exterminador* (1962). Buñuel y raconte dans son style surréaliste et viscéral comment, lors d'une soirée, la société bourgeoise bascule dans un monde à l'envers et se retrouve brusquement et de manière inexplicable enfermée, comme sur une île, dans le salon de la villa, dans un genre d'uto-hétérotopie. La façon dont Nova raconte cela aujourd'hui fait penser qu'il s'agit d'une expérience marquante sur le long terme qui a rempli à cette occasion le réservoir des pensées et des émotions de l'artiste.

SOSIE ET DANSEUR DE RÊVE Les doubles portraits de Nils Nova, avec Luis Buñuel, Peter Lorre en assassin dans le film de Fritz Lang *M le maudit*, dans de multiples versions avec Elvis Presley et plus récemment avec Georges Braque, ne sont qu'un des différents accès à son œuvre photographique. Derrière ces « confrontations », dans lesquelles il se met lui-même en scène, réside certainement aussi l'envie du performatif, le goût du jeu et la tentation de la mascarade, aussi familière à Buñuel. Les images doubles se produisent également détachées de sa personne. Cela signifie que Nova porte en lui les apparences typiques de contemporains célèbres et attend que surgisse soudain, quelque part dans sa vie et parmi ses connaissances, une personne s'apparentant à peu près au modèle. Très vite, les deux images sont

montées ensemble ou l'original est doublé. Cela est par exemple le cas avec Liz Taylor, Andy Warhol, Glenn Gould, Robert de Niro, Bazon Brock et d'autres icônes publiques mais aussi avec Marcel Duchamp qui pose en Rose Sélavy.

Ce genre particulier de photographie s'intègre de toute évidence dans le corpus des autres photographies. Pour son travail, Nova puise dans un énorme fonds d'images qui proviennent de sources très différentes : instantanés de voyages, portraits de tous les genres, des stars de tous milieux, des figures célèbres du monde du show business, photographies de presse, situations spatiales particulières ainsi que quelques reproductions de ses propres peintures ; enfin, beaucoup de « found footages ». L'intensité de ce matériau réside pour l'essentiel dans les ambiguïtés qui émanent de ces images. En effet, par le montage de cette matière narrative, l'artiste parvient à mettre en scène, de façon aussi légère que contraignante, la tendance à l'enchantement et à la mystification inhérente à son travail, pour ne pas parler de déstabilisation et d'imposture. En tant qu'œuvres individuelles, les photographies apparaissent d'une part égales aux peintures et comme des éléments d'installations importantes, d'autre part elles sont assemblées en compositions complexes dans un fouillis à l'apparence sauvage. Elles n'ont de cesse de proposer un jeu vexatoire avec la mémoire visuelle collective, avec la vérité de réalités et avec la prétendue vérité. C'est comme si dans le processus du souvenir surgissent et s'articulent des images qui se troublent ensuite, se réactivent lorsqu'elles sont confrontées à d'autres fragments de la perception, tout en ne se laissant pas assujettir avec assurance.³ Des simulacres et des mondes parallèles entrent en jeu et il n'est même pas nécessaire de méditer sur l'ombre de Peter Schlemihl ou d'autres âmes vendues pour être atteint d'un léger vertige.



[1] Michel Foucault, « Des espaces autres », in : *Dits et Ecrits*, t. II, 1976–1988, Paris (Gallimard, collection Quarto) 2004, p. 1574 sq.

[2] Voir Nils Nova, *Screen*, Lucerne / Poschiavo (Edizioni Periferia) 2005.

[3] Voir le livre d'artiste de Nils Nova, *Memory Confronted*, Lucerne / Poschiavo (Edizioni Periferia) 2007.