

L'œuvre de Pierre Courtois est multiforme: sculptures, boîtes, dessins, tableaux, installations, vidéos... Bien ancrée dans la pratique contemporaine, elle puise pourtant son inspiration dans des pratiques ancestrales qui, de tout temps, ont consisté pour l'homme à se mesurer à son environnement – sinon à le mesurer tout court. «Je suis un promeneur solitaire qui pose les jalons de sa propre mémoire», nous dit l'artiste. Echelles de mesure, jalons, fils à plomb, traits de craie bleue nés d'un lâcher de cordeau, sont autant d'éléments récurrents qui témoignent de sa volonté d'organiser l'espace, non pas à la manière rigoureuse du géomètre, mais de façon poétique, en multipliant les approches de son sujet. «Relations» est bien le maître-mot de ce travail – c'est également le titre de l'une de ses œuvres qui a donné son nom de baptême à l'art relationnel défini par le CAP en 1973. Sa spécificité, par rapport aux autres productions du groupe, est d'être axé presque exclusivement sur le paysage. Ardennais d'origine, vivant aujourd'hui dans une ancienne ferme qui regroupe logement et ateliers, l'artiste a toujours puisé son inspiration dans l'observation de la nature, mais aussi dans celle des moyens mis en œuvre par l'homme pour l'appréhender.

Dès les débuts de sa carrière de «paysagiste», Pierre Courtois, qui est alors étudiant à l'institut Saint-Luc, refuse toute référence au pittoresque pour s'intéresser davantage aux différentes manières d'aborder son sujet. Vers 1970, il juxtapose au croquis d'une colline sa vue en coupe, soulignant la pluralité des approches possibles d'un même paysage. Le terme lui-même n'est-il d'ailleurs pas porteur d'une multitude de sens? Selon le Petit Robert, il apparaît en 1549 pour désigner une «étendue de pays»; c'est le XVII^e siècle qui va définitivement élargir son sens au domaine de l'art, soit un «tableau représentant la nature et où les figures [...] et les constructions [...] ne sont que des accessoires.» Mais comme le souligne Augustin Berque, «le paysage n'est pas un objet universel»: ce que les Romains désignaient par «le charme de l'endroit» ne peut se traduire par «la beauté du paysage»; cette dernière conception, qui suppose l'existence entre le lieu et son contemplateur d'un échange plus complexe, serait apparue en Chine au IV^e siècle, avant d'être redécouverte en Europe à la Renaissance. «Le paysage n'est pas l'environnement lui-même, mais une certaine relation, esthétique en l'occurrence, que nous avons avec lui. La naissance du paysage n'est autre que la naissance de ce type de relation à l'environnement.»¹

Les conceptions de Berque trouvent un écho particulier dans le travail de Pierre Courtois, qui tisse un réseau d'échanges entre le paysage et l'œuvre qui le représente, entre l'œuvre et le spectateur, mais aussi au sein de l'œuvre elle-même. «C'est en ce sens que mes dessins sont analytiques: les objets sont analysés aussi bien dans leur réalité que dans leur codification (cartes, plans, localisations, ...).» Il ne s'agit pas de simplement souligner la différence d'approche entre l'artiste et le géologue dans l'observation d'un relief montagneux, mais bien de parvenir à une relation dynamique: «Le dessin ne tient plus à la vision statique d'un seul objet, mais à la démarche dynamique de l'esprit qui, passant de relais en relais en reconstitue, par une lecture globale et logique, la synthèse à la fois rationnelle et plastique». Le spectateur, confronté à ces différentes approches – subjectivité du dessin, objectivité «scientifique» des schémas –, devient lecteur, dans la mesure où la contemplation n'est plus passive.

Dans sa démarche qui consiste à recomposer la globalité d'un paysage de manière relationnelle, Pierre Courtois fait appel à plusieurs formes d'expression. Il débute par des dessins, exécutés sur des patrons de couture de réemploi: les pointillés qui délimitent les formes du vêtement évoquent pour l'artiste les tracés des clôtures qui «découpent», elles aussi, la campagne. Cette idée de ponctuation – à la fois addition d'éléments et visée d'un point précis – traverse son œuvre et se manifeste de multiples façons (superpositions, mires, cibles, etc.). Projet de piste de départ (1973) évoque les travaux réalisés pour la construction du camp militaire de Marche-en-Famenne. Ici, la vue en coupe (imaginaire) souligne l'intervention agressive de l'homme qui ampute le relief pour mieux le dominer. D'autres œuvres de la même époque interrogent la présence militaire dans le sud du pays: La bataille des Ardennes (1972), ou encore Camp militaire (1972). Cette dernière réalisation se présente comme une sorte de boîte en plexiglas, compartimentée, qui comprend une coupe de terrain ainsi qu'une vache et un tank se faisant face. Déjà, les croquis de menhirs de la fin des années soixante pouvaient être perçus comme un questionnement de notre rapport à l'environnement; ces pierres dressées participent de deux mondes: culturel, dans la mesure où elles marquent une intervention humaine et sont semblables à des bornes, mais naturel de par leur matériau. La parenté qui unit l'œuvre de Pierre Courtois et les artistes du land art se situe davantage au niveau de cette relation à l'environnement qu'au niveau formel: contrairement à Christo, les installations qu'il réalise par la suite, si elles procèdent naturellement du même esprit, ne constituent pas pour autant l'aboutissement des travaux graphiques – ceux-ci n'étant pas non plus les traces d'une intervention éphémère, à la manière d'un Richard Long.

Représentés dans des cages aux parois transparentes, les menhirs préfigurent aussi l'un des aspects les plus caractéristiques du travail de Pierre Courtois, la «mise en boîte» des éléments constitutifs de l'œuvre. Hérou, d'un pertuis à l'autre (1975) est encore en deux dimensions, mais une découpe en forme de fenêtre dans l'épaisseur du support (une plaque de bois compressé) accueille non plus un dessin topographique, mais le fragment tridimensionnel d'un plan-relief; l'œuvre présente également un croquis technique du barrage, à la complexité duquel s'oppose la simplicité d'un trait bleu sur fond vert, abstraction stylisée du tracé de la rivière. Pierre Courtois fait entrer en relation non plus seulement des images, mais des objets qui, par leur nature, participent de mondes différents, mais concourent à recréer le sujet dans sa totalité. Séparés par des zones neutres où s'exerce le champ de l'imaginaire du spectateur devenu lecteur, ils donnent pleinement à l'œuvre sa dimension relationnelle. Le procédé se systématisé sans jamais tomber dans la répétition, dans la mesure où il est appliqué à une grande variété de thèmes et de paysages; ici, le schéma technique d'un poêle et de son cendrier est mis en parallèle avec des photographies de terrils; là, des dessins de champignons voisinent avec des champignons en plâtre et la vue d'une explosion atomique, ...

Ces tableaux voient leur forme évoluer pour devenir de véritables boîtes, dont le contenu ne s'appréhende plus de manière uniquement frontale, mais par tous les côtés de l'objet. Tridimensionnelles, ces œuvres se situent à mi-chemin entre sculpture et architecture, et donnent une nouvelle orientation à la démarche relationnelle de Pierre Courtois, la lecture s'accompagnant d'un déplacement dans l'espace. Dans sa définition de l'art relationnel, Lennep insiste sur l'importance des «zones neutres» qui séparent les différents éléments constitutifs de l'œuvre, ce «champ relationnel par excellence où s'exerce tout le phénomène de la représentation, de l'imaginaire»². Omniprésents dans les «tableaux-boîtes», ces espaces disparaissent dans les «sculptures-boîtes», où le champ relationnel s'appréhende cette fois dans sa totalité. Cette évolution coïncide avec la première installation réalisée par l'artiste, au Palais des beaux-arts de Bruxelles, qui consiste en la reconstitution du «salon-atelier» où naissent ses œuvres; «L'intention est la reconstitution de ce qui sera pour un temps seulement une image de maison. Boîte-gîte grand format, peuplée des signes et des respirations de l'habiter reflétant la vie et le travail de Pierre Courtois» (Claude Lorent, 1980). «La maison que j'habite est comme un grand tiroir à souvenirs où s'enlacent objets et images...», commente l'artiste à ce propos.

L'évolution, que connaît le travail de Pierre Courtois à partir des années quatre-vingt, qui l'éloigne peu à peu de l'esthétique relationnelle orthodoxe telle qu'elle a été définie par Lennep, coïncide avec la fin des activités du CAP en tant que groupe. Les boîtes qu'il continue de réaliser reprennent un aspect frontal et se focalisent sur un élément particulier, plutôt que de le mettre en relation avec d'autres. Les préoccupations demeurent semblables, en particulier la mesure de l'espace qui va l'inspirer dans des réalisations de grandes dimensions. Les échelles de mesure, jalons et autres fils à plomb, jadis intégrés dans de petits compartiments d'où ils participaient à créer la dimension relationnelle de l'œuvre, vont se déployer dans l'espace pour mieux le révéler. Les souterrains de l'abbaye d'Orval (Piège à lumière, 1994) ou la chapelle des Brigittines à Bruxelles (L'Aller Vers, 1993) vont ainsi accueillir des installations qui permettent au spectateur, devenu cette fois acteur, de se mesurer à l'espace qu'il traverse. Dans ses sculptures plus récentes, Pierre Courtois récupère volontiers les éléments d'anciennes machines agricoles. Son dernier projet utilise notamment une roue munie d'ergots, servant à piquer le sol; au mur, un tableau sur le thème du patron de couture, mais qui peut également se lire comme un plan cadastral, les pointillés évoquant à la fois le travail de l'engin, les clôtures, ou le tracé de l'aiguille d'une machine à coudre. Une photographie des champs labourés qui s'étendent derrière son atelier, ainsi qu'un tableau peint aux couleurs de la terre, complètent cet ensemble: à l'occasion de l'exposition rétrospective des activités du CAP, Pierre Courtois renoue pleinement avec l'esthétique relationnelle, en retrouvant les thèmes de prédilection qui ont marqué les débuts de sa carrière artistique.

Pierre-Yves Desaiwe