Document generated on 04/23/2024 4:54 a.m.

ETC

Une métaphysique de la manipulation

Eva Brandi, *Fausi, ou la tentation du possible*, Galerie Christiane Chassay, Montréal. Du 6 septembre au 5 octobre 1996

Réjean-Bernard Cormier

Number 38, June–July–August 1997

URI: https://id.erudit.org/iderudit/35570ac

See table of contents

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)
1923-3205 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Cormier, R.-B. (1997). Review of [Une métaphysique de la manipulation / Eva Brandi, *Fausi, ou la tentation du possible*, Galerie Christiane Chassay, Montréal. Du 6 septembre au 5 octobre 1996]. *ETC*, (38), 37–41.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1997

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

MONTRÉAL

UNE MÉTAPHYSIQUE DE LA MANIPULATION

Eva Brandl, *Faust, ou la tentation du possible*, Galerie Christiane Chassay, Montréal. Du 6 septembre au 5 octobre 1996

Eva Brandl, *Faust ou la tentation du possible*, 1996. Cachemir, bois de cerisier, feutre sur bois découpé; 610 x 183 x 122 cm. Vue partielle de l'installation. Photo : Denis Farley

Je suis trop vieux pour seulement jouer,trop jeune pour être sans désir.
Que peut bien m'apporter le monde ?

Faust, Goethe

Faust, ou la tentation du possible, d'Eva Brandl, présente quatre œuvres allégoriques qui constituent une variante sur un thème faisant partie des recherches électives de l'artiste : le mythe faustien. Comment parler de ce mythe devenu fondamental avec la chrétienté, Faust, l'anti-héros qui se voulait l'égal de Dieu, en des termes qui lui rendent toute sa densité dramatique tout en gardant la voie libre à des interprétations plus actuelles ?

Eva Brandl, par un travail rigoureux, présente ce que l'on peut à juste titre qualifier d'« essai critique » visuel d'une œuvre, d'un mythe devenu depuis Goethe emblématique de toute recherche cupide et destructrice de pouvoirs surhumains. L'œuvre évince l'anecdotique, pour cumuler des informations sur les données plus psychologiques, voire psychanalytiques du drame.

L'histoire de Faust prend bien sûr appui sur une théologie *gothique*, soutenant la thèse d'une lutte morale entre un bien et un mal extérieurs à l'humain. Ce couple primordial du bien et du mal, vis-à-vis duquel Faust se trouverait en position quasi œdipienne, aurait la capacité d'engendrer des créatures célestes se jouant de l'humanité prudente ou avide. Sous l'influence de Méphistophélès, Faust expérimente la chute, la corruption de ses forces naturelles par ceux-là mêmes qui s'en prétendent maîtres ou gardiens.

La complexité formelle de ces œuvres montre des données plus narratives évoquant principalement le personnage de Marguerite; la scène dans la cathédrale, ou Faust dans son cabinet d'étude où Méphistophélès lui rend visite. Personnages que l'on retrace à travers ces œuvres

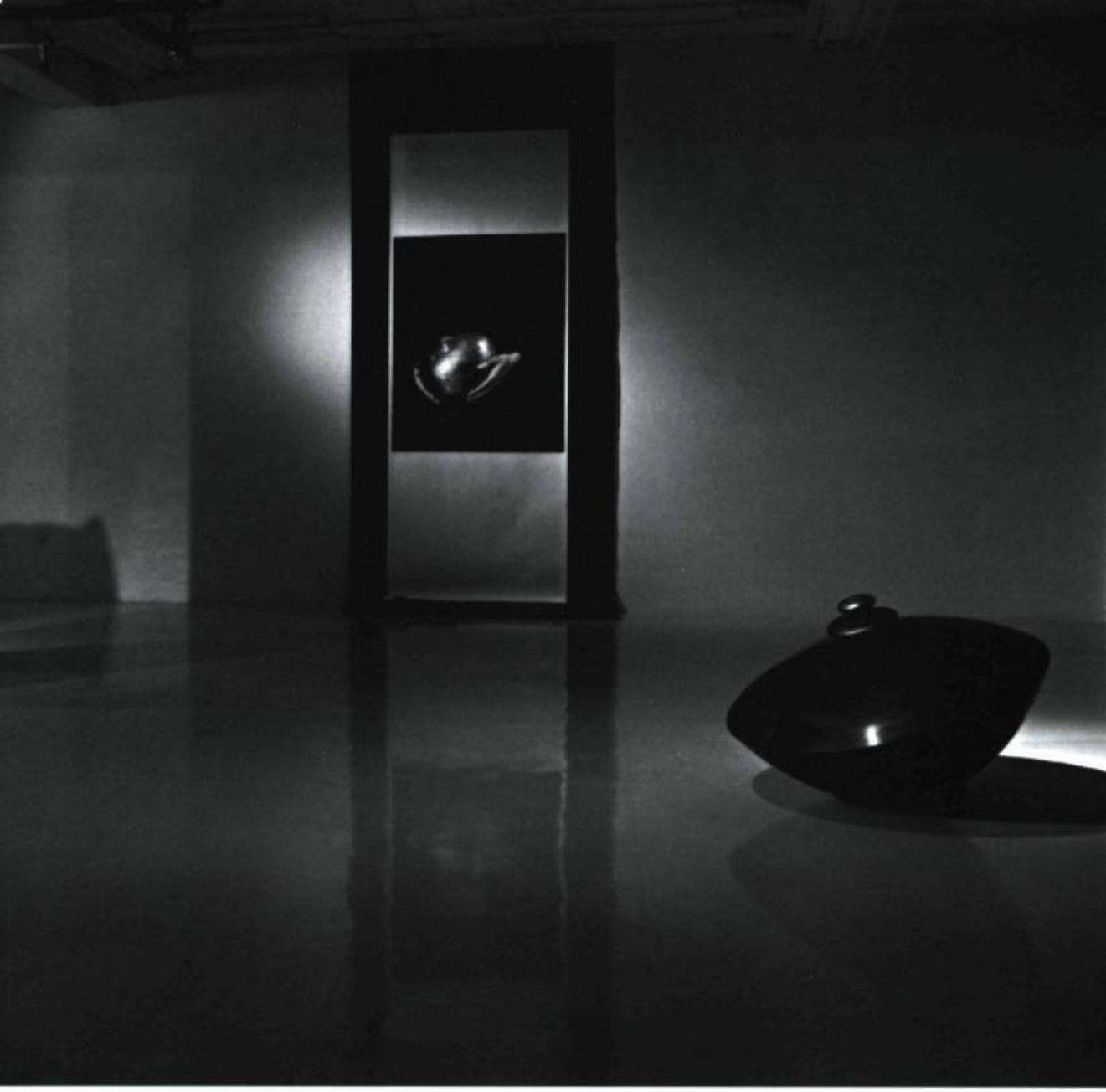
comme autant de spectres. Faust n'a-t-il pas préféré à l'amour humain des agapes plus nébuleuses qui le rendront aveugle, l'enfermant dans l'ombre d'un narcissisme et d'un égocentrisme lui faisant croire qu'il est possible de demeurer éternellement jeune et beau (on pourrait presque affirmer que tout le drame faustien repose sur ce choix esthétique qui devient une fixation et un refus des processus naturels du vieillissement).

Si ce mythe fonctionne sur le plan individuel à la manière d'un refoulé d'où découleraient des irrésolutions d'ordre narcissique et un égoïsme mégalomane, sur un plan plus général, il déploie entièrement son jeu sous la célèbre injonction : « Science sans conscience mène à la perte de l'Homme ». Ces œuvres, par ce qu'elles donnent à voir, déroutent, engagent le regard dans une mise en scène rendue possible uniquement par l'art (soit l'illusion d'ubiquité du regard) et placent le spectateur en situation de choisir à la manière d'un *Faust-spectateur* au moment où s'organise l'illusion. Le miroîtement des possibilités qu'engendrent le décor symbolique reconstitué et l'effet de démesure du labyrinthe métaphorique dénoncent, tout en l'organisant, une métaphysique de la manipulation.

Au mur, quatre symboles géométriques dessinés sur quatre panneaux carrés blancs soutenus par des tablettes : une croix, un tau, un angle droit, une règle, chacun des symboles étant dessinés dans une couleur différente, dans l'ordre suivant : le rouge, le jaune, le bleu et le noir. Ainsi, leur présence plus qu'abstraite suggère la présentation d'une leçon énigmatique sur un travail dont ces signes seraient les outils.

Faisant face à cet alignement de dessins, un groupe de quatre meubles rappelant des prie-Dieu du Moyen-Âge, qui sont chacun formés d'un petit tabouret ou agenouilloir en bois avec sur la partie supérieure un tissu plié, déposé de façon à rappeler une rembourrure. Cette partie du meuble a pour prolongement un bloc bâti à la verticale, et chacun est en appui sur des pattes basses. Ces blocs sont recouverts jusqu'à la mi-hauteur d'une nappe de couleur, sur laquelle est déposée la reproduction des symboles déjà cités, cette fois-ci en relief, les bordures apparentes recouvertes de feutre noir. Ces symboles sont donc semblables à ceux des panneaux, de mêmes dimensions et de même couleur. Rembourrure, nappe et symbole sont donc d'une seule couleur sur chaque meuble. Ces œuvres ont une connotation très forte, faisant ressortir toute une rhétorique du rituel, du symbole déplacé, qui sans en constituer un autre lui donnerait son vrai sens secret. Combinées aux autres œuvres, celles-ci basculent dans un registre les rendant plus aptes à tracer la mise en scène d'un effarant ou aberrant raccourci ésotérique.

Sur un autre mur, une photographie de grand format représente des mains sortant de l'ombre, de la nuit obscure, et tenant une sphère métallique. Elle est encadrée d'une bordure blanche faisant l'effet d'une trouée dans l'espace qui encadre le sujet photographié. Cette trouée est accentuée par l'ajout d'une bande de tissu noir encadrant la photo. Ce sujet pourrait représenter les premières théories atomistes : la formation des corps célestes par la chute libre des atomes, par croisement et condensation, attraction et répulsion... (théorie reprise chez Lucrèce, par exemple), tout autant que la quête démesurée d'une maîtrise des forces de la nature. À côté de cette photographie, et accentuant l'idée de mouvement, l'artiste a placé au sol une toupie en bois enduite d'une finition d'aspect métallique rappelant la sphère photographiée. Fixe et légèrement inclinée, en appui, décalée de son axe, cette toupie, évoquant pour sa part un mouvement mécanique propre au monde fini, s'oppose, tout en participant à une dynamique de renvois, à la sphère que des mains plus qu'humaines feraient se mouvoir dans un univers *indéfini*. Qu'est-ce qui fait se coïncider ces deux univers ? Une des pistes de lecture possibles relèverait peut-être du fait que la toupie,



Eva Brandl, *L'image du monde*, 1996. Cire de bronze sur bois, feutre; 310 x 160 x 290 cm. Photo : Yvon Binet

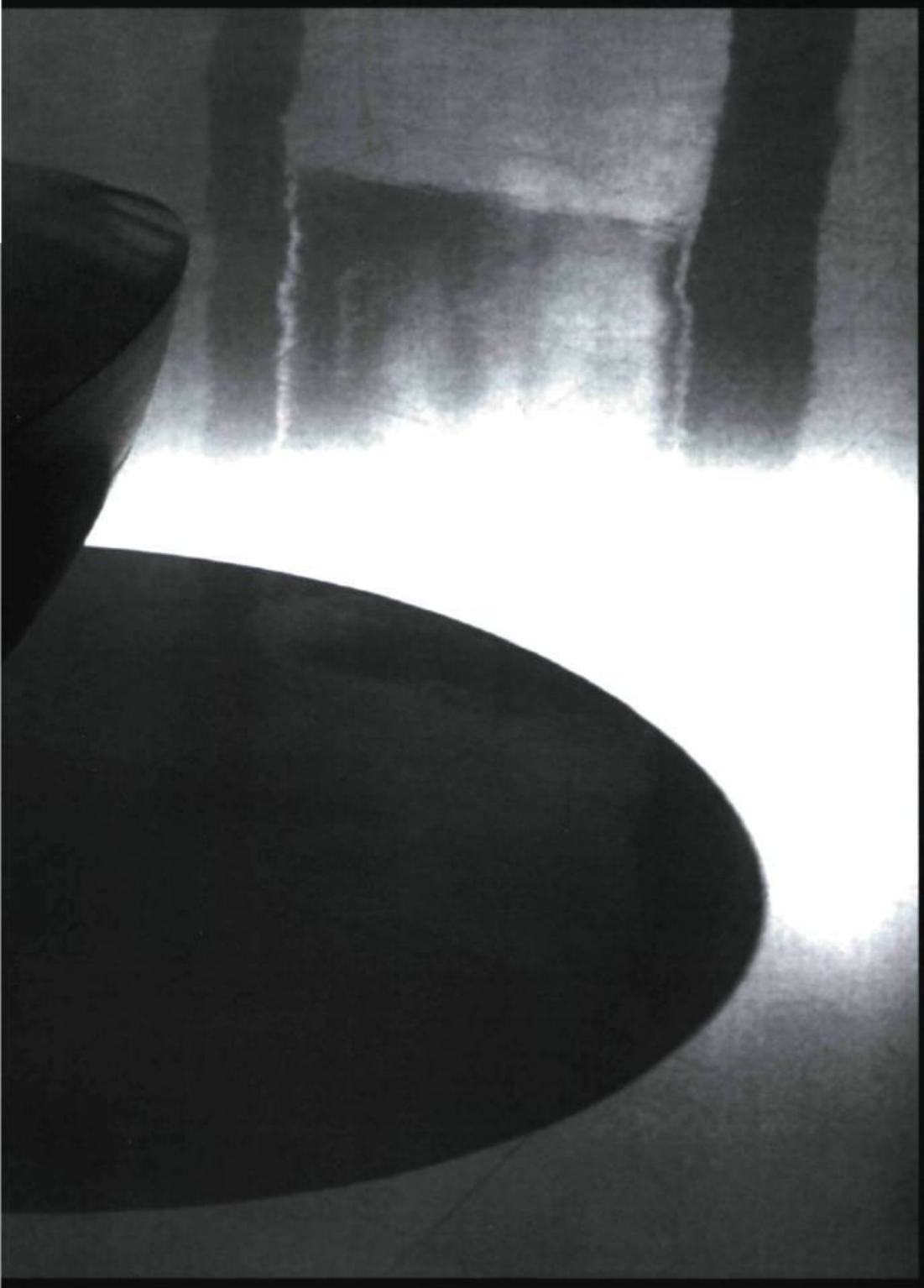
en plus de désigner un objet de jeu, mouvement ludique donc, s'utilise dans un jeu de hasard. Le terme français *toupie* renferme aussi *utopie*, autre lecture ouverte.

Un peu en retrait, sur un socle, est présentée une autre pièce qui se décode comme une mise en abyme de l'ensemble des œuvres. Il s'agit d'un petit théâtre *hybride* fabriqué de lattes de bois, de forme antique, circulaire, orné d'un tissu rouge à demi ouvert sur la scène. Une figurine de bois articulée y est placée, solitaire, vêtue de noir. Un bandeau rouge lui voile les yeux, une pièce de métal en avant plan rend invisible une partie de ses jambes. Sur le mur derrière ce pantin aux yeux voilés, on peut lire ces mots inscrits en rouge : Faust, ou la *tentation du possible*.

Le Faust jouet, campé sur la scène du petit théâtre, vient ponctuer l'ensemble d'une forte théâtralité. Tout en devenant l'attribut de l'acteur lucide, celui de l'artiste et du spectateur, la théâtralité entraîne l'ensemble dans son parcours, le petit théâtre devenant l'accessoire servant à délimiter les œuvres voisines en tant que configurations de tableaux (terme de théâtre), qui donnent lieu à des questionnements sur les origines de la théâtralité en elle-même. Il est ici question de la théâtralité prise au moment où des symboles rendus dans leurs matérialité engendrent une narration, en faisant appel ou en laissant place à un rituel. Ces effets de scénarisation ou effets scéniques sont d'autant plus prégnants que les moyens pour y parvenir sont révélés en même temps que donnés, que l'artiste les met en jeu sans fards. C'est, plus qu'au seul drame faustien, à une réflexion que nous convie cette exposition : dans un décor épuré, des objets (les œuvres) forment un puzzle ardu mais plein, dont la proposition vise la reconstruction distanciée et lucide des tentations de l'utopie.

Sociologiquement, ce mythe prend tout son sens à notre époque. Celle-ci ne propose-t-elle pas les solutions théistes d'un *Nouvel-Âge* douteux ? L'œuvre d'Eva Brandl illustre donc aussi un certain théâtre actuel des sentiments religieux, en même temps que les contrecoups des pouvoirs qu'ils inspirent, leurs retombées désastreuses sur Faust, antihéros dupe et dupé.

RÉJEAN-BERNARD CORMIER



Eva Brandl, *Faust ou la tentation du possible*, 1996. 610 x 183 x 122 cm. Vue partielle de l'installation.