

ETC



## Un sublime désenchanté

Isabelle Hayeur, *Chantiers*, Galerie Skol, Montréal. 8 septembre - 8 octobre

Sylvain Campeau

Number 57, March–April–May 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35267ac>

[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

Campeau, S. (2002). Review of [Un sublime désenchanté / Isabelle Hayeur, *Chantiers*, Galerie Skol, Montréal. 8 septembre - 8 octobre]. *ETC*, (57), 34–38.

Montréal

## UN SUBLIME DÉSENCHANTÉ

Isabelle Hayeur, *Chantiers*, Galerie Skol, Montréal.  
8 septembre - 8 octobre 2001

Il serait tentant de ne parler que d'une image. Non pas qu'il y en ait une de meilleure ou même de plus représentative que les autres. Mais il n'en reste pas moins que *L'île* (1998) est une image où l'on retrouve bien des caractéristiques assez prégnantes de ce que l'on croit devoir être un paysage d'ici. Il s'en dégage une certaine idée de magnitude, de splendeur calme et méditative et d'étendue majestueuse; rien qui puisse avoir de commune mesure avec les images retouchées numériquement d'un photographe catalan, Javier Vallhonrat, images visibles sur le Web, qui montrent des découpages touffus, luxuriants et étroits d'où surgissent des ponts ferroviaires, monuments inattendus, faits de pierre. Là apparaît une nature européenne, encaissée, étroitement confinée au cadre étroit pour lequel seul elle semble exister. On objectera que je me repais là de clichés, de constructions symboliques préconstruites. D'où l'on pourrait inférer que c'est de là dont il faudrait tirer le titre, justement, de cette exposition : *Chantiers*.

C'est par des détails en effet assez incongrus, sans doute exacerbés par le gigantisme des images, qu'un vague malaise se manifeste en nous. Dans ce lac profond, d'une eau noire à travers laquelle, en avant-plan, se profilent des berges de sable qui, sinueuses, font contraste dans le vernis sans rides de la surface aqueuse, où se mirent trop parfaitement le contour des arbres, la silhouette de la terre ferme. C'est à croire qu'une autre image est captive là, que le paysage réel se cantonne en cette eau, image renversée, comme il se doit et comme elle apparaît là même sur le verre dépoli où elle s'étale avant la saisie finale, le fixement ultime. Cette copie conforme, trop respectueuse, ne peut être si rigide, ne peut ainsi aller sans aucune altération, ou onde la gondolant. Cette image ne saurait être telle qu'elle se donne. Cette fixité est un piège, un leurre, un faux miroir qui reprend trop littéralement ce que l'on imagine être l'image d'avant la saisie. Dès lors, l'on se prend à imaginer que, par-delà cette plongée finale et définitive où l'onde-lumière va se cristalliser en souvenir, d'autres aléas sont



intervenues. Une opération a altéré la teneur de ce qui était devant l'objectif. Car enfin, n'est-ce pas le travail de toute image numérisée et retouchée que de nier, creuser ou rehausser ce qui était au moment de la coupe finale ? Dans le cas présent, on assiste à une correction légère mais néanmoins décelable pour qui s'y attarde. Le but de cette correction est donc de susciter un attardement, ce retard infime où il devient possible d'appréhender la valeur de vraisemblance du paysage.

Prêtons le même type d'attention soutenue, maintenant que nous sommes informés de ce qu'il en est de ces photos, aux *Bois morts* (2000). Des rondins sont partout épars sur le lit desséché d'une rivière. La première réaction est de croire à un convoi de bois de drave surpris par la sécheresse. Mais qu'on y regarde de plus près et l'on constate que ces troncs n'ont pas été équarris, comme le sont habituellement les troncs de bois de drave. De plus, leur répartition est trop irrégulière pour supposer qu'ils aient pu former des ensembles liés et denses. Ensuite, une autre incongruité apparaît. L'amoncellement des billots est tellement entremêlé de terre légère, d'une sorte de tourbe mousseuse, recouverte de brindilles, de fourrés; les intermèdes de terre et d'eaux oubliées, marécageuses sont si inattendus; les profondeurs apparentes de l'eau sont si variées que la réaction ne saurait tarder. Il y a quelque chose d'impossible et d'intenable dans cette image. Quelque chose ne tient plus. La teneur de ce qui est reproduit devient ainsi hautement suspecte et sa vraisemblance est mise en doute. Évidemment, chaque composante est plausible et peut ainsi être dans la réalité, c'est leur conjonction qui n'offre plus aucune réalité. Mais tout cela est si subtilement imbriqué que notre désenchantement est mis en veilleuse. Pour peu que l'on passe vite sur cette image, ce désenchantement peut rester latent, un malaise impossible à cerner.

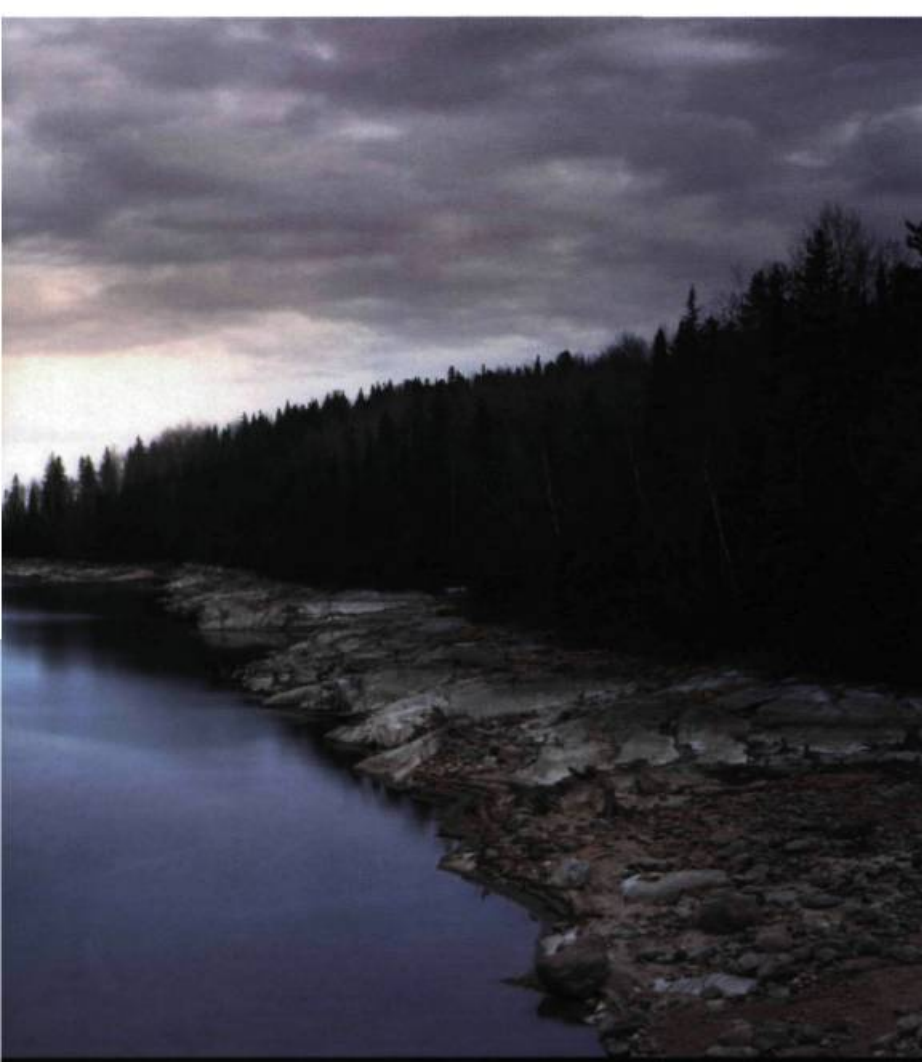
Il en irait ainsi de ces images comme d'une collision entre ce qui fut en amont de la coupe et ce qui fut opéré par la suite en aval. En amont, il y aurait la réalité, la conjonction factuelle de ce temps et de ce lieu et, dans le cas présent, sa stéréotypie; car on ne peut feindre d'ignorer que ces photos s'en remettent à un genre : celui du paysage. En aval, ce serait plutôt la multiplication bientôt avérée de ces *analogon* de réel. Entre les deux, le vague miroitement de l'image, cette existence avant la lettre, cet avant-projet, cette onde insaisissable, à l'existence précaire et incertaine, menacée d'être emportée dans le geste d'une visée autre;

rien, finalement, qu'une sorte de pensée flottante de l'image, qu'une appréhension en voie d'être, un éclaircissement de ce qui sera et se fera peut-être. Voilà pourquoi, sans doute, m'apparaît si essentielle et fondamentale cette image première, si symptomatique aussi, qu'est *L'île*. Car si les autres images témoignent d'une sorte de rabattement où l'aval et l'amont de l'opération de saisie se replient l'un sur l'autre, en cette dernière chatoie encore ultimement, comme la remémoration d'un espace trouble et si étranger, auquel on faisait allusion tantôt, le corps flottant de la projection, de son entrée dans l'objectif, avant sa jetée sur une matière plastique dont on pourra dorénavant faire tout ce que l'on voudra. En *L'île* s'affrontent des registres qui en disent long l'un sur l'autre, d'une part, et sur la photographie modifiée et ses nouvelles potentialités, d'autre part. Dans le premier de ces temps, il est question de l'immatérialité d'une nappe de visible et de ses métamorphoses en des étants si différents, de ses multiples points de vue réfractables à l'infini, multipliables et altérables. Il est question du résultat d'un visible pur et de ses commutations diverses en des versions élastiques. Dans le second, il faut être attentif à ce que l'image numérisée, passée au sas des nouvelles technologies, apporte à la photographie. Grâce à cette nouvelle donne, l'image photographique crée ici une sorte d'échantillonnage des potentialités parallèles du paysage représenté. Concentrées en un seul résultat, faisant se tenir de concert le tout des possibles altérations, ces multiples versions font exister un paysage impossible, somme de toutes les variantes envisageables. Ce travail est devant nous à l'œuvre, comme en témoigne le titre : *Chantiers*, qui révèle sans fards le *work in progress* cumulé de toutes les versions ramenées en une seule. L'image numérisée et altérée, ravalant le réel comme une pannotie d'*analogon* appelés par la force à *tenir ensemble*, s'offre en rehaussement virtuel du paysage, reprise, dans la suture d'éléments étrangers, de ses caractéristiques les plus prégnantes, pour le revalider pernicieusement. Elle offre ainsi une sorte d'apothéose jouée du paysage, résultat de tous les cumuls des possibles et de la culmination de sa teneur et de la valeur de sa sublimité.

Mais cette sublimité n'est pas idéalisation, n'est pas expérience de la relativité humaine au sein d'une Nature magnifiée. Car, partout, des marques témoignant de certaines interventions humaines apparaissent. La Nature est saisie dans le spectacle de sa cohabitation malaisée avec les nombreux passages laissés par la pré-



Jacobella Høyen, 1898-2000, *Phantomscapes, Svalbard*, Montford



Isabelle Hoyer, Décharge, 1998-2000. Photomontage. Skol, Montréal.





Isabelle Hayeur, Vue partielle de l'exposition *Chantiers*, Skol, Montréal.

sence et les activités des hommes. Non pas que des dépôts soient partout présents et habitent le paysage au même titre que ses éléments naturels, mais des empreintes de dérangement, pourrait-on dire, laissent l'impression que le sable, la terre, l'eau ou des pièces d'arbre ne reposent pas là où ils devraient. Ils gisent même parfois comme les interventions d'un Land Art incohérent, des manifestations d'Earth Works inachevés.

Cet effet est encore plus clair lors du visionnement de la bande-vidéo *Vertige*, présentée en visionnement continu dans une petite pièce. Dans cette bande, ce sont les mines à ciel ouvert de Black Lake dont était extraite l'amiante. Ce que l'on connaît de l'amiante ne devrait plus permettre d'entretenir de doutes quant aux intentions de l'artiste. Mais c'est sans compter sur une véritable esthétisation de ces vestiges d'exploitation, appréciables en cette bande. La vidéo ouvre en effet sur une ligne blanchâtre, qui se meut en la saisie d'un givre apparaissant sur une vitre aussi laiteuse que le reste. De cette image naît bientôt un paysage assez ordinaire, vallon entre deux montagnes basses, mais qui se creuse bien vite de mines ouvertes et d'installations que l'on devine. Des *travelings* sur des pierres laiteuses, une plongée sur des strates géologiques qui semble révéler des gisements, une poudre fine qui rappelle les ravages causés par l'amiante aux poumons des mineurs : tout l'ensemble entremêle des éléments qui évoquent la triste histoire de cette matière mais sans, dirait-on, tirer de conclusion. Une sorte de laitance poudreuse, vaporeuse, baigne maintes images et crée un effet de mélancolie et de brouillage. Entre la matière en suspension, extraite de force par les hom-

mes de la terre où elle était enfouie, et ce paysage qu'elle voile, des liens semblent se tisser. La matière de l'une et celle de l'autre semblent en symbiose, comme si elles appartenaient à des états voisins et complémentaires.

Est-ce là simples effets secondaires des manipulations effectuées par l'artiste ? Ou est-ce qu'il faut nécessairement contempler ces images sur le fond d'horizon d'attente qui les tient en suspens entre l'échantillonnage d'œuvres d'art inachevées et le pilonnage inattentif de machinations humaines incomplètes ? Faut-il les comprendre sur l'arrière-fond de l'impression de sublime généralement accordée au paysage, ici désenchantée, ou sur celui d'un état un peu larvaire de paysages dérangés dans leur somptuosité dormante ? Ce colligé un rien incohérent de traces furtives de paysages reconstitués est-il dénonciation critique, indignation d'esthète ou collage paradoxal ? Un peu tout cela et beaucoup plus à la fois; je suggérerais plutôt que les états du paysage ici représentés soient une sorte de collage ahurissant, cherchant à créer l'expectative et le doute devant l'enchantement naturel. Ces œuvres provoquant la suspension du jugement quant à la nature de la vraisemblance de ces images, et quant à ce qu'il convient dès lors non seulement de reconnaître mais de simplement *penser* de ces images et sur ces images.

SYLVAIN CAMPEAU