

Chih-Chien Wang : mémoire perdue, mémoire recréée

Annie Lafleur

Number 111, Fall 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/78800ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lafleur, A. (2015). Review of [Chih-Chien Wang : mémoire perdue, mémoire recréée]. *Espace*, (111), 87–88.

Chih-Chien Wang : mémoire perdue, mémoire recréée

Annie Lafleur

**FONDERIE DARLING
MONTREAL
2 AVRIL –
24 MAI 2015**

L'exposition *The Act of Forgetting* de l'artiste d'origine taiwanaise Chih-Chien Wang vient clore un cycle de deux années de création passées en atelier à la Fonderie Darling. D'objets intimistes photographiés dans le plus grand dépouillement, par lesquels l'artiste avait laissé une forte empreinte, l'attention se porte ici sur un dispositif expositionnel qui explore les jeux de la mémoire et marque un tournant dans le travail de l'artiste.

Une photographie de neige scintillante piquetée de brindilles délicatement ombragées ouvre un parcours structuré en zigzags. Trois autres œuvres photographiques lui répondront, alternant les plans larges et rapprochés, pour dévoiler deux minuscules silhouettes errant dans un paysage d'hiver. On pense aussitôt au père (l'artiste) et au fils (son enfant), thème récurrent dans son œuvre, central dans le film, tout comme la neige qui réapparaît dans plusieurs séquences jusqu'à rejoindre nos propres souvenirs vernaculaires. Ponctuant l'agencement photographique, des socles illuminent différents objets usuels qu'un texte incite à remplacer par d'autres. À son insu, le visiteur est invité à s'exercer au jeu de l'amnésie : se souvenir de l'acte, mais en oublier l'objet, littéralement. Car oublier, c'est déjà performer un acte du souvenir. Pour celui qui déambule, chaque étape est ainsi introduite par son écho, chaque dispositif appelant à des états d'instabilité, de mutation constante. Ce dispositif donne à voir et à penser le travail de la mémoire comme lieu de l'impermanence; une idée qui viendra nourrir la trame complexe du film. La mémoire, objet fractal par excellence, ne trouverait-elle pas ses règles dans l'irrégularité ou la fragmentation ? Ne serait-elle pas le réceptacle même de ses multiples versions en continu ?

Le visiteur est vite happé par l'un des deux espaces semi-clos dédiés à la même projection, dont la trame sonore se répercute et se superpose tantôt précisément, tantôt imparfaitement dans l'espace d'exposition; un effet qui peut passer inaperçu pour certains, mais qui marque tout de même subtilement l'effet kaléidoscopique des récits multipliés du film. L'écho fait donc partie intégrante des éléments de cette spatialité; sans être un double, mais un ploiement dans l'espace qui serait « le tour du tournant, cette "version" toujours en train de s'investir et portant en elle le de-ci de-là d'une divergence¹ ». Dans ce long métrage dont est tiré le titre de l'exposition, une dizaine d'artistes de tout acabit sont invités à se présenter devant la caméra – plusieurs caméras –, un exercice qui prend la forme d'anamnèses ou de courts récits réinterprétés, mémorisés et enchâssés par autant de chants



rituels, chorégraphies, réflexions, confidences ou jeux d'acteurs, souvent réanimés par les questions mêmes de l'artiste qui incarne aussi un personnage. Leur performance est constamment mise à mal par un brouillage entre réalité et fiction, entre vérité et contre-vérité, ce que vient renforcer la présence de l'équipe de tournage et les acteurs qui se mêlent à l'arrière-plan, tout comme les rails, la perche de son et les caméras. Qui plus est, la plupart des sujets sont soumis à un travelling vertigineux de 360 degrés, qui les scrute de toutes parts, oscillant entre le flou bref et le détail insistant. Le privé, le public et l'intime se retrouvent ainsi au même plan.

Une réflexion s'enclenche. La mémoire adulte peut-elle encore accéder à un contenu de vérité, ou est-elle condamnée à (se) réinterpréter ? Suivant cette logique, oublier serait-il l'acte qui tendrait vers l'ultime vérité, le retour aux sources ? L'ethnologue et anthropologue français Marc Augé a risqué cette formule : « dis-moi ce que tu oublies, je te dirai qui tu es² », dans un essai qui identifiait trois formes de l'oubli : le retour, le suspens et le *re-commencement*. L'amorce d'une dialectique de la mémoire semble poindre par le jeu des acteurs qui s'essaient aux différentes figures de l'oubli à travers récit, souvenir, chant, etc. L'effet est particulièrement saisissant en présence de l'artiste geisha dont le petit miroir à maquillage renvoie une image parcellaire à la caméra. Ou lorsque la jeune femme blonde – la danseuse nue – semble rejouer par la grâce toute naturelle de son visage une forme de mise à nu, d'effeuillement par le chant à *capella*. Tous les registres performatifs et niveaux diégétiques débouchent sur une intensité palpable, faisant se télescoper réel et faux-semblant. La caméra, dans son tournoiement incessant, capte plus longtemps encore un plan-séquence totalement dépourvu de paroles, où l'improvisation des autres segments se voit presque supplantée en bloc par ce moment de candeur inimitable. Un petit garçon – en l'occurrence le fils de l'artiste –, assis sur le tabouret des grands, pieds dans le vide, est tout occupé à croquer sa pomme, à la faire tourner entre ses doigts. Le rythme saccadé de ses « croquées », son reniflement, ses regards tantôt

furtifs, tantôt happés par le rêve, accordent une tout autre dimension à ce projet qui s'attarde dès lors à l'enfance de la mémoire; ce territoire à habiter. La tension culmine dans le dernier quart du film lorsque, spontanément, un joueur de santour fait retentir les premières notes de son instrument au milieu d'une conversation entre différents acteurs, lesquels se taisent successivement. La caméra en orbite dévoile au second plan l'arrivée des autres membres du groupe Sina Bathai sur le lieu de tournage. Note par note, le solo devient *ensemble*. Autre métaphore réussie faisant passer la mémoire d'un espace souverain à un domaine peuplé.

Le parcours de cette exposition s'achève sur une petite scène, elle aussi éclairée en douche, pourvue d'instructions précises à teneur performative, toujours à l'endroit du visiteur, qui lèvera enfin la tête sur la phrase de l'artiste américain Lawrence Weiner³, dont le lettrage bilingue occupera tout le mur attenant: une cohabitation réussie. Or, force est de constater que la mise en espace, bien que classique, efficace et sagement scénographiée, demeure un accompagnement plutôt accessoire au long métrage. Le dispositif ainsi déployé, sans être banal, semble un surplus de sens à la virtuosité des 90 minutes soutenues du film. Le véritable enjeu a lieu au cœur du tournage, là où la mémoire occupe le premier rôle, devient personnage à force de se dire, de s'oublier.

1. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, cité par Georges Didi-Huberman dans *Essayer voir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014, p. 48.
2. Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, Paris, Rivages Poche / Petite Bibliothèque, 2001, p. 26.
3. « An abridgement of an abutment to on near or about the arctic circle / Le raccourcissement d'un arc-boutant contre sur près ou autour du cercle arctique » (1969). Cette œuvre fut installée et exposée dans le cadre de la Biennale de Montréal en 2014.

Annie Lafleur détient un baccalauréat en littératures française et québécoise de l'Université Laval et une majeure en études interdisciplinaires de l'Université Concordia. Elle est l'auteur de trois livres de poèmes ainsi que de nombreux entretiens et essais parus dans des revues spécialisées et des périodiques au Canada et aux États-Unis. Depuis 2014, Annie Lafleur fait partie du comité de rédaction de la revue *Estuaire*.

Bêtes noires – *Pelt (Bestiary)* d'Ingrid Bachmann

Julie Alary Lavallée

**DIAGONALE
MONTRÉAL
26 MARS –
2 MAI 2015**

Au cours des deux dernières années, le centre d'artistes Diagonale a procédé à un remaniement considérable de son organisation en revisitant son mandat et en s'entourant d'une nouvelle équipe. Grâce à l'élargissement de ses axes d'actions, le centre souhaite mettre davantage en évidence l'omniprésence insoupçonnée de la fibre en tant que concept ou matière dans l'art contemporain. Alors que le coup d'envoi de la programmation du nouveau comité mis en place a récemment été souligné avec la *Soupée* (2014), un projet participatif combinant micromécénat et médiation culturelle, l'exposition *Pelt (Bestiary)*¹ (2012) de l'artiste Ingrid Bachmann poursuit cette propulsion de l'art de la fibre, souvent cloisonné à ses origines traditionnelles et artisanales.

Pelt (Bestiary) donne à voir six sculptures cinétiques et interactives, des protubérances velues en fibre synthétique et deux dessins à l'effigie de ces gibbosités. Dispersées dans l'espace de la galerie, les sculptures épousent la morphologie d'animaux variés. Ces bêtes noires se déclinent suivant une série de postures qui rappellent à la mémoire la faune domestique et sauvage. Elles évoquent, par moment, des produits générés grâce à la taxidermie, ces artefacts exotiques et de luxe tels que des tapis décoratifs de félins ou d'ursidés jonchant le sol de certaines demeures stylées. Alors que ce type d'objets sollicite d'emblée le sens du toucher, le spectateur restera ici sur sa faim. L'apparence roide de la surface, de ce pelage ou encore de cette fourrure artificielle le dissuadera de les toucher.

Bachmann s'attarde, depuis plus de 20 ans, à la réalisation de projets qui humanisent la machine ou ancrent « l'expérience numérique dans le monde matériel². » Afin de briser l'association consensuelle de la technologie à l'idée de nouveau, elle façonne cette visée sans l'aide de logiciels et d'écrans. Pour réaliser *Pelt (Bestiary)*, l'artiste a plutôt travaillé, pendant de nombreuses années, au développement d'une fibre qui « prend vie ». Cette fibre « vivante » consiste en de multiples poils de caoutchouc de différentes longueurs, produits en usine et soigneusement tissés à la main grâce au travail répétitif d'assistant-e-s. Découlant d'une exécution humaine soignée, ces tapis prennent forme et s'activent; ils reposent pour la plupart sur une structure mécanique composée de capteurs, de senseurs et de moteurs leur permettant d'adopter leurs idiosyncrasies. Certains seront dynamisés par le mouvement des visiteurs, d'autres bougeront de leur propre chef ou resteront immobiles. Leur animation sera, la plupart du temps, subtile : des ondulations du « corps » sont détectées tout comme des frémissements, ou encore – plus évidemment, cette fois – des