

ETC

Le réel perdu ou retrouvé : regard sur les oeuvres de Nicolas Baier et Karilee Fuglem

Caroline Loncol Daigneault

L'obsession du réel

Number 59, September–October–November 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9697ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loncol Daigneault, C. (2002). Le réel perdu ou retrouvé : regard sur les oeuvres de Nicolas Baier et Karilee Fuglem. *ETC*, (59), 15–19.

LE RÉEL PERDU OU RETROUVÉ

REGARD SUR LES ŒUVRES DE NICOLAS BAIER ET DE KARILEE FUGLEM



Nicolas Baier, 2001.

Le champ du visible est vaste et le regard tend souvent à en chercher les confins, à émigrer avec l'espoir de trouver des représentations plus justes de la vie. Pourtant, il est un univers proche de soi, possédant une poésie qui demande à être prélevée. Un vocabulaire est là, dans chaque chose du réel, dans les événements qui tissent le quotidien, mais encore faut-il savoir regarder, composer, reconnaître les richesses formelles et sémantiques. Les artistes Nicolas Baier et Karilee Fuglem s'intéressent au caractère visible des lieux et des objets qui nous entourent. Leurs œuvres décèlent les brisures et les détails émouvants sis dans les reliefs et les replis des réalités imminentes. Ce sont des « vanités » qui expriment la nature éphémère et fragile du réel. Ainsi, les œuvres de Baier montrent combien la réalité est insaisissable, tandis que celles de Fuglem s'efforcent d'en capturer les plus imperceptibles traces.

« Quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe [...] quand voir c'est perdre »¹

Les œuvres de Nicolas Baier indiquent l'incapacité du regard à se saisir des réalités immédiates. L'une d'entre elles, *05-06-07*, met en scène des photographies d'une chambre à coucher, organisées en carrelage. Bien que les éléments soient apparemment « rangés » à leur place, il y a déconstruction de l'image. Les cases qui composent l'œuvre se contredisent et créent une scène discontinue. Pour ce dérangement des choses qui compose et décompose *05-06-07*, nous nous souvenons de Saint-Denys Garneau : « Il vient à petits coups. Tout casser la chambre en morceaux. On lève les yeux; l'ombre a bougé la cheminée. L'ombre pousse la cheminée. Les meubles sont tout changés. »² Mais quel est ce « il » qui désaccorde les images de Baier ?

À première vue et sans tomber dans un historicisme complaisant, nous pourrions trouver une part de la réponse en comparant l'œuvre de Baier à certains tableaux tardifs de Monet. Chez les deux artistes, la réalité est décuplée par le passage du temps. En effet, les représentations de meules et de cathédrales accrochant chacune une lumière particulière du jour ont été traitées en série par Monet. Ses *Nymphéas* font plutôt la somme de ces instants : une seule surface retient toutes les lumières, de l'aube au crépuscule. Baier rassemble également, dans un même tableau, des réalités anachroniques. Les nombreuses images composant *05-06-07* ont été captées à des moments distincts – sur une période de trois jours d'après le titre. Ainsi, la représentation du mur, du lit et des objets

est fractionnée. Cependant, alors que les différentes lumières se fondent les unes aux autres dans les *Nymphéas*, elles s'entrechoquent dans l'œuvre de Baier. L'image ne fait donc pas synthèse, mais énonce clairement la multiplicité dans la perception du réel.

Le temps pénètre *05-06-07* et fait éclater la réalité de la chambre à coucher en nombre de carreaux. Ce quadrillage retient ce qu'il peut des couleurs qui ont habillé les murs et les objets de la pièce, mais il ne laisse que des moments incomplets. Puisque l'œuvre n'embrasse pas toute la réalité, nous devinons qu'entre chaque case est engloutie une part du réel. Selon l'artiste, « il n'y a pas de prise sur le monde, rien ne se laisse prendre tel quel, tout glisse, s'enfuit, et se transforme ». Et Saint-Denys Garneau écrivait : « Où est-ce qu'on reste. Qu'on demeure. Tout est en trous et en morceaux. »³

Voir c'est retrouver

Karilee Fuglem prend le problème à rebours : les images se révèlent plus qu'elles ne se dérobent. L'installation *Secret Visibility* s'inspire, entre autres, d'une scène aperçue depuis la fenêtre de l'atelier de l'artiste. Il s'agit d'une foule de débris qui, emportés par le tourbillon du vent, tracent un dessin dans l'espace. La figure ainsi formée est contingente et fugace. Elle est évoquée par des pastilles découpées dans des feuilles d'acétate, disposées en vagues frémissantes le long des cimaises. L'œuvre est d'une délicatesse qui coïncide avec la scène qui a impressionné l'œil de l'artiste.

Fuglem rend manifestes des formes qui se pressent à la surface du réel. Ce sont des « figures surgies, à peine [...] figures balancées, aux confins du visible. »⁴ Dessinées par le voltige de déchets, elles n'ont de réalité que dans l'instant et reviennent vite s'affaler au sol. Elles n'existent au fond que pour qui en observe la trajectoire. L'artiste intercepte leur course et l'accroche en suspension dans les airs et dans le temps.

Pour le spectateur qui n'a pas vu le référent de *Secret Visibility*, qui n'a pas assisté à la scène, l'œuvre suscite une impression de déjà-vu. Elle est un rappel sans être un souvenir. Car l'œil de chacun voit même s'il ne regarde pas et, comme Karilee Fuglem, il trébuche parfois sur l'invisible.⁵

Le réel détourné

Nicolas Baier et Karilee Fuglem abordent les lieux communs du réel : l'un en accuse la fuite et l'autre en fait émerger des formes. Or, il n'est pas tout de « s'éprendre » du réel, le banal peut aussi être détourné et reconduit vers des réalités autres.



Nicolas Baier, *Octobre, 2000*.
Tirage lambda sur acier galvanisé; 244 x 244 cm.



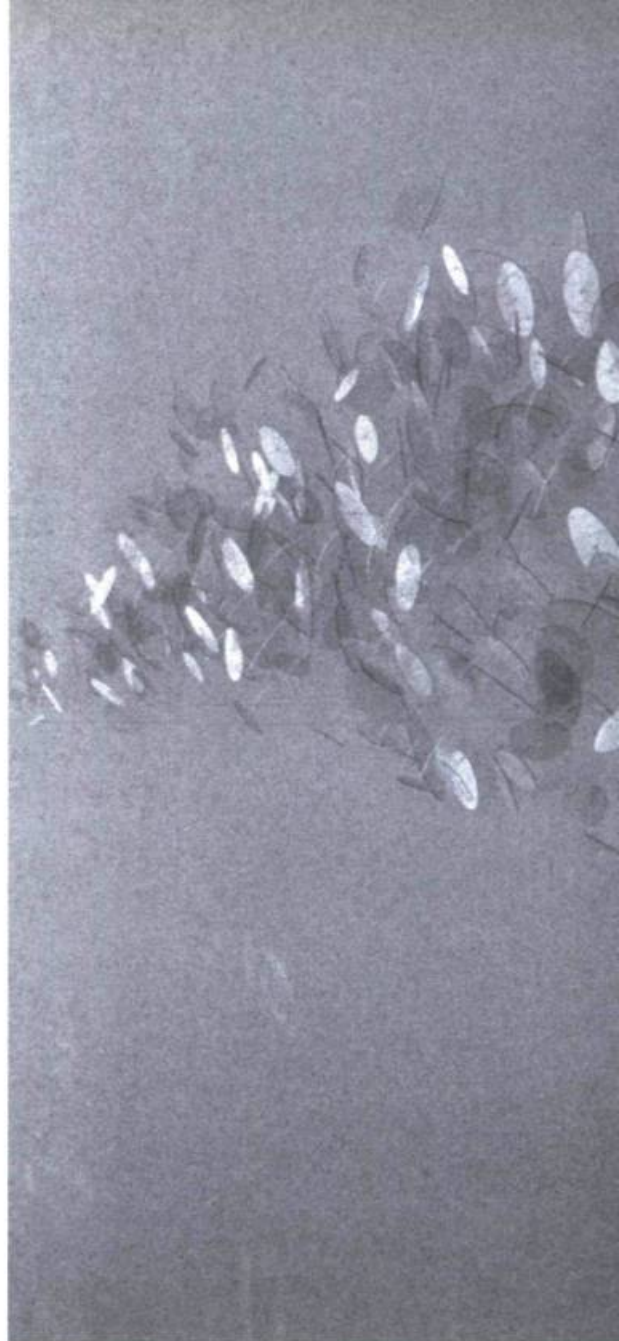
Nicolas Baier, *Lévation*, 2001. Tirage lambda sur acier galvanisé, 244 x 305 cm.



Dans *La Structure absente*, Umberto Eco émet l'idée que l'extraordinaire doit prendre sa « force de suspension » à même la surface de lieux communs. C'est du moins de cette façon qu'il advient dans l'œuvre *Lévitacion*, de Nicolas Baier : par des déplacements infimes dans l'ordre des choses banales. Des éléments du quotidien, énumérés, forment une « bande de redondance », sur laquelle se détache un indice du merveilleux. La scène initiale est la suivante : une pièce ouverte d'un appartement, une cuisine probablement, avec le comptoir à gauche sur lequel traînent quelques verres; à côté, des bouteilles vides et une poubelle, au centre, un pilastre, puis un chariot et enfin, tout à droite, une petite table. C'est parmi ces choses ordinaires qu'est logé un signe improbable : la figure de Baier, flottant à l'horizontale. Cette dernière traverse la scène dans presque toute sa largeur, formant une croix avec l'axe vertical du pilastre. Le corps, suspendu dans l'espace, en plus de briser le rythme régulier de la composition, défie les lois de la gravité. Il semble avoir trouvé l'équilibre dans l'apesanteur, au delà du réel.

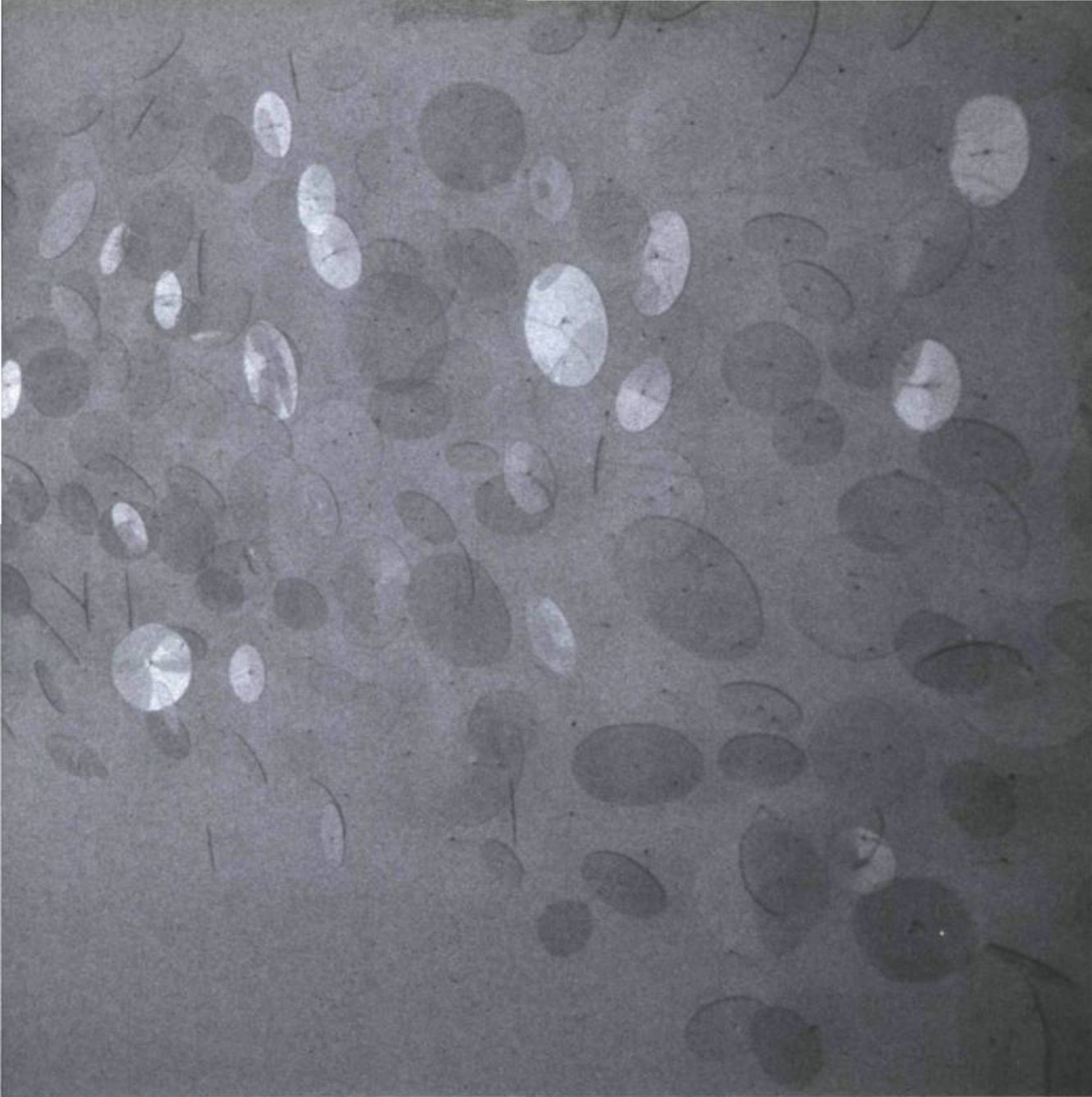
Le surnaturel introduit dans *Lévitacion* ne bouleverse pas complètement l'ordre des choses. La figure de Baier est tout de même installée en des lieux familiers. Simplement, elle se soulève comme si elle avait oublié sa nature et son poids. Par conséquent, son déplacement fait un accroc dans la trame du réel et il s'y glisse du fantastique. Or, il suffirait presque d'un claquement de doigts... pour que cet accident du quotidien ne retombe et que tout rentre dans l'ordre.

De la même façon, l'étrangeté et les qualités plastiques de l'œuvre *Ocre* ne tiennent qu'à peu de déplacements dans l'organisation du visible. Une pièce d'un appartement paraît méconnaissable alors qu'elle bascule de 180 degrés. Effectivement, les quelques indices visuels qui composent l'image – la surface blanche du plafond, celle jaunâtre des murs, les moulures et le radiateur à gaz – se trouvant à des emplacements inhabituels, rendent l'espace inquiétant. Par exemple, le plafond, qui d'ordinaire n'est pas disposé à être foulé par des pas, est renversé au sol. Il fait un plancher d'autant plus mystérieux que la ligne qui départage le sol des murs est légèrement infléchie. Mais le plafond est-il vraiment devenu un plancher ? En fait, les repères ont disparu, de sorte qu'il est possible de lire les formes sans avoir à les identifier. Ainsi, la surface du plancher participe d'une savante composition géométrique, de même que la couleur ocre des murs inspire une étude des différentes tonalités de jaune. Le quotidien est donc un lieu duquel peut surgir l'extraordinaire, mais il est aussi une occasion d'explorer des problèmes picturaux. Pour y arriver, Baier n'a pas à travestir ou à dénaturer les images du quotidien, il les étudie soigneusement et y opère des déplacements. Il en va autrement des œuvres de Karilee Fuglem, car elles s'en prennent directement à la matérialité du monde visible.



Fuglem donne une existence sensible à des éléments dont la réalité visuelle est délicate. Inversement, elle insuffle une fragilité à des matériaux dont on remet rarement en question la solidité. Pour ce faire, elle utilise des matières dont la forme est incertaine, tels l'air et l'eau. Ce sont des éléments incolores, inodores et insipides et c'est en dirigeant leurs flux que l'artiste en fait les principaux agents de ses œuvres.

Afin d'entamer métaphoriquement la dureté des murs qui marquent l'environnement urbain, Fuglem y infuse de l'eau et y fait circuler de l'air. L'œuvre *Je vous connais* criblé les murs d'une galerie d'ampoules faites de petites poches de caoutchouc remplies d'eau. Entre ces murs est tendue une toile de latex qui est agitée selon le rythme d'une respiration. Il est aussi *Fresh*, une œuvre laissant s'infiltrer par des tubes de tissu l'air de l'extérieur vers l'intérieur de la galerie. En leur donnant une dimension plus organique, ces œuvres rappellent l'ambiguïté des structures qui limitent les lieux du quotidien. Soudain, leur réalité « fré-



Karilee Fuglem, *Secret Visibility*, 2002. Installation. Photo: R.-M. Tremblay.

mit [...], comme si la vie la plus forte était traversée du plus vulnérable ».⁶

Ce qu'il reste des œuvres

Un profond attachement pour le visible motive les travaux de Nicolas Baier et de Karilee Fuglem. Ces deux artistes découvrent dans les formes et les lieux du quotidien des réalités insaisissables et éclatées (05-06-07) ou encore, des figures affleurant à la surface du réel, pouvant être repêchées dans les contours d'une œuvre (*Secret Visibility*). Leurs interventions détournent les réalités proches et les font étrangères (*Lévitation*, *Ocre*), voire poreuses (*Fresh*).

En écrivant, nous avons tenu à rester près des œuvres et des représentations du réel; or ces dernières débordent heureusement notre discours et vont infiniment plus loin. Celles de Baier initient une foule de dialogues picturaux que nous n'avons pas évoqués, celui avec Monet suffisant à appuyer notre propos. De plus, chaque œuvre de Baier et de Fuglem charrie ou sug-

gère des émotions et une expérience de la vie, de l'espace et du temps. Nous en avons tue une grande partie car elles relèvent de l'« ordre du non-dit », du senti. Elles gonflent les œuvres d'une charge émotive qui, infailliblement, touche puisqu'elle prend son amorce en des lieux communs, des lieux donc, qui se rappellent à nous.

CAROLINE LONCOL DAIGNEAULT

NOTES

- ¹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 14.
- ² Hector Saint-Denis Garneau, « Identité », *Regards et jeux dans l'espace et autres poèmes*, Montréal, Typo poésie, p. 117.
- ³ *Ibid.*, p. 118.
- ⁴ *Ibid.*, p. 121.
- ⁵ L'idée de trébucher sur l'invisible est tirée d'un poème d'Eduardo Chillida : « Guiado sólo por un aroma », *Chillida. L'espace entre les doigts*, Musée Picasso d'Antibes, 1992, p. 9.
- ⁶ Hélène Dorion, *Un visage appuyé contre le monde*, Éditions du Noroît/Le dé bleu, 1990, p. 35.