Document generated on 07/19/2025 10:53 a.m.

ETC

La mimésis ou comment rejouer le monde selon Cadieux, Mueck et Rovner

Manon Blanchette

Number 64, December 2003, January–February 2004

Mimétismes

URI: https://id.erudit.org/iderudit/35393ac

See table of contents

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

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

Explore this journal

Cite this article

Blanchette, M. (2003). La mimésis ou comment rejouer le monde selon Cadieux, Mueck et Rovner. *ETC*, (64), 7–12.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2003

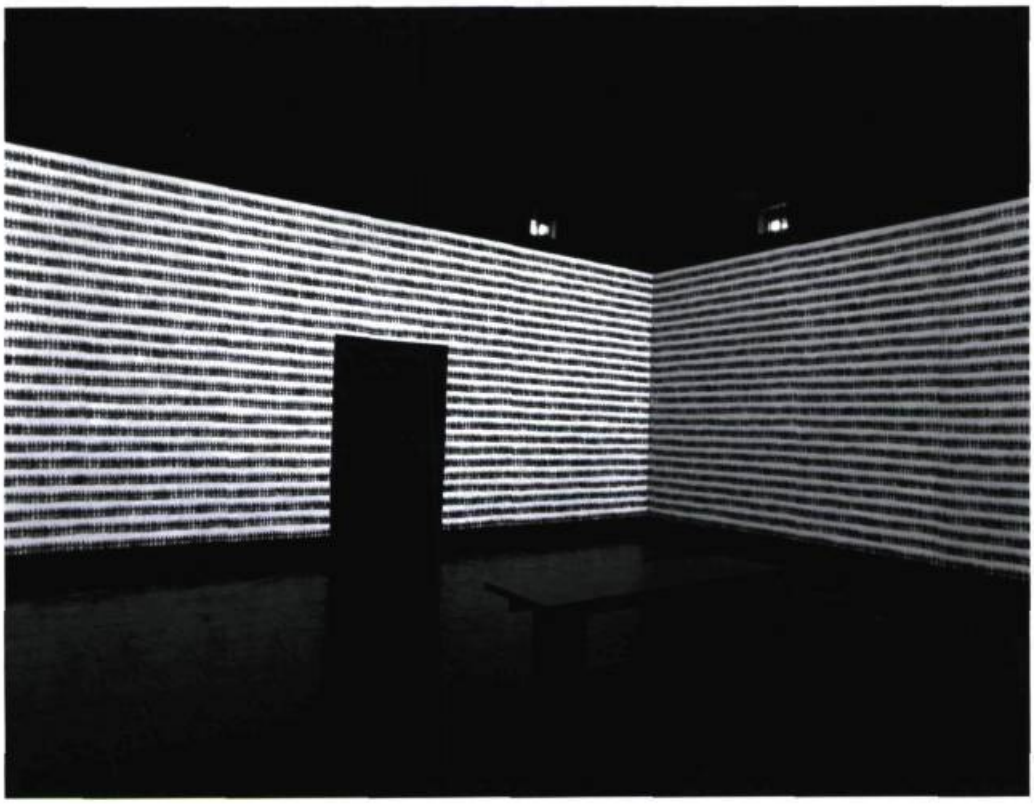
This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

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/



Michal Rovner, *Time Left 1*, 2002. Pigment pur sur papier. Courtoisie l'artiste/Pace Wildenstein, New York.

La mimésis

Ou comment rejouer le monde selon Cadieux, Mueck et Rovner

« Nature décalée, donc, déplacée quelquefois, ou désenclavée de son lieu ou de son gisement d'origine, nature non reproduite mais répétée dans d'autres cas, au sens théâtral du terme, au point qu'on pourrait dire, qu'on peut dire même, une nature rejouée. »

Jacques Lacarrière

Aborder aujourd'hui l'idée de mimésis, à une époque où la philosophie s'est longuement penchée sur le rapport entre l'art et la nature ou, si vous voulez, entre la figuration et la mimésis, ne peut se faire, selon moi, qu'en abordant la notion de dynamisme qu'elle recèle. La raison de ce choix est fort simple. La prédominance, encore aujourd'hui, en art contemporain, de l'image en mouvement bien sûr, mais également la forte récurrence du corps comme sujet de représentation tout particulièrement en photographie et en sculpture. N'y aurait-il pas alors un lien important entre la mimésis et ce sujet spécifique ? Si tel est le cas, comment le mécanisme d'identification opère-t-il ?

Mais s'interroger sur le dynamisme implicite dans la mimésis c'est, à l'instar de Catherine Perret, s'intéresser à la théâtralité. Perret avance, en effet, dans son ouvrage intitulé *Les porteurs d'ombre, Mimésis et modernité* que « mimésis et catharsis sont … les deux faces d'une seule et même opération »[1]. On aura donc compris que c'est plus particulièrement par le regard de l'expérimentateur que quelques exemples de vidéographie, de photographie et de sculpture seront abordés. Car ne s'agit-il pas là d'un regard essentiel au déploiement de l'œuvre, surtout lorsqu'il est question d'une expérience évoquée ici par la notion même de catharsis.

La question est donc de vérifier comment s'opère le mécanisme de la mimésis et comment il est particulièrement lié à la nature de l'œuvre d'art dans une mise en scène permettant de rejouer sans cesse un processus d'identification. Nous verrons, par exemple, que si l'image du corps est primordiale dans les installations vidéographiques et sonores de Michal Rovner, le son concourt aussi très fortement, sinon davantage, à ce processus d'identification. Il initie une projection mentale du corps dans l'espace sonore, matérialisé soudainement.

Mais avant de s'interroger sur les mécanismes de relation entre l'œuvre et celui ou celle qui l'expérimente, il convient de préciser davantage ce que l'on entend par mimésis. Outre l'idée d'imitation d'un sujet extérieur, depuis le surréalisme de Breton, la mimésis se veut aussi la représentation d'un monde intérieur. Or Pierre Somville, dans son ouvrage *Mimésis et art contemporain*, entreprend pour sa part de tracer un parcours historique qui démontre que la mimésis est l'expression d'une résolution de dilemmes, dont celui de la copie et de l'expression[2]. Voilà pourquoi plusieurs œuvres contemporaines fonctionnent par pôles de tension, une tension entre la nature et la culture,

Michal Rovner, *Data Zone*, 2003. Installation (détail). Courtoisie l'artiste/Pace Wildenstein, New York.

Ron Mueck, *Sans titre (Vieille femme au lit)*, 2000. Caoutchouc de silicone, résine de polyester, coton, mousse polyuréthane, polyester, peinture à l'huile; 24 x 94, 5 x 56 cm, socle : 100, 3 x 94, 5 x 56 cm. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa/acheté en 2001. © Ron Mueck, gracieuseté d'Anthony Offay. Photo © Musée des beaux-arts du Canada.

Ron Mueck, *Sans titre (Tête d'un bébé)*, 2003. Silicone, résine de fibre de verre et techniques mixtes.
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa/achetée en 2003. © Ron Mueck, gracieuseté d'Anthony Offay. Photo © Musée des beaux-arts du Canada.

une tension entre l'idée et la perception et surtout une tension entre l'individu, l'artiste et le monde qui l'entoure. Il me semble alors que polariser ainsi les données plastiques a comme conséquence de créer un espace, un hiatus conceptuel, dans lequel tout est possible, y compris le positionnement du spectateur comme lieu central de l'expérience.

Par ailleurs, comme j'ai évoqué plus haut l'idée de catharsis, on aura compris que je m'intéresse particulièrement à certaines œuvres dont la théâtralité émerge d'un ensemble de facteurs ayant pour effet de créer un impact sur l'expérimentateur et, éventuellement, d'amorcer chez lui un questionnement, un dynamisme ou ce que je nomme ici une pragmatique. Il est également question de théâtre ou de spectacle. Car il semble bien établi maintenant qu'il existe un lien entre certains dispositifs vidéographiques d'envergure et le théâtre. Celui sur lequel repose la recherche d'Antonin Artaud, par exemple, dont l'essentiel de la pensée se retrouve de manière fort à propos dans son œuvre majeure, intitulée *Le théâtre et son double*[3]. À ce champ d'analyse, déjà riche en comparaisons, sera ajouté celui du sonore ou plus précisément de ce que l'on nomme davantage « bruit », à cause de sa fonction bien spécifique dans la mimésis, à savoir celle de permettre à l'expérimentateur de se sentir à l'intérieur du son ou de le ressentir comme provenant de l'intérieur de lui-même. De plus, par catharsis, j'entends une expérience qui rejoint certaines peurs, non pas pour les résoudre, mais au moins pour les mettre au jour. On parlera alors de symbolisation.

Parmi ces œuvres, celles de Michal Rovner, une artiste qui, après avoir vécu et étudié en Israël, son pays d'origine, et amorcé une carrière de photographe, immigre ensuite aux États-Unis[4]. En 1992, elle travaille la vidéo comme technique d'appropriation de l'image qui, contrairement à ce que la vidéographie suppose, sera fixe. Elle accumule ainsi des images étranges et floues, tirées du réel mais déjà médiatisées. Certaines de celles-ci sont en effet filmées à partir de reportages télévisuels qu'elle modifiera par la suite en leur redonnant un mouvement original correspondant à un temps et à un espace créés de toute pièce. On pense, entre autres, à des scènes de soldats avançant en territoires occupés qui, à force de manipulations électroniques, évoquent les manipulations génétiques. Si le processus de création prend sa source dans le réel, les œuvres qui en découlent nous piègent dans des univers se situant aux frontières. Entre figuration et abstraction, elles évoquent des situations imprécises dans lesquelles le spectateur prend place, parfois bien malgré lui.

Des œuvres de 2003, telles que *Data Zone* et *Time Left*, mettent donc en place un leurre dans lequel, par un phénomène de transfert, se projette l'expérimentateur. Dans ces deux œuvres, Rovner travaille si bien le visuel que toute référence immédiate est impossible. Cette technique, qui superpose les passages de la caméra sur l'image, ne garde que l'essentiel de celle-ci. Dans les cas qui nous intéressent, on parle d'un mouvement étrange d'éléments minuscules ou gigantesques, se situant d'emblée dans la démesure, tant vers l'infiniment petit que vers l'infiniment grand. Or le décalage entre l'origine de l'image et l'image est si stratégique, que les deux dispositifs sont puissants à interpeller le visiteur. Le déplacement serait ainsi l'une des expressions contemporaine de la mimésis, ici, en vidéographie, mais tout aussi efficace en photographie ou en sculpture.

Car ce qui se passe en fait, c'est que comme la perte de référence force la quête de sens, à cause des formes anthropomorphes qu'il distingue graduellement, le spectateur s'identifie à ce qu'il découvre. Mentionnons, cependant, que *Data Zone* crée le leurre. On pense, entre autres, à un leurre découlant de la mise en scène de l'œuvre où l'artiste veut délibérément jouer sur le regard en plongée.

Sur des tables sont en effet disposés des éléments lumineux qui ressemblent à des plaques d'analyse en laboratoire. Pour appréhender l'œuvre, le spectateur doit donc cheminer d'un élément à l'autre en se penchant successivement sur des cercles lumineux. Il y découvre alors des projections vidéographiques d'organismes en mouvement, ressemblant curieusement à des cellules vivantes. Puis, en y regardant de plus près, il comprend qu'il s'agit bel et bien d'une minuscule représentation d'individus mus par une force mystérieuse engendrant un certain ordre. C'est de cet ordre que provient le quiproquo.

Ce déplacement de la représentation, dû à la mise en scène et au dépouillement de l'image, renvoie soudainement l'expérimentateur à un propos social qui le concerne au premier chef, le clonage d'humains. La disparition du contexte premier de la captation de l'image, qui fait en sorte que la représentation s'éloigne du réel, ouvre la voie, grâce à la mise en scène et au changement d'échelle, à un espace de projection du sujet.

Dans la seconde œuvre, le déplacement joue sur l'échelle de grandeur des personnages représentés. Ils sont des milliers à marcher en ligne au rythme d'une pulsation sourde. Si nombreux, en fait, qu'au premier abord, leur déplacement fait tapisserie. Puis, on découvre la supercherie. On se prend à vouloir savoir qui sont ces gens. Où vont-ils ? Sorties de leur contexte, déplacées pour être mises en évidence dans la démesure, les images, bien qu'évanescentes et granuleuses, revêtent un pouvoir d'attraction qui aspire l'identité du sujet et nous force à nous situer par rapport à cette longue marche. De plus, celle-ci est visuellement organisée de manière stratifiée et répétitive. Le message rappelant l'holocauste est ici clair et incontournable. Il est troublant même, car le déplacement amplifie le pouvoir de la mimésis. Il rend celle-ci percutante et douloureuse à cause de la peur logée au plus profond de chaque individu. La mimésis rejoint alors la peur de la mort.

Outre la forme anthropomorphique, dans les deux

installations en question, Michal Rovner reprend, tout comme cela a été le cas, on s'en souviendra, dans les œuvres de Viola, un rythme sonore mimant des pulsions cardiaques profondes[5]. On peut donc dire que le son est également anthropomorphique et qu'il oriente ou accentue l'interprétation du spectateur. Je dirais, cependant, que cela se passe à son insu, trop attiré qu'il est par le dispositif lumineux et théâtral de l'œuvre. Malgré cela, le son concourt à créer un espace où le spectateur se positionne à l'intérieur de l'expérience. Cela est dû aux battements de cœur qui ressemblent au son de notre propre cœur lorsque nous sommes en immersion sous l'eau. Bref, il s'agit d'un son qui semble provenir d'une caisse de résonance lourde. Un son de pulsations lentes qu'il ne faut pas négliger dans la stratégie de la mimésis de l'œuvre et du processus d'identification.

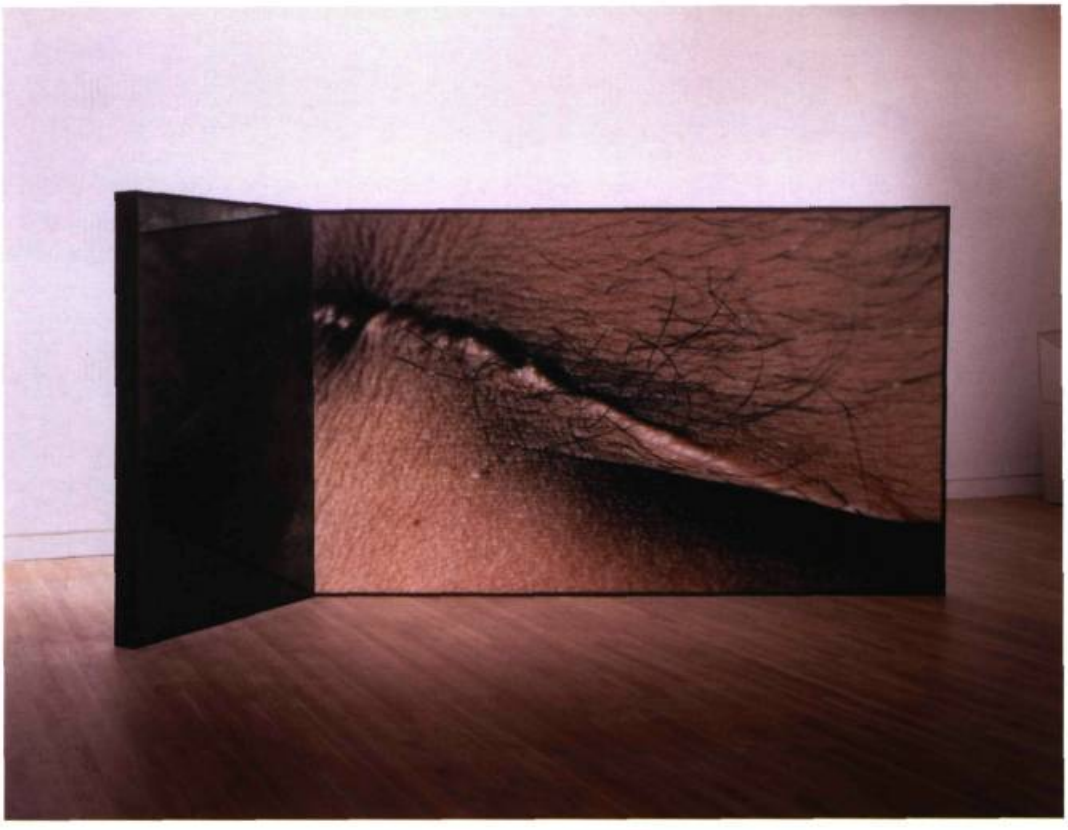
En sculpture, le travail de Ron Mueck, un artiste australien vivant à Londres, est choquant par le rapport qu'il entretien avec le réel. L'œuvre *Sans titre (Vieille femme au lit)*, de 2000, possède en effet toutes les qualités d'une œuvre hyperréaliste. Cette sculpture rend très bien les détails de la peau, de la chevelure et, selon Kitty Scott, elle pourrait être qualifiée de trompe l'œil[6]. Or c'est là justement que réside la force de l'œuvre : dans la tromperie ou dans le leurre. Car si la copie du réel est excellente, elle s'en détache tout autant. Tout comme dans les œuvres de Rovner, le déplacement prend ici son envol grâce à la démesure. Une excessive réduction ou une excessive augmentation du volume de l'objet de la représentation, en l'occurrence ici le corps, permet d'amorcer un processus d'analyse aussitôt déjoué par la découverte du leurre. C'est qu'encore une fois, l'œuvre se polarise sous l'effet d'un grossier déplacement. Comme parce que le format de la représentation de la femme est impossible dans la réalité, au fur et à mesure que les spectateurs s'approchent de l'œuvre, ils s'acheminent vers une fausse interprétation. Cette interprétation est alors contrecarrée soudainement par l'apparition du pôle opposé. Anticipant en effet la découverte d'un enfant de la taille d'un nouveau-né, le spectateur découvre une minuscule vielle femme, visiblement entre vie et trépas.

Dans une autre œuvre intitulée *Sans titre (Tête de bébé)*, réalisée en 2003, c'est par une stratégie opposée que Ron Mueck atteint son objectif. La tête d'un nouveau-né est en effet si agrandie qu'elle se dresse devant les visiteurs comme un immense territoire d'exploration. Les yeux du bébé peuvent être vus comme des fenêtres qui s'ouvrent à peine sur un monde où l'être humain est lilliputien. Ici, le changement d'échelle compte sur l'effet psychologique qu'entraîne le sentiment de réduction. On comprendra alors que l'hyperréalisme n'est qu'un élément de l'œuvre. Le visiteur négligera de s'intéresser à la technique de réalisation pour laisser courir son regard sur les plis de la bouche, sur les yeux encore bouffis, sur le crâne chauve et sur le grain de la peau de l'enfant. S'éloignant de la représentation du réel par ce changement impressionnant d'échelle, tout en s'y ancrant résolument, l'artiste déconcerte le visiteur. La vie ou, plus précisément, les premiers moments de l'existence en tant qu'individu, prennent tant d'espace, au sens littéral du terme, que le monstre est en scène ici. La fragilité naturelle de l'enfant se dissout pour faire place à la représentation de ce que pourrait être le regard de celui-ci sur le monde. Un regard certainement empreint de peur. La réalité étant que l'enfant appréhende le monde en regardant vers le haut pour découvrir des êtres humains beaucoup plus grands que lui-même.

C'est donc dans le transfert des rôles d'adulte et de nouveau-né que le spectateur comprend la peur qu'il a pu lui-même ressentir ou qu'il a pu involontairement engendrer. De plus, il s'interroge sur ses propres peurs d'enfant, enfouies au plus profond de sa mémoire. De là, il n'y a qu'un pas à franchir pour reconnaître dans ce changement d'échelle une stratégie efficace de symbolisation. Car, au-delà de ce premier niveau de lecture lié à l'expérience cognitive de l'enfant et de l'adulte, il existe un second niveau d'interprétation plus général et universel : les inégalités et les abus de pouvoir de toute sorte présents dans les sociétés. Dans ce schéma d'interprétation, tout concourt à créer une dynamique d'autoréférence. La thématique, la réunion dans une même œuvre de toutes les qualités de l'hyperréalisme et leur distance par rapport à la réalité bref, l'installation de paradoxes insolubles en dehors d'un mécanisme de symbolisation. « La fonction de la mimésis n'est ni l'imitation, ni l'expression, mais la symbolisation que constitue la catharsis, en tant que symbolisation de l'affect », écrit encore Catherine Perret[7]. En d'autres termes, dans les œuvres de Ron Mueck et dans celles de Michal Rovner, la mimésis jouerait le rôle de catalyseur d'émotions et d'exutoire.

À ce propos, les photographies et les installations sonores et vidéographiques de l'artiste canadienne Geneviève Cadieux sont aussi très éloquentes. Si tout l'œuvre de Cadieux joue sur la représentation figurative ou évocatrice en ce qui concerne le sonore, il n'en demeure pas moins que les mises en scène opèrent elles aussi un déplacement lié à l'échelle de grandeur. Prenons comme exemple l'œuvre intitulée *Trou de mémoire, la beauté inattendue*, de 1988. Bien que réaliste, cette photographie se détache de la représentation mimétique à cause, entre autres, de son format et de sa mise en scène sculpturale. Or le choix du grand format n'est pas innocent. Il se juxtapose judicieusement à la représentation d'une vue rapprochée. En fait, outre l'artiste elle-même, qui peut affirmer qu'il s'agit bien d'une cicatrice ? Et, s'il s'agit bien d'une cicatrice, où se situe-t-elle sur le corps ? De quelle grandeur est-elle réellement ?

Tant la mise en scène de l'œuvre que la représentation du corps accentuent en effet le mystère. Sortie de son contexte, extirpée de l'intime, pour être exposée aux



Geneviève Cadieux, *Trou de mémoire, la beauté inattendue*, 1988. Épreuve à développement chromogène et miroir sur bois; 208 x 472 x 14 cm assemblé; photographie: 208 x 335 x 14 cm; miroir: 208 x 137 x 14 cm. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa /acheté en 1990. © Geneviève Cadieux. Photo © Musée des beaux-arts du Canada.

regards quelque peu voyeurs des spectateurs de l'art, cette trace sur le corps nous renvoie sans aucun doute à une image de nous-mêmes. Elle amorce également la trajectoire du mouvement, du geste et de la douleur, entourant le moment et les circonstances de la « cicatrice ». En ce sens, la mimésis est ici dynamisme. On pense à la marque comme trace d'un événement. Double déplacement donc que celui de l'échelle qui, compte tenu du sujet, a quelque chose d'érotique, et que celui du pôle privé/public. Ici, la catharsis tend à résoudre la peur de la douleur, de la trace du viol du corps dans ce qu'il a de symbolique. Car la marque naît de l'impact d'une force extérieure sur la peau, voire d'une certaine agression accidentelle ou volontaire.

En résumé, les trois artistes dont il a été question ici mettent à profit la mimésis comme stratégie de rapprochement du réel. De plus, le corps est un sujet privilégié dont l'impact est certain puisque chacun y voit un peu de lui-même. C'est par ailleurs grâce à la distance entre le réel et la représentation que le déplacement entre en jeu. Il a pour effet de créer une polarisation de ce qui est vu et de ce qui est ressenti. On pense à la représentation de strates de marcheurs anonymes chez Rovner, d'un gigantesque nourrisson chez Ron Mueck et d'une immense cicatrice chez Cadieux. Dans tous ces exemples, ce n'est pas ce qui est vu qui importe, mais l'effet soudain de la découverte du leurre. Or c'est la distance entre ce que l'on croit voir et ce que l'on découvre qui polarise les données et initie une dynamique. Car c'est aussi entre ces deux pôles que le spectateur existe et que son interprétation se forge. Une interprétation qui ne peut pas exclure l'expérience choc et inquiétante qu'il vient de vivre. Quelque part entre le rationnel de ce qu'il voit, et l'émotion de la perturbation qu'il ressent, existe l'œuvre. Il y aurait donc plusieurs interprétations possibles d'une même œuvre, selon la capacité d'introspection du visiteur et sa disponibilité à remettre en question ses acquis par rapport à l'expérience esthétique.

Enfin, je ne peux passer sous silence la dimension éthique de chacune des œuvres présentées. D'ailleurs, peut-il en être autrement lorsqu'il est question de pragmatique et lorsqu'il est question du corps ? Ce dernier étant un territoire où des traces persistent, où des agressions laissent des cicatrices et où l'âme se cache pour mieux porter ses blessures. Dans ce dernier cas, c'est l'humanité complète qui est mise au défi de garder bien en mémoire les monstres qui peuvent surgir à tout moment.

MANON BLANCHETTE

NOTES

[1] Catherine Perret, *Les porteurs d'ombre, Mimésis et modernité*, Éditions Bélin, Paris, 2001. p. 260.

[2] Pierre Somville, *Mimésis et art contemporain*. Paris, librairie philosophique J. Vrin, 1979. p. 11.

[3] Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Gallimard, Paris, 1964.

[4] Sylvia Wolf, *Michal Rovner The Space Between*. New-York : Whitney Museum of American Art, 2002, incluant un texte de Michael Rush et une conversation entre Michal Rovner et Leon Golub.

[5] Manon Blanchette, *Vers une pragmatique de l'ébranlement dans les installations de Bill Viola*, thèse de doctorat en Études et pratiques des arts soutenue à l'Université du Québec à Montréal, septembre 2003.

[6] Pierre Théberge, *Le corps transformé*. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2003, avec des textes entre autres de Kitty Scott, dont celui sur Ron Mueck à la page 56.

[7] *Op. cit* en (1) p. 260.