

Vie des arts

George Chemeche : la tentation du syncrétisme

André Martin

Volume 30, Number 122, March–Spring 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54055ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martin, A. (1986). George Chemeche : la tentation du syncrétisme. *Vie des arts*, 30, (122), 68–69.

LE PASSÉ DE LA RÉALITÉ ET LE PASSÉ DE LA FICTION CHEZ MICHELLE HÉON

Isabelle LELARGE

Le futur originel est possibilité de cette présence que j'ai à être par-delà le réel à un en-soi qui est par-delà l'en-soi réel. Mon futur entraîne comme coprésence future l'esquisse d'un monde futur et... c'est ce monde futur qui se dévoile au Pour-soi que je serai et non les possibilités mêmes du Pour-soi, qui ne sont connaissables que par le regard réflexif.

(Jean-Paul SARTRE, *L'Être et le Néant*)

Michelle Héon se plaît à déconstruire sa connaissance du monde, pour en arriver à l'édification d'une pure fiction. Comme dans un récit, chaque élément détient une place de choix et incite à une lecture que l'on voudrait toujours linéaire. Mais, chez Michelle Héon, les liures du temps sont complexes et, où il y a tension, le virtuel semble attaqué.

La fabrication de plusieurs séries de boîtes, depuis 1978, ainsi que de livres d'artiste, dont *Feuilles muettes*, rend les œuvres d'apparence très malléable. Très ajourées ou peu, les boîtes en papier moulé, avec infiltration de soie et de feutre, laissent plus ou moins apparaître un contenu, le vide, et permettent d'écrire: ce qui ne resterait plus d'une réalité fictive.

Pour mieux cerner, précisons que, depuis 1978, Michelle Héon travaille à l'exploration spatiale et murale de deux motifs-en-volume, celui de la robe de cérémonie ou du kimono, et celui de la boîte ou boîte-tombeau. Faits en fonction de la simulation de l'idée même du vieillissement de la matière par le temps, les kimonos, jusqu'en 1983, conservent encore leur forme (structure?) en T, et sont très effilochés, ouverts, en ce sens que la forme en T est encore discernable; ensuite, ils

deviennent plus rongés, plus abstraits. La technique et les matériaux diffèrent selon les époques, alors que Michelle Héon utilisait davantage des matériaux plus conventionnels de la tapisserie: lin tissé, papier, lin, coton moulé, etc.; cependant, depuis 1984, elle n'emploie que le papier qu'elle fabrique et le patine par endroits. Elle y crée, aussi, des effets de lune, utilise de la poudre de charbon, ou des éclats, opère des fissures, etc.

La couleur, chez Héon, s'infiltrait maintenant sous la forme d'un sang bleu qui est éclairci par des ramifications violacées, brunes, rosées, etc., au fur et à mesure que nos yeux pénètrent dans la simulation de la monochromie. On sent que le papier vit, mais on sent aussi qu'il nous parle de la mort.

Les boîtes rectangulaires, qui sont faites à partir de moules figuratifs, étaient davantage massives (si tant est que la légèreté peut donner une impression de lourdeur) quand Michelle Héon les intégraient, dans les différents lieux d'exposition, à ses robes de cérémonie. Mais,



16. Michelle HÉON
Robe de Cérémonial 2 et 3, 1984.

depuis la fin de 1984, elle réalise également des sites. Celui qui était présenté à la Galerie Noctuelle, à l'hiver 1985, était très minimal, d'apparence très plat. D'anciennes robes étaient intégrées au sol du site, fait aussi en papier; les bleus rendaient encore beaucoup de couleurs; le charbon miroitait. Un autre site, en cours, sera composé de plusieurs boîtes, plus petites, toujours dans les bleus, et auront sans doute un lien avec l'élément rocher, un des importants motifs de la peinture italienne de la Renaissance.

Depuis que Michelle Héon installe ses robes et ses boîtes ensemble, et que, probablement, de nouvelles histoires se créent à chaque fois, depuis qu'elle travaille le thème du site, on assiste à une reconstitution d'un monde qui n'a jamais existé. Le terme de *réalité fictive* est juste en ce sens qu'il s'opère, au sein de l'œuvre, une tension dans la compréhension de la temporalité de la référence. Provenant de l'intention de simulacre, l'œuvre d'apparence vieillie renvoie à une réalité qui n'est pas. La notion de fiction est alors constamment nourrie par le désir d'évocation chez le spectateur, même s'il sait très bien que l'œuvre est elle-même le simulacre du désir d'évocation.

GEORGE CHEMECHE LA TENTATION DU SYNCRÉTISME

André MARTIN

Au premier coup d'oeil, le regard cherche un point où se poser, une figure centrale dans ce monde foisonnant et grouillant, apparemment désintégré qui, par sa luxuriance, fait songer à quelque forêt vierge de l'avant-scène picturale. C'est l'univers de George Chemeche qui s'offre ainsi à nous.

Peintre et sculpteur juif d'origine iraquienne, Chemeche s'installe d'abord en Israël, à l'âge de quinze ans, puis, en 1959, à Paris; il a alors vingt-cinq ans. Depuis 1972, il vit à New-York. Ces déplacements ne sont pas cités par goût de l'anecdote mais bien plutôt parce qu'ils permettent de mieux saisir les acquis culturels d'une œuvre dont l'essentiel semble avoir été, aujourd'hui, de définir une forme de syncrétisme pictural des traditions figuratives de l'Occident et du culte calligraphique du Moyen-Orient sémitique. La question centrale qui semble caractériser la démarche de Chemeche est celle de l'in-

tégration de l'image à une tradition picturale centrée sur l'ornement calligraphique et l'interdit, religieux autant que culturel, de la figuration.

Voilà ce dont l'évolution de son œuvre témoigne. Jusqu'en 1972, il se range du côté des expressionnistes, s'attardant à peindre des personnages aux allures grotesques dans des positions ludiques. L'humour et le sarcasme sont au rendez-vous; le mouvement domine.

Après cette période, changement brusque: Chemeche s'oriente vers une nouvelle manière qui culmine dans la série de tableaux intitulés *Alhambra*, 1981, puis dans celle qu'il réunit sous le titre *Multi-figure Paintings*, 1982.

Ce dernier style de Chemeche est le mieux connu. C'est celui qu'on associe au mouvement du *Pattern Painting* américain de la fin des années 70, celui dont on souligne la parenté avec des peintres comme Kozloff ou Kushner. Comme le note John Perreault, cette peinture se caractérise par l'utilisation d'un motif répété de façon systématique sur une surface plane suggérant la présence d'un fragment dont le tout est infini¹.

Dans la première manière, le motif est pour ainsi dire absent; dans celle qui suit, c'est la figure humaine qui fait défaut. Dans la période actuelle, dont on a pu voir de très convaincants exemples à la Galerie Daniel, l'automne dernier², l'on assiste à une synthèse de l'esprit des périodes antérieures. Le motif et la figure cohabitent; ils ne sont non pas juxtaposés, mais amalgamés, voire confondus, tant ils sont présentés dans des relations indissociables.

C'est cela qui fait d'ailleurs que la composition de la toile n'est pas organisée en fonction d'un point dont tout procède et que le regard, cherchant appui, circule dans toutes les directions pour décrypter cet univers dont il est difficile de percevoir l'organisation et les éléments.

Certes, dans des tableaux comme *Alice in Wonderland* ou encore *Wonderland*, on distingue la présence de quelque figure totémique rappelant l'art primitif, puis l'anatomie du personnage d'Alice qui fait songer au cubisme ou à Picasso. Cependant, ces figures délibérément dessinées et plus facilement reconnaissables n'occupent pas la majeure partie de la surface peinte. Entre ces figures plus articulées, circule toute une profusion animale ou végétale dont l'agencement libre, comme issu de l'écriture automatique, remplit une fonction ornementale qui participe du goût islamique de la calligraphie et correspond à l'aspect plus intuitif de l'œuvre.

A y regarder de plus près, ces motifs plus libres sont eux-mêmes composés de constituants semblables à ceux des figures articulées et suggèrent un ensemble de cellules qui prolifèrent de façon plus ou moins ordonnée entre un pôle plus conscient et plus structuré et un pôle plus intuitif et plus libre. Tout se passe comme si nous étions en présence d'un ensemble organique qui s'autogénère dans la primitivité du rythme que scandent le blanc et le noir³.

En dernière analyse, l'œuvre de Chemeche évoque une dialectique fondée sur la tension entre le négatif et le positif, entre l'ornementation et la figuration, entre le

vide et le plein, le délibéré et l'inconscient, le singulier et le répétitif, l'Orient et l'Occident, le primitif et le moderne. C'est cette tension qui crée la vibration fondamentale de cette œuvre et le rythme qui lui est propre.

Le monde qu'elle donne à voir n'est jamais celui de la réalité mais plutôt celui de l'art dans sa mouvance et des cultures dans leur complémentarité et leur opposition. La figure humaine n'y est jamais révélée mais plutôt évoquée sous les traits que lui ont conférés l'art primitif ou l'art moderne, qu'il soit européen ou américain. Il ne s'agit pas là de personnes mais de personnages qui nous sont présentés. Dans cette perspective, le thème de l'épouvantail, apparu dans l'œuvre de Chemeche, en 1972, est particulièrement intéressant. Simulacre hybride entre le naturel et l'abstrait, survivant exceptionnel des cultures primitives, l'épouvantail devient, dans les tableaux actuels de Chemeche, la matrice d'un univers grouillant, et son corps tout entier en devient le théâtre.

Au total, ce que montre l'œuvre de Chemeche, c'est la transcendance de la lutte interculturelle et des archétypes du village global de demain où *Once upon the Time B.C.* et *Wonderland*, pour reprendre les titres du peintre, sont les deux pôles d'une même réalité.

1. John Perreault, *George Chemeche at Louis K. Meisel Gallery, N.Y.*, dans *Soho News* (juin 1977).

2. L'exposition comprenait aussi quelques remarquables sculptures. Une première exposition Chemeche avait eu lieu à Montréal, au Centre Saïde Bronfman, en 1982.

3. Donald Kuspit s'attarde particulièrement à cet aspect dans le texte de présentation préparé pour l'exposition présentée à la Galerie Daniel.

17. George CHEMECHE
Scarecrow No. 2, 1985.
Acrylique sur canevas non imprimé;
182 cm 8 x 152,4.



18. *Alice in Wonderland*, 1985.
Acrylique sur canevas non imprimé;
152 cm 4 x 182,8.

