

Ariane Thézé
Triade écran-objet et corps parlant

Jocelyne Connolly

Volume 40, Number 164, Fall 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53348ac>

[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

Connolly, J. (1996). Ariane Thézé : triade écran-objet et corps parlant. *Vie des arts*, 40(164), 18–20.

ARIANE THÉZÉ TRIADE

ÉCRAN-OBJET

ET CORPS PARLANT

Jocelyne Connolly

Amorcées dans les années quatre-vingt, les recherches multidisciplinaires d'Ariane Thézé sont concomitantes d'une propension, chez ses pairs, à une pratique hétérogène de la représentation.

Les différentes disciplines, au lieu de s'affirmer de manière autonome, le font en conjugaison entre elles : sculpture, peinture, gravure, voire architecture opèrent en conjonction sous le mode de l'installation.

La photographie et la vidéographie, dans la décennie quatre-vingt, se montrent suffisamment affirmées comme langage pour supporter, paradoxalement, l'hybridation propre à l'installation. Ariane Thézé inscrit sa réflexion dans cette sphère d'hétérogénéité. Toutefois, si elle ne qualifie que rarement ses hybridations analytiques d'installation (relevons le cas de la photo-installation *Ariane Thézé*, 1983), sa réflexion plastique s'inscrit dans le courant des recherches autoréflexives sur les disciplines plastiques en conjugaison dans un même dispositif. Elle s'intéresse en priorité à l'analyse des codes disciplinaires, particulièrement ceux de la photo et de la vidéo : par exemple les textures des deux médiums interréfléchis – elle utilise la photographie afin de discuter de la texture vidéographique. En outre, la texture photographique se veut plus adéquate à la représentation volumétrique de ses recherches. Elle recourt à la représentation photographique du corps afin d'exalter la couche texturée de celui-ci, la peau. Le lisse du papier photographique laisse voir de façon hypertrophiée par l'artifice, le grain de la peau. De surcroît, la référence à la peau texturée est

renforcée par la malléabilité du support de polymère sur lequel est imprimée l'image de ce corps (*Déportraitisation*, 1983). Le corps photographié résulte de l'appropriation du corps de l'artiste par l'artiste, mais qui ne se désigne pas comme référent. C'est la photographie et la peinture qui sont désignées comme matériaux de réflexion. Un corps autre atteindrait aussi le but réflexif. *Déportraitisation* au lieu d'autoportrait donc, même si le corps de l'artiste s'inscrit, en quelque sorte, comme le modèle du projet créateur.

Il en est autrement avec *Triade* (1995), alors que les corps désignés par l'artiste – des corps autres cohabitent avec le sien –, s'ils parlent d'une histoire des disciplines plastiques, ils sont également bel et bien investis de parole et de discours ouverts sur un monde et sur une société. Voilà donc qu'il n'est plus indifférent que les corps désignés soient celui de l'artiste ou des autres. Et ces autres, comme Thézé, sont des femmes. Voilà qui signifie, on le verra. Mais retenons dès lors que ce glissement du corps-modèle au corps parlant laisse entrevoir un renouveau référentiel. J'aborderai *Triade* sous cet angle, mais également et d'abord, sous celui de l'objet sculptural, en dichotomie avec l'objet technologique.

OBJET TECHNOLOGIQUE- OBJET FABRIQUÉ

Comme l'intitulé l'indique, *Triade* se compose de trois éléments. L'ensemble sculpturo-vidéographique est constitué de trois pièces sphériques de 120 cm de diamètre, moulées de plâtre d'un blanc de lait rappelant l'opalescence du marbre. Organisées en une topologie immuable, elles s'amalgament à des images vidéo vues par un espace fenêtrant les pièces sphériques.

Certes, précédemment, afin de mettre en évidence la notion de temps et de mouvement de l'image vidéo, Thézé utilise la fixité de l'image photo, de même que la propriété matérielle du plomb texturé reprenant la taille de l'écran photographié, à l'intérieur d'un dispositif stimulant la perception mentale des divers mode de présentation temporelle du réel (*Intéférences mnémoniques*, 1992). Il y a là aussi une modification, et c'est dans la poïétique de la présentation volumétrique : Thézé rend éloquent un rapport objet technologique-objet fabriqué.



Ariane Thézé recourt à la représentation photographique du corps afin d'exalter la couche texturée de celui-ci, la peau. Le lisse du papier photographique laisse voir de façon hypertrophiée par l'artifice, le grain de la peau. De surcroît, la référence à la peau texturée est renforcée par la malléabilité du support de polymère sur lequel est imprimée l'image de ce corps (*Déportraitisation*, 1983).



L'image vidéo saisie sur la pellicule photo relève, avant tout, de la désignation du médium comme référent par l'artiste; et dans le travail antérieur de Thézé, une mise en scène des paradigmes est réalisée. Ce qui produit une certaine distance de la part technologique du dispositif. Qu'il s'agisse d'images photo ou vidéo, le motif – surtout le corps de l'artiste – et la représentation requièrent une intervention scénique par l'artiste, ici photographe ou vidéaste. Pensons en particulier à *Amnésis II* et *Flagrant délit n°1* où le corps photographié se drape de tissu-voiles signifiants, exprimant non seulement le corps voilé et le sens d'une posture, mais également les textures de ces voiles. La main de l'artiste participe donc à l'organisation scénique. Toutefois, avec *Triade*, la notion du faire s'exalte par le travail sculptural le plus pur. Moulage, lissage, manipulation des masses, construction des formes, tout concourt au rapport physique au matériau – bois, terre, plâtre, etc. Un tel revêtement dans l'approche formelle n'est pas sans signifier. Le technologique jusqu'alors privilégié par Thézé se trouve mis en discussion. Loin de l'annuler, le procédé manuel, reconnaissons-le, met en évidence la technicité du dispositif. Par ailleurs, à l'inverse, la technologie de l'écran vidéo met tout autant en évidence la notion du faire sculptural. La référence à l'histoire sculpturale ou encore architecturale se trouve renforcée par l'apparence de marbre ou de travertin dont l'artiste investit la patine du plâtre. Cet artifice renvoie aux parements architecturaux et à la statuaire de l'histoire antique mais aussi à la sculpture, telle que l'histoire de l'art la montre, façonnée à la gouge. Anamnèse conditionnée par une attitude post-moderne.

Aussi, et c'est à souligner, l'artiste consacre une attention exceptionnelle à la patine de ces objets. Il s'agit là d'un geste intentionnel et donc, signifiant. Un concept qui prend en compte la notion de matériau se situe à

proximité de l'idée de l'insistance accordée à la valeur ou à la qualité technique. D'ailleurs, cette caractéristique se retrouve dans bonne quantité de travaux du champ des arts visuels depuis le début des années quatre-vingt-dix. Si on y voit un lien avec la question du matériau – exalté par les techniques de sa mise en œuvre – cette attitude plastique pourrait s'adopter également en tant que réaction esthétique à une hégémonie du champ technologique dans une société bousculée par l'assimilation obligée de cette condition. Ariane Thézé s'approprie, à travers sa pratique, les technologies aptes à mettre en discours les technologies mêmes, courantes dans les arts actuels: par le biais de la photographie, image fixe, elle réfléchira sur l'éphémérité de l'image évanescence de la vidéographie. Au moyen vidéographique toujours, une vidéo quasi photographique, elle portera le matériau à la pure connotation historique de la sculpture. Afin de renforcer le propos formel, depuis récemment, des artistes mettent la technologie en dichotomie avec la nature: les expositions *Paysage de la vidéo* (Galerie de l'UQAM, 1994, et *Optique, temps et formes*, Plein sud, 1995) le montrent, tandis que Thézé, avec *Triade*, choisit d'opposer l'image technologique – évanescence – au paradigme sculptural – objet palpable qui exhibe son matériau et sa découpe dans l'espace –, sorte de métonymie, dans ce cas, de l'univers plastique où le matériau conditionne l'affect. Les vecteurs technologique ou médiatique ne se trouvent pas déniés pour autant mais l'objet sculpté est affirmé par opposition.

Chacune des trois sphères de plâtre est percée d'une ouverture rectangulaire et horizontale de 15 cm de hauteur sur 37,5 cm de largeur sur 37,5 cm de hauteur sur 37,5 cm de largeur tenant lieu de fenêtre ouverte sur le monde. Certes, d'une part, il s'agit d'écran vidéo à percevoir ici, mais d'autre part, on peut y voir un travail formel d'une étonnante rigueur géométrique. L'image vidéo s'insère dans une adéquation formelle objet fixe/image mobile. Tout concourt à une synthèse formelle des plus cohérente. Économie de matériaux, de motifs, de formes, de chromatisme, de mouvement et de son. L'attention cognitive du visiteur l'est tout autant puisqu'un tel dépouillement mène indubitablement à la concentration mentale dans une visée sémantique.

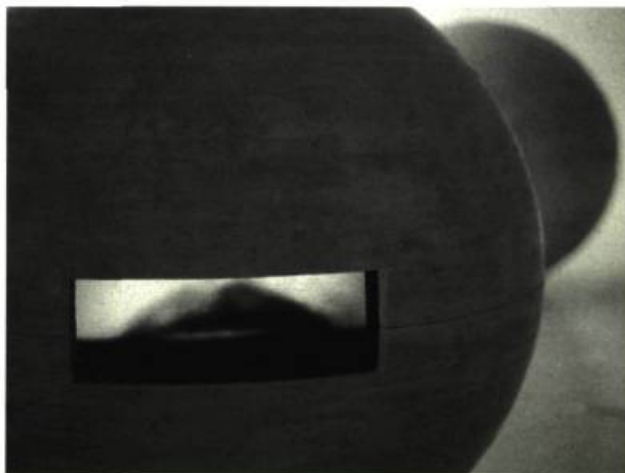
Une vue élargie de l'œuvre et du lieu (l'espace d'exposition de la galerie Eric Devlin) ne peut faire abstraction du profil architectural environnant: *Triade* se laisse percevoir devant le paysage architectural, rue Sainte-Catherine, vu des larges baies vitrées. Là aussi, une dichotomie aiguise l'œil: les tours de verre, de béton et d'aluminium, à gauche, et les formes néogothiques de l'église St-James, à droite.

image mobile. Tout concourt à une synthèse formelle des plus cohérente. Économie de matériaux, de motifs, de formes, de chromatisme, de mouvement et de son. L'attention cognitive du visiteur l'est tout autant puisqu'un tel dépouillement mène indubitablement à la concentration mentale dans une visée sémantique.

LA TRANSPARENCE: L'ALTÉRITÉ CULTURELLE

Dans une topologie triangulaire, les trois éléments sont disposés de sorte que les images vidéo n'interfèrent pas les unes avec les autres dans le champ perceptif du visiteur.

À distance, il saisit l'idée d'un discours; de proche, il saisit un discours et jamais deux ou trois simultanément puisqu'un seul écran peut être vu à la fois. Les trois écrans présentent le même texte mais un décalage temporel donne à saisir chacune des séquences différentes dans un même balayage



Chacune des trois sphères de plâtre est percée d'une ouverture rectangulaire et horizontale de 15 cm de hauteur sur 37,5 cm de largeur tenant lieu de fenêtre ouverte sur le monde. Certes, d'une part, il s'agit d'écran vidéo à percevoir ici, mais d'autre part, on peut y voir un travail formel d'une étonnante rigueur géométrique. L'image vidéo s'insère dans une adéquation formelle objet fixe/image mobile. Tout concourt à une synthèse formelle des plus cohérente. Économie de matériaux, de motifs, de formes, de chromatisme, de mouvement et de son. L'attention cognitive du visiteur l'est tout autant puisqu'un tel dépouillement mène indubitablement à la concentration mentale dans une visée sémantique.

visuel des trois écrans à l'intérieur de l'espace temporel de la visite de l'œuvre. Les images de trois bouches de femmes et celles d'un œil et finalement d'un œil accompagné de l'arête d'un nez composent l'iconographie vidéo. Ces images – chacune des bouches remplissant l'écran – se perçoivent comme métonymie du corps féminin de même que d'un corps par-

NOTES BIOGRAPHIQUES

Ariane Thézé est née à Angers, en France. Elle vit et travaille à Montréal depuis 1982. Elle a reçu une formation en arts plastiques à l'École des Beaux-Arts d'Angers - Communication audio-visuelle (Diplôme National Supérieur), à l'Université du Québec à Montréal (Maîtrise en Arts plastiques), à l'Université de Paris 1 - La Sorbonne (Maîtrise en Arts et Sciences de l'art) et Diplôme d'Études Avancées). Elle est représentée, à Montréal, par la Galerie Éric Devlin. Depuis 1983, elle a réalisé de nombreuses expositions individuelles et collectives, tant internationales que nationales. Ses œuvres ont été sélectionnées par les jurys de la Politique d'intégration des arts à l'architecture pour le Palais de justice, à Laval (Québec) et pour l'Hôpital de Saint-Eustache (Québec). Elle a en outre reçu plusieurs prix et bourses. Triade a été exposée à la Galerie Éric Devlin, à Montréal, du 26 septembre au 28 octobre 1995 et sera exposée au Stadtmuseum Nordico, Linz, en Autriche, en octobre 1997 où le galeriste Éric Devlin exercera le rôle de commissaire.

lant, autrement dit un corps émettant un discours signifiant. Il s'agit du récit de vie de trois femmes immigrantes vivant au Québec. L'œil représenté, celui de l'artiste-vidéaste, parle tout autant, puisqu'il dit ce que l'art peut faire voir et faire dire. Le dire de *Triade* recourt donc au récit autobiographique connoté de la langue maternelle de ces femmes : mexicaine, argentine et bulgare. Thézé désigne d'une part *des femmes* - artistes - et d'autre part des femmes d'une culture autre. De ces deux points émanent des brèches qui font glisser le discours autoréflexif de l'artiste vers un discours ouvert sur un contenu extérieur à l'art. Genre féminin associé à la spécificité de délocalisation de ces êtres constituent le hiatus qui nous fait inscrire les recherches de Thézé à l'intérieur de schèmes actuels de l'imaginaire visuel. Dans ce cas comme dans celui des ses collègues d'orientation similaire, la valeur plastique ne se trouve aucunement affaiblie. Au contraire, la tension entre la réflexion sur l'art et celle qui s'approprie un monde qui, au départ, lui est extérieur, a pour effet d'interstimuler l'un et l'autre des partis pris esthétiques de l'artiste. L'efficacité de l'œuvre, en ce sens, se vérifiera par la perception que le discours social s'incorpore à la forme et que la jonction des deux crée le traumatisme nécessaire à donner lieu à l'effet d'art.



LE CORPS FÉMININ COMME SUJET ÉPISTÉMOLOGIQUE

La représentation du corps autre que le sien oriente donc le propos de Thézé vers une réflexion sociale sur les questions de l'ethnicité et de l'altérité à l'époque actuelle. Dans les champs politique, économique et cognitif, dans un contexte de mondialisation, l'on sait que des questions entourant les idées de tolérance, d'échange, d'unification ou de différence se posent. D'une part, ce débat est montré dans *Triade* par des récits de femmes, mais également sur un second plan, par la spécificité du corps sexué, les bouches féminines, de même que le son de leur voix. De façon individuelle, ces femmes racontent l'histoire de leur vie d'immigrante. De même qu'Ariane Thézé réfléchit, depuis le début de sa pratique, sur le langage plastique, par le biais iconique de son corps, c'est toujours par le biais du corps féminin qu'elle parle des ailleurs de l'art et des autres. Les études historiographiques montrent que l'histoire traditionnelle (générale ici, mais l'on peut inclure, sauf exception, l'histoire de l'art), jusqu'à récemment, est consacrée aux actions masculines, qu'elles soient de l'esprit, du pouvoir, de l'héroïsme, etc.¹ Cependant, le développement des études démographiques, prenant en compte la notion de famille, fait le détour des recherches sur la sexualité féminine². Ce qui fera dire à Catherine Fouquet, tout en soulignant le danger d'une approche biologique au détriment de celle des sciences sociales, que « l'histoire du corps de la femme s'impose à l'évidence pour qui étudie une société ou la féminité a été délibérément liée à la corporité³... »

Les images de trois bouches de femmes et celles d'un œil et finalement d'un œil accompagné de l'arête d'un nez composent l'iconographie vidéo. Ces images - chacune des bouches remplissant l'écran - se perçoivent comme métonymie du corps féminin de même que d'un corps parlant, autrement dit un corps émettant un discours signifiant.

Thézé fait le détour de la représentation du corps féminin - la bouche comme métonymie - afin d'extraire le récit de vie de ces femmes : l'écran fait voir de façon synthétique les bouches, remplissant la totalité de l'espace. C'est toujours également par le biais de son corps - l'œil qui appréhende le réel - que l'artiste

participe au texte. Indéniablement, ces corps pensent et parlent. Si l'influence de la démographie permet d'aborder le corps féminin comme sujet historique, l'art de Thézé, en s'appropriant le corps féminin, tout en soulignant la parole, situe le propos dans le discours signifiant du temps, celui des différences culturelles.

L'EXPOSITION ET LA PERCEPTION

Toutefois, cette ouverture de l'œuvre sur une dimension sociale n'empêche en rien le fonctionnement des signes plus formels de *Triade*. En ce sens, tout concourt à une rigueur plastique exceptionnelle : l'adéquation objet sculptural/image électronique - les deux médiums sont représentés avec une pureté formelle remarquable, tant la pureté géométrique des pièces sculptées que l'économie iconique des vidéogrammes, y compris le bleu (couleur locale de l'écran vidéo) et la couleur locale de la peau ; la dichotomie plastique dynamisante, - main et technologie ; et enfin, point important, le rapport de l'œuvre au lieu d'exposition, la Galerie Éric Devlin. La topologie joue un rôle majeur dans la mise en exposition de *Triade*. Les trois éléments forment un triangle dans l'espace, un seul écran étant perçu à la fois, de même que le son s'appréhende sous forme de chuchotement. Images et discours, de surcroît, se perçoivent par une collaboration attentive du visiteur : de près, en sollicitant un ajustement corporel de sa part - se plier vers le sol - ou de loin, en requérant qu'il effectue le choix de combler le non-entendu (comme le non-dit) par ses propres référents. Enfin, une vue élargie de l'œuvre et du lieu ne peut faire abstraction du profil architectural environnant : *Triade* se laisse percevoir devant le paysage architectural, rue Sainte-Catherine, vu des larges baies vitrées. Là aussi, une dichotomie aiguë l'œil : les tours de verre, de béton et d'aluminium forme minimaliste, à gauche, linéaires, et les formes néogothiques de l'église St-James, à droite. Sans équivoque, l'effet formel est saisissant. De même que le corollaire sémantique. □

¹ Catherine Fouquet, « Le détour obligé ou l'Histoire des femmes passe-t-elle par celle de leur corps? », dans Michelle Perrot (éd.), *Une histoire des femmes est-elle possible?*, Paris, Rivages, 1984, pp. 74-76.

² Ibid., p. 76.

³ Ibid., p. 80.