

ETC



Les sièges de la peur

Edward Pien, *Spontaneous Combustion*, artist in residence.
Galerie Langage Plus, Alma. Du 29 janvier au 25 février 1996

Michel Lemelin

Numéro 34, juin–juillet–août 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35536ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

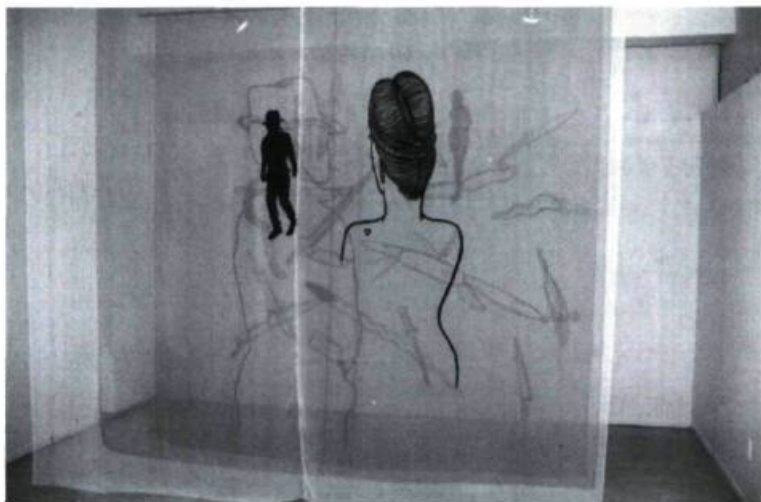
Citer ce compte rendu

Lemelin, M. (1996). Compte rendu de [Les sièges de la peur / Edward Pien, *Spontaneous Combustion*, artist in residence. Galerie Langage Plus, Alma. Du 29 janvier au 25 février 1996]. *ETC*, (34), 43–44.

ALMA

EDWARD PIEN : LES SIÈGES DE LA PEUR

Edward Pien, *Spontaneous Combustion*, artist in residence. Galerie Langage Plus, Alma. Du 29 janvier au 25 février 1996



Edward Pien, *Spontaneous Combustion*.

Edward Pien ignorait sans doute, en occupant la résidence d'artiste offerte par une galerie du Saguenay-Lac-Saint-Jean, combien son voyage réactiverait en lui les prémisses de son univers de création. D'origine chinoise, immigrant à l'âge de onze ans au Canada, Pien retrouvait, dans une des régions les plus francophones et les moins multiethniques du Québec, le même sentiment d'hétérogénéité, les mêmes barrières de genre et de langue ressenties lorsque, enfant, il se retrouvait pour la première fois avec sa famille en Ontario. Cette collision territoriale pourrait sembler anecdotique; or, chez Pien, elle constitue l'une des trois principales empreintes qu'il évoque dans son discours sur l'individu. Privilégiant d'abord le dessin comme champ d'expression, l'artiste s'est en effet très tôt intéressé au processus de construction de l'identité et aux sources et matériaux l'ayant formée. Si cette recherche se lit aisément dans les formes qu'emprunte son œuvre, elle s'y retrouve encore, et d'une manière plus équivoque, dans le processus qui nous les donne à voir.

Des blanchisseurs et des manufacturières

Depuis dix ans, Pien s'applique à faire apparaître l'architecture de sa propre singularité, sans jamais procéder par clivage, mais par palimpseste : la résonance entre les identités multiples d'un seul homme et la superposition de ses constituants délimitent alors le lieu de son identité, et c'est ce territoire que l'artiste tente d'atteindre. Ce paysage, Pien le purifie, non pas en le défigurant ou en arrachant les spécimens indésirables, mais en voulant entrer en relation avec lui. Simulant, comme un rituel en hommage à sa mère,

le type de travail des petites manufactures où les immigrants sont exploités, il produisit chaque jour, trois années durant, un autoportrait. Journal intime psychologique, chacun des fragments le constituant portait avec lui l'ensemble : alors que les encres ou les aquarelles du dessin nouveau étaient encore humides, l'artiste l'appliquait sur une feuille vierge. L'empreinte laissée, tel un fantôme, était une promesse du lendemain et portait déjà en elle le souvenir de toutes celles qui l'avaient précédée; elle savait alors se faire témoin, se faire repère. Ces pérégrinations, d'une part, imitaient l'un des hypothétiques processus biologiques du stockage de la mémoire où toutes les traces se contaminent, se télescopent, et, d'autre part, faisaient violence à cette même mémoire, l'épuisant pour y faire émerger stéréotypes et *a priori* constituant la *Persona* du créateur.

C'est cet épuisement, cette épuration de la mémoire qui demeura un axe important dans la compréhension de l'œuvre de cet artiste. Si, dans cette première étape de son parcours de création, Edward Pien fit face à son identité chinoise — identité incontournable aux yeux de tous parce que physique — bientôt, il explora la strate de son identité libidinale; le dessin, alors, se dédoubla : comme pour annoncer qu'il cherchait un alter ego, comme pour souligner que l'homosexualité pour lui était davantage une question de genre, d'adéquation entre deux individus de leurs énergies féminines et masculines, Pien produisit une série de frères siamois où la trace fantôme du dessin peint se retrouvait, cette fois-ci, imprimée sur la même feuille repliée sur elle-même. Enfin, l'une des dernières strates à jaillir, dans cette quête libératrice, sous le geste de l'artiste, s'amalgamant plus sournoisement aux autres, indépen-

damment du genre et de la race de l'individu, fut la peur : une peur stigmatisée par la découverte, dans son jeune âge, des horreurs de la guerre, de l'incroyable et insupportable violence de l'homme contre l'homme se manifestant dans l'attaque et la destruction d'Hiroshima.

Primordial Fear/Night Falling

Pien poussera toujours plus loin le modèle manufacturier. Pour *Image Bank*, présenté l'année dernière à la Struts Gallery du Nouveau-Brunswick, il reprend l'idée de Jonathan Borofsky, qui avait chronologiquement numéroté chacune de ses œuvres, dont le nombre approchait les trois millions. Pour réaliser *Image Bank*, Pien produira jusqu'à deux cents dessins par jour. C'est peut-être dans cet abandon, dans ce déconditionnement du faire, que s'alimentent les multiples procédés d'interrogation du médium dessin. Ce n'était toutefois pas la première fois qu'Edward Pien convoquait l'installation. Il considère même que celle-ci est un important aspect de son engagement d'artiste. Les pièces qu'il a à son actif ont en commun le désir d'un engagement plus physique du spectateur et, pour la galerie Langage Plus, il interroge à nouveau le dessin dans un déploiement, une mise en scène juste et économe de celui-ci dans l'espace.

La galerie est divisée en deux par un rideau de scène noir, qui délimite les deux univers. Dans la première salle, la pièce *Primordial Fear* joue sur deux dimensions de la peur : celle qui, innée, se révèle devant la force de la nature, et l'autre, acquise, procédant à la fois du culturel et du préjugé. Au plafond, en larges bandes d'organza cousues, viennent choir deux voiles; l'un, blanc et translucide, est vierge de toute marque et vient recouvrir le second, noir et parsemé de dessins d'oiseaux. À chaque extrémité de cette pièce, Pien dispose, comme pour provoquer un dialogue, une série de dessins rouges, peints directement sur les murs de la galerie. D'une part, il reproduit des caricatures d'asiatiques publiées dans les journaux d'Amérique du début du siècle — cet ensemble synthétisant les stéréotypes entretenus par cette société satisfaite d'exploiter ses immigrants — et, d'autre part, il produit une série de dessins, aux traits beaucoup plus déliquescents que ceux leur faisant face, qui exposent les conséquences, chez l'individu, de ces stéréotypes sur son imaginaire. Le dispositif qui régit l'ensemble fonctionne sur deux modes qu'il reprendra pour la seconde salle : en mode diurne, le spectateur étant à la périphérie de la pièce, une ampoule nue répand une lumière crue qui bave sur les murs, accusant dramatiquement les dessins. Une inconfortable impression de soubassement, de salle d'interrogatoire clandestin s'en détache; un sentiment, également, de cale de bateau humide, glauque et précaire nous étreint. Lorsque le spectateur s'avance à l'intérieur de la pièce, un dispositif de détection de mouvement transforme l'environnement : l'ampoule s'éteint et les voilures baignent alors dans une lumière rouge, qui révèle la nuée de volatile et rend les dessins quasi invisibles. Une trame sonore accompagne ce changement; des cris d'oiseaux qui rappellent le film d'Hitchcock, celui-là même où une intruse pénètre un univers hétérogène qui a tôt fait de se dresser contre elle.

Pour *Night Falling*, Pien présente ses dessins sur quatre surfaces qui, en fonction des points de vue et du

mode d'éclairage, se contaminent et multiplient les scénari. C'est pour cette pièce d'ailleurs que la théâtralité est le plus vivement convoquée. Dans cette salle minuscule, trois voiles d'organza sont suspendus et font écran. Le premier, blanc, présente une femme, de dos, grandeur nature; c'est une version occidentalisée et contemporanisée d'une statuette représentant une vierge asiatique ayant, pour les jardins orientaux, des liens de parenté avec nos petits nègres de plâtre. Si, dans la version traditionnelle, cette jeune fille présentait prudemment une épaule déjà soumise, ici, elle y exhibe sans réserve un petit cœur tatoué et a laissé tomber sa robe. Sur sa gauche, par un effet de perspective, Pien a inscrit la silhouette d'un homme, cigarette au bec. Cet homme, qui porte trench-coat et feutre dans la plus pure tradition des gangsters, est repris sur le second voile, noir. Renversement des points de vue, il s'y retrouve grandeur nature et c'est la silhouette lointaine de la jeune fille qui l'accompagne et le précède. Jamais les protagonistes ne s'échangent un seul regard. Sur le troisième voile, noir lui aussi, des armes blanches, modernes et de toute sorte, flottent en résonance avec leurs sœurs, plus antiques, peintes sur le mur du fond. En mode diurne, seuls les deux premiers voiles sont visibles : la scène, spatiale et temporelle, comme la couvée d'un orage, se laisse lire comme une bande dessinée, comme si les deux silhouettes devenaient les phylactères de la pensée ou du désir des deux protagonistes. Lorsque le spectateur s'avance derrière les écrans, silencieusement, la nuit s'installe et la scène, baignée de bleu, se retourne à nouveau sur elle-même en évoquant d'autres virtualités; cette nuit, enfin, révèle, sur une cimaise adjacente, trois autres fumeurs vêtus comme leur acolyte. C'est dans cette lumière lunaire qu'apparaît la forêt de couteaux.

Les sièges de la peur

Si *Spontaneous Combustion* présente une forte tendance autobiographique, Pien, par une iconographie simple et singulière, arrive à rejoindre le spectateur, ébranle ses forteresses et exhume les sièges de ses craintes; ce n'est pas tant le sentiment d'étrangeté de l'ensemble qui les révèle, ces craintes, que la mise en scène de leur carambolage latent où Pien demeure impartial et, aussi, la nécessité, pour le spectateur, de prendre position. Les transparences et les entrelacs qui nous entourent, chacune de leurs composantes — comme une collection, une encyclopédie de stéréotypes — questionnent la perception et mettent à jour sa complexe opacité. La violence, l'injustice et la peur qui s'y lisent proviennent donc davantage du souvenir ou des appréhensions du spectateur : l'artiste convoque sa mémoire pour lui faire comprendre que la résolution de celles-ci se trouve peut-être dans l'épuisement de nos peurs entretenues à l'égard des altérités.

MICHEL LEMELIN

N.D.L.A. : Edward Pien exposera cette année à la galerie YYX de Toronto et à Artcite de Windsor.