

Espace Art actuel

Daniel Hogue : Machines aveugles et autres cécités

Jean-Pierre Latour

Duo en art [deuxième partie]
Numéro 46, hiver 1998

URI : id.erudit.org/iderudit/9556ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN 0821-9222 (imprimé)
1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Latour, J. (1998). Daniel Hogue : Machines aveugles et autres cécités. *Espace Art actuel*, (46), 37-39.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1998

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Machines aveugles et autres cécités

JEAN-PIERRE LATOUR

« C'est que le sens tactile [...] est à la fois ce sans quoi la vision ne peut avoir lieu et ce qui fait l'eschaton de la vision, sa limite, — mais aussi, et pour cela même, fantasmatiquement son télos: toucher serait comme la vision visée (obsession ou phobie) de la vision. »

[GEORGES DIDI-HUBERMAN¹]

En janvier dernier, Daniel Hogue présentait à la Galerie J & J Donguy, à Paris, une exposition intitulée *Venise Undersee*. Cette exposition, comportant deux pièces, résume fort bien le champ d'investigation dans lequel se situe le travail de cet artiste. On y retrouve matériaux issus des nouvelles technologies et formes désuètes. Mais surtout, surtout une réflexion enjouée sur la vision qui, par divers jeux d'aveuglement, en marque la limite.

La plus grande des deux pièces exposées se présente comme une vitrine au châssis de bois architecturé par un fronton et contenant un sombre globe terrestre, le tout posé sur un piétement cylindrique. L'armature qui soutient le globe est dorée; le bois, vieillotement rougeâtre. L'objet et sa présentation ont donc un air suranné. On pourrait penser, de prime abord, avoir affaire à un instrument venu de la Renaissance, vestige emprunté à quelque musée des sciences.

Mais le spectateur a tôt fait de se raviser. Car, dès qu'il entre dans la pièce, un détecteur de mouvement actionne une soufflerie qui pousse de l'air chaud dans le caisson vitré, par le dessus laissé ouvert. À mesure que la surface du globe se réchauffe, elle s'irise. Une pellicule de cristaux liquides réagissant à cet *El Nino* synthétique permet à tout le spectre de la couleur d'apparaître, comme un arc-en-ciel cependant très terrestre, sans rien d'aérien. Au total dix minutes sont requises pour que la coloration soit complétée. L'effet produit ressemble précisément à celui d'une tache d'huile sur un goudron mouillé, ou encore à des traces d'essence sur une eau brouillée. On peut y voir, bien sûr, un commentaire sur le phéno-

mène de la pollution.

D'ailleurs, un autre élément de l'œuvre viendrait appuyer cette compréhension. Il s'agit d'un poème de René Guillerie, *Venise du matin*, inscrit en braille et en spirale autour de la sphère, par de minuscules protubérances. Fort heureusement, le texte est aussi affiché au mur de la galerie en écriture *visuellement lisible*. On y lit à la fin ceci :

« Une hélice broie ensemble le ciel et l'eau, fait frissonner les palais comme des drapeaux, tord les mats renverse les couleurs par tonneaux. Venise danse comme un bouchon. Ah qu'il fait chaud! Essence et goudron, l'eau sent le pavé de bois. Gondoles d'autrefois, vos sillages parfumés où nageaient les sirènes? Les sirènes ont crevé, asphyxiées par les gaz d'échappement »².

Cette prose poétique parlait déjà, en 1933, de la pollution des lagunes de Venise.

Il faut bien le constater: indéniablement, deux propos s'entrelacent dans cette œuvre, sans qu'on puisse fermement décider lequel des deux domine. Il y a d'abord celui des problèmes environnementaux puis celui du pouvoir et des limites de la vision. Car le texte de Guillerie demeure ici doublement illisible. Il l'est résolument pour le voyant qui, sauf rares exceptions, ignore l'écriture utilisée pour transcrire le texte. Il le serait aussi pour l'aveugle à qui le vitrage du caisson interdit le toucher. Même le suggéré relais tactile devient alors inopérant. Ainsi, quelque chose devient visible, mais seulement visible, puisque maintenant parfaitement illisible et intouchable. Il y a là un jeu de transcoding qui embrouille la vision, qui affirme en clair que voir n'est pas néces-

sairement comprendre. Car le contenu du texte de Guillerie demeure présent, certes, mais il est maintenant enfoui, obscurci, inaccessible. La vision trébuche, à sa limite. Décidément, la chose vue n'est pas *de facto* une chose comprise.

L'autre pièce présentée chez Donguy est tout parente de la première. Car là encore, il ne suffit pas de voir pour savoir et pour comprendre. Il s'agit d'un globe terrestre en bronze de la taille d'une boule de pétanque. L'objet appelle la main par sa forme et sa taille; mais aussi, plus précisément encore, les doigts, par l'écriture en braille qu'il porte. Encore ici, les mots inscrits sont extraits du poème de Guillerie: *Venise, seins, soleil, gondole, lumière, goudron, sirène, gaz d'échappement...* L'objet s'accompagne d'un sac en velours coupé de Gênes au motif ancien, dans lequel glisse la sphère. Dans la galerie, il servait à former sur le socle un très somptueux drapé, sur lequel reposait le bronze. L'aumônière contient de plus un carré de soie portant une description de la pièce (un multiple de l'œuvre a été coulé en bronze aux Éditions Stéphane Danis).

Si l'on agite la sphère, on entend un bruit liquide. En fait, et c'est ce que nous apprend le carré de soie, elle contient de l'eau provenant de Venise, exactement. Mais cette eau est irrémédiablement soustraite au regard. On serait tenté, non sans raison, de rapprocher cette œuvre de celle de Marcel Duchamp intitulée *With Hidden Noise* (1916), cette pelote de ficelle écrasée entre deux plaques de bronze dans laquelle le collectionneur Walter Arensberg avait enfermé un objet connu de lui seul. Cependant dans l'œuvre de Daniel Hogue, le contenu ne s'enferme pas dans un absolu mystère.

Daniel Hogue, *Venise Undersee*, 1995-1998. Braille, cristaux liquides, séchoir à cheveux, détecteur de mouvement, carton, laiton, feuilles d'or, bois, verre, aluminium. H. : 60 cm; diam. : 32 cm (globe seul). Galerie J. & J. Donguy, Paris. Photo : Daniel Hogue.

Daniel Hogue, *Don Quichotte au Pays des Paparazzi*, 1997. Braille en aluminium, bois, verre, lentille zoom, pellicule photo. 110 x 28 cm. Événement Don Quichotte, Galerie Cervantès, Montréal. Photo : Daniel Hogue.

L'identification du contenu relève simplement d'une information extérieure à l'objet lui-même³.

Ceci dit, il y a néanmoins, manifestement, un fond duchampien⁴ à cette démarche où des explications sont requises, où l'expérience de l'œuvre ne saurait être limitée aux seules données sensorielles. Bref, dans cette manière de faire, on peut entendre une correction à la Duchamp de l'énoncé d'un Frank Stella⁵, rectification qui pourrait se dire ainsi : «What you see is *not just* what you see ».

Ainsi les éléments signifiants de l'œuvre ne sont pas tous saisissables et moins que jamais organisés dans un système clos, autosuffisant. Le regard posé sur l'objet, aussi attentif soit-il, y épuise son pouvoir, heurte sa limite. Possiblement à son insu. Une béance demeure, une tache aveugle que ne peuvent combler, éclairer que les documents explicatifs périphériques de l'œuvre. Il subsiste donc une forme d'aperture où s'articule une information décisive, une référence essentielle, mais visuellement tue et linguistiquement livrée.

Le statut de ces énoncés reste à discuter. Ils sont matériellement séparés de l'objet visuel, mais en même temps l'artiste les rend volontiers disponibles. Ils sont donc en même temps hors de l'objet visuel et tout juste à côté⁶. Conceptuellement inséparables mais matériellement séparés. Ainsi fonctionne le texte de René Guillerie que l'artiste rend d'une part illisible pour ailleurs en rétablir la lisibilité. Ce trou du sens, ou plutôt cette béance, est systématiquement mise en évidence. L'œil ne suffit pas à la tâche devant ce brusque écart qui éloigne perception et compréhension. La part de cécité que contient toujours l'acte de voir constitue un propos récurrent dans le travail de Daniel Hogue.

Dans *Chromosome 13 : vers l'ultime appropriation* (1996), il est même question des sources génétiques de la cécité. L'objet est constitué d'une feuille de métal brossé portant deux cercles, comme deux yeux, et mise sous verre dans un caisson. À gauche, l'image est difficile à reconnaître, elle requiert un œil spécialisé qui la connaît déjà; il s'agit du chromosome 13, celui qui règle le développement des cônes et des bâtonnets de l'œil. Une ano-



malie de ce segment de l'écriture génétique entraîne la cécité. Ici encore notre œil nous trompe : il pourrait nous sembler ne s'agir ici que d'une simple image abstraite. Encore : voir n'est pas savoir... L'autre cercle porte une écriture en braille. Mais les saillies sont produites avec de la fibre optique qui s'illumine comme des points nodaux où le tactile et le visuel interfèrent⁷. Le texte en braille rappelle la cécité d'Homère et celle de Borgès.

La Matière aime, de 1997, est un livre-microscope, une autre machine optique qui nous permet de voir en nous empêchant de lire. L'objet est fait de bois marron. De sa couverture émerge, par une ouverture circulaire, l'extrémité d'une loupe d'horloger. Quand on l'ouvre, apparaît le dispositif : la loupe montée sur un disque de verre peut glisser sur la sur-

tantôt intellectuel et qui peut même être moral... Elles mettent en scène des troubles de la vision et nous font voir ainsi combien nous sommes toujours atteints d'une cécité quelconque, toujours quelque peu aveugles, incapables d'une connaissance définitive par la seule force du regard. Si voir permet de construire la connaissance¹¹, il requiert aussi un savoir, une manière d'instrumentation physique et conceptuelle. Un discernement. Et surtout un doute.

Mais qu'on ne s'y trompe pas : l'exercice n'a rien d'un exposé sévère aux conclusions péremptoires. Loin de là. Car il y a toujours à l'œuvre dans ce travail du champ visuel le sourire amusé d'une séduction. ■

Daniel Hogue, *Venise Undersee*
Galerie J. & J. Donguy, Paris
9-31 janvier 1998

8. Une certaine contagion pourrait faire écrire : Comme un anagramme défaillant de Hogue... «e» lettre éteinte qu'il faudrait marquée d'un «.».
9. Cette planche porte un passage du récit de Cervantès où il est question de la vision.
10. Nous revient ici une remarque de Pierre de Villey que cite l'ophtalmologiste Patrick Trevor-Roper et qui prend ici une résonance bien singulière : «There is more equilibrium and judgment with the gifted blind man than with the man who can see. This is not surprising, for sight is the sense for amusement». Patrick Trevor-Roper, *The World Through Blunted Sight*, Penguin Press, 1988, p. 162. Dans la littérature classique on retrouve abondamment cette idée que la sagesse doit dépasser le seul spectacle du monde, associant cécité et sagesse...
11. Comme le souligne Patrick Trevor-Roper : «Man is a visual animal. About half of the fibres that convey sensation to our brains stem from the optic nerves. We live in a world almost wholly oriented by sight, and we seek our food, sex and shelter through information provided by our retinal images». L'auteur ajoute plus loin ce rappel : «The latest super-evolution of man was

Daniel Hogue, *La matière aime*, 1997. Bois, aluminium, verre, lentille photo, braille, feuilles d'or. 21,5 x 20,5 x 4,3 cm. Maison du Québec à Saint-Malo, 1997. Photo : Jean-Pierre Joly.



face vitrifiée, sous laquelle on aperçoit un motif en braille doré, quasi microscopique. Impossible de le toucher sous son verre protecteur. L'écriture donne à voir (à lire c'est beaucoup moins certain) les trois premiers mots (comment les reconnaître?) d'un poème de Victor Hugo⁸ : «La matière aime [...]». Décidément, il faut toujours aider la vision, après en avoir bien sûr délibérément compliqué l'exercice.

On pourrait encore présenter plusieurs œuvres de cet artiste où des machines nous aveuglent. *Don Quichotte au pays des paparazzi*, notamment, où un lutrin bricolé avec un objectif photographique, greffé à une planche courbe et métallique destinée à l'impression en braille⁹, laisse apercevoir derrière une trame de faux pixels une photographie de feu Lady Diana... dramatiquement tuée par l'avidité du regard, dévorée par l'appétit d'images vorace et démesuré¹⁰ qu'aiguise une certaine presse à sensation.

Dans les œuvres de Daniel Hogue il serait donc question des diverses formes de l'aveuglement. Qui est tantôt physique,

NOTES :

1. Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris, Les Éditions de Minuit, 185, p.56.
2. René Guillerie, *Funiculaire*, 1933.
3. Curieusement, un autre point de comparaison avec l'œuvre de Duchamp apparaît dans les trois phrases gravées sur la plaque supérieure de *With Hidden Noise*. Elles forment une écriture trouée où les lettres manquantes (semblables, disait Duchamp, aux lettres éteintes d'une enseigne au néon) sont remplacées par des points. Les manques à voir sont signés d'un coup de poinçon... «On the brass plaques I wrote three short sentences in which letters were occasionally missing like in a neon sign when one letter is not lit and makes the word unintelligible». Marcel Duchamp, edited by Anne d'Harmoncourt and Kynaston McShine, *The Museum of Modern Art and the Philadelphia Museum of Art*, 1973, p. 280.
4. Ce fond duchampien se traduit aussi dans la fascination pour les dispositifs optiques et dans l'imbrication de la vision et de la cécité.
5. Rappelons que c'est dans un entretien avec Bruce Glaser que Stella avait déclaré à propos de ces peintures ce désormais célèbre «What you see is what you see». «Questions to Stella and Judd», interview by Bruce Glaser, *Art News*, sept. 1966.
6. Comme la *Boîte verte* l'est par rapport au *Grand Verre* de Duchamp.
7. Diderot écrivait, ici cité de mémoire, que nos yeux cessent de voir aussitôt que nos mains touchent.

made possible largely by the discovery of the art of abstracting ideas and images, which could then be projected orally or visually, and crystalized as pictures or, in schematic form, as a written language». *Ibid* p. 15.

In his recent exhibition *Venise Undersee*, Daniel Hogue presented two works — mixing materials from new technologies with antiquated forms — which were a cheerful reflection on vision that, by various plays on blindness, show its limits. In Hogue's work it is a question of several forms of blindness. Sometimes it is physical, sometimes intellectual, and it can even be moral. The works show the problems of vision, making us see how we are always affected by some kind of blindness, always slightly blind, incapable of definitive knowledge on only the strength of seeing. If seeing allows the construction of knowledge, it also requires learning, a way of physical and conceptual instrumentation. A judgement. And above all a doubt.