Document généré le 25 avr. 2024 03:28

ETC

La dissolution de l'artiste

Ève K. Tremblay, *Disparaître en bleu — Ein Spiel der Biosemiotik*, Maison de la Culture Frontenac, Montréal. 13 mai - 12 juin 2004

Hervé Dumouchel

Numéro 68, décembre 2004, janvier–février 2005

URI : https://id.erudit.org/iderudit/35170ac

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

Dumouchel, H. (2004). Compte rendu de [La dissolution de l'artiste / Ève K. Tremblay, *Disparaître en bleu — Ein Spiel der Biosemiotik*, Maison de la Culture Frontenac, Montréal. 13 mai - 12 juin 2004]. *ETC*, (68), 56–61.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2004

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.

https://www.erudit.org/fr/

Montréal

La dissolution de l'artiste

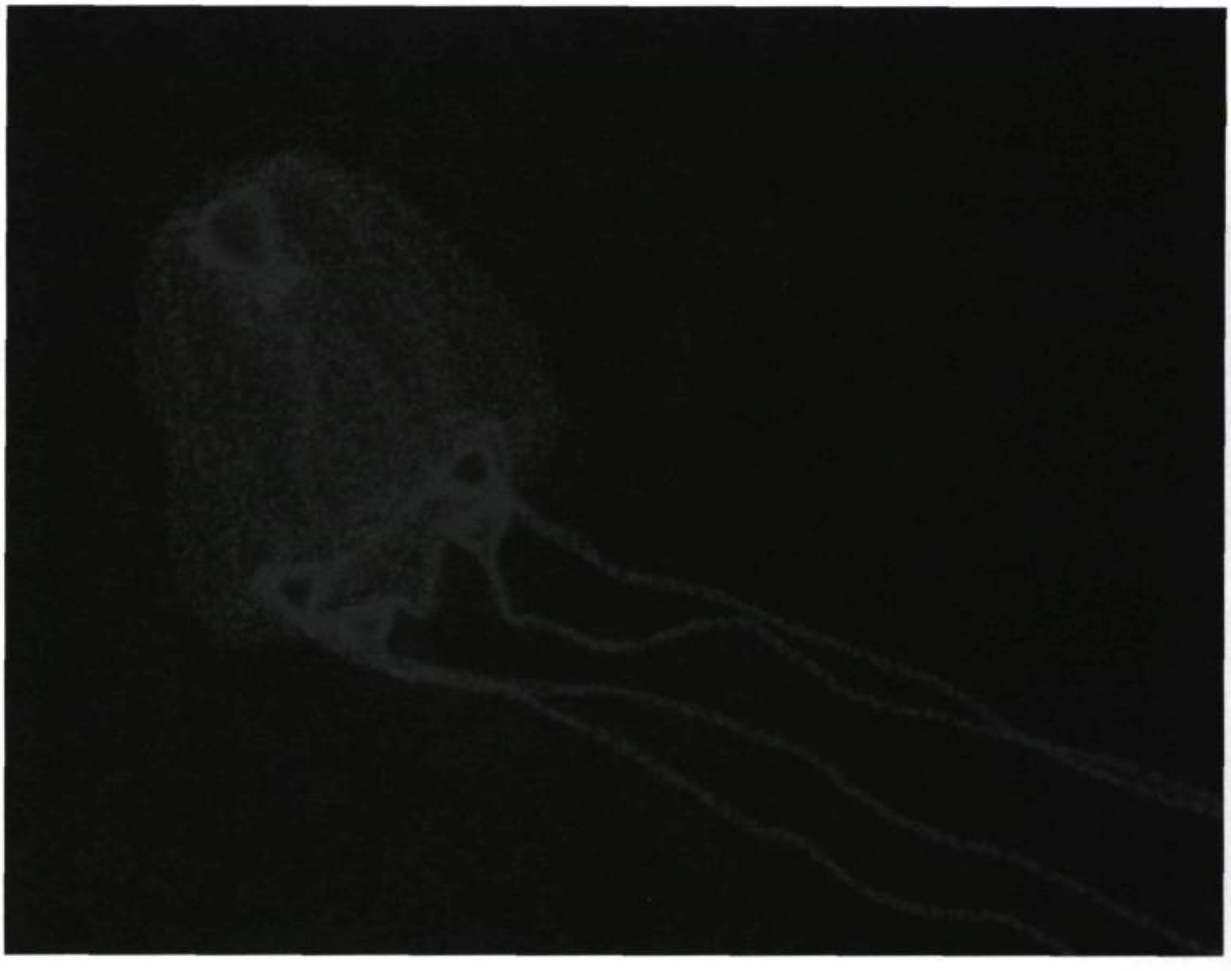
Ève K. Tremblay, *Disparaître en bleu – Ein Spiel der Biosemiotik*[1], Maison de la Culture Frontenac, Montréal. 13 mai – 12 juin 2004

Pour une esthétique de la disparition

Au sein d'une des nombreuses descriptions de paysages contenues dans les missives du jeune Werther destinées à son ami Wilhelm, nous pouvons retrouver cette phrase traduisant un sentiment de l'indicible (voire de l'imprésentable) vis-à-vis le spectacle de la nature. Le 10 mai, Werther écrivait : « *À présent, je ne pourrais pas dessiner, même pas un trait, et pourtant je n'ai jamais été plus grand peintre qu'en ce moment.* »[2] Il me semble que cette phrase exprime une idée tout à fait contraire à l'iconoclasme ou au refus de la représentation. À coup sûr, cette formulation est emblématique non seulement d'un esprit d'observation tout bonnement empirique se délectant à faire passer sous les yeux toutes sortes d'objets, de phénomènes et de détails; mais elle nous permet aussi de déceler un motif important fondant ce même engouement du regard, à savoir la profonde imbrication du spectateur avec l'objet de sa contemplation. Face à l'impuissance de représenter le visible (Werther ne peut trahir l'éclat du visible, sa présence immédiate), contempler la forme des choses telle qu'elle se présente à nous devient le seul moyen de donner forme aux plaisirs de la contemplation. Regarder intensément égale à se perdre dans une nature qui se fait œuvre *pour moi*.

Paradoxalement, pour que le spectacle de la nature puisse avoir lieu, pour que l'objet puisse *faire tableau*, le sujet (en l'occurrence Werther) doit s'absenter en *œuvrant aux modalités de sa propre disparition*. Voilà un thème sous-jacent à tout un courant de la pensée esthétique (je pense tout particulièrement à l'élaboration du mythe de l'artiste moderne depuis le Kant de la *Critique du jugement*, qui privilégie l'expression d'un *moi* ineffable, mais dont le fondement du geste artistique excède le cadre de la subjectivité). Toutefois, j'aimerais ici mettre l'accent sur l'aspect *performatif* de cette suppression dont le geste (voire l'effort) est voué à l'échec et au bout

Ève K. Tremblay, *Le statut des disparus*, 2003. C-print ; 127 x 152, 4 cm.



Ève K. Tremblay, *La disco-luminescence d'Aurelia Aurita*, 2003. C-print; 128,9 x 152,4 cm.

duquel le sujet ne peut que se retrouver soi-même dans l'objet...

Une poétique du mouvement

La série de photographies d'Ève K. Tremblay, intitulée *Disparaître en bleu – Ein Spiel der Biosemiotik*, exposée en mai à la Maison de la culture Frontenac, aborde cette problématique dans la mesure où elle se déploie sous l'égide de l'autofiction d'artiste. Plus particulièrement, ces images donnent à voir le processus d'expérimentation de soi par soi, c'est-à-dire la transformation de l'artiste en objet de sa propre logique scientifique (voir, par exemple, l'image intitulée *L'expérience de l'informe*).

D'emblée, la comparaison s'impose avec la série historique de gestes picturaux de Sorel Cohen, *The Shape of a Gesture*, exécutée en 1978 (en particulier, les œuvres *La dissolution*, *Le monstre* et surtout *Symbiose interrompue du bleu au vert*), par laquelle les fondements de la peinture moderniste américaine se trouvaient déconstruits grâce à un travail de critique féministe. Toutefois, dans la mesure où c'est le mouvement du corps de l'artiste qui est « en jeu », la récente production d'Ève K. se penche davantage sur une critique de l'autoportrait que sur une réflexion sur la peinture. Or *Disparaître en bleu* pose avant tout la question de l'autoportrait d'artiste en lui imposant ses limites, c'est-à-dire en niant la légitimité de cette interrogation telle que celle-ci a été formulée au sein de quelques récentes pratiques de la mise en scène photographique. Si, par définition, l'autoportrait se veut une mise en spectacle du *moi*, comment représenter ce dernier sans le fixer dans l'objet (qui en est la négation) sans tomber dans un registre iconoclaste ? Ce problème classique est plus complexe qu'il n'y paraît, étant donné que mon corps lui-même n'est pas identique à ma subjectivité et que pourtant je trouve parmi tous les corps qui surgissent à ma conscience une façon de les distinguer de moi et une manière d'identifier certains d'entre eux à ma personne.[3]

De plus, il me semble pertinent d'évoquer ici le subtil mais important écart qui existe entre la mise en scène « naïve » de personnages et de paysages (c'est-à-dire une mise en scène qui demeure fidèle au paradigme de la modernité et de ses schèmes de représentation, tels le cas du Werther et de plusieurs pratiques photographiques contemporaines) et une mise en spectacle critique, à la limite ironique, par le biais de laquelle nous devenons les témoins d'un processus d'autofiction en chantier. Pour schématiser un peu, on pourrait dire que le deuxième type de démarche est un retour et une réflexion performatifs sur les

structures qui permettent la mise en œuvre du premier type de démarche.

Ainsi, l'essentiel du corpus *Disparaître en bleu* s'articule autour d'une quinzaine d'images[4]. Soulignons les trois séduisantes disparitions (*La dissolution*, *Le monstre* et *Symbiose interrompue du bleu au vert*), les deux scènes de laboratoire où abondent les liquides bleus (*L'expérience de l'informe* et *N'y voir que du bleu*), la « précipitation » monochrome en solution (*Le précipité*), ainsi que cette méduse lumineuse qui flotte dans l'eau limpide d'un aquarium au Zoo de Bâle, telle une mise en abyme de l'acte photographique ayant rendu possible ces dissolutions et précipitations (*La disco-luminescence d'Aurelia Aurita*).[5] Par une série de métaphores picturales et d'enchaînements formels (dont la couleur bleue est la plus saillante), *Disparaître en bleu* nous donne à voir la dissolution de l'artiste et l'ultime précipitation (au sens chimique) d'objets variés qui se veulent des métonymies de son corps absent. Ce corps qui disparaît au sein des éléments de la nature (l'eau, la lumière, la terre) donne lieu à une véritable fiction photographique travaillée de l'intérieur par le concept de biosémiotique.[6] Ici, les animaux, les corps animés et leurs symboles (les étoffes) constituent un système vivant communiquant avec son environnement à partir de signes, ou plutôt, le vivant ici est signe : il est mouvement, lumière et trace. D'ailleurs, la poétique de *Disparaître en bleu* est en quelque sorte la formulation plastique de la biosémiotique scientifique : les tropes picturales valent les êtres vivants, dont la mouvance dans le temps est une quête de signification. Par le truchement de ce jeu, les apories de l'autoportrait sont (temporairement) résolues, voire dissoutes, car *Disparaître en bleu* met en spectacle l'acte, le geste du sujet qui est à l'origine de l'image ainsi que sa trace : ces magnifiques tableaux photographiques. Voilà la source qui unit ces multiples images hétéroclites et qui nous jette dans un monde fantastique dans lequel la fabulation et la science se répondent.

Renouveler la fiction

À l'issue de l'enchevêtrement de disparitions et de réifications du moi, l'image de l'artiste réintègre le « réel » par de subtiles figures stylistiques (telles des métonymies, des métaphores imagées, des mises en abyme, etc.), qui sont parfois suggérées par les titres évocateurs et par la continuité du bleu. En effet, la rareté des personnages au sein de *Disparaître en bleu* semble contraster avec les séries antérieures de l'artiste (*L'Éducation sentimentale*, *À la recherche des placebos*, etc.) et laisserait soupçonner une profonde mutation. Rien n'est plus contraire au programme d'Ève K. au cœur duquel se trouve un désir d' « écrire » des fictions ouvertes dont l'enchaînement serait à l'origine d'un sens global (qui sera toujours à venir).

Trop de pratiques actuelles axées sur des problématiques identitaires ignorent que le moi est un projet. Véritable chantier d'(auto)fictions, la démarche photographique d'Ève K. est travaillée de l'intérieur par l'écriture (romanesque et scientifique) et le temps, et ce n'est que dans la durée – par l'imbrication d'anciens et de récents chapitres – que se manifestera un sens plus large. Par son côté proustien, le projet qui s'esquisse sera sans doute de longue haleine. Les spectateurs de chaque nouveau récit devront concevoir ces fables photographiques en tant qu'éléments dont la somme excède les parties et dans lesquelles nous verrons vieillir les figurants, se dessiner de nouveaux paysages, se mouvoir des bêtes sauvages et surtout se construire de nouveaux décors qui inviteront les regardeurs à mieux démonter les tableaux. C'est ainsi que surpasse le cadre de l'image unique l'élément performatif de l'œuvre d'Ève K. et que se singularise cette démarche en devenir.

HERVÉ DUMOUCHEL

NOTES

1 Le sous-titre allemand est ambigu. La nature polysémique du substantif *Spiel* permet au traducteur plusieurs interprétations, dont jeu et pièce (au sens théâtral). *Ein Spiel der Biosemiotik* pourrait donc signifier « Un jeu de la biosémiotique » ou bien « Un théâtre de la biosémiotique ».

2 Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werther* (*Les souffrances du jeune Werther*), Stuttgart, Reclam (Universal-Bibliothek, no 67), 1986, p. 7.

3 Les lecteurs avertis auront constaté que je me suis permis de reprendre à ma façon la fameuse question fichtéenne : « Qu'est-ce qui autorise l'homme à appeler une partie déterminée du monde des corps son corps ? Comment en vient-il à considérer cette partie comme son corps en tant qu'appartenant à son Moi, alors qu'il n'est pourtant directement opposé à celui-ci ? » Voir : Johann Gottlieb Fichte, *Conférences sur la destination du savant* (1794), traduction de Jean-Louis Vieillard-Baron, préface de Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1994, p. 44-45.

4 Lors de l'exposition, seulement douze photographies ont été accrochées.

5 Cette mise en abyme est reprise de façon différente dans les photographies de méduses invisibles prises avec un microscope fluorescent au laboratoire du Zoologisches Institut du Biozentrum de Bâle.

6 La biosémiotique est un champ de recherche scientifique qui conçoit tout organisme vivant en tant qu'interprète en constante communication avec d'autres signes et avec divers environnements. La vie serait donc un processus sémiologique.

Ève K. Tremblay, *L'expérience de l'informe*, 2003. C-print; 50, 8 x 60, 9 cm.

Ève K. Tremblay, *Symbiose interrompue du bleu au vert*, 2003. C-print ; 101, 6 x 127 cm.

Ève K. Tremblay, *Tête perdue*, 2003. C-print ; 101, 6 x 127 cm.