

L'ESPACE RÈGNE

Ji-Yoon Han

Ce texte accompagne l'exposition CARNATIONS

Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen (2017)

30 août – 21 octobre 2017

Commissaire : Michèle Thériault

Se distinguant à peine d'un fond d'une blancheur de lait, une poche muqueuse aux contours irréguliers, visiblement *grosse*, remue ; elle se contracte, se met au travail et progressivement s'entrouvre par un orifice — lequel se dilate, se déplisse insensiblement, laisse surgir d'abord un éclat de nacre rosée, puis une forme bombée, jusqu'à pondre enfin, au terme d'un long labeur, une larve biscornue, parfaitement lustrée. Non loin, c'est une forme de gousse, blanche elle aussi, qui se fend sur la longueur et s'exfolie peu à peu : dans sa valve repose un fruit oblong — à moins que ce soit une vésicule ou quelque nymphe émergeant de son cocon ; quoiqu'immobile, l'organisme manifestement en pleine mutation est parcouru d'éclairs d'aurore boréale, comme s'il portait en lui les irisations de futures ailes ou écailles.

Cette ponte et cette mue entièrement générées par ordinateur, présentées chacune sur un écran, font partie de la série d'œuvres la plus récente de l'artiste montréalais Philippe Hamelin, intitulée *Vivariums* (2017). Les amateurs des biodômes connaissent bien ces cages en verre où les animaux sont déportés dans des décors imitant leur milieu naturel ; ils savent aussi combien la magie de l'observation rapprochée d'une mante ou d'une tarentule se paie souvent de la déception que le vivant ne se donne pas en spectacle. En transplantant un tel dispositif dans l'espace

potentiellement infini de l'imagerie de synthèse, Hamelin a créé quant à lui une sorte de méta-vivarium : un écosystème d'images animées qui à la fois expose et met en question les dynamiques constitutives du vivarium, entre le sujet et l'objet du regard, l'artificiel et l'organique, la mise à nu de l'intime et le retranchement dans l'énigme. Le présent texte tente ainsi d'en retracer la logique insolite mais rigoureuse, au-delà des pièces éponymes, à travers les œuvres présentées à l'occasion de l'exposition personnelle de l'artiste à la Galerie Leonard & Bina Ellen.

Comme dans toute observation du vivant, il faut s'armer de patience et porter attention à chaque détail. Car l'animation 3D ici est aux antipodes des effets spéciaux délirants des films à grand spectacle ou des jeux vidéo. Par la reconstitution méticuleuse des moindres textures et mouvements de la vie organique, elle crée une tout autre immersion qui, à force de lenteur, de répétition et de boucles temporelles, instille subtilement dans le corps du regardeur des sensations de latence et d'hypnose, voire même de torpeur. C'est de ces paradis entièrement artificiels, métaphores de la psyché, que parfois fulgure un éclair — apparition, hallucination, mirage. Quelque chose a décroché dans la monotonie d'un polyèdre qui tournoie sur lui-même devant un fond bigarré. Quelque chose subitement fait signe, demande à être regardé — comme si vous aviez croisé l'œil luisant d'un reptile tapi dans l'ombre.

Le volume dissymétrique dans *Camouflage bureaucratique (prédateur)* (2013) ne se borne pas à tourner mécaniquement sur lui-même. Ses ralentissements et ses regains d'élan, son axe de rotation légèrement ivre, tout dans son manège semble avoir été calculé pour attirer l'œil, peut-être même le piéger. L'impression de leurre est renforcée par les motifs vermiculés qui recouvrent aussi bien l'objet que son espace dans l'écran, et débordent, hors-champ, en une tapisserie sur le mur de l'espace — réel celui-là — d'exposition. Il s'agit de motifs de sécurité d'enveloppe, qui en protègent le contenu tout en en signalant l'existence même : un camouflage qui dissimule en s'exposant, qui happe le regard dans son vertige optique et lui tend un miroir comme un test de Rorschach. *Dis-moi ce que tu vois et je te dirai (peut-être) qui tu es*. Dès lors, il

n'est plus si certain *qui* chavire — est-ce le polyèdre ou mon œil, ou encore l'espace zébré dont l'un et l'autre ne seraient que des reflets mobiles ? Qui m'assure qu'entre l'animé et l'inanimé, qu'entre le virtuel et le réel, la différence est non pas d'essence, mais de degré ?

C'est précisément une telle confusion qu'analyse Roger Caillois dans ses réflexions sur le mimétisme animal, dont le camouflage constitue l'une des fonctions principales. La confusion en question touche la distinction entre l'organisme et son milieu : dans l'article « Mimétisme et psychasthénie légendaire » (1935), l'écrivain définit le mimétisme comme « une véritable *tentation de l'espace* », soit un processus de « *dépersonnalisation par assimilation à l'espace*ⁱ ». *Faire comme l'autre* consisterait donc fondamentalement en un *devenir-autre* entraînant une perte d'individualité, une convergence entre le vivant et l'inerte. Pour Caillois, une telle loi de métamorphose s'applique aussi bien au règne animal qu'à ce que la psychologie humaine identifie comme les troubles de la personnalité, ainsi qu'aux opérations mimétiques induites par l'activité artistique. Si dans les œuvres d'Hamelin les formes et leur fond partagent généralement une seule et même nature numérique, la confusion persiste cependant sur l'identification de l'objet qui m'est donné à voir. *Je ne sais pas ce que je vois*.

Le camouflage n'est donc pas autre chose que ce désir d'échapper à l'emprise de l'identité. *Ne plus être soi* : perte de vitalité organique, fusion dans l'espace, transe, *ek-stase* (au sens de la sortie hors de soi). La ponte et la mue des *Vivariums* donnent à voir de tels états métamorphiques, où l'organisme est à la fois lui-même et déjà un autre. De même, la ronde sans fin de l'animation *Les amis (à l'infini)* (2014/2017) entraîne dans son ivresse contagieuse une dissolution des individualités. Plus on se laisse gagner par cette fièvre dansante et par sa pulsation monotone, plus ces corps somnambules aux crinières d'un mauve phosphorescent semblent se dépouiller de leurs traits distinctifs pour n'être plus que cela, justement : des *dépouilles*, des enveloppes corporelles vidées de leur substance. Celles-ci se déforment en pirouettant, se gonflent, s'électrisent et s'écrasent, se dissolvent parfois dans le décor et se démultiplient d'une

projection à l'autre comme les globules d'un espace-plasma aux couleurs acidulées dont elles deviennent, à l'instar des schizophrènes décrits par Caillois, « la possession convulsiveⁱⁱ ».

Ça ressemble. À rien. Ça ressemble tout court. Cette similitude sans modèle faite pour désorienter le regard s'appuie cependant sur un substrat commun à toutes les œuvres : le transit, la translation, la transposition, c'est-à-dire ces opérations de déplacement qui initient et accompagnent les métamorphoses. *Translation* (2012) est d'ailleurs le titre d'une œuvre de la série *Sci Fi Haïkus*, où le montage alterné entre l'animation 3D et la vidéo produit des effets de transfert et de contamination réciproque. Cette transaction incessante entre les formes et entre les médiums favorise la production de ce que Walter Benjamin, à la même époque que Caillois, a évoqué sous le nom de « ressemblance non sensible » : en marge des ressemblances d'identité, il s'agit de cette faculté humaine ancienne à mettre en œuvre des correspondances à travers les règnes afin d'appréhender l'incommensurable, le sans-rapport, et de « lire ce qui n'a jamais été écritⁱⁱⁱ ».

Scène 2 (découpage) (2014-2017) offre l'occasion d'exercer une telle faculté de médiation. L'œuvre semble au premier abord un rébus sans solution : une animation de synthèse explore un paysage de viandes écarlates déposées sur un carré de pelage clair ; une vidéo sonde le tumulte d'eau qui forme la traîne des bateaux ; une trame sonore orchestrale entrecoupée de silences accompagne les deux projections jouées en alternance — certains y reconnaîtront la bande originale du *Mépris* de Godard, les autres ressentiront comme par instinct la sensualité solaire de la musique. Face à cette installation particulièrement déroutante, il faut se faire soi-même aruspice et imiter ces devins qui dans l'Antiquité lisaient les entrailles des bêtes. À défaut d'y voir l'avenir, j'y vois pour ma part ce que je nommerais, de façon un peu barbare, une vivisection de la pulsion scopique : voilà le *désir de voir* qui anime toute perception visuelle renvoyé à son état de viande inerte et de bouillonnement primaire.

Une semblable dislocation du regard a été décrite par Jacques Lacan dans son commentaire de la célèbre anamorphose du tableau de Hans Holbein *Les Ambassadeurs* (1533) : en rompant la continuité de la représentation, cette figure informe qui flotte au bas du tableau ouvre un espace échappant à la géométrie linéaire de la perspective, un espace labyrinthique dont les repères essentiels tiennent dans ce que le psychanalyste nomme « le point lumineux — point d'irradiation, ruissellement, feu, source jaillissante de reflets^{iv}. » Ainsi aura-t-il fallu que le spectateur renonce à regarder le tableau de face et à en résoudre l'énigme, pour que dans l'intervalle d'une déviation oblique du regard l'anomalie se métamorphose en l'image d'un crâne. De même, l'animation dans *Scène 2 (découpage)* se déploie selon un mouvement visuel serpentin, quasi tactile : l'agrégat de viandes est approché de biais, lentement, presque avec hésitation, puis scruté sur toute la longueur d'un flanc, comme *reniflé des yeux* dans un va-et-vient qui ressemble à une caresse ; l'exploration visuelle est ponctuée par des filtres de couleur qui voilent la viande pour en dévoiler un relief ou une texture ; — et cette musique envoûtante qui vous entraîne malgré vous à suivre la trajectoire ondulante de ce regard amoureux^v...

L'artiste a transformé l'espace quadrillé de l'imagerie de synthèse en un dédale, en un chatolement d'intensités où tout semble pouvoir se retourner comme un doigt de gant et se métamorphoser en de l'*autre*. C'est un espace sans dehors ni dedans : un espace « entre », véritable *milieu* où règnent l'ambigu, le similaire et le simulacre. Dans cet intervalle, les œuvres d'Hamelin se meuvent elles-mêmes comme des points lumineux, si bien qu'elles se reconfigurent à travers le temps comme si l'artiste souhaitait qu'elles soient toujours ouvertes à de nouveaux ruissellements : d'une exposition à l'autre, les œuvres se démultiplient, se divisent, s'amputent parfois d'un fragment et se recomposent, à l'instar de ces animaux mimétiques qui s'adaptent d'un vivarium à l'autre — et épousent l'espace. Sans doute une telle plasticité répond-elle au désir que rien ne se fige, et que *l'espace règne*^{vi}.

NOTES

ⁱ Roger Caillois, « Mimétisme et psychasthénie légendaire », *Minotaure*, no. 7, juin 1935, p. 8-9. L'écrivain développera sa réflexion sur le mimétisme notamment dans *Méduse et C^{ie}* (Paris, Gallimard, 1960).

ⁱⁱ *Ibid.*, p. 9.

ⁱⁱⁱ Walter Benjamin, « Sur le pouvoir d'imitation » [1933], dans *Œuvres II*, 2000, Paris, Folio, p. 363. La formule est empruntée par Benjamin à l'écrivain Hugo von Hofmannsthal.

^{iv} Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1973, Paris, Seuil, p. 87. Ce n'est sans doute pas un hasard si Lacan développe sa théorie du regard en se référant lui-même aux recherches de Caillois sur le mimétisme animal.

^v Pour tout dire, Hamelin a minutieusement reconstitué l'éclairage et le mouvement de caméra de la deuxième scène du *Mépris*. Cependant, il s'agit moins ici de *citer* le film de Jean-Luc Godard que d'en faire un *masque* dont l'énigme est à peine dévoilée.

^{vi} La formule « l'espace règne » qui donne son titre au présent texte est empruntée à Elie Faure, dont Jean-Paul Belmondo lit des extraits à voix haute en ouverture du film de Godard *Pierrot le Fou* : un point de départ, à partir duquel je me suis permis de ruisseler et de sans doute *dissembler*.