

ESPACES LIMINAUX

Michèle Thériault

Ce texte accompagne l'exposition CARNATIONS

Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen (2017)

30 août – 21 octobre 2017

Commissaire : Michèle Thériault

La scène d'ouverture du long métrage *Le Mépris* de Godard (1963) offre au spectateur une triple stratification : un travelling dans lequel on observe le mouvement de la caméra sur des rails, le caméraman et le perchiste dans le chariot roulant qui suivent leur sujet, l'actrice Georgia Moll (jouant Francesca), alors que simultanément le cinéaste énonce le générique d'ouverture. Le plan se termine lorsque la caméra se tourne et vise directement, dans un plan fixe, le spectateur/caméra — l'autre caméra, la vraie, celle qui capte ce que nous venons de voir. Une rencontre condensée et réflexive d'une narration à venir, de réalité et de fiction, d'autorité auctoriale, d'énonciation, d'image, de contexte, de travail et de réception.

Ce qui se produit dans ces quelques minutes est une articulation des différents modes du réel dans le tournage d'un film, ou plus simplement des différents types de projection qui brouillent les limites entre le monde fictif et inventé et le monde concret et physique de l'appareil de production et d'expérience. Nous sommes à une jonction, vacillant entre *l'ici* de notre visionnement et le *là* du drame mis en scène par Godard et son équipe. L'appareillage technique, en fait, l'économie même de la production cinématographique, est transformé en sujet ; le passage harmonieux vers l'irréel, l'imaginaire et l'abandon au désir est compliqué.

CARNATIONS n'est pas une exposition qui opère une mise en abyme comme *Le mépris* le fait à bien des égards. Ce n'est pas non plus un film, mais on y retrouve le jeu sur les frontières entre l'intérieur et l'extérieur, la réalité et l'artificialité, et particulièrement au regard de l'animation, la réalité et la mimésis. En outre, les œuvres explorent plus spécifiquement comment le corps et la psyché, lorsqu'ils « interfacent » avec la technologie, appréhendent et négocient, non seulement le réel, mais ce qui structure l'humain et notre constitution en tant que sujets.

L'approche de Godard est d'intérêt pour la forme de construction qu'est l'exposition — voire, cette exposition — par la résistance à plonger le spectateur directement dans le domaine de la fiction cinématographique, celui du récit d'un désir tragiquement déçu. Il persiste à empêcher le spectateur de s'associer à un espace unique, ou d'y tomber sans interruptions, en l'amenant à occuper d'autres espaces ainsi que plusieurs niveaux d'expérience et de cognition. Pendant quelques instants, le regard se fait investigateur et analytique. Une distance est imposée au spectateur dont l'espace de visionnement s'élargit. Dans le plan suivant l'espace se sera rétracté dans la scène deux du film alors que la caméra parcourt le corps de Brigitte Bardot/Camille, nu, étendu sur le lit dans les bras de son amant Michel Piccoli/Paul.

L'animation de Philippe Hamelin *Scène 2 (découpage)* (2014-2017) renvoie directement à cette séquence. Mais ici, nous sommes confrontés à une masse rouge, évoquant de la viande de manière voluptueuse, posée sur une surface blanche à texture de fourrure, cette masse étant scrutée et révélée au regard par différents angles de prises de vue (reproduisant ceux du film qui dissèquent le corps de Bardot des pieds à la tête), alors que joue une trame sonore remplie de pathos. La seule identification qui nous est possible, tissu de perceptions sensorielles et affectives, entre l'humain, l'animal et le minéral, provient, de manière mal définie, de notre inconscient. Lorsque le monticule rouge disparaît dans la projection devant nous, la trame sonore continue et un petit plan d'eau en mouvement, de forme irrégulière, apparaît projeté à gauche. Il ne fait qu'accentuer la fragmentation de notre faculté de cognition. *Scène 2* nous propulse dans

une suite d'espaces sans point commun possible, mais pourtant, cette absence de repères ne diminue en rien l'attraction du champ animé sur nous — sa viscéralité et son étrange sensualité — créant un état de liminalité.

En anthropologie culturelle, la liminalité est cet état indéterminé qui se produit chez une personne dans le processus qui la conduit d'un stade à un autre, particulièrement dans le contexte d'un rite de passage¹. J'aimerais proposer que non seulement les animations de Hamelin sont conçues et opèrent aux limites de l'intégration, mais qu'elles tiennent le regardeur dans un état indéterminé, dans un espace de quasi-suspension, parce que le passage ne se réalise pas (contrairement, bien sûr à ce qui se produit lors d'un rite de passage, où il y a un aboutissement et la personne vit un changement d'état). Toutefois, parce qu'elle occupe cet état intermédiaire, la nature même de l'animation d'images de synthèse, la technologie qui permet de rendre vivant ou de produire du vivant par le mouvement et par rapport à la réalité, peut être étroitement étudiée.

Chacune des trois œuvres de la série *Sci Fi Haïkus* (2012-2017) est structurée de la même façon. Comme la forme poétique japonaise, elles sont courtes, concises et évocatrices. Une séquence vidéo d'événements se produisant dans le monde naturel (une volière remplie d'oiseaux agités et hurlants; une vue frontale d'une voie ferrée sur laquelle un train avance rapidement et un segment horizontal d'un torse aspirant et expirant), alterne avec une animation de deux prismes blancs flottant dans un vide noir en une série de mouvements qui se terminent par leur unification. Contrairement à la présentation continue de la masse rouge selon différents angles de vue, accompagnée d'une musique romantique et enveloppante, les *Haïkus* adoptent une vue frontale de la scène choisie, qui est brusquement et à plusieurs reprises interrompue par deux formes géométriques blanches en mouvement. Il est impossible de réconcilier ces juxtapositions, qui appartiennent à des ordres radicalement différents. Dans cette situation liminale, le problème de ce qui concrètement habite la réalité et l'unité de l'être est posé : l'animé et l'inanimé semblent coexister et malgré une sorte de fusion des

deux ordres évoquée par celle des deux prismes à la fin de chaque *Haïku*, leur réalisation demeure suspendue et leurs espaces infranchissables. Ce qui reste et nous habite est ce qui repose à l'extérieur du domaine de la raison : le dérangement affectif suscité par la violence et l'excès exprimés par les oiseaux hurlants; l'anxiété et l'appréhension provoquées par le train en trombe ; l'hyper conscience corporelle du souffle réglé par celui émanant du torse allongé. Ces agitations externes et internes sont, à intervalles rapprochés, contrées par les prismes lisses, hyper-définis, se déplaçant dans le silence du vide noir. Pendant un instant, un seuil est presque franchi, lorsqu'ils se fondent dans le son des oiseaux, du grondement du train et de la respiration.

CARNATIONS, dans son ensemble, est l'imbrication d'une suite d'espaces, d'environnements et d'expériences temporelles, où la liminalité survient, défiant ainsi la frontière de l'espace d'exposition. En effet, l'antichambre même de la galerie, ou son vestibule, a été métamorphosée en un environnement coloré, imprégnant le visiteur d'une lueur rougeâtre. C'est le seul espace intermédiaire qui permette une transition, un seuil franchi de l'extérieur de la galerie vers le grand espace où l'œuvre *Les amis (à l'infini)* (2014/2017) occupe la grande étendue du mur. La danse frénétique du groupe, au son de la techno beat, est continue et sans répit possible. Leurs corps aveugles, colorés vert, rose et mauve, capables de torsions, de déchirements et de gestes artificiels, nous hypnotisent par leur « connectivité ». L'identification est sensorielle et émotionnelle mais reste détachée, l'évidente désincarnation repousse et fascine. L'espace occupé par le regardeur, malgré sa force d'immersion, est l'interface très ténue où la reconnaissance et l'identification sont possibles, mais seulement comme une force extériorisée incomplète.

Vivariums (2017) propose une expérience temporelle d'un ordre différent par la présentation d'animations de transformations qui imitent la vie animale dans des processus comme l'accouchement et la mue (des formes classiques de rites de passage). Présentées sur des écrans encastrés dans une grande construction murale

autonome aux formes d'un prisme, les formes organiques lentement expulsent un ver comme « être » ou s'ouvrent pour révéler une cosse allongée scintillante. L'action se déroule en temps réel et ainsi le visiteur n'est témoin que de très légers changements dans une période de visionnement normale. *Vivariums* se situe au point même où l'animation exerce son attraction sur la réalité, compromettant l'ordre du réel, nous séduisant par l'assimilation à son espace et à ses effets, tout en désorientant notre subjectivité.

Si l'espace d'exposition brouille les frontières par une suite d'espaces qui permettent l'expérience liminale, c'est principalement parce que les animations de Hamelin produisent des dis-localisations répétées causées non seulement par l'ambiguïté des mondes numériques méticuleusement construits, mais aussi par leur mode de présentation dans les cinq aires d'exposition interreliées et par leur façon de se référer les unes aux autres. Cela se manifeste dans la manière de chaque œuvre d'occuper l'espace et d'habiter les murs, dans l'effet de ces murs qui interrompent ou qui cadrent, dans l'étendue de l'image ou sa restriction, dans sa proximité ou sa distance, dans le positionnement de l'observateur, dans le type de son et son intensité et dans le degré de luminosité et d'obscurité.

La dis-localisation devient constitutive de *CARNATIONS*, en dés-ancrant la relation à l'espace, déclassifiant l'ordre et ne fixant pas de processus d'identification. De cette manière, elle introduit, chez le visiteur, un processus de réflexion sur ce que transmet, à la structuration du réel, la médiation de la technologie numérique, sur les plans sensoriels, émotionnels et intellectuels. La distinction des catégories résulte d'un environnement qui questionne, au-delà des œuvres elles-mêmes, cette catégorie d'espace qui a pour nom « galerie ».

La liminalité et la dis-localisation peuvent être envisagées comme des processus qui définissent l'espace d'un lieu d'exposition et de programmation, comme celui de la galerie Ellen, dont le statut demeure indéfini dans l'ensemble du paysage culturel. Son

appartenance n'est jamais tout à fait entière au grand système culturel. En effet, c'est aussi la réalité de sa relation, parfois maladroite, avec l'université. Ni département universitaire, ni programme d'études et ni instance qui délivre des diplômes, quels sont exactement son rôle et sa fonction ? Cependant, c'est précisément là où une galerie universitaire doit ancrer sa pratique, sur le terrain instable de l'indétermination et de la distanciation qui accompagne un regard réorienté ou renversé.

Traduit de l'anglais par Ginette Jubinville

NOTES

¹ Le concept de liminalité a été proposé par le folkloriste et l'ethnologue français Arnold van Gennep en 1909. L'anthropologue anglais et puis américain Victor Turner approfondira le concept. Arnold van Gennep, *Les rites de passage* [1909], Paris, Picard, 2011. Victor Turner, "Betwixt and Between: The Liminal Period in *Rites de passage*," dans *The Forest of Symbols; Aspects of Ndembu Ritual* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1967) et « Communitas et liminalité » dans *Le phénomène rituel : structure et contre-structure* [1969], trad. de l'anglais par Gérard Guillet, Paris, Presse universitaire de France, 1990, p. 95-128. Le potentiel contemporain de la notion de liminalité est exploré dans Agnes Horvath, Bjorn Thomassen, et Harald Wydra (dir.), *Breaking Boundaries: Varieties of Liminality*, New York, Berghahn Books, 2015.