

Eva Brandl

Le déroboé et le dévoilé

Eva Brandl

The Hidden and the Revealed

Serge Fisette

Numéro 40, été 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9764ac>

[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

Fisette, S. (1997). Eva Brandl : le déroboé et le dévoilé / Eva Brandl: The Hidden and the Revealed. *Espace Sculpture*, (40), 18–23.

Eva Brandl

Faust, ou la tentation du possible

Le dérobé
et le dévoilé

The Hidden and
the Revealed



SERGE FISETTE

Lorsqu'il tente de définir les lois internes des cultures et des civilisations, Spengler ne donne-t-il pas précisément l'appellation de «faustienne» à celle où nous vivons et dont nous sommes, d'une façon ou d'une autre, les enfants. — MICHEL CAZENAVE¹

Après *Faust; les sortilèges* présentée en 1993, Eva Brandl récidive et revient avec une autre exposition autour de Faust, intitulée cette fois *Faust; ou la tentation du possible*. On notera d'emblée le paradoxe évoqué par le titre puisqu'il ne s'agit pas, selon l'expression courante, de «tenter l'impossible», mais bien son contraire. Ce possible, chez Brandl, c'est une recherche de l'identité, une aspiration à atteindre, à formuler quelque chose qu'on ne peut apprivoiser que lentement, patiemment, qui vous échappe sans cesse, qu'il faut sans cesse refaire et recommencer. C'est interroger le choix d'être artiste et l'inconnu de l'oeuvre qui s'élabore. L'oeuvre envisagée comme un moment de ce questionnement, toujours fugace et fugitif; l'oeuvre dont l'origine reste mystérieuse, obscure, inaccessible au seul entendement, enclenchée ici par une image, là par une couleur. C'est, chez Brandl, la dialectique entre la raison et l'approche intuitive; c'est le travail qui n'est pas relié à une thématique précise, n'a pas d'ancrages déterminés, mais procède d'une remise en question perpétuelle, là où l'oeuvre achevée ne constitue jamais qu'un instant, éphémère et fragmentaire, dans l'avancée d'une quête dont l'insatisfaction entraîne une soif insatiable et inextinguible.

Et c'est là que Faust entre en scène. Non pas Faust lui-même, non pas une référence directe ou une illustration du personnage, mais une idée de Faust, une *appellation*, pour reprendre le mot de Spengler cité par Cazenave, le fait qu'il existe un parallélisme entre la démarche de Brandl et celle du héros de Goethe: cette même démesure dans la quête. Ce qu'on nomme en allemand la *Streben*, la recherche intense, absolue. Faust aspire à cela et il est prêt à tout pour y parvenir, jusqu'à risquer son salut, jusqu'à vendre son âme à Méphistophélès en échange de la connaissance et des biens terrestres. Après avoir épuisé toutes les branches du savoir — philosophie, droit, sciences, théologie, médecine — Faust reste incapable de trouver la Vérité. Il décide alors de recourir à la magie pour enfin percer le mystère de la vie, comprendre le pourquoi et le sens du monde: «Faust», écrit Bernard Nuss, c'est l'homme qui au bord de l'abîme chancelle sans cesse, tombe

In trying to define the internal laws of cultures and civilisations, does not Spengler precisely designate the term «Faustian» for the time in which we are living and whose children we are, in one way or another. — MICHEL CAZENAVE¹

After presenting *Faust; les sortilèges* in 1993, Eva Brandl returns, and once again it is an exhibition about Faust, this time entitled *Faust; ou la tentation du possible*. Right away one notices the paradox the title brings to mind, as it does not correspond to the current expression, «attempt the impossible», but exactly the opposite. This possible that is Brandl's is a search for identity, a desire to succeed, to express something that can be pursued only slowly and patiently, that escapes continually, that must constantly be remade and begun again. What is elaborated on is the choice of being an artist and the unknown nature of the work underway. The work is viewed as a moment of questioning, always fleeting and transient; the origin of the work remains mysterious, obscure, inaccessible to one's understanding, engaged here and there by an image, by a colour. It is, for Brandl, the dialectic between reason and the intuitive approach; the work is not precisely related to a theme, does not have established roots, but originates from a perpetual calling into question. The completed work is never more than an instant, it is ephemeral and fragmentary, the pursuit of a quest, where the failure to resolve it leads to an insatiable and unquenchable thirst.

And it is here that Faust enters. Not Faust himself, not a direct reference or an illusion of the character, but the notion of Faust, a *designation*, to use Spengler's word cited in Cazenave. The fact is, there exists a parallel between Brandl's process and that of Goethe's hero: a similar excessiveness in their quest. This is what is called *Streben* in German, research that is intense, absolute. Faust aspires to this and he will do anything in order to achieve it, to the point of risking his salvation, going as far as selling his soul to Mephistopheles in exchange for knowledge and worldly goods. After having exhausted all the branches of learning — philosophy, law, science, theology, medicine — Faust is still unable to find the truth. He decides, then, to resort to magic to finally uncover the mystery of life, to understand the reason and the meaning of the world: "Faust", wrote Bernard Nuss, "is the man on the verge of despair, faltering constantly,

souvent, mais réussit quand même, parce qu'il le veut si fortement, à s'emparer d'un coin de paradis"². Il y a cette volonté chez Brandl, détermination, entêtement et... risque; un même vertige à ainsi côtoyer les abîmes et, dans les tourmentes de son geste, y entraîner le spectateur. Faust, chez Brandl, c'est l'image, l'essence de la condition humaine. C'est celle de l'artiste également, partagée entre la détresse et l'exaltation, continuellement confrontée au déséquilibre que font surgir l'élan vers l'absolu et le désenchantement de ne pouvoir y parvenir: «L'extrême est l'essence de l'art, affirme le poète Antonio Greni, ce qui le pose au-dessus de la pure expérience progressive et impliquée dans le devenir (...) Être artiste veut dire être extrême...»³.

Signifier le lieu

En pénétrant dans la Galerie Christiane Chassay, on voit d'abord quatre structures identiques qui font penser à des tribunes d'orateur, ou à des socles. Elles sont alignées côte à côte et recouvertes à mi-hauteur de tissus de différentes couleurs (rouge, ocre, marine et noir). Attenant à chacune d'elles, une autre structure en bois: sortes de repose-pieds sur lesquels se retrouvent les mêmes tissus colorés, repliés cette fois tels des coussins. On imagine ici des prie-Dieu, ou des marche-pieds sur lesquels s'agenouillent les moines pour méditer... Enfin quelque chose qui porte à la prière, au détachement, à l'élévation de l'âme. Les constructions sont à l'échelle du corps, mais la pureté minimale et la disposition leur confèrent un caractère cérémoniel qui incite à demeurer en position de déférence, de retrait. Les tissus et les coussins, par ailleurs, ont un aspect familier et chaleureux qui donne le goût de s'approcher et de toucher. L'oeuvre repousse et attire, et l'on est déstabilisé par un sentiment d'ambivalence entre l'avancée et le recul, entre le statisme des structures et le performatif des coussins qui, affirme l'artiste, «laisse présager diverses actions possibles, comme de les caresser ou de les prendre dans ses mains».

Les pièces, au premier regard, paraissent relever de l'ameuble-

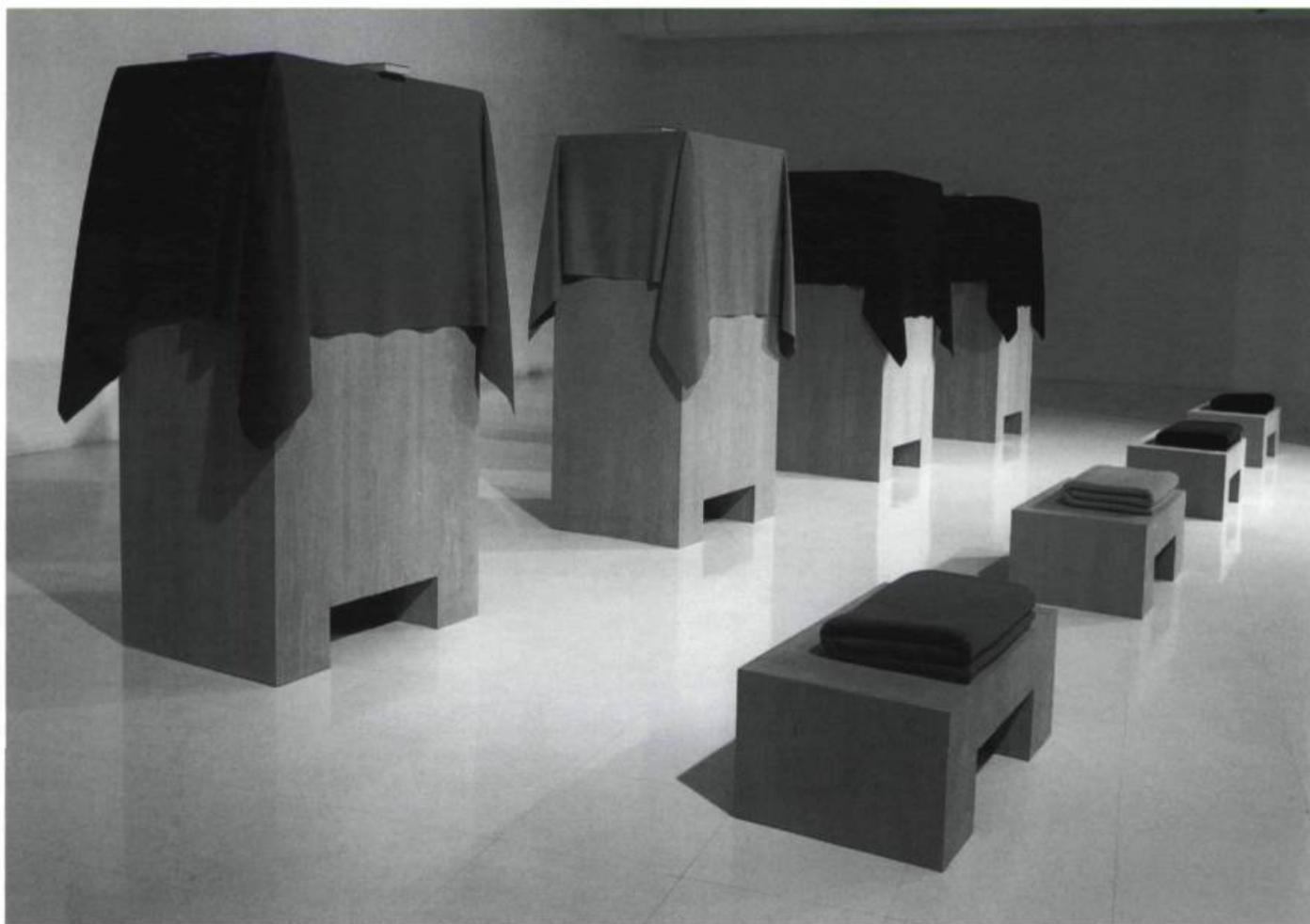
ment, mais réussit quand même, parce qu'il le veut si fortement, à s'emparer d'un coin de paradis"². Brandl has this will, determination, stubbornness and...risk; an identical intoxication of rubbing shoulders with despair and, in the turmoil of her gesture, carrying along the spectator. Faust for Brandl is the image, the essence of the human condition. It is also that of the artist divided between distress and exaltation, constantly confronted by an imbalance that raises the momentum toward the absolute and the disillusionment of not being able to get there: "The extreme is the essence of art", affirms the poet Antonio Greni, "that which is set out above straight progressive experience and is involved in destiny (...) To be an artist means to be extreme..."³.

To Signify Place

On entering the Galerie Christiane Chassay, the first things seen are four identical structures that call to mind rostrums for oration, or pedestals. They are lined up side by side and half covered with different coloured fabrics (red, ochre, navy and black). Adjoining each one is another structure made of wood: kind of foot rests on which are found the same coloured fabrics, folded up like cushions. Here *prie-dieu* are imagined, or foot stools on which monks kneel in order to meditate, in short, something that indicates prayer, detachment, the elevation of the soul. The constructions are of the scale of the body, but their minimal purity and disposition gives them a ceremonial nature which incites one to take a position of deference, of retreat. The fabrics and the cushions, in other respects, have familiar and welcoming aspects that make one want to move closer and to touch. The work repels and attracts, and one is destabilized by a feeling of ambivalence between the advancing and the retreating, between the stasis of the structures and the performative nature of the cushions which, affirms the artist, "invite possible and diverse acts, such as caressing them or picking them up in one's hands".

Eva Brandl, *Faust; ou la tentation du possible*, 1995-96. Détail : *Faust*. MDF, plâtre, feuille de laiton, satin, figurine de bois, feutre, lettrage au mur : vynile rouge / *Detail: Faust*. MDF, plaster, sheet of bronze, satin, wood figurine, felt, lettering on the wall: red vinyl. 132,08 x 66,04 x 66,04 cm. Photo : Denis Farley.

Eva Brandl, *Faust; ou la tentation du possible*, 1995-96. Détail : 4 pupitres avec tabourets et tissus pliés, 4 formes découpées. Cersier, feutre, feutre gris sur bois / *Detail: 4 stands with stools and folded fabric, 4 cut out forms*. Cherry wood, felt, grey felt on wood. Dimension totale : 121,92 x 629,92 x 182,88 cm. Photo : Yvan Binet.





The works, at first glance, seem to be about furniture: but the pieces are placed and treated in such a way that they define a space which is of another order, a space that is sacred, a place of worship, of rapture. In this way, the structures remain in an ambiguous state, eluding definition and anticipating several that are... possible. They lead the way beyond the configurations themselves: an infinitude inciting transcendence. On each of the pedestals, the artist has placed signs: four created elements covered in grey felt. The same forms are found, painted this time, on sheets of paper attached in quadrilateral on panels leaning against the opposite wall. They form a cross, an axis of the body, the human form. A sign which has traversed the ages and is here changed into an essential universal language. A formal dialogue is created from this division of one area to the other, from this same transposition of the pictorial and of the spatial, of the horizontal and of the vertical.

Further along, a top is placed on the floor near a photograph showing hands holding a sphere. This sphere seems to want to fall forward, as if the hands were going to let it drop. There is a «moment», a flash that draws attention to the gesture. To slip away is to no longer be able to hold back, to contain, it is to abandon reason in favor of vertigo. To this object, isolated by the photograph, responds another object, the top, which also reveals an unstable moment as it could twirl on its point, turn on its own force of gravity. Here it is more a form than a referential object, it indicates potential *momentum* more than it refers to a carpenter's tool. The sphere and the hands detach themselves as a «fragment» of black contrasting with the white of the photographic paper which, in a like manner, advances and unrolls onto the floor. There is a staging of the photograph — as on the wall there is a staging of the colour with signs painted on treated material. “The plan”, specifies the artist, “is to incite a resistance to the image as a complete abstraction, since the image coexists with an object. There is almost an inversion in the image: the sphere exists as a fabricated object as well as being represented in the photograph, and finds an exterior echo in the top on the floor”. The installation recalls *Interlude d'Hélène* presented in *Faust; les sortilèges*, where a photograph of an oak leaf was unrolled on a low table, nearby an object in the form of a lead weight. Brandl makes objects that travel from one work to another: she quotes herself, but her repetitions are differently formulated.

Eva Brandl, *Faust; ou la tentation du possible*, 1995-96. Détail : photo noir/blanc sur feutre gris. 304,8 x 152,4 cm; toupie : bois tourné, cire de bronze. 71,12 x 86,36 (diam.) cm / Detail: black and white photo on grey felt. 304,8 x 152,4 cm; top: turned wood, bronzing wax. 71,12 x 86,36 (diam.) cm. Photo : Yvan Binet.

ment ; mais traitées de la sorte et ainsi placées, elles délimitent un espace qui se situe dans un autre ordre, un espace qui tient peut-être du sacré, du lieu sacrificiel, de l'extase. En cela, les structures restent dans un état d'ambiguïté qui déjoue toute définition et laisse entrevoir plusieurs... possibles. Elles entrouvent des brèches qui dépassent les seules configurations : une infinitude incitant à la transcendance. Sur chacun des meubles-socles, l'artiste a déposé des signes : quatre éléments confectionnés, recouverts de feutre gris. Les mêmes formes se retrouvent, peintes cette fois, sur des feuilles de papier fixées en quadrilatère sur des panneaux appuyés contre le mur d'en face. Il s'agit d'une croix, d'un axe symbolisant le corps, la forme humaine. Un signe qui a traversé les âges et qui est ici décomposé tel un langage primordial, universel. Un dialogue formel naît de ce dédoublement d'un site à l'autre, de cette transposition du même en pictural et en spatial, en horizontal et en vertical.

Plus loin, une toupie est posée sur le sol près d'une photographie montrant des mains tenant une sphère. Celle-ci semble vouloir basculer en avant, comme si les mains allaient la laisser tomber. La suspension d'un «instant», une échappée qui attire l'attention sur le geste. Échapper c'est ne plus pouvoir retenir, endiguer ; c'est délaissier la raison pour succomber au vertige. À cet objet isolé par la photo répond un autre objet, la toupie, qui révèle aussi un moment instable puisque celle-ci pourrait tourner sur sa pointe, rouler sur sa propre gravité. Ici, c'est davantage une forme qu'un objet référentiel ; elle indique un potentiel de *momentum* plus

interior echo in the top on the floor”. The installation recalls *Interlude d'Hélène* presented in *Faust; les sortilèges*, where a photograph of an oak leaf was unrolled on a low table, nearby an object in the form of a lead weight. Brandl makes objects that travel from one work to another: she quotes herself, but her repetitions are differently formulated.

A fourth installation is set apart in the small room of the gallery, where the title of the exhibition is written in red on one of the walls. Isolated, in the centre of the room, the work is placed on a kind of pedestal and looks like a miniature theatre stage (or perhaps a rotunda sanctuary) where there is a figure. It is a wooden model artists use to make studies of poses. Clothed in grey felt, it is an allusion to the palette of the painter and to the felt of Beuys. Its eyes are covered with a headband making it blind. Its arms are raised over its head, however, as if it is trying to protect itself from a light coming from above. Raised on steps, the structure is composed of vertical panels of different heights. The back half is covered with a purple fabric which forms a screen or stage curtain. It is completely surrounded by a large band of bronze that prevents the figure from being clearly distinguished, and obliges one to move closer and to view it from above. There is a change in scale in relation to the other works: the infinitely small can be perceived as infinitely large, or vice versa. The work is also more narrative than the others. The attitude and the gesture of the figure suggests an action, a movement, an intention. Perhaps the same one Mephisto attributes to Faust when he says: “Always his spirit straddles the spaces (...)

qu'elle ne réfère à l'outil utilisé par les menuisiers. La sphère et les mains se détachent sur un «fragment» de noir qui contraste avec la blancheur du papier photographique et qui, comme lui, s'avance et se déroule sur le plancher. Il y a une mise en scène de la photographie—comme sur le mur il y a une mise en scène de la couleur avec les signes peints sur un matériau traité. «Le dispositif, précise l'artiste, amène une résistance à l'image en tant qu'abstraction totale puisque l'image coexiste avec un objet. Il y a presque une inversion dans l'image : la sphère existe comme objet fabriqué en plus d'être re-présentée dans la photo et de trouver un écho extérieur avec la toupie au sol». L'installation rappelle *Interlude d'Hélène*, présentée dans *Faust ; les sortilèges*, où une photo d'une feuille de chêne était déroulée sur une table basse avec, à proximité, un objet en forme de pesée de plomb. Brandl en fait des objets itinérants d'une oeuvre à l'autre : une auto-citation, une répétition du même dans une formulation autre.

Une quatrième installation est située en retrait, dans la petite salle de la galerie, où le titre de l'exposition est écrit en rouge sur l'un des murs. Isolée au centre de la pièce, l'oeuvre est posée sur une sorte de piédestal et ressemble à une scène de théâtre en miniature (ou peut-être un sanctuaire en ronde), où se tient un personnage. Il s'agit d'un mannequin de bois dont se servent les artistes pour l'étude des poses. Il est vêtu de feutre gris—une allusion à la palette du peintre et au feutre de Beuys. Ses yeux sont recouverts d'un bandeau, ce qui le rend aveugle. Il lève pourtant les bras au-dessus de la tête comme s'il cherchait à se protéger de la lumière venue d'en haut. Surélevée sur des marches, la structure est constituée de panneaux verticaux s'élevant à différentes hauteurs. La moitié arrière est recouverte d'un tissu pourpre qui forme un écran ou un rideau de scène. Le tout est encerclé d'une large bande de laiton qui empêche de bien discerner le personnage et oblige à s'approcher et à le regarder en plongée. Il y a un décalage d'échelle par rapport aux autres oeuvres : l'infiniment petit pouvant être perçu comme l'infiniment grand, ou vice versa. L'oeuvre est également plus narrative que les autres. L'attitude et le geste du personnage laissent supposer une action, un mouvement, une intention. Les mêmes peut-être que Méphisto prête à Faust lorsqu'il dit : «Toujours son esprit chevauche dans les espaces (...) Il demande au ciel ses plus belles étoiles et à la terre ses joies les plus sublimes ; mais rien, de loin ni de près, ne suffit à calmer la tempête de ses désirs»⁴.

Signifier le vide

Les deux expositions sur Faust initient une réflexion (sur la vie, sur l'artiste, sur la manière de comprendre les choses). Elles sont les espaces d'une réflexion qui est articulée par le biais d'un système d'objets : prendre la mesure des choses, dirait-on, pour prendre la mesure du monde. Mais tandis que la première se voulait plus lyrique et chaotique, lorgnant vers les sortilèges et les alchimies, la seconde est plus enracinée et relève davantage de l'ordre de la compréhension d'une démarche. Il n'y a pas une suite logique et linéaire de l'une à l'autre, mais plutôt une continuation, une poursuite, l'ouverture d'autres pistes, d'autres... possibles. Un continuum, dans le sens de livrer un passage, d'enclencher une autre errance, une autre mouvance, rappelant ce même va-et-vient qu'enclenche chez le spectateur la stratégie de placement des oeuvres lors des expositions.

Brandl travaille sur l'objet certes, mais plus encore sur l'agglomération, la connivence, le recouplement : «Les configurations ou regroupements d'agrégats, écrit Fernande Saint-Martin, se présentent toujours comme des figures symboliques liées à un sens figuré, lequel doit être déduit de leur organisation et interaction avec les autres éléments plastiques»⁵. Ici, le vide laissé entre les oeuvres fait intervenir dans la préhension une alternance de mémoire et d'oubli. Les choses ne sont pas vues simultanément mais dans un processus temporel, dans le parcours *obligé et nécessaire* que l'artiste instaure d'un site à l'autre, alors que des éléments sont oubliés puis redécouverts, re-connus. Brandl inscrit dans l'espace une syntaxe visuelle qui

he asks the sky for its most beautiful stars and the earth its most sublime joys; but nothing from near or far suffices to calm the tempest of his desires»⁴.

To signify the void

The two exhibitions about Faust initiate a reflection (on life, on the artist, on a way of understanding things). They are spaces of reflection articulated by a system of objects: we evaluate things, one could say, in order to evaluate the world. But while the first is more lyric and chaotic, with an eye on magic spells and alchemy, the second is more down to earth and concerned with a way of understanding the process. There is not a logical or linear route from one to the other, but rather a continuation, a pursuit, the opening of other ways, of other possibilities. It is a continuum, in the sense of finding a way to engage in another diversion, another sphere of influence, recalling the same coming and going that engages the viewer by the strategic placement of the works in the exhibitions.

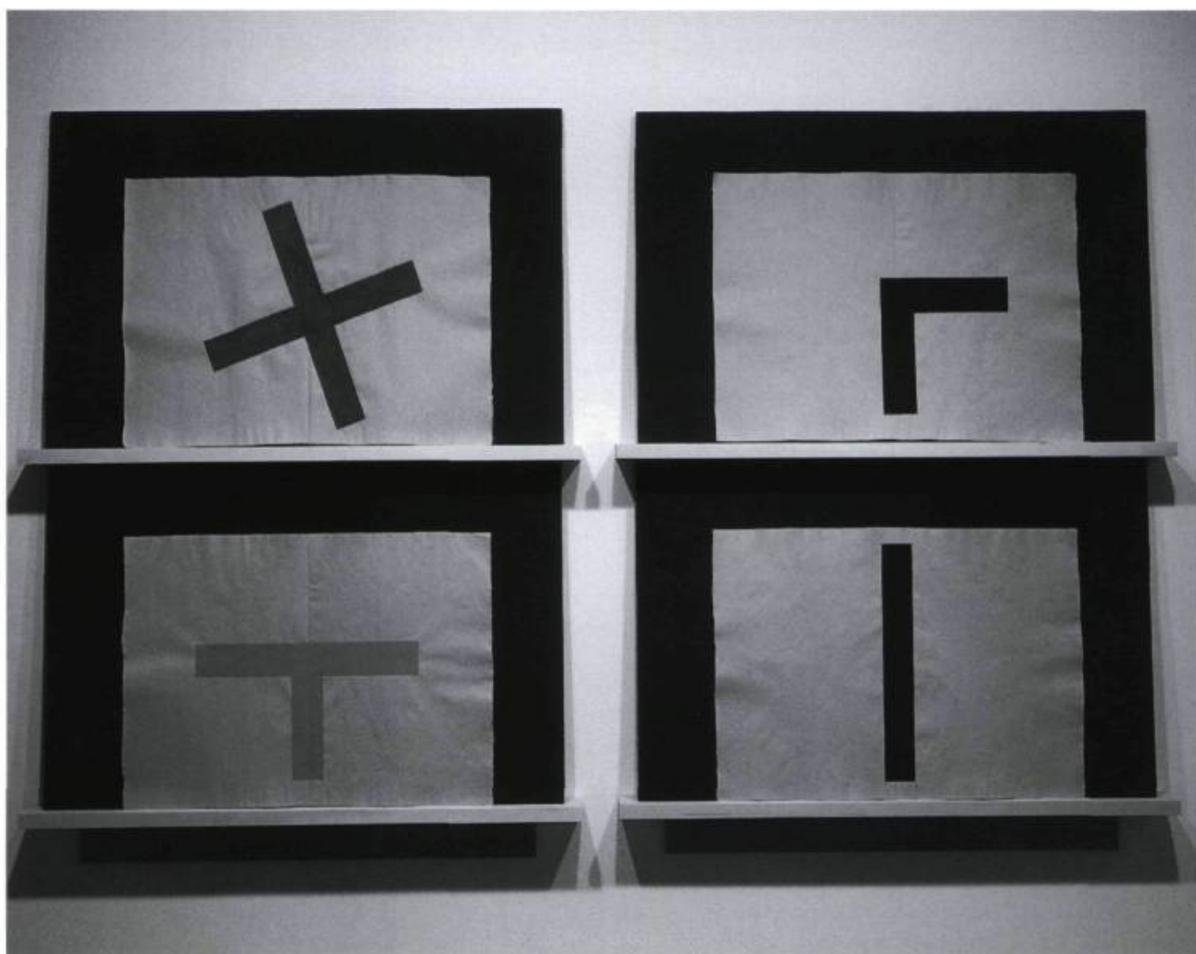
Brandl works on the objects most certainly, but more still on their agglomeration, their complicity, their grouping together: "The configurations or groupings of aggregates", writes Fernande Saint-Martin, "are always presented as symbolic figures having a metaphorical meaning, which should be deduced from their organization and their interaction with the other formal elements"⁵. Here, the void left between the works intervenes in the prehension of an alternation of memory and of oblivion. Things are not seen simultaneously, but through a temporal process, a *required and necessary* route that the artist establishes from one site to another, where elements are forgotten, then rediscovered, re-experienced. Brandl inscribes in the space a visual syntax that favours the pauses, the interstices, there where ideas are formed. The placement of the works are in a proximity and at a distance that establishes a resonance, an echo. They are invested with a power of reverberation, at the same time autonomous and linked together, at once in completeness and in incompleteness, in succession and overlapping. The works spread and respond, overflowing onto each other, as if they are extending beyond themselves. They are presented in places familiar and strange, nearby and out of reach, introspective and spreading to their periphery, responding to the laws of physics but also to superior laws. They are a microcosm of an incommensurable macrocosm which includes them and goes beyond. "All life", maintains Goethe, "is but a particle, a nuance in a greater harmony that one should study in its wholeness and in its totality because each detail isolated has no meaning"⁶.

Brandl's constructions are entities torn between the real and the ideal, the finite which works on the infinite, the possible on the impossible: *tangible* fragments of the impossible that can be seen, touched. The signifiers maintain an ambiguous relationship with their signified, an allusive rather than a descriptive relationship, an evocation rather than a designation. To name would be to fix, to determine, to define, to confine; while to evoke opens, leaving room for the imagination of the viewer. To name would be certitude, the peremptory, the definitive; to evoke is fragility, uncertainty. To name, said Mallarmé, is to remove three quarters of the pleasure "which consists in guessing, little by little: to suggest it, this is the dream"⁷. The work of Brandl is tied again to reality, but partially, succinctly, as there is also a referral to somewhere else, to another stage of the «real». The work is a place, but also a site of transition, a configuration equipped with symbolic attributes, like a metaphor in writing. It is revealed and hidden, present and absent, in a constant dynamic of revealing and concealing. The work is there admittedly in its physical plenitude, but elusive somehow (toward the surrounding works, toward the previous exhibition, toward another world). Brandl sculpts like the poet writes, expanding and multiplying the meaning of words, conferring on them a fullness and a mystery which goes beyond the simple stage of the known, of the indicated, *disproportionately* decompartmentalizing the territory. This expansion of Brandl's does not show itself in profusion and

privilégie les poses, les interstices, là où se forme l'idée. Les oeuvres sont dans un dispositif de proximité et d'éloignement qui établit une résonance, un écho. Elles sont investies d'un pouvoir de réverbération, à la fois autonomes et reliées, à la fois dans la plénitude et dans l'inachèvement, dans la succession et le chevauchement. Les oeuvres se répandent et se répondent, débordent les unes sur les autres, tout comme elles débordent d'elles-mêmes. Elles sont présentes au lieu et étrangères, proches et inaccessibles, introspectives et se déployant à la périphérie d'elles-mêmes, répondant aux lois physiques mais aussi à des lois supérieures. Elles sont des microcosmes d'un macrocosme incommensurable qui les inclut et les dépasse, telle que « toute création, affirme Goethe, est aussi une note, une nuance d'une grande harmonie qu'on doit étudier dans le grand et dans le tout, car chaque détail isolé est une lettre morte »⁶.

Les constructions de Brandl sont des entités tiraillées entre le réel et l'idéalité, du fini qui ouvre sur l'infini, du possible sur l'impossible : des fragments *tangibles* d'impossible que l'on peut voir, toucher. Les signifiants entretiennent un rapport ambigu avec leur signifié, un rapport allusif plutôt que descriptif, une évocation plutôt qu'une désignation. Nommer ce serait figer, déterminer, circonscrire, enfermer ; tandis qu'évoquer entrouvre, laisse place à l'imaginaire de celui qui regarde. Nommer ce serait la certitude, le péremptoire, le définitif ; évoquer c'est la fragilité, l'incertitude. Nommer, disait Mallarmé, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance « qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve »⁷. L'oeuvre de Brandl se rattache à la réalité, mais partiellement, succinctement, puisqu'il y a aussi renvoi à un ailleurs, à un autre stade du « réel ». L'oeuvre est un lieu mais aussi un lieu de passage, une figure dotée d'attributs symboliques, telle une métaphore dans l'écriture. Elle (se) dévoile et (se) cache, se présente et s'absente dans une dynamique constante du dévoilé et du dérobé. L'oeuvre est là certes dans sa plénitude physique, mais fuyante quelque part (vers les oeuvres d'alentour, vers l'exposition antérieure, vers un autre univers). Brandl sculpte comme écrit le poète, qui démultiplie le sens des mots, leur confère une ampleur et un mystère qui, en dépassant le seul stade du connu, de l'indiqué, décroissent *démesurément* le territoire. Cet agrandissement, chez Brandl, ne se manifeste pas dans la profusion et l'exubérance mais dans le dépouillement, dans une rigueur stricte, sévère sans doute, presque monacale. L'oeuvre assurément se *donne à voir*, mais elle le fait avec une extrême réserve.

Dans *La quête de l'absolu*, Arthur Koestler identifie deux méthodes opposées dans l'élaboration des oeuvres et leur présentation : le hurlement et le murmure. La première s'appuie sur l'emphatique et l'explicite ; la seconde tend à l'économie de moyens et à la suggestion implicite. Koestler parle de la « loi d'involution » qui suppose que tout n'est pas donné, montré dans une oeuvre et que le regardant doit y adhérer « par l'exercice de son imagination ». Dans l'approche implicite, précise-t-il, « le dessin n'est pas d'obscurcir le message ; au contraire, il s'agit de le rendre plus lumineux en contraignant celui qui le perçoit à se comporter comme un écran fluorescent, à en développer les implications par son propre effort, à le recréer »⁸. Devant les oeuvres de Brandl, le regardant doit tisser des



exuberance, but in sobriety, in a strict rigour that is without a doubt severe, almost monastic. The work most certainly *presents itself to us*, but with extreme reserve.

In *La quête de l'absolu*, Arthur Koestler identified two opposing methods of elaborating and presenting works: the roaring and the murmuring. The first relies on the emphatic and the explicit; the second uses an economy of means and implicit suggestion. Koestler speaks of the « law of involution » which assumes that all is not given and shown in a work, that the viewer should contribute « by exercising the imagination ». In the implicit approach, he specifies, « the intention is not to obscure the message; on the contrary, it is to render it more radiant in restricting those that perceive it to behave like a fluorescent screen, to develop the implications on one's own, to recreate it »⁸.

Before the works of Brandl, the viewer must weave the connections and fill in the blanks, discover what is not said, the non-sculpted. S/he must look beyond the work, at this absence that is formulated like a veil. As a result of their parsimony, the works require the spectator to « take part in the production itself, to be productive to a certain degree, to consent to a certain use of the imagination, to associate their own experience with that of the artist »⁹. If the works appear to be roaring at first glance — by the immediate impact of their presence, their monumental nature, etc. —, is this not to better conceal the murmur that rises from them, this rustling; if the works appear strong, complete, authoritarian, is it to better state the opposite qualities: the anxious, the dubious, the duel?

To signify the object

Brandl proposes four elaborated territories in a multitude of materials, techniques and dimensions; from sculpted volume to pictorial treatments, from the monolithic object to dispersion in space, from the three dimensional mass to theatricalization, from found

Eva Brandl, *Faust; ou la tentation du possible*, 1995-96. Détail : 4 dessins. Caséine et pigment sur papier; support : feutre gris sur MDF, tablettes, bois / Detail: 4 drawings. Casein and pigment on paper; surface: grey felt on MDF, shelves, wood. Dimension totale : 137,16 x 228,6 cm. Photo : Denis Farley.

liens, combler des vides, découvrir le non-dit, le non-sculpté, cet au-delà de l'oeuvre qu'il observe, cette absence qui y est formulée en filigrane. Du fait de leur parcimonie, les oeuvres exigent du spectateur de «prendre sa part de la production elle-même, d'être soi-même à un certain degré productif, de consentir une certaine dépense d'imagination, d'associer son expérience propre à celle de l'artiste»⁹. Si les oeuvres paraissent hurler de prime abord — par l'impact immédiat de leur présence, leur caractère monumental, etc. —, n'est-ce pas pour mieux dissimuler ce murmure qui sourd d'elles, ce bruissement ; si les oeuvres paraissent si fortes, si pleines, si autoritaires, serait-ce pour mieux évoquer des qualités contraires : l'inquiet, le dubitatif, le duel?

Signifier l'objet

Brandl propose quatre territoires élaborés dans une multitude de matériaux, de techniques et de dimensions, qui vont du volume sculpté au traitement pictural, de l'objet monolithique à la répartition dans l'espace, de la masse tridimensionnelle à la théâtralisation, des objets trouvés aux objets ouvragés, de l'icône photographique au procédé d'assemblage et à l'espace scriptural... Avec le tissu comme dénominateur commun, dont la présence se fait sentir d'une oeuvre à l'autre : tantôt recouvrant, tantôt recouvert, tantôt toile de fond ou rideau de scène, avec ses couleurs soyeuses, sa douceur, sa souplesse, toutes qualités conférant de la chaleur, de la beauté, et cette envie irrésistible, pour le spectateur, de toucher. Comme si de ce cachemire, de ce feutre mou, devant ou derrière lui, au-dessus ou au-dessous, émanait un mystère qui pourrait se révéler. Si Joseph Beuys utilisait le feutre comme une protection contre le froid, le tissu, précise Brandl, «c'est la couleur vue par le biais du matériau, introduite par lui, la couleur-pigment, la couleur-lumière. Un aspect nouveau dans ma production car, sculpteur avant tout, je ne pense pas l'oeuvre à travers l'objet peint. Les oeuvres ici présentent des fonctions différentes de la couleur».

Cet apport coloré accentue le caractère éminemment tactile des oeuvres, comme si la main du spectateur devait obligatoirement intervenir dans la perception, comme interviennent le regard, le déplacement du corps, le trajet des pas incessants d'une installation à l'autre. Les mains même de l'artiste semblent partout présentes en chacune des oeuvres : celles que l'on voit sur la photographie, mais ailleurs aussi, invisibles, sous-jacentes, sans qu'elles aient besoin d'être montrées. On les sent, on les devine, dans le faire raffiné et la clarté des constructions, la richesse des matériaux, l'angle précis de l'éclairage, le velouté des surfaces. Les matériaux ont été manipulés pour révéler leur caractère premier, originel, corroborant ainsi le propos même de l'exposition où il est question de sens premier, total, fondamental, de l'être et du monde. La sensibilité aux matériaux en dévoile la densité et le pouvoir évocateur de chacun d'eux, tandis que le géométrique, la mise en situation et la perfection formelle renvoient à un monde idéal : «L'apparition des signes en tant qu'ils sont révélateurs de réalités insoupçonnables»¹⁰.

Le travail de Brandl en est un de concision, d'harmonie, d'ascétisme, presque d'austérité, à la fois mesuré et démesuré. Il y a référence au bâti mais certains objets semblent étranges, surgis de nulle part. Déviés de leur fonction convenue de dénotation, ils en appellent d'un absolu et le font avec solennité. Ils sont présentés dans une recherche évidente de beauté, une beauté qui incite à la contemplation, fait naître le désir de s'arrêter un moment, de déambuler avec lenteur autour de ces îlots épars. Surgissent alors à l'esprit les paroles ultimes que Faust adressait à Méphistophélès : «Quand, ébloui par la beauté du moment présent je demanderai au temps de s'arrêter, alors tu auras le droit de te saisir de moi, alors j'accepterai volontiers de périr»¹¹. C'est précisément ce que cherche Eva Brandl : se saisir de nous pour... nous éblouir par la beauté du moment instauré par ses oeuvres. ■

Eva Brandl, *Faust : ou la tentation du possible*
Galerie Christiane Chassay, Montréal
6 septembre - 5 octobre 1996

objects to objects made, from the photographic icon to the process of assemblage and the space of writing... Fabric is the common denominator, its presence felt from one work to the other: sometimes covering, sometimes covered, sometimes the back drop or stage curtain, and in carefully chosen colours, soft, supple, all qualities conferring warmth and beauty, giving the spectator an irresistible urge to touch. It is as if a mystery emanated and could be revealed in front or behind, above or below this cashmere, this soft felt. If Joseph Beuys used felt as a protection against the cold, fabric, according to Brandl, "is colour introduced and seen by the means of the material, the colour-pigment, the colour-light. It is a new aspect in my work: because I am primarily a sculptor, I do not think of the work in terms of painted objects. These works show the different functions of colour".

This contribution of colour accentuates the eminently tactile nature of the works, as if the hand of the spectator must necessarily take part in the perception, like interceding the look, the displacement of the body, and the incessant foot steps from one installation to the other. Even the hands of the artist seem present everywhere in the works: the ones seen in the photograph, but elsewhere as well, invisible, underlying, without the need to be shown. They are felt and surmised in the refined making and clarity of the constructions, the richness of the materials, the precise angles of the lighting, and the smoothness of the surfaces. The materials have been worked to reveal their initial and original nature, corroborating in this way even the proposal of the exhibition where it is a question of the basic, complete, fundamental meaning of being and of the world. Sensitivity to the materials reveals the density and the evocative power of each one of them, while the geometry, the placement and the formal perfection shows an ideal world: "The apparition of signs that are revealing of realities beyond the imaginable"¹⁰.

The work of Brandl is one of concision, harmony, asceticism, almost austerity, at the same time measured and inordinate. There are references to the constructed, but certain objects seem strange, appearing suddenly from nowhere. Deviating from their established function of denotation, they summon the absolute and do it with solemnity. They are presented in an obvious search for beauty, a beauty which incites contemplation, creating the desire to stop for a moment and to wander slowly around these scattered islands. They appear, then, in the spirit of the ultimate words that Faust addressed to Méphistophélès: "When dazzled by the beauty of the moment I will ask time to stop, then you will have the right to hold over me, then I will accept voluntarily to die"¹¹. It is precisely this that Eva Brandl is looking for: to take hold over us in order to... dazzle us by the momentary beauty of her works. ■

Translation: Janet Logan

Eva Brandl, *Faust : ou la tentation du possible*
Galerie Christiane Chassay, Montréal
September 6 - October 5, 1996

NOTES :

1. Michel Cazenave, «Préface», in: Philippe Raulet, *Jean Faust, Histoire d'un pacte*, Éditions Albin Michel, Paris, 1987, p. 7.
2. Bernard Nuss, *Les Enfants de Faust*, Éditions Autrement, Paris, 1994, p. 48.
3. Antonio Greni, «Le peintre voit ce que nous ne voyons pas», in: *Salle des départs - Chronique d'une commande en Ile-de-France*, octobre 1996, p. 9.
4. Cité dans: «Prologue dans le ciel», *Faust, Tragédie de Goethe*. Traduction de Gérard de Nerval. Éditions Slatkine, Genève, 1992, p. 11.
5. Fernande Saint-Martin, «Des conditions de possibilité d'une rhétorique visuelle», *Protée*, volume 24, numéro 1, printemps 1996, p. 31-32.
6. Goethe, «Lettre à Knebel», 17 nov. 1784, in: Marcel Brion, *Goethe - L'âme du monde*, Éditions du Rocher, 1993, p. 386.
7. Stéphane Mallarmé, *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1981, Pléiade, p. 869.
8. Arthur Koestler, *La quête de l'absolu*, Calman-Lévy, 1981, p. 361.
9. Bertolt Brecht, «Considérations sur les arts plastiques», *Écrits sur la littérature et l'art 2*, L'Arche, Éditeur, Paris, 1970, p. 65.
10. Bernard Lamarche, «Faust: la suite, Eva Brandl», *Le Devoir*, 6 oct 1996, p. B 10.
11. Bernard Nuss, *op. cit.*, p. 48.