

Christine Palmiéri. Le néant : quelque part au coeur de l'hybridité

Sophie Morin

Numéro 55, printemps 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9458ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Morin, S. (2001). Compte rendu de [Christine Palmiéri. Le néant : quelque part au coeur de l'hybridité]. *Espace Sculpture*, (55), 53–54.

tion. Par contre, celle-ci est atténuée par l'uniformité planaire des surfaces et l'homogénéité chromatique de la sculpture, toute de blanc et de gris finement nuancés. Un mouvement perceptuel de va-et-vient s'exerce ainsi entre les deux blocs. Les surfaces frontales tendent à se rapprocher dans une relation perceptuelle dynamique de voisinage, ce qui déstabilise leur aplomb. Une frange de suie brune, située au-dessus du bloc de marbre, amplifie la subtilité de ce mouvement. Ce troisième composant de la sculpture, si petit soit-il, introduit également des marques indicielles indiquant la présence passée de « feu ». Ces traces de feu, de même que la forme de la sculpture, incitent le spectateur à y reconnaître un objet spécial, une sorte de foyer un peu surréaliste où l'âtre, plutôt que d'enfouir un feu, contient un bloc de marbre. Dès lors, il est possible d'imaginer que *Feu* établit une analogie entre la fluidité du feu et celle de la perception. Cet étrange foyer amène la sculpture aux frontières de l'abstraction et de la figuration, soulignant particulièrement la pluralité des modalités sensorielles mises en jeu, des références à l'espace thermique (chaud/froid) s'ajoutant à celles des espaces visuel et tactile.

Dans la troisième salle, l'artiste a installé une série de trois blocs monolithiques positionnés en enfilade et régulièrement espacés entre eux. Dans *Camée*, des morceaux de bois brûlés se substituent aux veines du marbre pour créer des « veines » factices qui entrecoupent ou enchâssent des volumes de granite. Les assemblages diversifiés de ces deux matériaux naturels, qui lient le monde minéral au monde végétal, la dureté du granite à la tendreté du bois, donnent lieu à de multiples relations visuelles et tactiles. Dans l'ensemble, la couleur des volumes de granite et des volumes de bois brûlé contribue à disjoindre perceptiblement les deux éléments. Tandis que les surfaces du granite sont tachetées de petits points verts assortis, les volumes faits de bois forment, par contraste, des masses brun foncé, presque noires. La disparité entre les textures, soit lisse et polie pour le granite et plus ou moins revêche et matte pour le bois brûlé, souligne la disjonction entre les deux composants. Celle-ci est à son

tour renforcée ou amenuisée par la juxtaposition verticale et parallèle des formes galbées ou cuboïdes des volumes. L'agencement sériel des trois blocs, similaires à plusieurs égards, fait écho à la rythmique de chacun des blocs. Ainsi les masses de brun alternent parallèlement avec les masses de vert et vice versa. En s'emboîtant chacune dans l'autre, ces masses ponctuent ou bien l'espace central des blocs, ou bien leur espace latéral. Leur emboîtement réciproque crée un continuum spatial, d'autant plus que leurs pourtours latéraux s'égalisent pour former des parallélépipèdes.

Le parallélisme mis en œuvre dans *Camée* se retrouve dans les deux autres sculptures, de même que dans l'orientation de chacune des sculptures par rapport aux murs des salles de la galerie. Les sculptures de moyen format semblent ainsi enveloppées par les murs qui les reçoivent. Cette mise en scène, commune aux trois sculptures, souligne l'importance de la relation gestaltienne de figure sur fond qui fonde toute perception et l'interdépendance de chacune des sculptures entre elles, ainsi que par rapport à leur lieu d'exposition.

Comme dans les pierres imagées du XVII^e siècle, l'imagerie des sculptures de Marie-France Brière provient d'un travail perceptif sur les relations entre les données visuelles de la matière utilisée, à cette différence près qu'elles rompent avec la figuration narrative pour plutôt adopter le langage de l'abstraction, même si des marques d'iconicité s'y glissent parfois. Ces pierres veinées résultent d'une réflexion sur la sculpture qui oblige en fait à repenser les rapports entre présentation, iconicité et abstraction. Enfin, elles tendent vers la sobriété et la concision plutôt que vers l'excès et la prolixité, ce qui les rapproche d'un certain minimalisme et de certaines préoccupations de l'*arte povera* — et les éloigne de l'univers formel baroque. ■

Marie-France Brière, *Veines*
Montréal Télégraphe
4-9 octobre, 2000

NOTES

1. Roger Caillois, *L'écriture des pierres*, Genève, Albert Skira, 1970, p. 48-72.
2. *Ibid.*, p. 52.
3. *Ibid.*, p. 57.

CHRISTINE PALMIÉRI

Le néant : quelque part au cœur de l'hybridité

SOPHIE MORIN

Contrairement à ce que son titre indique, l'installation vidéo *Néant compulsif II* nous fait plutôt pénétrer dans un lieu véritablement bondé d'information visuelle. En effet, dès son entrée dans la salle d'exposition, le spectateur est vite mis au fait de la présence d'une multitude d'objets et d'images fixes ou mouvantes.

Ajoutez à cela une trame sonore au sein de laquelle un fond musical se mêle au discours parfois incompréhensible d'un narrateur, et vous aurez un bon aperçu du « trop-plein » visuel et auditif auquel le spectateur de *Néant compulsif* est confronté. Dans cette œuvre, le néant s'obtient non pas dans l'absence

telle une pièce polyphonique, de l'interprétation globale de l'œuvre. La portée significative de *Néant compulsif* s'élaborera donc au fil des déambulations du sujet qui, passant d'un « trop-plein » sensoriel à une sélectivité attentionnelle, parviendra enfin à établir maintes topologies se regroupant autour d'un seul et même thème : l'œuvre du peintre romantique Eugène Delacroix.

Ainsi, sachant la prédilection de Delacroix pour le Maroc (et révélant du même coup une part autobiographique de l'œuvre¹), Palmiéri s'est employée à reconstituer un salon arabe au centre de l'espace d'exposition. Projetant sur le sol, de façon oblique, une image de tapis persan, l'artiste marque l'espace d'une certaine connotation exotique tout en indiquant au spectateur une



véritablement sentie comme telle, mais bien dans l'excès et la profusion qui seuls peuvent éventuellement mener à une quelconque forme de chaos anéantissant.

C'est à partir de cette première appréhension riche en renseignements sensoriels que le spectateur sera invité à parcourir l'espace de l'œuvre afin d'en découvrir les différents composants. Car l'installation de Palmiéri se présente à la façon de stations qui demandent toutes une attention particulière, mais qui participent également toutes,

direction à suivre, c'est-à-dire celle du coffre et du placard situés à l'autre extrémité du tapis et de la pièce. À l'intérieur de ce coffre, le spectateur pourra apercevoir un livre ouvert sur une reproduction du tableau de Delacroix, *Les femmes d'Alger*, ainsi qu'une petite projection vidéo de la moitié supérieure d'un visage. Un soulier typique des contrées orientales y figure également. Face à l'ouverture béante de ce coffre, une petite pièce sombre, reculée au fond de l'espace d'exposition et située derrière un rideau ocre retiré, fait office de

Christine Palmiéri, *Néant compulsif II*, 2000. Photo : C. Palmiéri.

placard. Dans celui-ci, des diapositives sont projetées de façon intermittente, formant et déformant des êtres hybrides, mi-humains et mi-animaux. Ce thème de l'hybridité monstrueuse (particulièrement récurrent dans la démarche de Palmiéri) viserait précisément à rendre compte, tel que le souligne l'artiste, d'une certaine ambiguïté humaine, résultat d'un conflit perpétuel entre « l'animalité instinctuelle et l'humanité rationnelle qui nous habitent tous² ».

C'est précisément cette notion de métissage entre ce qui est dit rationnel et irrationnel, ou encore bestial et humain, que l'on retrouve tout au long de *Néant compulsif*. Tout d'abord, dans le supposé « conflit psychique » de Delacroix qui, à la façon de la figure hybride qui se constitue de deux êtres distincts et différents, voire opposés, aurait été partagé entre « le désir de se penser un pur classique et le fait d'être considéré [comme un] romantique » (Palmiéri). Ce conflit apparemment à l'œuvre chez Delacroix est brillamment illustré dans le face à face de deux moniteurs de télévision situés tout juste à l'entrée de l'exposition. Avec le premier moniteur, le spectateur est convié à un montage visuel et littéraire où un comédien personnifiant Delacroix récite certains

passages de ses *Correspondances* tout en scandant à quelques reprises l'assertion — désormais célèbre — de l'artiste : « je suis un pur classique ». Au même moment, l'autre moniteur diffuse, telle une réplique à l'artiste français, certains passages de textes critiques qui, après avoir décrit l'œuvre de Delacroix comme un « hymne terrible composé en l'honneur de la fatalité et de l'irréparable douleur » (Baude-laire), attribuent à l'artiste le titre de « prince des Romantiques ».

C'est cette même opposition entre un classicisme rationalisant et une irrationalité toute romantique que l'on retrouve également au sein du court métrage projeté sur l'un des murs de la galerie. Intitulé *Un lit défait* — du nom d'une petite aquarelle de Delacroix justement présente en deux exemplaires au sein de l'espace d'exposition —, ce montage vidéo donne à voir une figure hybride à tête de porc (personnifiant, semble-t-il, un critique d'art) qui, tentant de découvrir la « petite histoire » qui se cachait derrière l'aquarelle du peintre, s'adonnera à plusieurs projections interprétatives. C'est ainsi que les draps du tableau — somme toute, assez sobre — se prêteront à un discours oscillant entre des « thèses apollinienne et dionysiaque », devenant dès lors le

lieu de maintes connotations morbides et érotiques. La dualité Romantisme / Classicisme apparemment présente chez Delacroix est donc ici reprise par la figure à tête de porc qui, à l'image de son hybridité, adoptera un discours à la fois rationnel (celui du critique) et passionnel (celui résultant de l'imaginaire romantique) afin de décrire ce tableau où seul un lit défait tient lieu de sujet iconographique.

Outre ces nombreuses oppositions obtenues par l'entremise de la figure de Delacroix et de son œuvre bel et bien classé « romantique » par l'Histoire de l'art, il ne faudrait pas manquer de souligner l'importance d'une autre dualité également à l'œuvre au sein de *Néant compulsif*, soit celle du texte et de l'image ou, plus précisément, celle du « vu » et du « dit ». Ce sont les multiples références à la peinture et au seul regard qui se pose sur elle (pensons entre autres aux yeux de l'homme dont la moitié supérieure du visage figure dans le coffre du salon arabe) qui s'opposent ici aux textes écrits (les nombreuses pages manuscrites présentes dans la projection vidéo, les quelques livres figurant dans le coffre et le placard), mais surtout au discours savant qui accompagne toute œuvre d'art (celui de l'artiste, celui des

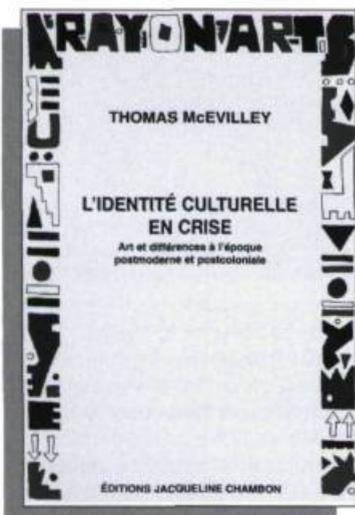
critiques, sans oublier celui que je suis en train de tenir...). Cette abondance du commentaire, parfois chaotique de par les enchevêtrements des monologues et des nombreux effets sonores les accompagnant, se heurte ici au mutisme de la peinture qui, on le sait bien, ne parle pas. Cette bouche muette que l'on retrouve sur l'écran d'un dernier moniteur situé au bas de la projection murale pourrait bien tenir lieu de cette réalité propre à la peinture (et à l'œuvre d'art en général), d'autant que cette image vidéo simule une matérialité toute picturale. Le néant, que l'on croyait initialement absent ou à tout le moins présent dans l'excès et l'abondance, se retrouverait peut-être finalement ici, dans cet écart qui existe inévitablement entre ce qui est vu et ce qui est dit, entre ce qui demeure antagoniste mais qui peut néanmoins se rejoindre dans l'hybridité de la forme et du contenu. ■

Christine Palmiéri
Néant compulsif II
Galerie Verticale, Laval
20 septembre-29 octobre 2000

NOTES

1. Christine Palmiéri est née au Maroc.
2. Christine Palmiéri, *De la monstruosité, expression des passions*, catalogue d'exposition (Montréal, Espace D. René Harrison, 20 mars au 20 avril 1999), Montréal, Éditions Jaune-Fusain, 1999, p. 3.

PARUTIONS



McEVILLEY, THOMAS
L'identité culturelle en crise, Art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale. Traduit de l'anglais par Yves Michaud, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999, 146 pages.

Il faudra s'y faire : il n'y a plus une mais des histoires de l'art. Ce qui nous oblige, nous occidentaux, et malgré encore certaines résistances, à prendre une distance face aux schèmes qui ont mis en forme notre manière d'apprécier les œuvres d'art depuis les Grecs. C'est, en tout cas, le vœu le plus cher de T. McEvilley, écrivain et critique d'art américain, dont voici le deuxième livre paru en français, et dans lequel il nous invite à considérer avec sérieux la nouvelle donne de l'art contemporain qui, depuis plus de dix ans,

s'ouvre tant bien que mal à la mondialisation, c'est-à-dire aux expériences esthétiques des sociétés non-occidentales. Par conséquent, la mondialisation dans le domaine des arts — ici, essentiellement plastiques — se doit de combattre de vieux préjugés colonialistes enracinés dans une civilisation qui pendant des siècles s'est crue seule digne de propager, sur tous les continents, une vision univoque de l'Homme et de sa culture.

Jusqu'à tout récemment, l'art produit en Occident a bénéficié de diverses théories esthétiques, d'obédience philosophique, légitimant le savoir-faire occidental. Cette légitimation exigeait toutefois un pré-requis, soit l'autonomie de l'art détachée de diverses théories esthétiques, soit religieuse de l'activité artistique. C'est bien évidemment cette autonomie potentielle de l'art occidental qui rendra le dialogue difficile avec les autres pra-

tiques artistiques non-occidentales et qualifiées dès lors de « primitives ». En ce sens, aucun dialogue, aucun échange ne pouvait avoir lieu, leur production artistique, même contemporaine, étant souvent reléguée au Musée d'ethnographie. Ainsi, à cause de cet *européocentrisme* de l'art, la culture non-occidentale devait apparaître comme l'Autre absolu. Or, pour sortir de cette « totalité idéologique », le postmodernisme s'avère la seule voie à suivre. Même si cette notion n'est pas toujours claire et porte souvent à confusion, elle désigne essentiellement, pour l'auteur, une « nouvelle cartographie » du terrain mondial à l'ère postcoloniale et posthistorique. C'est donc au sein de ce « projet mondial de décolonialisation culturelle » — lequel serait aussi, au dire de McEvilley, « l'événement mondial le plus significatif de notre temps » — que les différentes cultures devraient enfin