

Les moments poétiques d'Eva Brandl

Hélène Taillefer

Volume 31, numéro 126, mars–printemps 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53953ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

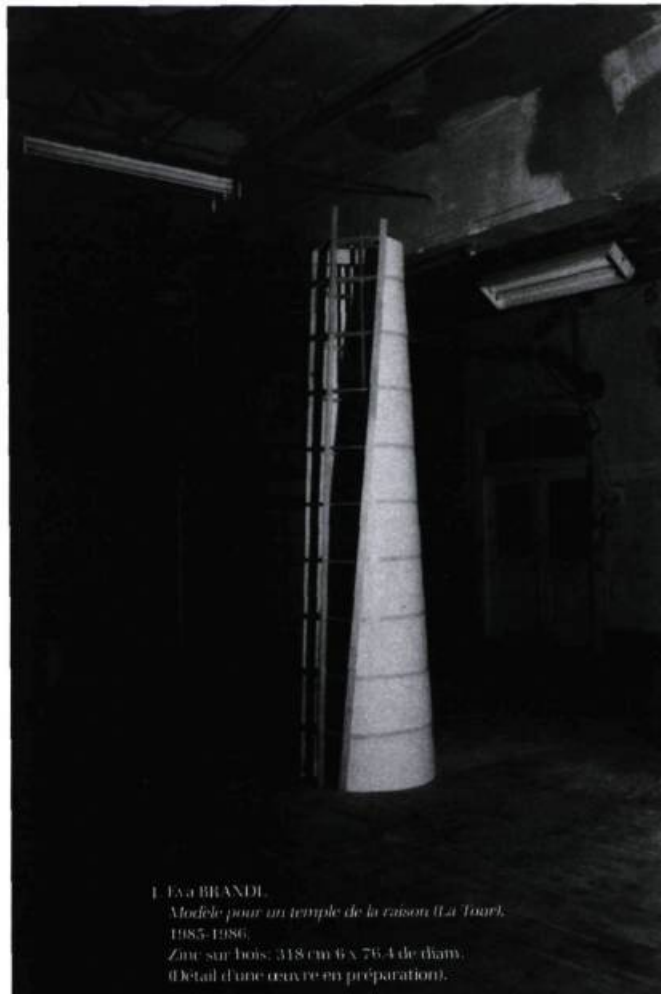
Taillefer, H. (1987). Les moments poétiques d'Eva Brandl. *Vie des arts*, 31(126), 38–60.

LES MONUMENTS POÉTIQUES D'ÉVA BRANDL

Hélène TAILLEFER

Voir et revoir les œuvres d'Eva Brandl, c'est un peu comme faire chaque fois le constat que la pratique artistique opère bel et bien à partir d'une réflexion sur l'imaginaire et de la difficulté de le fixer dans une représentation. Régie par les principes de l'installation, l'œuvre d'Eva Brandl nous offre la possibilité de nous introduire dans un espace de façon à prendre conscience de son fonctionnement. Et elle fait d'autant plus sentir sa présence qu'elle est strictement représentative; ce dernier qualificatif ayant souvent pour effet de gêner le travail du corps dans la perception de l'œuvre. Ainsi, la participation à la mise en scène permet de reconsidérer le mécanisme de la représentation d'un autre point de vue et de faire la différence – une fois faite l'expérience de l'œuvre – entre le fait de voir et celui d'avoir l'impression de voir.

Hélène Taillefer vient de terminer son mémoire de maîtrise en sculpture, à l'Université de Montréal.



EVA BRANDL
Modèle pour un temple de la raison (La Tour),
1985-1986.
Zinc sur bois; 318 cm 6 x 76,4 de diam.
(Détail d'une œuvre en préparation).

Construite à partir d'un éclairage bien particulier, l'œuvre d'Eva Brandl trouve ainsi le moyen de théâtraliser l'espace de sa production et d'en pointer le processus d'élaboration. Misant sur le caractère brut du matériau (plomb, acier, cuivre, bois, verre) et sur ce qui peut s'en dégager comme luminosité, l'artiste fait preuve d'une certaine volonté de rendre au signifiant sa pleine valeur; ce qui délimite chacun des matériaux et tient lieu de jalon dans la composition. Cependant, il est à noter que l'ensemble de l'œuvre n'est jamais pour autant freiné dans ses intentions esthétiques. Au contraire, le fait de laisser à elle-même chacune des parties de l'installation concourt à faire de l'œuvre le lieu où s'entrecroisent diverses possibilités de la matière et de l'illusion qui s'y donne à voir. Par exemple, l'exploitation de la transparence du matériau (verre, plexiglas) utilisé dans la construction de l'aqueduc dans *The Golden Gates*, 1984, réfère au signifiant mais non au sens où celui-ci s'efface au profit de l'univocité rattachée à la signification. Autrement dit, la transparence du matériau ne met jamais en

doute l'opacité du signifiant. Plutôt, elle en signale la portée poétique en ce que celle-ci dépasse l'entendement, histoire de nous laisser supposer que l'iconographie (paquebot projeté, chute d'eau) n'est que la trace d'un travail de l'imaginaire et que tout peut en altérer l'espace.

De même, peut-on présumer que l'œuvre figurant la *brutalité* du matériau n'en souligne pas moins, cependant, l'aisance avec laquelle l'artiste l'implique généralement dans la composition de l'œuvre. Toujours des rêves de grandeur (d'eau: *Shore, off Shore*, 1982, *The Golden Gates*, 1984; de feu: *Modèle pour un temple de la raison*, 1986), les œuvres tendent toutefois, par cette utilisation particulière du matériau, à concrétiser, saisir, ne serait-ce que l'instant d'un parcours (du spectateur) qui s'y dessine, le désir comme à proximité du langage. En cela, le rappel du monumental à l'échelle humaine (la vague dans *Shore, off Shore*; l'aqueduc et le paquebot dans *The Golden Gates*; le temple lui-même et les tours dans *Modèle pour un temple de la raison*, évoque bien cette volonté de matérialiser l'insaisissable contenu du rêve. A cet effet, pensons à l'expérience que nous faisons de cette œuvre comme le lieu où opère, non sans tergiverser, l'imagi-

naire, ce qui reste en sus du dispositif figural, de ce que l'on reconnaît. Car, ce n'est pas dans la juste perception d'un puits, d'une tour ou d'un temple (*Modèle pour un temple de la raison*) que se joue l'œuvre mais bien plutôt par ce que ces fragments (de l'œuvre) peuvent exprimer par-delà la représentation: illusion de profondeur, de hauteur; en somme, des caractéristiques de la prestance monumentale elle-même. Ceci dit, en aucun cas les œuvres d'Eva Brandl (ci-haut mentionnées) ne peuvent être considérées seulement comme un espace où l'on apprend à réfléchir sur le parcours qu'on y a suivi; parce qu'en plus d'avoir réussi à analyser les modalités de son insertion dans l'œuvre (via le monumental), le spectateur aura aussi été confronté à ce lieu de façon à pouvoir en excéder les limites.

Ainsi donc, cette œuvre, se définissant par excès de matière et travaillant à partir de l'illusion qui s'y esquisse, nous amène à réfléchir sur le très large potentiel signifiant que retient le matériau; et ce, moins sur le plan de l'interprétation comme telle qu'en ce qu'il trompe celui-là même qui ne peut y reconnaître certaines de ses propriétés. Par exemple, le cuivre qui s'oxyde peut à la limite être perçu comme un matériau peint (vert). Même chose pour le

plomb qui, semblablement utilisé sur une couche de peinture, recouvre une armature de bois. Par là, ce qu'il nous faudrait alors entreprendre comme discours sur l'œuvre devrait tout au moins être de l'ordre d'une prise de conscience du pouvoir esthétique de la matière, si bien réfléctée, en général, dans la composition. Même la lumière, plus difficilement malléable sur le plan formel, ne se laisse pas facilement deviner au point de vue de sa mécanique (éclairage). Elle enveloppe plutôt l'œuvre de façon à en masquer les dispositifs de l'installation. Pour cela, considérons le mur, arrière-fond du temple (*Modèle pour un temple de la raison*), qui est rappelé dans la composition de l'œuvre par le seul rapport qu'il entretient avec la lumière émergeant du sol, et insistons de nouveau sur l'importance que prennent les éléments constitutifs de l'œuvre dans la construction de ce que j'appellerais l'effet poétique, pris au sens formel du mot. Car le poétique, c'est ni plus ni moins ce qui gonfle de sens la détermination esthétique d'une pratique de ce genre et assure à l'œuvre une cohésion telle qu'on ne peut en dissocier aucun des fragments; ceux-là étant intelligemment soudés en fonction du parfait simulacre de la représentation. Suite à la page 60



2. Maquette pour une architecture des ombres, 1986.
Technique mixte et projection.
213 cm 3 x 142,2 x 63,5.
(Photos Berwy Chou)



forme en relief, véritable sculpture en trois dimensions et qui permet une appréhension globale de la complexité d'un lieu (ici deux amphithéâtres de la Sorbonne, à Paris) et de sa spécificité. La forme importe avant tout, et de l'ordonnance de ce travail très formel, axé sur une technique rigoureuse et étonnante, surgit une symbolique de l'espace très poétique.

Michel Leclair utilise ses travaux photographiques comme un peintre ses couleurs et ses formes. Découpage et assemblage président, là encore, à l'élaboration d'une œuvre exigeante. Ici, la forme obtient une force et une présence déterminante, et il importe avant tout que la représentation devienne une révélation d'une autre dimension jusque-là demeurée secrète. Ainsi, l'image photographique et son prétexte figuratif sont annihilés par le cadre qui joue à fond la carte de l'abstraction. Michel Leclair refuse le réel et l'image première trop triviale qu'il peut parfois présenter. Là encore, l'artiste offre une paradoxale qualité de dé-

tournement afin d'atteindre l'essentiel: Michel Leclair démontre de manière éclatante que la réalité et l'abstraction, prise comme vue de l'esprit, ne peuvent être dissociées. Privilégier l'une au profit de l'autre n'a plus aucun sens. Dans son travail figure et forme deviennent complémentaires et leur fusionnement parfait confère à l'œuvre sa singulière beauté.

Christophe PELLET

PELLAN A L'ÉCRAN

Suite de la page 28

équilibre est obtenu au montage. Si le réalisateur se sent très près du sujet filmé, c'est le monteur, avec le caméraman, qui est le plus près de l'image filmique. La véritable écriture de l'image, son aspect graphique, ou plus précisément cinématographique, s'élabore au montage.

La trame complexe du film se déroule en trois phases: documents d'archives, tournage réel en direct pour les entrevues et mise en scène pour la reconstitution dramatique. Cette approche s'insère, par ses nombreuses ramifications, dans la lignée du film de Peter Watkins, *Edvard Munch*, 1974, qui rompt avec la tradition linéaire et réalisait un film sur l'art éclaté.

A.G. – Le sujet commande le style et doit être repensé dans chaque cas. Dans *Marc-Aurèle Fortin*, la reconstitution dramatique était plus importante, l'artiste étant mort. C'était un film tragique aussi, en accord avec le sujet traité. Dimension dramatique qui se perd dans *Pellan*, artiste toujours vivant et en pleine forme, au profit du direct, soutenu par des documents d'archives. Il fallait réhabiliter le passé pour bien illustrer le contexte dans lequel Pellan allait devenir le catalyseur de la liberté morale et intellectuelle.

PELLAN, LES ANNÉES 80

Suite de la page 30

autre *respiration*, plus sereine; peut-être plus ironique. Aujourd'hui, Pellan n'a plus rien à prouver. A personne!

Les Bestiaires – au nombre de 26 en 1984 – comprennent quelques toiles, des œuvres sur papier (parfois sur papier velours) et les fameuses maçonneries *animées* (dont des sérigraphies n'ont donné qu'un pâle écho). Ces dernières, de même que les œuvres sur papier, forment un bon inventaire des partis que Pellan a tirés de procédés *automatistes*, en même temps que les allures drolatiques de

certaines configurations pourraient railler la pratique de s'en tenir au seul automatisme.

Par ailleurs, les toiles sont plus élaborées. D'un format intermédiaire entre la grande surface décorative et le tableau intimiste – ce sont des carrés qui ont quatre pieds de côté –, elles approfondissent tel détail d'une composition plus vaste ou reformulent un ancien dessin avec un coloris plus précis et force relief. On y sent à la fois une maîtrise totale des moyens et une fraîcheur étonnante.

Mais les toutes dernières œuvres sont de joyeux bricolages de papiers colorés où l'artiste reprend les compositions très libres de ses dessins de femmes-lettres ou de femmes-chiffres de 1955-1965. On en compte une douzaine, très dépouillées, dans lesquelles Pellan, comme le dernier Matisse, dessine dans la couleur, se forçant à n'inscrire qu'un trait ou deux pour ne pas briser la légèreté, la précision et l'immédiateté de l'effet obtenu par le papier découpé.

Certes, Pellan fait ici de nécessité vertu, la maladie lui interdisant pratiquement de peindre et de dessiner, mais il sait bien, comme Matisse, que «les ciseaux peuvent acquérir plus de sensibilité de tracé que le crayon ou le fusain». Et puis, comme toujours, Pellan fait de nécessité *plaisir*.

EVA BRANDL

Suite de la page 39

Monuments poétiques ou poésies monumentales, ces œuvres tiennent donc à nous rappeler, en premier lieu, que toute production s'achève avec la participation du spectateur; et, en second lieu, que ce que l'on reconnaît alors comme monumental ne l'est qu'à condition d'avoir agi comme repoussoir sur ce même spectateur: tension, donc, qui oppose illusion (temps fort de l'effet monumental *repoussant*) et l'envie du spectateur d'y interférer (possible intrusion dans le temple, par exemple). Ainsi, cette manière de conjuguer dans l'œuvre deux partis prenant à rebours la participation du spectateur (ébloui mais tenté de percer ce qui fait écran) fait de la pratique

ce lieu où sont appelés à être juxtaposés dessus (illusion) et dessous (mobiles) de la représentation; ici pour des raisons formelles, tantôt pour des motifs poétiques; mais jamais dans le but de justifier un seul point de vue. Et c'est là ce que je crois être le bien-fondé de l'œuvre: dans la suggestion d'images appelées à se dérober à elles-mêmes. Un matériau potentiel, une certaine présence, une telle proximité: Eva Brandl séduira toujours par les efforts qu'elle met à faire de la production artistique un espace à reconstruire inlassablement, d'où le langage poétique qui y retentit¹.

1. Voir aussi *Vie des Arts*, XXVIII, 114, 71 et XXX, 119, 17. N.D.L.R. – Une installation d'Eva Brandl est présentée au Musée d'Art Contemporain, de Montréal, du 1^{er} mars au 17 mai 1987.

MISE AU POINT

Dans un article sur Pierre Ouvrard (N° 125, p. 67), M. de Roussan affirme que ce praticien serait «quasiment le seul dans sa catégorie après que d'autres relieurs d'art, comme Simone Roy et Jacques Blanchet, eurent perdu patience».

Mme Benoît-Roy nous a gentiment fait savoir que, même si elle n'a plus pignon sur rue, elle n'en continue pas moins à exercer son art. Par ailleurs, la Présidente de l'Association des Relieurs du Québec, Mme Monique Lallier Prince, nous informe que l'Association regroupe près de deux cents membres, dont trente relieurs professionnels du Québec (outre plusieurs en Ontario, aux États-Unis et en Europe), des étudiants et étudiantes en reliure, des bibliophiles, des amateurs. L'Association publie même une fort intéressante revue, *Le Journal*, qui en est à sa quatrième année. Mme Lallier Prince ajoute qu'à Montréal plus de cent élèves fréquentent cinq ateliers où l'on enseigne la reliure.

Comme on le voit, la déploration de M. de Roussan est prématurée et risque de nuire aux relieurs d'art, ce qui n'était assurément pas dans ses intentions.

On trouvera, dans *Vie des Arts*, XX, 80, 70, un compte rendu illustré d'une exposition de Mme Benoît-Roy.

Jules BAZIN