

Helga Schlitter  
Retour à Aztlán

Chantal Boulanger

Number 37, Fall 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9857ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Boulanger, C. (1996). Review of [Helga Schlitter : retour à Aztlán]. *Espace Sculpture*, (37), 43–44.

# Helga Schlitter *Retour à Aztlán*

Chantal Boulanger

Les questions identitaires sont aujourd'hui, plus que jamais, au cœur de la production artistique en ce sens qu'elles nourrissent des réflexions sur la place du sujet dans le monde contemporain. En cette fin de millénaire, les identités ne s'affirmeraient qu'au prix d'un certain nombre de difficultés, parce qu'elles sont plurielles et tributaires d'une multitude de facteurs. Les composantes ethniques et territoriales s'additionnent à la mémoire intime, cependant que la complexité des phénomènes de communication et l'omniprésence des technologies de

l'informatique déréalisent en partie le réel ou, à tout le moins, entremêlent réel et virtuel. Notre regard se trouve déstabilisé par les oscillations constantes entre le connu et l'inconnu ainsi que par le sentiment de perte de contrôle et de décentrement qui en résulte.

Douze sculptures d'Helga Schlitter regroupées sous le titre *Retour à Aztlán* s'offrent comme les témoins muets d'un cérémonial ancien. L'ensemble est saturé de connotations et présente un amalgame de référents en palimpseste. L'évocation de la civilisation aztèque, par l'emploi notamment de plumes et de pierreries, confère immédiatement une direction de lecture, cependant que la configuration des volumes construits à partir de parcelles de bois empilées suggère d'emblée la figure du totem. La disposition en cercle dans l'espace dessine enfin une topographie à caractère rituel, sinon religieux. Dans un premier

temps, le spectateur se trouve mystifié par cette enceinte qu'il n'ose toutefois pas franchir, freiné par on ne sait quel scrupule. Ainsi, avant d'être objet, la sculpture détermine d'entrée de jeu une aire où se conjuguent nature et culture et où le processus, le "faire" au sens d'une poïétique, contribue à la mise en place d'une cartographie à résonances identitaires dans le sens très large qu'il convient d'attribuer à ce terme.

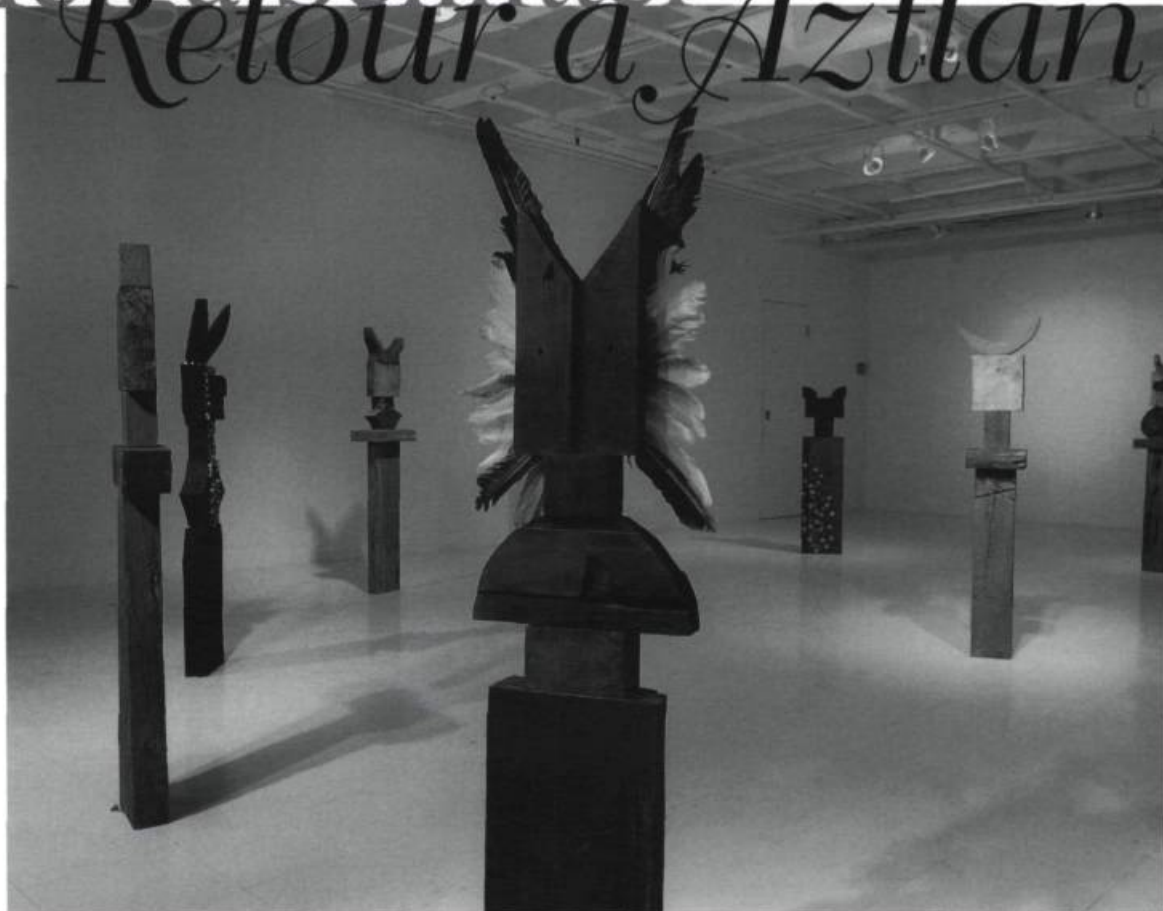
Peut-être n'est-il pas inutile de préciser qu'Helga Schlitter se nourrit de sa double origine mexicaine et allemande, tout en étant citoyenne canadienne. À la notion d'appartenance à une ou à des communautés vient cependant se greffer une dimension propre à la conception très actuelle de l'identité : la quête d'un enracinement, de l'expérience d'une temporalité autre, souvent occultée par la vie contemporaine. La manière de l'artiste se caractérise par la cueillette de fragments civilisationnels telles des images de bestiaires, plus spécifiquement des têtes d'animaux tel qu'on peut les voir sur le calendrier aztèque, ou encore des parures, coquillages et

verroterie, qui entraînent dans la composition des masques funéraires ou des costumes de fêtes aztèques. Mais ces parcelles de culture qui présentent un aspect kitch sont de l'ordre du simulacre. Cette façon de travailler relèverait d'une anthropologie culturelle puisqu'elle positionne le sujet artiste au confluent de deux influences : celle des croyances et des institutions d'un groupe social donné d'une part, et celle de la vision subjective de l'individu d'autre part. Et cette interaction est fondamentale pour asseoir les dessous de toute démarche de nature identitaire.

L'artiste effectue des prélèvements dans le fonds imaginaire mexicain où les cérémonies païennes côtoient le catholicisme, mais aussi les mythologies inscrites dans la sculpture précolombienne. Un retour délibéré aux sources, qui s'apparente à une *mise en récit* destinée à contrer la perte de sens qui sévit dans nos sociétés et qui s'accompagne ici de détournements et de métissages. Ce substrat qu'est la référence totemique teinte l'oeuvre de

Schlitter ; il en fait un site qui, au-delà de la dimension objectale, matérialiserait plutôt la fonction même du système totemique. Lévi-Strauss a d'ailleurs parlé de cette fonction comme de l'expression symbolique d'une appréhension de la réalité, comme l'application de l'univers animal et végétal sur la réalité.

Le totem comme donnée emblématique va de pair avec la reconstruction d'un lieu originaire ; de concert avec le caractère cérémonial du positionnement des sculptures, il met toutefois en place une écriture duelle. Si la technique de l'accumulation d'éléments est ici utilisée pour proposer un regard sur la mythologie d'un peuple millénaire, elle marque simultanément des ruptures temporelles et historiques. De la même manière que la philosophie aztèque repose sur un principe de dualité et d'oppositions (astre solaire-astre lunaire, mort-vivant), l'aspect formel des douze totems suggère une temporalité fractionnée, plurielle. Certaines têtes au schématisme animal naïf en voisinent d'autres d'une grande pureté formelle et qui, morphologique-



Helga Schlitter:  
*Retour à Aztlán*, 1995.  
Bois, perles, pigments  
acrylique, monnaie du  
pape, etc. Dimension  
moyenne de chaque  
élément : 138 x 30 x  
15 cm. Photo : Yvan  
Binet.

ment, rappellent certaines périodes de l'histoire de l'art: le Brancusi des années 1915-1925 pour l'utilisation du bois dans des compositions abstraites, mais aussi pour la dimension anthropomorphique. On pense à la *Colonne sans fin* et aux monuments funéraires roumains, de hauts piliers surmontés d'oiseaux, qui furent souvent à la source de l'art de Brancusi.

À la conscience vacillante de soi et de l'autre propre à notre monde contemporain, Helga Schlitter oppose un désir de restitution d'un pays imaginaire, de la contrée originaire dont l'Aztlán des aztèques serait la métaphore. Le geste créateur engendre alors une anamnèse, tributaire à son tour d'un questionnement sur le sens de l'histoire de l'art et des objets qui s'y inscrivent. L'artiste propose une *mise en intrigue*<sup>1</sup> de données historiques, la vie des peuples et la vie des formes, dans le but, semble-t-il, d'aller à l'encontre d'un désaisissement par rapport au réel qui serait le lot de notre époque. L'objet d'art

réussit-il encore à effectuer la transgression nécessaire pour qu'il y ait expérience esthétique profonde? Une façon d'y parvenir serait d'instaurer une écriture du figural, telle que l'entendait Lyotard, de construire des images sur le mode des correspondances et de la remémoration chère à Proust. Les influences précolombiennes et les motifs millénaires, tels que le croissant de lune ou le plumage réservé à la représentation du sorcier, cohabitent avec la sobriété d'une conception de la sculpture héritée de la modernité, le bois trouvé étant utilisé pour ses propres accidents et ses propriétés. Plastiquement, la profusion ornementale et le bois polychrome viennent servir un intérêt pour la donnée architecturale, la verticalité des oeuvres et la juxtaposition de leurs parties faisant allusion, entre autres, à l'image de la caryatide ou de l'atlante.

La figure du totem demeure cependant prédominante avec toute la puissance rituelle qui lui est attachée. Au-delà de la conno-

tation civilisationnelle, elle induit un travail de l'archétype, l'animal en l'occurrence, qui véhicule un désir de retrouver une essence perdue. La force occulte du geste d'ériger des monuments et de les agencer dans un certain ordre procède d'un retour au jeu primitif, que la présence des bêtes renforcerait en symbolisant une investigation de l'instinctif et de l'irrationnel. Ces monuments totémiques portent aussi les marques de diverses formes d'art populaire qui exploitent le bestiaire pour ce qu'il raconte de l'humain en tant que réceptacle de valeurs comme le sauvage par exemple.

Parce qu'elle puise à la fois aux sources de l'histoire de l'art et de l'ethnologie, la sculpture de Schlitter met en place un réseau de figures antinomiques et complémentaires. *Retour à Aztlán* pose la sculpture comme occupation de l'espace physique et culturel, tout en la mettant en relation avec l'expérience esthétique en tant que partie intégrante de la mosaïque identitaire. Les douze

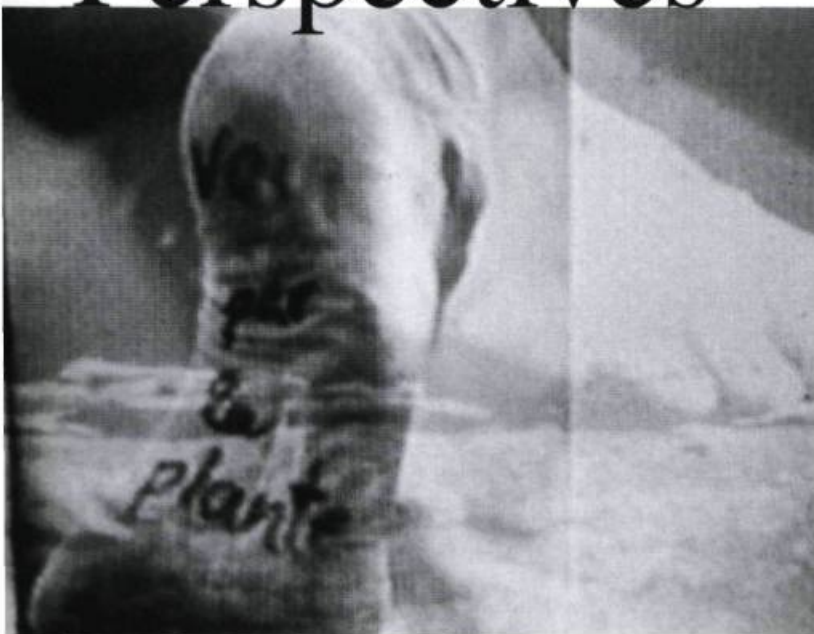
pièces circonscrivent une *place* où l'enchevêtrement des figures sollicite l'inconscient et conséquemment effectue la brisure temporelle nécessaire à une expérience qualitative et intensive du temps et de la mémoire. Cette transgression née du choc du passé et du présent, de l'entrecroisement d'archétypes culturels et du vécu intime contribuerait à la mise en place d'un "espace imaginal absolu" synonyme d'un espace anthropologique qui ouvre l'expérience à un temps hors de la linéarité du sens et de l'histoire historique<sup>2</sup>. ■

Helga Schlitter, *Retour à Aztlán*  
Galerie École des arts visuels,  
Université Laval  
16 novembre - 3 décembre 1995

NOTES :

1. Roger Chartier, "Le passé composé", *Traverses*, no. 40, printemps 1987, p. 14.
2. Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Paris, Éditions Galilée, 1984, p.143.

# A Temple of Healing: Multiple Perspectives



Hannelore Storm, *Un temple de guérison : lectures plurielles*, 1996. Installation. Still from video. Photo : Alain Chagnon.

Karen Trask

The lighting is low, almost dark as one enters the exhibition space; a roughly built facade suggestive of a construction site acts as screen for the projected image of a hospital corridor. This lighted image directs us into a narrow passageway; penetrating it, we are immediately confronted with the spectre of our own shadow walking ahead of us. Derouted, we ask, what is this? where are we? what is happening?

The multi-media installation entitled *Un temple de guérison : lectures plurielles* by Hannelore Storm exhibited in March 1996 at La Maison de culture Plateau Mont-Royal proposes two conditions to the viewer: first, to enter and second, to experience his or her physical presence within these two reconstructed, distinct yet interconnected interior spaces. Modeled after actual locations within the city, the make-shift facades of Storm's walk-in sculp-

tures create an illusory space for the viewer to access and explore the temporal, fragmented nature of human experience. The entrance is obvious, but many hesitate, preferring to circumvent this restricted space to scrutinize its construction from the exterior.

I chose to enter here, this present text wandering the passages of my own experience, for I have been there before. As a regular visitor to Storm's universe, my intention is to explore my interaction with and understanding of this work. In plumbing the lines of her interior space, these words scratch the surfaces of my own; where will they lead me? Could I lose myself?

One rarely enters illness willingly. It surprises us, forcing us down its passageways and the first emotion to greet us there is fear. If the artist has brought us here, it is because she knows the way all too well. And if not comfortable, the hospital corridor has become at least familiar; better to pass there as she suggests, "with one's eyes wide open."

As we enter this first narrow space, we encounter the confrontation and coalescence of opposing forces not usually thought of as co-existing within human experience. Graffiti-like words, "J'ai

Peter von Tiesenhausen, *Moelstrom*, 1996. Installation, detail. Richmond Art Gallery.