

Ann Hamilton — Le corps et l'objet 1984-1997 / mattering

Jean-Jacques Bernier

Volume 42, Number 173, Winter 1998–1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53168ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bernier, J.-J. (1998). Ann Hamilton — Le corps et l'objet : 1984-1997 / mattering. *Vie des Arts*, 42(173), 44–46.

ANN HAMILTON

Le corps et l'objet :

1984-1997 / mattering

Jean-Jacques Bernier

AVEC L'INSTALLATION INTITULÉE *MATTERING*, L'ART D'ANN HAMILTON RENOUVE

DE FAÇON PUISSANTE AVEC LE VIEUX RÊVE DE L'INCARNATION DE LA VIE DANS L'ART.



mattering
Drap de tissu orange et mat

Pénétrer dans l'univers d'Ann Hamilton, c'est passer de l'autre côté d'une frontière intangible, dans un territoire où les choses prennent tout à coup une toute autre signification et un rôle bien plus actif; phénomènes anodins et expériences quotidiennes s'y voient donner une importance insigne, se retrouvant en fait acteurs des performances que l'artiste monte avec un soin infini.

UNE PERFORMANCE DE LA DÉMESURE

L'artiste américaine, qui vient d'être choisie pour représenter son pays à la Biennale de Venise, présente au Musée d'art contemporain de Montréal les traces et vestiges de son parcours des treize dernières années ainsi qu'une nouvelle installation intitulée *mattering*. L'exposition dévoile une œuvre qui se nourrit à un imaginaire où le corps reste omniprésent, donnant aux images un impact qui se prolonge bien au-delà de la visite.

L'installation *mattering* habite une pièce dont les dimensions sont devenues indéterminables; un vaste drap de tissu orange s'y déploie en faux plafond, animé du mouvement ondulant d'une vague. Son va-et-vient incessant modifie constamment notre perception de la hauteur de la pièce et la lumière diffuse qui perce à travers le voile orangé accapare l'attention, laissant peu d'importance aux murs blancs qui marquent les limites physiques.

Cette division horizontale a pour résultat l'existence de deux espaces distincts : celui du sol, que nous partageons avec cinq paons – lesquels disposent tout de même de perchoirs fixés aux murs – et celui qui nous est dérobé mais que néanmoins nous pouvons distinguer par une ouverture circulaire pratiquée dans le tissu. Un mat s'y dresse, qui traverse l'ouverture. Des échelons montent jusqu'à une chaise qui y est perchée et où, au-dessus de la vague orange, un *performeur* enroule interminablement autour de ses doigts un ruban encre bleu.

Le reste de l'exposition n'est pas moins intéressant, ne serait-ce que parce que Hamilton réussit à doter ses œuvres d'une prégnance qui survit à leur première exécution, souvent produite sur le mode de la performance. Immenses tables garnies de rangées de dents humaines et animales, disposées selon un ordre géométrique mystérieux, carrousel aussi monumentaux que ceux des foires faisant virevolter des laizes de tissu en un ballet mécanique intermittent, constellations de petits dispositifs créant des tourbillons – littéralement, des tornades dans des verres d'eau – que l'on peut calmer en parlant dans un microphone, l'œuvre de Hamilton fait régulièrement appel à la démesure, mais une

démesure qui par sa nature reste encore presque accessible, et qu'on pourrait qualifier de *dérisoire*.

Imaginez une reproduction de la Tour Eiffel à l'échelle exacte, mais construite en plâtre ou en bâtonnets : sa taille vous suggérera des impressions que sa nature contrecarrera, et son matériau vous inspirera une familiarité immédiate avec l'objet ; c'est en substance le procédé que Hamilton utilise lorsqu'elle tapisse le plancher d'un lieu d'exposition de 750 000 sous noirs enduits de miel (*privation and excess*, 1989) ou qu'elle utilise toute la durée d'une exposition pour exécuter ou faire exécuter, comme dans *mat-tering*, une tâche répétitive qui fait souvent appel à un processus visible d'accumulation.

LA PLACE DU CORPS

Tout de suite après cette « monumentalité dérisoire » qui frappe souvent d'emblée, et presque de manière indissociable à cette dernière en fait, un second trait commun des œuvres de Hamilton est leur rapport immédiat, direct ou indirect, au corps. Dents humaines, mie de pain moulée par le palais et vêtements – et plus généralement tissus – y font directement référence, comme les montages visuels de la *série corps/objets*

(1984-1993) montrés au Musée d'art contemporain ; aliments, dispositifs réclamant des interventions (comme le micro déjà évoqué de *la capacité d'absorption*, 1988-1993) proposent des voies moins immédiates.

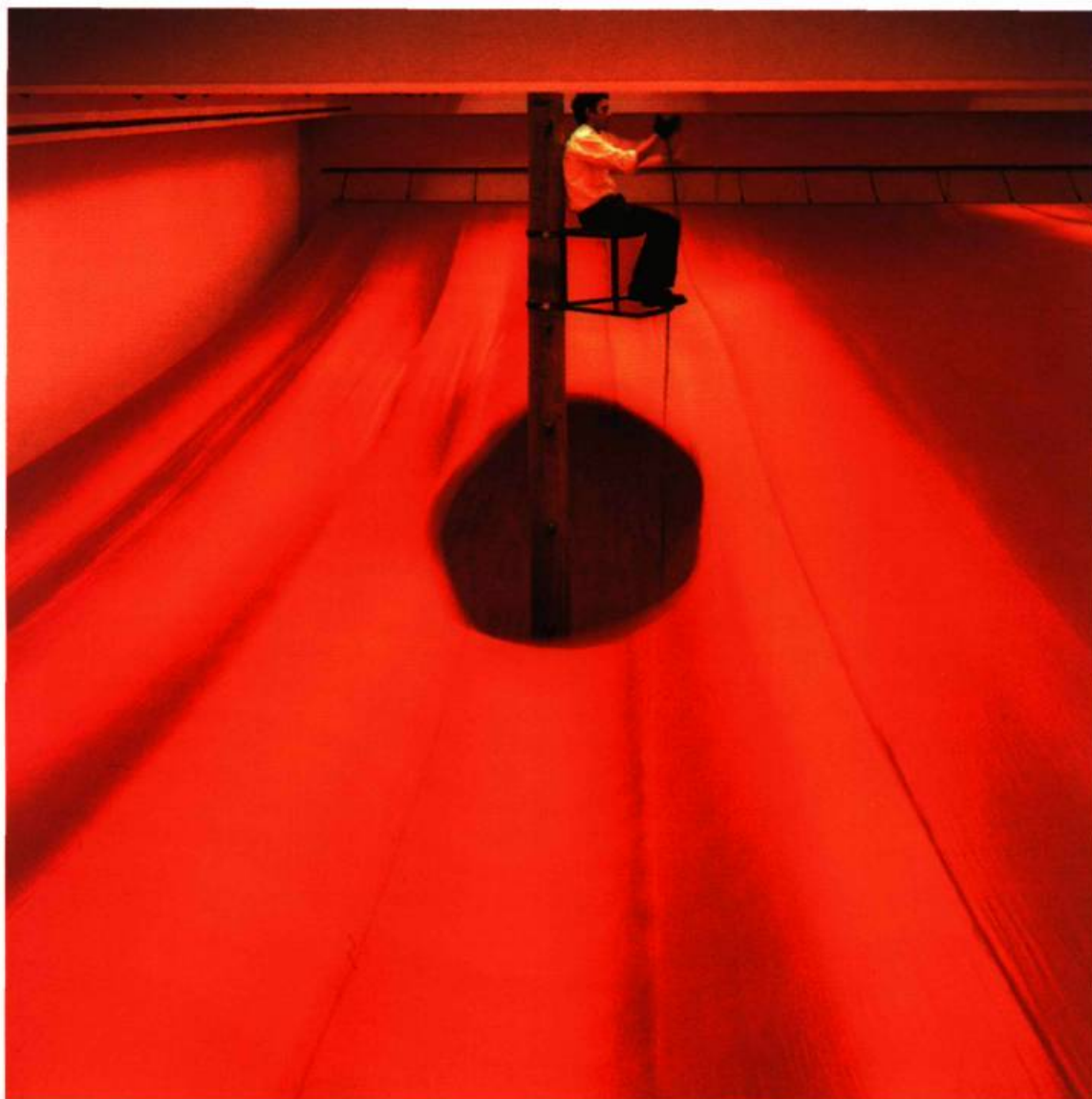
De cette identification de l'œuvre au corps et du corps à l'œuvre naît une grande part du potentiel poétique chez Hamilton ; le flou qui s'instaure dans l'interprétation, zone grise entre le corps du spectateur et l'objet, fait prêter par un réflexe animiste une vie certaine aux installations, tendance que l'artiste encourage en incorporant à ses œuvres des éléments vivants (les paons et le performeur de *mat-tering*, par exemple) ou mobiles (les tourbillons de la *capacité d'absorption*, les carrousel) lorsque ce n'est pas le médium choisi lui-même qui imprime le mouvement, comme les nombreux disques compacts et bandes vidéos produits par Hamilton.

L'équation vie/mouvement se répète d'ailleurs à une autre échelle, celle des sensations du spectateur ; en proposant des stimuli qui font appel à différents sens, simultanément ou parfois progressivement, selon des scénarios préétablis, Hamilton réussit à construire au niveau mental un cadre perceptif qui prête à ses environnements un caractère vivant. Le mouvement, les sons, les odeurs (le miel,



mat-tering
Vue des cinq paons

mattering
Performeur perché
au-dessus du drap



le cuivre, les moutons, les paons...), les suggestions proprioceptives (la mastication, l'absorption...) s'ajoutent aux éléments visuels pour proposer un tout dont le caractère se modifiera selon ce sur quoi l'artiste insistera davantage, mais dont l'effet d'ensemble, complexe et changeant, rappelle indubitablement un environnement naturel, doté de vie.

Cette maîtrise donne aux installations de Hamilton un formidable pouvoir de séduction qui ne se limiterait pourtant qu'à la simple séduction si l'artiste ne réussissait aussi à proposer à travers tout cet appareil – qui a le mérite de rester simple dans son appréhension – des thèmes également riches. Outre ceux, primordiaux, de notre rapport au corps et aux extensions concrètes ou abs-

traies dont nous le dotons par nos outils, ainsi que de la place exacte que nous lui permettons dans les environnements où nous évoluons – la mise au jour de la « dimension cachée » chère à E.T. Hall –, Hamilton propose de façon simple des réflexions poussées sur les traits de civilisation sous-jacents à nos actions quotidiennes et aux objets qui nous entourent, abordant l'aspect philosophique sous un angle imprévu et fascinant tout à la fois.

Le travail de Hamilton est une somme des grandes possibilités de l'installation et de son efficacité; c'est aussi une œuvre qui a su organiser et mettre à profit les nombreuses expérimentations qui ont eu cours plus particulièrement dans les trente dernières années sur

le rapport de l'œuvre au corps et sur une perception sensorielle élargie. À ce titre, il s'agit de l'une des œuvres majeures de la fin de notre siècle, et qui ouvre les portes à un statut différent pour l'œuvre d'art. Elle renoue de façon puissante avec le vieux rêve de l'incarnation de la vie dans l'art; il restera à savoir si la vie ainsi incarnée peut avoir et rendre de façon durable la complexité et la richesse de celle que nous vivons. □

EXPOSITION
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
185, RUE SAINTE-CATHERINE OUEST
DU 9 OCTOBRE 1998 AU 17 JANVIER 1999