

ETC



Tout près, si loin : paradoxe et parabiose

Josée Pellerin, *Les chemins des digressions*, Axe Néo-7, Hull. Du 22 novembre au 20 décembre 1998

Jean-Pierre Latour

Numéro 46, juin–juillet–août 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35481ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Latour, J.-P. (1999). Compte rendu de [Tout près, si loin : paradoxe et parabiose / Josée Pellerin, *Les chemins des digressions*, Axe Néo-7, Hull. Du 22 novembre au 20 décembre 1998]. *ETC*, (46), 54–58.

HULL

TOUT PRÈS, SI LOIN : PARADOXE ET PARABIOSE

Josée Pellerin, *Les chemins des digressions*, Axe Néo-7, Hull. Du 22 novembre au 20 décembre 1998

PARABIOSE : procédé expérimental de greffe, dit aussi *greffe siamoise*, qui met en association deux organismes animaux et qui permet certaines observations physiologiques.

Il est de ces expositions où on ne parvient pas à trouver matière qui puisse servir utilement d'introduction. Le propos s'empêtre vite dans des considérations trop générales, des abstractions trop vastes en même temps que réductrices qu'il faudra bien, tôt ou tard, abandonner parce qu'elles exigeraient, pour faire sens, un tel mélange d'explications... Alors que les œuvres vues parlent sans peine un langage bien plus commode.

D'ailleurs, le titre de l'exposition que présentait récemment Josée Pellerin chez Axe Néo-7, *Les chemins des digressions*, porte en lui-même l'énoncé de la difficulté. Devant ce pluriel couplé à la figure du zigzag, l'obstacle à l'entreprise se trouve résumé. Et c'est pourquoi mieux vaut voir comment cela s'expose dès le premier mur, là où se trouve immédiatement la plus adéquate des introductions.

Tout près, si loin

Quand on entre dans la première salle, deux grands tableaux¹ nous accueillent, occupant à eux seuls tout un mur². Le premier est composé de trois lais de tissu damassé, sur lesquels sont imprimés au sel d'argent divers objets familiers : pinceau, soulier, seau, marteau, porte-poussière, cadenas, ampoule, ventilateur, etc. Une simple énumération, sans hiérarchie aucune, ni par la taille ni par la composition. Les objets en noir et blanc sont simplement rangés côte à côte. Le tissu employé comme support, évoquant la nappe et la table, accroît le sentiment de familiarité qu'imposait déjà la nature des objets représentés. Une nature morte où sont posés, sans aucun effet de profondeur, d'humbles objets sur une nappe sans plis, rigoureusement plane. La toile joue ainsi un double rôle³ : elle est à la fois support et motif. Elle prend le statut d'objet littéral, assumant le rôle de support du même coup tout en participant de la représentation.

L'autre tableau, à quelques pas du premier, déplace la représentation dans un tout autre registre. Pour tout dire, il nous entraîne à mille lieues d'un sentiment de familiarité, montrant une tortue (oui ! une tortue), qui nous paraît énorme, « nageant » librement à mille mètres d'altitude... sur fond de cliché aérien d'un sol rural⁴. Inutile d'insister

sur l'écart vertigineux qui sépare l'animal de son milieu ni sur celui qui détache ce second tableau du premier. Tour à tour, à quelques pas l'un de l'autre, s'exposent l'étrange et le familier.

Les prouesses aéronautiques de la tortue ne sont pas, néanmoins, le résultat d'un simple montage photographique, comme on pourrait le croire à première vue. Elle est peinte sur le papier de manière à confondre, par le coloris et l'exécution, le motif peint et la photographie. Il y a donc fusion des procédés et la peinture s'absorbe totalement dans l'effet photographique⁵. Le phénomène de fusion n'est d'ailleurs pas que matériel mais aussi iconique car, dans le panneau central⁶, le relief du sol s'intègre si parfaitement au dessin de la carapace de l'animal que, par un singulier effet optique, le plan lointain est tiré vers l'avant et vient ponctuellement s'attacher au premier. L'intégrité des plans s'en trouve malicieusement tirillée. Ces manœuvres de rapprochement (des plans figurés et des procédés employés) contrastent aussi d'une façon singulière avec l'écart accusé qu'énonce en premier lieu le figuré. Tantôt tout près, tantôt si loin, ici ou là, suivant le lieu où se porte le regard.

Ces deux tableaux, par leur position introductive dans l'accrochage de l'exposition, donnent le ton : la construction de situations visuelles dont émergent tour à tour le sentiment de familiarité et celui d'étrangeté. Posant des rapprochements sans surprise ou, au contraire, des distances étourdissantes. Mais la procédure d'éloignement ou de rapprochement comporte néanmoins quelque manœuvre latérale qui produit un effet de freinage, puis une possible inversion du mouvement engagé, par changement de plan : du plan iconique au plan matériel, du plan métaphorique au plan littéral, de la distance simulée à la distance effective... Qu'est-ce au juste qui se rapproche ? Qu'est-ce qui s'éloigne ? Où ? Selon quel point de vue ? Un trouble de la distance est donc mis en scène.

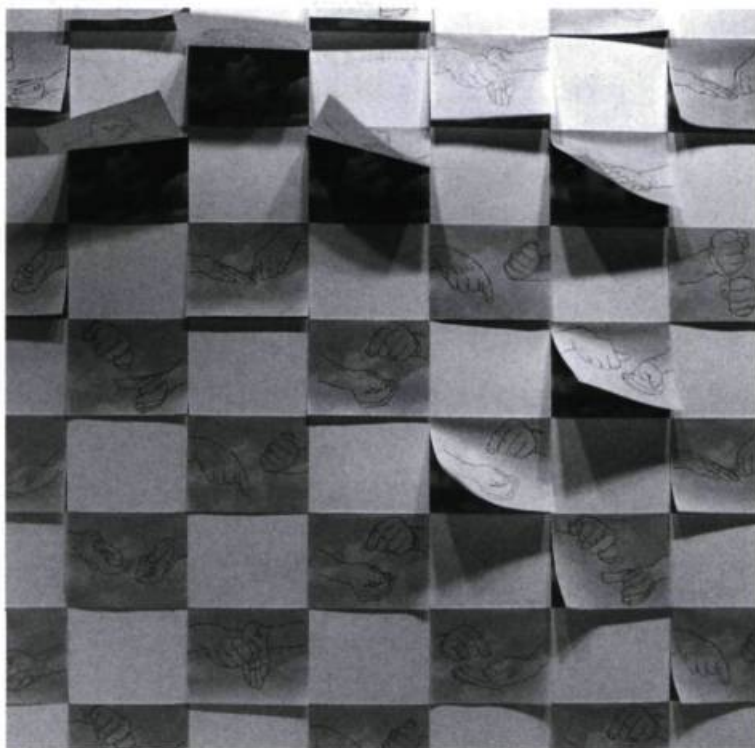
Parabiose et paradoxe

Dans un angle de la même pièce, un ensemble de petites photographies poursuit, cette fois-ci sur le mode du diptyque, la mise en représentation des fluctuations de la distance. L'accrochage, en utilisant l'angle des murs, semble jouer ici un rôle sémantique particulier, structurant la présentation et conséquemment la lecture⁷. Chacun des deux murs porte deux diptyques photographiques. Le premier montre d'une part une pomme et de l'autre, le pommeau d'amarrage d'un quai. Une parenté formelle lie les

deux objets, opposant en même temps la dureté fonctionnelle du premier au parfum et à la tendre saveur de l'autre. Opposant le fruit que la main porte à la bouche à l'espace lointain (combien lointain ?) conquis par une embarcation signifiée par métonymie. Juste à côté, se rapprochant de l'angle des murs, un second diptyque compare un lit (et ses draps froissés) à une éponge. Sur l'autre mur, un cadenas tient compagnie à un ventilateur. Et le dernier met en présence le feu et l'eau, montrant un défilé de lampions à gauche et, à droite, une nageuse battant sous l'eau des bulles d'air.

Dans ce groupement d'images, de part et d'autre de l'axe que forme l'arrête des murs, la structure du *dipthukos* semble en fait triple, comme un agencement gigogne disposé sur trois niveaux : d'abord, chacun des cartons portant deux images, puis chacun des murs portant deux diptyques et enfin les deux murs, que sépare l'angle, s'ouvrant comme un livre. Un effet de recul et de distance en résulte. Mais il s'agit d'une profondeur conceptuelle, que construit l'esprit et non pas optique, que reconnaît l'œil.

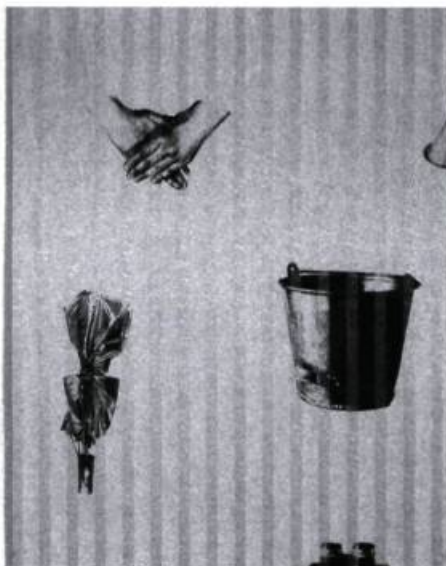
Paradoxe et parabolose se constituent et s'articulent au cœur de cette proximité physique et littérale des images, qui dicte la quête des signes d'une plus étroite connivence : on cherche le critère du rapprochement, les pôles d'attraction ou de répulsion, la ressemblance ou la différence qui installerait une circulation entre les deux images, en réponse à leur contiguïté. Mais ceci sans jamais



Josée Pellerin, *Les chimères*, 1997-98. Détail. Graphite sur papier vellum, photographies en couleurs. Photo: Papier Gris.

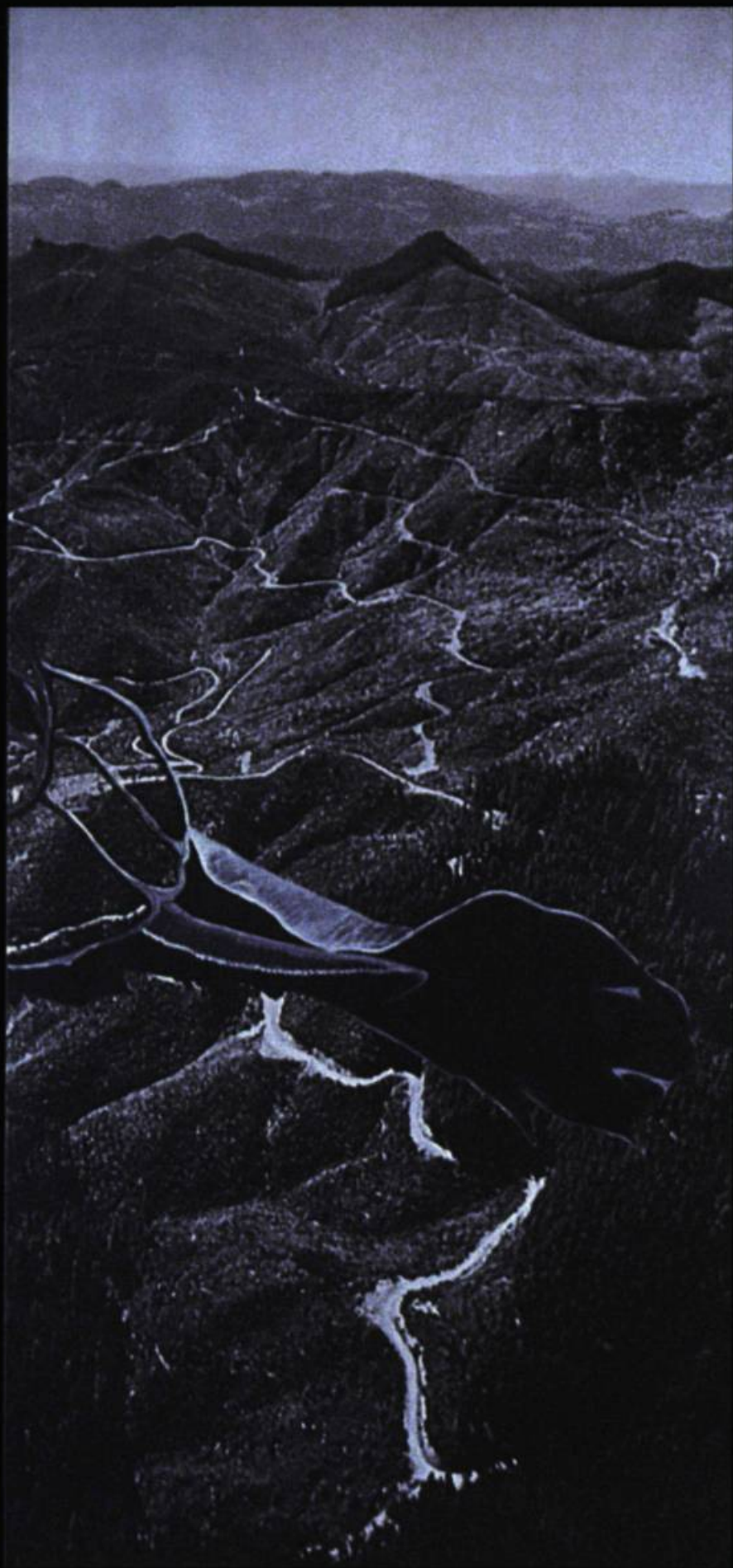
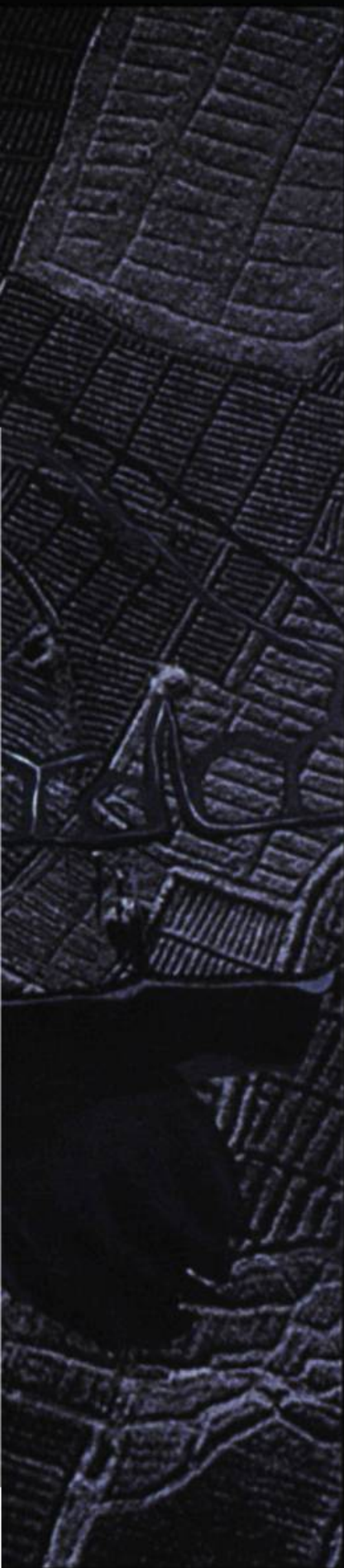
pouvoir acquérir le sentiment définitif qu'il existe *autre chose*, finalement, qu'une rencontre fortuite. Un heureux accident, cadré par une structure qui incite *pourtant*, avec force, à y pressentir une probable sinon une possible relation. Implicite à la présence des signes que sont le cadre, le diptyque et ses représentations, un commandement s'énonce : *Si ceci se trouve délibérément ici à côté de cela, c'est qu'un dialogue est supposé, c'est qu'une conversation est en cours*. Autrement dit, une situation de dialogue et de comparaison s'installe, du seul fait de la présence des signes qui conduisent la représentation, sans qu'il soit possible, nécessaire ou même utile de saisir le fin détail des répliques. Mais sans boudier le plaisir de pouvoir les imaginer.

Dans une toute petite pièce, en décrochement de la première salle, des mains dessinées linéairement, au plomb sur un léger papier pelure, sont par endroits soulevées par un vent qu'improvise un ventilateur, laissant apparaître,



Josée Pellerin, *Les héros*, 1997-98. Émulsion photographique sur tissu; 245 x 368 cm. Photo: Papier Gris.





Josée Pellerin, *Les nomades*, 1997-98. Huile sur photographie noir et blanc, tissu synthétique; 245 x 368 cm. Photo: Papier Gris.

sous forme photographique, un insaisissable nuage blanc. Le contraste est dru, l'écart est double, marquant et l'iconographie et la facture. La main *faite main* contre l'intangible vapeur blanche *saisie* par la pellicule, la tactilité et la préhension superposées à ce qui demeure hors de portée des doigts, dans sa seule valeur optique. Et ce vent... ce vent qui touche la peau la peau du spectateur et celle du papier pour se rendre visible dans son soulèvement.

Rouge comme immobile

Dans la deuxième et dernière salle, la manœuvre de brouillage des distances physiques et métaphoriques trouve un nouvel allié : la couleur.

Tout un mur est peint en rouge. Y sont accrochés cinq tableaux monochromes, rouges aussi, des pièces hybrides, moitié peinture moitié photo, fusionnant encore davantage par cette velature uniforme la photographie et la peinture⁸. Le rouge, comme l'avait fait observer Kandinsky, est la couleur solidaire au plan. Si le jaune avance et que le bleu recule, le rouge, lui, reste immobile, antidote donc de l'écart et de la distance, de la séparation des plans. Il s'installe donc peu à peu une tension car la couleur tend à abolir la distance alors que l'iconique persiste à prononcer l'écart. Mais, chose certaine, la lenteur de lecture qu'exigeait l'ensemble des autres pièces est ici voilée par l'éloquence instantanée de la couleur.

Chacun des tableaux reprend le procédé qui consiste à poser un objet devant ou plutôt au-dessus de la vue aérienne d'un sol. Mais cette fois-ci l'objet est inanimé et d'usage quotidien : un fauteuil, un matelas, un blouson, une cravate⁹ et un biberon. La surface des tableaux n'est pas unitaire. Ils sont composés par assemblages de deux ou trois rectangles qui s'arriment les uns aux autres. L'effet produit en est un de contact et de suspension immobile. Sur une mer rouge étale que rien ne divise, où flotteraient les souvenirs de transports imaginaires.

Images en parabiose et paradoxes spatiaux jalonnent donc ces « chemins des digressions ». Construisant une manière de labyrinthe où l'on cède volontiers au charme sévère de cette mise en scène soigneusement construite. Alors qu'on se croit au cœur des différences extrêmes, on s'y fraie un patient chemin où le sentiment des distances se dissout, où des rapprochements s'effectuent en deçà des dissemblances. Le monde est ainsi donné comme un milieu hétérogène, une matière composite de laquelle un

certain ordre peut émerger à force de patience et d'attention. Mais sans donner à penser que cet ordre puisse être autre chose qu'une vue de l'esprit, un mouvement de la pensée dans la profusion hétéroclite des objets, des lieux et des points de vue.

Et voilà que le mouvement pourtant esquivé en introduction refait surface. Interminable.

JEAN-PIERRE LATOUR

NOTES

- ¹ *Les héros*, émulsion photographique sur tissu, 245 x 368 cm, 1997-98; *Les nomades*, huile sur photographie, 245 x 368 cm, 1997-98.
- ² L'accrochage symétrique qu'ils reçoivent semble les désigner comme pendants l'un de l'autre. Une relation d'accompagnement mutuel s'installe, mais sans former à proprement parler un diptyque car la distance qui les sépare suppose deux œuvres plutôt qu'une seule. Le contraste entre les deux représentations les range dans la catégorie du diptyque mais la distance physique qui les éloigne les donne trop séparément. La distinction entre pendant et diptyque reste néanmoins difficile, en l'occurrence, à définir. On se souviendra d'ailleurs que diptyque vient du grec *diptukhos* qui signifie plié en deux. Or il y a ici davantage qu'un pli : plutôt une déchirure et un arrachement. Une intéressante ambiguïté persiste et cette ambiguïté même semble justement fonder le propos de l'artiste : tout près mais si loin...
- ³ Cet aspect à lui seul mériterait un plus long développement. Car on peut observer l'amorce d'un phénomène semblable dans nombre de natures mortes bien antérieures. Par exemple, dans une toile de Cézanne, au Museum of Modern Art de New York, où l'on voit des pommes se fondre dans les motifs d'un drapé partiellement peint. La toile du tableau se confond ainsi avec le drapé figuré qui prend, dans les parties que le pinceau n'a pas touchées, une valeur littérale. Le drapé devient à la fois effet de la peinture et support de ses effets. Dans le tableau de Josée Pellerin, ce double rôle conquiert toute la surface et devient très explicite, mais sans peinture, avec un procédé emprunté à la photographie.
- ⁴ Un document photographique tiré d'un magazine.
- ⁵ Un simple tulle a ensuite été tendu sur la surface et lui donne cette texture particulière où la fibre tissée prend l'allure d'une texture plastifiée.
- ⁶ Comme on l'aura compris le second tableau, comme le premier, est un triptyque.
- ⁷ Il y a donc ici un véritable pli (*diptukhos*), matériellement, qui divise en deux la suite des représentations.
- ⁸ Comme dernier recouvrement, le glacis rouge évoque le tulle des *Nomades*, substituant à la trame ajourée la transparence colorée.
- ⁹ Celui qui porte la cravate est le seul des cinq à recevoir une configuration irrégulière. Un morceau déborde le strict quadrilatère, rebelle à la règle instituée. Comme un pas posé vers le statut d'objet, quittant celui de fenêtre et d'espace. Bref, voilà une faille dont on attendrait la suite. Il s'y noue autre chose...