

## Raili Mikkanen — Speculum de l'autre oeil

Wladimir Krysinsky

Volume 25, numéro 101, hiver 1980–1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54575ac>

[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

Krysinsky, W. (1980). Raili Mikkanen — Speculum de l'autre oeil. *Vie des Arts*, 25(101), 64–65.

# Raili Mikkanen- Speculum de l'autre œil

Wladimir Krysin

L'activité artistique de Raili Mikkanen assume ironiquement et ludiquement le poids du déjà peint et du déjà montré; tout en mettant la peinture entre parenthèses, l'artiste organise stratégiquement des *catastrophes* picturales de signes et de formes pour en marquer la perspective à la fois spéculaire et spéculative.

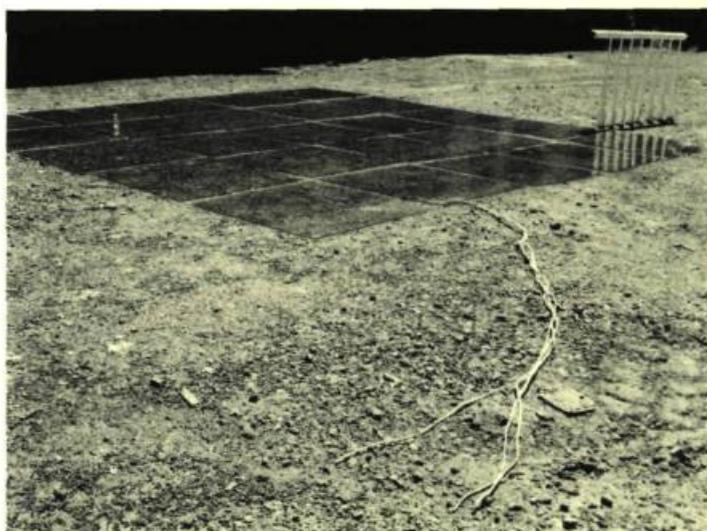
## No man's land de l'objet

Depuis que les avant-gardes se suivent, les futurisations et les futurologies se multiplient, mais aussi les archéologies. L'artiste, dit peintre, est condamné à travailler dans la spatialité et dans la visibilité des limites. Le travail de Raili Mikkanen ne peut être exclu d'une telle pratique, globalement ou particulièrement moderne. La peinture se montre ici entre guillemets. Ce qui n'est plus la peinture, ce chevauchement et cette gradation des signes ludiquement relativisés, prend en charge la peinture en ce qu'elle porte l'objet dans l'enceinte du représentatif. Dans la série *Graphé*, l'objet apparaît partiellement ou totalement, mais toujours dans une superposition de plans et de perspectives qui en font un signe détaché d'une chaîne rompue. Ce que marque *Graphé*, c'est une sorte de no man's land de l'objet dont la beauté ou la laideur se donnent pour une présence conventionnelle par rapport à la présence du spectateur. Celle-là, tout aussi contingente, mais en même temps indispensable, achoppe à un décentrement de la surface du tableau. Dans le *tableau* se produit un autre événement. L'inscription de l'hétérogène. Elle procède, dans *Graphé*, selon un paradigme récurrent: écriture/objet abîmé/superposition de la ligne continue/conjonction de la ligne rompue/effusion des contrastes délicats et discrets. L'événement du tableau produit, par cette mise en scène, un spectacle du spéculaire différé. L'objet est mis entre parenthèses.

Le geste artistique de Raili Mikkanen est de nature métaspéculaire parce qu'il renvoie sans cesse à une sorte de spéculum de l'autre œil. C'est que l'œil de l'artiste et l'objet à voir et à montrer sont deux vases communicants mais non étanches. Le rapport spéculaire de l'œil et de l'objet est un rapport fictivement déterminé. L'incursion du temps et de l'espace stimule mais aussi fragmente la spéculation du spéculaire. L'objet fuit à l'horizon du saisissable lorsque l'œil se réfléchit dans le processus de la spéculation fragmentée et vouée à de multiples brisures. Raili Mikkanen raconte cette aventure spéculaire de l'œil. Elle parle et dit par cette *pictura simulationis*, *pictura speculationis* que l'œil pense et repense l'objet dès qu'il le place dans un départ et un retour vertigineux et fragmentés du regard.

## Strates, archéologies, signes mêlés

Le sens de cette démarche, c'est l'objet fuyant; pris au dépourvu par le regard captif. Le *peintre* se décide à l'arrêter. Les strates se superposent. Les formes décentrées reçoivent leur droit de cité dans ce va-et-vient du doute visuel. Depuis *Graphé* jusqu'à la dernière exposition, *Mot à mot* (Galerie Graphics d'Ottawa, 1980), en passant par *Formotropie* (Montréal, Décembre 1977),



1. Raili MIKKANEN  
*Une partie de chasse de temps en temps pour l'élégance de la chose, 1978.*  
Vitre, photographies, rampe, corde électrique, bouteille, liège.  
(Photos R. Baillargeon)

Raili Mikkanen répète et amplifie la même remontée aux sources du visible pensé en retour, le même décentrement du pictural. La délicatesse visuelle de cette démarche ne cache qu'une violence du spectral pensé dans ses extrêmes topiques. Le geste du créateur dit son parcours rompu et mesure délibérément l'impact de ce qu'on peut appeler la pulsion du spéculaire. Par conséquent, chez Raili Mikkanen, l'objet scande son archéologie, son origine et son enchevêtrement préalables à un ici-et-maintenant du *tableau*. L'écriture accompagne l'objet car elle le réfléchit dans son aventure, qui consiste à ne plus être lui-même. L'écriture, si fortement thématisée, dans *Graphé*, crie par son foisonnement même son silence fatal. Cette écriture, prise en charge par les signes simulateurs, ne débouche que sur sa propre image fictive. Projetée en cursive, partiellement dissimulée sous une guenille collée à la surface et qui surplombe le paysage vide du tableau, l'écriture de la série *Graphé*, écriture feinte à la manière runique, atteint à la pureté inquiétante d'un chiffre indéchiffrable. Elle s'immisce dans l'espace du visible et désarticule sa surface; elle fixe sa présence visuelle comme rupture d'un ordre de l'objet-écriture, inscrite quelque part en un point indéfini du temps. *Punctus infirmus*, traduisons: point instable, mais aussi point infirme, du temps et de l'objet, ainsi que des signes captés dans leur fiction même. Tel est un des objectifs de cette démarche. L'événement du tableau construit la forme et la perspective illégitime, par excellence, non cavalière, d'une succession d'ordres symboliques. La surface est une table de dissection sur laquelle n'importe quel parapluie serait susceptible d'échouer. Cependant, cette dissection révèle l'enchaînement et le déchaînement des signes et des formes dans l'effacement volontaire de leur fonction première. Les archéologies, mises en abîme, déciment l'objet, relativisent le regard, coupent le souffle au regardant.

## Regard rétroscopique

L'archéologie de l'objet, simulée dans le *tableau* par le quasi-néant du re-présenté, son effilement et son effritement, subsume l'évidence et le doute du visuel. Raili Mikkanen discipline mais aussi débride le regard et lui rend sa force d'imagination. Le regard devient un geste rétroscopique. Il manipule les décalages et les clivages. Et si les objets que représentent les peintures n'étaient que cette permanente rupture et incomplétude des signes? Raili Mikkanen reproduit la déchéance à la fois élégante et débraillée des objets pour les inscrire d'autant mieux dans le foisonnement des hasards.

Cette activité para et méta-picturale est une programmation spatiale des parcours non pas du désir de l'Autre, de ce grand Autre, comme J. L. nous le dit de Paris, mais elle se constitue en inscription de l'autre œil, regardant les coulisses archéologiques de l'objet. Comme telle, elle transcrit la figure de l'autre fragmenté en brèves pulsionnelles. Elle devient la métaphore visible et tangible du fleuve héracléen où tout peintre retourne pour constater que le fleuve n'est plus le même. L'acte créateur de Raili Mikkanen est une systématisation réversible et fictive de l'ordre des signes et des objets, présence et reflet d'une fiction du spectateur du monde. Le spectateur du monde n'est pas ce Grand Autre, ni ce Grand petit Moi, c'est le Grand Verre. Les champs de l'objet ainsi pris en charge par ces moissons du deuil pictural débouchent, chez Raili Mikkanen, sur un dialogue avec Duchamp. Un dialogue transitoire et passager, fugitif voudrait-on dire, mais qui ponctue un des détours importants de ce geste, nourri, nous l'avons vu, de la pulsion de vie aux prises avec la pulsion de mort.

### Mot à mot ou les poses ludico-sépulcrales de l'objet

Qu'est-ce que cet objet dont il est question dans ce geste pictural, para-pictural, méta-pictural qui défie et interroge sa propre finalité. C'est avant tout la forme découpée dans la structure complexe du monde, du réel et du visible. C'est aussi un découpage de l'espace et des espaces dont les contours sont des frontières, des lignes qui détachent des zones de démarcations des couleurs. Mais c'est aussi ce qui est l'autre de l'œil, l'aura et l'aire où s'appuie le regard, l'ordre fuyant du visible et l'orbe fragile et instable du sensible, susceptibles de multiples investissements pulsionnels ou sémantiques. Dès que Mikkanen mise sur un principe ludique, comme dans *Formotropie*, ce qui est joué à la fois désamalgame l'objet et souligne le principe de son évanescence et de son enchevêtrement fonciers, mais aussi l'investit de sens intentionnel particulier. L'écoulement et le positionnement topographiques du *momentum* formel de l'objet dans *Formotropie*, sorte de monotonie insistante du différentiel, produisent un effet quasiment cathartique sur le spectateur. La main du peintre est le levier d'un désordre pulsionnel, d'un entêtement de la matière somatique qui, tous les deux, sont formellement apprivoisés. Entre l'entêtement et le retour du même-autre dans *Formotropie*, s'insère le vertige des tropies formelles jouées jusqu'à épuisement du signe. Le chemin qui mène à *Mot à mot* passe ainsi par un clin d'œil du côté de cette géométrie rigoureuse des monades pour s'accrocher, le temps de quelques Verres, à Duchamp, avant de déboucher sur l'œuvre majeure qu'est, dans cette exposition, *Conversation Piece between Vittorio Emanuele, Dante and Armando Made in Montreal* (Montréal-Milan 1979-1980).

*Machine à oublier* (1980), titre ambigu s'il en est, surtout par rapport à Duchamp. Dans cette structure ternaire qui place les neuf carrés de verre par terre, il se produit un jeu du jeu. *Rose Sélav* devient *Rose c'est la vie* dans une non-adéquation de la phrase-sentence et des couleurs: vert, jaune, bleu. Incidemment, le sein réduit à la mise à nu et à la mise en contact spatial de deux mamelons repose sur un des carrés comme allusion à la mariée, déjà habillée par ses métamorphoses, même. Mikkanen rejoue Duchamp pour rappeler que la représentation-narration (voir Lyotard) fixe un horizon toujours fictif et transformable, déplaçable du rapport entre l'œil et l'objet, entre l'objet et la légende, entre la manipulation ludique de deux ordres sémiotiques, celui du texte et celui de l'objet produit, posé ou reproduit.

Dans le même ordre d'idées, reçues de la nature même de l'évolution moderne de l'acte producteur, pictural ou para-pictural, Raili Mikkanen produit à son tour une énorme *public private joke* philosophico-Duchampêtre. La pièce s'appelle ni plus ni moins: *For the Berkeley Boys, Busgy and Bishop* (1980). Sur une grande vitre transparente est inscrit en lettres dorées: Here are the marbles of the dancing floor. C'est une structure ludique et apocryphe. L'évêque Berkeley, philosophe et idéaliste subjectif, revient au galop dans cette plaisanterie. C'est lui qui dit que l'existence du monde tient à la présence du visible dans le champ de celui qui regarde: *esse est percipi*. Le texte-indication, le signe symbolique de l'index «Here» n'indique rien d'autre que le désir

de montrer que l'objet est le nom plus sa perception et que non pas «the beauty» mais «the perception lies in the eye of beholder». Le peintre dit l'existence du monde parce qu'il le perçoit. Le subjectif et l'objectif s'y croisent nécessairement. Inscrire les renvois réciproques des doubles fictifs du regard et de l'écriture dans l'espace transparent, vitré et piégé par la nomination, signifie faire ressusciter, mais aussi enterrer la certitude du monde. Le regard modalise l'objet par l'écriture qui, à son tour, modalise le regard. Le jeu du monde est un jeu de langage.

### L'éternel retour de l'autre

La pièce centrale de *Mot à mot* est cette *Conversation entre Dante, Vittorio Emanuele et Armando made in Montreal*. La plaisanterie ébranle une fois de plus le rapport entre le nominal et le nommé, le visuel et l'inscrit. *Conversation* est la réussite la plus complète de la recherche de Raili Mikkanen. Cinq carrés de couleurs variées, mais surtout amplifiées à partir du mauve, multipliés par cinq. La surface est grande où reposent, suspendues, les vingt-cinq pièces d'une combinatoire de textes, de ruptures, de couleurs et de formes commandées par la parole discontinue d'une syntaxe qui se cherche. Le sujet de l'énonciation de cette parole discontinue, qui feint la parodie du dialogue, fait recouper des énonciations venant de champs énonciatifs invisibles, dont les sujets sont connus et inconnus, identifiables et non identifiées. Il est évident que Dante n'a rien à dire à Vittorio Emanuele ni à Armando. Ce que dit la surface du lisible est une manipulation esthétique et pulsionnelle de textes aussi aléatoires que nécessaires. Les textes circulent, c'est-à-dire tournent en rond: *My field is a machine can I cross it/ Are you bringing the rage/ I seem to be dying into a dance/ Here are the marbles of the dancing floor/ Angels in painted annunciations get so tangled up in folds and layers of heavy cloth/ You are inventing my madness/ I am going to smash your birds in hammered gold/ Our dance goes on to the barbarous clang/ How can we know the dancer from the dance...* On le voit, cette suite anglaise n'est pas italienne. C'est plutôt un éclat de rire sardonique sur la sombre évanescence du monde de la parole opposée à la transposition et à l'organisation de formes-signes-symboles qui ne sont rien d'autres que l'éternel retour de l'autre. Cette composition repose principalement sur la spéculation d'un jeu de différenciations qui se laissent apprivoiser comme une série d'oppositions: énoncé/non énoncé, cité/non cité, spatialisation/verbalisation, répétition/dispersion. Et pour poser l'opposition structurante centrale: texte rompu/forme complète. La composante sémantique dominante du texte brisé est la violence. Elle tisse une allégorie spatio-circulaire du vers shakespearien de *Macbeth* où il est question de cette histoire dite par un fou, «full of sound and fury, signifying nothing». Bien que le texte ne s'y réfère pas, sa circularité converge vers ce monologue. Le texte anglais filé, brodé, tourné en long et en large refait la trajectoire fictive d'une voix venant d'ailleurs, recommencée à l'infini. Ce jeu para-pictural fait superposer les signes du texte aux signes des formes et des couleurs, faisant du regard du spectateur un instrument en constante formation qui doit se mesurer au vertige du montré et de l'inscrit.

*Conversation* marque une étape dans le cheminement artistique de Raili Mikkanen. Son œuvre y aboutit à une sorte d'informaticque structurée des limites. Persister sur ce chemin ou aller plus loin? Il y a là un dilemme qui pose à l'artiste des conditions d'invention et des structures nouvelles qu'elle ne saura affronter sans attaquer les prémisses actuelles de sa démarche et sans les transgresser. D'ores et déjà, l'originalité de cette œuvre réside en ceci qu'elle travaille les bords, les signes rompus et tranchés, qu'elle passe d'un réseau de limites à un autre. Elle est un spectacle tantôt calme, tantôt violent de la spéculation de l'œil de l'autre et de l'autre œil<sup>1</sup>.

1. Voir aussi l'article de Robert-Gérald Richard, *Les Mercuriels de Raili Mikkanen*, dans *Vie des Arts*, Vol. XX, N° 81 (Hiver 1975-1976), p. 69.