

Jean-Ernest Joos

joos.jean-ernest@uqam.ca

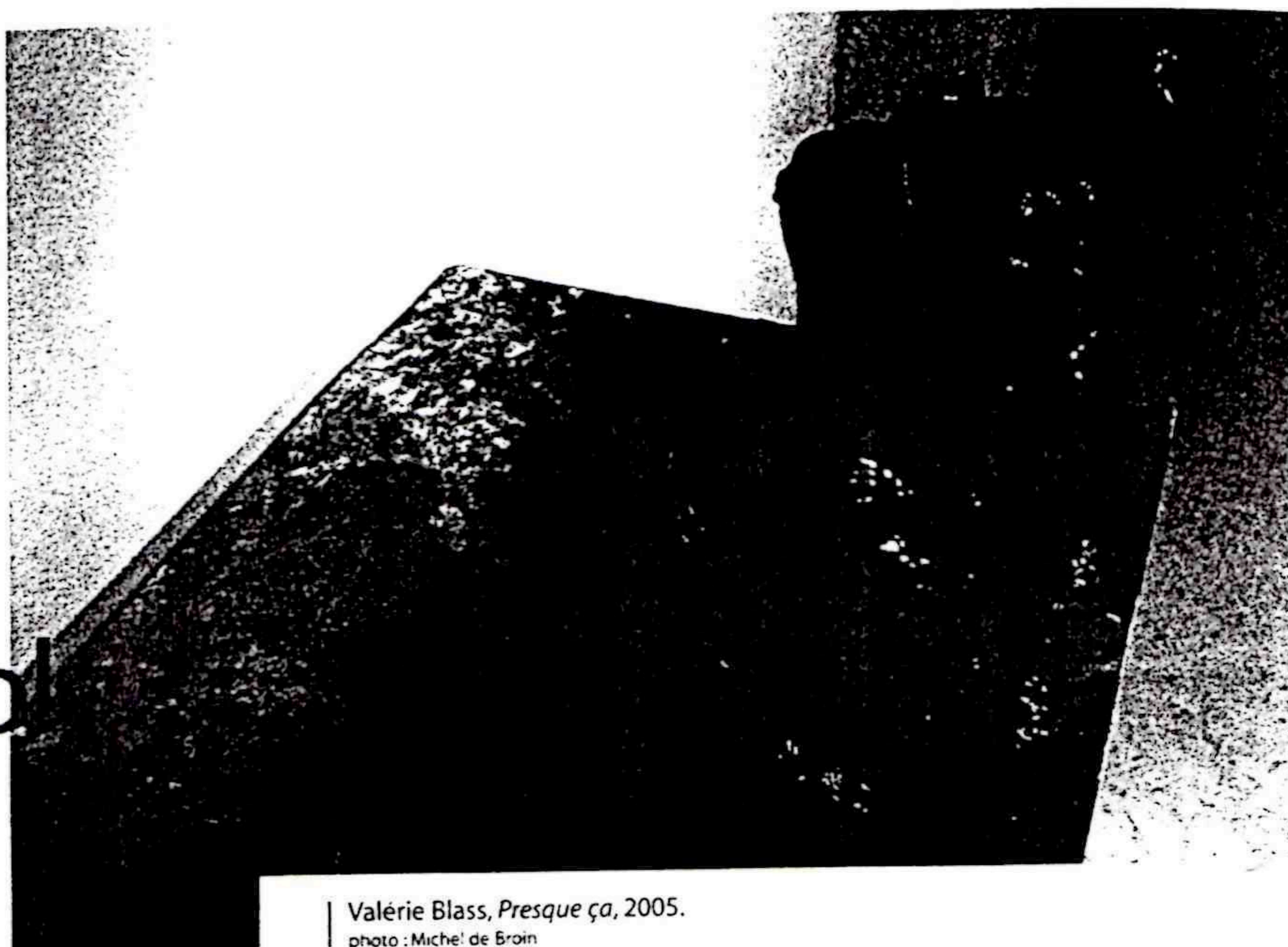
Jean-Ernest Joos a une formation en philosophie et s'intéresse à la politique des relations humaines. Il travaille aussi bien en littérature – il enseigne en Études littéraires à l'Université du Québec à Montréal –, qu'en arts visuels. Ses textes sont publiés dans plusieurs catalogues d'exposition à Skol et au Musée d'art contemporain de Montréal. Il participe aux revues *Parachute* et *esse*.

Le poids de l'infigurabil

À propos du travail de Valérie Blass.

Il y a dans le travail récent de Valérie Blass, présenté dans deux expositions successives, à la galerie B-312 du 13 janvier au 12 février 2005 (*Presque ça*), puis à Circa, du 5 mars au 9 avril 2005 (*Elle-même. Sculpture abstraite*), un je-ne-sais-quoi de surprenant, de singulièrement étonnant. Cela vient de sa façon très personnelle de travailler, qui mêle une réflexion sérieuse sur le langage traditionnel de la sculpture à un questionnement presque obsessionnel sur les translations possibles entre l'humain, l'animalité, et la chose.

L'oeuvre présentée à B-312, intitulée *Sculpture double (montagne en noir)* – à mon avis remarquable, même si elle n'est pas la plus facile d'accès –, donne une bonne idée de sa manière de travailler. Un matériau de construction, en soi plutôt laid – il s'agit d'une pièce de mousse d'isolation et de rembourrage, de couleur jaune –, est enroulée sur elle-même et devient, une fois posée sur un tabouret qui lui sert de socle, une sculpture noble. À côté, figure son double, la même forme moulée, mais cette fois dans un matériau dur et dense, qui nous semble noble. On comprend alors, par une sorte de sous-entendu lourd de sens, qu'une empreinte a bien dû être faite de la première sculpture dont le matériau mou est en soi presque antithétique à la fonction de matrice.



Valérie Blass, *Presque ça*, 2005.
photo : Michel de Broin

Il faut se rendre compte que la forme reproduite est bien la forme d'origine d'un matériau de construction destiné au rembourrage et à l'isolation. Mais cette deuxième sculpture qui se présente comme une sculpture abstraite fait référence à la première par son socle, un bloc de mousse qui, par sa couleur grise, suggère une solidité monumentale, mais en fait se trahit par un léger affaissement imposé par le poids de ce qu'il est sensé soutenir. L'oeuvre *Sculpture double (montagne en noir)* est exemplaire du travail de l'artiste par les effets de traduction d'une forme à une autre qu'elles actualisent. Cela dit, Valérie Blass explore dans sa production de sculptures doubles bien d'autres techniques que celle du moulage, travaillant souvent, dit-elle, à même le geste de modelage.

À première vue, le travail de Blass s'inscrit dans une réflexion sur les translations possibles des paramètres de la sculpture, la forme, la couleur, la texture, le poids, d'un objet vers un autre. Et pourtant, ce n'est pas ce qui ressort de la réception de ses oeuvres. Le dispositif du double sert à produire des effets d'inquiétante étrangeté qui ne se limitent pas du tout à ce langage formel, mais qui touchent à toutes sortes d'affects. C'est à tous niveaux que nos capacités de reconnaissance sont piégées. Des aspects narratifs, imaginaires et symboliques surgissent tout à coup à même les processus formels de transfert. Ainsi, la façon même dont la sculpture en mousse se dresse sur son tabouret répond à une exigence concrète – faire tenir cet objet mou –, qui lui assigne clairement l'identité et le statut d'une simple chose, mais du même coup – on peut dire du même geste –, la posture que prend la chose fait penser à la posture d'un animal qui se dresse, se tient droit par la force de sa propre vie organique. De là, on est libre d'associer ce que l'on veut, l'image d'un oiseau de proie qui se tient à l'affût ou celle d'un chien assis. Puis, l'association d'idée passe à l'humain puisque les formes animales suggérées sont elles-mêmes anthropomorphiques. Mais



Valérie Blass, *Presque ça*, 2005.
photo : David Bombardier

toutes ces associations d'idées ne mènent nulle part, comme si toutes les pistes possibles se perdaient dans les processus de traduction. Et pour ceux qui n'auraient pas saisi cette dimension de son travail, l'artiste a repris le propos dans son exposition à la galerie Circa, en partant cette fois-ci de formes animales et humaines (de phoque et de visage), pour rejouer à nouveau ces effets de traduction, de perte et de surplus de sens¹.

S'il est une théorie dont les problématiques et les concepts peuvent encadrer adéquatement le travail de Valérie Blass, c'est bien celle de Didi-Huberman dans ses réflexions sur l'empreinte et le regard. Tout ce qu'il dit de l'empreinte trouve son application ici; à savoir que l'empreinte est passage «de matière à matière», qu'elle «renverse tout», parce qu'elle révèle la «réversibilité de toutes choses²», qu'elle est tout aussi bien, et dialectiquement, la «contact de l'origine» et la «perte de l'origine³». On peut aller jusqu'à dire que dans l'entre-deux des sculptures doubles de Valérie Blass s'actualise la thèse de Didi-Huberman qui clôt le livre *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, où il est dit que «le lieu de l'image ne peut s'appréhender [...] qu'à travers les expériences dialectiques exemplaires de l'aura et de l'inquiétante étrangeté⁴».

L'inquiétante étrangeté renvoie au fameux texte de Freud, celui-là même où il interprète le double comme une expérience de tension entre la familiarité et l'étrangeté, la proximité et l'éloignement. Le concept d'aura est bien sûr celui de Walter Benjamin et désigne l'apparition d'un lointain. Par ces deux références classiques associées maintenant à l'image, Didi-Huberman veut récuser toute opposition entre le visible et l'invisible, le représentable et l'irreprésentable, toute frontière entre le champ supposément maîtrisé du regard et un autre lieu qui lui serait transcendant. Selon lui, l'image apparaît de telle façon que le lointain, l'autre font partie de son «lieu». Or, on trouve la même conception du sensible chez Valérie Blass qui affirme explicitement dans sa démarche qu'aucune idée tierce, abstraite, ne préside à la formation des doubles. Il en résulte alors que, du point de vue du spectateur, l'invisible, l'incertain, l'absent, ou le négatif apparaissent inscrits à même le champ du regard dans la matérialité des translations entre les deux versions du même. L'entre-deux des sculptures doubles est bien

Cela dit, le sens du travail ne se résume pas à une exploration du geste de l'empreinte. Le geste de l'empreinte sert à explorer l'altérité, littéralement à incarner l'infigurable. L'expérience provoquée par ces objets insolites s'ouvre sur une inquiétante étrangeté beaucoup plus radicale que celle du dédoublement. Il s'agit en fait d'une irréductible polysémie et d'une infinie polymorphie qui envahissent corporellement le spectateur. Il n'y a pas que l'original qui se perde dans son autre, c'est aussi tout sens premier qui fuit. Lorsque le regard passe d'une sculpture à l'autre, c'est à chaque fois une autre association qui apparaît, ce que l'on croyait reconnaître n'est plus, là où on voyait un animal, il ne reste qu'une chose, là où on n'attendait rien d'humain, on se sent tout à coup porter à s'identifier. Et dans ce jeu de miroir déformant, c'est la propre capacité du spectateur à se reconnaître qui se trouve affectée, par son incapacité à identifier correctement l'autre, donc à tracer des limites claires entre soi et l'autre, entre ce qui lui ressemble et ce qui ne lui ressemble pas. Et ces effets déstabilisants ne peuvent être contenus. En fait, plus on regarde, plus ils s'intensifient. Plus on regarde, plus on se perd dans ce que l'on voit.

1 Georges Didi-Huberman éd., *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 76.

2 Ibid., p. 149.

3 Ibid., p. 149.