

ETC



## Il était une fois... la narration

Annie Thibault, *Le secret des métamorphoses*, Galerie Axe Néo-7, Hull. Du 17 octobre au 14 novembre 1993

Jean-Pierre Latour

Number 26, May–August 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35640ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Latour, J.-P. (1994). Review of [Il était une fois... la narration / Annie Thibault, *Le secret des métamorphoses*, Galerie Axe Néo-7, Hull. Du 17 octobre au 14 novembre 1993]. *ETC*, (26), 39–41.

## HULL

### IL ÉTAIT UNE FOIS... LA NARRATION

Annie Thibault, *Le secret des métamorphoses*, Galerie Axe Néo-7, Hull. Du 17 octobre au 14 novembre 1993

*On peut dire que le peintre actuel travaille avec le chaos, non seulement en ce sens qu'il manie la surface à peindre, mais aussi parce qu'il manie le chaos de la forme.*

Barnett Newman, *L'image plasmique*, 1943.

L'univers des formes organiques représente depuis longtemps et pour de nombreux artistes un objet de fascination, qu'il s'agisse précisément de l'image du corps humain, dans tout son aspect viscéral, ou de l'ensemble des configurations qui renvoient aux organismes vivants. Ce monde formel n'a pas la clarté simple des structures géométriques, il semble chaotique, retiré dans une obscure complexité qui le rend plus difficile à saisir, plus mobile et plus flou. Les références biomorphiques possèdent souvent quelque chose d'inquiétant, elles semblent boudier l'intelligible et vouloir s'adresser plus directement et plus spécifiquement aux sens. Elles ont ainsi un caractère baroque où le choc du sensible immobilise la raison, déjouant les manœuvres de l'intelligible. La marée expressionniste de la dernière décennie a donné place à nouveau aux signes baroques de l'organique. C'est dans cette foulée que se situe l'exposition d'Annie Thibault.

En fait, l'installation-peinture d'Annie Thibault propose une mise en scène articulée avec justesse qui souligne l'étroite connivence entre métaphore vitaliste et style « pictural », c'est-à-dire ce style ou cette vision faits de taches de couleurs diversement saturées, de textures accusées, de contours flous ou brisés. Bref, « pictural » au sens où l'entendait Heinrich Wölfflin et comme Clement Greenberg l'a ensuite appliqué à l'expressionnisme abstrait qui, chacun le sait, hésite toujours à devenir résolument abstrait.

Parler de peinture-installation n'a rien ici de forcé. Il faut bien dire les choses telles qu'elles sont. Car la peinture d'Annie Thibault s'installe sur les murs pour composer un ensemble étroitement lié et défini par les caractéristiques physiques du lieu de sa mise en scène. L'espace de la galerie est délibérément utilisé de manière à construire une entité conceptuelle que la peinture elle-même, seule, ne pourrait atteindre. L'acte de peindre se joint à celui de distribuer dans un lieu les traces de cet acte, et tous deux se fondent dans une seule et unique résonance.

L'installation d'Annie Thibault se compose de trois éléments occupant trois murs. Le plus volumineux est un agencement de 91 petites peintures sur papier exécutées de façon très *painterly* où s'affichent le parti pris des formes organiques. Elles sont régulièrement disposées selon une

grille orthogonale, de manière à former une grande figure quadrilatère dont le plan est coupé par l'angle des deux murs, sur lesquels elle se déploie de façon inégale. Ce bris asymétrique du plan taquine agréablement la rigueur orthogonale. Alors que l'irrégularité et la fluidité organique des peintures semblaient vouloir être domptées par l'angle droit, la rigidité du plan cède et plie, distribuant de part et d'autre des morceaux inégaux.

Les autres éléments de l'installation sont peints directement sur les murs et deviennent par conséquent éphémères. Seules subsisteront les traces photographiques de leur courte existence. C'est cette dépendance au lieu qui en fait donc une installation dans toute la plénitude du mot. L'effet de sens se construit dans l'adhésion de la peinture au lieu.

Ainsi, selon son titre, cette installation parlerait de métamorphose, ou plutôt, de transformation (le mot « métamorphose » possède une sonorité incantatoire dont je ne saurais que faire pour l'instant. Le jeu de ces transformations est très clairement énoncé par la structure rassemblant les 91 petites peintures sur papier dont la disposition emplit le mur de haut en bas. On y voit dans chacune une tache centrale très texturée, très accidentée, aux tons terreux, qui tantôt prend figure de vase ou de rein, tantôt de cœur ou de betterave, d'urne, de pomme-de-terre, de vessie... Le noyau tachiste initial change donc sans cesse de destin figuratif. Non seulement ce destin change-t-il constamment mais il est aussi assumé à divers degrés de complétude ou d'incomplétude. La forme prenant valeur de figure mimétique de façon plus ou moins accusée, selon le cas, certaines figures sont immédiatement reconnaissables. D'autres quoique plus ambiguës se laissent encore deviner, mais il y en a qui demeurent trop embryonnaires, trop fuyantes pour qu'un nom puisse être prononcé. D'autres encore semblent avoir fait l'objet de telles manipulations génétiques que plus d'un nom se croisent et finalement se coincent.

Plusieurs degrés et modalités de définition figurative se juxtaposent donc dans cette genèse fluctuante de la forme. La même matrice génère une multitude de formes et chacune décline avec plus ou moins de précision son identité ou bien refuse obstinément de se nommer. C'est toujours une question de détail qui fait naître un nom. Parfois un presque rien qui change tout, nous fait en essayer un autre, dans l'effort, ou la tentation, de donner à la forme un nom qui en fixerait la figure. Le jeu est amusant dans sa circularité même. Il est inépuisable et s'arrête de lui-même quand on se lasse de nommer, lorsqu'on renonce à

reconnaître pour ne plus retenir que le fonctionnement circulaire du jeu. La lettre ne parvient jamais à pétrifier définitivement la forme.

C'est ainsi, dans les hésitations et la continuité des transitions figurales, qu'un réseau de métaphores vitalistes s'installe où naissance, mouvement, croissance, mutation et hybridation s'exposent. C'est comme si les motifs organiques contenus par la grille orthogonale formaient un tissu narratif racontant les aléas de la forme, l'incertitude et l'instabilité de son émergence et de sa définition.

Le motif inaugural, celui que l'on voit en premier, dès l'entrée, est une forme noire verticale, peinte à même la surface du mur, qui ressemble à une planche calcinée à laquelle s'attache encore au pourtour les couleurs du feu. L'ignition, l'énergie et la combustion servent d'introduction. L'assemblage des 91 petites peintures suit ce motif inaugural. La forme organique y circule dans une structure où s'accomplit le jeu accéléré des variations. Sur le troisième mur, peint directement sur sa surface, un enchevêtrement de racines, de rhizomes, de bulbes et de tubercules s'étire parallèlement au sol et libère un mince entrelacs végétal ascendant. Le caractère narratif de l'installation s'affirme.

L'acteur central du récit semble être de toute évidence la tache, fluide, diversement floue qui prétend à certains moments laisser prise aux mots, mais souligne bien davantage une toute autre entreprise par la difficulté des dénominations, les hésitations, les trébuchements et les méprises qu'elle engendre. Il importe peu de savoir précisément ce que dit la tache mais de reconnaître qu'elle parle. Abondamment. Ou plutôt qu'elle fait parler. Mais prosopopée exige, je dirai donc qu'elle ne sait pas se taire et veut toujours répondre à nos désirs... Merci Rorschach ! Ce qui importe finalement, et c'est là cette autre entreprise, c'est que le caractère narratif de la structure spatiale qui se dessine dans l'installation ne puisse pas être oblitéré par le contenu de cette narration.

Reprenons alors cette narration. Il y a d'abord l'ouverture par le feu, introduction simple, immédiate, instantanée. Le motif agit comme une allumette craquée dans le noir ou un doigt levé qui exige l'attention et annonce la phrase. Puis, suivant ce premier motif, vient la cage des angles droits sur laquelle s'agite la multitude organique d'une biomasse passée au crible. Cette grille orthogonale instaure un simulacre d'ordre, elle confine dans une espèce de laboratoire les mutations débridées de la forme qui s'articule de figure en figure pour se désarticuler ponctuellement en *picturalité*. L'étendue d'angles droits et de cases fait mine d'établir une compréhension par la mise en séquences des phases de la matière peinte; elle mime un exposé sur la vie et le comportement des formes en rut. Bref, cette grille *fait comme si...* comme si une énigme allait

être dénouée, résolue par l'énonciation d'une loi génétique, comme si une taxonomie était praticable, case après case, à travers cette profusion qui mêle le nommable et l'innommable. En plus, cette grille est en position inconfortable : elle tente d'attraper en même temps deux pans de mur, comme on peut être assis entre deux chaises, et du même coup elle fait office de clôture pour circonscrire l'expansion de cette envahissante prolifération organique. Mais à quelques pas s'échappe déjà en rampant, comme évadé de ce laboratoire impossible, un morceau de racine qui sur le troisième mur s'étirera librement. L'obscurité organique résiste et échappe à la clarification. Ça déborde de toute part, ça s'enfonce, ça se multiplie. Ça fuit.

Dans son jeu de va et vient entre l'abstraction et la figuration, ce récit d'*histoire naturelle*, porte en écho



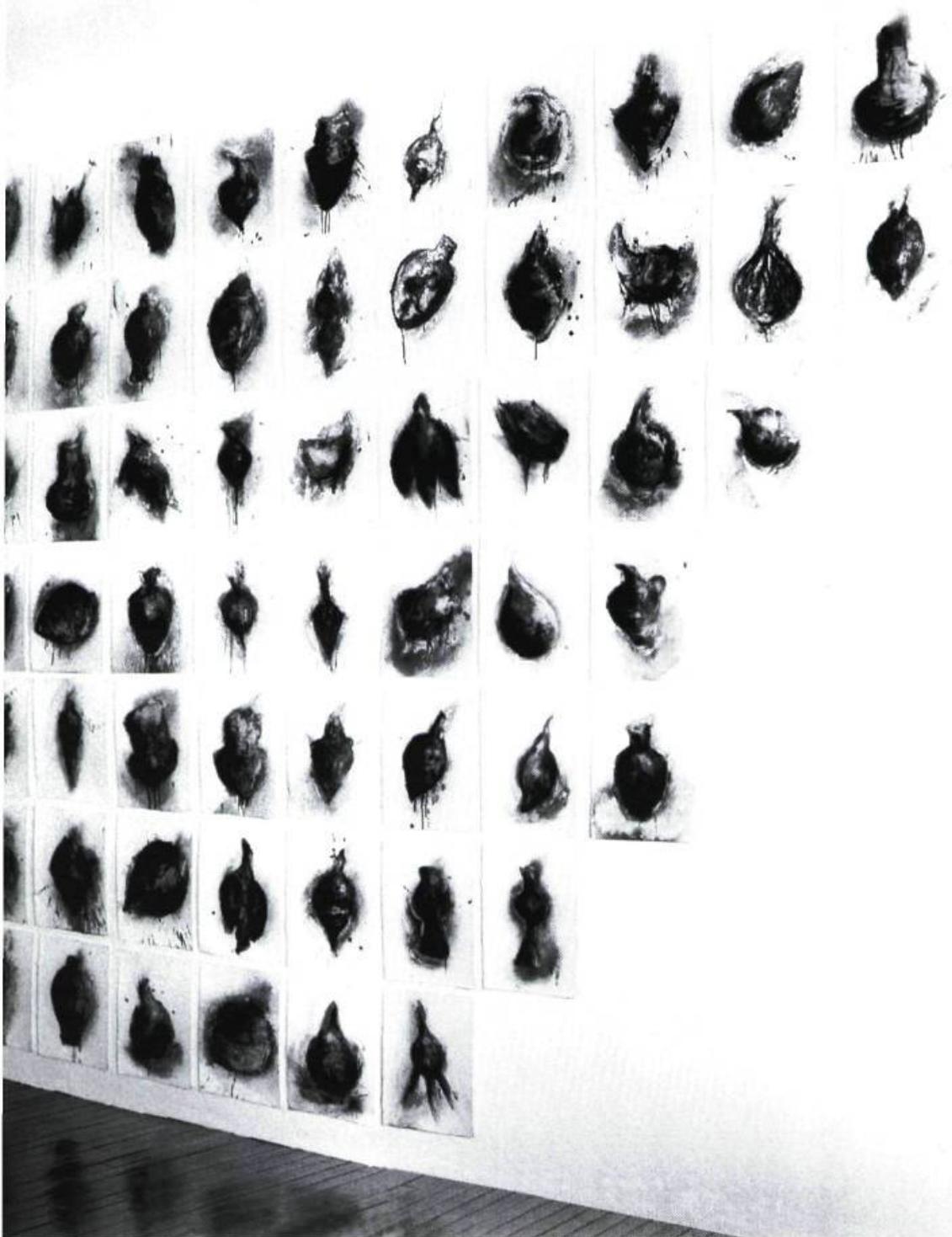


PHOTO : PIERRE LUPPANO

Annie Thibault, *Le secret des métamorphoses*, 1993. Techniques mixtes sur papier, 91 x 42 x 32 cm.

l'expressionnisme « abstrait » et la constellation de métaphores vitalistes qui l'accompagne. La critique de l'expressionnisme abstrait avait développé et mis à l'honneur une rhétorique où la pulsion vitale et l'image organique occupaient une position centrale. L'intérêt de cette peinture-installation est précisément de mettre en évidence ces enjeux du « pictural », d'utiliser sa capacité d'induction de métaphores vitalistes et d'y introduire une narration.

L'intérêt de cette installation est aussi d'organiser un parcours qui communique à certains moments quelque chose de cette ambiance inquiétante, de ces sensations troubles qu'on peut éprouver en visitant les vieux musées d'histoire naturelle, celui du Jardin des Plantes de Paris par exemple, où une multitude de spécimens défraîchis, patinés en tons de brun, d'ocre et d'ambre, refont l'histoire de

l'inventaire des formes les plus incongrues du vivant. À chaque vitrine, on s'étonne et on s'inquiète de l'interminable diversité des variations organiques. Ça ressemble à un délire, une surchauffe de créativité, comme si l'invention du vivant ne parvenait pas à s'épuiser et trouvait toujours une nouvelle forme, même la plus invraisemblable.

Il y a dans cette installation quelque chose qui ressemble à une *histoire naturelle*, expression qu'on utilisait au temps de Buffon pour nommer cette science encore balbutiante qui s'était donnée pour tâche de connaître les structures et les comportements de tout ce qui vit. Il y a là un goût de raconter...

JEAN-PIERRE LATOUR