Document generated on 08/06/2025 11:33 a.m.

ETC

De l’absence à l’invisible

Bertrand R. Pitt et Anna Amadio, Occurrence, Montréal. Du 13 avril au 12 mai

Cristina Toma

Number 35, September–October–November 1996

URI: https://id.erudit.org/iderudit/36023ac

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

Toma, C. (1996). Review of [De l’absence à l’invisible / Bertrand R. Pitt et Anna Amadio, Occurrence, Montréal. Du 13 avril au 12 mai]. *ETC*, (35), 27–31.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1996

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

MONTRÉAL

DE L'ABSENCE À L'INVISIBLE

Bertrand R. Pitt et Anna Amadio, Occurrence, Montréal. Du 13 avril au 12 mai

Bertrand R. Pitt, *Le bruit des yeux* (extrait de la bande vidéo), 1996.

Le bruit des yeux de Bertrand R. Pitt et *Ohne Title* d'Anna Amadio sont les titres des deux installations présentées à la galerie Occurrence, par la conservatrice Claire Gravel, et qui interrogent, chacune différement, l'image du corps. Il s'agit de corps plus et moins invisibles, qui tracent les repères d'une esthétique ectoplasmique convoquant le territoire psychique pré-perceptif. C'est le site par lequel l'art contemporain révèle que le corps physique est devenu un matériau de travail dérisoire, principe des abstractions qui ont vu la dématérialisation de l'objet d'art. Conséquemment, la dissolution de l'objet d'art n'est autre que celle du sujet, du Même. La déstabilisation de l'identitaire par les effets de vide qui apparaît pour plein, ou du rien, n'est que l'indice premier d'une modification de l'aspect unifiant du sujet. Justement, les deux œuvres reflètent la problématique de la contenance, plus communément connue sous le terme de contenant, ainsi que ses effets au niveau des réactions sensorielles, deux éléments fondamentaux de la pensée pré-imageante.

D'emblée, le titre « Le bruit des yeux » connote un fonctionnement métonymique de l'œuvre, sous la forme d'une condensation contiguë et inversée des caractéristiques des deux registres sensoriels, l'ouïe et la vue. Cette conjonction sensorielle est présentée en face à face, chacun des deux sens étant contenu dans un module en mélamine noire, comme pour indiquer qu'ils sont en un dialogue apparent. Autrefois de couleur blanche, le meuble en mélamine noire éconduit un propos plus intériorisé : quatre tunnels ouverts du côté interne et directement ouverts sur l'autre module, creusent une masse compacte noire composée de seize meubles de télévision et semblable a une tombe. La première cavité laisse entendre le rythme naturel du son de battements de cœur, qui s'accélèrent progressivement jusqu'à ce que dans la dernière cavité, ce signe premier de vie devienne un simple bruit, monotone et répétitif, évoquant une ressemblance avec le bruit lourd d'une machine industrielle qui pompe sa matière de production en série. Ce tombeau composite tient lieu d'immense cavité sonore de destitution de la vie. En face, la seconde installation est constituée d'un des 16 éléments du bloc précédent. Sa structure rappelle *Living room Set* (*État de vie*), qui aménage le principe du contenant humain, le portrait de l'artiste dans un contenant de transformation, l'écran vidéographique, dans le

Anna Amadio, *Révélateur d'espace*, 1994. Plastique transparent, air. Photo : Bertrand R. Pitt

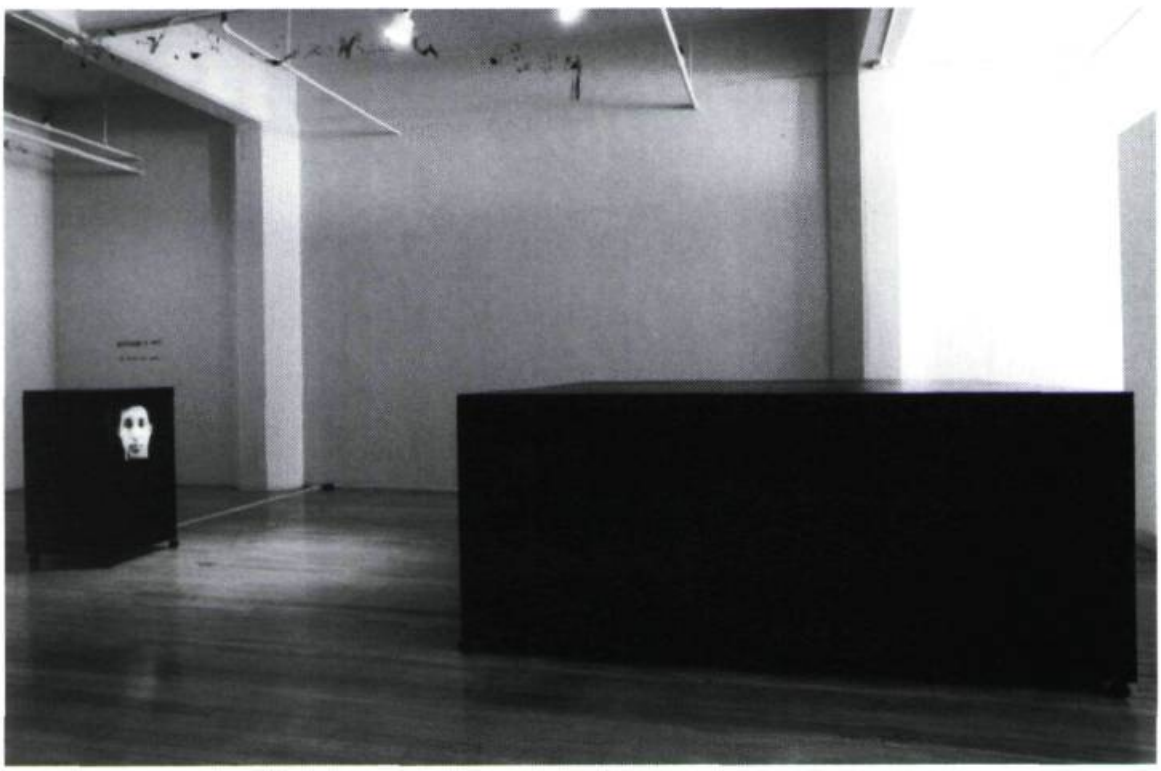
contenant inerte du mobilier. Cette mise en abîme de la contenance se concentre autour du mouvement de la tête et du regard.

L'image du mouvement de la tête filmée en position immobile, jusqu'à épuisement par inertie, est présentée en acceléré. La peau du visage s'épure du subjectile, devient lisse comme la peinture léchée ou bien commme celle, industrialisée, d'un automate. Le trafic de l'*inertie* corporelle transforme et précipite le temps vers la production d'une visiblité de degré zéro. Dans la vitesse, la tête est prise dans de subtils tics musculaires, alors que seule la cavité des yeux demeure dans l'ambiguïté créée par l'alternance entre l'ouvert-fermé des paupières, poussée jusqu'à la limite visuelle de la fermeture. Le rythme de l'image a été accéléré 30 fois, du même nombre que la séquence des battements de cœur. Cette concordance de la vitesse opérée sur les régistres sensoriels reflète la nature de leur dialogue. *Bruit des yeux* est la construction primaire du dialogue des sens. Mais il est en même temps un leurre. Le contrôle mécanique des réflexes visuels et sonores incontrôlables des corps construit le « barrage » des sens et par là, les conditions de possibilité d'engendrement des premières images constitutives de l'identitaire. Dès le stade de la vie non encore intégrée, la formation de la pensée est empêchée. Les battements du cœur et le clignotement des yeux, devenus méconnaissables, engendrent un sujet fixé dans un état d'absence psychique semblable à l'état d'absence de l'être « picnoleptique » de Virillo, voire même du catatonique, des êtres immobilisés dans la non-vie, dans la vitesse du temps puis du non-temps, animés par la machine qui les maintient dans les réflexes convulsifs d'un semblant de vie. Il y a éloignement par rapport aux sensations corporelles et au corps en général : décorporation subjective. Les yeux ne voient plus chaque fois que l'image visuelle est susceptible de se former sur la rétine. Celle-ci est aussitôt barrée par l'instant de l'excès de la vitesse de la coupure machinique du dispositif vidéographique. L'être-artiste ne peut plus nous refléter en miroir, parce qu'il ne peut pas se constituer en produit de son regard, qui demeure « clivé » dans le monde, perdu. La frénésie de l'image vidéographique est mise en abîme par la frénésie du mouvement aberrant des yeux, et crée une coupure cruelle dans le pouvoir psychique de la vision, comme dans celui de la pensée. La machine opère l'excorporation par l'ojbectivation des mouvements du corps et en coupant la pensée, elle construit la faillite de l'anticipation de l'habitat corporel. Contenance aliénée. Les mobiliers sont des lieux unifiants bidons, images d'une économie de production standardisée. Leur aspect sépulcral ne peut plus assurer, comme la tradition qu'ils évoquent, la possibilité du deuil de la perte des parties de personnalité initiée par les changements de l'environnement. Ils ne sont plus le lieu sacré de la mort ni celui de la conservation unifiante.

L'artiste Suisse Anna Amadio nous invite à contempler une immense bulle d'air, irisée sensuellement par la lunière naturelle, structure monumentale et invisible qui a pris forme à partir de la soudure spontanée de feuilles géantes de plastique transparent. Les premières œuvres de l'artiste proposaient une critique du monde des images publicitaires touristiques, des hotels et des parcs, dont la recherche aguichante contraste avec la banalité et l'ennui des voyages organisés. Ses œuvres actuelles, ces « objets d'air », témoignent comme les premières du fait que la préoccupation de l'artiste demeure le module de l'enveloppe ou plutôt du contour de l'objet, qu'il soit capté à partir du réel ou à partir des formes imaginaires crées au hasard de la mise en forme.

Cette forme translucide, éthérée, fragile, ne réfère à rien d'autre qu'à elle-même : un capteur ou un encapsuleur d'air, qui paraît surgir du sol de la galerie. Effets d'agrippement ou de flottement fluides. En tant que forme essentielle, elle a une fonction de conteneur qui garde silence sur son contenu, des espaces-temps archaïques, des formes d'objets issus de l'activité pré-imageante. Cette géante poche d'air apparaît comme le contour d'objets non encore existants, indifférenciés. Ce procédé rappele le jeu du *squiggle* de Winnicott, consistant à révéler par le dessin, non pas le contenu de l'objet griffonné par son partenaire, mais uniquement la forme, le contour.

Dans un poème en prose, l'artiste décrit ces objets d'air, légers et intemporels, en questionnant la nécessité de la présence de la mémoire, donc de la pensée, au profit de l'oubli. Cette membrane transparente, qui se révèle somme toute comme une enveloppe d'espace amnésique, fait per-



Bertrand R. Pitt, *Le bruit des yeux*, 1996.

durer toutefois dans le psychisme la hantise de l'objet qui fut : « ...je sens quelque chose comme un dossier de chaise, une partie d'un siège, contre lesquels on pourrait appuyer le dos. Je me vois aussi coincée, entre la chaise et la table et les mots. Même dans une telle situation, l'espace pourrait *choisir de ne montrer que sa meilleure face* ». Cette immobilité objectale de l'être est le propre de l'emprise psychotique, qui est dépourvue de son *moi*. Pour tenter un appui spatial, il ne demeure que la nostalgie de la face visible de l'espace. Faute de la capter, l'être est restreint à l'impuissance de « n'y avoir trouvé que ses révélateurs ». *Ohne Title* (*Sans titre*) est le reflet d'une œuvre sans contenu (sans moi). Le contenu ne contient que de l'air. C'est le registre qui travaille avec une enveloppe de matière invisible opérant sur la propension flottante. La membrane de plastique transparent neutralise les espaces du dedans et du dehors; la forme qu'elle construit fusionne véritablement avec l'espace de la galerie, composé du même matériau. Sa forme définit le contenu d'un objet absent et en même temps étroitement dépendant de sa propre présence, un objet dissimulé dans sa propre visibilité. La membrane est ce qui fragmente une partie du monde qui ne peut être touchée mais qui l'est en même temps en tant que partie qui nous enveloppe tous. Celle-ci ne protège alors rien en même temps qu'elle a une autre fonction, d'écran, de pare-excitation souple (et non pas molle). À travers elle, il est permis au regard de toucher à distance les oreilles internes d'air qu'elle contient, comme une invitation interdite d'y pénétrer. L'air devient ainsi une matière précieuse que l'enveloppe-écran nous rend inaccessible, intouchable, éphémère, prêt à disparaître au terme de l'exposition.

Opposé aux œuvres d'une exposition conventionnelle, l'objet d'air d'Anna Amadio institue au milieu du tumulte du travail psychique qu'elle procure, un lieu d'aération, de purification de tout jugement, de pensée et d'oubli, dans la même lignée que le peintre Rothko ou que l'imaginaire évanescent d'Henri Michaud. Dans *Face aux verrous*, ce dernier raconte l'histoire d'un crime opéré avec une arme transparente et éphémère, un sabre d'eau. Le protagoniste plaide non coupable et le crime disparaît avec l'arme qui s'écoule. Le Vide est aussi violence insaisissable.

CRISTINA TOMA

SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

Gilbert Lascault, « Énumération de quelques objets absents », *Pour l'objet*, *Revue d'Esthétique*, 1979/3/9., Paris, 10/18, pp. 233-256.

Guy Lavallée, « La boucle contenante et subjectivation (sa rupture dans les états psychotiques) », *Les contenants de pensée, et al.*, Paris, Dunod, 1993, pp. 87-126.