

ETC



## « Le chant des sirènes »

Ariane Thézé, *Le chant des sirènes*. Galerie Éric Devlin, Montréal. 6 décembre 2001 - 15 janvier 2002

Monique Langlois

Number 57, March–April–May 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35270ac>

[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

Langlois, M. (2002). Review of [« Le chant des sirènes » / Ariane Thézé, *Le chant des sirènes*. Galerie Éric Devlin, Montréal. 6 décembre 2001 - 15 janvier 2002]. *ETC*, (57), 47–49.

Montréal

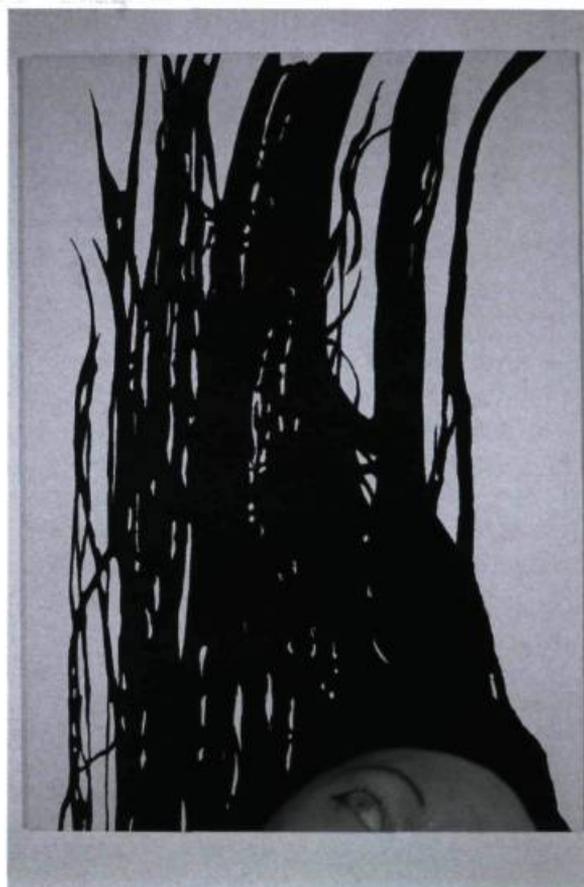
## LE CHANT DES SIRÈNES

Ariane Thézé, *Le chant des sirènes*,  
Galerie Éric Devlin, Montréal.  
6 décembre 2001 - 15 janvier 2002

A la ressemblance ne fait pas tant un  
comme la différence fait autre.  
Ariane Thézé présentait *Le chant des sirènes* à la Galerie Éric Devlin, du 6 décembre 2001 au 15 janvier 2002. À l'exposition s'ajoutait le lancement d'un livre d'artiste sur le même thème incluant *Lorelei*, un poème de l'Allemand Heinrich Heine. Une exposition et un livre en continuité avec l'ensemble de sa production, qui depuis une vingtaine d'années la présente comme sujet de l'œuvre. À la fois auteur ou réalisateur et sujet, l'artiste s'intéresse à la contamination entre la gravure, la photographie, la vidéo, et plus récemment l'ordinateur. Le résultat de cette recherche : des auto-représentations souvent non identifiables et non pas irréprésentables, qui questionnent le modèle et son double en art. De *Interférences*, 1992 (photographie), à *Espace sous surveillance*, 1995 (photolithogravure), en passant par *Garde à vue*, 1994 (vidéo), c'est le concept de représentation qui est constamment remis en jeu. Le processus de création des œuvres de l'exposition mérite d'être examiné car il concourt au passage de la figuration à la défiguration.

## Le processus de création

Au préalable, il faut mentionner que A. Thézé met le *focus* sur le haut de son visage, principalement sur sa chevelure dans les images qu'elle sélectionne. Voici comment elle procède. Un arrêt est fait sur le plan d'une vidéo dont elle est le sujet et l'image est transférée sur l'ordinateur. Dans le cas des deux œuvres de grande dimension, le diptyque<sup>1</sup>, n'a subi aucun changement avant son transfert sur la toile, obtenu grâce à des machines d'impressions numériques qui offrent l'avantage du grand format en un seul morceau<sup>2</sup>. Par contre, les cheveux noirs de la seconde œuvre ont été accentués au pinceau sur « l'esquisse » en papier obtenue à partir de l'image de l'ordinateur. L'œuvre ainsi achevée a été numérisée de nouveau avant son impression finale sur la toile. Des différences apparaissent aussi au moment de la production des trois œuvres de plus petites dimensions. Si aucune modification n'a été apportée à la lithographie numérisée où une longue chevelure fait figure de racine, les couleurs ne sont pas les mêmes et les formes ont subi des transformations dans deux autres. Les petits formats ont été imprimés sur papier Arches, rejoignant



ainsi l'aspect et surtout la reproductibilité particulière à l'estampe. Il convient de souligner que A. Thézé dit « faire de la peinture » à propos de ses œuvres sur toile. Néanmoins, celles qui font songer à des estampes rejoignent la picturalité. Il suffit de parcourir l'exposition pour se rendre compte que son processus de création conduit à une image (discours) critique, par une déportraitisation sans cesse renouvelée.

## Le passage de la figuration à la défiguration

En utilisant initialement une image-miroir d'elle-même captée par un caméscope, l'artiste questionne l'origine de l'image (le modèle) mais également la mémoire (sa reproduction en vidéo) et la nouveauté, soit ce qu'elle devient à la fin du processus décrit antérieurement. Devant les œuvres, on peut appliquer l'image dialectique telle que mise de l'avant par Walter Benjamin, qui écrit : « L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin »<sup>3</sup>. L'origine est perçue comme symptôme, c'est-à-dire comme une formation critique. Et W. Benjamin poursuit : « L'origine est un tourbillon dans un fleuve en devenir, et elle entraîne dans son rythme ce qui est en train d'apparaître »<sup>4</sup>. D'un côté, l'origine bouscule le cours normal du fleuve (celui de l'art dans le cas qui nous occupe), et d'un autre côté elle fait resurgir des corps oubliés par le fleuve, qu'elle restitue, fait apparaître, rend visibles. Ainsi, dans la plupart des œuvres de l'exposition, la chevelure était réaliste lors de la captation de

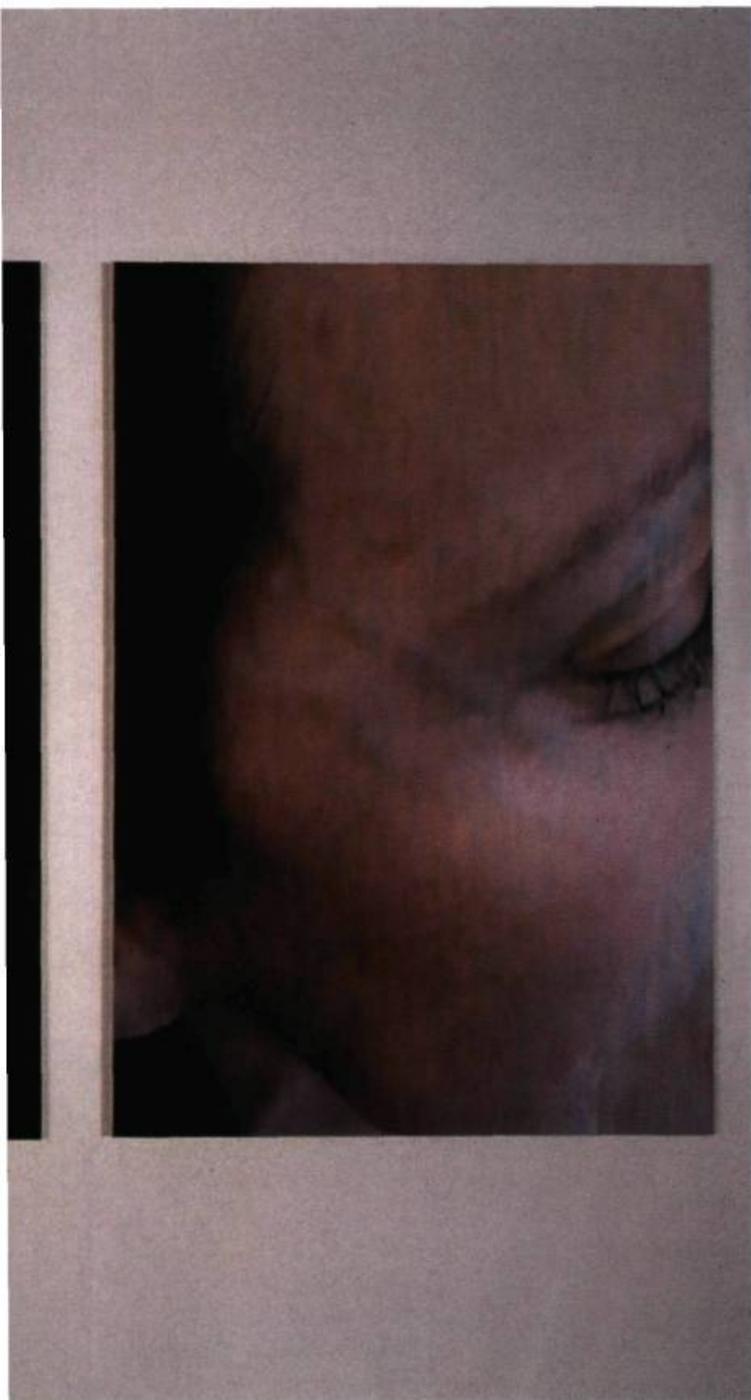


Ariane Thézé, *Le chant des sirènes I*, 2001. Galerie Éric Devlin, Montréal. Photo: Guy L'Heureux.

l'image, mais les transformations – agrandissements, allongements des formes, changements des couleurs – réalisées par ordinateur, à la main ou au moment de l'impression ont conduit à la fabrication d'un réel qui était en puissance. La chevelure devient algue marine noire ou colorée, selon les cas. On s'aperçoit de la dimension de crise, du choc de l'image dialectique mais aussi de sa dimension analytique critique, de mise en demeure de la représentation comme le « tourbillon » qui révèle sa structure. Il y a bien une structure dans l'image dialectique mais elle ne produit pas des formes régulières ou stables, elle produit des formes en transformation dont les effets sont ceux de perpétuelles déformations. Il y a également un travail critique de la

mémoire non pas comme une remémoration du lieu des choses passées, mais comme une approximation de leur avoir-lieu. Les effets du travail de la mémoire dans les œuvres de A. Thézé ressemblent à une fouille archéologique où les éléments découverts nous parlent autant de l'avoir-lieu de ses déportraitsations que d'une remise en jeu critique de l'art figuratif. Ils donnent à comprendre la notion d'image dialectique comme transformation d'une part, comme critique de la représentation d'autre part. Images à la fois de mémoire et de critique, les œuvres exposées réinventent l'origine.

Le titre *Le chant des sirènes* renvoie à la mythologie et contribue à la compréhension des œuvres comme



passage de la figuration à la défiguration. En effet, il est possible de déduire que les chevelures déformées sont associées aux sirènes, ces personnages marins, mi-femmes, mi-poissons, qui séduisaient les navigateurs par leur beauté et leurs chants mélodieux pour les entraîner ensuite dans la mort. De plus, d'après le *Dictionnaire des symboles*, la chevelure de la femme est l'une de ses principales armes. Dénoués, les cheveux sont le signe de sa disponibilité, de son abandon. Et surtout, dans la pensée symbolique, ils sont associés à l'herbe, chevelure de la terre, donc à la végétation et à la croissance<sup>5</sup>. Les algues, chevelure de la mer, viendraient mieux aux « portraits » de A. Thézé.

De plus, l'épisode de l'*Odyssée* au cours duquel Ulysse est attaché au mât d'un navire qui ouvre une route malgré le chant des sirènes, le tenant à distance, traduit bien l'idée de passage. C'est une traversée de l'image analogue que propose l'artiste avec ces chevelures défigurées, ces chants harmonieux qui émanent des taches colorées, la couleur étant historiquement associée à la musique. Les images sont fluides, faites de mouvements, de métamorphoses comme les mers le sont pour les navigateurs. Les œuvres analysées sont des espaces dans lesquels les éléments ne sont pertinents que dans la mesure où, comme les rochers de Messine, ils forment une passe qui mène de la figuration à la défiguration.

Portrait de l'artiste à son image,  
non à sa ressemblance

L'exposition *Le chant des sirènes*, dans son ensemble, marque que l'image n'est pas un espace clos, refermé mais qu'elle est traversée par des codes qui transgressent les signes visuels conventionnels. Pour parvenir à la dégager du domaine de la captation et de la représentation, il faut admettre que l'articulation des signifiants n'est pas le passage obligé de la signification. L'effacement progressif du référent se produirait par la transparence du double se fondant dans le fond d'où il est sensé émerger. Ce déplacement incline à penser que l'artiste arrive à s'insérer sous forme d'écriture sous la couche colorée des images. À la limite, la défiguration du sujet ferait que la représentation de la figure humaine ne vaudrait plus comme imitation ou ressemblance mais comme trace (forme modifiée de la présence) du sujet artiste. Les portraits de A. Thézé font figure de miroirs-fenêtres transformés par les formes et les couleurs. L'artiste ne s'expose pas, ne se décrit pas mais elle énonce, s'énonce et énonce l'acte de création. C'est le rapport de l'image à l'absence, à la disparition, et au delà de celle-ci à la mort, qui sont mis de l'avant. Et d'autres images à l'apparence inachevée apparaissent, avec les concepts de provisoire et de passage que cela suppose. « Je ne peins pas l'être, je peins le passage, écrivait Montaigne. Les œuvres de l'exposition *Le chant des sirènes* le mettent en évidence.

MONIQUE LANGLOIS

#### NOTES

- <sup>1</sup> Dans le cas du diptique, il s'agit de deux images différentes qui donnent l'impression qu'une image a été coupée en deux et que les deux morceaux ont ensuite été posés côte à côte.
- <sup>2</sup> Les impressions sur toile ont été réalisées par Poster Services (Paris), l'un des premiers opérateurs de l'impression numérique à grand et moyen formats.
- <sup>3</sup> Walter Benjamin, *Origine du baroque allemand* (1928), trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 43-44.
- <sup>4</sup> *Idem*.
- <sup>5</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrand, *Dictionnaires des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1988, p. 236.