

ETC



Serpents et échelles

David Altmejd, Galerie de l'UQÀM, dans le cadre de la Biennale de Montréal. 11 mai - 8 juillet 2007

Patrick Poulin

Number 80, December 2007, January–February 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35076ac>

[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

Poulin, P. (2007). Review of [Serpents et échelles / David Altmejd, Galerie de l'UQÀM, dans le cadre de la Biennale de Montréal. 11 mai - 8 juillet 2007]. *ETC*, (80), 35–38.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2007

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/>

érudit

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/>



ACTUALITÉS / EXPOSITIONS

Montréal SERPENTS ET ÉCHELLES

David Altmejd, Galerie de l'UQAM,
dans le cadre de la Biennale de Montréal. 11 mai – 8 juillet 2007

e travail de David Altmejd est une infestation qui déroule des translations irrésistibles, à une vitesse qui égale le transport de l'information. C'est une sorte de cristallisation par digression, une agglomération et un plaquage en fuite.

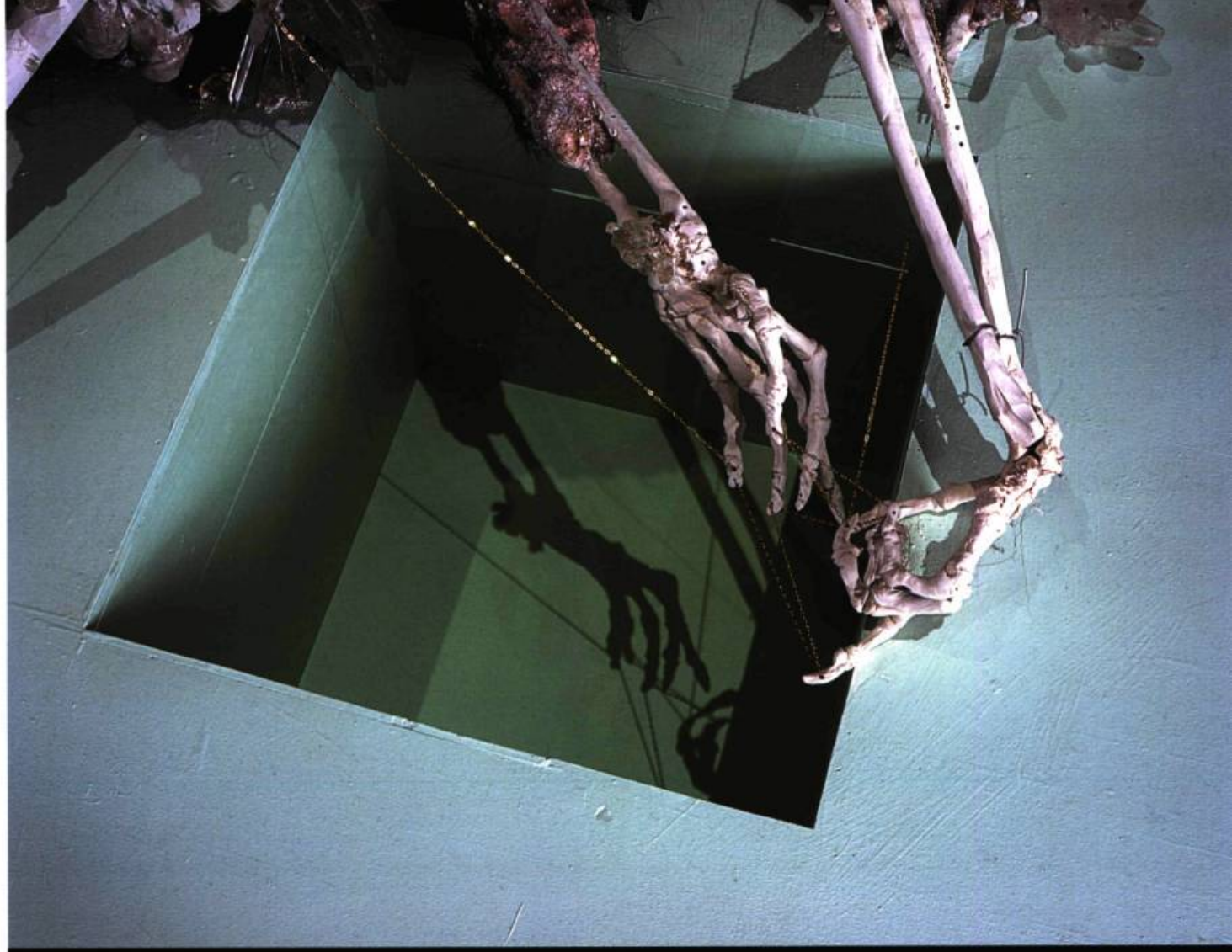
Véritable *shape-shifter*, ce travail vampirise tantôt la logique des interfaces informatiques, tantôt celle des nomenclatures scientifiques, tantôt celle de la métaphorisation ou de la métamorphose sémantique, sans rien dire des transformations de signifiants. Aussi se dérobe-t-elle toujours comme un Protée qui se placerait en coin, tel un piège optique faisant se rencontrer deux miroirs, entre l'artificiel et le naturel.

Sur le plan de la technique, c'est une œuvre bizarre qui intègre des matériaux, des teintes et des juxtapositions qui renvoient, avec beaucoup de cohérence, au bricolage et à « l'art plastique », au « patentage » ou à la décoration intérieure « pauvre »¹ : produits synthétiques, billes de plastique, miroir, teintes pastel (lilas, turquoise, rose...), « brillants », etc. Ainsi, en regard des matériaux, les œuvres présentées entretiennent un point de contact avec le « *lame art* », un détour qui donne malicieusement sur un horizon merveilleux et infantile. Cet effet est d'autant plus fort que Altmejd se réfère directement à des figures du conte comme le géant, l'être thériomorphe ou le loup-garou.

D'autre part, plusieurs ensembles conceptuels sont mis à contribution, des familles de sens qui se mélangent monstrueusement. Et le

saut de l'un à l'autre engendre une complexité qui rend perplexe, une perplexité peut-être analogue à celle que l'on ressentira dans une brocante ou une kermesse, ou encore dans le monstrueux baroque suscité par un usage intensif des moteurs de recherche, en informatique (le « google surfing »²) – presque un étouffement, un confinement par la béance, une saturation aux limites du grotesque : l'ahurissement. Bien entendu, au final, les œuvres présentées à la Galerie de l'UQAM montrent une tout autre intégrité, ne serait-ce que dans la vigueur de ce qu'elles accomplissent. Il s'agit alors d'un certain plaisir de l'informe, où la matière joue, traversant plusieurs registres du formel : déformation, information, informatique, amorphie, métamorphose, disproportion, décomposition, etc.

Ces ensembles conceptuels sont difficilement partageables, conformément à la proposition d'Altmejd. Cependant, bien qu'ils soient meubles et bousculés, il est possible d'en isoler quelques-uns. D'abord la logique indexicale, qui fonctionne littéralement par arborescence, tiroirs, inventaires, listes et menus, mais aussi par contamination et prolifération furieuses (le fameux rhizome). Cette logique conduit autant aux nomenclatures scientifiques qu'aux modèles d'organisation informatique. Un deuxième ensemble conceptuel appartient au motif de l'emboîtement, entre le très grand et le minuscule, et d'un règne naturel à l'autre; un motif cosmologique s'il en est, dont la forme la plus fréquentée est actuellement celle du fractal, qui fonctionne par découpages mathématiques et





David Altmejd, *Loup-Garou 2*, 2000. Bois, peinture, Plexiglas, miroir, système d'éclairage, plâtre, pâte à modeler, polymère, cheveux synthétiques, acetate, mylar, brillants; 243,8 x 182, 9 x 213, 4 cm. Photo : Aimee Genell. Avec l'aimable autorisation d'Andrea Rosen Gallery, New York and Stuart Shave/Modern Art, London.

symétriques (motifs en miroir). Incidemment, la logique des objets fractals s'applique autant aux flocons de neige qu'aux cristaux, et sa mesurabilité infinie prête au numérique. Enfin, un dernier ensemble conceptuel vient s'enchevêtrer : celui des rapports entre la vie animale et le « post-humanisme »³. Par un paradoxe esthétiquement inconfortable, il semble que l'humain descende avalé dans les règnes animal, végétal et minéral, par fusion et sédimentation ; mais le naturel, lui, est entièrement absorbé par l'artificiel et le fait d'art bricolé. Peut-être faut-il aussi situer ici, sans avoir recours à la trousse psychanalytique, les nombreuses allusions sexuelles, qui font passer de la graine au gland et de la reproduction au jeu sado-masochiste (ou masochiste ?). Car ici se superposent la fétichisation (donner pour naturelle une réalité artificielle), la reproduction (non pas mécanique mais numérique), et l'espace séminal du linguistique et du génital. Aussi – et c'est un truisme – la sexualité renvoie-t-elle intensément au vivant.

Il s'agit ainsi d'un travail lesté par un rapport à la nature, ce qui ne peut qu'en renforcer l'étrangeté, attendu qu'il y est fait largement emploi de matières synthétiques. Qui plus est, les éléments minéraux, végétaux et animaux contrastent spontanément avec les registres de l'index et de la modularité informatique, mais ils finissent par faire basculer ces registres dans leurs règnes respectifs, dans un accouplement singulier. Il s'ensuit un surcroît d'étrangeté, et l'humain se porte dans une autre et nouvelle naturalité, qui n'est plus exactement humaine. Aussi les vestiges naturels saillent-ils comme un mica de code qui confine au chimérique, ce qu'illustre bien entendu la figure du loup-garou. De plus, comme Altmejd suscite par diffraction un ensemble d'éléments apparentés aux sciences exactes (structures qui évoquent les représentations de chaînes moléculaires ou d'hélices d'ADN, vues en coupe, plans anatomiques, disposition en nomenclature évoquant Linné⁴, miroirs d'observation et spéculums, éléments d'histoire naturelle et de minéralogie), le travail du naturel qu'il propose déplace l'observateur dans le monde du monstrueux gothique dont est célèbrement issu Frankenstein, et qui entretient un rapport ambigu à la science (tout le cinéma d'horreur des années 1930 aux années 1950 en est marqué). Selon une ligne analogue, l'une des œuvres évoque aussi le corps momifié, la vitrine et le sarcophage (*The Lovers*). Enfin, une part des références sexuelles et fétichistes vient ici s'embrancher (le masque, le cuir, les cadavres de *The Lovers*, la sexualité nocturne vampirique ou lycanthropique, etc.).

Mais il s'agit également d'un vivant bricolage mythologique qui entre « dans votre cerveau comme un dictionnaire doué de vie »⁵ et opère un jeu de composition et de décomposition qui ne laisse rien en reste. Curieusement, peut-être, c'est un processus fantasmagorique qui trouve un écho dans les expériences baudelairiennes du haschich : « Les hallucinations commencent. Les objets extérieurs prennent des apparences monstrueuses. Ils se révèlent à vous sous des formes inconnues jusque-là. Puis ils se déforment, se transforment, et enfin ils entrent dans votre être, ou bien vous entrez en eux »⁶. Le monstrueux gothique rencontre par sympathie un regard issu du XIX^e siècle, et cette vibration ajoute à la bizarrerie de

l'ensemble, à son caractère délibérément composite, synchronique et métamorphique ; car Altmejd, convoquant des ensembles hétérogènes, ouvre à un art synthétique, et la synthèse elle-même entre en collision avec les éléments supposément agencés. Et il s'agit d'un effet esthétique aussi violent que nuancé.

Par-delà la sinuosité bizarre de ses effets esthétiques, le travail de David Altmejd produit un étrange jeu de dérangement qui empêche l'identification et propage violemment des renversements propices à la métamorphose, des « devenir » contre-identitaires, ce qui est, contre toute apparence, tout le contraire du positivisme, tant dans son versant scientifique que dans son versant philosophique (anglo-saxon et libéral). C'est même le contraire de la logique de l'information et du renseignement, et ces permutations monstrueuses et séminales empêchent par le déplacement que chaque chose demeure à sa place comme dans une pixellisation, au risque du bizarre⁷. Avec une grande simplicité dans la proposition, Altmejd s'affaire bel et bien à décomposer la représentation, presque en trompe-l'œil : vivante, son image est une image putréfiée, et le délabrement de celle-là engage une intense transition.

PATRICK POULIN

Patrick Poulin est doctorant en littérature comparée à l'université de Montréal. Il a complété une maîtrise en littérature comparée (qui portait sur le problème de l'écriture dans le jeu vidéo) et un baccalauréat en philosophie. En tant que chercheur, il s'intéresse autant aux nouveaux médias (jeu vidéo et épistémologie des nouveaux médias) qu'à la philosophie (Deleuze, Wittgenstein, Benjamin), à la littérature (Kafka, Joyce), à l'art contemporain, de même qu'à l'influence ou à l'histoire du capitalisme comme culture. Il a publié en 2007 une fiction romanesque intitulée *Morts de Low Bat*, aux Éditions du Quartanier.

NOTES

¹ Sans vouloir porter un jugement esthétique ou éthique, je désigne par l'expression « décoration intérieure pauvre » un effort de décoration selon le « bon goût » qui est voué à l'échec et qui, dans son ratage, engendre une authentique fantasmagorie dont l'intérêt me semble dépasser le simple plaisir de la dérision. Le paragon en serait Lynda Tremblay et son « romantisme temporaire » : « Avez-vous remarqué que, tôt ou tard, on se retrouve au bois dormant ? » Cf. www.youtube.com/watch?v=4zBmR7dpYCU et www.youtube.com/watch?v=DCm4wblDYO0. C'est le merveilleux féroce, ou le spectaculaire entré dans sa nuit.

² Les exemples abondent, mais celui de l'écriture de Toadex Hobogrammathon est très éloquent [cf. dagmar_chili.pitas.com/ ou, sur Ubuweb, www.ubu.com/ubu/toadex_name.html].

³ Le concept de « post-humanisme » a été largement exploré par Michel Foucault. Ce dernier écrit en 1966, à la fin de *Les Mots et les choses*, que « l'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine. » Sans entrer ici dans les détails, il s'agit d'un concept qui touche autant au problème de la supposée « fin de l'Histoire » (postmodernisme) qu'à celui de la valeur contemporaine du vivant (biopolitique, vie nue, écophilosophie, etc.).

⁴ « La science de Linné est loin d'être parfaite, mais elle est perfectible. Désormais, les naturalistes savent ce que parler veut dire. Leur activité se déploie dans un univers du discours cohérent ; une place pour chaque chose et chaque chose à sa place, telle est la norme du nouvel espace épistémologique où se regroupent les éléments d'un savoir constitué en raison. » [Encyclopédie Universalis, « Linné ».]

⁵ Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*.

⁶ Idem.

⁷ Sur la question de la communication, du numérique et du contrôle, cf. Gilles Deleuze, « Post-Scriptum sur les sociétés de contrôle », *Pourparlers*.