Document generated on 08/09/2025 8:19 p.m.

ETC MEDIA

Ed Pien, *WallPaper*

Louis Cummins

Number 101, February–June 2014

URI: https://id.erudit.org/iderudit/71250ac

See table of contents

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

2368-030X (print)
2368-0318 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Cummins, L. (2014). Review of [Ed Pien, *WallPaper*]. *ETC MEDIA*, (101), 44–47.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2014

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/

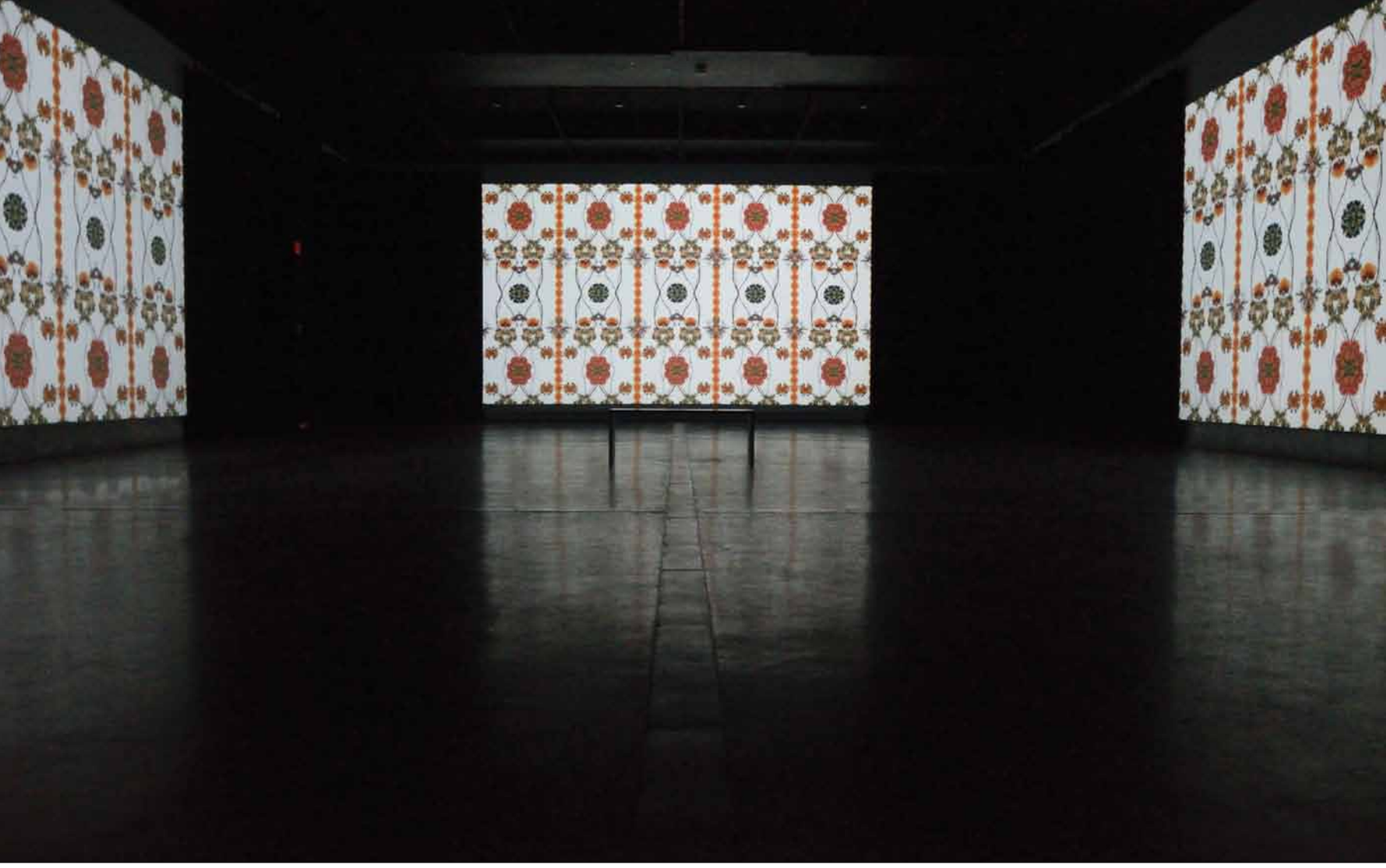
This article is disseminated and preserved by Érudit.

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/

Ed Pien / WallPaper

Edward Pien, *Papier peint/WallPaper*, 2013. Photo: André Lavigne.

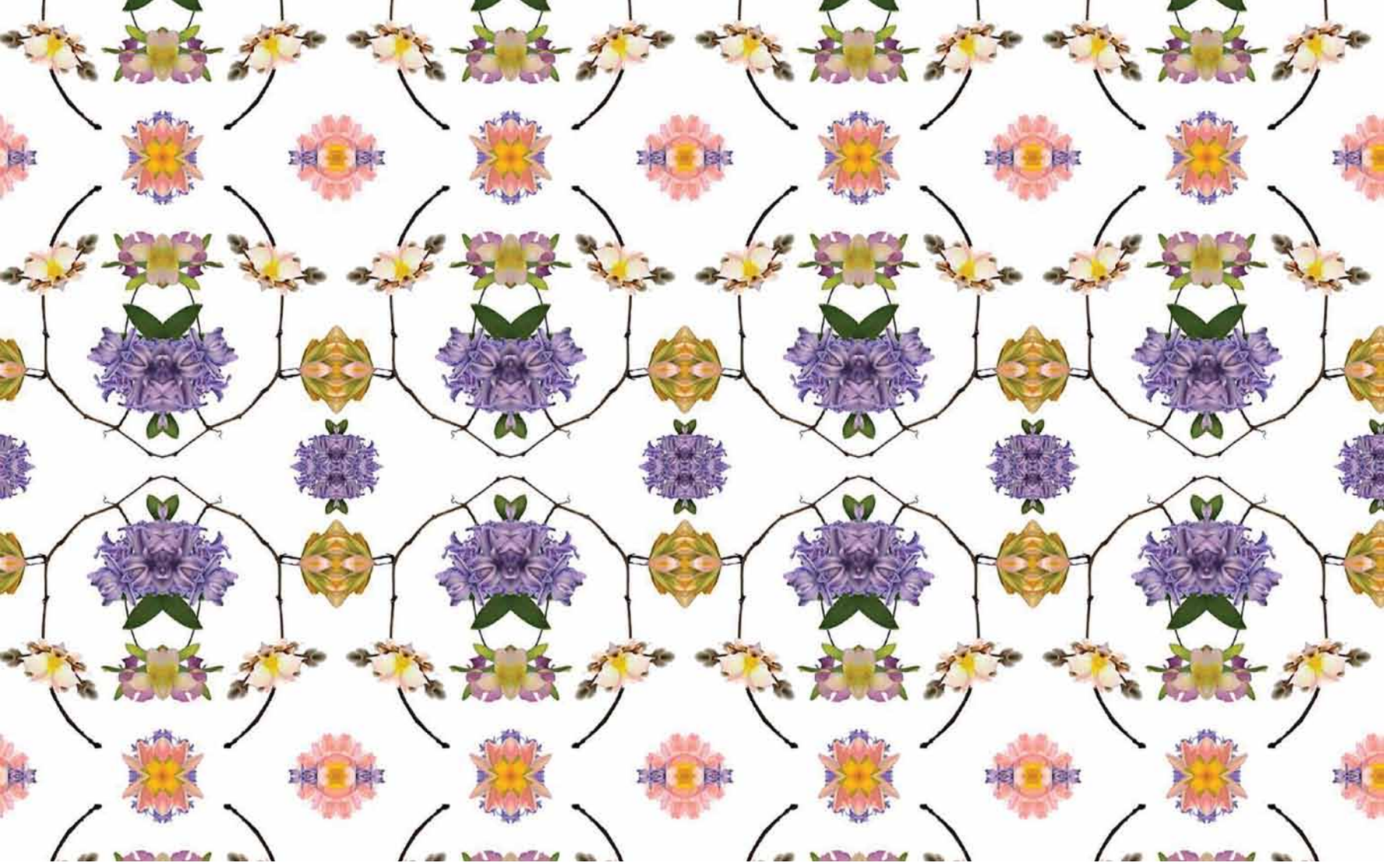


Edward Pien, *Papier peint/WallPaper*, 2013. Photo: André Lavigne.

WallPaper[1], d'Ed Pien, que le commissaire Karl-Gilbert Murray présentait dans la Salle Norman-McLaren de la Cinémathèque québécoise dans le cadre de la 31e édition du FIFA, est une œuvre vidéographique immersive reproduisant des motifs floraux schématisés qui rappellent en effet, par leur répétition et leur stylisation, les papiers peints traditionnels. À la différence de nombreuses projections vidéo diffusées sur plusieurs écrans, l'œuvre de Pien s'articule directement avec l'espace matériel dans lequel elle est projetée. Plutôt que de créer un environnement indéterminé et imaginaire qui ferait complètement abstraction de l'espace réel dans lequel l'œuvre est projetée, *WallPaper* investit les murs de la salle, qui paraissent dès lors comme revêtus par elle. Il importe de souligner la chose, car le rapport qui se produit entre le lieu comme support de diffusion et la nature des images projetées est tout à fait similaire à la constitution hybride de ces mêmes images. Ce qui se joue entre le végétal et l'animal, entre le réel et l'association fantasmatique, entre l'animé et l'inanimé est ce qui fascine dans l'installation de Pien : cette intrication du réel, de l'image et du fantasme. Comme si toutes ces dimensions appartenaient à une même réalité (en fait, on devrait tout simplement dire « au réel », comme s'il n'y avait plus de différence entre ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, ainsi que le pensaient les surréalistes).

Quand on pénètre dans la Salle Norman-McLaren, des fleurs surdimensionnées, un peu abstraites, impossibles à reconnaître, animent les murs de la salle de motifs répétitifs très élégants, sophistiqués même. De légers mouvements sont perceptibles, bien sûr, mais ténus, comme des frémissements. On est loin ici des vidéos qui épousent les rythmes plus ou moins intenses et chaotiques de certaines compositions de musique électronique. En fait, et c'est là une chose qu'on remarque, il n'y a pas d'autres sons dans la salle que celui des spectateurs qui se déplacent. Aussi, on se tait. Le silence joue un rôle important dans cette œuvre : il permet à chacun de se concentrer sur ce qu'il voit. La musique ne vient pas ajouter une interprétation supplémentaire aux choses subtiles qui se passent dans les images; elles sont là, pleines et entières.

À première vue, ces fleurs qui s'animent semblent rythmées; leurs mouvements donnent l'impression d'être marqués par une quelconque mesure du temps. Or il n'en est rien, ceux-ci sont complètement stochastiques. Ils ressemblent aux soubresauts sporadiques des insectes tels que nous les percevons lors de l'observation de microphénomènes naturels qui appartiennent à d'autres échelles temporelles que les nôtres. Ces fleurs avec leurs tiges et leurs pétales tronqués et fracturés apparaissent bientôt comme des insectes fantastiques, à la fois attrayants et effrayants. Ces mutations visuelles résultent de la déconstruction et de la recomposition d'images vidéo prises d'après nature, dans le jardin de fleurs de Pien. Ces morceaux qui appartiennent au monde végétal, une fois recomposés en miroir – en kaléidoscope – produisent un type de symétrie que l'on retrouve davantage dans le monde animal. L'ordre des choses bascule et devient incertain. Les certitudes objectives se trouvent investies d'incertitudes subjectives. Ces compositions rappellent aussi les tests de Rorchach, capables d'induire des associations appartenant strictement à l'ordre des projections imaginaires. Ces ornements floraux qui s'animent se rapprochent aussi de ces hallucinations visuelles qui résultent des troubles psychotiques ou tout simplement de la consommation de certaines drogues. L'univers de Pien est peuplé de ces choses qui paraissent de prime abord belles et charmantes mais qui, lorsqu'on s'y attarde,



Edward Pien, *Papier peint/WallPaper*, 2013.

deviennent inquiétantes et monstrueuses, dans le sens maniériste du terme.

En voyant ces tapisseries dansantes, faites de représentations mi-végétales, mi-animales, que Pien a créées en transformant de façon somme toute assez simple les fleurs de son jardin, on ne peut s'empêcher de penser aux grotesques de l'Antiquité, à ceux de la Domus Aurea que les maîtres de la Renaissance ont redécouverts et remis au goût du jour dans l'ornementation des palais, parmi lesquels on peut compter les Loges de Raphaël au Vatican. L'origine même du mot rappelle les lieux de leur découverte moderne. En explorant les ruines de Rome souvent enfouies sous terre, dans des « grottes », les fresques des villas qu'on parcourait étaient éclairées au flambeau. De ce fait, les figures mythologiques et fantastiques aussi bien que la flore et la faune qui y étaient représentées semblaient s'animer sous les éclairages des amateurs d'antiquités qui visitaient ces lieux d'une autre époque[2]. À la Renaissance et durant les trois siècles qui suivirent, ces images hybrides, fantastiques et ornementales ont permis aux peintres de développer un vaste champ expressif, loin des contraintes de l'obligation de narration et de vraisemblance qui leur étaient imposées par les normes et conventions picturales de l'époque. Ces images étaient des composés de figures humaines, animales, végétales et minérales; les règles picturales et conceptuelles ne s'appliquant pas, elles ouvraient la porte à toutes les combinaisons possibles. Refoulées aux marges de l'art, dans l'ornementation, elles ont été imprimées sur du papier suivant les techniques d'inspiration chinoise au XVIII[e] siècle (en même temps, d'ailleurs que se développait le goût pour les chinoiseries). En animant les images de fleurs, en les recomposant pour leur donner un aspect animal, Pien accomplit en quelque sorte le projet fantasmatique qui se trouvait derrière les grotesques.

À moins de vivre dans un déni complet de la sexualité, on observera également que ces fleurs-insectes prennent parfois l'apparence d'organes génitaux, masculins aussi bien que féminins. En fait, n'eût été leur stylisation et leur inscription déguisée, dans certains cas, ces représentations pourraient presque paraître obscènes tant elles sont explicites. De toute évidence, l'artiste a exploité sciemment quelque chose qu'il a découvert en jouant avec la reproduction symétrique de ces fragments de fleurs et en les animant de façon rythmique. Et, justement, parce que tout cela n'est qu'ornementation et jeu formel, il a pu faire voir avec beaucoup de subtilité ce qui généralement ne se montre pas. L'univers de Pien est d'emblée celui du rêve et peut-être même celui du cauchemar. Les vidéos de l'artiste que le commissaire Murray a montré dans une séance du FIFA, qui s'est tenue pendant que l'installation était visible à la Cinémathèque, dénotent toutes un parti pris évident de l'artiste pour l'inconscient et les états anxieux qui émanent de nos rapports avec les choses (voir, entre autres, *Hair Play*, 2010[3]). Sur un mode un peu plus ludique et extrêmement séduisant, *WallPaper* ne rompait en rien avec ce monde cauchemardesque où l'enfance de l'art – pour reprendre cette idée de Sarah Kaufman – n'a rien à voir avec ces jeux anodins qu'on aimerait bien se remémorer.

Louis Cummins

1 On peut voir des extraits de *WallPaper* sur *Vimeo* à cette adresse : http://vimeo.com/42478030.

2 Comment ne pas rappeler ici le magnifique film de Werner Herzog, *Caves of Forgotten Dreams*, 2011, où le cinéaste prétend retracer jusque dans les grottes préhistoriques de Chauvet en France la fascination humaine pour les images animées – et qui expliqueraient l'origine même du cinéma ?

3 *Hair Play*, peut être vu sur *Vimeo* également : http://vimeo.com/15721562.N.D.L.R. Ed Pien, *WallPaper* a été exposé lors à la 31[e] édition du FIFA, Salle Norman-McLaren de la Cinémathèque québécoise, du 15 mars au 7 avril 2013.