

Vikky Alexander

Nordic Rock

Commissaire : Caroline Andrieux

Grande salle



Dans la foulée d'une rétrospective en 2019 à la Vancouver Art Gallery, Vikky Alexander propose avec l'exposition *Nordic Rock* une installation précieuse et chargée de fantômes, qui contraste avec la salle brute et imposante de la Fonderie Darling.

Cet écrin industriel abrite de fragiles sculptures représentant de façon très stylisée des éléments de mobilier de design intérieur, tels un lit, une chaise, un banc. Fabriquées à partir de verre dichroïque, dont la matière irisée reflète la lumière en un spectre de couleur, ces sculptures minimales d'une délicatesse extrême sont présentées sur des piédestaux, sorte d'îlots disposés dans l'espace visant à renforcer leur inaccessibilité. À la manière de bijoux ou de pierres précieuses, captant et renvoyant la lumière, ces objets dysfonctionnels, qui ont pour but de séduire et de stimuler le désir, attirent autant qu'ils figent le regardeur. Leur surface, à la fois miroitante et transparente, joue subtilement avec la patine et l'architecture du bâtiment patrimonial. Paroxysme du luxe, ces œuvres tendent à révéler l'extrême tension entre un ancien quartier ouvrier et le massif développement immobilier actuel, destiné à une population de bien nantis.

Autres éléments structurants de l'exposition, deux imposantes murales disposées en quinconce et réalisées en vinyle à partir de collages photographiques se déploient en vis-à-vis, sur la pleine hauteur de deux pans de murs. Composées d'images glanées dans les revues, ces dernières associent par la technique du collage, autant des vues de paysages dramatiques ou sublimés que des plans rapprochés de textures, simulations de

matières organiques ou végétales. Par ces immenses fenêtres qui ouvrent sur des horizons fantasmés, par ces distorsions d'échelle et par ces jeux de faux-semblants, l'artiste souligne les stratégies d'appropriation et de substitution de la nature utilisées en marketing dans les marchés de l'immobilier et de la décoration intérieure. Elle pose également la question d'auteur par la réappropriation et la recontextualisation des images.

Vikky Alexander est une artiste conceptuelle qui questionne dans son travail la culture de consommation et ses fantômes. Ses œuvres se démarquent par leur capacité à interroger le monde de l'illusion et des désirs matériels en faisant usage du langage de l'architecture et du design, empruntant à l'imagerie des luxueux magazines de mode et de design pour engager le sujet du désir, de la marchandise et la façon dont la société nous projette dans ces environnements irréels. Par le biais d'interventions minimalistes réalisées en photographie et en sculpture, usant de stratégies déclencheuses de pulsions, l'artiste joue avec les matières réfléchissantes et les illusions optiques.

Caroline Andrieux

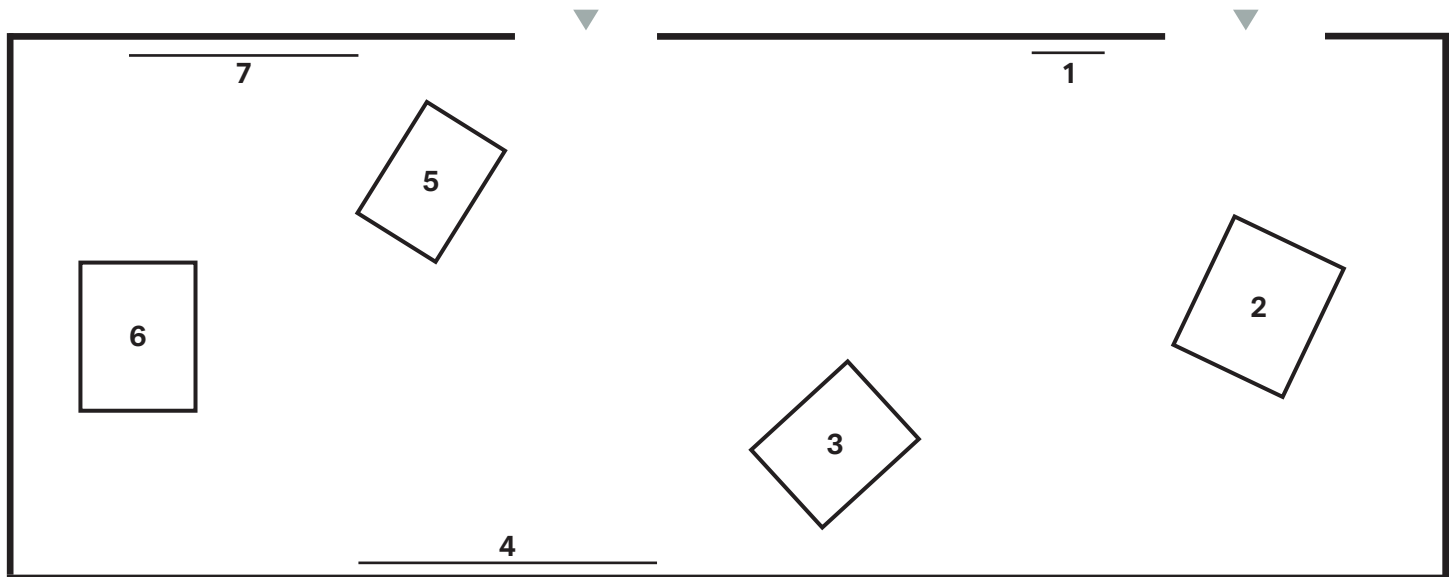
Cette exposition a été réalisée grâce à une contribution majeure de Numérart.

Vikky Alexander

Nordic Rock

Commissaire : Caroline Andrieux

Grande salle



1. *The Ice House*, 1988, Cartes postales originales, 76 x 76 cm
2. *Dichroic Bed*, 2020, Verre dichroïque, 71 x 122 x 152 cm
3. *Glass Chaises Longues*, 2020, Verre dichroïque, 81 x 46 x 122 cm (chacune)
4. *Nordic Rock*, 2020, Vinyle, 561 x 491 cm
5. *Dichroic Chair & Table*, 2020, Verre dichroïque, 91 x 40 x 40 cm et 35 x 35 x 35 cm
6. *Dichroic Benches*, 2020, Verre dichroïque, 91 x 91 x 40 cm (chacun)
7. *Frozen Wall*, 2020, Vinyle, 332 x 335 x 152 cm

Vikky Alexander

Nordic Rock

Commissaire : Caroline Andrieux

Grande salle



NORDIC ROCK

Vincent Bonin

Lors d'un voyage à Chamonix, en France, au milieu des années 1980, Vikky Alexander a trouvé deux cartes postales de la grotte de la mer de Glace du Mont-Blanc. La première représente un paysage hivernal des plus banals. L'autre montre une vue incongrue : une pièce avec des canapés, une table à café et un foyer, sculptés dans la glace. Chaque année, les habitants du village creusent un tunnel qui permet aux touristes de pénétrer sous la masse d'eau figée depuis plusieurs siècles, et l'on façonne aussi de nouveau cette architecture du réconfort au cœur de la matière indifférente. Vikky Alexander a lancé en boutade qu'au moment de découvrir les images, elle aurait souhaité réaliser elle-même ces meubles en glace. Finalement, elle s'est inspirée de leur aspect générique afin de dessiner les plans axonométriques d'un mobilier qui allait être produit plus tard en assemblant des panneaux de verre. Lors de leurs présentations inaugurales en 1988, sous le titre *Glass Bed with Tables*, les sculptures ont été disposées sur des socles *ad hoc*, ou devant des fonds illuminés de manière théâtrale. Dans les circonstances où ces éléments semblables côtoyaient des œuvres d'autres artistes, leur variation limitée soulignait l'arbitraire de la co-existence d'objets pendant des expositions collectives. Paradoxalement, leur presque invisibilité faisait écho au motif de la galerie vidée qui avait été investi tant de fois au cours des années 1960 et 1970 par les artistes de la mouvance conceptualiste comme geste radical de refus de l'expressivité, mais dont l'articulation s'était imposée à la longue en

trouvant des formes résiduelles de pathos et de valeur ajoutée – un degré zéro de l'anthropomorphisme – contre l'écran du rien à voir. Lorsqu'elles sont documentées devant un fond neutre, sans références aux lieux d'exposition, comme ce fut le cas en 1988, les sculptures perdent un peu de leur lustre d'objets d'art et se rapprochent littéralement de l'iconographie des catalogues de vente de meubles. Elles font cependant aussi briller – par son absence – le fétiche de la marchandise elle-même, car les surfaces des chaises, tables et lits montrent l'« inhabitable », ou l'impossibilité de prendre place, plutôt que la fonctionnalité du design.

L'apparition de ces formes tridimensionnelles à la fin des années 1980 signalait l'abandon d'une analyse de la représentation médiatique du corps menée par Vikky Alexander depuis le début de cette même décennie. Ce passage vers la quasi-abstraction allait déboucher sur une recherche de longue haleine entreprise à partir des années 1990, ayant comme objet d'étude des lieux hétérotopiques ou des enclaves du divertissement (le West Edmonton Mall, Disneyland, Las Vegas, Vaux-le-Vicomte et Versailles, entre autres). Avant cette bifurcation, l'artiste rephotographiait alors surtout des pages de magazines de mode avec une caméra 35 mm, munie d'une lentille macro et installée sur un support de copie réglable. L'opération, qui consistait à recadrer les images en enlevant les légendes et les insignes de marque, lui permettait de défaire l'essentialisme des poses de mannequins (en majorité des sujets féminins), absorbés dans une jouissance feinte, uniquement offerte au regard masculin¹.

Par ailleurs, Vikky Alexander préférait ne pas produire de discours herméneutique sur son propre travail en utilisant les grilles théoriques de l'époque (celle du féminisme infléchi par la psychanalyse et la sémiotique). Elle laissait donc une trame ouverte, multipliant les possibilités de lecture ambivalentes des fragments médiatiques une fois extraits de leurs contextes d'origine, en conférant au regardeur la responsabilité de son inconscient. Bien que ces sculptures de 1988 évacuent la figure humaine, la permutation de leurs composantes convoque néanmoins de manière métonymique la cellule d'une forme-couple *in absentia*, en dessinant la silhouette d'un intérieur bourgeois. De la sorte, cette présence résiduelle du sujet au sein de ces propositions ramène les travaux d'appropriation antérieurs, plus particulièrement la série intitulée *Between Living and Dreaming*, réalisée en 1985. Vikky Alexander avait alors superposé des diapositives 35 mm de vues stéréotypées, mais malgré tout émouvantes, d'hommes et de femmes s'enlaçant, avec celles de paysages idylliques. Pour uniformiser la surface de la représentation, elle avait ajouté des pans de Plexiglas coloré sur ces épreuves. Il serait possible de dire que les objets de verre de 1988 devenaient une sorte d'extension holographique des écrans disposés sur ces photographies, en mettant l'emphase sur la transparence au lieu de l'opacité.

Il faut également mentionner que l'intérêt de Vikky Alexander pour le pouvoir de subversion de la décoration s'est manifesté bien avant cette bifurcation vers des préoccupations avant tout spatiales. Depuis la fin des années 1970, elle a tenté de brouiller la séparation entre la fonctionnalité du design, intégré au principe de l'offre et de la demande, et l'autonomie intellectuelle prétendue du conceptualisme. Entre 1979 et 1980, avec sa collaboratrice Kim Gordon, elle a ainsi formé une firme, Design Office, à New York,

afin de proposer des services aux pairs, souvent sans que ce besoin ait été exprimé explicitement par ceux-ci. Ces travaux (repriser des habits, repeindre illicitement une façade, concevoir des cartes de visite) devenaient humoristiquement un matériau spéculatif sur la valeur fantôme du labeur invisible de certains acteurs du champ de l'art. Dans *Lake in the Woods* (1986), Vikky Alexander a poursuivi cette stratégie de produire des objets hybrides et des signifiants flottants, en recouvrant un mur de la galerie Cash/Newhouse de New York d'une tapisserie de paysage exotique achetée en quincaillerie, semblable à celles que l'on trouvait dans les salles d'attente de cliniques médicales ou de banques. En vis-à-vis, elle a placé des bandes de faux bois avec de petits miroirs. Ce dispositif qui brisait la fascination du spectacle par le truchement de surfaces réfléchissantes mitoyennes, se déployait déjà dans certaines des œuvres de sa série de rephotographies de pages de magazines du début des années 1980. Les clichés répétés ou recadrés étaient souvent greffés de zones sombres redoublant l'espace de l'institution, ainsi que les corps. Cette fois, en s'observant en train de voir dans *Lake in the Woods*, le regardeur pouvait isoler un pan de paysage et éliminer tous les repères contextuels, comme s'il était transporté ailleurs. Parallèlement au déplacement de la logique du design dans le périmètre du champ de l'art, l'une des contributions de Vikky Alexander a consisté à augmenter la visée d'une mise à profit des caractéristiques stylistiques de l'architecture commerciale générique, d'abord expurgées par le modernisme au profit d'un fétichisme de la structure portante de l'immeuble². Or, Alexander ne valorisait pas ces attributs dits vernaculaires pour ensuite les ennoblir et les intégrer aux lexiques déjà institués une fois neutralisés. Elle indiquait plutôt comment un vocabulaire corporatif de la gestion de l'espace et des corps contrôlait – sous le couvert de l'accès aux fantasmes – notre conception de l'usage de ces lieux de

transit ou de divertissement, et définissait les liens sociaux, surtout transactionnels, que l'on y tissait³.

Depuis une dizaine d'années, Vikky Alexander a réactualisé des œuvres de son corpus. Par exemple, elle a produit de nouvelles séries de ses photographies de pages de magazines interceptées des années 1980. Or au-delà de cette procédure, assez commune, de la réimpression, elle s'est également intéressée à la possibilité de greffer un supplément de sens aux vies ultérieures de son travail antérieur. Dans certaines instances, elle a choisi d'en modifier l'aspect ou l'échelle. Les sculptures réunies à la Fonderie Darling procèdent de ce léger déplacement de la première configuration d'objets réalisée entre 1988 et 1990, qui porte avec elle l'histoire de son inscription dans le discours de l'art de cette période⁴. L'acte de rephotographier les pages de magazines restait contemporain de la disponibilité de ces images au sein des médias des années 1980 (Alexander, contrairement à Barbara Kruger et d'autres artistes de son groupe affinitaire, n'utilisait jamais d'iconographie datée). En retirant stratégiquement une partie de l'affect, les sculptures constituaient également un contreexemple critique aux réinvestissements réactionnaires de la subjectivité masculiniste dans la peinture néo-expressionniste. Lorsque les œuvres réapparaissent aujourd'hui, on lit le décalage entre leur réactualisation sous le présent régime du néolibéralisme, et la condition postmoderne d'hier. Cette version récente du cycle présentée à la Fonderie Darling réitère toute la séquence de la permutation des éléments de la première mouture en y ajoutant le verre dichroïque, qui rend encore plus perceptible la lumière ambiante filtrée par les immenses fenêtres de la Grande salle. L'utilisation de cet amalgame de multiples couches d'oxydes métalliques colorés crée également l'illusion d'un changement de l'aspect de l'objet au gré des mouvements du regardeur.

Il s'agit d'un matériau relativement nouveau, qui dispose d'un coefficient d'étrangeté lors d'une première rencontre. De plus, la réapparition de ces œuvres à plusieurs années d'intervalle de leur présentation inaugurale répond aux possibilités et aux contraintes du site de la fonderie lui-même, ainsi qu'au contexte économique de la spéculation immobilière et de l'embourgeoisement urbain de Montréal.

Ici, ces sculptures nous font aussi penser au parachutage des « objets spécifiques » modulaires de Donald Judd dans les vastes salles de la Dia Beacon : une ancienne usine de boîtes Nabisco réaffectée. Vikky Alexander a ajouté d'autres éléments aux configurations de meubles, qui pervertissent encore plus le sublime de l'architecture industrielle recyclée. Tous les détails révélant la fonction initiale du site, intégrés aux murs, au sol et au plafond de l'aire impartie à l'exposition, disposent de la même intensité malgré la variation de leurs dimensions. Par exemple, l'immense fournaise se fusionne aux aspérités minuscules de la brique. Ces détails constituent les insignes fantomatiques d'un passé superficiellement regagné, une histoire pourtant inaccessible au plan de la lutte des classes. En produisant des collages rudimentaires, gonflés sur du vinyle afin de s'assujettir en mode « all over » aux portions des panneaux de gypse la Grande salle, Vikky Alexander souhaite infléchir les présupposés de la phénoménologie de la réalité virtuelle, elle aussi déterminée par une simulation de l'authentique. De façon générale, la modulation de ces grilles cybernétiques derrière le casque déplie une étendue perspectiviste continue, sans ruptures. Au lieu de l'immersion, on trouve dans les œuvres des non-sites composites, où rien ne semble au bon endroit. Ainsi, une première murale surdimensionnée montre une bande abstraite, à l'instar d'un rideau tiré ou de l'éblouissement de l'éclair, tandis qu'une vue de la mer découpe illusoirement une échappée. Une seconde

intervention juxtapose des échantillons de texture artificielle de pierre et de bois avec un fragment de paysage océanique semblable au premier. La transition de ces trompe-l'œil vers la superficie de l'enceinte architecturale fait entrevoir la possibilité que la patine d'un site patrimonial puisse relever aussi de l'ordre de la fabrication. Il est facile désormais de recréer d'une manière précise la « vérité des matériaux ». Bien que très photogéniques, les meubles de verre de Vikky Alexander font, quant à eux, tâche au sein de cet environnement chaud, en mettant au-devant de la scène des surfaces froides et intouchables. Émanant de derrière les fenêtres translucides, la valeur ajoutée de la lumière du soleil vient choir contre ces pans de couleur iridescents, déjà ruinés, qui sont pourtant sans signes d'usure, comme figés dans un éternel présent. Ils s'interposent désormais entre notre corps, la fonderie, et le dehors, créant un site imaginaire de la complicité spéculative.

Dans une pièce de 1970, l'artiste Robert Barry plaçait en lettres de vinyle sur le mur des galeries une citation d'Herbert Marcuse : « *Some place to which we can come, and for a while "be free to think about what we are going to do"* ». L'énoncé pourrait sembler naïf aujourd'hui. Barry, comme d'autres membres de sa génération, croyait que ces lieux pouvaient servir aussi de parenthèses de la réflexivité et de l'agentivité. Dès les années 1980, il s'est avéré qu'un tel discours n'était plus tenable. Prémunie de tout cynisme, Vikky Alexander a essayé de cerner la perversion de ces espaces de la fuite qui nous promettent des rituels d'émancipation, une idylle avec nous-mêmes, en rejetant nos corps au-dehors après usage. Au lieu d'offrir des écrans sur lesquels nous pouvons projeter quelque chose – un site utopique regagné –, elle met en exergue nos tentatives ordinaires et paradoxales de se déprendre du capitalisme dans des enceintes architecturales coupées du monde social. En revanche, ses œuvres nous font prendre acte que ces fantasmes

renforcent précisément la capture de ce système d'accumulation et d'extraction qui produit de l'abstraction, en engloutissant un territoire réel où la vie collective, plutôt que le rêve individuel, aurait pu prendre son essor.

Notes

¹ Sur la pratique de re-photographie de Vikky Alexander, voir Leah Pires, « Double Takes », dans *Vikky Alexander: Extreme Beauty*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, Figure.1, p. 51-64.

² Brian Wallis décrit cette contribution en l'associant à un dépassement de l'approche de Robert Venturi, Denise Scott-Brown et Steven Izenour dans leur projet de 1972, *Learning from Las Vegas*. Voir : Brian Wallis, "Vikky Alexander," dans *Vikky Alexander* (Calgary : Stride Gallery, 1998), n. p.

³ Au sujet du travail de Vikky Alexander sur l'espace et l'architecture, voir Vincent Bonin, « Vikky Alexander : Beyond the Seduction of Enclosures », dans *Vikky Alexander: Extreme Beauty, op. cit.*, p. 99-118.

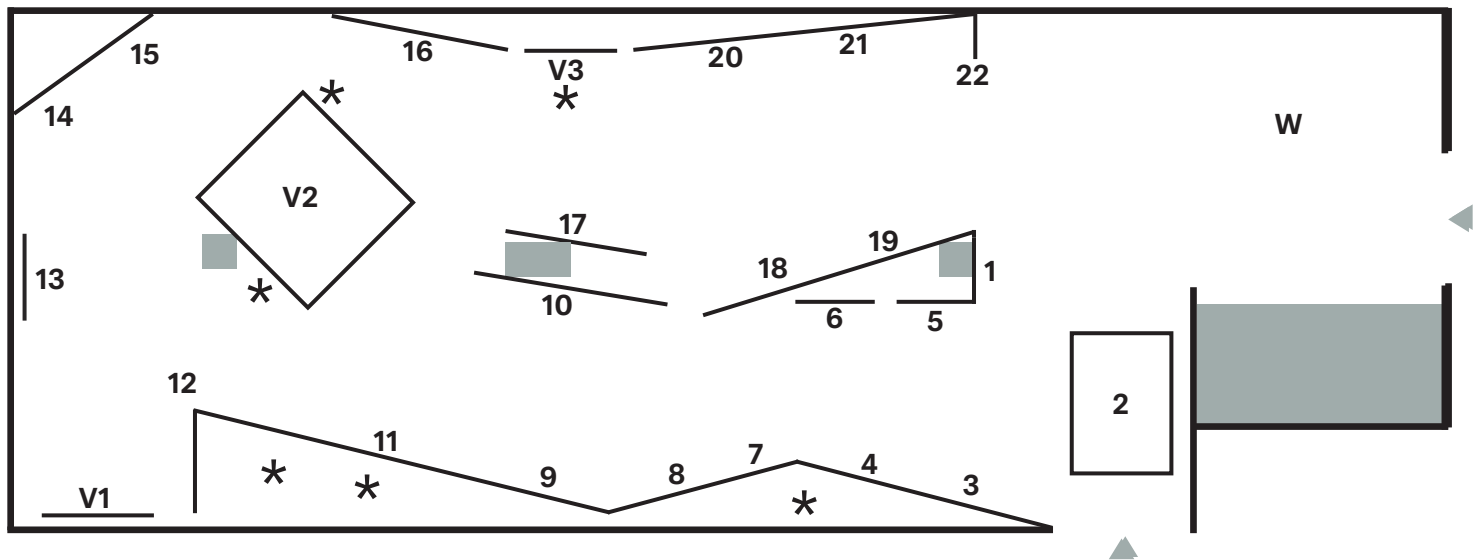
⁴ L'amorce de cette réactualisation précède l'exposition de la Fonderie Darling, car en 2000, Vikky Alexander avait produit *Mirror Chair*, qui reprenait un élément de la série.

Michael Eddy

Je suis

Commissaire : Milly-Alexandra Dery

Petite galerie



Impressions sur Tyvek, Matrices en styromousse 2017 - 2020

1. Luther 3000
2. La Matrice
3. Plage
4. La Traversée
5. Mariage
6. Bibliothèque
7. Hippies
8. Émeute
9. Foule
10. Je suis
11. Young George
12. Bras
13. En grève mais en force
14. Université
15. Bar Mononcle
16. Tsarnaev dot biz

17. Vague Bleue
18. Steve Madden
19. Salle de classe
20. Missionnaires
21. Renaissance
22. Le dernier mot

Videos

- V1. *Infinite cruelty, for nothing*, 2017, 33 minutes
V2. *Extremities*, 2020, 10 minutes
V3. *Coercion*, 2020, 11 minutes

Autre

- * *Armchair Participants*, 2017 - 2020, Cuir provenant de sofas trouvés
W. *Wendels Institution*, 2010 - 2016, Chapbook

Michael Eddy

Je suis

Commissaire : Milly-Alexandra Dery

Petite galerie



Pour sa première exposition personnelle au Canada, l'artiste montréalais Michael Eddy réunit diverses formes de son travail récent, dont ses impressions de scènes de la vie contemporaine, ses vidéos intimistes et ses personnages humanoïdes. Intitulée *Je suis*, l'installation constitue un ensemble hétéroclite et contrasté qui défie toute interprétation hâtive, ou simpliste.

Le titre de l'exposition renvoie à la formule de solidarité exprimée à la suite des attentats contre le journal Charlie Hebdo, et à ses maintes reprises en de nouveaux slogans. Par la suppression de cette référence directe à l'événement, *Je suis* invite le public à imaginer un nouveau complément à ce verbe d'état, à ce cri de ralliement désignant l'auto-expression en général. D'une œuvre à l'autre se déploie un récit à la fois cohérent et dissonant qui, non sans humour et un brin de provocation, critique le conservatisme ambiant et la prétention à l'universalisme. Les images se confrontent et amènent le public à s'interroger ; qu'est-ce qui est licite, ou simplement acceptable, de dire, d'écrire ou de montrer ?

Une série d'impressions sur papier Tyvek, réalisée à partir de matrices coupées dans du styromousse trouvé, reproduit un langage visuel inspiré des gravures sur bois du Moyen-Âge et des caricatures politiques contemporaines. Par l'intermédiaire des images représentées, Eddy pose les bases d'une réflexion sur la liberté d'expression au sein de la conversation démocratique, tout en proposant une lecture critique des valeurs néolibérales et de la ploutocratie nord-américaine. Divers types de discours prennent ainsi forme, en fonction de

l'iconographie des personnages et des lieux figurés : celui du « mononcle¹ » accoudé au bar, ceux provenant des gens assis devant leurs ordinateurs et se répandant sur le Web, ceux transmis par le système d'éducation et par les voix dominantes de la politique et des médias, ou encore celui de la foule en colère qui voit sa dissidence contrée par la répression policière.

À ce corpus s'ajoutent des vidéos qui ponctuent l'espace de la Petite galerie, déjà chargé de double sens. Dans un registre plus sombre évoquant les *snuff movies* ou l'esthétique *soft porn*, les œuvres *Infinite cruelty, for nothing* et *Extremities* montrent des interactions troublantes, voire dérangeantes, entre divers objets. La mise en scène de pulsions viscérales, d'un vocabulaire de l'interdit, de la transgression et du désir évoquent ainsi ce qui demeure non-divulgué, censuré, voire refoulé. Entre les impressions figées et les images animées, un dialogue émerge et laisse entendre que la prise de parole en public opère parallèlement avec la construction identitaire d'un individu, cette dernière se développant en tension entre ce qui est performé ouvertement et ce qui est inhibé, caché aux yeux des autres.

Entretien une ambiguïté manifeste et favorisant un second degré de lecture, l'exposition *Je suis* incite à l'anticonformisme. Comment résister aux discours-slogans dans lesquels les idées simplifiées à l'extrême paralysent la conversation ? Est-il possible de se frayer un chemin à travers la foule ? Tout en abordant des questions délicates dont celle de la liberté académique et de la montée des discours haineux, Eddy ironise

sur le caractère préfabriqué de certaines exhortations publiques qui se résument finalement à une démonstration factice, édifiante ou non. Au fil de la déambulation dans l'espace, des sculptures créées à partir de chaises et de divans recyclés – des *Armchair Participants*² comme les nomme l'artiste – rappellent l'omniscience du regard de l'autre, la présence de celui qui observe passivement, mais avec passion.

Milly-Alexandra Dery

Notes

¹ Québécoisisme qui peut être utilisé à la fois comme un surnom affectueux donné à son oncle ou de manière péjorative pour désigner un homme aux pensées traditionnelles, ou même arriérées, adepte de blagues libidineuses.

² Utilisé comme adjectif, le terme anglais « armchair » désigne l'attitude d'une personne qui participe sans avoir de réelle implication ou expérience sur un sujet, et qui le vit par procuration.

Michael Eddy est lauréat du programme d'Ateliers montréalais 2019-2022 de la Fonderie Darling et reçoit le généreux soutien de la Fondation de la Famille Claudine et Stephen Bronfman.

L'artiste aimerait remercier le Centre Canadien d'Architecture pour sa précieuse contribution.

Michael Eddy

Je suis

Commissaire : Milly-Alexandra Dery
Petite galerie

LA CACHE DU ROI CHAISE

Jeanne Randolph

Le Trône, ou le vol au service de l'identité

« On pourrait croire que ces trucs se vendraient, mais personne ne lance sa carte de crédit dans ma direction », dit le Roi Chaise. *Le Roi Chaise* était le personnage de vendeur de cet homme à la télévision et dans les médias sociaux. Le Roi Chaise m'avait invitée au sous-sol où le mobilier populaire était en attente. Le sous-sol était vivement éclairé, les murs bien scellés, la température et la qualité de l'air étaient impeccables. Cette vaste pièce était d'un bleu pâle. Ses huit pilastres élancés étaient d'un Rouge Impérial brillant.

« Si ce trône de marbre, par exemple, songea tout haut le Roi Chaise, a été fabriqué pour Charlemagne, mais que personne ne veut payer un sou pour lui, il est sans valeur, non ? »

Le trône avait exactement l'apparence décrite sur Wikipédia : « quatre simples plaques de marbre couleur crème jointes par des lanières de bronze. » Sa forme était austère : une plaque verticale de chaque côté du cube du siège et une plaque dorsale incurvée. Il avait l'air d'une chaise, sauf que cinq larges marches de marbre blanc menaient à ce trône, froid et perché sur quatre épais piliers de calcaire. Les piliers formaient une lourde table de quatre pieds de haut dont les côtés droit et gauche étaient ouverts.

« On pouvait s'humilier en se glissant sous le trône sur les genoux et les mains. Charlemagne avait grand plaisir à voir les visiteurs faire cela. Ça le faisait pouffer de rire comme un enfant ravi. »

Qui avait murmuré cela ? C'est même trop dire que d'appeler cela un murmure. Cette voix, si c'en était une, n'était pas aussi forte qu'un murmure. Je la perçus davantage comme un vrombissement, comme des ailes de moustique près de l'oreille.

Le trône de Charlemagne me vrombissait un message.

« La plaque de mon bras gauche fut autrefois une table de marbre dans une caserne de pompiers du Trastevere au premier siècle. Vous voyez les lignes grattées dans le marbre ? Pour se distraire, des pompiers qui s'ennuyaient avaient gratté les lignes en grille nécessaires pour jouer le jeu du moulin. En 326 de notre ère, la plaque fut chapardée aux fins de la construction de l'Église du Saint-Sépulcre à Jérusalem. Les égratignures n'avaient pas été effacées à Jérusalem. Elles furent prises pour des graffitis chrétiens occultes. Cinq cents ans plus tard, cette plaque de marbre égratignée fut subtilisée parmi les ruines de l'Église du Saint-Sépulcre. Liée de façon ostentatoire à la période du culte d'État romain, la plaque défigurée conférait à Charlemagne une sorte d'immortalité à l'envers, bien que certes païenne. Au lieu de se projeter en avant pour l'éternité, sa validation remontait en arrière de toute éternité. »

Le trône changea brusquement de sujet, comme s'il s'étouffait avec mon amour de l'histoire, et non le sien.

« J'avais été protégé des bombes de la Seconde Guerre Mondiale ; j'avais été enterré dans le sable et couvert de papier goudron. Depuis maintenant huit décennies, les petits morceaux de goudron collés à ma surface irritent celle-ci d'une insupportable allergie. »

La Chaise berçante, ou les mythes de l'aubépine

Une cloche transparente de l'époque victorienne était placée au-dessus d'une chaise berçante sur un piédestal. La cloche était un peu plus grosse qu'une tasse de café ; la chaise berçante en bois d'aubépine n'était pas plus grande qu'un stylo à bille. La minuscule chaise avait été méticuleusement sculptée. Le siège était absolument charmant : une toute petite plaque de bois avait été taillée pour donner une subtile courbe en forme de S devant servir de solide siège. Il était joliment concave à l'arrière, puis s'écoulait en une convexité où les genoux de l'occupant fléchissent au-dessus de l'avant. Huit barreaux délicats formaient le dos de la chaise. Les barreaux étaient stabilisés au sommet par un rectangle en bois courbé aux coins arrondis. Ce qui était frappant, c'est que la beauté discrète de la chaise tenait à ses proportions parfaites et à la précision irréprochable avec laquelle les diverses sections de la chaise avaient été ajustées ensemble. La surface de bois d'aubépine était si claire qu'elle en paraissait pour ainsi dire vertueuse.

D'après le Roi Chaise, c'était une pièce authentique, d'environ cinquante ans. Il décrivit une toute petite étiquette en cuivre gravé sur le dessous du siège : FAIT AU QUÉBEC *par A. Nadeau.*

Je me suis penchée plus près afin de mieux apprécier le détail de la chaise.

Le Roi Chaise souleva soudain la cloche et la posa sur un bureau de chêne juste à côté. À mon grand étonnement, j'étais si près que je pouvais entendre la chaise – ou le bois d'aubépine – gronder.

« M. le Roi Chaise ! bredouillai-je. La chaise ! Elle fait un son plaintif. Cela fait peur. C'est perturbant ! »

« Ha ha », répondit le Roi Chaise. Ses yeux se plissèrent. Son rire était grossier : « Ha ha, je vous ai fait peur, non ? »

« La chaise souffre ! », gémis-je.

« Savez-vous quel jour nous sommes aujourd'hui ? », me demanda le Roi Chaise.

« Euh, c'est un vendredi, je crois. »

« Réfléchissez donc un peu plus, dit le Roi Chaise d'un ton bourru. Pas n'importe quel vendredi, mais Vendredi Saint. Pendant des millénaires, nous avons été témoins des sanglots et des gémissements de l'aubépine le Vendredi Saint. L'aubépine est l'arbre qui fournit la couronne d'épines plaquée sur la tête de Jésus. Ha ha ! »

La chaise était si petite que je n'osais pas la toucher pour la réconforter.

Le Roi Chaise poursuivit, cruellement jovial : « Et quand on cueille une épine de cet arbre, il crie ! Il se pourrait même qu'il saigne. Ha ha ! Comment Albert Nadeau a-t-il fait pour supporter ce genre de boucan et de dégât pendant qu'il travaillait sur l'aubépine avec son bon vieux couteau Buck Brothers ? »

Tapiserie du dix-septième siècle, ou un exemple de mauvaise reconnaissance

Afin de répondre à un appel téléphonique, le Roi Chaise avait quitté le sous-sol, mais en revenant maintenant, il hurla du haut des marches : « Avez-vous déjà découvert mon ange ? » Pour être polie, je jetai un

coup d'œil rapide aux objets à une certaine distance du cube abrasé de calcaire blanc que j'étais en train de contempler.

Un oreiller de tapisserie était à peine discernable sur un banc en merisier uni à deux pilastres d'où j'étais.

Quand je me rapprochai, je lus la carte à côté de l'oreiller :

Ange de tapisserie du 17^e siècle
avec garnitures personnalisées
sur riche soie or avec dos en velours
de soie de Sienne
3 000 \$

Un ruban richement orné formait la bordure de la tapisserie, l'attachant par du fil ultramarine très fin à l'avant de l'oreiller. Je m'émerveillai de cette ravissante tapisserie, blanc de parchemin, touches de vert de minuit, roussâtre avec des brins bouclés de jaune impérial. Les couleurs s'assemblaient pour former un putto au moment où il entre en collision avec un étalage — d'œufs de cygne ? De petits pains ? Ces touffes étaient-elles les ondulations de la meringue ?

Était-ce un amerrissage ou un atterrissage forcé ?

« Ai-je l'air des *putti* de Raphaël dans la peinture de la Madone Sixtine ? »

« À vrai dire, non », répondis-je sans avoir entendu qui que ce soit poser la question.

Les chérubins en général ont inspiré de nombreuses compagnies : Cherub Children's Shoes, Cherub Flaorotherm, Cherub Availability Services (cybersécurité), Cherub Hair, tomates Cherubs, Cherub Software, et ainsi de suite. Leur attrait est évident, si *cherub* évoque ces spectateurs adorablement inoffensifs sous le nuage de la Madone Sixtine.

Les adorables chérubins de Raphaël en bas de la peinture de la Sixtine ont été copiés *ad nauseam* depuis 1512. Des copies peuvent être vues sur des cartes de souhaits, des t-shirts et des tasses de thé, des cendriers et des pyjamas en polyester. Les mignons chérubins de Raphaël sont potelés et roses, les yeux brillants de curiosité.

J'ai fixé les yeux de ce chérubin d'oreiller. Ils étaient sombres. Ils étaient tendus et étroits. Ses sourcils ressemblaient à des comètes finement tatouées et sa bouche était figée en une dure ligne rouge.

Les chérubins chrétiens ne volètent-ils pas joyeusement dans les airs en souriant aux saints tout proches ? Les chérubins chrétiens ne plongent pas tête baissée vers leur perte. Et les ailes de ce bonhomme grassouillet ne ressemblaient pas à des plumes. Ses ailes paraissaient gommeuses, comme de la cire fondante.

« *Vai a dormire !* Endors-toi... Tombe de sommeil ! Tombe, petit Icare, tombe ! »

La Chaise de Rekhmirê, ou considérations sur l'Essence

Une chaise élancée de cèdre sculpté avait été placée sur douze planches de bois d'acacia blanchies à la chaux. La chaise en bois de cèdre n'avait pas de bras. Ses quatre pattes maigres étaient courbées comme les membres arrière d'un chat, ses pattes félines charnues fermement appuyées sur les planches. L'arrière de la chaise traçait un triangle : une frêle branche de cèdre s'ajustait parfaitement dans un trou à l'arrière de chaque côté du cadre du siège. Les branches gracieusement tordues étaient liées ensemble à leur sommet. Il y avait dans cette chaise triangulaire plus d'air que de soutien.

Une note Post-It rose était collée sur le côté du cadre du siège. Une écriture minutieuse identifiait clairement la chaise comme suit :

Env. 1479–1400 avant J.-C., règnes de Thoutmôsis III - Amenhotep II Haute-Égypte, Thèbes, Cheikh Abd el-Gournah, tombe de Rekhmirê.

Le parfum du cèdre était intense. Il était presque palpable. Non seulement emplissait-il mon nez et mes poumons, mais il emplissait aussi mes oreilles. Il se posait comme une pellicule sur la surface de mes cornées. Il résonnait dans ma conscience tel une cymbale frémissante.

Je n'entendais rien, mais je savais que quelque chose m'était transmis.

« Les Égyptiens du règne de Thoutmôsis III possédaient un ka, une instance personnelle de la force vitale. Mais ils n'avaient pas encore découvert l'Être. Les Égyptiens n'avaient pas encore découvert les propositions philosophiques. Leur ethos était limité aux actes et aux choses. Les incantations magiques n'étaient pas des prières. Elles étaient des moyens technologiques d'influencer les actes et les choses. »

Il se peut que la chaise ait voulu communiquer avec moi. (Le parfum du cèdre pouvait être une coïncidence.)

Il se peut que le bois de cèdre lui-même ait voulu communiquer avec moi. (Le parfum du cèdre est un composé organique volatil, universellement utilisé par les plantes pour se transmettre des signaux.)

Si la chaise était en train de m'enseigner quelque chose, son message était : « Essentiellement, pour les Égyptiens, je n'étais rien d'autre que le statut conféré par le précieux bois de cèdre de Syrie. »

Si le bois de cèdre lui-même était en train de m'enseigner quelque chose, son message était : « Je vous le dis – l'Être de cette chaise n'est rien d'autre que mon Être, l'Être du bois de cèdre de Syrie. Ni la forme physique, ni l'argent ne déterminent l'Être. » Cette déclaration aromatique semblait être une preuve que les plantes absorbent la philosophie heideggérienne, même quand elles sont tordues pour faire des meubles.

La Chaise Coconut, ou la posture expressive et le changement social

« M. le Roi Chaise, dis-je avec la voix la plus timide et la plus perplexe que je pus feindre, pourquoi la chaise Coconut de George Nelson se trouve-t-elle ici ? N'est-elle pas une icône moderniste très convoitée depuis 1955 ? »

« À des fins d'affaires » fut sa réponse.

Elle aurait pu être appelée la chaise cantaloup, la chaise cuillère, voire la chaise concave, mais comme l'avait dit cet imprésario du design qu'était George Nelson : « Le design est une réaction au changement social. » Dix ans après la Seconde Guerre mondiale, les dirigeants d'entreprise trouvaient ça formidable, les changements : boire du rhum de la Barbade avec une paille dans une noix de coco, les formes aérodynamiques des autos, les jupes serrées, les bureaux à aire ouverte, la variété des couleurs de polos Lacoste, l'Édifice Seagram, New York en général. Je n'ai rien dit de tout cela au Roi Chaise. Je savais parfaitement que le Roi Chaise interprétait l'histoire comme un approvisionnement infini d'objets. Si le Roi Chaise avait été mon père et que j'avais encore été un adolescent rebelle, j'aurais crié : « Vous ne comprenez absolument rien au contexte! Vous n'avez pas la moindre idée de ce que signifie le mot *histoire* ! » Et puis, avec un grand geste, je disparaîtrais de la pièce en coup de vent.

Le Roi Chaise marcha d'un pas tranquille jusqu'à un coin éloigné afin de répondre au téléphone.

« Vous avez l'air de vous sentir seul », dit Coconut. J'étais certain que Coconut allait répondre : « Je le suis. »

C'est une question de posture. Quand une personne s'installe dans la chaise Coconut, elle a aussitôt l'air alangui. Les bras se détendent lorsqu'ils cherchent sans effort les bords de la chaise et ceci exprime de la confiance en soi, notamment parce que l'épine dorsale n'est pas raide. Une posture droite exprime l'orthodoxie. Le cadre supérieur du demi-siècle se prélassait plutôt dans Coconut ; portant son regard au loin dans la pièce, il avait plaisir à voir tout le changement social de l'après-guerre.

« Excusez-moi si je vous parle, dis-je à Coconut, mais le changement social sous le Capitalisme tardif trouve un parfait exemple dans le télézard. La colonne vertébrale voûtée, la tête penchée vers l'avant, une main sur la télécommande ou les deux pouces sur un téléphone cellulaire – peut-on vraiment croire que cette posture exprime la participation au changement social ? N'exprime-t-elle pas plutôt la soumission au changement social ? En d'autres mots, j'ai bien peur que l'homme d'aujourd'hui n'arriverait pas à prendre sa place (psychologiquement s'entend) dans la chaise Coconut. »

Coconut en convint d'emblée. La chaise Coconut fut construite sur le rapport entre la chaise et la personne assise sur la chaise, la chaise et la personne unies dans leur moment historique.

(Traduction de Christian Roy)

Jeanne Randolph est critique, auteure, artiste de performance et psychiatre. Son travail s'intéresse aux relations entre l'art et la théorie psychanalytique.