



Maggy Hamel-Metsos, *Simile Aria*, 2025.
Vue d'installation à la Fonderie Darling.
Photo - William Sabourin.

Marian Gates

ÉTAT DE BÉANCE

■ Arts visuels

Simile Aria

MAGGY HAMEL-METSOS
COMMISSAIRE: RENAUD GADOURY

Fonderie Darling, Montréal
20 mars au 18 mai 2025

La béance est ce qui est grand ouvert ou ce qui est prêt à engloutir, à abîmer. Mais aussi, plus anciennement, elle désigne un désir; c'est aspirer, tendre à. L'exposition *Simile Aria* de Maggy Hamel-Metsos est marquée par la tension interne de ce terme, déployant dans la grande salle de la Fonderie Darling le creux d'une sensation: on entre dans un désir de dire, où la vérité se délie à même le morcellement de son expression. Présentée au printemps dans le cadre de l'inauguration de la nouvelle programmation sous la direction artistique et générale de Milly A. Dery, cette œuvre est la plus monumentale en termes d'échelle dans la production de l'artiste. L'installation s'établit dans la lignée de ses propositions antérieures, qui ont la particularité de nous orienter autrement face à des matières pourtant connues, dans une logique de contraction (*Whole Wide World*, 2022; *One Life*, 2025) ou de déploiement (*Caretakers*, 2021; *O.W.M.B.*, 2023). Ne se limitant pas à une technique – qui peut être filmique, métallurgique ou sculpturale –, la pratique multidisciplinaire d'Hamel-Metsos vise à créer des œuvres relationnelles, à l'apport poétique et aux matériaux bien souvent industriels, qui ne se réalisent qu'en conversation avec le corps et l'imaginaire de son public.

Une telle marge interprétative s'ouvre dans cette dernière œuvre, qui est une scène jouée en deux temps.

Au sommet de deux trépieds munis de loupes, nous sont données à voir deux photographies de petit format, en noir et blanc. L'une présente un enfant en pleurs, l'autre, une cantatrice en plein exercice de voix. Les loupes pointent vers leurs bouches grandes ouvertes. Des allumettes sont placées au dos des photographies, leurs têtes rouges au niveau de la bouche de chaque figure, composition intranquille qui laisse deviner ce qui est à venir. Un miroir s'élève en face de l'ensemble.

Avant même que le regard ne se pose sur cet assemblage, c'est la scansion d'un orgue qui saisit. L'instrument, choisi pour épouser l'ampleur de l'espace de la Fonderie, a été démantelé par l'artiste de manière à lui retirer sa stabilité: dépouillé de sa charpente en bois, l'orgue est édifié en sept structures suspendues à un plafond de près de douze mètres. Chacune est greffée d'un compresseur d'air industriel. Un à la fois, chaque agencement produit un son distinct, parole brute et archaïque qui dure de nombreuses minutes, s'étirant jusqu'au rôle. L'orgue à la syntaxe réécrite engendre un effet de sacralité: on se tait et se rapproche de ce cri qui s'exclame puis s'effrite jusqu'au silence. Déconstruit en sept sculptures, comme autant d'autels d'où s'organise le reste, c'est l'orgue qui bat la cadence de la pièce.

Ce battement annonce une fin: à midi cinquante, les rayons du soleil frappent le miroir, passent par les loupes et convergent

vers les photographies qui s'embrasent. Impossible de détourner le regard de cette déchirure blonde qui fend l'air. Ce moment est un sursaut dans la narrativité de l'œuvre, en rupture avec l'énonciation cyclique de l'orgue. L'événement est contingent à la force du soleil, au jour le jour. S'il fait beau, les images sont brûlées, et s'il fait gris, elles sont préservées sur leurs trépieds. Les journées où le soleil frappe, c'est l'artiste qui remplace les photographies par de nouvelles, de manière à assurer la réitération du mécanisme. Le public, qui se rassemble à l'heure dite pour consommer les images et les regarder brûler, participe de cette économie du sacrifice.

Si l'orgue expire sans relâche, les photographies incarnent plutôt l'exigence commune de retenir le cri. L'appel de l'enfant comme celui de l'interprète, à qui l'on donne généralement le droit de communiquer librement leurs sentiments, reste ici silencieux. Toute la tension de l'image, cadrée serrée autour du visage, se tient là – dans cette béance de la bouche, désireuse de dire, mais dont la projection vocale s'arrête en surface, prise par la bidimensionnalité du support papier. Comme un fragment au milieu du visage, la force affective de la bouche accroche notre regard et l'entraîne au fond de l'image: on touche au *butbos*, le fond de l'abîme. Ce sont les loupes qui nous concentrent dans ce rapport intime à la douleur de l'autre, l'examen des images se faisant de manière solitaire, une personne à la fois. Le dispositif détaille les photographies comme il en précipite la fin. La disparition soudaine des images creuse l'œuvre du dedans: avec ces loupes qui ne pointent vers rien, accusant le vide, et ces cendres au sol, c'est maintenant l'absence qui devient le sujet de cet assemblage labile. Celles et ceux qui voient brûler les images héritent de l'émotion des figures comme d'un secret, celles et ceux qui arrivent après cette césure doivent travailler à rebours, reconstituant le vide laissé par la flamme. Ce sont les restes des images fauchées qui font alors événement: «*il y a là*

*cendre*¹». Cette maigre survivance commande l'immense espace de la Fonderie, le désignant par sa seule présence comme dernier reposoir; la salle devient urne, avec nous dedans.

Aller au plus près de l'autre

En opéra, «*simile aria*» désigne une mélodie qui reflète l'état émotionnel de la personne qui chante, en le comparant à un phénomène plus large, bien souvent naturel. Par cette articulation de l'intimité jouxtant le plus grand que soi, on se place dès le début entre deux registres, celui de la finitude et celui de l'infini.

Dans *Simile Aria*, cette dialectique est tracée par le soleil, élément naturel qui rompt l'espace clos de la représentation, causant l'apparition de la flamme et la suppression des images. Elle se comprend aussi par l'orgue, instrument qui peut reproduire les couleurs tonales d'un orchestre complet, ce large répertoire semblant viser une plénitude presque absolue. La variation possible des timbres donnés par les tirants de registre ne se limite pas à l'imitation des instruments à vent ou à corde, mais donne aussi l'impression de la *vox humana*, voix humaine dans un chœur, et de la *vox angelica* ou voix céleste. Si la soufflerie mécanisée des orgues d'aujourd'hui les alimente d'un courant d'air continu, les compresseurs utilisés par l'artiste insufflent ici paradoxalement une certaine humanité à l'instrument en imitant le mouvement des poumons, qui inspirent aussi bien qu'ils s'essouffent. Pour appuyer cet effet du terrestre, les compresseurs qui s'enclenchent bruyamment sonnent faux, en contraste avec les tuyaux dont le renvoi d'air est en harmonie.

La force de l'œuvre réside précisément dans cette manière surprenante de rendre, par l'entremise d'images, de compresseurs et de tuyaux, toute son humanité au cri. Ce dernier, même lorsque silencieux (images) ou mécanique (compresseurs, orgue), reste poignant. L'expérience est émouvante, et

rappelle ce « sanglot esthétique » devant le beau en art dont parle Derrida, un saisissement qui « tient toujours à quelque contraction du gosier, constriction ou resserrement de la gueule². » Face à l'exaltation du cri et à la franchise de ce témoignage, on en ressort la gorge nouée.

Le soir du vernissage, l'orgue recomposé était mis en relief par la lumière, qui tranchait avec le reste de la salle, plongée dans la noirceur. C'est peut-être avec cet éclairage particulier que l'image improbable de cet instrument imposant soudainement soulevé rappelle les dessins d'échafaudages utopiques des architectes expressionnistes de la *Gläserne Kette*³. On dit de ces formes urbaines qu'elles « surgissent en un faisceau cristallin ou dardent comme des flammes [...] semblables à une bougie qui se consume⁴. » Les structures métalliques d'Hamel-Metsos se dressent similairement, comme en réponse au feu véritable qui s'avive à quelques pas d'elles.

Autrement que par sa forme, cette architecture à la grammaire nouvelle nous convoque par l'ouïe. Si l'écoute est une pratique incarnée, elle déborde aussi le corps pour mieux s'établir dans la fréquence de l'autre qui s'exprime. Ici, c'est vers les tuyaux hissés que l'on tend l'oreille, chacun muni de sa fente caractéristique que l'on nomme « bouche ». Véritables sites d'énonciation, chaque disposition de tuyaux est un point de rencontre d'une multiplicité de voix. L'expérience acoustique de ces tuyaux échelonnés, singulière-plurielle, forge un sentiment proche de ce que décrit Hans Scharoun : « L'organisme (*Leib*) de l'architecture devient le corps (*Körper*) de celui qui l'utilise : "La forme, la couleur, la parole et le son sont parties de nous, elles résonnent, s'élèvent, brûlent à partir de la multitude même : la foule elle-même devient actrice et éprouve l'union dans une explosion de douleurs et le tumulte de la joie : *Nous sommes*⁵." » L'orgue reconfiguré ne cherche plus, comme dans sa forme traditionnelle, à atteindre un absolu divin, mais s'accomplit différemment, grâce à son architecture vectrice d'une mise à nu de l'intériorité.

Si *Simile Aria* est de prime abord une œuvre axée sur la projection – poussées sonores et délivrance d'affects –, elle est aussi ingressive, évoquant cet appel d'air vers l'intérieur du tractus vocal, cette inspiration qui nous fait *entrer dans*. Maggy Hamel-Metsos donne ainsi à penser un écartement, une béance au sein même de l'assemblage dialogique de l'installation. Entre l'élévation et la profondeur, l'intime et le public, le silence et l'énonciation, s'institue le battement d'une ouverture où les dualités s'excèdent, où se traduit avec puissance un désir premier d'expression.

1. Je reprends ici l'expression de Jacques Derrida dans *Feu la cendre*, Paris, Éditions des femmes, 1987, p. 7-8.
2. Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p. 137.
3. La *Gläserne Kette*, qui signifie « chaîne de verre », est un échange épistolaire clandestin fait sous pseudonyme entre novembre 1919 et décembre 1920, grâce auquel des architectes expressionnistes allemands partageaient des idées et des plans utopiques. Initiée par Bruno Taut, cette correspondance comptait notamment parmi ses membres Walter Gropius, Hans Scharoun et Carl Krayl. Voir à ce sujet : Wolfgang Pehnt, *Architecture expressionniste*, traduit de l'allemand par Marianne Dautrey et al., Paris, Hazan, 1998, p. 130.
4. *Ibid.*, p. 147.
5. *Ibid.*, p. 250. Citation de Hans Scharoun, *Gedanken über das moderne Bühnenbild*, conférence à Königsberg, 1921.

Auteur·rices

Zéa Beaulieu-April

détient un doctorat en sémiologie. Ses recherches portent sur les collectifs d'édition de poésie contemporains et les organisations culturelles valorisant l'horizontalité, la démocratisation, l'indistinction, la multitude et la cotermporalité. Sous différents noms, elle est également autrice-compositrice-interprète, écrivaine et sorcière.

Edith Brunette est artiste, autrice et chercheuse. À la croisée de l'art et du politique, ses recherches portent une attention particulière aux discours dominants et aux pratiques qui les contestent. Docteure en sciences politiques, elle est l'autrice d'une thèse sur les conceptions de la liberté et l'engagement politique des artistes canadiens (Université d'Ottawa, 2024) : www.edithbrunette.net

Katrie Chagnon est directrice et rédactrice en chef de *Spirale*. Détentrice d'un doctorat en histoire de l'art de l'Université de Montréal,

elle a fait paraître, en 2022, *Le devenir-femme des historiens de l'art : Michael Fried et Georges Didi-Huberman* (Les Presses de l'Université de Montréal). Elle est également active dans le milieu culturel depuis une vingtaine d'années en tant qu'autrice, critique d'art et commissaire d'exposition.

Christina Contandriopoulos

est professeure au Département d'histoire de l'art de l'UQAM. Spécialiste de l'histoire de l'architecture et des villes, elle s'intéresse également à la cartographie et aux esthétiques du territoire. Ses recherches actuelles portent sur la critique architecturale et explorent comment les lieux mobilisent différentes communautés d'acteurs, soulignant les dimensions sociales et politiques de l'espace bâti.

Alexandre David est un artiste qui vit et travaille à Montréal. Son mode de travail est fondé sur une utilisation récurrente de matériaux qui sont assemblés en des structures

architecturales éphémères destinées à un usage indéterminé. Ses projets ont été présentés dans divers musées, galeries et événements au Canada, en Europe, au Mexique, en Colombie et en Chine. Il est aussi professeur à l'École d'art de l'Université Laval.

Impliqué dans le milieu psychanalytique montréalais depuis plus de dix ans, William Delisle s'emploie à créer et à maintenir des lieux d'accueil de la folie en marge des institutions officielles. Directeur du centre de jour thérapeutique Club Ami et ancien éducateur en soins palliatifs pédiatriques, il œuvre à transmettre la psychanalyse, à en préserver la vitalité et à inventer de nouveaux modes de rencontre entre la parole et le soin.

Clara Dupuis-Morency

a publié *Mère d'invention* (Triptyque, 2018) et le roman *Sadie X* (Héliotrope, 2021). Elle travaille actuellement en recherche-création. Son dernier livre, *Désert Désir*, est paru en janvier 2026 aux Éditions du Noroît.