



Le cadre et l'excroissance

Par Jean-Pierre Vidal

Les dernières œuvres de Patrice Duhamel

À l'heure où l'espace public est envahi par les éclatements futiles mais tonitruants de bulles privées factices à la valeur symbolique, donc collective, quasi nulle, certains artistes cherchent à recadrer l'espace de la représentation par d'incessantes recombinaisons de perspectives. Patrice Duhamel, baliseur de profondeur de champ et arpenteur de gestes, était incontestablement de ceux-là. Et sa passion s'étendait jusqu'à l'extrême limite de l'intervention, jusqu'à ces pratiques moins déviantes qu'agressivement nulles, et comme telles plus enfantines ou adolescentes qu'artistiques, dont il s'était fait aussi le commissaire, avec Fuzzy Logic, en 2007, à la Bande Vidéo.

Dans cette optique, c'est sans doute son obsession des avatars du cadrage qui semble bien avoir caractérisé sa démarche artistique, du dessin à la vidéo, et de l'installation au commissariat de l'exposition Wurm présentée cet automne à la galerie de l'UQAM. Affaire de cadrage, en effet, que cette recherche de l'«émergence de nouveaux rapports entre l'humain et l'objet, comme entre l'humain et son "autre"», ainsi que l'écrivait Duhamel à

propos de cette exposition où son rapport à la pratique de l'artiste viennois s'énonçait comme la confiance d'une profonde connivence. Car pour qu'il y ait rapport et même émergence, il faut cette élection de la désignation, cette scène délimitée, cette parenthèse optique ou mentale qui crée le cinéma ou la vidéo et avec laquelle, sous le nom de cadrage, ils se débattent de diverses façons.

Si Wurm travaille ce cadrage en insistant sur sa vulnérabilité et son caractère provisoire, par l'excroissance hallucinée des corps qu'il met en scène, mais aussi par leur rattachement inattendu à d'autres corps tels que des murs ou des parois, posés comme autant de limites franchies par parasitage ou concrétion, si Wurm, donc, distend le cadrage, en étire la plasticité comme une pellicule autour de corps traités comme des grumeaux, des germinations, des coraux presque, Duhamel, lui, le faisait éclater étonnamment en creusant la profondeur de champ d'une sorte de mise en abyme paradoxalement sans spécularité. Car chez lui, le plan éloigné ne répercute pas le premier plan, il ne se combine pas à lui par un effet de montage, il l'habite, le fait grouiller, le défait ou l'ignore, mais alors de façon si marquée que cela devient, au contraire, une forme d'interpellation ironique.

C'est ainsi que dans les vidéos récents (2007) intitulés *Hors champs : portraits* et *Le camp* – qui manifestement forment une séquence par delà leur disparité et notamment leur différence de durée –, les gestes des performeurs pris comme une entité semblent former un étonnant ballet avec le mouvement de la caméra réduit à un travelling latéral au rythme lent et mécanique mais organisé de telle façon que sa direction semble finir par s'inverser sans que le spectateur abusé puisse dire à quel moment cela a commencé à se produire ou à quel moment il a commencé à être saisi par l'illusion.

Et tandis que la caméra se déplace ainsi, toujours sur le même rythme, sur une ligne qui semble aussi impérieuse qu'un rail, l'écran divisé organise des rapprochements ou des éloignements de plans subreptices où des actions s'enchaînent, se redoublent ou s'affrontent. Sur ce point, l'œuvre fait incontestablement penser, la mise en abyme en moins, au film de Greenaway : *The Draughtman's Contract* (Meurtre dans un jardin anglais). On pense aussi, à cause de ce mouvement automatique de la caméra, à *La Région Centrale* de Michael Snow. Mais ici, contrairement à l'œuvre de Snow, le plan est peuplé d'actions qui ne sont pas la simple durée d'une nature sans vie humaine ou animale.

Ici, des performeurs bougent, agissent, interfèrent à l'occasion, même si la plupart du temps, ils semblent pris dans leur bulle, c'est-à-dire dans leur plan, disposés à distance variable de la caméra dans une enfilade de champs qui fait de leur profondeur changeante un des acteurs du drame. Car il s'agit bien d'un drame. En effet, même si la façon dont les diverses actions se combinent, paradoxalement, en s'ignorant sous l'œil de la caméra, évoque irrésistiblement la logique sans contradiction du rêve, l'accent est surtout mis sur la difficulté, l'inefficacité des actions engagées. Comme dans ces cauchemars où la fuite s'avère indéfiniment ralentie, l'action salvatrice engluée dans une inefficience enrageante, ou encore lorsque le corps s'y montre surpris dans des actions et un état que la vie éveillée

lui aurait fait cacher.

Les actions, qui peuplent la profondeur du champ ou, parfois, occupent seules le premier plan, sont répétitives (une cage d'oiseau vide qu'une femme fait se balancer, un parallélépipède blanc que, comme un lit d'appoint, un homme tente de faire rentrer dans un mur, etc.) ou, au contraire, uniques et apparemment aléatoires dans leur apparition (plusieurs personnages traversent le champ en diagonale, le plus souvent de l'arrière plan au premier plan). Mais elles restent toujours mystérieuses, inexplicables, injustifiables, du moins dans une logique pragmatique. C'est alors comme si le geste retrouvait sa poésie, c'est-à-dire, au sens étymologique, l'enchantement de son effectuation, la magie d'un faire qui se suffit à lui-même.

Et comme il advient par la poésie, c'est alors au monde de se recadrer pour faire place, pour permettre cette naissance de l'inattendu qui ne survient pas dans l'aléa de l'événement mais advient comme une épiphanie humaine longuement concertée. Qu'il s'agisse de croquis, comme ces étonnants Carnets récents (Carnets extraterrestres, Paraguay, Petits carnets) ou de ces installations, vidéographiques ou non, qu'il semblait faire rebondir sur les murs des galeries tant leur déploiement se pliait à divers modes, du dessin au collage, en faisant naître, d'un angle à l'autre, des fictions incertaines, comme si un kaléidoscope ouvert laissait échapper des bribes de sa magie un peu enfantine, toujours Duhamel savait organiser des conspirations germinatives, fut-ce dans le minimalisme d'un trait enroulé sur lui-même comme pour mieux faire surgir, par exemple, une végétation d'une tête d'homme, ou encore en ponctuant une végétation éparse de traits limitatifs rouges, comme des sens interdits, balises dérisoires, plus contournées qu'englobantes.

Il écrivait récemment, dans un texte sur Aernout Mik pour la revue Spirale où il semblait, aussi bien, caractériser sa propre pratique : «Il y a une fin de chaque chose [...] mais celle-ci se fond inéluctablement dans le recommencement : ce retour au même dont la complexité nous fait douter de la répétition. Cela s'appelle un horizon.» (Spirale, no 215, juillet-août 2007, p. 9)

C'est en effet parce que l'enchevêtrement du même ne revient pas au même, parce qu'il est un excès et une différance au sens derridien, que le recommencement est critique, qu'il est un horizon, le seul peut-être qui reste ouvert à notre regard éteint. Duhamel avait les yeux si grands ouverts qu'on y voyait poindre une aube.

Le virtuel et le contrôle social total qui plombent nos sociétés tranquillement conformistes ont rendu contagieuse l'incertitude des corps. Quiconque est saisi par l'éveil qu'est le rêve, et par ce lieu où imaginaire, critique et liberté se conjuguent, doute toujours de ses limites propres et conclut dès lors avec le monde un rapport où les contours s'échangent et se redistribuent.

Patrice Duhamel était de ces rêveurs entreprenants pour qui l'imaginaire est une arme politique, au sens noble du terme. Il était de ceux, de plus en plus rares désormais, par qui l'art arrive encore. Comme une échappée ironique sur l'infini et le faillible.

Comme le risque assumé d'une liberté sans amarre.