

MARINA ROY
(VANCOUVER)

LES MURS ET LES TOURS : LES
ŒUVRES DE GWENESSA LAM
ET DE MATILDA ASLIZADEH

Texte commandé par Skol pour
l'exposition *État de bord*

« Les allégories sont au royaume des pensées ce que sont les ruines dans le domaine des choses. »

– Walter Benjamin, *L'Origine du drame baroque allemand*

« Le terme “nostalgie” a deux racines grecques, *nostos*, qui signifie “retour à la maison” et *algia*, qui veut dire “désir”. Je le définirais comme le désir de retour à une maison qui n'existe plus ou qui n'a jamais existé. La nostalgie représente un sentiment de perte ou de non appartenance, mais c'est également une sorte de romantisme par rapport à ses propres fantasmes... Une image cinématographique de la nostalgie est une double exposition ou une superposition de deux images, de la maison et de l'étranger, du passé et du présent, du rêve et de la réalité quotidienne. » [traduction libre]

– Svetlana Boym, *Nostalgia and its Discontents*

Quand est-ce qu'un mur représente une maison ou un palais, et quand est-ce qu'il devient une barricade, une forteresse, une frontière territoriale ou une prison? En discutant avec les artistes Matilda Aslizadeh et Gwenessa Lam, une question similaire s'est posée comme point de départ à la conceptualisation de leur exposition *État de bord*. Dans les œuvres présentées, le spectateur est confronté à l'image du mur et de la tour, devenus pénétrables par des indices historiques pointant vers les fondements belliqueux de notre patrimoine culturel: la procession et le musée pour Matilda Aslizadeh et les dialous de Kaiping pour Gwenessa Lam.

Les murs et les tours, de véritables barrières à la migration, structures défensives contre les attaques, sentinelles monolithiques du pouvoir et démonstrations de prouesses techniques, sont omniprésents dans les médias et dans nos vies. La tour de Babel, la Grande muraille de Chine, les tours jumelles, les barricades aux frontières entre Israël et Gaza et le Mexique et les États-Unis, le mur de Berlin, la tour Eiffel, les innombrables reliefs muraux et fresques en ruine d'anciens palais... Ils servent de symboles forts pour la construction de l'imaginaire et de l'identité, de structures sur lesquelles les idéologies sont construites et les mythes sont fondés. Ils sont souvent utilisés comme monuments commémoratifs qui restaurent la douleur et la fierté patriotiques. Récemment, d'importantes ruptures historiques sont nommées d'après eux, par exemple, l'après 11 septembre et la chute du mur de Berlin. Les images de leur construction, de leur

persistance et de leur destruction témoignent du rôle que de telles structures monumentales jouent dans nos vies. L'image d'une tour ou d'un mur en état de destruction ou de ruine est souvent plus forte.

Dans *L'Origine du drame baroque allemand*, Walter Benjamin décrit comment l'allégorie, lorsqu'utilisée comme procédé stylistique, résonne plus profondément au seuil de changements historiques. Un nouveau système de croyances ou une nouvelle innovation technologique peut engendrer le déclin rapide d'une époque pour laisser place à la nouvelle façade de celle qui suit. Les œuvres allégoriques utilisent des stratégies de casse-tête imagés ou hybrides pour dramatiser le passage d'un moment historique à un autre tout en attestant comment les structures de pouvoir insidieuses persistent, mais sous le couvert d'une nouvelle forme trompeuse. L'une des caractéristiques de telles œuvres est une accumulation d'éléments pragmatiques, un méli-mélo de styles et d'ornements, souvent tellement excessifs, artificiels et fantastiques que l'on anticipe leur chute imminente en un état de « ruine ». Une mélancolie remplit le cadre de forces et de composantes concurrentes. On ne comprend pas comment ce nouveau sentiment de perte est arrivé, ni ce qui a été perdu dans la transition d'une époque à l'autre, mais dans le flash de « l'image dialectique » offert par certaines œuvres d'art, l'assemblage d'un style contre un autre ou la juxtaposition de deux images ou objets n'ayant aucun rapport l'un avec l'autre, on peut commencer à avoir une idée plus claire des forces néfastes qui sont en jeu dans le pouvoir de séduction des images qui dominent nos vies quotidiennes. Walter Benjamin a souligné comment l'allégorie fonctionne dans le mouvement surréaliste : en utilisant des modes surannées, des objets usés issus des marchés aux puces et des déchets de la rue dans leur travail, les surréalistes ont mis l'accent sur le cycle rapide de la consommation capitaliste, une nouvelle forme de pouvoir sur les gens qui les emprisonne, ainsi que leurs « autres » exploités dans un cycle d'exploitation accru à l'échelle mondiale.

Pour résumer, les œuvres allégoriques utilisent souvent des formes obsolètes comme balises visuelles pour guider le spectateur contemporain qui pourrait se sentir détaché de l'histoire dans ce paysage nouvellement construit. Le tourisme et le divertissement constituent deux de ces formes insidieusement séduisantes que Gwenessa Lam et Matilda Aslizadeh abordent de front, révélant

la manière dont la violence qui sous-tend le développement de la culture dans le passé persiste sous de nouvelles formes trompeuses dans le présent.

Les dessins de Gwenessa Lam font référence à un moment dans l'histoire de la Chine où une identité hybride et complexe se faisait ressentir via le style architectural des dialous dans le comté de Kaiping de la province de Guangdong. Ces tours bâties sur plusieurs étages datant de la fin de la dynastie Qing (vers la fin du XIXe siècle), dont l'apogée se situe dans les années 1920 et 1930¹, servaient de forteresses et d'habitations. Ces tours de guet étaient stratégiquement placées aux frontières des villages, souvent sur des promontoires, présentant un curieux mélange de styles architecturaux chinois et occidentaux. Ce métissage de styles culturels sans précédent dérive du fait que le comté de Kaiping était « l'un des *qiaoxiang* de la province du Guangdong, une terre d'émigration outre-mer où l'argent envoyé de l'étranger constituait une partie importante des ressources économiques »². Pendant une période de recrudescence des combats entre des seigneurs de la guerre et l'invasion de bandits opportunistes, les citoyens ont émigré vers d'autres pays pour le travail (surtout en Asie du Sud-Est, en Australie et en Amérique du Nord) et renvoyé de l'argent chez eux pour construire ces tours fortifiées. La présence de telles tours à l'entrée des villages avait une vocation à la fois défensive et prestigieuse, reflétant le pouvoir économique ainsi que la cohésion sociale de ses citoyens. Les éléments architecturaux tels que les archères, les tourelles protubérantes ou « nids d'hirondelle » et les galeries couvertes servaient à des fins défensives. L'intégration de styles occidentaux « aristocratiques » et l'utilisation de béton armé reflètent l'influence culturelle et économique étrangère pendant cette période précaire de l'histoire de Kaiping. L'utilisation fortuite d'ornements comme façade renvoi aussi à l'art grotesque, une tendance anti-classique et anti-traditionnelle qui sert de mesure défensive de l'identité en périodes de bouleversements et de changements.

Ces références poignantes à l'histoire et à l'architecture chinoises sont compliquées par une certaine approche nostalgique à l'élaboration du sujet. Les historiens ont souvent utilisé le terme « nostalgie » de

manière désobligeante, au point d'être traité comme une sensibilité historique bourgeoise déculpabilisante³. Le traitement stylistique du dessin d'un dialou qui couvre la surface du plancher au plafond de Gwenessa Lam, *Shilu Tower*, avec ses subtiles gradations de gris pastel donnant un aspect nettement romantique à l'œuvre, a pour effet de distancier le spectateur, lui donnant l'impression de la regarder à travers le brouillard. C'est la rencontre du sublime et du kitsch. La nostalgie prend une autre dimension dans ce grand dessin, comme la mère de Gwenessa Lam vivait à proximité d'une de ces tours avant de déménager au Canada. Ainsi, Gwenessa Lam a une relation éloignée avec ces tours, nostalgique dans le sens où elle projette du sens et de la mélancolie dans une histoire qu'elle n'a jamais vécue elle-même, et dont elle a seulement entendu parler, un lieu qu'elle a visité plus tard comme touriste sino-canadienne. Dans l'un des rares écrits sur l'histoire des dialous, Patricia Batto déclare que « Longtemps négligés, ils représentent un capital important à l'heure de la promotion du tourisme et de la concurrence entre les villes chinoises pour attirer les visiteurs; un capital d'autant plus précieux que parmi les visiteurs ciblés se trouvent les Chinois d'outre-mer (*Huaqiao*) à l'égard desquels Pékin mène une politique de séduction depuis l'ouverture du pays en 1979. »⁴ Le tourisme commercial a tendance à sentimentaliser l'histoire pour séduire les masses. La qualité séduisante et captivante des dessins sombres et moroses de Gwenessa Lam joue avec les goûts kitsch : elle frôle de très près le romantique et le nostalgique et aplatit la « distinction » culturelle pour révéler l'image commerciale enchantée.

« La partie de la procession qui entra dans la ville avant le char du triomphateur a donné aux spectateurs une idée de la victoire. L'on y présentait non seulement les butins de guerre, soit des armes, de l'or, de l'argent et des bijoux, mais également des images des scènes de bataille et des villes capturées ainsi que des panneaux comptant les noms des peuples soumis. Nous trouvons ici le célèbre énoncé : *veni, vidi, vici*. Les cadeaux d'honneur présentés par les peuples conquis, à l'origine des couronnes de laurier, plus tard des couronnes en or, étaient présentés ainsi que des bœufs blancs destinés au sacrifice à Jupiter. La procession défilait en fanfare de trompettes. »⁵ [traduction libre]

MARINA ROY
(VANCOUVER)

**LES MURS ET LES TOURS : LES
ŒUVRES DE GWENESSA LAM
ET DE MATILDA ASLIZADEH**

Texte commandé par Skol pour
l'exposition *État de bord*

Le kitsch réside également au cœur de l'installation vidéo de Matilda Aslizadeh intitulée *Trophy*, un écran circulaire panoramique qui présente un « mur » processionnel de trésors, fait avec un collage d'images d'objets datant des époques antique, classique et médiévale en pierre et en métal, tous issus de différentes parties du monde. L'accumulation irrévérencieuse d'images révèle les fondements de la culture muséale de guerre; l'art qui remplit nos musées représente littéralement des butins de guerre. L'absence de distinction entre les cultures ou les contextes historiques dans la présentation de ces objets, ainsi que les animations et l'ajout de couleurs criardes, dévalorise l'aspect de ces trésors de la civilisation mondiale qui, dans ce contexte, sont réduits au même niveau que les babioles touristiques. Le mouvement panoramique lent qui révèle de plus en plus d'objets devant notre champ visuel, au point de devenir un mur solide, fait référence à la procession triomphale, à la marche de la victoire après une guerre sanglante, qui commencerait au champ de Mars et finirait au Capitole, et qui pourrait durer trois jours ou plus, dont le rythme était si lent et le butin si vaste.

« L'Ange de l'Histoire » de Walter Benjamin, avec son dos tourné au présent, qui fixe son regard sur un monceau de culture en ruine qui s'élève de plus en plus haut alors que nous avançons tous vers ce que nous appelons le progrès, est probablement l'image allégorique la plus citée dans l'histoire de l'art. Le mur spectaculaire de Matilda Aslizadeh incarne cette ruine de l'histoire présentée comme divertissement. La raison pour laquelle l'industrie des effets spéciaux domine la culture à notre époque, présentant du kitsch lourdement idéologique aux masses, n'est pas un mystère. Tout ce qu'il faut pour distraire les masses de ce qui se passe réellement sont de spectaculaires surfaces produites à prix très élevé. La stratégie de Matilda Aslizadeh est d'utiliser la culture « classique », cette façade de force et de stabilité, de manière grotesque, révélant comment la culture en est venue au point d'être traitée comme porteuse d'un tourisme vide de distinction amnésique plutôt que comme des archives d'une mémoire historique qui peut nous guider de manière responsable vers le futur. Il est important de noter que Matilda Aslizadeh a choisi tous ces objets d'art à partir de bases de données de musées numériques. Nous n'avons jamais eu un plus grand accès à l'information et aux images relatives à notre patrimoine mondial, et pourtant la plupart des gens traitent justement la culture comme

des données à parcourir et à utiliser d'une manière décontextualisée, sans préoccupation pour toute compréhension profonde de la place historique qu'occupe tout objet donné.

Ce mur semble également aborder par inadvertance l'identité diasporique arménienne-iranienne de Matilda Aslizadeh. Vu l'emplacement géographique de l'Arménie, elle a été envahie par de nombreux peuples au cours de son histoire : les Assyriens, les Grecs, les Romains, les Byzantins, les Perses et ainsi de suite. Les objets et les images dont elle s'est appropriée pour son mur processionnel révèlent non seulement la manière dont les cultures deviennent hybrides à travers des conquêtes, mais également comment, à notre époque du tourisme international, de la télévision par satellite et de l'accès instantané à l'information digitale, la culture se mondialise. D'une part, les cultures perdent leurs distinctions (s'aplatissent), et d'autre part, elles adoptent les nouvelles caractéristiques hybrides des autres cultures. *Trophy* a quelque chose de grotesque et de criard dans la façon dont les éléments ont été irrévérencieusement fragmentés et recombinaisonnés en de nouveaux « êtres » monstrueux.

La Renaissance a été témoin de la réévaluation de la culture gréco-romaine classique, résultant en l'intégration de styles classiques dans une nouvelle culture humaniste. De plus, à cette époque, une tradition moins classique a été découverte avec les fouilles archéologiques sur le site du palais de l'empereur Néron, qui avait été enfoui pendant des centaines d'années. Lorsque les archéologues ont commencé à déterrer le palais, ils pensaient que c'était une grotte souterraine, d'où le terme « grotesque ». Sur les murs de la grotte se trouvaient un filigrane d'arabesques peint mélangeant des détails architecturaux et des représentations de la flore, de la faune et du corps humain.

Ainsi, il semble approprié d'appeler le mur de Matilda Aslizadeh grotesque, puisqu'il fait grandement référence à ce passé romain et à ses multiples conquêtes : non seulement des fragments d'architecture, de corps humains, d'animaux et de motifs floraux sont accolés de façon maladroit, mais en plus, des styles historiques distincts de différentes civilisations lointaines, soit européenne, islamique, moyen-orientale, asiatique et africaine, sont également réunis pour

former de nouvelles créatures hybrides. Les objets deviennent vides de sens, ce qui rappelle beaucoup notre furetage obsessionnel d'informations sur le Web qui perd beaucoup de profondeur en raison d'une consommation distraite. Notre culture mondialisée sert de plus en plus de barricade, de système défensif contre la pensée profonde ou l'action politique. On n'est pas sûr de savoir si la procession d'objets de *Trophy* est en passe de devenir un mur permanent ou plutôt un tas de déchets (le sort de toute babiole bon marché). Les dessins de dialogues de Gwenessa Lam sont autrement grotesques. Pendant le XXe siècle, ces étranges structures hybrides risquaient de tomber en ruine, puisqu'elles étaient considérées comme représentant une architecture historiquement non authentique dans le paysage chinois. Le mélange de styles orientaux et occidentaux, la superfluidité de l'ornement architectural et la taille imposante de ces tours réalisées par l'utilisation de nouvelles techniques architecturales abordables et importées, les faisaient ressortir comme des créatures monstrueuses dans un paysage autrement dominé par des constructions basses. Souvent, on pouvait apercevoir une tour jaillissant du milieu d'un îlot de forêt, enchanteur dans toute son étrangeté.

Alors que l'installation vidéo de Matilda Aslizadeh, *Trophy*, traite la formation de musées à partir de la guerre et la baisse de la valeur de culte en valeur d'exposition, une tournure allégorique se produit dans la « kitschification » de ces trésors à une époque où l'information se mesure en octets et où le monde du divertissement est dominé par les effets spéciaux. En contraste, les dessins de Gwenessa Lam sont nostalgiques d'une époque qu'elle n'a pas vécue directement, qu'elle a seulement ressentie aujourd'hui via le tourisme. L'œuvre *Shilu Tower* est empreinte d'une quasi-nostalgie, transmettant les réalités d'une identité chinoise qui s'hybride depuis au moins la construction de ces tours dialous à la fin du XIXe siècle. En jetant la lumière sur le tourisme, les musées et les sites du patrimoine mondial, la culture vécue est représentée comme cédant de plus en plus à une culture appropriée, accessible via un furetage distrait. Cependant, les œuvres de l'exposition ne sont pas toutes pessimistes. *État de bord* exige une plus grande conscience historique de la part de ses spectateurs, en offrant des images d'une multitude d'identités hybrides formées par des luttes territoriales du passé. Celles-ci, à leur tour, pointent vers les

nombreuses possibilités de subjectivités résistantes dans le futur.

Marina Roy est une artiste et écrivaine qui vit à Vancouver. Elle est professeur agrégée en arts visuels à l'Université de la Colombie-Britannique.

Texte traduit de l'anglais par Johanna Manley.

¹ Quelque 3 000 ont été construits.

² <http://perspectiveschinoises.revues.org/977>

³ « La nostalgie... c'est essentiellement l'histoire sans culpabilité. » [traduction libre] Michael Kammen, *Mystic Chords of Memory: The Transformation of Tradition in American Culture* (New York: Knopf, 1991) 688.

⁴ <http://perspectiveschinoises.revues.org/977>

⁵ H. S. Versnel, *Triumphus: an Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*, Leiden: E.J. Brill, 1970, p. 95



Quand une ligne devient un mur et qu'un cercle devient une forteresse

Quelle est la forme d'un bord?

En dessin architectural, une ligne délimite un espace qui peut séparer ou renfermer un corps. Une simple ligne frontière peut orienter ou restreindre le mouvement de communautés entières. Cependant, tous les murs ont des failles, des fissures et des passages interdits. Les œuvres de Matilda Aslizadeh et de Gwenessa Lam occupent ces espaces-frontières, ces «états de bord». Leurs images questionnent la résilience des structures défensives, telles qu'elles existent entre triomphe et ruine, ou détérioration et transformation. Les murs et les tours ont depuis toujours marqué les frontières associées au territoire et à la souveraineté d'une nation. Matilda Aslizadeh et Gwenessa Lam revisitent ces barrières sous forme d'espaces mutables.

L'exposition comprend une installation vidéo de Matilda Aslizadeh, et des peintures et dessins de Gwenessa Lam.

Matilda Aslizadeh

L'installation vidéo de Matilda Aslizadeh comprend un écran circulaire sur lequel est diffusé l'image d'un mur constitué de fragments de culture matérielle. Puisant dans toute l'histoire de l'humanité, les dépouilles d'un musée saccagé sont réutilisées pour créer un seuil entre inclusion et exclusion. Touchant les concepts de frontières nationales, de barricades, de ruine et celui du spectacle, l'œuvre établit une relation entre les systèmes de défense, la culture historique et le divertissement. La rotation lente de l'image invite le spectateur à contempler l'espace-temps et la fonction de cette frontière inventée.

Gwenessa Lam

Les dessins et les peintures à grande échelle de Gwenessa Lam représentent des tours flottantes, inspirées du style architectural des dialous de Kaiping. Datant de la fin du XIXe siècle, les dialous sont des maisons bâties sur plusieurs étages dans le comté de Kaiping, à Guangdong, en Chine. À l'origine, ces tours fortifiées ont été construites comme protection contre le vol et les bandits. Inscrites au patrimoine mondial de l'UNESCO, les dialous témoignent d'une fusion complexe de divers styles architecturaux et sont le reflet du rôle significatif que joua l'émigration dans le développement de plusieurs régions en Asie du Sud, en Australasie et en Amérique du Nord. Les dessins de Gwenessa Lam présentent des silhouettes ou des représentations délavées des dialous. Leurs formes hybrides tentent de « décapiter » le modèle de ces tours, de reconfigurer leur efficacité comme moyen d'accès au pouvoir ou à l'évasion.