

Walker (Laurie)
Cerveau oxymoron

1

Publié :

« Transfusion bleue » [Laurie Walker], *Spirale*, 134, été 1994, p. 24.

Titre TRANSFUSION BLEUE

Bloc

SEEING BLUE

de Laurie Walker

Musée d'art contemporain de Montréal,
du 9 avril au 5 juin 1994

Pour la dixième exposition de la série *Projet*, commanditée par la Société canadienne des postes, présentée au MAC, l'artiste Laurie Walker a intitulé son projet Seeing Blue : est-ce une œuvre faite sur mesure ? Il semble à certains que la mesure n'y est pas : nombreux sont les visiteurs qui pénètrent dans cette salle, jettent un coup d'œil sur la sculpture, vont jusqu'au fond et demandent au gardien « c'est fini ? » Les six aquarelles au mur, qui s'apparente à des planches bien colorées de botanique ou d'histoire naturelle, les trompent sur le type d'exposition auquel ils ont affaire. Alors la grosse cervelle jaune en éponge synthétique (de quelques 6 pi de ø) qui s'est échouée là semble plutôt appartenir à un décor pour film science-fiction de série B¹.

Misère du signifiant

Comment est-elle arrivé là ? Nous savons que les artistes travaillent avec différents matériaux, au plus souvent avec des idées et des objets pour lesquels nous avons développés des réflexes culturels, des mots et des matières qui ont d'emblée une certaine lisibilité. Les publicitaires composent leur message à partir de mots et d'images « vedettes », au sens étymologique du mot. Les artistes nous composent un *tutti frutti* de nos fascinations de l'heure : l'œuvre nous révèle ce qui est dans l'air, devient la parade de ce qui est « in »². Nous savons aussi qu'en art l'important c'est comment les matériaux (verbo, icono, idéo, ...) se combinent, lorsque l'œuvre est dans la combinaison elle-même et qu'une œuvre valable peut être combinée à partir de matériaux « out ». Est-ce le cas avec Seeing Blue ? D'une certaine façon cette œuvre ne s'exhibe pas. Le cerveau enferme dans ses replis les visions qui le traverse, pour ne montrer qu'une masse spongieuse qui s'affaisse sous son poids. C'est une chose qui figure et non pas la succession animée de tout ce qui y est figuré. Est-ce un portrait de ce que nous sommes tous devenus ou bien un portrait de l'artiste lui-même³ ? Nous ne savons qu'une chose, par son intitulé, c'est que ce cerveau voit bleu. Un tube de plastique transparent, dans lequel court un sirop verdâtre qui devient progressivement

bleu, sort du dessus d'une hémisphère. Le tube se subdivise en deux pour 2
alimenter deux grandes burettes verticales, remplies de liquide bleu et suspendues au-
dessus de deux yeux (deux coquilles d'œuf), comme pour y faire passer le liquide au
goutte à goutte. Ensuite un tube part de chaque œil pour contourner la cervelle, les tubes
se rejoignent derrière celle-ci, c'est là que le liquide – redevenu vert – est de nouveau
absorbé par l'hémisphère droit qu'il avait quitté.

Seeing Blue : l'on voit du bleu parce que le cerveau secrète du bleu ? On a plutôt
l'impression que ce cerveau ne voit rien du tout. Il n'y aurait perception que lorsque le
liquide, sous forme de gouttes qui tombent, sortirait un instant du circuit pour y
retourner aussitôt. Les burettes de verre et les coquilles d'œuf, dans une parodie de nos
organes de vision, servent de relais à un cerveau dans une perpétuelle auto-transfusion
de son sirop mental. Est-ce dire que le cerveau, mais aussi l'œuvre d'art en général,
utilise la vue comme relais pour se rapporter à elle-même? Si je vois du bleu (ou autre
chose) c'est parce que mon cerveau secrète le bleu (ou d'autres formes, couleurs, &c.).
Et donc je ne « vois » pas le bleu, c'est le cerveau qui secrète l'épais sirop qui va colorer
nos visions – lesquelles vont, en bio-feedback, retourner au cerveau⁴. La canalisation
des humeurs bleues servirait à illustrer l'écologie d'un esprit qui ne voit jamais le
monde mais le connaît par ses modifications internes.

Ce dispositif pourrait illustrer, sans trop alourdir la leçon, comment l'œuvre vient
habiter notre perception plus qu'elle n'y est saisie comme image. La thématique
proposée par l'œuvre contemporaine (dans un type d'exposition que n'annonçaient pas
les aquarelles) ne se laissera pas saisir par une image dans l'esprit, mais induit plutôt
l'état d'esprit dans lequel l'œuvre sera vue. L'œuvre ne fait voir rien d'autre, elle ne fait
que déterminer comment elle doit être vue, quitte à n'apparaître que comme signifiant
inerte.

Le cerveau est un oxymoron

On remarque que l'armature de métal (acier inoxydable et bronze) qui entoure le
cerveau tient autant de l'appareil orthopédique que de la rampe métallique pour tenir à
distance le spectateur. Certes, cette armature peut évoquer un dispositif scientifique, on
peut imaginer que cette œuvre aurait servi de modèle pour illustrer une théorie
scientifique sur la perception. Nous ne sommes pas très loin de la représentation que
Descartes se donnait de l'activité du cerveau : il concevait une fontaine d'esprit
animaux qui arrosaient différemment les parties du cerveau dans la pensée diurne et dans
le rêve. En effet, les références ne font pas défaut, il en est une que l'on ne peut ignorer :
Bachelard voyait dans l'éponge la plus primitive des images qui font obstacle au
développement de la pensée⁵. Pour le scientifique les intuitions à la base de notre
perception du monde et à l'origine de la théorie doivent être dépassées : l'éponge est
sale. Pour l'artiste c'est plutôt les images premières et singulières qui sont décolorées
par des élaborations impersonnelles, par des jargons barbouilleurs : l'éponge est propre.
Ainsi l'écrivain s'efforce à retrouver le caractère idiomatique de sa langue, à parler en
son nom, à signer des œuvres singulières, selon ce que Derrida appelle la spongistique⁶.

Le dispositif expérimental de Seeing Blue n'a pas la candeur des cabinets de
physique du XVIIIe siècle. Seeing Blue serait ainsi la pire schématisation que l'on
pourrait faire de la perception et du fonctionnement mental. C'est le dispositif le plus
terne, pour mieux marquer le contraste oxymoronique entre intuition et raison? Quand

le scientifique ne doit justement pas voir bleu ? Quand le penseur ne doit pas 3
avoir un cerveau-éponge, à moins de s'appeler Rosenkranz et Guildenstern. Il y a une
disproportion entre la morosité de cette masse plissée et l'éclat net et dur des cerceaux
d'acier inoxydable et de bronze dont elle est encerclée, et le tracé net et souple des tubes
en plastique remplis de liquide coloré. L'œuvre en elle-même est un oxymore, comme
on peut le voir également de la disproportion entre la capacité d'absorption de cette
immense éponge et le caractère pointu, raréfié, au compte goutte, de son contact avec le
monde extérieur.

La réussite de cette installation c'est la tension à l'endroit précis où la goutte bleue
devrait tomber dans l'œil. Les tubes s'élancent au dessus des burettes de verre comme
les membres supérieurs de la mante religieuse : notre perception chasse plus qu'elle ne
prie. Autre réussite : « Spill, from Seeing Blue », où cette tension entre les yeux ouverts
et les longues burettes de verre est relâchée. Dans cette aquarelle les coquilles se sont
renversées, elles se reflètent en miroir dans le liquide bleu qu'elles ont répandu. Dans
ces deux cas l'efficacité symbolique est générée par l'œuvre.

Pourquoi donner une interprétation symbolique, au sens de reconnaître des
symboles, à Seeing Blue? Parce que cette œuvre exposerait la place des « intuitions
fondamentales » dans une culture orthopédique ? Parce qu'elle multiplie (dans les
renvois entre les six aquarelles et la sculpture) des figures à forte charge symbolique :
l'œuf, l'œil, le serpent, le cercle, &c. En effet, la première aquarelle nous présente les «
Trois fleurs de l'achimie », trois fleurs dont la tige sort d'un œuf Tout de suite je
m'arrête et avoue avoir quelques difficultés à composer alchimie et art contemporain.
D'autant que l'on retrouve régulièrement sous la plume des commentateurs les mieux
placés que les meilleurs de nos artistes contemporains sont de véritables alchimistes !
C'est un usage métaphorique du terme ? Alors autant parler des magiciens de foire.
Autrement cette référence à un monde très riche de figures symboliques, afin d'y
multiplier les renvois allégoriques, ne prête pas attention à la dimension symbolique de
ces figures. Comme nous le disions tout à l'heure : les artistes travaillent au plus
souvent avec des mots et des matières qui ont d'emblée une certaine lisibilité, à la façon
des publicitaires qui composent leur message à partir des images « vedettes ». L'alchimie
est toujours bien cotée comme réservoir d'images fascinantes. Mais c'est une chose que
de s'approprier momentanément une image, et c'est une autre que de répondre à l'exigence
qui l'a façonnée. Nous pouvons nous affranchir de la rigueur univoque de la science,
rechercher tous les glissements dans la polyvocité des mots, dans le foisonnement des
images, – mais pouvons-nous réduire les symboles et la fonction symbolique elle-même à
n'être plus que matériaux de l'art ou de la publicité? Seul importe l'indice qu'il y a
signification, il peut survivre à celle-ci. « C'est fini ? »

¹. Pour ceux qui connaissent le travail de Laurie Walker, cette installation rappelle Producing Monsters, 1986, une grosse sphère lunaire entourée d'une rampe circulaire.

². À l'audimat des média correspond le spectamat de l'art.

³ Voir les auto-portraits ironiques de Robert Morris , sous forme de cervelles de cire ou de plâtre, ou encore de EEG verticaux de quelques six pieds de haut, qu'il a réalisés en 1963.

⁴. William S Burroughs décrit la déchéance des junkies qui secrètent leurs propres fluides intoxicants

et qui ne sont bientôt plus que cerveaux « murés dans le crâne, pieds et poings liés » Le festin nu, trad. E. Kahane, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1984, p. 148.

⁵. Gaston Bachelard, La Formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance objective, 1938. « la science [...] prend appui sur quelque intuition fondamentale inextricablement liée à l'inconscient et à ses forces créatrices. » Pierre Landry (conservateur de l'exposition), Laurie Walker, Musée d'art contemporain de Montréal, 1994, n.p.(6 p.).

⁶. Jacques Derrida, Signéponge, Seuil, coll. Fiction et Cie, 1988. Voir notre compte rendu en ces pages, octobre 1988, p. 12.