

Combinaisons

Depuis le jour où j'ai pris connaissance des photographies de Chih-Chien Wang, je suis resté complètement fasciné par leur capacité à imprégner l'esprit, comme la trace indélébile d'une présence familière. Dans ces images résonnent de petits gestes et objets du quotidien : le rouge texturé d'un crabe déposé dans une assiette, une pile de papier comme une colonne infinie, une peau de banane accrochée au bord d'un verre, un melon logé au creux d'une main, un homme torse nu devant un mur blanc. Le photographe combine et recombine les éléments de la réalité domestique de manière à dessiner des motifs, à composer des tableaux, à s'exposer lui-même devant la caméra. Dans le cours du temps où s'activent ces manipulations, dans cette suite de gestes de juxtaposition et de superposition, le photographe découpe l'espace et saisit, ici et là, une des multiples permutations qui deviendra image.

Dans ses photographies, on croit percevoir un temps d'arrêt dans un processus de recherche, d'assemblage et de menues manœuvres dont l'objectif serait, selon l'artiste, de « redécouvrir » ce qui l'entoure. Pour ce faire, Wang produit des compositions modestes et efficaces, démontrant une extrême sensibilité aux formes des choses qui transitent dans l'univers domestique. Il traduit avec finesse et élégance la fugacité du monde matériel tel qu'elle se manifeste dans un papier d'emballage froissé, un restant de table, un vieux chiffon. Dans ses photographies, Wang développe un vocabulaire plastique dont la simplicité renforce la structure, qui repose sur des contrastes de couleurs, des effets de textures, des contours d'objets sur des fonds indéfinis. Avec peu de moyens, sans artifice et sans ostentation, Wang cherche à atteindre l'essentiel de ces compositions ; ses jeux et mascarades resituent quelque chose de lui-même.

À regarder ces photographies, on pourrait imaginer, sans trop simplifier, que cette pratique de manœuvres combinatoires demeure en quelque sorte retranchée dans l'intimité du sujet. L'objectif est presque toujours orienté dans un rapport de proximité aux choses. Les espaces sont peu profonds, obstrués par des surfaces planes qui servent d'arrière-fond. Le rapprochement laisse percevoir les marques discrètes qui distinguent une chose familière d'une autre. Ces images ne racontent rien ; elles sont comme des constats. Chih-Chien Wang parle de leur fonction comme d'un « miroir » ; les images reflètent ce qui est. Le domestique et l'intime ont largement été présents dans les pratiques photographique des vingt dernières années, au Québec notamment, entraînant le sujet dans une trame narrative : qu'on pense, par exemple, au travail de Raymonde April, de Yan Giguère ou encore de Bertrand Carrière. Toutefois, c'est probablement dans un registre qui s'apparente davantage au « bricolage » que se situe Wang, comme on le dit des images du photographe d'origine espagnole Joachim Mogarra, avec qui il partage un intérêt pour le réassemblage du monde matériel et domestique. Mais contrairement à ce dernier, Chih-Chien Wang semble très peu préoccupé par le pouvoir narratif des images et partagerait probablement plus d'affinités avec un Pascal Grandmaison, dont les grandes photographies muettes maintiennent souvent une tension entre l'aplat et le pénétrable, liant les processus d'appréhension des surfaces à celui de connaissance.

Si Chih-Chien Wang recherche et explore les multiples combinaisons possibles d'objets avant de les fixer en image, lors de leur présentation en galerie il s'adonne à un exercice de réintroduction de ces « moments » dans un ensemble plus vaste, dans une sorte de continuum qui n'emprunte aucunement à une nouvelle trame narrative mais davantage au foisonnement anarchique de la vie elle-même. Malgré la force structurelle de chaque photographie, l'artiste hésite à les présenter isolées, comme si elles ne pouvaient pas se soustraire à l'ensemble complexe, non linéaire, aux références anthropologiques, poétiques, économiques qui fondent le travail d'artiste et les représentations qu'il produit, par analogie à l'activité humaine dans son ensemble.

Cette réintroduction de l'image fixe dans une séquence visuelle plus vaste fait certainement usage de l'expérience de Chih-Chien Wang à titre de documentaliste pour la télévision, un travail qu'il a pratiqué quelques années avant son arrivée à Montréal en 2002. Bien qu'il ne soit pas surprenant de trouver certaines bandes vidéo qui reprennent l'esthétique plus statique, voire même contemplative, des photos, celles-ci demeurent dans l'ensemble assez marginales. La majeure partie procède d'une tout autre attitude, comme le montre *A Clock* (une horloge) ou *City Move* (mouvement / ville). Le sujet se place davantage en observateur attentif de phénomènes qui ont cours devant lui, à distance proche ou lointaine, sans qu'aucun geste de sa part interfère avec l'action observée, si discrète soit-elle. Dans le travail vidéo-graphique, l'artiste est le plus souvent à l'extérieur de son lieu d'habitation ; son regard va au-delà de l'intimité domestique et du moi, vers l'autre. Dans le cas de *A Clock*, le sujet observe avec une certaine distance un orage. La caméra est fixe et la bande vidéo enregistre le temps qui passe dans cet espace profond d'énergie menaçante, trouble et dense. *A Clock* est un long moment d'équilibre entre l'instabilité du phénomène météorologique et la stabilité inexorable du temps qui passe, circulaire et rythmé. Dans *Shin Da Harbour*, le vidéaste se retrouve en plein cœur de l'action d'un port de pêche, passant de l'étal d'un marchand à un autre pour le plaisir de l'échange, du contact humain, de l'observation attentive, pour le jeu qui consiste à « s'exposer » l'un à l'autre. Dans *City Move*, la caméra suit également des gens qui, cette fois, ont pour tâche de combiner, déplacer, recombinaison eux aussi ce qui se trouve dans leur environnement.

Chih-Chien Wang



Chih-Chien Wang, **Vue d'installation**, Galerie Optica (Montréal), 2007
Photographe : Bettina Hoffmann
Gracieuseté de l'artiste

Tout fonctionne comme si, dans la captation du réel par la caméra vidéo, la composition telle qu'elle se manifeste dans les photos n'était plus nécessaire : les assemblages, les juxtapositions, les superpositions existent déjà avant même que l'artiste tente de les enregistrer. Mais tout comme dans l'élaboration des séquences photographiques sur le mur de la galerie, le montage a pour fonction de recombinaison ces captations pour mieux montrer à quel point ces résonances urbaines trouvent écho au sein même du sujet observant dans sa quête incessante de rejoindre la vie elle-même.

Alice Ming Wai Jin, dans un article de la revue *Ciel variable* (n° 71, 2006), voit dans le travail de Wang l'énonciation des conditions socioéconomiques de l'artiste migrant. Elle affirme toutefois que ce travail de l'image touche moins à la réalité du « déplacement » qu'à des « points de référence à l'existence ». C'est mettre à mon avis un peu trop l'accent sur la fonction symbolique du monde matériel. L'artiste évoque plutôt une connaissance qui passe par le toucher, l'odorat, la vue et le ramène « à une pure reconnaissance de ses sens »¹, donc à lui-même comme être sensible, unicité subjective existante et perceptible au-delà (et à travers) le mode des apparences. Peut-être davantage dans les photographies que dans les vidéos, il y a dans ce travail quelque chose de plus simple et de plus essentiel qu'un repérage de référents symboliques.

Ce qui fascine tant dans le travail de Chih-Chien Wang repose probablement en bonne partie sur cette extrême sensibilité aux choses et une sincérité (presque naïve) à exprimer l'ambiguïté inhérente de celui qui les appréhende et les couche sur le papier photographique ou sur l'écran. La fascination que provoquent ces images est bien distincte de celle nourrie par les scénettes factices actuellement à la mode dans le milieu de l'art international, et à l'opposé des images médiatiques, largement marquées par la photographie amateur, témoins des catastrophes naturelles et des événements politiques les plus dérangeants². Pour généraliser, on pourrait dire que les images de Chih-Chien Wang concernent l'idée de présence et que cette présence n'est pas la même dans la photographie et dans la vidéo. Nous serions devant deux manières d'être : « Entre deux lieux, j'ai construit deux maisons et deux vies. Je me suis également séparé en deux. Je suis une combinaison »³.

Penny Cousineau-Levine interprète les images de Wang sous l'angle de la psychanalyse. Elle revient sur l'identité de l'artiste migrant et sur l'effet de présence. « *Malgré le jeu qui consiste à se vêtir pour la vie canadienne, ou à se masquer d'un pot de cuisine, il est peu probable qu'il puisse personnaliser un véritable Canadien, pas plus qu'il pourrait être confondu avec un Cree ou un Mi'kmaq.* »⁴ Cette dernière remarque réfère précisément à un auto-portrait où le torse de l'artiste affiche un étrange marquage rougeâtre, pouvant être interprété comme l'hypothétique tentative d'incorporer un référent culturel local. Mais il s'agit ici d'un trait d'humour, plus que d'un énoncé d'impossibilité. Parce que l'identité subjective, si elle se sert de références et de repères dans son interprétation du monde, et parfois de manière ludique, n'en est jamais réductible. ©

1. [http://www.theresedion.com/contents/chih_chien_wang/source/12.html]
2. Qui n'a pas en tête certaines images du tsunami de décembre 2004 ou de l'exécution de Saddam Hussein en janvier dernier? À ce propos, lire Laurence Girard, « Les photoreporters de plus en plus confrontés aux images d'amateurs », *Le Monde*, 7 avril 2007.
3. « *In between two places, I built two homes and two lives. Also, I cut myself [in] two. I'm a combination.* » [http://www.theresedion.com/contents/chih_chien_wang/source/12.html]
4. « *Alone : Fiting In* »; [www.gallerytpw.ca/publications/pdf/0606-CousineauLevineP.pdf]