

ETC



L'évanescence de l'image spéculaire

François Vallée, *De profundis*, La Chambre Blanche, Québec.
Octobre 1995

François Lamontagne

Numéro 34, juin–juillet–août 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35535ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lamontagne, F. (1996). Compte rendu de [L'évanescence de l'image spéculaire / François Vallée, *De profundis*, La Chambre Blanche, Québec. Octobre 1995]. *ETC*, (34), 40–42.

QUÉBEC

L'ÉVANESCENCE DE L'IMAGE SPÉCULAIRE

François Vallée, *De profundis*, La Chambre Blanche, Québec. Octobre 1995



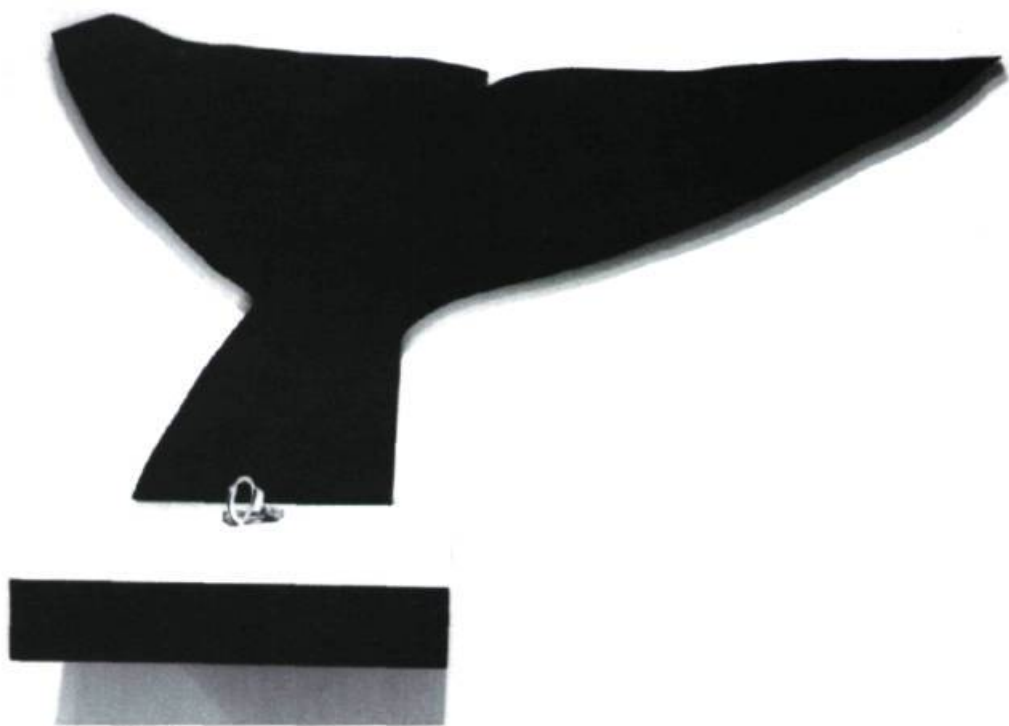
François Vallée, *De profundis* (vue partielle).

La notion d'image spéculaire a engendré une multitude d'écrits en psychologie. Elle constitue un élément clé pour ce qui est du processus d'individualisation de la petite enfance jusqu'à l'âge adulte, par lequel s'éveille la conscience de l'individu qui établit la distinction entre lui et le monde extérieur. Par le biais de l'image du moi devant le miroir, chaque personne conquiert son espace spécifique. Elle doit pour ce faire se dégager d'abord de ses pulsions affectives primales, pour devenir ensuite consciente des limites de son corps. L'image de soi, matérialisée par la spécularisation, condense par la différence l'espace du *moi-corps*. L'individu identifie son corps qui se vit dans l'espace réel comme différent de l'image du corps devant soi, se voyant investir un espace qui lui est propre. À partir de ce moment; la personne use d'abstraction et de symbolisation pour se représenter le monde extérieur, et ne confond plus son affect avec tout ce à quoi il participe. Une distanciation entre le moi et l'espace réel est ainsi assimilée. Suite à cette distanciation même, l'espace devient source de danger, tels que le déséquilibre émotionnel, la perte, voire la dissolution.

C'est dans cet esprit que la préoccupation de la mort chez François Vallée m'apparaît intéressante, moins par la désignation de celle-ci - sous la forme d'une tombe ou par l'utilisation d'un titre s'y référant - que par le sentiment de disparition que l'œuvre évoque, impliquant une participation particulière du spectateur. Il ne s'agit pas de la mort comme néant ou comme non-sens; mais l'interrogation sur l'idée de la mort est plutôt

axée sur la constitution de la vie dont la mort est indissociable. Car, comme le dira Jankélévitch, « la vie s'affirme malgré la mort et contre la mort et en dépit de la mort, mais en même temps et au même point de vue la vie n'est vitale que parce que vouée à la mort »¹. Cette notion d'inéluctabilité de la mort est signifiée par un élément de la *dame blanche*, présenté au début de l'installation : des menottes y sont disposées de manière à se refléter. Celles-ci appellent à notre conscience du temps à passer, à l'*instant*, pour qui se laisse « enchaîner », c'est-à-dire celui qui accepte de vivre le moment particulier qui est offert et qui ne se reproduira plus. Le sens de cette œuvre est précisément donné par la perméabilité du soi à l'effet du temps. Aussi, l'image spéculaire de soi formée par le noir profond de la *dame blanche* porte à un sentiment de perte celui qui s'en laisse imprégner.

Sur les surfaces de tous les objets de l'installation, peints de noir ou de couleur saturée, telles des trouées qui happent la présence par reflets indistincts, fantomatiques, je cherche à distinguer quelque chose, par souci de percevoir l'indice d'une présence; je me laisse fasciner et m'y confond. Car pour bien saisir le sens de ces objets peints, de ces surfaces qui déterminent l'ensemble de l'installation, je dois me laisser prendre à mon propre reflet, qui constitue en quelque sorte l'apport de ces surfaces à l'espace réel, par renvoi de lumière évanescence, une lumière réfractaire parvenant seulement de la texture de la peinture.



François Vallée, *Dame blanche*.

Peintes de nombreuses couches superposées, ces parois, malgré leurs peaux foncées, se parent de lumière engendrant des effets de présence et d'absence d'un miroir qui m'en donnerait trop peu à la fois. Vu les multiples couches de peinture, je découvre l'œuvre par stratification spaciale : la profondeur de la couleur, le reflet chancelant de ma silhouette noire, la pellicule de lumière fluide, auxquels s'ajoute l'image mentale de soi dans l'espace réel. C'est dans ce climat d'incertitude que s'effectue une modulation d'introspection et de projection par laquelle l'objet « me regarde »². Cette installation est une rencontre avec la formulation d'un espace d'absence à partir de ma présence, qui en garantirait la pertinence. De cette absence qui, selon Fédida, « participe des inquiétantes étrangetés qui menacent la certitude des perceptions et des pensées »³.

La perception ne peut se fixer sur ces objets, leurs présences diffuses activent en moi un besoin nouveau d'actualisation de ma personne. Elles renvoient à l'acte de percevoir comme l'indice d'une fausse clauvoyance de la forme *contenant-contenu*. L'objet déstabilise en refusant de se donner entièrement, il repousse plutôt le regard qui se retrouve à sa source. Il m'invite ainsi à visiter mon espace intérieur. Dans cette stratégie installative, sont posées les prémisses d'une prise en

compte phénoménologique de la position de mon corps dans l'espace; d'*ici*, l'espace réel où se trouve mon corps, à *là-bas*, l'espace fictif où apparaît l'image spéculaire. C'est cette conjonction d'espace virtuel et réel plongeant à l'intérieur et à l'extérieur de la forme qui me déséquilibre. Je n'ai pas en ce moment le pouvoir de laisser simplement glisser mon regard sur l'objet en me garantissant son lieu et sa place dans l'espace, celui-ci interragit plutôt sur ma propre situation dans l'espace.

L'image spéculaire, lorsque j'observe de près les objets peints de F. Vallée, est anonyme, à la limite du reconnaissable, établissant une différence. Différence, suivant la définition de Liger-Bélaïr⁴, au moment où la parole sur le corps pose la différence de moi qui en parle et de mon corps qui se dit. Malgré que je sais que mon corps me définit, lorsque je l'aperçois en image - ou en pensée - il paraît dissocié de cette conscience qui le place devant elle. Suite à cette perception de moi par delà mon corps - les deux sont toujours distants l'un de l'autre - je trace mentalement le contour de mon corps dans l'espace qui l'englobe, pour l'assujettir à un moment qui n'est déjà plus. Cet anonymat de la perte est d'autant plus inquiétant qu'il se profile par submersion de noirceur.

La noirceur, par une négation de la lumière, inter-

roge la notion de la vision. Car si l'objet noir est toujours perçu par la lumière, sur lui, la lumière est aspirée, et sa perception est celle d'un manque, d'une béance dans l'espace de laquelle je plonge mon regard, pour atteindre une profondeur qui n'existe pas. C'est pourquoi, devant les plages de couleurs saturées de Vallée, l'espace se condense en un vide où toute distance se maintient dans le miroitement de l'image de soi. La relation à l'objet est ici le lieu et le maintien de ma localisation. C'est seulement lorsque je ne m'attarde pas devant mon reflet, lorsque je parcours l'espace de l'installation à distance respectable de chaque objet qu'il se dégage par strates symboliques une structure générale « poétique »⁵, élaborée, elle, par l'espace mental. Toutefois, j'établis ce métalangage à partir de mon corps et ses réminiscences qui en signent l'organisation.

J'ai débuté ce parcours à partir du premier objet qui m'a appelé, je parle de cet encadrement de peinture (*Le Grand Bé*). Cet objet n'agit pas comme forme, ni vraiment comme encadrement, mais telle une fenêtre qui parlerait d'elle même, qui ouvrirait sur sa propre profondeur. Cet objet déjoue la structure du tableau, son épaisseur est celle de la surface qui se joue de la forme, forme et fond à la fois, elle déjoue aussi l'espace réel par un effet de projection intérieure et extérieure. Il me pousse à investir un nouveau regard sur la chose, parce qu'il s'agit moins d'une entité reconnaissable que d'un événement spatial à la limite de ma vision et de mon corps. L'espèce de longue-vue, déposée à sa gauche sur sa partie la plus fine, est le signe de ce déploiement virtuel. Et, en contre-plongée, j'aperçois, dans l'orifice le plus large, un petit miroir circulaire me laissant seul avec l'acte de la perception.

On retrouve ce jeu spatial devant *Trène*. Par contre, celui-ci dirige la lecture plus particulièrement encore sur la posture du corps : la station verticale. Sur une large étendue de couleur saturée, se profile le dessin d'un pied de ballerine, semblable à une radiographie, placé dans sa position d'équilibre la plus difficile. La verticalité qui, selon Fédida⁶, dans sa charge émotive, touche l'esprit de la mort davantage que l'horizontalité - associée, elle, à la relation distancé de la mort de l'autre - par sa contrepartie, l'effondrement, la propension à se laisser tomber. C'est cette peur qui ne quitte pas le vivant, l'immobilité de la tombe est l'idée de la mort qui me concerne de plus loin. Or justement, devant cet objet, mon reflet est accompagné de celui du « tombeau » (*Parquet*, la seule œuvre à l'horizontal) à gauche derrière moi. Je suis ainsi placé entre un proche et un lointain, je dois m'assurer de mon équilibre,

j'éprouve ainsi la précarité de mon existence. Je suis placé, dirait Anzieu⁷, entre mon père qui est mort et moi qui devrait mourir. Je me situe dans l'intervalle entre l'avant et l'après, entre l'antérieur et l'ultérieur, ce que Jankélévitch appellerait sans doute une *entr'ouverture*⁸.

L'œuvre suivante qui m'interpelle, *Soleil noir*, m'incite aussi à me questionner sur l'effet du temps sur ma présence. Cette circonférence de noirceur m'apparaît l'accomplissement d'un cycle de l'oubli, par lequel le reflet m'éconduit à ma mémoire. Comme une vanitas qui ne refléterait que mon passé, sans même fournir la trace de son déroulement. Ce cercle de bois peint fixé sur du marbre, aspirant avec lui mes souvenirs, est une ouverture vers nulle part, qualifiant l'ensemble de l'installation d'un calme ambigu, ponctué un peu plus loin par le « U » (*Épitaphe*) gravé sur du granite.

L'effet tridimensionnel de tous ces objets plans est celui de mon corps physique, face à moi qui se regarde regarder. Le parcours à travers l'installation établit une relation étroite entre regardeur et perçu; le moi est interpellé dans l'expérience de son propre corps d'être mortel. Et si les images spéculaires, presque omniprésentes dans l'installation, ont un caractère impersonnel, elles ne s'adressent pourtant qu'à celui qui est en train de les regarder et s'y percevant, rencontrant peut-être là une conscience nouvelle de l'entité corporelle qui le définit en propre, mais sans jamais lui appartenir totalement.

FRANÇOIS LAMONTAGNE

NOTES

1. Vladimir Jankélévitch, *La mort*, Paris, Flammarion, 1977, p.97.
2. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous regardons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit. Dans une lecture réactualisée de sculptures minimales, Didi-Huberman définit « ce qui nous regarde » comme un espace du vide intérieur à l'œuvre qui lors de la perception nous reconduirait à un vide existentiel, à une absence que l'on chercherait à combler.
3. Pierre Fédida, *L'absence*, Paris, Gallimard, 1978, p.8.
4. Jean-Bernard Liger-Bélaïr, « L'évidence de la différence », in *L'ombre nécessaire, phénoménologie du corps*, Paris, Éditions du Félin, p.29-54.
5. Selon l'artiste, la lecture de son travail doit se construire comme un récit que chaque observateur a la liberté d'agencer à sa manière.
6. Pierre Fédida, *op. cit.*
7. Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1991.
8. Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*