

ETC



Périmètres de l'allusion

Lucie Duval, Galerie Christiane Chassay, Montréal, du 17 février au 16 mars. Vox, Montréal, du 15 février au 17 mars

Elisabeth Recurt

Number 34, June–July–August 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35531ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Recurt, E. (1996). Review of [Périmètres de l'allusion / Lucie Duval, Galerie Christiane Chassay, Montréal, du 17 février au 16 mars. Vox, Montréal, du 15 février au 17 mars]. *ETC*, (34), 27–30.

MONTREAL
PÉRIMÈTRES DE L'ALLUSION

Lucie Duval, Galerie Christiane Chassay, Montréal, du 17 février au 16 mars. Vox, Montréal, du 15 février au 17 mars



PHOTO : DENIS FARLEY

Lucie Duval, *La Dame à la Licorne*, 1994. Triptyque (2 de 3) : taie d'oreiller brodée, chaise, housse.

À la Galerie Christiane Chassay, Lucie Duval exposait un autre tenant de sa production. Il s'agissait ici de deux installations sur un même thème. Ayant pour point de départ une des tapisseries de « La Dame à la licorne » (série de six œuvres médiévales exposées au Musée de Cluny à Paris), Duval met en scène une réflexion sur le désir et l'attente. Les tapisseries de « La Dame à la licorne » représentent les cinq sens, mais celle qui intéresse ici l'artiste est toujours restée inexplicable. Sous une tente et sur un îlot de verdure se retrouvent la Dame, sa servante, une licorne et un lion. Quelques mots

viennent s'inscrire dans un cartouche, au-dessus de l'ouverture de la tente : « À mon seul désir ».

De ce message énigmatique, Duval a fait son interprétation. Un premier ensemble d'éléments met en scène un fauteuil housé, une taie d'oreiller brodée des mots « À mon seul désir », ainsi qu'une photographie du même fauteuil lorsque housse enlevée.

En entrant, c'est le dos de la chaise qui est tout d'abord visible. Cette chaise qui observe, non pas par hasard, des formes bien féminines, rondes, sensuelles : on y reconnaît rondeur d'épaules et de hanches, taille marquée... et sur-



Lucie Duval, *À son seul désir*, 1996. Couvert, assiette en argent, coupe, vin, fleurs, vitre gravée.

tout, cette robe de mariée, conçue spécialement pour elles. Cette image de housse s'estompe peu à peu à la vue d'une rangée de boutons.

Ces nombreux et minuscules boutons ne sont pas sans nous rappeler l'attente, le long moment que le déshabillage prendra, le désir qui n'en sera qu'amplifié. Il faudrait savoir faire durer l'attente, le désir n'en dépend-t-il pas ? Sur le mur, la photographie de la chaise dans son état originel, donc déhoussée, nous apprend toute la vérité sur la jeune mariée de blanc vêtue, virginale, intacte, silencieuse. Dans son apparente nudité, elle émerge tout simplement de ce rouge éclatant des toiles vénitienes de la Renaissance : luxe, passion. Dans la reproduction exposée de « La Dame à la licorne », remarquons le drapé entrouvert sur un espace toutefois protégé et intime. « Notre corps se couvre de peau, s'enferme sous elle », remarque Michel Serres. « Elle s'ouvre sur les sens. Elle se ferme sur le sens interne, en restant ouverte un peu ». Le désir est là, il s'échappe de cette taie d'oreiller immaculée pour reconnaître ce que

Serres qualifie « d'emprise tactile du tactile ». La chaise flamboie de cette révélation. Mais déjà, dans ces seuls mots « À mon seul désir », on avait pu deviner, reconnaître cette révélation du désir féminin longtemps tenu caché. Ce « désir » qui lui appartient à elle aussi (tout autant qu'à la gente masculine); ce mot, tout masculin qu'il est (rappelons cette idée d'identification par le genre des mots, que développe Luce Irigaray) identifie ici la femme, « La Dame à la licorne ».

Un second ensemble développe cette réflexion. Encastrés dans le mur, d'autres éléments que l'on pourrait associer au trousseau de la mariée ont été mis en scène : assiette et couverts plaqués argent et coupe en cristal taillé, de laquelle émerge un îlot de verdure et de plantes rappelant l'environnement naturel de « La Dame à la licorne ». Sur deux des couverts ont été gravés des mots composant un palindrome lourd de signification : « Écart » et « Tracé ». Ainsi ces lettres laissent-elles une trace écrite, vérifiable, indélébile, comme le signifie le mot « tracé », tel un contrat

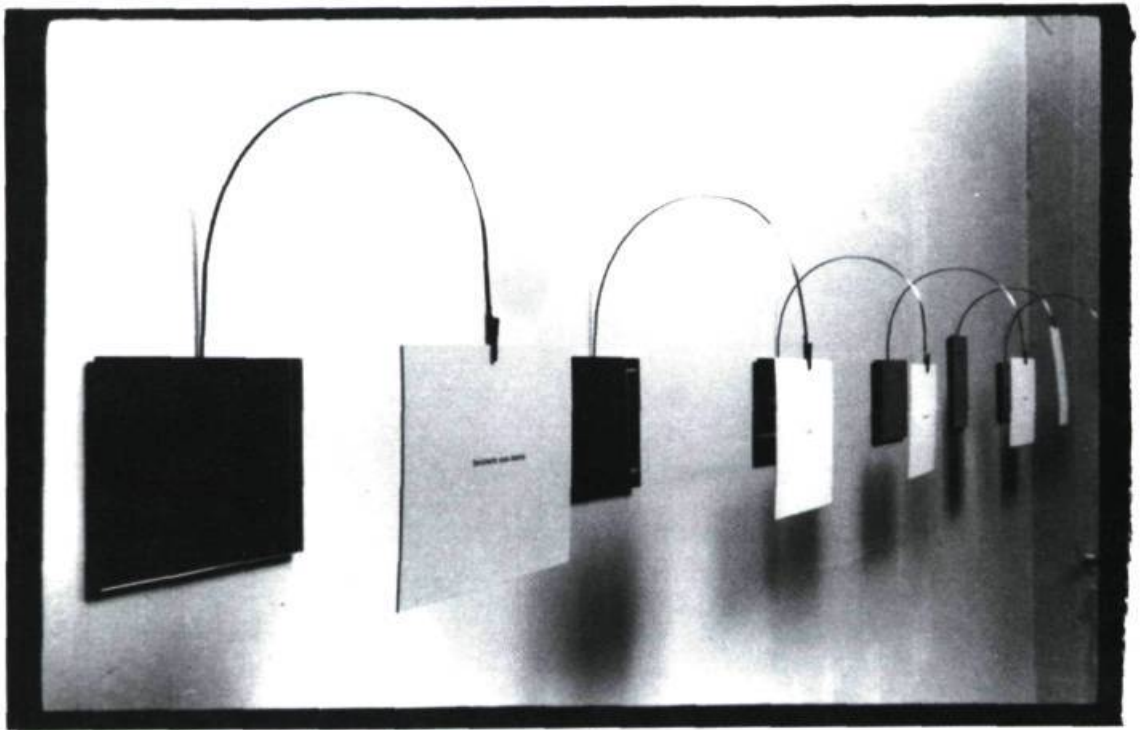


PHOTO : DENIS FAHLEY

Lucie Duval, *25 images/seconde : photographies détournées*, 1995. Photographie cibachrome sur carton muséologique typo, miroir gravé, support (arc) en métal, pinçette.

de mariage sert de preuve. Toutefois, l'irréductibilité de la trace enraiera-t-elle pour toujours l'écart qui existe entre deux êtres (unis mais solitaires ?), entre réalité et fiction, entre la femme vierge et pure et celle, guidée par ses passions ?

En s'approchant de l'assiette, c'est notre propre visage qui se miroite, nous donnant un rôle de témoin tel qu'il en fût pour Van Eyck peignant l'union des Arnolfini (et dont le visage apparût dans le miroir). Ainsi sommes-nous non seulement questionnés mais partie constituante de l'œuvre.

Encastrée dans l'épaisseur du mur, la coupe de cristal est gardée à distance par une vitre sur laquelle est gravé ce mot : « L'attente ». Protégée, de même que « La Dame à la licorne » sous sa tente, la coupe s'expose tout en sauvegardant cette intimité, cet espace clos de réclusion dans lequel nous nous trouvons en situation d'attente, retirés du monde, à « l'écart », consumés d'un désir latent. Ce long moment se visualise grâce à la prolifération des plantes, qui rendent

impossible l'absorption du vin de la célébration. En attente, notre regard se pose sur cet îlot de rêve, oubliant la précarité du temps présent, s'enfonçant dans les peut-être du désir.

Duval n'a de cesse de creuser cet écart entre ce qui est, ce qui a peut-être été, ce qui pourrait être, nous laissant non seulement témoins mais maîtres du jeu. En effet, il nous revient de sonder cet interstice créé par la non-correspondance du texte et des images, par le réel photographié et reflété (« 25 images/seconde, photographies détournées »), par la juxtaposition de facettes féminines dites contradictoires (« La Dame à la licorne »), par la juxtaposition symbolique de mots.

Ne délivrant jamais son message en noir sur blanc, l'artiste joue du détournement, afin de laisser une constante alternative d'interprétation des signes (exemple : photographie représentant des poteaux d'électricité alliée à une phrase sentimentale, chaise/femme, assiette/miroir). Ce choix qui nous est offert permet toutes les fluctuations du jugement tout en attisant nos sens.

Chez Vox, l'artiste multidisciplinaire présentait des photographies et textes nous rappelant ses matériaux et procédés de prédilection : images, mots et verre, réflexion, surimpression. L'exposition, « 25 images/seconde, photographies détournées », nous orientant déjà, par le titre, vers le ralentissement, mettait en scène une série de vingt-sept images couleur (tirées à partir de positifs), révélant ce film intérieur qui habite l'artiste, séquences d'images tirées d'émotions. Ces « cartes postales » (qui en possèdent le format) sont marquées, en leur verso, de quelques phrases. Chaque carte postale nous étant présentée de dos, c'est en nous plaçant de côté que la photographie nous est révélée par le miroir lui faisant face, fixé au mur et lui-même gravé d'un mot. Nous considérons donc l'image à travers le mot et vice-versa. Les images, tout autant que les mots choisis, issus de l'imaginaire de Duval, nous rappellent combien nous vivons avec des mots, des visions, jusqu'à en oublier leur source, n'en reconnaissant que la nécessité. Ces signes se sont imposés à l'artiste. « On dit : le photographe préfère un fragment du monde (un cadre). Mais on pourrait dire aussi bien : le dehors préfère un fragment de moi, il attire au dehors une partie du dedans, de ma pensée, de mon état »¹.

Ces lieux vides de tout élément humain, qu'ils soient intérieurs ou extérieurs, fixés sur pellicule à tout moment du jour ou de la nuit, comportent des temps plus ou moins forts, octroyant à notre lecture une articulation plus textuelle que picturale, s'opérant de gauche à droite, tout autour de la salle. Pourtant, de cette lecture effectuée dans un ordre technique apparent, ne ressort plus la logique habituelle qu'a toujours cherché à nous transmettre l'ordre des mots. Il est plutôt de l'ordre d'une musique, oui, d'une mélodie avec ses crescendos, ses allegros... jusqu'à la position occupée par le mot sur la surface du miroir, semblant gravé sur une portée musicale.

La photographie, qui habituellement ne se distingue pas de son référent, le fait ici grâce aux mots teintant notre perception d'une seconde signification, lui donnant un tout autre poids. Certes, la photographie nous donne à voir une image bien précise mais les mots appellent d'autres images, et c'est cette superposition qui délivre assez justement la teneur vague du souvenir, le flou d'une mémoire dont l'artiste cherche à transmettre le goût. De plus, nos propres mémoires se mêlant à celles proposées par l'artiste, nous interprétons chacun de ces signes selon notre propre « banque » de souvenirs, de visions.

Serait-ce pour mieux nous faire pénétrer dans ces lieux évanouis et nous faire « miroiter » leur permanence, l'artiste fait appel aux mots qui, dotés d'une qualité intemporelle, viennent transformer l'Histoire en une séquence actuelle. De même, les mots ne s'inscrivent pas dans un temps précis, ils laissent au lecteur un pouvoir d'interpré-

tation plus large que ne le fait la photographie, pourvue d'une telle force d'évidence qu'elle empêcherait presque l'approfondissement. Ce que remarque Barthes : « Dans l'image, l'objet se livre en bloc et la vue en est certaine — au contraire du texte ou d'autres perceptions qui me donnent l'objet d'une façon floue, discutable, et m'incitent de la sorte à me méfier de ce que je crois voir »². Duval met l'emphase, par ses projections et superpositions, sur cette multiplicité de versions possibles qui caractérisent le texte; non seulement chacun en a sa propre version mais ici, Duval va jusqu'à déjouer nos habitudes de lecture trop passives. À notre surprise, les mots choisis pour compléter l'image ne cultivent pas toujours de correspondances apparentes. Il en va ainsi du mot « Brèche » associé à la phrase « Je n'en pensais pas moins » et à une photographie représentant un mur et des arbustes dans un jeu d'ombres et de lumière. Plus de lieux communs, de lecture facile, de compréhension automatique, pré-digérée, il ne s'agit plus de dictionnaire : plus de définitions précises. Déstabilisés par cette polysémie de versions potentielles, devant un tel contraste de précision photographique et de flou textuel, nous nous transformons en décodeurs de cartes postales. Parfois, les mots et les images peuvent se dédoubler (je pense, par exemple, à « Tension » et aux pylones d'électricité, au ciel violacé, orange de la photographie qu'il accompagne), pour mieux nous confondre ensuite lors de dichotomies de lecture entre les messages respectifs de l'image et des mots. Il n'y a plus alors de rapport de force entre l'iconique et le textuel; c'est dans l'écart creusé par leur non-correspondance que notre imaginaire s'exerce. L'interstice dans la signification des signes donnés forme le noyau de l'œuvre.

Écart, encore une fois, dans la juxtaposition constante entre le réel photographié et le réel reflété, car dans chacun des miroirs n'apparaît pas seulement la carte postale mais les fragments d'une salle d'exposition (sans parler des regardeurs, qui, à nos côtés se miroitent dans l'écart vide entourant la carte postale reflétée). Inlassablement, nos yeux vont de la photographie aux mots inscrits à son endos, du mot gravé dans le miroir à l'espace de la galerie reflétée.

Ce sont ces va-et-vient qui dotent l'œuvre d'une articulation dynamique, ne laissant de repos ni aux sens ni à l'esprit. Duval pratique le « détournement » de main de maître.

ELISABETH RECURT

NOTES

¹ Régis Durand, *Le regard pensif, Lieux et objets de la photographie*, La Différence, 1990.

² Roland Barthes, *La chambre claire, Cahiers du Cinéma*, Gallimard-Seuil, 1980.