

**Eulàlia Valldosera**  
**La bouteille à la mère**

Marine Van Hoof

Volume 42, Number 174, Spring 1999

Femmes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53146ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

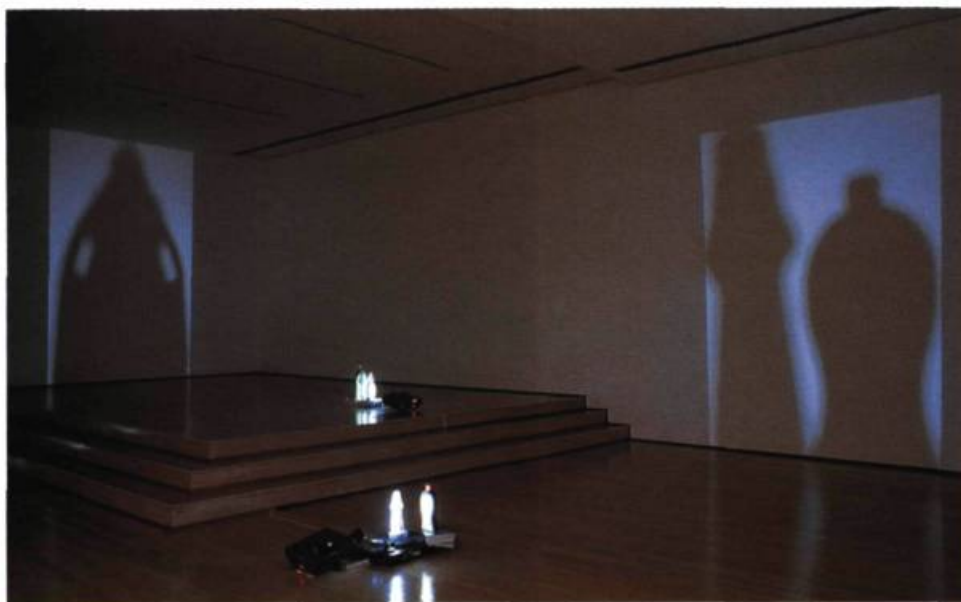
Van Hoof, M. (1999). Eulàlia Valldosera : la bouteille à la mère. *Vie des arts*, 42(174), 47–49.

# La bouteille à la mère

Marine Van Hoof

**L**A BOUTEILLE DE DÉTERGENT SE PRÉSENTE POUR EULÀLIA VALLDOSERA COMME L'ÉQUIVALENT PLASTIQUE

DE LA FIGURE ARCHÉTYPALE ET LE BANAL ATTRIBUT DE LA FÉMINITÉ.



*Envases: el culto de la madre (hada y seductore)*  
Installations lumineuses  
Collection de l'artiste  
Photo: P. Letherland

La figure de la mère est certainement une des images les plus monolithiques qui soient et rares sont les artistes féminines qui ont abordé le sujet. Bien qu'elles soient nombreuses à explorer les thèmes dits féminins de l'identité sexuelle et des états émotionnels particuliers, peu d'entre elles proposent un détour par la source de référence qui pourrait sembler la plus évidente: leur propre mère. Se demander pourquoi nous mène à réfléchir sur l'image de la mère dans l'art (abondamment réfléchi du côté masculin à travers la relation mère-fils). Peut-être sous

l'influence du mouvement d'émancipation féminine répugnent-elles à se confronter à une image qu'elles ne souhaitent pas pour elles-mêmes<sup>1</sup>. Pour certaines d'entre elles, la lutte contre le cliché selon lequel toute femme est d'abord une mère ne les empêche pas un jour, devant la figure maternelle inscrite en elles, de réfléchir à la vérité moins souvent énoncée selon laquelle toute mère est d'abord une femme. Comme Julia Kristeva l'a justement souligné<sup>2</sup>, la culture occidentale judéo-chrétienne n'a pas manqué de censurer la figure de la «mère en pleine possession de sa sexualité» et a proposé à travers l'image de Marie à la fois vierge et mère un modèle asexué de la maternité. C'est donc tout naturellement l'image beaucoup plus ancienne de la déesse féconde et sensuelle combinant les plaisirs de la sexualité et de la procréation qui va – consciemment ou inconsciemment – guider de nombreux artistes dans l'exploration de leur propre identité.

## DIVINES SILHOUETTES

Dans sa récente exposition au Musée d'art contemporain de Montréal, la jeune artiste catalane Eulàlia Valldosera intègre explicitement la figure maternelle. Intitulées *Vases: le culte à la mère (Envases: el culto a la madre)*, 1996-1998, quatre installations lumineuses projettent sur le mur de grandes ombres qui évoquent directement les figures



Envases : el culto de la madre (Trinidad)  
Installations lumineuses  
Collection de l'artiste  
Photo : P. Letherland

l'importance grâce à un petit écriteau disant « ce vase a surgi du sol lorsque mon père jetait les fondations de notre maison », Valldosera a posé une bouteille de Windex. Dans la même salle, l'installation vidéographique *Habitacion, 1996 (La Chambre)* évoque, par le biais d'ombres filmées, un espace domestique où différents personnages vaquent à leurs occupations. Un couple discute, des enfants jouent, des êtres s'embrassent. Dépouillées de toute matérialité, croisant parfois la silhouette d'un spectateur qui s'aventure dans l'espace de la projec-

tion, les ombres nous connectent avec un espace affectif à la fois imaginaire et remémoré où les notions du temps se brouillent.

#### LAVÉES DE TOUT PÉCHÉ

Que l'espace domestique se trouve continuellement au point d'intersection du trivial et du sacré, se confirme dans un bref vidéo-gramme de 1996 présenté en boucle sur un moniteur placé au sol. On y aperçoit Valldosera agenouillée, en train de gratter le sol, une bouteille de détergent placée devant elle. Toutes les 15 secondes environ, l'artiste fait un tour complet sur elle-même et montre au passage son postérieur dénudé et souillé. Ainsi, à la dimension désincarnée de *Habitacion* se substitue l'extériorisation violente du corps inélectablement souillé. Avec *La Dévotion dépeinte. Elle fait trop confiance à son esprit ... (1996)* pour titre, ce geste stigmatisé de manière provocante l'obsession de purification de l'âme aussi bien que du sol, et situe très littéralement le vain désir d'être lavée de tout péché en arrière-pensée de la prière. La vieille dichotomie entre le pur et l'impur dont

témoigne la crainte du corps souillé (et de la menstruation en particulier) procède de la négation du corps au profit d'un esprit supérieur. Or, pour Valldosera, l'espace de médiation entre l'intériorité et l'extériorité à partir duquel elle élabore ses œuvres, c'est-à-dire précisément celui qui se sert de son propre espace corporel et psychique comme catalyseur, est rebelle à toute hiérarchie et ne peut faire l'objet d'aucun cloisonnement ni d'aucune séparation. La capacité d'unir une bouteille de détergent qui est à la fois agent purificateur et futur objet de rebut au corps de la déesse-mère en est la preuve évidente.

La figure maternelle avait déjà fait son apparition dans une installation de 1994, *La salle à manger: la figure de la mère (El Comedor: la figura de la madre)* où l'on voyait sur un rideau translucide l'ombre maternelle dans un cadre domestique. Fruit d'une première prise de conscience du personnage de la mère comme femme – apparemment dominée par le père –, cette installation était, selon ses propres paroles, une façon d'exorciser la crainte inavouée de l'être féminin tout en se délivrant d'une vision fantômatique effrayante perçue au cours de son enfance. Dans le prolongement de son activité initiale de photographe où l'ombre d'objets (des bouteilles) striait son corps de traits obscurs, la lumière et l'ombre se transformaient ici en instruments d'exploration faisant écho aux zones claires et obscures de son propre monde émotionnel.

#### LA SALETÉ DES UNS, LA PROPRETÉ DES AUTRES

Dès l'origine le travail de Valldosera est centré sur le corps. Sans recourir au narcissisme, au travestissement ou au simulacre qu'on repère par exemple chez Cindy Sherman, elle met en scène sa propre expérience à partir de laquelle elle explore différents thèmes : l'identité sexuelle, la maladie, la mort, les relations interpersonnelles. La discordance entre les matériaux utilisés et l'image, proche du « principe arcimboldien »<sup>3</sup>

archétypales féminines représentées dans l'art. Le dispositif est d'une simplicité étonnante : les silhouettes sont les ombres d'objets posés sur le sol qu'un projecteur de diapositives vient violemment éclairer. Mais c'est le choix des objets qui provoque chez le spectateur une intéressante collision mentale. Les divines silhouettes ne sont que l'ombre de banales bouteilles de produits détersifs savamment disposées. Le caractère sacré du lieu induit par l'assombrissement de la salle et les apparitions au mur se retrouve d'emblée défié par la trivialité des objets.

Sans faire de la réunion de la bouteille et de la silhouette un pur événement surréaliste ni un événement anecdotique épuisé en quelques aller-retour du regard, le choix de la bouteille de détergent engendre des connotations si riches que les bouteilles transfigurées en *Femme-semence*, en *Fée*, en *Séductrice* et en *Trinité* acquièrent l'espace d'un instant une beauté et une prégnance quasi-autonomes. Le désir de conjurer tout mysticisme l'emporte cependant : sur une étagère, à côté d'un vase à anse dont le couvercle est un visage – objet dont on devine

et très subtilement exploitée dans *Envases*, constitue un ressort fondamental de ses œuvres. Dans *Balayage (Escombrada)*<sup>4</sup>, 1990-1991, une performance qui transpose sa douloureuse tentative d'arrêter de fumer, elle a reconstitué au sol son corps et son sexe avec les mégots des cigarettes fumées au terme d'une vaine abstinence. Les images montrent l'artiste qui se saisit d'un balai pour effacer la figure et rassembler les mégots en un tas. Le spectateur est abandonné à sa méditation sur le geste paradoxal consistant à tracer une icône de l'éternel féminin à l'aide de ce qui précisément le détruit, dans une lente consommation qu'elle rapproche aussi du geste d'égrener les grains de chapelet. L'intérêt pour les matériaux non nobles de l'art, pour le résiduel et la saleté a toujours marqué les recherches des surréalistes, très actifs en Espagne. De son côté, Tapies a longuement exploré les possibilités du matériau de rebut. Partageant sa vie entre l'Espagne et les Pays-Bas, Valldosera vit quotidiennement la dichotomie entre la saleté des uns et la propreté des autres.

Profondément enracinée dans le vécu, l'œuvre est parcourue par la notion de métamorphose : de même que *Balayage* faisait référence à la fois à l'origine du monde – le corps tracé évoquait d'ailleurs clairement le tableau de Courbet – et à sa fin, résumée en un petit tas de cendres, le motif des *Vases (Envases)* véhicule des réflexions qui touchent aussi bien à l'anthropologie de l'imaginaire qu'à une rhétorique de l'image. L'analogie entre le corps féminin et le vase issu de la fusion des éléments remonte à l'aube des temps. De nombreux récits mythiques font du vase le signe par excellence de la métamorphose et le lieu de germination de la semence végétale et humaine. Aujourd'hui, quand il fait surgir d'un vase ses grandes silhouettes enchevêtrées de plantes, Giuseppe Penone puise directement dans un vaste répertoire de l'imaginaire collectif. Les *Vases* dont Valldosera dit qu'ils sont un

des plus puissants symboles de la féminité ont dans les sociétés primitives une fonction vitale qu'elle n'ignore pas : recueillir des liquides considérés comme essentiels à la survie de l'espèce. L'analogie de la femme et du réceptacle vitale, très ancienne, transparaît dans quantité d'artefacts qui ont inspiré de nombreuses œuvres, comme la *Femme-cuiller* de Giacometti.



*Habitacion (La chambre, 1996)*  
Installation lumineuse (projecteur vidéo et projecteurs de diapositives vidéos) extrait d'une projection vidéo (durée 5 min)  
El Roser, Lleida, Espagne, 1996

### IMAGE, MÉTAPHORE

En précisant que ses figures sont « nées du besoin de combler le vide laissé par la société patriarcale », la jeune Catalane se reporte à un univers antérieur, où l'histoire de l'humanité se jouait sous le signe du divin féminin. Enseveli dans les couches profondes de la mémoire collective et de l'inconscient, le souvenir du royaume matriarcal – qui serait en fin de compte celui d'une époque où la composante féminine de l'humanité s'affirmait librement – bénéficie indéniablement de l'émergence de l'art pratiqué par les femmes. C'est avec le sentiment de renouer avec les Vénus paléolithiques qu'Ana Mendieta photographiait sa propre silhouette dans la nature<sup>5</sup>. Connue pour son approche radicale du corps, Carolee Schneeman perçoit dans les figures de déesses archaïques auxquelles elle s'est récemment

intéressée « d'étranges précédents aux images de ses actions et performances »<sup>6</sup>. Tout aussi intéressée par une approche viscérale du corps, Valldosera introduit dans le sujet une dimension ludique caractéristique de sa génération (elle est née en 1964) : la révélation de la déesse-mère à travers une bouteille de plastique qui est l'attribut type de la femme soumise est un clin d'œil insolent à la génération précédente. Mais elle constitue aussi une habile exploitation de la rhétorique de l'image. L'objet (le détergent) est à la fois l'équivalent plastique (!) de la figure archétypale et le banal attribut de la féminité. L'image tient à la fois de la métaphore et de la synecdoque. La réunion des deux tropes opposés dans le même dispositif instaure entre les différents termes de *Vases* une tension qui empêche la résolution de l'image. Entre la « fée du logis » enrobée de plastique criard tant vantée par la publicité et la figure archétypale intemporelle, les connotations voyagent : le fluide, la propreté, la vie, la purification, l'absence, la réminiscence, la mort... Toute

tentative d'épuiser le sujet est vaine. Du reste quelle construction (mentale ou plastique) pourra jamais rendre compte de la femme qui « n'existe pas » si l'on en croit Lacan ? Sensible à la vision essentialiste de la féminité (mise en avant par beaucoup d'artistes des années 70), Eulàlia Valldosera semble aussi vouloir montrer que si la féminité est le résultat d'une série de représentations construites au gré de l'évolution de l'humanité, c'est l'art qui détient le pouvoir de les cristalliser mieux que n'importe quel discours. □

1 Ce sujet est abordé par Jo-Anna Isaak, in : *Feminism & Contemporary Art*, Routledge, London and New York, 1996, dans le chapitre 4 en particulier.

2 Voir op.cit., p.142.

3 Victoria Combalia, in : *Eulàlia Valldosera*, Art Press n°201, avril 1995, p. 60.

4 *Escombrada* fait partie de la série *The World's Navel (le Nombri du monde)*, 1991. Deux autres vidéos de l'artiste étaient présentées au Musée d'art contemporain de Montréal, en même temps que *Escombrada : Embenatges*, 1992 (*Bandages*) et *Loop*, 1995 (*Boucle*).

5 Voir en particulier la série *Tree of Life*.

6 Carolee Schneeman in : *Unexpectedly Research (1963-1990)*, Carolee Schneeman. Séries photographiques, Editions Lallouz, Montréal, en collaboration avec le New Museum of Contemporary Art, New York, 1996-1999, introduction. Trad. M.Van Hoof.