Document généré le 16/09/2026 14:57

Espace Sculpture

Commentaires sur l'installation du vase

Rossitza Daskalova

Numéro 20, été 1992

URI : https://id.erudit.org/iderudit/10058ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)
1923-2551 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Daskalova, R. (1992). Commentaires sur l'installation du vase. *Espace Sculpture*, (20), 37–39.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

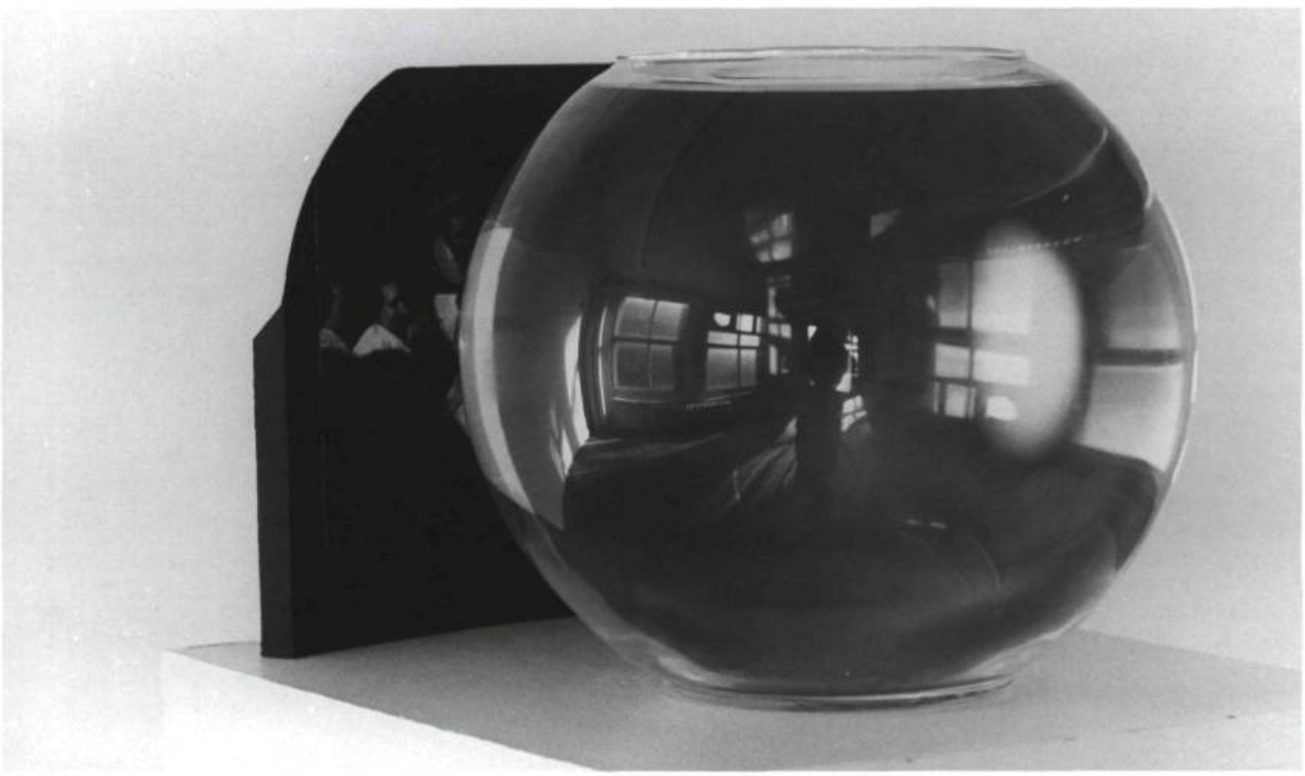
Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Commentaires sur l'installation du *vase*

Rossitza Daskalova



Yves O'Reilly, *Bath*
Espace 424; 372, Ste-Catherine Ouest, Montréal
7 — 29 mars 1992

À la fin des années quatre-vingts, Yves O'Reilly commence ses explorations sur l'optique et la recherche d'un symbolisme particulier, en mettant en interaction des vases remplis d'eau et des images.

En 1991, à l'occasion de l'anniversaire de la galerie Dazibao, dans le cadre de l'exposition *Quelques optiques du photographique*, il présente l'installation *Les Nuages*. Deux photos murales de deux mètres par trois, placées à angle droit, représentent des nuages vus à travers des vases. Plus loin, un vase rempli d'eau est posé sur un socle. Dans cette oeuvre, on voit les techniques de double témoignage et de reflet réciproque qui inversent et animent l'image.

Selon Archimède : «Si l'on dépose un objet dans un vase, et si l'on éloigne ce vase jusqu'à ce que l'objet ne se distingue plus, on verra réapparaître cet objet dès que l'on remplira le vase d'eau.» On retrouve cette même préoccupation chez O'Reilly dans *Les Bains de Méduse*, une exposition qu'il a présentée à la galerie *Occurrence* en 1991 : la dualité et la remémoration du commentaire du vase. L'artiste combine une précision scientifique avec l'aspect rituel de la création, toujours en jouant à la magie, en expérimentant le mysticisme et l'infini. *Les Bains de Méduse* projette un message direct et envahissant : le voyeurisme. Dans une chambre claire-obscure, les deux images sont projetées sur les murs. Un oeil, une bouche ouverte près d'un pénis, sont contenus et révélés dans l'eau des vases. L'artiste veut attirer le spectateur dans le monde hermétique du subconscient, de la découverte des secrets et des tabous imposés par nos propres limites. La même volonté de confronter le spectateur, ou le témoin, est présente dans l'installation *Bath*. Si l'on suit la séquence de ces trois installations, on voit trois moments qui sont inséparables dans une progression dramatique et irréversible

1. Nuages blancs flottant dans un ciel bleu et déposés au fond d'un vase laissent pressentir ce qui reste caché, la menace que l'on ne voit pas encore;

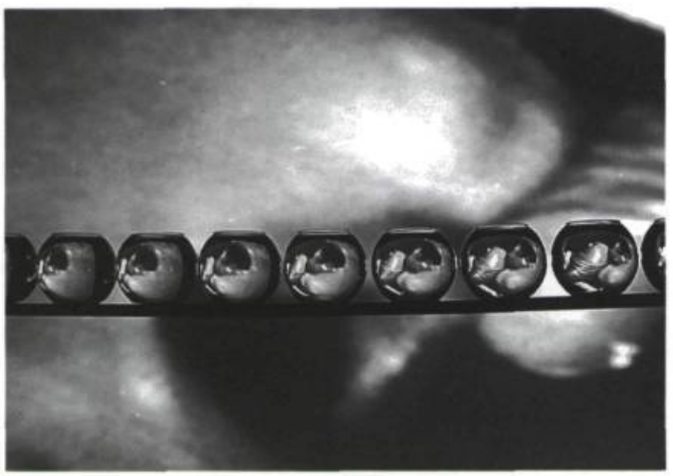
2. *Les Bains de Méduse* amène une confrontation inévitable : l'oeil réfléchi dans deux vases regarde la Méduse, ennemie invisible pour le spectateur, mais dont la présence pétrifiante est ressentie comme le reflet de soi-même. La tranquillité du ciel bleu est rompue : le conflit est mis à découvert. Cette confrontation se renouvellera sans cesse. C'est le moment de choc : découverte de la peur, de la douleur, de l'horreur;

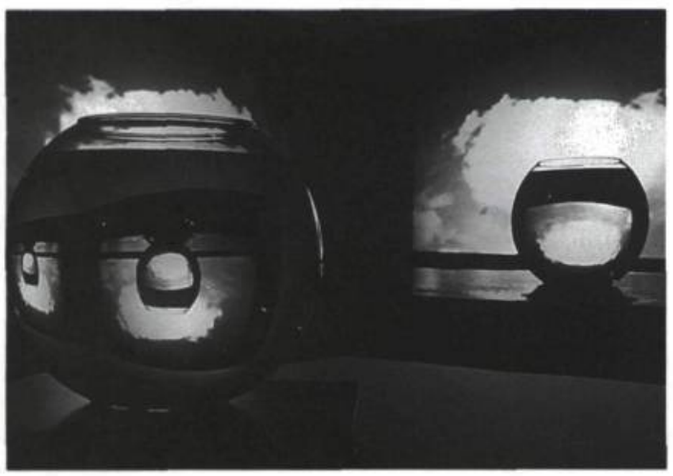
3. *Bath* réunit et résout ces deux moments en faisant, à la lumière du jour, une analyse du secret découvert. L'analyse permet au spectateur d'accepter sa propre découverte

Yves O'Reilly, *Bath*, 1992. Détail de l'installation.

parce qu'elle est devenue objet de réflexion en plein jour. Elle ne constitue pas une menace ressentie dans l'ombre. On n'est plus dans l'ordre de l'inconscient, mais dans celui du contrôle, de la subtilité et de la mesure. Tous les éléments de la réalité sont inscrits et parfaitement intégrés dans l'oeuvre. Le spectateur y participe autant que les murs, le plancher, les fenêtres, la lumière ainsi que les images réfléchies et captées dans l'eau des vases. Les vases, semblables aux yeux ou aux objectifs photographiques, contiennent, potentiellement, tous ces éléments. Leur apparition est implicitement liée au déplacement du spectateur.

En entrant dans la salle, on voit de grandes fenêtres qui couvrent tout un mur et laissent voir les fenêtres des édifices d'en face. Des deux côtés de la salle sont installés deux socles. Sur chaque socle est placé un vase rempli d'eau avec une image (20,3 X 25,4 cm) presque collée au vase. Sur le plancher sont





dessinées à la craie blanche trois courbes en forme de vase qui définissent les périmètres et les périphéries de chaque vase. Dans ce champ de vision s'inscrivent les angles sous lesquels on peut voir les images qui se métamorphosent. Puis, on se rapproche de l'image en cherchant le point de lecture idéal.

Le titre *Bath* suggère le jeu et évoque une compréhension à plusieurs niveaux. Le mot en anglais veut dire *bain* ; en hébreu *sein, jeune fille, mesure de liquide* ; en argot *épatant*.[1] L'acte de dissection est associé avec l'oeil qui observe et découpe l'image pour y avoir accès. L'interaction de l'écrit avec l'oeuvre — le titre, les deux phrases sur les murs — est très présente :

Est investi tout corps qui se nourrit
du corps des autres,
et qui ne se lasse de circuler.[2]
Tout sein est au sein de son environnement — tout ventre est le ventre de son environnement.[3]

Un détail du tableau *Gabrielle d'Estrées et l'une de ses soeurs* (1590), attribué à l'École de Fontainebleau, constitue une des images de l'oeuvre. Le tableau représente deux femmes au modelé sommaire, installées dans un bain. Elles sont très éclairées, sans que l'on puisse identifier la source lumineuse. Le reste de la chambre est sombre. De lourds rideaux rouges, comme en trouve au théâtre, encadrent les personnages. Leur corps sont immobiles et figés, leurs visages plutôt rigides, sans expression. La main de l'une touche le sein de l'autre. Le fragment est reproduit au moyen d'une photocopie couleur.

La deuxième image de l'installation est une photocopie en noir et blanc du tableau *La leçon d'anatomie du docteur Tulp* (1632) de Rembrandt. Elle illustre la dissection du cadavre d'un criminel. Au centre du vase, on voit le ventre du cadavre et la main du professeur qui tient les pincettes, de la même façon que les doigts de la femme tiennent le sein de sa soeur, geste que l'expression du visage n'assume pas. Le professeur soulève les nerfs, matière sensible tout comme un bout de sein. Ni l'un ni l'autre des deux gestes ne provoque de réaction. L'insensibilité, dans un cas, s'explique par la mort du corps; dans l'autre, par l'absence d'expression sur les visages.

Le geste de disséquer un "coupable" est reproduit dans le fragment de Fontainebleau puisqu'il s'agit là aussi d'un moment coupable. Ce geste est accentué par l'élimination des visages. On voit le lien entre le détail et la mémoire, car notre mémoire retient le visage des femmes. Cet acte de curiosité, fragmenté et en couleur, semble plus ludique, spontané et instinctif que ce qui se donne à voir dans l'autre image, laquelle est rationnelle, scientifique, et en noir et blanc. Le premier geste est l'expression directe de la curiosité et du désir sexuel, du plus profond instinct humain. Le deuxième en est le reflet refoulé : il se veut motivé par la curiosité intellectuelle. Mais la position de la main, identique à l'autre, trahit la vraie nature de l'acte scientifique qui n'est que l'écho, la répétition indirecte du geste primaire et vital resté inscrit dans la mémoire de la main.

Le ventre du mort et le sein de la femme s'animent dans les vases, reçoivent un volume, deviennent concaves ou disparaissent avec les déplacements du spectateur dans l'espace et le temps. La qualité unique de la perception provient des éléments de l'installation et de leur interaction : les images, les vases, l'eau, la lumière du jour et son changement qui est essentiel, les fenêtres, le lieu choisi. Des ombres, des traces grises, des reflets lumineux, des lignes droites et des courbes se créent continuellement.

«Mon travail, explique O'Reilly, est un travail de représentation du vase. Il faut le voir dans sa dynamique totale.» ◆

Notes

1 Dictionnaire des symboles, Éditions Robert Laffont.
2 Antonin Artaud.
3 Yves O'Reilly.

From March 7th to 29th,1992, in room 424, 372 St-Catherine St. West, the Montreal artist Yves O'Reilly presented the installation *Bath*.
At the end of the eighties Yves O'Reilly began his explorations of a visual perspective, and his search for a particular symbolism, by interrelating round glass vases filled with water and photographic images.
The author analyzes diverse aspects of some his works, leading up to his most recent one. The character of the piece refers to certain signs in the collective memory and to common human experiences, to the destruction of imposed structure and taboos. It reveals the link between primal and secondary layers of experience, between instinctive needs and desires and their intellectual transformation. The main thrust of the "Commentary" is the phenomenon of interaction between chance and control in the artistic intent and the final art work, the birth of an idea and its evolution. The specific approach of the article is that it emphasizes the psychology of the creative process and the psychology of perception. It tries to demonstrate the relationships established between artist, viewer and art critic, between the art work, the viewer's comprehension and the art criticism, relationships of questions and answers... that can be interchangeable.

Yves O'Reilly, *Bath*, 1992. Détail de l'installation.

Yves O'Reilly, *Les bains de Méduses*, 1990-1991. Détail de l'installation.

Yves O'Reilly, *Nuages*, 1991. Détail de l'installation.