

## De la fiction historique

*Tout près*, de Ghislaine Charest, Galerie Lilian Rodriguez, mars 2002.

Marie-Josée Lafortune

Numéro 185, juillet-août 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/17895ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lafortune, M.-J. (2002). De la fiction historique / *Tout près*, de Ghislaine Charest, Galerie Lilian Rodriguez, mars 2002. *Spirale*, (185), 50-50.

# DE LA FICTION HISTORIQUE

**TOUT PRÈS** de Ghislaine Charest  
Galerie Lilian Rodriguez, mars 2002.

L'EXPOSITION *Tout près* de Ghislaine Charest à la galerie Lilian Rodriguez en mars dernier présentait une série de portraits de maîtres photographiés en compagnie d'ours en peluche. Cette singulière séance de prise de vue eut lieu à la fermeture des musées, laissant seule l'artiste dans l'intimité d'une œuvre et en la présence d'un gardien. Cette fiction photographique, qui l'a conduite à travers divers musées européens, notamment au Louvre, au Prado et à la galerie des Offices, surprend au préalable par le ludisme de sa mission. Le lien n'est d'abord pas apparent entre le choix des œuvres et les lieux visités quoiqu'il existe un fil conducteur indicé entre les portraits et la collection d'ours, ce jouet fétiche, porteur des rêves et confident muet de l'enfance. Charest a souvent mis en scène ces petits animaux pour explorer les mécanismes d'identification et d'exclusion dans la relation à l'autre avec un intérêt pour l'analyse et le document d'archive. D'une fois à l'autre, le dispositif reste le même : le détail d'une peinture ou d'une gravure est isolé, mis en exergue de façon à nous amener à réfléchir sur la formation de l'identité, de la représentation du corps, et à nous demander comment cette identité se constitue et se mesure au monde dans lequel elle s'inscrit. Au début des années 1990, Charest amorçait une réflexion sur l'origine avec la représentation de la vie des Amérindiens de la Nouvelle-France, dont elle dévoilait partiellement, par un astucieux jeu de miroir, la figure de l'autre auquel se superposait notre reflet devenu alors indissociable de cette image.

Dans la série qui nous préoccupe, les ours nouent une identité différente avec le sujet peint, ce qui leur confère une individualité soudainement troublante associée à un passé commun. D'autant plus qu'il s'agit d'autoportraits de peintres. On sent donc le souci de traduire une intériorité psychologique conforme à la tradition du portrait qui repose sur le regard. L'emplacement de l'ours dans la composition répète ce que le tableau énonce déjà : le sujet peint existe par ce regard fondateur qui se peint, se fait tableau, et regarde le spectateur. L'ours relaie ce regard et le projette hors du cadre dans le même axe que le portrait. Sa présence à l'avant-plan se détache de la surface peinte, à laquelle il participe, par les contrastes lumineux qui modèlent et sculptent ses formes, laissant percevoir des signes d'usure, çà et là captés par le viseur de l'appareil. On pense alors aux enfants qui ont cajolé, serré, tenu dans leurs bras menus ce précieux *alter ego*. La ménagerie de Charest illustre bien ce passage du temps. Simi-

laire à l'archive, elle montre ce qui nous sépare mais dont nous conservons traces et affects, établissant une correspondance familière avec les hommes et les femmes des tableaux ici réunis.

Peintre attirée de Marie-Antoinette, Élisabeth Vigée-Lebrun était reconnue pour son talent et sa virtuosité à adoucir les formes et rendre avec éclat les matières et les tissus soyeux. Le couple de pandas, à la fourrure chatoyante et lustrée, imite avec ce qu'il y a d'enfantin et d'amusant la pose des modèles du portrait de *Madame Vigée-Lebrun et sa fille*. Enlacés l'un contre l'autre, ils prononcent la figure de la tendresse et de la maternité, autres évocations idylliques de l'enfance très présentes dans cet autoportrait. La reproduction de Charest correspond par ailleurs assez fidèlement aux proportions de l'original du Louvre. Cette référence au format et à l'échelle réelle disparaîtra par contre rapidement avec les autres portraits photographiques. Dans le *Portrait de l'artiste* par Nicolas Poussin, qui s'est représenté dans son atelier à Rome, l'ours s'adresse directement à nous à la manière d'un personnage d'une série télévisuelle, changeant radicalement le registre et l'ordonnance des composantes du tableau. Contrairement aux pandas, il ajoute à la signification du tableau, semblablement aux animaux domestiques des compositions historiques, mais en soustrayant de l'information à la prise de vue. Au lieu de renseigner sur un état psychologique, par exemple, il détourne notre attention du sujet peint et de la peinture elle-même en cachant des motifs telle la femme au diadème, vue de profil, qui serait une personnification de la Peinture, les deux bras qui l'étreignent signifiant l'Amitié à laquelle est dédiée ce portrait, c'est-à-dire l'amitié pour Chantelou. Le même ours apparaît en gros plan à la hauteur des yeux de Lucas Cranach l'Ancien, dont l'autoportrait est réduit uniquement à l'expression de son visage, accentuant les jeux de regard mais nous empêchant de reconstituer l'image originale.

## Immortalité du portrait

Ajoutons à ce morcellement d'informations une autre découpe temporelle bien réelle qui ne correspond en rien à l'ordre d'apparition prévalant dans les salles d'exposition des musées visités, ici confondus en un seul lieu. Cette redistribution a pour effet de proposer une construction interprétative de l'histoire qui complexifie davantage l'intelligibilité du document. L'épreuve photographique noir et blanc, montée sur un panneau de bois de merisier, révèle une fraction de la toile originale, recadrée par Charest. Ainsi, même si nous

reconnaissons un patrimoine commun, il est quelquefois ardu d'identifier certains sujets peints qui mettent à l'épreuve nos connaissances historiques. Nous expérimentons une impression d'absence redoublée d'un sentiment de perte, de vide, auquel Jean-Luc Nancy fait allusion dans *Le Regard du portrait*, observant que « le portrait rappelle la présence, aux deux valeurs du mot "rappel" : il fait revenir de l'absence, et il remémore dans l'absence. C'est ainsi que le portrait immortalise : il rend immortel dans la mort. » Et pose ainsi avec acuité la question de la mémoire, ce qui doit être préservé.

Bien que la mise en exposition propose un regard réflexif sur le média photographique avec le motif du viseur qui crée une ouverture, une trouée dans le tableau, ce qui en soi n'est pas nouveau comme dispositif, Charest a cependant l'ingéniosité de travailler ses images dans le sens de l'archive et la collection. Dans une série de textes très éclairants à propos de l'analyse et de l'archive, Élisabeth Roudinesco explique justement comment le pouvoir de l'archive s'accroît lorsqu'elle est absente et inversement, que l'excès d'archives va de pair avec la censure de l'archive. Il semblerait que l'interprétation de l'histoire dépende de cette liberté de construction, qui n'est jamais fixe, afin de préserver la souveraineté imaginaire de l'œuvre. Par analogie, on pourrait penser à l'impact des technologies numériques sur les méthodes de conservation des archives qui permettent par exemple de préserver l'information et de la « storer » avec une plus grande capacité en occupant moins d'espace. On y voit avec assurance un signe de garantie pour la suite du monde.

Or, le choix d'emmagasiner des images sur un disque optique avec la possibilité de les effacer pour libérer de la mémoire ravive avec la même intensité l'absence du document, ce qui peut faire histoire, fabriquer de la trace et donner sens. Il s'ensuit un changement d'habitude qui se vérifie dès la prise de vue par l'opérateur et qui correspond à la rapidité d'action et à la liberté avec laquelle nous enregistrons ou effaçons notre présence en tant que témoin. La facilité à faire disparaître le document numérisé entraîne une saisie différente de ce qui se déroule et peut modifier définitivement la compréhension des faits pour d'autres générations en les privant de ces images. Par cette exposition, Charest a su réveiller cette inquiétude mais démontrer aussi combien l'histoire est un matériau toujours à réinterpréter et l'archive, une interrogation constante de notre rapport au temps.

MARIE-JOSÉE LAFORTUNE