

ETC



Les mirages de l'Anticipation

Françoise Le Gris

Numéro 12, automne 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36222ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

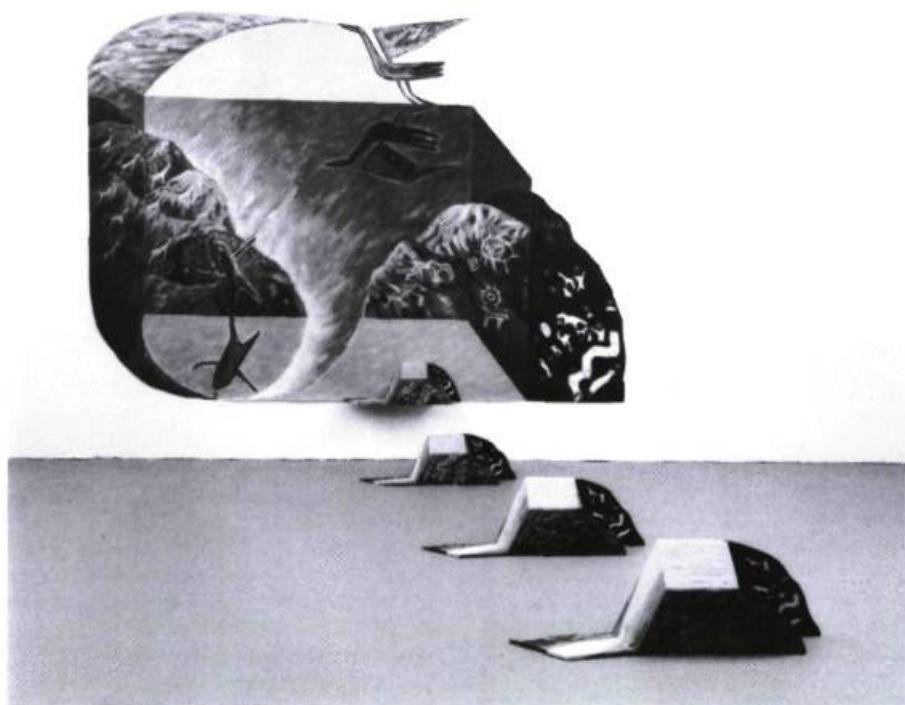
1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Le Gris, F. (1990). Compte rendu de [Les mirages de l'Anticipation]. *ETC*, (12), 30–32.

Les mirages de l'Anticipation



Chantal duPont, *Pétroglyphe Cazador*, 1987-1988. Installation peinture-sculpture. Photo : Daniel Roussel

**Chantal duPont, *Archéo-sites*
Espace 4040, 4040 Saint-Laurent,
du 5 au 27 mai 1990 —**

Chantal duPont exposait à l'Espace 4040 un ensemble d'œuvres sous le titre *Archéo-sites*. Composée de peintures assemblages et d'installations vidéo, cette exposition constituait une véritable synthèse de la production de l'artiste depuis les cinq dernières années. L'espace de présentation était aménagé spécialement pour permettre un dispositif d'accrochage et de circuits électr(on)iques pour deux installations vidéo, dont l'une comportait quatre caméras fonctionnant en circuit fermé. Les deux salles, isolées l'une de l'autre, étaient néanmoins en constante liaison, par ce jeu de caméras qui renforçait la mise en relation des œuvres, se reflétant de détails en fragments, dans une rare unité de propos, et en jeux incessants de miroir et de réverbération les unes par rapport aux autres.

L'exposition prend « pré-texte » d'un site archéologique, Toro Muerto au Pérou, que l'artiste visitait en 1984. Le site est remarquable par le nombre et la diversité de ses *pétroglyphes*, pierres gravées de

façon extrêmement stylisées et conservées depuis l'époque préhistorique. Le point de départ de l'ensemble des œuvres présentées à *Archéo-sites* est donc la découverte de Toro Muerto, mais il n'en est que le déclencheur puisque les problématiques mises en jeu par l'artiste sont autrement plus vastes que cette seule référence. Il nous faut passer par quelques considérations descriptives pour mettre en lumière la nature du travail présenté. Dans la salle du fond sont disposés quatre éléments extrêmement différents. Une carte agrandie du site archéologique occupe une large section du mur où elle est peinte directement, et du même côté, trois photos montrant des pétroglyphes jonchant le sol en différents endroits du lieu. Ces éléments sont ici des garants d'un *réel* à la fois historique, géographique et archéologique. D'autre part, sur le mur d'en face et au centre de la pièce se déploient deux installations-vidéo. La première, *Paroles d'oiseaux à Toro Muerto* (1987-1988), comporte un moniteur vidéo encaissé dans un large volume sculpté et peint où est projeté une bande en couleurs, déjà sélectionnée par plusieurs festivals de vidéo. La seconde installation, *Index* (1990), que l'artiste décrit comme étant une installation photo-vidéo est constituée de 14 écrans de moniteurs dont trois montrent des séquences de la bande *Paroles d'oi-*

seaux... et sont donc en mouvement. Les autres écrans, fixes, sont occupés par des photographies couleurs (cibachrome) de la même bande, celle-ci ayant été fabriquée à partir des tableaux exposés dans la salle voisine. Les images fixes, dont chaque photo inclut le cadre du moniteur vidéo même, constituent aussi un trompe-l'oeil, un leurre pour le spectateur qui *croit* y voir une image vidéo.

Dans la première salle, une installation peinture mur-sol *Pétroglyphe «Cazador»* et sept peintures assemblages sont disposées aux murs et portent des titres évocateurs : *Pétroglyphe des Navajos*, *Pétroglyphe «Aves»*, *Pétroglyphe «Tigre, Hombre y Aves»*, etc. Mise en scène organique d'une entité dé-composée, *Archéo-sites* s'avère être une «installation-synthèse» dont la cohérence et la dynamique spéculaire font exemple. La peinture prend *valeur* (au sens saussurien, à savoir sa place et sa position) par rapport à ses interférences avec d'autres médias.

Ainsi s'affirment deux processus inhérents au travail d'installation de duPont : la stratification et la média(tisa)tion. Ceux-ci ont pour corollaires sédimentation, réverbération, duplication, métamorphose.

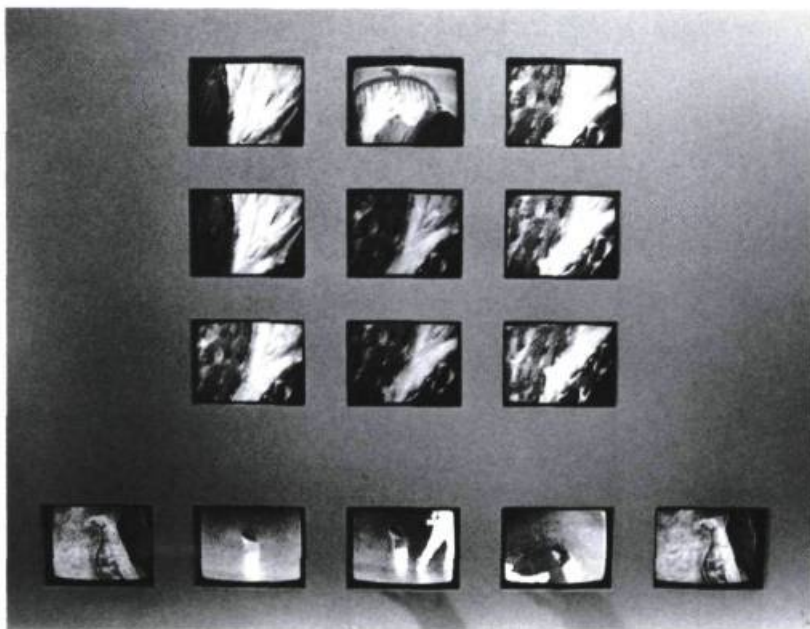
Curieusement, mais en cela elle ne fait pas exception, duPont, qui pratique l'art vidéo depuis plusieurs années, se préoccupe de repenser la peinture à travers le langage vidéographique et fonde en grande partie ses problématiques et ses préoccupations de vidéographe sur les rapports entre peinture et vidéo. Ainsi, il faut comprendre *Paroles d'oiseaux à Toro Muerto* comme une interrogation sur la nature de l'image, en regard de sa surface-plan en peinture, sa surface lumineuse en vidéo et son passage, sa projection dans un objet tridimensionnel, en autant de petits cubes peints jonchant le sol et le mur. Ceux-ci prolongent la mise en forme de l'installation vidéo, en répétant le même volume en bois stratifié et peint. Cette installation renvoie d'ailleurs directement à l'installation peinture *Pétroglyphe Cazador* (le chasseur) (1987-1988) présentée dans la salle voisine, qui reprend le même propos, mais cette fois, sans l'interaction d'une pièce vidéo.

On y retrouve la même disposition de volumes inspirés de la *boîte à vidéo*, sorte de caisse en bois peinte renfermant le moniteur vidéo et illustrée partiellement des motifs inspirés des pétroglyphes de Toro Muerto. Un même souci d'établir dans l'espace la mise en perspective évoquant le cube scénique de la peinture quattrocentiste. La scène cubique décomposée prend possession de l'espace frontal, devant le tableau, sorte de mise en espace de la pyramide visuelle établie à partir du point de vue du spectateur. S'y déploie la problématique de l'échelonnement des plans qui viennent s'aplatir sur la surface du tableau, posé en *toile de fond*, au mur, comme sur une scène. Cette toile de fond joue de l'ambiguïté spatiale qui la détermine dans son apparence de paroi, mur, aux signes inscrits de façon

énigmatique, puis *décor*, englobant les cubes peints qui se déploient dans l'espace du devant, puis *paysage*, au-dedans et au-dehors de la *boîte*, où se lisent figures stylisées à la façon néo-primitiviste et espace de représentation pseudo-naturaliste.

Une série de conjonctions, d'équivalences surgissent : d'une part, symbolisation géométrique, espace mythique, rituel; d'autre part, représentations figuratives et iconique, espace de représentation, intelligence de la *skènè*. S'y affirment croisements de procédés, chiasmes de références, réverbération de signes et leurs métamorphoses. La *skènè*, la scène, ce qui s'y joue, c'est le drame des espaces, des géographies, des géométries multiples, qui finiraient toutes par se ressembler, à force d'être dé-construites, d'être dé-composées, d'être détruites, si un sens réactualisé ne leur était donné. C'est l'opération essentielle de *Archéo-sites*, dont le terme-titre pourrait bien être aussi un effet de miroir, où le reflet, le mirage ne serait pas tant celui d'un passé, mais bien plutôt celui d'un avenir, d'une anticipation.

Avec *Index*, duPont a voulu transposer l'usage de la *vidéo de surveillance* dans un contexte d'art, en installant quatre caméras en circuit fermé, dont les images sont retransmises sur quatre moniteurs de l'installation. L'un des moniteurs retransmet l'image du spectateur de l'installation *Index*, superposée à l'image de fond, constituée par une séquence de la bande de *Paroles d'oiseaux*... Les trois autres caméras, fixes, cadrent trois pièces au sol de *Pétroglyphe Cazador* et retransmettent en négatif les traces, ombres et silhouettes du visiteur, quand il passe autour de l'installation peinture, dans la salle voisine. Ce qui s'y voit c'est aussi un passage rapide, une mouvance, une évanescence, sorte de réflexion pragmatique sur le visiteur d'expositions d'art. *Index* met donc en place deux types de représentation de l'espace : spéculaire et kaléidoscopique, et du temps : direct et différé. De plus, l'installation *Index* transpose la peinture objet en image plate, sous la forme photographique et vidéographique. Par ailleurs, l'image en *négatif* introduite par la source vidéo est constituée d'ombres lumineuses produites, à son insu, par le promeneur dans son parcours de l'exposition. L'alternance des images fixes et mouvantes et les dispositifs mis en place par l'artiste jouent, en clin d'œil séducteurs, la préhistoire de la peinture (photo, vidéo) telle que Philippe Dubois l'a par ailleurs décrite. Enfin, l'image électronique est rendue *semblable* aux figures des pétroglyphes. Elle comporte du flou, de l'indéterminé. S'y installent ambiguïté et ubiquité, comme la particularité des signes et des formes qui n'ont plus de support propre, et qui, grâce à la médiation, sont en perpétuelle migration, et passent de supports en supports. Tous soumis à un régime économique du sens oscillant entre gains et pertes successives. *Index* constitue le point focal de cette exposition. Par *index*, il faut entendre indice au sens



Chantal duPont 1987-1988, *Index*, 1990. Installation photo-vidéo 1990. Photo : Emmanuel Avenel

peircéen du terme. Mais également indice comme clé du sens et index comme indication. Enfin, *Index* dans ses rapports aux tableaux qui y sont montrés, serait à entendre comme catalogue, lexique des signes pétrographiques de Toro Muerto disséminés sur l'ensemble des œuvres.

L'installation d'emblée induit une circularité non seulement des motifs mais aussi du temps et de l'espace. Hors cet espace-temps de l'exposition, l'œuvre accuse son caractère éphémère par le démantèlement. La *révolution* du temps devient une *involution* et bouscule l'antériorité et la postériorité des œuvres les unes par rapport aux autres. En d'autres termes, ce que l'on pourrait qualifier d'hypotexte (de départ) et d'hypertexte (d'arrivée) ont été mis en perpétuelle transmutation.

Des problématiques spécifiques s'affirment de façon lancinante : le cadre, son intérieur, sa bordure en tant que limite spatiale, sa transgression dans sa transformation en contour final. L'ombre (portée ou déportée) met en jeu une dimension quasi mythique de la lumière ou, en tout cas, carrément un symbolisme binaire : vie/mort, soleil/nuit, positif/négatif. Elle renforce la symbolique du «double» (duplication, miroir) et de la série (multiplication photographique, vidéographique), accusant binarité et pluralité non seulement de la forme mais aussi du processus (procès). La mise en abîme opérée par la peinture *spatialisée*, alliée à la vidéo qui reproduit et superpose par strates et caches, tracent des *lignes de fuite* (Deleuze) vers un ailleurs, des lointains, mais de points en points, de *punctum* en *punctum* (Barthes), pour que l'on puisse mieux apercevoir la progression de leur disparition.

L'échelle, le mural, le fragment miniature constituent un nivellement, une concaténation des figures, des lieux, des temps éclatés. Leur apparence équivoque se présente tout autant comme effet de savoir, effet d'histoire que comme déstabilisation des hiérarchies figurales et scénographiques archaïques, pré-modernes et modernes. Leur réinterprétation par la médiation, leur traversée à travers de *nouveaux* médias (photo-vidéo), assument des fonctions de modulateurs/transformateurs et les transfigurent telle une assomption.

La photo comme moyen de médiation est non seulement mémoire, mais aussi actualisation, elle rend présent les signes des temps immémoriaux. Associés aux éléments d'assemblages des peintures, à caractère agressif/ludique, un nouveau sens leur est donné, actuel, présent et même futur. Le phénomène de condensation des signes, des figures archaïques tout autant qu'actuelles : jouets miniatures militaires, balles de fusil, chars d'assaut, orientent les significations vers une dimension politique et non pas nostalgique. La pensée d'Octavio Paz sur l'expérience de la modernité prend tout son sens ici : «L'ancien, le plus ancien peut accéder également à la modernité : il suffit qu'il se présente comme une négation de la tradition et qu'il nous en propose une autre. Paré des mêmes pouvoirs polémiques que le nouveau, le très ancien n'est pas un passé : c'est un commencement.» (*Point de convergence Du romantisme à l'avant-garde*). En ce sens, le métissage conçu comme *post-moderne* n'est que le reflet altéré de l'expérience moderne essentiellement décrite comme dimension critique. Le même auteur indique plus loin : «[...] l'histoire de l'art moderne occidental est également celle des résurrections de l'art de nombreuses civilisations disparues. Manifestations de l'esthétique de la surprise et de ses pouvoirs contagieux, mais surtout incarnations momentanées de la négation critique, les produits de l'art archaïque et des civilisations lointaines s'inscrivent tout naturellement dans la tradition de la rupture. Ils sont un des masques dont se pare la modernité.»

Les figures archaïques, primitives, ne sont pas réanimées ici dans un sens d'irréversibilité et de nostalgie (Jankélévitch), mais bien plutôt dans le sens d'une implosion politique. Par une sorte de rappel et à la fois de court-circuitage de l'Histoire, les signes médiatisés sont lancés en nouveaux projectiles dans des histoires brûlantes d'actualité. S'agirait-il encore de menaces..., de survie..., d'espèces..., de vie..., de mort..., pour qui..., pour quoi ?

Françoise Legris