

ETC



## Ombres portées, corps à vide

*Eulàlia Valldosera*, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 21 janvier au 25 avril 1999

Sylvain Campeau

Numéro 47, septembre–octobre–novembre 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35498ac>

[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

Campeau, S. (1999). Compte rendu de [Ombres portées, corps à vide / *Eulàlia Valldosera*, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 21 janvier au 25 avril 1999]. *ETC*, (47), 42–43.

## MONTRÉAL

### OMBRES PORTÉES, CORPS À VIDE

*Eulàlia Valldosera, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 21 janvier au 25 avril 1999*



*Eulàlia Valldosera, The Room, 1996. (détail). Installation lumineuse (projecteur vidéo et projecteurs de diapositives vides), extrait d'une projection vidéo, durée 5 min. El Roser, Lleida, Espagne, 1996.*

L'ombre et le récipient. Ombres et volumes, ou bien plutôt, non le volume comme tel mais le contenant qui emprisonne celui-ci. Dans une performance réalisée en Turquie (*Loop*), Eulàlia Valldosera s'avance dans l'eau d'un réservoir souterrain. Devant un mur, sa silhouette soulignée par deux projecteurs qui sont derrière elle, elle se dresse et commence, une bouteille dans chaque main, à remplir l'une qu'elle porte à sa bouche pour recracher ensuite l'eau dans l'autre bouteille. Puis elle s'interrompt et, une main en haut, l'autre en bas, elle retourne la première pour laisser l'eau s'échapper. Par la magie des deux projecteurs, de par leur disposition, l'ombre sur le mur a confondu les gestes des deux mains. Si bien que, dans la première série de mouvements, là où son corps était réceptacle, l'artiste a paru boire et recracher une eau issue d'une seule bouteille. Dans la seconde, l'eau qui tombe de la bouteille du haut, à sa gauche, semble retourner à la bouteille du bas, dans sa main opposée, sise de l'autre côté de son corps.

Dans un autre cas (*Embenatges*), c'est un lit qu'elle pousse, sur lequel un projecteur 16 mm est en fonction. Sur le mur où l'image, après avoir transité par un miroir,

s'étale enfin, on voit un mouvement de traveling qui suit le galbe d'un corps au même rythme que le déplacement même du lit. Le corps semble ainsi apparaître par le fait même de cette projection, dans cette lumière particulière. Après quelques allers-retours, elle immobilise enfin le lit, s'y assoit, placée dans la lumière du projecteur et, de son ombre sur le mur, semble se caresser elle-même d'une main langoureuse.

Subterfuge optique, ombres et lumières du désir, corps comme contenant de liquides y transitant, tous ces thèmes et ces mécanismes signifiants recourent en dernière instance celui du cercle familial (*Habitación*). Trois murs forment un écran en forme de U carré. Une projection d'ombres chinoises, déformées par cet écran inégal, offre une scène familiale. La mère y occupe une place centrale, allant et venant, ramassant ce que des silhouettes d'enfants s'amuse à jeter par terre. Dans le coin côté cour, une silhouette d'homme, comme appuyé sur le chambranle d'une porte, moitié hors, moitié dans la pièce, fume une cigarette. Femme active, homme désœuvré : cette opposition se poursuit plus loin, alors qu'arrive une femme de ménage et qu'un buveur solitaire s'installe sur la table de cuisine.

Ce qui n'était alors qu'une mise en place de mécanismes privilégiés, là où la peau se fait mur et le corps, récipient de liquides, se mesure ainsi, et plus nettement encore dans les autres installations, à une sorte de déploiement thématique plus affirmé. Dans les quatre installations lumineuses de *Envases : el culto a la madre* que sont *Mujer – Semilla*, *Trinidad*, *Hada*, *Seductora*, de simples bouteilles de produits domestiques, prises dans le rayonnement d'un projecteur à dispositives, deviennent des ombres gigantesques, fée, matrone, séductrice dansant sur une table tournante. La combinaison des projections comme celle des bouteilles créent aussi des figures fortement connotées, comme dans cette trinité (*Trinidad*) où se dresse une ombre manifestement masculine, accompagnée d'un membre plutôt affirmé bien que tors. C'est dans le coin alloué à cette dernière pièce qu'a aussi été installé un moniteur vidéo qui diffuse à ras de sol une bande plutôt troublante. Cette dernière œuvre, intitulée *Devoción retratada. Confía demasiado en su cabeza...*, montre une femme, en l'occurrence Eulàlia Valldosera elle-même, occupée à frotter presque frénétiquement un plancher. Puis, le mouvement se fait saccadé alors que le corps se met à tourner sur lui-même (manifestement animé en *frame by frame*), comme si la femme était accroupie sur une table tournante. On constate alors que la chemise qui apparaissait sur la première image est le seul vêtement qui l'habille, que ses fesses sont nues et qu'elles montrent près de la raie un peu de sang. Cette position d'asservissement, cette tâche du même cru, est ainsi associée à celle de la levrette et trahit, quand on rapproche le tout du titre, une sorte d'avilissement et de rabaissement volontaire.

Ce théâtre d'ombres constitue bel et bien une sorte d'*arché* de la mémoire familiale. Car, enfin, ces silhouettes ne sont-elles pas celles qu'un enfant perçoit de sa chambre ou aperçoit dans l'embrasure de sa porte, la nuit ? Ne sont-elles pas étroitement associées à des terreurs nocturnes, à des conduites familiales coupables qui trouvent dans la nuit le voile utile pour les cacher ? L'ombre, qui est un dévoilement dans ces installations, est ainsi le souvenir d'une dissimulation.

L'artiste va plus loin dans le sens du recours à la scène familiale que l'on devine provenir de sa propre mémoire. Elle grée ce répertoire déjà solide de fondements archéologiques dans une parade (à moins que le fait soit réel : ce qui ne change rien à l'affaire) qui offre un vieux vase décrépi de concert avec une bouteille d'un quelconque détergent. Une note vient expliquer ce couplage étrange en y allant d'un événement de l'histoire personnelle de Eulàlia Valldosera. Le dit vase aurait été trouvé par son père lors de la construction de la maison paternelle.

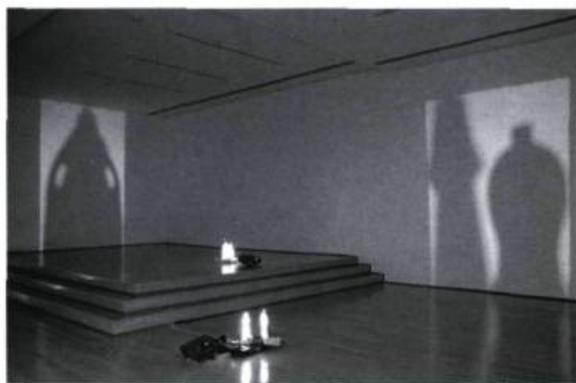
Aux figures de confusion des ombres (*Habitación*, *Loop*) et de séduction (*Embenatges*, *Seductora*) viennent ici s'ajouter celles de la mère à la fois soumise et forte. Le corps véritable s'est montré dans ses fuites (*Loop*) et a cédé la place au corps maternel. Avons-nous en ces œuvres le simple témoignage féminin de l'emprise du patriarcat ou avons-nous autre chose ? Car, enfin, tout n'est pas

ici, malgré tout, si tranché, si noir et blanc. La seule référence à la « projection », qui est aussi un mot usité en analyse, devrait nous... hum ! éclairer. Ne s'agit-il pas ici de « projeter » à l'extérieur, comme on le fait sur une autre personne à qui on attribue des intentions qui sont en fait les nôtres, à la fois ce lieu, siège de la psyché sexuelle, de cela par quoi l'on détermine chacun pour soi ce qu'il en est du masculin et du féminin, et les situations marquantes par quoi cette détermination arrive ? Reconnaître cette interprétation comme plausible permet alors de voir le lien entre les performances d'Eulàlia Valldosera et ses installations lumineuses. Et alors il faut reconnaître à cette exposition le mérite de ne pas simplement tomber dans la dénonciation du patriarcat mais de montrer en quoi celui-ci, de concert avec des symboles qui donnent la féminité comme absence (les ombres), façonnent une personnalité sexuée.

SYLVAIN CAMPEAU



Eulàlia Valldosera, *The Room*, 1996. (détail).  
Installation lumineuse (projecteur vidéo et projecteurs de diapositives vidéos),  
extrait d'une projection vidéo, durée : 5 min. El Roser, Lleida, Espagne, 1996.



Eulàlia Valldosera, *Envases: el culto a la madre* (détails).  
Installation. El Roser, Lleida, Espagne, 1996.