

Lorraine Fontaine

La chambre d'Écho(s) ou le mythe de Narcisse réinventé

Monique Langlois

Numéro 56, été 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9430ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Langlois, M. (2001). Compte rendu de [Lorraine Fontaine : la chambre d'Écho(s) ou le mythe de Narcisse réinventé]. *Espace Sculpture*, (56), 40–42.

approach, regardless of its disturbing nature. Somehow the viewer recognizes what is being portrayed and is drawn to it. Likewise, her choice of materials is especially significant. The "barbed wire" that we feel threatened by and that inhibits us from doing something is in fact an elastic cord that cannot hurt or harm us in any way. Our fears have become the root of our inaction, our justification for what we do not do. Perunovich reminds us that we are held back from doing what we should, from doing what we could, not by what is really there, but by what we think we see. And what we think we see is often not real, but illusory.

Celeste Scopelites uses domestic objects, such as butter knives, wineglasses and balls of twine in her installation, which is somewhat quieter, less angry and anguished than either Bellemare's or Perunovich's. Her wall work, *Butter Knives*, uses commonplace, nonthreatening objects arranged in a pattern. The blades of the knives are intercrossed and woven together, thereby creating a pleasing, decorative pattern reminiscent of plaids or tartans. These knife-arrangements are then mounted on the wall to form another kind of pattern. It seems like a fairly innocuous installation, but to read it as such is to neglect the "spark" of the symbol, which the artist has painstakingly and subtly created.

To begin with Scopelites's knives, like Bellemare's net, have no purpose. They have been

transformed from something utilitarian into something decorative. Their purpose has been thwarted and they are frozen in place, unusable by anyone; nonetheless, they remain unmistakably knives. As such, Scopelites's installation symbolizes how one can become locked into a pattern, an order or a way of doing something that ultimately frustrates one's potential. Likewise, the wine glass, entwined with string and covered with a bell-jar, is rendered unusable and obsolete. While one could argue that these ordinary items of knife, glass and string have been transformed and given a new life, the overall feeling derived from this installation is cautionary. The viewer is being warned and reminded about narrow and rigid states of mind. The beauty of the work serves further to hint at those things that can seduce us without offering us anything of substance in return.

Natalie M. Waldburger's installation comprised a myriad related elements, some of which subtly changed throughout the duration of the exhibition. Waldburger's is the most obviously personal of the works presented by the four artists in the collective. She has used elements such as pictures from childhood and entries from her diary. These particular and individual elements convey universal sentiments, however. The experience of many becomes reflected in the experience of one.

Perhaps the overall sentiment expressed in Waldburger's instal-

lation is regret, sorrow, or loss. *In a small voice* is made up of dozens of white balloons, in various stages of deflation and fullness. Onto each balloon is printed a small message in lowercase lettering, things like "that's not what I meant" and "I'm sorry." The artist stated that they were all things that she had either said too much or hadn't said enough. Over time, as the balloons deflate, the sayings become harder to read, eventually becoming unintelligible. This work reminds us of the limitations of verbal language. In looking at it I was reminded of the conversation between Alice and guests at the Mad Tea-Party in *Wonderland*, where she is variously told that to mean what you say and say what you mean are as different as saying that you like what you eat and you eat what you like. How often is what we say without meaning? How many of our words or sentiments become little puffs of air that gradually deteriorate into nothingness? How many opportunities have we missed to say or do something truly meaningful? *In a small voice* asks us, but cannot give us an answer.

My Weight in Regret can be seen as the visual companion piece to *In a small voice*. Here, Waldburger took images from her childhood photographs and painted them on a wall in water-colour. During the run of the exhibition, 100 pounds of water (the artist's weight) gradually washed away the images that she had painted. This work asks the

viewer what makes an experience real. Is it our memory of it or is it the documentation of an event that makes something "true"? As time progresses many people find that they have forgotten friends, places or experiences. As such one often questions what makes something real? Did it happen or did I imagine it? And what gives primary importance to the "real" as opposed to the "imagined." Importantly the artist feels that our loss of experience and of memory is something that is cause for sorrow and remorse. Her work asks if we can reclaim that knowledge, those experiences which we have lost, or if we are destined to forget them forever? The water that seeps and drips down the walls, gradually eradicating the images painted there, is a visceral reference to tears, to blood and to our physical experience taking over that which exists in the realm of the cerebral.

The works created by the artists involved with Collective Unconscious' *Project* argue that experience and knowledge cannot be solely based on the cognitive and the rational. One must acknowledge that spark of the unconscious, and recognize that it is integral to full understanding. ■

NOTE

1. Jung, Carl, "The Basic Writings of C.J. Jung," *Phenomena resulting from the Assimilation of the Unconscious* (Bollingen Series, Princeton University Press: Princeton, New Jersey, 1990) p. 123.

LORRAINE FONTAINE *La chambre d'Écho(s)* *ou le mythe de Narcisse réinventé*

MONIQUE LANGLOIS

L'installation de Lorraine Fontaine, *Ô Narcisse, ma sœur...*, a été présentée du 5 octobre 2000 au 21 janvier 2001, à la salle 1 du Musée du Québec¹, un lieu reconnu pour favoriser les expériences en art actuel. C'est ce qu'a fait l'artiste en réinventant le mythe de Narcisse. Or, chacun sait que ce jeune homme célèbre par sa beauté était indifférent à l'amour charnel d'Écho, une nymphe transformée en rocher qui n'était plus qu'une voix répétant les paroles

entendues. Narcisse s'éprit de son image reflétée dans l'eau d'une source limpide, au son de ses propres paroles répétées indistinctement. Ne se doutant pas qu'il se désire lui-même, il se penche sur la surface miroitante et dépérit de désespoir devant son image insaisissable. La fleur qui poussa à l'endroit où il mourut porte son nom.

C'est Leon Battista Alberti qui, dans son traité *De Pictura* (1535), a vu en Narcisse « l'inventeur » de la peinture. Depuis, il a servi d'emblème à cette expérience en peinture où le double prend la place de l'être. Les *Narcisse* des tableaux du Caravage et de Pous-

sin en sont des exemples probants. L. Fontaine fait donc référence au récit d'Ovide et à des tableaux produits antérieurement pour réinventer le mythe à sa manière, non pas en peinture mais par l'intermédiaire d'une installation.

LE PARCOURS DE L'INSTALLATION

Le visiteur entre dans la salle d'exposition par une porte située à l'extrême gauche ou à l'extrême droite, selon son trajet dans le musée. Dans les deux cas, il débambule devant une colonnade formée de huit éléments alignés dans le sens de la largeur de la

pièce. L'ensemble évoque la façade d'un temple de l'Antiquité grecque. Mais les éléments architectoniques qui le composent (portes, colonnes, rampes) sont ceux d'édifices publics ou de résidences de Montréal qui datent du début du XX^e siècle. La seconde colonnade regroupe huit supports en acier aux tons de bronze, recevant chacun un collage formé de fourrure et d'objets anonymes divers. Les couleurs qui ressortent de ces bas-reliefs sont le rouille, l'ocre, le noir, le gris et le blanc. L'artiste a ponctué le tout de rouge et de jaune vif. Finalement, dans un troisième temps, le visiteur parvient au mur/tombeau sur lequel sont épinglées des photographies inversées qui sont en noir et blanc. Ce sont celles des bas-reliefs. Des morceaux de vitres usagées, parfois brisées, ont été posés sur chacun d'eux avant les prises de vues, en prenant soin de délimiter un écart à la verticale, de largeur différente,

LE LIEU, L'ÉPOQUE
L'artiste nous fait voyager dans l'espace et le temps, comme si son œuvre était commencée depuis longtemps. L'évocation de la façade d'un temple antique réalisée à l'aide d'éléments architectoniques usagés et retapés fait figure d'archéologie anticipée. La symbolique attachée à chacun des éléments est significative. En effet, la porte marque le passage d'un monde à l'autre, auquel s'ajoute celui d'un état à l'autre dans le cas de la colonne. On assiste donc à un double passage, celui de l'Antiquité au XX^e siècle et, simultanément, celui de la Grèce à l'Amérique du Nord. Déjà le visiteur se rend compte qu'il « embraye » le message sur la situation (Roman Jakobson, 1978), à savoir qu'il est devant le récit en écho d'un mythe dont la répétition est créative. Au point de métamorphoser Narcisse lui-même ?

fabriqué en bronze avant de l'être en verre. Or, polir ce métal lui donne l'apparence d'un miroir, d'où la proposition que Narcisse devrait s'y refléter. Le processus même de production associé au miroir suscite son remplacement. En effet, c'est Jean Baudrillard qui, dans son ouvrage intitulé *De la séduction*, imagine un peintre qui dirait à son modèle « l'Il be your mirror - Je serai votre miroir ». L'auteur suggère ainsi que le miroir est un piège et que le référent peut s'effacer non seulement au profit du double (Narcisse), mais également à celui du peintre (l'artiste) qui, par son regard, devient miroir et peut, sciemment ou inconsciemment, se permettre toutes les substitutions de son choix. Substitution, du verbe latin *substituto*, signifie « mettre sous, mettre à la place » (Gaffiot). On rejoint alors le double sens donné par J. Baudrillard à « l'Il be your mirror » et qui est « je serai votre leurre ». Le piège et le leurre sont deux machines fonctionnelles destinées à capturer, mais le leurre est un appât séduisant alors que le piège est moins indifférencié de son environnement. Leur distinction se situerait au niveau de la stratégie, et celle du leurre serait celle de la séduction. « Séduire, c'est mourir comme réalité et se produire comme leurre » poursuit l'auteur². Dans *Ô Narcisse, ma sœur...*, c'est le héros du mythe qui s'efface progressivement du fond où il est sensé émerger. Sa transfiguration en collages tactiles aux couleurs séduisantes vaut comme formes modifiées de sa présence. Si les fourrures invitent à parler de sensualité, la couleur, reconnue par son vocabulaire à connotation féminine, permet d'ajouter la femme ou la féminité. Il suffit de rappeler que cette « belle enchantresse » qui charme et trouble le spectateur est reconnue historiquement comme « la différence en peinture ». Ce sont ces raisons qui obligent à parler de « signification », soit « de sens en ce qu'il est produit sensuellement³ » devant les bas-reliefs de la seconde colonnade.

Inévitablement, cette « signification » oblige à un questionnement sur Narcisse et Écho. Un Narcisse à la fois homme et femme ou qui exprime le masculin et le féminin présents en chaque individu, indépendamment de son sexe. On peut aussi se demander si une référence est faite par L. Fontaine à la version

de Pausanias qui rapporte que Narcisse avait une sœur jumelle qui était son double vivant. Il était amoureux d'elle et il la vit mourir. Dévoré par le chagrin, il se rendit à la source afin de contempler sa propre image, prenant pour un corps ce qui était de l'eau⁴. Quant à Écho, est-ce sa voix ? Est-ce son discours sur la femme et sur la picturalité qui se dégage de la colonnade des boucliers qui font aussi figure de caryatides. De quelque manière que l'on aborde la question, la réponse est toujours la même. À plus forte raison si la défiguration de Narcisse et sa métamorphose en l'Autre font que l'installation vaut comme trace de l'artiste, en l'occurrence une femme. Le mur/tombeau devrait apporter des précisions à ce sujet.

DU DOUBLE DE L'AUTRE AU CORPS DE L'ŒUVRE

L'aboutissement du parcours de l'installation est le mur/tombeau sur lequel les huit photos inversées des boucliers les répètent d'une autre façon. Le choix de la photographie est habile car cette forme d'art a souvent été qualifiée de l'Autre de la peinture⁵. Du Narcisse du mythe réfléchi en miroir pour se dissoudre et se métamorphoser en signes de la féminité, on passe à un second double qui n'est pas le même tout en étant le même. D'autant plus que C.G. Jung rattache la tombe à l'archétype féminin comme ce qui enveloppe et enlace. C'est aussi le lieu de la métamorphose du corps en esprit ou de la renaissance qui se prépare. D'autres allusions vont dans le même sens, à savoir l'écart à la verticale entre les pièces de verre qui forment dans chaque photo une matrice, tout comme l'image inversée qui rejoint le reflet dans le miroir et souligne une identité dans la différence. L'idée de la fissure traduirait l'effondrement d'un mythe conçu originalement au masculin et son actualisation au féminin. À l'appui de cette proposition : le fait que le reflet du jet de lumière utilisé lors des prises de vues nocturnes soit visible indique que la photo est liée à la réalité pour s'en débarrasser. Même comme reproduction d'une œuvre non figurative, elle se donne pour le substitut de ce qu'elle reproduit en même temps que le signe de ce qu'elle n'est pas, épuisant ainsi ce jeu indéfini



Lorraine Fontaine, *Ô Narcisse, ma sœur...*, 2000. Vue partielle de l'installation. Photo : Daniel Roussel.

qui est placé approximativement au centre de chaque image. Cette description à elle seule marque que L. Fontaine inscrit *Ô Narcisse, ma sœur...* dans l'histoire de l'art en faisant de la « répétition dans la différence » (Gilles Deleuze, 1981) la dynamique de l'œuvre. « Répétition dans la différence », si l'on se réfère au fait que le titre de l'installation sous-entend un Narcisse homme et femme à la fois et à celui qu'en plus de la peinture, les formes d'art utilisées sont la sculpture et la photographie, sans oublier la distinction qui concerne le lieu d'origine du mythe.

D'UN NARCISSE À L'AUTRE

Les huit bas-reliefs qui constituent la seconde colonnade font songer à une rangée de boucliers. Aucune symétrie n'est à l'origine de leur présentation car il n'est pas tenu compte de leur hauteur respective qui n'est jamais identique. Ce sont des collages composés de *ready-made* retouchés, fixés sur des morceaux de bois usagés, eux-mêmes maintenus en place sur des panneaux d'acier teintés dans des tons de bronze. C'est l'entrée en scène du miroir, car l'histoire nous dit qu'il a été

de résurrection au cœur de tentatives de redoublement mises de l'avant par l'artiste. Des redoublements qui pourraient inclure le « faire » de L. Fontaine qui survit en tant qu'artiste par sa signature. Comme le Narcisse de son installation, elle « s'Autre », passant du corps physique de l'œuvre à son signe, « la fleur de tous les arts ». Non pas la peinture comme le proposait Alberti, en son temps, mais l'installation en tant que forme d'art pratiquée aujourd'hui.

EN FAIT...

Ô Narcisse, ma sœur... équivaut à une scène dans le sens « d'un lieu s'ouvrant à l'irréel, c'est-à-dire comme un faux monde donnant quelques satisfactions réelles à notre imaginaire⁶ ». Le sujet de la pièce est un mythe connu de tous qui est renouvelé par l'artiste. Ce qui explique l'importance accordée au miroir, multiplicateur de formes par excellence qui permet également d'objectiver ce qui est enfoui dans l'intériorité de l'âme. Les bricolages sculpturaux et les collages picturaux deviennent les signes qui font état de passages d'une époque à l'autre, d'une forme d'art à d'autres et du masculin au féminin.

Mais voici que le retour à la mythologie oblige l'artiste à être dans la différence. Une différence qui suppose la répétition, l'adaptation et la transgression. Il est possible de parler d'une *répétition avant* dans laquelle s'enchevêtrent, d'après René Passeron, deux modèles poétiques : « celui de la répétition préparatoire qui parvient non sans difficulté à la perfection (relative) de l'événement préparé » et celui de « la reprise interminable, à travers une longue suite d'œuvres, d'un modèle premier, d'un "schéma dynamique" (Bergson) entrevu lors d'une émotion initiale⁷ ». Ces modèles s'adaptent on ne peut mieux à l'installation de L. Fontaine et ils peuvent s'étendre à l'ensemble de sa production.

Enfin, il est aussi possible de proposer une répétition dans la « reliance » à propos de *Ô Narcisse, ma sœur...* Relier : « lier de nouveau [...], unir par des voies de communication [...], être attaché, appartenir » (Petit Littré). Selon Michel Maffesoli, la

« reliance » se fait autour d'images que l'on partage avec d'autres. Il peut s'agir d'images réelles, immatérielles ou même d'une idée autour de laquelle on communique. Peu importe⁸. » C'est vraiment un mythe autour duquel on communique que met en évidence l'installation de L. Fontaine, dont le questionnement sur la répétition confirme les propos de Gilles Deleuze qui constate que « chaque art a ses techniques de répétitions imbriquées » et que l'un des objets de l'art, « le plus haut » dit-il, « serait de mêler, de composer, de compenser les unes par les autres, "d'imbriquer" les différentes sortes de répétitions⁹ ». C'est ainsi que *Ô Narcisse, ma sœur...* résonne d'échos qui se répètent et s'éteignent on ne sait à quelle profondeur, soulignant que la « répétition dans la différence » devient la dynamique d'installation de L. Fontaine. ■

Lorraine Fontaine
Ô Narcisse, ma sœur...
 Musée du Québec, Québec
 5 octobre 2000-21 janvier 2001

NOTES

1. Le conservateur de l'exposition est Michel Martin. Un catalogue accompagne l'exposition.
2. Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Denoël Gonther, « Bibliothèque Médiations », 1981, p. 96.
3. Roland Barthes, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1979, p. 97.
4. Philippe Hadot, « Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin », dans *Narcisse, Nouvelle revue psychanalyse*, n° 13, Gallimard, 1976, p. 85.
5. André Rouille, « La peinture, l'autre de la photographie », *PHOTO/PEINTURE, CRITIQUE*, n° 459-460, août-septembre 1985, p. 835.
6. Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, 1969, p. 75.
7. René Passeron, « Poétique et répétition », dans *Création et Répétition*, Paris, Clancier-Guénéaud, Paris, 1982, p. 13.
8. Michel Maffesoli, *La contemplation du monde*, Paris, Grasset, 1993, p. 147.
9. René Passeron, *op. cit.*, p. 17. L'auteur résume des propos de Gilles Deleuze dans *Différence et répétition*, (1981).

Space Invaders: Contemporary Montreal Sculpture

JOHN K. GRANDE

Billed by its organizer and curator Joyce Millar as a show that presents the work of sculptors who not only are involved in producing public sculpture commissions in Quebec, but equally have a more private output and production destined for collectors and patrons, *Space Invaders* provides Montreal audiences with a look at five Quebec sculptors active in the field: Liliana Berezowsky, Linda Covit, Andrew Dutkewych, Gilles Mihalcean and Claude Millette. While sculpture has always maintained a public profile, whether it be in the form of public commemorative monuments or in that of the more contemporary 1% sculpture commissions in our era, we seldom get to see such a collection of sculptures and maquettes produced by a range of Montreal artists like those presented in this show.

Joyce Millar proclaims that sculptors seem to work in two parallel universes — the public, in which they provide site-specific commissioned work that will be seen daily by those who work, study or generally pass through the spaces they are destined for, and the private studio, where they initiate works independently. Originated in 1961, when the Quebec government enacted a policy that one percent of the cost of each new municipal or provincial building should be used for art to enhance the architecture, the "1% program" has been much maligned, and sometimes for good reason. For example, some sculptors produce superior public sculpture without any government support, and with a stronger vision. Public or community input into the 1% program is minimal. Juries tend towards a cloistered, club-like atmosphere, encouraging the same artists in projects

that do little to further spontaneous art creation. By its very nature, the process of jurying, selection and subsequent production mitigates against spontaneity. That said, the 1% does give mature sculptors the opportunity to enact their ideas on a large scale, in spaces frequented by a broad range of people. Perhaps more importantly, a much neglected area of the contemporary arts scene — sculpture — gets much needed and permanent air and space play. The sculptors learn a lot through this process, which can contribute to their more private production. In the best-case scenario, their private production can feed their public art. Some contemporary sculptors find themselves working to create permanent works while adhering to notions of ephemeral and impermanent artworks, which can create a conflict in the final result. In a way, official public sculpture has been left behind by a broadly based movement towards vernacular, popular, and temporary artwork that shows no signs of receding. The 1% also tends to fulfil the requirements of the architect and planner, while the sculptor plays a secondary role in the process.

Gilles Mihalcean's 1998 *Autoportrait de Dieu (pour mon Père)* is a fascinating, compressed-looking assemblage of castaway wood elements from chairs, with a selection of assorted wooden details. Densely contained and vertically arranged, the piece has three distinct sections that build a harmony and rhythm out of the burnished, coloured or natural wood fragments inside. Designed after a snowman, the kind kids build in winter out of that Zen-like material that freezes and falls out of the sky, it resonates with an emotive density, ripples with imagination. As Mihalcean comments: "The representation of the divine has preoccupied sculptors for centuries. (...) GOD CREATED MAN IN HIS OWN IMAGE. My statue is a self portrait of God that could have been made by him." This