

Éros à l'oeuvre

Claude-Maurice Gagnon

Number 23, Spring 1993

Sculpture et érotisme

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10171ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gagnon, C.-M. (1993). Éros à l'oeuvre. *Espace Sculpture*, (23), 6–12.

ÉROS À l'oeuvre

L'énigme de la représentation
dans la « sculpture » postmoderne

de Louise Viger

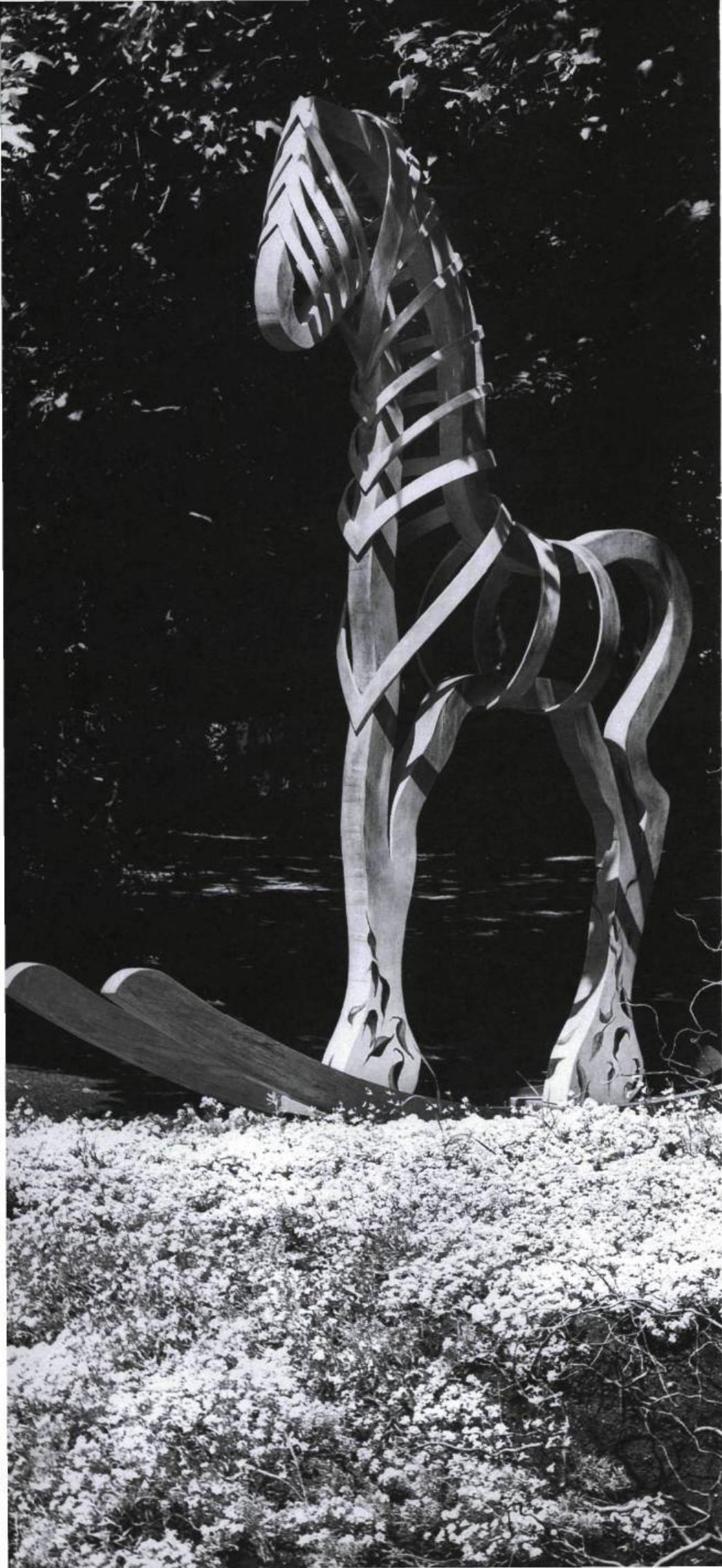
Claude-Maurice Gagnon

Le choix de l'oeuvre

Dans le cadre de ce dossier portant sur les rapports "sculpture" et érotisme, les objets artistiques de Louise Viger retiennent mon attention. Plus spécifiquement, je cherche à lire, à partir de mon regard critique — lui-même dirigé à la fois par ma vision sensible et singulière du monde et mon bagage théorique d'anthropologue et d'historien d'art —, comment s'organisent, sur les plans syntaxique, sémantique et symbolique de la représentation, les correspondances liant l'installation in situ *Les Promenés : l'homme carousel*, réalisée, à l'été 1992, sur le terrain de la maison Hamel-Bruneau¹, aux productions qui l'ont précédée, notamment *L'éclipse, les délicieux* (1991)², *Hommes, usages, ornements* (1986-1988)³, et les *Noces de corneilles*⁴. Deux raisons ont motivé le choix de ce corpus. La première concerne l'aspect exploratoire et critique de la démarche de Louise Viger face au champ de la "sculpture". La seconde se rapporte à la vulnérabilité et à l'affect qui se manifestent dans la représentation de ses objets artistiques. C'est donc autour de ces deux axes principaux que s'articule mon propos.

« Sculpture » et représentation

Parce qu'elles s'ouvrent à l'installation, les recherches plastiques de Viger remettent en question la spécificité de la sculpture imposée par la pérennité des traditions artistiques occidentales et contribuent, dans la logique avant-



gardiste de l'innovation — elle-même renouvelée par les propositions artistiques de la trans-avant-garde (Bonito-Oliva)⁵ et/ou de la post-avant-garde (Lipovetsky)⁶, c'est selon —, à opérer des "catastrophes" (Bonito-Oliva), c'est-à-dire des fissures dans la structure du langage par la déconstruction du code établi. Pour ce faire, Louise Viger use de stratégies trans-linguistiques et trans-culturelles. Ainsi, ses productions tridimensionnelles peuvent 1) être picturalisées et suspendues au mur comme des tableaux ; 2) être dépourvues de socles ou présenter ironiquement un socle qui n'agit plus comme lieu figé du dépôt de l'objet artistique mais participe de la globalité de cet objet ; 3) s'étendre dans le champ élargi de l'espace, situées dans le paysage et devant l'architecture, pour devenir elles-mêmes architecture(s) et paysage(s) ; 4) récupérer des matériaux et des objets *ready-made* associés à la culture du quotidien et s'inspirer du savoir artisanal de l'art populaire québécois qu'on appelle "folk art". Bref, les productions tridimensionnelles de Viger misent sur l'ouverture systématique des zones et des frontières d'intervention et pervertissent, dans cette attitude rebelle, la doxa de la "pureté" — qui, avec Greenberg, s'était imposée comme Loi du Père. En outre, elles se distinguent par la dimension fragile et baroque de leur construction, ainsi que par le recours poétique à une narration disjonctive qui, dans la représentation, fait basculer le spectateur dans un univers du désir similaire à celui du rêve, l'envahit comme envahit la remontée du refoulé, c'est-à-dire *inévitablement...*, le plonge dans l'univers vulnérable de l'affect, des émotions et des passions, où la figure du mâle a mal et est épuisée de son histoire de conquérant. Ici, la représentation se donne comme déconstruction d'une image surfaite du héros hyper-viril et montre, par la reconstruction de cette image même, un être blessé, déchiré, piégé par une jouissance mal gérée — pour ne pas dire frustrée. Dans ce sens, la représentation communique une vision du monde et rend manifeste des aspects cachés de la condition humaine tout en provoquant, chez le spectateur, un état de conscience subjectif qui l'oblige à réévaluer son regard sur le monde et la "nature" d'un Homme toujours déjà enchaîné par ses propres pulsions.

**La méthode. Interpréter :
s'approprier pour couvrir**

Mon propos ne vise pas à reproduire, dans une intention d'objectivité platement positiviste, illusoire, naïve et fondée sur la redondance naturalisante, ce que l'auteure de l'oeuvre visuelle a voulu exprimer, mais cherche à interpréter ce qui, dans ce système symbolique et formel, m'interpelle, me traverse et que je m'approprie, pour en prolonger le jeu du sens ou mieux pour «continuer, selon le mot de Barthes, les métaphores de l'oeuvre»⁷, en la faisant parler à nouveau, suivant ma différence, dans un autre lieu, également sémiotique : le texte critique.

Vu ainsi, l'acte interprétatif du discours (du) critique, qui s'édifie dans son rapport d'ancrage à l'oeuvre dont il parle, c'est-à-dire qui le fait parler, trouverait son sens dans le désir manifeste qui le dirige d'en pointer, pour en jouir, la pluralité des sens qui la constitue. L'objet du texte critique ne serait donc pas celui de la vraisemblance, mais plutôt celui de la métaphore et de la polysémie se conjuguant au désir d'affirmer, par le travail de la langue, son propre désir ; de plus, puisque le texte critique s'impose comme un métalangage, soit comme un discours sur l'oeuvre qui le fait être, il n'a, pour ainsi dire, rien à "prouver" ou à "découvrir" de celle-ci, sa fonction ne consistant pas à en épuiser le (les) sens — ce qui est

impossible —, mais à en jouer dans tous les sens car, comme le souligne Barthes, «la "preuve" critique, si elle existe, dépend d'une aptitude, non à "découvrir" l'oeuvre interrogée, mais au contraire à la "couvrir" le plus complètement pos-

sible de son propre langage».⁸

Conséquemment, cette aptitude du texte critique à couvrir l'oeuvre visuelle, qu'il s'approprie, en la retournant dans la langue du verbe, implique, de la part de son producteur, un dévoilement certain de soi : ainsi, il est clair que le texte critique — et par le fait même, son style — ne peut être neutre et que sa réalisation est marquée par l'engagement du sujet interprétant face à l'oeuvre choisie, laquelle, précisément, l'agit.

Elle l'agit dans la mesure où celle-ci, en tant que système de signes articulés, au second degré, dans un espace topologique qui lui est propre, exige, de la lecture sémiotique du texte critique, d'observer, entre chacun d'eux, les possibles sémantiques qui les constituent, leurs propriétés syntaxiques spécifiques, ainsi que les relations syntaxiques/sémantiques/symboliques qui les nouent dans l'ensemble de l'organisation spatiale. Or, cette observation systématique, même si elle vise à cerner la pluralité des sens qui se profile sous chacun de ces signes et de leurs relations syntaxiques/symboliques, ne peut être que lacunaire ou incomplète, puisqu'elle est prise en charge par un sujet en projet, en devenir, qui est limité face à la connaissance qu'il a de lui-même et de la culture, et qui, conduit — comme l'artiste — par une forte "pulsion d'investigation"⁹ cherche, toujours déjà, à savoir, non pas qu'est-ce que ça (l'oeuvre) signifie ?, mais plutôt : "Qu'est-ce que c'est pour moi?"¹⁰

D'entrée de jeu, en m'associant au point de vue barthésien sur la pluralité des sens de l'oeuvre et la subjectivité du texte critique, je pose que la représentation s'affirme ni plus ni moins comme une énigme dont le sens métaphorique n'est jamais (dé)fini mais toujours issu de la culture, une énigme, dis-je, qui de par sa forme extérieure, sa matérialité sensorielle, travaille le sujet interprétant de l'intérieur, lequel en se l'appropriant, pour mieux l'a-voir, est sans cesse ramené à lui-même et à son contexte de production : c'est-à-dire en quelque sorte stigmatisé par l'effet-syncope de sa lecture qui l'entraîne jusque dans l'ouverture béante de l'oeuvre où il pénètre et d'où il s'échappe, pour (re)venir, jamais le même, dans le "réel", ce réel transformé par l'oeuvre qui l'agit.

Dit autrement, face à la lecture systématique (du) critique, la représentation incarnerait un lieu de jouissance, d'investissement et de médiation, et l'interprétation s'effectuerait par un trajet nomade et instable, depuis le recyclage des signes de la culture mis en scène symboliquement, par l'artiste, aux moyens de procédés syntaxiques spécifiques, jusqu'au coeur de la scène intime de l'interprète. De là, la réussite du texte critique de l'interprète — ce sujet désirant qui cherche à prolonger la représentation de l'oeuvre pour la faire parler en-corps dans la chair symbolique de sa langue —, témoignerait de son immersion dans la peau de l'oeuvre visuelle qu'il creuse, sonde, fouille, scrute, explore, pénètre dans ses moindres ouvertures syntaxiques/sémantiques/symboliques et exigerait, pour permettre le (re)jaillissement de la "signifiante"¹¹, qu'il procède d'une *méthode ouverte* tant à la poïétique, à la sémiotique, à la psychanalyse, à l'anthropologie, à la poésie... D'autre part, puisque cette (re)construction du sens qui s'élabore par le biais de l'écriture ne peut se manifester que par des jeux de langues, répétés inlassablement — lesquels sous-tendent un désir certain de jouir de et par cette manipulation des codes de la langue —, elle ne serait pas coupée, comme la création de l'oeuvre visuelle, de l'hétérogénéité pulsionnelle. En ce sens, le texte critique et l'oeuvre visuelle seraient compris ici comme des réalisations artistiques, profondément *poïétiques* et *érotiques*, jouant, de leur corps à corps, le jeu sans fin du sens.

Ceci dit, ma lecture est composée de séquences qui proposent des pistes fragmentées de signification. Bien que détachées, elles sont toutes indissociables et contribuent à faire poindre des virtua-

Louise Viger, *Les promenés : l'homme carrousel*, 1992. Bois, végétaux. Maison Hamel-Bruneau, été 1992. Photo : Ivan Binet.

lités de sens, lesquelles, malgré l'utilisation d'outils méthodologiques ouverts, ne peuvent être détournées de ma subjectivité. Ces pistes, si elles parlent de l'oeuvre qui me fait parler, m'agit, elles me révèlent aussi car, autrement, ce corps à corps n'aurait pas lieu.

À l'ombre du sens : la lecture et l'oubli

«Chacun sait que dans les rêves on ne voit jamais le soleil bien qu'on ait souvent la perception d'une clarté beaucoup plus vive».

— GÉRARD DE NERVAL¹²

L'installation *Les Promenés : l'homme carrousel* qui m'absorbe ne veut pas absorber le soleil : rebelle, elle l'expulse, le rejette, lui préférant l'ombre. Je la lirai donc à l'ombre des mots, dans la clarté de la pénombre qui dessoude les évidences de la perception et où tout n'est qu'incertitudes.

Placée en oblique, à distance de la maison Hamel-Bruneau et du Chemin Saint-Louis, marquant ainsi son appropriation parcellaire du territoire et sa séparation avec le reste de l'environnement paysager — lequel est également envahi, pour l'occasion, par d'autres installa-

tions —, celle-ci affirme paradoxalement sa volonté de retrait et de repliement, de même que son goût héroïque et narcissique pour la parade : cette mise en scène du paradoxe engendre nécessairement une construction sémantique/symbolique au second degré. Je la décris, conscient que toute description est toujours victime, devant la pluralité du sens de l'oeuvre, de l'oubli.¹³

Architecture(s) et paysage(s)

Tapis surélevé de terre noire, formant un espace ovoïde, aux frontières nettement tracées. Fleurs blanches, des alysses, s'étalant massivement sur le monticule de terre, auxquelles se juxtaposent d'autres fleurs, celles-là violacées, des lobélies. Branchages de saules entourant partiellement le pourtour de l'ensemble et logeant au creux de leurs courbes sinueuses des architectures miniatures de châteaux.

D'emblée, l'inscription de l'installation dans ce territoire, transforme, par son appropriation de l'espace, l'architecture et le paysage, celle-ci devenant à son tour architecture(s) et paysage(s). Référence à l'esthétique environnementale des jardins et des cimetières — soit, des lieux de repos, fussent-ils éternels —, et à la pratique post-minimaliste du land art, mais aussi à l'histoire de l'architecture médiévale. Le sens court dans tous les sens, fait des bonds, se répand, toujours ouvert.

Cheval ?

Cheval à bascule géant, en bois, dont la surface lisse est patinée par des effets artificiels de vert-de-gris et garnie, à la base des pattes, d'une série de feuilles *picturalisées* en noir qui miment, par le jeu de la représentation, leur douce chute, leur douce mort et expriment, dans cette douce chute funeste, la nostalgie de l'enfance, de même que cette angoisse de la mort qui marque la durée mortelle de la vie.

Trop grand pour être le jouet qu'il connote dans toute sa démesure, le cheval montre son squelette et se donne à lire comme signifiant ouvert : manifestation matérielle, symboliquement trouée, du signe "cheval". À l'instar des représentations artistiques primitives, je pense ici à celles qui figurent sur les grottes de Lascaux et qui agissent le discours de Bataille dans *Les Larmes d'Éros*¹⁴, ce cheval expose, du point de vue syntaxique, sa forme vide, son contour, lequel est encerclé d'anneaux — depuis le commencement de son museau jusqu'à la cambrure de ses fesses — qui évoquent la convexité de l'animal. Curieusement, la plupart de ces anneaux attachés à la forme vide du corps de l'animal, reprennent la forme du coeur, comme s'ils suggéraient la pulsation rapide des mouvements de l'organe, son battement vital, mais aussi comme s'ils témoignaient d'une charge affective à l'endroit du mammifère.

Or, l'iconologie du coeur n'est-elle pas associée à la représentation des sentiments, à l'affection, à la tendresse, à la passion, aux émotions, et d'une certaine manière, ne ramène-t-elle pas toujours déjà à la construction d'un discours sur l'Autre, l'être convoité, aimé, désiré et à la peur de sa perte ? Il

Ceci est un texte-sculpture. Je suis restauratrice de symboles. Il m'arrive aussi d'exercer mon métier sur les bêtes.

Elle avait reçu une carte postale illustrée d'un monument, avec ces quelques mots à l'endos : «Je grimpe sur les statues, les couronnes de laurier sont froides, je t'aime» XXX. Et, avec son doigt mouillé de salive, il avait dessiné une couronne de baisers sur les fronts de granit.

C'est elle qui avait ajouté cette phrase de travers, barrant son écriture de la sienne. Ajou-

tant ainsi, à ce qui pèse, le poids paradoxal d'une couronne, d'une souillure, d'une bouche, d'un morceau de chair.

Autour de moi, dans mon atelier, il y a ces formes, ces matières, ces mots qui m'arrivent de partout. Toi, dans ta pose de monument. Ton sexe d'homme. Et tous ces innombrables X qui remmailent nos histoires. Ce qui est dense ruse avec ce qui pèse.

En premier lieu, essayer le modèle (atlante, statue équestre, gisant, etc.) sur ton corps saisi d'angoisse. D'abord, tailler avec précaution des parures d'or en papier. Il s'agit alors de bien les tasser sous la peau, entre les os. Puis d'éliminer tous les viscères et tous les organes visqueux, mous. Les remplacer par les mots fleuve, rivière, mer. Mettre les coeurs en couches de marbre. Bien fermer les trous, les blessures, les guillemets. Cacheter la face de rouge baiser. Quelques rayons de soleil suffiront ensuite à faire disparaître jusqu'au souvenir de la moiteur au creux de tes reins. Disposer tout autour le vent des respirations qui ne servent plus. Couper les têtes, les laisser filer. Vers les reliquaires, vers les couronnes d'épines. Et surtout, éviter de hurler devant la mort, devant l'immensité de poussière qui s'élève et continuellement retombe.

Les corps que je modèle portent des ornements liés à leurs fronts, à leurs épaules, à leurs articulations, des sexes liés à leurs ventres. D'autres objets s'ajoutent. Les gestes s'accumulent, forment de petits lieux. XXX

C'est dans ces lieux que je préserve farouchement le moindre signe d'un reste de pluie, la plus petite goutte de salive, la sueur, les eaux stagnantes. Je peux alors prendre ton sexe chaud entre mes mains. Le faire disparaître dans une coulisse pendant que l'immortalité s'agite sous les projecteurs.

Sans visage, sans nom, X n'est pas signature d'anonymat ou d'éternité. C'est une mémoire clandestine née des gestes posés sur d'autres corps, qu'ils soient de chair ou de pierre. XXX, un obsédant travail de retouches.

Je suis restauratrice de symboles.

Il m'arrive aussi d'exercer mon métier sur les bêtes.

Louise Viger

y aurait, chacun le sait, une *mémoire du coeur* que la *mort du corps* ne réussit jamais à enfouir totalement... Ainsi, ce cheval qui fait battre le coeur du spectateur ému, pourrait-il incarner autre chose que lui-même, pourrait-il cacher, par une stratégie de métamorphose secrète et symbolique, la figure du Père? La figure d'un Père aimé certes, mais aussi toujours craint : car n'est-il pas le représentant de la Loi, celui qui, posant l'inter-dit, barre le désir du Fils?

De fait, je (me) pose la question en référence à l'hypothèse soumise par Freud dans l'analyse du petit Hans¹⁵, lequel avait développé une terreur du cheval et y transposait inconsciemment sa peur et son désir du Phallus dont la fonction symbolique participe de l'activation du complexe d'Oedipe. Cette hypothèse est reprise par l'anthropologue et psychanalyste Gesa Roheim qui présente, dans son article *The Garden of Eden*¹⁶ — n'y a-t-il pas un rappel du jardin dans l'installation *Les Promenés : l'homme carousel* de Louise Viger? — son explication de l'Oedipe d'Adam, à partir de l'analyse de sujets masculins qui, marqués par le désir de la Mère, se représentent le Père sous la forme angoissante d'un animal ou d'un personnage mythique, ou encore d'un monstre, et projettent ainsi leur peur traumatisante du Père¹⁷. Dans ce sens, il y aurait ici l'engendrement d'une réflexion socio-psychanalytique sur la relation d'amour, duelle et hiérarchique, opposant et liant à la fois le Père et le Fils, dans laquelle la femme (la Mère), en tant qu'objet de désir, servirait d'objet de médiation entre les deux acteurs tout en soudant et renforçant leurs liens narcissiques.

Quoiqu'il en soit, le cheval à bascule renvoie assurément à l'univers ludique de l'enfance, celui des jeux et des jouets, mais aussi à celui des cauchemars, des fantômes, de la peur du et dans le noir de la nuit, moment traditionnel de l'union sexuelle du père et de la mère... Dans cet univers fantasmatique de l'enfance, la figure du cheval est donc extrêmement présente. Elle participe aussi des fabulations engendrées par le spectacle du cirque et des carrousels de kermesses où la représentation du cheval y est apprivoisée jusqu'à ce que la passivité de son image se détourne, dans la noirceur de la nuit, en fantasme originnaire : celui de la scène primitive. Enfin, dans un autre ordre d'idée, le recyclage de ce motif animal adresse un commentaire critique et ironique à l'endroit de la sculpture équestre et du monument. Le sens court dans tous les sens, fait des bonds, se répand, toujours ouvert.

Entre Héros et Éros : le crâne du Fils dans le crâne du Père-cheval

Le crâne et la terre¹⁸ : deux thèmes profondément anthropologiques et archéologiques qui posent la question essentielle de la condition et de la législation humaine, celle de la finitude de l'homme et de ses limites qui toujours se jouent en se nouant dans la dialectique du rapport Nature/Culture. Incontournablement, le crâne de l'homme doit retourner à la terre et si Louise Viger a le sens de la *mémoire du coeur* et de la *mémoire du corps*, elle a aussi le sens anthropologique de la *mémoire de la terre*. Le sens court dans tous les sens, fait des bonds, se répand, reste ouvert.

Contenue dans la tête du cheval qui s'élève dominante et triomphante vers les cieux, une tête d'humain défigurée a été capturée par le grand mammifère qui l'absorbe, l'assimile, la contient tout entière dans son propre crâne. La tête du cheval serait-elle le cercueil où s'expose la tête de cet "homme de douleur"¹⁹, un cercueil qui se dresse en hauteur au-dessus de la terre, c'est-à-dire vers l'Autre suprême, vers Dieu, indiquant la remontée immatérielle de l'Ame du Fils vers le royaume des cieux, après le sacrifice rituel de sa propre vie, de sa propre peau, de son "corps christique"²⁰?

Répétant la forme ovoïde du monticule de terre qui sert de base à l'installation, cette tête d'humain masquée, qui ne montre pas son visage, est dépourvue du reste de son corps : ce reste a-t-il été englouti par l'animal monstrueux?

De plus, bandée, du front jusqu'à la bouche, de cordages peints en

trois raies successives de couleurs distinctes, cette tête est surmontée, en son sommet, d'une touffe de mousse végétale d'un vert jauni, quasiment brûlé — rappel douloureux de la "nature" immanente de la terre, lieu des souffrances et du sacrifice : ce personnage énigmatique peut-il ainsi voir et entendre ou est-il castré de ses facultés de vision et d'audition comme il l'a été du reste de son corps, son sexe y compris?

Enfin, sa bouche grandement ouverte, comme s'il avait poussé un grand cri d'effroi — un cri d'amour peut aussi être chargé d'effroi —, n'est plus qu'un trou noir, soit une forme concave et évidée — comme l'est l'intérieur du crâne du mort —, aux parois bizarrement velues pouvant rappeler les espaces internes du vagin et de l'anus qui, comme ceux de la bouche et des oreilles, sont aussi des espaces de réception et de communication : le message d'amour ne passe-t-il pas toujours par l'entremise des orifices du corps? Et ce message d'amour n'est-il pas, trop souvent, celui d'une brisure, d'une déchirure, d'une blessure extrême, ouverte et irréparable, comme si le don de soi menait tout droit au sacrifice? En tant que déchirure, le message d'amour ne peut-il pas également être un message de mort qui castré le corps de l'Autre, le mortifie, dans ses entrailles? Le sens court dans tous les sens, fait des bonds, se répand, toujours ouvert.

Un indice important aide ici à démasquer l'identité sexuelle et sociale du personnage castré. Sa tête est entourée de cordages colorés en zones chromatiques différentes. En effet, la plus haute, celle près du front, est d'un vert brillant; la raie centrale répète l'effet de vert-de-gris associé à la texture du cheval; tandis que celle près de la bouche est d'un gris argenté comme celui des casques et des armures que portaient les chevaliers conquérants de l'époque féodale, ces héros au service de Dieu, du roi, de la patrie, de la dame, que l'histoire de la chevalerie relie aussi bien à la défense des valeurs politiques et religieuses qu'à l'amour courtois et à l'homosexualité guerrière et qui, dans l'exercice viril de leurs fonctions, procédaient à la découverte d'un érotisme ouvert, bisexuel, et devaient défier, à chaque instant du combat, la mort, toujours déjà unique et finale, que l'ennemi peut et veut donner au nom de son pouvoir, de son contrôle, de sa Loi.²¹

L'interprétation que je propose d'une relation symbolique pouvant exister entre la tête mangée de ce personnage et celle d'un chevalier capturé à la guerre par un redoutable adversaire humain — travesti ici sous l'apparence animale et donc monstrueuse d'un cheval —, me semble également concorder avec la représentation de la corneille dans l'installation *Les Noces de corneilles*, laquelle rappelait, dans ce contexte, la figure mythologique d'Athéna, déesse de la guerre, dans la mythologie grecque.²² Ainsi, il y aurait dans le discours néo-figuratif de Louise Viger un intérêt marqué pour la mythologie et une insistance référentielle à l'endroit de l'univers guerrier qui pourrait conduire la dimension sémantique/symbolique de ce système de représentation. Dans cette perspective critique, Louise Viger me semblerait pointer les aspects à la fois grotesques et accablants, vulnérables et tragiques que la quête historique et incessante du pouvoir exerce sur la construction de l'identité sexuelle masculine face aux rapports déchirants que les hommes entretiennent entre eux et conséquemment avec les femmes. Partant de là, ce discours post-moderne portant sur l'identité sexuelle masculine s'affirmerait plutôt comme un chant d'amour destiné à un amant sourd, muet et aveugle, obsédé par la voie du Père, un chant d'amour qui s'entend comme le son creux d'une fêlure.

Référence à l'histoire féodale de la chevalerie, à la conquête et/ou à la défaite héroïque du chevalier, à son désir et à sa blessure, mais aussi à la parade exhibitionniste et narcissique du conquérant, ici représenté par l'animal, dont la figure peut être symboliquement associée à celle d'un monstre connotant la figure oedipienne du Père qui castré le désir du Fils. Référence aussi à la "nature" anthropologique du rituel de mort, du sacrifice et du rituel d'amour. Discours

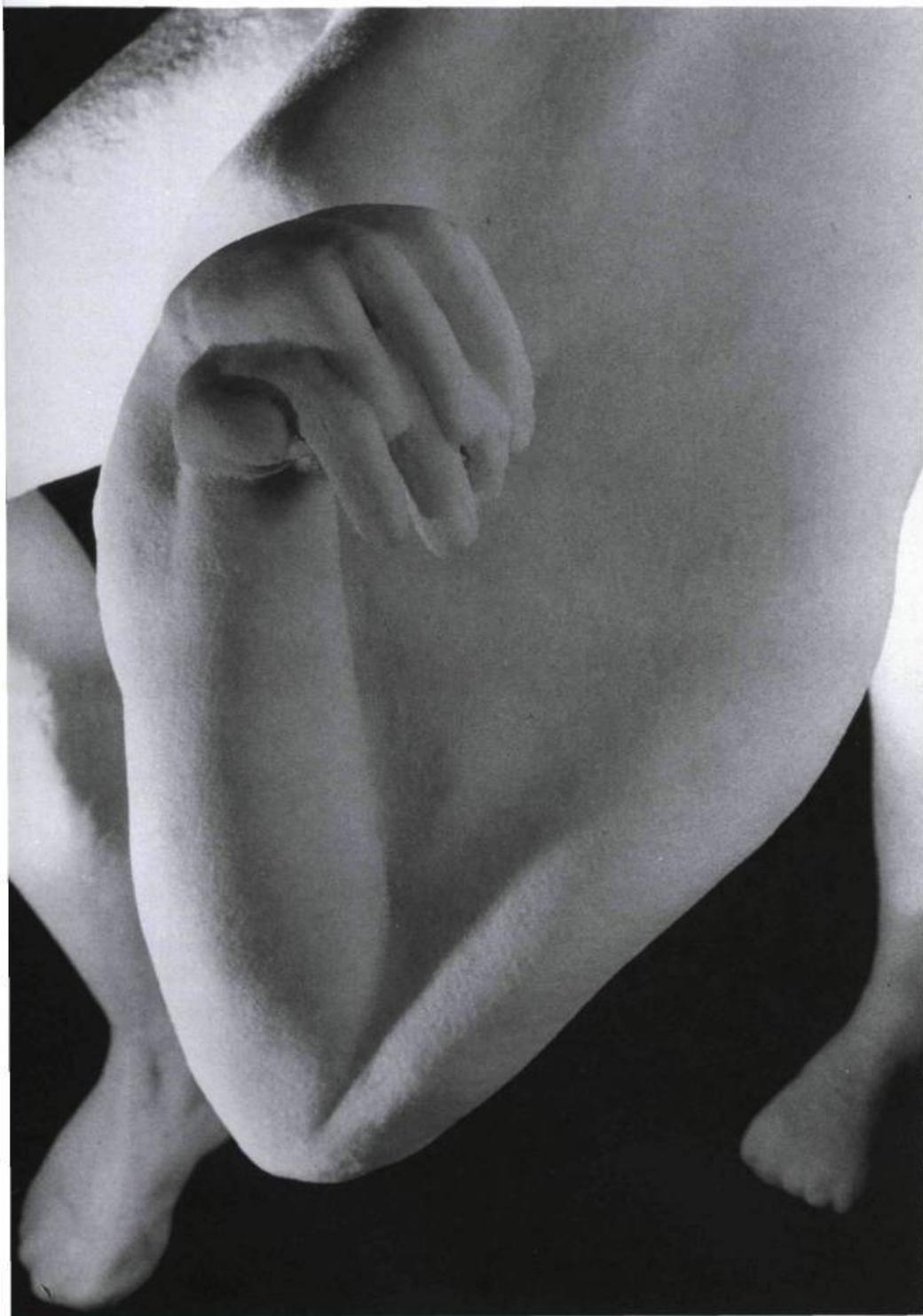
sur le masculin qui appelle un discours sur le féminin. Le sens court dans tous les sens, fait des bonds, se répand, toujours ouvert.

Le spectre de la Mère²³

«Ici créer, Mélanie Klein l'a énoncé la première, c'est réparer l'objet aimé, détruit et perdu, le restaurer comme objet symbolique, symbolisant et symbolisé, assuré d'une certaine permanence à côté de soi. C'est, en le réparant, se réparer soi-même de la perte, du deuil, du chagrin». (Didier Anzieu)²⁴

La totalité de cette installation est sur-

Louise Viger, *L'Éclipse, les délicieux*, 1991. Détail. Pâte à sucre à base d'acrylique, pâte de bois, structure de fils de fer, lampe halogène.



plombée, dans sa hauteur, par les feuillages des immenses branches d'arbres qui, au-dessus d'elle, interceptent la lumière et la chaleur trop denses du soleil, la maintiennent à l'ombre, dans la fraîcheur et dans un éclairage tamisé comme l'est celui du demi-jour, l'enveloppent, la protègent, permettent la création simulacre d'une ambiance feutrée propice au repliement sur soi, au secret, au mystère, à l'intime et pouvant même évoquer métaphoriquement l'enveloppement du fœtus dans l'espace utérin du corps maternel : là où tout est ouaté, sombre, tranquille, protégé.

De fait, en tant que donnée syntaxique, l'intervention enveloppante du feuillage des arbres me semble produire, sur la structure hétérogène du dispositif installatif, l'effet d'une alcôve "naturelle", soit un lieu de repliement sur soi, profondément intimiste et/ou protégé, comme l'est le corps-extensible et fécondé de la Mère qui couv(r)e en son sein, le corps du petit. Mais plus encore, je crois utile de rapprocher le symbolisme hyper-maternel de cette alcôve "naturelle" à la forme également contenue de la théière et du bain dans l'installation *Hommes, usages, ornements*, de même qu'à celle de la saucière géante dans *Les Noces de corneilles* puisque chacune d'elles s'affirme comme le prolongement hyper-métaphorique d'un corps réceptacle qui est toujours, potentiellement, celui de la Mère : soit, un corps-fétiche révélant un creux béant à remplir, à combler, à introduire, sans lequel il n'y aurait pas d'Histoire, pas de Culture, pas d'Art et même pas de Nature puisqu'Elle est, dans toute la fortune de son corps-creux, la Nature même, contenante et abondante, toujours renouvelable comme le Mythe qui l'engendre. Mer(e), soit encore flux et reflux, "lieu du lieu"²⁵, là où l'on se perd à jamais, s'enfonce, s'engouffre, engourdi, paralysé, avec au fond de soi, la peur de s'y noyer ou qu'elle nous abandonne, à la dérive, car la mer(e) sait aussi être mauvaise... Elle a, on le sait tous, une double Nature.

Ainsi, ce rappel insistant du corps de la Mère n'évoque-t-il pas, pertinemment, le premier lieu de la jouissance, celui protégé, par lequel se fonde le lien archaïque du sujet à l'érotisme dont il a été coupé par sa projection hors de ce corps? N'y aurait-il pas au creux de toute entreprise artistique l'intention exorcisante de faire le deuil — du corps — de la Mère, soit l'intention de réparer la blessure primitive causée par les suites de la procréation, principalement l'"ex-pulsion" du sujet hors de ce corps? Le souvenir envahissant de ce corps-réceptacle n'agit-il pas, toujours déjà, dans l'ombre de la création artistique telle l'apparition fantasmatique et imaginaire d'un spectre? Et encore, l'apparition fantasmatique du corps de la Mère, son ombre, est-elle la seule ombre à intervenir sur/dans le corps projectif, narcissique et également érotique de l'oeuvre? Le sens court dans tous les sens, fait des bonds, se répand, toujours ouvert.

Le Père chimère : hybride fabuleux

Dans l'installation *L'Éclipse, les délicieux*, Louise Viger met en scène cinq corps d'hommes-friandises, conçus en pâte de sucre — selon les techniques artisanales de la confiserie —, qui

brillent de toute leur blancheur immaculée et étalent, par des mouvements de contraction, l'amputation de leur crâne.

Saignés à blanc, vidés de leur sang, ces corps christiques, mutilés et déjà dans la mort semblent, dans l'exaltation de leur agonie, vouloir s'envoler, élevant leurs bras et leurs mains tendues dans des gestes encore gracieux vers le ciel, comme s'ils invoquaient, dans une dernière prière, un être suprême de les délivrer de cette souffrance insupportable.

Ces corps suppliants, comme l'était le corps du Christ sur la croix, immaculés, nus et mangeables, comme le corps du Christ contenu dans l'hostie, et qui veulent s'envoler vers le Père, sont tous isolés sur des socles qui servent de supports et sur lesquels s'exprime ce dernier élan. Mais ils ne voient pas que le Père les observe : ils ont perdu la tête et ainsi ils ont perdu la vue. Or, dans sa toute puissance, ce Père inaccessible se manifeste travesti par la projection, sur le mur, d'ombres... animales. Père chimère, il règne, tel un hybride fabuleux, sur le sort du Fils, le castrant à jamais par son impossible désir de tout gérer. Le Père : figure fantasmatique de la mort, dont la semence engendre, dans les ténèbres de la nuit, des écorchés vifs.

Le sens court dans tous les sens, fait des bonds, se répand, toujours ouvert.

L'Érection baroque d'Éros :

Hommes, usages, ornements

« [...] le héros comme tous les héros est entraîné dans une histoire qui le dépasse ». (Jean-Claude Sempé)²⁶

Une vingtaine d'hommes sans tête ou à la tête masquée — peut-être issus du même clan guerrier que le crâne d'homme contenu dans le crâne du cheval —, qu'on ne peut voir que sur la pointe des pieds puisqu'ils sont placés au-dessus de la tête du regardeur, s'alignent horizontalement sur le mur, près du plafond, et s'agrippent à des corniches, quasiment crucifiés — comme le corps du Christ s'agrippait, dans sa douleur, à la croix. Ils sont vêtus de capes ouvertes et portent des appareils brillants.

Présentés dans des postures de contorsions quasiment impudiques, ils expriment la beauté de leurs muscles raides, tendus et gonflés, et montrent l'excitation pulsionnelle et érotique de leur sexe érigé, pointant, telle une arme, vers le haut. Mais, plus que tout, ces corps, dressés par la force du désir, expriment la souffrance de la jouissance, laquelle se matérialise, dans la représentation, par l'excès *baroque* des plis.

Les plis de la peau, les plis du vêtement, les plis du geste, les plis du cœur, les plis du corps, les plis du désir : les plis de l'âme qui, dans la souffrance, jouit. Le baroque, comme dit Lacan, n'est-il pas « la régulation de l'âme par la scopie corporelle » ?²⁷

Cette représentation *baroque* du désir d'homme et de sa souffrance le montre aussi comme martyr, c'est-à-dire comme témoin de sa propre vulnérabilité, exaltée : « Tout ce qui s'accroche aux murs, tout ce qui croule, tout ce qui délire, tout ce qui délire sont des représentations martyres (martyr veut dire témoin) d'une souffrance plus ou moins pure ».²⁸

Mais quel est donc le fondement de cette souffrance du désir d'homme, sinon pour l'homme d'être contraint par une image, un portrait de lui-même plus fragile en réalité que sa propre histoire — légende — a voulu le faire croire ?

Juché au haut du mur, inaccessible, et pourtant voulant se donner : ce héros bande pour qui, pour quoi ?

L'histoire du sexe masculin, en tant qu'histoire du sexe fort, ne serait-elle pas une histoire du leurre qu'il serait temps de remettre à jour, pour qu'il puisse jouir sans se tenir dressé sur sa corniche entre ciel et terre, entre le lieu inaccessible du Père et le lieu creux de la Mère. Ne pourrait-il pas maintenant se tenir dressé dans les bras de qui il veut, amante ou amant, sans crainte de tomber de haut, sans

masque, avec toute sa tête et tout son cœur ? Ne serait-ce pas justement la question urgente que pose la "sculpture" postmoderne de Louise Viger en recréant ce portrait cassé d'un "homme de douleur" ?
Héros : n'êtes-vous pas épuisés d'être des héros ?

L'Érotisme : l'écriture

« Là où ça parle, ça jouit ». (Jacques Lacan)²⁹

« Ainsi je vais enlaçant les mots et rendant purs les sons comme la langue s'entoure à la langue dans le baiser ». (B. Marti)³⁰

L'Écriture, qu'elle se manifeste par l'entremise du langage verbal ou visuel, s'affirme toujours déjà comme *don de soi, acte d'amour* — amour de la langue — et, par le texte, construit un corps textuel de désir, pour l'Autre. Dans ce sens, l'écriture est *érotisme* puisqu'elle produit, entre la langue et le style, des jeux de langue(s) qui procèdent de l'hétérogénéité pulsionnelle de l'auteur, le révèlent. Dit autrement, l'écriture serait conduite par cette relation d'amour avec la chair érotique de la langue verbale ou visuelle, une relation d'amour qui, dans la pratique, donne lieu à l'engendrement d'une jouissance dans la langue : l'oeuvre du texte visuel et l'oeuvre du texte critique. ◆

Ce texte a été rédigé grâce à une subvention du Conseil des Arts du Canada.

NOTES

1. Cette installation a été réalisée dans le cadre de l'événement Espaces privés, lequel a été produit par la maison Hamel-Bruneau (Sainte-Foy, Québec, 30 juillet-30 août 1992). Outre l'installation de Louise Viger, le public a pu voir les productions tridimensionnelles de : Sylvie Bussièrès, Gérard Gendron, Pierre Hamelin, Linda Kitchin, Cécile Létourneau, Guy Nadeau, François Morelli, François Mathieu, Pierre Bourgault-Légros.
2. *L'Éclipse, les délicieux*. Galerie Chantal Boulanger (Montréal), 11 mai-15 juin 1991.
3. Les figures de la série *Hommes, usages, ornements* ont été produites entre 1986 et 1988, puis exposées à la galerie Chantal Boulanger (Montréal) en 1988 et au CREDAC (Ivry-France) en 1990.
4. L'installation *Les Noces de corneilles* a été produite à l'été 1988 dans le cadre des Studios d'été de l'École de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli et a été montrée dans l'exposition itinérante *Histoires de bois* entre 1988 et 1991 à plusieurs endroits de la scène culturelle canadienne.
5. Achille Bonito-Oliva, *La trans-avant-garde italienne*, Éd. Giancarlo Politi, Milano, 1980.
6. Gilles Lipovetsky, *L'Ere du vide, essais sur l'individualisme contemporain*, Éd. Gallimard, Paris, 1983.
7. Roland Barthes, *Critique et vérité*, Éd. du Seuil, Paris, 1966, p. 72.
8. Roland Barthes, "Qu'est-ce que la critique?", in *Essais critiques*, Éd. du Seuil, Paris, 1963, p. 256.
9. À propos de la notion de "pulsion d'investigation" en rapport avec le développement de la personnalité psychique de l'artiste et le processus de la création, je réfère le lecteur au texte de Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Folio no. 16, Éd. Gallimard, 1991.
10. Comme l'a si justement exprimé Roland Barthes dans *Le plaisir du texte*, Coll. Points, no. 135, Éd. du Seuil, Paris, 1973, p. 24. Il avait d'ailleurs répondu à cette question dix années auparavant : « Comment croire en effet que l'oeuvre est un objet extérieur à la psyché et à l'histoire de celui qui l'interroge et vis-à-vis duquel la critique aurait une sorte de droit d'extériorité? [...] Toute critique doit inclure dans son discours (fût-ce de la façon la mieux détournée et la plus pudique qui soit) un discours implicite sur elle-même; toute critique est critique de l'oeuvre et critique de soi-même; pour reprendre un jeu de mots de Claudel, elle est connaissance de l'autre et co-connaissance de soi-même au monde. En d'autres termes encore, la critique n'est nullement une table de résultats ou un corps de jugements, elle est essentiellement une activité, c'est-à-dire une suite d'actes intellectuels profondément engagés dans l'existence historique et subjective (c'est la même chose) de celui qui les accomplit, c'est-à-dire qui les assume. Une activité peut-elle être "vraie"? Elle obéit à de tout autres exigences ». "Qu'est-ce que la critique?", *ibid.*, pp. 254-255.
11. Julia Kristeva élabore, dans la perspective de la sémanalyse, une réflexion théorique sur le concept de "signifiante". Dans ce sens, lire *Recherches pour une sémanalyse (extraits)*, Coll. Points, no. 96, Éd. du Seuil, 1969, et *La révolution du langage poétique; l'avant-garde à la fin du XIX^e: Lautréamont et Mallarmé*, Coll. Points, n° 174, Éd. du Seuil, 1974, duquel je tire la citation suivante : « Ce que nous désignons par *signifiante* est précisément cet engendrement illimité et jamais clos, ce fonctionnement sans arrêt des pulsions vers, dans et à travers le langage, vers, dans et

à travers l'échange et ses protagonistes : le sujet et ses institutions. Ce procès hétérogène [...] est une *pratique* de structuration et de déstructuration, passage à la limite subjective et sociale, et — à cette condition seulement — il est jouissance et révolution» (p. 15).

Jje suggère aussi la lecture de mon article intitulé "L'Apport de Claude Lévi-Strauss et de Julia Kristeva face à l'élaboration d'une sémiotique de l'hétérogénéité artistique dans le champ de l'histoire de l'art", publié in Marie Carani (collectif), *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, Éd. du Septentrion en collaboration avec le CELAT de l'Université Laval, Québec, 1992, pp. 157-173.

12. Gérard de Nerval, "Aurélia", in *Oeuvres complètes*, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1952, T. 1, p. 377; cité par Julia Kristeva, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Coll. Folio/Essais, no. 123, Gallimard, 1987, p. 23.
13. «En regard du texte pluriel, souligne Barthes, l'oubli d'un sens ne peut donc être reçu



Louise Viger, *Les promenés : l'homme carrousel*, 1992. Détail. Bois, végétaux. Maison Hamel-Bruneau, été 1992. Photo : Ivan Binet.

comme une faute. Oublier par rapport à quoi ? Quelle est la somme du texte ? Des sens peuvent bien être oubliés, mais seulement si l'on a choisi de porter sur le texte un regard singulier. La lecture cependant ne consiste pas à arrêter la chaîne des systèmes, à fonder une vérité, une légalité du texte et par conséquent à provoquer les "fautes" de son lecteur; elle consiste à embrayer ces

systèmes, non selon leur quantité finie, mais selon leur pluralité (qui est un être, non un décompte) : je passe, je traverse, j'articule, je déclenche, je ne compte pas. L'oubli des sens n'est pas matière à excuses, défaut malheureux de performance; c'est une valeur affirmative, une façon d'affirmer l'irresponsabilité du texte, le pluralisme des systèmes (si j'en fermais la liste, je reconstituerais fatalement un sens singulier,

théologique) : c'est précisément parce que j'oublie que je lis». Roland Barthes, *S/Z*, Coll. Points, no. 70, Éd. du Seuil, Paris, 1970, p. 18.

14. Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, Éd. Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1971.
15. Sigmund Freud, "Analyse d'une phobie chez un petit garçon de 5 ans (Le petit Hans)", in Freud, Sigmund, *Cinq psychanalyses*, P.U.F., Paris, 1970, pp. 93-198.
16. Gesa Roheim, "The Garden of Eden", in *The Psychoanalytic Review*, Vol. XXVII (Janvier 1990), pp. 1-26 et 177-199.
17. «The analyst is familiar with certain typical phantasies which occur in the analysis of every male patient. The patient fights imaginary antagonists, policemen, soldiers, mythical beings, monsters, school teachers, friends, etc., before he can have access to woman. In case with a disturbed potency these phantasies may turn up at the moment when the patient is attempting coitus and may be regarded as the reason for his failure. That the antagonist may appear in the shape of somebody who has been killed by the patient is phantasy, and remorse is then associated with this vision or idea. Whenever this antagonist appears on the scene analysis shows that the person in question represents the father and also the father as the enemy because the beloved woman is (i.e. represents) the mother». Gesa Roheim, *ibid.*, pp. 25-26.
18. Georges Didi-Huberman analyse la représentation du crâne dans son article "Le visage et la terre", in *Artstudio*, no. 21, été 1991, pp. 6-21.
19. J'emprunte cette expression à Julia Kristeva. Voir "Le Christ mort, de Holbein", in Kristeva, Julia, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, op. cit., p. 121.
20. Dans son article "Ichnographies" publié in *Trois*, vol. 4, no. 3, printemps-été 1989, pp. 3-39, Johanne Lamoureux utilise très pertinemment cette idée de "corps christique" (p. 26), qu'elle associe à la représentation du corps masculin dans la série *Hommes, usages, ornements* de Louise Viger. Je reprends ici cette piste mais, plus précisément, dans le rapport du Fils au Père qui marque, comme l'explique Lacan, le fondement chrétien du Baroque. À ce sujet, je renvoie à J. Lacan, "Du Baroque", in *Encore*, Éd. du Seuil, Paris, 1975, pp. 95-105.
21. Je renvoie le lecteur à l'essai récent de Robert Laffont intitulé *Le chevalier et son désir, essai sur les origines de l'Europe littéraire 1064-1154*, Éd. Kimé, Paris, 1992.
22. Jocelyne Connolly, "Une installation de Louise Viger", in *Espace*, vol. 7, no. 2, hiver 1991, pp. 40-43.
23. «Certains veulent un texte (un art, une peinture) sans ombre, coupé de l' "idéologie dominante"; mais c'est vouloir un texte sans fécondité, sans productivité, un texte stérile (voyez le mythe de la Femme sans Ombre). Le texte a besoin de son ombre : cette ombre, c'est un peu d'idéologie, un peu de représentation, un peu de sujet : fantômes, poches, traînées, nuages nécessaires : la subversion doit produire son propre *clair-obscur*». Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *ibid.*, p. 53.
24. Didier Anzieu, *Le corps de l'oeuvre, essais psychanalytiques sur le travail créateur*, NRF, Éd. Gallimard, 1981, pp. 53-54.
25. Luce Irigaray, *Éthique de la différence sexuelle*, Éd. de Minuit, Paris, 1984, p. 41.
26. Jean-Claude Sempé, "De l'étalon phallique", in *Confrontation (la sexualité masculine)*, no. 6, automne 1981, Aubier-Montaigne, Paris, 1981, p. 147.
27. Jacques Lacan, "Du Baroque", *ibid.*, p. 105.
28. Jacques Lacan cité par Jean-Noël Vuarnet, *Extases féminines*, Hatier, Paris, 1991, pp. 131-132.
29. Jacques Lacan, "Du Baroque", *ibid.*, p. 104.
30. B. Marti, vers 1150, cité par Jean-Charles Huchet, *L'Amour discourtois, la "fin Amors" chez les premiers troubadours*, Bibliothèque historique Privat, Toulouse, 1987, p. 17.

Louise Viger's installation "Les Promenés: l'homme carrousel" is discussed by Claude- Maurice Gagnon, who, in a resolutely subjective interpretation inspired by Barthesian criticism, searches to disengage the visual aspect of the work from the plurality of meanings it constitutes. In this perspective, the book's author uses a systematic analysis, that is to say a reading which acknowledges intertextuality by exploring syntactical, semantic, and symbolic aspects structuring the body of "sculpture" and the poignant representation of the wounded man, felled by his conqueror. But, here, the eroticism of this "sculpture" is not strictly envisaged in its relation to the image, it is always considered, outside of the iconographic message, in the manipulation — by the artist — of visual linguistic codes. This manipulation, in permitting the affirmation of the representation, guided, above all, by the desire to express desire. And, it is this desire to express desire in which the critic's text takes part, to best help continue the visual work in a passionate fever of body with body, which has always been excited by the sensuality of the interplay of "tongues."