

ETC



Le jeu de la distance

Ellen Phelan, *From the lives of Dolls*, Centre Saidye Bronfman, Montréal. Du 17 février au 17 mars 1993

Jennifer Couëlle

Numéro 23, août–novembre 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36114ac>

[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

Couëlle, J. (1993). Compte rendu de [Le jeu de la distance / Ellen Phelan, *From the lives of Dolls*, Centre Saidye Bronfman, Montréal. Du 17 février au 17 mars 1993]. *ETC*, (23), 33–34.

MONTRÉAL

LE JEU DE LA DISTANCE

Ellen Phelan, *From the lives of Dolls*, Centre Saidye Bronfman, Montréal.
Du 17 février au 17 mars 1993



Ellen Phelan, *Rejecting Mother*, 1991. Huile sur lin; 74,3 x 83,8 cm.
Collection Linda et Robert Powers, Bloomfield Hills, MI.

C'est à travers une impression feutrée, une notion de distance, que les œuvres de l'artiste new-yorkaise Ellen Phelan, regroupées sous le titre *From the lives of Dolls* (De la vie des poupées), nous engagent dans un univers d'humour grinçant et de sensibilité à fleur de peau.

Influencée par le courant dit postmoderniste avec, entre autres, ses tendances anti-formalistes, célébrant matériaux et processus de création, Phelan — vers le milieu des années 1970 — chemina progressivement vers une imagerie figurative, tout au moins, vers une représentation privilégiant un rapport certain avec le corps. Tout en poursuivant une démarche picturale gestuelle, à grande échelle, en travaillant aussi sur des toiles pliées, coupées et reconstruites en trois dimensions, l'artiste entreprit la création de sa série de poupées regroupant, à ce jour, plus d'une centaine d'œuvres.

Les quelques cinquante représentations de poupées constituant cette exposition — aquarelles de dimensions petites et moyennes, et huiles aux dimensions plus grandes — partagent, pour la plupart, une mise en scène photographique : le silence d'un temps d'arrêt. Le caractère narratif des œuvres — accentué par des titres explicites, sinon suggestifs tels *The Kiss: Revenge*, *Rejecting Mother*, *Overheard: the Conversation* — semble suspendu, momentanément fixé, par sa représentation même. Bien que notre attention soit vigilement dirigée vers les événements et situations représentés, nous ne pouvons pleinement

accéder; une incertitude manifeste nous sépare de ces scènes *encapsulées* provenant, peut-être du passé, de présages, ou d'un temps plus actuel, simplement figé.

La combinaison des titres évocateurs et des représentations elles-mêmes, incite à une lecture narrative qu'il nous faudra compléter. Comme les photographies prises sur le vif, sans préavis ni appareils, il y a dans ces œuvres une forte présence du non visible, du non photographié, voire de l'absence. Par exemple, une photo prise au cours d'une action, d'un repas ou d'une quelconque discussion animée, est difficilement interprétable pour sa seule valeur visible. Sa richesse provient incontestablement de son pouvoir évocateur, de sa capacité d'inciter l'imaginaire à identifier les enjeux manquants, à recréer les moments antérieurs et ultérieurs (à celui capté par la photo). Toutefois, les sujets visibles de la photographie spontanée, comme ceux de la peinture de Phelan, exhalent leur propre dynamique. Malgré l'invitation à participer à la naissance et au dénouement de ces histoires, les sujets de Phelan se suffisent, les parcelles de scènes qui nous sont présentées existent dans une réalité distante, réalité qui n'est pas nôtre. Elles éveillent pourtant notre sensibilité, nous confrontant à notre faculté de pouvoir entretenir un dialogue empathique avec des sujets qu'on ne peut pour autant s'appropriier.

Tant les aquarelles, avec leur fluidité translucide, que les huiles — de véritables constructions d'ombres et de lumière, s'échelonnant subtilement en une gamme chromatique primordialement constituée de pourpres, de bruns et

d'ocres — suggèrent une atmosphère onirique, un espace-temps insaisissable, physiquement distant. Au-delà même des titres informatifs, l'impact visuel des peintures à l'huile est particulièrement saisissant : le fort contraste entre la sobriété des couleurs et l'économie des moyens de l'arrière-plan, la visibilité de la facture et de la gestuelle, et les ombres délicates et diaphanes des sujets traduisent un malaise énigmatique, par exemple, de *Rehearsal*



Ellen Phelan, *Applause*, 1985. Gouache sur papier; 52 x 49,5 cm.
Collection Susanne Feld Hilberly et Richard Kandarín, Birmingham, MI.

(1991), silhouettes de deux poupées engagées dans un quelconque dialogue — une récitation, comme le suggère le titre du tableau — émane l'intensité d'une volonté candide d'expression, subjuguée par un environnement ténébreux. Cette composition est non sans rappeler de manière surprenante la mise en scène de la fillette et de ses suivantes dans l'avant-plan de *Las Meninas* de Velasquez.

Représentées dans des environnements peints ombrageux et vaporeux, ces poupées, icônes d'un « organisme » culturel, jouant leurs rôles respectifs de mère, d'enfant, d'amants et d'époux, traduisent infailliblement leur vulnérabilité. À travers des personnages factices, symboles à la fois du monde de l'enfant qui joue à faire semblant et du fétiche cérémonial, Phelan témoigne de l'interactivité complexe des rapports humains ainsi que d'un ordre culturel et social. Qu'il s'agisse d'une danseuse à la Josephine Baker, d'un pompier, d'une scène de rue la nuit, d'une mère imperturbable ou d'un autoportrait de l'artiste avec son époux en Minnie et Mickey Mouse, ces œuvres évoquent d'une part les rôles que nous sommes appelés à jouer au cours d'une vie, et de l'autre, les décalages, si souvent présents, entre ce que nous sommes et ce que nous nous devons d'être, ou même, entre ce que nous sommes et ce que nous faisons. Il s'agit moins d'un discours sur l'oppression socioculturelle que d'une représentation des contraintes de l'existence, avec ses difficultés, ses travers et son ironie.

L'effet d'étonnement que génère la visite de cette exposition est principalement dû à la présence envoûtante des poupées. Nous reconnaissons des situations familièrement humaines, les sentiments sont les nôtres. Mais les acteurs, manifestement, sont des jouets. De plus, les costumes revêtus par ces poupées datent, pour la plupart, de siècles antérieurs, marquant cette fois une distance temporelle. Les connotations inhérentes à la poupée sont

nombreuses et chargées. Elles évoquent des concepts viscéraux tels la vie et la mort et, plus récemment, l'enfance et le jeu. L'histoire de la poupée débute avec celle de l'humanité. Elles furent d'abord des figurines, sortes d'icônes religieuses, servant surtout à des rites funéraires. Plus tard, les civilisations anciennes utilisèrent la poupée comme simple substitut (les Égyptiens enterraient des poupées

à l'image d'esclaves dans la sépulture du maître, pour l'accompagner et le servir durant sa seconde vie); comme gage de fertilité (les femmes maories portaient au cou de petites poupées, leur assurant une délivrance facile et une nombreuse progéniture); comme porte-bonheur (dans l'espoir de prévenir le désastre, certaines tribus esquimaudes fixaient à leurs kayaks des poupées); comme fétiches destinés à porter le malheur (les Antillais, parmi d'autres, fabriquaient des figurines de cire à la ressemblance de leurs victimes; ces poupées étaient ensuite piquées d'épingles et brûlées dans un feu rituel).¹

Il devient d'autant plus facile d'envisager les utilisations primitives et anciennes de la poupée lorsqu'on considère l'étymologie du mot. *Poupée* tient son origine du latin *pupa*, se référant à la mamelle, au sein, à l'acte de téter, et partage ses racines avec le mot *pompe*, lequel nous renvoie, entre autres, à une définition de cérémonie, de vanité, de funérailles, ainsi qu'à la notion même de sucer. À cela, il n'est pas sans intérêt d'ajouter l'origine du mot anglais pour poupée, *doll*, qui provient possiblement du grec *eidolon*, soit *idole*.

Élaborée à travers une forme de pastiche et de jeu, la démarche de Phelan partage avec des artistes tels Jeff Koons, Mike Kelley et Cindy Sherman une approche du jouet et du faux-semblant, qui présente ces derniers comme des outils particulièrement révélateurs d'une culture diluée, cherchant à se dissimuler. Cependant, l'analogie s'arrête là. Alors que Koons, Kelley et Sherman mettent à nu l'expression crue du faux en minant quelque peu froidement ses mécanismes et fonctionnements, Phelan s'en imprègne. Elle explore la vie des uns et des autres à travers une représentation des modèles qui leur sont assignés, révèle un jeu distant que nous cultivons pourtant.

JENNIFER COUËLLE

¹ Ces exemples sont tirés d'Antonio Fraser, *Les Poupées*, Paris, Hachette (*Plaisir des Images*), 1963.