

Dominique Rey, le portrait de Vénus ou l'icône contemporaine

François Chalifour

Numéro 133, automne 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/40869ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions l'Interligne

ISSN

0227-227X (imprimé)

1923-2381 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chalifour, F. (2006). Dominique Rey, le portrait de Vénus ou l'icône contemporaine. *Liaison*, (133), 28–31.

Dominique Rey, le portrait de Vénus ou l'icône contemporaine

FRANÇOIS CHALIFOUR

Prologue : La naissance de l'art (!)

Un garçon s'ennuie, c'est-à-dire qu'il ne se trouve nulle compagnie envers qui il pourrait épancher ses poussées hormonales. Dans un élan de frustration et en imaginant une jeune bergère qui lui est malheureusement insaisissable, il trace dans le sable ou façonne dans la boue des courbes voluptueuses auxquelles il ajoute trois marques en triangle qui figureront un sexe.

Rapidement, un chaman — il se trouve toujours quel qu'un pour récupérer les gestes intuitifs du créateur — reprendra pour son compte cette effigie rudimentaire. Il y greffera quelques soi-disant pouvoirs magiques reliés à des rites de fertilité pour lui conférer une indubitable valeur religieuse.

La jeune fille prosaïque devient Vénus et le sexe, objet de culte. Depuis l'aube des temps, c'est comme ça.

Dans une sorte de journal photographique, l'artiste manitobaine Dominique Rey retrace à rebours, d'une certaine manière, le procédé ordinaire de déification de la figure féminine tel qu'on le pratique encore aujourd'hui. « J'ai toujours été curieuse, dira-t-elle, du processus de construction de l'identité. »¹ « Avec Vénus au miroir, poursuit-elle, j'ai voulu présenter des stripteaseuses, [...] des êtres humains dans toute leur complexité et dans leur beauté. »²

Tout se passe comme si, pour y arriver, Dominique Rey devait d'abord insérer ses personnages dans la tradition du portrait de cour ou de l'icône religieuse.

L'artiste et le portrait

Avant d'aller plus loin, il serait peut-être utile de considérer la constitution essentielle du genre. Le portrait est une construction plastique très intéressante par sa simplicité même : la cohabitation contiguë de deux formes géométriques, habituellement un ovale (la tête) sur un triangle (les épaules), inscrites dans un rectangle, le plus souvent vertical mais parfois carré, ou un cercle (le cadre). Le type est déjà clairement établi dès les portraits de Pompéi et de Fayoum, se retrouve à la Renaissance dans des œuvres de nombreux maîtres — il suffira de citer *la Joconde* de Léonard — et est repris avec brio à l'époque moderne par des artistes comme Warhol ou Close.

Par ailleurs, le portrait a valeur métonymique dès ses origines : la tête compte pour le tout et l'image elle-même tient pour la personne effective. Ainsi, qu'il soit portrait de cour ou icône religieuse, le tableau devient un symbole percutant qui élève la figure représentée.

Les portraits de Dominique Rey de la série *Selling Venus / Vénus au miroir* n'échappent pas à cette tendance ; bien au contraire, ils s'y inscrivent résolument. On peut, à cet effet, en retenir deux exemples significatifs.

Dans *Polaroid Maché*, la ligne sinueuse du sein à gauche et le contour de l'épaule à droite délimitent le périmètre du triangle sur lequel repose l'ovale du visage, accentué par la chevelure foncée qui en reprend les courbes principales et qui vient se fondre dans le creux du cou en une transition harmonieuse. Le décentrement de la figure par rapport aux limites du support ne fait qu'appuyer le caractère géométrique de l'organisation. Dans *Mirror Maché*, où la disposition est plus symétrique en regard de la bordure, le buste forme une base triangulaire solide à la tête qui s'y enfonce presque à moitié. On pourrait qualifier ces deux illustrations de prototypes du schéma de la série de photographies de *Selling Venus / Vénus au miroir*.

Fort de ces deux cas, on peut déduire que le travail de Rey dépasse le photoreportage pour véritablement s'aligner sur une pratique du portrait qui cherche à transcender le modèle représenté. Il est possible d'affiner cette analyse pour mettre en lumière encore plus clairement la relation qui existe entre les images de Rey et les portraits de cour et les icônes religieuses.

L'artiste et l'icône

Premièrement, en termes de composition, *Polaroid Trixie* propose une version extrêmement forte du programme plastique défini plus haut grâce à une confrontation de l'arabesque, omniprésente dans l'arrangement, à la forme angulaire du modèle. Le rythme principal de l'œuvre est donné par la frange de cheveux qui couronne les yeux et qui inscrit un angle droit avec la longue mèche qui descend de façon presque rectiligne jusque sur le sein de la jeune femme. Ce motif est repris de façon évidente par le profilé des épaules et la position du bras visible à



Trixie, 3 days, photographie en couleur, 75 cm x 60 cm, 2004.

droite de la surface picturale. Ainsi s'accomplit structurellement une redondance exacte quoiqu'en négatif (sombre clair, clair sombre) de la tête et du buste. L'aspect angulaire de la silhouette est d'autant plus frappant qu'il s'oppose subtilement à la stricte verticalité des plis du drapé qui sert de fond à la figure. La silhouette s'en détache donc avec vigueur non seulement par l'écart chromatique mais aussi par l'orientation même des lignes de force qui convergent, si on les projette, vers un point à gauche, loin en dehors des limites de la photo.

D'un autre côté, les courbes du corps de Trixie dessinent un réseau d'ondulations en vaguelettes qui adoucissent sans cesse et partout la structure globale. Il suffit de suivre le contour de la joue depuis l'œil jusqu'à la mâchoire pour s'en convaincre, ou encore le galbe du sein et l'épaule, à gauche.

La première Renaissance foisonne d'exemples de portraits peints où la rigidité de la pose tranche avec la délicatesse du sujet. On pourrait citer, entre autres, le *Portrait d'une jeune femme* de Domenico Veneziano (1465) ou le *Portrait d'une dame* de Petrus Christus (1470). Cependant, c'est dans le gothique tardif qu'on trouvera sans doute les plus belles illustrations de cette dichotomie entre raideur de l'attitude et flexibilité du tracé, dans des figurations de la Vierge ou de saints, encore largement tributaires de l'icône byzantine.

Deuxièmement, la photographie de *Mirror Trixie*, bien qu'elle affiche des différences considérables dans sa dynamique spatiale, crée aussi une ambiance de portrait officiel voire spirituel. Le personnage est présenté de façon résolument frontale, les épaules épousant un plan statique. Les deux avant-bras, dont les mains sont posées sur le haut du crâne, forment une triangulation forte et concentrique en plein centre de la conformation. Ainsi, la charpente inclut complètement l'ovale du visage plutôt que de simplement le supporter. Cette construction donne à la scène un poids qui traduit une intériorité lourde de sens. En cachant presque complètement la chevelure, les bras agissent un peu comme le voile recouvrant la tête des madones orthodoxes (les doigts pourraient même prendre l'aspect d'un diadème). Le sujet acquiert alors, par assimilation, une noblesse qui dépasse son strict contexte factuel.

De plus, le dispositif d'accrochage de l'exposition, selon le compte rendu de Robert Enright, contribue largement à cet effet de sacralisation. Les impressions numériques sont suspendues par des chaînes dorées et reposent sur des consoles recouvertes de velours. « Les effeuilleuses ressemblent à des têtes couronnées. »³

Hagiographie critique

Dans une certaine mesure, on pourrait rapprocher cette démarche de l'approche d'Andy Warhol, bien qu'elle s'en distingue d'une manière fondamentale. Aux dires de Robert Rosenblum, l'artiste pop, par son travail en photo-sérigraphie, aurait réussi à relancer la tradition du portrait dans l'art moderne en créant des « saints séculiers »⁴. Pourtant, un peu comme Degas avant lui selon les assertions de Cliff Eyland⁵, il se tient à l'extérieur de son sujet. Il semble adopter la position du public qui est tenu à distance de la réalité corporelle des vedettes, qui n'ont d'existence qu'à

travers les photos que livrent les médias. Tout au contraire, Rey, à la façon du peintre d'icônes, s'intègre à son œuvre en s'incluant elle-même dans le monde des danseuses qu'elle photographie. Cet effort peut paraître paradoxal dans un processus de « sanctification », or il semble indispensable afin de souligner le caractère exceptionnel (et en conséquence héroïque) de ces femmes qui se métamorphosent en fétiches sexuels.

Par ailleurs, Warhol ne fait que confirmer le statut désincarné des vedettes qu'il cible. Il peut donc agir avec détachement. Rey, à l'inverse, doit tout faire pour conférer à ses héroïnes un statut glorieux. La mécanique, pour convaincre, doit donc être à la fois plus complète et plus complexe. C'est dire que, par sa stratégie, elle nous montre des *Vénus* afin qu'on voit des femmes.

Cliff Eyland souligne, à juste titre, que l'orientation féministe de Dominique Rey diffère considérablement du militantisme des artistes qui l'ont précédée.⁶ Son approche s'apparente davantage à celle de Michèle Provost⁷, par exemple, où des femmes portent leur regard sur un monde de femmes non par devoir rédempteur mais dans un élan spontané, une sorte d'osmose naturelle, qui exclut *de facto* la notion de jugement. Cette attitude trouve sa pertinence dans le fait qu'elle élargit d'emblée la proposition, par sa portée métaphorique, à un milieu plus vaste que la rhétorique féministe en soi. Elle concerne la vie telle que nous la menons.

En l'occurrence, Dominique Rey nous révèle l'humanité profonde des effeuilleuses qu'elle photographie en saisissant avec délicatesse les gestes qu'elles répètent soir après soir. Cependant, elle replace leur rituel de transformation dans un paradigme d'art qui reproduit, en quelque sorte, la lente et méticuleuse appropriation de la nature de la femme par le pouvoir mâle dominant. En confrontant le spectateur à ce processus, elle le dévoile et, dans une certaine mesure, démystifie l'histoire de l'art elle-même dans sa propension à sacraliser et donc à désincarner ce que la femme a de plus intime, son identité propre. ■

François Chalifour possède une maîtrise en arts plastiques et un doctorat en sémiologie. Il enseigne les arts à l'UQAM, à l'UQO et au Cégep de l'Outaouais, en plus de mener une pratique artistique multidisciplinaire. Il contribue à la revue NUMÉRO ainsi qu'à des publications de centres d'artistes, est conférencier et commissaire d'exposition.

¹ Citation tirée de *Border Crossings*, 2005, p. 84.

² Sophie Allard, « *Vénus au miroir*: des effeuilleuses se mettent à nu », *La Liberté*, cahier culturel et sportif, du 6 au 12 avril 2005, p. 11.

³ Robert Enright, « In the skin of the sex kitten », *The Globe and Mail*, Wednesday, April 27, 2005, p. R3.

⁴ Robert Rosenblum, *Andy Warhol: Portraits of the 70s*, New York, Random House et Whitney Museum of American Art, 1979, p. 10.

⁵ Cliff Eyland, « Dominique Rey *Selling Venus / Vénus au miroir* », *Dominique Rey Selling Venus / Vénus au miroir* (Catalogue d'exposition), Winnipeg, Plug In Institute of Contemporary Art, 2005, p. 39.

⁶ Cliff Eyland, *op. cit.*, p. 39.

⁷ François Chalifour, « Michèle Provost, de fil en aiguille », *Liaison*, n° 131, printemps 2006, p. 40.



Maché, photographie numérique, 120 cm x 120 cm, 2004.



Trixie, photographie numérique, 120 cm x 120 cm, 2004.