Entre ciel et terre. Lucie DUVAL et Jenny HOLZER : deux études de cas dans **l'espace du langage**

Hanging in Mid-Air **Lucie DUVAL** & **Jenny HOLZER**: two case studies in the space of language

Peter DUBÉ

L'espace est un enjeu central, voire déterminant de la sculpture : comment il est occupé, composé, rempli, construit ; comment on s'y déplace, quelle relation on instaure avec lui, etc. Lorsqu'on a recours au tridimensionnel, il importe que chacune des dimensions soit conviée lors de la création de l'œuvre et, plus encore peut-être, lors de sa réception.

On peut tout bonnement *regarder* une sculpture (entendue ici dans son sens le plus large), que ce soit dans une galerie ou dans tout autre contexte ; mais on ne peut véritablement la saisir qu'en tenant compte de ses alentours, en déambulant autour ou à travers elle, parfois même en la touchant. À l'encontre de l'œuvre purement picturale, la sculpture n'est que partiellement visuelle – certains allant jusqu'à prétendre qu'elle ne participe pas principalement de l'ordre du visuel. D'autres notions interviennent comme le poids, la texture, le volume ou encore le son, ou toute autre donnée relevant du domaine des sens. Lorsqu'un spectateur interagit avec une sculpture, c'est une réaction physique qu'il enclenche.

Au premier abord, le langage semble réfractaire devant pareil phénomène, se révélant trop incertain, trop transparent, trop... intangible. Le langage est aérien, sonore – et signifiant bien sûr – alors que sur le plan physique, il n'est au mieux qu'une mince couche d'encre sur un support. Le langage possède sa propre présence, son propre pouvoir et, depuis des décennies, on a élaboré plusieurs théories sur le sujet : ses modes d'opération, d'articulation – la plupart de ces études tournant autour de la sémiotique, de la critique littéraire et de la psychanalyse. Si d'autres recherches s'intéressent plus spécifiquement à des paramètres comme la textualité et la lecture [1], cela semble toutefois insuffisant quand il s'agit de voir comment le langage rencontre la sculpture, comment il peut se déployer dans l'espace.

Il existe tout de même quelques points de départ possibles, dont les travaux de Monique Wittig qui fournissent une éventuelle entrée en matière : « Les mots, précise-t-elle, sont d'abord un matériau pour les écrivains, à l'instar de l'argile pour le sculpteur. Ils font penser au cheval de Troie, soit des choses matérielles qui, en même temps, recèlent et veulent dire quelque chose. C'est en cela qu'ils constituent des entités abstraites, un condensé d'abstrait et de concret, et qu'ils sont donc fort différents de tout autre médium servant à créer des œuvres d'art [2]. »

En signalant cette différence, Wittig instaure une possible connivence entre la matière et les mots et ce, même si son propos concerne surtout l'écrit et le littéraire. Et bien que cette rencontre ouvre assurément un vaste champ d'exploration, nous nous concentrerons ici sur deux cas, ceux des artistes Lucie Duval et Jenny Holzer qui utilisent le rapport mots/sculpture

Space stands as a central preoccupation, even a determinant, of the sculptural: how it is occupied, how composed, how filled, how moved through, how related to, how made up. The use of three dimensions, after all, requires that every one of them be at stake when the object is created and, perhaps even more importantly, when it is encountered.

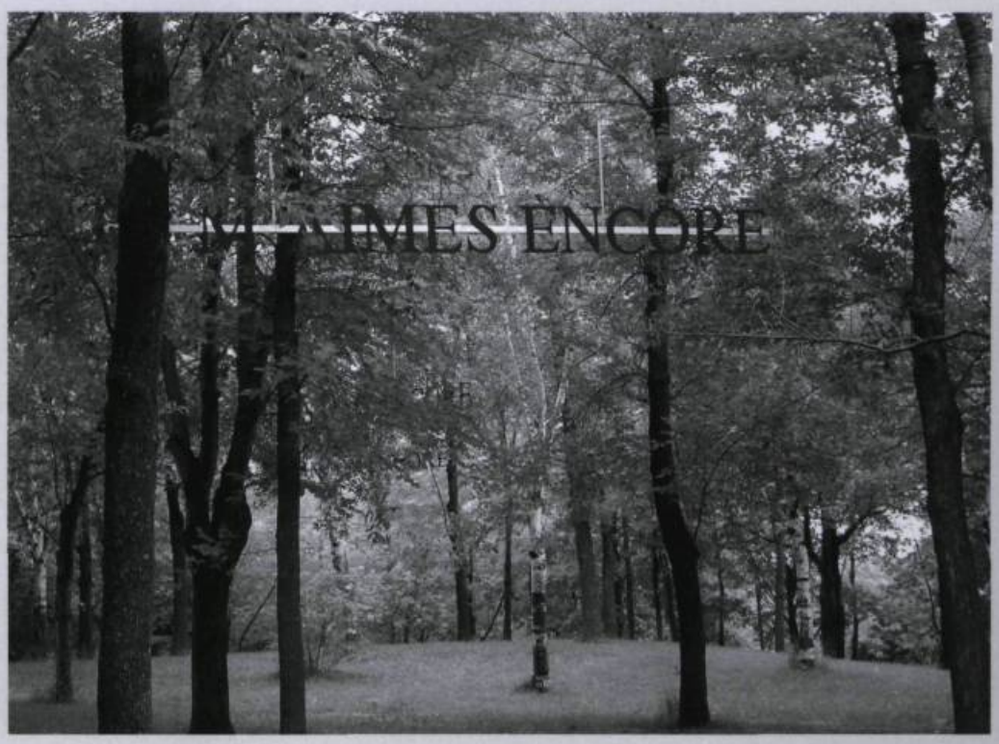
One can simply *look* at a sculpture (and for the purposes of this essay, sculpture is meant in the very broadest sense), whether in a gallery or some other environment in the wider world, but a real appreciation of the sculptural requires that one look around it, through it, sometimes even that one touches it. Sculpture, unlike the purely pictorial arts, is only partly visual, and good arguments can be made that it is not even primarily visual. Something else happens with sculpture: weight, texture, volume, frequently sound or other sensual data are present. When a viewer interacts with a sculpture, a physical event occurs.

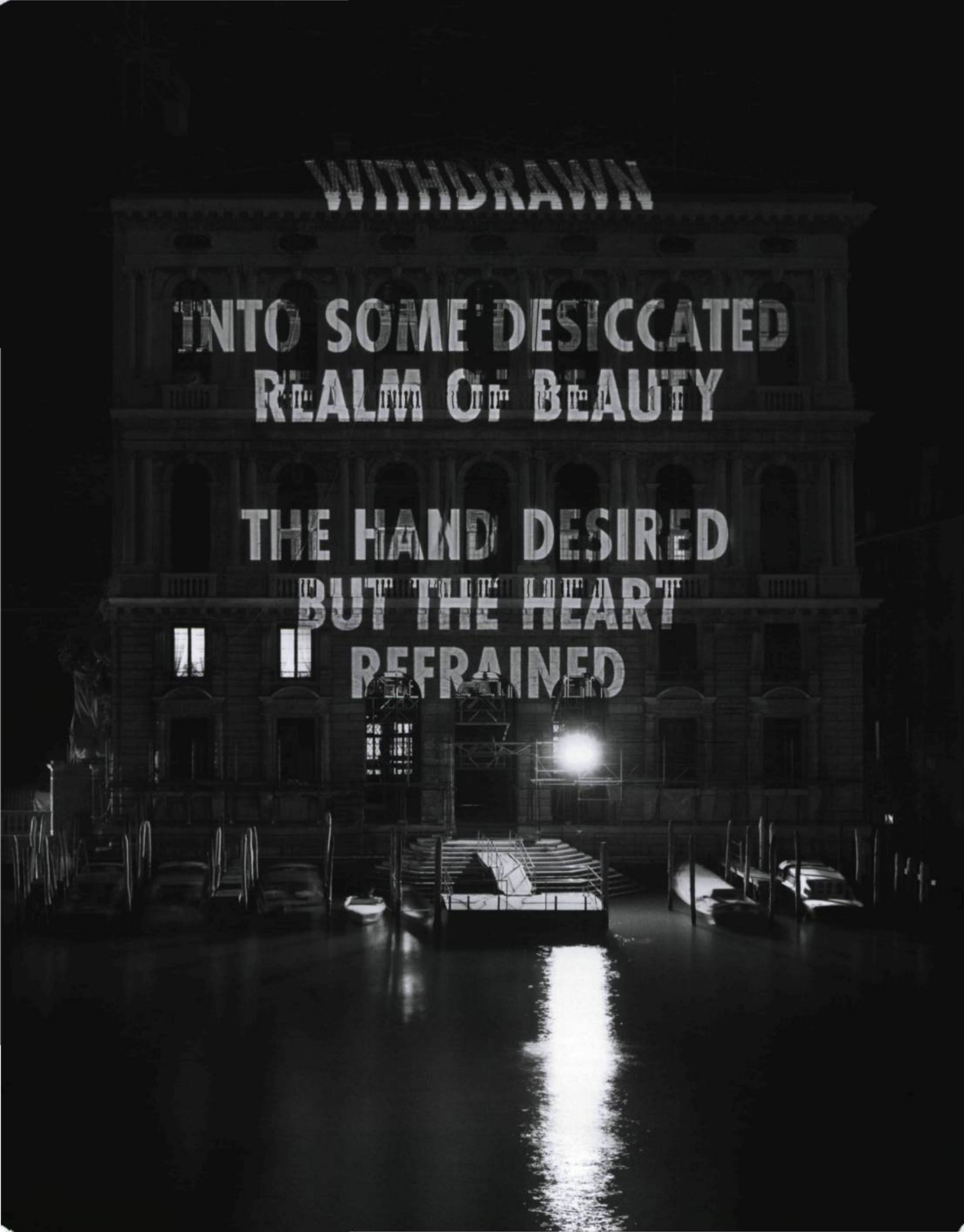
Language seems, on first consideration, at odds with presence of that kind. It should be too slippery, too transparent, too intangible. It is air and sound—and signification, to be sure—but physically it is almost invariably a thin layer of ink, at best.

Of course, language has both presence and puissance of its own. We have decades of theorizing about how it *operates*, and how it is

→
Jenny HOLZER, *The Hand Desired...*, 2006. Impression photo avec pigment noir et blanc / Photograph. black & white pigment print.139,7 x 111,1 cm, Édition de 10. Avec l'aimable autorisation/Courtesy de l'artiste et Yvon Lambert Paris.

Lucie DUVAL, *Imperfection de la langue*, 2004. *Artefact Montréal 2004 – sculptures urbaines/urban sculptures.* Photo : Lucie Duval.




WITHDRAWN
INTO SOME DESICCATED
REALM OF BEAUTY
THE HAND DESIRED
BUT THE HEART
REFRAINED

dans des installations souvent troublantes, juxtaposant langage et espace au moyen d'interactions, occupations et définitions.

REGARDER ET LIRE

Cette dynamique se trouve d'emblée dans *Comparaisons sont odieuses* (1996) de Lucie Duval, qui se compose de trois loupes disposées devant trois panneaux sur lesquels est gravé « Trois petits mots ». Tout en pointant les aspects réciproques et opposés de l'installation, les loupes deviennent à la fois une barrière séparant le spectateur des panneaux et une incitation à aller voir. Avec sa fonction optique évidente, le dispositif met l'emphase sur l'acte de regarder ou de lire ; il « grossit » le message, oblige le spectateur à adopter une position particulière, à prendre conscience du geste de regarder. Ce geste est dès lors déplacé dans le monde, dans l'espace tridimensionnel de la galerie, ce qui lui confère une dimension physique, le transforme en une expérience corporelle. Un phénomène qu'accentue le texte « Trois petits mots ». Par sa banalité et l'accent mis sur la notion de petitesse, par l'apparent manque de signification du « message », l'œuvre joue sur l'idée d'intimité, de celle qu'on retrouve dans un échange en privé avec quelqu'un. La mise en scène est théâtrale et, de manière sarcastique, elle déstabilise et renverse la fonction de communication attribuée au langage.

La lecture perçue comme activité physique est aussi présente dans l'œuvre *25 images/seconde : photographies détournées* (1994). Duval y souligne – littéralement – qu'il existe toujours plusieurs niveaux de lecture. Dans un accrochage qui se révèle des plus percutants, elle fixe sur une tige de métal recourbée une feuille où, d'un côté, se donne à lire un texte et, de l'autre, une image, laquelle se reflète dans un miroir au mur (sur lequel un mot est gravé). En se déplaçant, le spectateur peut voir les deux côtés de la feuille. Les différents textes mettent l'accent sur la notion d'accumulations de couches, faisant référence d'une part au langage courant, d'autre part à l'œuvre de Georges Bataille et ce, d'une manière qui « fait s'effondrer les discours perdus dans le ciel des idées [3] ».

La série très connue *Truisms* de Jenny Holzer montre la question sous un autre angle. Présentés initialement sous forme de tracts placardés sur les murs et les lampadaires du Lower Manhattan, les courts aphorismes vont du désormais célèbre « abuse of power comes as no surprise » (l'abus de pouvoir n'est pas surprenant) à des énoncés couvrant des champs aussi divers que les relations interpersonnelles, les institutions politiques et l'économie. Malgré l'acuité des assertions et leur présentation spectaculaire et souvent agressive, les mots eux-mêmes ne contribuent qu'en partie à l'efficacité de l'œuvre. Comme l'observe Markus Landert : « Les textes s'adaptent aux éléments architecturaux où ils apparaissent. Ils adoptent – et fréquemment renforcent – les modes de présentation caractéristiques d'un endroit donné, ce qui explique le choc ressenti lorsque le visiteur est confronté au contenu des textes [4] ».

La première re-présentation des *Truisms* a été faite dans l'espace public d'une manière qui était presque trop familière, tout en visant à « déranger » une telle familiarité. Les affiches collées sont si courantes dans les rues des villes qu'elles deviennent pratiquement invisibles. Elles annoncent des concerts, des offres d'emplois, des appartements à louer, ou servent à retrouver un chat perdu. Elles font donc partie de notre milieu de vie et s'intègrent à notre quotidien. Les propos et les questionnements d'Holzer pointaient cette intrusion, insistant sur le fait que le langage occupe l'espace public, en altère notre perception, façonne notre expérience, et fonctionne aux niveaux les plus primaires. Inversant ce que les *Truisms* doivent au côté « slogan » des avis publics et des panneaux publicitaires – un commentaire maintes fois noté –, l'œuvre, dira-t-on, réussit son mode de subversion précisément parce qu'elle *n'est pas* perçue comme une forme de marketing public. Un spectateur ne peut ni regarder simplement les affiches, et les accepter telles quelles, ni les laisser se dissoudre dans... l'inconscient. Les slogans sont « consciemment » envahissants et nous rappellent à quel point l'est aussi le reste de notre environnement.

deployed; much work in semiotics, literary criticism and psychoanalysis circles around just such questions, but a great proportion (though not all) of it deals with specific issues of textuality, of reading[1], and that seems a shade insufficient in addressing how language encounters sculpture, which is to say how it might occupy space.

Despite this, there are starting points, among them one writer on language, Wittig, who provides what might be a useful entry to the question, invoking as it does all the key terms:

"Words lie there to be used as raw material by a writer, just as clay is at the disposal of any sculptor. Words are, each one of them, like the Trojan Horse. They are things, material things, and at the same time they mean something. And it is because they mean something that they are abstract. They are a condensate of abstraction and concreteness, and in this they are totally different from all other mediums *(sic)* used to create art."[2]

This claim, for the difference of language from other media opens up, notwithstanding its focus on writing and the literary, one possible way into the meeting of matter and words. And though that encounter is a wide field indeed, this essay, in the interests of focus and brevity, will centre on two particular cases, artists who make extensive, and troubling use of this juncture — Jenny Holzer and Lucie Duval — and the ways in which their work brings language and space together through interaction, occupation and definition.

VIEWING AND READING

A deep investment in this qualitative difference, going so far as to actively underline it, can be found in Lucie Duval's 1996 piece *Comparaisons sont odieuses*, which consists of a trio of large magnifying glasses set up before a display of three etched glass panels reading "Trois petits mots." Installed to heighten the reciprocal and oppositional aspects of the installation, the magnifying glasses become both a fence separating the viewer from the panels and a way of viewing them. In addition, through the obvious optical function, they highlight the very act of viewing, or reading; they enlarge the message, force a particular posture on the viewer, and oblige her or him to become more conscient of *looking*. They move the act of reading from

→
Jenny HOLZER, *Arno, blue*, 2005. Déroulant lumineux vertical avec diodes blanches, acier inoxydable/Vertical LED sign with white diodes & stainless steel houses. 195,4 x 13,3 x 7,6 cm, Édition de 6. Avec l'aimable autorisation/Courtesy the artist et/and Yvon Lambert Paris.

Une même stratégie sous-tend d'autres présentations des *Truisms*, cette fois à des échelles encore plus démesurées. Les gigantesques LEDS au Caesar's Palace à Las Vegas, par exemple, diffusaient des messages comme « Money Creates Taste » (L'argent crée le goût), ou « Protect Me From What I Want » (Protégez-moi contre ce que je veux), un slogan apparu également sur le panneau Spectacolor de Times Square à New York. Dans les deux cas, les énormes lumières clignotantes – qui se retrouvent partout dans le tissu urbain – sont en totale contradiction avec ce qu'elles affichent. Leur fonction première, soit une incitation automatique – et irresponsable – à dépenser , est alors contrecarrée, favorisant plutôt une prise de conscience issue de leurs propres structures de communication.

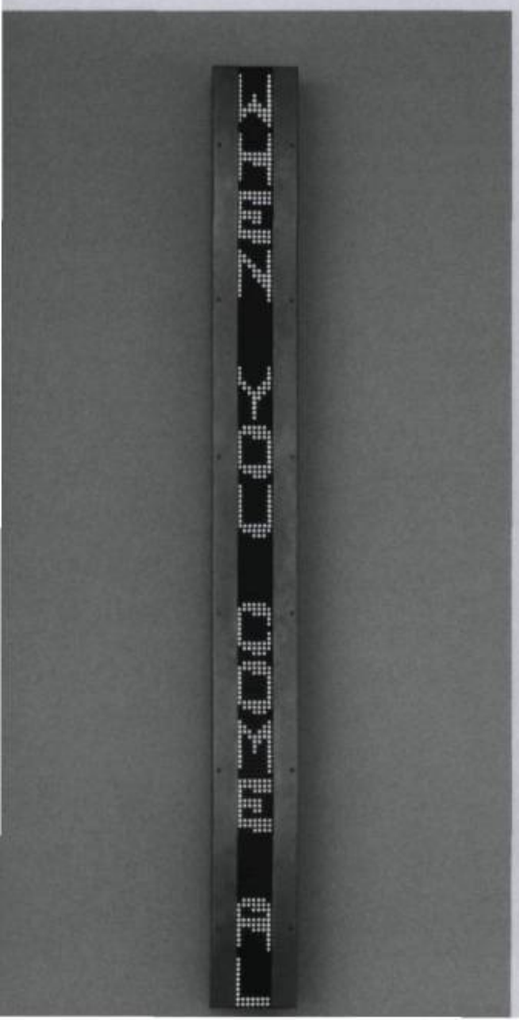
Grâce à leur puissance d'évocation, ces écrits ne fonctionnent plus isolément. Contextuels s et spécifiques au lieu, ils sont étroitement liés au site qui les accueille. Et c'est l'une des choses qui les distingue de la littérature qui, évidemment, se fait en dehors du lieu physique de sa réception. Cela démontre non seulement à quel point la lecture façonne notre expérience et notre environnement, mais le réel pouvoir des mots eux-mêmes.

MATIÈRE ET POIDS

La matérialité conférée au langage est un autre aspect des installations d'Holzer, leur *paradoxale* tangibilité, le corps et le poids du médium tout autant ostensibles qu'éthérés. Des dimensions qui sont particulièrement notables dans *Under A Rock* (1986) et *Lustmord* (1993). Comme les deux projets s'attardent sur la brutalité physique des crimes sexuels, plus précisément le viol et le meurtre, nous les aborderons ensemble.

Dans *Under A Rock* – l'une de ses premières tentatives pour réaliser un environnement total – Holzer aménage un endroit sombre, approprié au thème, avec des bancs en granite gravés d'inscriptions et des LEDS fixés au mur où les mots défilent dans un espace à peine éclairé. Dans une ambiance qui rappelle « l'aménagement d'un auditorium – ou peut-être des bancs d'église [5] », les textes, bien que terribles, sont un élément constitutif de l'atmosphère générale. En outre, sculptés comme le sont certains sur des bancs qui, au sein de cette installation, agissent à la fois comme pages et comme sièges, les mots recèlent une dimension physique qui est renforcée par le poids et la substance de leur support. (Après tout, un banc est un dispositif conçu pour supporter un poids, et on ne doit pas oublier que, en tant que forme, il sera amené à jouer un rôle important dans la production sculpturale d'Holzer à d'autres moments dans sa carrière.) Ce dont il est question dans cette bouleversante installation, c'est la réciprocité des éléments en présence : l'espace, les matériaux et les mots *comme matériaux*, chaque composant contribuant à une sorte de *volume narratif* où l'aspect lugubre est renforcé par le côté mémorial. Le langage ici devient terrifiant et liturgique, partie prenante d'un espace de deuil et élément intrinsèque de son édification.

Ces recherches seront poursuivies – et menées plus loin – dans *Lustmord*, une œuvre ultérieure traitant des mêmes thématiques. Là encore, les textes parlent d'horreur, de violence sexuelle, et sont inscrits



←
Lucie DUVAL,
La Dame à la Licorne, 1996. Assiette et couvert plaqués argent, verre gravé, coupe de cristal, vin, fleur/Plated siver cover, engraved glass, crystal cup, wine, flower. Env. 32 x 90 cm. Photo : Denis Farley.

a page and into the world, into the three dimensions of the gallery space, making reading itself self-consciously physical—a bodily experience.

The text, "trois petits mots," undercuts this awareness, through its banality and its stressing of the smallness, the apparent dearth of signification in its "message," but also carries the intimacy of an implied request for a private word with someone. It is a theatrical mise-en-scène and one that pointedly turns the naturalness of language's presumed communicative function upside down.

This strategy of foregrounding reading as a physical activity is also present in Duval's 1994 work *25 images/seconde : photographies détournées*, in which the artist literalizes the ubiquitous notion of "layers of reading" through a witty play with the hanging of the artwork, placing a two-sided image/text on a metal rod before a wall-mounted mirror. The presentation makes both sides of the panel visible at once, with a certain amount of bodily shifting. Moreover, the various texts at play in the work highlight this notion of layering as well, referencing both commonplace idioms and the work of Bataille in a manner that "collapses the discourses lost in the heavens of ideas."[3]

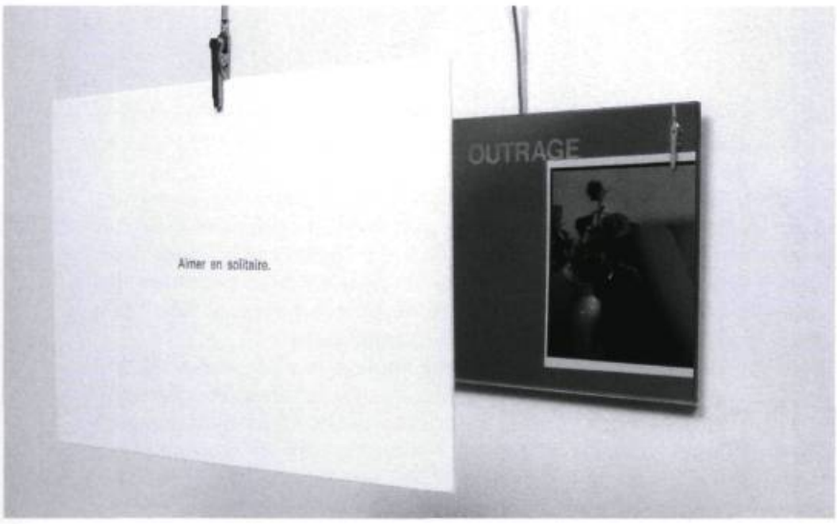
Jenny Holzer's renowned *Truisms* series takes another tack on the problem. First presented as a series of flyers pasted up on the walls and lampposts of lower Manhattan, the aphoristic short texts that make up the series range from the now notorious "abuse of power comes as no surprise" to more obscure sayings covering fields as diverse as personal relationships, political institutions and economics. Despite the sharpness of the writing and its flamboyant, occasionally aggressive, rhetoric, the words themselves are only part of the work's efficacy. As Markus Landert observes:

"The texts submit to the architectural conventions of the place in which they appear. Types of presentation characteristic of a given place are adopted, frequently even reinforced. This explains the shock we have to deal with the content of the texts."[4]

In fact, the first iteration of *Truisms* was created to operate in public space in a way that was all-too familiar but that simultaneously worked to disrupt such familiarity. Wheat pasted posters are so commonplace on city streets as to be nearly invisible. They promote concerts, job offers or apartment sublets; they are put up to help pet-owners find lost cats; because of this, more often than not, they pass by as part of our peripheral vision, perfectly integrated into our experience of daily life. Holzer's rhetorical and questioning versions disrupt this integration, highlighting the fact that language occupies public space, shapes our experience, alters the way we move through it and function on the most basic levels. One might say, inverting the often-observed debt *Truisms* owes to the sloganeering of advertising and public notices, that the piece succeeds as subversion precisely to the extent that it *isn't* recognized as street level marketing. A viewer can't simply look at the posters and accept them at face value, or let them sink in subliminally. The slogans are self-consciously invasive and remind us of how much else in our environment is as well.

A similar strategy would animate further iterations of *Truisms*, on scales far more grand. The massive LED at Caesar's Palace, Las Vegas, for example, would flash messages like "Money Creates Taste," or "Protect Me From What I Want," a slogan that would also appear on the Spectacolor sign in Times Square, New York. In both cases the large flashing lights that are normal fixtures of the cityscape find themselves at odds with what they display. The automatic, indeed mindless, spending that is the very function of the space is disrupted, made mindful by its own communicative structures.

These texts, for all their force, operate not merely in isolation; they are tied, tightly and deliberately to the loci of their reading. They are situational, indeed in some very important ways, site-specific and it is this precision that is one of the things distinguishing them from literature— which typically, and with good reason, operates free of the physical environment of its reception—and demonstrates not only the way reading shapes our experience and our environment, but the real power-effects of words themselves.



sur des bancs et sur des LEDS clignotant dans un lieu soigneusement aménagé. Mais l'emphase est mise cette fois sur l'identité fondamentale de la matière et du langage. Les textes se donnent à lire sur des anneaux d'argent entourant des ossements et sur des photographies où ils sont écrits sur de la peau. La fusion des mots et de la matière revêt dès lors son expression ultime. L'association directe avec le corps entraîne une profonde et bouleversante réflexion sur la fragilité humaine, la violence, la mort, et sur l'imperfection de l'esprit humain et celle du langage servant à l'appréhender.

On dénote des préoccupations similaires chez Lucie Duval, illustrées cependant de façon moins horrible, plus tranquille, à travers des notions de tactilité et avec une rigueur particulière. *La Dame à la Licorne*, notamment, montre une taie d'oreiller encadrée – une image idyllique du repos ou de la douceur – où sont brodés les mots « À mon seul désir ». L'œuvre est mise en relation avec une chaise enveloppée d'une housse brodée dont l'arrière déboutonné rappelle les vieilles robes d'autrefois. Les deux objets sont de couleur pâle, délibérément séduisants dans leur façon de suggérer autant le confort que les vêtements plus formels (voire les robes nuptiales). Le recours à la broderie comme médium renvoie non seulement aux tapisseries médiévales – d'où la technique tire son nom et qui sont des allégories canoniques des sens –, mais rappelle aussi que les mots ne sont pas uniquement issus du souffle et porteurs de significations. Ici, ils sont cousus à la main, résultent d'un travail et possèdent de la substance. L'artiste y révèle le langage comme processus, et son implication dans des processus.

ESPACE ET DIMENSION

Le poids – en tant que masse et matière – est seulement l'un des aspects de la construction de l'espace notés plus haut. Entrent également en jeu le volume, le contour et d'autres paramètres dimensionnels, comme en témoignent plusieurs pièces d'Holzer. Ses célèbres *Inflammatory Essays* (1979-1982) dénotent un propos particulièrement incisif, notamment en envahissant la galerie d'affiches qui ressemblent à celles utilisées dans *Truisms*. Holzer y matérialise ses préoccupations en transformant en textes les structures mêmes de la salle d'exposition. Entièrement recouverts de feuilles, les murs se fondent aux slogans et aphorismes dont ils sont recouverts, alors que l'accumulation et l'alternance des pages colorées font penser à de la brique.

Une deuxième œuvre, produite pour la Biennale de Venise en 1990, fournit un exemple tout aussi frappant mais plus nuancé. Vingt et un LEDS horizontaux de différentes couleurs sont répartis dans l'espace, provoquant une « turbulence » visuelle et linguistique qui se réfléchit sur la surface brillante du plancher de marbre. Le critique David Joselit a souligné cette omniprésence de l'œuvre dans l'espace et son caractère déstabilisant en affirmant qu'elle était « [...] si accablante qu'elle a été surnommée *micro-onde* ou *grille-pain*, [et qu'elle] provoquait avec les mots et la lumière le même éblouissement qu'Holzer avait produit en peinture dix ans auparavant[6]. »

Dans ces deux projets, les mots-éléments ne fonctionnent pas simplement comme signes, mais comme une sorte d'architecture. La

MATTER AND WEIGHT

The materiality of language is another focus in Holzer's installations, the paradoxical tangibility, body and heft of the ostensibly ethereal medium. The exploration is particularly compelling in two works: *Under a Rock* (1986) and *Lustmord* (1993), and as both of these projects involve texts detailing the brutal physical violence of sex crimes, more precisely rape and murder, it may prove useful to discuss them together.

In *Under a Rock*, (one of Holzer's first attempts to build an entire environment) the artist creates a sombre space, appropriate to the subject matter, setting up a series of inscribed granite benches and wall-mounted LEDs scrolling her words in a dimly-lit gallery. In an atmosphere that is reminiscent of "an auditorium setting – or perhaps church pews"[5] the texts, however horrific, are a component element of the larger atmosphere. Moreover, carved as some are, into benches which in this installation act as both pages and seating, the physicality of words is underlined by the weight and substance of their vehicle; a bench is, after all, a device that is built to *bear weight*. (Nor, should one overlook the role the bench as a form would come to play in Holzer's more purely sculptural production at other points in her career.) What is at issue in this troubling installation is the reciprocal play of presences; the space, the materials and the words *as material* each contributing to a kind of *narrative volume* whose sombreness is heightened by the memorial ambiance. The language here becomes both terrifying and liturgical, part of a mourning space, an integral element of its construction.

These investigations were continued – and pushed even further – in *Lustmord*, a later piece dealing with the same themes. Here too, the texts explored sexual violence and horror, and were inscribed once more on benches and on LEDs flickering in the carefully composed atmosphere. However, the suggestion of a fundamental identity of matter and language one detected in *Under a Rock* is given greater emphasis; in addition to the reprised elements, the texts feature on silver rings wrapped around bones and in photographs in which they are written on skin. The yoking of words to substance takes on its ultimate expression, relating it directly to the body and closing in on a profoundly moving meditation on human frailty, violence and mortality and the imperfect capacity of the human mind and the language it fosters to accommodate it.

Duval approaches some of the same concerns, through less horrible illustrations of it, more quietly, through notions of tactility and with a particular rigour. *La Dame à la Licorne*, for example, presents a framed pillowcase, the irresistible image of rest or softness, embroidered with the words "À mon seul désir" in relationship to a chair swathed in an embroidered slipcover whose button-down back hearkens back to old-fashioned dresses. Both are pale in colour, visibly seductive in their simultaneous suggestion of formal wear (even bridal gowns) and comfort. The use of embroidery as a medium references not only the medieval tapestries from which the work borrows its name, which are canonical allegories of the senses, but also underlines the fact that the words are composed of more than simply breath and signification. They are made by hand, are the product of labour and have substance. The works calls to mind the fact of language as process and as implicated in processes.

SPACE AND DIMENSION

Weight – as mass and matter – is only one of the aspects of the construction of space outlined earlier; volume, contour and other definitions of dimension also add to the equation. Numerous pieces produced by Holzer address this; her famous *Inflammatory Essays* (1979-82) was a particularly blunt statement, notably in covering the gallery with posters resembling those first used in *Truisms*. It concretized its concerns by making the defining structures of the room into text; the very walls, coated with the paper, became identical with the slogans and aphorisms on offer. The colourful pages alternating one after another were a pattern almost reminiscent of bricks.

Lucie DUVAL, *25 images/seconde : photographies détournées*, 1995-1996. Miroirs gravés, photographies Cibachrome, cartons imprimés, tiges métalliques/Engraved mirrors, Cibachrome photographs, printed sheets, metal rods. Photo : Yves Lacombe.

→

Jenny HOLZER, *The Living Series: If things were a little different you would digest yourself through a cut in your mouth. It's a relief to know there are provision against this. It can be helpful to think of them bating their favorite foods and occasionally throwing up and getting bits stuck in their noses. It's an odd feeling when you trigger instinctive behavior, like nursing, in someone. It's funny to be in his presence while a different part of the nervous system takes over and his eyes get strange*, 1998. Banc de chapelle en granite blanc/Bench on granite bethel white. 43,1 x 91,4 x 45,7 cm, Édition de 3. Avec l'aimable autorisation/ Courtesy de l'artiste et Yvon Lambert Paris.

présentation des artefacts linguistiques brouille la définition de l'espace dans lequel ils sont installés puisqu'on les perçoit alors comme liés aux murs, plancher, plafond. Ils ne sont plus représentés *dans* un lieu, mais deviennent la représentation même de ce lieu.

La plus récente production d'Holzer amplifie cette union du langage et de l'espace jusqu'à donner le vertige. Depuis le milieu des années 1990, elle travaille avec d'immenses projections sur des bâtiments et sur divers supports qu'elle trouve dans les villes où elle séjourne. Dans *For The City* (2005), elle reproduit des documents gouvernementaux rendus publics sur la façade de la bibliothèque Bobst de l'Université de New York et des poèmes sur le Rockefeller Centre. Elle ajuste le texte afin qu'il cadre parfaitement avec la surface de la structure, chaque lettre étant grossie ou rétrécie en fonction des briques et du mortier, ou encore repliée et arrondie au-dessus des ornements et des fixtures, ce qui crée une unité visuelle entre les mots et l'architecture, une sorte de matérialisation métaphorique de la puissance considérable du langage à transformer le monde.

Dans d'autres cas, Holzer développe sa recherche avec des projections dans la nature, que ce soit sur la Seine à Paris ou sur des vagues près des côtes brésiliennes – l'idée consistant à déposer des mots à la surface d'un objet. Le langage fait alors partie du monde vivant, devient une composante physique d'un élément, brouillant les distinctions avec son lieu d'inscription.

Cette volonté d'établir un lien entre la réification linguistique de l'espace social et les limites servant à le *définir* se retrouve également dans deux œuvres majeures de Lucie Duval. Dans *Instants ratés* (1997), l'artiste a « enveloppé » la galerie Circa d'une frise continue où se succèdent images et textes – l'un en écriture cursive, l'autre en braille. Le texte est narratif et rend compte des activités et des mouvements d'une figure masculine. Le visiteur peut suivre l'histoire en déambulant autour de la galerie. Ici le langage joue simultanément sur la temporalité qu'on trouve dans une narration, tout en marquant – littéralement – les contours de l'aire d'exposition. Cette procédure, dans un deuxième temps, agit sur le spectateur lui-même car il se trouve *encerclé*, son espace physique étant circonscrit d'une manière très nette. C'est la relation même à l'alentour qui est ainsi rendue visible. La capacité du langage à susciter des actions et à définir le lieu où elles se passent devient dès lors palpable, particulièrement du fait que la frise forme un circuit et que l'histoire se complète dans cette circularité.

Sept ans plus tard, Duval entreprend un autre traitement audacieux de l'espace et du langage. Lors de l'événement *Artefact 2004 – sculptures urbaines*, elle conçoit une installation intitulée *Imperfection de la langue* où le langage se transforme en un élément constitutif de la

A second work, produced for the 1990 Venice Biennale provides another instance, equally punchy, though more nuanced. Twenty-one horizontal LEDs in a variety of colours were installed in the space whose visual and linguistic turbulence was repeated in the gloss of the marble floor. It was a piece whose atmospheric effect and disorienting power has been described by one critic as:

"... so physically overwhelming it was nicknamed 'the microwave' or 'the toaster oven', [it] accomplished with words and light the vertigo Holzer had evoked with paint over ten years earlier."[6]

In both these projects the presentation of the word-elements operated not merely as signs, but as a kind of architecture. Holzer's linguistic artifacts took hold in a way that troubled the definition of the space in which they were installed, becoming perceptually identified with walls, floor, ceiling and so on. They stopped representing *within* a space and took on the representation *of* space.

Far beyond this, however, Holzer's most recent production takes this unification of language and space to a dizzying point. Beginning in the mid-1990s she started to work with large-scale projections of her texts, throwing words against buildings and other fixed elements of the city in which she was working. In *For the City* (2005), she projected declassified government documents against New York University's Bobst Library and poems against the Rockefeller Centre. These projections fit the text on the very surface of the structure, individual letters swelling or receding against the angles of the bricks and mortar, bending and ballooning over the ornaments and fixtures, creating a visual unity of the words and the architecture, a concrete metaphor of the real extent of language's power to shape the world.

In other instances, Holzer would extend such suggestions through projections on "nature" itself—the Seine in Paris, or waves off Brazil in two cases—but the fundamental common thread was the yoking of words to the surface of some object. Language was presented as a physical component of some *thing*, blurring the distinctions between it and them. Language was part of the living world.

The will to establish a link between the linguistic reification of social space and the *defining* limits of the same are visible in two major works by Lucie Duval too. First, in *Instants ratés* (1997) the artists wrapped Galerie Circa in a continuous frieze of images and texts, one of which was in cursive script and another in Braille. The text was narrative, an account of a male figure's activities and movements, and the visitor could follow the thread around the gallery space. Here the language played simultaneously with the temporal action present in all storytelling while literally outlining the contours of the gallery space. Moreover, it acted on the viewer in a second way, *surrounding* him or her, circumscribing his or her physical perimeter in a particularly sharp way. The relationship of the *account* to the *environment* was made visible. The power of language to define both actions and the room in which they take place became palpable, particularly in light of the fact that the frieze completed its circuit, closing up the story in a finished circularity.

Seven years later Duval undertook another daring treatment of spatiality and language. As part of *Artefact 2004* the artist created an installation entitled *Imperfection de la langue*. In this, language was reintroduced as inherent in the natural world itself. Brightly coloured words were suspended from branches in Mount Royal Park, dangling in the open air, under leafy canopies, their volumes and weight seeming to defy gravity. Their presence—at once word, phrase, language and object (the suggestion of fruit was conspicuous in the bright volumes hanging from trees)—worked at the space,

nature. Des mots de couleur vive sont accrochés dans des arbres au parc du mont Royal, se balancent dans les airs sous les feuilles, leur volume et leur poids semblant défier la gravité. Leur présence – à la fois mots, phrases, langage et objets (les formes font penser à des fruits) – travaille l'espace, ses limites, la frontière entre ciel et terre, entre clairière et broussailles. Duval positionne les éléments – des jeux de mots sur le thème de l'amour (*Tu m'aimes encore, Tu m'aimais encore, Tu m'aimes mais encore*) – pour souligner la relation qui existe entre un endroit incongru (dans les airs) et les possibilités de malentendus ou de lecture erronée que peuvent engendrer des mots, des phrases et des sonorités lorsqu'ils s'avèrent très similaires. Duval pointe les incertitudes de l'un et de l'autre en explorant leurs frontières respectives. Ce ne sont plus alors ni mots ni objets, ni ciel ni terre, ni affirmation ni interrogation, plutôt une présence notable, une part – inséparable – du monde défiant ses limites. Et c'est cette limite qui, finalement, importe le plus.

COMME UNE EXTENSION LOGIQUE DU LANGAGE

Cette notion de « limite », tout autant complexe que troublante, surgit d'emblée lorsqu'est affirmée la matérialité du langage, parce que cette affirmation en modifie nécessairement notre compréhension habituelle. C'est ce qu'on peut noter dans les propos de Wittig cités plus haut, où il est question de brouillage de l'abstrait et du matériel. Les œuvres abordées ici démontrent clairement cette fructueuse « impureté » dans le langage. Tantôt elles nous rappellent que la lecture elle-même – l'interaction textuelle – est un processus qui engage le corps ; tantôt elles démontrent , parfois sur le plan métaphorique, que le langage aussi détermine l'espace social et qu'il a des répercussions physiques. Toutes ces œuvres tracent les limites de la place des mots et révèlent leur capacité à accaparer un lieu.

À une époque où l'on ne cesse de répéter à quel point le monde s'est « textualisé » dans ses institutions sociales et ses rapports au pouvoir, le travail de Duval et Holzer – comme celui d'autres créateurs avec des projets du même genre –, identifie des enjeux importants. Ces artistes dévoilent les deux côtés de la médaille : elles prônent non seulement que le monde est, d'une manière ou d'une autre, « scriptural », que le langage et le texte ne se situent pas dans un extérieur hypothétique mais procèdent du monde et de ses processus, que le rapport de textualité est présent dans l'un et l'autre, et que la démarcation entre les deux est pour le moins trouble.

Les mots ne contribuent pas uniquement à « définir » le monde, ils sont inclus *dans* la définition même du monde. Ces œuvres insistent sur la matérialité certaine du langage, voire même sur ses effets réels en tant que puissance et source de plaisir. Et si, à maints égards, c'est plus une affaire de variation de perception qu'un véritable point de départ, la question reste essentielle au même titre que les conditions matérielles ont une incidence sur nos vies, nos esprits, nos corps, déterminant comment nous vivons et agissons, ou comment nous sommes empêchés de vivre et d'agir. En ce sens-là, la démarche de Duval et Holzer va bien au-delà des questions de lecture et de rhétorique dont on a souvent parlé. Ce serait les appauvrir que de ne considérer que cet aspect car elles nous montrent tout le pouvoir que recèle la signification, pouvoir notamment d'affecter, de transformer. Elles nous indiquent en outre que la représentation est plus qu'une simple représentation ; que celle-ci a la capacité de contrer toutes les frontières et d'initier de nouvelles catégories d'être – allant parfois jusqu'au débordement, jusqu'à faire d'une chose une autre chose. ←

Traduction : Espace

Peter DUBÉ vit et travaille à Montréal. Romancier et critique culturel, il est l'auteur de : *The Vortex Faction Manifesto*, du roman *Hovering World*, et de *SONGS*, un recueil de nouvelles à paraître prochainement. On trouve ses textes dans plusieurs magazines, dont *Esse*, *Spirale* et *CV Photo*. Il est vice-président de la *Fédération québécoise des écrivains* et membre du comité de rédaction d'*Espace*.

testing its demarcations, questioning the division between ground and sky, clear land and brush by hanging in mid-air. Duval placed her words, palindromic permutations turning around love (Tu m'aimes encore, Tu m'aimais encore, Tu m'aimes mais encore...) so as to highlight the relationship between an ambiguous place (in mid-air) and the ambiguous possibilities of the mishearings or misreadings possible with words, phrases, sounds that are so similar one to the other; she celebrated the uncertainties of both by testing the limit between them. Neither word nor thing, neither sky nor earth, neither an affirmation nor a question, what these words were—unambiguously—was a presence, a part—an inseparable part—of the world, challenging all of its limits. And it is this limit that in the end must concern us most.

AS A LOGICAL EXTENSION OF LANGUAGE

The troubled and troubling notion of the "limit" must arise as soon as we approach any affirmation of the materiality of language because that affirmation necessarily extends our habitual understanding of the verbal; there was something of this in the citation from Wittig we began with, in its claim for the blurring of the abstract and the material. The objects discussed here are among the clearest demonstrations of this fertile impurity in language. Whether by reminding us that reading itself, textual interaction, is a bodily process, or demonstrating—even on a metaphorical level— that language is one of the determinants of social space and has material repercussions, these artworks all trace the limits of words' place and ability to hold a place.

In a period of intellectual history that has undertaken a massive and admirable effort to underline how the world becomes textualized in its social institutions and power relations, the work of Holzer and Duval, and other creators with other, similar projects, provides us with an important reminder. These artists do the valuable work of the hidden side of the coin of the textual: stressing not only that the world is, to one extent or another, scriptible, but that language and text do not act from some hypothetical outside, that they are, in fact, part of the world and its processes, that the relationship of textuality runs both ways and that the painted line on that particular road is blurry at best.

Words not only help shape the world, they are trapped in that shaping as well. These works insist on the ineluctable fact of language's materiality, and more importantly, the reality of its effects as power, and as pleasure. And if this is in some regards more a question of a shift in focus than a real departure, it is as important as the impact of material conditions of on our lives, our minds, our bodies. The way they determine how we live and act, and how we are kept from living and acting. In this way, Holzer and Duval's work has dimensions beyond the much-discussed issues of reading and rhetoric. To stop there is to impoverish them, because they can remind us that signification is significant. It has the power to effect. And they call back to mind that all representation is more than representation, that it can, and occasionally does overflow with a power to make one thing another, shattering all sorts of boundaries, and opening up on new categories of being. ←

Peter DUBÉ is a Montreal-based writer of fiction and cultural criticism. He is the author of The *Vortex Faction Manifesto*, the novel *Hovering World*, and *SONGS*, a forthcoming collection of short fictions. His essays and reviews have appeared in numerous journals including *Esse*, *Spirale* and *CV Photo*. He is the Vice-President of the Quebec Writers' Federation and a member of the editorial committee of *Espace Sculpture*.

NOTES

1. Bien que subjectif, un survol de cette tendance se retrouve dans/A quick, if partisan, summary of this tendency can be found in "A Note on Cultural Studies" in Donald Morton (ed.), *The Material Queer*, Westview Press, Boulder, Colorado, 1996, p. xv.
2. Wittig, Monique, "The Trojan Horse," p. 71, in *The Straight Mind and Other Essays*, Beacon Press, Boston, 1992.
3. Provencher, Louise, "Tramer" in *Caisse de résonance, l'hypocrisie de la prose*, p. 40, Occurrence, Montreal, 2003.
4. Landert, Markus, "Images of our Own" in *Jenny Holzer. Lustmord*, Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Katrtause Ittingen, 1996, p. 119.
5. Auping, Michael, *Jenny Holzer*, Universe Publishing, New York, 1992, p. 38.
6. Joselit, David, "Voices, Bodies and Spaces: The Art of Jenny Holzer" in *Jenny Holzer*, Joselit, David, Saleci, Renata and Simon, Joan, Phaidon Press, New York, 1998, p. 58.