

Mémoire de guerre

Jubilee de Bertrand Carrière

André-Louis Paré

Number 63, Spring 2003

Art & publicité
Art & Publicity

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9210ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Paré, A.-L. (2003). Review of [Mémoire de guerre : *Jubilee* de Bertrand Carrière]. *Espace Sculpture*, (63), 48–49.

Mémoire de guerre : Jubilee de Bertrand CARRIÈRE

ANDRÉ-LOUIS PARÉ

Bien que Bertrand Carrière soit d'abord reconnu comme artiste photographe, son installation *Jubilee*, présentée l'été dernier en vue de commémorer à sa manière le soixantième anniversaire du débarquement de Dieppe, s'approchait également du monde de la sculpture. Non par le côté monumental du travail, mais plutôt par l'expérience *in situ* de cette installation photographique, laquelle combinait l'espace naturel d'un paysage maritime avec la conscience intime du temps.

décida de leur rendre un nouvel hommage — certes plus particulier et sans doute plus personnel. Ainsi, très tôt le matin du 18 juillet 2002, alors que la mer est à marée basse, il installera, aidé d'une vingtaine d'enfants de la région de Dieppe, 913 portraits d'hommes âgés de 20 à 40 ans. Montées sur des cartons et fixées au sol par des galets, ces photos portraits aux formats de 20 x 25 et 40 x 50 cm dessineront sur le sol une immense pyramide, là même où une partie du massacre s'est déroulée. Photographiés en noir et blanc, les visages sont tous représentés devant le même fond neutre. Et bien que la prise de vue rappelle

traits d'individus anonymes, qui nous fixent de leurs regards apathiques, sont nos contemporains. Il s'agit de militaires et d'étudiants québécois ayant approximativement l'âge des jeunes hommes morts au combat. Pris toujours du même angle et sous le même éclairage, ces portraits conservent, malgré l'uniformité de la prise de vue, un caractère unique qui les distingue du nombre. C'est pourquoi, malgré l'élaboration fictive de l'œuvre, une relation éthique face à ces visages demeure possible. Notamment par le biais du silence qui se dégage de leur regard. Silence qui nous interpelle grâce à

falaises sur le parterre de l'église de Varengeville-sur-mer. De nouveau présentées sous forme de triangle, ces photos évoqueront plus que jamais l'image d'un cimetière. Un portrait, quel qu'il soit, donne toujours à voir la solitude de la mort à venir. Et dans les faits, ce cimetière d'images éphémères devait, à cause des intempéries, se détériorer doucement pour être deux mois plus tard complètement supprimé.

Mais enfin, pourquoi et pour qui cette formulation artistique du « devoir de mémoire » ? Les œuvres d'art — notamment celles qui se veulent éphémères —, peuvent-elles jouer un rôle significatif dans



Car, justement, l'exposition de centaines de photographies de visages inconnus regroupées sur la plage de Dieppe, en Normandie, avait pour thème un événement historique passé : la disparition soudaine de plusieurs soldats, dont près d'un millier était d'origine canadienne. Afin de nous rappeler notre « devoir de mémoire », le souvenir de cet épisode malheureux de la Deuxième Guerre mondiale revient d'abord aux états ex-belligérants, mais qu'en est-il lorsque la commémoration se veut aussi un geste artistique ? Que peut l'œuvre d'art contre l'oubli ?

Le 19 août 1942, sur le littoral normand, les troupes alliées lancèrent l'opération *Jubilee*. Parmi les 4 963 soldats canadiens qui prirent part à cette expédition, 913 perdront la vie. C'est au nom de ces personnes disparues que, de sa propre initiative, l'artiste

la photo d'identité, il ne s'agit pas ici d'archives représentant les visages des soldats disparus. L'acte photographique a, comme on sait, d'autres pouvoirs, celui notamment d'entremêler l'esthétique à la dimension éthique. Par conséquent, même si le regard de ces figurants pouvait, dans un premier temps, brouiller certains spectateurs sur les personnes photographiées — en déclenchant une ambiguïté à propos de la question « qui » —, il aurait été sans doute impossible de documenter ce qui n'existe plus. Autrement dit, l'action artistique devait consacrer ses efforts ailleurs : notamment dans l'évocation d'une responsabilité d'ordre social assujettie ici à une activité artistique. C'est évidemment visible lorsqu'on jette un œil sur l'ensemble des photos placées côte à côte sur la plage où eut lieu le débarquement. Ces por-

traits de l'absent qu'offrent à la conscience ces images, et ce qu'il est convenu d'appeler depuis Roland Barthes, le « ça a été ». Un « ça a été » cependant fragile, puisque intimement lié à la mémoire. Une mémoire qu'il faut donc souvent ressasser pour que l'oubli ne vienne pas définitivement l'effacer. C'est ce que symboliquement le travail *in situ* de Carrière semble également suggérer, lorsque les photos se trouveront emportées, quelques heures plus tard, par la marée montante. Par contre, la commémoration de l'artiste ne pouvait s'arrêter à cette disparition. Parmi les photos déplacées par le mouvement sporadique de la mer, cinquante seront récupérées. Les portraits rescapés furent ensuite collés dos à dos sur des baguettes de bois, et se retrouveront dès le lendemain installés près des

l'ordre de la commémoration ? Parallèlement à la mémoire officielle, garantie par les États nations au nom des générations futures, *Jubilee* a d'abord à voir avec ce que Paul Ardenne qualifie de « micro-politique ». Tout en étant engagée socialement, l'action artistique posée par Carrière s'avère également du domaine privé, et du même coup s'écarte d'un patriotisme facile. Puisant dans les récits que lui fit son père, et plus tard, dans les images de guerre qui ont ponctué la scène mondiale depuis les années 1960 — notamment, le mémorial du génocide cambodgien —, l'hommage de l'artiste aux victimes du débarquement prend sens surtout dans des souvenirs personnels. Toutefois, puisque les images souvenirs ont pour horizon des événements historiques précis, l'expérience privée peut alors se partager et s'infiltrer dans le sens

BERTRAND CARRIÈRE,
Jubilee, 2002.
Installation.
Photo : B. Carrière.

WWW. SCULPTURE

Œuvres en processus pour publics en développement. *Le corps social* de Stéphanie LAGUEUX et *Tapis à langues* de Julie LAPALME

MARIE-CHRISTIANE MATHIEU

commun. C'est que, de toute évidence, la mémoire personnelle est ancrée dans la mémoire collective. Aussitôt que l'exposition s'est mise en place, chacun pouvait lire ces images dans l'horizon de sens qu'apporte l'histoire. C'est ainsi que les citoyens jeunes et vieux et les touristes de passage ont pu apprécier cette mise en exposition de portraits évoquant la présence de ceux qui ne sont plus. En tout cas, la presse locale l'a à sa manière récupérée. Mais c'était sans doute l'un des buts du jeu. Afin de combattre l'oubli malheureux, celui que l'on nomme le « mauvais oublié », il est souhaitable que la mémoire du monde admette la folie des



BERTRAND CARRIÈRE, *Jubilee*, 2002. Installation. Photo : B. Carrière.

hommes. Et l'art peut justement contribuer à cette mémoire vive. Et mieux que tout autre, peut-être, la photographie qui comme technique rappelle l'énigme de la mémoire. Enfin, malgré la controverse qui subsiste entre l'efficacité de la fiction pour commémorer des événements passés, il semble clair ici que l'image artistique anime sous un autre angle ce que Paul Ricoeur appelle « l'oubli de réserve ». L'oubli de réserve est de l'ordre de la mémoire. Il n'efface pas les traces ; bien au contraire, lorsque sollicité il a le pouvoir de les éveiller. C'est, entre autres, pour contrer l'oubli de cet oubli que l'installation photographique de Carrière pouvait se rendre salutaire. ←

Jubilee, installation photographique Dieppe et Varengeville-sur-mer 18 juillet-19 septembre 2002

Dans la sphère actuelle et incontournable des pratiques interactives, réseautiques et télématiques qui engagent l'artiste et le spectateur dans de nombreux dilemmes — que ce soit ceux de la création, de la diffusion et de la réception —, l'utilisation des technologies numériques de l'information, tels l'Internet, les programmes de communication, les réseaux satellitaires GPS, les systèmes de surveillances et les bases de données, transforme la notion de l'objet d'art fini, qui a été mené à bien, en un avoir-lieu, un potentiel prêt à s'actualiser selon la participation de la communauté.

Dans l'émergence de ces avoir-lieu, les outils de construction sont simultanément les instruments de diffusion. L'œuvre issue de l'hybridité de ces technologies a ceci de particulier qu'elle se développe à mesure que la communauté s'implique, puis s'implique et s'immobilise alors que cette dernière se retire. L'artiste doit donc recourir à une foule de stratégies qui inciteront la communauté à participer, en anticipant, dans

une programmation interactive, les réactions et les réponses de celle-ci. L'idée derrière ces stratégies est de maintenir et de prolonger l'intérêt des participants afin que l'œuvre atteigne un dénouement, c'est-à-dire la finalité souhaitée par l'artiste.

Lors du dernier Festival du nouveau cinéma et des nouveaux médias de Montréal (FCMM), diverses œuvres numériques ont été présentées. Celles qui auront attiré notre attention conjuguèrent simultanément différents espaces et différents publics, fusionnaient les codes de toutes sortes, que ce soit ceux de la programmation, de la route ou de la bienséance. Chacune des œuvres dont il est question ici pourrait être vue comme une hétérotopie, c'est-à-dire une juxtaposition d'emplacements jusque-là inconciliables, ordonnés selon des ruptures temporelles et des niveaux d'instruction variés.

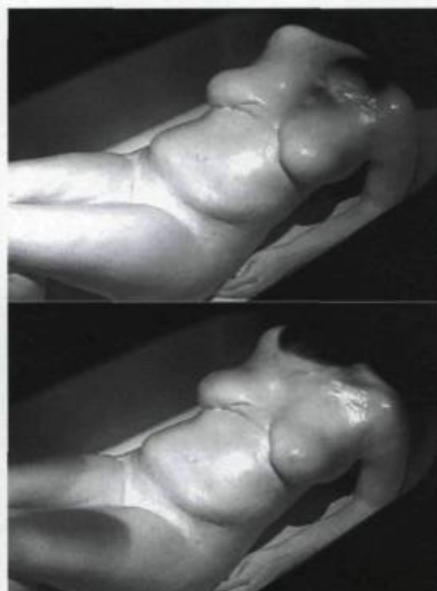
Dans *Le corps social* de Stéphanie Lagueux et *Tapis à langues* de Julie Lapalme, on retrouve, à des niveaux différents, les préoccupations inhérentes aux œuvres télématiques, soit l'examen de plusieurs lieux et communautés, l'utilisation de stratégies mises en

œuvre pour une participation plus grande du public, un objet latent prêt à prendre forme et un agent d'effectualisation, c'est-à-dire la communauté ciblée qui agit comme co-auteur mais aussi comme témoin de l'œuvre.

LE CORPS SOCIAL /
SVP NE TOUCHEZ
PAS MAIS CLIQUER
GÉNÉREUSEMENT

Le corps social est l'exemple idéal du projet art-web. En phase de développement depuis deux ans, il aura été présenté à différentes étapes de recherche lors de quatre événements, soit en mars 2000 à l'Art qui fait boum au Marché Bonsecours, en juin 2000, lors de l'événement PassArt 2000 à Rouyn-Noranda, en février 2002, au Festival de Cyberart Les Htmlles à la SAT, et en octobre 2002 au FCMM à Ex-Centris et au Vidéographe.

Le corps social est un projet complexe qui, à première vue, semble très proche d'une installation conventionnelle en galerie. Dans sa plus récente version, développée dans le cadre du projet *Ancrage* du Vidéographe, un corps de femme grandeur nature, modelé de graisse blanche, est étendu dans une baignoire d'acier. Sur ce



STÉPHANIE LAGUEUX, *Le corps social*, 2002. Images du processus de transformation de l'installation présentée dans le cadre du projet *Ancrage*, du Vidéographe, à la suite des interventions des internautes sur le site Web. Graisse, bain, élément chauffant, thermostat, projection vidéo, site Web, contrôles X-10.

STÉPHANIE LAGUEUX, *Le corps social*, 2002. Image du site Web relié à l'installation présentée dans le cadre du projet *Ancrage*, du Vidéographe.