

ETC



## Lieux remémorés : ce qu'ils évoquent, ce qu'ils appellent

Elisabeth Recurt

Number 35, September–October–November 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36025ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

### ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this review

Recurt, E. (1996). Review of [Lieux remémorés : ce qu'ils évoquent, ce qu'ils appellent]. *ETC*, (35), 35–38.

## MONTRÉAL

### LIEUX REMÉMORÉS : CE QU'ILS ÉVOQUENT, CE QU'ILS APPELLENT



PHOTO : MARTINE DOYON

Sarla Voyer, *Manière de départ*, 1996. Photographie et matelas pneumatique en plâtre.

*La définition du lieu demanderait des frontières, or il s'organise comme un nœud, ouvert et fermé, comme une étoile, ou un corps vivant.*<sup>1</sup>

Michel Serres

Dans l'installation de Sarla Voyer, c'est bel et bien l'eau qui matérialise ce nœud, qui se fait et se défait au gré des choix de visions que l'artiste exerce et selon le parcours du visiteur. Ce n'est pas seulement toute cette eau qui se jette à nos pieds mais les paradoxes qui forment l'identité de celle-ci : cette force des vagues qui viennent battre le rocher, l'encerclement par ramifications fluviales (l'Île de Montréal), la liberté, la légèreté des eaux mouvantes puis dormantes...

Ayant pour point de départ des photographies de paysages des Îles-de-la-Madeleine, l'installation de Voyer se compose de quatre partitions, évoquant cette mélodie du voyage, de l'ailleurs, que l'on aurait voulu garder à soi et qui s'est échappée, comme chacun des lieux traversés finit par s'égarer entre réel et fiction, transformé par les aléas de notre mémoire.

*Manière de départ* offre la vue d'un faux matelas pneumatique, moulé en plâtre, qui dérive au large d'une photographie de vagues venant lécher la plage (90 x 160 cm.). Le matelas étant quelque peu surélevé par rapport au sol, une impression de flottement (soit dans l'air soit sur l'eau, qui tend à s'échapper de son support bidimensionnel) est tout de suite perçue. L'organisation de l'entière instal-

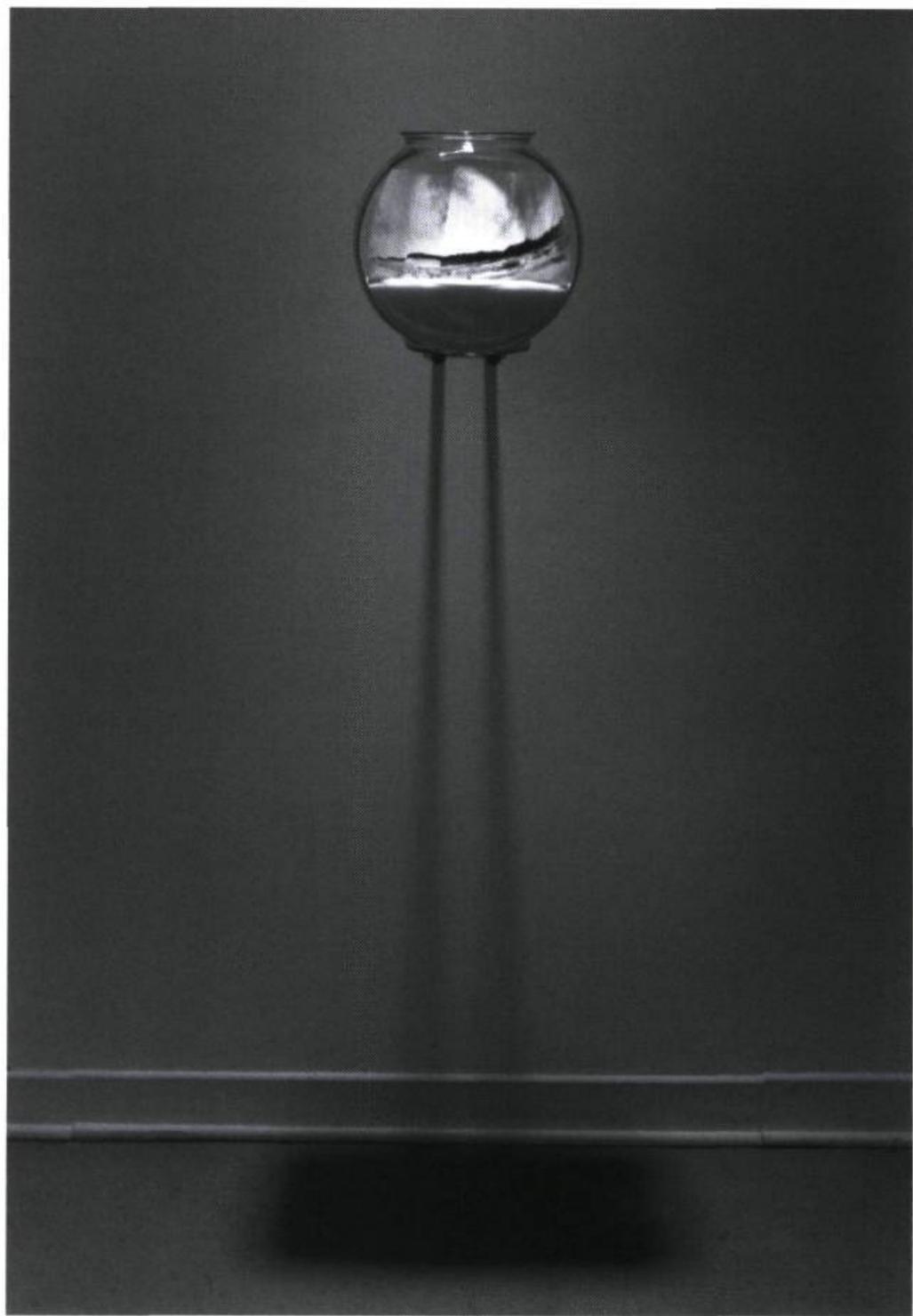


PHOTO : MARTINE DOYON

Sarla Voyer, *Rupture et rapprochement dans le paysage*, 1996. Aquarium, deux photographies, sel, métal; 27 x 27 x 38 cm.

lation est basée sur un noyau de paradoxes provoquant notre propre flottement d'une interprétation à l'autre (d'où le titre : *Objet de dérivation*).

Ce qui devrait être ouvert nous apparaît fermé sans vraiment l'être (voir la description de l'aquarium...), ce qui flotte et devrait donc être léger devient poids lourd (ici, le pneumatique), ce qui est loin se rapproche de nous par d'habiles subterfuges (montage et pliage de photographies pointant vers nous dans *L'Île cassée*). Les tensions soulevées par ces sensations paradoxales du lourd et du léger, du fluide et du solide, du proche et du lointain créent toutefois un rythme unificateur de l'œuvre. Plus que cela encore, ces tensions matérialisent le doute persistant qui existe dans cet écart entre le souvenir et la réalité, doute dont nos sensations et réactions fluctuantes sont les meilleurs garants. La dérivation des objets de Voyer est en quelque sorte pratica-

ble par le fait même de la disparition du lieu qu'elle a pris pour sujet. Ce dont elle nous parle ici, ce n'est pas seulement de ces îles mais de ce qu'il en reste, de ce qu'elles évoquent après distanciation.

Et plus il y a distanciation plus il y a intention volontaire de rétention du souvenir. Ce n'est peut-être que dans l'expérience de cette perte, de ce manque, que l'on cherche à retenir ce qui fait l'essence d'un lieu. Cette absence, elle se ressent jusque dans la disparition du corps qui devrait « habiter » le matelas. Mais personne n'habite ces lieux, aucune trace humaine dans le lointain, lieux quittés, délaissés, n'ayant pas même gardé cette trace de l'artiste dont seul le parcours photographique nous prouve le passage.

La pièce intitulée *Rupture et rapprochement dans le paysage* prend la forme d'un aquarium, dans lequel ont été installées deux photographies en demi-cercle. L'aquarium

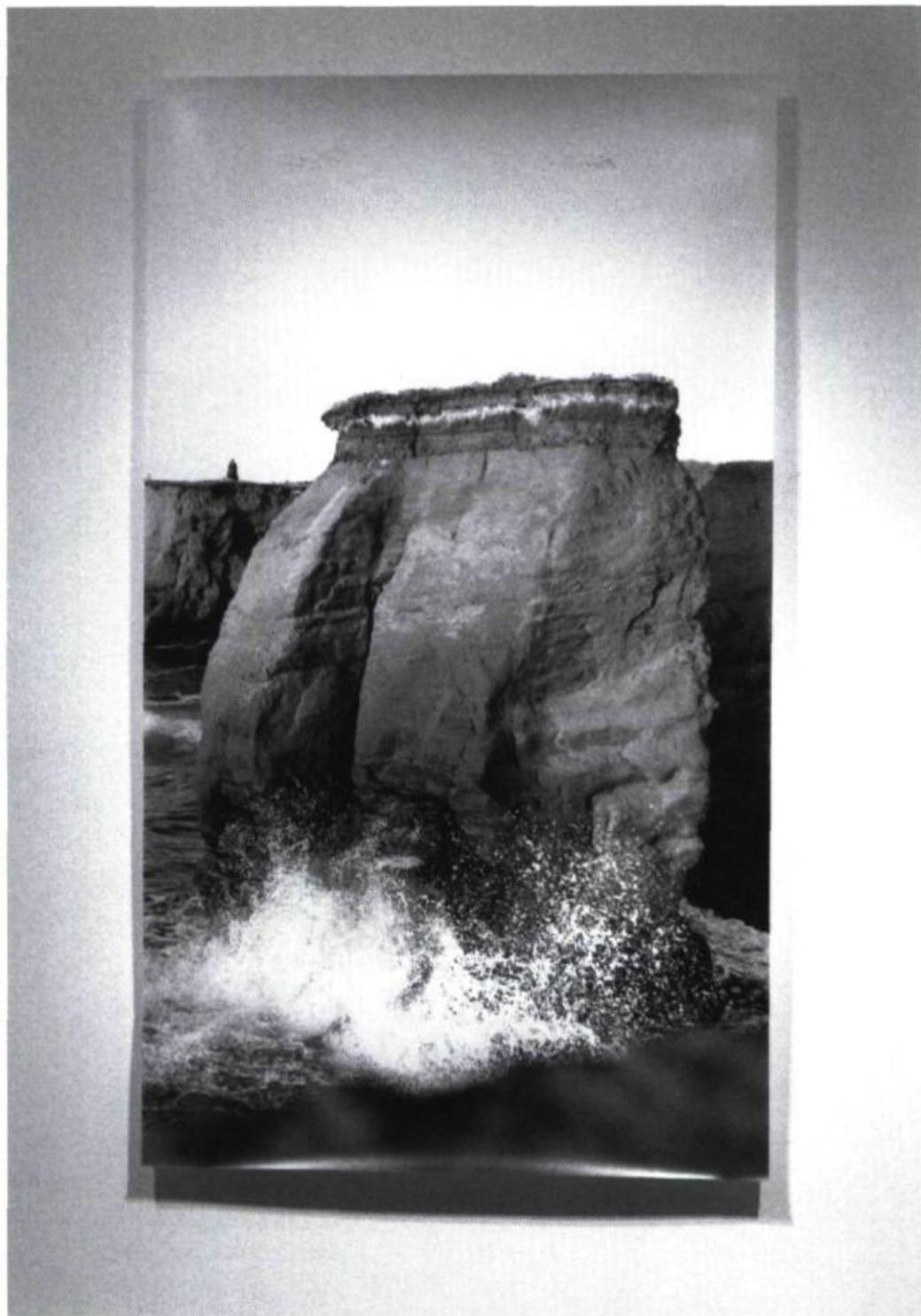


PHOTO : MARTINE DOYON

Sarla Voyer, *Secousse : fin d'octobre 1995*. Photographie; 213,4 x 117,5 cm.

a été rempli aux deux tiers de sel, figurant le sable en continuation avec celui, photographié, de la plage. Ce lieu mis en boîte dans un objet presque clos nous reste pourtant très lisible par la transparence du contenant. La référence au milieu fluide, aquatique, se double de la représentation du contenu traditionnel d'un aquarium (l'eau) et par la vision de pilotis de métal qui maintiennent l'aquarium à la hauteur de nos yeux. Évocation des maisons situées au bord de l'eau.

La difficulté de rendre compte du réel par le seul biais de la photographie et le désir de nous faire partager les sensations vécues poussent Voyer à mettre en scène un milieu mimant le réel, ce pourquoi elle use de médias autres que la photographie.

Dans *L'île cassée*, trois photographies en relief figurant des parcelles des Îles-de-la-Madeleine jaillissent du mur alors qu'au sol s'étale la configuration de l'île de

Montréal, telle qu'apparaissant à vol d'oiseau. Les photographies sont des montages tridimensionnels qui nous font croire à une perspective irréaliste, déformante. Ce qui devrait s'éloigner se rapproche. Jeu de perception que l'on retrouve face au surélévement de l'île par rapport au sol (même principe que pour le matelas) : elle semble donc flottante et le visiteur reste presque étonné de ne pas avoir lui-même les pieds dans l'eau. Le jeu provoqué par l'artiste se transforme en mise en scène nous incluant, nous immergeant dans une situation donnée. Nous évoluons dans un milieu fluide, environnés par des vagues cherchant à nous atteindre de toutes parts. La photographie, élément moteur de cette installation, est bel et bien un lieu par elle-même, dans lequel nous nous inscrivons par le seul pouvoir du regard (ou devrais-je dire de la magie ?). Il n'est plus question de la vision frontale d'une oeuvre sur papier mais de l'immer-

sion dans un lieu offert par la vision de l'artiste. Ici, les images sont bel et bien des lieux. Rappelons la thèse de Georges Didi-Huberman : « ...elles (les images) n'apparaissent que comme des paradoxes en acte où les coordonnées spatiales se déchirent, s'ouvrent à nous et finissent par s'ouvrir en nous, pour nous ouvrir et en cela même nous incorporer »<sup>2</sup>. Sur l'île flottant à nos pieds, deux drapeaux se partagent le territoire (on entend bien sur l'ouest et l'est de la ville). Ce caractère de flottement dû au sujet (une île) ferait donc référence à des enjeux plus réalistes dont les citoyens ne peuvent que difficilement faire abstraction.

Ce tiraillement, cette constante tension qui s'amenuise pour mieux s'épanouir, prend force pour mieux s'éteindre, cette incertitude permanente concernant l'enjeu référendaire sont ici imagés : vivre entre deux eaux, être assis entre deux chaises, position éminemment inconfortable, provoquant des distorsions jusque dans la vision.

Dans la dernière pièce, *Secousse : Fin d'octobre 1995*, on comprend encore plus clairement l'association qu'exerce Voyer : réminiscences de voyage et faits de la vie locale, réelle. La photographie d'un rocher contre lequel les vagues viennent s'abattre avec force, que dis-je, avec acharnement, provocation, nous parle des tensions subies, de l'ébranlement provoqué par une situation politique qui nous rejoint tous. Et ce rocher détaché du continent n'est pas sans nous rappeler la situation presque insulaire de la province de Québec par rapport au reste du pays.

Ces réminiscences de notre vie politique ne viennent pas pour autant estomper la densité de vision poétique offerte par les associations que l'artiste pratique avec subtilité. Ne serait-ce d'ailleurs pas le constat de chaque périple en dehors de nos frontières habituelles que de nous ramener à notre vie normale, aux paramètres que celle-ci pose, à ses caractéristiques intrinsèques ? En s'emplant de nouveaux paysages, en s'imprégnant de l'essence de nouveaux lieux, ce sont les nôtres que nous revoyons d'une autre façon, que nous appelons. Pensons à Depardon, lors de son reportage newyorkais pour le journal *Libération*. Dans cette ville fourmillante de nouveaux sujets, ce sont ses points d'attache dont il ressent le manque et qu'il appelle : la France, l'Afrique...

L'acte même de photographier, significatif du manque éprouvé, n'est que tentative palliative contre la dépossession. Et ne peut-on associer cette peur d'être privé d'une vision par la mémoire qui flanche à cette crainte d'être privé

de l'image d'un territoire qu'on voulait croire entier, sien et unique ?

*Objet de dérivation* nous montre un nœud tour à tour ouvert et fermé. Parfois, le lieu dont Voyer se souvient est composé d'eau, de ciel, de sable des Îles-de-la-Madeleine, un endroit précis qui a frappé la sensibilité de l'artiste. Parfois, il apparaît défait, ouvert, ravagé par la situation sociale et politique qui forme la trame de vie de Voyer au moment où elle cherche à mettre en scène ces installations.

L'acte photographique dépend d'un déclic, que telle ou telle vision provoque chez l'artiste. Et si tel déclic appelle l'immortalisation par l'œil de la caméra, c'est que cette apparition d'image a été guidée par un besoin intérieur, correspondant à une nécessité déjà existante en nous. Ainsi, Voyer retient cette vision de rocher battu, érodé par les vagues, pour sa force, son intensité. Mais aussi pour ce qu'il rappelle, pour ces autres sensations de ravages.

Analysant l'acte photographique, Alain Bergala note que si un tel acte est véritable, « il ne saurait être le fait exclusif d'une expérience purement extérieure ; c'est toujours (je ne sais pas s'il faut dire aussi ou avant tout) le fait d'une expérience intérieure »<sup>3</sup>.

Par cette installation riche en paradoxes et double-sens, Voyer s'éloigne des travaux qu'elle exposait, mettant en scène des lieux poétiques et intimes dont l'histoire se lisait plus directement. Rappelons-nous les magnifiques *Jardins de la mémoire* exposés chez Circa en 1992. Si la notion de lieu s'est peu à peu élargie au cours des expositions réalisées depuis, le souvenir de certains lieux choisis reste la source d'où jaillissent diverses interprétations de leurs évocations. Les espaces que l'artiste investit se chargent d'une symbolique qui n'est plus seulement d'ordre personnel, qui n'évite pas les questionnements communs à un peuple partageant les mêmes territoires, et qui nous incluent, autant mentalement que physiquement.

ELISABETH RECURT

#### NOTES

<sup>1</sup> Michel Serres, *Les cinq sens*, Paris, Grasset, 1985, p. 270.

<sup>2</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 194.

<sup>3</sup> Alain Bergala, *Écrits sur l'image (Les absences du photographe, publiées en parallèle avec la Correspondance newyorkaise de Raymond Depardon)*, Paris, *Libération*/Éditions de l'Étoile, 1981, p. 52.