

Vie des arts

Lettres

Julie Kennedy and René Viau

Volume 48, Number 191, Summer 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52785ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kennedy, J. & Viau, R. (2003). Lettres. *Vie des arts*, 48, (191), 64–66.

RODNEY GRAHAM

de l'autre côté du miroir

U NE PREMIÈRE GRANDE RÉTROSPECTIVE DE L'ŒUVRE AUX MULTIPLES FACETTES DE L'ARTISTE DE VANCOUVER RODNEY

GRAHAM ÉTAIT PRÉSENTÉE CE PRINTEMPS AU K21 DE DÜSSELDORF, EN ALLEMAGNE. AVEC FINESSE, INTELLIGENCE ET HUMOUR,

GRAHAM NOUS INVITE À ÉGARER NOS PAS DANS UN LABYRINTE PONCTUÉ D'EXPÉRIENCES CONCEPTUELLES QUI METTENT EN

DOUTE NOS CERTITUDES QUANT À LA RÉALITÉ DU MONDE ET DE L'IDENTITÉ.



Rodney Graham
City Self/Country Self, 2001
Film 35mm transféré sur DVD
(loop de 4 minutes)
Vancouver Art Gallery Acquisition Fund

RODNEY GRAHAM
K21 KUNSTSAMMLUNG
NORDRHEIN-WESTFALEN
STÄNDEHAUSSTRASSE 1
40217 DÜSSELDORF
WWW.KUNSTSAMMLUNG.DE
15 FÉVRIER AU 25 MAI 2003

WHITE CHAPEL ART GALLERY,
LONDRES
24 SEPTEMBRE
AU 17 NOVEMBRE 2002

MAC, GALERIES CONTEMPORAINES
DES MUSÉES DE MARSEILLE
4 JUIN AU 12 OCTOBRE 2003

Dès le début de l'exposition, faisant ironiquement écho au parc de verdure qui cerne le musée, cinq grandes photographies monochromes représentant des arbres centenaires suggèrent que notre conception de la réalité visible sera ici perturbée: les *Oxfordshire Oaks* (1990) de Graham sont accrochés à l'envers, de sorte que leur cime pointe vers le bas, faisant basculer notre vision du monde de 180°. Issue de sa fascination pour la *camera obscura* (ancêtre de l'appareil photographique qui reproduit à l'inverse l'image perçue à travers la lentille) depuis la fin des années 1970, l'inversion est une stratégie

courante qu'emploie Graham pour déranger la perception cognitive du spectateur. Incluant des photographies, des films, des sculptures ready-made, des maquettes architecturales, des installations multimédia, des performances et des pièces musicales, les quelque 30 œuvres exposées ont toutes en commun de manipuler les objets, les images, les mots et les sons pour rendre manifeste à notre conscience une réalité insoupçonnée, au-delà des apparences. De nombreuses références à des œuvres littéraires et musicales, ainsi qu'à la culture populaire post-moderne en complexifient encore le sens et nous confrontent à de véritables énigmes conceptuelles. Dans une démarche à la fois ludique et intellectuelle qui n'est pas sans rappeler celles des Surréalistes, Graham puise à des sources aussi différentes que les nouvelles d'Edgar Allan Poe, les romans de Ian Fleming (père de James Bond), la musique de Richard Wagner et de

Curt Cobain (défunt chanteur du groupe Nirvana) ou la linguistique de Ferdinand de Saussure. Empruntant non seulement à ces productions des idées, des motifs ou des structures qu'il réemploie ensuite dans son travail, Graham se réapproprie les œuvres qu'il prend pour point de départ jusqu'à s'y inscrire lui-même, interrogeant subtilement la question de l'auteur – et sa propre identité.

Alice's Adventures in Wonderland (1989), sculpture réalisée à partir d'un exemplaire original du conte pour enfants bien connu de Lewis Carroll, évoque ainsi un monde étrange et merveilleux, qui se déroulerait de l'autre côté du miroir. Graham manipule le livre et notre conception de cette histoire populaire en l'insérant dans un boîtier de métal qui le dissimule partiellement et empêche la lecture du texte. En rendant l'objet inaccessible, il suscite le désir du spectateur et rend séduisante l'idée d'un ailleurs fantastique où pourrait être vécue une existence parallèle à notre réalité. Le dispositif de l'œuvre est ainsi fondé sur l'opposition visuelle et spatiale entre le visible et l'invisible, entre l'intérieur et l'extérieur.

L'IDENTITE COMME UN LEURRE

La psychanalyse freudienne fournit à Graham des structures pour ses œuvres, essentiellement fondées sur des procédés de répétition, de déplacement et de condensation. Ils apparaissent le plus clairement dans ses films, auxquels il prête au montage une structure en boucle qui permet à l'action de se répéter à l'infini. À ceci s'ajoute un questionnement sur l'identité par le recours à des alter ego, Graham incarnant lui-même les protagonistes solitaires

de ses œuvres cinématographiques. Allusion teintée d'ironie au genre du western, *How I Became a Ramblin' Man* (1999) met en scène un *lonesome cowboy* qui chante une ballade mélancolique sur les errances de sa vie en s'accompagnant à la guitare, pour ensuite remonter sur son cheval et reprendre son chemin. Aucune péripétie ne vient marquer le déroulement jusqu'à ce que le film reprenne en boucle, le double de Graham nous expliquant sans relâche pourquoi il a un jour quitté la ville pour la campagne. Dans la salle de projection suivante, *City Self/Country Self* (2001) met en scène l'artiste dans une double performance. Inspiré d'une illustration dans le style des images d'épinal, le film montre en alternance deux hommes, un bourgeois aux allures de dandy et un passant modestement vêtu, marchant dans les rues d'une ville française autour de 1860. Un certain suspense résulte du bruit de leurs pas dont le rythme s'accroît jusqu'à ce que le plus élégant donne brusquement et apparemment sans raison un coup de pied au derrière de l'autre, qui perd l'équilibre et chute sur le sol. La répétition saccadée de cette séquence confère à l'œuvre un caractère à la fois loufoque et dramatique. Pour Graham, ces performances sont aussi l'occasion d'une nécessaire « réinvention de soi » par l'œuvre d'art. Le jeu de rôle, la mascarade et le déguisement permettent à l'artiste de transgresser les limites du soi, révélant l'identité comme un leurre.

Julie Kennedy

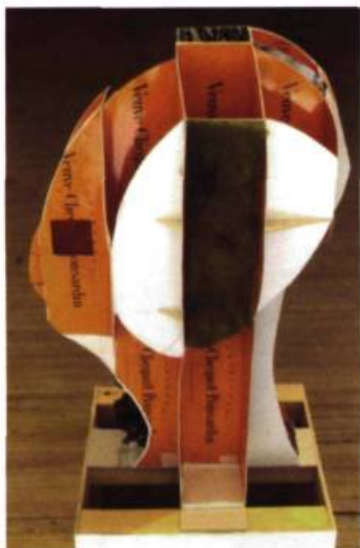
en résidence à Bamberg

DANS LE CADRE DE LA COOPÉRATION BILATÉRALE ENTRE LA BAVIÈRE ET LE QUÉBEC, LES ARTISTES QUÉBÉCOIS

MICHEL SAULNIER ET JOSÉE DUBEAU ONT EFFECTUÉ UN STAGE D'UN AN À LA VILLA CONCORDIA DE BAMBERG,

EN ALLEMAGNE. AU TERME D'UN SÉJOUR FRUCTUEUX, NOUS LES AVONS RENCONTRÉS POUR JETER UN COUP D'ŒIL

SUR LES UNIVERS QU'ILS Y ONT CRÉÉS.



Michel Saulnier
Veuve
Technique mixte
Photo : Michel Dubreuil
Image prêtée par la Galerie Circa,
à Montréal

Fondée en 1997 par le Ministère de la culture de la Bavière, la résidence d'artistes internationale Villa Concordia a pour mandat de promouvoir et d'entretenir les relations culturelles entre la Bavière et d'autres pays. Établie à Bamberg, la résidence favorise les échanges entre les artistes, les institutions et le public, accueillant chaque année douze artistes boursiers en arts visuels, en littérature et en musique. En 2002-2003, le Québec était à l'honneur. Michel Saulnier et Josée Dubeau ont profité de leur séjour pour élaborer, chacun à leur manière, des laboratoires de création où sont nés des univers sociaux en modèle réduit.

En parcourant les rues de Bamberg, on s'imagine Michel Saulnier explorant la ville à vélo à la recherche d'emballages commerciaux abandonnés au recyclage, qu'il récupérera et utilisera pour donner corps aux sculptures de papier qui verront le jour dans son atelier. Plusieurs prendront une forme animale, rappelant l'iconographie privilégiée par Saulnier dans ses estampes, technique qu'il pratique depuis quelques années à l'Atelier d'estampe Sagamie qu'il dirige à Saint-Jean-Port-Joli. Nouveau territoire, nouveau médium : à Bamberg, l'artiste revient à la sculpture, mais utilise cette fois le carton plutôt que le bois pour la légèreté du matériau, transport oblige. Une fois les boîtes de carton aplaties, retournées, découpées et reconstruites, l'artiste a recours au collage pour introduire l'élément urbain dans le corps de ses bêtes domestiques, s'agissant ici essentiellement de figures de chiens. En fait, la ville y est présente en tant qu'univers social et affectif, *Blocs, mémoire* recelant un assemblage de motifs urbains, de souvenirs associés à des personnes et de moments vécus immortalisés par la photographie. Les sculptures thématiques, ornées d'épreuves en couleur collées sur les parois extérieures et intérieures, portent souvent des noms de villes, abritant la mémoire d'une visite à la Documenta XI de Kassel, d'un séjour à Berlin ou d'une rencontre avec le groupe d'artistes Format B de Bamberg. Ainsi, à la naïveté apparente du motif iconographique animal s'ajoute une dimension conceptuelle qui confère à l'œuvre le statut de « projet utopique sur le thème de la cité », que l'artiste appellerait « Ville zoomorphe ». Dans un projet plus particulier à Berlin et à son histoire

récente, Saulnier fait référence au Mur avec un duo de bustes intitulés *2 Veuves*, ironiquement fabriqués à partir de boîtes de champagne Veuve Cliquot. Avec ses accents surréalistes suggérés par le jeu de mot et la métaphore de la mort associée au féminin, l'œuvre prend son sens dans l'idée d'un rapprochement entre la dualité des visages et la ville qui porte aujourd'hui encore les traces du défunt partage entre l'Est et l'Ouest.

La vision du monde que propose Josée Dubeau dans son travail réalisé à Bamberg est celle d'un *Cosmos* composé d'une constellation de minuscules formes ovoïdes et transparentes dont on aura au premier abord du mal à identifier la nature. En y regardant de plus près, on constate qu'il s'agit d'une multitude de capsules de gélatine issues de l'industrie pharmaceutique. Selon son atelier-laboratoire, Dubeau s'est livrée à des expériences minutieuses, introduisant dans ces enveloppes gélatineuses de petits personnages traditionnellement utilisés en Allemagne pour animer des maquettes de trains électriques. Dans une démarche qui lui est propre, l'artiste utilise dans son travail sculptural des objets familiers dont elle détourne la fonction pour les inscrire dans un contexte où leur forme et leur structure suscitent des associations d'idées qui renvoient invariablement à la condition humaine. Dans les capsules agglomérées les unes aux autres, chaque figurine est ainsi enfermée dans son cocon transparent, coupée de ses semblables malgré la proximité qu'impose la structure de l'ensemble. Il en résulte une tension entre le rapprochement et le cloisonnement, la pellicule de gélatine faisant figure à la fois de membrane

communicatrice et de bouclier protecteur, à l'image de la bulle d'intimité individuelle qui module nos rapports interpersonnels et dicte instinctivement nos règles de comportement sociaux. Dans cette perspective, ce *Cosmos* apparaît comme un monument lilliputien à l'isolement de l'être humain dans la société. À cette échelle, l'œuvre incite une réflexion sur les rapports sociaux, hiérarchiques et sexuels. Cependant, loin d'être figée dans son immobilité, cette structure est dynamique, transformée quotidiennement par l'artiste qui en remanie l'arrangement, formant des plages organiques qui semblent se mouvoir progressivement, à la manière de continents à la dérive ou de populations en migration. Apparaît alors un macrocosme mouvant et éphémère en permanente évolution que Dubeau fige dans le temps et l'espace par le recours à la photographie. Ainsi, selon le point de vue et la variation d'échelle, le médium photographique ayant la propriété de modifier la dimension réelle des objets saisis sur la pellicule, s'offrent à nous des structures relationnelles, architectoniques, urbaines, géographiques ou cosmiques qui nous parlent de la précarité de l'existence humaine.

Julie Kennedy

INTERNATIONALES
KÜNSTLERHAUS
VILLA CONCORDIA
CONCORDIASTRASSE 28
96049 BAMBERG
ALLEMAGNE
WWW.VILLA-CONCORDIA.DE
KONTAKT@VILLA-CONCORDIA.DE

Mer et merveilles

APRÈS AVOIR FAIT ESCALE L'HIVER 2002 AU MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC, EX-MUSÉE DU QUÉBEC,

LA CARGAISON DE CHEFS-D'ŒUVRE DU MUSÉE NATIONAL DE LA MARINE RETROUVE SON PORT D'ATTACHE : PARIS.



Attribué à l'atelier de sculpture de l'arsenal de Brest, *Buste de Napoléon I^{er}*, figure de proue du vaisseau *Le Iéna*, vers 1846(c) Musée du Québec / Jean-Guy Kerouac

proue à un trois mats lancé à Québec en 1835. Elle est devenue l'enseigne de l'atelier. La sculpture maritime, nous rappelle-t-on par ce clin d'œil, fut pratiquée des deux côtés de l'Atlantique.

L'exposition *Les Génies de la Mer* retrace les principaux jalons de l'histoire de la sculpture navale en France. «C'est la première fois que nos sculptures navales sont réunies. Aucune présentation auparavant n'avait pu ainsi montrer la richesse artistique de notre collection»; se réjouit Marjolaine Mourot du Musée de la Marine, co-commissaire de l'exposition avec Mario Béland du Musée national des beaux-arts du Québec. La collection du Musée de la Marine est la plus importante au monde en la matière.

Un grand canot d'apparat accueille les visiteurs. C'est celui avec lequel Napoléon visita le port d'Anvers, en 1810. La figure sculptée de Neptune chevauchant des dauphins mythiques accroît encore la majesté de l'accueil. Puis Napoléon – encore lui! – dont le buste immense en bois blanc laisse ailleurs apparaître un personnage qui, en comparaison, semble lilliputien: Bonaparte, de pied en cape, coiffé de son légendaire chapeau. Cette sculpture plus modeste, issue de l'atelier du sculpteur québécois Louis Jobin (1845-1928), servait de figure de

UN ROI NOMMÉ SOLEIL

Maquettes, dessins, figures en cire, ébauches, exceptionnelles sculptures... Avec 77 pièces en tout, l'exposition retrace l'histoire de la marine de guerre française. C'est sous les rayons d'un roi nommé Soleil que la sculpture maritime française voit le jour. Représenté par les sculpteurs sur bois sous les traits de Neptune, d'Hercule ou d'autres héros, Louis XIV dédie sa flotte de guerre à sa propre gloire. Sous son règne, les bateaux de la « Royale » sont décorés également de tritons, de sirènes et de figures mythologiques. Navire amiral de la flotte des galères, la *Réale* (1694) ploie sous les dorures. Ruisselantes, ses décorations dissimulent la misère des rameurs enchaînés derrière ce décor d'apparat. Une remarquable mise en situation grandeur nature permet d'apprécier où étaient juchées les sculptures sur le flanc de cette galère « extraordinaire ». Ce faste marin très *Grand Siècle* sert la propagande guerrière du roi. Surcharge hallucinante, elle n'aide en rien les vaisseaux français à sortir vainqueurs des combats. Pavoisés de mille feux, les navires se font remarquer de bien trop loin. Sous Louis XV, on commence à se rendre compte que ces décorations sculptées, si belles soient-elles, ne font

que ralentir les vaisseaux. De la poupe à la proue, de bâbord à tribord, la profusion des bas-reliefs est la risée des Anglais. La décoration s'atténue. Restent des figures mythologiques à demi nues qui parent des bateaux dont les noms tels *l'Agréable* ou *l'Aimable* se font moins belliqueux. Dans l'imagination du marin, la figure de proue doit aussi protéger le navire. Pour cette raison, elle demeure. Mais on simplifie. Et, après 1850, avec la construction des bateaux en fer, la sculpture navale reste à quai.

DE LA VOILE À LA VAPEUR

Une spectaculaire tête de Brennus fut embarquée sur un cuirassé en 1899. La représentation de ce chef Gaulois, dont le principal titre de gloire fut d'avoir envahi Rome en 390 av. J.C., a été la dernière des figures de proue de la marine française.

La visite s'achève avec un plateau où rivalisent *Poséidon*, *Amphitrite* et des chevaux marins, ainsi que le buste de Charlemagne et celui, colossal, de Henri IV, dont le bateau qui porte son nom fit naufrage dans le détroit de Chine en 1854. L'on peut imaginer toutes ces effigies dressées à la proue de « grands vaisseaux taillés dans l'or massif » chers à Nelligan, dont le poème *Le Vaisseau d'or* est reproduit sur un mur en conclusion de l'exposition.

Poursuivant la visite du musée, on passe de la voile à la vapeur et à des monstres d'acier comme en témoignent les maquettes de torpilleurs et de sous-marins. Leur puissance guerrière est à cent lieues des décors ou des grandioses évocations. Talismans des océans, les mises en scène flottantes au service de la volonté inflationniste du prestige royal sont désormais remplacées par des blindages. Étrange temps où la marine ornaît ses vaisseaux au détriment de l'efficacité! Étonnant de

penser qu'un même sculpteur – Jean Bérain, par exemple –, à la fin du XVII^e siècle a dessiné les décors des opéras de Lully et ceux des vaisseaux du roi de France.

UN SIGNAL

Aujourd'hui, place du Trocadéro, le Musée de la Marine est en renaissance. Sous la nef centrale, dans un cadre en partie rénové, l'exposition *Les Génies de la Mer* reprise avec la scénographie conçue en 2002 par les Québécois, se veut un signal de ce renouvellement. L'exposition a été très bien accueillie des médias et du public. Si l'engouement des Français pour tout ce qui concerne la mer, des courses de voiliers au Commandant Cousteau en passant par la série au long cours *Thalassa* qui, au petit écran, bat des records de longévité, y est pour quelque chose, ce succès a aussi valeur de symbole. Il est en effet exceptionnel, à travers les vents et marées de la collaboration entre musées français et québécois, qu'un tel projet ait pu bénéficier de courants aussi favorables. Il y a eu d'abord la visite à Québec du directeur adjoint du Musée national de la Marine. Puis la proposition du directeur du Musée national des beaux-arts du Québec, John Porter. Depuis longtemps, celui-ci caressait l'idée d'un bilan de l'âge d'or de la sculpture navale en France. En pleine rénovation, le musée parisien s'est d'autant plus facilement départi, l'espace d'une exposition, de ses plus belles pièces, restaurées avec soin et documentées en co-édition par un catalogue fouillé, qu'il ne pouvait les montrer au public. A cet ensemble se sont ajoutées les pièces conservées dans les arsenaux de Toulon, de Brest et de Rochefort, invisibles durant des années. Au final, est-il exagéré de conclure que c'est un peu grâce au Québec que la France redécouvre de telles merveilles? Décidément de bons génies veillent sur elles.

René Viau

LES GÉNIES DE LA MER
MUSÉE DE LA MARINE
PLACE DU TROCADÉRO, PARIS
JUSQU'AU 2 FÉVRIER 2004