

Kelly Richardson, Terrene

Dagmara Genda

Numéro 105, été 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/78399ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

2368-030X (imprimé)

2368-0318 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Genda, D. (2015). Kelly Richardson, Terrene. *ETC MEDIA*,(105), 50–50.

Kelly Richardson, *Terrene*

Les œuvres qui composent la récente exposition solo de Kelly Richardson, *Terrene*¹, organisée par Scott McGovern, sont jumelées avec les tableaux du Groupe des Sept et de Tom Thomson, qui font partie de la collection permanente du Macdonald Stewart Art Centre (MSAC). En dépit des différences de style, le jumelage est très heureux. Ensemble, les œuvres engagent un dialogue avec pour toile de fond la conquête impérialiste et la fascination romantique pour le « sublime apocalyptique »². Les paysages de Richardson se situent toujours à un point final, que ce soit la fin des temps, l'abandon d'un site ou le moment qui précède la mort. On pourrait en dire autant des œuvres de Tom Thomson et du Groupe des Sept. Dans le cadre d'un effort concerté pour construire une identité canadienne unifiée, ils dépeignent une terre inhabitée, disponible pour l'exploitation, qui efface l'histoire indigène en Amérique du Nord. Les paysages sont aussi une sorte d'apologie de la nature sauvage pour elle-même : une fois enregistrée, cette nature sauvage se transforme en propriété et en source de biens culturels. C'est ainsi que les deux séries d'œuvres ont un sens temporel parallèle et qu'elles témoignent de ce qui est perdu.

Dans son texte intitulé « Imperial Landscape », W.J.T. Mitchell suggère que le paysage n'est pas tant un genre qu'une tactique de l'agression impérialiste. « Les empires se déplacent vers l'extérieur dans l'espace afin de se projeter vers l'avant dans le temps; la "perspective" qui s'ouvre est non seulement une scène spatiale, mais un avenir anticipé de "développement" et d'exploitation ».³ **Beaucoup d'œuvres** de Richardson utilisent la métaphore romantique des ruines dans un geste d'anticipation de la fin de l'empire, tandis que d'autres présentent un futur projeté de destruction pour répondre aux objectifs du développement. Dans *Mariner 9* (2012), à l'origine une installation vidéo HD à trois canaux, mais présentée comme une photographie panoramique au MSAC, l'avenir est envisagé sous la forme d'une station spatiale martienne abandonnée. Le paysage présenté est construit à partir des données recueillies en 1971 par la sonde spatiale Mariner 9, même si, comme Richardson l'explique, il lui a été difficile de maintenir une fidélité sans compromis aux données réelles dans la réalisation de son œuvre. Une fois transcrite sur ordinateur, l'information a abouti à une zone quelconque, déchiquetée, qui a dû être minutieusement complétée au moyen de détails supplémentaires tels des rochers, de la couleur, de la poussière, de la lumière et des débris. La vue panoramique finale ressemble à une image de Caspar David Friedrich. Un soleil lointain et perdu dans la brume illumine un vaste étalement de terre rouge, et ce qui serait une croix dans les tableaux de Friedrich évoque deux cheminées industrielles hors d'usage. Les lumières extérieures continuent de projeter leurs lueurs vives, sans doute en raison de processus automatisés qui survivent à ceux qui les ont conçus. La poussière du sable martien est une autre allusion romantique, et l'inscription vantarde sur la statue en ruine d'Ozymandias est tournée en épitaphe ironique : « Contemplez mes œuvres, ô puissants, et désespérez ! »

The Great Destroyer (2007-2012) est une installation vidéo de huit moniteurs qui, loin de représenter une épave, affiche des scènes idylliques du parc Algonquin, l'un des endroits privilégiés des artistes du Groupe des Sept et le lieu où Tom Thomson est décédé. Les moniteurs, qui sont en gros de la même taille que les tableaux originaux, ressemblent plus à des toiles qu'à des vidéos. On ne remarque aucun mouvement de caméra ou montage; le seul mouvement perceptible est dû au balancement des feuilles et à l'écoulement de l'eau. On peut facilement imaginer les peintres cherchant, dans ces emplacements précis, à produire des tableaux typiquement canadiens. Outre les vidéos, on entend une piste audio d'un oiseau-lyre australien, une espèce qui imite les sons environnants. Entre les moments de chants d'oiseaux, on peut entendre le grondement d'une tronçonneuse ou le bourdonnement d'une voiture qui passe. Bien que ces sons laissent présager sa destruction imminente, ils parlent aussi du caractère hybride de la nature. Cette dernière, ainsi que notre manière de marquer notre différence par rapport à elle, ne sont jamais qu'une conception au service de certaines fins, celles des puissances impérialistes, des militants écologistes, ou de l'industrie. Dans le même temps, nous sommes invités à interpréter les tableaux dans le cadre de la destruction. La nature sauvage, dorénavant bien documentée, n'est plus tout à fait sauvage, et se trouve à servir la culture et la mythologie de la nation. Même si

les connotations destructrices de la tronçonneuse sont évidentes, il y a aussi une forme de destruction qui accompagne la représentation comme telle. Les images de la nature sauvage qui sont produites prennent acte de quelque chose qui tire sa valeur d'être intouché par l'homme.

L'œuvre la plus magistrale est une vidéo double canal intitulée *Orion Tide* (2013). Le paysage rappelle un site d'essais nucléaires dans le désert du Nevada, sauf qu'ici, les explosifs sont amorcés au sol puis projetés en l'air comme des missiles ou des navettes spatiales. L'impression qui se dégage est celle de la Terre en train d'attaquer un ennemi inconnu plutôt que celle de notre monde qui serait en état de siège. Après tout, Orion est le grand chasseur de l'Antiquité gréco-romaine. Cependant, on ne sait trop qui est l'ennemi. La prétendue attaque est vaguement impersonnelle et, finalement, elle a même un effet apaisant. S'agit-il bien d'essais ou plutôt d'une réponse automatique qui se met en branle longtemps après que la civilisation qui l'a organisée est révolue ?

La mode des ruines était si répandue au 18^e et au 19^e siècle qu'il n'était pas rare qu'apparaissent dans la campagne anglaise de vieux temples grecs portant des inscriptions moralisatrices et édifiantes. Ces « ruines » ont eu pour effet de positionner visuellement l'Angleterre comme héritière légitime et gardienne de la civilisation. Dans un remaniement de la parole de Mitchell déjà citée, nous pourrions envisager une puissance impériale étendant son emprise au passé en occupant le temps lui-même. Dans le travail de Richardson, le temps accuse un retard. Comme il nous est impossible de voir notre propre fin, on ne sait trop qui héritera des vestiges de l'empire à venir. Plus étonnamment, tout se passe comme si l'œil qui examine notre naufrage à venir était plus proche de la machine que de l'humain. Même si elles documentent la peinture de paysage romantique, les images de Richardson sont des vues secondes qui minimisent la présence humaine. Elles sont calquées sur des données et produites en utilisant des moyens technologiques. Il n'y a pas de versets moralisateurs, pas de narration, pas de projection en avant, que de vastes étendues dans une atmosphère maussade et la répétition automatique.

L'exposition présente également les premières œuvres de Richardson, comprenant les polaroids de scènes de nature sauvage extraites de films d'horreur, ainsi qu'une vidéo augmentée de son quartier d'enfance à Guelph. Ces œuvres apparaissent comme des précurseurs de ses constructions numériques plus ambitieuses et montrent l'évolution de son intérêt pour le « sublime apocalyptique ». D'étranges sentiments de perte et une confrontation avec l'inconnu imprègnent toutes les œuvres, qui sont portées à un raffinement encore plus élevé dans ses installations. Avec l'accompagnement des tableaux de Tom Thomson et du Groupe des Sept, l'exposition poursuit la tradition canadienne du paysage, mais ses implications sont universelles à un moment où les voyages spatiaux commercialisés et les missions vers Mars commencent à devenir réalité. L'exposition met également en évidence un type d'imagination apocalyptique qui ne se fonde pas sur la religion, mais sur l'effondrement de l'environnement et notre probable impuissance à conjurer notre propre destruction.

Dagmara Genda

Traduction : Josette Lanteigne

Artiste et écrivaine indépendante, **Dagmara Genda** a écrit pour *Border Crossings*, *esse* et *BlackFlash*, où elle a siégé au comité de rédaction de 2008 à 2011. Elle est titulaire d'une maîtrise du London Consortium (Birkbeck College) ainsi que d'une maîtrise de beaux-arts de la Western University (Londres). Elle a présenté des expositions solos à la Galerie Walter Phillips, au Banff Centre of Fine Arts et à la Fondation Esker (Calgary), et elle a pris part à des expositions de groupe dans de nombreuses galeries publiques, dont la plus récente qui était une participation à la tournée d'*Ecotopia* sur la scène canadienne.

1 *Terrene*, de Kelly Richardson, a été présenté au Macdonald Stewart Art Centre, à Guelph, du 22 janvier au 27 mars 2015.

2 L'expression est de Morton D. Paley, dans son livre *The Apocalyptic Sublime* (New Haven et Londres, Yale University Press, 1986). Kelly Richardson l'utilise pour décrire son propre travail.

3 W.J.T. Mitchell, « Imperial Landscape », *Landscape and Power*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 17.

4 Percy Bysshe Shelley, « Ozymandias », *The Literature Network*. http://www.online-literature.com/shelley_percy/672/.