

Sarkis, le passeur

Sarkis : 2600 ans après 10 minutes 44 secondes, Galerie de l'UQAM, du 17 octobre au 22 novembre 2003

Jean-Philippe Uzel

Numéro 195, mars-avril 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/19446ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Uzel, J.-P. (2004). Sarkis, le passeur / *Sarkis : 2600 ans après 10 minutes 44 secondes*, Galerie de l'UQAM, du 17 octobre au 22 novembre 2003. *Spirale*, (195), 7-7.

SARKIS, LE PASSEUR

SARKIS : 2 600 ANS APRÈS 10 MINUTES 44 SECONDES

Galerie de l'UQAM, du 17 octobre au 22 novembre 2003.

SARKIS est né à Istanbul. Dans cette cité située au carrefour de l'Occident et de l'Orient. Dans cette Constantinople qui fut le centre de la chrétienté pendant plus de mille ans et qui conserva la mémoire de l'Antiquité jusqu'à l'aube des Temps Modernes. Peut-être est-ce là, dans cette origine byzantine, qu'il faut rechercher la vocation de « passeur » de cet artiste qui s'impose aujourd'hui comme un des noms les plus importants de l'art contemporain — rappelons qu'il a participé à certaines des plus grandes expositions de ces dernières décennies, depuis *Quand les attitudes deviennent forme...* en 1969 jusqu'à *Magiciens de la terre* en 1989.



Sarkis : 2600 ans après 10 minutes 44 secondes, 2004, vue de l'installation à la galerie de l'UQAM.

Hommage à l'ami défunt

Cette dialectique des époques et des cultures est parfaitement restituée par l'environnement que l'artiste a créé dans la grande salle de la galerie de l'UQAM (17 octobre - 22 novembre 2003). Avant même d'entrer dans l'exposition, son sous-titre, *2600 ans après 10 minutes 44 secondes*, nous parle de cette collision des temporalités. L'éternité de la mort — les 2 600 ans de la momie (il s'agit de la fameuse momie de l'École des beaux-arts qui appartient aujourd'hui à l'UQAM) — se heurte de plein fouet aux quelques minutes du film *Au commencement Ryoanji* (2000) au cours duquel une bougie se consume goutte à goutte. Cet environnement, que Sarkis a conçu spécialement pour Montréal, est en fait un hommage au cinéaste américain Robert Kramer (décédé en France en 1999), auteur de *Route One USA* et ami intime de l'artiste. Pour évoquer la mémoire de son ami, Sarkis a transformé la grande salle de la galerie de l'UQAM en un immense cénotaphe où tous les éléments contribuent à créer un état de recueillement méditatif : les fenêtres intérieures

de la galerie recouvertes de gélatine bleu saphir, l'immense tapis de satin rouge et vert sur lequel le visiteur est invité à glisser après s'être déchaussé, la musique de John Cage (*Ryoanji*, titre repris par le film de Sarkis), la lumière rasante des néons qui émerge de l'estrade en bois sous laquelle se trouve la momie... Cette théâtralité, omniprésente dans le travail de Sarkis, favorise ici l'instauration d'un dialogue entre deux objets rituels : la momie de Hetep Bastet, Égyptienne de la XXXVI^e dynastie, et l'*imago* de Robert Kramer. Celle-ci ne se donne pas, comme chez les Romains, sous la forme d'un masque funéraire en cire, mais comme un photogramme du visage du

défunt, tiré d'un film vidéo réalisé par Sarkis à la morgue. Cette *imago*, placée sur une table lumineuse en bois massif, jouxte une armoire vitrée contenant les bobines de seize films allant du *Cuirassé Potemkine* de Eisenstein à *Kamouraska* de Claude Jutra, de *Citizen Kane* de Welles aux *Ordres* de Michel Brault. Ultime clin d'œil à son ami disparu, ces films nous parlent également de l'image en mouvement qui, plus que toute autre forme artistique, constitue aujourd'hui « la partie non mortelle d'êtres mortels », comme le propose Hannah Arendt dans *Condition de l'homme moderne*. L'image chez Sarkis est un rituel qui bouleverse l'ordre du temps. Les 2 600 ans de la momie arrivent après les 10 minutes 44 secondes de l'œuvre.

Sarkis adresse à son ami deux lettres soigneusement placées dans l'espace lumineux qui émerge de l'estrade. Ces deux lettres, *Lettre à K.*, 2 janvier 2003 et *Lettre à K.*, 8 janvier 2003 sont illisibles : écrites à l'aquarelle, leurs mots se dissolvent sur la surface du papier. Illisibles, aussi, parce qu'elles ne seront jamais lues par leur destinataire. Mais Sarkis attendait de revenir sur le continent

américain pour les envoyer à son ami, témoignant ainsi de son attention non seulement au temps mais également à l'espace et à la géographie. Pour écrire à Robert Kramer, cet Américain vivant en France dont les films portent sur les notions d'exil et de frontières, il fallait revenir sur le continent qui l'avait vu naître. Nulle contradiction ici. Le souci de l'origine ne contredit pas le mélange et l'intrication des cultures. Au contraire, on retrouve dans l'environnement de l'UQAM des éléments qui proviennent d'Asie, d'Afrique, d'Europe, d'Amérique et qui finissent par tisser un seul et même motif à l'instar du tapis turkmène accroché dans l'ombre, au fond de la grande salle. Cet artefact fonctionne comme un embrayeur qui nous renvoie à d'autres installations de Sarkis dans lesquelles sont juxtaposés des tapis ouzbeks, indiens, algériens, chinois, tibétains, marocains, tunisiens... comme pour souligner que l'universalité de la condition humaine se décline selon des modalités propres à chaque culture.

L'atelier des enfants

Dans la petite salle de la galerie, Sarkis a créé un atelier d'aquarelle : une table de bois installée au ras du sol est garnie de bols, de pinceaux et de palettes de couleurs. Cinq samedis de suite des enfants sont invités à s'initier à l'aquarelle dans l'eau. Technique que Sarkis a utilisée dans certains des *Films de Saché*, 1997-1998 qui sont projetés à côté de l'atelier. Dans ces vingt-six films, la caméra capte en plongée la main de l'artiste du début à la fin de la peinture. Si l'aquarelle est toujours convoquée, ses modalités d'application sont différentes d'un film à l'autre : aquarelle sur papier, dans l'eau, appliquée à la main, etc. On retrouve dans ces œuvres, où la vidéo se marie de façon admirable à la technique renaissance de l'aquarelle, la question du choc des temporalités : temporalité de l'origine (tous les titres des films de Sarkis débutent par la formule « Au commencement ») et temporalité de cette matière colorée évanescence qui à peine apparue disparaît. Les films dans lesquels l'aquarelle dans l'eau dialogue avec certaines œuvres de Mantegna (*Le Christ au Jardin des oliviers* dans *Au commencement l'entrée* et *La Résurrection* dans *Au commencement l'aura*) et où les deux images finissent par se contaminer, sont particulièrement frappants. Encore une fois, Sarkis nous rappelle que les images, toutes les images (*imagines* romaines, *ikones* byzantines, photogrammes contemporains...) sont des condensés de temporalités hétérogènes.

JEAN-Philippe UZEL