

Déjà vu. Reprises, réinterprétations et autres regards

Nycole Paquin

Numéro 78, hiver 2006–2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/8836ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Paquin, N. (2006). *Déjà vu. Reprises, réinterprétations et autres regards*. *Espace Sculpture*, (78), 40–41.

Déjà vu Reprises, réinterprétations et AUTRES REGARDS

Nycole PAQUIN

La portée critique de l'exposition *Déjà vu* aménagée sur deux sites de la ville de Rimouski, le Musée régional et la Cathédrale Saint-Germain, réside dans le fait qu'elle incite à une réflexion non seulement sur la manière dont les artistes contemporains récupèrent et interprètent des images tirées de la culture populaire, mais sur la construction de toute iconographie

visuelle ne peut se réaliser sans la répétition du modèle à travers diverses formes d'expression, le discours verbal étant sans contredit un des véhicules privilégiés de propagation. Dit autrement, pour qu'une icône quelconque devienne prototypique, elle doit être utilisée à répétition et être reconnue comme « emblème » d'une manière d'expression, d'un domaine particulier d'activités artistique ou scientifique ou comme attribut d'un personnage réel ou imaginaire. Nécessairement métonymique, dans le sens de la condensation des attributs, l'icône devenue familière est un raccourci symbolique partagé et c'est bien de partage et de reprise (dans le sens de prendre à nouveau) et surtout de recommencement, de réinterprétation des motifs dont il est question dans l'exposition de Rimouski, notions sur lesquelles le commissaire Bernard Lamarche insiste d'ailleurs dans son texte de présentation en soulignant qu'une telle circulation n'est pas une simple question de recyclage, ce qui impliquerait la récupération d'une chose jugée inutile, mais bien de relancements créatifs des motifs qui acquièrent de nouveaux ancrages au sein même de chacune des œuvres. Cette exposition, écrit Lamarche, est celle du RE².

Deux œuvres respectivement installées dans le Grand Hall du Musée (François Mathieu) et à l'intérieur de la Cathédrale Saint-Germain de Rimouski (Martin Boisseau³) encadrent spectaculairement l'exposition. Bien qu'elle ait pu servir « d'ouverture » à la visite, l'œuvre de Boisseau sera ici plus longuement traitée en fin de parcours dans une perspective de repli sur l'ensemble des œuvres exposées dont elle synthétise les concepts majeurs.

Dans le Grand Hall du Musée, suspendue juste devant l'entrée de la première salle d'exposition, une gigantesque navette spatiale de toute évidence bricolée donne déjà le ton (François Mathieu). L'engin, qui n'est pas étranger à l'univers des grandioses machines dessinées par Leonardo, porte cependant les signes de notre temps : antennes paraboliques, capteurs, téléphone, etc. et fait ainsi figure de capsule utopique prête à être lancée à la rencontre de « l'autre » habitant un cosmos imaginaire. Dans un jeu de superposition de rappels et de renvois, la partie supé-

rieure de la sculpture retrace le profil d'un « clocher », emblème incontesté des églises chrétiennes, et remémore ainsi l'emplacement originel de la toute première église de pierre de Rimouski dont l'espace est maintenant occupé par le Musée⁴. En même temps, elle fait écho à la Cathédrale située à proximité et où est installée l'œuvre de Boisseau qui, à sa manière, invite à l'envolée, à la traversée d'un monde peuplé d'icônes transmutes. Mais cet ailleurs indexé, c'est aussi l'espace occupé par les œuvres dans les salles d'exposition.

À l'entrée de la première salle du Musée, le thème de la mobilité et de la transformation des images est reconduit par une gravure de Serge Lemoine datant des années soixante-dix, dont la forme schématisée et la gamme chromatique rappellent sans contester les couleurs du club de hockey des Canadiens de Montréal⁵ et inscrivent le motif dans un type d'iconographie artistique affectonnée par tout le mouvement *Pop*. Les autres œuvres beaucoup plus récentes et de divers médiums réalisées par Peter Amantea, Chloé Lefebvre, Alana Riley, Diana Thorneycroft, Dominique Toutant, Andrea Szilasi et Max Wyse témoignent de la manière dont chaque créateur a désamorcé les mythes et les croyances entourant le prototype sélectionné ; les a remaniés, déformés de leurs assises initiales, conduits ailleurs sur un palier parallèle. Qu'il s'agisse du monogramme de *Superman* (Chloé Lefebvre), de joueurs de hockey, de membres de la GRC, de soldats canadiens, sans oublier le *Capitaine Canuk* (Diana Thorneycroft), ou des grandes « vedettes » de la littérature et du cinéma, certaines photographiées par le célèbre Yousuf Karsh (Andrea Szilasi), il y a toujours remplacement et réinvestissement formel et symbolique du modèle-source.

Évidemment, toutes ces figures ne sont pas du même ordre et du même domaine culturel et ne sont pas non plus récupérées dans la même optique esthétique, mais elles ont néanmoins en commun de faire réapparaître des icônes « déjà vues », reformées par le filtre du projet spécifique de l'artiste. Cependant,

pour ces œuvres, comme pour toutes les autres de l'exposition, le ou les fragments corrigés ne sont que les actants autour desquels s'échafaude une mise en scène complexe. Par exemple, si le chandail arborant le sigle de *Superman* (Chloé Lefebvre) reconduit l'idée de la déchéance du héros, c'est qu'il se détricote en présence d'autres images et d'autres objets de l'installation, nounours, ballons, bonbons etc. qui réfèrent spécifiquement à la désillusion face à l'anéantissement des rêves enfans



visuelle, même très ancienne, dont les codes qui nous semblent aujourd'hui hermétiques ont pourtant pris racine dans un contexte de « repiquage » de prototypes propres à leur époque.

Un prototype, qu'il ne faut pas confondre avec un soi-disant archétype transhistorique et inconscient, n'est pas une forme immuablement codée ; il est une construction de l'esprit dans des circonstances socio-culturelles particulières dont naît un schéma ou un modèle-maître, souvent une icône qui entre dans la culture et est jugée par la collectivité comme étant la plus typique de la catégorie à laquelle elle appartient¹. Et cette matrice codée, ce « proto » dans la hiérarchie des repères, alimente toutes les représentations qui y réfèrent. Il va de soi que l'intégration d'un prototype iconique à une banque



de impressions numériques (Diana Thorneycroft) où les figurines héroïques canadiennes sont campées dans des décors fantastiques où se déroulent des histoires abracadabrantes et pour le collage photographique des stars (Andrea Szilasi) dont les visages réapparaissent sous une forme spectrale.

La réapparition du corps humain est cependant beaucoup plus troublante quand le modèle anonyme abusivement retouché et converti en figure hybride mi-humaine mi-animale renvoie à tous les corps, certainement à celui du spectateur.

Martin BOISSEAU, *Neuvième temps excédent vide*, 2006. Installation, bandes vidéo tendues. Photo : Martin Côté.

← Chloé LEFEBVRE, *La chute des corps*, 2005. Installation, médiums mixtes. Photo : Martin Côté.

C'est le cas de la métamorphose d'une bouche et d'un œil fusionnés en une seule image dédoublée, chaque orbite portant l'empreinte floue de leurs télévisuelles en lieu et place des pupilles (Peter Amanta).



Alors que ce montage vidéo-graphique adresse la question de la résurgence des motifs les plus familiers transformés de sorte à troubler



(en haut)
Jasper JOHNS, *La critique voit*. Collage. Photo: Martin Côté.

Peter AMANTEA, *Mouthwash Part 11*, 2003-2005. Projection vidéo. Photo: Martin Côté.

l'image de soi du spectateur, la fusion des motifs en mouvement répétitif devient symbole parodique du jugement (visuel et verbal) qui tourne à vide... Par extension, dans la mesure où elle indexe, parmi d'autres, un collage de Jasper Johns portant sur ce thème à partir de motifs similaires, l'image met de l'avant un autre type de vagabondage, celui des thèmes de représentation d'une œuvre à une autre. L'intercirculation au sein des œuvres d'art est également abordée par la décomposition-restructuration aléatoire de la *Colonne* de Brancusi associée à la musique tout aussi emblématique du XX^e siècle de Led Zeppelin (Dominique Toutant). Ici, bien qu'issus de domaines différents de création et d'époque quelque peu

décalées, deux protagonistes de la modernité rapatriés adviennent à la post-modernité et entrent dans le giron d'une histoire de l'art qui, comme toutes les autres formes d'histoires, réforme ses sources.

Ces échanges implicites ou explicites d'une œuvre à une autre participant de ce que Pierre Fresnault-Deruelle⁶ qualifie « d'univers iconologique », dans le sens d'une « logique » de transmission inévitable des icônes à travers les pratiques artistiques et dont les parentés formelles ou thématiques sont parfois détectées par les récepteurs des œuvres d'art sans qu'elles aient nécessairement fait partie du projet de l'artiste⁷. C'est peut-être le cas de la combinaison Amantea-

Johns plus haut remarquée. Pour reprendre un tic barthien, on dira que ça circule... Mais une précision s'impose. Cette logique du transport des motifs et des thèmes et même des techniques de mise en forme qui réapparaissent plus ou moins recomposés tient en large part du hasard⁸, de l'imagination vagabonde des créateurs et même des récepteurs dont la mémoire généreuse excède les codes immédiats. Compris sous cet angle, le trafic des images ne donne pas nécessairement lieu à la « citation », dans le sens strict du terme, car la citation proprement dite, toujours explicitement marquée dans l'œuvre, et c'est là l'une des conditions premières de sa reconnaissance, n'est qu'une manière

parmi d'autres de faire circuler les images. Dans l'exposition de Rimouski, mises à part les œuvres de Szilazi et de Toutant, et encore... il s'agit plutôt de déplacement, de déconstruction évidente du modèle.

Or, le transport transversal dans le champ des arts visuels n'a pas toujours un motif ou une image spécifiques pour premier ancrage ; il colporte parfois un mode, une manière de repenser la représentation ou les arts tout court. Par exemple, la représentation franchement surréaliste de motifs vaguement humano-animaux (Max Wise) interpelle un univers incertain peuplé de composites qui font allusion à « la » mythologie, plutôt qu'à « une » mythologie déjà constituée, bien que certains motifs, dont ceux qui s'apparentent vaguement à l'icône du centaure, peuplent les tableaux. Voilà un univers créé de toutes pièces qui reprend un des grands prototypes de l'histoire, celui d'inventer des mondes fantasmagoriques où sont différés les désirs, les craintes et les rêves de l'humanité. Dans une optique différente mais tout aussi représentative de l'invention de mondes parallèles, des modèles féminins, toutes citoyennes de Rimouski, ont été photographiées à deux reprises (Alana Riley) : une fois dans leur lieu de travail et en tenue vestimentaire habituelle ; une autre fois, costumées pour la circonstance, dans un décor onirique de leur propre choix où elles auraient pratiqué le métier auquel elles ont toujours rêvé. Si ces œuvres qui exploitent les fantasmes ont pour conséquence de reconstituer l'estime de soi des modèles relocalisées, c'est que le médium photographique gomme le subterfuge et que les deux images juxtaposées, *l'ici-maintenant comme ceci et l'ailleurs-en ces temps hypothétiques-comme cela*, semblent tout aussi « vraies » l'une que l'autre, au point où elles pourraient être substituées l'une à l'autre dans le temps. De cette manière, ce ne sont plus uniquement les motifs, objets et tenues vestimentaires, qui ont été trafiqués au point où il est difficile de différencier le pastiche de la représentation factuelle, mais toutes les croyances, les « clichés » rattachés à la pratique de tel ou tel métier.

C'est aussi de croyance dont il est question dans l'installation de la Cathédrale Saint-Germain, mais cette fois « aveugle ». Des milliers de fils accrochés de part et d'autre du triforium sont, dans les faits, des bandes vidéo étirées et mises sous tension maximale. Bien que les images-

sources, vidéos de fiction et reportages, soient encore bel et bien « présentes », elles sont inaccessibles à l'œil⁹ et si le visiteur y « croit », c'est qu'il a pris le temps de lire le panneau explicatif à l'entrée de l'église. Et dans ce cas, le réseau linéaire et le texte se complètent et réactivent le vieil adage « Si c'est écrit, c'est vrai » : axiome populaire par excellence qui entretient l'idée de l'omnipotence du Verbe. Il n'est point nécessaire de voir pour croire, la parole suffit à authentifier la véracité. Dans la mesure où le réseau composé de quelque vingt kilomètres de filage brouille tout autant qu'il laisse transparaître le motif des ogives blanches d'inspiration néogothique, il transporte en lui tous les RE de l'exposition : reprise et réapparition d'images coutumières repensées, recomposées, reconstituées, reformées et réformées, relocalisées, réinterprétées, réinvesties d'une nouvelle forme et d'une nouvelle symbolique. Mais à bien y penser, vu la cohérence de l'exposition, chacune des œuvres recouvre ces concepts et pourrait très bien être considérée comme prototype de l'ensemble... ←

Exposition *Déjà vu*
Musée régional de Rimouski et
Cathédrale Saint-Germain
18 juin - 10 septembre 2006

NOTES

1. La documentation sur le concept de prototype est extrêmement abondante et presque tous les chercheurs qui s'y intéressent se réfèrent aux études menées dans les années 1970 par Eleanor Rosch et Carolyn B. Mervis. « Family Resemblances: Studies in the Internal Structure of Categories », *Cognitive Psychology*, n° 7, 1975, p. 573-605. Pour une critique percutante du modèle de Rosh auquel plusieurs ont reproché de ne pas assez tenir compte du contexte socioculturel dont un prototype est issu, on lira Woo-Kyoung Ahn et Douglas L. Medin, « A Two-Stage Model of Category Construction », *Cognitive Sciences*, vol. 16, 1992, p. 81-121.
2. Bernard Lamarche, *Déjà vu*, Musée régional de Rimouski, Rimouski, 2006, 5 p.
3. L'œuvre de Martin Boisseau fait également partie de l'activité *Manège urbain 2* qui se tenait sur plusieurs sites de la ville de Rimouski au cours de l'été 2006.
4. La première église de pierre fut construite en 1824 à l'emplacement actuel du Musée. La cathédrale actuelle de style néogothique fut construite entre 1854 et 1859 selon les plans de l'architecte Victor Bourgeau. www.diocesisrimouski.com/egl/cath/cath-pres.html
5. Cette œuvre fait partie de la collection du Musée.
6. Pierre Fresnault-Deruelle, *Le silence des tableaux*, Paris, L'Harmattan, 2004, 142 p.
7. On aura compris que le concept « d'iconologique » développé par Fresnault-Deruelle n'a rien à voir avec « l'iconologie » panofskienne.
8. Pierre Fresnault-Deruelle, *op. cit.*, p. 9.
9. Les bandes vidéo de fiction ou de reportage ont été gracieusement fournies par Télé-Québec et Vidéotron de Rimouski.