

L'immensité du cosmos

Projecto URUBU sobre São João do Lugar Rico ou Projet URUBU sur Saint-Jean-Sur-Richelieu or Project URUBU over Saint John of Richplace de Gisele Ribeiro. Action Art Actuel, du 26 mai au 2 juillet 2006

Sylvain Latendresse

Numéro 210, septembre–octobre 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/17538ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Latendresse, S. (2006). L'immensité du cosmos / *Projecto URUBU sobre São João do Lugar Rico* ou *Projet URUBU sur Saint-Jean-Sur-Richelieu* or *Project URUBU over Saint John of Richplace* de Gisele Ribeiro. Action Art Actuel, du 26 mai au 2 juillet 2006. *Spirale*, (210), 7–8.

Tous droits réservés © Spirale, 2006

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

L'immensité du cosmos

**PROJECTO URUBU SOBRE SÃO JOÃO DO LUGAR RICO
ou PROJETO URUBU SUR SAINT-JEAN-SUR-RICHELIEU or PROJECT
URUBU OVER SAINT JOHN OF RICHPLACE de Gisele Ribeiro**

Action Art Actuel, du 26 mai au 2 juillet 2006.

par SYLVAIN LATENDRESSE

— *Urubu : zool. Vautour de petite taille, répandu dans l'Amérique tropicale. (Le nouveau Petit Robert)*

De grands panneaux placardent les fenêtres. L'espace d'un temps, Gisele Ribeiro transforme le centre d'artistes en une énorme boîte noire silencieuse composée de deux écrans : une installation son et image dont la partie sonore se situe sur le pont Gouin reliant les rives de Saint-Jean-sur-Richelieu à celles de l'ancienne municipalité d'Iberville. À chaque extrémité du pont, des haut-parleurs synchronisés avec quelques secondes d'alternance émettent des mots en français, en anglais et en portugais brésilien, pareils à un écho sur la rivière : *moi, toi, me, you, eu e você...* L'onde des mots se couche à la surface de l'eau.

Dans le centre, les écrans suspendus se font face, semblables à des miroirs, sans toutefois devenir le reflet de l'autre ; en fait, ils s'opposent et se complètent tout à la fois. L'une des projections numériques crée un mouvement descendant, de l'espace vers la terre, des images satellites du pont et de ses rives. Le vautour métallique glisse silencieusement dans la stratosphère. Le second écran termine le circuit en produisant un mouvement ascendant, de la terre vers le ciel. L'artiste filme sa traversée du pont pendant le jour et en soirée en pointant sa caméra vers le ciel. Deux trajectoires délimitées diffusées en boucle s'observent et se rejoignent dans un temps devenu fictif, car elles n'appartiennent pas à l'imédiat. Les images s'enchaînent dans un passé réactualisé par la présence du visiteur, dans l'imédiateté de son contact avec l'œuvre. Pourtant, le temps des projections s'étend dans une durée fixe et cyclique, tout comme les bandes sonores sur le pont. Sans qu'il s'en rende compte, le visiteur du centre inscrit sa propre expérience

dans une réalité fictive dont seule la répétition ou une visite prolongée pourrait lui révéler l'artificialité de la stratégie employée par l'artiste.

La terre vue du ciel. Saint-Jean-sur-Richelieu et le Brésil se côtoient sans que ce dernier soit concrètement présent ; sa nature se fait implicite. Le territoire que l'on perçoit sur l'écran demeure une abstraction, une surface, tout comme le ciel filmé par l'artiste qui se perd parfois sous un gris uniforme. Un rappel du parallèle entre la peinture et la cinématographie, proches parents tributaires de la lumière : l'écran devient la toile. Si ce n'était de la présence d'un mouvement progressif de l'image satellite ou du marquage régulier du ciel par l'apparition

part à l'interprétation ouverte que peut en faire le spectateur. Le circuit se ferme ainsi sur lui-même, recommençant sans fin.

Dans l'obscurité de la nuit, un point lumineux traverse le ciel. Autrefois, cela aurait été perçu comme un signe divin. Sous le soleil, à vue d'œil, ce même point devient invisible, mais pourtant il effectue au-dessus de nos têtes un parcours bien calculé dans les hautes sphères, pareil à un vautour. Le satellite accomplit son périple autour du globe, un urubu métallique nettoyeur de cadavres et accompagnateur de l'âme des disparus. Ce pont, ce cours d'eau, ces rives pourraient se révéler être un ailleurs, réel ou imaginaire. Métaphoriquement, le

intergalactique s'émeut de la fragilité du monde. Perdu aux confins de l'univers, il envoie des satellites dans l'espace, tel un miroir de sa conscience, afin de se donner une idée de lui-même. Narcisse épris de sa propre image, fasciné par sa beauté et saisi d'effroi par le vertige. Un portrait qui révèle la planète dans tous ses états : ses conditions géographiques, morphologiques, météorologiques et sociales. Une technologie qui agit à la fois positivement sur l'homme grâce aux savoirs qu'elle offre, mais aussi négativement, à cause des applications militaires susceptibles de détourner ces connaissances vers des fins non pacifiques.

L'espace du langage

Un ailleurs possible se précise et Saint-Jean-sur-Richelieu se transmute en *São João do Lugar Rico* ou encore en *Saint John of Richplace*. Pour cette raison, la présence du Brésil se fait sous-entendue, implicite. Le titre de l'exposition et les voix sur le pont en portugais, en français, et en anglais introduisent une préoccupation sémantique, celle de l'interprétation, mais celle aussi d'une perte possible et réelle de sens à travers les filtres linguistiques et culturels. Seul le principe d'association avec la langue française permet au marcheur sur le pont de déduire qu'il entend les mêmes paroles dans différentes langues. Imaginons le marcheur ou le cycliste sur le pont : contrairement au visiteur du centre, il n'a pas recherché un contact avec l'œuvre. Il passe et perçoit tout à coup des voix, des voix étrangères, mais qui ne s'adressent pas à lui particulièrement, et dont il n'est pas le seul témoin. Il peut s'arrêter pour écouter ou encore continuer son chemin sans leur porter attention. Les voix se répandent dans les airs comme si elles espéraient une réponse. Nous serions sans doute en droit de penser que le sens de l'être s'exprime à travers un territoire, qu'il est rattaché à son essence, qu'il vient de quelque part. Quelle signification

.....
**Une fois les dieux chassés par la science,
l'homme dans sa solitude intergalactique
s'émeut de la fragilité du monde.**
.....

de lampadaires, nous pourrions considérer ces écrans uniquement sur le plan de jeux de surfaces monochromes, d'un côté divisés par une structure géométrique et de l'autre par une masse inorganique, gazeuse, aux contours imprécis. L'espace des projections se limite au format des écrans, une délimitation dans laquelle le pont Gouin sert d'unité de mesure ; l'image satellite conserve constamment le pont dans son champ de vision alors que dans la seconde image l'itinéraire de l'artiste est déterminé par la dimension du pont et l'expérience physique de la traversée. Les projections de la ville établissent un rapport d'objectivité excluant tout affect par un quasi-statismisme des données tandis que celles du ciel font surgir la subjectivité, laissant une grande

le pont conserve tout de même sa fonction de relier deux rives, deux espaces, deux pays, deux cultures. Seule la connaissance des cartes et du territoire de la région nous offre la possibilité d'arrimer l'image au lieu connu, Saint-Jean-sur-Richelieu, et de fonctionner par associations. Le vautour guide le visiteur d'un côté à l'autre de la rivière, de la terre vers le ciel, pareil au vieux Charon sillonnant les eaux du Styx. Dans un tout autre ordre d'idées, le satellite accomplit exactement la même fonction : relier la terre à sa propre image. En pointant sa caméra vers le ciel, Gisele Ribeiro établit le relais avec l'autre rive, elle crée un parallèle.

Une fois les dieux chassés par la science, l'homme dans sa solitude

une langue a-t-elle lorsqu'elle perd son sens une fois extirpée de son territoire physique et culturel? Elle devient un son agréable pour les uns, désagréable pour les autres, ou elle nous laisse dans l'indifférence la plus complète. De même, rien ne relie les passants à la partie présentée au centre; ils peuvent passer outre. Une dichotomie s'installe alors entre le son et l'image, un écart de temps et d'espace entre le langage parlé et le signe visuel.

Le visiteur qui n'a accès qu'à l'aspect visuel se fait « sourd » aux voix sur le pont, alors que celui qui est en contact uniquement avec l'aspect sonore se fait « aveugle » aux images, mais dans les deux cas, la perception doit s'étirer dans l'espace et le temps afin d'être totale. Gisele Ribeiro décompose le procédé vidéographique, l'image d'un côté et le son de l'autre, et révèle la nature du médium pour mieux le disséquer. Aucune *mimesis* possible, aucune continuité narrative, aucune présence

Gisele Ribeiro souligne les mutations de l'espace du langage, une mouvance de l'être qui modifie notre perception dans un lieu et un temps fictifs.

humaine n'apparaissent sur les écrans. L'artiste nous oblige à rester constamment à la surface des choses. Urubu devient un révélateur existentiel. Gisele Ribeiro souligne les mutations de l'espace du langage, une mouvance de l'être qui modifie notre perception dans un lieu et un temps fictifs. L'installation paraphrase le célèbre tableau de Paul Gauguin : « *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* » Les différences culturelles s'évanouissent un moment et l'œuvre nous éveille à cette sensation : nous ne partageons qu'une petite bille bleue égarée dans l'immensité du cosmos. ●

Distance graphique

LOUIS RIEL, L'INSURGÉ de Chester Brown
Casterman, « Écritures », 278 p.

En 1869, la Compagnie de la Baie d'Hudson vend au gouvernement canadien la Terre de Rupert que lui a cédée le roi d'Angleterre deux siècles plus tôt, une transaction de 300 000 livres qui permettra au Canada de s'étendre enfin vers l'Ouest. Pour les communautés établies aux abords de la rivière Rouge, près de l'actuel Winnipeg, c'est la consternation. Fondée en 1812, cette colonie agricole de douze mille âmes compte quatre-vingt pour cent de Métis dont la majorité parle français et pratique la religion catholique. Ayant déjà songé à s'intégrer aux États-Unis, ceux-ci ne voient pas d'un bon œil une annexion au sujet de laquelle ils n'ont pas été consultés. Et lorsque le gouvernement fédéral leur envoie comme lieutenant-gouverneur William McDougall, un farouche orangiste hostile aux catholiques, la colère déborde. Les Métis instituent leur propre gouvernement, interdisent l'entrée de McDougall sur leur territoire, s'emparent du fort Garry et élisent à leur tête Louis Riel, un compatriote éduqué chez les Sulpiciens de Montréal qui s'imposera graduellement comme leader de la future rébellion de 1885.

Personnage complexe de l'histoire canadienne, fondateur du Manitoba et emblème de l'oppression de toutes les minorités du Canada par les anglophones protestants, Louis Riel n'en est pas à sa première apparition dans les vignettes du neuvième art. L'Italien Hugo Pratt, créateur de *Corto Maltese*, avait déjà fait d'un de ses descendants, « Jesuit Joe », le héros d'un album éponyme paru en 1980. Plus près de nous, en 1996, Zoran et Toufik signaient un *Louis Riel, le père du Manitoba* (Éditions des Plaines), tandis que *Le crépuscule des Bois-Brûlés*, une série que Christian Quesnel réalise depuis 1995 aux « Éditions du Vermillon », se consacre au Manitoba de l'époque. Se distinguant de ces différents projets par son ampleur et par la singularité de sa réflexion esthétique, l'œuvre de l'artiste torontois Chester Brown, *Louis Riel, l'insurgé* (paru d'abord en feuilleton et en anglais chez Drawn & Quarterly, entre 1999 et 2003), se démarque par sa volonté

de retracer les causes de la rébellion métisse en proposant une vision duelle mais non manichéenne du conflit. Vision accompagnée d'une intéressante approche graphique qui maintient son sujet à distance, mimant l'objectivité historique.

Cette première entorse à l'histoire, reconnue par l'auteur dans une note (en réalité, Macdonald avait envoyé ses ministres William McDougall et Georges Étienne Cartier pour représenter son gouvernement), a l'avantage de resserrer l'intrigue autour des

Évitant le manichéisme [...] Chester Brown représente une situation née d'une multitude d'oppositions bipartites qui ne manquent pas de s'entrecroiser...

Un duel entre Riel et Macdonald

Évitant le manichéisme auquel se prête facilement son médium, Chester Brown représente une situation née d'une multitude d'oppositions bipartites qui ne manquent pas de s'entrecroiser : opposition entre le Canada et les États-Unis, l'Europe et l'Amérique, les Blancs et les Métis, les francophones et les anglophones, les catholiques et les protestants, la raison d'État et les aspirations des petites collectivités... Mais la révolte des Métis, chez Brown, est surtout causée par un ensemble de facteurs irritants dont plusieurs sont liés à l'arrogance d'Ottawa et à son incompréhension face aux particularités culturelles d'un lointain territoire qu'il fallait mettre plusieurs semaines à atteindre à l'époque, le plus court chemin passant par... les lignes ferroviaires américaines.

Loin de proposer une biographie exhaustive de Riel (sa mère et sa femme n'apparaissent respectivement que dans deux et quatre des 1325 cases que compte le livre), l'œuvre est essentiellement centrée sur le conflit politique puis armé entre les Métis et le gouvernement fédéral. Prenant fin par l'exécution de Riel à Regina, en novembre 1885, l'album s'ouvre à Londres en mars 1869 où John A. Macdonald négocie l'achat de la Terre de Rupert avec les représentants de la Compagnie de la Baie d'Hudson.

deux figures prédominantes et antagonistes que sont Riel et le premier ministre canadien, entre lesquels s'instaurera une sorte de guerre à finir.

Macdonald apparaît dans ce livre comme un politicien typé : animé d'ambitions centralisatrices, il prend des décisions en fonction des échéances électorales et n'hésite pas à user de corruption. Refusant de « *laisser se développer un autre Québec* » dans les Prairies, il n'entrevoit pas y établir d'institutions démocratiques tant que ne seront pas installés les nouveaux fermiers qui lui permettront d'obtenir une majorité anglaise. Après la fondation du Manitoba, Macdonald rompt également sa promesse en attribuant à des immigrants ontariens les parcelles de terres situées le long de la rivière Rouge, forçant les Métis qui y étaient déjà établis à émigrer en Saskatchewan. Reprenant la thèse des historiens Don McLean et Douglas Neil Sprague, Chester Brown relate même le complot élaboré par le premier ministre et par le président du Canadien Pacifique, George Stephen : ne pouvant justifier l'énorme subvention qu'il voulait accorder au CPR, au risque de perdre ses élections, Macdonald accéléra le déclenchement de la rébellion métisse par une série de provocations, ce qui lui permit d'envoyer par train deux mille soldats afin de stopper les derniers insurgés. Ayant ainsi démontré l'utilité de poursuivre la construction du chemin de fer auprès de ses électeurs ontariens, le politicien