

Jacqueline Salmon et Lorraine Fontaine

Nathalie Daniel-Risacher

Number 42, Winter 1997–1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9824ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Daniel-Risacher, N. (1997). Jacqueline Salmon et Lorraine Fontaine. *Espace Sculpture*, (42), 43–44.



Salmon Jacqueline Fontaine Lorraine

Nathalie Daniel-Risacher

Vue partielle de l'exposition de Jacqueline Salmon et de Lorraine Fontaine au Centre culturel canadien à Paris, du 28 février au 18 avril 1997. Photo : Brice Desrez. Courtoisie des Services culturels de l'Ambassade du Canada à Paris.

C'est d'abord l'histoire d'une rencontre. Rencontre entre deux femmes et un paysage, rencontre entre deux femmes dont la quête se déploie dans des directions parallèles, des parallèles qui, selon les lois paradoxales d'une géométrie non-euclidienne, finissent par se croiser dans un lieu unique. C'est ensuite l'histoire d'un pays dont les origines ou les fondements sont intimement liés à la nature, à ses ressources comme à ses dangers.

Cette exposition, au Centre culturel canadien à Paris, du 28 février au 18 avril 1997, se déroule sous le signe de l'intersection, au carrefour de deux pays et de deux cultures, de deux personnalités aussi qui sympathisent au détour d'un chemin pour présenter deux œuvres différentes qui se font écho.

Jacqueline Salmon est une photographe française partie au Canada en quête de grands espaces et qui revient en France investie d'une mémoire. Lorraine Fontaine, artiste canadienne, a sillonné les rives de l'île d'Orléans, à la recherche de vestiges, charriés par le fleuve, d'une nature étouffée par la proximité de la grande ville (Québec). La rencontre entre ces deux artistes s'est faite au terme d'un cheminement individuel qui était en même temps la fin d'un voyage, pour nous offrir un récit qui s'articule autour de quelques thématiques communes.

Leur travail explore les notions de temporalité et de mémoire. La photographie de Jacqueline Salmon tente de s'appropriier le mouvant,

d'immobiliser le changeant et d'arrêter la fuite du temps. Les installations de Lorraine Fontaine mettent la nature entre parenthèses en conservant ce qui, en elle, offre le moins de prise aux outrages du temps. L'univers que constituent ces œuvres conjointes évoque celui du conte. L'arbre, notamment, est investi ici d'un pouvoir féérique, celui d'héberger l'humain et d'exprimer ses affects dans l'amour comme dans la colère. Chez Jacqueline Salmon, il devient à la fois personnage menaçant dont les branches recroquevillées et dépourvues de feuilles évoquent de longs bras menaçants, ou bien, chez Lorraine Fontaine, sorte de princesse endormie, couchée dans un sarcophage de verre qui rappelle celui décrit par les frères Grimm dans *Blanche-Neige*.¹

À travers l'ensemble de l'exposition se dessine l'image d'une forêt imaginaire, habitée d'êtres fantastiques : les arbres pétrifiés prennent forme humaine ou évoquent la sauvagerie imprévisible d'une nature non domestiquée.

Les photographies de Jacqueline Salmon mettent en scène les éléments d'un paysage déserté. La série intitulée *In deo*, est un hommage aux nations indiennes, premières occupantes du sol nord-américain qui, selon une étymologie imaginaire auraient reçu leur nom des premiers colons du fait de leur beauté : ils sont les hommes faits "à l'image de Dieu" (*in corpus Deo*). Les diptyques se composent d'un volet représentant une roche en gros plan au-dessus de laquelle

l'artiste a imprimé le nom d'une personnalité indienne, symbole de la résistance à la volonté occidentale d'appropriation à la fois de la culture et du territoire. L'autre pan représente un paysage montagneux au premier plan duquel se dresse un arbre desséché, parfois recroquevillé sur lui-même, victime du temps ou de la maladie. Les noms gravés sur la roche sont aussi l'écho de voix dont les langues ont disparu ou sont menacées d'extinction, d'une civilisation en train de périr dans l'uniformisation et perdre jusqu'aux traces de sa spécificité. La forêt se dessèche faute d'être habitée ou investie d'une vie spirituelle. Contre cette menace d'érosion, le verre qui protège les épreuves fait figure de rempart.

Ces photographies en noir et blanc, de grands formats, occupent les murs d'une pièce au centre de laquelle Lorraine Fontaine a déployé son installation. Celle-ci se compose de trois photographies : l'une de l'artiste debout, appuyée contre un tronc d'arbre (*homme-arbre-eau, l'être fleuve*), l'autre représente un arbre tronçonné, couché, dont la forme en baguette de sourcier évoque un phallus (*arbre nu et tronqué*), la troisième enfin, disposée à l'horizontale au-dessus d'un sarcophage de métal, représente un maigre tronc dont l'extrémité repose sur quelques pierres. Cette photographie s'intitule *premier pont de l'île* et constitue la première partie d'un diptyque avec un autre sarcophage comme pendant. Le *deuxième pont de l'île* est composé de trois frêles bâtons repo-

sant à leurs extrémités sur des pierres entassées. Ces vestiges qui évoquent les jeux de l'enfance sont protégés de l'usure du temps par leur coffre d'acier et de verre mais semblent enfouis à tout jamais dans les limbes de la mémoire. Le parallèle entre l'œuvre de l'art et celle de la nature est souligné dans l'élément sculptural intitulé *pont-quai-lieu de passage*, où s'assemblent la forme aléatoire produite par les rousils du fleuve et celle qui résulte de la technique humaine. Celui-ci montre une sorte de passerelle en acier au-dessus de laquelle sont disposés à la verticale sept fragments de bois d'épaves vieillis dont chacun est fixé entre deux plaques de verre.

Une installation conçue à partir d'éléments naturels suscite un certain nombre de questions sur le statut de l'œuvre : la nature produit-elle des œuvres que nous pourrions nous contenter de recueillir ? comment naît cette familiarité entre le paysage et l'âme humaine ?

La nature semble en elle-même d'une totale indifférence. Elle se renouvelle de manière cyclique selon une "histoire quasi-immobile" comme l'écrit Fernand Braudel² et sa survie ne dépend en rien des interventions humaines. Le rapport entre l'homme et la nature ne se vit donc pas dans la réciprocité puisque l'humanité apparaît clairement comme un moment insensé et éphémère. Même si, par le biais de la technique moderne, il semblerait que l'homme ait finalement pris le pouvoir sur elle, l'ait "arraisonnée", selon le

mot de Martin Heidegger, c'est-à-dire soumise à une rationalisation triomphante en la réduisant au seul rang de ressource, elle demeure cependant une puissance irréductible. Elle symbolise ce qui, en l'homme, dépend de la sensibilité et échappe en partie à la vocation totalisante du *logos*. Rilke notait : «Avouons-le, le paysage est une chose étrangère pour nous et l'on est terriblement seul sous les arbres qui fleurissent et parmi les ruisseaux qui coulent. Seul avec un homme mort, on est moins abandonné que seul avec des arbres, car quelque mystérieuse que puisse être la mort, plus mystérieuse encore est une vie qui n'est pas notre vie, ne participe en rien à la nôtre, et célèbre sans nous voir ses fêtes auxquelles nous assistons avec une certaine confusion comme des hôtes arrivant par hasard et qui parlent un autre langage.»³

Jacqueline Salmon et Lorraine Fontaine trouvent leur source

d'inspiration dans deux matériaux bruts : le bois, souvent mort voire pétrifié, et la roche, c'est-à-dire ce qui dans le monde végétal ou minéral est à la fois le plus durable et le moins vivace. C'est donc paradoxalement à travers la matière la plus inerte que va se manifester la vie. Les troncs et les rochers évoquent les existences perdues, les civilisations oubliées. Dans l'Antiquité, ils symbolisent l'immortalité lorsque Philémon et Baucis sont transformés en arbres par Zeus reconnaissant ou lorsque les Gorgones dardent leurs regards pétrifiants sur de pauvres mortels. Ils deviennent corps incorruptibles, toujours debout alors que le souvenir s'est perdu ou que le sens ne paraît plus intelligible. Le foisonnement de la nature offre une autre grande similitude avec l'art : celle de la production gratuite, de l'absence de nécessité, de l'imprévisibilité : les arbres tordus se présentent à la vue comme de curieux écha-

faudages qui ne conduisent à rien, la roche striée sur laquelle se dessine une géographie spontanée ne vise par là aucun but.

Si la nature s'exprime à travers un langage, alors elle n'a de sens que pour celui qui la déchiffre, celui qui en elle reconnaît chacun des termes d'un vocabulaire intime, issu d'une problématique personnelle mais renvoyant à l'universalité des affects. Ainsi la nature n'a donc d'autre langage que celui que lui font tenir les artistes. Si les bois échoués sur les rives du Saint-Laurent n'avaient pas de sens, le fait qu'ils soient sertis ou photographiés nous les restitue à travers le filtre d'une subjectivité : ils deviennent mélancoliques, menaçants, ludiques... La nature est donc esthétisée lorsqu'elle commence à échapper au naturel. Si la nature fournit les mots, l'art seul construit la phrase qui donne sens.⁴ ■

NOTES :

1. "Sie sprachen: "Das können wir nicht in der schwarze Erde versenken", und ließen einen durchsichtigen Sarg von Glas machen, daß man es von allenseiten sehen konnte." "[Les nains] dirent : "nous ne pouvons pas (...) faire descendre [Blanche-Neige] au fond de la terre noire" et il firent fabriquer un cercueil de verre transparent de sorte que l'on pouvait la voir de tous côtés." *Sneewitchen, Märchen der Brüder Grimm*, Knauer, Berlin, 1937.
2. Fernand Braudel: *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Arman Colin, 1979.
3. Reiner Maria Rilke: *Essais sur l'art. Sur le paysage: Worpsswede*; Éditions du Seuil, Paris 1966
4. L'exposition se tenait au Centre culturel canadien à Paris du 28 février au 18 avril 1997, au Centre d'Art Contemporain de Basse-Normandie à Hérouville-Saint-Clair du 29 avril au 15 juin, et a été proposée par l'artothèque-bibliothèque d'Annecy au Forum-Expo de Bonlieu du 3 octobre au 2 novembre 1997.

David Robinson

Inhabitants

Paula Gustafson

Vancouver sculptor David Robinson's *Inhabitants* project is a departure in both scale and concept from the "welded metal grids on which realistically sculpted male figures are precariously perched," described in the October 1996 issue of *Art in America*. The Robinson sculptures Seattle art critic Matthew Kangas was writing about—*Artifice & Edifice*, for example, which consists of a 12-foot long construction crane suspended by guy wires strung through the neck and shoulders of a standing male nude—are direct reflections of Robinson's day-jobs working as a labourer on some of Vancouver's high-rise buildings. Portrayals of the dangerous tensions between humans and machine, they depict human identity, gravity, and technology caught in frail balance.

The *Inhabitants* project, by contrast, is not one sculpture but multiple castings; not one installation but many. The first phase of the project, exhibited at the

Richmond Art Gallery during June 1997, presented the six life-size plaster figures Robinson intends to cast in polymer/gypsum and temporarily place in public spaces.

"The standing figure could go just about anywhere, but the seated figure, I'd like to get installed into one of the city buses," Robinson explained during a May 30, 1997 interview. He anticipates there may be hurdles to getting permission for some of the urban sites in Vancouver where he would like to place his sculptures, but suggested that, in the case of the seated figure, "it might just be a question of strapping him down and paying his fare."

The six *Inhabitants* sculptures, which bear an uncanny resemblance to the long, lean physique of the 33-year-old sculptor, are intended to represent "everyman". Although Robinson shrugs off any mention of symbolic forms, he admits he is concerned with how people



David Robinson, *Inhabitants: an urban installation*, 1997. Photo: KM Studios.

"connect" with a rapidly changing city landscape. In his artist's statement he writes that he hopes the *Inhabitants* project "will bring my work into direct contact with the city it critiques, acting as a catalyst and crucible for personal and collective reflections on place and belonging for the city dweller."

He cites the experience everyone has had, of driving down a street and discovering a vacant lot where a building stood just days before. "You can't think what was there—or you can, and there are sentiments and attachments to it. Maybe the new building that goes up will also have associa-

tions, or maybe it will just be new," he muses.

Unlike his construction-matrix sculptures, which Robinson describes as "controlled", the six *Inhabitants* figures are constructed from burlap-wrapped styrofoam skeletons which he coats with layerings of plaster. While he says he enjoyed the architecturally-ordered methods of making his earlier sculptures, "relinquishing that control to the voice of this wonderful medium is very exciting." His plaster figures appear as rough modellings, their skins ambiguously polished in some areas and unfinished in others. At the same time, he notes that "this work is really no