

Bertrand Lamarche, Ellipse

Marie Siguier

Number 125, Spring–Summer 2020

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/93272ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Siguier, M. (2020). Review of [Bertrand Lamarche, Ellipse]. *Espace*, (125), 89–91.

technology's acceleration on human consciousness. As humans, we are linked not by the basic appeal of our shared humanity—not even in the face of the grave menace of mass extinction, but rather by what our existence represents within international economic trade relations—at least this is the message that both the simulated superstars attempt to present. At a given point, virtual Taylor Swift suggests: “maybe simulating simulated behaviour is the only way we have of being for real.” The artist used a neural network that he trained to scrape the internet for images of Swift and Murillo and reassemble them into the recognizable visages that were animated for the film. The result is uncanny. Yet, this technology is omnipresent in our life, it is in every app that applies a filter to your face, it is the tool that unlocks your smartphone. At a certain point in the film “Murillo” returns to European philosophy, specifically Kantian ethics and the idea of a “universal human subject” distinct from nature as the basis for the concept of Human Rights Law. With Facebook algorithms, machine-learning and artificial intelligence gaining exponential influence on our societies, the video posits two unresolved concerns: human rights and the very category of “being” human. By weaving raw and simulated footage into a seamless cinematic assembly, Kulendran Thomas makes evident that this is a deeply entangled and increasingly difficult problem to resolve. But the piece raises important questions and explores speculative proposals to replace the tightly-bound territories of nations-states by way of using distributed networks. In this sense, Thomas's thought experiment is to imagine what a self-governed state would be like if conceived of as a distributed network rather than a bounded territory.

At various strategic moments in the film, the paintings and sculptures of Ananda and Gunatilake are made visible by an interruption in the video's images. This is a tour de force tactic that complicates the critical discourse within the video, making its machinist gambit an evident contrast to the physical tangibility of the objects confined behind the screen. This effectively redirects the viewers to focus on the space they inhabit in the gallery: it is a strategic tool to posit them in relation to those objects and momentarily disconnect them from the flow of images that barricaded these objects from their vision in the first place. This is where the strength of the piece is manifest, in using technology to assert a well-rounded critique of society while highlighting its problematic posture and omnipresence in human consciousness. But before providing an answer, or a way out of this two-fold puzzle, the video loops and the viewers are thrown back to where they started.

Anaïs Castro is a curator and writer based in Toronto and New York. Over the years, she has curated a number of exhibitions in Canada, the United States, the United Kingdom, Germany, Switzerland and China. She is one of the founding members of the curatorial collective The Department of Love and an editorial member of *Daily Lazy*. Her articles are published regularly in *esse art + opinions*, *ESPACE art actuel* and *this is tomorrow*.

Bertrand Lamarche, *Ellipse*

Marie Siguier

GALERIE JÉRÔME POGGI

PARIS

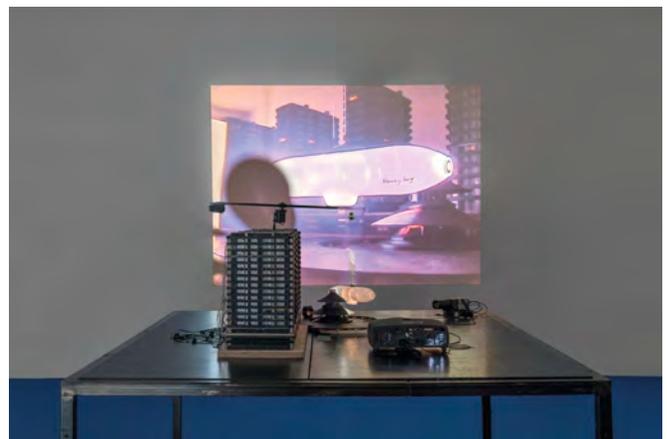
30 NOVEMBRE 2019 –

11 JANVIER 2020

Le délabrement de la tour constituait un modèle du monde vers lequel les entraînait l'avenir : un paysage au-delà de la technologie, où chaque chose tombait en ruine, ou bien de façon plus ambiguë, participait à des combinaisons inattendues et pourtant plus riches de sens. Laing réfléchit sur ce point – parfois, il lui semblait difficile de ne pas croire qu'ils vivaient dans un futur qui était déjà arrivé et avait épuisé ses possibilités.

J. G. Ballard¹

Pour sa troisième exposition personnelle à la galerie Jérôme Poggi, Bertrand Lamarche explore la face cachée de nos agglomérations urbaines tentaculaires à partir du panorama de la ville de Nancy, marquée depuis les Trente Glorieuses par un urbanisme de barres et de tours, ces impasses verticales qui constituent la pierre angulaire du modernisme architectural. Déployant un ensemble de collages, de dispositifs mécaniques, de maquettes et de films, il échafaude une uchronie mélancolique d'après le modèle d'une ville existante dans laquelle convergent ses intérêts pour le langage cinématographique, les



phénomènes météorologiques, les distorsions spatio-temporelles, les basculements d'échelles et l'architecture des grands ensembles. Dans ce paysage métallisé, hallucinant de bitume et de béton, l'évolution historique de la ville devient un objet narratif, laissant place à une constellation de réalités parallèles dans lesquelles les repères spatio-temporels se distordent et se confondent.

Depuis une trentaine d'années, les alentours de la gare ferroviaire de Nancy et ses gigantesques tours d'habitation héritées de l'après-guerre sont devenus les fondations de la cité spectrale fantasmée par l'artiste. Dégageant une atmosphère de *no man's land*, vaguement envahissante, *The Model* (2019), dont la première occurrence date de 1993, est une œuvre hybride suspendue entre dispositif processuel et maquette à



l'échelle 1/87 du quartier Saint-Sébastien à Nancy, un important projet de rénovation urbaine des années 1970 marqué par quatre grandes tours dont le gigantisme annihile physiquement et symboliquement l'échelle humaine. Hanté par ces modèles architecturaux, Lamarche les arrache à leur territoire d'ancrage et les transpose dans le champ uchronique de l'art, juxtaposant sur la trame d'un site concret des vestiges industriels, des constructions existantes, des projets sans commanditaire et des architectures imaginaires. Dans la lignée de Jean-Jacques Lequeu, il revendique la fabrique de programmes architecturaux indifférente à toute réalisation effective. Dès lors, la maquette d'architecture devient simultanément un objet d'expérimentation, un dispositif évolutif et expérimental et une machinerie narrative à travers laquelle défilent de multiples projections fictionnelles. Sans dissimuler son fonctionnement, volontairement laissé visible avec ses bricolages de câbles et d'appareils identifiables au premier regard, cette ville en miniature apparaît comme le théâtre d'évènements incessants qui s'anime devant nos yeux. Arpentant la galerie, le visiteur évolue dans ce monde incertain en étant témoin d'une pluralité de phénomènes, le propulsant dans des états intérieurs de fascination.

Plus précisément, dans *The Model*, l'artiste hybride un projet urbanistique existant et partiellement disparu à ses œuvres antérieures ou au projet utopique d'une station d'arrimage pour zeppelin au sommet de l'Empire State Building à New York, convoquant le long travelling durant lequel

une caméra enregistre en temps réel le voyage entre Manhattan et Staten Island dans *News from Home* (1977) de Chantal Akerman. Dans ce paysage bétonné aux procédés cinématographiques rudimentaires, le présent s'étire, se ralentit et se répète indéfiniment, comme une ellipse avec le lancinant passage du dirigeable Nancy Boy. En présence d'un dispositif d'enregistrement en temps réel qui diffuse simultanément l'image qu'il produit, *The Model* met en crise les notions de lieu et d'espace-temps. Nous sommes aspirés à notre insu dans l'œuvre au gré d'effets d'immersion et de répulsion, obstruant par intermittence, avec notre corps, l'œil de la caméra qui filme simultanément la chorégraphie atmosphérique des grains de poussière contenus dans la galerie.

Dans *The Tower* (2019), la tour Thiers, livrée en 1975 par Michel Folliasson, marqueur du paysage urbain nancéien, s'ouvre sur une dimension parallèle. Un tunnel métaphorique sans fin (*Poursuites*, 2015-2017), projeté sur un écran géant, offre la vision endoscopique des réseaux souterrains urbains ou d'un hall d'entrée (*Lobby*) dans lequel on s'engouffrerait comme sous l'emprise aspirante d'un vortex reliant des régions distinctes de l'espace-temps. La météorologie et le cinéma sont, depuis toujours, deux sources fondamentales d'inspiration de l'artiste pour leur caractère évolutif et mouvant qu'il combine constamment à un répertoire de formes aux propriétés hypnotiques ou empruntées aux champs de la thermodynamique et de la météorologie

tels que le cercle, l'ovale, le cône, la spirale ou le tore qu'il réactive dans chacune de ses expositions. Ces formes sont de puissants supports de projection métaphorique et analogique qui s'autogèrent et se déforment devant nos yeux jusqu'au vertige.

Obsessionnelle dans le vocabulaire de l'artiste, la structure ramifiée de la grande berce du Caucase, une variété d'ombellifères aux propriétés urticantes, ici frappées de gigantisme, sert à construire un décor miniaturisé d'ombelles géantes, digne du voyage de Gulliver chez les Lilliputiens (*Sans Titre, Berces*, 2019). Des ombelles séchées, plantées sur des trépieds, gravitent sur elles-mêmes avec lenteur. Comme dans un théâtre d'ombres, la projection de leurs silhouettes fantomatiques et menaçantes bouscule les jeux d'échelles. Dans la continuité de sa vidéo *Le Terrain Ombelliférique* (2005), un vaste jardin sauvage imaginaire et hypnotique sur une zone en friche près du viaduc John F. Kennedy de Nancy, il invite à rejoindre des mondes parallèles.

1. J. G. Ballard, IGH, dans *La trilogie de béton*, Gallimard, Paris, 2014, p. 643.

Diplômée de l'École du Louvre et en Esthétique à Sorbonne Université – Faculté de Lettres, Marie Siguier est actuellement assistante de projets relatifs aux expositions et éditoriaux auprès du commissaire d'exposition Jérôme Sans. Elle a été assistante éditoriale au studio Tomás Saraceno (Berlin) dans le cadre de son mémoire *Vibrer avec le cosmos. Les trajectoires écologiques du Studio Tomás Saraceno* sous la direction de la conservatrice Marie-Ange Brayer qu'elle a assistée sur plusieurs expositions au service Design & Prospective industrielle, MNAM-Cci – Centre Pompidou. Elle publie régulièrement dans des revues et des catalogues d'exposition, et poursuit ses recherches au croisement de l'art contemporain et de l'épistémologie des sciences.

Emmanuelle Léonard, *Le déploiement*

Christophe Scott

**GALERIE DE L'UQAM
MONTRÉAL
1^{er} NOVEMBRE 2019 –
25 JANVIER 2020**

La Galerie de l'UQAM présentait récemment une exposition d'œuvres inédites de l'artiste québécoise Emmanuelle Léonard, commissariée par Louise Déry. Réalisées dans le Grand Nord canadien, les projets photographiques et vidéographiques de l'artiste étaient rassemblés sous le titre *Le déploiement*. Léonard a amorcé le corpus d'œuvres en 2018 dans le cadre d'une résidence de recherche au sein du Programme d'arts des Forces armées canadiennes.

Établi en 1916, ce programme s'est transformé au cours de son histoire afin de permettre à des artistes de rendre compte du travail militaire canadien. En y prenant part, l'artiste est parvenue à porter un commentaire critique sur les conditions de travail des militaires dans l'Arctique, poursuivant des recherches entamées il y a une quinzaine d'années et portant sur les groupes hiérarchisés issus de diverses institutions sociales, notamment judiciaires et religieuses.

Tout en s'intéressant principalement à la militarisation du Haut-Arctique et à ses conséquences politiques et environnementales, Léonard a posé un regard poétique sur les paysages du Grand Nord et sur le sentiment d'isolement dont témoignent ses représentations. Ainsi, si la réalité professionnelle des soldats canadiens semble être au cœur des préoccupations de l'artiste, celle-ci semble aussi s'intéresser aux conditions climatiques rigoureuses du Grand Nord. Traduit comme le symbole d'une certaine austérité, le paysage hivernal est omniprésent sur les photographies et dans les vidéos qui témoignent des défis techniques rencontrés par l'artiste dans la réalisation du projet.

L'œuvre vidéographique *Opération Nunavut* (2019) se présente sous la forme d'un diptyque de très grand format. Présentée dans la pièce centrale de la galerie, la double projection montre des images tournées durant un exercice de survie de soldats stationnés à la base militaire canadienne de Resolute, à l'extrême nord du soixante-dixième parallèle. Cette manœuvre d'entraînement, qui vise aussi à affirmer la souveraineté canadienne dans le Haut-Arctique, se trouve, dans la vidéo, confrontée à la sévérité du froid extrême et des tempêtes de neige qui englobent parfois tout l'écran. *Opération Nunavut* fait ainsi appel à une esthétique du sublime, où l'inefficacité des efforts d'adaptation des soldats prend sens dans la blancheur étouffante des images de neige. Celles-ci apparaissent d'autant plus inquiétantes lorsqu'on considère l'évocation des tensions militaires entre le Canada et la Russie, qui se sont accentuées dans le Grand Nord à la suite des effets du réchauffement climatique sur la région.