

Entrevue de Reno SALVAIL

par Daniel BÉLAND

Du mont Éternité j'ai aperçu le cap Tourmente.

Daniel Béland : Dans un premier temps, j'aimerais que l'on aborde l'exposition que tu présenteras très prochainement à l'Œil de Poisson. Je voudrais que tu en indiques le point de départ et que tu décrives les éléments qui la compose.

Reno Salvail : L'exposition que je présente à l'Œil de Poisson a son origine dans une randonnée que j'ai faite il y a quelques années près de Banff en Alberta. A un certain endroit dans les Rocheuses, il y a la ligne de partage des eaux que les anglophones appellent *Great Divide*. En ce point, l'eau qui ruisselle du côté ouest, va dans le Pacifique, alors que celle qui coule du côté est, descend par les rivières jusque dans la Baie d'Hudson puis dans l'Atlantique. En ce lieu précis, tu peux être à cheval sur cette frontière, c'est l'origine de mon propos, imaginer les sensations corporelles que l'on peut ressentir lorsque le sang irriguant le côté droit coule vers le Pacifique et celui du côté gauche coule vers l'Atlantique. Si on suit le courant de la circulation sanguine, on peut aller jusqu'à l'océan, c'est un transfert cosmique de la montagne à la mer.

Une aventure commence à laquelle s'entremêle une autre expédition que j'ai faite dans le Grand Nord. Je me promenais à bord d'un canot que les Inuits appellent un «freighter», qui a sûrement 30 pieds de long, mais sur le détroit de Westenholme, qui sépare la baie d'Hungava de la Baie d'Hudson, c'est vraiment une coquille de noix, car les courants qui se rapprochent de la côte viennent de trois endroits différents, de la mer Arctique, de la Baie d'Ungava, et de la Baie d'Hudson. Tous ces courants différents se heurtent et forment des siphons, ce sont des remous incroyables. Dans l'exposition, j'ai essayé de décrire un de ces remous dans lequel un kayak s'engouffre. Alors, mon personnage, qui est à cheval sur la Grande Division, se retrouve dans un kayak en train de tourner dans un remous, puis, il se réveille sur la plage d'une petite île. Une île où il y a des palmiers, des oeuvres d'art, des artefacts, comme par exemple : une lyre aztèque fabriquée avec un crâne humain, Une sculpture en marbre blanc de l'époque romantique.

C'est un peu comme si le héros se retrouvait dans le coma ou quelque part au paradis. Il a eu affaire aux forces de la Nature et elles l'ont vaincu. On part d'une aventure réelle et on se retrouve dans un rêve. Un rêve qui peut être court ou qui peut être définitif. Là, je laisse le public en décider, est-ce juste un évanouissement ou est-ce la fin? Donc, les objets, les sculptures font la narration de cette histoire. Nous retrouvons dans l'exposition le kayak dont je me suis servi pour naviguer, celui-ci est suspendu à l'envers et semble tourner dans un siphon. Puis, une forme allongée reprend de façon symbolique celle du kayak, cette forme peut-être un cercueil ou une aiguille de boussole gigantesque qui pointe un paysage nordique photographié par le satellite radarsat. Appuyée sur

un mur, une autre sculpture en forme de pagaie fantastique, un immense outil de propulsion, qui comme un balai de sorcière peut t'emmener très loin, très très vite.

Je joue avec l'échelle, je joue avec la réalité et le rêve. Même chose avec les séries d'images. Ce sont les photographies d'un paysage de montagne avec le protagoniste comme principal sujet — , elles se décomposent, deviennent mi-plaine, mi-plage et progressivement se font complètement oniriques, on voit l'embarcation elle-même qui se métamorphose, qui devient une hallucination. Est-ce la vision de l'homme, transformée par l'eau qu'il a dans les yeux en tournant dans le siphon, ou est-ce un délire?

Sur l'image qui termine cette première série, il y a un paquebot s'en va au loin. Entre cette première série et la suivante, une grande photographie d'une urne mortuaire en pierre calcaire rongée. Suit une série de photographies de souvenirs qui montrent un faune dans un parc, une ouverture dans le feuillage d'un arbre, cette ouverture en contre-jour, a la même forme que la statue sans bras placée dans le même axe. C'est le rêve de la nature et celui de la culture qui s'entrecroisent. Une sculpture voluptueuse en marbre de l'époque romantique, ou est-ce romain? Juste à côté une image de fougères luxuriantes. Finalement, en bout de série, un instrument de musique antique, une lyre aztèque, faite avec un crâne humain chevelu sur lequel on a fixé des cornes de vaches et des cordes. La boîte crânienne fait office de caisse de résonance et la musique vient de la bouche du défunt. C'est la mort, mais la mort joyeuse. De l'autre côté, face à ces images, on retrouve des objets du même type mais en trois dimensions. Ce sont objets fétiches qui forment comme une collection, il y en a que j'ai fabriqué moi-même et d'autres que j'ai trouvés ou que j'ai récupérés, ils font parti de mon univers, ils sont le point de départ de mes images et de mes sculptures C'est mon musée imaginaire.

Le texte est écrit en rouge au bas de la bande d'images et il y a un autre texte sous la photo de l'urne. Cet ensemble agit comme une image principale et sa prédelle.

D. B. : Pour poursuivre sur cette idée du texte, quel statut a-t-il dans ton travail?

R. S. : Le texte est là pour ouvrir plus de pistes au spectateur, c'est-à-dire qu'il est là comme une voix off au théâtre. Bien qu'en fait je pense que le spectateur pourrait se débrouiller sans le texte. Mais j'aime le texte, qui agit non pas comme une explication, mais comme un troisième médium : la photo, la sculpture, le texte et parfois la vidéo, j'aime bien le côté éclectique de l'installation qui s'organise un peu comme un CD ROM, l'ensemble peut se développer dans tous azimuts.

D. B. : En fait, ça se superpose en strates signifiantes, plutôt que de se constituer en narration linéaire?

R. S. : Exactement, c'est davantage comme un cube, comme si on voyageait à l'intérieur d'un volume, à un certain moment tu découvres le texte, à un autre la

sculpture et une autre fois les images. C'est comme ça que ça fonctionne, un médium n'en explique pas un autre. En fait, c'est juste une réflexion qui est écrite, elle n'a rien d'illustrative.

D. B. : C'est l'épaisseur du rêve plutôt que la transparence du texte?

R. S. : C'est comme ça que je le vois. J'ai une plus grande satisfaction à entrouvrir des portes au spectateur. Je pense que deux médium dirigent un peu trop le spectateur, tandis qu'en ajoutant le texte qui n'est pas vraiment en rapport avec les images ou avec les sculptures, ça ouvre une troisième porte, ça multiplie les interprétations. Tu n'as pas juste une, deux ou trois interprétations, tu en as à la puissance *n*.

D. B. : Tes photos vont un peu dans le même sens, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas là à titre de documents, bien qu'à un certain point de vue elles en sont puisqu'elles témoignent de tes expéditions, mais elles sont assemblées non pas pour en reconstituer le récit, elles sont plutôt l'objet d'un travail de condensation (comme en produit le mécanisme du rêve), à partir duquel plusieurs aventures et souvenirs sont associés et transformés par le désir.

R. S. : C'est-à-dire, que j'ai une photo qui a été prise à la Grande Division par Ernie Kruger (merci Ernie de m'avoir prêté la photo de Blanche et moi). Ensuite, j'ai des photos qui ont été prises dans le Grand Nord qui sont associées à la montagne. Cela n'a donc pas de rapport direct mais dans l'esprit, dans l'esthétique, on en trouve un. Tu sais, parce que les lignes d'horizon se joignent, parce que les gris, les textures s'assemblent, parce que l'on trouve une espèce d'atmosphère qui peut se rapprocher. Mais cela n'a pas nécessairement été pris à l'endroit mentionné, par exemple, je parle du Cap Tourmente dans le texte et il y a une photo, entre autres, où on le voit, mais ce n'est pas évident, parce que le Cap Tourmente, il est davantage dans l'imagination des gens. On peut s'inventer notre propre image du Cap Tourmente. Quand je parle du Mont Éternité et bien, il n'existe pas, la montagne la plus haute que l'on aperçoit de l'endroit où je suis photographié sur la ligne de partage des eaux, c'est le Mont Assiniboine. Cela n'a donc pas de rapport. Pour moi, les mots sont plus significatifs. Quand je parle du Mont Éternité, c'est en fait le Cap Éternité qui se trouve sur le Saguenay. À cet endroit sur le Saguenay, quand tu navigues en kayak et que tu regardes là-haut, c'est génial, cette falaise te fait te sentir tout petit, c'est une muraille incroyable. Au Cap Tourmente, c'est un peu la même chose, quand tu passes en face, c'est un cap qui n'est pas aussi fantastique que le Cap Éternité, par contre, l'eau qui coule à ses pieds est aussi mouvementée que l'eau d'une rivière. Lorsque l'on navigue sur le fleuve et que nous approchons du Cap Tourmente, on se rend compte que c'est très, très dangereux. Quand la marée descend, cela forme comme un rapide avec des remous. Il y a plusieurs phénomènes comme ça dans le fleuve à travers les îles. Quand les marins du 17^{ième} et 18^{ième} siècles arrivaient ici sur leur bateau à voiles, ils devaient être affolés, c'est pour ça qu'ils l'appelaient le Cap

Tourmente, parce que l'on ne peut pas remonter à voile au jusant, il faut attendre une forte marée montante avec un bon vent de nord-est si l'on veut passer cet endroit, sinon il faut risquer les hauts fonds de la rive sud et des îles de Montmagny. C'est ce type d'éléments qui m'ont donné l'idée de faire une oeuvre qui prend son essence dans l'odyssée. Ce sont les œuvres d'Homère, de Daniel De Foe, de Jules Verne qui m'inspirent, je les adapte au héros d'aujourd'hui, à des aventures qui ne sont pas nécessairement extrêmes, comme quelqu'un qui escalade l'Himalaya, mais plutôt des aventures que tu peux avoir dans ton jardin, sur le fleuve ou même dans tes rêves. C'est ça mon exposition.

D. B. : Ton travail traite souvent de l'espace, du lieu géographique, tu as même fait des interventions sur le terrain. Mais encore là, ton exposition ne consiste pas à témoigner de tes interventions, comme ce fût souvent le cas avec le land art. C'est tout à fait autre chose qui se passe.

R. S. : Ce que j'essaie de traduire, c'est plus les sensations ou les émotions. Si je fais un petit voyage sur une île du St-Laurent et que je modifie cette île ou bien que je transporte des matériaux sur le rocher pour faire une oeuvre, je vais d'abord raconter l'aventure, décrire le périple qui m'a emmené au rocher et les difficultés que j'ai eues pour faire cette oeuvre in situ, je ferai des photos, car de toute façon l'oeuvre qui a été faite sur le rocher, personne n'ira la voir. En fait, c'est l'expérience qui est importante, le travail, tout le côté aventure de bâtir, plutôt que la finalité de l'oeuvre elle-même. Pour moi, l'oeuvre a une certaine importance aussi, mais ce que j'essaie de rapporter, c'est beaucoup plus les émotions, les sensations et la peine que j'aie eue à bâtir et non pas l'oeuvre elle-même qui est là-bas.

D. B. : Ce qui explique, en partie du moins, cette nécessité que l'on sent chez toi de te confronter à un milieu (on retrouve là l'esprit d'Ulysse dans l'Odysée) pour créer, comme si cette confrontation avec la réalité ou les mystères d'un lieu étaient pour toi un tremplin vers l'imaginaire.

R. S. : C'est tout à fait cela. En fait, quand je suis allé dans le Grand Nord, j'y allais pour voir ce que c'était, parce que je n'y étais jamais allé, mais aussi pour voir ce que les habitants du Grand Nord faisaient avec leurs lieux. J'avais entendu parler des *Inuk Shuk* qui sont faits de pierres empilées. Ça m'a toujours fasciné, ces constructions de pierres empilées ou levées de Stonehenge, de Carnack et celles de Provence. Les menhirs, les dolmens, les **tumulus** du Labrador m'ont toujours intrigués. J'ai essayé de comparer les *Inuk Shuk* du Grand Nord avec les pierres levées, mais cela n'a pas grand chose à voir. Le rapport entre les deux n'est pas évident. Par contre, c'est assez fascinant de voir ces choses-là comme seuls éléments verticaux qu'il y a dans cet espace, parce que le Grand Nord c'est un grand rocher où il n'y a rien de vertical. Quand tu vois ces espèces d'empilades de roches, c'est comme des humains. Tu sais, le seul animal qui se promène à la verticale, c'est l'homme. Ces *Inuk Shuk* ce sont des

repères sur le territoire Inuit, comme des amers. Les sensations qu'on a là-bas face à l'immensité de la pierre, à celle de la mer et à ses petites empilades de roches à la verticale, c'est incroyable, on se sent tellement petit au milieu de cet environnement. C'est ce que j'essaie de décrire. Quand tu es là, tu éprouves des sensations physiques particulières. Tu es sur la pierre et on dirait qu'il y a une espèce d'énergie électrique qui pénètre le corps. On ne sait pas d'où elle vient, peut-être de la polarité de la pierre, des éléments chimiques qu'il y a à l'intérieur. C'est ce qui est intéressant à décrire.

D. B. : J'ai remarqué dans certaines de tes photographies que tu cherchais à créer des ambiguïtés de lecture. Par exemple, des images de planètes lointaines associées à des images de la terre prises en plans très rapprochés nous fait perdre toute référence d'échelle, comme si le microcosme et le macrocosme, l'immensité et la proximité se fondaient l'un dans l'autre. Ou encore, il y a cette œuvre sculpturale dont la forme rappelle à la fois celle du kayak et celle d'un squelette de rorqual. Ici aussi les formes sont ambiguës, elles sont des métaphores ouvrant le passage de la réalité vers le monde onirique comme l'œuvre que tu décrivais tout à l'heure qui reprend la forme du kayak, mais qui en même temps est cercueil et forme phallique.

D. B. : Dans les photographies auxquelles tu fais allusion, j'ai joué avec le principe des fractals. L'infiniment grand est présent dans l'infiniment petit et vice versa. À ce moment-là, j'ai essayé de démontrer, en présentant des choses qui étaient à l'échelle du cosmos, que l'on retrouvait à peu près le même type d'images quand on faisait des close up de la terre. J'ai commencé à voyager dans le cyber espace. Pour moi, c'est une autre façon de voyager, je suis allé visiter des sites de la NASA. Puis en regardant des images du satellite Hubble, je me suis rendu compte que ces images, finalement, ressemblaient à des close up que j'avais pris de la mousse dans le Grand Nord. Alors ça m'a donné l'idée de faire des choses qui m'amenaient en voyage très loin avec le satellite Hubble. C'est une façon de voyager autrement que le kayak, l'avion ou la marche à pied. Et puis, de trouver là, à l'aide de moyens électroniques, une aventure fantastique et raconter une histoire qui se passe dans le cosmos, c'est aussi très très proche de mon travail. Donc, c'est encore cette espèce d'ambiguïté d'échelle, de jeu avec des principes physiques pour attiser l'imagination du spectateur qui devient protagoniste dans l'histoire, c'est-à-dire qu'il participe au même rêve et à la même réalité que la mienne. Pour moi, c'est toujours la même chose mais qui se fait à des échelles différentes. Au lieu d'aller sur la montagne et sur la mer, je peux aller dans mon jardin et dans le cosmos. C'est toujours le même principe qui revient mais avec des lieux différents.

D. B. : Comme tu travailles avec des images traitées par ordinateur, tu amincis énormément notre capacité à distinguer ce qui appartient au réel et ce qui tient de l'imaginaire. Cela va donc dans le sens de cette ambiguïté dont on parlait précédemment et ça rejoint aussi ce dont on discutait au début à savoir l'impossibilité de distinguer ce

qui appartient à ta réalité, c'est-à-dire le caractère autobiographique de ton travail et ce qui tient de la fiction.

R. S. : Effectivement. À un certain moment, nous ne pouvons plus savoir si l'image est réelle ou fictive. Une des définitions de la photographie est sa précision et son rapport avec l'événement qui s'est passé, c'est-à-dire, qu'on pouvait avoir une photo et prouver que cela s'était réellement passé. Roland Barthes disait qu'il pouvait avoir un souvenir de sa mère parce que sa mère était devenue l'image qu'il avait d'elle sur un papier. Mais là, si nous pouvons entrer dans l'image, et modifier certains éléments sans que nul ne s'en aperçoive, là nous trafiquons la réalité. C'est un peu ce que j'essaie de faire depuis un certain temps, je veux amener les gens dans un rêve, mais en les faisant décrocher juste un petit peu de la réalité. Tu vois, j'aimerais qu'ils ne se rendent pas compte qu'ils débordent. Je trouve que le traitement numérique des images c'est un moyen fantastique pour faire cela. Par exemple, j'utilise des photographies qui ont été prises par Land-sat, c'est un satellite de surveillance de la terre, pas nécessairement d'espionnage, mais de surveillance, pour voir comment les changements climatiques, écologiques ou géologiques s'opèrent. Ces images me sont prêtées par un service de technologie à référence spatiale du gouvernement du Québec. Je dessine dans la structure de ces images-satellite, les installations que j'ai prévu faire ou que j'ai faites en partie, mais je prouve par là qu'elles ont bien été faites et réalisées parce que la photo satellite le prouve; le satellite, lui, il ne peut pas se tromper. La justification "la mystification" va jusque-là, le traitement d'images par ordinateur peut permettre ça. Tu prends une image et une fois qu'elle est dans un logiciel de traitement d'images, tu peux réinventer la structure géologique de la terre où l'endroit où a été prise la photo sans être tenu à la rigueur scientifique. L'artiste peut modifier les choses comme il peut modifier et retravailler le visage d'un personnage sur une sculpture. Donc, on est rendu là. Moi, j'aime beaucoup travailler avec cet outil à cause des possibilités immenses que ça nous apporte. Finalement, c'est sûr, que la photographie n'est plus le signe de précision et de rigueur qu'elle était, car dès que tu la numérises, tu la rends suspecte, mais elle ne perd pas pour autant de qualité au niveau de sa précision optique, elle en perd seulement au niveau de sa valeur de vérité. Tu sais, maintenant, avec la précision que l'on obtient avec la technique de la numérisation de la photographie et la restitution de cette même photographie en mode analogique on pourrait tromper l'auteur même de la photo.

D. B. : *Je lisais un texte que Jean Arrouye a écrit à propos de ton travail et dans lequel il remarque que ton art est « régi par une esthétique de la procédure ». On remarque en effet chez toi un souci de l'organisation que ce soit au niveau des matériaux que tu utilises pour arriver à un certain résultat qu'à celui, plus critique, d'un procès qui instruit les règles de la vraisemblance, en parasitant entre autres la limite ou le passage entre la réalité et la fiction, le documentaire et l'imaginaire, par la voie de la photographie, du*

vidéo ou des « artefacts ». Ça revient à ce dont tu me parlais avant l'entrevue à savoir que ton travail fait en quelque sorte référence aux icônes religieuses qui servaient aux prêtres après les sermons. Pour le prêtre de l'époque, il s'agissait d'enseigner le sens des images et d'en faire apparaître la vérité. Pour toi, c'est plutôt d'interpréter les images, les signes les objets et de construire un récit, un mythe tout en sachant bien qu'il n'y a qu'un pas entre le mythe et la mystification.

R. S. : C'est un peu la même chose qui se passe au niveau de la communication, de la publicité et des médias. Il y a toujours un côté réel, il y a toujours un côté interprétation de la réalité. C'est la ligne, une ligne subtile qui fait qu'à un moment tu vois ton verre à moitié-plein et à un autre, à moitié-vide. La tradition de fabrication de l'image ou de la photographie est en train de changer. La fabrication de l'image se faisait à une certaine époque avec des instruments qui enregistraient d'une façon à peu près parfaite ce qui était devant l'objectif et ne permettaient pas vraiment d'interpréter ou d'imaginer autre chose que ce qui était là. Maintenant, avec les moyens que l'on a, on peut changer assez facilement ces choses, un peu comme le faisait Man Ray, en faisant des superpositions. Il transgressait la photographie de son époque, alors que nous transgressons d'une autre façon, en utilisant l'électronique. C'est toujours la même transgression, c'est la façon de travailler qui est différente. Je ne sais pas si cela répond bien à ta question?

D. B. : Sauf que dans la « tradition » si je peux dire, où les photographes commencent à travailler sur le photographique, c'est-à-dire, à brouiller par différents procédés (cadrage désaxé, utilisation du flou, grossissement du grain, bavures sur le pourtour de la photographie) le réel, ils désignent par leurs interventions la photographie comme découpage de la réalité. Ce que nous indique ces photos, c'est qu'entre la réalité et la photographie, il y a le photographe. Alors que l'informatique peut nous faire perdre presque complètement cet aspect. Parce que le photographe peut intervenir à l'intérieur même de la photographie, ajouter des éléments en faire disparaître d'autres ou les transformer sans que personne ne s'en doute.

R. S. : La photo trafiquée est toujours une photo, c'est-à-dire que le flou peut être conservé, l'image elle-même, le cadrage initial peut subsister ou tu peux le modifier si tu veux. Il est bien évident que l'intervention que tu fais reste à peu près imperceptible, tu vas tricher au coeur de l'image en utilisant le 0 et le 1 qui est devenu sa matière première. C'est peut-être une autre façon de voir la photographie. Je ne sais pas si on peut encore appeler cela de la photo, on peut peut-être appeler ça de l'image.

D. B. : Oui, parce qu'une fois arrivée à ce point, on peut créer de toute pièce une image qui a toute les qualités et le réalisme de la photographie. La photographie prend en quelque sorte un supplément de réalité.

R. S. : Je pense, par exemple, à certaines photos de Fontcuberta où la supercherie, il la fait en modifiant les éléments qu'il photographie, c'est-à-dire que s'il veut

montrer une bête fantastique, au lieu de modifier une bête ordinaire en bête fantastique sur l'image, il le fait en taxidermie. Il va prendre un lézard pour le transformer en poisson. Puis ça devient une nouvelle bête qu'il a trouvée à un certain endroit. En fait, c'est un peu la même chose. Lui, il va prouver avec la photo que la bête existe. Moi, je vais prouver avec ma photo satellite, que mon installation existe. Lui, il a modifié au départ la bête, moi, je modifie à la fin la photo satellite. Tu sais, la supercherie est toujours là, mais trouve-la! Parce qu'il n'y a pas de règles, il n'y a que l'imagination. Quand tu utilises un médium, est-ce qu'il y a des règles qui sont intouchables? Je ne crois pas. En sculpture, est-ce interdit d'intégrer un hologramme, par exemple? Est-ce interdit de présenter une photographie sur une surface circulaire ou d'en faire un élément en trois dimensions. Je crois que s'il existe encore des règles elles sont là pour être transgressées.