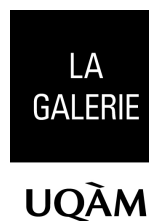


Sarkis

2 600 ans
après 10 minutes 44 secondes
(extraits/excerpts)

2004

Louise Déry, commissaire



Sommaire

Remerciements	3
Au commencement – Louise Déry	4
The Beginning – Louise Déry	7
Sarkis. L’installation votive – Louise Déry	10
Sarkis: Votive Installation – Louise Déry	27
Parcours biobibliographiques de Sarkis	43
Œuvre exposée	51
Crédits	52

Remerciements

J'exprime ma plus vive reconnaissance à tous ceux et celles qui m'ont appuyée dans la réalisation de l'un de mes rêves les plus chers, celui de réaliser la première exposition de Sarkis au Canada. Il m'aura fallu une dizaine d'années pour y parvenir. Pourtant, dès mes premières rencontres avec Sarkis, j'ai compris que le temps est une affaire de richesse et de vie, de profondeur et de désir. Je lui dois beaucoup et je le remercie de sa généreuse amitié, de sa confiance et de son engagement si enthousiaste envers la Galerie de l'UQAM. Sarkis a réservé à toutes les personnes qu'il a croisées dans les murs de notre institution la gentillesse et l'attention fine qu'on lui connaît. Chacun a reconnu en lui un être de présence et d'humanité et perçu dans son œuvre une intensité aussi rare que bouleversante. Qu'il soit assuré de notre admiration.

La réalisation de *Sarkis. 2 600 ans après 10 minutes 44 secondes* doit beaucoup au travail impressionnant de l'équipe de la Galerie, en particulier celui de Christian Ekemberg et Hugues Dugas qui en ont assuré la production technique. Je peux affirmer avec fierté que le regard ravi de Sarkis devant les prouesses savantes de nos techniciens avait quelque chose de touchant. Ma gratitude va également à Joséphine Sans, Audrey Genois, Marie Primeau, Emmelyne Pornillos, Donald Pistolessi et Céline Bouchard pour leur contribution respective. Je remercie également le Musée des beaux-arts de Montréal, pour le prêt d'un magnifique tapis turkmène de sa collection.

Le Conseil des Arts du Canada, l'Association Française d'Action Artistique du ministère des Affaires Étrangères et le Consulat général de France au Québec, bureau de Montréal, ont reconnu très tôt l'importance de cette exposition à Montréal et ont apporté un soutien substantiel sans lequel le projet de Sarkis n'aurait pu se faire. Ces appuis méritent toute ma reconnaissance.

L. D.

Au commencement

Louise Déry

J'ai fait la rencontre de Sarkis en 1990, alors que j'étais conservatrice au Musée national des beaux-arts du Québec, par l'intermédiaire d'Olivier Kaepelin, qui m'avait obtenu un court rendez-vous avec l'artiste, chez lui, sans toutefois m'assurer que j'allais pouvoir entrer dans l'atelier. Nous avons pourtant passé plusieurs heures ensemble dès ce premier contact, parlant du Québec, du cinéma, d'art et de musique, de Michael Snow et de Glenn Gould. Sarkis m'a fait voir son atelier et j'ai regardé presque religieusement cette chambre des merveilles où je reconnaissais certains des objets pour les avoir vus reproduits dans des catalogues. J'ai été intimidée par la tendresse que portait Sarkis à ses trésors, de même que j'ai été marquée par sa douceur, sa poésie et son humanité. Deux jours plus tard, j'étais invitée à le revoir, entouré de certains de ses proches.

J'ai retrouvé Sarkis à Paris quelques fois, après cette première rencontre, mais il m'a fallu attendre 1993 pour l'inviter au Québec. J'étais alors entrée depuis peu au Musée des beaux-arts de Montréal à titre de conservatrice de l'art contemporain. Sarkis a accepté ma proposition de venir passer une semaine à Montréal en janvier 1994. Il arrivait de New Delhi, via Paris, dans une température de -35 °C; j'ai craint qu'il ne soit terrorisé par le contraste foudroyant qu'il serait appelé à subir et qu'il ne reparte aussitôt. Contre toute attente, il s'est montré ravi du ciel très bleu, de la profondeur de champ impressionnante qui porte le regard au loin et de la lumière si franche du jour, avivée par la réflexion de la neige.

Pendant ce premier jour de Sarkis à Montréal, il n'y a pas eu de prise de contact significative avec le musée et mes collègues, outre la réserve de tapis orientaux que je lui ai fait visiter pour son plus grand plaisir. C'est plutôt la ville, les rencontres et la traversée du fleuve à la sortie de Montréal, dans une froidure sibérienne et une impressionnante fumée blanche, lors d'une

escapade en train jusqu'à Québec, qui ont marqué ce séjour. L'année suivante, je quittais le musée sans que cela atténue mon désir de faire un jour un projet avec Sarkis. Mais je ne l'ai pas revu pendant deux ou trois ans.

Les retrouvailles ont été tout à fait inopinées, alors que j'étais à San Francisco en 1997 pour planifier une exposition de Dominique Blain au Ansel Adams Center et que nous visitons le centre d'exposition Capp Street. Sarkis y était justement en résidence et ce fut une véritable surprise de nous retrouver là par hasard. J'assistai aux préparatifs de l'exposition qu'il s'appêtait à ouvrir et cela m'a rapprochée une fois de plus de son travail. Mais je n'avais pas toujours d'occasion concrète d'organiser un projet avec lui à Montréal.

Quelque temps plus tard, j'ai pris la direction de la Galerie de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Mon rêve d'une exposition Sarkis a donc repris vie, en particulier lorsque j'ai découvert, éblouie, les films de Saché, lors de l'exposition *Voilà* tenue au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 2000. Cela faisait 10 ans qu'avait eu lieu notre première rencontre. Le temps était venu de l'inviter, et il s'est empressé de répondre avec l'enthousiasme qu'on lui connaît. Je lui ai rendu visite à quelques reprises, spécialement en mai 2002, dans son remarquable atelier de Villejuif. Il y a un an, il est revenu à Montréal pour un deuxième séjour afin de préparer notre projet.

Son retour s'est fait par une très belle semaine d'octobre, au cœur de l'été des Indiens. Sarkis a découvert la Galerie de l'UQAM et quelques éléments de la collection universitaire, dont une momie, que nous tenons d'un héritage de l'ancienne École des beaux-arts de Montréal. Un soir, alors que nous remontions à pied le boulevard St-Laurent, il m'a parlé de Robert Kramer et de Léa Lublin. À la pensée de ses amis disparus, il y avait de la tristesse dans ses paroles, mais pas de nostalgie, plutôt une très grande émotion. Un autre jour, nous avons parlé de Glenn Gould, dont c'était à ce moment même le vingtième anniversaire de décès. Je lui ai montré un enregistrement vidéo des *Variations Goldberg* de 1981 qui l'a profondément touché. Il m'a demandé ensuite de regarder *Andreï Roublou*, de Andreï Tarkovski, lors d'un après-midi en solitaire. Au fil de ces moments, une image naissait dans sa tête. Avant qu'il quitte Montréal,

nous sommes allés au bord du St-Laurent et il m'a montré les plans à l'aquarelle de notre projet. L'image était là, devant mes yeux.

Je suis retournée voir Sarkis en novembre 2002, pour l'ouverture de son exposition au Passage de Retz, et en mars 2003, pour mettre au point les derniers détails de l'exposition. Le montage a débuté le 6 octobre et a demandé 10 jours de travail marqués par une grande intensité. *2 600 ans après 10 minutes 44 secondes* a duré en tout 38 jours. Pendant cette période extrêmement riche pour tous ceux qui ont découvert l'exposition, plusieurs attentats sur Istanbul ont considérablement bouleversé Sarkis, ajoutant à sa souffrance de voir sa ville natale plongée dans la terreur et rendant encore plus nécessaire cette lumière si particulière que seul un artiste peut projeter sur le monde.

J'ai terminé l'écriture de ce catalogue le dernier jour de l'exposition, soit le 22 novembre 2003. Il s'agit de la première exposition personnelle de Sarkis au Canada. Elle fait dorénavant partie de mes trésors.

L.D.

The Beginning

Louise Déry

I met Sarkis in 1990, when I was a curator at the Musée national des beaux-arts du Québec. An appointment with him at his home had been arranged for me by Olivier Kaepelin, who made no promise that I would be able to get inside the studio, however. Sarkis and I spent several hours together at our first contact, talking about Quebec, movies, art and music, Michael Snow and Glenn Gould. He did show me his studio, and it was with almost religious fervour that I contemplated this chamber of wonders, where I recognized objects I had seen illustrated in catalogues. I was intimidated by the tenderness Sarkis showed his precious possessions, and I was struck by his gentleness, poetry and humanity. Two days later, I was invited to see him again, in the company of some of the people he is closest to.

After that, I saw Sarkis several more times in Paris, but before inviting him to Quebec, I had to wait until 1993, when I had recently become curator of contemporary art at the Montreal Museum of Fine Arts. Sarkis agreed to come and spend a week in Montreal in January 1994. When he arrived – from New Delhi by way of Paris – the temperature was -35 degrees Celsius. I was afraid he would be traumatized by the violent contrast and leave immediately. But to my surprise, he was thrilled by the intensely blue sky, the stunning depth of field that draws the gaze into the distance and the candour of the daylight, burnished by its reflection on the snow.

During this first stay in Montreal, Sarkis had no significant contact with my colleagues or the museum, beyond the reserves of Oriental rugs I showed him, to his extreme delight. The outstanding features of the visit were the city itself, the people he met and crossing the river by train in hyperborean cold with a thick mist rising from the water as we left Montreal on an outing to Quebec City. The following year, I left the museum, but that did nothing to lessen my desire to one day do a project with Sarkis. However, I did not see him again for two or three years.

We next chanced to meet in 1997. I was in San Francisco planning an exhibition at the Ansel Adams Center for Photography with Dominique Blain, and she and I visited the Capp Street Project's exhibition centre. Sarkis was in residence there at the time, and running into him was completely unexpected. As I was on hand for the preparations of the exhibition that was about to open, I once again came in contact with his work. Still, I had no tangible opportunity to organize a project with him in Montreal.

Sometime later, I became the director of the gallery at the Université du Québec à Montréal (UQAM). My dream of a Sarkis exhibition was rekindled, particularly once I had seen the films he made in the village of Saché, which utterly captivated me at the exhibition *Voilà*, at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris in 2000. By then, ten years had passed since we first met. The time had come to issue an invitation, and he readily responded with his well-known enthusiasm. I visited him several times, particularly in May 2002, at his remarkable studio in Villejuif. A year ago, he came to Montreal for the second time, to prepare our project.

His return visit took place during a fine week in October, at the peak of Indian summer. Sarkis got acquainted with the Galerie de l'UQAM and part of the university collection including a mummy that had been inherited from the old École des beaux-arts de Montréal. Walking up Saint-Laurent Boulevard one evening, he spoke to me of Robert Kramer and Léa Lublin. At the thought of his departed friends, his words were tinged with sadness, but not nostalgia – more a great emotion. Another day, we talked about Glenn Gould, who had died almost exactly twenty years before. I showed him a 1981 video recording of the “Goldberg Variations” that touched him deeply. He then asked me to watch Andrei Tarovsky's *Andrei Rublev* one afternoon when we were alone. These moments began giving shape to an image in his mind. Before he left Montreal, we went to the shore of the Saint Lawrence River, and Sarkis showed me the watercolour plans of our project. There before my eyes was the image.

I went to see Sarkis for the opening of his exhibition at the Passage de Retz in November 2002 and in March 2003 to arrange the final details of the UQAM exhibition. Installation began on October 6 and required ten days of very intense work. *2 600 ans après 10 minutes 44 secondes* lasted thirty-eight days in all. During this period, extremely rewarding for all who saw the

exhibition, several terrorist attacks took place in Istanbul, which considerably upset Sarkis, adding to his suffering to see his native city gripped by fear and making more necessary than ever the particular light that only an artist can shed on the world.

I finished writing this catalogue the last day of the exhibition, November 22, 2003. It was Sarkis's first solo exhibition in Canada, and it is one of my personal treasures.

L. D.

Sarkis. L'installation votive¹

Louise Déry¹

Une image est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant,
en une fulguration, pour former une constellation neuve.
- Walter Benjamin

Mise en énigme

Trouver le lieu

« C'est un *blackout*, dit Sarkis, quand une personne te propose une exposition. Tu ne sais pas sur le moment ce que tu peux faire. Ce qui m'intéresse, c'est comment je vais parler dans ce lieu chargé d'une histoire et comment nos deux histoires, la mienne et celle du lieu, vont se rencontrer et produire une image². » À Montréal comme ailleurs, Sarkis s'est d'abord livré à l'examen attentif du lieu afin d'envisager ses humeurs, de cerner sa profondeur. Sa quête débute par la découverte de la ville, colorée par l'automne, du quartier universitaire, caractérisé par son insertion urbaine dans le cœur de Montréal, et de l'architecture de la galerie, surtout l'espace qui abrite les fonctions d'exposition. Le cadre bâti ne présente aucun intérêt particulier, si ce n'est le sauvetage de deux fragments d'une église ancienne, étouffés dans les parois de briques du pavillon qui l'a supplantée au début des années soixante-dix. Pour Sarkis, il s'agit d'un exemple de plus de ces constructions fonctionnalistes qui empêchent l'esprit du lieu de se manifester. L'un des deux fragments, près de l'entrée de la galerie, fait cependant face à une autre église, encore en service celle-là, de l'autre côté de la rue. Cette présence vivante associée aux reliques de pierre qui survivent dans les murs du pavillon sauve la mise. L'idée d'« architecture d'intérieur³ », qui conditionne toute intervention de Sarkis dans un espace, peut trouver à s'incarner sur ces fondements. La galerie peut s'offrir. « Quand je prépare une exposition, explique Sarkis, ça devient un territoire⁴. » Sur ce territoire, l'image de l'exposition peut *atterrir*.

Sentir la lumière

Une autre préoccupation marque les premiers instants de contact de l'artiste avec l'espace d'exposition : la lumière. La plus petite galerie, carrée, se situe au rez-de-chaussée. Elle est éclairée par une double fenestration qui laisse entrer la lumière extérieure. Elle vit avec le jour. La seconde galerie est un vaste rectangle, quelques marches plus bas, dont les murs latéraux obstruent, d'un côté, les grandes baies qui donnent sur la rue, comme c'est le cas dans de très nombreux espaces d'exposition où il a fallu sacrifier les vérités du périmètre au profit d'une extension des surfaces d'accrochage. L'espace est donc sombre et il faut de surcroît y descendre.

Comme la lumière n'y est pas, il faut trouver à l'*inviter*, pour reprendre les mots de Sarkis, car sans elle, aucune image n'existe. C'est le principe de la *camera obscura*. « On est dedans, explique-t-il. Si le trou est petit et la lumière extérieure faible, tu dois attendre très longtemps⁵. » Il sait comment attendre l'image, comment être attentif à son pouvoir d'apparition et comment faire confiance à son intuition. « L'intuition, ai-je entendu récemment, c'est une lampe presque éteinte⁶. » Il faut qu'elle puisse agir comme une plaque très sensible pour que l'*image mentale* trouve son chemin et prenne forme intérieurement. Lorsque l'image est traduite en exposition, les préoccupations de l'artiste pour la lumière sont d'un autre ordre. Il ne s'agit pas d'éclairer des objets exposés, la lumière elle-même devient l'objet à regarder, et dans les installations de Sarkis, ses sources sont diverses : tubes fluorescents, projections vidéo, bougies, tables lumineuses, lueurs réfléchies par de la soie satin brillante, filtres colorés dans les fenêtres, projecteurs de théâtre... Cette fusion des lumières engendre l'image réelle, incarnée, offerte à l'attention du visiteur.

Abstraire le bruit

Dans cet édifice universitaire où l'on circule en permanence et abondamment, les va-et-vient incessants forment une présence bruyante, une rumeur prégnante et réverbérante à certaines heures, non loin des aires de transit et de la rue. Face à cette épaisseur sonore, la galerie doit faire écran; il faut en faire un havre accueillant permettant d'être à l'abri de la dissonance. Sarkis cherche tout d'abord à *percer l'enveloppe du bruit* afin de trouver le silence du lieu, pour ensuite

faire résonner l'espace à nouveau. « J'aime une exposition, dit-il, lorsqu'elle trouve son silence⁷. » Il désire entendre l'espace; il sait bien qu'en posant un objet sur le sol, cela déclenche un son. Il ne souhaite pas que ses objets *touchent bruyamment le sol*. Il préfère qu'ils s'y *enfoncent* un tout petit peu⁸. Il se concentre donc pour saisir la personnalité de l'acoustique, car chaque espace, dit-il, est une caisse de résonance⁹ avec sa voix propre¹⁰. Cette question du silence trouve son contrepoint dans la musique, qui habite sa vie et son œuvre depuis toujours et qui devrait ici aussi prendre corps dans l'espace. La condition du silence est un absolu pour qu'à son tour l'œuvre « ait sa sonorité et qu'elle existe par elle-même¹¹ ». Nous écoutons de la musique. Sarkis est très concentré. Il considère les équipements disponibles; se déplace dans tout l'espace pour éprouver la transmission, la vibration et la fluidité acoustique; il évalue l'accord entre la gravité et la clarté sonore des 12 sources réparties dans la galerie. Quelque chose doit irradier, une énergie, une intensité, un timbre sonore capable d'embraser l'atmosphère, de toucher le visiteur.

Aérer l'espace

D'entrée de jeu, Sarkis sent qu'il lui faut infiltrer le lieu, s'y frayer un chemin, le remuer, le transmuier. Y produire cet effet de battement, d'ouverture et de libération sans lequel l'œuvre étouffe. Une fois qu'il a trouvé le silence, qui agit dans le lieu comme un courant d'air, comme un vent qui passe, l'atmosphère travaille dans sa tête¹². « Je ne supporte pas, dit-il, un espace divisé » et « je vérifie si les murs sont vrais. Je demande d'enlever les faux murs... Je recherche une fluidité sans obstacles¹³. » Dès lors, il s'agit de faire le plein de l'espace « en le retournant sur lui-même comme un sablier. La partie vide se remplit¹⁴ ». Sarkis dit vouloir *laver le lieu par la couleur, l'aérer*, y creuser profondément dans le temps et dans l'espace. Il doit y déposer des *objets touchés* à oxygéner d'un air purifié, à auréoler de lumière. Tout cela participe de l'idée de faire entendre l'origine du lieu et de s'attacher à le faire renaître. L'habiter et le saisir de son œuvre devient alors possible, *l'êtreindre* s'impose; le visiteur pourra en ressentir la nécessité. Sarkis s'applique donc à épurer l'espace, non seulement de ce qui l'étouffe architecturalement, mais aussi de ce qui fait obstacle à l'enroulement de l'air sur lui-même, à sa libre circulation, à sa virginité, à sa musicalité dans l'espace.

Attendre l'image

Sarkis découvre avec attention ce que le milieu peut lui offrir. Son regard scrute quelques objets dans les ateliers de la galerie et dans la réserve de la collection : il aperçoit au passage une ancienne armoire de verre et de fer des années trente, idéale pour y déposer des rubans magnétoscopiques comme il aime le faire; il repère aussi une grande table lumineuse en bois, parfaite pour *réchauffer* une image. Le butin s'enrichit spontanément quand il entend parler de la momie de l'ancienne École des beaux-arts de Montréal aujourd'hui conservée dans la collection de l'université¹⁵. La disparition de plusieurs êtres chers est évoquée. Surtout celle de son ami américain, cinéaste récemment parti, qu'il désigne comme l'ami K. Entre K et Hetep, notre momie vieille de 2 600 ans, l'espace et le temps s'élargissent dans une sorte de vertige qui à la fois trouble et ravit Sarkis.

D'autres éléments s'ajoutent : un tapis turkmène déjà vu au Musée des beaux-arts de Montréal; ses grandes soies rouges et vertes marquées par leur itinéraire ininterrompu d'une installation à l'autre; peut-être quelques-unes de ses aquarelles; le film *Ryoanji*, avec la musique de John Cage, certainement. L'étincelle commence à naître de ces *objets touchés*, de *l'espace chauffé*, du cœur trouvé. Il y aura également une scène déployée avec amplitude dans l'espace et accessible par quelques marches, et aussi des tubes fluorescents. Du requiem à la vie, de la noirceur à la lumière du jour, Sarkis envisage ensuite l'espace de la petite galerie, un peu plus haut, comme une rédemption : les films *d'aquarelle dans l'eau* réalisés à Saché y trouvent leur place, de même que tout le nécessaire pour y réaliser, spécialement avec des enfants, des ateliers d'aquarelle.

Sarkis a trouvé l'image. Cette idée de la *naissance de l'image*, il en parle fréquemment, comme d'une méthode de travail, comme d'une nécessité intérieure qui demande à voir le jour. Il cherche à l'expliquer de diverses manières : « Boulez n'écoutait pas les enregistrements, il interprétait mentalement, il voyageait à l'intérieur de sa partition. Comme avec une caméra¹⁶. » Il s'agit à nouveau de qualifier l'apparition de cette *image mentale*, de suggérer son immanence. Elle doit être *inoublable*, me dit-il. Elle doit être l'occasion, dans *2 600 ans après 10 minutes 44 secondes*, de lier deux êtres jusque-là très éloignés. Elle doit évoquer les milliards d'autres vies et d'autres morts entre ces deux pôles extrêmes. Elle doit pouvoir exercer sa puissance à travers

cette impressionnante ouverture de l'espace, du temps et des nombreuses cultures d'Asie, d'Amérique et d'Europe qui se rencontrent dans l'installation sous l'effet magique d'une partition inédite. Mais surtout, à travers les mailles d'une temporalité complexe et les présomptions intuitives de sa survivance¹⁷, l'*image mentale* doit se survivre à elle-même pour s'établir, ici, en une conversation symbolique entre la vie et la mort.

Faire l'unité

Tous les signes reconnus par Sarkis pendant la préparation du projet participent à l'offrande et deviennent les *acteurs* de l'œuvre. Les plus beaux tissus de soie, le tapis turkmène au motif de croix, le bleu saphir dans les fenêtres, les aquarelles qui font le voyage à Montréal, son film *Ryoanji* avec la musique introspective de Cage, les rubans magnétoscopiques empreints de la mémoire d'une quinzaine d'œuvres cinématographiques, les films d'*aquarelle dans l'eau* qu'il a faits dans sa retraite de Saché, la rumeur des enfants qui arrivent pour un atelier d'*aquarelle dans l'eau*, tout concourt à l'unification d'un corps artistique transformé en figure de présence, une présence révélée par la lumière. Car c'est le parcours de la lumière qui parsème l'œuvre d'apparitions et de retraits, de scintillements et d'ombres. Sous l'action de Sarkis, qui charge l'image comme on recharge une pile, c'est « l'être de l'image¹⁸ » qui bientôt prend corps avec son cœur battant et sa voix intérieure. L'unité se crée sous l'effet d'un arrangement ou d'une scénographie qui soude les notions de temps et d'espace avec les objets et leur lumière, qui favorise leur conversation, qui laisse naître l'*aura*. On pourrait évoquer, à l'égard de ces mises en scène sarkissiennes, la « loi de bon voisinage » instituée par Aby Warburg pour qualifier le classement de chaque livre de sa bibliothèque et pour transiger avec chaque intervalle entre les livres¹⁹. La « vision concertante²⁰ » de Sarkis solidarise avec fluidité la pénombre et la lumière de son territoire d'exposition, le secret et le dévoilé des images, de même que l'émotion autobiographique et l'expression de la destinée universelle.

Mise en phase

La nuit, la mort

L'exposition *2 600 ans après 10 minutes 44 secondes* joue sur plusieurs régimes de représentation de l'image. Au-delà de l'affect, qui marque avec singularité l'esprit de Sarkis à l'œuvre dans sa

saisie d'expériences sensibles qui sont d'abord les siennes mais qu'il souhaite transmettre, se trouve un effet de structuration conceptuelle et formelle quasi inépuisable. Il est passé maître dans la synchronisation de l'espace et du son, de l'ombre et de la lumière, de l'objet et du territoire sur lequel il *atterrit*. Il a compris depuis longtemps que l'espace n'est pas vide, qu'il incarne en négatif, en creux, les objets qu'il contient et qu'il retient.

Le premier contact avec l'exposition se fait dès la zone d'accueil, avec la présence de filtres saphir dans les fenêtres de l'entrée, visibles de l'extérieur comme de l'intérieur. La coloration de la lumière produit un effet très tamisé qui marque la transition. Plusieurs détails ont été pris en compte pour prédisposer le visiteur à l'expérience qui l'attend : la suppression de tout accessoire inutile, la séparation nette de l'accès vers les deux espaces de l'exposition, l'harmonisation des sources d'éclairage, la présence d'un endroit où laisser les chaussures... Même la rampe centrale de l'escalier qui conduit plus bas, initialement blanche, a été peinte en gris pour éviter que sa présence linéaire ne soit surlignée par la lumière ambiante. Voyant que le sol est recouvert d'une surface soyeuse et chatoyante, et qu'il est invité à se déchausser, le visiteur, attiré par la musique de Cage, comprend qu'un « cérémonial de l'émotion²¹ » l'attend et qu'il entre dans un espace de respect.

L'installation n'enferme ni n'obstrue l'espace, laissant possible une déambulation ouverte et toute en transversalité. Elle se déploie en plans horizontaux, véritables couches de sens et de mémoire sédimentés. Le premier étage est créé par le volume de lumière dans lequel baigne toute la galerie et dont la source, un alignement de tubes fluorescents situé sous la scène, est visible. Dans cet enclos de lumière blanche, le sol, la soie verte qui le recouvre, la momie dans son écrin transparent, sa caisse d'entreposage retranchée derrière l'un des murs, deux aquarelles accrochées près du sol et les rubans magnétoscopiques qui scintillent dans l'armoire de verre prennent vie. Le deuxième niveau est suggéré par l'imposante scène : la surface en bois naturel, la soie rouge qui la recouvre, le disque de lumière projetée sur la soie, la projection du film *Ryoanji*, le tapis turkmène qui naît à la lisière de l'ombre sur le mur le plus lointain, la table lumineuse sur laquelle se trouve l'effigie de K, deux autres aquarelles sur le mur voisin, des réflexions sur le verre de l'armoire et sur celui des aquarelles encadrées. Le dernier étage est produit par le mélange coloré des lumières dans tout l'espace et au

plafond, ainsi que par la présence du projecteur vidéo, du projecteur de théâtre et de la petite lumière jaune qui veille au-dessus de la caisse d'entreposage de la momie.

Il n'y a aucun vide dans cet espace coloré par la lumière, drapé par la mémoire et habité par la musique de John Cage. Plusieurs objets se touchent réellement, comme la table lumineuse et l'armoire de verre, posées en partie sur la soie verte, ou encore comme la lumière et l'ombre, qui se lient pour caresser ou enchâsser les divers éléments. Même les visiteurs sont en contact physique avec l'exposition, alors qu'ils sont invités à se déplacer sur les surfaces de soie, qu'ils sont imprégnés de la musique et qu'ils sont stimulés par l'incandescence de la flamme filmée dans *Ryoanji* et qui produit une lueur dorée. Rien n'est dissimulé – ni les moyens, ni les matières, ni les sources électriques, ni les techniques d'assemblage des éléments construits – de même qu'aucun traitement muséographique habituel n'est appliqué – l'éclairage de l'exposition est entièrement produit par les objets eux-mêmes, il n'y a ni texte explicatif ni étiquettes. Il n'y a aucune conformité aux règles habituelles d'accrochage. Dans la scénographie de l'exposition, tout le code muséal est déconstruit au profit d'une seule exigence : la notation du temps. Celui de l'attente, celui du regard, celui de l'accueil qu'il faut réserver à la substance de l'œuvre.

Le jour, la vie

Même reclus dans la grande galerie, des indices sonores de la vie qui se déroule dans le plus petit espace d'exposition, situé près de l'entrée, sont perceptibles : de la musique, par moments; le tintement d'une cloche; le chant d'un coq ou encore divers effets comme la pluie ou le vent traversent l'espace. De fait, les deux parties de l'exposition s'accompagnent, au premier abord, par une certaine porosité sonore et musicale, mais il appert rapidement qu'elles sont organiquement et symboliquement liées. Sur le pallier, un petit théâtre a été aménagé pour permettre le visionnement des films de Saché. Au nombre de 25, ils manifestent le profond attachement de Sarkis pour l'aquarelle, dont il parle comme de la *lumière colorée*, et constituent un corpus d'études ou de variations sur l'ensemble de son œuvre, à partir d'une technique personnelle qu'il a su développer depuis ses premiers gestes d'artiste. À proximité, une table plus basse que le standard habituel est dressée avec des fleurs fraîches, des pinces, des bols blancs, des verres et des godets d'aquarelle, dans l'attente de la venue d'enfants. Sarkis y

réalisera avec eux des ateliers aussi fascinants qu'inédits, les invitant à explorer le voyage de la couleur dans l'eau²².

La lumière du jour pénètre dans ce lieu et la rumeur des films, des enfants et des autres visiteurs l'anime et le fait vivre de manière contrastante par rapport à l'espace du bas, qui invite davantage au silence. En effet, l'action y est possible, même s'il se produit paradoxalement une sorte de ralentissement de l'énergie physique au profit d'une autre, plus mentale, voire plus spirituelle. Car la réalisation des *aquarelles dans l'eau* réclame une attention aussi grande que le fait de visionner les films de Saché. C'est un espace de bruissement qui fusionne les stimulations sonores et visuelles tout autant qu'il témoigne de la force et de la beauté des rituels. La pratique de l'aquarelle est, comme en musique, la ligne mélodique de l'œuvre de Sarkis. Elle la traverse comme un long tracé sensible, stable et fort, malgré le caractère souvent fragile des images. Les ateliers d'*aquarelle dans l'eau* avec des groupes d'enfants, qu'il a conçus il y a quelques années, consistent à créer dans de larges bols d'eau des images de couleur qui se déposent peu à peu au fond. Sarkis guide lui-même les enfants lors des ateliers. Intuitivement, les jeunes visiteurs comprennent le caractère cérémonial et solennel de l'activité : quelque chose s'expose devant eux, qui n'est pas que dans l'ordre du visible.

Le temps de l'être

C'est la notion de temps qui établit un lien incontournable entre les deux parties de l'exposition de Sarkis. Le temps, ininterrompu, faut-il préciser, qui produit cette inévitable morsure sur la vie, sur le corps, sur la conscience. Le travail de Sarkis est caractérisé par l'éloignement ou l'écart temporel traduit et ramené en valeur d'espace-, de même qu'il est redevable de plusieurs fragments de temps qui se trouvent convoqués, reconstruits dans le présent, confrontés au présent même de l'exposition. Si l'on a déjà souligné le penchant de Sarkis à *nomadiser sur place*²³, pour qualifier son mode d'occupation du territoire en tant qu'artiste, il faut constater qu'il fait également montre d'une grande virtuosité dans l'art d'imbriquer et de fixer plusieurs temps nomades dans l'empreinte du présent.

C'est qu'il valorise le contact, le *touché* entre des objets mais aussi entre divers temps dont l'intersection s'avère être le catalyseur, le cœur battant de l'œuvre²⁴. Retenons d'abord celui qui se trouve désigné par le titre même de l'exposition, lequel englobe une longue durée entre deux extrêmes, celui de l'âge de la momie et celui de l'instant présent pendant lequel se déroule un film de 10 minutes 44 secondes. Mentionnons ensuite les films de Saché qui, d'un épisode à l'autre, racontent le travail de l'artiste, en actes, depuis les premières années sans couleur – particulièrement avec les *Blackout* de 1968 à 1977 – jusqu'à l'arrivée de la lumière colorée des filtres, des vitraux et des néons – avec *Le rêve du peintre en bâtiment*, *La chambre de la rue Krutenau...* Exclusivement faits de plans-séquences – donc sans coupures ou montage – afin d'assurer la continuité, ils parcourent sans rupture le trajet artistique de Sarkis, comme s'il s'agissait d'une seule œuvre, d'une seule exposition, d'une seule généalogie, d'une seule vie. Il y a aussi le temps propre au travail de l'aquarelle, celui que réclame la couleur pour voyager dans l'eau à des vitesses différentes, le bleu plus lent que le rouge, le jaune plus rapide, et cela pendant que la main ralentit, que le souffle s'apaise et que le cœur se calme afin de ne pas brouiller *l'apparaissant de l'image*²⁵.

Faire une *aquarelle dans l'eau*, regarder un film de 10 minutes 44 secondes, voir la cire d'une bougie en train de fondre et suivre la naissance de nouvelles formes à la surface de l'eau, voir des fleurs se faner au fil des jours, visiter une exposition comme on écoute une aria de Bach ou le *Ryoanji* de Cage, regarder dormir une gisante dans son habitacle de verre dans l'attente qu'elle s'éveille, aller dans la galerie tous les jours de l'exposition pour remuer et aérer les grandes soies, tout cela rappelle avec insistance la valeur du temps sur le travail de Sarkis, véritable unité de base pour mesurer les potentialités démultipliées de son œuvre.

L'être de l'image

Le relais que prend Sarkis pour transformer une image manquante en *image mentale*, passe par sa volonté de trouver des emblèmes forts et d'une dimension sensorielle vécue, vivante et capable de contrer la perte ou la disparition. Ainsi, le corps de la momie, même privé de l'expression de la figure, même dé/visagé, peut, parce qu'il est véridique et tangible, cohabiter dans un rapport sensible avec l'effigie de K, même si le corps de ce dernier a été incinéré, même s'il a été réduit

à l'état de cendres. Insistons au passage sur l'attention portée par Sarkis au visage, alors qu'il réactualise l'empreinte de ses propres traits modelés sur plusieurs de ses œuvres chaque fois que l'occasion lui en est donnée²⁶. Signalons aussi l'importance du feu, de la brûlure et des cendres dans son œuvre, spécialement *Les cendres de Gramsci*, récemment exposée à Lyon dans *La brûlure*, première scène d'une exposition en trois volets consécutifs. Pour que quelque chose persiste après la cendre, pour que l'empreinte survive, l'image de K, produite ici sur acétate, est *réchauffée* et libérée par un régime de lumière qui la transforme en figure de présence. La source de cette image provient d'une courte vidéo qu'a réalisé Sarkis lui-même dans un émoi à peine imaginable. Ainsi agrandi et éclairé sur la table lumineuse, le visage de K renaît avec douceur, venu du fond de la couleur pixellisée, comme une image en train de se refaire sous l'action progressive de petites touches de lumière et de subtiles empreintes colorées. L'image monte, parce que des regards l'invitent et l'attendent. À voir la très forte émotion de Sarkis lorsqu'il l'a vue surgir pour la première fois sous l'effet de la lumière, il n'y avait guère de doute sur le fait que « toute image, comme l'écrit Pascal Quignard, exauce une faim²⁷ ». Cette faim, chez Sarkis, a beaucoup à voir avec son empathie pour le monde.

On peut croire que l'être dont il nous reste le corps est un peu moins mort, ou un peu moins disparu, qu'il n'est en fait que retraité, retiré temporairement. On peut également évoquer cette idée qu'en mourant, en s'éteignant avec le dernier souffle, quelque chose s'absente du visage qui concerne la ressemblance, la vraisemblance, la survivance²⁸. En regardant les visiteurs de l'exposition se glisser sous la scène pour approcher la momie de très près et l'examiner avec une attention rare, en voyant certains d'entre eux frapper légèrement du doigt la paroi transparente comme pour attirer son attention, on pourrait croire qu'elle n'est qu'endormie. Le titre même de l'exposition peut suggérer, à l'instar des contes millénaires, qu'elle s'éveillera 2 600 ans. C'est du moins ce que la réaction d'enfants et d'adultes en train de la regarder porte à penser. Cette impression est soutenue par la présence du disque de lumière projetée juste au-dessus de la momie, sur la soie rouge qui semble transpercer la scène pour l'éclairer pendant son sommeil, pour empêcher qu'elle ne s'éteigne à jamais, pour être cet ange, fréquent dans plusieurs œuvres de Sarkis, qui est là et qui veille.

Or, dans l'axe exact de la tête de la momie, en parallèle, la figure de K, elle, n'existe justement que par la lumière, comme s'il ne s'était pas éteint, comme si sa peau devenait un écran de rétroprojection capable d'assurer la pérennité de son être²⁹. Tant le corps momifié d'Hetep que l'effigie numérique de K constituent des empreintes dont le statut ontologique est clairement défini, parce qu'ils sont bien réels et non pas fictifs ou rêvés. Pour Sarkis, qui affirme ne pas connaître d'œuvre sans empreinte, toute œuvre suppose une entaille, une marque, une trace³⁰. Hetep et K sont vraiment présents. Il n'y a pas de brouillage possible du fait de l'existence de leurs mondes propres, qui ne sont pas juxtaposés mais plutôt dévolus à une rencontre. Cependant, les certitudes du réel exposé se retirent devant l'intensité qui naît de cet espace vibrant entre les deux mondes réunis, suturés et fusionnés. C'est en cela que réside la fiction, une fiction humaine et culturelle infiniment poétique et sensible. « S'il n'y a aucun rapport avec la réalité, la fiction meurt, dit Sarkis. De son côté, la réalité sans fiction c'est un manque d'aliments. Qu'est-ce que c'est la fiction chez beaucoup d'artistes? Chez Tarkovski par exemple, c'est un mysticisme difficile à croire et auquel il te fait pourtant croire par son film. Son cinéma devient tellement réel que tu commences à accepter la fiction. Tu es prisonnier dans son espace spécifique pris entre réel et fiction. D'un seul coup, tu enfonces les doigts dans une telle réalité que tu éveilles les gens par la poésie³¹. » Dans *2 600 ans après 10 minutes 44 secondes*, deux registres narratifs et temporels se fondent l'un dans l'autre... la frontière disparaît. Elle s'évanouit sans doute parce que Sarkis ne peut voir l'image de l'œuvre sans l'espace de travail, voire l'espace en travail, ou encore l'espace en agir sur l'image. Il parle *d'image d'espace*³² pour souligner la rencontre harmonisée et spatialisée de temps, de lumière et d'objets jusque-là séparés.

Il en va de même pour les 17 films qu'il a souhaité faire figurer matériellement dans l'installation, les déroulant un à un pour les redéployer délicatement dans l'armoire vitrée devenue le reliquaire de ces œuvres cinématographiques dont les rubans magnétoscopiques – support par ailleurs en voie de disparaître au profit des disques numériques – servent de soutien à la mémoire pour évoquer autant de récits marqués par la mort. Du *Cuirassé Potemkine* à *Hamlet*, de *La jetée* à *Solaris*, de *Cris et chuchotements* à *Dead Man*, ces films si chers que Sarkis héberge dans sa tête comme partie prenante de son trésor, son *Kriegsschatz*, se rencontrent dans l'exposition pour participer à cette *image d'espace* dont il parle. Les rubans entrelacés dans la

lumière et abrités derrière le verre, bien que silencieux, parlent aussi de silence. Sarkis désigne ici le caractère accessible de sa propre réserve d'artiste, une réserve mentale logée dans sa mémoire et constituée dans le maintien de l'émotion, du sens et des potentialités inépuisables de l'art.

Arrêt sur émoi

Le déficit de la mémoire

Puisqu'il s'agit de « faire œuvre en touchant³³ », le travail de Sarkis s'édifie sur une attitude habitée par le sensible. L'empreinte et l'émoi accompagnent la mémoire et la souffrance pour fabriquer, avec *2 600 ans après 10 minutes 44 secondes*, une sorte de paysage intérieur déployé au bord du temps. Comme un arrêt sur image, ou plutôt un arrêt sur émoi, la *drama* naît d'une mise en énigme : la rencontre entre l'effigie de K, décédé en novembre 1999, et le corps tangible d'une momie vieille de presque trois millénaires. Si proches et si lointains, ces deux êtres mis au présent exemplifient cette propension de Sarkis à la veille, à la vigilance, à la garde, à la ronde, lorsque le risque de disparition est grand.

Depuis le départ des Beuys, Broodthaers et Filliou, Sarkis s'inquiète de l'abandon des œuvres, et les thèmes de la mort et de la mémoire, convoqués chez Tarkovski, Paradjanov et Kantor, dont il se sent aussi très proche, constituent certains de ses phares. « Leurs œuvres sont restées en attente; elles ne peuvent pas être arrêtées comme un tableau. Comment faire vivre ces œuvres reste une question³⁴. » Évoquer la disparition et travailler à la théâtralisation de la mort trouve son origine dans le constat obligé de l'oubli des œuvres orphelines, esseulées, âgées et blessées pour lesquelles il montre beaucoup d'égard et de compassion, et dans celui de l'inertie fatale, de la mortalité intolérable des objets lorsqu'ils sont muséifiés. L'idée que Sarkis, lorsqu'il *rend visite* à des œuvres de Beuys au musée, les touche et les déplace subrepticement afin de les *réchauffer*, participe de ce désir de réanimation qui marque tout son rapport au monde, l'art inclus. Il insuffle à ce qu'il touche une possibilité nouvelle d'exister, il travaille en quelque sorte à la rédemption des objets de mémoire en les invitant, il provoque une étincelle de chaleur du fait de les froter au moment présent. Lorsqu'il s'agit de restes humains, la chose n'est pas différente. La momie de l'UQAM était en attente de visite, comme l'a été de si forte manière la

dépouille de Walter Benjamin pour laquelle il a voulu réaliser, dans le cimetière de Port-Bou où se trouve la tombe du philosophe, *Le Forgeron de Sarkis en Rouge et Vert, Hommage à Walter Benjamin*, dans la nuit du 25 au 26 septembre 1993³⁵. Chaque fois, Sarkis substitue à des absences, des « apparitions images » dotées d'une forte dimension sensorielle. Il fait de même dans son propre atelier où, parce que rien ne doit être perdu et que rien ne doit souffrir d'abandon, il imagine une multitude de manières de faire exister son travail en faisant cohabiter des œuvres, des caisses entrouvertes, des objets en attente, des lumières qui réchauffent, nourrissent, réparent ou guérissent les éléments de son trésor.

L'image de K et le corps de Hetep sont des mirages. C'est ce qui est perdu qu'on voit³⁶, dirait Pascal Quignard, ce n'est pas la mort. Sarkis le sait et recourt fréquemment à l'utilisation de caisses, de tombeaux et de barques, dans ses installations, comme métaphores du départ. Pourtant, le foyer sémantique de l'installation *2 600 ans après 10 minutes 44 secondes* n'est pas la mort mais bien la vie, et cela parce que la présence absolue réside peut-être dans l'absence. Dans l'après vivre de K et Hetep, dans l'esprit du *Nachleben* de Warburg, leur mirage évoque un passé qui ne cesse de survivre³⁷.

Le dit de Sarkis

Chaque nouvelle œuvre, installation ou exposition de Sarkis ressemble à un testament progressif où des personnages et des objets venus de ses pièces antérieures ou nouvellement choisies se rencontrent, entrent dans la conversation, la maintiennent engagée. Son œuvre n'est marquée d'aucune rupture. La couleur, la lumière, le jour, la nuit, la vie, la mort, la musique, l'eau et le feu forment certaines clés de l'œuvre, alors que l'amour, la passion et la souffrance, en termes historiques, personnels et existentiels, en sont les unités philosophiques. Comme l'art de plusieurs créateurs amis qui ont croisé sa trajectoire – Beuys, Tarkovski, Paradjanov, Kantor et Cage, pour ne citer que ceux-là –, celui de Sarkis relève d'une éthique qui se situe du côté de la métaphysique, du sacré, de l'immortalité, sur fond d'exigence et de générosité.

Sarkis est un passeur. « J'aime le décalage. Tout à coup tu te demandes : où suis-je ? Tu n'as pas su à quel moment s'est effectué le passage. Dans *Stalker* de Tarkovski, ce n'est pas le passage

du noir et blanc et la couleur qui est la zone, c'est qu'à un moment donné on est dans la zone sans le savoir. Dans *Shock Corridor*, de Samuel Fuller, c'est le passage de l'état normal à la folie. Le spectateur sent que le personnage est en train de glisser, et tu glisses toi-même. Tu ne sais plus s'il s'agit de la réalité ou de l'image mentale du personnage. Ces passages sont des prises de conscience³⁸. »

Sarkis se montre soucieux des passeurs que nous sommes parfois, quand nous le voulons bien. Il entend cartographier les possibles repères d'une pensée sans cesse transformée par l'état actuel du monde, et cherche à produire une réflexion ouverte, mobile et exempte de prétentions dogmatiques, pour projeter son propre potentiel de lumière dans un champ de l'expérience humaine sujet aux troubles et aux drames actuels. Il voit la souffrance comme un trésor et évoque souvent la figure d'Aby Warburg pour projeter l'idée du *Leidschatz*, le trésor de souffrance, comme une énergie indissociable de la forme et de l'expérience de vivre ensemble. Car « le passeur en fin de compte est impliqué. Il ne dit pas : j'ai tout construit, voilà le chariot, vous prenez ce chemin, faites attention, je vous laisse seuls. Le passeur passe ensemble tout le monde. C'est là où il y a une nouvelle expérience. Je souhaite assister à l'expérience moi-même³⁹. »

Sarkis aime fixer sa pensée et son regard sur les objets, sur les œuvres qu'il aime, qu'il s'agisse de talismans qu'il conserve autour de lui, de sa collection de Leica, du retable d'Issenheim de Grünewald, du Block Beuys, de Webern, du film *Andreï Roublou*, de Tarkovski... Il nous montre le chemin, lorsqu'il travaille à éveiller notre potentiel d'attention – celui-ci étant gravement inféodé au délire d'images du monde contemporain qui finit par gruger notre aptitude au regard. Ses œuvres semblent en effet nous offrir une expérience originelle, comme si, à nouveau capables de voir, nous reprenions contact avec cette faculté en état de perte. Voilà que Sarkis reconstruit la confiance que nous pouvons avoir dans notre propre regard, le convoquant à nouveau d'une manière telle que s'ouvre le champ de nos possibilités de voir, de nous concentrer, de chercher, de scruter, de comparer, d'être attentifs, de faire le voyage. Devant l'image, ce qui nous regarde nous ressemble, parce que tout ce qui s'y trouve semble s'offrir à l'identification possible de chacun.

Chez Sarkis, le travail est associé à la mémoire, de même que sa mémoire est sa patrie, comme le suggère le titre d'une œuvre de 1985. « Tout ce que j'ai vécu s'y trouve. Mais l'histoire est elle aussi un trésor. Elle nous appartient. Tout ce qui s'est déroulé dans l'histoire, nous appartient, est propriété collective. Tout ce que l'humanité a produit, dans la souffrance et dans l'amour, tout cela est en nous et constitue notre plus grand trésor. Et tout ce que j'ai fait, vécu et subi, tout cela est mon trésor. Et lorsque l'on concrétise, rend visible et communique ce trésor personnel dans l'art, on peut voyager avec ces formes; on peut, grâce à elles, ouvrir les frontières au lieu de les fermer⁴⁰. »

¹ J'ai laissé vivre, dans ce texte, plusieurs mots et manières de dire de Sarkis, captés et retenus pendant nos conversations. Je l'ai signalé par l'usage de l'italique.

² Propos de Sarkis cité par Érik Bullot dans *Sarkis 21.01.2000 – 09.04.2000*, Bordeaux, capcMusée d'art contemporain et Paris, Éditions du Regard, 2000, n. p.

³ Expression de Sarkis citée par Geneviève Breerette dans *Sarkis à Silvacane*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2001, p. 8, coll. « Un artiste, un monument ».

⁴ Propos de Sarkis cité par Irmeline Lebeer dans *Sarkis*, Strasbourg, Musées de la Ville de Strasbourg et Bruxelles, Éditions Lebeer Hossmann, 1989, p. 109.

⁵ Propos de Sarkis cité par Érik Bullot, *op. cit.*, n. p.

⁶ Cette expression d'Henri Bergson a été citée par Georges Didi-Huberman lors du colloque *Bergson : théories esthétiques et pratiques médiatiques*, Musée d'art contemporain de Montréal, 24 et 25 septembre 2003.

⁷ Propos de Sarkis cité par Jean-Louis Andral dans *Sarkis, Le monde est illisible, mon cœur si*, Lyon, Musée d'art contemporain, 2003, p. 143.

⁸ Propos de Sarkis cité par Irmeline Lebeer, *op. cit.*, p. 101

⁹ Propos de Sarkis cité par Érik Bullot, *op. cit.*, n. p.

¹⁰ Propos de Sarkis cité par Geneviève Breerette dans « Les trésors de Sarkis investissent un ancien entrepôt », *Le Monde*, 6 et 7 février 2002, p. 22.

¹¹ *La visite. La conversation. L'attente. / Le voyage. Le soleil. L'obscurité*, Céret, Musée d'art moderne de Céret, 2002, p. 59.

¹² Propos de Sarkis cité par Irmeline Lebeer, *op. cit.*, p. 95.

¹³ Propos de Sarkis cité par Érik Bullot, *op. cit.*, n. p.

¹⁴ Propos de Sarkis cité par Geneviève Breerette dans *Sarkis à Silvacane, op. cit.*, p. 8.

¹⁵ Il s'agit d'une momie offerte à l'École des beaux-arts de Montréal par le gouvernement égyptien en 1927. Protégée par son sarcophage, elle fut exposée dans les locaux de l'école jusqu'à la fin des années soixante; lorsque l'École des beaux-arts fut intégrée à l'Université du Québec à Montréal, elle fut transférée à la Galerie de l'UQAM, qui en assure depuis la conservation. Pour plus de détails, voir la liste des objets exposés, p. 73.

¹⁶ Propos de Sarkis lors du premier atelier de *L'image manquante*, un collectif de recherche composé de Monique Régimbald-Zeiber, Mario Côté et Louise Déry, tenu à Montréal le 4 octobre 2002.

¹⁷ J'emprunte le terme survivance (*Nachleben*) à Aby Warburg. On peut lire sur cette question Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, 592 p.

¹⁸ L'expression est de Louis Marin. Elle évoque non pas l'idée d'un « moindre être » par rapport à la réalité de l'être, mais plutôt ses forces latentes et manifestes, son « efficace », ainsi qu'il le dit. Voir Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 9 et 10.

¹⁹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 31.

²⁰ Henri-Claude Cousseau, dans *Sarkis 21.01.2000 – 09.04.2000*, Bordeaux, capcMusée d'art contemporain et Paris, Éditions du Regard, 2000, n. p.

²¹ *Idem.*

²² Sarkis a réalisé les deux premiers ateliers, après quoi Joséphine Sans, qu'il a formée pour l'assister, a pris sa relève jusqu'à la fin de l'exposition.

²³ Cette expression de Gilles Deleuze a été citée par Deepak Ananth dans *Au commencement... à l'arrivée*, Nantes, Musée des beaux-arts, 1997, p. 14.

²⁴ Deepak Ananth évoque à ce propos la notion d'intervalle élaborée par Benjamin à propos de la technique de montage utilisée dans le théâtre de Brecht et dans le cinéma d'Eisenstein. Voir Deepak Ananth, *op. cit.*, p. 19.

²⁵ Cette expression de Georges Didi-Huberman a été citée lors du colloque *Bergson : théories esthétiques et pratiques médiatiques*, Musée d'art contemporain de Montréal, 24 et 25 septembre 2003.

²⁶ Mentionnons spécialement la série des forgerons en masque de Sarkis.

²⁷ Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 119.

²⁸ J'emprunte cette idée à Alain Fleischer, qui l'utilise dans *Mummy, mummies*, Paris, Verdier, 2002, p. 10 et 11. Ce livre porte sur les catacombes des capucins, à Palerme, et l'auteur y établit plusieurs liens entre le corps momifié et la photographie comme empreintes.

²⁹ *Idem.*

³⁰ Propos de Sarkis cité dans Érik Bullot, *op. cit.*, n. p.

³¹ Propos de Sarkis cité dans *Cinéma et peinture. Le cinéma selon Godard*, Paris, Cinéma action, 1989, p. 12.

³² Deepak Ananth, *op. cit.*, p. 17.

³³ Propos de Sarkis cité par Geneviève Breerette, dans « Les trésors de Sarkis investissent un ancien entrepôt », *loc. cit.*, p. 22

³⁴ Propos de Sarkis cité dans Érik Bullot, *op. cit.*, n. p.

³⁵ L'œuvre de Sarkis réfère fréquemment à Walter Benjamin qui, dans sa tentative de fuite après l'invasion de Paris par l'armée d'Hitler et l'obtention d'un visa d'urgence pour l'Amérique, s'est

vu contraint de renoncer, faute d'avoir obtenu un visa de sortie de la France. Il s'est suicidé à la frontière franco-espagnole le 26 septembre 1940 et est inhumé dans le cimetière de Port-Bou. Même si l'emplacement exact de sa sépulture demeure un mystère, Sarkis y a installé *Le forgeron avec le masque de Sarkis en rouge et vert*, posé sur un disque en mouvement et placé sur une caisse aux côtés ouverts sur lesquels des lettres en néon rouge et vert formaient le mot *Kriegsschatz*.

³⁶ Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 329.

³⁷ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 33.

³⁸ Propos de Sarkis cité par Érik Bullot, *op. cit.*, n. p.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ Propos de Sarkis cité dans *La visite. La conversation. L'attente. / Le voyage. Le soleil. L'obscurité*, *op. cit.*, p. 13.

Sarkis. Votive Installation¹

Louise Déry

An image is that in which the Former encounters the Now,
in a blinding flash, to form a new constellation.
- Walter Benjamin

The Enigma

Finding the Place

“You have a complete *blackout*,” Sarkis says, “when someone suggests doing an exhibition. On the spur of the moment, you don’t know what you can do. What interests me is how I am going to speak in this history-laden space and how our two histories – mine and its – will come together and produce an image.”² In Montreal as elsewhere, Sarkis first proceeded to examine the setting with keen attention, contemplating its moods, measuring its depth. His quest began with getting to know the city arrayed in fall colours, the university neighbourhood, woven into the urban fabric of downtown Montreal, and the architecture of the gallery – especially the space that houses exhibition functions. The built environment is of no particular interest, except for two salvaged fragments of an old church strangled within the exterior brick walls of the building that supplanted it in the early 1970s. To Sarkis, it was one more example of a functionalist construction that prevents any spirit of the place from manifesting itself. However, the architectural fragment near the gallery entrance faces a still-active church across the street. This living presence, in combination with the surviving stone relics in the university pavilion walls, is a mitigating factor. The idea of an “interior architecture”³ that conditions every activity Sarkis brings to a space could be embodied on this foundation. The gallery could make an offering of itself. “When I prepare an exhibition,” Sarkis explains, “it becomes a territory.”⁴ On this territory, the image of the exhibition can *alight*.

Feeling the Light

There is another preoccupation that coloured the artist's first moments of contact with an exhibition space: the light. The square smaller gallery on the entrance level is lit by two walls of glass that allow light to enter from outside. It is alive with daylight. The other gallery, a few steps lower, is a large rectangle whose walls block the large bays on the street side, as is the case in many exhibition spaces where the truth of the perimeter had to be sacrificed for the sake of extending the hanging surfaces. So the space is dark, and furthermore, you must descend to reach it.

As there is no light there, you must concoct a way of *inviting* it in, as Sarkis puts it, for without light, no image can exist. It is like the principle of the camera obscura. "We are inside it," he explains. "If the hole is small and the light outside faint, you have to wait a very long time."⁵ He knows how to wait for the image, how to be receptive to its power of apparition and how to trust his intuition. "I recently heard it said that intuition is a lamp that has almost gone out."⁶ Intuition must serve to as a sensitive plate so the *mental image* can find its path and take inward form. When the image is translated into an exhibition, the artist's preoccupations with light are of another order. It is not about lighting the exhibited objects. The light is an object to look at, and in Sarkis's installations, its sources are various: fluorescent lamps, video projections, candles, light tables, the reflected gleam of silk, coloured gelatins in the windows, spotlights, and so forth. This fusion of lights engenders the image, real and incarnate, that is offered to the visitor's attention.

Abstracting the Noise

In this building where there is always plenty of pedestrian traffic, the ceaseless comings and goings form a noisy presence and, at certain hours, a teeming, reverberant rumble, not far from transit areas and the street. In the face of this thick layer of sound, the gallery must act as a screen, an inviting haven, a shelter from the cacophony. Sarkis seeks first of all to *pierce the envelope of sound* in order to reach the silence of the place, and then to make the space resonate anew. "I like an exhibition when it finds its silence," he says.⁷ He wants to hear the space; he knows quite well that placing an object on the floor triggers a sound. He does not want his

objects to *touch the floor noisily*. He prefers them to *sink* in just slightly.⁸ So he focuses on grasping the acoustical personality, for, he says, every space is a resonance chamber⁹ with its own voice.¹⁰ This question of silence is counterbalanced by the music that has always inhabited his life and work, and that is also to be embodied in this space. The condition of silence is an absolute, so that in turn the work “should have its sonority and exist in and of itself.”¹¹ We listened to music. Sarkis concentrating intently. He considered the available equipment, walked around the entire space to test the transmission, vibration and acoustic fluidity, evaluated the balance of the depth and clarity of the sound from the twelve speakers distributed throughout the gallery. Something must irradiate – an energy, an intensity, a special timbre capable of kindling the atmosphere, of touching the visitor.

Airingi the Space

From the outset, Sarkis feels he must infiltrate the space, forge a trail through it, stir it up, transmute it – produce in it the effect of pulsation, openness and liberation without which his work would suffocate. Once he has found the silence that flows through the place like an air current, like a passing breeze, the atmosphere begins working on his thoughts.¹² “I cannot abide a divided space,” he states. “I check to see whether the walls are structural and ask for false walls to be removed ... I seek an unobstructed fluidity.”¹³ From then on, it is a matter of filling the space “by turning it over like an hourglass. The empty part fills up.”¹⁴ Sarkis says he wants to *wash the place with colour, to air* it, dig deep in time and space. He must set out *touched objects* to oxygenate with purified air and halo with light. All of that has to do with the idea of making the origin of the place be heard and striving for its rebirth. Inhabiting and grasping his work then become possible; *embracing* it becomes a necessity that the visitor must feel. Sarkis then tries to purge the space not only of what stifles it architecturally but also of anything that prevents the air’s movement upon itself, anything that poses an obstacle to its free circulation, its virginity, its musicality in space.

Waiting for the Image

Sarkis paid close attention to discovering what the surroundings had to offer him. He scrutinized objects in the gallery’s workshops and the reserves of the collection: in passing, he

noticed a glass and iron cabinet from the 1930s, ideal for filling with videotapes the way he likes to, as well as a large wooden light table, perfect for *warming* an image. The spoils grew spontaneously when he heard about the old *École des beaux-arts de Montréal*'s mummy that is now in the university collection.¹⁵ The loss of several cherished beings was evoked, in particular a recently deceased American filmmaker, whom he designated as friend K. Between K and Hetep, our twenty-six-hundred-year-old mummy, time and space broadened in a giddy fever that troubled yet thrilled Sarkis.

Other items were to be included: a Turkmen rug he had seen at the Montreal Museum of Fine Arts, his large red and green silks, marked by their uninterrupted itinerary from one installation to another; some of his watercolours, perhaps; the film *Ryoanji*, with the music of John Cage, certainly. A spark was ignited by these *touched objects*, this *heated space*, this found core. There would also be a raised platform, fully deployed in the space, with steps leading up to it, and fluorescent lights. From requiem to life, from darkness to daylight, Sarkis then envisaged the space of the small gallery, a few steps higher, as a redemption: the films done at Saché, showing his *watercolours in water*, took their place there, along with everything needed to conduct watercolour workshops designed especially for children.

Sarkis had found the image. He frequently speaks of the *birth of the image*, as a work method, as an inner need that must come to light. He explains it in various ways: "Boulez did not listen to recordings, he performed the music in his head, he travelled into the inside of his score. As with a movie camera."¹⁶ Again it was a matter of qualifying this *mental image*, of suggesting its immanence. It must be *unforgettable*, he told me. The exhibition *2 600 ans après 10 minutes 44 secondes* must become the occasion for linking two previously very distant beings. It must evoke the billions of other lives and deaths between these poles. It must exercise its power through an impressive openness of space, time and multiple cultures – Asian, American, European, that would meet in the installation, with the magical effect of a musical score rendered for the first time. But above all, through the links in a complex temporal chain and the intuitive presumptions of survival,¹⁷ the *mental image* must survive itself to become established, here, in a symbolic conversation between life and death.

Creating Unity

All the signs recognized by Sarkis during the preparation of the project contributed to the offering and become the *actors* of the work. The ravishingly beautiful silk, the Turkmen rug with a cross motif, the sapphire blue in the windows, the watercolours that were brought to Montreal, his film *Ryoanji* with Cage's introspective music, the videotapes imprinted with the memory of a dozen and a half vintage movies, the films of *watercolours in water* from his retreat in Saché, the sounds of children arriving for a *watercolour in water* workshop – it all contributed to the unification of an artistic body transformed into a figure of presence, a presence revealed by the light. For it is the trajectory of the light that strews the work with apparitions and recesses, sparks and shadows. In the hands of Sarkis, who charges an image the way you recharge a battery, the “being of the image”¹⁸ is quickly embodied, with its beating heart and inner voice. Unity is created by an arrangement, or scenography, that welds the notions of time and space to the objects and their light, promoting their conversation, bringing out their *aura*. In a way, these Sarkisian *mise en scène* recall the “law of the good neighbour” Aby Warburg formulated to describe the classification of each book in his library and deal with the interval between each of them.¹⁹ Sarkis's “vision *concertante*”²⁰ fluidly consolidates the shadow and light of his exhibition territory, the veiled and the unveiled in the images, as well as the autobiographical emotion and the expression of universal destiny.

The Calibration

Night, Death

The exhibition *2 600 ans après 10 minutes 44 secondes* mobilizes several systems of representation of the image. Beyond the singular affect characterizing the spirit of Sarkis at work capturing the sensitive experiences, initially his, that he wished to transmit, there occurred an almost inexhaustible effect of conceptual and formal structuring. He is an acknowledged master at synchronizing space and sound, shadow and light, object and the territory where it *alights*. He has long understood that space is not empty, that its hollows are the negative embodiment of the objects it contains and retains.

The visitor's first contact with the exhibition took place in the reception area, with the sapphire

blue gelatins in the windows of the entrance. The colouring of the light, visible outside and in, creates a filtered effect, heralding a transition. A number of measures were taken to predispose the visitor to the experience that lay in store: every unnecessary accessory was removed; access to the two exhibition areas was clearly delineated; the light sources were balanced; a place was provided for shoes, and so forth. Even the white centre handrail of the staircase leading down to the large gallery was painted grey to avoid its linear presence being exaggerated by the ambient light. The visitor – seeing the floor covered with shimmering silk and being asked to remove his shoes, attracted by the music of Cage – grasped that a “ceremonial of emotion”²¹ awaited and that he was entering a space of respect.

The installation did not enclose or obstruct the space but allowed the possibility of roaming freely through it in total transversality. It was laid out in horizontal planes, true sedimented layers of meaning and memory. The first layer was created by the volume of light that flooded the whole gallery, its source a row of fluorescent tubes visible beneath the platform. The floor, the green silk covering it, the mummy in its transparent box, its storage crate (set off behind one of the walls), the two watercolours hung near the floor and the videotapes glistening in the glass cabinet came to life in this precinct of white light. The second layer was suggested by the imposing platform, its natural wood surface covered in red silk with a disk of light projected onto it; the film *Ryoanji* that was being shown; the Turkmen rug nascent on the edge of the far wall’s shadows; the light table covered with the effigy of K; two more watercolours on the near wall; reflections on the glass of the cabinet and the watercolours’ frames. The last layer was the effect of the coloured mixture of light, throughout the entire space and on the ceiling, from the video projector, spotlights and the dim yellow light shining over the mummy’s storage crate.

Coloured by light, draped in memory and inhabited by the music of John Cage, none of the space was empty. Several objects touched – physically, like the light table and the glass cabinet both set partway on the green silk, or linked like the light and shadow that caressed or embedded the installation’s varied elements. Even the visitors were in physical contact with the exhibition, because they were invited to move about on the silk surfaces, impregnated with the music and stimulated by the incandescence of the flame that burns with a golden glow in *Ryoanji*. Nothing – neither the means, the materials, the electrical sources nor the assembly

techniques of the constructed elements – was dissimulated. Nor was there recourse to any of the standard museographical treatment: lighting was produced entirely by the exhibited objects themselves; there was not a word of explanatory text, no labelling; the usual rules of hanging were ignored. The exhibition design deconstructed museum code in favour of a single requirement, the notation of time: waiting and expectation, the duration of the gaze, the time the visitor must allow for assimilating the substance of the work.

Day, Life

Even secluded in the large gallery, you could hear sounds of life coming from the small gallery near the entrance: occasionally music, the ringing of a bell, the cry of a rooster, the sound of wind and rain rang through the space. In fact, from the outset the exhibition's two parts permeated each other through a certain porosity of sound and music, but their organic and symbolic connection soon became evident. On the landing, a small theatre was set up to screen the Saché films. The twenty-five of them manifest Sarkis's deep attachment to watercolour, which he speaks of as *coloured light*, and constitute a corpus of studies of, or variations on, the entirety of his oeuvre, based on a very personal technique that he has been developing since his artistic beginnings. Nearby, a table lower than the standard was arranged with fresh flowers, paintbrushes, white bowls, glasses and cakes of watercolour, waiting for children to arrive. Here, Sarkis conducted workshops as unusual as they were fascinating, inviting the children to explore the voyage of colour in the water.²²

Daylight penetrated this area, and the sounds of the films, children and other visitors animated it in a way that contrasted with the lower space, which seemed more an invitation to silence. Action was possible here, though physical energy abated, yielding to a more mental, even spiritual, energy – for the execution of *watercolours in water* requires as much alertness as viewing the films from Saché. The space had a murmur, a rustling that blended aural and visual stimuli as well as attesting to the strength and beauty of ritual. The practice of watercolour in Sarkis's work, like a melodic line in a piece of music, runs through in a long perceptible pathway, stable and strong despite the often fragile character of the images. The children's *watercolour in water* workshops, which he conceived some years ago, consist of creating images in large bowls of

water with colours that gradually settle to the bottom. Sarkis conducts these workshops himself. Intuitively, the young visitors understand the activity's solemn, ceremonial character: something exposes itself before them, something that is beyond visual range.

The Time of the Being

It is the notion of time that established an inescapable link between the two parts of Sarkis's exhibition – the uninterrupted time, I should add, that inevitably takes its bite out of life, the body, the consciousness. Sarkis's work is characterized by a temporal distance or disparity that, when translated, returns a spatial value. It is furthermore dependent on fragments of time called into the present, to be reconstructed and held up against the exhibition's present. If Sarkis's penchant for *stationary nomadism*²³ has been noted in describing his mode of occupying territory artistically, it must also be stated that he displays great virtuosity in imbricating different nomadic times and fixing them in the imprint of the present.

He places value on the contact, the *touché*, between not only various objects but also various times whose intersection proves to be a catalyst, the work's heartbeat.²⁴ First of all, there is the time designated by the exhibition's title, which encompasses a long period between two extremes: the age of the mummy and the present moment, during which a ten-minute-and-forty-four-second film unreels. Then, there are the films from Saché, which, from one instalment to the next, recount Sarkis's work in actions, from the early years without colour (in particular the *Blackouts* of 1968 and 1977) to the advent of light coloured with gelatins (*Le rêve du peintre en bâtiment*, *La chambre de la rue Krutenau*, and so forth); made from sequence shots in order to ensure continuity – and hence with no splicing or editing – they span Sarkis's artistic career without a break, as if it were a single work, a single exhibition, a single genealogy, a single life. There is moreover the time proper to the work of watercolour, the time required for the colour to make its way through the water at different speeds – the blue slower than the red, the yellow faster – while the hand slows, the breath calms and the heart quietens to avoid blurring *the appearing of the image*.²⁵

To create a *watercolour in water*, to view a ten-minute-and-forty-four-second film, to observe the

wax of a candle as it melts and follow the birth of new forms on the surface of the water, to watch flowers wilt from day to day, to visit an exhibition the way you listen to a Bach aria or Cage's *Ryonaji*, to look at a recumbent figure in its abode of glass, waiting for it to awaken, to go into the gallery every day of the exhibition and air out the large silks – all this insistently tells the value of time over Sarkis's oeuvre, shows time to be the basic unit of measure for its multiple potentialities.

The Being of the Image

The means by which Sarkis transforms a missing image into a *mental image* relies on his will to find strong emblems with a live and lived sensorial dimension capable of countering loss and death. Thus, the body of the mummy, even deprived of facial expression, even de/faced, can, because it is authentic and tangible, coexist in an affective rapport with the effigy of K, even if K's body was cremated, even if it has been reduced to ashes. While we are at it, it would be apt to point out the attention Sarkis pays to the face when he re-actualizing the imprint of his own features, which, when given the opportunity, he has modelled onto several of his works.²⁶ Let us also point out the importance of fire, burning and ashes in his work, especially *Les cendres de Gramsci*, recently exhibited in Lyons in *La brûlure*, the first stage of an exhibition with three consecutive components. In order for something to persist beyond the ashes, in order for the imprint to survive, the image of K, here produced on acetate, is *warmed* and set free by a lighting system that transforms it into a figure of presence. The image is derived from a short video made by Sarkis in a scarcely imaginable state of emotional agitation. Thus enlarged and illuminated by the light table, K's face is gently reborn, issuing from the depths of pixellized colour like an image in the process of recomposing itself under the progressive action of tiny touches of light and subtle coloured imprints. The image rises to meet the gazes that await it. If you saw Sarkis's strong emotion when the image first emerged under the effect of the light, you would have no doubt that "every image," as Pascale Quignard wrote, "satisfies a yearning."²⁷ This yearning, for Sarkis, has a lot to do with his empathy for the world.

One might think that the being whose body remains with us is a little less dead, a little less "departed," that it has only retreated, temporarily retired. One might also consider the idea that

as a dying person draws his last breath, expires, something to do with likeness, resemblance and survival takes leave of the face.²⁸ Watching exhibition visitors crouch under the platform to examine the mummy up close with rare attention, seeing some of them tap the transparent case with their finger as if to attract its attention, you might have thought that it was just sleeping. The very title of the exhibition can suggest that, as in age-old tales, it will awaken after twenty-six hundred years. At least, that is what the reaction of children and adults looking at it would lead you to believe. This impression was supported by the disk of light just above the mummy, projected on the red silk that seemed to pierce the stage as if to light the mummy in its sleep, to prevent it from ever being extinguished, to be the angel keeping watch in any number of Sarkis's works.

In an axis exactly parallel with the mummy's head, K's face existed only through the light, as if he had never expired, as if his skin had become the screen for a back projection that would ensure the existence of his being in perpetuity.²⁹ In fact, both the mummified body of Hetep and the digital effigy of K are imprints whose ontological status is clearly defined, as they are not fictional or dreamt but indeed quite real. For Sarkis, who says he does not know any work without an imprint, every work presupposes a gash, a notch, a trace.³⁰ Hetep and K are truly present. There is no obscuring of the fact of the existence of their distinct worlds, which are not juxtaposed but ordained to meet. However, the certainties of the real that is being exhibited withdraw before the intensity that arises from a space vibrating between the two worlds it brings together, stitches up, merges. There is where the fiction resides, a human, cultural fiction, infinitely poetical and sensitive. "If there is no relationship with reality, fiction dies," Sarkis says. "On the other hand, reality without fiction equals malnutrition. What is fiction for many artists? For Tarkovsky, for example, it is a scarcely believable mysticism that he makes you believe in with his film. His cinema becomes so real that you begin to accept the fiction. You are a prisoner in its specific space, caught between real and fictional. With a single stroke, you thrust your fingers into such a reality that you wake people up with poetry."³¹ In *2 600 ans après 10 minutes 44 secondes*, two narrative and temporal registers meld, the boundary disappears. It vanishes no doubt because Sarkis cannot see the image of the work without the workspace, indeed the space at work, or in action upon the image. He speaks of the *image of space*³² to underscore the balanced and spatialized meeting of time, light and objects until then

separate.

The same is true of the seventeen movies he included materially in the installation, unreeling them one by one to distribute delicately in the glass cabinet that became their reliquary – the videotapes (a medium that moreover is being eclipsed by the DVD) serving as a memory aid to evoke so many narratives tinged with death. From *The Battleship Potemkin* to *Hamlet*, *La jetée* to *Solaris*, *Cries and Whispers* to *Dead Man*, these beloved films that Sarkis stores in his head as a compelling part of his treasury, his *Kriegsschatz*, come together in the exhibition to take part in the *image of space* he speaks of. Sheltered behind glass and entangled in the light, the tapes, although silent, also speak of silence. Here, Sarkis designates the accessibility of his own artistic storehouse, a mental reserve lodged in his memory, accumulated in the maintenance of art's inexhaustible feeling, meaning and potential.

Freeze-frame Emotion

Memory Deficit

Since the intention is to “create a work through touching,”³³ Sarkis's work builds upon an attitude inhabited by what can be sensed. With *2 600 ans après 10 minutes 44 secondes*, the imprint and emotion combine with memory and suffering to construct a kind of inner landscape deployed at the edge of time. Like a freeze frame, or rather a “freeze feeling,” the *drama* arises from formulating an enigma: the encounter between the effigy of K, who died in November 1999, and the tangible body of a mummy going on three thousand years old. So near and yet so far, these two beings, brought into the present, exemplify Sarkis's propensity to keep vigil, to maintain vigilance, watchfulness, to make the rounds, when the risk of extinction is great.

With creators like Beuys, Broodthaers and Filliou gone, Sarkis is worried about the works' state of abandonment, and the themes of death and memory called forth by Tarkovsky, Paradjanov and Kantor, whom he also feels very close to, are some of his guiding lights. “Their works remain on standby, pending; they cannot be frozen like a painting. How to keep these works alive remains a question.”³⁴ The evocation of loss and the working towards the theatricalization of death find their origin in the unavoidable recognition of the oblivion that shrouds the

orphaned, forsaken, aged and wounded works for which he shows great care and compassion, the oblivion that brings on the fatal inertia of the objects' intolerable mortality when "museified." The idea that, when Sarkis *pays a visit* to works by Beuys in a museum, he touches and moves them surreptitiously in order to *warm* them, implies a desire for resuscitation that marks his relationship with the whole world, art included. He suffuses what he touches with a new possibility of existence, works in a way for the redemption of objects of memory by inviting them, and lights a spark of warmth from the friction of rubbing them against the present moment. Things are no different where human remains are involved. The UQAM mummy was waiting for someone to call, as were the remains of Walter Benjamin – so acutely, in fact, that Sarkis felt the need to execute, in the cemetery of Port-Bou, where the philosopher is buried, *Le Forgeron de Sarkis en Rouge et Vert, Hommage à Walter Benjamin*, in the night of September 25 to 26, 1993.³⁵ In each of these cases, Sarkis replaces absences with "image apparitions" possessed of a strong sensorial dimension. He does likewise in his studio, where, because nothing must be lost or suffer abandonment, he develops a host of ways of bringing his works into existence by having them cohabit with half-open crates, objects in waiting and lights that warm, nourish, repair or cure the items in his treasure trove.

The image of K and the body of Hetep are mirages. It is what is lost that we see,³⁶ as Pascal Quignard would say, it is not death. Sarkis knows this and frequently uses crates, tombs and boats as metaphors for departure in his installations. However, the semantic of focus of the installation *2 600 ans après 10 minutes 44 secondes* is not death but life, because absolute presence perhaps lies in absence. In K's and Hetep's afterlife, true to the spirit of Warburg's *Nachleben*, these mirages evoke a past that still survives.³⁷

The Lesson

Each new work, installation and exhibition by Sarkis is like a progressive testament, where characters and objects from his previous pieces meet newly chosen ones, and all engage in the conversation, help keep it going. His oeuvre is without rupture. Colour and light, day and night, life and death, music, water and fire are keys to the work; love, passion and suffering, in historical, personal and existential terms, are its philosophical units. As with several of the

creator-friends who crossed his path – Beuys, Tarkovsky, Paradjanov, Kantor, Cage, to name but these – the art of Sarkis comes under an ethics that leans toward metaphysics, the sacred, immortality, against a backdrop of requirement and generosity.

Sarkis is a frontier runner, slipping clandestinely across borders. “I like things to be disjointed. All of a sudden you ask yourself, Where am I? You don’t know at what point the passage occurred. In Tarkovsky’s *Stalker*, it is not the passage from black and white and colour that are the zone, it is that at a given moment one arrives in the zone without realizing it. In Samuel Fuller’s *Shock Corridor*, it is the passage from normality to madness. The spectator senses that the character is in the process of slipping and slips with him. You don’t know whether it is reality or the character’s mental image. These passages bring moments of awareness.”³⁸

Sarkis is concerned about the frontier runners we are at times, when we want to be. He has undertaken to map the possible guideposts in a way of thinking ceaselessly transformed by the current state of the world and seeks to produce an open, mobile reflection, exempt from dogmatic claims, to project his own potential of light into a field of human experience subject to the troubles and dramas of the times. He sees suffering as a treasure and often evokes Aby Warburg to convey the idea of *Leidschatz*, the treasure of suffering, as energy inseparable from form and the experience of living together. For “the border runner, after all, is involved. He does not say, I have built it all, here is the cart, you head in this direction, be careful, you’re on your own. He takes everyone along, all together. Therein lies a new experience. I want to be part of the experience myself.”³⁹

Sarkis likes to train his thoughts and his gaze on his favourite objects, his favourite works, whether they are the talismans he keeps close by him, his collection of Leicas, Grünewald’s Isenheim Altarpiece, the Block Beuys, Tarkovsky’s film *Andrei Rublev* or Webern. He points us in the right direction when he endeavours to awaken our potential for attention – a faculty gravely subjugated by the frenzy of images in the contemporary world, which ends up duping our aptitude for looking. His works seem in fact to offer us a primeval experience, as if, again able to see, we renewed contact with this faculty that is gradually being lost. Sarkis rebuilds the confidence we can have in our own gaze, calling it back in such a way as to widen our range of

possibilities – of seeing, concentrating, seeking, examining, comparing, paying attention, making the journey. What we see in the image resembles us, because everything in it seems to offer itself to the possible identification of each one of us.

With Sarkis, work is associated with memory, and according to the title of a piece from 1985, his memory is his homeland. “Everything I have experienced is there. But history is a treasure house as well. It belongs to us. Everything that has happened in history belongs to us, is common property. Everything that humanity has produced, in suffering and in love, all of that is in us and constitutes our greatest treasure. And everything I do, experience and undergo, all of that is my treasure. And when one renders this personal treasure concrete and visible and communicates it in art, one can make a journey with these forms. Thanks to them, one can open borders instead of closing them.”⁴⁰

Notes

¹ Except where noted, italics in this essay indicate words and turns of phrase used by Sarkis in our conversations.

² Sarkis quoted by Érik Bulloz in *Sarkis 21.01.2000 – 09.04.2000* (Bordeaux: capcMusée d’art contemporain and Paris: Éditions du Regard, 2000), unpaginated.

³ Sarkis’s expression, from Geneviève Breerette, *Sarkis à Silvacane* (Paris: Éditions du Patrimoine, “Un artiste, un monument” series, 2001), p. 8.

⁴ Sarkis quoted in Irmeline Lebeer, *Sarkis* (Strasbourg: Musées de la Ville de Strasbourg and Brussels: Éditions Lebeer Hossmann, 1989), p. 109.

⁵ Sarkis in Bulloz 2000.

⁶ Henri Bergson, quoted by Georges Didi-Huberman at the symposium *Bergson : théories esthétiques et pratiques médiatiques*, Musée d’art contemporain de Montréal, September 24–25, 2003.

⁷ Sarkis, quoted in Jean-Louis Andral, *Sarkis, Le monde est illisible, mon cœur si* (Lyons: Musée d’art contemporain, 2003), p. 143.

⁸ See Lebeer 1989, p. 101.

⁹ See Bulloz 2000.

¹⁰ See Geneviève Breerette, “Les trésors de Sarkis investissent un ancien entrepôt,” *Le Monde* [Paris], February 6–7, 2002, p. 22.

¹¹ *La visite. La conversation. L’attente. / Le voyage. Le soleil. L’obscurité* (Céret: Musée d’art moderne de Céret, 2002), p. 59.

¹² *Ibid.*

¹³ Sarkis in Bulloz 2000.

¹⁴ Sarkis in Breerette 2001, p. 8.

¹⁵ The mummy was given to the École des beaux-arts de Montréal by the Egyptian government in 1927 and exhibited there in its sarcophagus until the late 1960s. When the École des beaux-

arts was incorporated into the Université du Québec à Montréal, the mummy was transferred to the UQAM gallery, which has been responsible for it ever since. The mummy, from the region of Memphis, dates from about 600 B.C. (Dynasty 26). It is a woman who died at the age of sixty-five. Her name was Hetep Bastet, and her father was Ut-Wer.

16. A remark made by Sarkis at the first workshop of *L'image manquante*, a research collective composed of Monique Régimbald-Zeiber, Mario Côté and Louise Déry; the workshop was held in Montreal, October 4, 2002.

17. I am borrowing Aby Warburg's use of the term *Nachleben*, which is usually translated as "survival" or "afterlife". See Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2002), 592 pp.

¹⁸ See Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses* (Paris: Seuil, 1993), pp. 9–10. The expression refers not to a "lesser being" in relationship to a being's reality, but to its latent and manifest strengths, its "efficaciousness," as well as the sum of what it states.

¹⁹ See Didi-Huberman 2002, p. 31. [Translator's note: See also Fritz Saxl, "The History of Warburg's Library, 1886-1944," in E. H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (London: The Warburg Institute, University of London, 1970), especially p. 327.]

²⁰ Henri-Claude Cousseau, in *Sarkis 21.01.2000 – 09.04.2000*.

²¹ *Ibid.*

²² Sarkis conducted the first two workshops himself, after which Joséphine Sans, whom he trained to assist him, took over until the end of the exhibition.

²³ Gilles Deleuze's phrase, quoted in Deepak Ananth, *Au commencement... à l'arrivée* (Nantes: Musée des beaux-arts, 1997), p. 14.

²⁴ In this regard, Deepak Ananth refers to Benjamin's notion of the interval as it applies to the technique of montage in Brecht's plays and Eisenstein's films. See *ibid.*, p. 19.

²⁵ This expression of Georges Didi-Huberman's came up at the symposium *Bergson* (see note 6 above).

²⁶ In particular, the series of blacksmiths with masks of Sarkis.

²⁷ Pascal Quignard, *Vie secrète* (Paris: Gallimard, 1998), p. 119.

28. I base this idea on Alain Fleischer, *Mummy, mummies* (Paris: Verdier, 2002), pp. 10–11. The book deals with the Capuchin catacombs in Palermo, and Fleischer establishes various links between a mummified body and the photograph as imprints.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Sarkis in Bullot 2000.

³¹ Sarkis in *Cinéma et peinture. Le cinéma selon Godard* (Paris: Cinéma action, 1989), p. 12.

³² Ananth 1997, p. 17.

³³ Sarkis in Breerette 2002.

³⁴ Sarkis in Bullot 2000.

³⁵ Sarkis's oeuvre makes frequent reference to Walter Benjamin, who, in fleeing Paris after the Germans invaded, was forced to abandon his attempt to obtain an emergency American visa for lack of an exit visa from France. He committed suicide on the Spanish border on September 26, 1940, and is buried in the cemetery at Port-Bou. Even though the exact location of his grave is unknown, Sarkis installed *Le Forgeron*, a blacksmith figure with a red and green mask of Sarkis, set on a moving disk on an open-sided crate on which neon letters spelled the word *Kriegsschatz*.

³⁶ Quignard 1998, p. 329.

³⁷ Didi-Huberman 2002, p. 33.

³⁸ Sarkis in Bullot 2000.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Sarkis in *La visite. La conversation. L'attente...*, p. 13.

Parcours biobibliographiques

Sarkis

Les renseignements qui suivent, non exhaustifs, sont organisés en plusieurs parcours de Sarkis autour des villes où il a exposé et des titres qu'il a donné à ses œuvres, à ses expositions personnelles et à ses publications. Ils adoptent la forme d'un récit linéaire, sorte de montage poétique où le lecteur verra défiler des mots qui, comme ces choses que l'on transporte sur son dos, appartiennent à Sarkis.

Sarkis en parcours

Sarkis est né à Istanbul en 1938. Après quelques expositions au début des années soixante, il s'installe en 1964 à Paris. Dès lors, s'élabore une œuvre en appui sur une archéologie personnelle – sorte de récit mythique et autobiographique –, où le déplacement, la patrie, la mémoire, la disparition mais aussi le retour constituent le cœur. En 1969, il participe à la très célèbre exposition *Quand les attitudes deviennent formes*, à la Kunsthalle de Berne, organisée par Harald Szeemann. À partir de là, les expositions ne cessent de témoigner d'un parcours aussi original qu'intense, d'une recherche engagée et ininterrompue. D'un côté, il fait partie de la plupart des grandes manifestations internationales : Documenta de Cassel (1977 et 1982), Biennale de Sydney (1982 et 1990), Biennale de São Paulo (1985), Magiciens de la terre (1989), Biennale d'Istanbul (1989 et 1995), Biennale de Venise (1990 et 1993), Biennale de Lyon (1991), etc. De l'autre, ses expositions personnelles rythment le cours de l'œuvre : Galerie Sonnabend à Paris (de 1970 à 1980), Galerie Éric Fabre et Galerie de Paris (depuis 1982),

Galerie Maçka Sanat à Istanbul (depuis 1986), Galerie de Zaal à Delft (depuis 1993), kunsthallen de Dusseldorf, Berne et Bonn (1972, 1985, 1995), Musée national d'art moderne du Centre Georges Pompidou (1979, 1993-94), Musée d'art moderne de la ville de Paris (1984), musées ou centres d'art de Saint-Étienne (1974), de Genève (1975, 1978, 1981, 1985, 1996, 1999), à Villeurbanne (1985), à Nantes (1989, 1997), à Grenoble (1991), à Bordeaux (1976, 2000), etc.

Pendant les années 70, Sarkis inaugure le projet *Blackout* (1974), évoquant l'obscurité, le couvre-feu, mais aussi le refuge devant la menace, alors que 1976 voit naître la première évocation dans l'œuvre du *Kriegsschatz* (trésor de guerre), thème dont les variations constituent un réinvestissement symbolique d'objets divers et singuliers que Sarkis prend ou désigne momentanément comme partie prenante de son trésor personnel. Les années 80 sont marquées par des projets fertiles avec le *Capt. Sarkis* et le *Forgeron en masque de Sarkis*, suivis par un travail intense sur le lieu premier de sa pratique, son atelier, en particulier celui de la chambre de la rue Kruteneau à Strasbourg et celui de la rue Vergniaud à Paris. À ce moment, Sarkis développe l'idée de l'interprétation comme principe de la mise en vue de ses œuvres. Pendant les années 90, il réalise une importante commande de l'état à Sélestat : *Point de rencontre : le rêve* (1993). L'année 1997 est marquée par un séjour à l'Atelier Calder à Saché où il conçoit et produit, véritable splendeur, 25 films d'aquarelle dans l'eau. Au tournant du millénaire, on le retrouve à l'Abbaye de Silvacane pour la réalisation des vitraux du réfectoire des moines. Les verres, recouverts d'empreintes de doigt jaune d'argent (au sulfure) occupent la rosace, trois baies de la nef et un oculus, et des objets sont intégrés à l'espace. Il s'agit d'une des œuvres les plus accomplies de Sarkis. Ces dernières années, plusieurs musées d'Europe lui consacrent de très importantes expositions, à Bordeaux, Lyon, Céret, Darmstadt, Passage de Retz à Paris, Chapelle de l'École des beaux-arts de Paris. Après Montréal, il ira exposer pour la première fois en Arménie, en particulier à Hay-art et au Musée Paradjanov.

Expositions en parcours

2 600 ans après 10 minutes 44 secondes, Galerie de l'UQAM, Montréal, 2003 — *Sarkis. L'atterrissage, Adagio*, Musée Picasso, Antibes, 2003 — *Sarkis, 12 Kriegsschatz dansent avec « Le sacre du printemps » d'Igor Stravinsky*, Musée national Picasso la guerre et la paix, Vallauris, 2003 — *Sarkis. Two*, Galerie de Zaal, Delft, 2003 — *Sarkis. Voyages en aquarelles*, Galerie de France, 2003 — *Ikones dans la chapelle*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2002-2003 — *Le Monde est illisible, mon cœur si* (en 3 scènes : *La brûlure, L'espace de musique, L'ouverture*), MAC Musée d'art contemporain, Lyon, 2002 — *Sarkis : Der Besuch. Das Gespräch. Die Erwartung* (*La visite. La conversation. L'attente*), Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, 2002 — *Sarkis : le voyage, le soleil, l'obscurité*, Musée d'Art Moderne, Céret, 2002 — *Atelier comme exposition*, Passage de Retz, Paris, 2002 — *IKONES dans la Chapelle*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2002 — *ses...ses...ses...bir „Okul”*, Kasa Galeri, Istanbul, 2001 — *Double conversation*, Galerie Arlogos, Paris, 2001 — *Karisik retrospectif*, Galerie Maçka Sanat, Istanbul, 2001 — *Transflammation*, Fonds Régional d'Art Contemporain des Pays de la Loire, Nantes, 2001 — *Touch*, Galerie de zaal, Delft, 2001 — *Les vitraux de l'abbaye de Silvacane + les 109 Ikônes*, Abbaye de Silvacane, 2001 — *Une lumière froide qui chauffe*, Galerie Arlogos, Paris, 2000 — *Le regard*, Musée des beaux-arts de Tours, 2000 — *Respiration*, le Panthéon, Paris, 2000 — *Sarkis 21.01.2000-09.04.2000*, CapcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 2000 — *L'atelier depuis 19380 - Le cri XX*, Mamco, Genève, 2000 — *À la limite du silence*, Galerie Arlogos, Paris, 1999 — *d'après et après*, Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, Paris, 1999 — *25 short films*, Galerie de Zaal, Delft, 1999 — *El mundo no es legible, pero mi corazón sí*, Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, La Havane, 1999 — *Les films tournés à Saché*, Atelier Calder, Saché, 1998 — *Ma chambre de la rue Krutenau en satellite* (la 7^{ième} Interprétation), Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, 1998 — *Près de l'arbre brûlé (à Mathias Grünewald)*, installation publique, Parc de Pourtales, Strasbourg, 1998 — *Nights and Days*, sculpture publique Storkmarknes, Norvège, 1998 — *GEISTESBLITZ*, Yeni Tzami, Thessalonique, 1998 — *Deux*, Tour 46, Musée d'art et d'histoire de Belfort, 1998 — *Paysage brûlé*, Galerie Arlogos, Nantes, 1998 — *FROID AU DOS*, Fonds Régional d'Art Contemporain des Pays de la Loire, Nantes, 1997 — *L'arrivée*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 1997 — *FAXXX 19970*, FAXX Podium voor Hedendaagse

Kunst, Tilburg, 1997 — *Nord Ost West Süd, En aquarelle rouge*, Galerie Barbara Claassen-Schmal, Brème, 1997 — *La visite*, Galerie de Zaal, Delft — *Introduction colorée*, Faux mouvement, Metz, 1997 — *L'arrivée des images*, Poternes, Phalsbourg, 1997 — *here the night is immense*, Honolulu Hale et Roman Mission, Honolulu, 1997 — *Brennendes K*, Galerie Gebauer und Günter, Berlin, 1996 — *Sculptures obscures 1969-1975 (à Aram Lynedjian)*, Mamco, Genève, 1996 — *3 zones + one*, Capp Street Project, San Francisco, 1996 — *SARKIS, Westgasfabrik*, Galerie de Zaal, Kuntmesse Amsterdam, 1996 — *Geistesblitz*, Akademie der Künste, Berlin, 1996 — *Vingt-quatre ans après quelques secondes*, Galerie de Paris, 1996 — *Das Licht des Blitzes, Der Lärm des Donners*, Palais Lichtenstein, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienne, 1995 — *26.9.19380*, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1995 — *Aquarelle/néon*, Galerie de Zaal, Delft, 1995 — *Deux zones*, Faux-Mouvement, Metz, 1995 — *Dialogues de Paix*, Palais des Nations, ONU, Genève, 1995 — *Biennale d'Istanbul (Orient-ation)*, 1995 — *Silence, Silence*, Galerie georges-Verney-Caron, Villeurbanne, 1994 — *Paysage*, Écuries de Saint-Hugues, Cluny, France, 1994 — *Les 7 trésors de guerre de La Réunion*, Musée Léon Dierx, Saint-Denis de La Réunion, 1994 — *Les mains qui se chauffent*, Crypte Saint-Sylvain de l'église d'Ahun et de l'église du Moutier d'Ahun, 1994 — *À partir de 19380*, Mamco, Genève, 1994 — *Zone*, Kitakanto Museum of Fine Arts, Maebashi, 1994 — *Mesures d'élévation*, Galerie de Paris, 1994 — *Ankara'dan bugüne*, Zon galerisi, Ankara, 1993 — *Leidschatz*, Galerie Gebauer und Günther, berlin, 1993 — *Point de rencontre : le rêve*, œuvre publique, Sélestat, 1993 — *Warmte en licht*, Galerie de Zaal, 1993 — *Froid, au dos*, Chateau d'Angers, FRAC des Pays de la Loire, 1993 — *Trésors de voyage*, San Lazzaro, Biennale de Venise, 1993 — *Le forgeron en masque de Sarkis en rouge et vert, Hommage à Walter Benjamin*, cimetière de Port-Bou, France, 1993 — *Le décalage entre la lumière de l'éclair et le bruit du tonnerre*, Musée National d'art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1993 — *Vers Brioude*, Maison de Mandrin FRAC Auvergne, 1992 — *Scènes de nuits, de jours*, Centraal Museum, Utrecht, 1992 — *Bornes*, Espace Tecnic, Mühlhausen, 1992 — *Geistesblitz*, de Vleeshal, Middleburg, 1992 — *19380*, Galerie de Paris, 1992 — *Rêve de jour et de nuit (1980)*, Galerie Arlogos, Nantes, 1992 — *Blikket*, Tapko, Copenhague, 1992 — *19380-19930*, Maçka Sanat Galerisi, Istanbul, 1992 — *Les 12 coins du monde*, Galerie Arlogos, Nantes, 1991 — *Deux*, Musée de Dole, Dole, 1991 — *Les douze rues des chambres brûlées (la cité Leidschatz)*, Moulins albigeois (Cimaise et Portique), Albi, 1991 — *Paysage (brûlé)*, Halle Tony Garnier, Biennale d'Art Contemporain de Lyon, 1991 — *Scènes de nuit, scènes de jour*, Magasin, Centre national d'art

contemporain, Grenoble, 1991 — *103 Akvaller og 42 Ulvetimer*, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg, 1990 — *Ma chambre de la rue Krutenau à San Lazaro* (la 2^{ième} interprétation), San Lazaro dei Armeni, Biennale de Venise, 1990 — *Elle danse dans l'atelier de Sarkis avec le quatuor n° 15 de Dmitri Shostakovitch*, Galerie de Paris, 1990 — *Les 13 Ikônes en aquarelle et néon*, Fiac 1990, Galerie de Paris, 1990 — *Le forgeron en masque de Sarkis rouge et vert visite Autun*, Chapelle Notre-Dame des Bonnes-Œuvres, Autun, 1989 — *Savas Melegi*, Maçka Sanat Galerisi, Istanbul, 1989 — *3 icônes en néon*, Galerie Roger Pailhas, Marseille, 1989 — *Ma chambre de la rue Krutenau en satellite et 103 aquarelles*, L'Ancienne Douane, Strasbourg, 1989 — *Le Forgeron en masque de Sarkis en rouge et vert regarde l'Atelier de Antoine Wiertz*, Musée Antoine Wiertz, Bruxelles, 1989 — *Sarkis interprète le Musée Constantin Meunier*, Musée Constantin Meunier, Bruxelles, 1989 — *Le Pont des travailleurs en Rouge et vert*, Le Pont Kennedy, Strasbourg, 1989 — *103 aquarelles et 42 Heures du Loup*, Musée des beaux-arts de Nantes, 1989 — *Feu d'artifice rouillé*, Transit, Strasbourg, 1988 — *Territoire d'atterrissage*, Galerie de Paris, 1988 — *La source éclaire toujours*, Finnegan's, Strasbourg, 1988 — *Entr'acte en vert et rouge*, Château des Rohan, Saverne, 1987 — *Les cendres de Gramsci* (sculpture de cheminée), Vitrine 2 Quai des Pêcheurs, Strasbourg, 1987 — *Capt. Sarkis invite Böcklin à T Kromhout Museum*, T Kromhout Museum, Amsterdam, 1987 — *Salle silencieuse rouge et verte*, cellier de l'abbaye de Tournus, suivi de *La salle du forgeron en masque de Sarkis en rouge et vert*, Musée Greuze, Tournus, 1987 — *À quoi bon la lumière*, École nationale des arts décoratifs, Limoges, 1986 — *ÇAYLAK SOKA*, Maçka Sanat galerisi, Istanbul, 1986 — *Audition*, le Placard d'Érik Satie, Paris, 1986 — *Chambre sourde*, Galerie de Paris, 1986 — *Ma mémoire est ma patrie*, Kunsthalle, Berne, 1985 — *Trio avec piano Kriegsschatz, viola d'amour, flûte de Guatemala devant le Décor des 3 expositions de Sarkis au Centre d'art contemporain*, Centre d'art contemporain, Genève, 1985 — *Les trésors du Capt. Sarkis*, le Nouveau Musée, Villeurbanne, 1985 — *La Fin des Siècles, le Début des Siècles*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1984 — *Der Anfang der Jahrhundert* (*Schönenberg, Berg, Webern*, daadgalerie, Berlin, 1984 — *The Drama of the K*, Tartar Gallery, Édimbourg, 1983 — *Gouaches 1961-62 signées Serko*, Maçka Sanat Galerisi, Istanbul, 1983 — *Le voyage de la sculpture du pêcheur en monte-charge*, Galerie J. J Donguy, 1982 — *Sculptures du décor*, Galerie Éric Fabre, Paris, 1982 — *K*, Centre d'art contemporain, Genève, 1981 — *Les éléments mouillés et flottants de Kriegsschatz*, Galerie Albert Baronian, 1981 — *Réserves Sans retour*, Base sous-marine allemande, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1980 — *Le rêve du jour et de nuit du peintre en bâtiment*, Ancien théâtre de Molière et Galerie Sonnabend, 1980 — *Le silence*

éclairé de *BLACKOUT*, Attitude, Strasbourg, 1980 — *CRISE* (en rouge et ver), Galerie Sonnabend, Paris, 1979 — *Réserves accessibles*, Musée national d'art moderne, Paris, 1979 — *Paris-Istanbul*, Vitrine pour l'art actuel, Paris, 1979 — *DER BLACKOUT IST VOLLER SCHWARZER BLAUER ROTER GOLDENER FARBE SO WIE DER ANSTREICHER*, Neue Galerie, Sammlung Ludwig, Aachen, 1979 — *Der Blackout deckt nicht Dewez, Braase und Sarkis*, Forum Kunst Rottweil, 1979 — *DER TRAUM DES ANSTREICHERS (DER ERSTE TRAUM)*, Galerie Felix Handschin, Bâle, 1979 — *Kriegsschatz*, Westfälischer Kunstverein Münster, 1978 — *Maiakowski-Lissitzky ou La Source éclairée*, Galerie Surface de Réparation, Saint-Étienne, 1978 — *Imprégné de rouge et de vert le peintre en bâtiment parle des grandes époques qui viennent*, Centre d'art contemporain, Genève, 1978 — *1866 - 13.1.1977*, Galerie JASA, Munich, 1977 — *Wanderbeit gegenüber dem Standort der U-Boot-Marine Bordeaux*, Galerie Maier-Hahn, Düsseldorf, 1977 — *BLACKOUT 19*, Galerie Maier-Hahn, Foire de Bologne — *Autopsie d'un travail anonyme mural en face de la base sous-marine à Bordeaux*, Galerie Sonnabend, Foire de Bari, 1977 — *Le Peintre en bâtiment parle des grandes époques qui viennent* (d'après Bertold Brecht), Sarkis et la Galerie Sonnabend, Paris, 1977 — *BLACKOUT New York*, avec ArtForum, 1977 — *Des Formes élémentaires en Qualité Militaire ou BLACKOUT ROUGE (Blackout 13)*, Galerie Sonnabend, Paris, 1976 — *Riferimento*, Cenobio Visualita, Milan, 1976 — *Loi 1901 et 1881*, Galerie C. M. Saint-Étienne, 1976 — *Travail Manuel*, Galerie 16-28, Paris, 1976 — *Blackout Leica Museum*, Galerie Skulima, Berlin, Foire de Düsseldorf, 1976 — *BLACKOUT (The Book)*, Daner Galleriet, Copenhague, 1976 — *Trésor de Guerre*, Festival de Nyon, France, 1976 — *Autopsie d'une peinture anonyme murale en face de la base sous-marine à Bordeaux*, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1976 — *1924 janvier 1975*, Galerie des locataires, Milan, Paris, Zagreb, Düsseldorf, Londres, 1975 — *Gun Metal 2 (BLACKOUT 7)*, Cenobio Visualita, Milan, 1975 — *BLACKOUT 8 (la mort aux rats)*, Le Métronome, Paris, 1975 — *BLACKOUT 9*, Centre d'art contemporain, Genève, 1975 — *BLACKOUT BLACKIN*, Galerie Skulima, Berlin, 1975 — *RÉVOLUTION*, Galerie Felix Handschin, Bâle, 1975 — *La Drama of the Tempest avec la Suite de l'Opération Organe avec les Armes de Saint-Étienne avec l'Atelier-Habitation ou Dépôt d'Armes de la rue Vergniaud avec presque toutes les pièces classées avec les disques camouflés ... de Sarkis Zabunyan*, Musée d'art et d'industrie de Saint-Étienne, 1974 — *La Drama of the Tempesta*, Galerie La Salita, Rome, 1974 — *Signori, tutto ciò che avete detto è stato registrato. Vi farò ascoltare la registrazione. L'affare non è stato archiviato, signori*, Modern Art Agency Lucio Amelio, Naples, 1974

— *Gun Metal*, Galerie Sonnabend, Paris, 1974 — BLACKOUT 1, Galerie Felix Handschin, Bâle, 1974 — BLACKOUT 2, Galerie Felix Handschin, Kunstmarkt, Cologne, 1974 — *La Drama of the Tempest*, Musée Galliera, Paris, 1973 — *Tableaux d'une exposition*, Pont des arts, Paris, 1973 — *Ferrograph 722 H*, Institut Pierre et Marie Curie, Paris, 1973 — *Opération Organe*, Kunsthalle, Düsseldorf, 1972 — *Suite de l'Opération Organe*, Galerie Sonnabend, Paris, 1972 — *Sarkis*, Galerie Ben Doude de Tout, Nice, 1971 — *Chiens-loups*, Pont des arts, Paris, 1971 — *Sarkis*, Galerie Felix Handschin, Bâle, 1971 — *Le III^{ème} Reich des origines à la chute*, Galerie Sonnabend, Paris, 1971 — *Mekkano + Goudron*, Galerie Sonnabend, Paris, 1970 — *Sarkis*, Galerie Klippan, Göteborg, 1968 — *Sarkis*, Centre culturel turc-allemand, Istanbul, 1962 — *Sarkis*, Galerie Blumenthal-Mommaton, Paris, 1967 — *Sarkis*, Centre culturel turc-allemand, Ankara, 1963 — *Sarkis*, Centre culturel turc-allemand, Istanbul, 1962 — *Sarkis Zabunyan*, Galerie de la ville, Istanbul, 1960.

Publications en parcours

Déry, Louise : *Sarkis. 2 600 ans avant 10 minutes 44 secondes*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2003, 148 p. — Raspail, Thierry, Uwe Fleckner, Jean-Louis Andral, Bernard Stiegler et Sarkis : *Sarkis. Le monde est illisible, mon coeur si*, Lyon, Musée d'art contemporain de Lyon et Milan, 5 Continents Éditions, 2003, 184 p. — Pohl, Ina Klaus-D. Busch, Uwe Fleckner et Sarkis : *Sarkis. La visite. La conversation. L'attente. Le voyage. Le soleil. L'obscurité*, Darmstadt et Céret, Hessisches Landesmuseum Darmstadt et Musée d'art moderne de Céret, 2002, 118 p. — Cousseau, Henry-Claude : *Ikones*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2002, 176 p. — Coleno, Nadine : *Sur l'eau, Sarkis esquisse*, Paris, Éditions du Regard, SCÉRÉN, CNDP, 2002, 31 p. — Breerette, Geneviève : *Sarkis à la Silvacane*, Paris, Éditions du patrimoine, 2001, 71 p. (Coll. *un artiste, un monument*) — Cousseau, Henry-Claude, Michel Enrici, Uwe Fleckner et Érik Bulloz : *Sarkis 21.01.2000 – 09.04.2000*, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux et Paris, Éditions du regard, 2000, n. p. [168 p.] — Fleckner, Uwe et Sarkis, *The treasure Chests of Mnemosyme. Selected texts*, Dresde, Verlag der kunst, 1998, 319 p. (édition également en français et en allemand) — Ananth, Deepak, Aykut Köksal et Claude Allemand-Cosneau : *Au commencement le son de la lumière à l'arrivée*, Nantes, Musée des beaux-arts de Nantes, 1997, 86 p.

— Hulten, Pontus, Stephan Andreae, Elvan Zabunyan et Sarkis : *Sarkis 26.9.19380*, Bonn, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1995, 211 p. — Coulange, Alain : *Sarkis. Paysage*, Cluny, Écuries de Saint-Hugues, 1994, 23 p. — Cheval, François : *Les 7 trésors de guerre de La Réunion. Sarkis*, Saint-Denis de La Réunion, Musée Léon Dierx et Conseil général de La Réunion, 1994, 41 p. et 12 cartes détachées. — Ducros, Françoise : *Point de rencontre : le rêve*, Sélestat, Office de la culture, 1993, 70 p. — *Sarkis, warmte en licht*, Delft, Galerie De Zaal, 1993, 52 p. — Elvan Zabunyan : *Sarkis. Scènes de nuit. Scènes de jour*, Grenoble, Magasin. Centre national d'art contemporain de Grenoble, 1991, 54 p. — Bülow, Else, Roland Recht et Elvan Zabunyan : *103 akvareller*, Strasbourg, Musées de la Ville de Strasbourg et Bruxelles, Éditions Lebeer Hossmann, 1989, 95 p. — Recht, Roland, Françoise Ducros, Claude Rossignol, Marie Lapalus, Irmeline Lebeer et Sarkis : *Sarkis*, Strasbourg, Musées de la Ville de Strasbourg et Bruxelles, Éditions Lebeer Hossmann, 1989, 119 p. — Cousseau, Henry-Claude : *42 heures du loup*, Nantes, Musée des beaux-arts de Nantes, 1989, 71 p. — Block, René, Claude Gintz et Sarkis : *Sarkis. Der Anfang der Jahrhunderte (Schönberg, Berg, Webern)*, Berlin, daadgalerie, 1984, 47 p.

Œuvre exposée

Sarkis, *2 600 ans après 10 minutes 44 secondes*, 2003
Matériaux divers, dimensions variables

Crédits

Référence du catalogue original

Déry, Louise. *Sarkis. 2 600 ans après 10 minutes 44 secondes*, Montréal : Galerie de l'UQAM, 2004, 148 p.

Présentée à la Galerie de l'UQAM, à Montréal, du 17 octobre au 22 novembre 2003, l'exposition *Sarkis. 2 600 ans après 10 minutes 44 secondes* a été produite par la Galerie de l'UQAM grâce au soutien financier du Conseil des Arts du Canada. Le catalogue a été financé avec le concours de l'AFAA (Association Française d'Action Artistique) du ministère des Affaires Étrangères et du Consulat général de France au Québec, bureau de Montréal.

Commissariat de l'exposition, direction de la publication et rédaction des textes : Louise Déry

Collaboratrices : Audrey Genois, Joséphine Sans, Karine Binette

Révision des textes : Céline Bouchard

Traduction : Donald Pistoletti

Conception graphique : Emmelyne Pornillos

Impression : Intra Média

Photographies : Sarkis

ISBN-13 : 2-920325-16-7

Tous droits réservés – Imprimé au Canada

© Galerie de l'UQAM, Sarkis et Louise Déry, 2003

Dépôt légal – Bibliothèque nationale du Québec, 2004

Dépôt légal – Bibliothèque nationale du Canada, 2004



L'ART
EXISTE

Galerie de l'UQAM
Case postale 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8
Canada
Téléphone : (514) 987-6150
Télécopieur : (514) 987-6897
galerie@uqam.ca
www.galerie.uqam.ca