

C

FAIRE PETIT ET VOIR GRAND :
L'ART DU SIMULACRE CHEZ DANIEL CORBIEL

—
SMALL RENDERINGS LACK NO BREADTH OF VISION:
THE ART OF SIMULACRA IN DANIEL CORBIEL
JEAN-PHILIPPE BEAULIEU



Daniel Corbiel, Paysage en roulement (détail) détail, 2007.
photo: Guy Chénier

littéralité de la représentation tout en la dépassant par le dévoilement du simulacre. En effet, grâce aux artifices de la mise en scène aussi bien sculpturale que photographique, Corbell révèle avec ostentation qu'il s'agit bien d'un simulacre, tout en laissant le spectateur admiratif devant la facture même de la maquette. Faire petit n'empêche pas de voir grand; au contraire, la miniature permet d'embrasser ce qui, par sa taille, échappe souvent à notre perception, à la manière du télescope et du microscope qui rapprochent l'infiniment éloigné et l'infiniment petit. Privilégiant la perspective aérienne — la plus improbable de l'expérience humaine —, Corbell pratique une certaine forme d'expressionnisme de la maquette, en portant une attention exacerbée aux détails dans le but d'interroger le spectateur sur les a priori de sa perception. Comme, à bien des égards, la miniature semble plus vraie que nature, elle interpelle notre façon d'appréhender le monde en suggérant à quel point celle-ci est finalement construite et artificielle, tribuante plus des images courantes que d'une véritable expérience personnelle. En d'autres mots, les attributs «réalistes» des paysages de Corbell ne doivent pas faire entièrement illusion. Tout est une question d'échelle; si on y regarde de plus près, on se rend compte que l'effet d'ensemble est un leurre, puisque les éléments constitutifs de la maquette sont non seulement éminemment construits, mais parfois même étrangers à l'environnement — naturel ou humain — qu'ils désignent. Ainsi, dans *Topographie aérienne du Moyen-Nord*, site n° 20 (2000), des objets hétéroclites recyclés (circuits électroniques, objets métalliques divers, tapis) s'imbriquent pour créer une image d'ensemble qui ne correspond pas à la simple somme de ses parties, comme le souligne la présence d'engins volants qui accentuent de manière notable la profondeur de perspective. Pour s'assurer que l'illusion ne soit pas parfaite, Corbell a par ailleurs inséré des éléments singuliers qui rompent la convention réaliste et orientent ce qui semblait être un simple paysage vers d'autres avenues, celle de la science-fiction notamment, sans que l'on sache en définitive comment interpréter la présence de ces étranges ventilateurs qui percent la croûte terrestre.

Dans des œuvres plus récentes, l'artiste a davantage poussé la révélation du simulacre en montrant les « dessous » de la maquette. Dans *Dispositif de paysage n° 3* (2004), le modèle réduit est présenté avec l'appareillage de sa mise en scène photographique : tréteaux, toile de fond, lampes, appareil de prise de vue. Son statut de simulacre ne fait alors aucun doute, sans pour autant que soit sacrifiée l'impression de vraisemblance résultant de la disposition des arbres et du relief montagneux. Le procédé fait sourire. Son mécanisme est clair, mais il n'en suscite pas moins une interrogation sur la véracité des mises en scène, puisque le cadrage photographique influence ici notre interprétation du paysage lui-même. S'il était masqué ou à l'extérieur de notre champ de vision, l'appareillage n'aurait évidemment pas le même poids. Ici, la simulation ne dit pas nécessairement faux; elle nous rappelle en premier lieu les pièges de la vraisemblance tout en ajoutant une couche de sens supplémentaire.

Dans le cadre d'une démarche qui accentue de plus en plus la mise en scène de la maquette, Corbell a conçu *Paysage en roulement* (2007), installation qui oblige le spectateur à adopter un angle précis pour percevoir, à travers une lentille, le fragment de paysage inscrit dans un contexte dynamique en raison des roulements qui suggèrent le mouvement du ciel et de la mer. Au premier coup d'œil, la maquette semble n'occuper qu'un espace très réduit au profit d'un appareillage très développé. Mais un examen plus attentif montre bien que toute cette mécanique est au service de la maquette qui apparaît comme le cœur, le point de convergence de l'installation. En effet, la dimension technique n'existe ici que pour servir le paysage, tout en l'inféodant à une vision éminemment artificieuse et minimale de la maquette qui ne prend vie qu'à travers la lentille déformante. Rien n'est aussi simple qu'il n'y paraît.

Poursuivant la démonstration des ficelles de la mise en scène, le travail de Corbell a récemment resserré le rapprochement avec la modélisation scientifique utilisée à des fins d'expérimentation. Dans ses installations visant à simuler le réchauffement planétaire, l'artiste s'est inspiré des

a somewhat expressionistic form of model-making. His excruciating attention to detail interrogates the assumptions of the spectator's perceptions. Since the miniature, in many respects, can seem more real than life, it speaks to our way of apprehending the world, suggesting how constructed and artificial that apprehension is, more indebted to current images than to true personal experience. In other words, the "realist" attributes of Corbell's landscapes are not meant to create a seamless illusion. It is all a question of scale; looking closer, one sees that the overall effect is a sham, because not only are the model's components eminently constructed, they may even be foreign to the environment they point to — whether natural or human. Thus, in *Topographie aérienne du Moyen-Nord*, site n° 20 (2000), a hodgepodge of used objects — electronic circuits, various metallic objects, rugs — come together to form a whole that isn't merely the sum of its parts, as evinced by the presence of the flying contraptions and the heightened sense of perceptual depth resulting from it. To ensure the illusion is flawed, Corbell has also incorporated peculiar objects that break the realist convention and steer the apparently ordinary landscape toward other purposes, some in the realm of science-fiction — though we don't quite know what to make of those strange propellers breaking through the earth's crust.

In more recent works, Corbell has exposed the simulacra further still, showing the "underpinnings" of the model. The scale model in *Dispositif de paysage n° 3* (2004), for instance, is presented with its staging apparatus: trestles, painted backdrop, lamps, camera equipment. The work leaves no doubt about the dissimulation, but without sacrificing the sense of lifelikeness resulting from the construction of the trees and mountain countryside. The procedure raises a smile. The device is obvious, but also makes one wonder about the veracity of the demonstration, since the photographic staging influences our interpretation of the scene. If it were masked or out of sight, the apparatus would obviously not have the same importance. Here, the simulation isn't necessarily indicative of a fake; in the first place, it reminds us of the pitfalls of verisimilitude, while adding a layer of extra meaning.

Increasingly, his creative process accentuates the staging of scale models. In the installation *Paysage en roulement* (2007), spectators must peer through a lens, at a precise angle, at a fragment of landscape; it is a dynamic context where cylindrical rolls suggest the movement of sea and sky. At first glance, the model seems to occupy a very limited space in contrast to the elaborate apparatus. Closer examination, however, reveals that all this apparatus serves is the model, which appears to be at the centre, at the point of convergence of the installation. Indeed, the technical dimension only exists to serve the landscape, while subjecting it to an eminently artificial and minimal vision that only comes to life through the distortions of the lens. Things are not as simple as they seem.

Continuing to expose the mechanism behind the staging, Corbell's work has recently drawn closer to the modelling used for scientific experimentation. In installations intended to simulate global warming, Corbell was inspired by labs that use miniaturization procedures, like hydrographic models, to study such phenomena as coastal erosion. With *Étude climatique* (conceived between 2004 and 2009), he developed a vaguely scientific device for illustrating the results of the greenhouse effect on miniature landscapes.⁹ Here the demiurge model maker assumes scientific garb, thus broadening the installation's frame of reference and inextricably binding the model to the technical apparatus. The model, explicitly designated as such, is thus given another significance as an element of a larger whole. To insure the experimental value of his models, Corbell employs malleable materials that are likely to suggest the environmental changes wrought by greenhouse gases. Hardened sugar, beaten egg white, chocolate and marshmallow all become elements of a landscape whose malleability (thawing of the permafrost, mud slides, etc.) is experimented on. Here again, the literal and the figurative comeingle in a simulation that

9. Jean-Philippe Beaulieu, "Daniel Corbell, Paysages sous effet de serre," *Époque Sculpture*, No. 70 (2004-2005): 39-40.

Faut-il s'étonner de la fascination que le modèle réduit a probablement toujours exercée sur l'esprit humain ? L'observation des jeux d'enfants confirme d'ailleurs la propension de l'humain à reproduire à échelle réduite les objets de grande taille qu'il est souvent difficile de percevoir ou d'appréhender en raison de leurs dimensions. La représentation virtuelle du monde que constitue la miniature nous est tellement familière que nous en oublions parfois son caractère factice. Le modèle réduit se fonde en effet sur une convention de vraisemblance qui, tout en assimilant implicitement l'objet et sa représentation, permet de jouer avec leurs différences de nature et d'échelle, ouvrant de ce fait la porte aux effets de simulacre dont la pensée et l'art postmodernes se montrent particulièrement friands¹.

Depuis quelques années, plusieurs artistes, tels Kim Adams, Oliver Boberg, Christian Carez, Philippe De Gobert, Stéphane Gilot, David Hoffes, Holly King et Bernard Volta, ont tiré parti des possibilités qu'offre la maquette en matière de faux-semblant et de réfraction du réel, notamment lorsqu'elle est utilisée en conjonction avec la photographie ou la vidéo². Dans ce groupe, Daniel Corbeil, connu pour ses maquettes de paysage, est l'un de ceux dont la production, tant en installation qu'en photographie, a été associée d'emblée à la notion de simulacre³. Porté par une réflexion qui lie la nature à l'exploitation industrielle⁴ – tout particulièrement les transformations imposées à l'environnement nordique par l'urbanisation –, le travail de Corbeil se caractérise depuis les années 1990 par l'exploration de diverses facettes du simulacre sous la forme de maquettes et de modèles réduits⁵. S'il s'avère difficile de rendre compte de l'ensemble de la production de Corbeil tant elle épouse le paradigme de l'échelle réduite, il est néanmoins possible de souligner quelques aspects de sa recherche sur les moyens formels permettant de représenter les transformations du paysage sous l'effet du réchauffement climatique⁶. Sans être réduites à une visée strictement écologique, les usages que l'artiste fait de la maquette sont fortement colorés par cette préoccupation qui l'a engagé dans une pratique particulière de l'échelle réduite. À une époque où, grâce à l'informatique, la maquette est de plus en plus abordée comme une projection abstraite, en quelque sorte désincarnée, l'artiste prend le parti contraire : celui de la complexité, du détail et de la texture, de manière à susciter une expérience sensorielle généreuse⁷, aussi fournie que le monde dont le modèle est censé être le reflet. Évoquant à sa manière la précision mécaniste des installations de Kim Adams, de même que l'atmosphère poétique des photographies de Holly King, cette approche sensualiste du paysage en maquette insiste sur la matérialité du modèle réduit ; elle n'est pas sans s'inspirer de l'âge d'or de la maquette cinématographique et télévisuelle⁸, accueillant la

is it all that surprising that scale models have likely always been an object of fascination for the human mind? Children's games confirm the human inclination to make small-scale reproductions of objects whose large dimensions are often difficult to see or apprehend. So familiar is the miniature's virtual representation of the world, we sometimes forget its fictional nature. The small-scale model is indeed founded on the conventions of verisimilitude, which, while implicitly assimilating the object and its representation, allow one to play on differences of nature and scale, thus enabling effects of simulacra, which postmodern art and thought are particularly fond of.¹

In recent years, many artists – among them, Kim Adams, Oliver Boberg, Christian Carez, Philippe De Gobert, Stéphane Gilot, David Hoffes, Holly King, and Bernard Volta – have exploited the possibilities afforded by models, sometimes in conjunction with video and photography, with respect to dissimulation and the refraction of the real.² In this group, Daniel Corbeil, known for his landscape models, is one whose production, both installational and photographic, has been readily associated with the idea of simulacra.³ Driven by thoughts on the rapport between nature and industrial development,⁴ particularly the transformations that urbanization imposes on northern environments, Corbeil's work has, since the 1990s, explored various facets of simulation in the form of maquettes and scale models.⁵ While it is difficult to take into account Corbeil's entire production – tied as it is with the scale model paradigm – one can nonetheless highlight some aspects of his work on formal representations of the effects of global warming on the countryside.⁶ Environmental concerns, though not the sole focus in the artist's production, are prevalent throughout his use of and singular engagement with reduced scale models. At a time when computer technologies foster an increasingly abstract and, in some sense, disembodied projection of the model, Corbeil takes the opposite tack. He embraces complexity, detail, and texture, thus providing a sensuously generous experience,⁷ as replete as the world the model is ostensibly reflecting. Suggestive in its way of both the mechanistic precision of Kim Adams' installations and the poetic atmosphere of Holly King's photography, this sensualist approach to modelled landscape emphasizes the materiality of the scale model; it recalls the golden age of film and television models,⁸ espousing the literalness of representation while transcending it by revealing the simulation. Indeed, through artifices of sculptural and photographic staging, Corbeil's works are flagrantly obvious about the simulation, leaving spectators in admiration of the construction in its own right. Small renderings lack no breadth of vision: on the contrary, miniatures may encompass things which, by their size, often escape our perception, just as the telescope or microscope can bring the infinitely distant or infinitely small into light. Favouring that most improbable of human experiences – aerial perspective – Corbeil practices

1. Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981. Au sujet de la notion de simulacre en histoire de l'art, voir Michael Camille, « Simulacrum », dans *Critical Terms for Art History*, Robert S. Nelson et Richard Shiff (dir.), Chicago, The University of Chicago Press, 2003, p. 35–48.

2. Camille Morineau, « Images du soupçon : photographie de maquettes », *Art Press*, n° 294, janvier 2001, p. 33–40.

3. John K. Grande, « Daniel Corbeil », *Artforum*, octobre 1998, p. 131.

4. À ce sujet, voir John K. Grande, « La survie interculturelle dans le Nord selon Daniel Corbeil et la botanique mécanique de Doug Ruta », dans *Art, nature et société, travail de l'anglais par Claude Frappet*, Montréal, Éditions Écosociété, 1997, p. 225 et suiv.

5. Voir ce que dit à ce propos Jocelyne Fortin dans *L'art du conseil, opusculé accompagnant l'exposition Daniel Corbeil. Machine volante, leurre et réalité*, présentée au Musée régional de Rimouski, du 19 juin au 11 septembre 2005.

6. Le titre même de sa récente exposition au centre AXENED7, *Maquettes et autres dispositifs climatiques* (du 3 février au 7 mars 2010), souligne bien l'usage que l'artiste fait de la miniature dans le cadre d'une réflexion environnementale.

7. Gentiane Bélangier, « Faire avec la nature des choses », *ETC.*, n° 88, 2010, p. 4 et 10.

8. Cet âge d'or correspond aux années 1960 ; à ce sujet, en consultants notamment l'ouvrage que Derek Meddings (*21st Century Visions*, Limpfield GB, Dragon's World, 1993) consacre au travail de maquette des productions télévisées avec marionnettes de Gerry Anderson, on trouve :

1. Jean Baudrillard, *Simulacrum and Simulation* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996). On the notion of simulacra in art history, see Michael Camille, "Simulacrum," in *Critical Terms for Art History*, Robert S. Nelson and Richard Shiff, eds. (Chicago: University of Chicago Press, 2003), 35–48.

2. Camille Morineau, "Images du soupçon: photographie de maquettes," *art press*, No. 294 (January 2001): 33–40.

3. John K. Grande, "Daniel Corbeil," *Artforum* (October 1998): 131.

4. On this topic, see John K. Grande, *Balance: Art and Nature* (Montreal: Black Rose Books, 1994).

5. On this subject, see Jocelyne Fortin, *L'art du conseil, booklet accompanying Daniel Corbeil's exhibition "Machine volante, leurre et réalité"*, presented at the Musée régional de Rimouski, from June 19 to September 11, 2005.

6. The very title of his recent exhibition at AXENED7, "Maquettes et autres dispositifs climatiques" (February 3 to March 7, 2010) underlines the artist's use of the miniature in the framework of environmental concerns.

7. Gentiane Bélangier, "Faire avec la nature des choses," *ETC.*, No. 88 (2010): 4 and 10.

8. This golden age occurred in the 1960s; to see Derek Meddings' *21st Century Visions* (Limpfield: Dragon's World, 1993), devoted to Gerry Anderson's model sets and puppet work, or "supermarionette," for television.

laboratoires qui utilisent divers procédés de miniaturisation pour étudier, par exemple, l'érosion des régions côtières au moyen de maquettes hydrographiques. Avec son *Étudeuse climatique* (développée entre 2004 et 2009), il a mis au point un dispositif à caractère scientifique permettant d'illustrer les conséquences de l'effet de serre sur des paysages miniatures⁹. Le démiurge qu'était le maquetiste revêt ainsi l'habit de l'homme de science, élargissant le cadre de référence de l'installation pour faire de la maquette un élément désormais indissociable de l'appareillage technique. La maquette, explicitement désignée comme telle, trouve ainsi un autre sens en tant qu'élément d'un ensemble élargi qui lui donne sa signification. Afin d'assurer la valeur expérimentale de ses maquettes, Corbeil fait appel à des matériaux dont le caractère altérable est susceptible d'évoquer les transformations de l'environnement soumis à l'effet de serre. Sucre durci, blancs d'œuf battus, chocolat et guimauve sont ainsi employés en tant qu'éléments du paysage dont l'expérience met en scène la malléabilité (fonte du pergélisol, coulée de boue, etc.). Ici encore, le littéral et le figuré finissent par se confondre dans un simulacre perturbant à son point culminant la fiction scientifique qui alimente depuis ses débuts le travail de Corbeil¹⁰.

Récemment, l'œuvre de l'artiste s'est ouverte aux fictions architecturales qui prolongent sa réflexion sur la place de l'humain dans les écosystèmes du présent et de l'avenir. Ainsi, son *Arthropolis* (présentée en 2009 à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval), maquette d'une ville zoomorphe du futur appelée à se déplacer pour glaner les rares ressources d'une planète appauvrie, constitue l'éloge du génie technique humain, mais aussi le triste constat du côté sombre de ce même génie qui aurait mené le globe à sa perte. Réduit au minimum (surface plane et grise du socle, image photographique de nuages), le paysage exprime une désolation que surplombe la cité, dont les formes et la disposition ne sont pas sans évoquer l'appareillage qui servait à cadrer certaines installations antérieures. C'est comme si les marges de la mise en scène en étaient devenues le cœur. Il y a là de quoi alimenter une réflexion sur les bienfaits et les méfaits de la technologie mécaniste, celle-là même qui permet de réaliser les simulations de l'installation artistique.

Les discours écologistes et environnementalistes abondent en ce début de 21^e siècle; l'artiste qu'est Daniel Corbeil ne vise pas simplement à les reproduire ou à les illustrer, mais à leur donner un caractère concret dont il revient au spectateur de déterminer la véracité et la portée. Trait commun à l'ensemble des réalisations de Corbeil, l'insistance sur la matérialité de la maquette vise, par-delà les idées et les partis pris idéologiques sous-jacents, à nous ramener, non sans ironie, à la fascination qu'éprouve l'humain pour la maquette. Liant le petit au grand, l'ailleurs à l'ici, le modèle réduit prend tout son sens à travers ce qu'il désigne et module, permettant à l'artiste — et par extension au spectateur — d'éprouver la joie de l'enfant qui réinvente le monde en le reproduisant à petite échelle.

is the culmination of the scientific fiction that has fuelled Corbeil's work from the very beginning.¹⁰

Recently, the artist's work has engaged in architectural fictions that extend his reflection towards the place of human beings in both present and future ecosystems. *Arthropolis*, for instance, presented at Galerie des arts visuels de l'Université Laval in 2009, is a model zoomorphic city of the future that must roam the planet in search of dwindling resources: simultaneously a celebration of human technical genius and a sad observation of the darker side of that genius, leading the world to ruin. Reduced to a minimum (plane, grey surfaces of the base, photos of clouds), the landscape expresses a desolation overlaying the city, whose forms and arrangement recall the apparatus that served as framework for prior installations. It is as if the periphery had become the centre in the mise en scène. There is food for thought here about the boons and banes of the very same mechanical technology that allowed the artist to produce his instalational simulations.

Environmental and ecological discourse abounds in this early twentieth-century; artist Daniel Corbeil's intent is not simply to reproduce or illustrate such discourse, but to give it concrete form, leaving spectators the task of determining its truth and import. The common thread running through the artist's production, beyond all the underlying ideas and ideological stances, is the insistence on the materiality of the model, which leads us, not without irony, to our human fascination with the model. Connecting the small with the large, the here with the elsewhere, the scale model gains its full meaning through that which it represents and modulates, allowing the artist — and by extension the spectator — to experience a childlike joy in reinventing the world by reproducing it on a small scale.

[Translated from the French by Ron Ross]

9. Jean-Philippe Beaulieu, « Daniel Corbeil, Paysages sous effet de serre », *Époque Sculpture*, n° 70, 2004-2005, p. 39-40.

10. John K. Grande, « Daniel Corbeil », *Sculpture*, vol. 23, n° 10, 2004, p. 74-75.

Jean-Philippe Beaulieu, professeur au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, est spécialiste de la littérature de l'Ancien Régime et historien de l'écriture des femmes. En lien avec les arts visuels, il a signé des articles sur la bande dessinée, de même que des textes d'exposition et de catalogue pour des artistes québécois.

10. John K. Grande, "Daniel Corbeil" *Sculpture*, Vol. 23, No. 10 (2004): 74-75.

Jean-Philippe Beaulieu, a professor in the French literature department at Université de Montréal, is a specialist in the literature of the Ancien Régime and a historian of women's writing. In the visual arts, he has written articles on comic book art, as well as exhibition and catalogue texts for Quebec artists.



Daniel Corbeil, Paysage en roulement, 200 x 130 x 320 cm, 2007.
Photo: Roger Mureau



Daniel Corbell, *Topographie aérienne du Moyen-Nord, site n° 30 (détail)*,
280 x 280 x 300 cm, 2002.
photo: Daniel Corbell



Daniel Corbell, *Anthropolis*, 200 x 200 x 130 cm, 2007-2009.
photo: Fran-Brice

