

# bulletin

22

**LA CHAMBRE BLANCHE**

Coordonnateur du *Bulletin* : FRANÇOIS LAMONTAGNE Comité de lecture : PATRICE LOUBIER, LISANNE NADEAU, FRANÇOIS LAMONTAGNE Rédaction des résumés : PATRICE LOUBIER  
Révision linguistique française : GUY LECLERC Révision linguistique anglaise : DANIEL HOULE Conception et réalisation graphique : ALINE LEBLANC Coordination à la production  
et à l'impression : GUY ASSELIN (Caméléon Designer Inc.) Numérisation et pré-impression : PROFILM

Nous désirons souligner le précieux appui des deux coordonnateurs actuels de LA CHAMBRE BLANCHE : Lisanne Nadeau et François Vallée, ainsi que celui des deux coordonnateurs en poste au cours de l'année 1995-1996 :  
Cécile Bouchard et Dianne Maltais. Nous tenons également à remercier pour leur collaboration au cours de la production de ce bulletin : Patrice Loubier, Natalie Roy, Marylène Bertrand, Jérôme Lapointe et Caroline Gagné.  
Merci aussi à nos commanditaires qui, par leur soutien, contribuent à la qualité de cette publication.



# bulletin

22

**LA CHAMBRE BLANCHE**



- 4 MILLIE CHEN  
*Digest*, 4 janvier - 1<sup>er</sup> février 1995  
DIGEST: A LIVING ART AND AN ART ABOUT LIVING  
par Kathryn Walker
- 7 LAUREL WOODCOCK  
*Fissures de la langue. The Stigma of Words*, 4 - 26 février 1995  
SOURDES ACUITÉS  
par Patrice Loubier
- 11 SUSAN MENZIES  
*Bewilderness*, 3 - 26 mars 1995  
CARBUNCLES AND A COUPLE OF YARDS OF SKIN  
par Jennifer Gordon
- 14 NATALIE ROY  
*350 jupons et fleurs*, 7 avril - 7 mai 1995  
LA MÉMOIRE DES SENS  
par Marie-Lucie Crépeau
- 17 *LE TEXTE ÉCRAN*  
par Jean Tourangeau
- 18 FRANÇOIS VALLÉE  
*De profundis*, 29 septembre - 29 octobre 1995  
ÉTRANGE OBJET DE PEINTURE  
par Jean-Pierre Gilbert
- 20 MARLENE CREATES  
*Persistence de la géographie*, 8 décembre 1995 - 21 janvier 1996  
MAGIES  
par Gaëtan Gosselin
- 23 *LE SEUIL INCERTAIN*  
par Jean-Pierre Latour
- 24 MARIE-JOSÉE LAFRAMBOISE  
*Sculpture acier / papier*, 26 janvier - 18 février 1996  
CHARPENTES D'ACIER ET DE NŒUDS  
par Josée Corriveau
- 27 SYLVIE BUSSIÈRES  
*Objets divers*, 9 avril - 19 mai 1996  
DE LA MÉTAPHORE ET DE L'ÉQUATION  
par Françoise Charron
- 30 *ECO-ART REVISITED*  
par John K. Grande
- 32 JÉRÔME LAPOINTE  
*Les trois P*, 9 avril - 19 mai 1996  
LES TROIS P EN QUELQUES MOTS, TELS QUE VUS CE JOUR-LÀ  
par Claude-Edgar Dalphond

PRÉ

# SENTATION

Le collectif de LA CHAMBRE BLANCHE est heureux de présenter à ses membres et amis la 22<sup>e</sup> édition du *Bulletin* faisant la présentation et la critique d'œuvres présentées en salle au cours de la période hiver 1995 à l'hiver 1996.

Le *Bulletin* subit au cours du temps des modifications quant à son contenu. Ce document demeure fort important pour le collectif de LA CHAMBRE BLANCHE dans la mesure où il constitue un lieu de réflexion sur l'art actuel empruntant différentes voix. Le *Bulletin* a suscité de nombreux questionnements depuis sa dernière parution. Nous aimerions qu'il devienne de plus en plus un lieu d'essai pour les auteurs et les artistes dont nous diffusons le travail.

Aussi, sont ici réunis, outre des textes critiques portant sur notre programmation, trois essais d'auteurs auxquels nous avons donné carte blanche. Nous vous présentons également un projet d'artiste de Jérôme Lapointe, qui a été élaboré à la suite d'une résidence à LA CHAMBRE BLANCHE, et conçu spécifiquement pour cette publication. Il témoigne d'un échange entre l'artiste et un visiteur, Claude-Edgar Dalphond.

Ce document apparaît donc davantage aujourd'hui comme un support privilégié d'interventions d'artistes et d'auteurs qui animent notre programmation et qui participent à notre réflexion sur l'art. Nous vous invitons donc à le consulter attentivement et à nous faire part de vos commentaires.





# Millie CHEN DIGEST

## DIGEST: A LIVING ART AND AN ART ABOUT LIVING

PAR KATHRYN WALKER



*digest* (détail), fioles, produits alimentaires, chandelles, 1995

François Lamontagne

A transformation of the gallery laid the foundation for Millie Chen's installation at LA CHAMBRE BLANCHE. The expansive and cool space was split by a wall, leaving a small room of domestic proportion that Chen turned into a kitchen-like chamber. The main part of the gallery remained empty while this more intimate anti-room became the focus of *digest*. In the centre of this space stood a table surrounded by several chairs inviting viewers to sit, read, drink tea and meet people. A book about Chinese herbal medicine lay on the table, a kettle with the makings for tea was available for viewers to help themselves, and an array of flasks and preserve jars that lined the walls gave the room the impression of a home-style apothecary. Here, eating meant healing, and *digest* implied a function of both body and mind.

Before entering this space, the viewer had to pass through what appeared to be a waiting room where two chairs were placed side by side, next to a shelf holding a file box. These chairs invited viewers to sit and browse through the box which contained a catalogue of various substances in the flasks and preserve jars in the next room. Each card described a particular material with respect to different social histories and medicinal properties, and above the chairs, several bunches of herbs hung to dry. These herbs made a formal link with the organic material in the next room, and provided an intervention into the otherwise sterile surroundings of a space that appeared similar to a medical waiting room.

One long wall connected this room to the home-style apothecary which could also be described as a kind of gastronomical museum. A sensual aesthetic embodied this space, and it was made up of three stations marked by words stenciled onto the walls. Beneath the word WELL-BEING, a series of cast iron cooking pans hung in rows, and on each of these pans was a drawing of a different body part etched into the surface by a process of oxidization. The drawn lines were rusted into the iron, making a sharp con-



*digest* (détail de l'installation), 1995

François Lamontagne

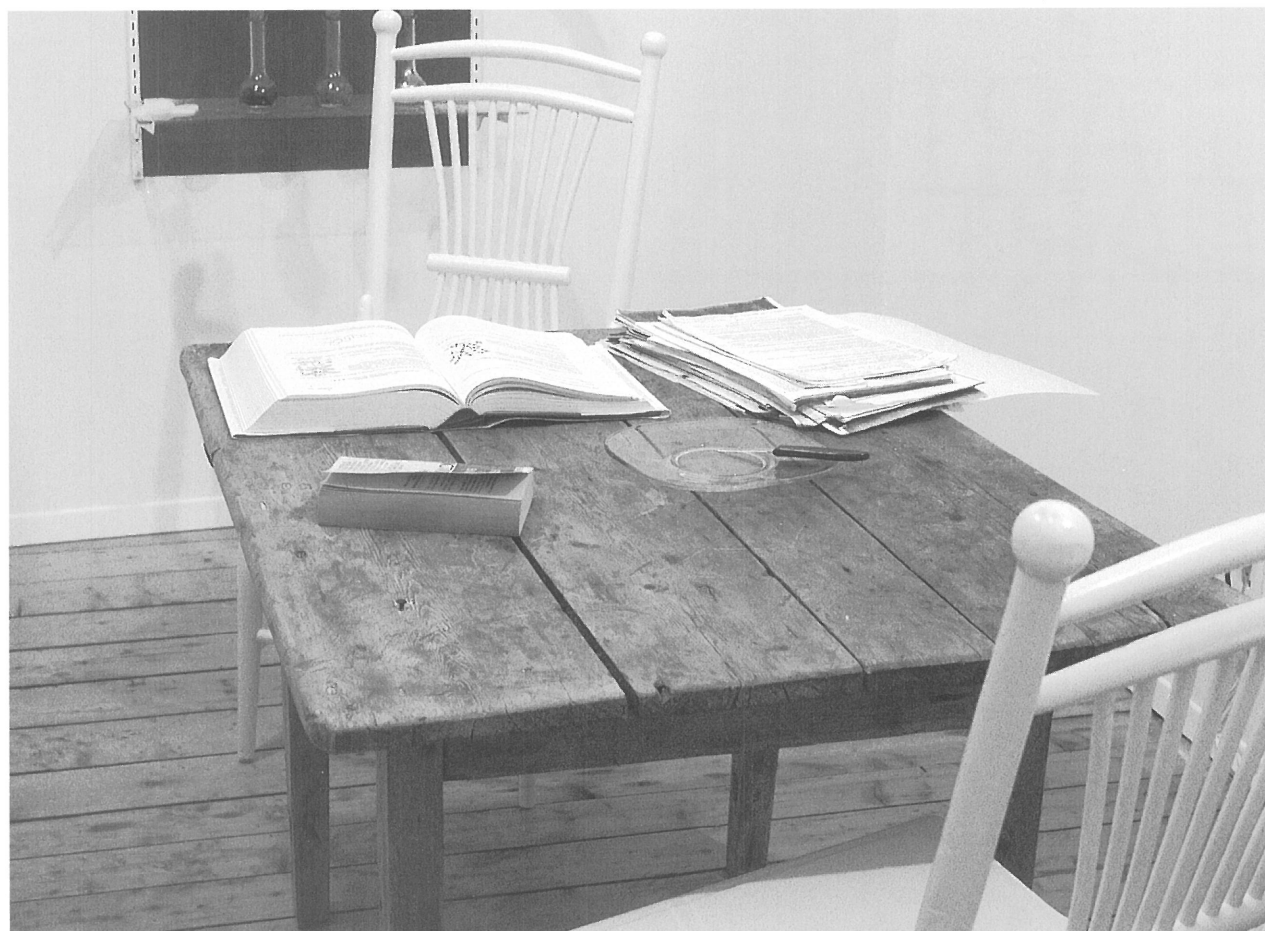
trast between the material and the etched image, but at the same time inspiring thoughts of a holistic relationship between the body and cooking.

Across from this station, the word LONGEVITY highlighted an arrangement of shelves containing various jars and flasks of preserves and tonics. On one shelf, a dozen jars in a row presented an experiment in the preservation of eggs. Each jar contained one egg immersed in one of several different materials including ash, vinegar, salt, water, honey, beeswax, mud. On occasion viewers were lucky to meet the artist here, and share the fruits and wisdom of a 1000 years old egg. The tendency to exoticize this food was evident in the gallery context, but it became known that this particular kind of egg is a part of everyday life in traditional Chinese culture. These eggs are preserved through an organic and material process similar to embalming and burying; a technique that developed from necessity in a context where refrigeration is rare. This process takes time and commitment and has been over-shadowed by the technologies of Western convenience.

The remaining station was a wall entitled IMMORTALITY which displayed more flasks and test tubes containing organic materials that alluded to the body and the natural elements of earth, water and fire. Blood, iron oxide, salt water, and ash make up parts of what the body is, and what it eventually becomes. Ideas of transformation ran throughout the installation, represented by material and conceptual metaphors.

The holistic relationship between bodies and the consumption of food has been the theme of a series of installations that Millie Chen created over the past three years. *digest* was a culmination of the projects *cook*, *crave* and *eat* which were shown in other artist-run centres. *digest* was also previously presented in the domestic space of an already-existing kitchen in the third floor apartment at 4908,





*digest* (vue partielle), 1995

Pour son installation intitulée *digest*, Millie Chen a réduit l'espace de la galerie pour ne conserver qu'un espace plus intime, qu'elle a aménagé pour lui donner la convivialité d'une cuisine et l'aspect d'un laboratoire de pharmacie. Dans cette pièce, une table et des chaises invitaient le visiteur à s'attarder pour consulter un livre sur les herbes médicinales chinoises, se préparer du thé, voire échanger avec d'autres visiteurs. Aux murs, des étagères présentaient des flacons et des bouteilles contenant des produits naturels et des préparations diverses (à propos desquels le spectateur pouvait consulter un fichier documentaire dans une pièce attenante). Sur une étagère, par exemple, une série de bocaux contenaient des œufs immergés dans différentes substances, expériences inspirées de la coutume de préservation des œufs dans la Chine ancienne. La résidence de Chen est ainsi conçue comme une introduction à des traditions culinaires ancestrales et à la pharmacopée de ce pays. De fait, *digest* s'inscrit dans une série de travaux récents de l'artiste portant sur la relation holistique liant le corps et l'alimentation. Elle représente pour l'artiste l'occasion de redécouvrir le savoir-faire traditionnel de la «médecine culinaire» chinoise, qui considère l'alimentation comme partie essentielle d'une discipline de vie. La résidence présentée à LA CHAMBRE BLANCHE constitue la suite d'une première étape réalisée à Montréal dans une véritable cuisine; Chen y préparait divers mets selon la cuisine et la pharmacopée chinoises. La résidence en galerie documente comme un musée les résultats de cette première étape, tout en demeurant un lieu d'échanges et d'expériences.

rue Saint-Denis in Montreal. This installation and the piece at LA CHAMBRE BLANCHE were similar, but distinct in these separate contexts. The two projects were linked by the processes of collecting and archiving, and research and display whereby the kitchen functioned as a kind of laboratory for the development of the gallery installation.

The first installation was integrated into the everyday functioning of a working kitchen. It occupied a private space, and therefore became known primarily through word of mouth. Here, Chen was present through the three weeks of the exhibition, preparing tea and food for visitors. Some of her ingredients were bought in Chinatown and some she created on site, and her concoctions comprised a kind of cottage industry in culinary science. The kitchen was particularly appropriate as a context for this piece, not only for the obvious references to food and cooking, but also for its social function. For Chen, the kitchen has always been a gathering place for family and friends, and *digest* was an extension of the ritual and community formation that occurs around food.

The gallery became a kind of museum of the specimens and information collected during the kitchen installation, but it also retained the function of a meeting place where viewers shared stories and engaged in discussion. It was also a living and working space which continually changed as different viewers passed through it. As first described, the gallery at LA CHAMBRE BLANCHE was transformed, and in turn it became a site for dialogue about transformation.

In traditional Chinese culture, culinary medicine is worked into a regular diet. It is a process that nurtures well-being through everyday life whereby healing is a continual process – it is not instant gratification like popping pills. It takes time and commitment, and is very challenging for those who live a fast-paced life. Chen admits that she is no expert in this field, but she has learned aspects of the practice from methods passed down through her own family. As she says, "They become habitual". Chen, like many, can get caught in the whirlwind of contemporary city living, and cannot take time to preserve 1000 years old eggs. But *digest* was an exhibition of materials that inspired a way of being. It was not about mastery over material, nor did it presume to be total or complete, rather it continually changed. This installation was not so much a finished product as it was a work in progress, and it remains in process as its contents continue to pickle and ferment.

*digest* is a living art and it is also an art about living. It raises questions not only about the nature of the work of art, but also about the ways we live. And, it proposes a way of living by offering ideas for maintaining our bodies, and time to rest from the fast pace of consumer culture.

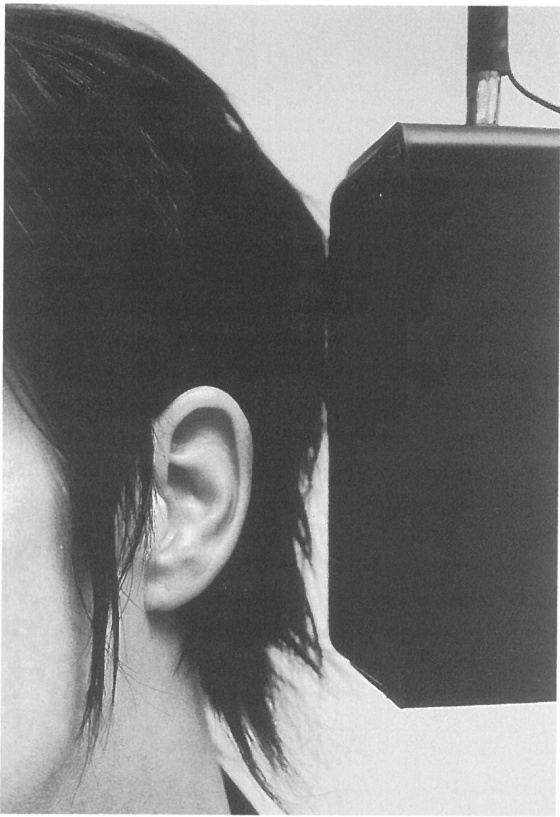


# Laurel WOODCOCK

FISSURES DE LA LANGUE. THE STIGMA OF WORDS.

## SOURDES ACUITÉS

PAR PATRICE LOUBIER



Denis Farley

*The Stigma of Words (Le stigmate des mots) (détail), 1994*

Pour ouvrir ce texte, j'ai longtemps cherché une formule qui aurait pu rendre d'un trait la singulière concision des installations de Laurel Woodcock. Je voulais dire mon impression d'y deviner une riche matière, mais concentrée, celée dans la forme lapidaire et la rigoureuse économie de moyens qui donnent son ton à un tel travail : ce que j'appellerais, faute de mieux, sa *retenue*. Denses, épurées, les œuvres de Woodcock contiennent l'éclat du sens dans un réseau elliptique de mots, d'images, d'indices. Comme des énigmes ou des aphorismes. Et pourtant, sitôt que le spectateur commence d'en faire jouer les signes, elles se montrent volubiles. À travers les thèmes du langage, de l'expérience vécue de la communication et des systèmes de représentation, elles spéculent sur notre présence au monde – une présence dont elles disent toute la vulnérabilité et le caractère fluctuant. *The Stigma of Words* et *Fissures de la langue*, les deux installations que l'artiste présentait à LA CHAMBRE BLANCHE, abordent en particulier ce thème par le biais de la sensation. Pour métaphoriser notre rapport à autrui et au réel, Woodcock met ainsi en lumière l'intensité résultant de ce qu'on pourrait appeler notre condition sensorielle, mais sous un mode toujours allusif et fragmentaire.

### THE STIGMA OF WORDS

Cette retenue apparaît de façon exemplaire avec l'occupation tout ascétique de l'espace de *Stigma of Words*. Au milieu de la pièce, quatre haut-parleurs miniatures suspendus à hauteur d'oreille; au fond, un œilleton percé au milieu d'une cimaise, dans lequel on découvre, en s'approchant, la vidéo d'une séance de tatouage, avec le gros plan d'un fragment de peau sur lequel une main trace une figure. En tendant l'oreille à chaque haut-parleur, on entend deux voix – celle d'un homme, celle d'une femme – qui murmurent des messages contradictoires, en français et en anglais :

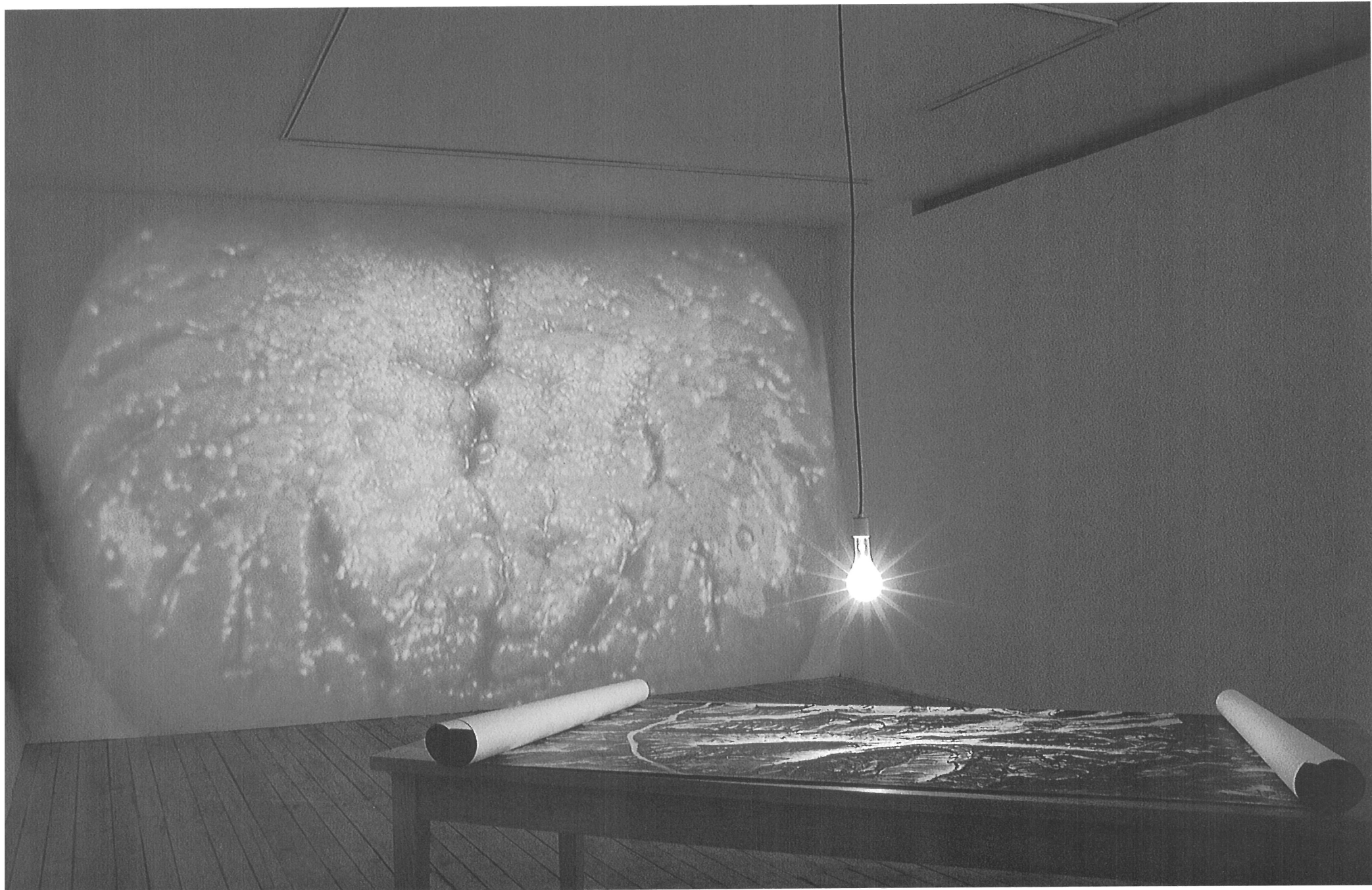
«I always thought you were thick-skinned.» / «Tu as toujours pensé être insensible.»  
«I always thought you were thin-skinned.» / «Tu as toujours pensé être susceptible.»  
«Your words caress me, they are indelible.» / «Tes mots me blessent, ils sont indélébiles.»  
«Your words wound me, they are indelible.» / «Tes mots me caressent, ils sont indélébiles.»

Ces mots qui blessent ou caressent concrétisent bien sûr la métaphore contenue dans les termes anglais «thick-» et «thin-skinned», une métaphore qui traduit la résonance corporelle de l'émotion, la manière dont la sensation sert de médium pour la vie émotive. Relevons aussi que le stigmate du titre, s'il compare la blessure des mots à la piqûre faite par l'aiguille du tatoueur, entraîne tout un faisceau de connotations. Il vaut la peine de rappeler les trois sens principaux du terme «stigmate» :

- dans la tradition chrétienne, blessures qui apparaissent miraculeusement sur le corps des saints et correspondant à celles subies par le Christ au cours de la Passion;
- marque au fer rouge anciennement infligée à certains criminels (c'était la peine dite de la flétrissure);
- cicatrices ou marques visibles laissées par des maladies.

Le mot renferme ainsi l'idée d'un traumatisme subi par le corps (souffrances du saint et du Christ, flétrissure, maladie), lequel laisse une trace témoignant du statut particulier (criminel, saint, malade) de la personne ainsi marquée. Le stigmate est à la fois une blessure (pour qui le subit) et un signe (pour qui le voit). L'installation de Woodcock évoque donc habilement le double pouvoir des mots : pouvoir de s'imprégner en nous, de nous «marquer» intérieurement, mais pouvoir aussi de nous marquer aux yeux des autres, c'est-à-dire de nous identifier, de nous marginaliser, voire de nous exclure. Les propos tenus par les deux voix anonymes de l'enregistrement suggèrent ainsi que l'exercice du langage et la relation à autrui se déploient entre les pôles de la souffrance et du plaisir, du pouvoir et de la sujétion.

Mais il faut aussi chercher le sens de l'œuvre dans son dépouillement même, dans l'espèce de réserve où elle se tient. *Stigma* donne peu à voir et à entendre : quelques paroles détachées de tout contexte, et une vidéo dont les paramètres formels et la présentation traduisent l'intention de limiter le regard du spectateur à un champ de vision étroitement circonscrit : faible diamètre de l'écran, vue en gros plan qui isole un fragment de peau, séquence brève qui défile en boucle et ne débouche sur aucun récit. La prise de vue colle à un espace restreint comme à un moment bref. Or, si l'œuvre montre peu, ce peu est en tant que tel un élément signifiant.



*Fissures de la langue* (vue d'ensemble), mobilier, photographie et projection, 1994

Denis Farley

Il a pour effet d'inscrire le corps du spectateur dans le procès de réception de l'œuvre : celui-ci doit passer d'un élément à l'autre de l'installation, tendre l'oreille auprès de chaque haut-parleur, scruter la vidéo comme à travers un trou de serrure. Tous ces gestes sont significatifs : ils engagent le regardeur à faire signe dans l'installation (pour lui-même ou pour un autre observateur éventuel) comme un acteur dans une mise en scène. Ce qui dès lors importe, ce n'est plus seulement les contenus que l'installation transmet, c'est la manière dont elle implique que le spectateur les reçoive.

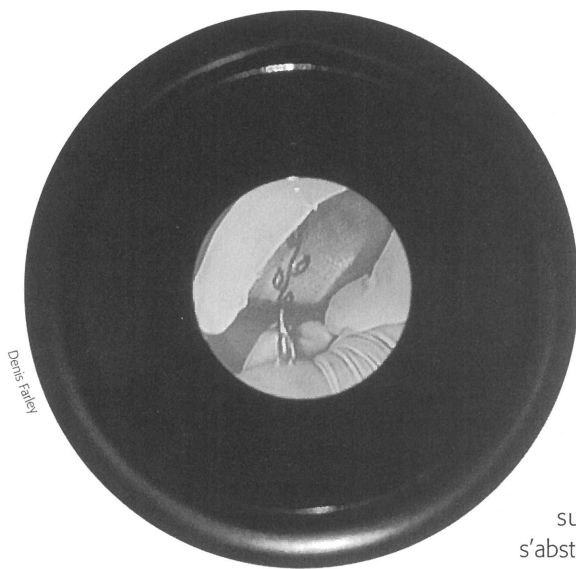
Par exemple, le fait que Woodcock ait cadré l'image du moniteur vidéo dans le format miniature de l'œilleton est un choix signifiant. À la différence d'un écran de format moyen, qui permet une vision distante et un accès plus immédiat à l'image, le faible diamètre de l'œilleton implique un délai (il faut d'abord s'en approcher pour distinguer les détails de

l'image), et constitue de ce fait un obstacle momentané qui rend opaque l'acte même de vision. Ainsi la mise en place de l'écran équivaut-elle à une *mise en scène* : fixé au milieu de la cimaise comme pour inviter à découvrir ce qui se trouve derrière elle, l'œilleton évoque irrésistiblement un *peephole* (ce «trou pour épier» pour lequel la langue française n'a pas d'équivalent), comme un avatar du trou de serrure à travers lequel le voyeur accède à une réalité dérobée. Le dispositif installé par Laurel Woodcock comporte donc une efficacité pragmatique, et c'est de rendre manifeste en la provoquant la curiosité du spectateur, son désir de regarder.

De même, le faible volume de l'enregistrement évoque l'intimité d'une confidence chuchotée à l'oreille du spectateur-auditeur. On notera comment Woodcock joue du contraste entre l'échelle publique<sup>1</sup> de l'installation (qui occupe une pièce entière) et la perception *rapprochée* qu'impliquent ses divers éléments. Tout se passe comme si l'œuvre avait pour but d'aviver l'attention du spectateur pour le convier à partager quelque secret. Par le type d'expérience qu'elle implique, l'installation minimise donc la spatialité «collective» dans laquelle elle est d'abord appréhendée. Or, cette spatialité est étroitement associée aux sens de la vue et de l'ouïe, que cette installation sollicite tout particulièrement. On sait que ces deux sens ont été qualifiés de «majeurs», de *sensus cognitivans*, dans la mesure où leur champ de réception est le plus vaste et qu'ils rendent justement possible la perception de l'espace : la vision binoculaire permet au cerveau de «construire» la troisième dimension, et l'oreille peut discriminer des sons selon leur *position* dans l'espace. Par contraste, le goût et le toucher exigent un *contact* physique avec la chose perçue. On est ainsi tenté de distinguer entre l'ordre du *percept*, c'est-à-dire de la perception auditive ou visuelle en tant qu'elle fonde pour le sujet une représentation mentale de l'espace extérieur dont provient sa source, et



*The Stigma of Words (Le stigmat des mots)*  
(détail de l'œilleton avec bande vidéo), 1994



Denis Ridel

l'ordre de la *sensation*, qui est d'abord perception (tactile, gustative ou olfactive) de la manière dont le corps est affecté par (réagit à) un objet-stimulus. Or, cette spatialité inhérente à la vue et à l'ouïe, source du prestige de ces sens majeurs, Woodcock en réduit singulièrement la portée, tant par le bas volume du son que par la miniaturisation de l'image vidéo — de sorte que le spectateur éprouve sa vue et son ouïe avec une qualité proxémique semblable à de celle du goût, de l'odorat ou du toucher. Minimisation donc de la distance entre l'objet perçu et le sujet percevant, minimisation aussi de la capacité de ce sujet à s'abstraire de ce qu'il perçoit. Le spectateur est déplacé de sa position en surplomb d'interprète et assujéti dans ses modalités sensorielles de corps percevant par le dispositif de l'installation. Ainsi l'expérience *de* l'œuvre et l'expérience figurée *par* l'œuvre se recoupent-elles : c'est en éprouvant quelque chose comme des sensations que le spectateur est amené à appréhender une œuvre qui illustre, justement, la façon dont notre présence à autrui se métaphorise et se traduit par la sensation.

Par contraste avec cette ambiance, la seconde installation, *Fissures de la langue*, paraît plus spectaculaire : ici, la projection diapositive d'une langue fortement grossie frappe d'emblée le spectateur qui pénètre dans la pièce. L'image est d'autant plus forte et crue qu'elle occupe tout le mur et que la pénombre de la salle dans laquelle elle est projetée en accentue la présence. Cette pénombre, qui instaure un climat plus feutré, participe elle-même de la mise en scène qui constitue l'autre élément de l'installation : une photo aérienne déroulée sur une table de bois, faiblement éclairée par une ampoule suspendue.

Si le contenu de *Stigma* ne se livrait qu'à travers une réception médiante, l'image de cette langue agrandie *se saisit*, pourrait-on dire, du spectateur. Pour décrire l'expérience esthétique, Lyotard disait du regardeur qu'il est d'abord *affecté* par l'œuvre<sup>2</sup>, et que son travail cognitif d'interprétation s'embraye sur une réaction toute physique et émotive. Le travail de Woodcock table sans doute ici sur une telle capacité d'affection. Cette langue gigantesque est vaguement oppressante; étalée, exhibée en gros plan avec sa surface heurtée et suintante de muqueuse, luisant de cette rougeur qui rappelle à la fois celles de la plaie et de la palpitation organique, la langue devient ici étrangère et inquiétante. Le malaise que peut provoquer l'image vient de ce que l'objet rendu ostensiblement visible fait moins partie du monde *vu* que du monde *ressenti*. Étroitement assimilée à la perception interne de soi, la langue est en effet surtout éprouvée kinesthésiquement, dans l'intimité des sensations familières éveillées par notre corps. Par une telle mise en vue, elle est «dé-familiarisée», objectivée comme une entité dissociée du corps.

Dans son texte de présentation, l'artiste indique que cette photographie est celle d'une langue «géographique» (*geographic tongue*), expression désignant la condition médicale d'une langue sensible à certains aliments. Ayant souligné la fonction gustative de l'organe, Woodcock remarque que «the image is somewhat distasteful when enlarged to such a scale<sup>3</sup>», désignant par là un ressort rhétorique implicite : pareille représentation de l'organe du *goût* est susceptible de provoquer un certain *dégoût*<sup>4</sup>. La même sensibilité qui nous permet de jouir (du beau ou du savoureux, par exemple) nous expose aussi au caractère désagréable d'éventuels stimuli; le pouvoir de goûter est aussi cause de vulnérabilité. On retrouve ici cette idée que le contenu représenté dans l'œuvre est rendu présent sur le plan de la réception par l'expérience du spectateur (recoupement du pragmatique et du sémantique).

La vision frontale, le grossissement de la macrophotographie, la netteté clinique et détachée de la représentation — tous traits propres à l'objectivité scientifique par laquelle le sujet peut «dominer» l'objet de son regard — servent paradoxalement à assurer l'effet dérangeant de l'image, à *assujettir* le spectateur à ce qu'elle peut avoir de repoussant, c'est-à-dire à la part de violence qu'elle peut receler pour lui. Mais cette prise de vue fait aussi de la langue quelque chose d'incertain dans sa forme même : une surface sphérique dont on n'aperçoit pas clairement la structure et encore moins le rattachement au corps. Et la représentation est déstabilisée par le brouillage périodique de la mise au point du projecteur : il suffit que le spectateur arrive au milieu d'un cycle pour que les détails de l'image soient perdus et qu'il ne voit qu'une vague tache colorée sans reconnaître la langue du titre. Faille, «fissure» délibérée de la représentation qui a pour effet de rendre manifeste le dispositif technique qui nous la livre. L'image que Woodcock donne de la langue, grossie et altérée, distancie la *chose* du *mot* qui la nomme, la détachant de ce nom familier grâce auquel le spectateur pourrait conjurer l'étrangeté de sa vision.

Mais on se tromperait en ne voyant dans cette image et son échelle que leur seul effet de choc. Pour frappante qu'elle soit, cette langue est présentée dans une ambiance particulière — une pénombre qui est en tant que telle une option signifiante dans le dispositif installatif — et demande à être interprétée dans son rapport avec la photographie aérienne déroulée sur la table.



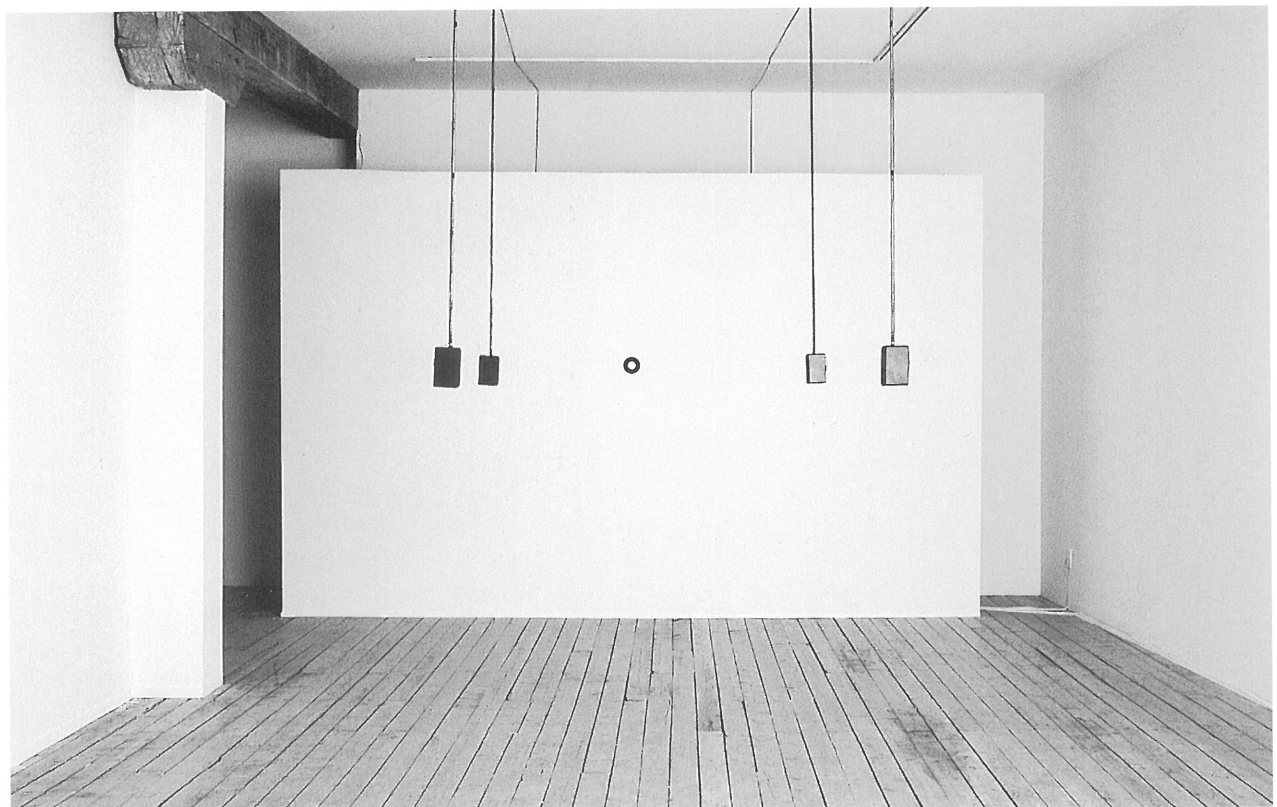
Entre ces deux éléments tout un ensemble de contrastes se télescope. Les deux images donnent respectivement accès à des échelles de réalité incommensurables : la surface terrestre et l'intérieur du corps. L'étendue géographique captée par la photographie aérienne s'oppose ainsi de façon hyperbolique à la vue en gros plan d'un détail anatomique. La photographie aérienne *rapproche* une réalité distante au moyen de la réduction, le grossissement de la langue *distantie* un élément organique proche et familier. Entre ces deux échelles, table et ampoule suggèrent un intérieur qui indexe la présence humaine dans l'installation comme un moyen terme. Il y a contraste aussi dans la présentation de ces deux images : si la projection lumineuse de la langue est un signe visuel ostensible, la photographie aérienne se donne à voir de façon plus effacée, dans une atmosphère qui évoque l'intimité ou la réclusion d'un intérieur.

Lorsque Woodcock écrit que cette atmosphère «mimics a covert activity<sup>5</sup>», il faut s'aviser que la photographie aérienne ne renvoie pas seulement au territoire qu'elle représente, mais connote tout l'appareil technologique qui la rend possible : mainmise scientifique sur l'espace naturel devenu objet de représentation, surveillance perpétuelle du territoire assurée par l'aviation militaire et les satellites, etc. Dès lors, la scène plongée dans la pénombre suggère le lieu dérobé et confiné d'une surveillance coupée de tout contact direct avec le monde observé. L'obscurité de la pièce et le caractère vaguement oppressant de la langue participent de cette atmosphère de claustration et de dissimulation.

Entre ce fragment de surface terrestre et l'image de la langue, deux mots assurent la jointure : les «fissures» du titre et le terme de «géographique» dont Woodcock nous apprend qu'il s'applique à cette langue. Le titre *Fissures de la langue* établit donc une liaison chiasmatisée entre les deux éléments de l'installation : les fentes et les fissures de la «langue géographique» ressemblent au sol accidenté de la photo aérienne. Mais le terme de «langue» est à prendre au sens large de *langage*, si on lit bien le texte de l'artiste :

*The surface explored in the photograph echoes the texture of the tongue, and is suggestive of an unspoken terrain and the need to invent new ways of speaking and communicating. These fissures in language disrupt a linear flow, creating cracks where change can occur, and different tastes seep to surface<sup>6</sup>.*

Si le titre énonce de façon littérale le relief accidenté de la langue tel qu'il se révèle dans la macrophotographie, il dit aussi plus métaphoriquement l'inadéquation de la langue à exprimer le réel dans sa totalité (paraphrase peut-être d'un fragment de Wittgenstein : la carte (le langage) n'est pas le territoire (le réel)). On est tenté de dire, pour filer la métaphore, que par ces fissures le réel glisse au travers de la langue comme à travers un tamis trop grossier pour le retenir<sup>7</sup>.



*The Stigma of Words* (Le stigmate des mots) (vue d'ensemble), 1994

Jeu entre la connaissance distanciée du regard et la proxémie haptique du goût, *Fissures de la langue* présente un trait caractéristique du travail de Woodcock : l'association étroite entre la cérébralité des tropes qu'il met en forme et l'acuité sensorielle de ses images. Dualité qui se reflète dans l'expérience qu'en fera le spectateur : si par sa «textualité» allégorique l'œuvre implique qu'il investisse l'installation comme un interprète, elle l'oblige aussi à s'imprégner, à se pénétrer du climat qu'elle instaure. Or, ces deux ordres se recoupent, car le spectateur ne peut lire l'installation et en déchiffrer l'énigme que s'il consent à en éprouver la présence et les *qualias*, expérience qui sera à son tour réfléchi et incorporée dans le tissu sémiotique de l'œuvre. Les œuvres de Laurel Woodcock thématisent donc le corps et les sens de deux manières : sémantiquement, par les contenus et les images qu'elles figurent ou citent; pragmatiquement, par la disposition perceptive à laquelle elles engagent le spectateur. On l'a vu, l'artiste s'intéresse aux sensations dites mineures (goût, toucher, etc.), non tant pour elles-mêmes que pour leur capacité à métaphoriser notre présence et notre vulnérabilité au réel. Loin d'être le signe d'une souveraineté transparente et détachée sur le monde, notre aptitude à percevoir et à ressentir nous livre plutôt à lui. Si l'on voulait inférer du travail de Woodcock quelque aperçu philosophique, on dirait que son œuvre met en lumière la perte momentanée de maîtrise, le risque de vacillement inhérent à toute communication, à tout échange, à toute présence à autrui. Ébranlement, déséquilibre, désorientation (comme avec la boussole déréglée de *Bleura*, une installation de 1994), discordance, faille, fissure ou stigmate — c'est là le risque inscrit dans ce qui me relie au monde : le langage et la parole, l'émotion, les sens, les systèmes de représentation. Autant de possibilités de médiation qui m'exposent au monde en tant qu'elles m'y incarnent et m'y mettent en jeu<sup>8</sup>. D'où peut-être, dans le travail de Laurel Woodcock, l'omniprésence des allusions au corps, ce lieu d'expérience le plus intime où, pourtant, l'altérité du réel fait déjà signe.

1. Je m'inspire ici de la distinction établie par Robert Morris entre formats privé et public de la sculpture («Notes on Sculpture. Part 2»), Gregory Battcock (éd.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1968, p. 230-231).

2. Jean-François Lyotard, «La performance et la phrase chez Daniel Buren», Chantal Pontbriand (éd.), *Performance. Text(e)s & Documents*, Actes du colloque Performance et Multidisciplinarité : Postmodernisme, Montréal, Parachute, 1981, p. 66-69.

3. Texte inédit de l'artiste, 1994.

4. Cette figure vaudrait la peine d'être examinée pour la subtilité de son articulation. Une même image (la langue en gros plan) condense un double renvoi à des ordres d'expérience distincts mais corrélés par un mot unique («goût» — ou *taste*, ce qui montre que le jeu opère aussi en anglais) : la *connotation* du sens gustatif, découlant de la lecture de l'image entant qu'attribut du référent; et la thématisation du goût, entendu comme faculté esthétique du spectateur telle qu'elle peut être troublée ou contrariée par la teneur de la représentation (avec Frege on parlerait ici de «couleur»). Ici se profile comme un équivalent dans l'ordre du goût de ce qu'est la tache aveugle pour le regard : la langue est indi-

geste pour le goût comme l'œil est invisible pour lui-même.

5. Texte inédit de l'artiste, 1994

6. *Ibid.*

7. La linguistique nous apprend d'ailleurs que la réalité empirique est un continuum à partir duquel les langues naturelles ne constituent du sens qu'en le «découpant» plus ou moins arbitrairement, en attribuant aux entités et aux phénomènes toujours singuliers des étiquettes génériques qu'on appelle les mots. Cette relativité du langage a été bien mise en lumière par Hjelmslev avec l'exemple désormais classique des systèmes de nomenclature des couleurs qui, d'une langue à l'autre, découpent de façons souvent divergentes le spectre coloré (cf. L. Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968, p. 77-78, cité in F. Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1987, p. 31).

8. Une dynamique qu'on retrouverait dans la démarche de Jana Sterbak (cf. P. Loubier, «Jana Sterbak : Corps à corps», *Noir d'encre*, vol. 1, n° 2 (juin-septembre 1991), p. 4-6.

Susan  
MENZIES

BEWILDERNESS

# CARBUNCLES AND A COUPLE OF YARDS OF SKIN

PAR JENNIFER GORDON

Were she advertising in a Personals column today, this might be the request of *The Pig-Faced Lady*, in Susan Menzies' exhibition *Bewilderness*, at LA CHAMBRE BLANCHE gallery, Quebec City.

Instead, the fine lady who had the misfortune of being "heavily afflicted in the face" advertised for a husband and a servant in a nineteenth century broadsheet typical of street literature using the language of the period. The original was intended to have prank and shock value as well as some pretense of the truth. Menzies came across a reproduction, borrowed the image, reversed it in her painting and left out the text. The convoluted politics of this published quest became source material for a pair of portrait installations in one of the gallery's two rooms.

The lady is depicted languishing in a fine chair whose back legs cast small curled shadows. She hooks one wrist over the chairback, her other arm stretches across a three-legged table; she holds a white card. Wearing a full-length empire-line dress she appears wry and assured, with a hint of arrogance.

The painting retains the illustrative style of the original engraving, but includes a number of contemporary twists. The birch wood support is varnished to a sticky honey-gold. This field is pierced by randomly placed white dots which dazzle and jump like scattered pearls. Behind the painting, the gallery wall is rolled in grey and off-white bands to imitate wallpaper. An antique table, like the one depicted, sits on the floor in front of the painting. Beside it is a chair draped in lush mauve faux-satin. Menzies successfully crafts an atmosphere of perverse extroversion and voluptuous artifice. The lady and her boudoir are doubled and doubly absent. There is a sense of recent departure and hollow invitation.

*Down there by the river is a man  
whose horn is twisted into shapes  
unknown to the wicked and the wise  
And he bears the look of an animal  
who's seen things no animal should ever see  
He has been driven beyond all towns  
and all systems until now, though it is  
long past too far he keeps going...'*

*Wanted: aspiring dilettante with an education befitting cocktails. Special devotion to interpreting my unique communications is a must. Skills should also include lightning-adaptability to the wiles of my assorted friends. I have an uncommon history, so bring what you recall of yours. I may not listen well, but my stories will not disappoint. This is no opportunity for the squeamish; only those with a rustic constitution and a commitment to being well kept need apply.*



*The Pig-Faced Lady* (La dame au visage de cochon), 1994

François Lamontagne



On the adjacent wall is *The Suitor*. He is portrayed as a sliver of head and torso wedged into the centre of a canvas painted to simulate birch bark. He is rendered in black and white and at first glance he seems like a handsome great-uncle from a family album. Viewed more closely his flaws are detectable. Dark circles frame his deep-set eyes and his cheek is blemished. The "birch bark" cuts a halo across his skull and crowds his shoulders. A dirty-yellow shape edges across his suit-vest like a dislodged organ. His presence is at once demonic and pathetic.

Mounted above the painting and to the side are wrapped pronghorn antlers which catch a strong beam of light and throw it down a cascade of white cloth. This plush tentacle reaches across the floor to almost touch the lady's chair. The vertical section of fabric screens an old suitcase filled with folded white shirts. The inside lid of the suitcase is fitted with a cloth pocket, echoing the lady's Empire bodice; it is crammed with dried pig's ears.

These works share a problematic terrain of pursuit, deceit and bizarre traps with two of Flannery O'Connor's characters, Manley Pointer and Hulga Hopewell in *Good Country People*. While Menzies is more intent on irony than moral lessons, she and O'Connor are both drawn by the force and appeal of the grotesque. In rural Georgia, Manley meets Hulga when he comes to her mother's door selling bibles in a suitcase. Hulga has a Ph.D. in philosophy and a superior air. She also has a clumsy gait due to a wooden leg. Manley displays simplicity, dullness and a fancy for her. She is disdainful but attracted. They arrange a picnic at a nearby hayloft. She is determined to seduce him, to spoil his innocence. When after a few hasty kisses he requires a declaration of love from her before proceeding, she acquiesces to expedite the business. But he wants proof --"show me where your wooden leg joins on". She allows him to remove it. But instead of replacing it as requested, he pursues his amorous course. Her plans are dismantled. She pays for her misjudgment in vulnerability and fear. He opens his suitcase to present two hollow bibles, one containing whiskey, the other, obscene picture-cards. Having lost her co-operation, he snatches his belongings and her leg, and descends the loft. As he leaves he brags, "I've gotten a lot of interesting things ... one time I got a woman's glass eye this way".<sup>2</sup>

Menzies' characters provide animal manifestations of human pride and greed. On a parallel track, they offer a condensed cameo of relations between the early empire and rustic Canada.

Leaving these works, with their diagrammatically staged encounters, we slip into the submerging spaces of a nether world where bodies tremble, animals rule and heads roll. Seven horizontal birch panels 29" x 84" x 4" are installed at varying heights. The narrow format squeezes the subject and a sequencing towards the floor adds a downward pull. Several of these works include smaller paintings and an assortment of props made or found by the artist; animal skulls, carved wooden arms, long velvet coils, a heap of old jackets, ...

As a point of departure, Menzies used Eadweard Muybridge's photographic series of women experiencing artificially induced spasms. The artist identified with the erotic sub-text and what she saw as a lexicon of transcendent gestures. She was not interested in any potential issues of villains, victims or gender wars.

In *The Carbuncle*, a mahogany washstand straddles a corner. In its half-opened drawers are stacked encyclopedias. Dozens of clear glass marbles spill out beneath it. Partly covered by a white cloth, it calls to mind storage, abandonment or a child's role-playing.

Beside it, a painted panel sits on the floor leaning against the wall. Imagery is both starkly emblematic and pristinely realistic. A black Arabic serpent coils across a white ground and ends abruptly, headless. This blunt cut attaches to a "bubble" of unprimed wood into which a delicate, tiered seventeenth century lace collar is painted. The wearer's face is shown only to the cheek just below the mouth. This juxtaposition makes for a long schematic body, a chimera, half snake, half human. The strange effect is amplified by a portrait of a dragon (after Memling) on a small panel which rests on the larger one. It is up-ended so that the creature's mouth is directed towards the "bubble" below. Layers of luminous glazing reveal every moss-green scale. Its beady eye and thin pink gash to the neck are palpable. Beside its lower incisor, paint has been removed in a patch which reads alternately as the deteriorating effects of time and a strip of flesh in the beast's mouth. Placed near the painting is a metal claw clasping a glass ball.

In medieval mythology, certain dragons were believed to carry garnets inside their brains. These carbuncles were emblems of internal treasure; prized, hoarded and embedded. The task of knights was to extract them. So while these creatures were terrible, they were also exalted. This particular one suffers, but wins the battle and retains its gem. The piece allegorizes the dangers, secrets and delights in all territories and processes of discovery.

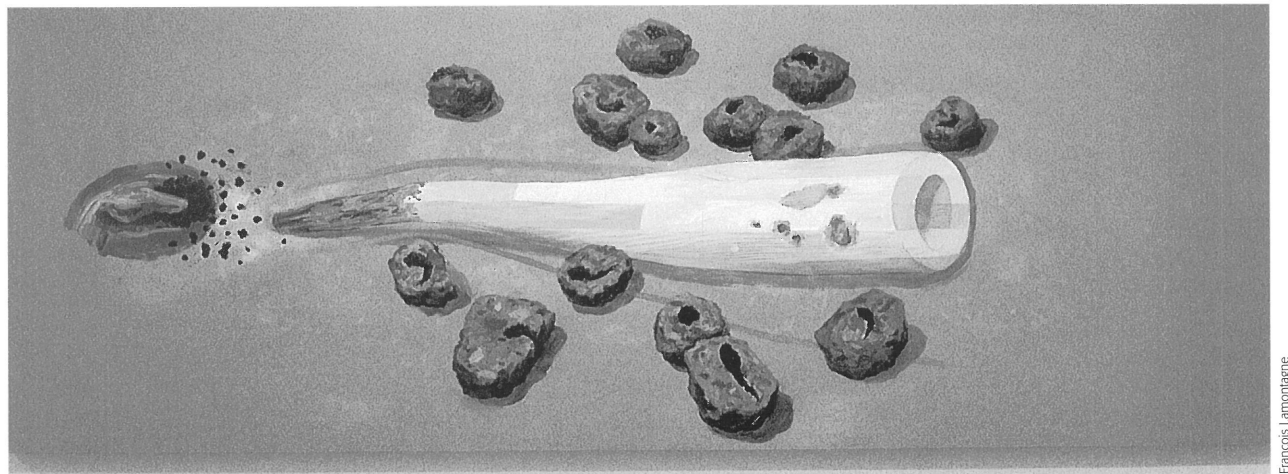
Menzies stops short of giving her figures complete demonstration. Hands, chests and heads particularize the gross anatomy of expansive bodies involved variously in laments, swoons and trances. Spreading fogs and silty liquids envelop them. Selected surfaces are distressed by the actions of sanding, stripping and scraping.

In the painting, colours range from warm to neutral, sometimes earthy, but seldom benevolent. Greens and greys imply moulds, algae and smog in contrast with the consoling yellows and pinks of exposed wood.

Pouches and silhouettes house a jester's company, borrowed from Breughel, of grinning frogs, inverted monkeys and a forlorn goat, burdened by its crown. Opposite is a ghostly arm which extends into a long probing tongue. It tests the air which is peppered with deep red meteor-like discs that acknowledge the panel's knots. *Catch as Catch Can* launches us through space and time by sleight of hand.

In many of these works, Menzies invites us to play along the boundaries of desire and impossibility. Fever pitches and hallucinations in one work are followed by suppression and frustration in the next.

In *A Cure for Stuttering*, an atmosphere of restriction pervades. A long wooden cone is represented floating near the center of a slate-green ground. It has a small hollowed-out opening at one end, the other is rounded and sealed. A dozen or more grey rocks surround it, inscribed with markings that resemble commas, full-stops, semi-colons and sperm-like squiggles.



*Catch as Catch Can* (Attraper ce qui peut l'être), 1994

Francis Lamontagne



Punctuation but no words. Speech is stymied as in dreams when we open our mouths but are unable to speak.

Menzies' interest in the failures and disadvantages of the body echoes that of John Donne when he traces a person's life from a lump of "curdled milk" to a kind of prison:

*Think when 'twas grown to most 'twas a poor inn,  
A province packed up in two yards of skin<sup>3</sup>*

Paradoxical representations of disgust and idealization were characteristic of seventeenth century attitudes toward human beings, and Menzies shares some of them in her examination of mental and physical spheres. Donne believed that selfhood was a polarized site of body and soul, of earth and heaven, and he devised playful and risky metaphors for them in addressing his lover:

*So kiss good turtles, so devoutly nice  
Are priests in handling reverent sacrifice  
And such in searching wounds the surgeon is  
As we when we embrace and touch and kiss<sup>4</sup>*

The reclining body comes closest to a complete body in *Spasm (60 Wishes)*. A creamy membrane smudges an inner horizontal strip to hold the figure. Where the abdomen should be is a flurry of small articles, closely observed and tenderly rendered. Packages wrapped in cloth and string, inscribed stones, teeth; they include sprouting tubers dispersing in all directions. The moment is explosive. Receiving and sending are simultaneous. Nearby, two beautifully modelled hands are supported by the white outlines of arms bent at the elbows. The hands bend also at the wrists, inward, in a gesture of affirmation and acceptance. Shiny black ovals surround the hands; they might be paddles or the bottomless pools into which they dip.

Flirting with ecstasy or spooked by nightmare, these complex and mobile bodies depend on the friction afforded by distinctions made between the two. Menzies' bodies accept their destiny as substance; sensate, labouring and decaying. But they also insist on being propelled and fuelled by fabulous trysts and puzzling tales.

1. Rickie Lee Jones, *Flying Cowboys*.
2. Manley Pointer in Flannery O'Connor's *Good Country People*.
3. John Donne, *Second Anniversary*, 1612.
4. John Donne, *The Comparison*.



*The Suitor (Le prétendant)*, 1994



*The Carbuncle (L'escarboucle)*, 1994

L'auteure décrit et analyse l'exposition *Bewilderness* de Susan Menzies, un ensemble d'installations qui combinent peintures et objets rappelant des atmosphères et des décors anciens. Dans deux «installations-portraits», l'artiste s'est inspirée d'une affiche du XIX<sup>e</sup> siècle par laquelle une femme, la *Pig-Faced Lady*, publicisait son désir de se trouver un mari. Menzies a reproduit le portrait de l'affiche dans un tableau qu'elle a intégré à un décor évoquant un boudoir de l'époque, et auquel elle a ajouté des allusions contemporaines. Sur le mur voisin se trouve le portrait d'un prétendant (*The Suitor*). L'auteure interprète ces personnages en les comparant à ceux d'une nouvelle de Flannery O'Connor. Avec *The Carbuncle*, Menzies exploite le mythe médiéval du dragon, source de terreur mais aussi de convoitise, pour réaliser une allégorie des joies et des dangers inhérents à tout processus de recherche. Dans les autres œuvres, Menzies traite de diverses conditions du désir et du corps.



*Les dentelles de Mont-Mirail, 1995*



*Le repos (vue partielle), bois, tissu, 1995*

Ivan Binet

# LA MÉMOIRE DES SENS

PAR MARIE-LUCIE CRÉPEAU

Natalie  
ROY

350 JUPONS ET DES FLEURS



Parcourir l'exposition de Natalie Roy, c'est un peu comme pénétrer dans l'intimité d'un jardin tout mûr de parfums suaves et qui enivre à la mesure de notre imagination. Quatre pièces<sup>2</sup> faisant toutes allusion au paysage forment un ensemble cohérent. Mais cette paisible traversée dans un univers paysager est parsemée d'allusions subtiles, car les œuvres, par leurs références à l'art floral et l'utilisation de lingerie fine, sont attentives à l'univers féminin.

Toute la production réalisée par Natalie Roy ces dernières années révèle le plaisir flagrant qu'elle éprouve à explorer l'abondante diversité des matériaux, à en souligner la fragilité, à déceler leurs multiples possibilités et les limites de leur maniabilité. Son investissement implique généralement un *corps à corps* avec les matériaux. *Ensauvagée* de travail, elle a besoin d'éprouver, dans l'acte de créer, les conditions physiques et existentielles de sa production. Ce rapport à l'objet n'est pas sans évoquer l'*arte povera*<sup>3</sup> dans ses dimensions poétique et anthropologique, qui sont de nature à éclairer les liens privilégiés entre le sensoriel et l'intellectuel.

Pareille fringale de l'objet l'a incitée à réaliser bien souvent des œuvres odoriférantes : récipients tournés en une seule pièce de bois aux parois tapissées de sucre d'orge ou imbibées de cire parfumée de cannelle; fleurs et fruits faits de paraffine; pain cuit dans les pots d'argile, brocs remplis de miel. D'autres sculptures incorporent diverses essences de bois, des sels de bain, des barres de savon de Marseille, des carrés de chocolat ou des éponges de mer.

*La rose est la fleur féminine qui se donne toute et tant qu'il ne lui reste que la joie de s'être donnée. Son parfum est un mystère fou. Quand elle est profondément inspirée elle touche le fond intime du cœur et laisse l'intérieur du corps entier parfumé. Sa manière de s'ouvrir en femme est très belle. Les pétales ont bon goût dans la bouche – il suffit d'essayer. (...) Les jaunes sont d'une joyeuse alarme. Celles de couleur rose sont en général plus charnues et ont la couleur par excellence. Les orangées sont un produit de greffe et sont sexuellement attirantes.*  
Clarice Lispector<sup>1</sup>

Dans la récente exposition intitulée *350 jupons et des fleurs* présentée à LA CHAMBRE BLANCHE, l'aspect odoriférant est suggéré plus qu'il n'est réel. De même, la sensualité est évoquée plus qu'elle n'est présente et elle sera perceptible au spectateur s'il fait appel à sa mémoire des sens, des choses et des songes.

L'exposition découle d'impressions et d'images forgées par un long séjour de l'artiste en Provence. Il en va ainsi du bas-relief *Les dentelles de Montmirail*, du même nom que ce lieu fascinant qui constitue le dernier contrefort du mont Ventoux vers le Rhône. Ces curieuses collines boisées de pins, de chênes et de vignes doivent leur nom au découpage très particulier d'un massif rocheux dont la crête est taillée en dents de scie. Les couches supérieures, faites de calcaire jurassique, ont été redressées à la verticale par des plissements de l'écorce terrestre : l'érosion les a ensuite affouillées en arêtes très minces et en aiguilles ruiniformes. On y accède par des *gorges* toutes surprenantes d'ombres.



Natalie Roy est arrivée à interioriser le souvenir du paysage des *dentelles de Montmirail*, et à lui redonner son aspect grandiose en créant un bas-relief panoramique où des soutiens-gorge et des jupons sont minutieusement entassés de manière à créer des plans et des effets de profondeurs dans des tonalités sombres qui passent du vert au bleu et au violacé. Un peu à la manière d'un Francis Ponge, le maître de la poésie de l'objet, Natalie Roy s'est adonnée ici à une joyeuse gymnastique des formes, des mots et de leur signification. Ce sont les sous-vêtements féminins qui renvoient probablement le plus spontanément à l'idée de dentelle, d'autant que le *soutien-gorge* rappelle la forme valonneuse des montagnes. Ces éléments sont enserrés dans un long boîtier horizontal recouvert d'une feuille en acrylique concave, en partie dépolie, qui suscite des zones où l'on perd, dans un flou humide, la netteté du sujet. On pourrait croire à des effets de brouillard causés par la haute altitude des sommets ou à des masses nuageuses agglutinées aux parois rocheuses. La frontière entre fiction et réalité est fort subtile dans cette œuvre et il faut vraiment y regarder de près avant de découvrir les composants que l'artiste a utilisés.

Au pied de ce paysage, une pièce intitulée *Le repos* regroupe plusieurs tronçons de peupliers blanchis par des pigments et blessés d'une large fente causée par l'évaporation de toute leur humidité. Natalie Roy a introduit dans plusieurs de ces déchirures des mouchoirs de façon à colmater la plaie ou à en absorber la dernière sève. Comme l'avait observé Jean Dumont à l'égard d'une production antérieure, il y a «cette capacité chez Natalie Roy de faire voisiner la vie et la mort au sein du même bois tombé».

L'utilisation récente du tissu dans son travail et l'ardent désir qu'elle a eu d'en révéler la poésie latente, l'artiste les doit à sa découverte d'un grand rectangle de tissu aux motifs floraux qu'elle nous présente d'ailleurs dans son exposition, tel un artefact témoin de sa démarche dans une œuvre intitulée *Amoroso : indication musicale de nuance, avec tendresse*. Soigneusement tendu et suspendu dans un cadre, ce tissu est enserré entre deux feuilles d'acrylique, celle située à l'avant étant dépolie. Par cette stratégie d'atténuation, la reconnaissance immédiate du matériau et du médium est délicatement embrouillée : s'agit-il d'un dessin, d'une peinture, d'une photographie? L'accrochage en retrait du mur et l'éclairage qui provient principalement de l'arrière suggèrent toutefois une exploration du dispositif lui-même, dont l'organisation affirme une intention spatiale.

*À fleur de peau* est sans doute l'œuvre qui s'impose avec le plus d'exubérance. Les textures et le velouté des plis, les diverses masses de couleurs franches et vives rappellent un jardin très dense de roses fraîchement écloses. Ce bas-relief est constitué de centaines de jupons provenant de fréquentes visites dans les friperies. Cette lingerie fine qui



350 jupons et fleurs (vue partielle), tissus tendus et jupons avec encadrement, 1995

trimballe en elle tout un passé insaisissable, a repris vie dans l'atelier de l'artiste. Natalie Roy a plongé tous ces jupons dans des bains de teinture pour leur donner ces couleurs inspirées de *Amoroso*. Elle a ensuite tortillé, tire-bouchonné, caressé dans le creux de la main chacun de ces jupons, les transformant en pétales de fleurs pour finalement les agglutiner dans un ensemble chromatique vibrant. Méconnaissables, ces sous-vêtements se voient empreints d'une nouvelle *identité* : la tradition dans le domaine horticole voulant que chaque variété de rose soit dotée d'un prénom féminin, voilà que s'est transmué en rose chacun de ces dessous.

L'utilisation abondante des objets familiers sous un travestissement poétique souligne combien le geste, pour Natalie Roy, a besoin d'être maintes fois répété pour en éprouver toute la sensualité. Pour elle, les actions comme les objets ont une *charge*, au sens énergétique et spirituel du mot. C'est au terme de pareille expérience que les œuvres de cette artiste acquièrent ce riche pouvoir évocateur que nous leur connaissons.



À fleur de peau, (détail), tissu, 1995

1. Clarice Lispector, *Água Viva*, Paris, Des femmes, 1981, p. 147, v.o. en brésilien, 1973.

2. Liste des œuvres exposées :

*Les dentelles de Montmirail* (soutiens-gorge et jupons sous acrylique et bois), 1995, 32 cm x 3 m x 35 cm.

*Le repos* (peuplier, pigments et mouchoirs), 1995, 13 éléments au sol.

*Amoroso : indication musicale de nuance, avec tendresse* (tissu fleuri sous acrylique et bois), 1995, 2,68 m x 1,93 m x 9 cm.

*À fleur de peau* (jupons sous acrylique et bois), 1995, 1,22 m x 3,64 m x 11 cm.

3. L'*arte povera* est un mouvement artistique formulé en Italie à partir de 1968 et soutenu par Oliva, Celant, Paolini, Kounellis, Merz, Pistoletto, Fabro, Penone, Anselmo, Zorio, etc.

4. Jean Dumont, «L'histoire : avant, après», *Le Devoir* (Montréal), 23 novembre 1990.



# LE TEXTE ÉCRAN

JEAN TOURANGEAU

Tout ça s'est passé sans que je ne le vois venir. Ça s'est arrêté tout seul. Sans volonté. Sans que cela ne soit prémédité. Cela s'en est allé tout doucement. Il n'y avait plus rien. Aucune envie. Rien qui ne me poussait en avant. Rien qui ne se construisait à mesure dans ma tête.

Généralement, lorsque je visite une expo et que ça me parle, me fait vibrer ou réagir, c'est-à-dire me fait penser, les mots s'enchaînent à la suite, rapidement, et les phrases s'échafaudent. Ce que je veux dire, ce que je vais dire. Ça se reprend, je me le répète plusieurs fois, puis ça commence à défiler, plus lisiblement. Parfois, le processus de construction de l'œuvre, et les couches que cela implique, lorsque je tente de retrouver l'origine des premiers éléments disposés, est le départ. D'autres fois, la position idéologique ou le contexte esthétique appelle davantage ma pensée qui est en train de s'écrire, toujours dans ma tête, comme si j'élaborais et traçais en gros les grandes idées à partir desquelles mon texte plus tard se structurera. Comme si les interstices dans le texte subséquent étaient encore à venir ou que je leur laissais une place sans direction apparente. À d'autres moments, je me sens comme un circuit informatique et là c'est vraiment très rapide. Comme si je prenais le pouls à partir de programmes accumulés. Mais il faut que l'œuvre m'amène à croire que j'ai quelque chose à dire. Or, même ça, ça s'est arrêté.

Lorsque j'ai cessé d'écrire en 87, c'est que je n'avais plus rien à dire. Et je le désirais depuis longtemps. La fatigue était plus forte que tout le reste. Je ressentais une grande lourdeur à travers laquelle je ne trouvais plus de liberté possible. Mais pas de désintérêt. Étrange sentiment. J'aimais encore l'art, les œuvres un peu moins, le contexte plus du tout. On est là, on continue, alors pourquoi rester?

Ça a repris par hasard. Louis Bouchard à Paris m'a demandé un texte pour un catalogue d'une exposition française. J'ai envoyé quelque chose. Un texte court divisé en plusieurs paragraphes. Ça ne ressemblait à rien de ce que j'avais fait

auparavant. C'était plus littéraire. Un objet en soi. Mais j'étais si craintif. Je me demandais si cela valait la peine d'être imprimé. J'avais l'air d'un débutant.

D'ailleurs, à chaque texte ultérieur, je me suis toujours senti bien insécure. Marie-Jeanne Musiol pourrait vous le confirmer lorsqu'elle m'a demandé un texte sur la photo et que je lui ai répondu : «Non, je n'écris maintenant que sur la vidéo.» Son texte, je l'ai finalement écrit parce que j'ai deviné et déduit d'où elle était partie et comment cela s'était présenté à elle. Il y avait aussi de grandes plages noires et des écrans de fumée, ou d'évaporation, pour être plus exact. C'est aussi ça qui m'a fait dire finalement : «Oui. Le côté contemplatif!»

Les gens trouvaient ça bien particulier. Je ne les avais pas habitués à ce genre de doute. Je veux que cela transpire maintenant dans mes textes. Je parle bien entendu de fragilité, d'une atmosphère que pourrait ressentir le lecteur à se demander si le texte vaut la peine d'être lu, poursuivi jusqu'à la fin. Un texte où l'on sent que les paragraphes entre eux tiennent par un équilibre si incertain que l'on ne déduit pas immédiatement d'où ça part et où cela arrivera.

J'ai écrit maintenant. Mais y aura-t-il une suite? Je ne sais pas. À partir de ce *second début*, mes textes sont devenus plus coulants au point de ne pas être perturbés par des idées hors du contexte de lecture de l'œuvre. Je voulais que le flot ne s'arrête pas. Je voulais même en arriver à ce que le texte soit perçu comme une forme flottante au-dessus du lecteur. Pour que le lecteur soit surpris : déjà la fin (!) sans s'être aperçu de rien. Raconter une histoire mais au même moment réaliser que l'on touchait à des réalités insoupçonnées et à partir desquelles s'imbriquaient des données plus complexes : références, contextes, conceptualisation, abstraction, vision...

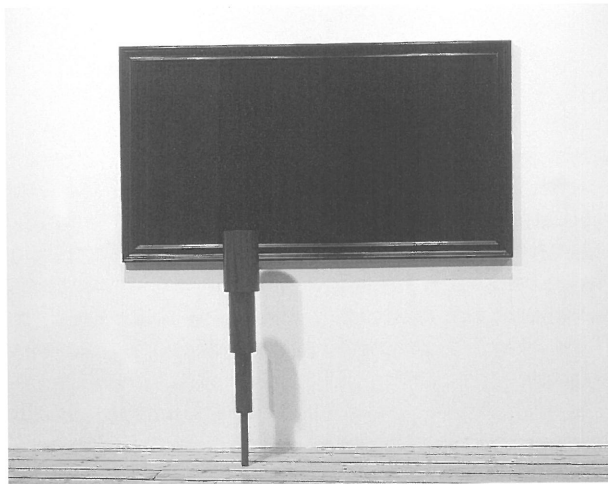
Le «je veux» est bien différent du «je voulais» des années où j'ai commencé à écrire. À l'époque, nous défendions. Nous nommions un programme. Nous voulions

faire avancer certaines idées textuelles. De ce point de vue, le texte m'apparaît toujours essentiel mais par le biais de l'écriture, du vouloir de l'écrivain. Et le vouloir de l'œuvre est significatif s'il est pris en charge comme une donnée. Me revient à ce sujet un commentaire d'Isabelle Lelarge de la revue *ETC.* à propos d'un article sur une installation de Suzan Vachon. Une installation qui m'a donné du fil à retordre dans le sens où j'avais l'impression d'être incapable de dire quoi que ce soit à son sujet. Une œuvre circulaire entrecoupée de plans divergents, et toute en spirale en même temps, où le regardeur avait l'impression de ne pouvoir aborder une quelconque finalité. Isabelle m'a dit que la structure générale de mon texte reprenait la structure de l'œuvre de Suzan.

Depuis quelques mois, à nouveau, le texte forme un écran entre moi et mon rythme de vie. Il faut que je trouve des œuvres et des circonstances qui déclenchent, qui visualisent une complexité qui n'a pas déjà été appréhendée, des occasions mentales où je me sens une entière liberté et non pas le devoir d'écrire sur... parce que je ne l'ai jamais fait et que, pourtant... parce que l'artiste sait que son travail m'intéresse et qu'il attend... parce que je n'ai pas eu le temps lorsque j'étais critique à temps plein... parce que je veux répondre à quelqu'un... parce que je veux faire cercle ou apporter un autre éclairage dix ans plus tard, l'analyse de liens historiques au moment où la critique oublie... Si le texte a été perçu par les lecteurs comme un écran entre eux et l'œuvre, le texte doit maintenant faire image. Avec cette abondance et cette générosité, si souvent absentes durant les deux dernières décennies, que j'aime apprivoiser, laisser éclater certains maniérismes, synonymes de reconnaissance ou de style, au profit du rythme. Expérimenter de nouvelles structures ou organisations qui correspondent au sentiment qu'en disant, je fais. C'est-à-dire que je puisse apporter tant aux lecteurs qu'à ceux et celles qui seront un jour en relation avec l'œuvre des signes de déchiffrement. Le vide se bâtit aussi de multiples riens qui en disent plus qu'on l'imagine à première vue...



*De Profundis (vue partielle), 1995*



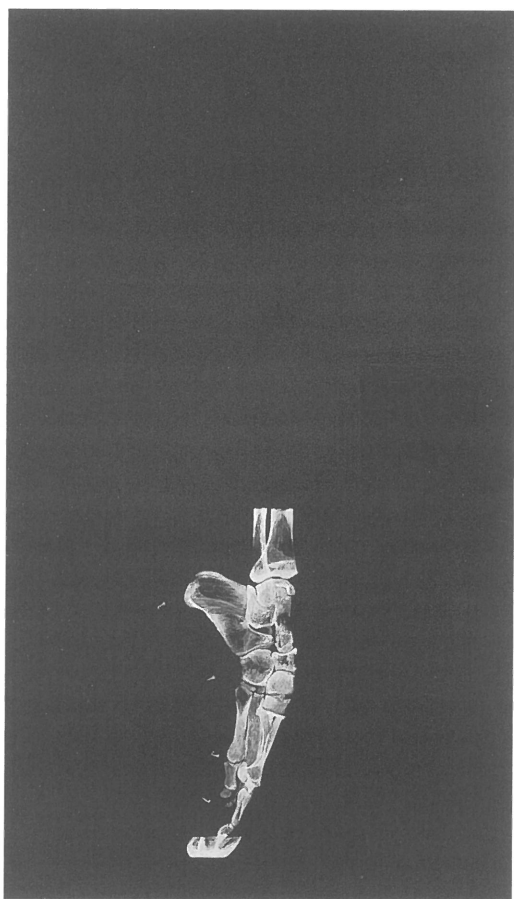
*Le Grand Bé, acrylique sur bois, bois de corail et miroir, 1995*

# Francois VALLÉE

DE PROFUNDIS

## ÉTRANGE OBJET DE PEINTURE

PAR JEAN-PIERRE GILBERT



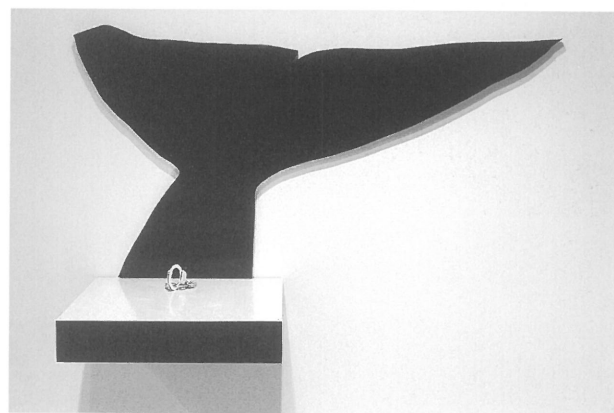
*Sthène*, acrylique sur bois, 1995

Ivan Binet

Il est nécessaire d'imaginer un précieux moment de plénitude, là où l'esprit vague au pourtour du corps sans jamais atterrir complètement, l'âme pratiquement vidée de son sens au seuil des pérégrinations, des voltes, des glissements de l'esprit, et nous voilà recouvert, étourdissante réalité, d'une mélancolie qui n'a ni la tristesse des grands malheurs ni la joie des profonds bonheurs -- un état rare mais combien énigmatique. Les morts, les naissances, les grandes déceptions ou les plaisirs inattendus, les révélations ou les chocs du cœur ont parfois cet effet de trouble pourtant serein. L'essentiel pour atteindre cette étrangeté, au ras du sol, c'est encore de s'y rendre disponible, d'écouter, de contempler et ultimement de s'y résoudre. La peinture de François Vallée interpelle ces mots curieux, inédits, ces formulations inattendues et crépusculaires afin de rendre compte d'un phénomène perceptuel singulier que nous a légué l'histoire de la peinture jusqu'à nos jours. L'objet même du «mélancolique» n'est-il pas justement la mutation de l'émotion?

Le travail de François Vallée ne traite ni d'éclat ni d'éphémère. C'est un objet de peinture résolument étrange qui se contemple et s'imprègne en nous. L'effet premier, puisque la peinture possède ce pouvoir d'imprégnation, pourrait sembler solennel, froid, rebutant. Comme on dit des situations troublantes, il ne faut surtout pas se laisser prendre par la première impression car le sens provient du manque et d'une nécessité de convaincre. L'objectalité (plus objet qu'objet) est ici au centre d'un parcours qui nous mène à visiter divers états de l'âme, de l'œil ainsi que du corps au travers de symboles pourtant familiers tels : queue de baleine, menottes, lunette d'approche, dents, riz, etc. Mais il y a également ce domaine des formes et des matériaux qui se joue de notre difficulté à rebondir *de la profondeur* : miroir, surfaces peintes réfléchissantes, marbre, lettrisme solennel, etc. Le tableau intitulé *Le Grand Bé*, provenant de la catégorie de *l'Insolite*, met en présence un grand rectangle d'un vert profond devant lequel une lunette d'approche s'élève à la verticale depuis le sol, et au sommet de cette technologie du rapprochement, un rond miroir est posé avec un petit tas de riz formant l'élévation d'une

colline. Bref, un tableau qui ne se raconte pas, qui renverse la mort vers la verticalité de la vie; un objet de silence qui dit tout ou presque rien (provenant du breton, *Le Grand Bé* signifie tombeau). En d'autres termes, un espace étranger à l'habitude que nous avons à occulter notre imaginaire, un espace de sublimation. Jusqu'à la langue, latine, obsolète et pourtant familière à certains, qui nous pousse à demander, à consulter, à s'interroger sur le sens malgré sa perte. À la limite des objets, des tableaux ou des formes fantomatiques (*Thène* ou *Dents*), il y a le vide qui tient un espace déterminant. Sans tout ce vide latent, absolument nécessaire dans le paysage conscient, l'insolite nous porterait au ventre de baleines jusqu'à imaginer la capture du vent.



*La Dame Blanche*, acrylique sur bois et menottes, 1995

Ivan Binet





*Persistence de la géographie (vue partielle), 1996*

François Lamontagne

# MAGIES

PAR GAËTAN GOSSELIN

## Marlene CREATES

PERSISTANCE DE LA GÉOGRAPHIE

*J'ai choisi chaque pierre parce que j'aimais le nom du lieu où je l'ai trouvée et à cause de l'empreinte de ce lieu sur la pierre.*

Marlene Creates

Les photographies de Marlene Creates m'ont toujours fasciné. Aux premières heures de l'envoûtement, j'ai cru qu'il s'agissait d'un sentiment inspiré par la matière première du paysage, l'encadrement rigoureux d'un territoire sans horizon, ou presque, la figure d'un trait construit par l'alignement de pierres striées, l'enchevêtrement d'un drapé de tissu à la surface végétale du sol, l'artifice du lieu transformé par l'artiste. À parcourir de nouveau les œuvres créées par Marlene Creates ces quinze dernières années, je comprends combien la fascination surgissait finalement du processus mis en branle par l'artiste dans l'élaboration de l'image. Une image fabriquée de lumière et entourée de formes, certes, mais représentant surtout la cristallisation temporelle – le condensé – d'un rituel qui consiste, toujours, à placer l'acte photographique au centre d'une expérience qui vise à combler l'écart séparant la matérialité du paysage – ses apparences terrestres et naturelles – de son contenu fugitif et impalpable, composé de traces provisoires, de rapports sociaux et d'histoires à venir.

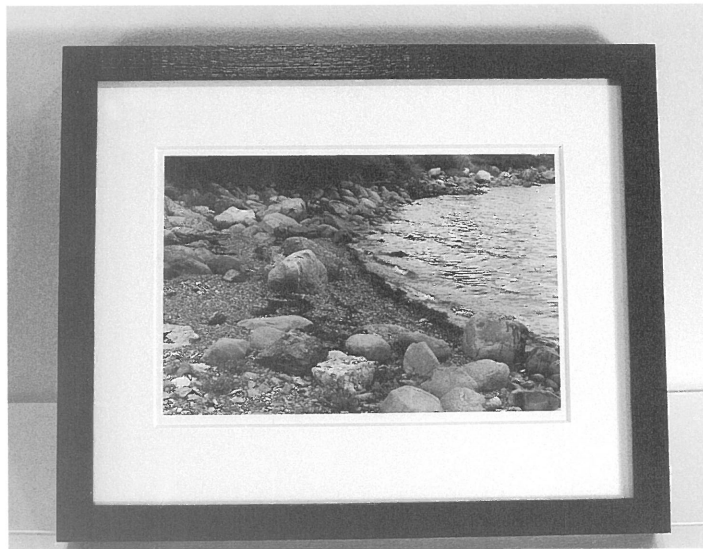
Il me fallait ainsi constater à travers la démarche de Marlene Creates que tout paysage était d'abord et surtout un acte, un acte d'appréhension mentale et d'appropriation physique, c'est-à-dire une action portée dans l'épaisseur du monde bien davantage que la découpe graphique et esthétique d'un azur longeant l'horizon de la terre. En aval et en amont des cartes, des photographies, des récits ou des stratégies qui caractérisent l'attitude artistique de Marlene Creates, un cérémonial concis et récurrent manifeste la tâche de l'artiste à décrypter l'essence d'un univers aux propriétés labiles et altérables. Marlene Creates oppose l'eau et le feu (*Fire and Water*, 1985); Marlene Creates déplace des pierres et des montagnes (*A stone carried from the bottom to the top of Mount Slievenamon*, 1981); Marlene Creates raconte les prodiges de la matière (*Note on a Journey Encircling the Island of Newfoundland*, 1982); Marlene Creates invoque l'esprit du lieu (*A Stone Thrown into the Sea at Midnight*, 1985); Marlene Creates consigne les géographies de la mémoire (*The Distance Between Two Points is Measured in Memories*, 1988); Marlene Creates augure des mythologies ancestrales (*Place of Presence:*

*Newfoundland kin and ancestral Land*, 1989-1991); Marlene Creates recompose l'unité des continents (*Stone from Shore on each side of the Atlantic Ocean, Newfoundland and Ireland*, 1981); Marlene Creates conjugue l'âme des vivants à celle des morts : «When I collected the leaves from my great grandparents' big old aspen trees, I felt I was trespassing.»

La tentation est forte, n'est-ce pas, d'associer le rituel artistique de Creates aux théories de la magie esquissées par Marcel Mauss, aux comportements du *Faiseur de pluie* bellement décrit par Hermann Hesse, aux tribulations alchimiques de Zénon dans *L'Œuvre au Noir*. Marlene Creates fait acte de présence sur le territoire à la manière du sorcier qui conjure les sorts en galvanisant, par et dans son corps, les énergies vitales de l'univers. Dans la petite ligne de pierres blanches qu'elle dépose sur un lit de galets uniformes, c'est l'étendue, la richesse et la complexité du monde qui se concentrent, qui se conçoivent. Car le geste artistique est ici un rituel conditionné par la nature potentielle des règnes : l'animal, le minéral et le végétal participent de principes et de sympathies universelles qu'il lui faut nous révéler, nous «faire voir». Des jeux d'opposition émaillent ainsi ses narrations photographiques en faisant se côtoyer des figures contraires : dans une œuvre magnifique intitulée *Cairn: Shore Stone and Mountain Stone* (1982), la rondeur maternelle des pierres trouvées le long des littoraux se frotte aux arêtes saillantes d'un roc montagnard pour figurer le tombeau de légendes disparues et de civilisations oubliées. Installé depuis une dizaine d'années à proximité du St. John's Art and Culture Centre à Terre-Neuve, le tumulus, jour après jour, s'enfonce dans les entrailles de la terre. L'image est stupéfiante tellement la règle du temps impose ses pouvoirs. Pour Creates, il s'agit d'un sortilège dont la photographie pourrait sans doute déjouer l'inéluctable dénouement au bénéfice de l'Histoire.

Irréductible, cela dit, aux seuls principes d'opposition, l'art de Creates suggère aussi des figures de contiguïté et de solidarité qui font se correspondre des magnétismes intangibles dans les relais d'une transcendance du paysage canalisée





François Lamontagne

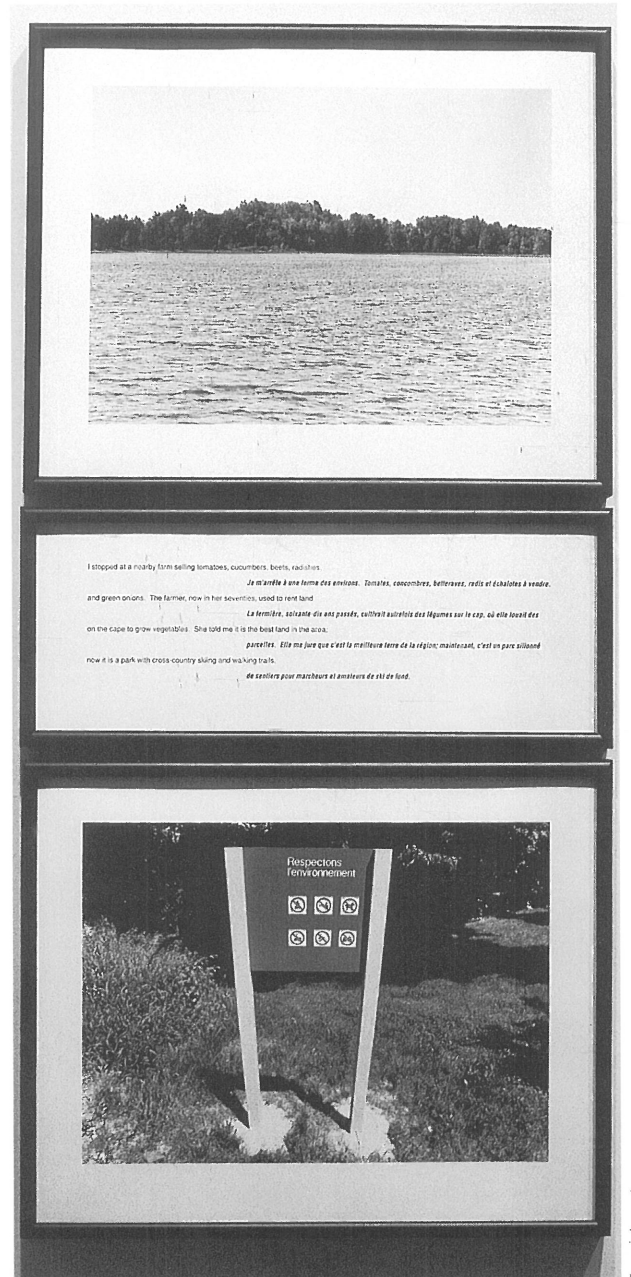
*Persistence de la géographie* (détail), 1996

par le corps : dans la série *Sleeping Places* (1982), Marlene Creates enregistre au réveil les traces au sol de son corps endormi; dans la série *A Hand to Standing* (1983), elle appose ses mains sur le front de mégalithes. Au cœur des filiations territoriales, un fluide circule, une matière sidérale s'insinue entre l'inertie du monde et la vie organique, entre l'éternel et l'éphémère. C'est de la sorte que Marlene Creates participe, je crois, de la tradition contemporaine du paysage. Une tradition inspirée du voyage de Montaigne en Italie, des *Rêveries du promeneur solitaire*, des quêtes initiatiques et territoriales entreprises par d'autres faiseurs de mythes, les Dieter Appelt, Hamish Fulton, Richard Long, François Méchain, Reno Salvail, Michael Signer, Nils-Udo, pour en nommer quelques-uns.

Placé devant les principales modalités du processus mis en œuvre par Creates — marcher, tracer, prendre, déplacer, marquer, nommer, transposer —, il y aurait cependant à se demander si l'œuvre de Creates demeure essentiellement photographique. Serait-elle, en d'autres termes, plutôt tributaire de la performance, de la sculpture, du dessin, de l'installation *in situ*? Marlene Creates aménage et amplifie, sur le terrain, des réseaux de relations inattendues dont il me semble que la photographie condense le sens et l'à-propos au regard des principes actifs et des valeurs qui l'animent.

Ses œuvres récentes, dont *Language and Land use* (1993) et *Persistence de la géographie* (1996), nous rappellent d'ailleurs que l'acte photographique est toujours constitué et toujours constitutif d'un préalable philosophique, social, politique, éthique ou historique. Ce préalable implique qu'il faille être *là* pour toucher, goûter, transformer, voir, sentir, écouter, dire, migrer, changer et échanger...

C'est en cela que les photographies de Marlene Creates donnent du «sens» à ses projets installatifs. Contemporaine du *earth art*, Marlene Creates nous rappelle en quelque sorte le caractère empirique de tout paysage dont l'échelle ne saurait être qu'humaine et terrestre, et dont les dimensions cachées ne sauraient être découvertes autrement que par respect et complicité. Ses *Landwork* nous sont à cet égard d'un enseignement crucial : ils font et refont glisser la complexité du monde à un niveau qui nous est proche et familier, prétextant des paysages qui pourraient bien être ceux du temps de l'enfance où, très jeunes, nous marchions vous et moi des journées entières aux lisières de la ville pour récolter des petits cailloux striés de lignes parallèles et de petites croix, et qu'on traînait par la suite dans nos poches de longues semaines, là, sans savoir pourquoi.



François Lamontagne

*Persistence de la géographie* (détail), 1996



# LE SEUIL INCERTAIN

JEAN-PIERRE LATOUR

Quand, en 1994, j'ai visité l'exposition de Henry Saxe, tenue au Musée d'art contemporain, une surprise de taille m'attendait en bout de parcours. Je connaissais bien les œuvres de cet artiste des années soixante et soixante-dix; surtout celles des années soixante car je venais tout juste de terminer la rédaction d'un texte où il en est question<sup>1</sup>. Et c'est donc avec un grand plaisir que j'ai parcouru les différentes salles, comme foulant un territoire devenu familier, comblé de voir rassemblées autant de pièces modulaires des années soixante, de voir les transformations qui s'opèrent de suite en suite... Mais à la fin du parcours, cette surprise : en entrant dans la petite salle où elles étaient reléguées, j'ai été immédiatement frappé et fasciné par des sculptures récentes<sup>2</sup>, de forme ovoïde, faites en aluminium et se composant d'éléments à évocation mécanique (notamment la suite *Ball*). Durant les années soixante, les références que comportaient les œuvres de Saxe relevaient du monde technique et industriel. Et voilà que maintenant les formes organiques s'y installent. Il est vrai, l'image de l'industrie a changé de façon fulgurante en trente ans. La série et le module ne sont plus son emblème. Les manipulations sont désormais d'un autre ordre, elles sont devenues génétiques...

Étranges œuvres! Fascinantes! Elles me fascinaient d'abord à cause de cette hybridation insolite de l'organique et du mécanique, la structure ovoïde enveloppant des éléments mécaniques. Le contraste aussi entre la forme globalement organique et le métal choisi : le très électro-technique aluminium. Il y avait là quelque chose de singulier. Quelque chose qui devait comme incessamment prendre sens, mais qui pourtant restait encore très flou dans la conscience. En lisant le titre d'une des pièces, *DNA Sphere* (1989), j'ai au moins clairement compris dans quel registre jouait cette fascination. Une sphère d'ADN. Ce titre nommait ce que je sentais, c'est-à-dire l'action d'une métaphore vitaliste, par le truchement d'un matériau très industriel, façonné selon une structure organique enveloppant une mécanique instable.

La rencontre avec ces pièces de Henry Saxe a été pour moi l'occasion d'une

errance dans ce qui me semble tracer une des figures de la sensibilité actuelle. Car ces «sphères» ouvrent un espace de résonance qui rejoint et croise une foule d'autres choses; certaines toutes proches, d'autres fort éloignées. (Mais dans ces matières les distances furent les mesures à toute vapeur.) Un segment de cette errance, ou si l'on veut de cette interprétation encore plastique, c'est-à-dire modelable à loisir, un segment de cette errance, donc, se présenterait comme suit : dans cette suite de sculptures il y aurait une espèce de brouillage du seuil entre l'ordre et le chaos. La forme est structurée, certes, mais cette structure est d'une telle liberté, d'une telle souplesse qu'elle évoque deux états possibles, deux directions inverses : l'émergence d'une structure ordonnée ou sa dissolution dans une avalanche bouffée d'entropie. Mais en physique, l'étude des phénomènes chaotiques a, paraît-il, montré que cet état est, paradoxalement, en même temps, générateur d'organisation... Dans l'agitation désordonnée, dans le flux du désordre jaillirait tout à coup le germe imprévisible de l'organisé. Je regarde les œuvres de Saxe, je pense à cela. Comme s'il y avait, dans les évocations suggérées par ses œuvres, la présence d'un lieu indécidable où, métaphoriquement, le vivant déclare éclore de façon saugrenue. *DNA Sphere*, dites-vous?

Je place *côte à côte* et les sculptures de Saxe et ces considérations purement spéculatives et complètement extérieures au territoire de l'art. Je laisse s'établir entre elles, à partir de leur simple proximité, tout un réseau d'esquisses relationnelles. Des figures possibles. Mais il m'importe surtout ici de ne pas transformer le plaisir d'une supposition, l'effet d'une juxtaposition, le bonheur d'un rapprochement, de ne pas les transformer en une logique de conviction qui voudrait instituer en croyance ce délicieux moment d'intuition. Et d'indécision.

À l'automne 1994, peu de temps après avoir vu l'exposition Saxe si ma mémoire est bonne, je parcourais le Salon international de design intérieur de Montréal (SIDIM). Au tournant d'une allée, j'aperçois une table à café. Magnifique. Un coup de

foudre, un coup de cœur. Un plateau de verre est simplement soutenu par un piétement composé de modules, faits de sections de branches cerclées par du métal, comme si des bottes de petites branches coupées très précisément soutenaient un plan transparent... Deux présences donc s'additionnent : celle de la nature, par les branches sectionnées bien sûr, mais aussi par le plateau de verre comme plan d'eau; puis, présence de l'industrie, par les ferrures et le fait du meuble avec sa fonctionnalité... L'effet est étonnant. Autant renoncer à l'écrire.

Son auteur est un artiste. Oui, il se présente comme artiste et non comme designer. Il m'apprend qu'il se nomme Frank Morzuch. Je vois aussi exposé, dans son kiosque, un travail photographique sur des œuvres réalisées dans la nature, *in situ* (des pieux qui dessinent des figures géométriques en émergeant de plans d'eau entourés de verdure... d'où ce glissement de la plaque de verre vers le plan d'eau). Et cette table devient un lieu de transition entre l'art et le design, entre la nature et l'industrie. Un seuil. Labile.

Quand je regarde les œuvres technovoïdes de Saxe et la table de Morzuch, mes perceptions et ma compréhension rejoignent un noyau de sensations, d'idées, du déjà vu et du déjà pensé, qui me traîne dans la tête depuis un bon moment. Dans cette zone, ou cet amas, il y a une observation qui pourrait se dire ainsi : depuis plusieurs années les formes organiques, et l'univers baroque qu'elles évoquent, ont effectué un retour en force dans l'art qui se fait. Beaucoup d'artistes actuellement mettent en scène un questionnement des formes du vivant. Et cela me fascine. Il y a chez ces artistes, comme Annie Thibault et Sylvia Safdie parmi les plus jeunes, un jeu sur le seuil, sur son incertitude : seuil du reconnaissable, seuil entre le minéral et l'animal, seuil entre l'objet artistique et le document. Seuil incertain. Un peu comme ces petits cactus... vous savez? ceux qui ont l'air de dormir comme des galets.

Autre chose encore que je place à côté : pour assouplir le fonctionnement des créatures de la robotique, pour accroître leurs performances, l'*engineering* des intelligences et des organismes artificiels juge utile l'emploi d'une logique dite *floue*, en ce sens qu'elle ne juge pas les choses de façon catégorique, mais en termes de proportions et d'approximations. Elle rejette le manichéen «oui ou non». Ni oui, ni non, mais en partie oui et en partie non. Selon diverses proportions. On dirait que selon cette logique, l'hésitation devient utile et

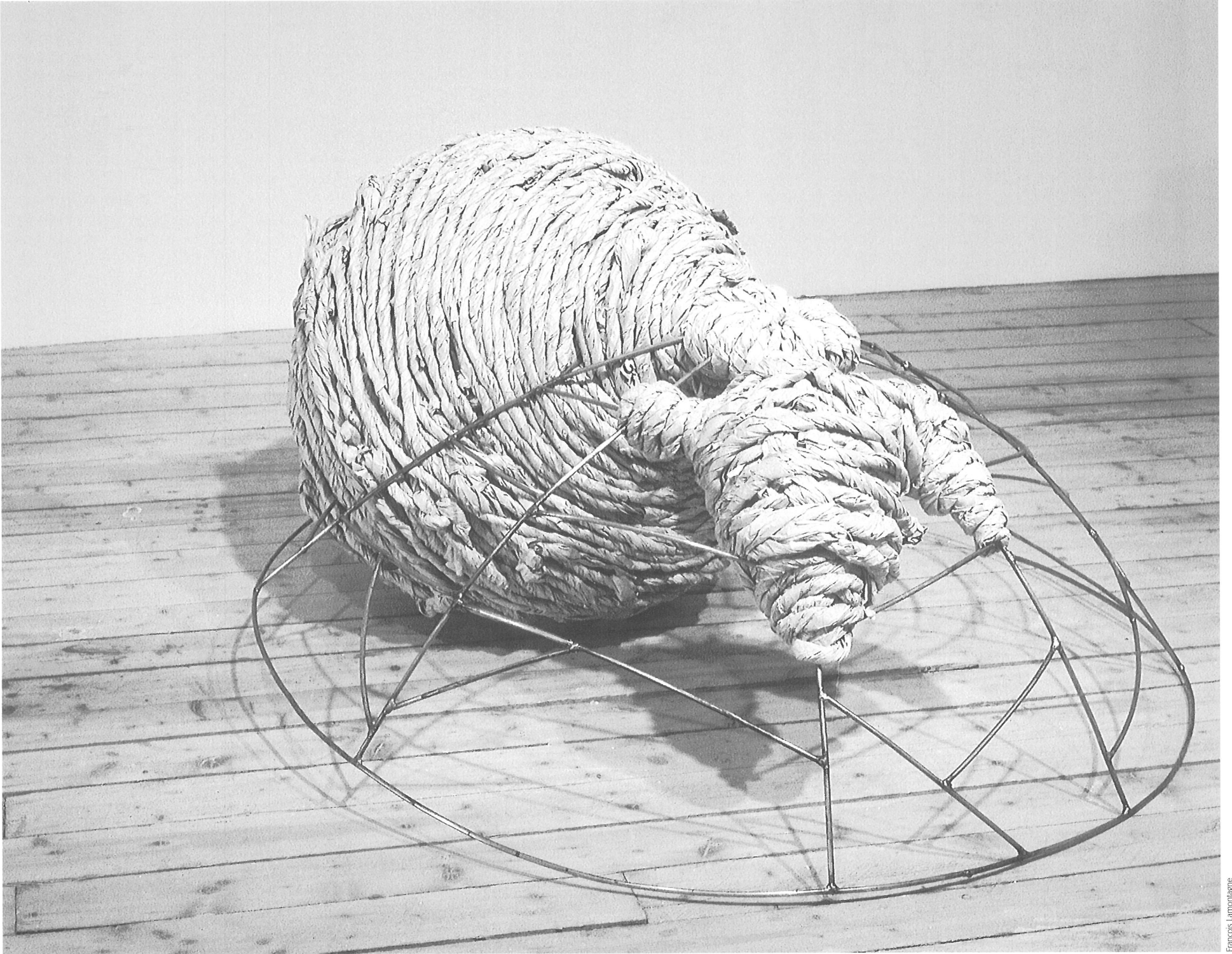
nécessaire. Un avantage. Quand il faut dégager un passage entre deux points.

Tout près de là, dans ce paysage mental que j'invente, il y a aussi cette idée que les catégories stylistiques (ou autres) construites par l'histoire de l'art semblent souvent être conçues et surtout avoir été utilisées comme des compartiments étanches. Un exemple et un effet de ceci : l'affrontement entre automatistes et plasticiens, en 1955 (entre Borduas et Leduc). Dans un tel débat, une position intermédiaire entre deux systèmes est le plus souvent perçue comme signe de stupide ou de molle indécision ou, pire encore, de simple incompréhension des enjeux idéologiques de la forme, puisqu'en l'occurrence l'anonymat de facture du plasticisme s'oppose sévèrement à la signature réitérée du geste automatiste, dans sa constitution matérielle comme dans ses références. Autour de cette querelle, beaucoup d'intransigeance. De la même manière, les propositions cubistes et postcubistes qui donnèrent naissance à certaines formes de l'abstraction sont vues, rétrospectivement, comme des moments obligés d'hésitation et de transition entre l'expression figurative et l'expression abstraite, passages nécessaires et inévitables, certes, mais néanmoins toujours un peu honteux.

Beaucoup de choses se croisent dans ces lignes, des choses qu'il faudra bien séparer un jour pour en parler plus commodément, des choses que j'ai ailleurs en partie séparées. Mais elles se sont construites ensemble, entremêlées, un mélange d'idées et de circonstances où les mots et les choses ne sont pas encore dans un rapport explicatif mais provoquent, pour ainsi dire, une seule respiration. C'est ce dont je voulais parler. Car il y a là le jeu d'une pénombre de la pensée, d'un processus morcelé et subséquentement clarifié et présenté comme uniforme, ce processus qui fait que j'écris des textes sur des œuvres. Ou plutôt, pour être plus exact, ce processus qui fait que des œuvres me font écrire des textes. Et inversement.

1. *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. L'éclatement du modernisme*, tome 2, chap. 3, *L'atelier redéfini. Étude de la sculpture des années soixante d'Ulysse Comtois*, Jean Noël, Henry Saxe et Serge Tousignant. Ouvrage collectif qui sera publié sous la direction de Francine Couture aux éditions VLB à l'automne 1996.

2. Datant de la fin des années quatre-vingt jusqu'à 1993 dans l'exposition.



François Lamontagne

*Hémisphère*, tige de métal et papier kraft, 1995



Marie-Josée  
LAFRAMBOISE

SCULPTURE ACIER / PAPIER

# CHARPENTES D'ACIER ET DE NŒUDS

PAR JOSÉE CORRIVEAU

*Interpréter une œuvre c'est déployer le monde  
auquel elle se réfère.*

Paul Ricœur



sans titre, (détail), tige de métal et papier kraft, 1995

Janvier-février 1996, les sculptures de Marie-Josée Laframboise jonchaient le sol et s'ancraient aux murs de LA CHAMBRE BLANCHE, des formes étrangement présentes que nous, spectateurs, fixions comme une énigme.

Les pièces, au nombre de six, déconcertent par cette sorte d'«esthétique de l'essentiel». Celle d'une sculpture comme forme qui s'impose par la force d'une exacte ambiguïté. Force qui rappelle les propos de Nicolas Wacker sur la technique en création, lorsqu'il affirmait que «C'est en connaissant à fond un matériau avec lequel on doit opérer qu'on pourra l'employer à sa guise, l'adapter à chaque cas précis, savoir l'effet qu'il permet d'obtenir et ne pas lui en demander davantage!» C'est ainsi que l'on s'avance dans une exposition où la sobriété de l'artiste fait à son tour office d'introduction...

Les objets de Marie-Josée sont des structures d'acier dont la construction géométrique emprunte à la courbe et à la demi-sphère, formes sur lesquelles l'artiste intervient par un processus d'accumulation en enroulant du papier brut («kraft») froissé de manière à permuter la structure d'accueil en une nouvelle «chose», une sorte de mutant, d'hybride ou de travesti formel, qui stimulerait l'apparition d'une multitude d'images mentales. Ainsi, l'on voit surgir poissons, raies, araignées, parasites, cocons, etc.

Préalablement, notre attention fut retenue par l'aspect plastique de la présentation. Notre œil, paisible, vient lécher ce métal s'opposant à la souplesse du papier. Puis, on s'attarde à la structure rigide à partir d'une trame faite de vides, laquelle heurte l'espace opaque qui s'est créé par une concentration de matière/papier. Enfin, notre regard porte sur ce rapport, à la fois d'opposition et d'association, entre le construit manufacturé et l'organique. En ce sens, les deux matériaux employés font référence au recyclage industriel, d'où l'idée d'un double détournement de la fonction.

Ce qui persiste à nous interroger ne me semble pas d'emblée être le déferlement d'un renvoi iconographique, mais plutôt cette transparence de l'acte laissant émerger une étroite correspondance avec le processus créatif. C'est là un réseau de nœuds devant lequel le spectateur immobile et conquis ne peut que chercher le dénouement possible. Cet amalgame nous incite à la recherche de verbes. On se questionne sur ce curieux procédé d'enroulement, d'accumulation, de protection mais aussi de cycle transformation/mutation.

Ainsi, ce qui collabore à la particularité du travail de l'artiste, c'est qu'elle rend possible la dimension poétique de son œuvre non seulement à travers la portée signifiante des objets, mais encore par l'intime présence du mécanisme de création, du geste posé. Et c'est certainement par la finesse de cette superposition qu'abondent les images d'un vaste répertoire interprétatif... ruche, fourmi, baleine, veuve noire, sein, etc. Évocations qui pourraient aussi sous-entendre un renvoi aux pratiques culturelles des femmes et à la notion du corps féminin. Bien que l'artiste n'intègre pas de façon certaine une référence aux pratiques dites «féminines», il apparaît cependant que la transparence du processus de création jumelée aux images mentales découlant des œuvres suggère un corpus faisant écho au corps féminin à travers sa relation aux fonctions de reproduction et de protection.

Par exemple, *L'hémisphère*, une des plus délicieuses pièces de l'exposition, se compose d'une demi-sphère en acier sur laquelle s'agglomère une masse exubérante de papier. L'ensemble inspire notamment l'idée d'une maladie de la structure, d'une ruche, mais aussi implicitement celle de la maison, du ventre maternel, thème qui interpelle le concept de mécanisme de protection, de fabrication d'écosystèmes.



Par delà des lectures plastiques ou iconographiques, le travail persiste à dégager une atmosphère qui perturbe par sa présence fortement marquée, mais où la mesure juste procure à l'art tout l'espace nécessaire à une exacte simplicité en même temps qu'elle permet des métaphores riches et ouvertes. Les œuvres donnent à l'exposition un rythme où l'omniprésence du jeu rappelle sous certains aspects les textes de l'écrivain américain Paul Auster qui disait :

*Jouer avec les mots c'est simplement examiner les modes de fonctionnement de l'esprit, refléter une particule de l'univers telle que l'esprit la perçoit. De même, l'univers n'est pas seulement la somme de ce qu'il contient. Il est le réseau infiniment complexe des relations entre les choses<sup>2</sup>.*

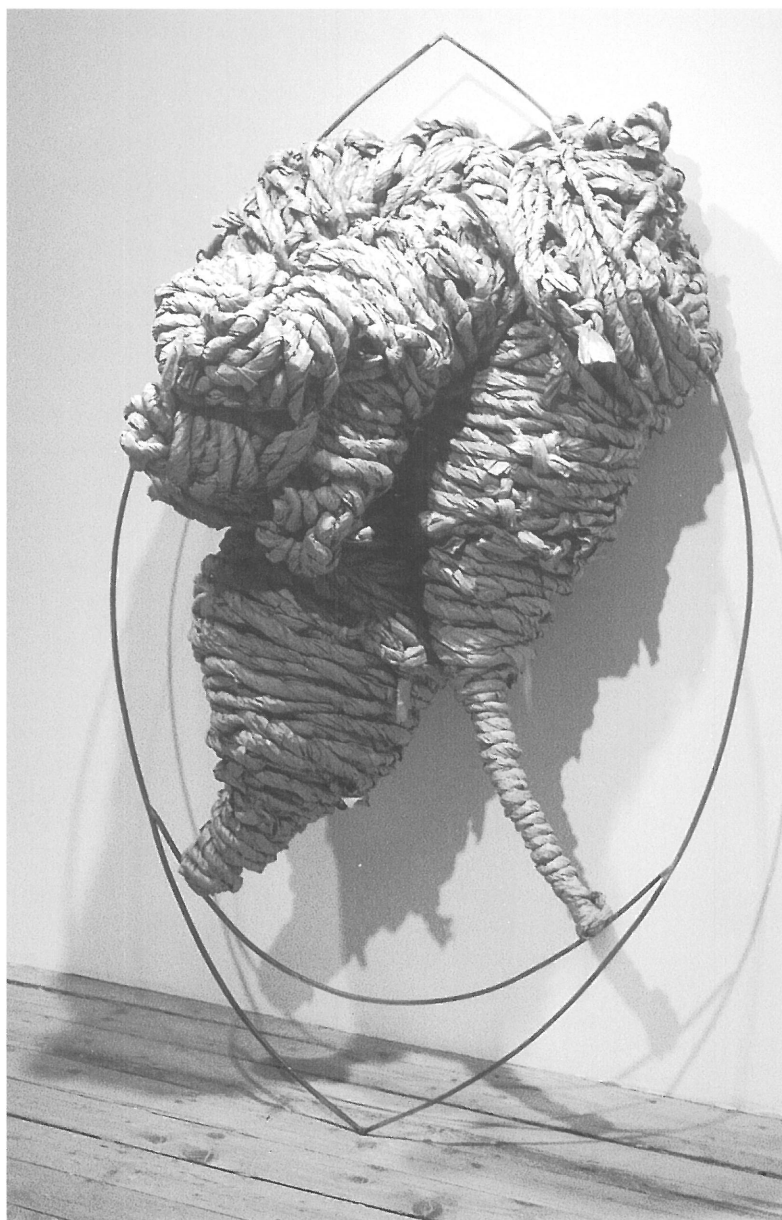
Nous avons là des formes aux rondeurs suggestives faites d'acier et de nœuds qui s'entrelacent et provoquent l'émergence d'une extrême tension, celle nécessaire à l'acheminement du langage poétique. Sujet duquel nous entretenons également, d'une manière autre, Paul Ricœur dans son exposé sur la métaphore, lorsqu'il nous instruit sur « ces images qui ne posent rien, ne pointent vers rien, mais qui en pointant l'une vers l'autre provoqueraient ce "rapport de tension" entre l'identité et de la différence<sup>3</sup> ».

Bref, la production de Marie-Josée Laframboise intègre une multiplicité de voies dont certaines, plus interrogatives, explorent l'idée de parcours, de nomadisme, d'adaptation ou d'éphémérité<sup>4</sup>. Réflexions qui trouvent certainement un lieu propice à la maturation ainsi qu'au développement, puisque l'artiste, boursière du CALQ, travaille en ce moment à la résidence de Bâle, en Suisse.

1. Nicolas Wacker, *La Peinture à partir du matériau brut et le rôle de la technique dans la Création d'Art*, Paris, édition d'auteur, 1987, p. 9.
2. Paul Auster, *L'invention de la solitude*, Paris, Actes Sud, 1988, p. 195.
3. Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
4. Voir les œuvres antérieures de l'artiste, dont plusieurs travaux sur place. Notons entre autres sa participation au symposium d'Amiens (1993) et son installation *in situ* à l'Université du Québec à Trois-Rivières (1995).



*Panache*, tige de métal et papier kraft, 1994



*Bouclier II*, tige de métal et papier kraft, 1995

DE LA MÉTAPHORE ET  
DE L'ÉQUATION

PAR FRANÇOISE CHARRON

*Pourquoi serpents, rivières et boucles de ficelle  
ondulent-ils de la même façon?  
Pourquoi les craquelures de la boue  
et les dessins d'une girafe se disposent-ils  
comme le font les bulles de l'écume?*  
Peter S. Stevens, *Les formes dans la nature*

D'abord le silence. Celui qui paraît couler de la taciturnité des choses, de celles entre autres que façonne Sylvie Bussièrès. Dans les galeries, on se souhaiterait presque pieds nus. C'est qu'il faut écouter patiemment, attentivement, porter des regards minutieux, pour saisir des œuvres qui reposent ainsi dans leur être fermé.

Leur mutisme s'apparente à celui de la nature, puisque ces œuvres existent principalement à la manière des matières dont elles sont constituées. Elles font de l'être comme des nuages de la pluie et c'est ce premier sens qu'elles possèdent, fondateur, celui lié au simple fait d'occuper un espace sur la terre, cet espace qu'aucun autre être-chose n'occupe. Déjà, c'est énorme quand on pense au néant.

Alors, les voici, existantes. Créées. Et à peine sont-elles nées qu'elles semblent poser des énigmes. On se demande : quelle est cette forme étrange pour cette matière familière? Pourquoi ce matériau saugrenu dans cette forme connue? On s'étonne, on s'émerveille. On reconnaît là un sommier roulé sur lui-même, suspendu, devenu cache de galets, ici une corne d'abondance confectionnée de coton et de lanières de caoutchouc, plus loin encore on s' imagine voir sur les murs des éternuements de porcs-épics. On se retrouve soudainement placé en un point de déstabilisation, peut-être bien ludique.

Mais voilà, ce qui est donné à voir, vraiment, n'est-ce pas l'esprit de l'artiste en train de jouer, sérieusement évidemment, comme les enfants, tous voués à la présence de l'instant, des matériaux sous la main, des formes qui en surgissent presque spontanément tant elles semblent convenir?

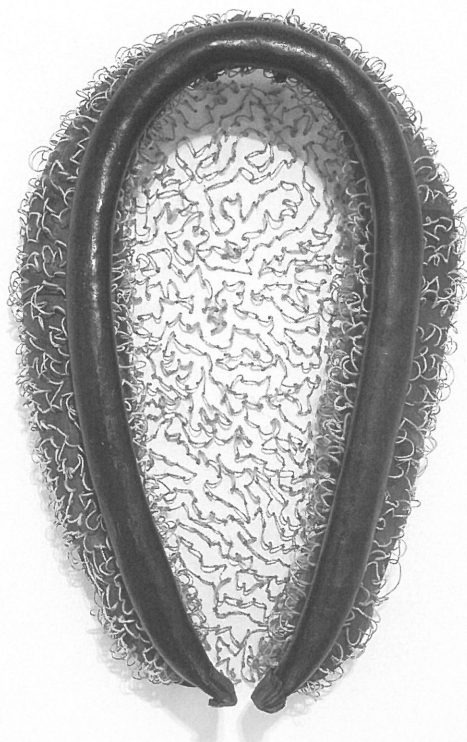
Et c'est en cet autre sens de la présence que les œuvres de Bussièrès invitent à la réflexion. Une présence qu'on peut percevoir mathématique, suivant la définition de cette

science «qui a pour objet la quantité et l'ordre, l'étude des êtres abstraits (nombre, figure, fonction, etc.), ainsi que les relations qui existent entre eux».

Car, à y regarder de très près, le travail de Sylvie Bussièrès concerne la cueillette de grandes quantités de choses naturelles (cailloux, écales, écorces, fleurs, pelures, coquilles, racines) ou d'objets manufacturés et trouvés (ceintures de cuir, pneus de bicyclette, tubes de caoutchouc, métrage de coton, lainage, grillage, fils métalliques) ainsi que leur mise en ordre. Puis, Bussièrès doit se pencher sur le nombre (combien de roses, combien de coquilles, d'écales, de pierres) pour parvenir à cet équilibre toujours mystérieux qui donnera, à ses yeux, l'harmonie. Elle se mettra en quête des figures qui parfois s'imposeront, parfois se feront désirer dans le tâtonnement. Elle tentera de bousculer les fonctions, accordera peut-être ainsi à la couverture de laine le rythme des vagues. Enfin, ses objets, elle les rassemble et les fait vivre ensemble, l'œil attentif aux rapports secrets : les objets paraissent, apparaissent, disparaissent, réapparaissent dans une ronde de combinaisons, de conjonctions, de conjugaisons. Il y aura toujours aboutissement au vernissage.

Cette présence qu'on peut aussi qualifier de logique tient également au fait que les œuvres sont le fruit d'une pratique intérieure de l'artiste, la recherche posée, rigoureuse et systématique de ses coordonnées spatio-temporelles sur l'abscisse et l'ordonnée du monde, ainsi que d'un travail exigeant sur la forme, qui rappelle le bidimensionnel, et de plus en plus le dessin avec ces fils métalliques qui tracent de leur trait sombre des espaces bombants ou, encore tout frais, ces ovales fantômes faits de petits trous dans les murs où l'artiste a récemment choisi de ficher de courtes tiges de métal noir.

Enfin, on peut même risquer une prospective et évoquer une étape prochaine à cette quête de la présence, annoncée dans les installations présentées en avril 1996 à LA



Objets divers (détail), cuir, corde, 1996

François Lamontagne



François Lamontagne

*Objets divers* (détail), tissu, 1996



François Lamontagne

*Objets divers* (détail), pneus de bicyclette, 1996



CHAMBRE BLANCHE de Québec, de même qu'en septembre 1996 à Axe Néo-7 de Hull, à la suite des résidences qu'y a faites Bussières. On y a trouvé une présence fondamentalement physique, non pas sous la forme d'une accentuation des objets dans leur matière, texture et figure, mais bien comme renforcement des relations, palpation de l'espace :

*De plus en plus, en physique, s'implante l'idée selon laquelle l'espace a réellement une structure matérielle même si cette idée dérange la plupart d'entre nous. L'espace n'a plus la passivité d'un système de coordonnées : on le conçoit comme un principe actif, donnant naissance à tout le reste du monde matériel, comme la matière brute dont tout est fabriqué<sup>2</sup>.*

Ainsi, comme le laisse entrevoir l'œuvre qu'elle a élaborée dans ses plus récentes résidences -- les objets sont maintenant sans titre : l'artiste passe de la métaphore à l'équation --, Bussières, en allégeant son matériel et en intervenant davantage sur les surfaces que lui présentent les espaces offerts, approfondit sa contemplation et intériorise encore davantage son travail sur les matériaux, menant désormais plus distinctement sa réflexion sur l'essence du monde, l'espace.

Et l'on pourra penser, à rebours, que Bussières tente depuis longtemps, par la fabrication de sculptures familières par les textures mais étranges par les formes -- et vice versa --, de saisir justement la matière brute de cet espace terrestre. On pourra même songer que l'artiste refuse patiemment, paisiblement, de se limiter à la nature de cet espace et que ses travaux appellent l'étrangeté et l'étranger.

Elle rêverait d'un ailleurs dont elle cherche à révéler la spatialité grâce à la circulation des figures et des substances<sup>3</sup> à l'encontre des contraintes que l'espace terrestre fait peser sur la nature et sur ce qui s'y trouve, «car l'espace en soi possède une structure qui influence la forme de tout ce qui existe<sup>4</sup>». Par les gestes rituels de sa pratique, Bussières invoquerait ainsi cet espace autre en donnant corps à des êtres-choses qui pourraient y exister.

Toutefois, au bout des mots, on imagine que Sylvie Bussières a l'espoir de voir les regardeurs poser en imaginaire leurs pas dans les traces de ses déambulations et circumambulations, qu'ils ou elles reprennent à sa suite les trajets contemplatifs, les pauses attentives qu'elle-même s'impose au seuil des matières et des formes de l'espace : ne lui a-t-il pas fallu beaucoup contempler pour entendre craquer les schistes empilés, livrés à la gravité, d'où surgirent, lutins, *Les arbustes*?

1. Définition tirée du dictionnaire *Le Petit Robert*, 1994, p. 1367.

2. Peter S. Stevens, *Les formes dans la nature*, Paris, Éditions du Seuil, collection «Science ouverte», s.d., p. 15.

3. Bols pleins, urnes en fils métalliques, arbustes de schiste, étang de cailloux, cuves d'écorce, murs percés, etc.

4. Peter S. Stevens, *op. cit.*, p. 14.



*Objets divers* (vue partielle), cuir, corde, 1996

François Lamontagne

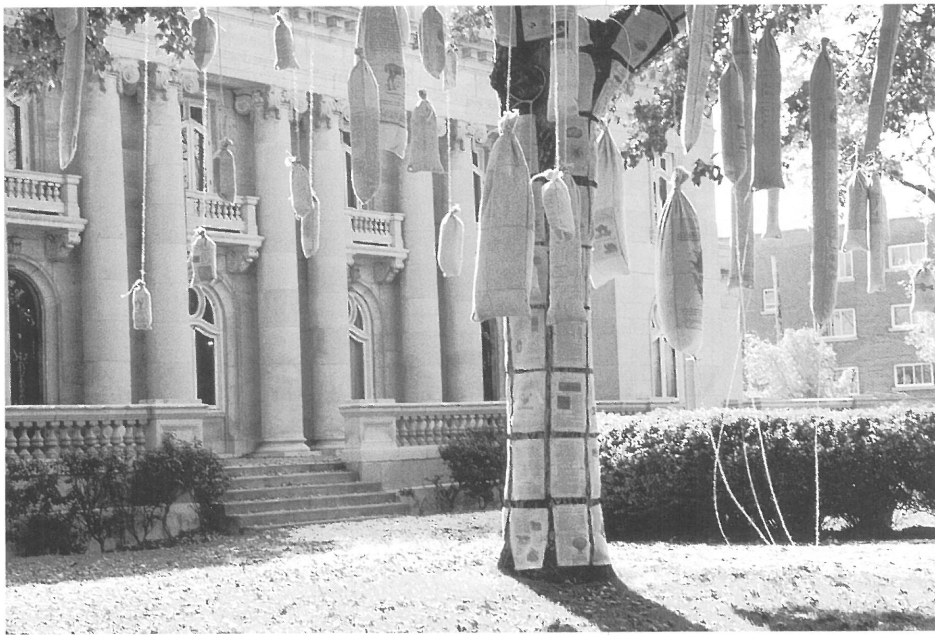
# ECO-ART REVISITED

JOHN K. GRANDE

A resurgence of environmental art, not the land art of the 1960's and 1970's, but micro-scaled site specific eco-art that explores the links between human culture and nature, is now taking place. Robert Smithson's *Spiral Jetty* (1970) bulldozed into being at Great Salt Lake in Utah or Walter de Maria's 390 foot air shaft burrowed through the centre of a mountain near Munich on the site of the 1992 Olympic Games caused immense environmental disruption, usually just to express a concept. Today's eco-art involves a sensitive response to the actual site and geo-specific elements such as climate, geology and vegetation. A respect for the ecosystem and not egosystems of expression is what counts. Britain's Andy Goldsworthy and David Nash and Germany's Nils Udo are renowned for working in this way. They respond to nature by creating natural constructions: installing plantings, welding ice assemblages, balancing boulders, grafting tree forms, arranging patterns of berries and leaves. Andy Goldsworthy states: "When I work with a leaf, rock, stick, it is not just material in itself, it is an opening into the processes of life within and around it. When I leave it, these processes continue."<sup>1</sup>

Ana Mendieta's outdoor rituals and performances in the 1970's, where she used her own body to create silhouettes in the landscape in Cuba, Mexico and the United

Anton Vidokle, *A Tree of Useful Knowledge* (L'arbre de l'utile connaissance) (intervention au Musée des Arts décoratifs de Montréal), jute, 1995



States, pioneered and presaged today's eco-art movement by nearly 20 years. Mendieta's art was a search for a point of belonging amid nature's endless transformation, flux and flow. She chose to reject minimalism's orthodoxy, the stylistic acrobatics and predictable innovations of the "art for art's sake" demagogues who had eyes in the backs of their heads "just in case" the market was watching. Mendieta's intuitive art drew on and identified with nature as a source both of privation and nourishment. Her offerings were rife with images of fertility and spoke of an intensely private union with the earth mother. In a more contemporary context, Stuttgart-based artist Helga Brenner enacted a ritual to follow the phases of the moon during the International Sculpture Symposium at Bic, Gaspé in 1995. Each day Brenner installed a circle of salt at the Pointe-aux-Anglais in the basin at low tide along an imaginary circumference and each night the ocean's tides came and it gradually dissolved. At 9:20 a.m. on the 9th of September during the full moon, Brenner installed a much larger 400 kg circle of salt in the centre of the circle she had by then completed on the mud flats when the tide was out. The salt dispersed, returning to the sea from which it had emerged by geological processes long ago when the tide finally gushed into the inlet.

Eco-art now need not only be enacted in idyllic backwoods settings. It can also be presented in parks, abandoned industrial, temporary or urban sites, alongside highways and transit routes or even in your own backyard. The relation between public and artist is no longer determined by the gallery or museum venue. Jerilea Zempel is a New York-based artist who creates temporary works that address ecological issues in public spaces. Her works suggest that public art by definition could share eco-art's emphasis on ephemeral expression, be freed from stereotypical concerns about permanence, the imperatives of architects and planners that render so many public art projects and monuments lifeless and ultimately boring. For *Excess Volatility* Zempel brought an abandoned Volkswagen bug into Battery Park and clothed it in tree clip-

pings and cuttings provided by the New York Park Management Service, sheathed its exterior with a skin of pine needles and painted its interior a bright orange. The work looked like a living, breathing animal. Jerilea Zempel: "It is this empowering nature of private response that I want to exploit in my public pieces which I think of as 'mock-monuments'. They are combinations of found objects and cast-off vegetation, a head-on collision between nature and culture. The humor in them is important and it allays public distrust."<sup>2</sup>

Many artists are helping to re-define the relation between art and environment by extending the practice of installation beyond the gallery walls. Physically transforming a site using a variety of materials, these outdoor installations become a metaphor for our identification and desire as one species among many to go with nature rather than against it and recognize nature's permanent place in our lives, even as our city environments constantly change. New York based Anton Vidokle's installation titled *A Tree of Useful Knowledge* at the Musée des Arts décoratifs in Montreal in October 1995 reproduced the pages of a 19th century Quebec textbook entitled *Manuel des sciences usuelles* onto jute. They were sewn into bags and hung from the branches or affixed in grid formation format to the trunk of a tree. The work made it clear how linear and rational our vision of history and nature is, despite the fact that all human activity involves nature in one way or another. At the same time Montreal artist Lyne Legault created an ephemeral garden installation inspired by a petroglyph form entitled PIKO near that of Vidokle. These petroglyph images were traditionally engraved on the surface of volcanic lava in Hawaii to express the human spirit in a natural environment. Traditionally, Hawaiian tribes wrapped the umbilical chord of a newborn child in a leaf and planted it a cavity found at such sites. According to legend, the spirit of the God Lono lived in these cords. If animals had not eaten it by the next day, the child's future would be blessed. Legault's actual installation entitled *Natural Balm* (*Balsamum naturea, jardin éphémère*) comprised a central mound made up of banana and eucalyptus tree bark, bamboo and grass with glyph-like drawings of walkers etched in the ground adjacent. One could see the Olympic Stadium and Jardin





botanique, cars and pedestrians through an empty vertical structure near the mound. The frame presented the surrounding environment as if it were a subject witnessed through a window or in a painting rather than part of a continuum of life in flux of which we are part and highlighted how adrift we have become from the ephemeral yet ever present forces of nature in everyday life. Walking by at night one could see Legault's piece illuminated from within and it became a primordial, fiery presence amid the traffic and bustle of Montreal. The Toronto-based group *Symbiosis* recently created an installation in an abandoned liposuction (weight loss) clinic on Queen St. The installation entitled *Hesitation* by Paul Litherland in collaboration with B-312 this May involved erecting official looking city-type signs along St. Laurent Blvd. in Montreal. Though not exactly eco-art, the spirit of Litherland's work expressed a similar desire to bring art out into the open in public spaces, a genre pioneered by the Guerilla Girls in New York. Each sign consisted of a photo of people in ambiguous social situations where the body language emphasized the difficulty of communication between people in public spaces.

The most radical forms of this kind of eco-art without walls are unsigned, undated and ephemeral, enacted in public or unclaimed transitional sites. A tree planter as well as an artist, Doug Buis' anonymous planting of seedlings in Montreal which continue to grow imperceptibly are an example of how subtle an artist's interventions can be... but I have also seen an inukshuk on highway 401 near Hamilton,

Ontario on top of a hill, a beautiful sculpture of a dancer made of toilet paper and wire on Clark street in Montreal that was washed away by the rain within a few days, a habitation on St. Denis street built by an artist out of discarded wood and posters that was intermittently occupied by street people before it was torn down.

Over 50 years ago, writer and novelist E.B. White wrote that our future technologies "will insist that we forget the primary in favour of the secondary and remote... digesting ideas, sounds, images — distant and concocted, seen in a panel of light — these will emerge as the real and the true; and when we bang the door of our own cell or look into another's face, the impression will be of mere artifice." He added that time would arrive "when all is reversed and we shall be like the insane to whom the antics of the sane seem the crazy twistings of a grig."<sup>3</sup> High-tech computer-based cyber art and art on the web are the latest generation of an authoritarian technique that emphasizes production rather than the immediate physical aspect of life. It perpetuates the myth that humanity is somehow invincible and superior to nature. High-tech art is predominantly "mind oriented" and rejects any sense of environmental continuity in space and time. Robert Hughes, in a Time Magazine article entitled *Take This Revolution...* clarified some of the myths surrounding the high tech revolution. Scorning the utopian fantasies of a void-like virtual reality fed on cyberspace and virtual reality, the high-tech offspring of post-Modernism, Hughes drew parallels between high tech art projects and

America's puritanical terror of loneliness in writing: "All Human Knowledge Will Be There. With a roll and click of the mouse, we will summon Titian's *Assumption* from the Friari in Venice onto our home screen, faithful in every respect — except that it isn't, being much smaller, with different (electronic) colour, no texture, no surface and no physical reality, and in no way superior (except for the opportunity to zoom in on detail) to an ink reproduction in a book... but how many people will realize the only way to know Titian is to study the actual, unedited physical works of his hands, in real space, not cyberspace?"<sup>4</sup>

Building a sense of continuity between the artwork and greater environment links us to the universal. The sense that art has a cosmological significance is often lost when the artwork is sited in a reduced, contained, geometricized, architectural interior setting. The outdoor eco-art effect is inimitable, the ultimate in theatre, a modest acceptance of nature's place in the creative process. The

backdrop, be it in the city, a public space, a park, or the wilderness, is effectively changing by the minute as the light, atmosphere, sound around us change and generate a heightened sense of connectedness to the culture of nature because our own bodies are sensing all that change. Everything that surrounds us — plastic, wood, cement, glass, etc. — is nature transformed, in its original state or in the process of returning to nature. Nature is the art of which we are a part!

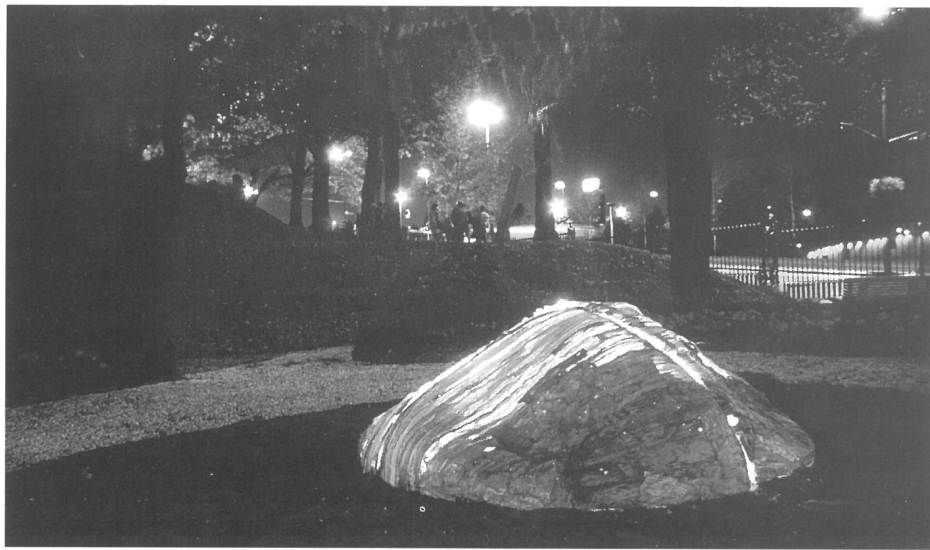
1. John Fowles and Andy Goldsworthy, *Hand to Earth: Andy Goldsworthy sculpture 1976-1990*, (Leeds: W.S. Maney & Son, 1990), p. 162.

2. Linda Cunningham, ed., *The Memorial Redefined*, (New York: College Art Association, 1989), p. 43.

3. E.B. White, "Removal" reprinted in *One Man's Meat* (New York: Harper Colophon, 1983), p. 3.

4. Robert Hughes, "Take This Revolution...", Time Magazine, Spring 1995, p. 77.

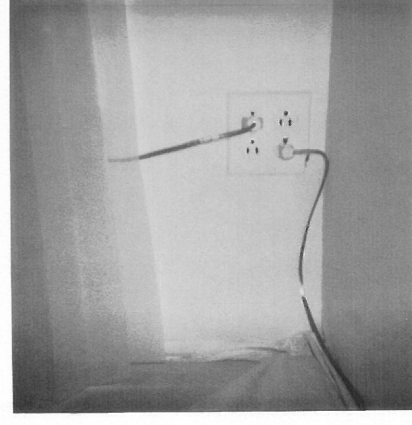
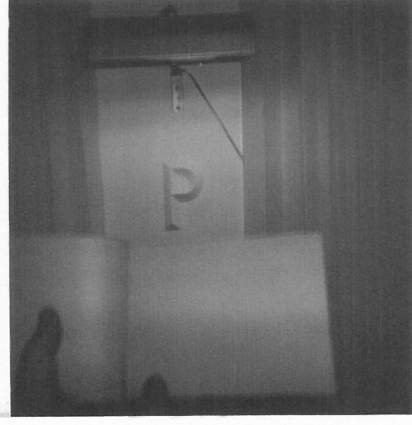
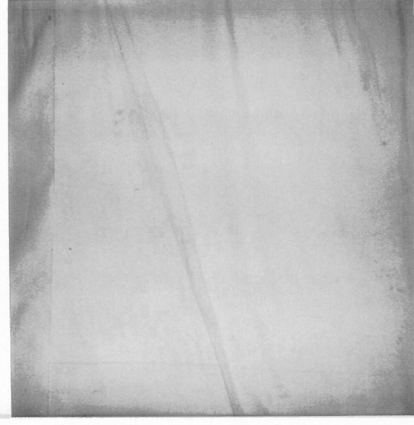
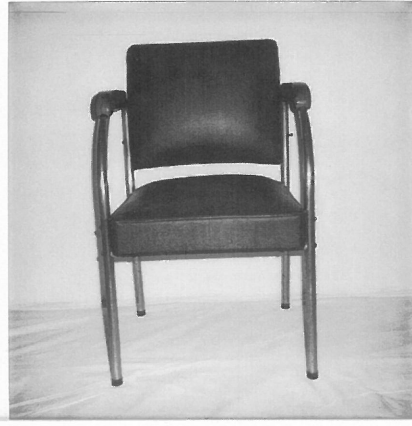
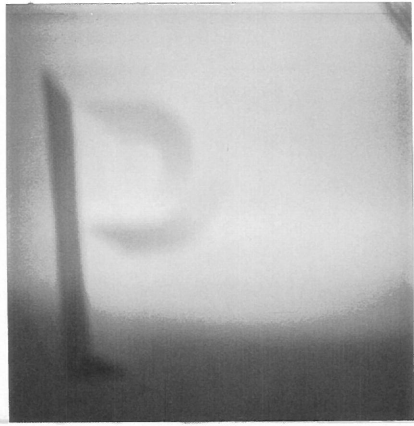
John Grande is the recent author of *Balance: Art and Nature* (Black Rose Books) to be published in a French version by Ecosociété in January 1997.



Lyne Legault, *Natural Balm (Balsamum naturea, jardin éphémère)* (intervention au Musée des Arts décoratifs de Montréal), écorce, bambou, verdure, système d'éclairage, 1995

L'auteur fait état de l'essor actuel d'un type d'art environnemental qui, par opposition au gigantisme du Land Art des années soixante et soixante-dix, se distingue par son respect du milieu naturel et son intégration à l'écosystème. Dès les années soixante-dix, les performances de Ana Mendiata anticipent cet «éco-art» par leur dimension rituelle, qu'on retrouve dans le travail contemporain de l'Allemande Helga Brenner. Mais l'éco-art peut aussi prendre place dans tout espace public ou urbain. L'auteur commente quelques travaux de Jerilea Zempel, Anton Vidokle, Lyne Legault qui, utilisant des matériaux organiques, réaffirment ainsi, au cœur même du milieu urbain ou muséal où ils sont installés, la présence toujours essentielle de la nature dans notre existence. Contrairement à la vogue des nouvelles technologies en art qui nous détournent d'une expérience immédiate et sensible du réel, l'éco-art veut restaurer la plénitude de notre appartenance à l'environnement et aux processus naturels.





# LES TROIS P en quelques mots, tels que vus ce jour-là

PAR CLAUDE-EDGAR DALPHOND

Jérôme Lapointe m'a demandé d'écrire un mot sur sa résidence<sup>1</sup> à LA CHAMBRE BLANCHE. Une idée saugrenue. Mes sentiments m'appartiennent. Quant aux opinions, les miennes et celles des autres, ce ne sont que des points de vue. Quoi qu'il en soit, nous avons discuté de différents projets au café Van Houtte, boulevard René-Lévesque. Il a pris un thé, moi une salade. Plus tard, au téléphone, je lui ai proposé un jeu : nous prenons chacun cinq photos polaroid de l'œuvre, à des moments différents, et nous discutons des résultats.

Le dernier jour de l'exposition, j'ai acheté un jeu de trois films. En route vers le centre-ville, j'avais l'œuvre présente à l'esprit. C'était ma deuxième visite. Je voyais les P, les lampes à tableaux, la toile sur le plancher, les cahiers noirs. J'avais oublié les pommes et les rideaux faits de papier ciré, plié en accordéon. Et quoi encore? En photographiant, je me suis amusé. Toutefois, cinq clichés ce n'est pas assez. Sur place, j'ai changé les règles : il en fera dix lui aussi. Personne ne les verra toutes, même pas lui. J'ai mes secrets.

Il y avait d'abord la chaise, près du mur. Enfin une place pour le spectateur : depuis le temps qu'on me dit que l'art c'est un dialogue. Elle me permet de m'asseoir, de me reposer et de voir tout d'un autre angle. Puis les P en plâtre, ancrés dans le mur, sous les lampes à tableaux. La métaphore offerte par l'artiste, le tableau disparaît, le contenu demeure, souligné d'un trait de lumière. Il m'a dit qu'il voulait peindre sans peinture. Le plâtre c'est peut-être pour le sens, pour les sens. Ailleurs, j'ai relevé des traces de pas au sol. Il a mis la table, nous sommes venus, nos pieds ont laissé une empreinte. Avons-nous peint ? Un des trois cahiers ne contenait que des P en relief. C'est mon préféré. Les pommes et les mots tracés dans les autres résonnent comme à la criée. Les P silencieux me font une place où je m'entends penser. Cependant, les trois sont nécessaires, pour ouvrir le jeu. On ne peut pas tout deviner.

Bien avant de venir, j'avais l'intention de mettre en parallèle les P de l'intérieur, presque privés, et ceux de la rue,

ceux de l'extérieur, tout à fait publics. Des P noirs, entourés de vert; des P noirs, coupés de rouge. Permissions et interdictions, à certaines heures, pour certains mouvements et certaines personnes : l'absolu et le relatif. Sa résidence devait-elle commencer et se terminer sur place? Il avait posé la question. Je n'ai pas voulu répondre. J'aime mieux les P intérieurs que les P extérieurs, parce qu'ils entretiennent le doute et l'espoir d'une réponse. Mais toute cette mise en scène, qui occupe l'espace un instant, prend sa source avant hier et le marquera pour longtemps : il produit avec mesure.

L'œuvre occupera mes pensées pendant un temps. J'y pensais avant de la voir, j'y penserai après l'avoir vue. Quand j'irai acheter des échalotes séchées, pour le souper. Quand je regarderai, en montant l'escalier, le petit tableau où il a juxtaposé un P de 1996 et une pochade toute en fleurs de 1988. Ce tableau, moulé et peint, où l'artiste assume son passé : il travaille sans rupture.

Cette nuit, je vais sortir et jouer encore. En prenant deux ou trois photos de plus, dans la rue, pour avoir des P extérieurs. J'y tiens et il ne m'en voudra pas : il accepte que tout ne soit pas décidé d'avance. Il a fait une résidence. Je ne veux pas faire de l'art, seulement lui montrer que son œuvre ne lui appartient plus totalement. Elle dérive dans ma vie. Il n'a pas tout dit, moi non plus. Nous pourrions continuer la discussion.

1. *Les trois P*, à LA CHAMBRE BLANCHE, du 9 avril au 19 mai 1996.



POUR VIVRE  
UNE EXPÉRIENCE  
**PROFESSIONNELLE**  
ET **AGRÉABLE !**



Laissez les experts-  
SYMPATHIQUES



DE DÉMÉNAGEMENT  
**BRUNO PICHE**



PRENDRE **SOIN** TOUT  
AUTANT DE **VOUS**  
QUE DE VOS  
**ŒUVRES.**



**Nous choisir c'est obtenir :**

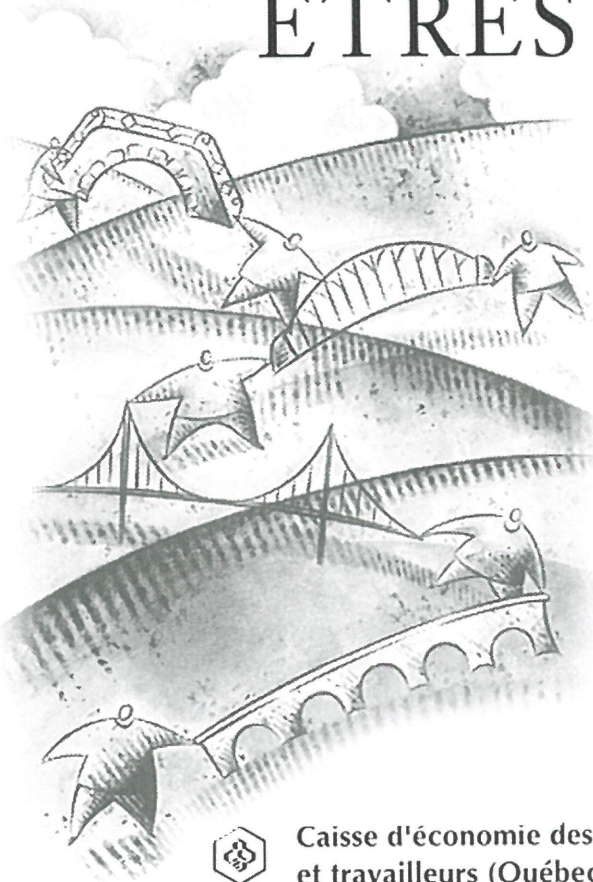
- Un **emballage** et une **manutention** soignés.
- Une évaluation **GRATUITE** de vos besoins.
- Une disponibilité totale **24 hres** sur **24**.
- Une **assurance** responsabilité et matériel.
- Un camion avec une boîte de **16** ou **24** pieds.




**Bruno Piché... l'efficacité sympathique**  
**(418) 529-5000**

Jean-Jacques Poirier, graphiste

*la passion des*  
**ÊTRES**



 Caisse d'économie des travailleuses  
et travailleurs (Québec)

**unitotal**

votre  
**quincaillier**  
Conseil

 Quincaillerie, Plomberie, Boulonnerie, Électricité,  
Peinture, etc., Produits industriels

**CANTIN & FILS LIMITÉE**  
175, St-Vallier Est  
Québec, (Québec) G1K 3N9  
Tél. : 525-7123  
Fax : 525-7483

**CAFÉ VIENNE**  
Viennoiseries & cafés

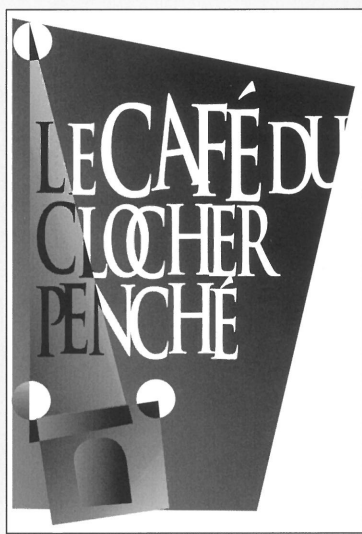


**5 à 7 les jeudi et vendredi**  
(bière en fut 2 pour 1 - buffet tous les vendredi)  
**Repas** (3,75\$ à 6,25\$) **Internet** (5\$ l'heure)

Tél. : **418-529-2233** Fax : **418-529-5738**  
210, boul. Charest Est, Qc G1K 3H1



AU COEUR DU QUARTIER ST-ROCK  
OUVERT TOUS LES JOURS ET TOUS LES SOIRS



une atmosphère unique,  
une nourriture savoureuse,  
des soirées inoubliables

PETITS DÉJEUNERS EXQUIS ET GÉNÉREUX

4 1 8 - 6 4 0 - 0 5 9 7  
203 St-Joseph est Québec, coin Caron

**Bravo à tous les artistes  
et artisans de  
La chambre blanche**



- Traitement de tous types de films.**
- Infographie.**
- Matériel et Accessoires de chambre noir**
- Achat et vente d'équipement usagé.**

***De tout, pour vous servir!***

**presto**  
\* SERVICE DE PHOTO  
\* ATELIERS D'ENCADREMENT  
\* DISTRIBUTIONS  
\* INFOGRAPHIE  
*La maison du professionnel en photographie*  
644, rue St-Joseph Est  
Québec, (Qc), G1K-3B9  
TÉL.: 418-522-1221  
FAX.: 418-522-3955

[www.presto.qc.ca](http://www.presto.qc.ca)



## **CENTRE DE DOCUMENTATION** DE LA CHAMBRE BLANCHE



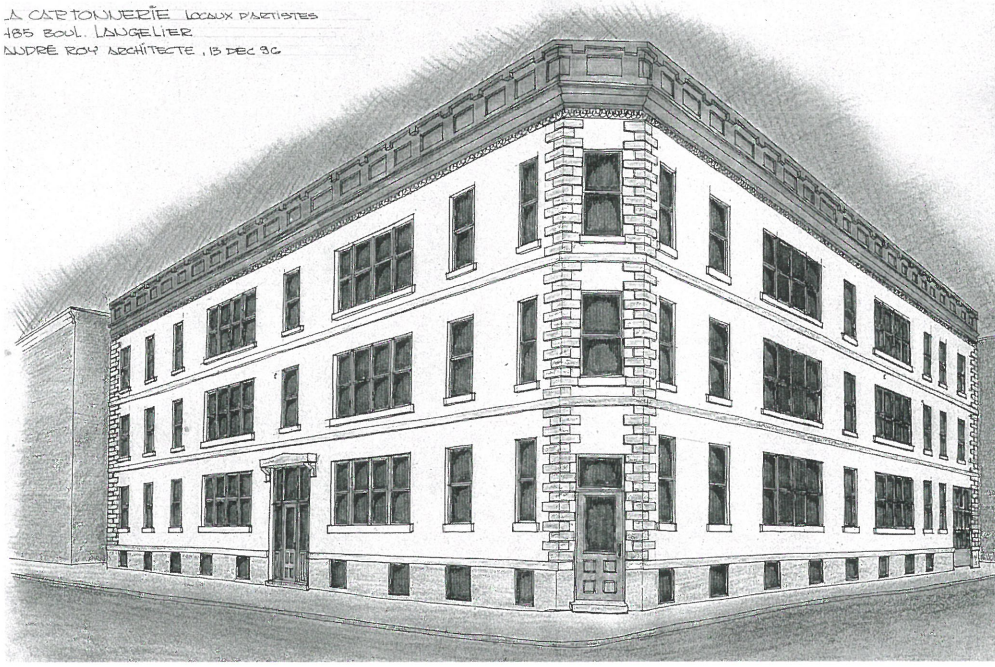
Un contexte chaleureux pour bouquiner ou entreprendre une recherche plus approfondie

Dossiers d'artistes  
Revue spécialisée  
Livres et catalogues  
Information sur les programmes de bourses et de résidences à l'étranger

Un service accueillant, une banque de données informatisées,  
un service de prêt... voilà ce que nous vous offrons...  
si l'art vous intéresse!

Heure d'ouverture : du mardi au vendredi  
de 12h00 à 17h00 ou sur rendez-vous.  
Information : 418 529 2715

LA CARTONNERIE LOCALS ARTISTES  
185 BOUL. LANGELIER  
MURRE ROY ARCHITECTE, 13 DEC 30



LE REGROUPEMENT D'ARTISTES  
DE LA *Cartonnerie*

ET LES ARTISTES DE LA *Falaise*

SONT HEUREUX DE PARTICIPER À L'EFFERVESCENCE DE LA  
RUE CHRISTOPHE-COLOMB DANS LE SECTEUR DU  
CARRÉ JACQUES-CARTIER.









