

bulletin

23

LA CHAMBRE BLANCHE



bulletin

23

LA CHAMBRE BLANCHE

3 PRÉSENTATION

5 KARIN TRENKEL

22 août - 22 septembre 1996
EXPÉRIENCE *IN SITU*
par Karin Trenkel

**7 LUC LÉVESQUE,
JAMES PARTAIK
et MICHEL SAINT-ONGE**

Ligne de site III
22 août - 22 septembre 1996
par Michel Saint-Onge

11 YASUFUMI TAKAHASHI

Funeste inertie
26 septembre - 4 octobre 1996
FUNESTE INERTIE ou
LA TOUR DE SISYPHE
par Jacqueline Bouchard

15 DOUG FICK

La forêt vierge – nouvelle et améliorée
4 novembre - 15 décembre 1996
par Doug Fick

17 FRANÇOIS LAMONTAGNE

Écarts
14 janvier - 9 février 1997
VERTICALITÉ
par François Lamontagne

**18 LOLY DARCEL,
DANIELLE HÉBERT,
JOSÉE FAFARD,
ÉLÈNE TREMBLAY
et NATALIE ROY**

Le regard migrateur
2 - 27 avril 1997
par Pierre Vinet,
conservateur de l'exposition

21 MIREILLE LAVOIE

L'Antichambre
30 avril - 25 mai 1997
LE « ÇA-C'EST-ÇA » ou LE DOUTE CERTIFIÉ
par Julie Montreuil

23 DIANE LÉTOURNEAU

Ouvala – « outils d'approche »
30 avril - 25 mai 1997
DIANE LÉTOURNEAU
EN CHAMBRE BLANCHE
par Guy Sioui Durand

27 FLORENT COUSINEAU

Déplacements obscurs
16 septembre - 19 octobre 1997
Entrevue avec l'artiste

29 DIANE LANDRY

L'étreinte atroce
22 octobre - 16 novembre 1997
LES DÉLICATES DIALECTIQUES
D'UNE INSTALLATION À PÉDALES
par Fabrice Montal

33 MADELEINE DUBEAU

Surface – silence
22 octobre - 16 novembre 1997
par Madeleine Dubeau

35 KARILEE FUGLEM

le mur qui respire
19 novembre - 14 décembre 1997
par Jack Stanley

37 LOUIS FORTIER

Têtes
19 novembre - 14 décembre 1997
SE FAIRE UNE TÊTE, ESSAI DE
GÉNÉTIQUE APPLIQUÉE
par Jean - Pierre Gilbert

**39 PROJETS *IN SITU* DES MEMBRES
DE LA CHAMBRE BLANCHE À LA
TOUR DU CIVU**

15 mai - 20 septembre 1998
LA CHAMBRE BLANCHE AU CIVU

PRÉSENTATION

bulletin 23

Voici donc le 23^e bulletin édité par LA CHAMBRE BLANCHE depuis sa fondation. Il s'agit en fait d'une édition toute particulière, et ce, à plusieurs égards.

C'est en 1996 que le centre oriente de manière décisive l'élaboration de sa programmation. En prenant pour parti pris de se consacrer exclusivement à la création d'œuvres *in situ* et en faisant le constat clair et fondamental que la voie la plus féconde pour ce faire était la résidence, LA CHAMBRE BLANCHE s'engageait à une radicalisation de son mandat. Les résultats de cette prise de position se laisseront peu à peu voir au grand jour et le collectif récolte aujourd'hui les fruits d'une réflexion amorcée, déjà, en 1993.

Le présent bulletin témoigne donc de ce passage. L'ensemble des expositions et des résidences présentées ici couvrent une période de trois ans précédant les célébrations de notre vingtième anniversaire, qui feront l'objet d'une publication importante. Nous avons cru nécessaire de retisser la mémoire de ces œuvres charnières, de remettre à jour leur pertinence et les traces qu'elles portent d'une évolution majeure au sein de notre histoire.

LISANNE NADEAU



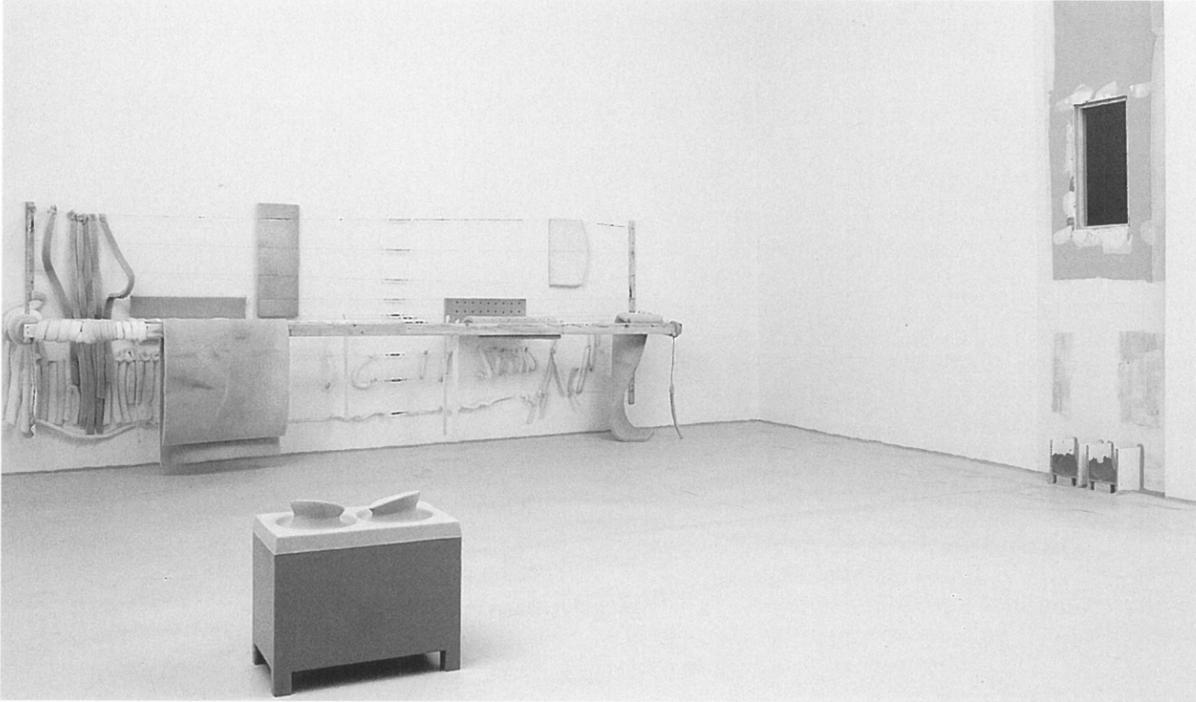
Sans titre (vue partielle), 1996, fauteuil d'argile



Sans titre (détail), 1996, plasticine, bois et interventions au mur

Karin TRENKEL

EXPÉRIENCE IN SITU



Sans titre (vue partielle), 1996

Quand j'ai commencé à faire de l'art, c'était très important pour moi de créer des œuvres à caractère temporel (comme des installations, des performances, des œuvres *in situ*) et non pas des objets ou des peintures qui s'inscrivent dans la philosophie matérialiste (mercantile) de notre société occidentale vouée au culte de l'objet. Depuis ce temps, je pense que ça n'a plus réellement d'importance si on fait de la sculpture ou des œuvres *in situ*. Le marché de l'art et les courants artistiques récupèrent tout si ça fait leur affaire. Dans cet optique, une performance/action peut être tout aussi commerciale que l'objet.

La raison pour laquelle je continue à faire des installations est que je ne me résigne pas à placer « quelque chose (par exemple une sculpture) dans un espace sans l'intégrer au milieu physique. Je m'applique automatiquement à l'installer. J'ai également le souci de créer des liens entre les choses. Un objet isolé n'arrive pratiquement jamais à satisfaire ma démarche. Je me soucie davantage d'intégrer celui-ci à d'autres objets/choses et à l'espace autant qu'à l'histoire qui unit le tout et au lieu où ça se passe.

LABORATOIRE

J'ai utilisé le terme « laboratoire » comme titre d'une œuvre que j'ai créée en 1992, un laboratoire de plâtre. Cette

installation a été primordiale dans ma démarche de l'époque et celle qui a suivi. Certains aspects qui se trouvaient déjà dans cette installation se mettent, depuis ce temps, à refaire surface dans de nouvelles œuvres.

Ma démarche en atelier est sujette à l'expérience. Je fais beaucoup d'essais et je joue les matériaux. La plupart du temps, je me sens comme une espèce de chercheuse plutôt que comme une personne qui s'efforce de créer avec un objectif précis en tête.

À mon avis, il existe une ressemblance entre la façon dont je travaille et j'aborde l'art, et le temps où art et science (et alchimie) étaient très proches (par exemple Michelange... — non, non, ne vous méprenez pas ! je ne souhaite surtout pas me comparer au grand maître). Ma démarche artistique relève donc du « laboratoire ».

MATÉRIAUX

À titre de « laboraticienne », la matière et les matériaux sont pour moi de première importance. J'emploie des matériaux que je peux mouler et former comme le plâtre, l'argile, le caoutchouc, la pâte à modeler, et d'autres utilisés dans la construction comme le métal et le bois. Ces deux méthodes différentes (contrastantes), moulage et construction, font partie de toutes mes œuvres.

MEUBLES

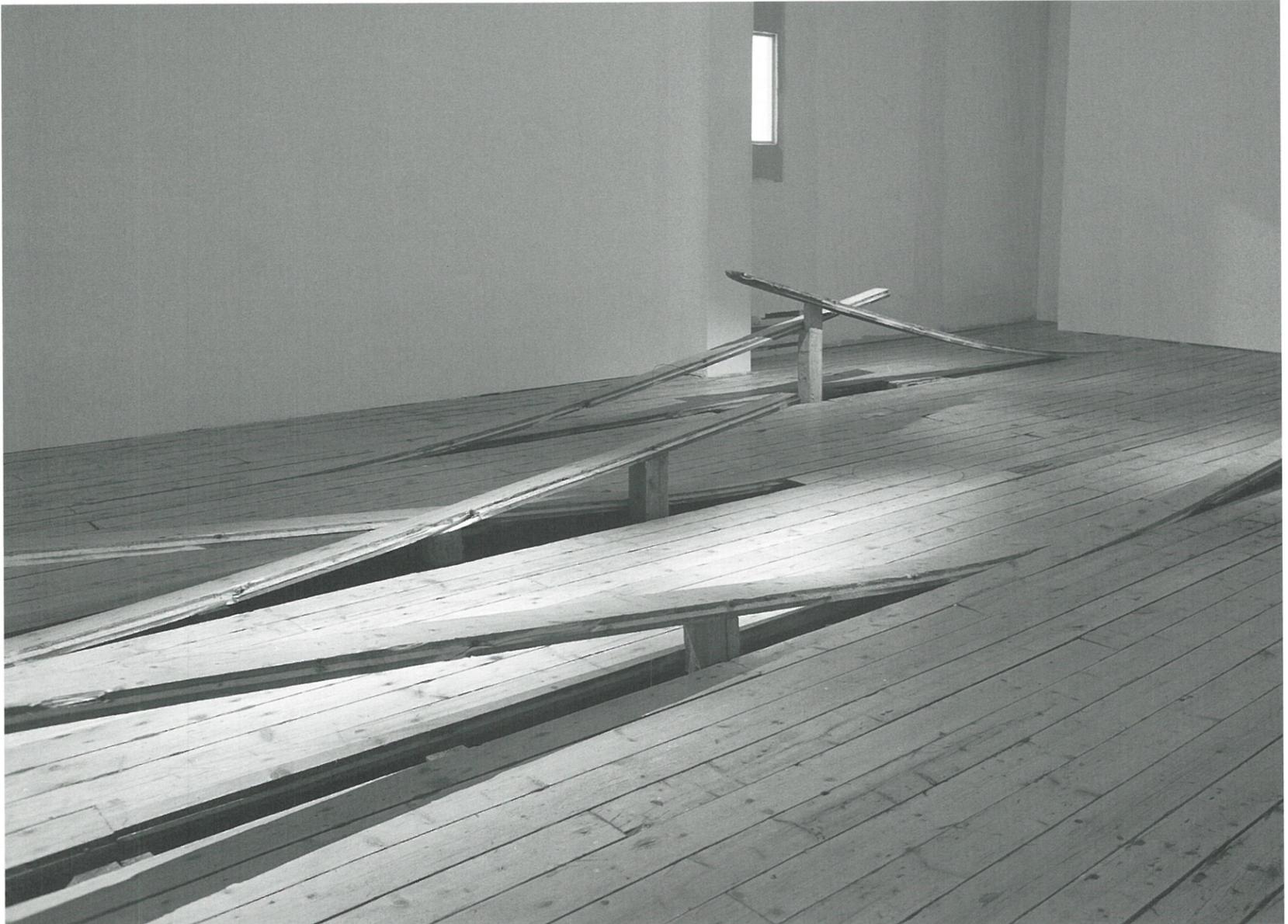
Les meubles servent à des activités très spécifiques, par exemple une table sert à manger, à écrire, une chaise à s'asseoir, un lit à dormir. Ils sont fabriqués en fonction du corps parce qu'en tant qu'humains nous devons les utiliser. Autant que je sache, le mot anglais *furniture* vient du latin *furnir* signifiant supporter. À l'aide de mes meubles-objets, j'essaie de mettre l'accent sur cet aspect de support, parfois même de prothèse pour le corps.

L'« activité » que mes meubles-objets permettent d'exercer est le repos (garder une position, s'immobiliser, méditer). En fait, c'est une activité contraire à l'action, c'est ne rien faire, garder tout simplement une position quelconque avec l'objet comme support. Autre perspective : la position existe et doit être assumée parce que l'objet existe (la nécessité fait loi, et c'est l'objet qui crée la sienne propre).

KAREN TRENKEL

1. N.D.T. Le dictionnaire Webster donne *furniture* comme venant du français *fournir* qui, lui, viendrait, selon Robert, de *fornir*.

LUC LÉVESQUE,



Ligne de site III (vue partielle), 1996

James MICHEL, PARTAIK et ARQHÉ

SAINT-ONGE

Ici, dans le territoire linéaire d'un texte, l'occasion s'offre de présenter brièvement ARQHÉ et sa troisième œuvre collective. Trio multidisciplinaire plutôt désinvolte, nous abordons les éventuels projets par un questionnement d'un autre ordre, c'est-à-dire par « où » et « pourquoi », pour ensuite passer au « quand » et « comment ». Cela a une incidence directe sur notre réalité d'équipe, sur notre façon de faire. Notre attitude d'approche perceptive nous amène à déconstruire attentivement un certain ordre établi.

Notre dada se nomme espace, large donnée tangible qui contient *en-cors* tout ce que l'on connaît ou pas.

Dans la formule habituelle (« Où, quand/comment, pourquoi? »), on binarise l'espace en lui jouxtant le temps, comme si l'entité « temps » était possible sans ses espaces propres, comme si le temps pouvait être autonome d'espace. En fait, ce questionnement fondamental nous appartient tous. La solution semble fluide comme dans l'espace coulant du temps, là où l'espace dilate le temps. À l'époque du compte-gouttes, la notion de fractal échappait à l'entendement commun, mais, encore aujourd'hui, les gouttes échappées débordent les vases de nos inconsciences.

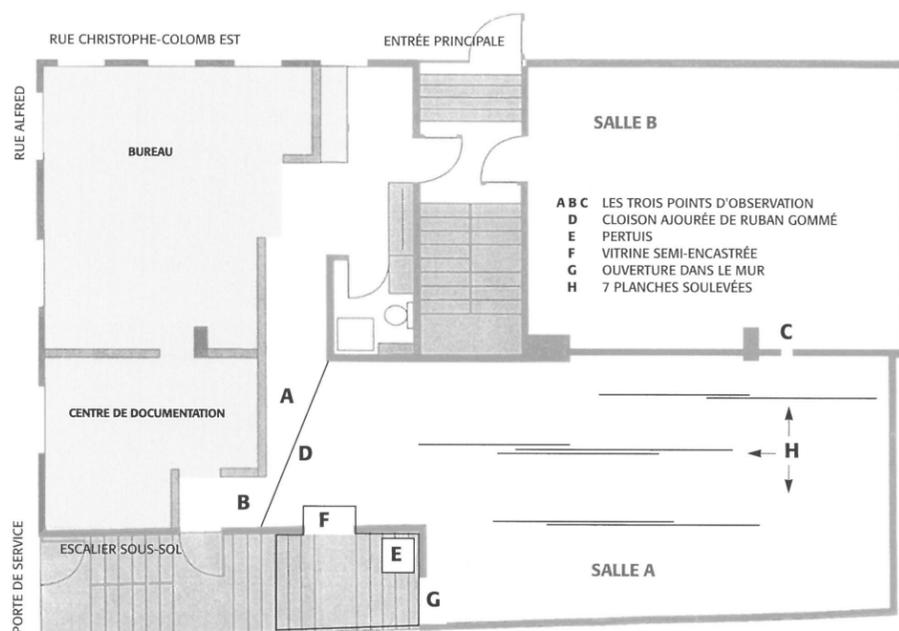
À partir d'un endroit X, il nous importe de savoir pourquoi nous y sommes. Au-delà de toute intention préalable, il s'avère qu'une attitude ouverte à *l'in situ* nous procure les niveaux recherchés d'une réponse signifiante au quand et au comment nous développerons une induction concrète¹ spécifique au lieu. Cette attitude que nous préconisons n'a rien à voir avec le beau conventionnel; nous privilégions plutôt, à travers la vigie de la vie, la beauté manifeste du presque rien. Passible, la liberté s'exerce à fondre l'espace-temps de vivre. Une sorte de « Quòuand² » existentiel, humaine condition quasi inextricable... qui nous allume tout autant qu'elle nous atteint. Mais trêve de philosophie, avant qu'on s'y confonde... puisque le fond forme et que la forme fond !

Revenons au contexte général des arts dits visuels, ourdi d'intentions calculées. Les cadres monstatifs de l'esthétique actuelle pourvoient, sans le vouloir nécessairement, au développement de ses contrepoints saillants qui s'érigent en déchainant un authentique dénouement créatif spontané, face aux trames intentionnellement manipulées. Comment

faire image neuve sans s'automenotter dans les fleurs de sa tapisserie... Bien sûr, ARQHÉ n'échappe pas à la nécessité de l'intention³, ou de la raison, ou même à celle de la séduction, mais très intentionnellement on ne s'y confine point.

Les lignes de site nous servent à intégrer le nécessaire paradoxe des frontières, tant vitales que spatiales, entre le derme et le dème. Là, où un développement cohésif ajoure et explore d'autres possibles dans le mouvement incessant entre le dedans/dehors de l'EstempsPACE. S'il fallait donner un logo à nos lignes de sites, cela pourrait être une barre oblique (/) ou, mieux, un accent aigu (é) comme dans ARQHÉ, où nous avons fondu intentionnellement *archées* et *arkhê* pour un dépouillement signifiant. Quand une barre oblique sépare dedans de dehors, on sait bien tous que cela est relatif... et qu'une (chair barre oblique) bien tendue n'a pas son pareil comme trait d'union !

L'appellation *Ligne de site* provient du foisonnement initial généré par notre premier projet collectif, soit *Gazon de luxe*⁴. Mais nous en avons commis un autre avant, dans les officines du pouvoir de la suite ministérielle du ministère des



Forêts⁵. L'utilisation de *Ligne de site* comme titre a commencé avec notre deuxième œuvre officielle lors de l'exposition collective « symbiotique » des membres actifs de LA CHAMBRE BLANCHE en janvier 1996 (cette pièce occupait l'espace mitoyen entre les deux salles). Le titre *Ligne de site* sous-tend le fait que nos réalisations, souvent prises entre deux feux dans bien des contextes, peuvent devenir la cible involontaire d'incompréhensions légitimes sur le coup.

Nous œuvrons vers une perméabilité des divers domaines qui nous touchent, quitte à bousculer certaines modalités d'usage. Toujours, nous plaidons en actes pour une désinvolture cohérente malgré les apparences. Jamais, nous ne pourrions répéter une ligne de site car elles sont des entités synergiques déployant chacune son propre caractère, le temps de leur existence durant leurs espaces accordés.

À PROPOS DE LIGNE DE SITE III

Tant de choses méritent d'être considérées avant d'oublier le plancher sous ses pieds. L'intérêt d'une surface plane en bois scarifiée, porteuse d'usages et de mémoires multiples, nous amène à la prendre en charge comme élément spatial incontournable. Pour arriver à faire partager ce point de vue minimal, nous déployons plusieurs interventions périphériques, dont une mise à distance obligée de la salle A (paroi fenestrée entre les salles A et B, écran ajouré en ruban gommé bloquant par une diagonale la face nord-

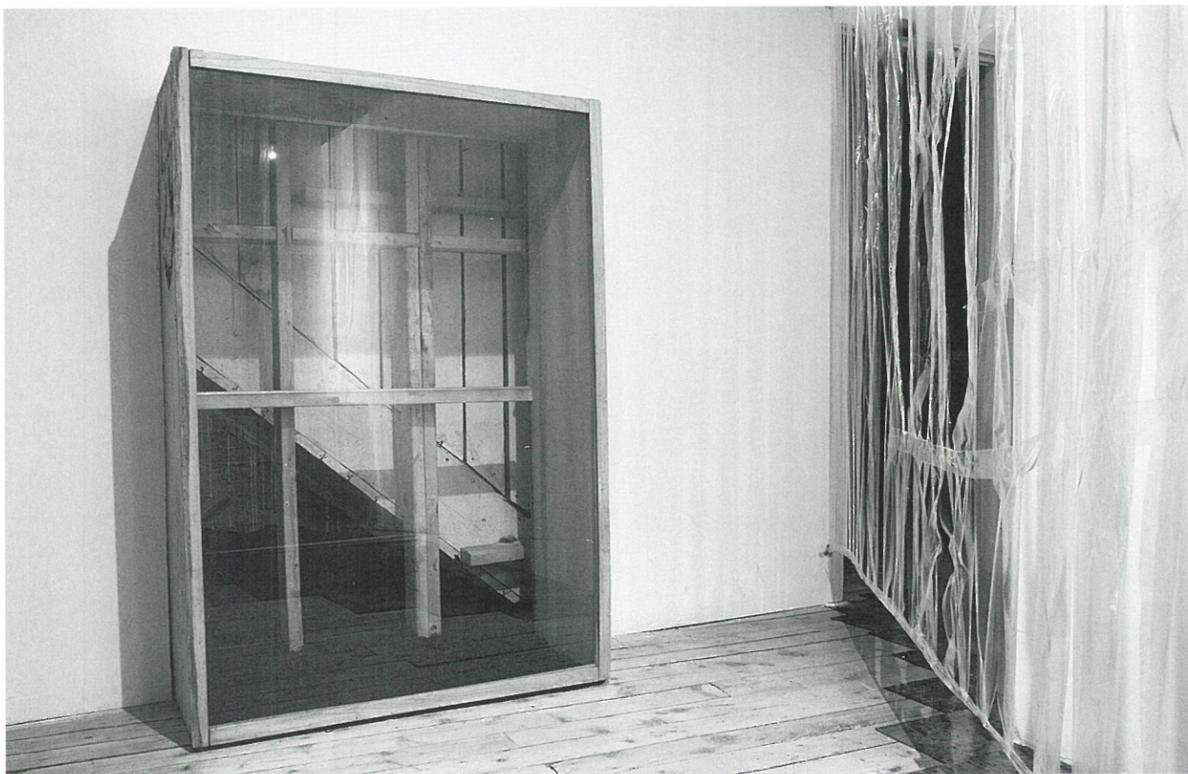
ouest de la salle) soulignant la vacuité de l'espace. Le visiteur se retrouve tenu à l'écart de l'itinéraire habituel, pas question de déambuler sur des automatismes. Les trois points d'observation (voir plan : A,B,C) ne suffisant pas à la compréhension, le regardeur doit rebrousser chemin jusqu'à la rue Christophe-Colomb pour ensuite emprunter la porte de service située sur la rue Alfred. Rendu là, il doit accepter de descendre encore, avant de pouvoir gravir un triple dispositif ascensionnel, soit une rampe métallique imbriquée à un escalier de bois supportant une échelle d'acier, qui lui permet de franchir le pertuis à travers le plancher. Ce parcours génère un autre état d'esprit, l'acuité s'engage pendant ce doux branle-bas du corps. Lorsque l'observateur-acteur pénètre dans le réduit ménagé sous la cage d'escalier sourd une bande sonore déclenchée par son passage; il baigne alors dans des sonorités sourdes et aqueuses.

Déconcerté, il ne comprend pas nécessairement qu'il se trouve à l'intérieur de ce que la vitrine du cabinet semi-encasté dans le mur sud lui montrait du dehors avant qu'il fasse demi-tour, parce qu'il regarde ce qu'on peut appeler une illusion concrète⁶. Même une fois sortis de cet espace restreint, plusieurs persistent à ne pas saisir l'adéquation dedans/dehors qu'offrait cette trouée vitrée. Perçus à travers le verre, le limon et les colombages du flanc latéral sud de la cage d'escalier confondent la perception. Car le verre, une fois aidé dans ses réflexions possibles, peut égarer bien des rétines. Plus loin, au sein d'un éclairage feutré, les sept grandes planches de pin arc-boutées du plancher, s'étalant en trois formations, évoquent autant l'idée de pont à franchir que celle de vagues à éviter. Sorte d'invitation tant à l'éveil de l'imaginaire qu'à celui du sensoriel.

Les artistes font « rêver » l'édifice, si l'on peut dire, bien plus qu'ils ne le prennent à parti. Et le détournement de l'architecture aboutit moins à la contestation qu'à la dérive ou la raillerie. En faisant se « soulever » ses lames, les artistes semblent moquer la plate et prosaïque rectitude à laquelle obéit le plancher. L'architecture, par sa sujétion à l'angle droit, à l'orthogonalité des assises, devient ici la métaphore subtile des cadres rigides que nous habitons pour expérimenter le réel – des cadres qui, une fois mis en place, ne sont plus mis en doute, et nous servent à penser sans qu'on les pense eux-mêmes⁷.

Ligne de site III nous aura permis d'inclure des fonctions architecturales détournées comme données constitutives d'une œuvre éphémère, nous amenant à introduire un mode de circulation inversé et allongé offrant aux regards un espace dépouillé. Nous opérâmes donc une réelle spatialisation⁸ de l'installation *in situ* mettant en jeu le visuel, l'auditif et le tactile, induisant pour l'observateur-acteur une expérience cénesthésique.

MICHEL SAINT-ONGE



Ligne de site III (vue partielle à l'étage, ouverture sur la structure interne de la cage d'escalier), 1996



Ligne de site III (accès par le sous-sol avec un capteur déclenchant une bande sonore), 1996

1. L'expression « induction concrète » tente de nommer l'impression cénesthésique qu'arrivent à déclencher certaines œuvres.
2. « Quoûand » : petit néologisme pour simplement exprimer l'évidence que l'espace intérieur est au cœur de notre perception de tout temps périphérique.
3. Née sans intention convenue, *Ligne de site III* n'était pas prévue à la programmation 1996-1997 de LA CHAMBRE BLANCHE. Luc Lévesque travaille à

Rotterdam (Pays-Bas) lorsqu'une annulation de dernière minute nous permet de la réaliser. Puis, grâce à un autre imprévu, Karin Trenkel (initialement programmée en novembre) réalise simultanément une résidence en salle B, devenant ainsi une sorte d'interface avec Luc car elle habite elle aussi Rotterdam. Mais il y a plus encore : alors que l'on enregistrerait Luc en direct d'une cabine téléphonique, à proximité du super pont Erasmus de Rotterdam lors de son inauguration, le 4 septembre 1996, Karin nous apprenait, l'air amusé, qu'elle avait dû travailler (pour des raisons alimentaires) aux préparatifs de construction de ce pont. Ce qui nous pousse à enregistrer, cette fois, une conversation libre entre Karin à Québec et Luc à Rotterdam. Ainsi leurs voix, l'inauguration du pont et certains des sons constitutifs de notre installation allaient être retransmis dans une vaste opération sonore inédite à Québec, c'est-à-dire *La Grande Diagonale* concoctée par Avatar et s'inscrivant dans le projet international radiophonique et télématique « Rivers & Bridges » du groupe européen Ars Acustica en coproduction avec la Société Radio-Canada dans le cadre de l'émission *Le navire Night*. Cela se passa le 5 septembre 1996 à 18 heures. Radio-Canada occupait l'espace central des bureaux de LA CHAMBRE BLANCHE le temps de cette radiodiffusion expérimentale liant Montréal, Saint-Raymond et Québec. Le tout fut retravaillé à partir des studios de Radio-Canada, au Palais Montcalm de Québec, pour être ensuite retransmis à Vienne et enfin être redistribué par le satellite de l'Association des radiodiffuseurs européens à une vingtaine de radios. (Pour plus de détails, voir le texte de Jocelyn Robert, « La Grande Diagonale », dans *La Parallaxe*, Avatar, Québec, 1996, p. 35.)

4. Luc Lévesque, « Folklore urbain et pratiques dissolutives. De la désintégration comme modalité III : gazon de luxe », *INTER*, n° 59, printemps 1994, p. 34-37.
5. Luc Lévesque, « De la désintégration comme modalité d'accès à l'immatérialité », *INTER*, n° 57, été 1993, p. 54-55.
6. Le terme « illusion concrète » s'applique si celle-ci apparaît d'elle-même quand les propriétés physiques combinées de certains matériaux ou objets simples génèrent une illusion tangible et répétable, sans recours aux technologies du virtuel. Exemple : réalisée en mai 1992, l'œuvre *L'Axe broie la connaissance* confondait un regardeur sur deux; même une fois prévenus, plusieurs persistaient à ne pas croire que l'axe franchissait deux étages et qu'ils apercevaient le vrai plancher du sous-sol de l'ex-centre de documentation. (Voir bulletin de LA CHAMBRE BLANCHE, n° 20, p. 34-35; photo Ivan Binet, texte Jacqueline Bernier.)
7. Patrice Loubier, « De la chirurgie architecturale comme anarchie légère », *Espace*, n° 39, printemps 1997, p. 34-36.
8. Dans le sens premier de spatialiser, c'est-à-dire « donner à quelque chose le caractère de l'espace » (*Petit Robert* 1995).

Luc Lévesque est architecte et membre de la rédaction de la revue d'art actuel *INTER* depuis 1993.

James Partaik est artiste multidisciplinaire (vidéo, performance, musique, installation) et cofondateur de l'Association de création et de diffusion Avatar à Québec.

Michel Saint-Onge est artiste multidisciplinaire (sculpture, performance, installation, poésie) et membre actif de LA CHAMBRE BLANCHE.



Yasufumi TAKAHASHI

FUNESTE
INERTIE OU
LA TOUR DE
SISYPHE

La présentation de l'art japonais dans un contexte étranger, québécois par exemple, réussit généralement à mettre en alerte les critiques, qui en appellent alors à la différence des philosophies (Occident versus Orient) dans le traitement de leur analyse. Le commentaire à propos de l'art contemporain japonais s'incline souvent sous le poids du culturel, culturel étant compris ici dans son sens le plus large, à la fois politique, économique, religieux et symbolique. J'ai noté ce fait, entre autres, en parcourant les traces médiatiques que Yasufumi Takahashi a laissées derrière lui au Québec.

Dans divers domaines, autres que celui de l'économie, et pour des raisons qu'il n'est pas de mon ressort d'énumérer ici, le Japon constitue actuellement un pôle sémantique important. C'est donc dire que les stratégies de mondialisation peuvent aussi bien se conjuguer sur le mode de la *distinction* culturelle. Cette problématique semble également imprégner notre *commerce* interculturel avec les artistes japonais : nous sommes alors intrigués par un *produit* d'art et une manière de produire. Mais il ne s'agit pas ici de s'inspirer du « comment » pour imiter une performance. Au contraire, il y a dans notre intérêt l'idée que le « comment » possède une spécificité qui s'exprime dans un produit tout aussi spécifique et par culture non transférable à qui n'est pas japonais.

De là surgit un étrange mais intéressant paradoxe identitaire : d'une part, les artistes japonais sont invités parce qu'ils correspondent aux critères de l'art contemporain international, de l'art mondialisé dirions-nous; d'autre part, le regard sur les œuvres est filtré par un référent culturel qui colore les intentions esthétiques de l'artiste en avatars de la civilisation orientale.

On conviendra qu'un individu, même enculturé, tout conditionné qu'il soit par sa culture, n'est jamais réductible à celle-ci, fût-elle la sienne propre et n'en eût-il point connu d'autre. De même en art, en art contemporain pour mieux dire, l'artiste ne manipule pas des indices ni des symboles culturels mais il livre des signes esthétiques. En jargon systémiste, cela se traduirait par un processus de transformation des intrants culturels en extrants esthétiques. Bref, il m'apparaît que les composantes de l'œuvre relèvent

d'avantage d'une élection libre de solutions plastiques plutôt que d'une configuration culturelle que l'artiste porterait inscrite en lui et qui deviendrait à la fois la formule et la clef de ses œuvres.

La vérité en art, comme le formule si bien Claude Lévesque¹, « est la vérité de l'exil qui est sans vérité, qui est l'exil de la vérité. [...] L'œuvre d'art n'a pas de patrie, de fondement naturel ou culturel, [...] restant étrangère, faisant trou dans le tissu homogène de la culture. »

Dans le cas de Yasufumi Takahashi, ou plus précisément de l'ensemble du travail ici connu de lui, diverses expériences personnelles éclairent évidemment quelques-uns des thèmes ou savoir-faire présents dans son travail. Certains sont très évidents, d'autres sont cités par l'artiste lui-même. Mais qu'il s'agisse de la présence de la forêt, de la fibre textile, du sang ou de la guerre, par exemple, je préfère considérer ces référents comme « contextuels » plutôt que « culturels ». Autrement dit, comme éléments d'un « contexte » de création plutôt que d'une « culture », comme des signes esthétiques plutôt que des symboles culturels.

1. Une expérience particulière de la forêt s'exprime ainsi à travers l'utilisation de la feuille ou de l'écorce, irriguée, nervurée, nourrie par une énergie formidable, mais également fragile à la pollution, facilement putrescible et destructible. Des œuvres antérieures comme *Linkage-KI* (1991), *Memory of the Forest* (1992), *Reincarnation* (1992), *Copper Forest* (1993) et *Vein* (1994)² traduisent l'intérêt de Takahashi pour la relation entre l'homme et la nature; cette préoccupation, même dans le cas de *Vein* qui soulève un exemple de pollution industrielle, est cependant moins écologique que spirituelle, orientée vers une réflexion plus globale sur la vie et la mort, la survivance et l'immanence de l'esprit en toute chose, autrement dit une affinité avec l'animisme.

2. Le matériau textile est également récurrent à travers l'œuvre de l'artiste. Introduit brillamment dans *Vein*, sous la forme d'un cocon suspendu sur lequel était projetée l'image d'une feuille, il semble prendre de plus en plus de place dans sa création, à mesure que le thème du végétal se fait

Funeste inertie (détail), 1996, briques de vêtements compactés et colle

Funeste inertie (vue partielle), 1996, briques de vêtements compactés, colle végétale, structure de bois et vidéo

plus subtil. Il s'étale de manière très flamboyante dans *Red Reflexion* (1995)³ avec la réalisation d'un immense cercle rouge fait de vêtements cousus et teints, qui se veut une représentation de l'astre vital et de l'étendard national, et par là donc une bannière éventuellement porteuse de guerre et de mort.

On note que la récupération de fripes pour l'assemblage final de *Red Reflexion* posait a priori un problème de taille à Takahashi puisque les Japonais répugnent en principe à se séparer de leurs vieux vêtements qu'ils considèrent comme une extension d'eux-mêmes. Plus tard, pour son installation à LA CHAMBRE BLANCHE, ce sont des bouchers que l'artiste devra convaincre de lui abandonner leurs vestes.

3. Le **sang** est évoqué dans l'œuvre non pas en tant que principe de vie (le sang de l'intérieur) mais de manière plutôt mortifère (le sang répandu). La grande sobriété des éléments installatifs, propre à Takahashi, n'en renvoie pas moins à un message percutant, macabre et troublant, surtout dans *Red Reflexion*. Dans *Funeste inertie*, la présence du sang sera indicible, logée dans la fonction initiale des uniformes de bouchers.

4. La **manipulation** de la fibre végétale ou du textile (addition de teinture ou de colle) est intéressante. D'abord parce que l'opération suppose une longue étape technique de **gestes répétitifs** et ensuite parce que cet ajout laisse des **traces éminemment sensuelles** perceptibles dans le résultat final, un peu comme un encens cérémoniel. C'est justement ce qui frappe dans l'œuvre installée à LA CHAMBRE BLANCHE.

Telle que nous la découvrons en pénétrant dans son lieu d'exposition, en effet, *Funeste inertie* nous récupère aussitôt dans un filet de stimulations sensorielles⁴. Une odeur à la fois subtile et grasse nous introduit dans un univers clos : ce sont les relents naturels de la colle utilisée dans la réalisation de l'œuvre qui emplissent l'atmosphère tamisée⁵. La blancheur opaline d'une tour à la surface apparemment douce et uniforme nous attire plus au fond, tandis qu'un chuintement non localisé vient titiller l'oreille, rappelant celui d'une pluie persistante, de plus en plus présente à mesure que l'on s'approche.

On découvre là, dans le détail, la texture chaleureuse d'une étrange maçonnerie : il s'agit de briques, faites de toile enduite de colle et pressées une à une dans des moules, qui façonnent les parois de l'édifice conique au sommet plat inachevé. En suivant de près la circonférence de l'ouvrage, on identifie soudain la source sonore : il ne s'agit pas d'une pluie persistante mais bien d'un animal. En fait, de dizaines, de centaines, de milliers de petits animaux : sur un écran vidéo disposé au sein de la tour et que l'on aperçoit soudain par l'orifice d'une brique manquante, s'activent des vers à soie qui bouffent de succulents végétaux offerts par les



Funeste inertie (vue partielle), 1996, briques brûlées de vêtements compactés et colle

humains qui les exploitent. L'installation comprend aussi, dans la salle ouverte adjacente, les morceaux épars et noircis (calcinés ?) de ce qui fut vraisemblablement une autre tour maintenant écroulée; un troisième et dernier élément de cette trilogie, toujours constitué de briques de toile mais cette fois ornées chacune d'un cercle rouge, prend la forme d'un escalier sans issue puisque plaqué sur le mur.

Ces trois constructions soutiennent chacune un propos différent sur l'idée de répétition. De la grande tour inachevée émane une idée d'enfermement, d'absurdité, comme si l'artisan tournait en rond dans une tâche obstinée et aveugle. On ne peut s'empêcher de penser à Babel. Quant à la tour dont les briques sombres sont éparpillées sur le sol, comme l'écrit Dany Quine⁶, on peut croire que c'est une ombre, le négatif de la première ajouterais-je; la quantité de briques tombées nous signale de surcroît l'ampleur d'un échec, le fruit d'un labeur anéanti, la somme de travail nécessitée pour l'édification et l'effort à fournir pour un recommencement ultérieur. Enfin, l'escalier sans but met en évidence un savoir-faire, une application méticuleuse mais vaine, relevant d'une entreprise irrationnelle.

Finalement, *Funeste inertie* pourrait bien être une version plastique du **mythe de Sisyphe**⁷. Car tout ce dont il est question ici, c'est bien d'une sempiternelle et absurde répétition. La tour inachevée, inachevable ou jamais achevée (l'inclinaison des murs et le sommet qui vient buter sur le plafond évoquent une hauteur démesurée) comporte un nombre fabuleux de briques déjà confectionnées et encore à confectionner; la tour brûlée suggère un travail à recommencer ou à tout le moins l'éphémérité d'un résultat versus l'importance des efforts qui y furent investis; l'escalier borgne suppose un rapport inégal et non signifiant entre la qualité de l'effort fourni et la destination de cet effort. Les vers à soie (et le bruit de leur mastication), quant à eux, révèlent ce qu'ils sont, espèces de métaphores des humains : des consommateurs et des producteurs insatiables, à jamais enfermés dans leur processus de production, mais aussi reclus au sein de leur propre produit, le textile. Ce dernier, d'ailleurs, par l'assemblage ici des dépouilles de tabliers de boucher, constitue une autre allusion à la mort. Enfin, l'artiste participe lui-même à cette répétition stérile, lui qui cent fois dans le mortier a remis son ouvrage et réalisé toutes les briques requises en fonction de l'installation qui sera bientôt démontée.

Si le mythe de Sisyphe est tragique, dit Camus, « c'est que son héros est conscient. Où serait en effet sa peine, si à chaque pas l'espoir de réussir le soutenait ? » L'immarcescible enlacement de la vie et de la mort, incarné dans les perpétuels recommencements de la destinée humaine, voilà ce qu'évoque *Funeste inertie* dont le tragique tient à ce que, malgré la désespérance, il faut tout de même créer et recréer sans cesse puisque l'inertie mène à la mort.

Alors que la **répétition du geste** (du savoir-faire) implique une acceptation lucide de l'effort vain propre à la condition humaine, le **juxtaposition des briques** (des savoir-faire) dans le processus d'édification de la tour implique quant à elle une acceptation lucide de la condition sociale en tant que cohabitation des multiples. L'assemblage des vêtements et l'assemblage des briques évoquent l'assemblage sociétal. L'inertie qui mène à la mort, ici, c'est l'individualisme, puisque cesser de briqueter, c'est cesser de construire une société. En somme, l'être humain n'a d'autre choix que d'être humain et social s'il veut conjurer sa propre mort.

Revenons cependant à la dynamique de la répétition pour en considérer d'autres aspects, en suivant les pistes proposées par René Passeron⁹. Ce dernier démontre comment la répétition est au cœur de la création, ce que le modernisme a d'une manière évacuée, préférant la spontanéité du geste au travail de patience. Outre la *répétition stérile* que nous venons d'examiner, Passeron distingue d'autres types de répétition qui peuvent éclairer l'œuvre de Takahashi : la *répétition ascétique* et la *répétition structurale*.

La **répétition ascétique** se produit lorsque la monotonie ou l'automatisme du geste entraîne un engourdissement de l'intellect qui provoque à son tour une altération de la conscience et l'accès à un autre niveau psychique. Ce phénomène n'est pas étranger à Takahashi puisqu'il en parle lui-même dans une note personnelle à propos de *Red Reflection*. À ce sujet, il souligne que les effets de saturation et d'épuisement générés par la répétition recèlent aussi un pouvoir bienfaisant et généreux.

La **répétition structurale** appartient, comme son nom l'indique, à la structure même de l'œuvre. Incantation, routine, leitmotiv ou autre : tout cela fonctionne à la manière de l'hypnose et doit faire surgir, selon Passeron, un plaisir psycho-esthétique dont le but est de resavourer, retrouver, refaire quelque chose pour en repousser la disparition. On imagine aisément Takahashi livré à... une telle transe dirais-je, à mesure que s'amoncellent les briques aux textures et odeurs si sensuelles, à mesure et aussi longtemps qu'il continue d'en reproduire d'autres, de courber l'échine, de replonger ses mains dans la colle, puis d'un geste semblable au précédent d'enrouler le tissu encollé, de le presser dans le moule, puis de recommencer... avant d'entreprendre une égale (mais différente) série de séquences gestuelles lors de l'édification de la tour.

Camus, pour conclure, prétend que l'œuvre d'art devrait mépriser la renommée et la reconnaissance puisqu'elle « marque à la fois la mort d'une expérience et sa multiplication. Elle est comme une répétition monotone et passionnée des thèmes déjà orchestrés par le monde [...]. On aurait tort d'y voir [...] un refuge à l'absurde. Elle est elle-même un phénomène absurde [...] »¹⁰. Et encore : « De toutes les écoles de la patience et de la lucidité, la création est la plus

efficace. Elle est aussi le bouleversant témoignage de la seule dignité de l'homme : la révolte tenace contre sa condition, la persévérance dans un effort tenu pour stérile. Elle demande un effort quotidien, la maîtrise de soi, l'appréciation exacte des limites du vrai, la mesure et la force. Elle constitue une ascèse. Tout cela "pour rien", pour répéter et piétiner¹¹. »

JACQUELINE BOUCHARD

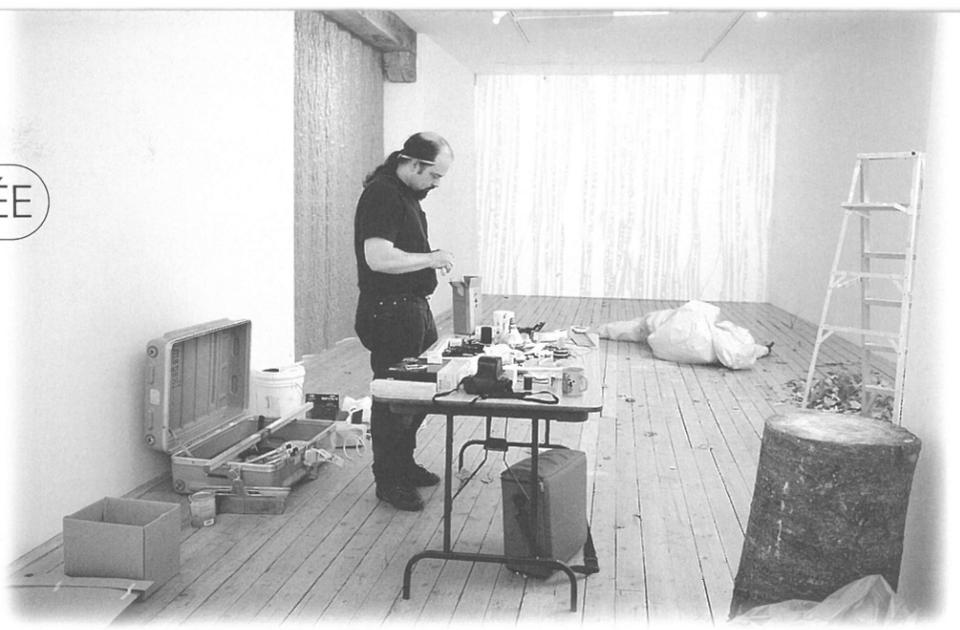
1. Claude Lévesque, « Peinture sans frontière » in *ETC*, n° 18, dossier Exil et nationalité, 1992, p. 6.
2. Les commentaires à propos des œuvres antérieures de Yasufumi Takahashi ont été tirés du catalogue *RED REFLECTION* publié par le Centre de sculpture Est-Nord-Est et le Centre des arts actuels SKOL, plus précisément de l'article de présentation signé par John K. Grande.
3. *Idem*.
4. Comme tout commentaire, le mien reste le mien et j'en prends pour exemple le regard tout autre que le critique Dany Quine a porté sur cette exposition en intitulant son article : « Un message troublant dans une enveloppe glacée » (*Le Soleil*, le samedi 19 octobre 1996, page D-12).
5. La forme de ces briques et leur odeur rappellent l'oreiller traditionnel empli de graines odorantes sur lequel les Japonais posent leur tête durant leur sommeil.
6. Dany Quine, *op. cit.*
7. « Les dieux avaient condamné Sisyphe à rouler sans cesse un rocher jusqu'au sommet d'une montagne d'où la pierre retombait par son propre poids. Ils avaient pensé avec quelque raison qu'il n'est pas de punition plus terrible que le travail inutile et sans espoir. » (Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 163)
8. Albert Camus, *op. cit.*, p. 165.
9. René Passeron, « Poétique et répétition » in *Création et répétition*, groupe de recherches esthétiques du C.N.R.S., éd. Clancier-Guénard, 1982, p. 9-20.
10. Albert Camus, *op. cit.*, p. 131.
11. *Idem*, p. 156.



LA FORÊT VIERGE – NOUVELLE ET AMÉLIORÉE

Doug FICK

RÉSIDENCE



La forêt vierge – nouvelle et améliorée (en cours de travail), 1997

La science, la culture et la technologie, cette impressionnante machine, nous ont donné le pouvoir de complètement raser la forêt primitive, et pourtant, nous sommes toujours à toutes fins pratiques identiques aux gens qui habitaient au quotidien la forêt primitive, partie la plus profonde et primordiale de notre psyché, endroit d'ores et déjà relégué à la mémoire. Comme la plupart de nos souvenirs, celui-ci a changé du tout au tout au fil des histoires au point où son embellissement ne correspond plus à sa vérité première. Privés dorénavant du contact intime et physique de cet environnement naturel et de cet univers d'émotions d'où sont issues nos peurs ataviques, nous sommes cependant toujours en proie à l'effroi qui nous paralyse la nuit et qui surgit de lieux obscurs.

Que nous ayons réellement besoin de la forêt primitive ou que son existence soit nécessaire à l'harmonie de notre

psyché, tout nous porte à le croire. Les efforts déployés pour échafauder de nouveaux mythes touchant les mystères originels, ou plus souvent encore pour récupérer et transformer les mythes anciens en des formes plus conviviales, sont tellement désespérés et naïfs que le résultat risque d'être tout aussi effroyable. Contrairement à nos ancêtres qui cherchaient à expliquer un monde auquel ils étaient liés intrinsèquement mais pour lequel n'existait aucune information permettant cette explication, de notre côté nous manquons de « lianes » et sommes submergés par l'information. Le défi qui se présente et que nous ne réussissons toujours pas à relever est de découvrir un lien avec ce qui nous entoure sur la base de nos connaissances et de ce que nous sommes devenus au lieu de jouer à l'autruche ou de faire semblant que les choses n'ont pas changé.

En tant qu'artiste, je me suis rendu compte que peu importe la certitude de mes intentions conceptuelles relatives à une œuvre quelle qu'elle soit, ma démarche – plus particulièrement ma façon de me centrer sur le matériau et sa transformation – donne le plus souvent lieu à une œuvre dont l'histoire n'est jamais tout à fait celle que je souhaitais raconter. Voilà pour moi la valeur essentielle de l'art, à savoir son pouvoir de transformer les significations et les intentions premières et de susciter des questions que je n'avais pas anticipées. Tandis que je jonglais avec l'idée de la forêt primitive au cours de l'année précédant la résidence prévue à LA CHAMBRE BLANCHE, j'ai tôt fait de concevoir une installation concrète dont l'éclairage serait violent. J'ai alors trouvé intéressant, au bout de deux semaines de travail frénétique et de grande anxiété, de voir, au moment du vernissage, un résultat qui ressemblait concrètement à ce que j'avais prévu au départ, mais qui dégagait quelque chose de très différent de ce que j'avais imaginé. Le jour suivant, je ne pouvais passer que quelques heures à la galerie, j'ai donc dû quitter LA CHAMBRE BLANCHE sans vraiment pouvoir saisir les résonances exactes de l'installation. Aujourd'hui, après une année passée, parcourant quelques photographies et pièces détachées, je me retrouve dans l'incertitude. Je suis heureux qu'il en soit ainsi. Je serais déçu si je pouvais me souvenir de la forêt sans ressentir la présence des arbres.

DOUG FICK



La forêt vierge – nouvelle et améliorée (vue partielle), 1997, objets trouvés et feuilles

La forêt vierge – nouvelle et améliorée (vue partielle), 1997, placages de bois aux propriétés fluorescentes et black light



Écarts (détail), 1997, terre et photographie



Écarts (vue partielle), 1997

Francois LAMONTAGNE

VERTICALITÉ

En philosophie, les phénoménologues se sont appliqués à saisir le fondement de la conscience dans son avènement premier avant toute réflexion. Avec Merleau-Ponty, la phénoménologie s'articule à partir du corps et du sentir comme fondements du « connaître ». Le sujet adhère par son corps au monde et le monde se propose à lui par l'entremise de ce corps dont toute chose est le corrélatif. Le monde et le corps constituent le senti et le sentir dans leurs épaisseurs réciproques données par leur côtoiement mutuel, mais ils sont toujours distants l'un de l'autre. Cette distance est celle-là même qui permet au visible et au voyant de ne pas se fondre dans l'oubli. La conscience naît de cet écart. Par lui le sujet ressentant parvient à la conscience du monde et de sa position en celui-ci. Et la conscience et le sentir, dans leur voisinage, établissent la pensée structurante du monde devant *moi* et de ma localisation envers lui. Que le monde soit pure illusion ou *être-en-soi* irréductible à la raison, ma position envers lui me convie à y trouver le vrai.

De cet avènement phénoménologique premier se constitue également toute intériorité de la personne à partir de la position du corps du sujet ressentant. Le corps ancré *ici* a pour point d'ancrage le monde. La personne accomplit — dans la relation constante entre le *moi* et l'environnement — la conscience du monde et de son appartenance à lui. Dans cet immédiat perceptuel, *je suis confronté à la teneur effective de l'environnement; dans cet acte de la présence, je me tiens ancré, posé près de mon centre, et le corps, comme pivot, permet de constituer mon identité et de restructurer mon rapport au monde. J'entretiens ainsi mon équilibre à chacun de ces instants d'intentionnalité*¹.

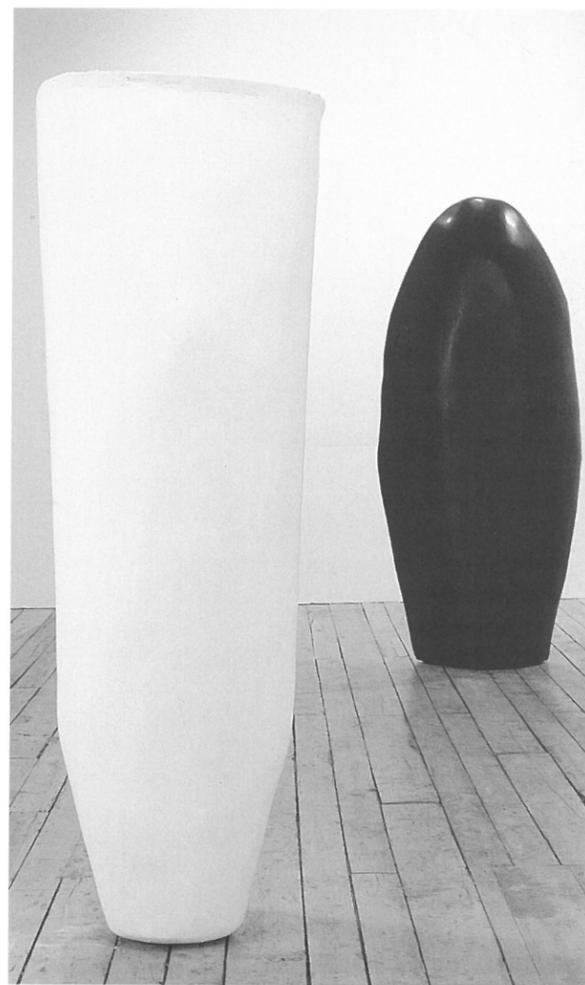
Dans un monde toujours déjà là, comme dira Merleau-Ponty, *je me positionne à chaque moment de mon existence où il y a vigilance perceptuelle. Par cela, la verticalité est l'emblème même de la vitalité, comme volonté première d'existence. Chez Lévinas, la verticalité permet l'avènement de l'être-témoin, de l'il y a, ce qui est fondamental pour la conscience immédiate à l'encontre de l'oubli*². Tandis que l'horizontalité est une distanciation avec le monde, la verticalité est un certain pouvoir sur le lointain de l'horizon. La verticalité est la rencontre du possible et de l'immédiat. Elle est le premier combat et le dernier. Le maintien de la conscience n'est concevable que par elle. Ainsi, pour Lévinas, l'être humain ne se place comme être contre la mort qu'en participant à *l'il y a par l'étant*, quel qu'il soit, qui se pose dans un présent indépendant du passé et du futur³.

Il se positionne *ici* en vertu d'une base qu'est le monde. Or, ce positionnement en cette base est la station et son équilibre.

J'aime imaginer que le point d'équilibre et de prise au sol de cette verticalité est le lieu où s'amalgament parfaitement l'esprit et le corps. Où le corps participe entièrement à toute perception. Où l'esprit ne se vautre pas dans les concepts les plus abstraits pour oublier la source même de la pensée mais s'agite plutôt dans son berceau qui le constitue. Car en deçà et au-delà du savoir et du pouvoir il n'y a que conscience du corps introduit au monde. « Le corps est l'avènement même de la conscience. En aucune façon, il n'est chose [...] son être est de l'ordre de l'événement et non pas du substantif ». Corps et esprit comme entités globalisantes de la personne, l'esprit est « somatisé » et le corps oriente le langage. Et dans ce va-et-vient constant, l'être de la personne se construit, l'identité se façonne. Or, l'image du corps et son contenu psychique se retrouvent là, toujours, devant soi, dans l'objet à saisir. Et en cela on retrouve des pans de la personnalité jamais jusque-là aperçus. L'objet serait *re-connaissance* de soi dans la présence extérieure, comme matérialisation de soi au monde dans son objectivation perceptuelle. Enregistrant ainsi le passage entre ce qui lui appartient déjà et ce que l'extérieur lui donne, le reconduisant à la fois plus profondément dans son univers intérieur et plus en avant vers le monde.

Debout, les choses ont pour moi une correspondance, que *je cherche à outrepasser par mon regard, et si leurs noyaux semblent se lier à moi, ils ne peuvent être ouverts entièrement à mon attention — comme ma chair est fermée et recouvre mes organes et mon affect. Cependant qu'à eux deux, la biologie de mes organes et les remous de mon affect ponctuent mon regard sur les choses. Ainsi, intériorité et extériorité sont toujours à la fois cachées et dévoilées, puisque l'apparaître dans l'immédiat est assujéti à cette opacité qui en constitue le sens. De là le liant profond entre les qualités immanentes de l'objet et de mon affect émergeant de sa source. En même temps que le sens de la chose en soi m'échappe toujours, il me renvoie à ma propre opacité qui interroge à son tour ma présence au monde et me *re-positionne*. Et, de cette manière, l'affect du sujet est rejoint de par la rigueur qu'exerce le corps sur la psyché.*

FRANÇOIS LAMONTAGNE

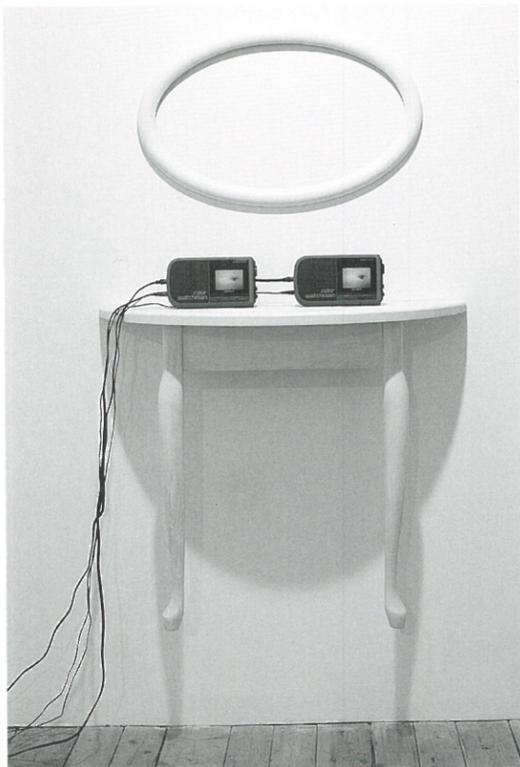


Écarts (vue partielle), 1997, plâtre, pigment et vernis

1. L'intentionnalité est la faculté de viser la chose pour elle-même, dans son immanence, présente à la conscience sans autre intermédiaire.
2. Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1990, 175 p.
3. Emmanuel Lévinas, *op. cit.*
4. Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p.122.

COLLECTIF

Loly DARCEL, Danielle HÉBERT, Josée



Loly Darcel, *Vanity Case*, 1997, objets trouvés et moniteurs



Danielle Hébert, *Le jour tombe, la nuit tombe*, 1997, photographie

Avant toute chose, il est nécessaire de dire que traditionnellement le paysage comme genre s'élaborait à partir du regard lointain, de la lecture des distances, dans l'illusion de la profondeur. Aujourd'hui, du moins avec cette exposition, il fonctionne par flottement visuel avec un regard rapproché. Par morcellement, le regard compose un sens aux formes étalées sur la surface. Les migrations de l'œil construisent le paysage. Ce dispositif de lecture se trouve au centre de cette réunion d'œuvres d'art. Une certaine mémoire fluide déclenche, comme intercesseur du sens, ces images aux confidences figurées. La mémoire est ici le prétexte à ces « regards migrants ».

Cinq artistes reprennent en photographie, en lithogravure, en vidéo, en sculpture, ce travail des repères fluides où la marche oscillante de l'œil propose des chemins.

Loly Darcel donne une touche aérienne à un meuble d'époque accroché en suspension au mur. Deux écrans cathodiques diffusent la même image, celle d'un ombilic donnant l'impression d'un regard, d'une rencontre. *Vanity Case* en est le titre. Au-dessus, un cadre blanc encerclant une phrase peinte : « point de fuite », tel un miroir qui a la blancheur du mur. Non sans intérêt, les genres se succèdent, d'un portrait possible nous passons à une nature morte, et à l'évocation d'un paysage.

Josée Fafard a conçu une installation, intitulée *Semences*, où les pistes sont brouillées, où le déplacement est poétique. Des cônes en tissu, posés au sol, sont déplacés par les migrations des visiteurs de l'exposition. Des photographies journalières du désordre de ce petit paysage de répétition conique sont affichées sur le mur. Le temps, l'altération qui en découle, les changements et accidents sont au centre de ce lieu de transit imprévisible.

Danielle Hébert présente des images photographiques nocturnes. L'œil placé devant *Le jour tombe, la nuit tombe* doit prendre du temps avant de décrypter, avant de sortir l'image du noir. Une maison de bois, un feuillage, un couple à table devant la chaleur d'une chandelle, des scènes familières comme autant de morceaux d'une pastorale d'été. L'ensemble produit un paysage aux faibles lueurs. Ces éléments sont « une certaine manière lente de regarder la vie qui court », écrit-elle. La mémoire douce remonte, ranime, relève les regards.

Natalie Roy nous offre des gravures représentant des branches de conifères imprimées sur des tissus de seconde main. Se développent les images d'une pinède intérieure

FAFARD, Élène TREMBLAY et Natalie ROY

LE REGARD MIGRATEUR

CONSERVATEUR : PIERRE VINET



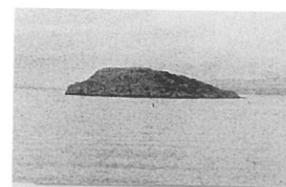
Josée Fafard, *Semences*, 1997, objets de tissu et tapis

dont la légèreté tremblante danse sur un support intime. Les mouchoirs carrés et les gants écrasés transportent eux aussi des mondes.

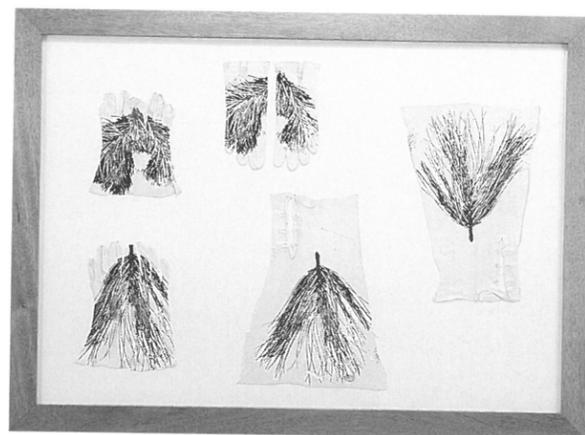
Élène Tremblay propose un chemin aquatique où des repères ouvrent diverses avenues. *Léviathan* est constitué de photographies de mouvements fluides dans un littoral rocailleux. Nous voyons des îles, des tourbillons, même le dos d'animaux marins. Ces paysages aqueux, ces vues en plongée, ont quelque chose des ambiances désertiques du Nord, de l'Écosse à la Gaspésie.

Chaque fois le paysage surgit par l'ensemble des données, par addition davantage que par illustration. Il est construit par un regard proche qui ajoute des éléments. Et les parcours de l'œil conduisent vers ce chemin inusité où la distance est abolie. Nous faisons le parcours et chaque fois c'est un chemin sinueux qui conduit à soi, à l'intime. « Le regard migrateur », d'une certaine façon, nous dispose à revoir (encore) notre paysage intime.

PIERRE VINET



Élène Tremblay, *Léviathan*, 1997, photographie



Natalie Roy, sans titre, 1997, lithographie sur gants de cuir



Sans titre, 1997, plâtre et pigment

Mireille LAVOIE

LE « CA-C'EST-ÇA »* OU LE DOUTE 'CERTIFIÉ

Le silence émanant des sculptures de Mireille Lavoie s'impose de lui-même. Il loge à l'intérieur des œuvres; silence d'origine, de la genèse d'une fabrication jusqu'à son achèvement. Silence du peu, du presque, du devenir frôlant les frontières de l'engendrement, de la mise au monde et de l'autodétermination de l'œuvre.

Parcours paradoxal, l'exposition nous propose des objets connus qui peuvent être nommés et d'autres étranges, inconnus, innommables. À une table faite de bois récupéré, assemblée pièce par pièce, sont associés trois objets coulés en béton, horizontaux et parallèlement posés au sol. Ces objets, dont les surfaces se composent de petits renflements, créent un réseau de formes, nous rappelant de petits matelas d'enfants.

Déjà le doute surgit; l'incertitude curieusement interroge le connu, ce qui peut être nommé. La tension entre la dureté du béton et les renflements des matelas évoquant généralement leur aspect moelleux, leur douceur et leur confort, provoque un écart et surtout met en doute la nature et la fonction de la table à l'intérieur de sa relation avec les trois objets. Les associations formelles entre la planéité de la surface de la table et les renflements des matelas qui peuvent être perçus comme autant de terrains montagneux, sont soulignées par la différence de hauteur entre la table et les matelas au sol.

La hauteur de la table nous force à percevoir d'une manière topographique les surfaces des matelas. Placée de façon frontale au regardeur, elle semble donner à l'espace de l'ensemble des sculptures présentées une balise, un niveau ou encore une ligne d'horizon.

La nature fonctionnelle de la table, celle de soutien, étant écartée, elle redevient un simple élément construit, participant activement à l'organisation spatiale de l'exposition. La table présentée est en fait un objet changeant peu à peu sa fonction première, afin d'acquiescer une autre nature, dans un lieu contextuel particulier. Cette transformation de la fonction de soutien en une fonction de tension, ainsi que

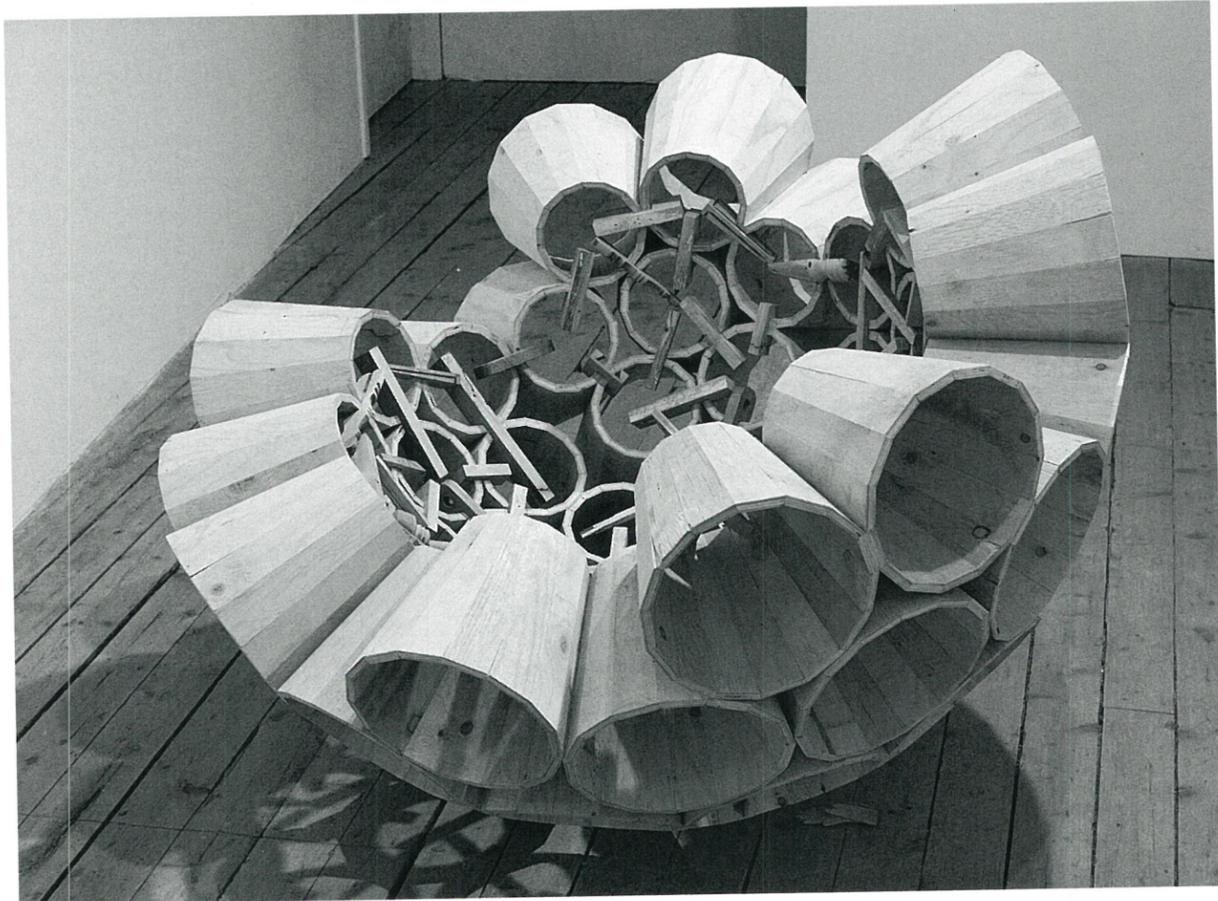


Sans titre, 1997, plâtre et objet trouvé

l'interaction ou la transmutation entre la nature et la fonction, ne fait qu'accroître le questionnement sur le caractère réel de l'objet d'art.

Le *Jardin Blanc* est formé d'un ensemble d'éléments monolithiques – autres objets innommables – dont l'émergence circonscrit un lieu. Ces pièces sont moulées en plâtre. Les motifs dessinés par de la laine noire, pareils à de la dentelle née de la matière, confirment les limites et les surfaces des objets. Construits, ces motifs dessinés en côtoient d'autres plus aléatoires : traces du moulage, de la fabrication – incidents de parcours –, ou encore empreintes des motifs dessinés ne laissant plus que l'apparition de leurs contours.

Ces différents motifs montrent l'évolution, les bris, la transformation de la matière à l'intérieur même du processus de



Sans titre, 1997, bois

fabrication. L'absence de motifs ainsi que les traces et empreintes alternent avec les motifs visibles et construits. La répétition et le mouvement des formes schématisées confirment une volonté de déterminer les limites, les surfaces des objets. Par contre, la décision de conserver les traces des incidents survenus lors de la réalisation témoigne d'un doute quant au désir de circonscrire un objet tout en respectant l'autodétermination de l'œuvre. L'autodétermination révèle presque toujours une hésitation entre le contrôle nécessaire à la concrétisation d'une œuvre et la volonté de la laisser se mettre au monde par l'agencement de sa matière, de sa structure et de son propre processus de fabrication.

Quelle est la limite de l'intervention artistique ? Elle est mise en évidence par les incidents survenus lors de la conception de l'œuvre. C'est là que réside cette frontière entre le possible et le probable ?

Un exemple concret de cette limite est la *Demi-sphère de cônes* qui est, comme son titre l'indique, constituée d'une quarantaine de cônes identiques et tronqués, à quinze facettes. Afin de former une demi-sphère tout en respectant une certaine régularité, une structure organique, l'artiste a dû faire le compromis de regrouper les cônes en groupes de sept tout en laissant un espace inégal entre eux. La volonté de départ étant tout simplement une impossibilité géométrique; l'artiste avait le choix de recommencer la pièce, ou encore, comme elle l'a fait, de montrer simplement l'objet dans sa probabilité.

C'est à travers cette faille, ces petites hésitations, ce doute qui dure et perdure, qu'il faut aborder la *Masse noire*. Il s'agit en effet d'un objet étrange formé d'éléments coulés en béton teinté noir définissant des formes plus ou moins ovoïdes. Ces éléments, tel un agglomérat de cellules, se superposent, se joignent entre eux jusqu'à ce que les unités forment un tout, une masse compacte. Les formes de ces cellules sont semblables mais pourtant uniques et gardent une certaine indépendance les unes envers les autres. Par leur fréquentation, leur rencontre, elles deviennent une constituante intégrale à la fois de la structure interne de l'œuvre, mais aussi de sa configuration.

Par conséquent, l'œuvre se définit par l'agencement des unités s'organisant entre elles dans l'espace d'une manière naturelle, ou organique. Si l'on considère chaque cellule individuellement, nous pouvons y percevoir des détails, des particularités; elles sont des entités uniques.

Par contre, lorsque l'on perçoit l'ensemble de ces cellules, elles perdent leur essence individuelle afin que l'on ne puisse y voir qu'une seule délimitation, une seule frontière : celle de l'œuvre. En plus de s'autodéterminer, la *Masse noire* s'auto-présente car « [...] la présentation "elle-même", c'est le partage instantané de la limite, par la limite, entre figure et illimination, l'une contre l'autre, l'une sur l'autre, l'une à l'autre, accouplées et décollées du même mouvement, de la même incision, du même battement' ».

La tension créée par le doute entre l'attendu et l'inattendu, entre le nommé et l'innommable, entre le contrôle de la réalisation et la transformation « naturelle de la matière », se retrouve dans toutes les œuvres de Mireille Lavoie. C'est dans cette incertitude que les sculptures acquièrent une entité unique où les détails paraissent au regardeur attentif comme une infinité de possibilités mais se repliant sans cesse à l'intérieur de l'œuvre elle-même. L'œuvre reste silencieuse, ne montrant que ce qu'elle est, telle qu'elle est : un amalgame de doute et de certitude.

JULIE MONTREUIL

* Cette exposition a été présentée dans le cadre de l'obtention d'une maîtrise en arts visuels de l'Université Laval. Le terme « ça-c'est-ça » est employé par l'artiste dans son texte d'accompagnement, « Ni Début, Ni Fin ». Je me suis permis de l'emprunter car je le trouvais à la fois juste et simple.

1. Jean-François Courtine, Michel Deguy et Éliane Escoubas, *Du Sublime* [texte de Jean-Luc Nancy, *L'Offrande sublime*, p. 59], coll. dirigée par Michel Deguy. Éd. Belin, 1988, 259 p.

Diane LÉTOURNEAU

DIANE LÉTOURNEAU EN CHAMBRE BLANCHE

Q. — Vous m'avez parlé tout à l'heure d'un piège de la vue, quelque chose comme ça, c'est votre appareil photo ?

R. — Non, pas du tout, c'est avant, une chose que je faisais quand j'étais petit. Je fermais à demi les yeux, il ne restait plus qu'une mince fente par laquelle je regardais intensément ce que je voulais voir. Ensuite, je tournais trois fois sur moi-même et je pensais qu'ainsi, j'avais attrapé, pris au piège, ce que j'avais regardé, que je pourrais garder indéfiniment non seulement ce que j'avais vu, mais aussi les odeurs, les bruits. Bien sûr, à la longue, je me suis aperçu que mon truc ne marchait pas, c'est alors seulement que je me suis servi d'outils techniques pour y parvenir.

Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*¹

Ouvala de Diane Létourneau force le regard. Il le contraint à voir ces illusions fabriquées de « plusieurs dolines en relief calcaire œuvré par l'eau ». Plusieurs « outils d'approche », comme l'artiste les appelle, fusionnaient des casques-masques et meubles suffisamment hybrides pour, paradoxalement, restaurer un seul point de vue, la perspective paysagiste ! Comment s'opère ce retournement d'effet, du sens sensible ? Je dirais d'abord par une série de privations, de restrictions en des dispositifs interactifs.

Dans la salle, les « pièces » manifestent leur aspect manipulable. Il ne s'agit donc pas d'une installation avec comme finalité l'occupation singulière de l'espace ni d'un accrochage pour exposition. *Ouvala* étale plutôt un dispositif de participation par manipulation individuelle ou en petits groupes :

*Je cherche à produire des « outils d'approche », c'est-à-dire qui réduisent les distances, par les liens intimes de la manipulation, par la cohabitation de plusieurs spectateurs, par le zoom sur des paysages. Bref, réduire la distance Œuvre-Spectateur pour rapprocher ce dernier de sa propre présence*².



Ouvala — « outils d'approche » (vue partielle), 1997

LES CASQUES-MASQUES

Ne recourant ni à la fabrication industrielle ni aux fabrications technologiques, Diane Létourneau a « sculpté » trois prototypes de casques-masques. Le premier est en plâtre, le second en bois laminé et laqué et le troisième est une souche d'arbre évidée. Ces altérateurs de l'ouïe (les oreilles), de l'odorat (le nez), du goûter (la bouche) et surtout du regard (les yeux) attendaient à l'entrée de la salle sur des stèles de métal. Sur le mur, quatre petits cartons indiquaient leur mode d'emploi.

Le ludisme des « outils d'approche » manuels fonctionnait paradoxalement comme les dispositifs propres à la quincaillerie haute-technologie de l'univers virtuel. Un mot à la mode traduit bien ce *zeitgeist*, cet esprit du temps : interactivité.

C'est dans ce climat que l'artiste a opté comme première série d'« outils d'approche » pour le casque-masque. C'est là un objet fonctionnel à la symbolique vestimentaire qui assure la transition entre les mondes culturels antérieurs et les actuelles avant-gardes de la culture de consommation. On pourrait y retracer un constant parcours de sens depuis les masques rituels jusqu'aux masques théâtraux, aux masques sculpturaux et aux masques cinématographiques.

Aujourd'hui, il y a le casque virtuel en essai dans les laboratoires de Sony, Softimage ou Disney, ou le casque de pilote automobile à la Jacques Villeneuve, le casque-masque de gardien de but au hockey, le casque de motocycliste, de cosmonaute, de plongeur, etc. Voilà les nouveaux costumes, les nouvelles armures, les nouveaux « outils » de regards (voir et être vu, agir et représenter) que l'actuelle culture de l'espace médiatique suggère de revêtir pour, comme autrefois, « jouer » et « ressentir » par procuration.

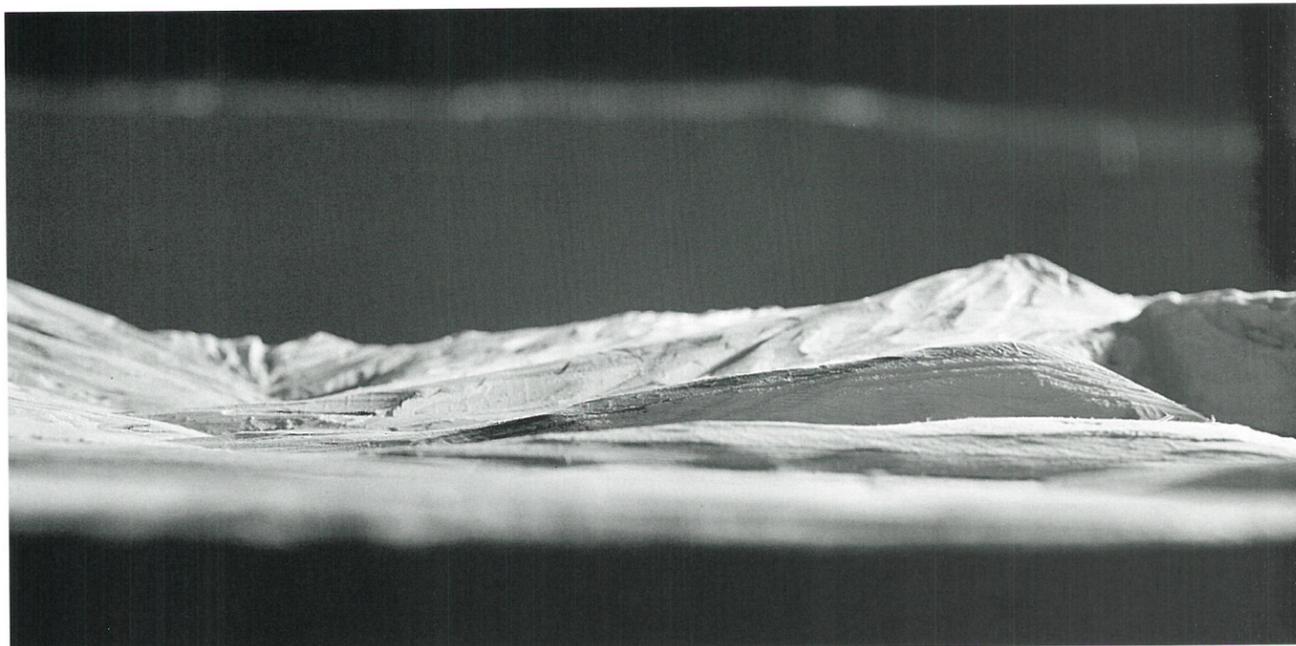
La particularité de ces « casques-masques » ne relève ni de leur design, ni de leur esthétique, mais davantage de leur double fonction à laquelle le regardeur fait face. Premièrement, il doit les prendre, y glisser sa tête pour se retrouver dans une situation précise de vision. Le casque-masque ne propose qu'une vision spécifique par une fente d'où on « voit » comme des paysages flous à l'horizon lointain, effet produit principalement par des crevasses et vallées sculptées dans le bois à petite échelle. Deuxièmement, le regardeur peut aussi déambuler dans la salle et essayer un après l'autre les trois « outils d'approche ».

Si le casque virtuel met en branle une interactivité expansive, ouvrant la vision et stimulant les sens en images animées dont émane ce sentiment de « vivre » l'environnement, *Ouvala* aboutit à son contraire. L'expansion de la vue comme expérience vécue fait place à la réduction vers un paysage fixe. Voilà exactement, aurait-on pu penser, le point de vue de la perspective picturale développée au Quattrocento et repris à la fin du siècle dernier par la photographie naturaliste. Chez Létourneau, son dispositif nous donne l'illusion de l'éloignement.

LES MOBILIERS HYBRIDES

Aux casques-masques s'ajoutaient, dans la salle, trois mobiliers à la fois familiers et étranges. Au fond, un lit simple avec à sa tête un dispositif en tissu qui oriente le regard lorsque l'on s'y étend à plat ventre; à ses côtés se balance un grand banc, comme ceux que l'on retrouve sur des galeries et dans les patios des communautés religieuses. Sauf qu'un ajout se referme sur la tête des gens qui y prennent place, avec encore une fente orientant le regard vers la miniaturisation de paysages (faits de tissu et de bois ouvré).

À droite de l'entrée, un banc en rond, où quatre personnes peuvent s'asseoir, tourne sur lui-même. Ce mobilier bizarre



Ouvala — « outils d'approche » (vue à l'intérieur de la visière), 1997

aux pattes ouvrees style rococo intrigue à lui seul. Puis, une sorte de coiffe (plante ou arbre ou champignon ?) en tissu avec un large rebord qui, cette fois, donne à voir le travail en relief dans le bois et qui crée cet effet de paysage déserté, ces *Ouvala*. Tout y est explicite dans la mesure où ce bois travaillé au tour révèle en trois dimensions les effets de montagnes, vallées, collines suggérant la vue du paysage exotiquement lointain mais si près.

Ces trois mobiliers hybrides ont donc une fonction mobile : le lit où l'on se couche, la balançoire avec son va-et-vient et l'arbre tournant sur lui-même. On y trouve le même dispositif de contrainte du regard. Mais, par ailleurs, s'ajoutait ici la conscience de regarder avec d'autres. Au vernissage du moins, où il y avait foule.

Cette dimension ludique de la participation est importante parce que « ça marchait ». Chose certaine, le plaisir concret de faire corps avec les objets et de voir plus que la séduction habitait la salle : ni la scission en deux par une ligne séparant le « ciel bleu » des socles, ni cette ouverture dans le mur, captant et orientant à grande échelle la vue de l'exposition dans l'autre salle³, ni le mode d'emploi explicite, ni les supports des casques-masques, ni les transformations des mobiliers pour « forcer » le regard, ni les éclairages ne transgressaient la fonction.

Pourtant, cette tentation conviviale ne camouflait-elle pas une possible expérience contemplative ? Comme lorsque l'on se referme sur soi pour imaginer des ailleurs autres ? Cette sensation intime ne pouvait s'exprimer pleinement dans le brouhaha du vernissage. Sans doute cela serait-il possible lors d'un essai solitaire des « outils d'approche »...

VOIR LE VOIR

J'ai eu d'abord l'impression de me retrouver dans un environnement kitsch — au sens d'un « art du bonheur » comme l'a défini Abraham Moles⁴ — où, tels des manèges de parc d'exposition, les objets avaient trafiqué le réel en fantastique pour offrir l'illusion. C'est que Diane Létourneau aborde sculpturalement la vision moderne du paysage sur le mode de l'hologramme mécanique. Comme dans les loges où se trouvent ces costumes de parade, de théâtre, de mascottes, de joueurs, et que l'on peut revêtir, *Ouvala* offrait un moment de « similitude », c'est-à-dire qui fait comme, qui ressemble à (ex. : le similitoir, le similitoulet, etc.).

Toutefois, *Ouvala* ne livre pas aux regards la kermesse mais son contraire. L'horizon vague et vaste, une nature imprécise et silencieuse, non luxuriante, lointaine et que ces « outils culturels d'approche » — fort bien faits au demeurant — ne font pas que rapetisser, « unidimensionnalisant » la vision, la sensibilité. Quelque part, ils offraient la possibilité d'une implosion du regard.



Ouvala – « outils d'approche » (vue partielle), 1997

Sur place, plusieurs trames de références, sculpturales et performatives, ont surgi dans ma mémoire. Je pense par exemple à ce courant des sculptures habitables (ex. : Roussil, Bourgault), aux costumes et maquillages lors des happenings (ex. : certains environnements-happenings des groupes l'Horloge et Nouvel-Âge des Lemoyne et Péloquin⁵), à ces œuvres aux designs luxuriants, surréalistes (ex. : Paryse Martin⁶), aux miniatures et cadrages photographiques d'installations-hologrammes (ex. : Michael Snow, Patrick Altman, Paul Hunter⁷), etc.

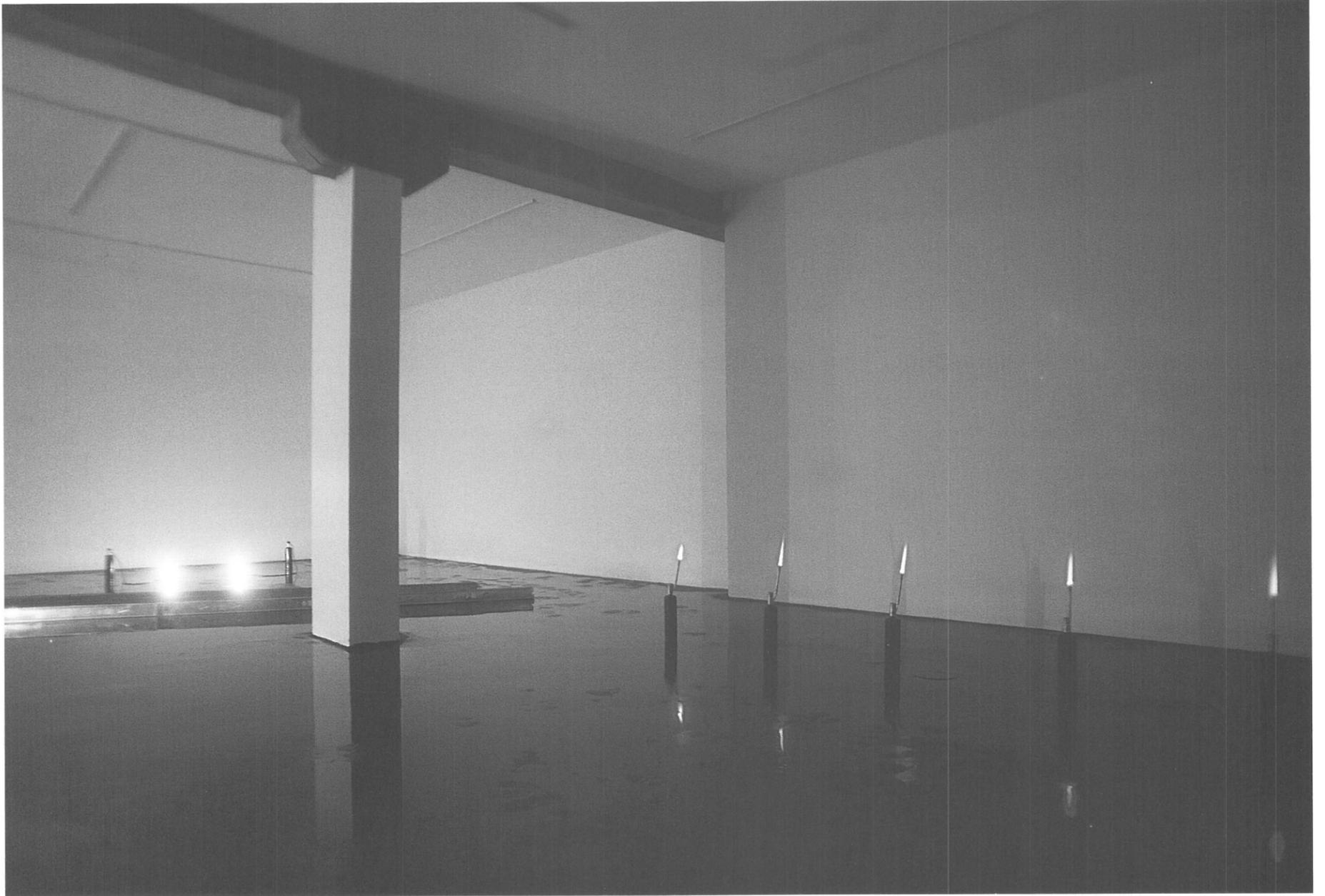
Le mobilier demeure une source d'inspiration pour nombre de sculptures-installations (ex. : Michel Goulet, Mario Duchesneau⁸). Qui plus est, la notion de paysage, on l'observe, revient dans les décors des photographes et des peintres. Tous ces éclatements maintiennent cependant ce désir d'interaction entre spectateur et œuvre.

Ouvala de Diane Létourneau frôle formellement ces genres mais sans y loger. Voir des paysages ne renvoie-t-il pas à la picturalité perspectiviste, ce long, très long voyage de l'aventure de la peinture figurative et de la photographie naturaliste, fondement de bien des installations hybrides (ex. : Jocelyne Allouche⁹) ?

Diane Létourneau a donc forgé habilement des détournements tantôt ludiques, tantôt contemplatifs d'objets culturels fortement connotés. Pour peu que ces « outils d'approche » captent aussi des pistes qui, tout en ne perdant pas de vue certains acquis, prennent à nouveau des risques de sens, comme elle l'a fort bien réussi cet été à l'Îlot Fleurie du quartier Saint-Roch en réalisant *in situ* une table à pique-nique offrant ces paysages évocateurs à la hauteur des yeux, mais en osmose sculpturale avec l'environnement, symboliquement représenté par les petits vallonnements du gazon¹⁰.

GUY SIOUI DURAND

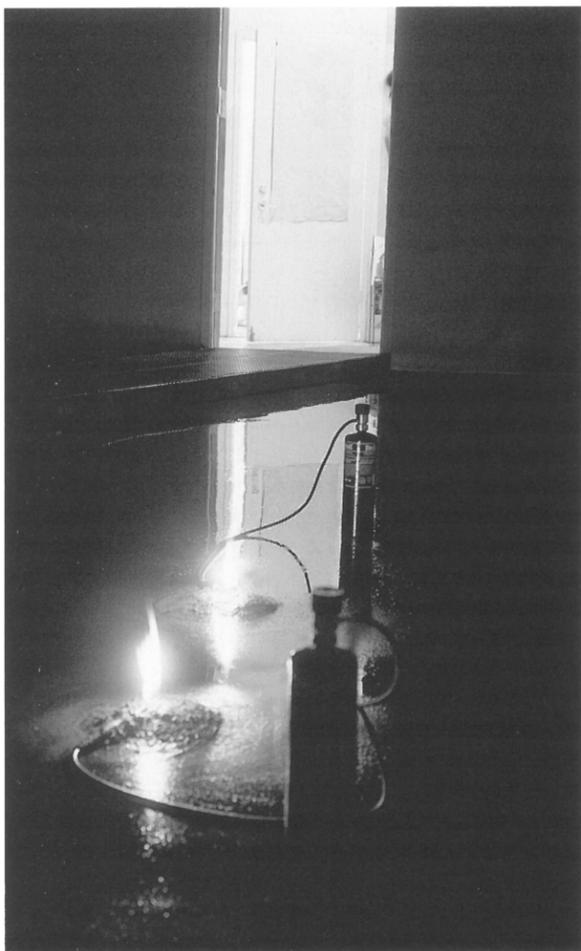
1. Dans son petit essai *Esthétique de la disparition* (Paris, Le Livre de Poche, Biblio, Essais, 1989, p. 14), Virilio cite les propos du photographe Jacques-Henri Lartigue.
2. Propos de l'artiste publiés dans le communiqué de presse annonçant son exposition solo.
3. Mireille Lavoie, *L'antichambre*, LA CHAMBRE BLANCHE, du 30 avril au 2 mai 1997.
4. Abraham Moles, *Le kitsch. L'art du bonheur*, Paris, Mame, 1971.
5. Marcel St-Pierre, « Les arts en spectacle », dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, tome II. L'éclatement du modernisme*, sous la direction de Francine Couture, Montréal, VLB éditeur, 1997, p. 15-135.
6. Paryse Martin, résidence dans l'atelier de l'Oreille Coupée, Chicoutimi, mai 1997.
7. Je me souviens de ces dispositifs installatifs forts ingénieux de Patrick Altman chez Obscure dans les années quatre-vingt, de ceux de Paul Hunter présentés entre autres aux Cent jours de l'art contemporain à Montréal, puis, tout récemment, des hologrammes de Michael Snow présentés chez Séquence (Chicoutimi) en mai 1997.
8. Mario Duchesneau, *Meubles Déplacés*, Québec, L'Œil de Poisson, janvier 1997; Michel Goulet, Centre international d'art contemporain, Montréal, printemps 1997.
9. Sylvain Campeau, *Chambres obscures*, photographie et installation, Laval, Éditions Trois, 1995.
10. Depuis quelques années, l'Îlot Fleurie, un terrain vague pris en charge par un comité de citoyens dans le quartier Saint-Roch, au pied du complexe artistique Méduse, propose à des artistes un événement estival de création.



Déplacements obscurs – phase I (vue partielle), 1997, béton, eau, torches au gaz, souffle des torches, passerelle et barrières anti-émeute

Florent COUSINEAU

ENTREVUE



Déplacements obscurs – phase I (vue partielle), 1997, béton, eau, torches au gaz, souffle des torches, passerelle et barrières anti-émeute

LISANNE NADEAU : À l'origine de l'installation intitulée *Déplacements obscurs*, il y avait cette volonté de travailler le sol et de déstabiliser ainsi notre rapport au lieu.

FLORENT COUSINEAU : L'espace de LA CHAMBRE BLANCHE impliquait nécessairement de travailler de façon particulière le plancher qui a une présence très forte. Ses lattes de bois sont très usées et on y voit les traces de multiples interventions des artistes qui sont venus créer des œuvres *in situ*. D'où l'idée d'aller chercher la mémoire du sol, son empreinte, son écriture.

L'intérêt d'un travail sur le sol, c'est aussi poser le regard sur ce que l'on a toujours devant nous sans vraiment s'y arrêter. Constatant, tous les jours, on est confronté au sol, on le piétine, on le bouscule, bref on l'ignore trop souvent. Donc prendre conscience de cette vision-là, de ce regard, s'y arrêter vraiment. Et surtout s'approprier ces comportements autres du corps suscités par le contact du sol, prendre conscience que toute notre élévation y prend véritablement racine. Il s'agit de s'y déployer, de dénouer le corps en privilégiant ce niveau très bas et cette horizontalité du regard et du corps.

LN : Au tout début, il y avait, je crois, la volonté de faire référence au jardin zen.

FC : Non, plutôt à quelque chose de très dépouillé. Une dalle miroitante, pratiquement flottante, parce que je voulais faire intervenir l'eau et le béton.

J'ai travaillé pendant longtemps le papier-matière. Or le béton et le papier ont plusieurs propriétés communes. Ils ont tous deux l'eau comme véhicule. Ce sont également deux matières extrêmement souples. Cependant le béton durcit en séchant. Et lorsqu'il durcit, il donne des impressions.

LN : Il y a finalement un aspect urbain dans l'installation. C'était prévu ?

FC : C'est venu en travaillant. C'est comme une confrontation. Entre le silence d'un sol très lisse, très dépouillé, et toute cette urbanité qui nous dévore, ce chaos, cette cacophonie.

LN : Et le feu ? Nous parlions des qualités de matière que tu utilises. Or il s'agit d'une matière instable.

FC : Le feu comme lumière directe. Le feu dans le paysage, à fleur d'eau. Il varie d'intensité, il bouge et permet à la lumière de bouger. Ça ne devient pas uniquement une intensité, mais différentes intensités. Il y a un miroitement qui se déplace constamment et nous, à travers ça, lorsqu'on se déplace, ça amplifie ou ça diminue l'intensité de la lumière. Cette idée me plaisait, d'un minimum de lumière, et que cette lumière soit produite par le feu.

LN : Tu as photographié des corps dans l'espace. Tu as invité des danseurs bûto à venir l'habiter. Pourquoi cette importance d'une circulation, cette présence des corps ?

FC : C'est comme « être dedans ». D'un côté de l'installation, je propose un déplacement grâce à la présence d'une passerelle à fleur d'eau, comme si on allait au bout d'un quai et que l'on percevait des lumières de chaque côté. C'est d'être dans l'œuvre et non pas uniquement de porter le regard sur elle. Et de l'autre côté, l'interdit, le non-accès, être simplement regardeur. Ça, ça me plaît, l'idée du regard qui voyage et puis le corps qui se déplace et se reflète sur le sol. En fait, la présence des corps me permettait de mettre en valeur cette profondeur sans limite, puisque la surface du sol réfléchissait les corps. L'eau nous confronte à un abîme, une limite à ne pas franchir. Et il est intéressant de voir que je n'ai pas eu à mettre de rampe sur la passerelle pour empêcher les gens d'aller plus loin. Cette profondeur à elle seule a créé une limite extrêmement efficace.

LN : Il y a une volonté d'ouvrir à de nouvelles expériences de déplacement du corps et du regard. Alors pourquoi donc ces limites dans l'espace comme cette barrière anti-émeute ?

FC : Il y avait l'idée de placer cet interdit et de briser cet interdit. Pour le connoter, pour indiquer que c'était juste l'œil qui pouvait traverser. Cette limite apparente, elle a été posée là afin qu'on la dépasse, d'une tout autre manière.

On la dépasse par le regard qui se projette, mais on la dépasse également si on se déplace de l'autre côté, du côté de la passerelle. Certains ne sont pas allés sur la passerelle, ils sont restés là, à regarder circuler d'autres visiteurs. Et j'aime bien cette situation du regardeur regardé, et cette conscience que, dans ses déplacements, il deviendra tantôt acteur, tantôt spectateur.

LN : Pourquoi ne pas en être resté là ? Pourquoi avoir brisé ce climat contemplatif ?

FC : Parce que l'on peut être tantôt très contemplatif dans l'approche, tantôt très chaotique. Fragilité, équilibre, déséquilibre, sont des paramètres qui me guident. Le plaisir, la joie d'être dans cet espace très lisse, très dépouillé, m'amène à la contemplation, au calme, au silence. Mais tout ça m'amène aussi à l'idée du chaos. Et il y a aussi ce désir de... voir derrière les apparences, au-delà de cette surface lisse et rassurante. Donc intervient une transformation brutale, la volonté d'altérer le béton et de voir comment il vit depuis tout ce temps, en dessous, puisque c'est le dessus qui a été privilégié pendant un certain temps. Et là, c'est le dessous qui va jaillir, qui va prendre force. C'est l'idée d'une débâcle. La débâcle c'est la fougue, c'est une nouvelle énergie, quelque chose de fascinant. C'est une démolition pure.

LN : Tu as désiré en conserver les pièces. Donc qu'advient-il de l'œuvre ? Est-elle terminée ?

FC : Non, elle est en gestation. Je pense redéfinir cette écriture soit par collage, soit par assemblage. Je ne sais pas encore. Elle est en transit.

LN : Au moment de vider l'espace, il y a eu cette manœuvre...

FC : Oui, il y avait cette débâcle, donc, ces amas de pièces révélant sous leur surface la mémoire du sol de LA CHAMBRE

BLANCHE. Et je voulais inviter d'autres artistes et même des gens de la rue à se mettre en situation dans l'idée d'un déplacement, une manœuvre très courte dans le temps, et de réaliser dans ce temps record le déplacement de quinze tonnes de béton par exemple. Bien sûr, j'aurais pu le faire seul, mais je n'aurais pas réfléchi sur cette dynamique. Dans la participation, dans l'énergie d'un groupe, il y a un rapport de communication qu'on ne peut retrouver dans un autre contexte.

LN : On pense à *Opération liaison*, ce canular radiophonique que tu as mis sur pied avec la collaboration de CKRL-MF en 1990. Il s'agissait alors du transport de *bundles* de deux-par-quatre dans les divers centres d'artistes de la ville.

FC : Oui, c'est très près. C'est immédiat, c'est rapide. Il ne fallait pas perdre l'auditoire, mais garder ce fil conducteur. Il fallait créer une complicité et inciter les gens à participer seulement par la voie du bouche à oreille.

Dans *Opération liaison*, c'était une centaine de personnes qui transportaient des deux-par-quatre, c'était très physique. Sauf que c'est une fiction. Dans ma tête, je voyais vraiment ces matériaux et quantité de personnes les déplacer.

C'est important pour moi d'atteindre les gens. Ça permet d'explorer des avenues différentes, des réflexions, de mettre à l'épreuve ma vision des choses. Je pense à toutes ces soirées passées dans l'espace de LA CHAMBRE BLANCHE avec certaines personnes à évaluer la portée d'un geste, d'un pas. Juste faire le pas, est-ce un pas de trop ou est-ce le pas qu'il

faut ? Donc seulement s'asseoir, marcher dans l'espace et se dire : ah voilà, c'est la limite. C'est à travers l'autre que notre vision vient s'éclairer.

LN : On en vient donc à poser la question de la résidence. Qu'est-ce qui t'attirait dans cette expérience de la résidence *in situ* ?

FC : L'œuvre prend, dans ce contexte, un caractère évolutif très important. L'œuvre a donc pu, dans le temps, se constituer en plusieurs phases. Non plus dans l'optique d'un travail préparatoire puis d'un résultat à atteindre, mais selon un processus en évolution constante. Ça m'a permis de jouer avec l'espace, complètement, de le transformer en demeurant conscient que rien n'est définitif. Quelque chose d'impossible dans un autre contexte.

LN : C'est particulier, tu as été là tout le temps.

FC : Mais justement, c'est ça l'idée de la résidence : te permettre d'être là, comme tu le désires, dans la mouvance continue. Certains jours, je vivais davantage au rythme d'une forte intensité sonore, celle des torches qui donnaient la lumière, donc une lumière forte. D'autres jours, la lumière était plus douce. Il s'agissait de régler la juste position, tant au niveau sonore qu'au niveau de la lumière. D'autres jours encore, je voulais voir de quelle manière les fissures se dessinaient au moment où j'ai voulu créer le chaos.

LN : Qu'est-ce qu'il en reste dans ton travail récent, c'est-à-dire les œuvres réalisées avec les balais de sorcière ? Quel est le fil conducteur ?

FC : C'est le chaos. Qu'il s'agisse des balais de sorcière ou du béton fragmenté, je cherche à briser un certain ordre apparent et à me confronter...



PHOTO : DENIS CHAUFOUR

Déplacements obscurs — phase II : la débâcle (vue partielle), 1997, béton, barrières anti-émeute

Diane LANDRY

LES DÉLICATES DIALECTIQUES D'UNE INSTALLATION À PEDALES

Pour son installation *L'étreinte atroce*, Diane Landry compose deux structures en juxtaposant sur chaque ensemble une luge (ready-made), une chaise berçante (menuiserie de l'artiste) et une photographie transparente (rappel de lanterne magique). Mobiles, installées parallèlement, les deux structures jouent ensemble dans un jeu de simultanéité et de décalage qui leur confère le sens métaphorique des membres d'un couple qui, ensemble ou séparés, tentent de donner sens à leur vie commune. Seul enfantement, l'image de leurs paysages réciproque : rêve d'étreinte atroce.

Cet art est cruel.

Ce sont deux entités sans baiser, sans bouche, qui ne peuvent se rejoindre qu'en pensant rêver, alors que toute leur imagerie est programmée d'avance. Ce sont des réceptacles de misère et de minutie qui se bercent au gré du courant de la banalité. Le résultat demeure que nous nous retrouvons devant un jeu de lumière et de formes original qui fait autant appel à des notions scénographiques qu'à des données sculpturales simples. Ce n'est pas l'œuvre la plus aisément décodable de cette artiste. Pour l'interpréter ici, nous opérons par description progressive un peu comme tout visiteur la découvrirait, en cernant les cohérences qui nous semblent en jaillir, tout en ponctuant notre parcours de quelques convulsions analytiques.

Mues par des moteurs électriques, deux pédales guident la tension de câbles qui font tout bouger. En apparence, ce sont elles qui agissent. Elle représentent le pouvoir qui dit va ou ne va plus. Ce sont de belles pédales bien propres, tout en métal luisant, clinquantes. Mais la pédale de bicyclette n'est que le relais dans la hiérarchie des pouvoirs de cette transmission. Le véritable maître d'œuvre qui anime tout ça demeure caché aux regards immédiats, c'est l'ordinateur.

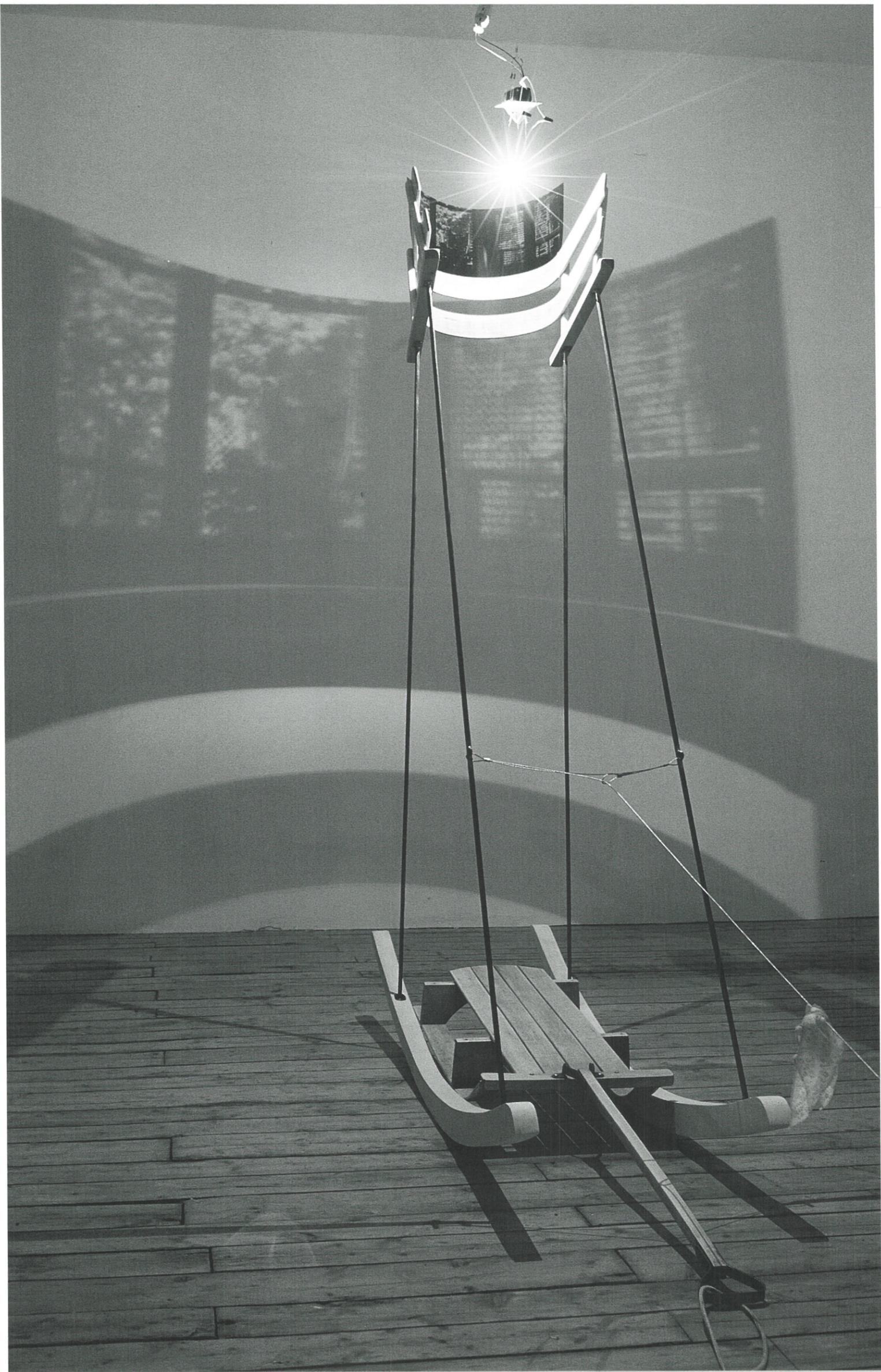
La tension du câble de transmission de mouvement est rendue ridicule par l'ajout de chiffons noués par deux sur



L'étreinte atroce (vue d'ensemble), 1997, objets trouvés, tiges de métal, roue d'engrenage, logiciel de mouvement MIDI et photographies sur acétate

chaque réseau qui, une fois illuminés, s'animeront comme des corpuscules fantomatiques et dont l'ombre même figurera un mime coïtal venu relayer celui des deux ensembles sculpturaux mis en branle, parallèles.

Au bout du câble, une luge est amputée. On lui a remplacé ses skis par des pieds de berçante. On lui a aussi coupé la tête. Littéralement dichotomisée, elle se plaint, le manche abattu et racleur sur le sol qui la soutient. Le siège pour enfant est détaché du socle. On le retrouve juché en haut d'une architecture de fer qui rappelle un derrick de maquette. Les lattes de bois courbées qui formaient le dossier servent maintenant de support parabolique à des photographies qui représentent des scènes de paysage urbain.





L'étreinte atroce (détail), 1997

Les reposeurs de la berçante figurent des skis en érection dont la bandaison même, objet de leur propre fascination, empêche toute action hormis celle de deux bascules qui vont d'avant en arrière, qui s'énervent et qui font du surplace. Le désir mène à un mouvement de va-et-vient chéri qui ne mène à rien.

Diane Landry travaille souvent avec des objets connotés socialement. Comme des fragments identitaires, le ski, le patin que l'on retrouve dans d'autres travaux, ou la chaise berçante, sont des rappels symboliques d'une appartenance de l'artiste. Elle se permet, via des systèmes informatiques et performatifs, de fabriquer des animations mécaniques et lumineuses qui commentent la culture matérielle et ses conventions sociales. Ainsi, dans cette installation, elle détourne la fonction initiale des objets et condamne à une simple mécanique oscillatoire une forme conçue pour favoriser le déplacement des corps dans l'espace.

Le mobilier immobile est en mouvement, on lui octroie le rêve de bouger dans l'illusoire remuement sans déplacement d'un siège berçant. D'une manière générale, l'installation *L'étreinte atroce* repose sur ces paradoxes intrinsèques et dialogue avec différentes oppositions : intérieur vers extérieur contre extérieur vers intérieur; mobilité contre immobilité; ordre et sermon digital contre matière résistance; hiver contre été.

Elle s'inscrit dans une séquence de mécaniques endiguées que l'on retrouve peupler les présentations récentes de l'artiste. Critique sociale figurée ? Dialogue d'amertume entre la sexualisation de l'univers mécanique et la mécanisation de

l'univers sexuel ? Avec un brin de nostalgie et une magnification de jadis inaboutis, un peu de tout cela sans doute. L'humour est présent, mais le sourire est acide.

La complexité du système s'anime progressivement par l'apparition des permutations d'intensité de lumière et de vitesse de bercement qui sont contrôlées par l'ordinateur. La transparence de l'image opposée à l'opacité de la matière concrète du bois et du métal est rendue spectaculaire par le mouvement. Une mémoire virtuelle, une orgie d'algorithmes et un langage de couple binaire structurent les actions de *L'étreinte atroce*. Chacune des photos est animée par le programme informatique qui la guide indirectement par le mouvement contrôlé de la structure mobilière berçante à laquelle elle est accrochée.

Que nous racontent-elles ? Rien. Deux paysages de fond de cour sont exposés. L'un représente l'hiver, l'autre l'été. La suggestion naîtra du mouvement.

Le paysage photographique, une fois mis en mouvement, se modifie à mesure de la distorsion du point de vue apparaissant par l'éclairage en transparence sur le mur d'en face où il se projette. Le mouvement de balancier s'allie à un éclairage halogène délocalisé en deux points. Les deux photos travesties auxquelles on refuse la fixité bougent, « back and forth », comme dans un film de Michael Snow. Cette image est animée de façon plus ou moins prononcée selon l'intensité du mouvement. Elle devient plus ou moins lisible selon la force de l'éclairage qui la traverse.

La déformation graphique produite conduit à un éclatement des repères de localisation. Le paysage somme toute familier de fond de cour que l'on croyait au départ reconnaître, devient Versailles ou un siège social de multinationale; il devient un couloir de gratte-ciel, l'habitat d'une autre ville. Le paysage s' imagine. Cette évasion onirique provoquée par la distorsion de l'image photographique est causée par la projection qui confronte les points d'éclairage, la disposition parabolique de la pellicule et son animation.

Diane Landry est musicienne. Elle installe des contrepoints de matière et de temps. Elle affine des fugues de formes et de sens, avec ses propres canons, ses propres miroirs et ses propres inversions, et les lance au nez de sa société monde. De contrepoint en courtepoin, elle découpe de la misère au laser et, sur une constellation d'algorithmes au firmament d'un logiciel caché dans la cave, critique, elle détricote notre mémoire indérottée serrée. Elle fabrique des univers dont plusieurs sens peut-être nous échappent, comme une humilité gardienne d'orgueil, un mur de cheveux derrière lequel crânera toujours notre fatalité.

FABRICE MONTAL

L'étreinte atroce (vue partielle), 1997



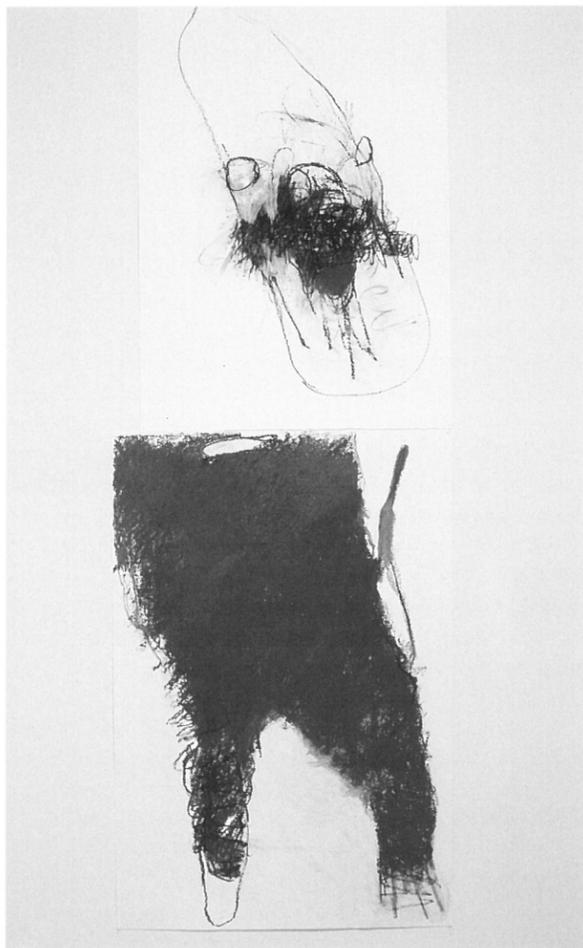
Surface – Silence (vue partielle), 1997, crayon à l'huile sur papier



Surface – Silence (détail), 1997, crayon à l'huile sur papier journal

Madeleine DUBEAU

RÉSIDENCE



Surface – Silence (détail), 1997, crayon à l'huile sur papier

Au carrefour de la peinture et du dessin, la recherche de Madeleine Dubeau vise la création d'une œuvre environnementale. Paradoxalement, l'artiste travaille avec de petits formats, rectangles colorés s'accumulant, s'agglomérant sur la paroi murale à la manière de constellations aériennes. La charge symbolique de cette production récente provient certes de sa richesse chromatique, mais elle s'inscrit également dans cette tension qu'exercent entre elles la fragmentation de l'image et la volonté d'atteindre un certain envahissement des lieux. Comme de multiples touches sur la page blanche du mur. Suspendues et immobiles, ces parcelles picturales semblent ainsi flotter en l'absence de toute force gravitationnelle dans l'espace d'exposition. Madeleine Dubeau crée ici une œuvre *in situ* dont la rythmie se tient à l'écoute de l'espace habité.

Dans ma démarche il n'a pas de fin prévue, c'est-à-dire de but déterminé à l'avance. Chaque élément nouveau vient modifier l'unité de ce qui a été fait précédemment tout en constituant à lui seul un tout dont il faudra préserver l'intégrité. L'assemblage qui en résulte tient de la constante réflexion. Ce lent chantier où intervient le jeu des permutations et des épures successives me permet de conserver une fluidité. Il s'agit donc, dans cet assemblage, de suggérer un univers virtuel, lequel ne sera unifié que lors de l'exposition.

Au départ, chaque peinture dessin sur papier (petit format) forme une unité capable d'exister par elle-même. Ces peintures dessins prennent au fur et à mesure leur place en conservant leur valeur intrinsèque tout en intensifiant leur force respective par un jeu d'associations. Ainsi, la grande forme réalisée à partir des petites, apparaît à son tour indivisible. Cette dernière rejoint d'autres grandes formes, quelque peu différentes, mais composées dans le même esprit, se reliant les unes aux autres pour terminer une suite définitive dans un ensemble unifié.

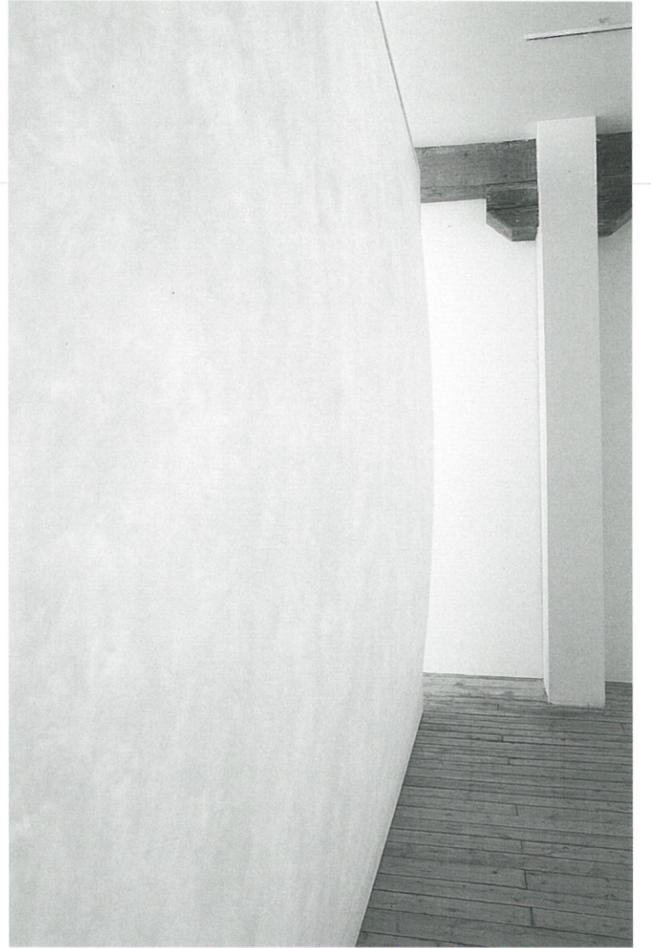
Dans l'installation que j'ai réalisée en mai 1997 à la galerie Expression de Saint-Hyacinthe, le rouge est la couleur dominante, une référence à la vie, à l'énergie de l'univers. Les

corps lumineux, la matière vivante, sous quelque forme qu'elle soit, y compris la forme humaine, participent à une rencontre d'interrelation métaphysique.

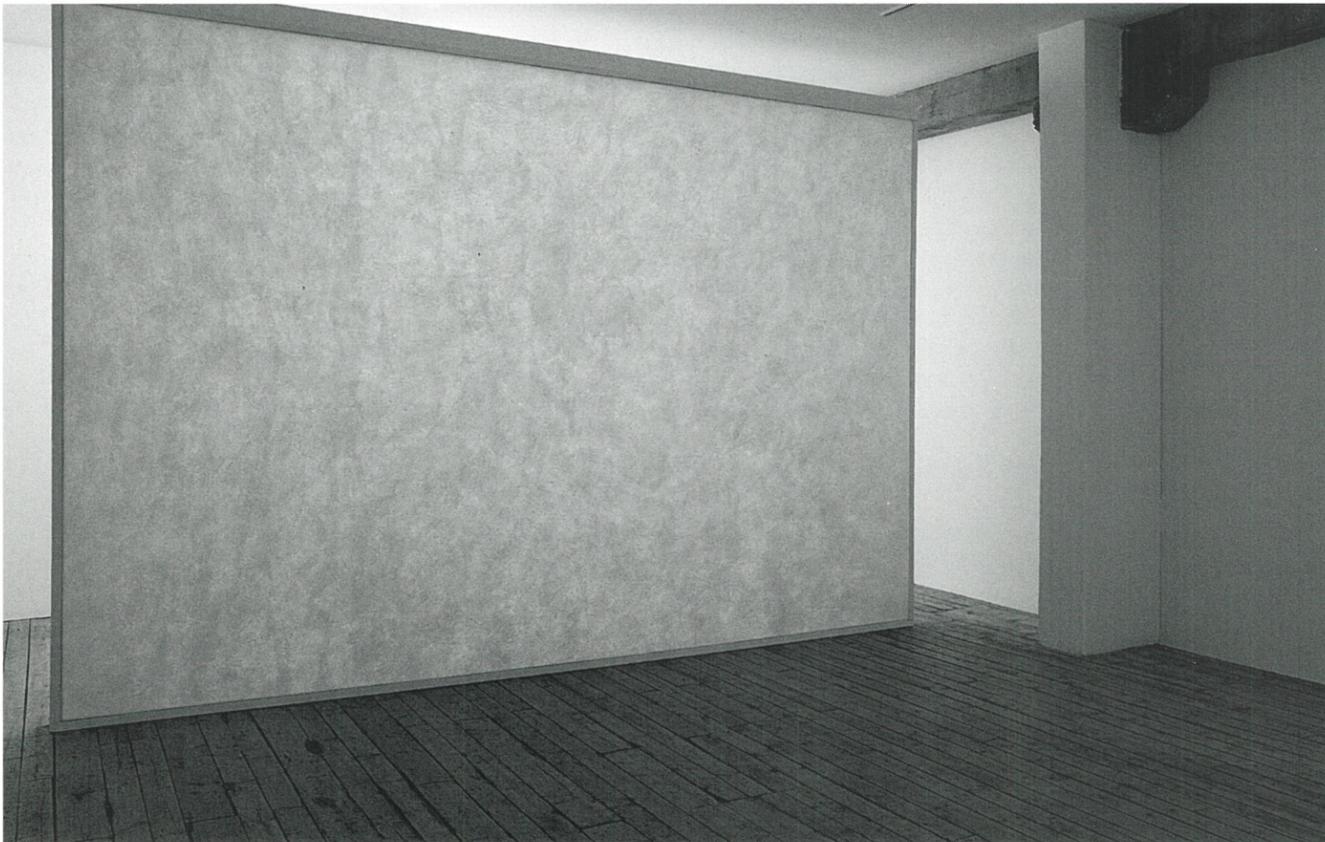
L'installation réalisée à LA CHAMBRE BLANCHE, en octobre 1997, parle aussi d'un univers, de manière différente. Ici, il n'y a pas d'explosion de la matière. Il y a peu de rouge; il est loin d'être la couleur importante. L'énergie est transposée de façon contraire. Après l'éclatement, le calme. La matière abstraite flotte dans l'espace à l'état statique, vibratoire, suspendue, indépendante de toute loi. De cette immobilité résulte un silence contemplatif, une réflexion sur l'essence même de la matière.

En définitive, le but principal de l'installation fut de composer avec le lieu qui me fut offert, de relier les composantes d'un univers – y compris celles des êtres vivants – et d'y établir un rapport d'énergie. Ma préoccupation première dans mon travail de recherche consiste à reformuler continuellement le langage de la peinture ainsi que l'exige la pensée de notre époque.

MADELEINE DUBEAU



le mur qui respire (détail), 1997



le mur qui respire, 1997, résine, bois, soufflerie et minuterie

Karilee FUGLEM



le mur qui respire (vue du dispositif à l'arrière), 1997

Les installations que Karilee Fuglem conçoit en fonction de lieux particuliers n'entrent pas facilement dans une catégorie déterminée. Ses détournements subtils de formes architecturales et d'espaces intérieurs nous obligent à nous arrêter et à remarquer ce qui occupe le second plan dans notre vie. Il est rare que nous réfléchissions à l'importance de l'effet des choses qui partagent notre quotidien sur le plan viscéral, émotif, psychologique, social. Nous mettons plutôt l'accent sur leur valeur d'usage et demeurons indifférents à leur origine matérielle de même qu'à leur sort. Les récentes installations sculpturales de Fuglem s'inspirent de la spatialité du corps et nous conviennent à des relations intimes avec les objets, mettant ainsi au premier plan notre sensation physique lors d'une mise en situation.

En entrant dans la galerie, je découvre ce qui semble être une œuvre dans le style du *colorfield painting*, en plein milieu de l'espace. La surface de cette « peinture » est

couverte de couches appliquées à la main, de coups de pinceau gestuels qui composent une sorte de peau translucide, blanc cassé. De l'endroit où je me tiens, cette sculpture semble offrir une réflexion fantomatique du mur derrière moi. Je me retrouve pris dans une étrange inversion. La pièce est légèrement plus petite que les murs de la galerie. Son éclairage provient à la fois d'en avant et d'en arrière, baignant la surface d'une chaude et tumescence lueur. Cette sculpture respire, elle vit. Sa surface enfle vers moi puis se dégonfle, suivant le rythme lent et continu d'une respiration bruyante. Je peux entendre le bruit produit par des ventilateurs électriques placés en arrière et qui soufflent de l'air à l'intérieur de ce qui semble être une membrane close. La grosseur et la forme de l'œuvre, combinées à sa luminosité et à la lenteur de ses mouvements, me donnent l'impression de regarder un film. Toutefois, cet espace cinématographique n'a pas de scène; rien n'est représenté. L'accent porte sur la respiration et le passage du temps. Le mode de perception que j'ai adopté pour contempler une peinture de grand format se trouve perturbé, parce que tandis que j'en scrute la surface, me voilà également en train de chercher à regarder à l'intérieur. Je ne vois rien dans cette surface, mais peux quand même sentir une certaine profondeur. Je me sens obligé de tendre vers cet espace. En avançant, je perds la vision d'ensemble de l'objet, mais continue de sentir sa présence. Je sens l'espace épaissir autour de mon corps; la luminosité et la sensation corporelle sont devenues plus intenses. L'œuvre me rapetisse; à cause de sa masse, je me sens comme un enfant reposant contre le ventre de sa mère. Mais sa peau n'est pas chaude, c'est fait pour avoir l'air vivant, mais ce n'est pas vivant. Voilà une référence à quelque chose qui appartient au monde vivant, mais la « respiration » régularisée manifeste ses origines mécaniques.

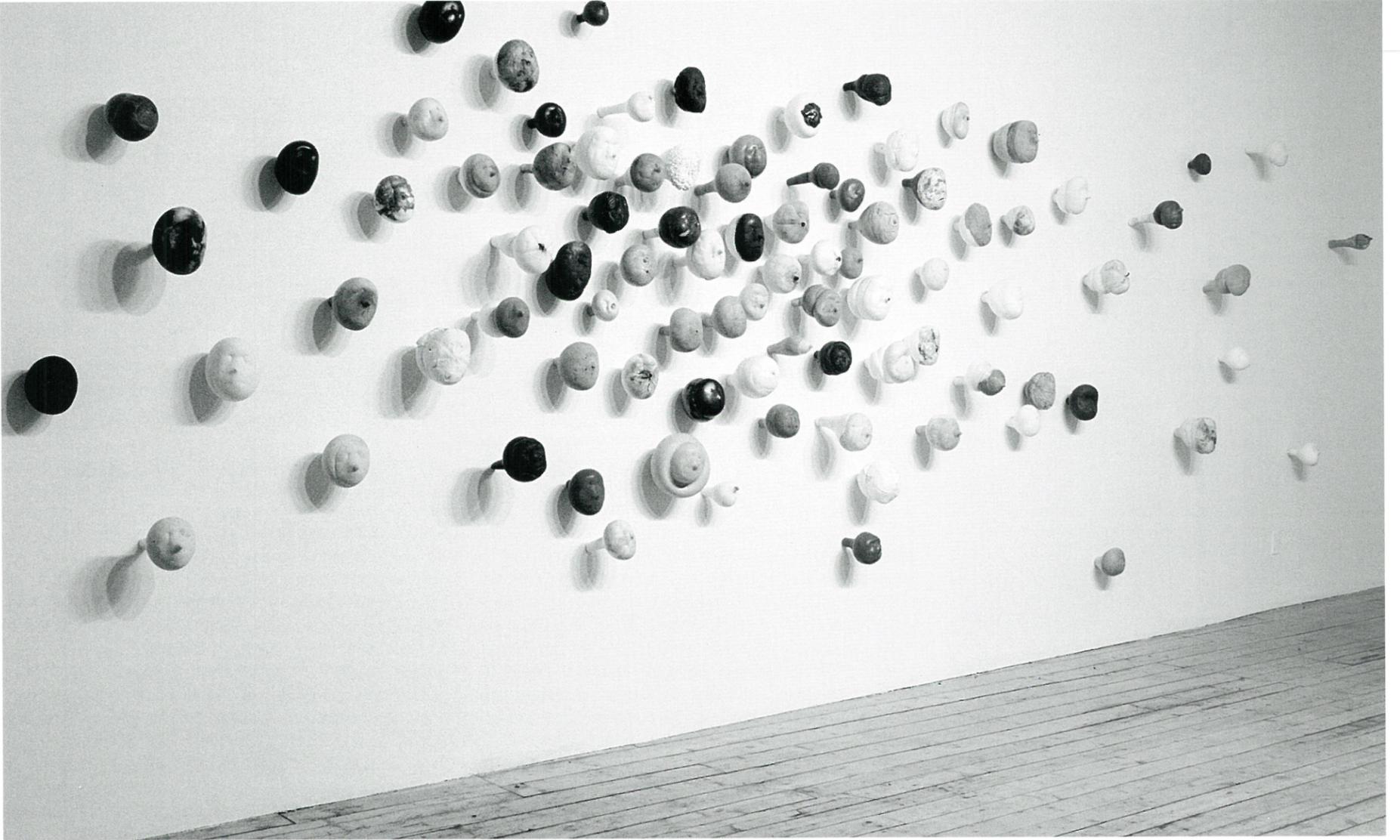
Les murs blancs nous semblent habituellement des supports neutres. Ils représentent la permanence, la stabilité, la propreté et le contrôle. Ils définissent les limites entre l'intérieur et l'extérieur, le privé et le public, le personnel et le social. Symboliquement, ils ont des résonances de significations implicites, de préjugés, de suppositions, de peurs. Rien de la vraie vie ne reste visible une fois la construction de ces murs terminée. Toute trace d'une main humaine ou d'un corps matériel sur leurs surfaces parfaites est considérée comme un signe de faiblesse, un manque d'habileté technique. Les installations avec murs conçues par Fuglem attirent l'attention sur ces présomptions et ces indifférences.

Avec *le mur qui respire*, Fuglem parodie la forme géométrique dure et opaque à l'aide d'une surface volumétrique douce et sensuelle : partie d'un corps vivant, agrandie et encadrée. Cette œuvre offre plus qu'une réflexion sur la domestication de l'art, elle déborde de son cadre institutionnel de référence et s'écoule dans ma maison, les quatre murs blancs de la pièce où je suis en train d'écrire.

Les précédentes installations de Fuglem portant sur des murs ont vu le jour et disparu à l'intérieur des limites spatiales et temporelles d'une exposition. Elles ont fonctionné comme des décors préparés pour un événement performatif où le visiteur interagit avec elles et l'environnement les entourant. Ces œuvres ont ainsi fait des références explicites aux relations existant entre l'architecture, les espaces privés et publics, le corps social et la maladie. Dans l'installation *in situ* intitulée *nothing between*, à la Galerie Optica, en 1996, un mur de plâtre massif entame de biais le centre de la galerie. Une constellation de petites bosses telles des boursoufflures traverse sa surface. Comme pour le mur qui respire, le visiteur est contraint d'interagir et caresse la surface – ici, les boursoufflures ont la chaleur d'un corps fiévreux. Pendant que je regarde ce beau champ visuel de lumières et d'ombres, en même temps signe d'une maladie, d'un *mal-aise* physique, je me trouve en train de transformer l'espace réel de la pièce en espace représentatif d'une image plate, en noir et blanc (une photographie). Lors du processus où j'essaie d'accepter les différences entre les expériences visuelles et tactiles en présence de cette œuvre, ma façon habituelle de percevoir l'art se trouve suspendue. Je commence à éprouver une sensation plus ouverte et profonde d'être enveloppé dans un environnement entier, lequel dépasse les limites spatiales et temporelles des murs de l'institution.

Voir l'œuvre de Fuglem, c'est s'exposer à de multiples niveaux et formes d'expériences. En traversant ces espaces architecturaux, avec nos mains qui passent sur les surfaces de ces objets sculpturaux, nous parvenons à nous harmoniser avec la spatialité de notre corps, ses rythmes et ses tons. En construisant des situations explicitement relationnelles et interactives, cette œuvre attire l'attention sur les moyens physiques de prendre connaissance, intensifiant ainsi notre conscience d'être, au temps présent.

JACK STANLEY



Sans titre (vue d'ensemble), 1997, plâtre et pigment



Sans titre (détail), 1997, plâtre et pigment

Louis FORTIER

SE FAIRE UNE TÊTE
ESSAI DE GÉNÉTIQUE
APPLIQUÉE

Sans titre (détail), 1997, plâtre et pigment

Invariablement, cela donnera toujours la même chose : une tête, une petite tête, une tête avec un nez en forme de mamelon, une tête-cerveau, une tête-laitue, une tête hybride ou enfin une bonne ou une mauvaise tête. C'est profondément obsessionnel de reproduire sa propre tête, mais j'imagine que l'on est amené à poser ces gestes parce qu'il y a dans un tel rituel des découvertes incontournables qui sautent au visage. C'est Méduse, l'une des trois Gorgones de la mythologie, qui serait vraiment très contente de voir le tableau, elle qui, d'un regard pétrifiant, foudroyait tout sur son passage. C'est que l'on a tout de même la tête un peu à l'envers puisque l'on ne se reconnaît pas vraiment dans l'identité même de ce portrait collectif. Nous voilà pourtant plus confortables, rassurés même, pour examiner de l'œil ces curiosités, ces extra-choses, nées sur terre et clonées par un machiavélique individu dont le projet ne saurait être transparent. Mais il y a un subterfuge dissimulé dans tout

ceci, on le sait, semblable à un grand sentiment d'échec qui nous invite à interroger notre conscience profonde quant à ces matières pensantes. Mais c'est moi qui suis en cause, je le sais bien, puisque c'est moi qui ai regardé et qui annonce un déversoir de culpabilité noyé dans la rivière du sens commun. Je ne sais trop si j'irai jusqu'au bout, jusque-là, car il faut faire preuve de beaucoup de bonne volonté, d'écoute, d'altruisme. Non, non, soyons scientifiques, mettons-nous en garde des pouvoirs hypnotiques, des psychologismes verbeux et des dérapages émotifs qu'offre la tête lorsqu'elle se perd. Nous voilà pris au jeu du piège de la conscience.

Il est certainement très invitant d'aborder ce travail sous l'angle d'un modèle génétique où le processus même de production permet la comparaison entre l'art et la science. L'on sait pourtant que le processus de fabrication ne nous renseigne pas toujours de manière éclairée sur la direction de l'œuvre et qu'il peut même devenir ce voile de substance opaque plongé dans l'inconscient contemporain. Puis il y a le procès de l'intentionnalité de l'artiste qui, parfois, n'a rien à voir avec l'œuvre produite. Pour phénoménologique que soit le dispositif présenté dans l'œuvre de Louis Fortier, il n'en demeure pas moins que ces têtes émettent un regard terrifiant sur le réel. De cette matière à voir s'installe alors une zone grise, réfléchissante même, comme une matière à penser les gestes simples qu'un artiste, prostré et concentré à faire le plein d'énergie, nous dessine en des lieux ludiques de la matérialité.

La science exacte consiste à définir des paramètres vérifiables et reproductibles selon une méthodologie déterminée. L'ébranlement de la pensée scientifique à l'égard des phénomènes inexplicables éveille en nous un doute profond devenu nécessaire quant à l'évolution même de la science. Cette science qui d'ailleurs s'ouvre aujourd'hui sur des voies occultes, pour ne pas dire de déification. Fortier a développé une science de la tête à partir de moyens de reproduction dont la recette n'est pas un secret très bien gardé. Ces têtes

sont fabriquées à partir d'un moule de latex originellement tiré du visage de l'artiste. Dans ce moule d'origine, flexible et permutant, est ensuite déposé un condom qui, une fois rempli de divers plâtres parfois colorés, sera mis sous tension pour générer des formes variables. L'on sait que le plâtre est un matériau étrange qui va chimiquement lier l'eau et le gypse pour ensuite dégager de la chaleur, prendre en se durcissant, se déshydrater pour devenir enfin un élément absolument amorphe. C'est l'énergie, en quelque sorte, qui va permettre de créer des tensions, des compressions, des empreintes ou des étirements avec l'aide des mains ou autres contraintes physiques. De cette intériorité vont naître des clones, des effigies plus ou moins identifiables, des visages de gains et de pertes, des individus asexués, des variantes parthénogénétiques, du simulacre, de la reproduction sans fécondation (le condom aidant, faut-il croire). Par l'action de faire se reproduire Fortier revendique un droit de reproduction.

Le modèle générateur de ce processus conserve une parenté scientifique car il permet une démonstration méthodologique, une validation du procédé ainsi qu'une reproductibilité de l'expérience. Pourtant, ce qui demeure profondément aléatoire ce ne sont pas les variables de la déformation, de la coloration ou d'autres ajouts, mais bien la volonté de créer et d'inventorier. Voilà une méthode qui n'autorise pas de conceptualisation de l'expérience. Une expérience fondée sur l'imprévisible nous amène à penser que l'on ne saura quoi penser qu'une fois que l'expérience matérielle sera réalisée... tel un pur désir d'assouvissement des pulsions. Nommons cela une technique éprouvée et incarnée dans une quête de jouissance (gain ou perte). Mais, reconnaissons-le, tout ceci est encore bien nébuleux aux yeux de l'examineur. Voilà un art naturaliste (au sens historique du terme), un art du multiple, de l'édition, et lorsque sera réalisée une centaine de têtes on pourra avancer qu'il s'agit d'une très grande famille ou d'une petite communauté d'esprit. Mais au fond, vous en conviendrez, cela demeure

résolument toujours la seule et même tête qui ne ressemble à aucune autre. C'est notre image avec, en prime, une vision critique de notre identité. L'*animus* et l'*anima* plâtrés au sein d'une famille minérale formée de galets sculptés par les torrents de la vie et cette petite âme, toute toute petite, bien terrestre néanmoins, à la recherche du surnaturel.

En cette fin de siècle on utilise peu ou pas le mot âme comme s'il avait été rangé au purgatoire de la bonne morale contemporaine, comme si nous avions quelque chose à nous faire pardonner. Notre humanité souffrante aurait-elle en ses germes la disparition même du sentiment collectif? *C'est inconscient de ma part, veuillez pardonner ce profond dérapage moral.* À chercher la plus jolie tête, la plus laide ou la plus délinquante on a pourtant le choix de s'identifier, à un moment ou à un autre, aux artefacts de l'identitaire. Un peu de maquillage, un œil effacé par l'accidentel, le crâne rasé par la chimie et tous les amis aux formes organiques, sensuelles, sexuelles, industrielles, atrophiées, fixés en chœur au mur de la contemplation exercent sur nous l'hypnose du psychanalyste. L'effet commence à se faire dévastateur, révélateur.

Le *génétisme* repose sur une théorie selon laquelle la perception de l'espace et conséquemment du monde extérieur par les sens ne reposerait pas, comme on serait porté à le croire, sur un modèle naturel mais bien sur un modèle acquis. Les recherches récentes en sémiologie cognitive permettent de soutenir cette thèse de la formation de l'espace intérieur à partir de la compréhension par nos sens de l'univers tangible qui nous entoure. Un univers sans la vue ne se matérialise pas de la même manière en termes de représentation de l'espace. Un aveugle de naissance ne dessinera pas un verre comme le ferait un voyant. Les modes de représentation chez l'enfant permettent de repérer des stades de transformation où le cerveau va graduellement transcrire les informations visuelles ou autres afin de résoudre de façon sélective la problématique de saisie du monde extérieur. Ces nombreuses transcriptions, une fois assimilées, permettent de croire en une vision homologuée et partagée par l'ensemble des individus. Ce qui en réalité est faux car la vision repose davantage sur une connaissance de l'espace que sur sa compréhension. Les anomalies de perceptions sensorielles confirment d'ailleurs cette fabrication d'un univers singulier selon le modèle transcrit. Dans le travail de Louis Fortier, ce qui nous permet une identification à la tête (dont le titre de l'exposition, *Têtes*) ce sont ces résidus de traits humains, ces formes présentées comme des masques où le corps est profondément absent. On suppose alors que l'essence de l'esprit, de l'intelligence, de la mémoire ou de la sensibilité se grave dans la tête alors que c'est plutôt notre corps, le corps-physique incluant le corps-esprit, qui permet cette activation de l'espace sensible. Sur la chaise du psychanalyste on entend alors des commentaires surprenants : vous avez une drôle de tête aujourd'hui, qui vous a arrangé comme cela, avez-vous été

l'objet de pressions durant votre enfance, qui a spolié votre identité, avez-vous le nombril sec, ne seriez-vous pas sur le point de vous transformer en poteau de chaise, en sein... et de répondre : je suis tout cela mais je souffre pourtant de ma propre transformation. Du concept de l'inconscient latent jusqu'à la ligne du refoulé il n'y a qu'un pas à faire — et l'art permet ce passage car l'imaginaire est cette capacité innée de transgression du réel.

Nous constatons que nos sociétés contemporaines ont fabriqué une crise des modèles. Le remplacement des valeurs ainsi que l'élévation des idéaux de perfection au rang de génie ont permis de transposer ces phénomènes en accélération et nous ont fait oublier que ces génies habitent dans des bouteilles et qu'une fois ces bouteilles frottées, il n'y a plus que trois souhaits à faire. L'appauvrissement de nos modèles, d'ailleurs fondés sur la notion de spectaculaire, ne participe en rien à la mise en valeur des différences et caractéristiques sociétales (la faiblesse, l'anomalie, la tendresse, le spleen ou le désespoir). Si la génétique n'a pas bien fait son travail, notre système de valeurs est porté à vidanger ces différences. Pourtant, il faut se souvenir de la somme d'échecs parfois nécessaires à l'atteinte de la victoire. Voilà le portrait d'un individualisme génétique et d'une imbécillité chronique quant à l'obligation de définir un rôle social et un engagement.

ESQUISSE D'UN SCHÉMA DE VARIATION MOLÉCULAIRE SELON UN MODÈLE DE REPRODUCTION SANS FÉCONDATION

Dans le projet de Fortier, le motif de la tête est un prétexte pour aborder la déficience. Ces têtes qui, au départ, animaient notre curiosité et nous faisaient même sourire forment maintenant un groupe d'artefacts contribuant à forger l'image d'une société en redéfinition. La foule est impersonnelle et chaque individu a le pouvoir de se distinguer parmi le nombre, nous disent les maîtres de l'adulation. Voilà un très joli prototype de miroir collectif, voilà l'individualisme invité à la grande réception de l'inconscient et voilà enfin un portrait soigné de nos attitudes. Et pour souligner cet état de fait, Fortier prend soin de redisposer ses éléments à chaque montage d'exposition comme si l'arrangement moléculaire devait se fondre à chaque environnement. Rien ne peut être reproduit avec fidélité car tout est défaut de fabrication et pour que l'œuvre vive il faut nécessairement que l'individu s'estompe ou meure. Dans cet esprit, il est probable que si vous déplacez un atome, une molécule ou un gène, cela produira un certain résultat, pour ne pas dire un résultat incertain. La règle normative voudrait alors que notre modèle humain se fusionne, qu'émerge du mur une apocalypse, une moisson de têtes chercheuses, un rien de tremblement. Confortablement présents à cette scène, il ne nous resterait plus que de l'étrange pour rêver à un monde meilleur, comme si tout ce qui est différent devenait nouveau (nommons cela la croix de la postmodernité). Il y a à l'horizon un réservoir d'authenticité à sauvegarder, une éthique de l'identitaire à conforter sinon cela devient un monstre, une chose ratée et sans grande valeur. Se faire une tête c'est permettre au temps de la réflexion de compléter son devoir, son effet. Mais je suis personnellement conscient d'avoir réalisé peu de choses, je n'ai fait que reproduire ma pensée. Le plus troublant dans cette aventure de l'inconscient c'est que Fortier n'est pas parvenu à se reproduire et c'est sans doute mieux ainsi pour l'intelligence et la surface sensible de la matière.

JEAN-PIERRE GILBERT

PROJETS *IN SITU* DES MEMBRES
DE LA CHAMBRE BLANCHE
À LA TOUR
DU CENTRE D'INTERPRÉTATION
DE LA VIE URBAINE DE
LA VILLE DE QUÉBEC

À l'occasion de son vingtième anniversaire, LA CHAMBRE BLANCHE proposait, tout au long de l'été 1998, une suite d'interventions *in situ* dans la tour à boyaux du Centre d'interprétation de la vie urbaine de la ville de Québec (CIVU) située côte de la Fabrique. Dans cette tour aujourd'hui désaffectée, on suspendait, pour les sécher, les boyaux d'arrosage utilisés par les pompiers locaux¹. C'est donc dans cet espace singulier que des œuvres sculpturales, installatives et performatives ont été conçues par cinq membres du collectif, soit Guylaine Coderre (en collaboration avec Piotr Mazur), Florent Cousineau, Mario Girard, François Lamontagne et François Robidoux.

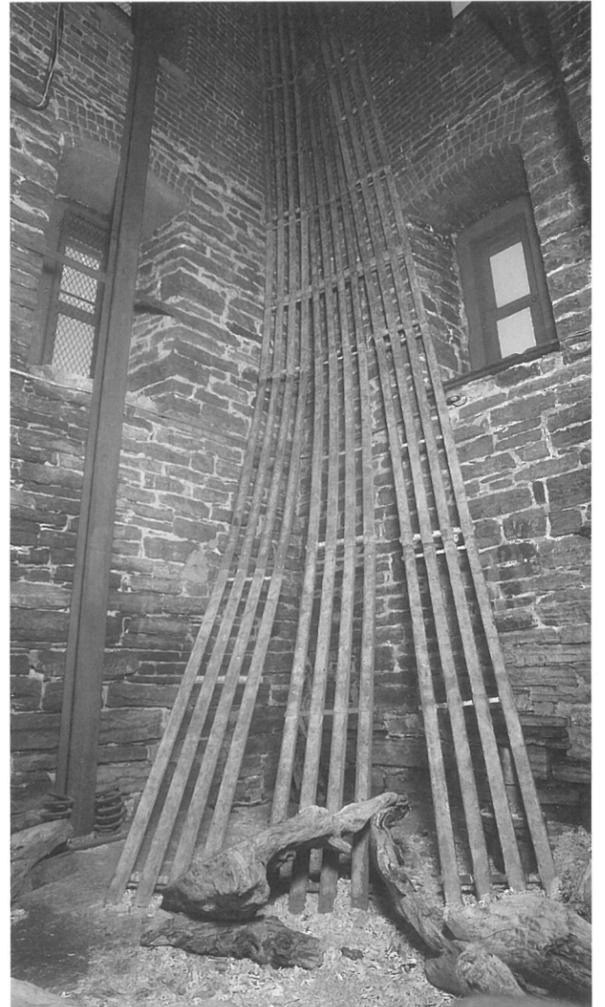
En toute cohérence avec une radicalisation de son mandat entreprise dès 1996, l'équipe de LA CHAMBRE BLANCHE a donc voulu diffuser les recherches de ses membres dans le contexte d'un projet d'interventions *in situ*. La tour du CIVU s'est révélée être un catalyseur important pour la création de cette suite d'œuvres inédites. Tant par ses qualités formelles, soit l'élévation et l'exiguïté des lieux, que par les multiples évocations dont cet espace est chargé, ce contexte unique de création a permis à chacun des participants de développer plus avant son écriture.

L'intérêt de LA CHAMBRE BLANCHE pour la tour du CIVU ne date pas d'hier. Déjà, en 1990, dans le cadre de notre événement « D'une marche à l'autre », des artistes exposant au CIVU s'étaient montrés intéressés à investir cet espace alors non accessible et abandonné. Les célébrations entourant les vingt ans de LA CHAMBRE BLANCHE devenaient alors le moment opportun d'en proposer une habitation ponctuelle.

C'est Florent Cousineau qui ouvrait cette suite d'installations solos avec une œuvre qui, d'entrée de jeu, mettait en lumière à la fois l'exiguïté et l'élévation du site qui s'élance à plus de 70 pieds. C'est également dans cette veine que Mario Girard abordera le lieu. Deux œuvres monumentales, donc, où l'on reconnaîtra les matériaux de prédilection de chacun. Chez Florent Cousineau, ce sera le papier et, suspendus à diverses hauteurs, les balais de sorcière, accumulations chaotiques de branches rappelant la forme d'un nid et que l'on retrouve à la cime de certains conifères. Accompagnés d'une bande sonore, ils seront présentés telles des présences mystérieuses dont s'échapperait



Florent Cousineau, *Le dialogue des anges* (vue partielle), 1998, balais de sorcière, papier, pigment, bande audio



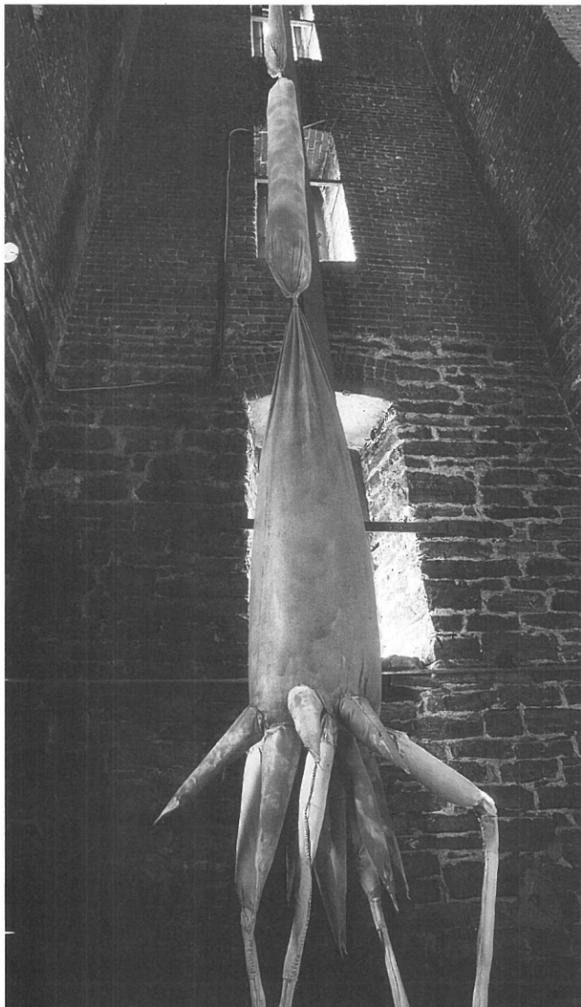
Mario Girard, sans titre (vue partielle), 1998, bois et métal

quelque rumeur. D'autre part, chez Mario Girard, d'importants fragments de troncs d'arbres et une pièce de métal, gigantesque structure longiligne s'élançant de manière à la fois imposante et précaire à la verticale. François Lamontagne soulignera lui aussi, bien que d'une tout autre manière, ce caractère démesuré de la tour en cherchant à projeter l'inadéquation apparente de nos proportions humaines dans l'espace.

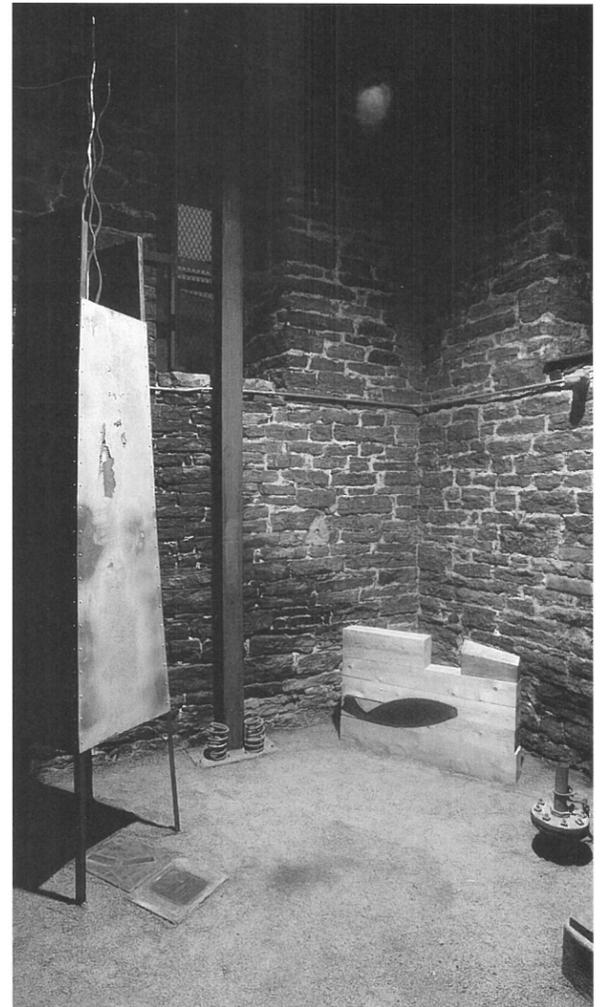
Adoptant une approche tout à fait différente, l'artiste multidisciplinaire Guylaine Coderre réinterprète le site de la tour en faveur de références maritimes. Avec la complicité de Piotr Mazur, elle fait naître de ce lieu réinventé un jacquemart, personnage à tête d'hippocampe, typique des carillons de certaines villes européennes. À l'occasion d'une action ponctuelle, le personnage circule dans la ville avec un chariot chargé de multiples objets évoquant la mer. Il tente de demeurer vivant dans cet univers hostile avec l'aide des passants. L'installation devient donc le lieu dont est issu l'acte performatif, tout autant que le lieu de ses traces et de sa mémoire.

Tour-élévation, tour-phare, imposante ou évocatrice, elle demeure un lieu chargé d'histoire, d'une histoire dont les formes architectoniques tissent des liens intimes avec son environnement. François Robidoux choisira quant à lui d'évoquer ces formes et ces matières typiques de l'environnement urbain et historique de Québec. Là, un récit se raconte. De quelques bribes on tentera d'en tracer les parcours. On y parle de la ville, de sa proximité avec le fleuve, de la tour effilée...

1. La tour fut utilisée à cette fin de 1886 à 1886.



François Lamontagne, sans titre (vue partielle), 1998, plâtre, toile et pigment



François Robidoux, *Retour à la tour* (vue partielle), 1998, bois, métal, béton et travail d'oxydation des surfaces



Guylaine Coderre/Piotr Mazur, *Carillon marin* (vue partielle), 1998, vidéo et objets-traces de l'action dans la ville

Coordination :
LISANNE NADEAU

Révision linguistique :
GUY LECLERC

Conception et réalisation graphique :
ALINE LEBLANC

Coordination à la production et à l'impression :
CAMÉLÉON DESIGNER INC.

Photographie :
IVAN BINET (sauf indication contraire)

L'équipe actuelle de LA CHAMBRE BLANCHE :

GUYLAINE CODERRE
FLORENT COUSINEAU
MURIELLE DUPUIS-LAROSE
CAROLINE GAGNÉ
MARIO GIRARD
GILBERT JUTEAU
FRANÇOIS LAMONTAGNE
DENIS MARIER
LISANNE NADEAU
VIVIANE PARADIS
FRANÇOIS ROBIDOUX
MICHEL SAINT-ONGE
FRANÇOIS VALLÉE

