

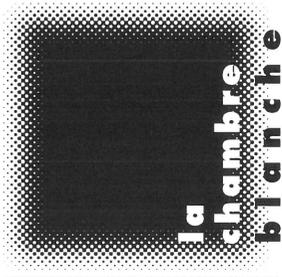
bulletin²⁵

la chambre blanche



bulletin²⁵

la chambre blanche



185, rue Christophe-Colomb Est
Québec, Qc, G1K 3S6
www.chambreblanche.qc.ca

Coordination :
VIVIANE PARADIS

Révision linguistique :
GUY LECLERC

Production graphique et impression :
CAMIÉLÉON DESIGNER INC.

Photographie :
IVAN BINET

Page couverture :
Montage graphique réalisé à partir d'une photographie
illustrant un détail de *Le dernier poisson*,
une installation de Jean-Yves Vigneau

L'équipe actuelle de LA CHAMBRE BLANCHE :

MARC BERNIER
ÈVE CADIEUX
GUYLAINE CODERRE
MÉLISSA CORREIA
FLORENT COUSINEAU
MURIELLE DUPUIS-LAROSE
CAROLINE GAGNÉ
PAULE GENEST
MARIO GIRARD
LISANNE NADEAU
VIVIANE PARADIS
JULIE PICARD
FRANÇOIS ROBIDOUX
MICHEL SAINT-ONGE
ODILE TRÉPANIÉRIER
FRANÇOIS VALLÉE

LA CHAMBRE BLANCHE remercie de leur appui ses membres,
le Conseil des arts et des lettres du Québec,
le Conseil des Arts du Canada et la Ville de Québec.

Imprimé au Canada
Dépôt légal : 4^e trimestre 2001
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
ISSN 0820-781X

bulletin²⁵

la chambre blanche

L'année 2000 à LA CHAMBRE BLANCHE demeure pour le collectif une année marquante puisqu'elle fut celle des 2^{es} *Rencontres internationales en arts visuels* au printemps ainsi que de l'ouverture du Laboratoire de création sur le Web à l'automne. Le Bulletin 26 fera état des premières réalisations au Laboratoire tandis qu'une édition spéciale du Bulletin portera entièrement sur les 2^{es} *Rencontres*.

Ce Bulletin présente, quant à lui, les traces des quatre œuvres réalisées à LA CHAMBRE BLANCHE dans le contexte de notre programme d'artiste en résidence en 2000. Au cours de cette année, soulignons l'accueil d'une première artiste mexicaine en résidence, dans le cadre de notre participation à l'entente de coopération entre le Conseil des arts et des lettres du Québec et le Fondo Nacional para la Cultura y las Artes du Mexique.

D'origines différentes et privilégiant des approches diverses, les artistes accueillis au cours de l'année ont créé des propositions originales qui ont nourri la réflexion du collectif de LA CHAMBRE BLANCHE sur les pratiques installatives et *in situ*. À la frontière de notre espace local, géographique, mental, culturel et du leur, chaque artiste en résidence a su incarner dans son projet cette rencontre, propre au contexte de résidence à LA CHAMBRE BLANCHE.

Tant pour l'artiste que pour le centre, la résidence demeure une aventure nouvelle à chaque fois. Nous vous proposons donc de revivre en partie les équipées de l'année, avec la complicité des auteurs qui ont collaboré à ce numéro.

VIVIANE PARADIS

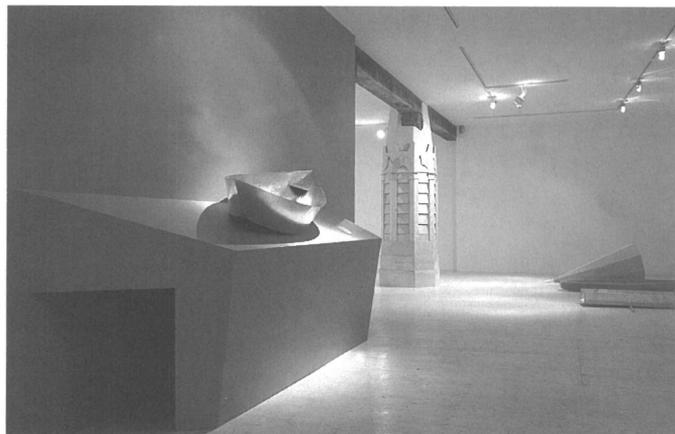


Le dernier poisson (vue partielle), 2000, livres, contreplaqué et plâtre

Le dernier poisson

Jean-Yves Vigneau

du 17 janvier au 27 février 2000



Le dernier poisson (vue partielle), 2000, contreplaqué, plâtre et tôle

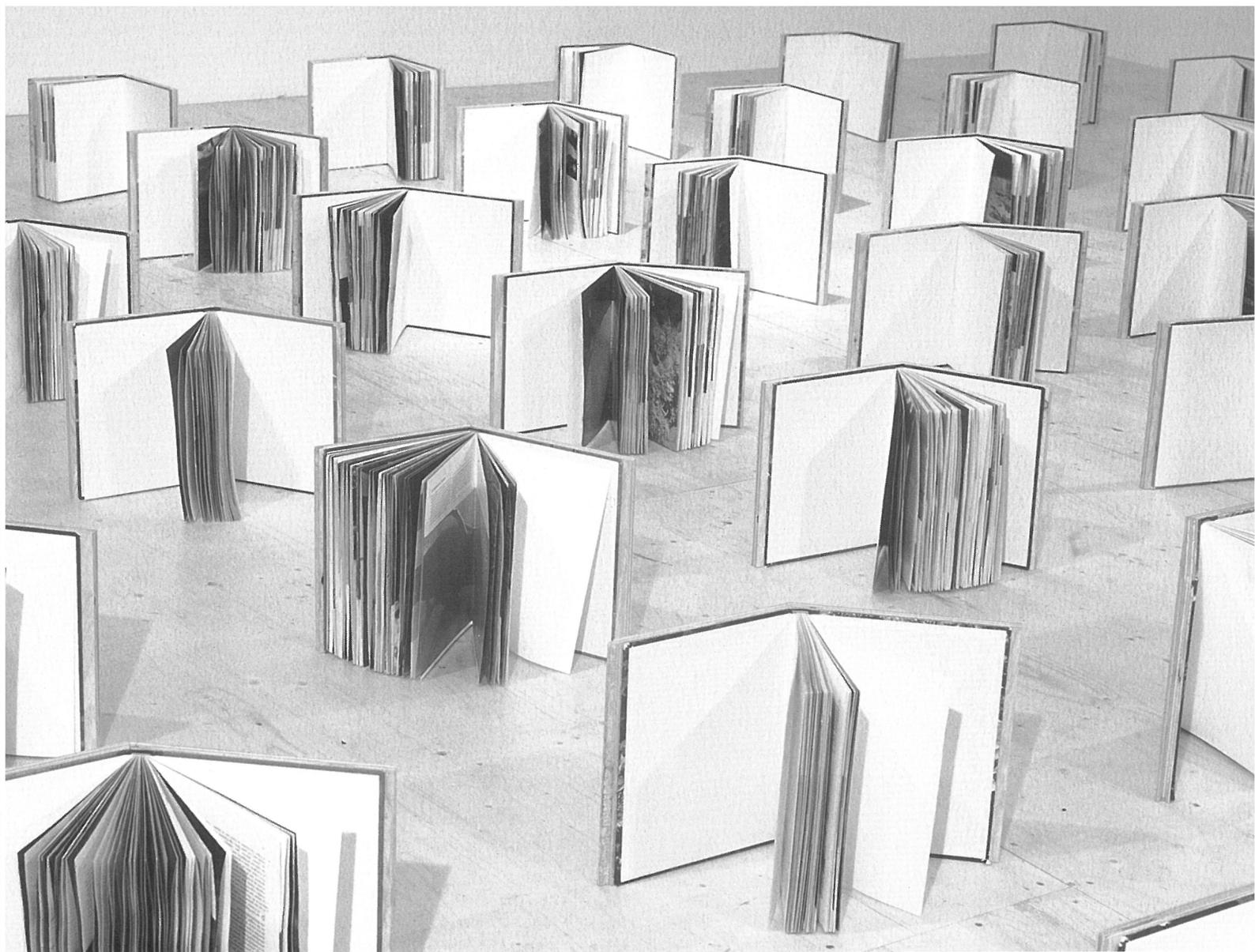
Souvent devant le travail des artistes qui pratiquent l'installation, nous souhaiterions qu'ils développent un vocabulaire qui permette d'entretenir avec le public un certain dialogue. En février 2000, à LA CHAMBRE BLANCHE, l'artiste madelinot Jean-Yves Vigneau, par la force des choses et peut-être par celle de son obsession dirait-il, a offert au public de Québec, par son travail, quelques considérations sur l'histoire de notre société. Naviguant (le terme ne saurait être mieux choisi) entre ses préoccupations esthétiques – qui sont difficilement dissociables de son engagement social – et son rapport étroit à l'univers marin, cet artiste a mis au jour, par le truchement de quelques éléments éloquentes, tout un questionnement sur notre culture et ce qui la compose, soit notre passé, notre présent et quelques-unes des valeurs qui y sont véhiculées. Dans cette installation, certains éléments sont récurrents et font partie en quelque sorte du vocabulaire de Vigneau, alors que d'autres apparaissent comme de nouveaux mots, pour définir des réalités propres à la ville de Québec. Petit parcours dialogique donc, entre un artiste, le public et ces quelques éléments qui flottent à la surface de notre culture...

Dès que nous passons la porte de la galerie, nous sommes immédiatement happés par l'atmosphère marine qui y règne. Vigneau y attend ses visiteurs, tranquille, souriant avec cet air de sympathique capitaine, barbe et chemise à carreaux appuyant la comparaison. Le silence, la pénombre et les flots bleus projetés sur un mur, outre l'impression de calme qui se dégage de l'ensemble, nous rappellent, un court instant, les visites de

notre enfance à l'aquarium... Puis, devant une pléiade de livres reliés en contreplaqué – l'encyclopédie marine de Cousteau, nous révélera Vigneau – disposés en rangs et posés verticalement sur le sol de bois verni (toujours en contreplaqué), nous avons soudain l'impression de marcher au fond de la mer, à travers les souvenirs épars d'un naufrage. Peu à peu nous découvrons les autres éléments de cette installation, qui semblent pouvoir s'aligner, comme autant de mots d'une phrase à composer. Nous considérons ensuite ce clocher, échoué lui aussi dans ces fonds marins, qui était il a peu de temps encore le signe de la présence d'un hameau, pour n'être aujourd'hui qu'une allusion à une époque révolue. Sur le sol, devant la projection de vagues bleues, un îlot, constitué de trois éléments qui évoquent ou résument le propos de cette exposition : un clocher, une barque et une chute à plâtre. Le clocher est l'élément qui d'entrée de jeu met l'accent sur le propos de Vigneau car il est difficile de dissocier le clocher d'une part importante de l'histoire du Québec : c'est-à-dire tout d'abord de l'empreinte prégnante du clergé sur la société, mais aussi, d'un point de vue plus métaphorique, l'idée de ce qu'on a justement nommé l'esprit de clocher et qui sévit encore souvent dans notre culture. Les autres objets qui se posent ici en éléments d'un vocabulaire propre au discours de Vigneau sont la barque, échouée ici mais encore véhicule de la mémoire et la chute à plâtre, artéfact tout à fait contemporain, qui contient dans ce contexte l'idée de construction ou de réaménagement.

Ces objets, qui sont en quelque sorte les syntagmes du vocabulaire de l'artiste, se retrouvent dans plusieurs de ses installations. S'il y a des constantes, les variantes proviennent de ce que l'artiste aime s'imprégner de l'histoire des lieux où sera installée son œuvre. Dans ses précédentes expositions – qu'il nous a présentées le 27 février 2000 lors d'une conférence à LA CHAMBRE BLANCHE –, il a voulu raconter des lieux par « leur(s) histoire(s) », d'où cet aspect narratif de son installation et avec des matériaux qui leur étaient propres. « Je raconte une histoire, explique Vigneau, comme le peintre le ferait avec des pincesaux, mais moi je la recrée avec des matériaux ». Sa propre mémoire, comme celle de beaucoup de Québécois, impose aussi à son œuvre une omniprésence de l'eau et des éléments de bords de mer. Des métaphores reliées aux cours d'eau, au Fleuve donc principalement, mais aussi une réflexion sensible sur l'histoire qui s'inscrit sur les rives de ceux-ci.

Or, à Québec, deux points d'ancrage ont rattaché l'œuvre de Vigneau au contexte particulier de la ville. Procédant de l'intérieur vers l'extérieur, il nous présente avec le sourire la première source d'inspiration de cette installation : le plancher de contreplaqué de la galerie, qui sous le vernis prend une teinte blond sable. D'une transposition à une autre, voilà donc ce qui a déterminé la présence de ce matériau dans l'installation. Puis, c'est alors qu'il visitait Québec que quelques-uns des éléments de son installation se sont dévoilés. Pour le promeneur à la recherche de la substantifique moelle d'une



Le dernier poisson (détail), 2000, livres et contreplaqué

ville, la rénovation et la transformation des anciens quartiers ouvriers a mis en lumière la destruction d'un volet de notre patrimoine culturel, lorsque, pour faire place à de beaux « édifices neufs » comme le dit l'artiste, on démolit des églises dont l'histoire est chargée de sens. Vigneau, qui « cherche la mémoire des lieux », selon ses propres termes, cite précisément le cas du clocher de Notre-Dame-du-Chemin (une église du quartier Montcalm dont la destruction et/ou transformation était en cours en février 2000), qu'il a vu au sol, « échoué », comme un monument déchu issu d'une époque révolue, désormais privé de sa signification. Le clocher devient donc un objet de communication dans le discours de l'artiste, tout particulièrement lorsque nous considérons l'importance qu'a cet élément architectural dans son œuvre. Dans plusieurs de ses installations nous retrouvons le clocher, reconstitué, voire emprunté après la démolition d'une église, qui trouve sa place au centre d'une série d'objets qui rétablissent une partie de la mémoire d'une ville ou d'une région. En le récupérant ou le reconstituant,

il souligne l'importance de cet élément rassembleur dans notre culture, un objet de patrimoine, porteur de mémoire et point de repère d'un groupe d'individus, tant au sens figuré qu'au sens littéral.

Avec l'assurance de mieux saisir le sens des éléments de vocabulaire que l'artiste utilise, nous revenons lire la totalité de cette installation, qui présente d'abord ces encyclopédies marines qui font référence à la connaissance et au savoir, puis ce clocher reconstitué, symbole de cette part de notre histoire, de notre patrimoine que nous laissons se perdre. Et finalement le résumé de ce récit de l'artiste sur ce qu'il a perçu à Québec, soit les trois éléments mentionnés plus haut : le clocher, signe d'un temps révolu ; la barque, qui transporte la mémoire ; et la chute à plâtre, élément propre à Québec et témoin d'une prétendue revitalisation.

En toute fin, l'artiste nous présente l'œuvre qui nous a accueillis à l'entrée de l'exposition : une barque en acier galvanisé. « Une œuvre

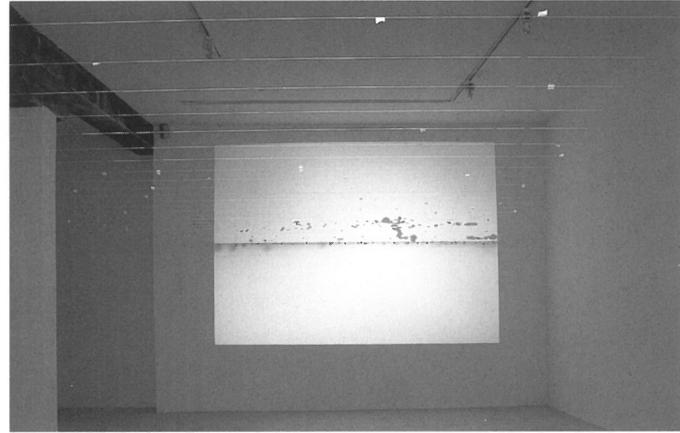
plus muséale, dit-il, qui est témoin de tous les naufrages et de toutes les histoires... » Le lien s'effectue enfin : si nous pouvons marcher au fond des mers, dans un espace métaphorique au centre de la mémoire, les naufrages et les histoires ont une portée paradigmatique qui dépasse leur sens littéral. Cette impression de déjà-vu, qui nous permet de pénétrer dans un aquarium, se justifie par association, puisque l'artiste crée un espace de conservation et de réflexion sur la nature et l'histoire.

NADIA SERAIOTTO

Friction

Dieter Kunz

du 6 mars au 16 avril 2000



Friction (vue partielle), 2000, projection vidéo, bande sonore et ficelle

FRICION OU LA LENTE DISPARITION DU TEMPS ET DES LIEUX

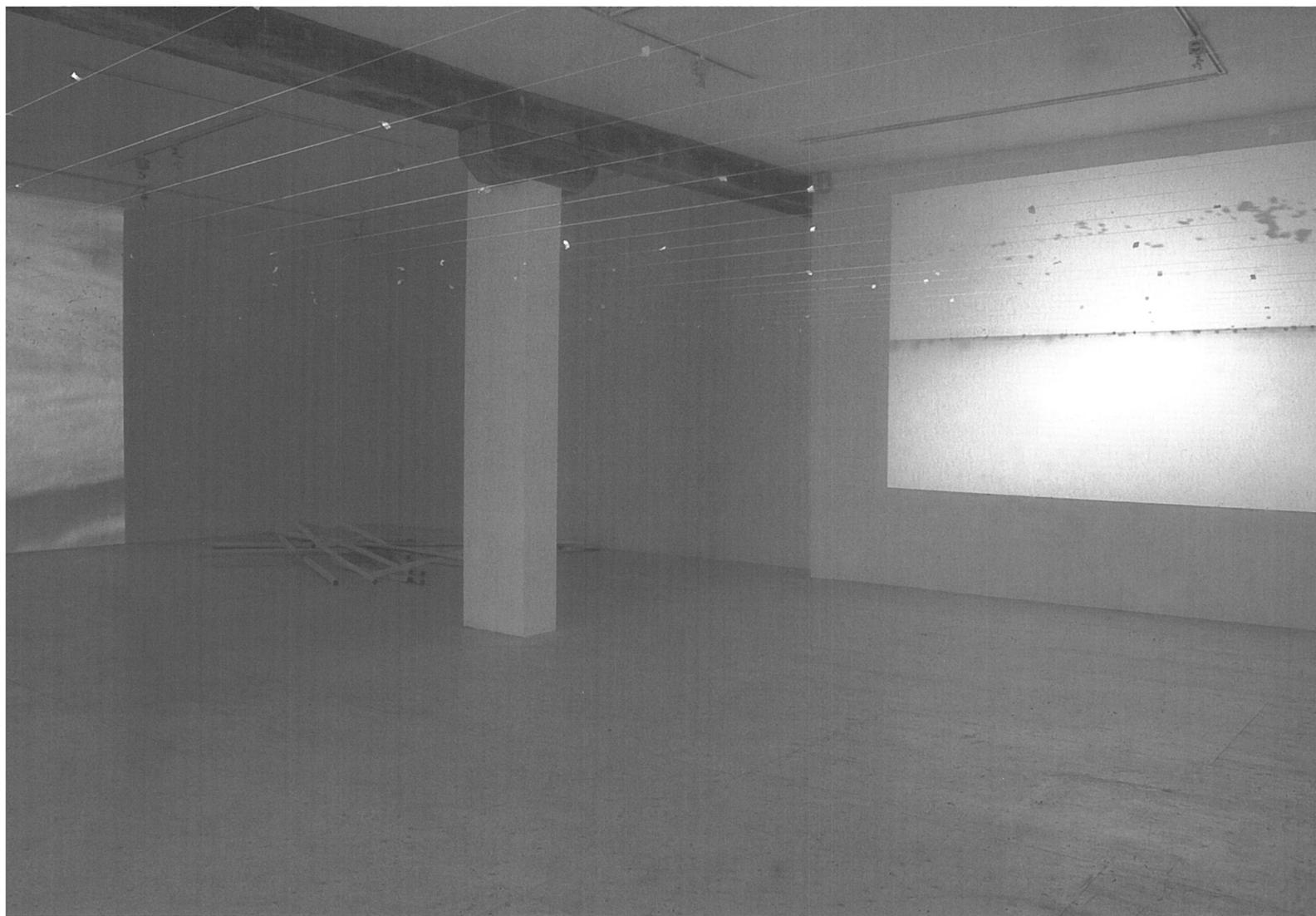
Il y a dans l'installation de Dieter Kunz une double problématique à laquelle le spectateur ne peut pas échapper : dans un premier temps, la projection sur deux murs perpendiculaires de LA CHAMBRE BLANCHE invite à la perception et à l'interprétation de deux séquences vidéo dont l'essentiel tient au concept de *Friction* suggéré par le titre tandis que, petit à petit, le spectateur prend conscience de sa propre présence, de son interférence pour être plus précis, dans le cadre de l'image où il doit vailler que vaille prendre « position » pour atténuer l'effet de sa présence ou l'accentuer selon la valeur qu'il voudra bien lui donner. Autrement dit, le spectateur peut devenir à sa guise un observateur hors cadre, détaché de l'image qu'il contemple à distance, objectivement dirait un philosophe ; ou bien il peut faire écran et rompre la chaîne des images au profit d'une découpe fluctuante de son profil qu'il manipule à sa guise selon l'ordonnement de ses propres mouvements. D'entrée de jeu, le spectateur n'a d'autre choix que de devenir lui-même partie prenante de l'installation et d'interroger le sens qui se construit sous ses yeux ou dans son dos, selon le point de vue privilégié. Reconnaissons l'exercice en résultant les données contextuelles dans l'expérience même de l'installation afin de mieux mesurer la portée d'une esthétique de la *Friction*, clairement annoncée dans le titre, elle-même assujettie à une éthique de la disparition progressive du temps et du lieu comme seuils de référence du vivant.

L'installation et ses seuils de perception

D'entrée de jeu, le spectateur entre dans une aire ouverte où il doit occuper une place centrale pour pouvoir avoir accès à deux murs-écrans de projection perpendiculaires, l'un et l'autre n'étant visibles qu'en vision collatérale. D'une part, au plafond, des fils translucides tendus d'un mur à l'autre auxquels sont accrochés de petits carrés de carton créent une ligne d'horizon dans le premier champ de projection en coupant le rayon du projecteur placé à une certaine distance du sol, tandis qu'ils sont sans effet sur le deuxième champ de projection puisque le projecteur est directement placé sur le plancher ; d'autre part, la présence des carrés de papier ou de carton engendre un certain flou de l'image sans la rendre pour autant indéchiffrable. On y voit le mouvement des glaces qui se déplacent sur le fleuve, emportées par le jeu de la marée, avec la ville en arrière-plan. Cette séquence de quelques minutes n'est pas en temps continu puisqu'elle est construite en boucle, reconduisant les mêmes déplacements dans une durée limitée d'une quinzaine de minutes. Dans ce premier espace de projection, la « friction » de ces blocs les uns sur les autres et au contact de l'eau limite l'usure de la matière puisque l'extrait vidéographique reprend les mêmes séquences, mais, en contrepartie, le spectateur projette dans le temps l'épuisement de ces glaces qui tôt ou tard finiront par la friction de l'eau et sous

l'effet de la chaleur à se fondre dans la masse liquide du fleuve qui, quelques mois plus tard, reformera des blocs qui augmenteront de volume selon la température avant de revenir à leur état premier. Mais qui, de la glace ou de l'eau, vient en premier ? Si le cycle du temps est clairement signifié dans ces phases de gel et de dégel, il est impossible de déterminer quel en est le point de départ. Ici la friction joue comme élément catalyseur d'un chaos fondateur qui bascule tranquillement vers une entropie maximale ; l'action désordonnée des glaces ira tôt ou tard se fondre dans le courant naturel de l'eau et du jeu des marées.

Sur l'autre écran, la glace devient neige et fond sous la lumière du printemps. L'eau ruisselle, dégouline et forme un petit ruisseau qui s'écoule tranquillement en agissant par friction. Plutôt que d'observer le lent travail de la fonte des neiges, la vidéo en propose ici une séquence de quelques minutes qui est ensuite reprise en cycle répétitif jusqu'à ce que l'image change. On passe alors à un autre type d'écoulement qui est celui d'un paysage qui défile, un extrait vidéo tourné à bord d'un véhicule en mouvement. Comme pour l'autre projection, le spectateur est entraîné dans le même type de réflexion sur la disparition progressive du temps et du lieu. La neige plutôt que la glace se change aussi en eau afin de regagner le flux du ruisseau : son état premier.



Friction (vue d'ensemble), 2000, projections vidéo, bande sonore, ficelle et bois

À la différence du premier écran, le spectateur peut devenir partie prenante de la projection s'il se place directement dans le champ de diffusion de la vidéo. Même si l'ombre portée n'a aucun effet sur l'image vidéographique, il n'en demeure pas moins qu'elle inscrit la présence du vivant dans la transformation de la matière, ne serait-ce qu'en observateur passif d'un phénomène naturel sur lequel il n'a aucune prise directe, sauf qu'il peut à loisir en investir la représentation vidéographique.

Le temps aboli et les lieux instables

Le caractère cyclique suggéré par le mouvement des glaces, de la fonte des neiges et du paysage en cavale, donne à penser que la nature est un processus de renouvellement qui scande l'existence des riverains, principalement à Québec où la présence du fleuve est inscrite dans le paysage. Le temps se voit amputé de sa finalité fatale, la mort, puisqu'il est perçu comme un travail sur la répétition qui se reconstruit à chaque saison. Et le vivant ? Il est ni plus ni moins placé dans la situation de se comprendre comme étant l'une des seules créations qui tôt ou tard s'abolira dans le néant sans possibilité de

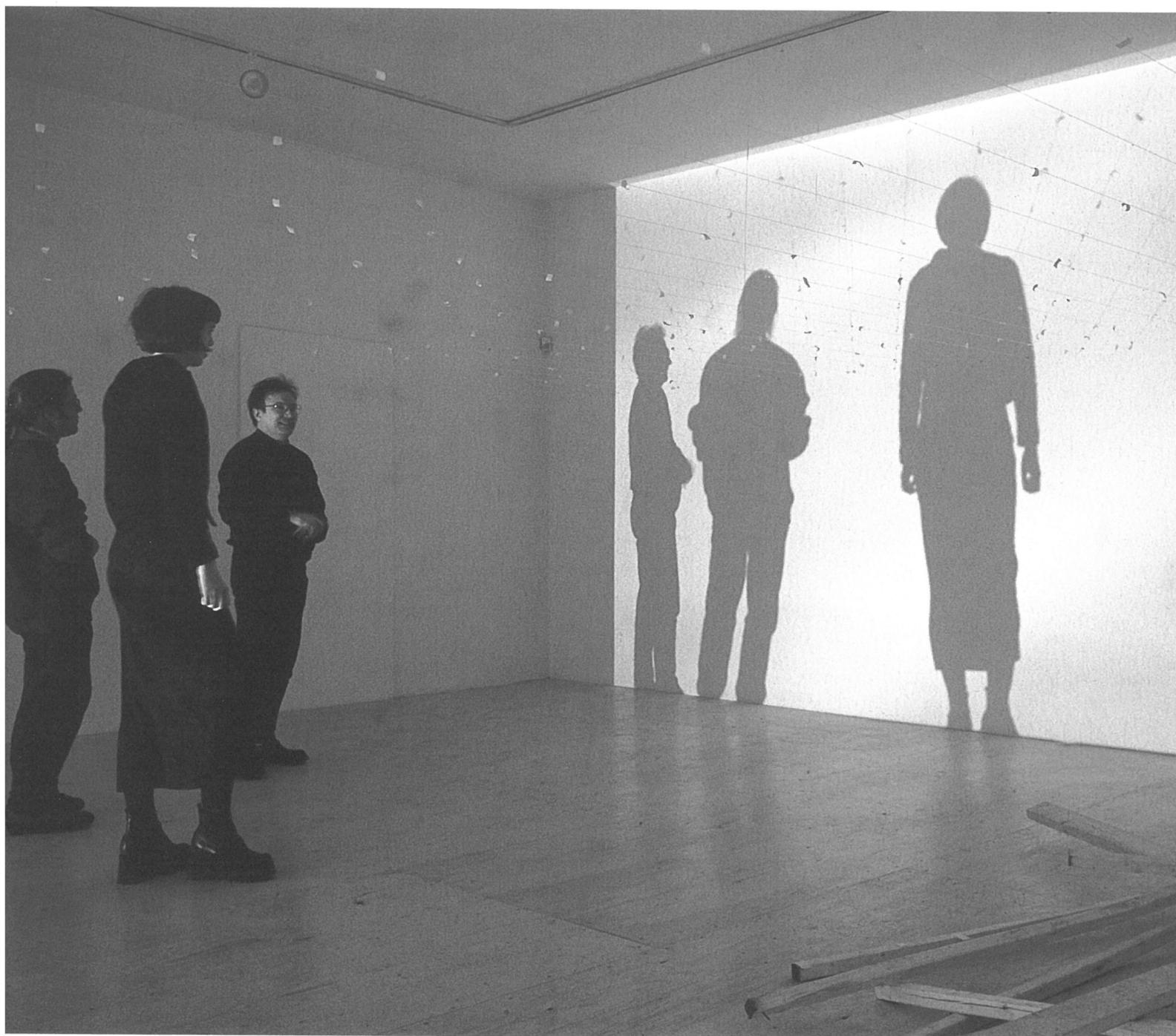
reprise : on naît, on vit, on meurt, entièrement soumis à la dégradation biologique. Fin de parcours plutôt que fin de cycle, à moins, bien entendu, d'envisager la mort comme un rite de passage vers un nouvel état de la matière. À la différence de l'eau du fleuve qui devient glace ou neige avant de retrouver son état originel, le vivant glisse en douce vers sa mort dès qu'il lâche son cri primal.

De la même manière, le paysage construit l'environnement quotidien et assure aux lieux de mémoire une conscience de l'ici-maintenant qui facilite la référence au réel. Néanmoins, il s'agit de faire défiler ce même paysage pour que soit brouillé le cadre spatio-temporel du spectateur dorénavant obligé de constater que sa présence repose sur une mémoire aléatoire. L'horizon familier se change en éléments hétérogènes qui déstabilisent sa conscience des lieux. Québec et sa région immédiate deviennent un domaine de reconnaissance instable, à la rigueur interchangeable avec n'importe quelle autre ville ou campagne présentant des éléments de décor semblables ou appareillés.

Ces deux écrans de projection mettent donc en scène le rapport dialectique du temps et

du lieu. Le point de vue de l'observateur, que l'on pourrait croire objectif puisqu'il se tient au centre de la pièce, se voit bouleversé dans la mesure où les images lui renvoient un réel saisi objectivement par une caméra fixe, qui le force à remettre en question sa propre attitude ontologique. *Friction* de Dieter Kunz interpelle le spectateur plus qu'elle ne montre la position de l'artiste ; celui-ci agit comme agent catalyseur d'une réflexion qu'il laisse à celui qui circule à travers son installation. Tout est mis en œuvre pour que la « friction » vidéographiquement représentée devienne la « friction » de la conscience du spectateur avec son réel ambiant. La fonction de la friction n'est-elle pas de provoquer la lente disparition des éléments ainsi mis en présence ? Que reste-t-il du temps et des lieux lorsqu'ils sont soumis à la « friction » d'une pensée réflexive ?

ROGER CHAMBERLAND



Friction (vue partielle), 2000, projection vidéo, bande sonore, ficelle et bois

...Sueños

Tania de la Cruz

du 4 septembre au 22 octobre 2000



...Sueños (détail), 2000, oreiller, sucre et vinyle

...SUEÑOS OU LE RÊVE ÉVEILLÉ

Pour cette jeune artiste mexicaine – elle a à peine trente ans –, la création ne peut se faire sans relation avec autrui. Elle dit d'ailleurs que l'humain exige une grande disponibilité car il n'y a pas de limites à la compréhension qu'il demande. Aussi, sa résidence s'est avérée riche en échanges fructueux et passionnants pour les privilégiés qui ont eu le plaisir de rencontrer cette femme d'une grande disponibilité intellectuelle. Une conversation avec Tania de la Cruz ne peut laisser personne indifférent. La vision qu'elle a de son pays se compare à celle du jour et de la nuit. Chaleur et lumière intenses côtoient de nombreux problèmes économiques et sociologiques tels que pauvreté, corruption et intimidation. Elle parle aussi d'agression physique et idéologique, et même de la mort qui se faufile parfois dans les rangs serrés de la population qui s'interroge sur son avenir.

Très consciente de la portée de son témoignage, elle se sert de sa position de professeure d'art et de créatrice pour s'impliquer politiquement. Son but est clair, montrer à l'extérieur de son pays comment les Mexicains pensent, vivent et souffrent. Pour mettre à exécution cet objectif, elle élabore pour sa résidence un concept d'installation qui est en relation avec sa pensée.

Habituellement, elle opte pour des matériaux peu coûteux et peu conventionnels comme la nourriture parce que celle-ci apporte délectation et satisfaction. Elle touche ainsi tous les spectateurs, car se nourrir est une fonction vitale universelle. Pour l'œuvre de sa résidence,

elle choisit de travailler avec le sucre. Par cette utilisation, elle donne à sa production un souci d'authenticité en puisant à même le langage rituel du Mexique actuel qui conjugue sa réalité avec diverses temporalités de son histoire.

Pour Tania de la Cruz, il ne s'agit pas de récupérer ce patrimoine des temps lointains mais de se l'approprier tel qu'il est vécu dans le quotidien du peuple mexicain. Chez lui, les rituels s'étirent tout au long de l'année dans les nombreuses célébrations des fêtes religieuses. Par exemple, tout le Mexique commémore la fête des Morts les 1^{er} et 2 novembre de chaque année. Pour cette fête importante qui fait partie des racines profondes de leur culture, les Mexicains présentent aux amis et parents disparus des offrandes composées d'aliments, de boissons et d'objets qu'ils ont affectionnés de leur vivant. Pour cette occasion, de petits crânes en sucre blanc, cuits et durcis, sont fabriqués. Ils portent sur leur front les prénoms des donateurs ainsi que celui de la personne aimée. En signe de communion, ces petits crânes sont ensuite mangés afin de rappeler à tous que la mort les fauchera un jour.

Ces crânes sont composés de sucre, d'eau et de crème de tartre. Ce dernier ingrédient permet de conserver la couleur blanche du matériau qui en durcissant prend la forme désirée par celui qui le manipule. Tania de la Cruz utilise cette recette connue depuis toujours au Mexique et ne tente de modifier ni la couleur ni la consistance du sucre. De

plus, elle n'a aucune intention de subjuguier le matériau dans son devenir. Dans les nombreuses œuvres où elle utilise le sucre, comme dans celle-ci, dès qu'il est exposé au public, il continue sa vie physique sans interventions ultérieures de la créatrice. Parfois le sucre fond, parfois il s'écaille, parfois quelqu'un veut y goûter, peu lui importe, le matériau est libre de son devenir.

Portrait de l'installation

L'artiste a divisé la surface d'exposition disponible en deux salles séparées par un mur sur lequel se découpe une porte centrale qui est entrouverte. Cette porte est toutefois fixe, il est impossible de l'ouvrir davantage. Uniquement le regard peut partiellement observer dans l'espace contigu.

La première pièce est plongée dans l'obscurité. Seule une projection venant du plafond l'éclaire et la température ambiante est volontairement fraîche. Peu de lumière, peu de chaleur, peu d'images, une seule à vrai dire, celle d'un oreiller transmise par une caméra sur un matelas blanc posé sur le sol. Toute cette rigueur nous amène à penser qu'on est du côté de la nuit. Pour le spectateur qui s'y attarde, il découvre que l'image projetée bouge légèrement. Il s'agit en réalité du film d'un oreiller qui dure deux heures. Subtil, direz-vous. Subtil, dira l'artiste... comme tout ce qui se passe politiquement au Mexique.

Pour voir pleinement ce que présente l'autre pièce – car on est attiré par la lumière qui



...*Sueños* (vue partielle), 2000, oreillers, sucre et vinyle



...*Sueños* (vue partielle), 2000, oreillers, sucre, vinyle et porte

s'en dégage –, il faut se déplacer, sortir du premier espace d'exposition et prendre le corridor qui mène à la seconde salle. Image et réalité, il faut ici traverser l'institutionnel pour contempler la suite de l'œuvre dans la partie la plus grande de la galerie. Cette pièce est ensoleillée comme le Mexique. Trente oreillers blancs sont placés sur le sol qui est recouvert d'une large allée de vinyle blanc. Les oreillers sont disposés minutieusement à intervalles réguliers en trois rangées de dix chacune. L'éclairage abondant réchauffe l'atmosphère et l'œil est rempli d'une ambiance rassurante.

Chaque oreiller est badigeonné de sucre blanc cuit et durci sur lequel repose un mot en espagnol écrit en lettres attachées. Ces mots réveillent les états fantomatiques qui hantent la conscience sociale de Tania de la Cruz. Ils représentent les rêves du Mexique contemporain et nous les connaissons, car ils font partie de toute société qui se veut démocratique.

Voici leur traduction :

| | | |
|------------|--------------|--------------|
| garantie | bien-être | compromis |
| démocratie | confrérie | amour |
| autonomie | respect | dignité |
| santé | liberté | souveraineté |
| pluriel | indépendance | patrie |
| droit | humilité | sûreté |
| solidarité | justice | nature |
| amitié | égalité | tolérance |
| éducation | concorde | culture |
| paix | fraternité | lutte |

Pour les spectateurs que nous sommes, l'installation ...*Sueños* n'est pas un rêve débridé mais un songe qui possède une saveur, qui laisse un goût de sucre dans la bouche. L'artiste se sert de la mémoire du goût afin de nous amener à une réflexion davantage sensitive et intuitive que rationnelle. Ainsi, le registre sémantique utilisé provoque de nombreuses sensations lors de la lecture. Qui ne connaît pas la madeleine de Proust qui le transportait dans une autre réalité ?

Revenons à la première pièce dans la pénombre voir le film muet mais combien éloquent de l'oreiller qui est projeté sur le matelas. C'est par le non-dit que cette image sollicite le spectateur. Pas de sucre, pas de mots rassurants, rien qui suscite le désir. Que l'image nue, sans rêves et sans discours. Le corps et l'esprit ressentent la froidure de la pièce, triste réalité.

Sources de l'installation

Le contexte de création d'une œuvre, c'est ce qui l'entoure et dont dépendent son sens, sa valeur et son existence. Tout comme un mot inconnu trouve soudainement son sens lorsqu'on se réfère aux lignes antérieures ou ultérieures d'un texte, une œuvre trouve sa pleine signification dans l'observation de son environnement idéologique.

Dans cette installation, la conscience créatrice de l'artiste s'extériorise par l'appropriation d'une tradition mexicaine et de faits sociaux reliés à son pays d'origine. Elle fait une lecture de son environnement idéologique qui révèle un profond malaise social face aux institutions politiques en place. De plus, on

retrouve dans l'œuvre des éléments du quotidien (sucre, oreiller, chaud, froid, lumière, noirceur) qui s'impriment sur notre mémoire. Notons aussi l'utilisation du langage rituel qui incorpore le sucre, aliment corporel pour tous, mais spirituel pour les Mexicains.

Du côté des influences esthétiques, nombreux sont les créateurs sud-américains à utiliser la tradition comme signe récurrent dans l'inspiration de leurs œuvres. Cet attachement à la tradition est un mouvement fort présent chez ces artistes qui réagissent ainsi vigoureusement, à leur façon, aux courants esthétiques et idéologiques européens et américains. Pensons aux autels d'Emmanuel de la Cruz et de José Bedia, à Ana Mendieta, artiste cubaine qui utilise également des matériaux éphémères sans les modifier, à Francis Alÿs, artiste belge habitant depuis longtemps le Mexique et qui se sert d'éléments du quotidien de façon anecdotique pour exprimer ses valeurs sociales, à Doris Salcedo, artiste colombienne qui reprend elle aussi des éléments du quotidien pour faire connaître la situation sociale de son pays en démontrant la violence politique et la disparition soudaine de personnes.

Tous ces artistes ont des antennes qui perçoivent leur milieu social avec acuité et ils osent diffuser à l'extérieur de leur pays une réalité souvent voilée sur la scène internationale. Leurs œuvres d'une grande authenticité s'inspirent d'un quotidien nullement banal et leur lecture nous apprend à mieux connaître leur culture et à nous interroger sur les conditions de vie de leurs concitoyens.

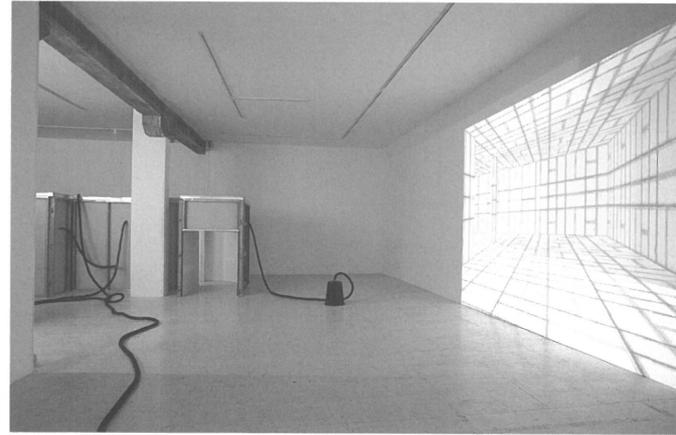
Quant à Tania de la Cruz, elle a habité longtemps la gigantesque ville de Mexico. Il est étonnant de constater que la vie urbaine n'y a pas annulé les traditions sociales et religieuses, lesquelles sont toujours présentes. Son installation démontre bien que leur utilisation comme repère de création n'empêche pas un art actuel d'être crédible et performant. ...*Sueños* est une œuvre de lucidité qui n'apporte pas de dénouement mais qui vient chercher la réflexion car elle existe pour que les rêves de Tania de la Cruz ne soient plus des chimères pour le peuple mexicain.

CÉLINE ALLARD

Correspondant – correspondance

Daniel Firman

du 30 octobre au 17 décembre 2000



Correspondant – correspondance (vue partielle), 2000, projection vidéo et objets trouvés

Un lieu n'est jamais qu'une projection de nos désirs. C'est ici que se rencontrent le temps et l'histoire. Le lieu préserve une mémoire défigurée, image fantomatique des anecdotes antérieures, contenu évanescant des formes caduques qui le délimitent approximativement. Le lieu n'est que l'espace comprimé dans une finalité mouvante, toujours en devenir, parce que ce lieu-ci est un territoire habité sporadiquement par les voyageurs du mythe, par les chamans de l'échange symbolique. Ce lieu-ci se décrit par le nomadisme de ses bâtisseurs. Il n'est qu'enveloppe et réceptacle perméable aux intempéries des résidents accidentels. Tel est venu pour interpréter le lieu comme une dislocation. Cet espace de LA CHAMBRE BLANCHE se consume dans les écarts des perceptions et des mesures relatives.

À distance, Daniel Firman, un an plus tôt, commence à s'approprier l'architecture, les fonctions, les modalités d'existence de sa résidence villégiature. CHAMBRE BLANCHE dans un vieux quartier vêtu de neuf. Espace d'artiste entouré d'artistes. Espace voué à la manipulation et au détournement par les invités. Espace blanc et velléitaire, soustrait à toute neutralité. Espace replié sur lui-même, emboîté dans des ressacs, espace rempli de murs. L'espace de LA CHAMBRE BLANCHE naturellement ne déborde que sur lui-même, c'est un lieu clos pour initié. On n'y entre pas par hasard, on s'y rend¹.

Firman, dont l'unité de mesure privilégiée est le corps, évalue la dimension des pièces, des passages, des escaliers, des espaces connexes

à partir d'une habitude, d'une attitude anthropométrique. C'est là une des données. Les autres outils sont autrement accordés à la réalité du lieu. Ils proviennent des discussions téléphoniques avec les gens de LA CHAMBRE : Lissane, puis Viviane et François. Mais les mesures précises, les plans tracés ne font pas partie des discussions ni des envois postaux. Ce sont plutôt des marqueurs, des indices qui s'articulent dans le mouvement, dans l'instable. Aucun pôle, aucun repère fixe d'où toutes les lignes seraient tracées. La marge d'erreur, l'écart dans ces cas, et dans le cas de Firman, l'écart² d'évaluation est en moyenne de 29%. Ce serait sa norme de distorsion, de dislocation des murs et des plafonds, des angles, des cloisons.

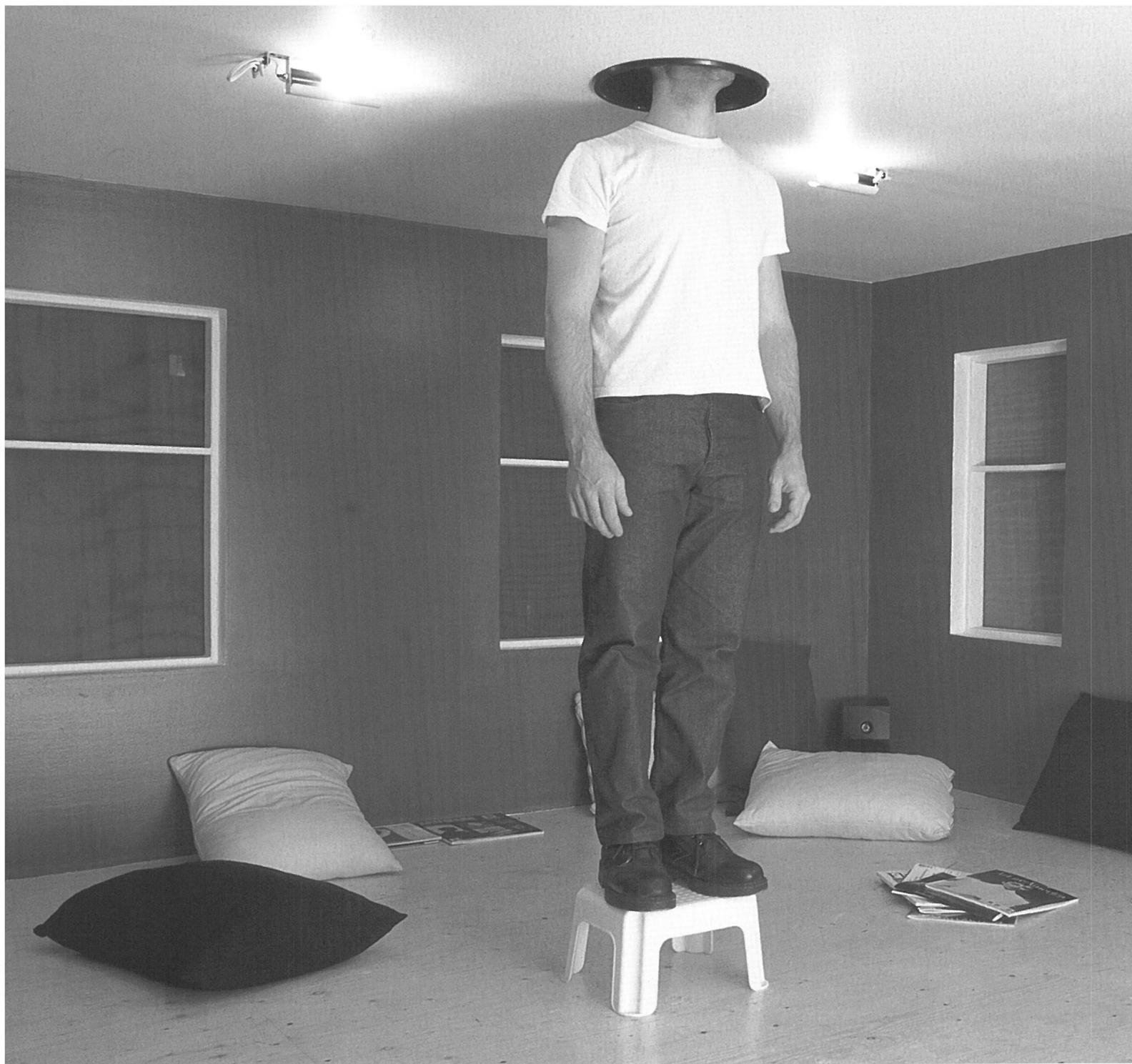
Dans sa compréhension de LA CHAMBRE BLANCHE et de l'appartement de résidence au second étage, l'artiste s'efforce d'investir l'espace d'une charge émotive qui présenterait les dehors de l'objectivité. Mais l'installation, la reconstitution fictive de l'espace, repose sur un leurre : l'échelle n'est pas vérifiable.

La carte de Dublin sur le mur d'entrée est un indice déroutant, que l'on voit comme une mise en garde : la carte n'est pas le territoire, de même le plan d'une ville n'est pas sa géomorphologie, et le texte qu'on y trouve doit être lu à travers un prisme tronqué, où ne restent que des couleurs dominantes du lieu dont il est issu. Développée lors d'une première conversation, Dublin s'était imposée comme une ville comparative, mais dans l'espace réel, elle crée un contrepoint, une mesure malgré tout exacte d'un espace qui

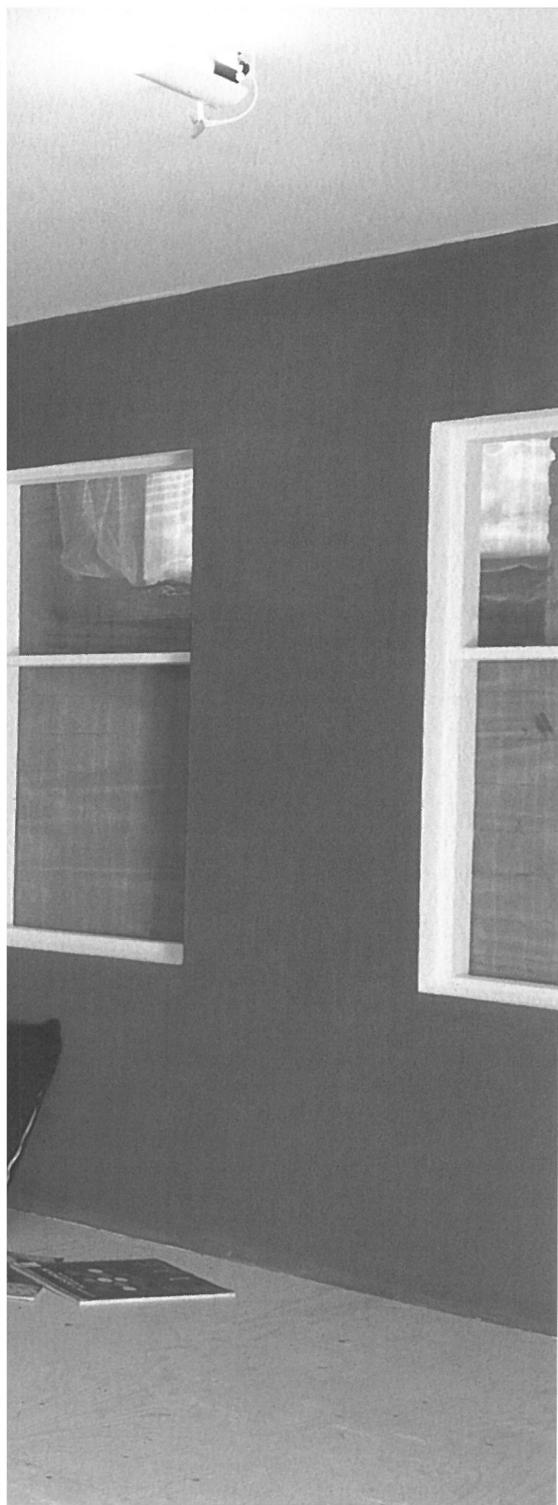
ne veut plus l'être. Alors ce texte justement devient la correspondance téléphonique appliquée aux trois couleurs de LA CHAMBRE BLANCHE : le vert de l'escalier, le rouge du mur et le gris du plancher. Il surgira vers la fin de la résidence comme une strate qui se superpose à cette incongruité, l'enfouissant dans une ligne textuelle qui, elle, est générée par l'a-mesure du lieu.

Ailleurs une vidéo présente une auto-entrevue où l'artiste parle de sa démarche et des différents projets envisagés pendant l'année de conceptualisation. Tous ne seront pas retenus : transformer le lieu, puis le reproduire intégralement, le modifier en fonction des impressions seulement ; mixer l'espace, le lieu de résidence, les bureaux, l'espace d'exposition, de documentation, n'utiliser qu'une description téléphonique des lieux, pas de photos, pas de plans, pas de mesures ; faire de même avec le quartier, comment on y circule en juxtaposition avec la circulation dans LA CHAMBRE BLANCHE ; dilater l'espace urbain dans LA CHAMBRE BLANCHE et LA CHAMBRE BLANCHE dans l'espace urbain ; construire une boîte aux lettres en bois à partir d'une description téléphonique puis l'envoyer par la poste ; faire une vidéo où l'artiste raconte les projets qu'il pourrait réaliser dans le cadre de cette résidence...

Au centre, une souris permet de naviguer à l'intérieur de l'espace intégral de LA CHAMBRE BLANCHE tel que se l'est imaginé Firman. Comme dans un jeu vidéo, il faut naviguer à l'aveugle pour trouver les portes, les passages, les couloirs. Reculer, soupeser



Correspondant – correspondance (vue partielle), 2000, parois murales, objets trouvés, bande sonore et jeux d'éclairage



les distances, parcourir ces hypothèses d'aménagement. Alors que notre présence dans l'espace réel invalide chaque étape du déroulement de l'espace virtuel, celui-ci devient plus prégnant par l'attention même qu'on lui porte, par la concentration qu'il suscite. En y cherchant des points d'ancrage, on stabilise par un effort inconscient ce lieu transposé, imaginaire, réinventé, mais, dans ce cas-ci, à partir des mesures exactes de la galerie. On y est sans s'y reconnaître tout à fait. Il faut se réapproprier l'espace, le transcrire en termes usuels qui n'ont par ailleurs plus aucune commune mesure avec l'architecture d'origine. Étrange phénomène qui amplifie

encore la distance entre la mesure exacte et sa représentation. On sait que sur une coupe topographique ou dans une projection axonométrique seule quelque invraisemblance volontaire permet de rendre crédible la chose représentée. Si nous appliquions précisément les calculs mathématiques, l'objet serait méconnaissable. Il faut donc créer un objet inexistant pour que le cerveau humain puisse le reconnaître ! En transposant exactement l'espace réel dans le virtuel, il devient méconnaissable. Ainsi, toutes les cartes sont mélangées.

Tout de suite sur votre gauche, un couloir ludique, un labyrinthe vous aspire ailleurs, dans les entrailles de la résidence. Ici, les murs se rapprochent, les plafonds s'abaissent qui vous forcent à vous courber l'échine, des plafonds qui présentent des trous telles des alvéoles de repos où l'on peut s'étirer de toute sa longueur, mais en perdant la tête, en s'obstruant la vue. Les autres voient un corps sans tête, celle-ci étant enfouie dans la structure même de la maison. Vous n'y voyez plus, mais votre corps retrouve sa position verticale, relaxant sur la route. Petite toilette, recoin, tube de communication fiché dans les murs, espace sommeil, salon. À gauche, au bout du couloir, au fond d'un espace étroit, il y a une projection en temps réel de la circulation dans l'escalier qui mène à LA CHAMBRE BLANCHE. Mais encore une fois toutes les mesures, toutes les relations spatiales produisent une dislocation attendue de l'espace.

Au bout du labyrinthe, l'aire de repos, il vaut mieux s'étendre, feuilleter un magazine, discuter avec qui s'y trouve, sur les rythmes désarticulés de *Bone Machine* de Tom Waits. Le temps et l'espace recourbés, aplatis sur eux-mêmes, se concentrent ici en une hallucination physique, corporelle. Le malaise est charnel. Imaginez être soudainement nain, être soudainement géant. D'un coup vos références basculent, votre intégrité physique est pulvérisée. Il en est de ces dispositions comme des dispositifs scéniques de théâtre pour enfants, ces espaces fictifs où l'angle de vue se contorsionne et vous arrache à vos certitudes. Heureuse arhythmie du regard et de la perception. Tel un hiatus dans la stabilité du monde, *Correspondant – correspondance* interroge profondément l'architecture. Celle des lieux, bien sûr, mais surtout l'architecture mentale, cette configuration de l'esprit façonnée par l'histoire de l'habitat carré, par la répartition fonctionnelle des pièces habitées selon les besoins socio-économiques et psychoaffectifs. Mille ans d'oppression organique dans les blockhaus de la ligne droite.

Ce n'est pas dans la structure que l'artiste s'est approprié le lieu, mais dans sa nature, dans sa fonction. Dans la lignée de résidences antérieures, le lieu physique subit des transformations pour se muer provisoirement en centre d'essai sur les perceptions spatio-temporelles. Le projet artistique n'est pas seulement un produit à regarder, mais d'abord un espace à expérimenter, une manière de s'infiltrer dans un lieu et d'en prendre le pouls. Cette installation de Firman s'adresse au regard perturbé. Toute évaluation de sa pertinence passe forcément par le corps entier, capteur spatial investi dans un environnement déambulatoire devenu tout à coup immense.

ALAIN-MARTIN RICHARD

1. Mentionnons ici que certains événements de LA CHAMBRE BLANCHE ont lieu dans l'espace public et s'expatrient dans des concepts nomades comme *D'une marche à l'autre* et *Chambres d'hôtel*, pour n'en nommer que deux.
2. Voir *Nature d'un lieu (à propos d'un écart)*, travail présenté à Dijon, mars 1999. Dans Daniel Firman, Fonds régional d'art contemporain de Bourgogne, Dijon, 2000.

Correspondant – correspondance (vue partielle), 2000, parois murales et objets trouvés



- 3 PRÉSENTATION
- 4 JEAN-YVES VIGNEAU
Le dernier poisson
du 17 janvier au 27 février 2000
essai de Nadia Seraiocco
- 7 DIETER KUNZ
Friction
du 6 mars au 16 avril 2000
Friction ou la lente disparition du temps et des lieux
de Roger Chamberland
- 10 TANIA DE LA CRUZ
...Sueños
du 4 septembre au 22 octobre 2000
...Sueños ou le rêve éveillé
de Céline Allard
- 13 DANIEL FIRMAN
Correspondant – correspondance
du 30 octobre au 17 décembre 2000
essai de Alain-Martin Richard
-

