

bulletin ²⁴

la chambre blanche

A faint, grayscale microscopic image of several cells is visible in the bottom right corner of the page. The cells appear to be in various stages of division or are different types of cells, with some showing distinct nuclei and cytoplasm.



bulletin²⁴

la chambre blanche

Coordination :
VIVIANE PARADIS

Révision :
LISANNE NADEAU ET VIVIANE PARADIS

Révision linguistique :
GUY LECLERC

Production graphique et impression :
CAMÉLÉON DESIGNER Inc.

Photographie :
IVAN BINET (sauf indication contraire)

Page couverture :
Montage graphique réalisé à partir d'une photographie illustrant un détail de
LABORATOIRE sous l'ancre de la chambre stérile, une installation d'Annie Thibault

L'équipe actuelle de LA CHAMBRE BLANCHE :

FRANÇOIS CHEVALIER
GUYLAINE CODERRE
MÉLISSA CORREIA
FLORENT COUSINEAU
MURIELLE DUPUIS-LAROSE
CAROLINE GAGNÉ
MARIO GIRARD
LISANNE NADEAU
VIVIANE PARADIS
FRANÇOIS ROBIDOUX
MICHEL SAINT-ONGE
ODILE TRÉPANIÉ
FRANÇOIS VALLÉE

LA CHAMBRE BLANCHE reçoit l'appui de ses membres, du Conseil des arts et des
lettres du Québec, du Conseil des Arts du Canada et de la Ville de Québec.

Imprimé au Canada
Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2001
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
ISSN 0820-781X

bulletin²⁴

la chambre blanche

La 24^e édition du bulletin relate les événements de l'année 1999 à LA CHAMBRE BLANCHE et rappelle l'intérêt soutenu du collectif pour les pratiques installatives et *in situ*. La programmation fut composée d'une succession de résidences et de projets *in situ*, en salle et hors nos murs.

La résidence *in situ* est devenu depuis 1997 le cœur de notre programmation régulière. Le contexte singulier de production et de diffusion que nous proposons aux artistes a depuis de plus en plus de résonance auprès des artistes du Québec et de l'étranger. En 1998, année de notre vingtième anniversaire sous le thème de la temporalité (qui a fait l'objet d'une publication particulière), la programmation a illustré la diversité et l'internationalisation des pratiques que le centre met de l'avant. L'année 1999 confirme l'équilibre acquis au cours des ans entre la création d'ici et d'ailleurs.

Outre les œuvres réalisées au cours de résidences, le présent bulletin fait également état de deux projets hors nos murs, dans des lieux déjà investis en 1998. Dans un souci de continuité et de dépassement, les œuvres qui y furent réalisées en 1999 montrent combien nous avons visé juste quant au potentiel d'un contexte de création *in situ* dans ces espaces singuliers.

Au lecteur de (re)découvrir ces œuvres éphémères, par lesquelles les artistes invités ont su exploiter chacun à leur manière l'espace de liberté que le centre leur a proposé.

VIVIANE PARADIS



Carrefour, Standstill (vue partielle), 1999, carton ondulé trois plis

Carrefour, Standstill

Igor Antic

du 11 janvier au 14 février 1999



Carrefour, Standstill (vue partielle), 1999, carton ondulé trois plis

Si l'architecture, en tant qu'articulation de l'espace, est en général un système de codes géométriques, l'œuvre d'Igor Antic, un artiste yougoslave partageant sa vie entre la France et son pays d'origine, est sans doute l'action de décodage d'un espace concret.

Après avoir développé au cours des dernières années l'idée d'un déménagement perpétuel, toujours dans un lieu donné, par une approche basée sur la fragmentation et la manipulation des surfaces et des volumes, Igor Antic, dans son travail *in situ*, poursuit sa démarche en expérimentant les diverses possibilités de l'œuvre en mouvement : la construction et la destruction dans un espace-temps.

L'installation mobile et changeante, présentée aux spectateurs pendant sa résidence à Québec au cours de l'hiver 1999, offre des rapprochements entre l'espace et le regardeur, elle propose un rapport entre l'objet et son déplacement. On y explore la relation entre la circulation corporelle dans l'espace et la « stabilité » temporaire des éléments fabriqués (cette fois-là dans du carton rigide), placés selon l'articulation d'un langage architectural en évolution.

Déjà au premier coup d'œil, on peut remarquer que l'artiste rend visible une grille de lecture, non seulement par une configuration formelle, mais aussi par le jeu du langage (des mots en français et en anglais) dont la signification introduit des références historiques et culturelles. De cette manière, la structure, comme la métaphore d'une

comparaison sous-entendue, devient dans le travail d'Igor Antic un système agissant sur plusieurs niveaux.

Un mot sur la surface d'une boîte à côté d'une autre boîte qui porte un autre mot... La relation entre plusieurs éléments comparables mais en fait très différents provoque dans notre mémoire du visible une sensation particulièrement intéressante. Cette dernière nous emmène dans un monde ordonné selon une logique qui ne découle pas de l'objet comme tel, mais de sa relation avec les autres et de son interaction avec l'espace en métamorphose.

Pourtant, il est nécessaire de constater que, dans cet univers, le positionnement des objets n'est pas moins important que la signification des mots et l'utilisation du langage. Au contraire, c'est la mise en place des objets, menant à une organisation architecturale, qui renforce l'écart entre les mots. Au moment où les éléments géométriques organisent notre perception, les connotations langagières désorganisent cette perception même et nous ramènent à notre point de départ. C'est justement cette situation-matrice qui fait émerger un questionnement conduisant à expérimenter l'espace et ses fractures.

L'idée qui sous-tend le travail d'Igor Antic à Québec n'est pas la manipulation de l'espace dans sa dimension et ses proportions, mais l'exploration de son comportement polyvalent. C'est l'extension du regard qui vise un détournement de l'espace concret, plutôt

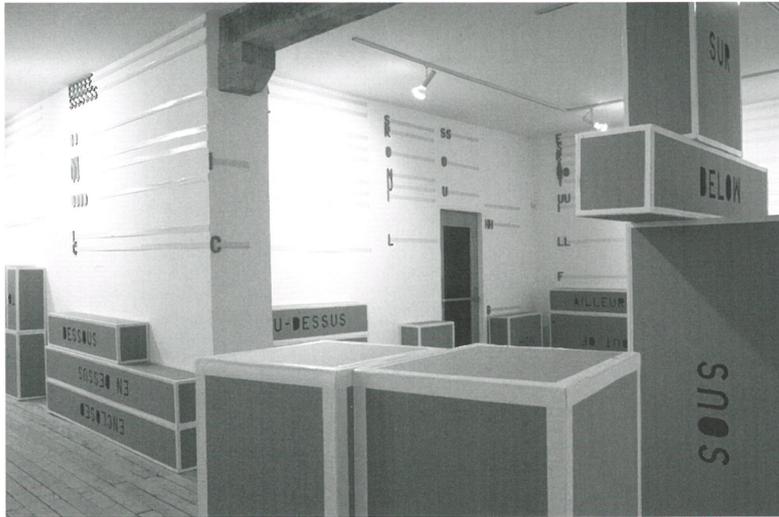
qu'une recherche de sa « vérité », celle de son envers, de son endroit. Simplement, Igor Antic tente de modifier notre manière de considérer l'espace.

En disposant ses boîtes de carton, l'artiste ne cherche pas une solution pratique ou esthétique, au sens architectural, pour cet espace, mais une façon de faire participer notre perception en mutation constante. Tout cela pour embêter la certitude de notre regard, pour provoquer un vertige dans notre mémoire, pour briser notre mesure du voir. En bref, son projet constitue à la fois une manipulation de la perception des spectateurs et une manipulation de l'espace.

L'absence des couleurs est significative. La répétition/différence des objets semblables, par leur forme géométrique et la teinte naturelle du carton, exige des spectateurs une observation patiente. Elle vise un approfondissement du rapport entre l'objet et son image au sein de notre mémoire.

Par l'ensemble des effets visuels, le travail d'Igor Antic réalisé à Québec, c'est évident, explore les frontières de l'espace, mais aussi les frontières culturelles et anthropologiques : la position de l'individu exposé au changement, dans un espace réel et symbolique, dans un temps précis.

Le temps est très important dans l'œuvre d'Igor Antic, mais toujours de manière implicite, parce que le temps n'intervient que dans le travail de notre mémoire, au moment de la visite de l'espace, là où l'œuvre prend



Carrefour, *Standstill* (vue partielle), 1999, carton ondulé trois plis

tout son sens. C'est le temps qui est creusé dans le changement, dans la position différente entre les éléments. Le temps comme la trame visuelle de notre mémoire, souvent fausse au point de vue de la perception, vraie pour ce qui est de la distance entre deux moments précis, une sorte d'hallucination réelle.

En effet, par le changement des objets une fois installés, Igor Antic procède à une double action, spatiale et temporelle. Mais le changement dans l'espace devient explicite et visible, tandis que le changement dans le temps demeure caché.

Pourtant, devant ces installations souvent froides, sans ambiance, notre œil ne peut pas tromper notre cœur. Car, dans ce travail évidemment structuré et ordonné, vit aussi une désorganisation séduisante, profondément attachée à l'intimité. Une relation délicate entre l'expression personnelle et la perception collective, très nostalgique et typiquement slave, qui existe depuis toujours chez les artistes dans ce coin du monde. Cette nostalgie, enracinée dans certains nomadismes culturels, dans un déplacement et un déménagement émotionnel, est basée sur les circonstances particulières d'une région constamment livrée aux quatre vents sur le plan politique, historique et culturel. Une région où chaque changement fut paradoxalement nécessaire et excessif.

Les éléments qui ont marqué le cheminement de l'art slave sont fondés sur le contraste, sur l'opposition entre la fermeté et la liberté, sur l'aisance dans les rigueurs légères. D'un côté sur une discipline de l'œil et de l'âme, de l'autre sur une énergie désordonnée, sauvage et explosive.

Sans exception, toutes ces caractéristiques se retrouvent dans la production artistique d'Igor Antic et particulièrement dans son travail présenté à Québec. C'est la raison pourquoi il est très difficile de décrire précisément ce travail, et de faire des comparaisons entre

son installation en mouvement et une autre production contemporaine visuellement semblable.

Ses interventions peuvent ressembler tantôt à un décor théâtral, tantôt à une construction purement architecturale. Tout peut être arrangé dans l'ordre et être complètement désorganisé. Mais l'essentiel reste de comprendre la situation en perpétuel changement, dans un lieu en métamorphose, un procédé de construction et de destruction simultanées... la contradiction entre le regard objectiviste et le regard sensible de l'artiste, entre l'esprit de géométrie et l'esprit de l'être humain.

Il s'agit de comprendre que la destruction n'est pas toujours destructive, car c'est souvent elle qui cherche la «vérité», qui amène une nouvelle situation dans un nouveau temps, qui crée le développement et l'action. Comprendre que la construction n'est pas nécessairement constructive, parce que c'est elle qui provoque parfois le ralentissement, qui essaie de pétrifier le mouvement. Par ses installations en perpétuel changement, Igor Antic explore constamment cette controverse complexe et émouvante.

Mais il ne faut pas oublier que l'intérêt principal de l'artiste reste toujours l'espace concret, unique, incontestable, ici à Québec, ou n'importe où sur cette planète. Cet espace, Igor Antic l'explore chaque fois selon son contexte, selon sa configuration et ses références, par des formes créées exclusivement pour ce lieu, dans un temps précis. Justement à cause de la particularité de cet endroit donné, mais essentiellement à cause de la nature des formes choisies. Parce que, comme l'explique Peter Brooks dans sa formule inoubliable : «Toute forme à peine née est condamnée à périr; chaque forme doit être repensée et chaque nouvelle conception porte inévitablement la marque de toutes les influences qu'elle subit».

Dans les multiples changements qu'il opère dans l'espace, Igor Antic lance de grands traits entre le passé et l'avenir par un mouvement perpétuel. D'une manière raffinée et intelligente, l'œuvre déclenche ce rappel, cette pulsation dans notre mémoire et induit une certaine hallucination, une fiction. Entre le flou et la réalité se tient devant nous la possibilité d'une ouverture. Et se pose ainsi la question de l'existence des choses, des formes et de l'espace. L'œuvre comme une métaphore de l'existence.

BRANKA KOPECKI

Des eaux et des poussières

Marie-Josée Coulombe

du 22 février au 28 mars 1999



Des eaux et des poussières (vue partielle), 1999, ventilateurs, tissu et interface Midi

Marie-Josée Coulombe présentait à LA CHAMBRE BLANCHE, à l'hiver 1999, une installation intitulée *Des eaux et des poussières*. Cette œuvre récente n'est pas sans rappeler l'environnement que l'artiste réalisait en 1997 dans la baie des Chaleurs¹ et qui laissait présager de nouvelles avenues au sein de sa production. Elle y jetait, sur les eaux du barachois, d'immenses toiles se confrontant, parfois avec difficulté, aux forces du vent et aux intempéries. Elle revient donc avec cette évocation du paysage et avec ce même dispositif, des voiles qui suivent cette fois les mouvements que commande le souffle de ventilateurs contrôlés par une interface Midi². Un nouveau corpus voit ainsi le jour, se distinguant des œuvres que nous connaissons de l'artiste. On pense entre autres à l'exposition « Flores, affinités électives » présentée à l'Œil de Poisson en 1995, où était inventorié un répertoire d'objets minuscules disposés à l'intérieur d'éléments de mobilier rappelant le dispositif muséal. La mise en vue de ces petites collections témoignait d'une obsession pour l'intérieur des corps vivants ou inanimés et pour l'instrumentation scientifique.

Des eaux et des poussières adopte une écriture tout à fait différente. S'éloignant du rassemblement d'objets, des manipulations multiples et minutieuses et de l'analyse de l'infiniment petit, Marie-Josée Coulombe passe à une tout autre échelle. Du geste à l'immensité, du territoire individuel aux forces naturelles, elle vient à la rencontre de la pratique installative et envahit l'espace de présentation comme s'il s'agissait de l'espace

naturel. On assiste cependant à une même vulnérabilité signifiée. Le paysage et les forces qui l'animent sont comme autant d'évocations des mouvements de l'âme. Ce qui tranche en outre est ce dépouillement soudain, cette économie de moyens, cet effacement qui se charge d'une émotion sourde, à peine nommée³. Il s'agirait selon elle d'interroger les liens qui se tissent « entre l'atmosphérique et le technologique ». Mais bien plus, Marie-Josée Coulombe entreprend une démarche approfondie d'appropriation des technologies visant la création d'un espace contemplatif et accordant une place toujours plus grande à l'expression d'un univers se jouant sous le mode de l'intime.

LISANNE NADEAU

1. Dans le cadre du symposium d'art *in situ* « Barrachoa », organisé par le Centre Vaste et Vague.
2. Soulignons la collaboration précieuse d'Avatar pour cet aspect du projet.
3. On retrouve ces qualités et cette écriture dans une série de « dessins photographiques » récents, intitulés *La tempête*, résultant de manipulations numériques où le flou et la disparition se conjuguent à l'évocation de mouvements atmosphériques.



Des eaux et des poussières (détail), 1999, ventilateurs, tissu et interface Midi

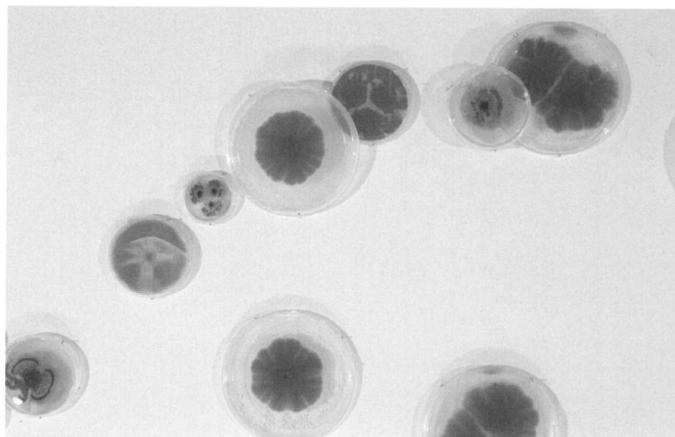


Des eaux et des poussières (vue partielle), 1999, ventilateurs, tissu et interface Midi

LABORATOIRE sous l'ancre de la chambre stérile

Annie Thibault

du 5 avril au 9 mai 1999



LABORATOIRE sous l'ancre de la chambre stérile (détail), 1999, petris inoculés de cultures fongiques

Odyssea : l'œuvre de vie

C'est un navire de briques et de bois, amarré aux contreforts de la basse-ville. Le plancher du premier pont gémit à chacun de mes pas parce qu'écorché vif par les hordes fébriles des Galériens de l'Imaginaire qui s'y sont succédé plus d'une décennie durant. Le vernis en est réduit à l'état d'aumône. Armé de mon œil de Cyclope Sony, je m'embarque pour quelque Inde cartographiée par Annie Thibault avec l'intention de rédiger un récit de voyage.

Une pénombre aquatique, colorée de scintillements cathodiques, submerge la première salle. Je n'y entre pas, j'y descends à reculons en serrant l'oculaire contre mon œil comme un plongeur son masque. Trois coffrets vitrés, fixés en saillie sur le mur, me font croire à des livres de bord. Chacun d'eux contient un disque transparent rempli d'une gélose nourricière dans laquelle un stilet a tracé des signatures à l'encre fongique qui ont évolué d'elles-mêmes.

Une écriture vivante, un livre qui bat... droit au cœur qui se débat car par une fenêtre ouverte sur le printemps, un bourdon est entré qui est venu se fichtre sur l'objectif en me sifflant des grimaces. Je le chasse, il me pourchasse, je le menace, il m'enlace d'exaspération puis disparaît dans le doute, comme une hallucination.

180 degrés par tribord, à l'épaule, sans trépied. À l'autre bout de la salle, en milieu de cimaise, un demi-pamplemousse de verre

luit d'étrange façon. Il s'agit d'une loupe hémisphérique sur un faux mur; derrière cette loupe un écran de télé diffuse une bande vidéo montrant l'artiste devant une table de laboratoire en train d'accomplir différents rituels microbiologiques.

Une flamme purificatrice danse en gros plan, au ralenti.

Je m'approche à pas de loup en travelling avant, quand soudain, à ma gauche, une énorme lune se dresse dont le chatoulement magnétique susurre un autre univers, s'ouvre sur une autre dimension. En effet, tapi dans l'ombre du plafond, un projecteur vidéo bombarde ce disque de verre d'images qui se cristallisent sur sa face dépolie, de l'autre côté, dans l'autre salle d'exposition.

Je quitte la pénombre de « ces lieux secrets et oniriques du début des choses¹ » pour entrer dans la partie illuminée et lumineuse de l'installation. Gestation et naissance. Ici je m'en donne à cœur joie. Plus de subtilités d'éclairage. Sur deux murs entiers, du plancher au plafond, la Fée Bio a épinglé des dizaines et des dizaines de pétris — rondelles de plexiglas de 6 à 12 centimètres, chacun préservant une fleur de velours, un coquillage strié, un cœur de fruit, une pincée de cheveux; veinures, vaisseaux, vélins; toutes textures, toutes tonalités, le grenier du Vivant.

C'est un firmament du microcosme au ventre de LA CHAMBRE BLANCHE. C'est le Big Bang de la matière autoreproductrice, les cosmozoaires de Richter, ensommeillés dans la

glace des météorites vagabondes², les nuées de spores d'Arrhenius, poussées à travers le cosmos par le rayonnement stellaire³.

La Vie éclatée, éclaboussant l'antichambre de l'énigme d'Oparine⁴.

Caméra à l'épaule, téléguidé par ma fantaisie, je joue à la sonde spatiale. Et après avoir frôlé les mondes lilliputiens des Levures, des Bactéries et des Algues, je procède à l'alunissage de la sonde sur son trépied, juste en face de la Rosace Biologique qui relie les deux salles d'exposition. Il s'agit d'enregistrer la boucle vidéo complète montrant en accéléré les métamorphoses de microorganismes similaires à ceux qui se trouvent sous les pétris.

À deux pas de cette lune rousse soulevant l'Océan des Origines, l'artiste a suspendu à une tringle chromée, comme un sac de soluté, une corne de verre limpide dont la bouche est en partie obstruée par une coiffe ondulée. Les microbes ambiants de nos exhalaisons s'y sont déjà introduits et reproduits dans l'agar-agar qui l'emplit à moitié. Et cela est devenu une couche de moisissure verdâtre et velue absolument répugnante vue de ce côté-ci de la biosphère. Mais un frisson d'horreur me dégouline sur l'échine quand je découvre que mon bourdon du printemps s'est immiscé à l'intérieur de cette fiole stylisée et qu'il se dirige sur ce tapis microbien, s'y enfonce, se débat, s'en arrache, s'envole, se cogne, retombe, s'y enfonce à nouveau et finalement s'y noie.



LABORATOIRE sous l'ancre de la chambre stérile (résidence en cours), 1999, petris inoculés de cultures fongiques, table lumineuse

Insert sur un drame anonyme.

Ma montre sonne l'heure. Il est temps d'aller réveiller Annie qui se repose d'un mauvais rhume à la résidence d'artiste, située juste au-dessus de la salle d'exposition, car la suite du tournage nécessite sa présence.

La porte est entrouverte. À peine une lampe de chevet voile-t-elle la pièce d'une lueur dorée. Un parfum de vanille flotte dans l'air ; un bol de flan au tapioca refroidit sur la table. À côté, une grappe de raisins frais sur un plat. Une prune bleutée recouvre la peau des petits fruits : ce sont des levures sauvages comme on en retrouve sur tous les fruits et qui sont le produit de l'atmosphère dans laquelle ils se sont développés. Tout notre quotidien, intérieur comme extérieur, se veut à l'instar de ces fruits recouvert d'un film de vie invisible, et à l'échelle de cette planète, la somme intégrale du Vivant n'est qu'une buée microscopique qu'un seul éternuement du soleil...

Annie vient d'ouvrir les yeux et son regard baigne dans les limbes. Quand on se trouve enfiévré, la frontière entre le sommeil et l'éveil semble incertaine cependant qu'un astre aveugle les lie.

La dernière séquence sera toute simple. Nous nous retrouvons tous deux dans la salle cosmique. Je crois inutile de lui parler du bourdon imprudent. N'a-t-elle pas, au cours d'une exposition antérieure⁵, eu recours à plusieurs de ces capteurs d'essences qu'elle avait suspendus aux branches d'un arbre en pleine forêt ?

Debout devant une table lumineuse disposée au milieu de la salle, Annie manipule des empilements de pétris pour les amener un à un devant l'œil du Cyclope qui épie par-dessus son épaule, en silence. La lumière lactescente, le verre aqueux, le tissu vivant et mordoré, constituent les matériaux symboliques des installations microbiologiques de l'artiste depuis plusieurs années.

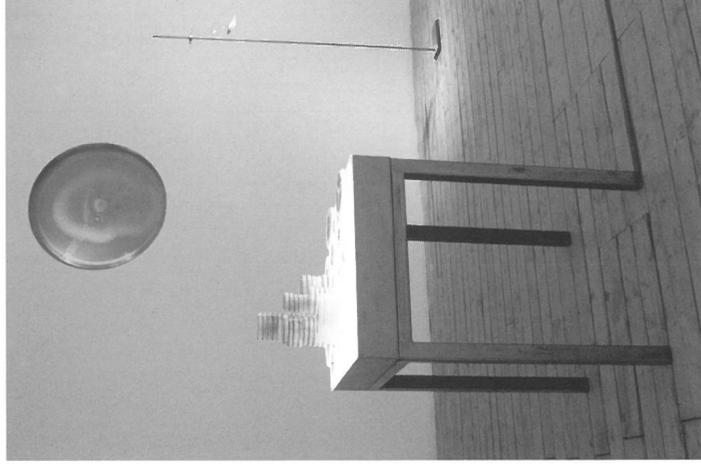
Annie Thibault me donne l'impression d'une tisserande de vie qui, sur le métier de l'intuition, fait et défait les trames de l'invisible en quête d'une nouvelle représentation du visible.

Mais ce soir-là, au moment de mettre le pied dehors, j'ai réalisé qu'il pleuvait à boire debout, comme au temps de la naissance du monde et que le *Québec Heel Co.* avait brisé ses amarres et dérivait sur la rue Christophe-Colomb en proie à la houle d'un bateau ivre.

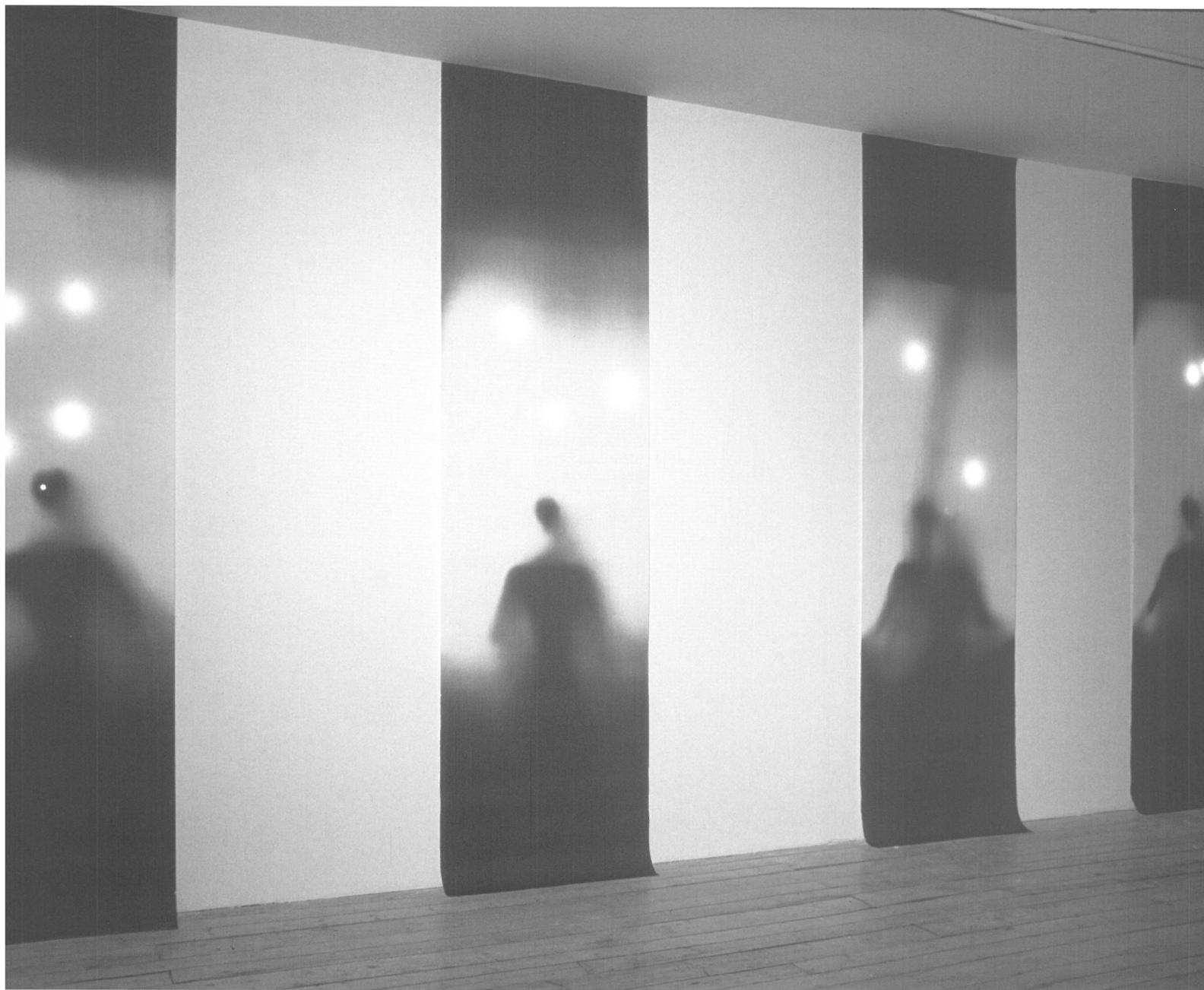
Je termine ce journal de bord avec une réserve : je ne sais pas nager.

GILBERT JUTEAU

1. A. Thibault, texte de la démarche artistique.
2. Herman Richter, biologiste allemand, auteur de la théorie de l'ensemencement de la Terre par des particules de vie d'origine extraterrestre (1865).
3. Svante Arrhenius, physicien et chimiste suédois à qui l'on doit la théorie dite de la « panspermie » (1906).
4. Aleksander Ivanovitch Oparine (1894-1980), biochimiste soviétique ayant démontré que la matière vivante se veut d'abord le fruit d'une longue évolution chimique (chimie pré-biotique) avant que d'être celui d'une évolution biologique.
5. « La Chambre des cultures », exposition tenue à la Galerie d'art d'Ottawa, 1996.



LABORATOIRE sous l'ancre de la chambre stérile (vue partielle), 1999. Du premier plan à l'arrière plan : petris inoculés de cultures fongiques sur table lumineuse ; amphore de verre soufflé, cultures fongiques, agar-agar ; vidéo-microscopie



S[H]elf (vue partielle), 1999, silhouette de l'artiste sur papier photosensible exposé à la lumière ambiante

S[H]elf

Rona Lee

du 12 mai au 13 juin 1999



S[H]elf (vue partielle), 1999, silhouette de l'artiste sur papier photosensible exposé à la lumière UV

De l'action à l'observation

L'artiste londonienne Rona Lee a présenté ce printemps à LA CHAMBRE BLANCHE la deuxième installation de la série *S[H]elf*, qu'elle a entamée en 1998. De formation théâtrale, Rona Lee fait depuis plus de dix ans des performances dont les procédés s'inspirent de gestes domestiques. L'étrangeté et l'ambiguïté de ses performances leur confèrent parfois des accents surréalistes et dadaïstes¹. Avec *S[H]elf*, on assiste à une remise en question importante dans l'œuvre de l'artiste. Contrairement à son travail précédent, elle n'y est pas en action, mais on la retrouve plutôt en représentation. De plus, elle délaisse les procédés et les références domestiques pour utiliser des médiums dérivés de la photographie ainsi que des motifs iconographiques provenant de la nature et de l'histoire de l'art. Avec *S[H]elf*, Rona Lee effectue un passage de l'action à l'observation.

Procédés et gestes domestiques

Plumer une oie ou découdre solennellement des vêtements, comme elle le faisait pendant *Avid metamorphosis* en 1995, assembler un gigantesque drapeau anglais tout blanc pendant *Auto I nomos* en 1997 : voilà les gestes auxquels s'est déjà livrée Rona Lee lors de ses performances passées. Au printemps 1996, dans *Shrinking the Miniature* (rétrécir le miniature), elle dessinait sur un lit couvert d'un drap blanc, à l'aide d'un fer à repasser, des motifs floraux formés des zones brûlées par le fer. Dans la même série, ayant

d'abord trempé ses lèvres dans une mélasse préalablement chauffée, elle recouvrait méthodiquement un drap de plusieurs dizaines de traces de ses lèvres. Sous le lit gisaient 375 kilos de sel... En août 1996, lors de l'ouverture d'une clinique au St-Thomas' Hospital de Londres, où l'on traite les problèmes de sommeil, Rona Lee, habillée en infirmière, retranscrivait sur un drap noir un conte d'enfance à l'aide d'une seringue remplie d'eau javellisante. Au même endroit, vêtue cette fois comme le serait une patiente de l'hôpital, elle a littéralement rempli un lit de rochers sur lesquels elle s'est ensuite étendue dans l'espoir d'y faire une petite sieste. Le lit, meuble de l'univers domestique, a été utilisé comme un support dans plusieurs de ses performances. Enduire, recouvrir, cuisiner, coudre et découdre : toutes ces activités exécutées en temps réel devant un public constituent les bases conceptuelles de la plupart des travaux de Rona Lee. Ces actes relevaient tantôt de la construction (coudre, assembler ou enduire) et de la destruction (plumer l'oie, découdre, brûler), tantôt du dessin (les traces de ses lèvres enduites de mélasse) et de l'effacement (l'eau de Javel sur le drap noir)².

S[H]elf ou les mouvements du Moi

Considérant le travail précédent de Rona Lee, on peut envisager l'installation présentée à LA CHAMBRE BLANCHE comme un moment de rupture. Pour *S[H]elf*, Rona Lee a travaillé d'après des images de l'épave d'un cargo abandonné à Prawle Point dans la région du Devon sur la côte atlantique de l'Angleterre.

Lors de la résidence à LA CHAMBRE BLANCHE, une deuxième source iconographique est venue s'ajouter à celle du bateau. Il s'agit d'un tableau du peintre allemand Caspar David Friedrich (1774-1840), *Femme à la fenêtre* de 1822, où une femme vue de dos regarde la mer. Peintre de paysages et de la nature, Friedrich met en scène dans plusieurs de ses tableaux des personnages observant des paysages grandioses, des montagnes, ou méditant devant la lune ou le soleil couchant. Nous le verrons, la référence à cette œuvre de Friedrich n'a rien de fortuit.

Munie de ce tableau du peintre allemand et d'images captées de l'épave, Rona Lee a réalisé plusieurs éléments composant l'installation. Sur un petit moniteur encastré dans le mur, on pouvait voir une image de l'épave même. Sur un autre, une vidéo projetait le mouvement de gigantesques vagues frappant l'intérieur de l'épave. Face à cette imposante projection se profilaient les empreintes de la silhouette de l'artiste sur papier photosensible dans une boîte éclairée au néon. La lumière bleutée donnait à cette image des allures d'aquarium. L'installation comprenait aussi quatre autres empreintes du corps de l'artiste sur de grands papiers photosensibles. Ces quatre images floues de l'artiste elle-même reprenaient la composition du tableau de Friedrich, une femme vue de dos à la fenêtre. Finalement, par l'entremise d'un œil magique, les spectateurs avaient une vue sur l'extérieur de l'espace de LA CHAMBRE BLANCHE.

Toutes les silhouettes de l'artiste ont été imprimées sur un papier photosensible. Le procédé consiste à déposer un objet sur le papier et à l'exposer à la lumière naturelle. Ce sont en fait des photographies sans caméra. Le résultat donne une image floue ne laissant que les formes générales. Les grands papiers ont ensuite été révélés, à l'instar du développement photographique habituel, mais ils n'ont pas été fixés. Nous avons donc affaire à des images éphémères, appelées à se transformer et éventuellement à disparaître. Quant au titre *S[H]elf*, il a un double sens. *Self*, c'est le « Moi », la personnalité, et *Shelf* fait référence, dans le vocabulaire de la géographie, au plateau continental. Le double sens du titre renvoie aux deux composantes principales de l'installation, l'artiste et le paysage. Comme le cargo échoué sur la côte, altéré par le sel et les vagues de la mer, les traces éphémères de l'artiste subissent les effets du temps. Dans ce sens *S[H]elf* évoquerait les multiples variations du moi³.

Femme à la fenêtre

Rona Lee s'engage manifestement dans une nouvelle voie. Les procédés domestiques, davantage en rupture avec ceux familiers aux arts visuels, sont remplacés par des médiums dérivés de la photographie comme la vidéo (qu'elle intégrait parfois dans ses performances) et le papier photosensible. Ce passage à l'utilisation de la photographie semble presque « naturel » chez plusieurs artistes de la performance. Philippe Dubois en propose une explication :

« On le voit, toutes ces pratiques contemporaines (art conceptuel, environnemental, corporel, événementiel) [...] finissent toujours, malgré tout, d'abord par utiliser la photo comme simple instrument » seconde main « (document, mémoire, archives), ensuite par l'intégrer (concevoir l'action en fonction des caractéristiques du dispositif photo), puis par s'en imbiber, s'imprégner de sa logique (celle de la trace, de l'empreinte, de la marque, etc.) et, enfin, par renverser les rôles, par revenir à la photographie même, comme pratique artistique première, qui à son tour empruntera à la logique des arts d'action certains de ses usages créateurs »⁴.

Le recours à des moyens photographiques allait probablement de soi aussi pour Rona Lee, d'autant plus que tout son travail de performance a toujours été soutenu par une logique indicielle : le fer à repasser, les empreintes de ses lèvres sur les draps, etc. On retrouve également cette même logique



S[H]elf (détail), 1999, rencontre de deux images : photocopie d'une photographie de l'artiste et illustration d'une œuvre de Caspar Friedrich

indicielle dans les silhouettes du corps de l'artiste sur papier photosensible et dans le médium vidéographique.

La reprise du dispositif du tableau de Friedrich prête à cette installation une autre dimension qui lui confère une grande richesse de sens. Jean Clay écrivait à propos de la présence du personnage devant un paysage, disposition récurrente dans les tableaux de Friedrich : « Le sujet, homme ou femme, fait office de repoussoir. Il reste à l'extérieur du monde qu'il contemple [...] »⁵. Dans *S[H]elf*, Rona Lee devient cette femme à la fenêtre, une observatrice du monde méditant sur la nature, plutôt que l'artiste penchée sur ses multiples travaux, en train de faire et de défaire, de coudre ou de découdre. Ce qu'écrivait encore Jean Clay, concernant l'effet du dispositif des tableaux de Friedrich, éclaire davantage la récente installation de Rona Lee :

« Nous nous projetons, par empathie, dans la figure de dos qui se tient devant nous, mais c'est pour nous exclure avec elle du champ radieux qu'elle contemple comme un spectacle. Ce mouvement n'est pas sans évoquer les mécanismes du rêve tels que Freud les décrit, pour qui la présence du sujet dans la scène rêvée (il se voit agissant) est la preuve d'un remaniement du souvenir par l'inconscient, puisque dans la scène réelle on se trouvait bien au centre de la situation et on ne faisait pas attention à soi mais au monde extérieur »⁶.

Peut-être en est-il de même dans cette installation de Rona Lee où l'artiste ne s'exclut volontairement de l'action que pour mieux s'observer.

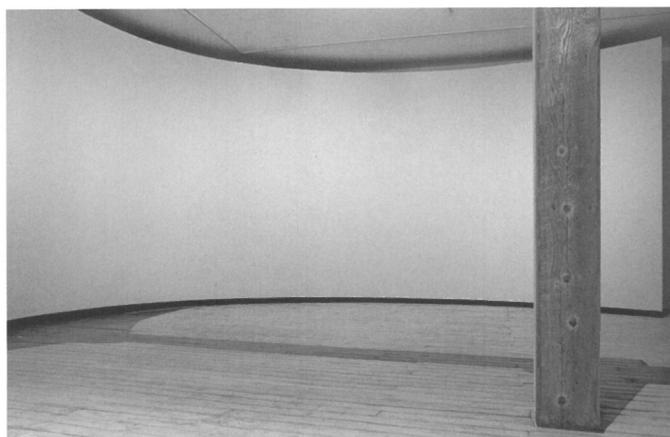
NATHALIE CÔTÉ

1. Katherine Wood, introduction du catalogue *Rona Lee*, Colchester Firstsite, 1996, p. 5.
2. Les significations de ces dualités ont été abordées par Andrea Phillips et Gray Watson dans le catalogue *Rona Lee*.
3. Le philosophe et physicien autrichien Ernst Mach écrivait dans une lettre à Hermann Bahr en 1908 : « La réalité est en mouvement perpétuel, en reflets changeants à la manière d'un caméléon. C'est dans ce jeu de phénomènes que se cristallise ce que nous appelons notre "Moi". De l'instant de notre naissance à notre mort, il se transforme sans cesse ». Ernst Mach est cité par Jean Clair dans le catalogue *L'Europe symboliste, Paradis perdu*, Paris, Publications Nuit et Jour, juin 1995, p. 7.
4. Philippe Dubois reprend les propos de A. Rainer dans *L'acte photographique et autres essais*, Nathan, 1990, p. 247.
5. Jean Clay, *Le Romantisme*, Milan, Hachette réalités, 1980, p. 300.
6. *Ibid.*

ALBEDO dans mon jardin,
un immense pavot rose saumon...

Pierre Ringuette

du 12 octobre au 14 novembre 1999



ALBEDO [...] (vue partielle), 1999, parois murales, plâtre, peinture, teinture et lumière

Un monde privé de sacré

Rien n'engage plus l'homme en entier. Le siècle offre des compensations, à qui néglige son salut. [...] Le domaine du profane s'est élargi d'autant et embrasse maintenant la presque totalité des affaires humaines¹.

Roger Caillois

Il est aisé aujourd'hui de constater, dans la société québécoise, la dégradation, voire la fossilisation des lieux de culte traditionnels et, par incidence, des pratiques religieuses instituées. Dans un monde que plusieurs théologiens actuels² osent qualifier de « post-chrétien », l'homme a certes gagné en autonomie, mais au prix d'une crise des valeurs sans précédent dont le prophète le plus inspiré fut sans contredit Nietzsche qui, le premier, annonça « la mort de Dieu ». Par le double processus de désacralisation et de sécularisation, qui s'est fait jour par les coups répétés de la Renaissance, de la Réforme, de l'*Aufklärung*, et, plus près de nous, par les assauts médiatisés des thuriféraires du postmodernisme, les rites, les cultes et les cérémonies traditionnels ont été battus en brèche dans plusieurs sociétés modernes. À ce chapitre, le Québec ne fait pas exception. Ainsi, au Québec, le sacré s'est vu contraint à être intériorisé par de plus en plus de personnes qui n'en continuent pas moins d'éprouver un sentiment religieux, et ce, aux dépens de toute manifestation concrète du sacré. Il importe ici de distinguer le sentiment religieux de la religion ; d'un point de vue anthropologique, le sentiment religieux est ce qu'on éprouve en présence ou au contact de la dimension du sacré, alors que la religion

est l'appropriation de cette même dimension en vue de l'instauration d'un système de croyances et de pratiques instituées. Comme le glissement est toujours possible d'une notion à l'autre, d'aucuns préfèrent parler aujourd'hui de « rapport à la transcendance » plutôt que de « sentiment religieux ». Dans le contexte d'« anti-hiératisme » généralisé qui est désormais le nôtre, les trop rares artistes qui sentent leur présence au monde engagé en entier ou – pour reprendre un concept central du théologien de la culture Paul Tillich – qui se sentent saisis intérieurement d'une *préoccupation ultime*³ chercheront à provoquer concrètement, par un acte de création, ce que Mircea Eliade a appelé une « hiérophanie », c'est-à-dire une irruption du sacré dans le monde profane. L'artiste québécois Pierre Ringuette est l'un de ceux-là.

Une chambre blanche d'accordailles en feu

ALBEDO : dans mon jardin, un immense pavot rose saumon... est une œuvre *in situ* née d'un double désir. Tout d'abord celui de répondre à une œuvre antérieure, *Fratres, prélude à l'œuvre au noir*, exposée à Québec à la Galerie Le 36 en octobre 1996. Cette exposition, présentant des images dites « dérobées à la *camera obscura* », mais constituée en fait de dessins sur support photosensible réalisés au graphite et utilisant la feuille d'argent, fut le résultat d'une résidence vécue dans un espace clos sans fenêtres, dont l'obscurité n'eut d'égal que le climat dans lequel s'élabora l'œuvre. Véritable chambre noire, ce lieu fut

l'occasion, pour Pierre Ringuette, de vivre l'équivalent de la *Nigredo*. La *Nigredo*, c'est l'œuvre au noir, la première phase du processus alchimique de transmutation des métaux caractérisée par la destruction et la calcination, en un mot par la noirceur. Aussi, après cette *période noire*, lui est-il devenu vital de provoquer une *période blanche*. Et comment trouver un espace-temps plus judicieux qu'une résidence à LA CHAMBRE BLANCHE pour opérer l'œuvre au blanc, c'est-à-dire justement l'*Albedo*, la seconde phase du processus alchimique caractérisée, cette fois, par la reconstruction, la renaissance, la lumière ? Du latin *albus*, qui veut dire blanc, *Albedo* ne signifie-t-il pas déjà l'aptitude d'un corps à réfléchir la lumière ?

Un autre désir, et non le moindre, se trouve en amont d'ALBEDO : révéler en pleine lumière les deux natures de l'homme, à la fois chair et esprit, et permettre ainsi leurs accordailles *numineuses*⁵ dans un lieu créé pour leur rencontre. On pourrait dire d'ALBEDO qu'il est une vaste métaphore sur le thème de l'Annonciation et on ne se tromperait pas. En histoire de l'art, le thème de prédilection pour symboliser cette rencontre de la chair et de l'esprit est précisément l'Annonciation, cet événement inaugural où le Verbe se fait chair par le mystère de l'Incarnation. La conception miraculeuse de Marie par l'opération du Saint-Esprit y est fréquemment représentée sous forme d'un rayon de vive lumière qui descend sur Marie. Il est à noter que ce thème de l'Annonciation est une reprise chrétienne de mythes grecs anciens comme celui de Danaé qui fut visitée



ALBEDO [...] (vue partielle), 1999, parois murales, plâtre, peinture, teinture et lumière

par Zeus sous la forme d'une pluie d'or et comme celui de Lédè qui fut séduite par ce même Zeus métamorphosé en cygne d'un blanc immaculé. Pour ce qui est de l'Annonciation, nous n'avons qu'à nous remémorer l'ensemble de ses représentations qui jalonnent l'histoire de l'art, pour remarquer qu'elles se composent en général des mêmes éléments architecturaux : deux espaces contigus, soit une *loggia* et un jardin, et une colonne. Il se trouve que l'espace d'exposition de LA CHAMBRE BLANCHE comporte des caractéristiques architecturales analogues. Encore une fois ici, le choix d'une résidence à LA CHAMBRE BLANCHE devenait éminemment désirable.

Au fond, tout là-bas, un berceau de lumière

Dans *ALBEDO*, l'échelle de création de Pierre Ringuette n'est rien de moins que cosmique. S'inspirant du rai de lumière qui traverse l'architecture des Annonciations selon une diagonale descendante, Pierre Ringuette a reporté très fidèlement les ombres que produirait la lumière du soleil sur l'espace d'exposition de LA CHAMBRE BLANCHE, si cet espace se retrouvait à ciel ouvert au plus fort de son rayonnement, soit au solstice d'été alors qu'il est à son zénith. Il faut noter qu'ici Pierre Ringuette s'éloigne de l'Annonciation. En effet, on fête l'Annonciation le 25 mars, soit juste après l'équinoxe du printemps. Il faut comprendre par ce choix du solstice d'été deux choses : d'abord l'impor-

tance que Pierre Ringuette accorde à la lumière dans son œuvre, ensuite, et ceci est important, qu'*ALBEDO* n'est pas un commentaire de l'Annonciation, il s'en inspire seulement. Suivant donc les rayons présumés du soleil à ce moment précis de l'année, il a reproduit sur le sol de la galerie les ombres projetées de ses murs, de sa poutre et de sa colonne, en sablant le plancher de bois aux endroits appropriés. Ce trompe-l'œil est renforcé par l'ajout de deux parois incurvées, fixées à distance variable à même les murs rectilignes de la galerie. Suspendues à la verticale entre ciel et terre, comme à la jonction abstraite de deux essences de nature distincte, ces parois se font face aux extrémités de chacun des deux espaces contigus de la galerie. Une longue paroi légèrement incurvée en plâtre gris-chaud se déploie du côté d'où flamboie, radieuse, la lumière ; une autre paroi, plus courte et beaucoup plus incurvée, en plâtre blanc immaculé cette fois, s'arrondit du côté opposé. Cette dernière, qu'un système d'éclairage fixé au plafond inonde de blancheur, est si excédée de présence qu'on aurait envie d'y reposer son corps longtemps et en silence, comme au fond d'un ventre, comme au fond d'un berceau. Bien que d'un dépouillement extrême, eu égard à la vastitude de la galerie et des interventions rigoureusement économes qui y ont été menées, cette mise en espace de Pierre Ringuette n'en est pas moins d'une remarquable richesse.

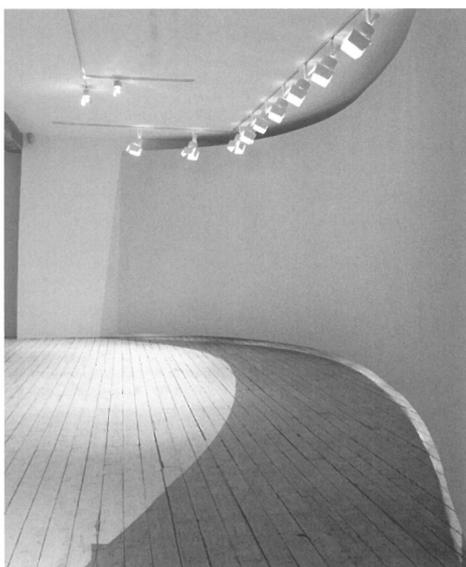
Au cœur de la spirale, là où éclate la vie

Au contact de cette œuvre, par la simple mise à jour de la trajectoire spatiale de la galerie, notre corps est comme convié à s'inscrire dans un parcours spiralé qui le mène du début de la paroi au plâtre gris-chaud jusqu'au mur où elle disparaît, puis de là jusqu'au second bord recourbé de la paroi ruisselante de lumière, pour aboutir au centre, ce centre à l'axe duquel se dresse la colonne où il semble vouloir enfin s'enrouler en une étreinte ascendante. La colonne peut être appelée ici à la fois colonne christique, *Axis mundi*, Arbre de vie ou encore Arbre de la croix. Sa signification n'en reste pas moins d'ordre transcendantal d'abord et avant tout. Peu importe donc l'appellation qu'on lui donne, l'essentiel c'est la longue entaille qu'elle porte sur son flanc, une longue entaille à l'image de la blessure que nous porterions nous-même dans notre chair. Cette entaille, Pierre Ringuette la met en exergue en la recouvrant de feuilles d'argent et de vernis. Il utilise la feuille d'argent pour son

aspect lumineux et fragile, mais aussi pour sa grande vulnérabilité à la lumière. Quant au vernis, il l'emploie avant tout pour sa luminiscence et sa transparence. Cette blessure dans notre chair aurait l'insigne pouvoir de nous rendre perméable aux accordailles de nos deux natures dés-accordées. Ce qui nous appellerait et nous ouvrirait tout à la fois à ce qui nous dépasse. Pour révéler ce pouvoir rattaché à la colonne, Pierre Ringuette a façonné le long de sa face orientée du côté de la paroi en plâtre blanc immaculé, son double du même plâtre, à l'interstice duquel s'effleurent symboliquement ses deux natures. Cela a pour conséquence ultime de décentrer l'espace d'exposition du centre de la colonne en bois au centre de la colonne dédoublée, soit symboliquement de la chair blessée aux accordailles de la chair et de l'esprit, là où, si l'on y fait attention, on pourrait presque entendre, en s'étirant bien le cou et en tendant bien l'oreille : « *fiat* ». Mot latin qui veut dire « que cela soit », ce *fiat* est le grand oui de Marie qui, mettant fin à sa délibération, décide volontairement de porter dans sa chair le Verbe de Dieu. Dans le contexte d'*ALBEDO*, il faut entendre ce *fiat* comme un grand oui aux accordailles de nos deux natures, un grand oui pour manifester concrètement le sacré dans notre monde.

LAURENT LAVOIE

1. Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1950, p. 69.
2. Voir Gabriel Vahanian, *The Death of God, the Culture of Our Post-Christian Era*, New York, George Braziller, 1961, et Émile Poulat, *L'ère post-chrétienne, Un monde sorti de Dieu*, Paris, Flammarion, 1994.
3. Paul Tillich a développé ce concept dans *La dynamique de la foi*. Ce concept est en fait une traduction de l'anglais *ultimate concern*, cette expression qui est elle-même une traduction par Tillich du concept allemand *was uns unbedingt angeht*, c'est-à-dire ce qui nous préoccupe inconditionnellement, ce qui nous importe de façon absolue. On voit que ce que Tillich entend par préoccupation ultime est très proche du souci dans lequel Heidegger voit une structure indifférenciée de l'existant : disons-le nettement, la préoccupation ultime est de l'ordre de l'existential.
4. Le philosophe et historien des religions Rudolf Otto désigne comme numineuse, du latin *numen* qui veut dire dieu, toute expérience qui, par sa différence qualitative, échappe à l'ordre des réalités « naturelles ». Différence qui, pour que l'expérience puisse être dite numineuse comme telle, se doit d'être tout aussi radicale que totale.



ALBEDO [...] (vue partielle), 1999, parois murales, plâtre, peinture, teinture et lumière

Sabine De Coninck

du 17 novembre au 19 décembre 1999



Sans titre (vue partielle), 1999, photographie en tirage jet d'encre et peinture

Avril 1999
Dans quelques mois je serai parmi vous
Mais pour l'heure je suis à Bruxelles

Émettre les prémices d'un projet
Élaborer une façon de procéder

Il y a des souvenirs déjà lointains
Notre première rencontre en 1996
Quelques photographies

Il y a cette distance qui nous sépare
Il s'agira de procéder avec elle
De rester en contact
De garder une bonne tension

Il y a cet espace géographique
Espace proportionnel
Espace physique

Je pense à vous
Je me rapproche
J'ai des intentions

Il y a des désirs et des contraintes
Il y a une liberté énorme
Des choix à faire

Je me déplace, j'avance
Je passe les frontières

« Entre deux points
Il y a toujours une distance
Un trajet à parcourir
Un lieu où s'arrêter »

Voilà j'y suis
Nous sommes le samedi 21 novembre

LA CHAMBRE BLANCHE
Espace vierge mis à neuf

« ...Un lieu où s'arrêter »

Je dispose d'une table de travail
La pointe sèche
L'intersection entre deux frontières
Le centre d'un lieu ouvert

Je me situe
Je parcours
Je suis le cours de mon histoire

Je suis maintenant présente
Je me réfère à la périphérie
Le nord, le sud, l'est, l'ouest

« L'Europe, c'est par là ! »

Des rapports s'élaborent
L'espace prend forme
Il devient sa propre narration

Je le situe

Deux pôles d'attraction : l'ouest et l'est
Deux photos comme métaphores de ces pôles

Elles sont disposées frontalement
Et de manière exacte

Chacune d'elles possède une chromatique
spécifique
Ce sont ces couleurs qui sculpteront le site

Je suis au cœur de ma sculpture
Dans un huis clos
Une géométrie
Des plans s'entrecoupent
La totalité forme un tout cohérent
Rendre lisible
Des couleurs se posent
Des plans se répondent
Il y a rapport
Les blancs prennent forme

L'espace se dégage de sa neutralité
Les couleurs disposées le combrent
Il n'a pas à se justifier de ses géniteurs
IL EST
Rendre tangible

Cette tension à maintenir
Ce chemin à parcourir
Cette tension à maintenir
Ces frontières à dépasser

D'un point à l'autre
C'est un couloir d'élastique

Il nous ouvre la porte vers l'en dedans
Mais nous barre la route
Si nous ne nous y risquons pas

Il nous confronte à un choix :
S'aligner ou transgresser

Pour les enfants libres
Des élastiques ludiques
Ce couloir est révélateur
De nos propres interdits :
Être adulte

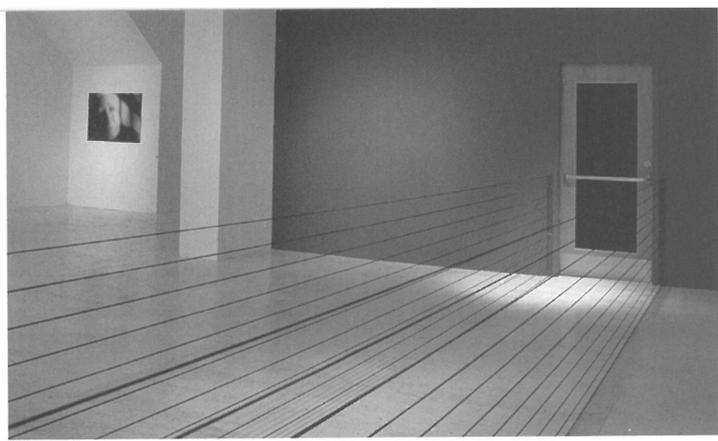
L'opportunité du temps consacré
Rechercher des choses oubliées
Trouver de nouvelles possibilités

Je me sens bien et je me joue de cet espace
J'apprends à redevenir ce tout petit enfant

Je m'amuse et me déplace dans sa totalité
Mur sol arêtes

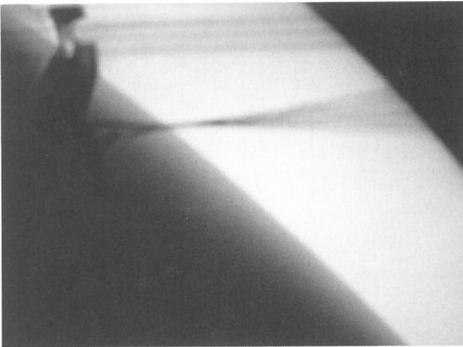
Je le trace virtuellement

À mon corps maintenant de devenir sa propre
sculpture
Il faut casser les frontières et s'aventurer



Sans titre (vue partielle), 1999, élastiques tendus sur structures de métal, photographie en tirage jet d'encre et peinture

photos : Sabine De Coninck



Faire le pas, lâcher la bande de sécurité
Laisser libre cours, laisser faire
Surprises ludiques et découvertes

Je me joue des frontières
Je joue à l'élastique

Je les fais vibrer, des sons sont émis
Je me déplace, jeux de mains
Des densités
La synchronisation des gestes
Des géométries physiques

Des résonances
Des rapports, des échanges
Des questions, des solutions
Des mouvements adéquats

Un œil est posé, des images sont gardées
Une histoire se noue, il y a complicité

Mise en scène
Je suis moi-même un rapport coloré
De rouge vêtue je suis la complémentaire
Je bouscule le silence
J'anime, je souligne
Quand je m'en irai
Il n'y aura plus de frontières
Il n'y aura plus de barrières
Le chemin sera ouvert



Pour seul témoignage : un journal de bord
Il m'aura suivie tout au long de ce voyage
Ce journal est la mémoire d'un processus de travail
Il témoigne des réalités rencontrées
Des fictions projetées, des formes à venir
Les mots et les images en sont la genèse
Ils y sont conservés de manière chronologique et associative
Ce sont les émotions qui précèdent le désir, la recherche, la création
Il y a des associations entre ici et là-bas
Des rapports espace-temps, des rapports particuliers
Je trace des fictions, des projections
Je dispose et juxtapose ma propre vie
Ces associations relatent une certaine réalité
Ce sont des vases communicants de doux mélanges
Toujours se rapprocher
Se rapprocher un peu plus
Une autre réalité émerge
Une fiction plus réelle encore
L'espace prend forme, il devient sa propre narration.



Sans titre, 1999, performance réalisée au cours de la résidence et présentée en boucle vidéo sur un moniteur

SABINE DE CONINCK

LA CHAMBRE BLANCHE à la tour du CIVU

Guylaine Coderre, Florent Cousineau et Caroline Gagné

du 21 juin au 31 octobre 1999

Dans la suite de l'investissement, par les membres de LA CHAMBRE BLANCHE, de la tour d'un ancien poste de pompiers située dans l'édifice abritant aujourd'hui le CIVU¹, Guylaine Coderre et Florent Cousineau eurent la chance d'y proposer deux interventions successives en 1998 et en 1999. L'occasion était belle de poursuivre plus avant leur projet initial et d'approfondir, chacun à leur manière, le potentiel immense de cet espace singulier.

On se souviendra tout d'abord du *Dialogue des anges* qu'y présentait Florent Cousineau en 1998. L'élan de la tour était accentué par de longues bandes de papier qui recevaient l'ombre de multiples balais de sorcières suspendus. L'intervention de l'année 1999, si elle poursuit cette recherche de verticalité et de monumentalité, diffère toutefois par l'utilisation d'un matériau singulier, le béton flexible², mais surtout par une approche différente quant aux conditions de réception de l'œuvre. Florent Cousineau pousse plus loin en misant sur la qualité d'une expérience dans l'espace. Il s'agit, cette fois, d'un véritable environnement interpellant les sens³ et exigeant le parcours du regardeur. L'œuvre installative se présente comme une immense fontaine inversée, où des fragments de béton flexible suspendus articulent et ponctuent une chute d'eau rappelant la fonction originelle de la tour. L'artiste tire profit de cette rencontre de l'eau et de la lumière du jour, et crée des rideaux et des cascades de lumière, des formes changeantes et immatérielles. À cela s'ajoute l'expérience physique déroutante à laquelle il nous convie, au sein de la chute imposante, dans son bruissement enveloppant⁴.

Guylaine Coderre a utilisé quant à elle le lieu pour son potentiel d'évocation poétique. L'intervention de 1999, intitulée *Thétis*, marque un moment important dans l'évolution de la production de l'artiste, un passage de la performance à l'approfondissement du dispositif théâtral. *Thétis* fera intervenir plusieurs acteurs et manipulateurs d'objets dans le contexte d'un théâtre d'ombres où reviennent les thèmes chers à l'artiste. Rappelons que *Thétis* est l'une des Néréides, divinités marines de la mythologie grecque, dont le rôle est de venir en aide aux marins. S'affirment ici l'amour du conte et, dans les dispositifs scéniques choisis, celui de l'univers de l'enfance. Alors que le carillon marin réalisé dans le même contexte en 1998 se présentait sous la forme d'une action suivie de la présentation d'objets témoins, elle propose ici la mise en place d'un objet scénographique où toute la scène se joue, petit théâtre qui annonce les développements ultérieurs qui mèneront Guylaine Coderre à la création d'une pièce pour enfants produite au cours de l'été 2000⁵.

On saisit dès lors que les deux artistes ont abordé de manière tout à fait distincte ce contexte architectural unique. D'une part, Florent Cousineau retourne à la fonction originelle de la tour et à l'exploitation de ses caractéristiques spatiales. D'autre part, Guylaine Coderre s'est laissé porter par le champ d'évocations propre à son univers poétique afin de transgresser l'espace : la tour devenue phare, la tour évoquant l'imaginaire de l'enfance. Deux belles rencontres avec un site jusqu'à tout récemment oublié.

LISANNE NADEAU



Guylaine Coderre, *Thétis*, 1999, action théâtrale avec théâtre d'ombres et acteurs

1. Centre d'interprétation de la vie urbaine de la ville de Québec.
2. Un amalgame de béton et de fibres qu'il utilise pour ses propriétés sculpturales de résistance et de souplesse.
3. Le son de l'eau dans sa chute, l'humidité, la froideur du lieu, l'éblouissement créé par la lumière changeante sur l'eau en mouvement, la circulation dans l'espace restreint de la tour...
4. L'artiste nous invitait à pénétrer dans l'espace munis d'un parapluie!
5. *Jeanne s'ennuie*, présentée au Musée du Québec en juin 2000.



Florent Cousineau, *Sous la pluie*, 1999, béton flexible, eau et lumière

Le projet *in situ* de Caroline Gagné fut la première intervention de l'été 1999 à la tour du CIVU. Cette jeune artiste du collectif de LA CHAMBRE BLANCHE investissait pour la première fois ce lieu singulier. Si la verticalité de la tour a traversé en bonne partie les interventions réalisées en 1998 et 1999, le projet de Caroline Gagné s'est quant à lui tourné vers une approche *in situ* qui intégrait l'aspect brut et délabré de la tour abandonnée depuis plusieurs années.

L'intervention réalisée proposait une sélection d'objets issus de notre paysage urbain. Sur le plancher de la tour, un bassin rempli d'eau émerge d'un tas de gravier. Sur l'eau, le reflet d'un lampadaire flotte et même s'y noie¹. Un tuyau d'un blanc éclatant jaillit du sol, une invitation à regarder dans l'orifice tendu, à écouter des sons qui naissent des profondeurs de la tour. Autour du tuyau, des sacs plastique blancs bouchent les interstices et renforcent cette impression d'un éventuel son prêt à chatouiller l'oreille d'un curieux. Dans un coin, des ampoules géantes, grillées, rappellent le lampadaire invisible. Sur le mur du fond, des toiles blanches sont suspendues et forment un écran qui tamise et reflète à la fois la lumière.

Récupération de matériaux? Plutôt matériaux récupérés pour leur rapport signifiant au monde. Aucun objet n'a été «récupéré» au hasard. Le tuyau percé qui rouille, l'ampoule grillée que l'on jette, le gravier qui roule où le va-et-vient des passants le pousse, l'eau de stagnation qui s'infiltré et ronge... En les réunissant dans un tout cohérent, l'artiste en fait des témoins, dialoguant avec la tour, avec son ciment grugé par le temps et l'humidité, désuète et hors d'usage, mais néanmoins

signifiante par sa qualité référentielle, qui de latente devient alors active. L'humidité intrinsèque de la tour est décuplée par l'eau stagnante du bassin. En toile de fond, un petit bruit de goutte qui tombe, de ruisseau timide, se laisse entendre si l'on prête bien l'oreille. Un discret métronome qui bat la mémoire plutôt que le temps.

L'artiste observe et fait état de son environnement. À première vue, le paysage urbain que rapporte Caroline Gagné est neutre, paisible. Mais, lentement, je réalise combien le contexte poétique et intimiste dans lequel l'artiste enveloppe ses objets rend compte de la fragilité et de l'absence, du rapport personnel que l'on peut entretenir avec les éléments omniprésents de notre environnement, devenus invisibles par la force de l'habitude du regard. Encore une fois, j'ai l'impression que Caroline Gagné dresse peu à peu à travers son travail un inventaire des lieux fantômes de la vie urbaine², en épurant les scories de notre laisser-aller, laisser-faire, laisser-voir.

VIVIANE PARADIS

1. En fait, le reflet était brodé sur un vinyle transparent, lui-même déposé sur l'eau. À cause de l'éclairage ambiant, l'ombre du «reflet» était visible dans le bassin.
2. J'ai pu voir récemment un autre de ces «lieux fantômes» à la galerie Grave en octobre 2000. Il sera exposé à nouveau lors de l'événement «Tissus urbains» à Montréal en juin 2001 : une œuvre installative intitulée *Ils se retirent peu à peu*, dont les parties centrales sont des structures de balançoires pour enfants, sans les balançoires, avec la trace au sol des passages répétés des pieds en vol...



Caroline Gagné, sans titre, 1999, objets trouvés, eau et broderie

Cinq artistes à la Maison Gomin

Patrick Altman, Murielle Dupuis-Larose, Pierre Giner, Karen Pick et Michel Saint-Onge

du 3 septembre au 3 octobre 1999

L'imagination et la mémoire [ont] pour trait commun la présence de l'absence et, comme trait différentiel, d'un côté la suspension de toute possibilité de réalité et la vision d'un réel, de l'autre la position d'un réel antérieur'.

Paul Ricœur

Investir un site qui est lourd de sens, voilà le défi collectif qui fut lancé à Patrick Altman, Murielle Dupuis-Larose, Pierre Giner, Karen Pick et Michel Saint-Onge pour le projet « Cinq artistes à la Maison Gomin » à l'automne 1999. La proposition de départ était d'explorer les zones de l'affect, de l'intime, du privé, dans ce lieu jadis carcéral. Les artistes, chacun à leur manière, ont tous été touchés par le passé signifiant de l'ancienne prison et par son iconicité plus ou moins implicite. Les œuvres créées pour l'occasion ont ainsi été marquées par la mémoire du lieu.

Le premier contact visuel avec la Maison Gomin donne une image féérique : un château néogothique dans un parc verdoyant. La réalité socio-historique du bâtiment est

pourtant oppressante : ce castel fut une prison, dès sa conception. Un emballage hypocrite et conforme à l'esthétique d'une certaine époque où la forme se devait de camoufler la fonction. À l'intérieur du « château », l'illusion visuelle ne tient plus : un découpage calculé de l'espace, une enfilade de petites pièces à chaque étage et des barreaux aux fenêtres. Des portes blindées. Une proposition artistique dans un lieu pareil impliquait d'abord une première question : comment s'immiscer ?

Pratiquer *in situ* dans un lieu de mémoire m'apparaît dans ce cas-ci une appropriation de l'espace par l'emprunt de la mémoire individuelle et collective du lieu, pour en faire une représentation autre. C'est ce que j'appellerais un souvenir-image, pour reprendre un terme de Paul Ricœur, en opposition au souvenir pur, qui correspondrait à la mémoire véritable du lieu. Le souvenir-image est une construction imaginaire à partir de l'interprétation et de l'appropriation de la réalité factuelle. Chaque souvenir-image,



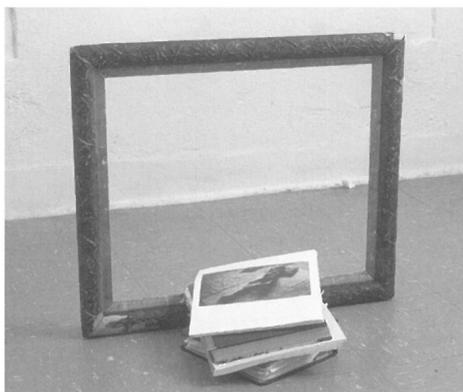
Cour intérieure : Patrick Altman, *Faux-fuyant* (détail), 1999, photographies noir et blanc



Cour intérieure : Patrick Altman, *Faux-fuyant* (vue partielle), 1999, photographies noir et blanc



Bloc cellulaire : Murielle Dupuis-Larose, *Entrée libre* (vue partielle), 1999, objets trouvés, gyrophare, bande sonore et détecteur de mouvement



Bloc cellulaire : Karen Pick, *Qui* (vue partielle), 1999, livres et cadres



Salle de musique : Murielle Dupuis-Larose, *Entrée libre* (vue partielle), 1999, projection vidéo et bâche peinte



Bloc cellulaire : Karen Pick, *Qui* (vue partielle), 1999, livres et cadres

chaque œuvre donc, prenait en charge quelques-unes des traces mnésiques de l'ancienne prison, et proposait une construction personnelle à partir de ces matériaux.

(Re)construire l'identité

Des nombreuses femmes qui y furent prisonnières, la Maison Gomin a conservé bien peu de souvenirs, hormis quelques graffitis. La trace de leur passage n'est pas explicitement visible; elle est néanmoins palpable, étant donné la charge symbolique du lieu. Aisément, le visiteur peut imaginer ce que la vie devait être en ces murs: l'attente, l'enfermement, la vie collective, le déni de l'identité individuelle, la promiscuité, la colère, l'ennui, l'évasion, le rêve. À partir d'un lieu évocateur, on peut facilement reconstruire son passé et ses habitants, sans pourtant toucher à ce qui fut réellement. En fait, on

reconstitue la réalité à partir de l'imagination, sans toucher vraiment à la mémoire du lieu, mais plutôt à ses réminiscences.

Les œuvres présentées à l'automne 1999 montraient d'étonnantes évocations des anciennes prisonnières. À partir d'une histoire imaginée, réinventée, les artistes ont proposé ce que j'appellerais des constructions identitaires, qui cherchaient à rendre une individualité, un visage, une parole, ou encore un rêve, aux anciennes occupantes des lieux. L'installation de Patrick Altman, intitulée *Faux-fuyant* était présentée dans la cour. De vieilles images comblaient les interstices des parois de la cour, d'où le crépi tombe par plaques; les photos parlaient de souvenirs de famille, de vacances à la campagne, d'enfants qui grandissent. Au sol, des photos d'identité de face et de profil opposaient l'archétype de l'image carcérale à l'image plus personnelle

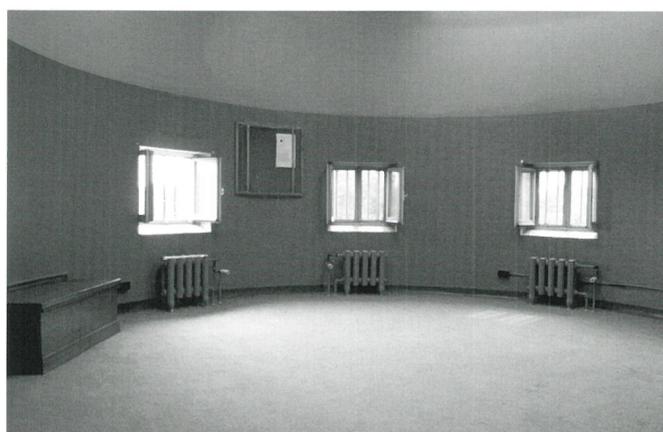


Cour extérieure : Michel Saint-Onge, sans titre (vue partielle), 1999, pneu et bloc de ciment

des souvenirs. L'installation de Murielle Dupuis-Larose présentait elle aussi ce type d'opposition. *Entrée libre* prenait place d'abord dans une première pièce ; une bande sonore rappelle les souvenirs d'enfance, ses jeux et ses questionnements. Cette ambiance intimiste est interrompue plus loin par un gyrophare semblable à ceux qu'utilisent les corps policiers. Nous voici brutalement ramenés à la réalité carcérale, que la puissance évocatrice du son avait réussi à faire oublier un moment. Dans une autre pièce, le calme d'une chute d'eau en projection vidéo nous déporte encore du contexte. L'alternance des moyens utilisés – son, lumière, vidéo – rappelle le défilement de la mémoire d'un individu. Karen Pick a choisi quant à elle d'investir un bloc de trois petites cellules. L'installation *Qui* proposait trois territoires individuels derrière les barreaux des cellules. Dans la pénombre et l'inhumanité des lieux, *Qui* cherchait à rendre compte

de trois différentes personnalités, avec des livres illustrés déposés au sol, disposés près de vieux cadres vides.

Les interventions réalisées par Michel Saint-Onge et Pierre Giner diffèrent un peu des précédentes en ce sens qu'elles proposaient des lectures symboliques de l'espace lui-même. L'installation de Michel Saint-Onge interrogeait la place de la parole dans le milieu carcéral. La disposition spatiale des interventions réalisées établissait un lien structurel et symbolique entre les espaces intérieur et extérieur de la Maison Gomin. À l'extérieur, un immense pneu juché sur une structure de béton répétait la circularité de la chapelle de la prison. Les deux espaces avaient une singulière particularité commune : le son y tournait en rond et revenait à lui-même. Un lien circulaire liait le pneu et la chapelle, tel un parcours en boucle. *Over the Rainbow* de Pierre Giner



Chapelle : Michel Saint-Onge, sans titre (vue partielle), 1999, graffitis, ficelle et peinture



Secteur administratif : Pierre Giner, *Over the Rainbow* (vue partielle), 1999, vidéo et mobilier trouvé

portait un titre emblématique : aller au-delà de l'arc-en-ciel pour retourner au monde réel. Sortir du château pour revenir à la vie. Dans une première salle, une projection vidéo d'où l'on entend la chanson du même titre, issue du Magicien d'Oz, montre au ralenti des hommes et des femmes qui dansent. La séquence mélancolique s'interrompt brutalement : un œil, en gros plan, regarde le spectateur. Dans une autre salle, un minuscule moniteur vidéo est déposé sur une chaise. Avec une lenteur quasi sadique, des mots surgissent et disparaissent, pour constituer des bribes d'histoires d'amour, sans jamais de conclusion.

À travers les différentes installations réalisées, un élément plutôt structurant ressort : chacune des œuvres s'est attardée à construire une représentation de ce qui est absent. La présence de l'absence, pour revenir à Ricœur. L'investissement de la

Maison Gomin proposait une monstration de tous les non-dits d'un lieu carcéral : la parole, le rêve, l'intimité, l'humanité. « Cinq artistes à la Maison Gomin » présentait cinq résistances à l'oubli, cinq respectueux témoignages *a posteriori*. Il arrive que la pratique *in situ*, à force de traverser directement le site qu'elle investit, se laisse totalement prendre par la symbolique du lieu et par celle des aspects thématiques qu'il implique, quitte à les inventer à partir d'une histoire oubliée.

VIVIANE PARADIS

1. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000, p. 53-54.



Secteur administratif : Pierre Giner, *Over the Rainbow* (vue partielle), 1999, projection vidéo et bande sonore

- 3 PRÉSENTATION
- 5 IGOR ANTIC
Carrefour, Standstill
du 11 janvier au 14 février 1999
- 7 MARIE-JOSÉE COULOMBE
Des eaux et des poussières
du 22 février au 28 mars 1999
- 9 ANNIE THIBAULT
LABORATOIRE sous l'ancre de la chambre stérile
du 5 avril au 9 mai 1999
- 13 RONA LEE
S[H]elf
du 12 mai au 13 juin 1999
- 15 PIERRE RINGUETTE
ALBEDO dans mon jardin, un immense pavot rose saumon...
du 12 octobre au 14 novembre 1999
- 18 SABINE DE CONINCK
du 17 novembre au 19 décembre 1999
- 20 GUYLAINE CODERRE, FLORENT COUSINEAU et CAROLINE GAGNÉ
LA CHAMBRE BLANCHE à la tour du CIVU
du 21 juin au 31 octobre 1999
- 22 PATRICK ALTMAN, MURIELLE DUPUIS-LAROSE, PIERRE GINER,
KAREN PICK et MICHEL ST-ONGE
Cinq artistes à la Maison Gomin
du 3 septembre au 3 octobre 1999



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

