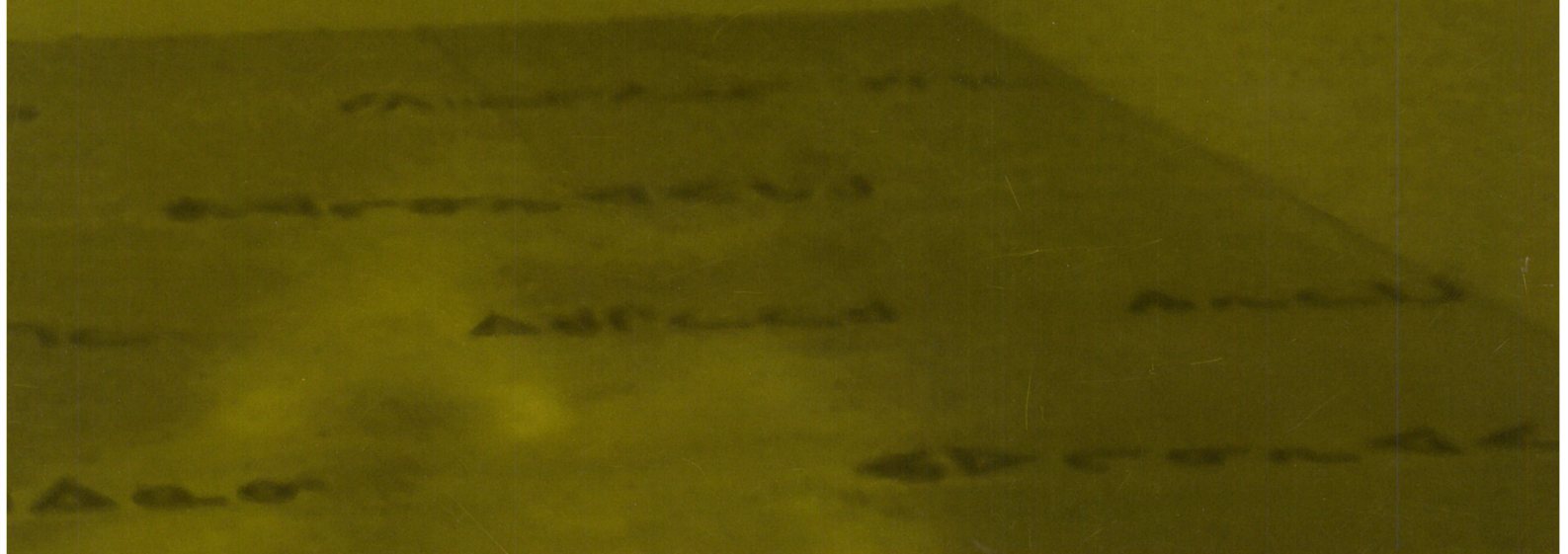
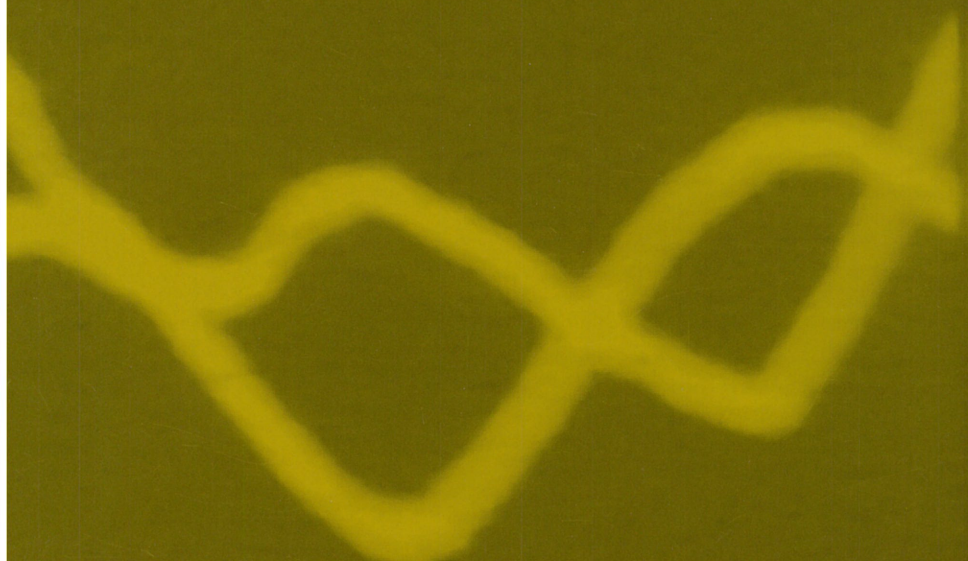


bulletin²⁷

la chambre blanche



bulletin²⁷

la chambre blanche



**la
chambre
blanche**

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

Coordination :
VIVIANE PARADIS
avec la collaboration de JEAN MAILLOUX

Révision linguistique :
GUY LECLERC

Production graphique et impression :
CAMÉLÉON DESIGNER INC.

Photographie :
IVAN BINET : p. 4 à 6, 10 à 12 et 22-23
LOUIS AUDET : 7 à 9 et 13 à 21

Page couverture :
Montage graphique réalisé à partir d'une photographie
illustrant un détail de *Double Breath* de SILVIO WOLF

L'équipe de LA CHAMBRE BLANCHE :
VIVIANE PARADIS
FRANÇOIS VALLÉE
MARC BERNIER
MÉLISSA CORREIA

Les membres actifs de LA CHAMBRE BLANCHE :
ÈVE CADIEUX
GUYLAINE CODERRE
FLORENT COUSINEAU
MURIELLE DUPUIS-LAROSE
CAROLINE GAGNÉ
PAULE GENEST
MARIO GIRARD
LISANNE NADEAU
JULIE PICARD
FRANÇOIS ROBIDOUX
MICHEL SAINT-ONGE
ODILE TRÉPANIÉ

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.

Distribution :
ABC Livres d'art Canada
372, rue Sainte-Catherine Ouest, espace 330
Montréal (Québec) H3B 1A2
www.abcartbookscanada.com

Imprimé au Canada
Dépôt légal : 4^e trimestre 2002
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
ISSN 0820-781X

bulletin²⁷

la chambre blanche

Les différentes avenues de l'exploration *in situ* que propose LA CHAMBRE BLANCHE depuis plusieurs années se sont déployées en 2001 à travers une diversification des activités du collectif. Outre le programme régulier d'artiste en résidence, un nouveau programme de résidences de production au Laboratoire de création sur le Web a vu le jour au cours de cette année prolifique. De plus, nous avons réalisé la deuxième édition de la résidence en milieu collégial, pour laquelle une artiste était invitée à réaliser une œuvre *in situ* permanente en interaction avec la communauté étudiante au Cégep François-Xavier-Garneau, à Québec. Également pour la deuxième année, nous avons accueilli une 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. Ces rééditions illustrent par leur pérennité notre volonté de poursuivre ces avenues riches en possibilités pour les artistes d'ici et d'ailleurs. Enfin, la tenue de l'événement collectif *Sur les toits* en septembre 2001 a incité le public à faire l'expérience d'un contexte inhabituel de diffusion artistique, les toits de la basse-ville de Québec.

Le Bulletin 27 rend compte de cette diversité. Hormis l'événement *Sur les toits* qui bénéficiera d'une publication spéciale, nous sommes heureux de vous présenter ici une série d'essais sur l'ensemble des œuvres réalisées en résidence au cours de l'année 2001 ; dix projets *in situ*, soit en galerie, en milieu collégial ou encore sur le Web, ont été menés à terme. Les œuvres en ligne ont été produites dans le cadre d'une proposition singulière : offrir à des artistes la possibilité de resituer leur recherche artistique par l'investissement d'un nouveau lieu, le cyberspace. En effet, les artistes en résidence au Laboratoire de création sur le Web en 2001 expérimentaient pour la première fois ce contexte de création.

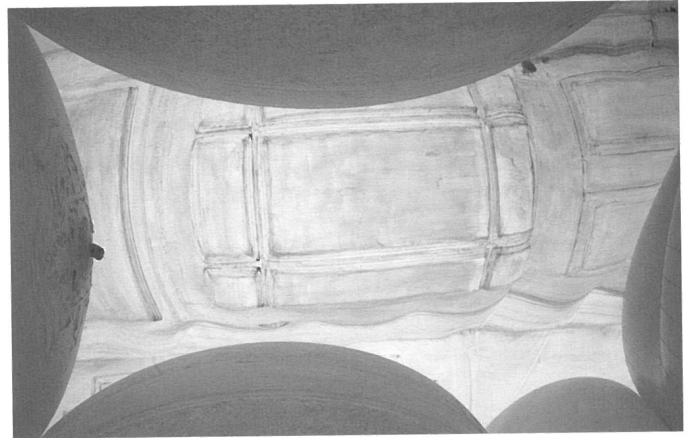
C'est donc sous le signe des multiples possibles que nous vous proposons cette vingt-septième livraison du Bulletin. Bonne lecture.

VIVIANE PARADIS

Inside Out

Ana Rewakowicz

du 15 janvier au 25 février 2001



Inside Out (détail), 2001, latex

Nous faisons bon ménage mon habit et moi. Il a pris tous mes plis, il ne me gêne en rien, il s'est moulé sur mes difformités, il est complaisant à tous mes mouvements, je ne le sens que parce qu'il me tient chaud.

Victor Hugo, *Les Misérables*.

Mai 1999 : un hôtel déserté de Montréal allait être détruit.

Dans l'imminence de sa disparition, sur une brève durée de 48 heures, ses chambres, ses douches et ses toilettes avaient été transformées par les actions et les installations *in situ* d'une dizaine d'artistes.

La chambre occupée par Ana Rewakowicz était la chambre 206. Totalement vide, seuls ses murs avaient étrangement pris une texture charnelle par leur couleur chair où se dessinait l'aspect illusoire du grain de la peau et de ses pores. L'espace dégageait une présence corporelle fortement enveloppante dont la chaleur prégnante était accentuée par une polyphonie de voix qui nous murmuraient, en soupirs sensuels, des mots d'amour et de haine : « I love you, I hate you, stay close to me... »

L'enveloppement, la carnation, la nature corporelle de l'espace travaillé comme une seconde peau tel un espace pénétrable, sa dimension fortement sensorielle, tactile et auditive, la mémoire du lieu, la présence d'une absence me semblent également sous-tendre cette autre proposition *in situ* d'Ana Rewakowicz à LA CHAMBRE BLANCHE intitulée *Inside Out*.

D'une chambre à l'autre, Ana Rewakowicz, par une réexpérimentation constante de ses propres solutions plastiques, tend à donner à son travail une évidente valeur procédurale qui est cette perpétuelle transmission d'éléments syntaxiques en vue de leur éventuelle transformation. Si elle avait enduit les murs de la chambre d'hôtel d'une teinture à tissus capable de leur donner cette apparence de peau proche d'un effet de chair de poule, elle a ici utilisé un matériau dont elle avait déjà exploité la propriété particulière de pouvoir imiter à s'y méprendre la texture de la peau : le latex.

Outre cette qualité essentielle dans la mesure où la peau devient l'un des éléments récurrents de son vocabulaire visuel, tous les autres pouvoirs du latex semblent avoir été convoqués et expérimentés par l'artiste lors de sa résidence : sa double capacité à être moulé et à mouler, sa grande finesse de reproduction dans la prise d'empreinte, en particulier sur des supports légèrement absorbants tels que le plâtre, sa malléabilité, son élasticité, sa légèreté et enfin sa capacité à être utilisé comme élément de base, un lé de tissu, pour la confection de vêtements.

Le latex dans l'œuvre d'Ana Rewakowicz est proche de ce que Georges Didi Huberman appelle « la matière rose » dans l'œuvre de Marcel Duchamp, soit « celle – tactile et sans doute érotique de la peau ou des muqueuses, mais aussi du caoutchouc, de la résine à mouler ou de la pellicule de galvanisation [...] ». La matière rose, ajoute-t-il, c'est ce qui donnerait à une apparition la possibilité d'exister comme

image tactile et comme processus d'emprise, c'est ce qui donnerait à un objet hautement formel sa possibilité d'incarnation »¹.

Cette matière rose prend chez Ana Rewakowicz une ampleur particulière : au delà d'une image tactile, l'incarnation s'actualise dans l'espace, dans une construction pénétrable et malléable, une pièce gonflable, qui s'apparente, dans sa conception et sa réalisation à un habit, comme si l'homme était entouré de plusieurs peaux qui s'envelopperaient les unes dans les autres et qu'alors le vêtement prendrait de l'ampleur pour devenir une enveloppe plus grande, une pièce, un abri... Sa proposition explore en fait l'idée du vêtement comme « sculpture d'expérience » telle que l'entendait Louise Bourgeois : « [...] une sculpture réalisée en deux temps. La première étape étant celle du projet de réalisation, la seconde étant celle de son usage : une sorte de sculpture qui serait réalisée de l'intérieur vers l'extérieur par le fait de la porter, d'en sentir le poids, de lui imprimer les contours et les odeurs du corps »². Il faut alors souligner les parentés procédurales entre la construction de la pièce centrale de son installation et celle d'un habit. Proche des techniques textiles, elle comporte en effet les étapes suivantes :

- la fabrication du tissu et son impression : soit le tissu de latex. D'abord liquide, il est appliqué au pinceau sur les murs, le plafond et le sol d'une pièce selon la technique dite de l'estampage pour en prendre l'empreinte. En séchant il en fossilise les marques physiques (la texture

du plancher, les moulures de plâtre, la poignée de la porte, les fissures dans le mur) qui se transforment en autant de motifs imprimés sur la surface du latex devenu une pièce de tissu prête à être travaillée ;

- le dessin d'un patron en vue de la forme à créer ;
- le découpage des différentes pièces du patron ;
- leur assemblage par collage plutôt que par couture.

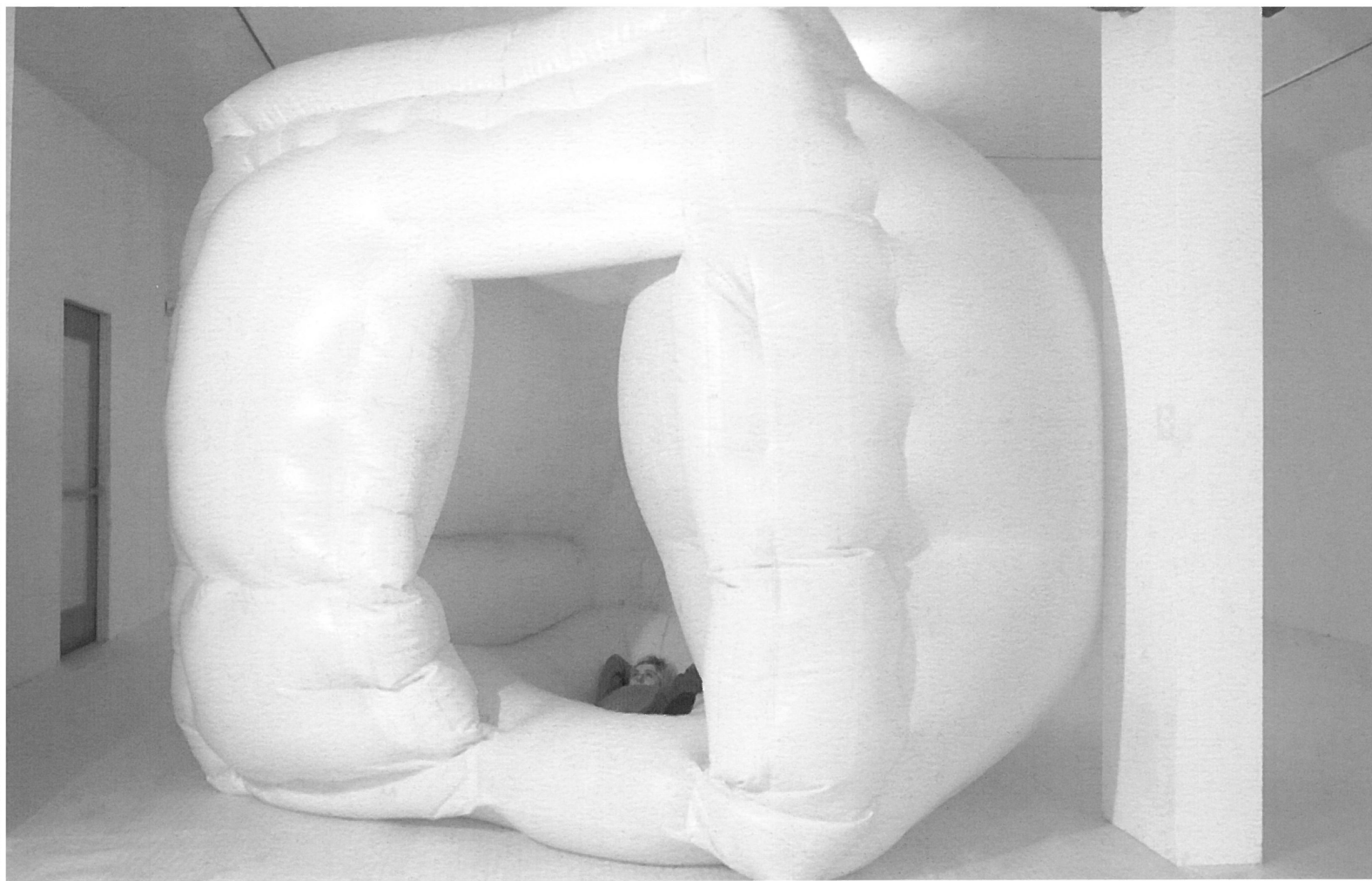
Au bout de la chaîne opératoire, l'artiste obtient une forme, une matrice qu'elle remplit d'air pour en faire une pièce gonflée qui, tout en faisant songer aux *Moules mâlcs* de Duchamp, ces mannequins remplis de gaz, évoque peut-être davantage *Les Enflures* de Gilles Touyard. Or, à la différence de celles-ci qui demeurent la reproduction d'images sous forme d'objets gonflés, la pièce d'Ana

Rewakowicz, vidée de son air, peut être portée sur soi en un grand drapé, une grande étoffe (comme le montrent les photographies de l'installation), alors que, remplie d'air, elle peut être « habitée » et moulée à son tour par la pression et le poids des corps qui la pénètrent. Il s'agit bien de « la sculpture d'expérience » envisagée par Louise Bourgeois pour définir le vêtement, mais construite d'une façon amplifiée, un peu comme lorsqu'on parle en dessin d'un trait grossi ou appuyé ; elle pose concrètement, par une participation corporelle du spectateur, la question de savoir si le corps sculpte le vêtement ou bien le contraire, question qui avait également intéressé Marcel Duchamp : « Le fait de porter le pantalon, disait-il, le port du pantalon est comparable à l'exécution manuelle d'une sculpture originale. Avec en plus, un renversement technique : en portant le pantalon la jambe travaille comme la main du sculpteur et produit un moule (au lieu d'un moulage) et un moule en étoffe qui s'exprime en plis »³.

Ce n'est cependant que sur le mode de l'éphémère que l'artiste nous fait vivre l'expérience amplifiée du port de l'habit : autant le latex épouse les formes du corps qui le pénètre comme un vêtement moule les plis d'un corps qui le porte, autant il reprend aussi vite sa forme initiale dès que l'on sort de la pièce gonflée... Cependant, l'instant de ce contact pénétrant (comme la main dans le gant de caoutchouc, la tétine de latex dans la bouche ou le pénis dans le préservatif) le spectateur-acteur perçoit la pression et le poids de son corps qui sculptent intérieurement un moule à sa mesure. C'est l'expérience de l'oiseau qui construit son nid comme le décrit Bachelard : « L'outil, réellement, c'est le corps de l'oiseau lui-même, sa poitrine dont il presse et serre les matériaux jusqu'à les rendre dociles, les mêler, les assujettir, à l'œuvre générale [...] maison construite par le corps, pour le corps, prenant sa forme par l'intérieur, comme une coquille, dans une intimité qui travaille physiquement.

Inside Out (détail), 2001, impressions laser





Inside Out (vue partielle), 2001, latex

[...] Au-dedans, l'instrument qui impose au nid la forme circulaire n'est autre chose que le corps de l'oiseau. C'est en se tournant constamment et en refoulant le mur de tous côtés qu'il arrive à former ce cercle »⁴.

Construction nomade dans la mesure où elle peut être déplacée, démontée et remontée très rapidement, la pièce gonflée d'Ana Rewakowicz, si elle s'apparente aux architectures gonflables pour sans-abri des plasticiens Jonathan Rakowitz et Martin Ruiz de Azua, n'en partage cependant pas les dimensions utopique, politique et sociale. Son horizon me semble autre ; il serait plus juste de rapprocher sa démarche de celle de la grande artiste brésilienne Lygia Clark, qui fut dès 1960 l'une des pionnières de ce que la terminologie nommait alors le *Part'Art* (art de participation). Opposée à la contemplation passive des œuvres et désireuse de (re)-susciter dans l'Autre des sensations élémentaires, telles que la conscience du corps et de l'environnement physique, Lygia Clark proposait des environnements comme *La maison est le corps* ou *Tunnels*, structures de plastique souple ou de tissu où les spectateurs-acteurs se perdaient, ressentant collectivement les gestes et les mouvements de chacun. À partir de 1966, elle créa les *vêtements perceptifs*, vêtements collectifs ou individuels, qui conditionnaient les mouvements des participants pour les aider à redécouvrir leurs gestes, leur corps, méca-

nisés par l'habitude et les conditionnements de la vie moderne.

Dans *Inside Out*, le lien est manifeste entre la construction d'Ana Rewakowicz pour le corps et par le corps et cette idée de Lygia Clark « d'objectiver nos réactions physiques »⁵ pour « nous faire expérimenter comme étant hors de nous les réactions complexes, multiples et indécises de notre corps »⁶. En proposant l'expérience sensorielle de l'habit-habitat comme « sculpture d'expérience », Ana Rewakowicz affirme à son tour le corps comme ultime mesure de l'homme contemporain ; il s'en dégage également une certaine dimension poétique qui témoigne de la polysémie de son œuvre.

Comme le poète Rainer Maria Rilke dans ses vers, « Maison, pan de prairie, ô lumière du soir / Soudain vous acquérez presque une face humaine / Vous êtes près de nous embrassants, embrassés », Ana Rewakowicz n'est-elle pas aussi ce rêveur de refuge qui songe à la hutte, au nid, à des coins où il pourrait se blottir comme un animal en son trou ? N'est-ce pas le rêve d'un nid à notre corps, feutré à notre mesure, d'une enveloppe corporelle où, en chaque lieu, en chaque instant, l'on pourrait s'envelopper et se réchauffer ? Seconde peau qui porterait en elle la mémoire d'un lieu oublié, l'empreinte d'un lieu disparu ou lointain, et révélerait notre exil perpétuel par cette collision d'un là

et d'un non-là, d'un ici et d'un ailleurs, d'un contact et d'une absence : « C'est comme être sur une île temporaire, nous confie-t-elle. La sensation de n'être ni ici, ni là-bas me calme. C'est une suspension, une sensation d'étiement, une portée en directions opposées qui crée un pont sur lequel les moments s'aperçoivent »⁷.

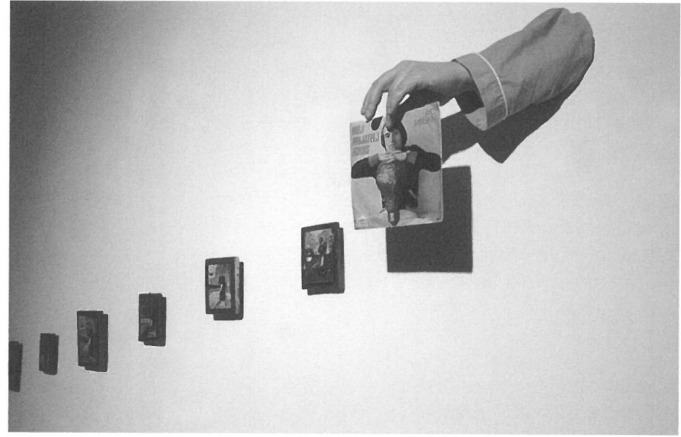
MARIETTE BOUILLET-CHALEM

1. Georges Didi Huberman. *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 118.
2. Louise Bourgeois, citée dans *Louise Bourgeois, sculptures, environnements, dessins. 1938-1995*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, Éditions de la Tempête/Paris-Musées, 1995.
3. Marcel Duchamp, cité par Georges Didi Huberman dans *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 145.
4. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, Collection « Quadrige », 1957, p. 86.
5. Jean Clay, « Lygia Clark, fusion généralisée », *ART PRESS*, n° 174, p. 39.
6. *Idem*.
7. Traduction libre d'une citation d'Ana Rewakowicz, dans sa vidéo *Road Melancholia*, 1998.

Mini Plus

Stanisa Dautovic Branislav Petric

du 12 mars au 22 avril 2001



Mini Plus (performance lors du vernissage), 2001

L'exposition des visages

Ils sont artistes, slaves et voyageurs. Ils ont connu la guerre. Ils veulent revoir les images que l'Occident se propose depuis qu'il s'est inventé une identité et une différence en fondant les limites de ses frontières, tant matérielles que métaphysiques.

Avec *Mini Plus*, Stanisa Dautovic et Branislav Petric nous donnent à voir une série de sites intégrés par le lieu clos de la galerie. Chacun de ces sites est une révélation parcellaire d'un ensemble qui nous apparaîtra au départ décousu. Beaucoup d'images nous sont montrées. Des miniatures, des diapositives, des photos de postures, des reproductions de tableaux, des icônes, des pochettes de disques des années soixante, des vidéos.

Mini Plus emprunte son titre à celui de la chanson écrite par Jacques Lanzmann pour Jacques Dutronc. Le titre a été choisi car il s'agit d'une « phrase iconique » puisqu'il signifie la même chose dans plusieurs langues et que, bien qu'associé par les besoins du slogan à une supposée modernité dont l'expression est dominée par les références continues à l'anglophonie régnante, il est formé de deux mots latins qui se sont installés dans les langues diverses au cours des siècles depuis l'Empire romain. Dans leur projet initial, les artistes ont désiré aussi dénoncer le devancement de la quantité sur la qualité en art contemporain. *Mini Plus* apparaîtrait ainsi comme la revendication d'une certaine forme d'art qui aurait pour force ses idées et non ses moyens.

Sur un premier mur, des icônes miniatures portatives, peintes à l'huile, sont alignées et suggèrent l'intimité. Il s'établit un rapport de proximité avec les visiteurs obligés de se rapprocher afin de saisir le sens de ce qui est montré. En nous y initiant, cela accompagne le questionnement incessant, pour ces artistes, de l'iconicité comme trace de connaissance et d'identité. Ces icônes sont des œuvres artisanales qui appartiennent à la collection personnelle des artistes. Elles composent une sorte d'entrée en matière. À leur droite, un trou que Stanisa Dautovic utilisa pour une performance lors du vernissage. Au terme de l'alignement des icônes, à travers le mur de la galerie, il aura passé son bras en laissant pendre, tout au long de l'inauguration, une pochette de disque. L'opposition, de la représentation de l'icône commerciale fondant le *star system* et de la petite icône artisanale, établit dès l'entrée le propos des artistes qui désirent justement confronter les notions entourant le caractère référentiel des images, entre cette série de petites icônes humbles mais chargées de sens historique, culturel et religieux, et cette icône moderne de la représentation d'une vedette sur la pochette du disque, représentation déjà datée car il s'agit d'une photo des années soixante, qui possède elle-même tout un lot d'héritages référentiels dont certains découlent du caractère intrinsèque de toute icône depuis l'Antiquité.

À l'autre bout du bras, caché par la paroi, l'artiste demeura assis dans un fauteuil. Il regarda la télévision toute la soirée, hors des étiquettes du « rituel de la réception », flottant

sur le flot des images qui circulent dans l'oubli. Sa présence de sémaphore tenant l'icône oubliée venue d'un palmarès suranné, conjuguée à son retrait où il s'est déguisé en avachi téléphage brisant le protocole de l'artiste mondain qui reçoit ses invités, semblait nous dire : « Regardez cette image, elle vaut bien la perception superficielle d'un artiste que vous avez, habituellement, le temps d'un vernissage ! Buvez à ma santé. »

Après que nous avons passé le cap du mur des icônes miniatures, s'ouvre à notre gauche une salle où deux bandes vidéo sont projetées. Sur le mur du fond, une image mouvante en noir et blanc est composée à partir du *morphing* en boucle du visage d'un ami, Darko Vasiljevic, dont les grimaces tout autant comiques qu'inquiétantes, tirées de jeux produits avec un photomaton, se succèdent en transitions continues. Sur le mur de côté, ce sont des icônes byzantines de saint Nicolas qui subissent le même traitement. Les expressions figées du portrait selon des canons imposés depuis des siècles, n'ont pour bagage de changement que l'ordonnement de leurs lignes, de leurs textures et de leurs couleurs.

Sur ces deux projections, entre deux réalités fixes, entre deux figures, entre deux positions de visage qui muent en mutant d'un trait sur l'autre en mouvements semblables à ceux d'un film, se juxtapose une nouvelle représentation qui vient de cette transition d'un entre deux. Intervient donc cette « interfaces » au sens strict du terme, comme en suspens dans le vide du sens et de l'intention

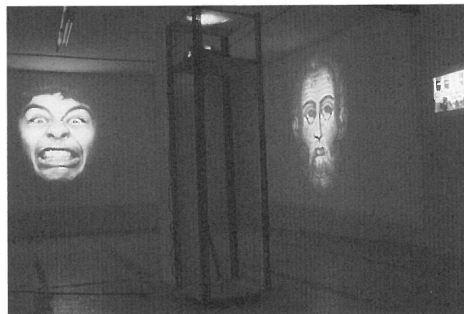
transitoire de l'icône, cette correspondance picturale du dogme médiatisé et que l'on ne pouvait remettre en question car son message nous dominait en nous aliénant d'un mystère dont on nous aurait dit toujours qu'il serait révélé aux plus obéissants et aux courbés croyants impotents pour la rémission toujours remise à plus tard des péchés ; en bref, à ceux qui acceptent l'immobilité qu'on leur impose. En la rendant cinématique, on lui refuse le hiératisme qui a fait sa grandeur, on la débauche. On la désacralise. Mais n'est-ce pas à une autre fascination que l'on nous condamne ?

Aux abords de cela, sont projetées deux reproductions de tableaux de Ilya Repine, le peintre néoclassique russe, ancêtre « officiel » du réalisme socialiste, celui des formes hiératiques renouvelées. Elles sont placées comme en contrepoint, comme en déphasage. Pourtant, ces tableaux ont fixé le mouvement. Le premier montre les visages des cosaques Zaporogues écrivant au Sultan pour le narguer et le défier, sont hilares. L'autre présente l'assemblée des notables russes venant instituer un empire. Paradoxalement, ce n'est plus ici de représentation qu'il s'agit mais d'histoire. Il s'agit bien du partage du monde slave ou de la conformation historique de l'Europe centrale, véritable forge des zones d'influence à l'origine de récents conflits, et génératrice de guerres depuis plus d'un siècle. Les artistes ont intégré cela à leur déploiement d'images afin de souligner que le Sommet des (Amnésiques) Amériques, qui a eu lieu à Québec à la fin de leur exposition, n'est pas le premier partage du monde par les puissants au détriment des populations, ni le dernier.

Juste à côté se trouvent des images projetées sur un autre mur couvert de plusieurs diapositives en rotation continue.

Des images d'albums de famille parlent de la mémoire intime rendue publique par leur exposition. Espérances de la représentation réappropriée par l'univers familial confronté à la perte, comme toute société dont il est la base. Les photos utilisées dans ce cadre forment l'identité historique et généalogique depuis la fin du XIX^e siècle. Ces représentations sont en quelque sorte la ré-appropriation d'un pouvoir, celui de la représentation de soi.

Pourtant, cette liberté, aussi mince soit-elle, n'aura pas empêché les guerres et le déclinement par filiation et descendance. On leur expose ici des images de pierres tombales venues de Yougoslavie. Oui, ils ont bien vécu,



Mini Plus (vue partielle), 2001, projections diapo et vidéo

ces anciens vivants que l'on affiche sur leur petit mausolée de pierre droite, seule trace représentative de leur passage sur terre. Les artistes y ont mis de nombreuses photos de militaires. Une certaine émotion se détache de cela. Une émotion qui vient nous chercher par-delà notre position d'ennemis conditionnés par nos médias locaux à la vue courte.

D'autres diapositives se juxtaposent, images québécoises de corrections posturales des années soixante. Étonnamment, ces images sont les plus susceptibles de nous faire penser au réalisme socialiste. Avec ce recyclage, les artistes intègrent des représentations du pays hôte, et d'un passé récent de sa société. Ils établissent ainsi un parallèle avec les représentations iconiques datées du *star system* yougoslave comme pour nous dire la proximité des conditionnements et des modes, et la parenté de notre rapport à l'image, de notre fascination.

Les pochettes de disques yougoslaves des années soixante sont projetées en rafale ; des collections de bibelots représentant des animaux aussi, sur une surface adjacente du même mur. Ces images rabattent le sens futile des images que l'on nous propose. Images de sauvegarde, d'un oubli de morts vivants. Ces parties se détachent facilement et s'opposent. Pourtant, l'accumulation qui les guide, relayée elle-même par des images d'exhibitionnistes du monde entier qui se travestissent en vampires balkaniques sur le Web, prétend à une critique intrinsèque du « vouloir tout posséder ». C'est le syndrome du collectionneur qui est ici l'objet d'une charge. Le collectionneur, celui qui accumule à n'en plus finir, reléguant les vies passées, actuelles ou futures au statut de statues. Le vampire est bien là, nivelant toute prétention au changement et à la révélation individuelle. Exposer ainsi des collections est aussi jeter les bases d'une critique de toute tentative de

domination du monde et des catégories qu'elle impose, véritable jugement de mort sur des réalités qu'elle ne peut classer, qu'elle ne pourra jamais comprendre.

Dans ce cabinet de collections, l'icône est au cœur d'une attaque systématique de la notion même d'exposition et renvoie au caractère éminemment dominateur et autoritaire que nous entretenons dans notre rapport acquis à l'image, véritable violence symbolique sur laquelle s'est construite notre civilisation proclamée telle. Depuis l'Antiquité, le bébé que l'on expose est soumis au regard de Zeus, de Dieu, d'Odin ou de grand-maman, et son destin, déjà, lui échappe. Il est soumis à des notions qui le domineront toute sa vie sans qu'il puisse en avoir conscience au départ. Tous les choix qu'il pourra opérer par la suite ne seront que des réajustements de défense à partir de cette intégration, originelle et forcée, à des notions identitaires qui le rendent conforme au projet social qui l'a conçu. Il est ainsi paramétré : « prévu », pour reprendre la formule sartrienne.

Il est exposé car plus tard, inversement, il sera condamné à regarder les images d'un pouvoir qu'on lui imposera et qui guideront ses affects sociaux. Certaines cultures liturgiques dont la nôtre et l'orthodoxe, dans laquelle Dautovic et Petric ont grandi, ont forgé une représentation de l'image en imposant le hiératisme, l'immobilité sacrale, l'insensibilité supérieure du seigneur terrestre, du seigneur divin ou de son intercesseur papa-royal-pape-papal. De la même façon, mimant la religion des pauvres, les responsables du « réalisme socialiste » ont imposé un style d'images directement inspiré des icônes religieuses, par leur hiératisme au sourire sans drame ou par leur représentation systématique d'êtres épanouis ou ayant connu la rédemption par le communisme. Mais, au moment où l'être humain qui consomme est devenu pour lui-même la référence/révérence ultime, le Dieu de l'icône est devenu protéiforme. Il se vend et, à ce jeu-là, les fantômes valent plus que les vivants.

FABRICE MONTAL

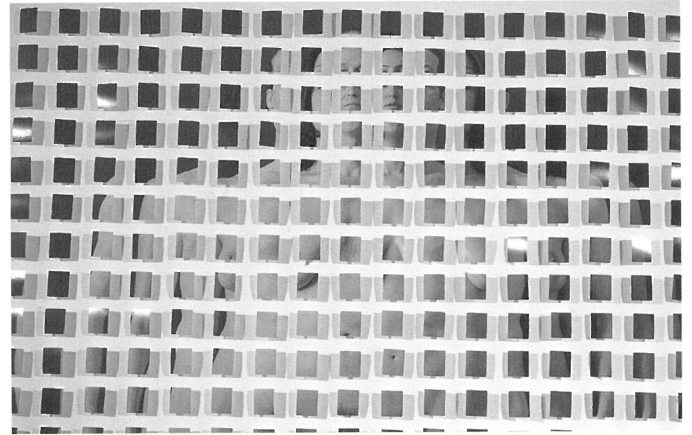


Mini Plus (vue partielle), 2001, projections diapo

What's new in my new continent? (continent = body)

Anton Roca

du 7 mai au 17 juin 2001



What's new in my new continent? (continent = body) (détail), 2001, photographies

LISANNE NADEAU

Anton, nous sommes à la fin d'une résidence qui fut aussi une prise de contact avec un nouveau continent, un nouveau pays à découvrir. Il ne s'agissait pas uniquement de réaliser une œuvre sur place, mais également de vivre une expérience. Depuis une quinzaine d'années, tu as réalisé des actions où le corps est intervenu d'une manière très affirmée. Pourquoi as-tu introduit le corps, comme médium, dans un travail qui à l'origine était entre autres très lié à la picturalité?

Anton Roca

*Vous m'avez donné l'occasion de venir sur un nouveau continent pour vivre une expérience nouvelle. À la base, il y a certaines questions que je me posais avant de venir et certaines autres qui se sont posées pendant la traversée. J'ai fait le voyage en bateau afin d'avoir une condition de temps dilaté. C'est l'idée du voyage comme expérience, par laquelle j'ai mis en forme tout mon projet. J'y ai trouvé des réponses à une question exprimée avant la résidence, comme idée de projet : *What's new in my new continent?* C'est un double sens, avec l'idée du continent géographique et l'idée de contenant : le corps qui contient quelque chose. Dans toutes les cultures le corps physique c'est le continent d'une autre chose, l'âme, une vie supérieure ou en devenir... La chose nouvelle que j'ai exprimée, je crois, c'est que pour ce corps se présente une possibilité nouvelle qui*

est la compénétration. Il peut contenir tout à la fois deux réalités opposées. On pense à la grande photographie avec l'homme et la femme qui occupent le même espace, interreliés dans cette mosaïque comme une réalité unique.

LN Revenons à cette expérience que tu as vécue dans l'intimité, dans la solitude, ce trajet en bateau. Déjà, en 85 ou 86, tu présentais en public ou en solitaire des gestes d'art qu'on peut appeler « performances » ou « actions » selon le point de vue où l'on se place.

AR Moi je suis autodidacte. Mon approche de l'art a été très intuitive. Ma formation a été de faire par moi-même un parcours expérimental, en explorant la diversité de l'art contemporain. Or lorsque je suis arrivé à la performance, cela s'est fait à travers Fluxus. Mais ce n'était pas mon langage. Là, le corps est encore une sorte de matière. On peut la transformer, mais c'est une transformation superficielle. C'est pour ça que mes performances sont devenues par la suite des situations individuelles, très intimes.

LN Tu as cessé de faire des actions publiques pour en arriver à une transformation plus essentielle?

AR Il y a l'idée de la transformation par le corps. Non pas montrer le corps en public, mais créer plutôt une distance avec l'action que je pose. La raison fondamentale pour laquelle je fais de l'art c'est que c'est pour

moi un moyen de grandir spirituellement. J'avais donc besoin de créer une forme de protection puisque c'est, pour moi, un moment sacré. Ce que je montre, ce n'est pas le corps qui agit, mais c'est le résultat de cette action à travers la documentation. Je montre aussi le résultat de la réflexion qui a cours pendant cette action. Par exemple, j'ai fait une action où j'ai mis mes pieds dans la terre pendant trois heures devant un arbre... C'était en 1993 et cela s'appelait *Movimento interiore*. Je restais complètement nu, les pieds dans la terre devant cet arbre qui a peut-être dix fois mon âge. Dans cette situation, j'ai renoncé à la capacité de déplacement et j'ai perçu qu'il y avait dans mon corps une sorte de mouvement intérieur en synergie avec le mouvement de l'arbre. Un mouvement qu'on peut qualifier de physique ou biologique et qui est celui du sang dans mon corps et celui du sang de l'arbre, de la sève. Il y a un mouvement de la vie, de la vie intérieure. Par la suite, j'ai fait une action, publique cette fois, mais ce n'est pas moi qui ai fait l'action, c'est le public. Je l'ai invité un an plus tard à une rencontre. Les gens sont venus et j'ai expliqué ce que j'avais vécu un an auparavant devant l'arbre. Je demandais tranquillement si les gens voulaient me donner leurs pieds pour cette action. C'est le renoncement au mouvement pour trouver le mouvement intérieur. Alors les gens venaient sur la scène et je prenais une photographie de leurs pieds, en leur donnant également un reçu : « Reçu les pieds de telle

personne... ». Par la suite, avec tous ces pieds, j'ai fait une installation de 80 mètres de longueur et 30 centimètres de hauteur. Un fil continu, une ligne de pieds, une séquence photographique, un an après.

LN Il semble y avoir une très grande harmonie entre d'une part des actions tout à fait éphémères qui sont de l'ordre de l'expérience et d'autre part des objets qui entrent dans le domaine de l'esthétique et qui ont une certaine permanence.

AR Ce que je cherche, c'est une harmonie de relation dans tout ce que je fais. Dans l'installation ici, il y a une relation entre la structure en bois et la photographie qui est donnée par la mesure d'un équilibre naturel. Si tu observes, tu trouves que le petit carré de la photographie est de la même dimension que la lettre découpée dans le mur...

LN Donc il y a un souci au niveau de la forme, mais le propos dépasse radicalement une recherche sur le médium. On ne peut pas t'identifier à un médium ou à une discipline, puisque tu as même utilisé la musique, mais il y a quand même un fil conducteur très fort, c'est cette recherche sur l'identité. On a commencé à l'aborder avec la question du corps. Lorsque tu parlais de la performance avec l'arbre, j'ai tout de suite vu un lien avec la résidence que tu as réalisée ici car ce lien avec les éléments, le végétal, l'animal, vient aussi d'une volonté de vivre des expériences de déplacement par rapport à l'idée d'une suprématie de l'humain.

AR Le corps devient une forme même de recherche et non pas de représentation. C'est une matière, mais de la même manière que le son est une matière. On ne prend pas le son, mais on l'écoute. Le son occupe un espace. L'utilisation de mon corps se fait dans cette direction.

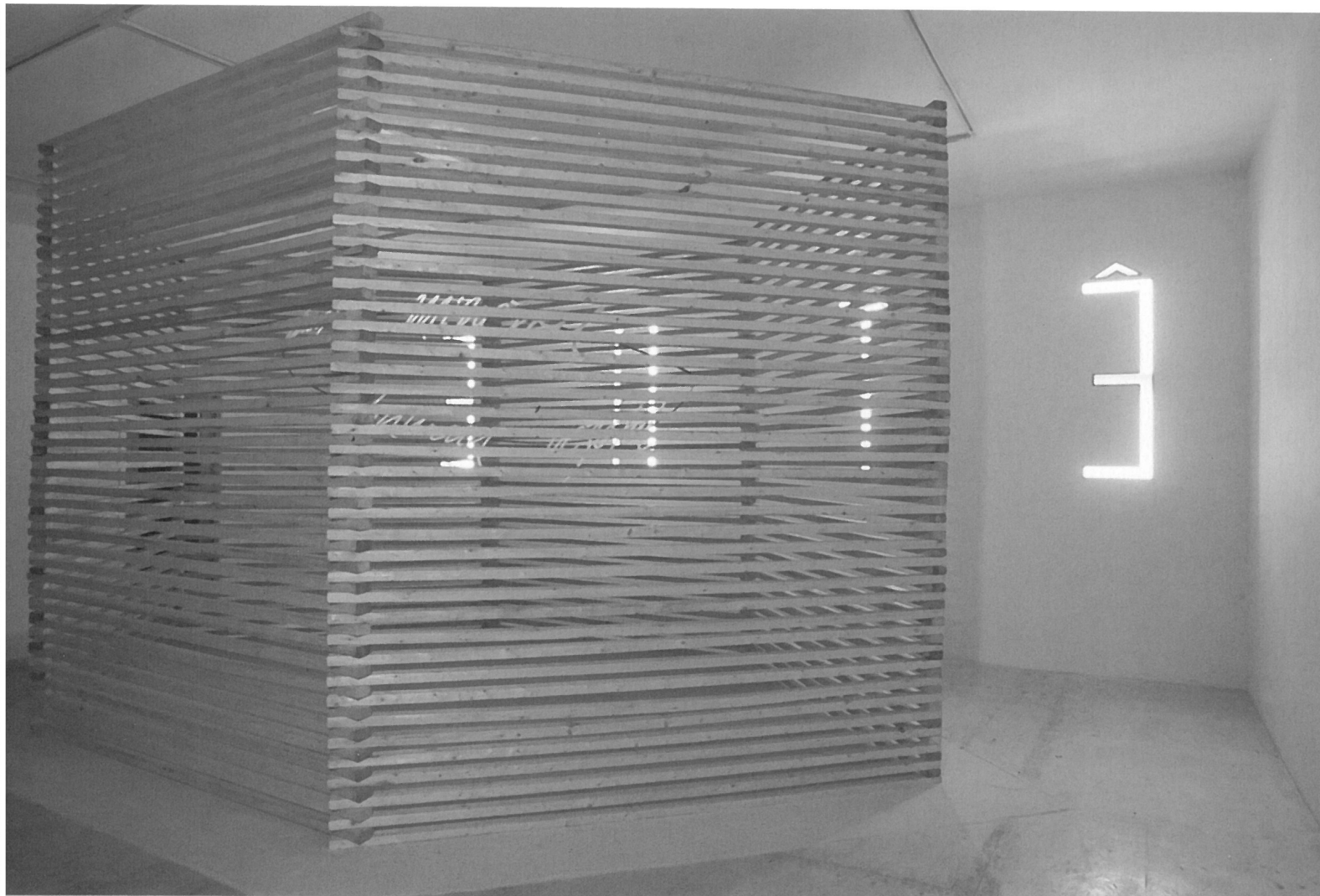
LN C'est un corps anonyme ?

AR Oui, c'est une matière que j'ai à ma disposition. Non pas pour montrer ce corps, mais pour montrer ce qu'il a vécu.

LN Et on rejoint l'idée du fragment qui, dans ta production, est un élément extrêmement important.

AR L'installation ici est en continuité avec une recherche qui a commencé il y a trois ans et qui a donné lieu à différentes propositions sur l'idée du corps. J'ai commencé avec l'idée de la perception à travers les sens. C'est-à-dire les cinq sens plus le « sens commun », en italien on dit *il senso comune*, c'est l'idée d'avoir du jugement, quelque chose qui ne s'exprime pas à travers les yeux, la bouche... Après j'ai fait un travail sur les canons, une recherche sur le rapport au corps dans différentes cultures, les canons égyptiens, de Leonardo da Vinci, de Le Corbusier et même les canons des cultures africaines,

What's new in my new continent? (continent = body) (vue partielle), 2001, bois, métal, carton-plume, sable de silice



amérindiennes et aborigènes. J'ai amorcé une réflexion et je propose une idée de canon pour le troisième millénaire, qui est l'idée du corps fragmenté. Oui, nous connaissons le corps comme il est composé, mais on va le décomposer pour permettre le vide, un espace physique où on peut rencontrer l'autre. C'est pour ça que j'utilise des corps coupés et que je mets des espaces à l'intérieur de cette photographie.

LN *Et l'autre, c'est en l'occurrence la femme.*

AR Oui, c'est une réponse à la question : « Quelle distance y a-t-il entre les deux continents ? ». Moi, en tant qu'être masculin, je suis le vieux continent et le nouveau c'est la femme. C'est-à-dire la nouvelle dimension de moi-même. Mais quand je dis moi-même, ce n'est pas dans une relation très personnelle. Par « moi-même », je veux dire « mon corps », mais je pourrais dire, de manière impersonnelle, le « corps-même ». J'ai utilisé cette fragmentation pour avoir la possibilité de déplacer ces fragments et de recomposer l'idée du corps comme je crois qu'il peut être. C'est un corps qui nous appartient dans la pensée, dans la morale, dans la philosophie, une possibilité d'être différent, une possibilité d'ouverture à d'autres dimensions, même différentes. Je peux atteindre la dimension féminine de moi-même.

LN *Au-delà de la métaphore d'une terre inconnue et de la femme, l'Amérique représente un premier voyage. Quel regard poses-tu sur ce nouveau continent ? Tu es même allé visiter des populations autochtones... Et de quelle façon crois-tu que ce déplacement aura nourri cette recherche d'enrichissement personnel que tu vises ?*

AR Je suis parti en voulant réfléchir sur l'idée du voyage vers le nouveau continent comme il a été fait pendant six siècles. En 1492 arrivent les Européens et c'est le début d'un flux continu inspiré par la recherche du nouveau. Or on a reproduit les mêmes systèmes culturels, la même morale, la même religion qu'en Europe. L'homme occidental n'a pas été capable de créer cette interaction avec le nouveau, les autres, les gens qui habitaient ici. C'est peut-être une vision européenne très idéalisée, mais je pense que les Amérindiens sont le nouveau encore aujourd'hui. On a tenté de détruire le nouveau et, à la fin, on l'a mis dans une réserve. C'était pour moi très significatif d'y aller.

LN *Tu travailles avec des individus appartenant à des identités culturelles bien définies, donc tu tentes finalement d'avoir un regard dialectique entre cette affirmation de l'identité culturelle et ce désir d'être pénétré par la différence.*

AR Je suis moi-même catalan. Ce sont mes racines culturelles, mes origines, par lesquelles je suis porté à me raccorder avec d'autres artistes dont l'identité culturelle, comme tu dis, est bien définie, et on a fait une association qui s'appelle *Minores*. Elle est composée d'un poète touareg, d'un poète occitan, d'un poète de la Sardaigne, de moi qui suis catalan, et on tente d'ouvrir cette relation aux autres mineurs de la terre pour créer une sorte de communauté dans la communauté.

LN *Est-ce que tu donnes à ce geste une portée politique ?*

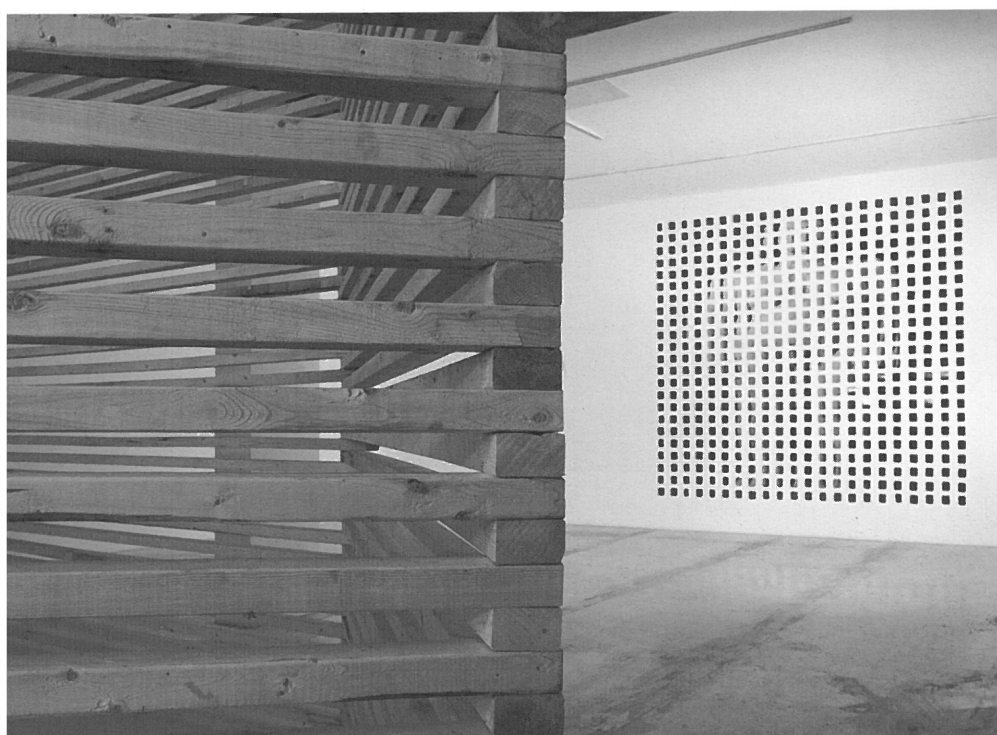
AR Non, c'est artistique.

LN *Et si on prend la définition du politique comme celle d'un geste public ?*

AR Alors, c'est ça. En tant que geste public, l'art est politique aussi. Mais je ne voudrais pas oublier le Québec, qui est, pour moi, une possibilité de relation avec une minorité. On y parle une langue, dans un territoire bien défini. Je pense que le Québec c'est une réalité qui va évoluer, il faut travailler encore pour trouver cette réalisation identitaire. Personne ne doit réprimer ce désir. Je ne sais pas moi-même comment faire pour être reconnu comme catalan, mais ce n'est pas une reconnaissance qui devient politique, uniquement en fonction d'un pays, d'une frontière. C'est une reconnaissance culturelle par laquelle je respecte ta condition et à partir de laquelle je peux travailler avec toi et échanger des expériences, communes ou différentes. J'ai un grand intérêt à établir une relation avec le Québec. Je viens de la Catalogne, l'Orient de l'Espagne, et j'arrive à l'Orient du Canada, le Québec. C'est-à-dire que je fais un voyage vers l'Occident et que je trouve ici l'Orient encore. C'est ça, c'est une recherche de *le affinità elettiva*, alors pour moi le Québec c'est une *affinità elettiva*.

Entrevue réalisée par LISANNE NADEAU
17 juin 2001

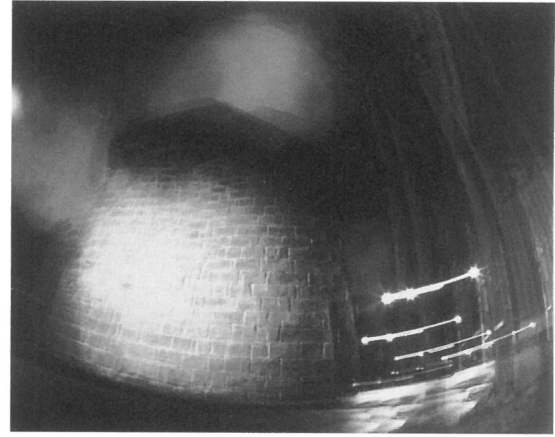
What's new in my new continent? (continent = body) (vue partielle), 2001, photographies, bois, métal, carton-plume, sable de silice



Islario

Laura Barrón

du 20 août au 23 septembre 2001



Islario (détail), 2001, photographie

Urbanicide

Pour Laura Barrón

La ville commence et ne se termine jamais. Sa biographie est celle du pas qui la traverse, du pas qui s'y arrête, le souvenir d'une ruine qui existe maintenant et n'existait pas auparavant, une ruine toujours sur le point d'exister.

La ville est la ruine de la ville qu'elle était demain.

Je regarde une pierre, cette pierre venue du sol, retournée au sol, étrangère. En elle tient toute la ville, avec son prestige, ses morceaux de sagesse et de clarté, ses actes manqués. La pierre tient toute dans mon poing, imperceptible, inchangée. Pierre et poing sont rassemblés dans un seul coup d'œil tel que... je cligne des yeux et l'histoire recommence de nouveau.

Cela fait à peine... et hier est pareil aux siècles passés. Cela fait à peine un moment, il y avait un édifice énorme, dans ce terrain vague où tient le ciel, quelques automobiles tranquilles et pas le moindre bout d'horizon. Je prends la pierre et la lance – dans le sens le plus figuré qui soit. Sa trajectoire est bidimensionnelle, elle se mesure en pieds carrés; les mètres cubes sont affaire de conscience, une mémoire intersticielle, une gymnastique de l'esprit afin de poursuivre le rêve d'une nuit à l'autre, pour ne pas tomber dans l'oubli de ce qui persiste.

On ne parcourt la ville que pour la laisser exister.

Je regarde le froid, la décantation de ses îles de vapeur, l'âme, peut-être, d'un royaume plus tangible que le givre qui blanchit ma peau. Un froid qui appartient davantage à l'espace qu'au temps, qui existe tout en ne se laissant ressentir par personne, qui tombe de son propre poids, et se laisse voir peut-être afin de pouvoir croire. Pour inspirer confiance et se donner un corps.

On ne parcourt la ville qu'afin de la porter sur son dos.

Je ferme les yeux et j'ouvre les mains, tachées d'augures et autres nitrates, d'anneaux qui empêchent de disparaître. Je quémande au bruit son souffle, à la tranquillité son éparpillement dans l'épars, aux formes le trait accéléré de l'arrière-plan contre leur corps, la transmigration persistante que la rétine consacre, si brève pourtant qu'elle n'est que fugue, perspective protéiforme et protectrice. J'envie au temps son laps et à la continuité son déroulement. Je les ouvre et reprends ma marche.

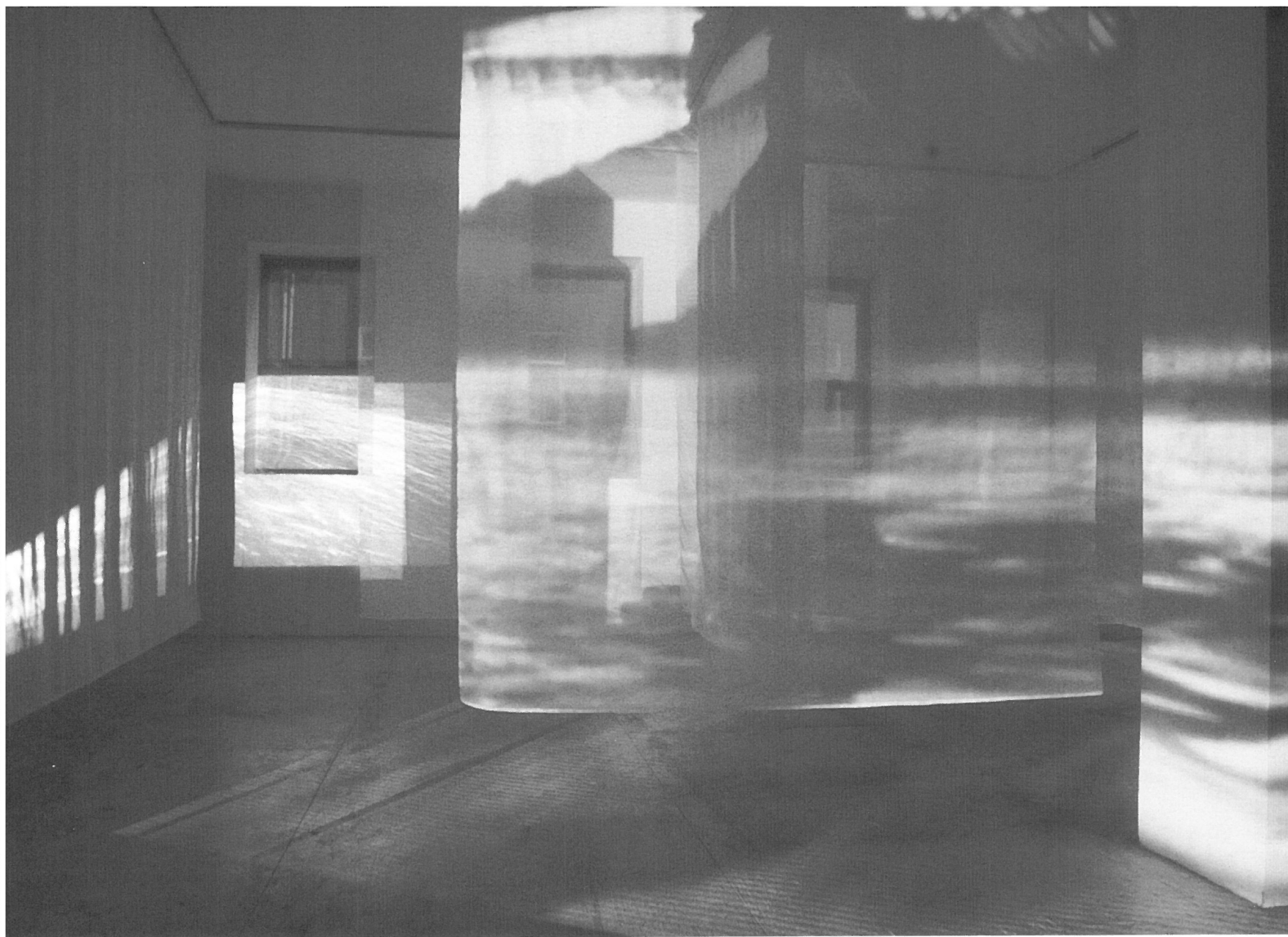
Je me tiens dans un lieu fuyant. Qui fuit comme tout se qui se trouve ici et là, depuis toujours. La ville se produit, au centre d'elle-même, à son rythme de diaphragme élastique, d'exhalation flexible, d'atmosphère qui, tout en étant, ne te laisse pas devenir. Je perds ma perspective, je tombe comme une graine, comme un os desséché. Je tombe. Il n'y a que le sol, qui est le début et la fin, et le ciel

qui est territoire, ici et maintenant; et je le touche puisqu'il n'a ni volume ni diamètre, et la sphère de tant d'espace est mon corps dans toute son urbanité: poussière et tempête.

Il n'y a pas d'espace au-delà d'ici. Il n'y a ni autre temps, ni autre lieu. Que le corps, toujours exposé; le monde, toujours en marche; le temps insaisissable – parce que toute capture est une feinte – et tout fuit, et cela fait longtemps que nous le répétons. Cela fait longtemps qu'il n'y a que le temps, le temps de soi: son passage dans l'éphémère, qui est un espace qui ne persiste et ne passe qu'ici.

Je regarde le vide laissé sur l'horizon par le passage du monde.

Ici, où filait une ligne, il n'y a plus que brume et métamorphose. Je ne regarde plus rien, puisque plus rien n'a suivi. La ville que l'on appelle monde ne se reflète pas dans un point, ne se divise ni en séquence, ni en ligne, ne se sépare ni d'un instant, ni d'un bout de soi. La ville ne cligne pas. Si je te disais: « S'il te plaît, ne t'arrête pas... » Tu me regarderais comme celui qui regarde une pierre, qui lance et rattrape la parabole de toute route, comme celui qui tourne sur lui-même sans jamais avoir le mal de mer parce que, au fond et dans sa forme, le monde entier tourne sur lui-même, tout se camoufle dans cette rotation et ne se recouvre que dans la fuite. Si je te disais, pour te laisser aller, en guise d'au revoir: « S'il te plaît, ne t'arrête pas... » Tu me regarderais, éloigné du



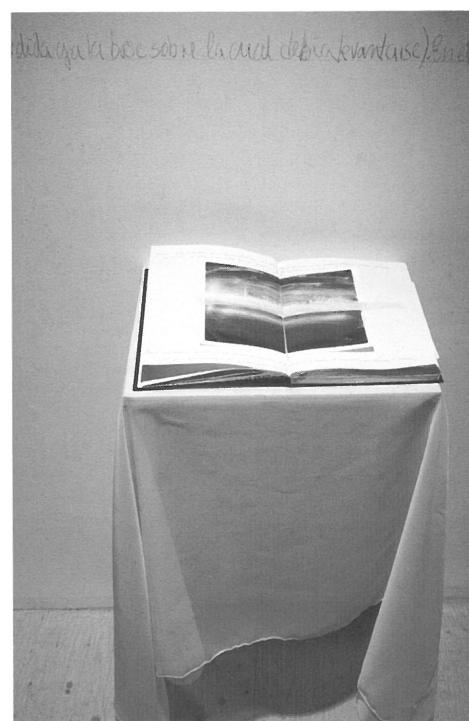
Islario (vue partielle), 2001, projections vidéo et diapo sur tissus

moment nécessaire à te remémorer la voix que tu entends encore pour l'avoir déjà entendue, et, en une grimace mémorable, tu me tournerais le dos : « Que pourrais-je faire d'autre ? »

Je regarde le monde, où se trouve ce qui s'y trouvait : le vent, l'eau et ses parages ; la ville, le sol et ses desseins. Je n'ai pas cessé, moi non plus, de tourner sur moi-même, d'être la ligne sur la courbure de l'horizon. Et parce qu'il n'y a aucune ligne dans le voyage, aucun horizon qui soit parallèle, pas d'objets dans l'espace et pas d'espace sans objet, je ferme à nouveau les yeux, je me fonds dans ce texte que j'ai tracé de mon corps dans sa séquence itinérante :

solitaire
sortilège.

ALEJANDRA BERNAL
Traduction réalisée par Nicolas Dickner

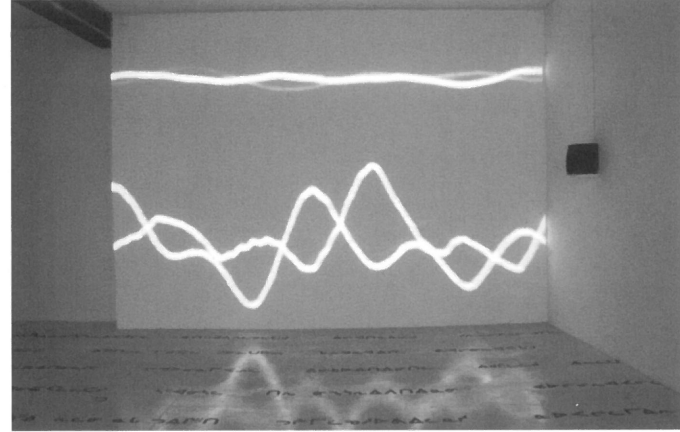


Islario (détail), 2001, livre d'artiste sur présentoir

Double Breath

Silvio Wolf

du 1^{er} octobre au 4 novembre 2001



Double Breath (vue partielle), 2001, projections vidéo, bande sonore, pellicule autocollante

Double Souffle

... Dans ma conception, la notion de respiration est le signe primaire de la vie autant que le signe d'une communication entre les hommes. Parler et respirer sont inséparables l'un de l'autre : la respiration unifie la nature des êtres humains autant que les paroles peuvent les séparer. Tout ce qui unit peut tout aussi bien séparer...

Ce texte a été écrit un an avant de commencer le projet en question à LA CHAMBRE BLANCHE et exprimait le concept fondamental que j'avais l'intention de développer *in situ*. Il s'est avéré riche de sens : sa valeur symbolique m'a conduit à travers la découverte et la reconnaissance des sources et des matériaux qui m'ont rendu capable d'amener mon travail à la vie.

Je suis très sensible aux questions de langage, en partie à cause de mes propres origines mélangées et de mon héritage culturel. Durant mes précédents voyages au Québec, je suis devenu conscient de la coexistence et de la dichotomie entre les héritages français et anglais, tant sur le plan du langage que sur celui de la culture. Graduellement, un troisième élément linguistique s'est imposé : l'inuktitut, la langue des premiers habitants du pays. J'ai senti que leur langue pouvait offrir le lien dont j'avais besoin pour enraciner mon projet dans le lieu, en en faisant un arbitre métaphorique et un centre de gravité pour le presque irréciliable dualisme entre les polarités française et anglaise.

À partir du tout premier jour de ma résidence à LA CHAMBRE BLANCHE, j'ai gardé l'espace de la galerie vide, pur, intact, presque virginal ; seules les pages de mon journal de bord se sont peu à peu ajoutées sur les murs, en même temps que ma grandissante collection quotidienne de mots.

J'ai recueilli et écrit des mots que j'ai entendus et lus dans les rues, les bars, les musées et les églises ; ils ont graduellement commencé à ressembler pour moi aux mots de deux individus vivant dans le même endroit mais parlant différemment, comme si leurs langages devenaient deux parties vitales du même corps.

J'ai cherché et trouvé une femme et un homme qui seraient en mesure de bien *réciter* ces mots pour moi. Les sessions d'enregistrement qui ont suivi ont presque tourné à des expériences cathartiques : les mots devenaient de purs symboles acoustiques, l'homme et la femme *étaient parlés* à travers leurs voix mêmes. Ils étaient le médium, leurs voix, les sujets intangibles.

Inspiré par les jeux de chants de gorge des Inuits, j'ai décidé de juxtaposer les deux enregistrements vocaux de chaque côté de la galerie d'un blanc immaculé. Le lieu faiblement éclairé s'est transformé en un espace organique, baigné par les voix et les respirations de deux êtres immatériels : une femme (la voix française) et un homme (la voix anglaise).

Les murs opposés et les voix opposées étaient reliés par la surface horizontale du plancher de bois, où d'un côté à l'autre étaient inscrits les mêmes mots translittérés en inuktitut. Le plancher s'est transformé en lieu de contact, une base commune pour les hommes et les langues.

La projection des lignes vibratoires de la lumière d'un oscilloscope sur le mur du fond de la galerie rendait visibles les vrais sons entendus dans la pièce – en temps réel –, donnant une évidence visuelle immédiate à l'interaction acoustique des voix et des respirations. LA CHAMBRE BLANCHE était devenue un corps vivant fait de lumière et de son.

Ensuite, deux pièces photographiques se sont intégrées à l'installation : juste à l'entrée, une image négative en noir et blanc de la pierre de Rosette, représentant trois langages écrits simultanément sur le même fragment de pierre, comme un symbole de la coexistence des langues et de leur mutuel déchiffrement.

Sur un autre mur, une image négative d'une diapositive projetée en continu montrait des hommes en ligne, sans identité individuelle, marchant diagonalement dans l'espace du mur ; ils représentaient une métaphore de la condition humaine : une communauté d'hommes venant d'un lieu non identifié, marchant vers un autre lieu inconnu, partageant leur expérience dans le *temps présent de la vie*.

Ci-après quelques fragments épars de mon journal de bord : le voyage le long de la ligne de temps qui m'a guidé à travers l'expérience

- de *Double Souffle* : ma vie *in situ* était *La raison d'être**, le processus en était un de reconnaissance ; les matériaux que j'avais trouvés étaient intangibles.
- 2/10
La Vierge du Québec *
- Rassembler des mots et des idées
feuilles éparées
matières intangibles.
- La naissance de l'écriture
un voyage dans le temps.
- Langue maternelle
Mémoire de la vie
La raison d'être.*
- La chambre est blanche*
Toute connaissance est une reconnaissance.
- 4/10
Intérieur et extérieur.
Voir est prévoir.
- 5/10
Au début vous n'avez rien, puis la reconnaissance remplit le vide.
Dans un long cauchemar, la mort a passé proche, vraiment proche, cette fois.
- 6/10
Shabat.
- La vie est un livre
Le temps est le langage
Les mots sont des secrets.
- L'âme est comme l'eau contenue dans un pot.
Chaque langue procède d'un unique mot.
- 7/10
On ne connaît personne qui ne soit pas mort.
- 8/10
... Pas de commentaire de LA CHAMBRE BLANCHE, pas de référence extérieure qui revienne. Rien.
Le blanc est plein d'auto-nécessité.
- 10/10
La voix est entre leurs mains.
- 11/10
La vie est une résidence, nous sommes des humains en résidence.
- La voix parle, elle parle sa propre langue.
Le corps est parlant.
Nous sommes parlés par le langage.
La respiration engendre la voix.
La voix est respiration et corps.
- Le mystère de l'air, dans l'air.
- 12/10
La respiration est le langage.
- 14/10
La beauté de ce lieu ne peut pas être contenue dans une seule photo.
- 17/10
Penser les mots,
écrire les mots,
couper les mots.
Mots de la vie, partout.
- 18/10
J'ai trouvé des lettres dans ma soupe.
J'ai mangé les lettres.
« Les vingt-six mots pour la neige ». *
- 20/10
Les lettres sont pleines d'énergie transcendante.
« Connaître la valeur des lettres de l'alphabet est connaître l'essence de l'univers phénoménal ».
- 21/10
« Tu ne dois pas faire une image gravée pour toi-même ni à la ressemblance de quoi que ce soit des cieux en haut, ou de la terre en bas, ou des eaux sous la terre. Tu ne dois pas t'incliner devant eux ou les vénérer ».
- 22/10
Dernière et décisive semaine.
Les symboles deviennent des matériaux.
Les métaphores deviennent des actes.
- Écrire la langue maternelle
Sur la terre-mère.
- 23/10
La clé pour présenter.
- 24/10
Un espace d'écoute.*
- 26/10
Transcription de la Vie encodée dans le Temps.
- LA CHAMBRE BLANCHE est un lieu d'expérience.
- 27/10
Quand le travail est en cours,
quand les voix parlent,
quand les corps respirent,
quand les vagues vibrent,
alors c'est le temps présent.
- * En français dans le texte.
- SILVIO WOLF
Traduction réalisée par Viviane Paradis
- L'artiste remercie Tiziano Crotti pour le montage et le design sonores de l'installation.



Double Breath (détail), 2001, projection diapo

Double Breath

... In my concept the notion of breath is the primary sign of life as much as a sign of communication between men. Speaking and breathing are not separable from each other: breath unifies the nature of human beings as much as words can separate them. Whatever joins can part...

This text was written one year before starting the actual project at LA CHAMBRE BLANCHE and expressed the basic concept that I intended to develop *in situ*. It proved to be true and powerful: its symbolic value lead me through the discovery and recognition of the sources and materials which enabled me to bring my work to life.

I'm very sensitive to language related issues, partly because of my mixed background and cultural upbringing. During my previous journeys to Québec I became aware of the coexistence and dichotomy between French and English heritage, language and culture. Gradually a third linguistic element came to my attention: the Inuktitut, the language of the native inhabitants of the Country. I felt that their language could offer the link I needed to *root* my project into the place, making it a metaphorical arbiter and centre of gravity for the almost irreconcilable dualism between the French and the English polarities.

From the very first day of my residency at LA CHAMBRE BLANCHE I kept the gallery space empty, pure, intact, almost virginal, so that only the pages of my work/life diary were gradually added on the walls, together with my daily growing collection of words.

I collected and wrote words that I heard and read in the streets, bars, museums and churches; they gradually began to sound to me like the words of two individuals living in the same place but speaking differently, as if their languages were two vital parts of the same body.

I looked for and found a woman and a man whose well trained voices could *recite* those words for me. The following recording sessions almost turned into cathartic experiences: the words became pure acoustic symbols, the man and the woman were *spoken* by their voices. They were the media, their voices the intangible subjects.

Inspired by the throat singing game of the Inuit I decided to juxtapose the two recorded voices at either sides of the immaculate white gallery. The dimly lit place turned into an organic space, pervaded by the voices and the breaths of two immaterial beings: a woman (the French voice) and a man (the English voice).

The opposite walls and the opposite voices were connected by the horizontal surface of the wooden floor, written from side to side with the transliterated words into Inuktitut. The floor has become the place of contact, the common ground for men and languages.

The projection of the vibrating lines of light of an oscilloscope on the end wall of the gallery made visible the very sounds heard in the room – in real time –, giving an immediate visual evidence to the acoustic interaction of the voices and breaths. LA CHAMBRE BLANCHE had become a living body made of light and sound.

Furthermore two photographic pieces integrated the installation: right at the entrance was the black and white negative image of the Rosetta Stone representing three languages simultaneously written on the same fragment of stone as a symbol of the languages coexistence and their mutual decipherment.

On another wall the negative image of a fixed slide projection showed a line of men with no individual identity walking diagonally across the wall space; they represented a metaphor of the human condition: a community of men coming from an unidentified place, walking to an unknown one, sharing their experience in the *present time of life*.

Hereafter are some scattered fragments from my daily diary: the journey along the time- line that led me through the experience of *Double Breath*: my life in situ was *La raison d'être*, a recognition was the process, intangible the matters that I found.



Double Breath (détail), 2001, pellicule autocollante, bande sonore

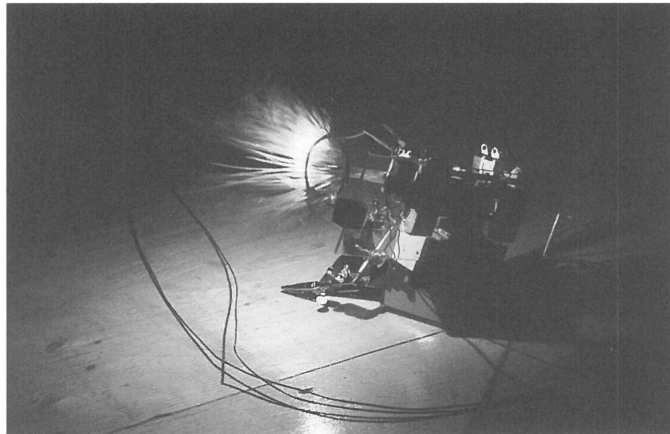
- 2/10 La Vierge du Québec
- Gathering words and ideas scattered leaves intangible matters.
- The birth of writing a voyage in time.
- Mother-tongue memory of life La raison d'être.
- La chambre est blanche All knowledge is recognition.
- 4/10 Inside and outside. Seeing is foreseeing.
- 5/10 First you have nothing, then recognition fills the void. In a long nightmare, death passed by, very near, this time.
- 6/10 Shabat.
- Life is a book Time is the language Secret the words.
- The soul is like the water contained in a pot. Every language proceeds from one single word.
- 7/10 No one is known not to have died.
- 8/10 ... No feed back from LA CHAMBRE BLANCHE, no outside reference reflecting back. Nothing. White is full of self-necessity.

- 10/10 The voice is in their hands.
- 11/10 Life is a residency, we are the humans in residence.
- The voice speaks, it speaks its own language. The body is spoken. We are spoken by the language. The breath generates the voice. The voice is breath and body.
- The mystery of the air, in the air.
- 12/10 Breath is the language.
- 14/10 The beauty of this place cannot be contained in one single picture.
- 17/10 Thinking words, writing words, cutting words. Words of life, everywhere.
- 18/10 I found letters in my soup. I ate letters. "Les 26 mots pour la neige".
- 20/10 Letters are full of transcendent energy. "To know the value of the letters of the alphabet is to know the essence of the phenomenal universe".
- 21/10 "You shall not make a carved image for yourself nor the likeness of anything in the heavens above, or on the earth below, or in the waters under the earth. You shall not bow down to them or worship them".
- 22/10 Final and decisive week. Symbols come to matters. Metaphors come to deeds.
- Writing mother-tongue On mother-earth.
- 23/10 The key to present.
- 24/10 Un espace d'écoute.
- 26/10 Transcription of Life encoded in Time.
- LA CHAMBRE BLANCHE is a place of experience.
- 27/10 When the work is on, when the voices are speaking, when the bodies are breathing, when the waves are vibrating, then is the present time.
- SILVIO WOLF
- The artist thanks Tiziano Crotti for the sound editing and design of the installation.

Vrrrrrrrrr...

Diane Morin

du 12 novembre au 16 décembre 2001



Vrrrrrrrrr... (détail), 2001, objets trouvés, jeux d'éclairage

Tout d'abord, vous dire que vous avez manqué quelque chose si vous n'avez pas vu l'installation de Diane Morin, et que jamais vous ne pourrez la vivre par ces quelques mots, tout simplement parce que l'expérience ne se transmet pas. C'est bien dommage. Je dis *vivre*, je dis *expérience* parce que l'œuvre de Diane Morin est de ce genre : empreinte d'une force poétique qui touche l'âme. « Devant une flamme, dès qu'on rêve, ce que l'on perçoit n'est rien au regard de ce qu'on imagine¹. » Voici donc un aperçu du travail de Diane Morin, travail de cosmogonie, ou peut-être d'anthropogonie².

L'univers est une boule disco sur laquelle chacun a sa vérité, comme un seul des petits morceaux de miroir qui la constituent, et qui n'est en fait que le pâle reflet de lui-même.

On explique souvent l'humanité par l'intelligence. La pensée est à la fois notre mode de survie et notre mort quand elle devient une source inépuisable d'ennuis imaginaires. L'être humain pense, donc réfléchit, se réfléchit, échange même ses réflexions avec les autres tout aussi réfléchissants. Je crois bien que ce qui fait la force des œuvres signifiantes est le pouvoir de leur tain.

Travail d'anthropogonie donc parce que chacune des petites mécaniques de *Vrrrrrrrrr...*, en étant elle-même une représentation d'humain, permet l'émergence de nouveaux ego, enrichissant l'intégrité de ce que je pense être en donnant place à la projection, à la rêverie, à la réflexion. Tout comme un récit mythique nous donne prise

sur un univers beaucoup trop vaste pour une pleine compréhension.

De plus, chacune des découvertes que j'ai faites a surgi d'un détail de l'installation et c'est l'une des qualités du travail de Diane Morin qui m'a le plus marquée : sa *serendipity*³. C'est en essayant de traduire ce terme que j'ai pensé au mot « bonheur ». Saviez-vous que « bonheur » est un pléonasme au sens où la définition de *heur* est « bonne fortune » ? Alors qu'est-ce que le malheur ? Un point de vue différent sur un hasard heureux (encore un pléonasme) ? Et qu'en est-il de l'expression « à la bonne heure », un bonheur féminin, temporel ?

C'est tout ça qui transparaît dans l'œuvre de Diane : le bon et le mauvais n'existent que dans l'intention qu'on donne au hasard. Par l'effet conjugué d'un travail obstiné et de la contemplation, cette artiste a le don de faire de magnifiques découvertes fortuitement ou encore la sagesse de donner suffisamment d'espace, voire de temps, à chacune de ses créatures pour lui permettre l'éclosion de toutes ses nuances.

Détails techniques...

La salle est scindée en deux par un mur-écran blanc, ce qui nous donne deux espaces mitoyens complètement différents, soit A et B pour les besoins de la cause.

L'espace A contient l'ensemble des nombreux fils et relais permettant l'interconnexion de mécanismes motorisés et d'ampoules

lumineuses. Les mécanismes agissent les uns sur les autres par des actions transmises au réseau électronique qui les relie. Chaque mécanisme a sa période d'activité (en solo ou en duo) qui est appuyée, éclairée par une ampoule qui s'allume. Certains mécanismes, transportant avec eux des ampoules, se déplacent dans l'espace en traversant le réseau de fils ; un mécanisme constitué de plusieurs baleines de parapluie mobiles se déplace horizontalement avec lenteur ; à gauche, près du sol, un moteur ouvre et ferme en cadence un objet de plastique semblable à une petite corolle ; plus loin à gauche, au plafond, une forme verte écartelée est animée de mouvements ondulatoires...

Dans l'espace B, vide et blanc, seul un banc fait face au mur-écran, sur lequel les ombres créées par l'activité des mécanismes de l'espace A se succèdent.

On entre dans l'une ou l'autre partie selon notre goût, ou le hasard — encore lui —, c'est selon.

D'un côté

Une forêt électrique où nul mouvement n'est possible sans celui, primordial et précurseur, des électrons... maîtres de toute vie. Une forêt de fils, de moteurs et de relais, une forêt qui m'a donné le goût de courir partout.

Une planète aux mille soleils, chacun d'eux attiré à un être en particulier. Tant que dure le jour, l'être s'anime, et quand l'être s'im-

mobilise, le soleil s'éteint. Une résurrection à chaque jour. Enfin une planète où le temps dure ce qu'il faut.

Un espace empli et autonome où chaque soleil est pris, où chaque espace est conquis, où j'ai toujours ma place sans soleil mais avec mille soleils... mille êtres qui ne sont là que pour mon plaisir propre, ma jouissance et mon ouverture, une forêt faite pour moi sans qu'on y ait pensé un seul instant, une forêt qui m'est si intime que je n'aurais pas pu la créer moi-même.

Des sons de crécelles, des claques, de longs buzz engourdissants, électrisants.

Dans cette forêt, je m'attarde, le temps d'une vie ou peut-être deux, sur une araignée. Elle tisse, caresse un fil qui s'allonge sous ses doigts, elle bouge lentement et ne laisse jamais son ouvrage. Une araignée pointue, anguleuse, métallique... et tellement sensuelle.

De l'autre côté
The dark side of the moon

Je ne vois plus l'araignée, les sons n'ont plus rien de réconfortant. Où suis-je ?

Malgré le banc que l'on m'a donné, espace prévu, désiré pour moi, je ne suis pas dans l'œuvre, même pas l'ombre d'une ombre, et pourtant c'est là que je me trouve, me retrouve et pleure.

L'araignée est devenue un homme, une femme, un pantin suspendu par son cordon ombilical. Il gigote, non, il bouge. Il a les membres démesurés, aux multiples articulations, sur lesquels il n'a presque aucun contrôle. Ses membres pointent aux quatre directions.

Ce même... être, tout en se démenant, avale et ravale une boule et toujours l'avale et la ravale sans la digérer et c'est difficile et c'est sans repos. Le Sisyphe de la déglutition. C'est bouleversant. Et pourtant il avance, progresse vers son but... l'autre bout du cordon... le noir, l'ombre première, le néant.

Et puis soudain, tout près, fatigue, dérision, oubli... il s'éloigne de son but, ramené en arrière par une immense vague. Et tout s'éteint. Et tout recommence pour quelqu'un d'autre: une chrysalide prisonnière de son cocon, puis une fleur marine...

Les deux côtés de la médaille. Pile et face, pile n'est ni pire ni mieux que face, et face que pile. Pile ou face, un genre de destin.

Une autre des forces du travail de Diane Morin est l'oxymore⁴. Tout le travail qui a été fait sur l'ombre et la lumière n'est pas un travail paradoxal, mais bien un travail d'union entre le ciel et la terre, l'éden et l'enfer. Je vous le disais tantôt, elle est démiurge et son monde est sans péché parce que le péché est une perte de temps, parce qu'il n'est qu'un point de vue sur l'un ou l'autre des nombreux hasards qui jalonnent notre vie, parce que le péché est un plaisir gaspillé.

Oxymore: la sensualité d'une araignée métallique, le cocon castrateur, un espace sans place, une place sans espace, toucher avec les yeux avec plaisir, l'art de vivre, la poésie de l'électronique...

Diane Morin, l'une des trop peu nombreuses femmes à créer dans ce qu'on appelle... les nouveaux médias? l'art électronique? Une étiquette de plus? Et pourtant, il faudrait encenser cet art, à la fois rébarbatif et *in*. Un art, une discipline, un outil? Un outil influent tout de même, quoique la mécanique semble jouer un rôle prépondérant dans cette œuvre. Qu'est-ce donc alors? Du bricolage? En un sens, oui⁵. Mais l'intention derrière est encore tout autre, généreuse attention au monde qui l'entoure: agitation grouillante, solitude, temps, sensualité, réseau...

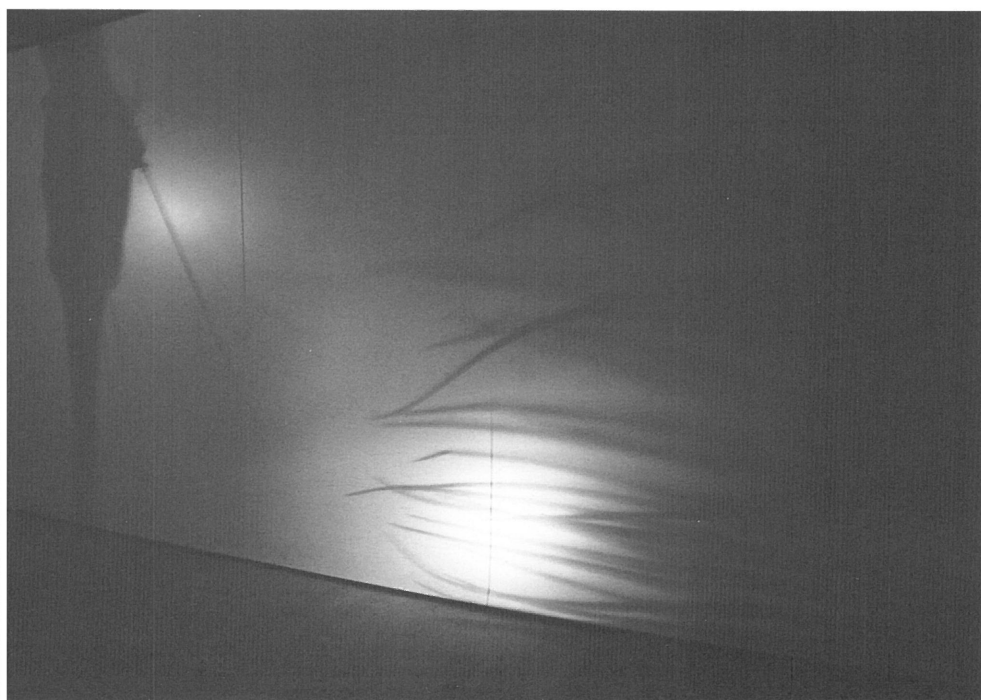
J'aimerais ici emprunter les mots de Guy Sioui Durand commentant l'œuvre de Diane Landry et qui s'appliquent également au travail de Diane Morin: des œuvres « qui appartiennent d'abord et avant tout à son imaginaire et non pas aux technologies, objets et gestes artistiques qu'elle agence⁶ ».

Donnons-lui donc de la même manière la liberté, celle de créer. De créer comme bon nous semble, créer avec le médium qui nous plaît, aller au-delà de la prouesse technique pour embrasser la toute *implicité* de la poésie.

Diane Morin, démiurge.

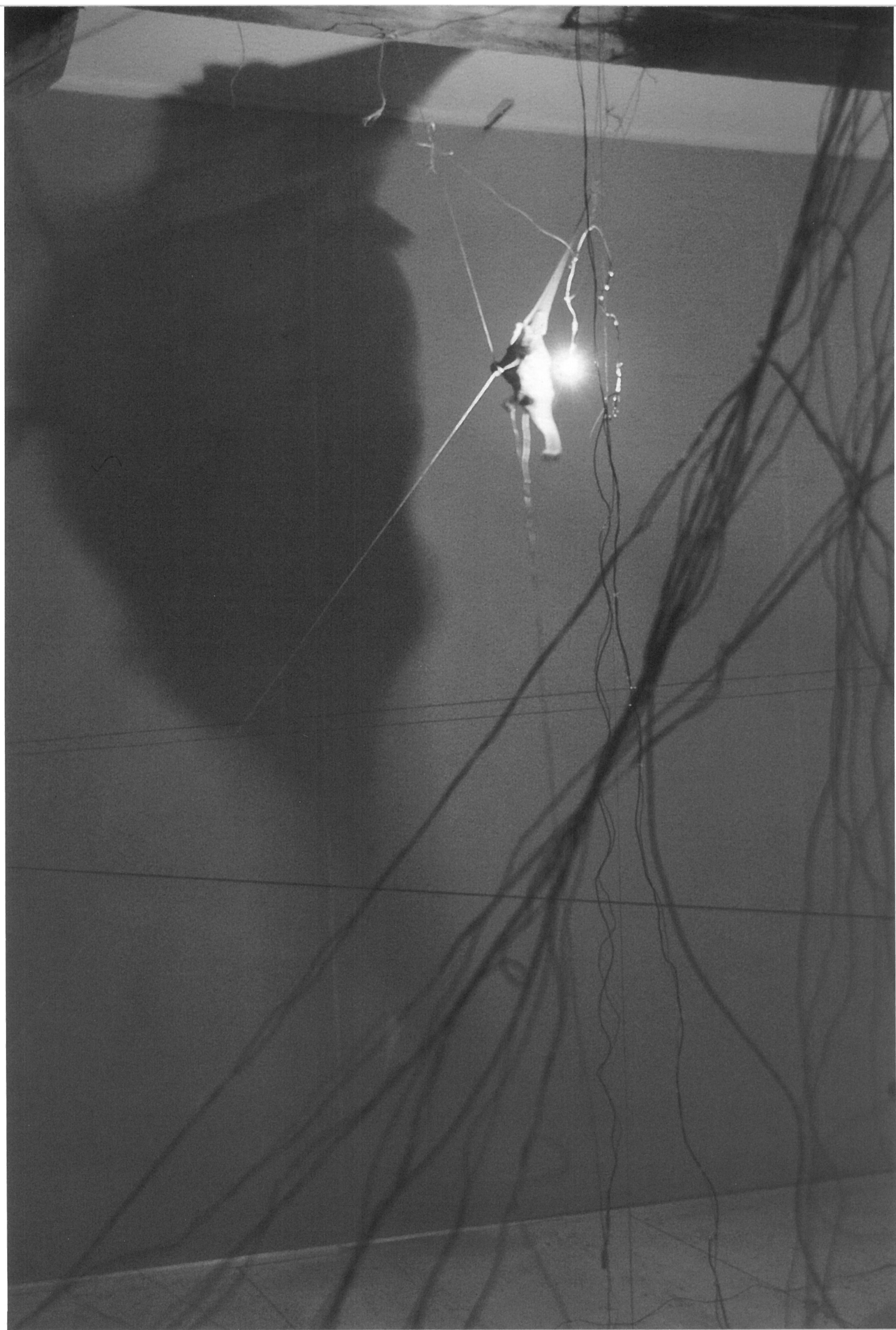
CLAUDINE MOQUIN

Vrrrrrrrr... (vue partielle), 2001, objets trouvés, jeux d'éclairage



1. Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1996, p. 1. Une lecture recommandée par l'artiste.
2. Ici, je fais une différence avec anthropogénèse, qui implique une idée de naissance par la racine grecque *genesis*, alors que la racine *gonos* fait référence à la génération. Ça peut sembler mince, mais nous n'avons pas autant de mots pour rien.
3. « From a Persian fairy tale, *The Three Princes of Serendip*, a seeming gift for making fortunate discoveries accidentally » [Tiré d'un conte perse, *Les trois princes de Serendip*, un don apparent pour faire des découvertes heureuses par hasard], *Collins Pocket English Dictionary*, 1981.
4. Figure de style qui réunit deux mots en apparence contradictoires.
5. Bricolage: travail dont la technique est improvisée, adaptée aux matériaux, aux circonstances.
6. Guy Sioui Durand, « Installations et performances québécoises au centre Ex Teresa Arte Actual », *Inter*, n° 79 (été-automne 2001), p. 12.

Vrrrrrrr... (vue partielle), 2001, objets trouvés, jeux d'éclairage



Les cabinets curieux *suivi de* Les errants

Ève Cadieux

Résidence en milieu collégial
du 12 février au 16 mars 2001



Les cabinets curieux (détail), 2001, photographies, boîtes d'aluminium, objets donnés, jeux d'éclairage, bande sonore

C'est une curieuse coïncidence que le thème du passage soit à la fois suggéré dans l'œuvre de François Chevalier et dans celle d'Ève Cadieux, réalisées respectivement dans les première et seconde éditions du projet « Résidence d'artiste en milieu collégial ». Conçue en collaboration avec le programme Arts et Lettres du Collège François-Xavier-Garneau, la résidence vise à confronter et sensibiliser le milieu étudiant au processus de création en art actuel.

Le passage de la mouche (2000) de Chevalier évoque la frénésie du va-et-vient incessant des masses d'étudiants qui circulent dans les corridors de l'institution collégiale ; ses gravures d'insectes aux traits incisifs, qui tapissent le plafond d'un escalier par où les étudiants passent comme dans un entonnoir, apparaissent à la fois comme des marques et des catalyseurs de ces passages.

Il semble que *Les cabinets curieux* et *Les errants* (2001) de Cadieux, œuvre installative en deux volets, aborde quant à elle le passage sous un angle introspectif et personnel, comme traversée d'un état à un autre, comme moment transitoire d'une métamorphose.

Entre les deux sites investis par Cadieux se déploie une aire conceptuelle dans laquelle se font écho, dans un discret dialogue, les deux parties indissociables de l'œuvre. D'une part, il y a près de l'entrée principale de l'institution ce court corridor, sorte de détour accidentel qui mène à une passerelle vitrée surplombant une rue qui sépare deux des

pavillons les plus fréquentés du collège ; d'autre part, deux étages plus bas, se trouve la salle des Pas perdus, espace vague mais central dont les murs sont tapissés de babillards et dont l'espace est meublé çà et là de chaises qui accueillent des groupes d'étudiants dans leurs flâneries d'entre-cours.

Du premier espace, ce sont le sol carrelé, l'éclairage tamisé et le nombre impressionnant d'étudiants qui l'empruntent au passage qui ont inspiré à l'artiste l'installation des *cabinets curieux*. Dix-huit boîtiers d'aluminium, juxtaposés au mur à l'horizontale, laissent entrevoir leur contenu par une face vitrée ; des objets divers, choisis et légués par autant d'étudiants en Arts et Lettres, nichent dans les cabinets dont le fond présente les profils des donateurs. Les toutous, papiers usés, coquillages, emballages, jouets et autres bijoux y sont tour à tour éclairés par un faisceau lumineux au rythme de textes poétiques écrits par Cadieux d'après les confidences faites par les étudiants à propos des objets qu'ils lui ont confiés. Les récits des expériences, émotions et moments passés incarnés dans les objets ont été interprétés par l'artiste, qui en a fait de courtes et ludiques littératures. Les lectures qu'en ont faites les étudiants, enregistrées et diffusées par un haut-parleur, remplissent l'espace exigu et occupé qui, tout en limitant l'écoute attentive et intégrale, invite aux passages fréquents.

La force de l'œuvre de Cadieux est de s'inscrire dans un espace-temps qui est tout empreint de cette idée de passage.

Les jeunes adultes qui ont participé à la résidence comme collaborateurs artistiques sont à la fois les acteurs et les sujets d'une transformation orchestrée par l'artiste, sacralisée par la participation à l'acte artistique, incarnée dans l'œuvre qui s'en fait l'écho.

Lors d'une première rencontre, Cadieux demandait aux étudiants d'apporter un objet personnel qui avait pour eux une importance significative. Mais dès lors que chacun des objets a été investi d'un temps passé par la confiance, leur legs en fait l'instrument d'un poétique rite de passage : les précieux objets mnémoniques, mis en boîte par leurs propriétaires, témoignent alors autant des mémoires dont ils sont porteurs que du processus par lequel ils sont désignés comme faisant partie d'un temps autre, *passé*. Les objets, placés dans les cabinets, comme des instruments rituels, évoquent un avant et un après leur don. Loin d'inspirer la nostalgie, l'espace qui accueille les cabinets revêt un esprit ludique qui respire plutôt une sorte de célébration libératrice : le ton des textes récités par les jeunes voix suggère un certain détachement qui témoigne d'une transformation des liens qui attachent les donneurs aux objets. L'espace étroit du couloir, animé pas des passages bourdonnants, exclut le recueillement et la complaisance mélancolique. Les objets inspirent aux regards curieux qu'on leur porte un sourire amusé, ou peut-être ému...

Le passage est exploité comme traversée, donc comme transformation, ouverture à autre. Mais le passage est aussi arrêt, extrait,

fragment. Pour la réalisation des *Errants*, l'artiste a en quelque sorte transposé l'expérience des cabinets dans une réflexion personnelle sur une part importante de sa pratique artistique, la photographie d'objets.

Ainsi, dans une seconde partie de l'œuvre, la mise en boîte concrète d'objets de mémoire trouve son équivalent dans l'acte photographique. Par la « capture » photographique d'objets égarés qu'elle a pigés dans la masse des objets perdus du collège, l'artiste affirme sa pratique comme relevant du rituel. C'est le processus photographique, en effet, qui a révélé toute la profondeur de certains passages de vies individuelles qui s'incarnent dans les objets. La photographie se révèle donc à la fois actrice et témoin de la transformation des objets qui, du vieil étui à crayon au gant rouge usé, passent du commun au statut de modèles mnémotechniques. Les photographies, en tant que doubles iconiques, procèdent autant d'une répétition de l'existence matérielle de ces objets oubliés que d'un témoignage de leur passage au rang d'objets de mémoires anonymes, se révélant ainsi comme un écho des cabinets.



Les cabinets curieux (vue partielle), 2001, photographies, boîtes d'aluminium, objets donnés, jeux d'éclairage, bande sonore



Les errants (vue partielle), 2001, impression jet d'encre, lettrage vinyle

Ainsi la photographie, comme le legs des objets par les étudiants, marque le temps ; l'acte photographique détermine inévitablement un avant et un après le déclenchement. Dans le discours théorique, on a accordé à la photographie différents pouvoirs. De la marque de *l'instant*, moment de jointure décisif entre un événement et le déclenchement du photographe, à l'évocation d'une certaine mort, alors que le spectateur y voit le témoin de « ce qui a été »¹, la photographie, dans son caractère d'instantané, incarne aussi inévitablement une résistance au flux temporel. C'est ainsi que les photographies des *errants*, davantage qu'une extrapolation dépendante des *cabinets*, en forment ensemble une clé révélatrice : le temps unique de la prise de vue, comme la mise en boîte des objets, est à la fois clôture, emprisonnement d'un instant, et « salvation », marque qui vient doubler le réel en assurant la mémoire. La mise en boîte des objets par les étudiants et la photographie de l'artiste, ainsi, assument la même position paradoxale ; chacun des actes, comme chaque instant vécu, est un progrès vers la mort et un moment sauvé de la mort².

On ne peut qu'admirer l'intelligence avec laquelle Cadieux a réalisé un travail à la fois personnel et didactique, relevant d'une sérieuse démarche artistique tout en conservant un souci de faire partager à la communauté estudiantine son expérience de la pratique artistique, et ce, sans céder à la tentation de réaliser une œuvre « scolaire ». Consciente de la propension des étudiants à apprendre par le geste et l'action, Cadieux a non seulement invité ces jeunes à participer à l'acte créatif, mais s'est aussi posée comme un modèle de rigueur et de cohérence artistique. Du projet à l'œuvre finale, elle a mené avec doigté le travail qui s'est élaboré au gré des contingences inévitables d'une œuvre collaborative, réalisant d'une façon personnelle et pertinente les objectifs du programme de résidence en milieu collégial.

ANNE MORASSE

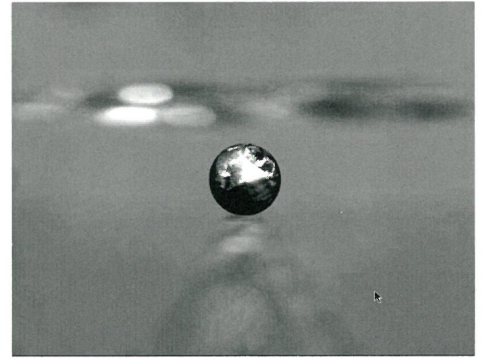
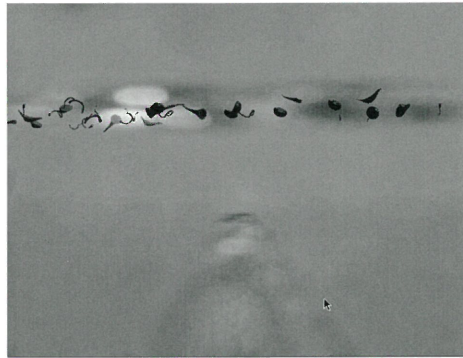
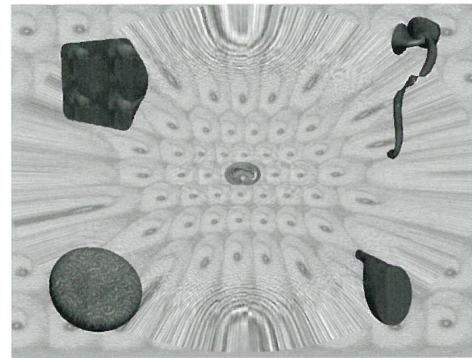
Notes

1. Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980.
2. Denis Roche, *Faux Pas*, Paris, Gallimard, 1975, p. 286.

Les panoplies opalines

Odile Trépanier

Résidence de production Web
du 30 janvier au 23 mars 2001



Extraits de l'œuvre Web *Les panoplies opalines*, 2001

Depuis 1994, Odile Trépanier a développé une approche poétique de la matière, de l'image et de l'espace sonore. Plurisensoriel, son travail en installation et en vidéo nous propose des environnements intemporels et propices à l'introspection. Dans le cadre de cette première résidence de production à LA CHAMBRE BLANCHE, elle a abordé le médium Web comme une extension de ses recherches en installation. L'artiste a ainsi élaboré son projet autour d'un schéma perspectif présent dans ses projets antérieurs.

Dès l'ouverture des *Panoplies opalines*, un tintement discontinu se fait entendre, accompagnant, telle une pulsation, le développement d'un réseau de veinules à la surface de l'écran. Ce déploiement d'arabesques voile temporairement une concavité formant une onde bleutée. Apparaissent ensuite quatre icônes aux formes et textures distinctes. À l'aide du curseur, notre main hésitante effleure chacun de ces repères, véritables portails donnant accès à des univers en métamorphose. Quatre avenues s'offrent alors à nous, lesquelles partagent le même espace portant sur l'infini et présenté comme un lieu ennuagé, à la fois sombre et laiteux.

Ayant activé l'une ou l'autre des quatre icônes, l'internaute explore lentement ces lieux imaginaires qui constituent des microcosmes. Le premier de ces microcosmes, le fluide, laisse place à un voilage de givre qui émerge en surimpression. Ce dernier s'épaissit pour donner lieu à de miroitantes hallucinations répétitives qui se produisent par le déplacement du curseur dans l'espace circonscrit. L'internaute se trouve ainsi à animer l'image et à sortir du schéma perspectif ; des surprises naissent en fondu sans le moindre signe annonciateur pour l'observateur. Cette absence volontaire de boutons ou d'indications vise à provoquer un

ralentissement nécessaire qui prédispose l'utilisateur à prendre conscience de ses gestes dans un contexte où l'environnement visuel est plus méditatif et contemplatif. Ce choix souligne également le désir de l'artiste de rompre avec le contrôle abusif omniprésent dans ce type de système qui est, selon elle, utilisé trop souvent de manière homogène.

Dans le cas du microcosme motif, l'investigation de la surface givrée génère une projection organique. Quant au microcosme végétal, son centre est occupé par une sphère verte qui surgit en travellant avant. Un double-clic sur le « concentré de nature », selon une expression de l'artiste, permet à celui-ci de se mouvoir autour d'un pôle interne. Cette image est celle qui se rapproche le plus de la réalité parce qu'elle n'a pas subi de transformation. Par contre, elle est prise dans sa forme et contraste grandement avec le reste du site qui a une facture quasi artificielle. Enfin, au sein du microcosme fragments défilent des éléments divers. Si le curseur se pose sur ce défilement, l'arrière-plan se fond au noir et nous amène dans une image vidéographique abstraite.

Il va sans dire que l'exploration des *Panoplies opalines* est modulée par les capacités et les limites qu'offre le médium Web. La lenteur qui découle du traitement de l'information à traiter devient un principe directeur dans la découverte de l'œuvre, car elle participe à l'affirmation des limites physiques des lieux. Limites qui peuvent être brisées par le mouvement et où l'utilisation de la vidéo vient ici faire contrepoint à l'aspect figé de l'image et au schéma perspectif.

Les quatre icônes, par leurs aspects formels, réfèrent également à des réalités : objets, matières organiques, formes inspirées de la

nature. C'est une panoplie de réalités et de constats « mi-doux et mi-amer », participant d'une esthétique essentiellement monochrome qui met ainsi en valeur l'unicité de chaque fragment et rend le site plutôt lyrique. La barre de navigation évoque le passage du temps par son défilement évocateur. Elle fait ainsi le pont entre des espaces-temps variables, ce qui influence la participation active de l'internaute dans la re-création de l'œuvre. L'internaute gère le temps à sa guise, ce qui affecte la durée de son expérience. Il peut ainsi parachever la structure de l'œuvre et lui donner une profondeur qu'elle ne pouvait que suggérer d'entrée de jeu.

À l'instar de la vidéo intitulée *Les filantes étoilées...* (1999), *Les panoplies opalines* d'Odile Trépanier prolonge ses explorations de la vidéo comme matière et lumière. Cette recherche se veut une fusion de la matière, de l'objet et de l'image vidéo qu'elle investit d'une nouvelle symbolique. La création devient alors un acte d'introspection dont la portée symbolique évolue au gré du temps. L'exploration sonore est dans cet esprit de contemplation, de « réflexion ». Le rythme ponctue l'exploration et souligne les limites physiques des univers en inertie.

En somme, Odile Trépanier tente de détourner la fonction utilitaire du Web vers l'inventivité. Elle convie le spectateur à découvrir l'aspect constructif de la création. Son œuvre nous propulse au cœur d'une parenthèse bleutée, évocatrice tant par ses images que par le rythme proposé par la conception du site. L'esprit intimiste qui se dégage des *Panoplies opalines* renforce les effets d'une œuvre avant tout poétique et remplie de sensibilité.

ÉDITH SAGBO
en collaboration avec ODILE TRÉPANIER

...les sentiers battus

Caroline Gagné

Résidence de production Web
du 22 mai au 29 juin 2001



Extrait de l'œuvre Web...les sentiers battus, 2001

Il y a l'image. Puis l'interaction qu'elle met en jeu. Il nous faudra en effet reconnaître l'importance de ces deux éléments et leur place respective. Car ils offrent, chacun à leur manière, des conditions de perception et un ancrage temporel qui leur sont propres.

Tout d'abord, donc, un paysage. Un site dans ce site. «Paysage urbain», de surcroît. L'alliance de cette notion de paysage avec l'urbanité nous étonne encore, dans cette expression devenue courante. Elle révèle toutefois, d'entrée de jeu, un des traits fondamentaux du paysage : son caractère construit. Le paysage comme présence d'un sujet fixant arbitrairement mais activement les limites de l'environnement qui s'étale autour de lui.

Caroline Gagné nous propose donc un environnement reconnaissable, emprunté au-dehors, qu'elle entraîne dans l'espace numérique du Web. Ce choix met en lumière l'importance, pour l'artiste, de revenir à l'environnement quotidien, le sien, celui où l'on circule, où la vie continue d'avoir prise. Dans l'ensemble de sa production, cette introduction du quotidien, de la ville, demeure un élément central que le projet d'art-réseau poursuit. Elle dira elle-même qu'il ne s'agit pas tant d'une réflexion sur ce médium, que d'un prolongement de sa pratique. L'on pourrait dire que la démarche de Caroline Gagné, posant la question de l'inadéquation de notre environnement au monde sensible, soulève nécessairement celle, non encore résolue, de l'art-réseau. En ce sens, ce qu'elle met en question touche l'espace urbain tout autant que l'espace de la *toile*.

Urbanité

Retour à l'installation *in situ* réalisée en 1999 dans la tour du Centre d'interprétation de la vie urbaine de la ville de Québec. Plusieurs artistes invités par LA CHAMBRE BLANCHE y ont réalisé une œuvre installative, et ont été inspirés tant par le caractère historique de cet élément architectural que par ses propriétés formelles. Caroline Gagné y introduit quant à elle un lampadaire de rue, des objets issus du monde industriel, trouvés, récupérés dans la masse des objets que la ville sécrète. Aucune sensualité dans cet univers. Sauf la chaleur et la lumière des ampoules monumentales et une certaine poésie qu'on ne saurait nommer. Comme une poésie du malgré tout. Poésie de résistance. Comme l'ultime tentative de reconnaître dans cette urbanité une beauté. Un tuyau qui se dresse montre son ouverture et invite à y prêter l'oreille. On y entend un courant indéfinissable, le son de l'intérieur de la terre, des canalisations souterraines, ces espaces qui nous sont cachés. L'artiste dira s'intéresser à «ce qui circule et qu'on ne voit pas». Un réseau tentaculaire, voire envahissant, mais imperceptible. Explorer ce lien avec l'œuvre dont il est ici question...

L'urbanité se donne ainsi dans toute son ambiguïté. Attirante et menaçante. Laide et empreinte de poésie pour qui sait la voir, ou la trouver. Un environnement inadéquat, mais nécessaire. Pour être dans la vie, se situer dans le réseau de multiples mises en contact. La ville susciterait tout à la fois un sentiment d'appartenance et d'étrangeté.

Les images choisies montrent des sentiers situés dans des oasis de verdure qui s'immiscent dans la ville. Des sentiers non prévus que dessinent les piétons à l'encontre des contraintes de circulation imposées. Pour l'artiste, «[...] ces réseaux fortuits mettent en relief l'insuccès des intentions rationnelles des espaces publics».

Elle dira aussi : «Les villes se transforment et laissent parfois des vides». Tant d'interruptions, de terrains vagues, mettant en lumière les limites du contrôle exercé par l'homme sur son propre environnement. Au creux de ces manques, dans la trame urbaine, apparaissent des lieux d'investissement délinquants.

Déplacements

C'est un lieu commun et pourtant à peine pris en compte : dans l'expérience extrêmement sédentaire, inconfortable, presque douloureuse, que nous impose la toile, le corps est annihilé. On ne bouge plus que du bout des doigts. On se déplace à des vitesses vertigineuses, mais sans mouvement. Encore difficile à saisir, à digérer, à assumer. Verrons-nous le jour où nous traiterons de nos pérégrinations sur la toile à la manière de nos itinéraires de vacances ?

Autre trait de ce déplacement, il est toujours anonyme. Nous y sommes sans y être. Nous y sommes, mais qui le saura ? À l'effervescence ressentie par l'expérience de déplacements magistraux s'accorde un sentiment d'absence radicale. Comme autant de tentatives

de mouvement, de recherches de contact, dans la solitude la plus fondamentale.

À cet égard, on se rappellera les accumulations de stores dans la tour du CIVU et reprises dans *Les maisons de nos jours sont trop isolées* présentée à l'Œil de Poisson en 2001. Tel un écran protecteur identifiant la limite du public et du privé, les stores blancs deviennent une métaphore explicite de l'isolement.

Cette solitude est profondément ancrée dans l'œuvre de Caroline Gagné. Elle nous invite à des réminiscences ou à des expériences non conviviales où se pose plutôt la question d'une présence en quête de ses propres traces. On saisira dès lors que l'importance des traces dans le projet des *sentiers battus* acquiert un double statut. Critique de l'univers aseptisé de la toile et questionnement lié à une réflexion plus vaste présente dans les œuvres antérieures.

Traces

Devant l'écran, le paysage semble n'être qu'une page d'introduction dans l'attente des parcours labyrinthiques habituels ou des jeux de cause à effet auxquels nous convie le plus souvent la toile. Avec l'habitude d'interactivités complexes, on cherche ici l'action à poser. Aucune petite main n'apparaît pour nous guider. Nous nous retrouvons pour la toute première fois devant une indétermination du geste mettant en lumière à quel point la pseudo-interactivité, si prisée dans les sites antérieurement visités, consiste en fait en une suite de multiples bornes fixées sous le masque d'un nomadisme libertin.

Plusieurs auteurs se sont intéressés au nomadisme comme condition de notre conscience contemporaine. Si nous revenons à l'image de la toile et au nomadisme auquel elle nous convierait, on peut constater aujourd'hui quelques réticences. Certains auteurs, tels Rosi Braidotti, Daniel Charles ou Anne Cauquelin¹ à sa suite, ont souligné que le terme vient de *nem*, règles, lois. Le nomadisme, bien qu'on ait voulu le croire, n'est pas synonyme d'indétermination.

Pour Anne Cauquelin, les images romantiques d'un « lieu sans séjour »² relèvent d'une utopie non instrumentale dans notre compréhension de la réalité de la toile. « La répétition, le passage par des régions déjà frayées, un circuit finalement fléché, voilà le nomadisme du site et celui, aussi, du nomade dans le désert »³. Pour Cauquelin, l'aléatoire y est programmé comme tel⁴.

On saisit dès lors que l'apparente indétermination de notre action sur le site des *sentiers battus* offre une expérience hors normes, qui constitue à la fois son impossibilité et sa poésie. Bien que l'artiste contrôle le lieu d'usure du processus, l'expérience qui s'impose dans la manipulation effective apparaît tout à fait ouverte et, en ce sens, nouvelle.

Seul dans la foule

Les traces que nous laissons sur le site des *sentiers battus* n'évoquent pas le souvenir ni même la mémoire de notre passage. Non, les traces que nous laissons presque malgré nous se superposent de manière insaisissable et mystérieuse. Nous parlons de traces, mais ces traces se situent à la limite d'elles-mêmes. On ne peut percevoir les résultats de notre passage. Ils ne se voient pas. Seule une courte bande sonore, reproduisant des bruits de pas, nous indique que le dispositif reconnaît notre passage et nous renvoie à ce qu'évoque l'image en tant que telle. Caroline Gagné nous oblige donc à un acte de foi, voire à une confiance aveugle. Se passe-t-il vraiment quelque chose? Elle nous le confirme dans le texte qui pallie une certaine déception de l'expérience. L'œuvre devient conceptuelle en prenant sa qualité dans cette dimension idéale de l'usure plus que dans l'expérience qui en est impossible.

L'interactivité ne nous fournit pas plus un sentiment de communauté, de participer à une action collective, commune, bien que ce soit dans la surimposition des multiples passages individuels que le projet agisse. Paradoxalement cette suite de solitudes ne vaut pas plus que la somme de ses parties. Et vient le constat d'une certaine impuissance devant la grandeur de l'entreprise. La toile nous confronte à notre petitesse. L'expérience du sublime réinventée.

Temps et mouvement

Nous avons parlé du paysage et de l'interaction, de leur caractère distinct. Si l'image évoque tous ces passages humains dans le paysage de la ville, le projet interactif ne nous permet aucun passage dans le paysage. En effet, notre action n'en fait pas un *lieu* effectif. Seule l'*image* du sentier signifie que cet espace est un lieu où l'on a circulé. Mais dans la situation interactive, on ne peut parcourir cet espace. On passe sur la toile, mais pas dans le paysage. L'image fait tableau et résiste à ce type d'atteinte.

Ce ne sont pas des lieux. On ne peut les parcourir et il semble qu'ils ne nous donnent

rien à voir. L'introduction d'un environnement naturel révèle une recherche, impossible dans ce contexte, du vivant. Mais l'impossibilité de cette introduction n'est pas vaine. Là semble résider cette poésie du malgré tout que nous avons évoquée plus haut.

Parallèlement à cette image suspendue dans le temps, il y a le temps qui fuit, celui du jeu interactif lent et indéterminé qui mène imperceptiblement l'image à sa perte. Quand aurons-nous devant les yeux les résultats de l'usure de ces multiples passages? Caroline Gagné parle d'une année, *peut-être*. Impossible de théâtraliser une rencontre où elle serait certaine d'atteindre en simultanéité une audience agissante. Elle doit faire avec ce temps des passages. Temps si lent que sa linéarité est difficile à envisager.

...*les sentiers battus* nous propose une confrontation entre l'indétermination de l'usager, son geste, son identité, et le contrôle de l'espace de circulation.

Demeure l'idée dérangeante d'une certaine usure du site qui provient du concept même énoncé dans le texte qui accompagne le site. Alors que l'image nous donne un plaisir autre, moins intellectuel, un relais dans la course folle au sein de la toile à la tentation de laquelle nous acceptons de succomber.

LISANNE NADEAU

1. Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects : Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, New York, Columbia University Press, 1994 ; Daniel Charles, *Musiques nomades*, Paris, Éditions Kimé, 1998 ; Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, Paris, Presses universitaires de France, Collection « Quadrige », 2002.
2. Selon Daniel Charles, le terme viendrait de Lyotard. Voir Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 44, note 1.
3. Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 44.
4. Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 38.

- 3 PRÉSENTATION
- 4 ANA REWACKOVICZ
Inside Out
du 15 janvier au 25 février 2001
Essai de Mariette Bouillet-Chalem
- 7 STANISA DAUTOVIC ET
BRANISLAV PETRIC
Mini Plus
du 12 mars au 22 avril 2001
L'exposition des visages de Fabrice Montal
- 10 ANTON ROCA
What's new in my new continent?
(continent = body)
du 7 mai au 17 juin 2001
Entrevue avec Lisanne Nadeau
- 13 LAURA BARRÓN
Islario
du 20 août au 23 septembre 2001
Urbanicidio d'Alejandra Bernal
- 15 SILVIO WOLF
Double Breath
du 1^{er} octobre au 4 novembre 2001
Texte de l'artiste
- 19 DIANE MORIN
Vrrrrrrrrr...
du 12 novembre au 16 décembre 2001
Essai de Claudine Moquin
- 22 ÈVE CADIEUX
Les cabinets curieux
suivi de *Les errants*
Essai d'Anne Morasse
- 24 ODILE TRÉPANIÉRIER
Les panoplies opalines
Essai d'Édith Sagbo
- 25 CAROLINE GAGNÉ
... les sentiers battus
Essai de Lisanne Nadeau

**la
chambre
blanche**



