

bulletin²⁸

la chambre blanche



bulletin²⁸

la chambre blanche



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

Coordination :
JEAN MAILLOUX

Révision linguistique :
GUY LECLERC

Production graphique et impression :
CAMÉLÉON DESIGNER INC.

Photographie :
LOUIS AUDET (sauf indication contraire)

Page couverture :
Montage graphique réalisé à partir d'une photographie
illustrant un détail de *Les Montagnes russes*
de Hugues Dugas

L'équipe de LA CHAMBRE BLANCHE :
JEAN MAILLOUX
FRANÇOIS VALLÉE
MARIE-HÉLÈNE AUDET
MARC BERNIER

Les membres actifs de LA CHAMBRE BLANCHE :
ÈVE CADIEUX
GUYLAINE CODERRE
MÉLISSA CORREIA
FLORENT COUSINEAU
MURIELLE DUPUIS-LAROSE
CAROLINE GAGNÉ
PAULE GENEST
MARIO GIRARD
LISANNE NADEAU
VIVIANE PARADIS
JULIE PICARD
FRANÇOIS ROBIDOUX
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.

Un merci spécial à VÉRONIQUE BARRY, MURIELLE DUPUIS-LAROSE,
CAROLINE GAGNÉ, NICOLE GINGRAS, MARIE-JOSÉE JEAN,
KATIA MACIAS-VALADEZ et VIVIANE PARADIS.

Imprimé au Canada
Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2004
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
ISSN 0820-781X

bulletin²⁸

la chambre blanche

Préface

La 28^e édition du Bulletin présente les projets réalisés à LA CHAMBRE BLANCHE entre janvier 2002 et juin 2003. Rétrospectivement, cette année et demie nous permet de constater que LA CHAMBRE BLANCHE poursuit avec assurance et détermination la spécificité de son mandat : des résidences, des installations *in situ* et de l'art Web. Un travail marqué par la multidisciplinarité et par une préoccupation pour l'espace – fût-il physique, géographique, culturel, virtuel ou autre – qui s'offre comme lieu d'expérimentation, de recherche et, de façon tout aussi importante, d'échange et de rencontre.

Autant la pratique de l'installation appelle la disparité, autant cette programmation témoigne d'une saine diversité, tant par l'origine des artistes que par les préoccupations abordées ou les projets spéciaux présentés. À travers la multitude d'activités offertes, on dénote la volonté du collectif de s'inscrire dans une perspective internationale tout en développant un rapport privilégié avec la communauté. À la veille d'amorcer une programmation thématique visant à souligner les 25 ans de LA CHAMBRE BLANCHE, cette intention s'est concrétisée par une troisième édition de la résidence en milieu collégial, la présence d'artistes québécois dans la programmation régulière, une participation spéciale à la Manif d'art ainsi que de nombreux échanges ayant permis aux artistes d'ici de se faire connaître à Mexico, Marseille, Zagreb et Sarajevo.

Grâce au Bulletin et aux auteurs qui y partagent leur point de vue, l'expérience du séjour en résidence à LA CHAMBRE BLANCHE offre aussi à l'artiste et à la communauté le moment d'une réflexion sur le travail présenté. Cette année, ce fut en outre le cas de Jean-Philippe Roy, gagnant du concours étudiant de textes critiques, une première expérience par laquelle LA CHAMBRE BLANCHE a convié les étudiants universitaires du Québec à rédiger un texte sur l'une des résidences présentées à l'automne 2002.

Puissent les œuvres réalisées durant ces 18 mois dans les temps dédiés au processus de création et de recherche – œuvres éphémères pour plusieurs – se perpétuer à travers votre regard attentif. Bonne lecture à tous.

JEAN MAILLOUX

Mue

Thierry Froger

du 14 janvier au 24 février 2002



Mue (vue d'ensemble), 2002

« On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique, dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe; et, à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané. [...] Si on bougeait la lanterne, je distinguais le cheval de Golo qui continuait à s'avancer sur les rideaux de la fenêtre, se bombant de leurs plis, descendant dans leurs fentes. Le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi surnaturelle que celui de sa monture, s'arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu'il rencontrait en le prenant comme ossature et en se le rendant intérieur, fût-ce le bouton de la porte sur lequel s'adaptait aussitôt et surnageait invinciblement sa robe rouge ou sa figure pâle toujours aussi noble et aussi mélancolique, mais qui ne laissait paraître aucun trouble de cette transvertébration. »

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*,
Du côté de chez Swann.

Les apparitions fantomatiques et mouvantes de la lanterne magique proustienne épousant les contours et les aspérités des murs de la chambre de l'enfant, telles une teinture de lumière, une peau vibrante et enveloppante, opéraient la magie inquiétante d'une substitution du corps de l'espace, d'une « transvertébration » troublante à la métamorphose de laquelle cette autre chambre, LA CHAMBRE BLANCHE, de ses murs opaques fermés sur du vide, se prêta à son tour lors de cette *Mue* que proposa Thierry Froger en sa résidence *in situ*.

Si la mue est avant tout ce phénomène paradoxal, physique et cyclique d'une transformation anatomique sous l'effet d'une perte et d'un renouvellement de peau, d'écaillés ou de plumes comme autant d'enveloppes épousant chaque pli du corps, se substituant les unes aux autres, apparaissant, disparaissant, à la fois autres et semblables, uniques et identiques, comme une infinie variation du « même », sa portée métaphorique couvre tout aussi bien la matière poétique dont est tissée la proposition de Froger d'un espace-parcours en boucles de transformations que la valeur procédurale de son travail marquée par cette « possibilité ouverte d'une procession des formes d'œuvre à œuvre, c'est-à-dire d'une transmission d'éléments syntaxiques en vue de leur éventuelle transformation¹ ».

Par cette ré-expérimentation permanente de solutions plastiques, la mue peut évoquer « la fonction heuristique voire combinatoire d'un répertoire de formes capable de susciter un véritable auto-engendrement de l'œuvre elle-même² ». Ce développement procédural organique de *Mue* multiplie, varie et conjugue des formes installatives passées constituées de savants et ludiques dispositifs de projections de diapositives et de boucles super 8 pour affirmer la continuité d'une recherche plastique qui, concentrée en une première période sur les phénomènes de projection, s'est progressivement ouverte à « un questionnement plus général sur le régime des images, leur modalité d'apparition³ », leur fonction iconique et leur dimension auratique.

Si son horizon est le cinématographe dans son primitivisme illusionniste et forain – des lanternes magiques du XVII^e siècle aux films à trucs de Méliès en passant par les inventions du chronophotographe de Marey et Muybridge –, il s'agit moins d'effectuer un retour nostalgique à ses origines que d'appréhender la nature des mécanismes qui l'animent au-delà, ou plutôt en deçà, de l'emprise narrative dont il est conventionnellement devenu l'otage. *Mue*, dans la trame étoilée de son espace morcelé, me semble résulter du tissage empirique d'une série de propositions visuelles où se décline ce questionnement.

Ainsi, une interprétation ouverte de ce que « donne » l'installation de Froger dans un ordre de réalité plastique, de travail formel, m'amène à dégager trois grandes lignes de cette lecture spatialisée et corporelle à laquelle est invité le visiteur : tout d'abord, une métaphore épidermique de la nature fondamentalement photographique de l'art cinématographique, ensuite l'irréductible particularisme du cinéma comme machine à fabriquer du temps, enfin la spécificité de son mécanisme comme dispositif à projeter de la lumière.

S'ouvrant sur une parenthèse spatiale qui marque un passage entre l'espace de l'installation et la rue, *Mue* propose au visiteur de « changer de peau », ou plutôt d'en revêtir une nombreuse en s'habillant de l'une des nombreuses chemises blanches suspendues

devant un rideau qu'il est invité à traverser. Sur cette première étoffe, dynamisant l'espace, sont projetées en boucles des diapositives de fragments de corps dont ne paraît, en gros plans, que la peau marquée de plis, de traces de vie (nombril et autres cicatrices). Tels les prélèvements épidermiques d'un immense corps fantôme, ces fragments d'enveloppes corporelles révèlent par un effet macroscopique de leur texture plissée, froissée, l'empreinte du Temps sur la peau.

À la croisée de ces projections subjectiles et d'une petite pièce préliminaire consistant en la mise en abyme de l'empreinte plâtrée d'une ampoule électrique, recevant en son creux la projection diapositive d'une ampoule, s'ébauche finement une sorte de métaphore épidermique de la photographie comme empreinte de lumière sur la peau inframince et translucide de la pellicule : subtil rappel étymologique⁴ de la nature ontologique de la photographie comme invention par laquelle l'homme a pu fixer l'image de la réalité extérieure, c'est-à-dire produire le reflet du

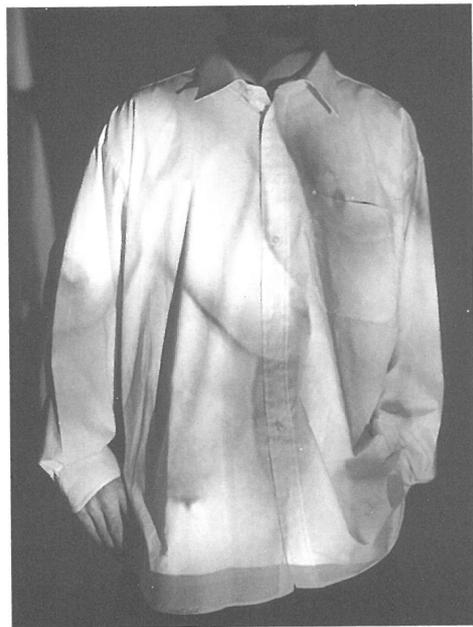
monde comme empreinte sur le papier argentique qui en conserve la mémoire. En ce sens, l'empreinte dans le plâtre de l'ampoule recevant la projection de l'empreinte photographique du même objet fonctionne comme une image dialectique dont l'ambiguïté rend sensible la complexité temporelle qui travaille toute empreinte, et par là même, la photographie, comme troublante collision d'un là et d'un non-là, d'un contact et d'une perte, d'une présence et d'une absence : « choses parties au loin mais qui demeurent devant nous, proches de nous, à nous faire signe de leur absence⁵ ». Les choses photographiées apparaissent en tant que disparues, et, de la même façon, le « ça a été » de Barthes à propos de la photographie vaut tout autant pour le masque mortuaire de l'Antiquité romaine qui nous rappelle qu'un visage humain fut un moment soumis à cette prise de forme. Cette temporalité paradoxale de l'empreinte photographique traverse l'œuvre de Froger qui parle alors de « présent réminiscent » : « Puisque la projection d'une image confond en un seul agencement l'image et la lumière nécessaire à son

exhibition, elle associe "représenter" et "exposer" : la lumière n'éclaire pas l'image, mais elle la traverse, la transporte, la duplique en la dématérialisant et la temporalise. Ce transport lumineux serait un dispositif favorisant la rencontre dans un éclair de l'Autrefois et du Maintenant. Le sentiment de mélancolie provient en partie de la conscience du spectateur d'être confrontée à une image saccadée, à un présent réminiscent⁶. » En filigrane se décèle la supposition d'une possible aura de l'image photographique-cinématographique à l'époque de la reproduction mécanisée de l'œuvre d'art censée avoir justement produit la mort ou tout au moins le dépérissement de l'aura comme « trame singulière, étrange d'espace et de temps⁷ », telle que la définit Walter Benjamin.

« Travaillant sur le temps et les durées que le cinéma dépose en nous⁸ », Froger s'intéresse dès lors à la spécificité du cinématographe comme matrice de temps, moyen trouvé par l'homme pour la première fois dans l'histoire des arts de le fixer, de le reproduire, de le répéter, d'y revenir autant de fois qu'il le



Mue (vue partielle), 2002



Mue (détail), 2002, projection vidéo

voulait. Ce pouvoir d'imprimer la réalité du temps sur une pellicule de celluloid est rendu manifeste par les répétitions infinies de séquences super 8 en boucles mettant en scène les apparitions, les disparitions et les réapparitions de diverses figures humaines : une femme plonge, émerge et replonge dans le cours d'une rivière ; des corps nus pivotent sur eux-mêmes et se tournent autour dans un mouvement ininterrompu ; des couples s'embrassent dans le baiser éternel d'une alternance répétitive de figures féminines et masculines. La mécanique de cette disponibilité infinie du temps cinématographique devient l'objet d'une démonstration plastique : « Si ce système (développé en cycles ou en ritournelles) d'apparition-disparition est central dans l'appréhension de mon projet, il est aussi inscrit dans le mécanisme cinématographique du principe de défilement des photogrammes : tous les 1/18^e ou 1/24^e de seconde une image en chasse une autre. Le mouvement (ou la durée) au cinéma est créé par une succession d'images où chaque photogramme, poussé par le suivant, apparaît une fraction de seconde à la place de celui qui le précède, etc. Invisible pour que fonctionne l'illusion cinématographique, cette roue (...) règle un ballet qui est constitué d'éléments combinant ensemble un système particulier de surgissement et d'évanouissement⁹. » Telle une métaphore de cette mobilité faite d'immobilités, la reprise, dans *Mue*, de la pièce intitulée *La Décollation* – de ses apparitions en

boucles de projections diapositives¹⁰ par ordre de disparition des têtes des 80 figures de la Révolution française qui se guillotinent les unes à la suite des autres – évoque, par cette roue implacable qui conduit les têtes à s'ôter les unes des autres, le ballet mécanique du défilement des photogrammes.

Finalement, cette apparition et ce retrait de l'image qui alternent dans la projection cinématographique dynamisent l'ensemble de l'installation par l'exploration du corps du visiteur comme surface de projections. Celui-ci, au gré de ses déplacements à l'intérieur de l'espace, peut faire apparaître ou disparaître les images en se faisant obturateur ou révélateur : « son corps cache (partiellement ou en totalité) l'image projetée mais il constitue aussi l'écran sur lequel celle-ci s'incarne à cet instant¹¹ ». À travers ce jeu « projectionnel » de la *Mue*, où le visiteur voit l'enveloppe de son corps couvert de tissus blancs recevoir l'empreinte lumineuse de nudités photographiées, Froger souligne les enjeux primitifs du transport de l'image cinématographique dont un objet-écran immaculé (ou non) intercepte (ou non) le rayon et soulève le « paradoxe de l'écran dans sa double fonction d'indifférence et de nécessité dans le processus de projection : les images sont irréductiblement étrangères aux surfaces qui interceptent le faisceau mais ce sont pourtant ces surfaces qui les incarnent¹² ». Parallèlement se montre l'extrême vulnérabilité du dispositif cinématographique dont il suffit de couper le faisceau du projecteur pour que toute forme s'évanouisse. Installé dans l'indéterminé de son apparition, l'espace transformé de *Mue* s'ouvre sur l'expérience sensible des paradoxes du surgissement des images et de leur évanouissement qui travaillent le cinématographe dans la fragilité de son intensité.

MARIETTE BOUILLET

1. Georges Didi Huberman, *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p.98.
2. *Idem*.
3. Thierry Froger.
4. Du grec photographein : « écrire avec la lumière ».
5. Georges Didi Huberman, *op. cit.*
6. On retrouve en effet dans cette réflexion de Froger des termes identiques à ceux de la supposition benjaminienne de l'aura comme « présent réminiscent », désignée également par Benjamin sous l'expression d' « image dialectique » : « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule mais une image saccadée. Seules les images dialectiques sont authentiques [...] » Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, éd. R. Tiedemann, Paris, Le Cerf, 1989.
7. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » (1931), dans *L'Homme, le langage et la culture*, Paris, Gonthier/Denoël, 1971.
8. Thierry Froger.
9. *Idem*.
10. Projections diapositives sur une boule de neige suspendue, elle-même soumise à la fatalité de la disparition.
11. Thierry Froger.
12. *Idem*.

Résidence *in situ*

Sylvette Babin

du 4 mars au 14 avril 2002



Sans titre (performance filmée sur webcam), 2002

DES QUESTIONS TOUJOURS LIEUX D'INTRANQUILLITÉ¹

On dirait une caverne blanche, un espace « blanc comme un rêve de fœtus » (Emma Santos). Une cabane de lumière où se cacher pour être vue. Se cacher dans la transparence. Paradoxe? Sans la lumière, rien, ici dans ce monde, ne serait visible. Je retourne aux souvenirs de ma visite pendant la résidence : l'espace est enrobant, lumineux, obsessif, fermé, autosuffisant.

L'espace est important. Essentiel. L'espace que j'habite et l'espace qui m'habite. Chacun de mes mouvements sculpte l'espace qui m'entoure et c'est celui que je contient qui s'en voit modifié. Il y a aussi les espaces du corps et sa peau frontière. L'espace de soi, l'espace de l'autre et la rencontre possible entre les deux. L'espace intérieur et l'espace extérieur, avec le silence du dedans et la lumière du dehors, séparés par la fenêtre. J'ai été happée par l'en dedans de « la caverne blanche », par l'espace intérieur.

Une table placée sous une fenêtre. J'y aperçois une passoire. J'y vois des doigts de latex. Plusieurs dizaines. Ils se tiennent debout, autonomes, pleins d'une érection. Drôle et étrange. Un ensemble de petits phallus blancs qui intrigue en même temps qu'il renvoie à ceux collés devant la fenêtre condamnée par une cloison, maintenant perforée. Leur transparence laisse passer la lumière, celle du monde extérieur à la caverne. Hermaphrodisme lumineux. Chatolement de boule disco. Mais sur la table, autre chose. On dirait une poupée sans tête. Et un bol. Pour quoi faire?

Une fenêtre de caoutchouc. Des centaines d'orifices dans la cloison, des latex remplis de lumière, deux chaises blanches, une table miroir, pour se voir double, pour être deux même quand on est seule, pour s'inventer des « dialogues solitaires ». Sur la table, des matériaux. De la graisse dans son enveloppe de papier ciré, un bol rempli de doigtiers en latex, un livre fait avec de la pâte filo. Une zone blanche qui recrée une scène du quotidien : une petite cuisine avec fenêtre, un lieu où l'on peut s'asseoir pour travailler, pour écrire, pour parler, seule ou à deux, ou pour couper des pommes de terre et de la graisse et dérouler des doigtiers en caoutchouc pour se construire une nouvelle fenêtre.

Ailleurs dans le grand espace de la galerie, un *all over*. Un même motif partout toujours, parfois sous la forme d'une estampe (gravure sur patate), parfois sous la forme d'un bas-relief (corps gras). Quelle sorte de graisse? On dirait du savon. Quelle sorte de patates? On dirait des roches. On dirait des bonbons. Quel est le sigle ou le signe reproduit au mur? Quelle est la marque? Que signifie-t-elle? Et quel est le point rouge au centre de cette marque? Combien y en a-t-il? Je devine le signe du décompte. Un décompte de prisonnier. De prisonnière? Quatre traits à la verticale sous une barre horizontale. Ils marquent le temps en heures, en jours? Du temps fait ou du temps à faire? En les fixant, j'y aperçois une figure. Mais elle fond. La figure fond. Et la figure fait aussi le fond. Ici du moins. Bourriaud rapporte la parole d'un auteur selon lequel toute forme est un

visage². C'est mon tour : je vois une figure dans la marque formelle multipliée sur plusieurs murs (mille fois au moins mais combien de fois au juste?). La graisse a figé en fondant. On est devant un amas, comme devant la face d'Éric couverte de cire brûlante³. Une figure défigurée. Aussi bien dire une défigure. Ici, un dé-signe.

Il y a différents « lieux », des espaces performatifs, poétiques et « intranquilles », investis d'actions et d'attitudes ludiques, de gestes répétitifs, d'expérimentations de matières, de fabrications en série. La graisse qui fond sur le mur et dans la vidéo, le corps qui s'enroule dans la laine, les pieds qui sautillent sur un plancher qui craque, les mots écrits en relief. « Espaces troubles ». Troubles pour indéfinis. Des pommes de terre découpées en forme de symboles à compter le temps. Tailler la patate, imprimer le dessin, compter les empreintes et les marquer d'un point rouge, pour la mémoire. 13 956 empreintes. Geste monotone, ennuyant, presque aliénant. Mais au-delà du monotone, j'ai pratiqué le méditatif.

À quelle vitesse la corde s'enroule-t-elle autour du corps pivot? De plus en plus vite. C'est un corps à corde sur vidéo. L'accélération du rythme a pour effet qu'au moment où s'arrête l'action, ta poitrine est bouleversée par le sang qui cogne à une vitesse impossible, surréaliste. Et à quelle vitesse sautillent les « pieds de bas » troués? (J'adore les trous.) C'est tortue. Des pieds endormis, lourdauds, drogués. Les sauts

d'une géante devenue «addict» à la répétition? Quel euphémisme! N'est-ce pas la nature même de l'assuétude: le désir de répétition. Ce mot fameux parmi les mots clef de la psychanalyse, spécialement chez Lacan qui résume royalement en affirmant: «La répétition a besoin de nouveau.» Enfin, quel son dans les vidéos? Une mélodie tout droit sortie d'un jeu d'enfant. La réplique d'une chaîne tirée dans le dos d'une bebelles molle. Ou une systole en train de s'éteindre.

Le jeu est important. Sauter, tourner, écrire sur les murs, compter, noter, marquer le sol, marquer l'espace. Tourner sur moi-même pour m'enrouler dans un fil blanc. Tourner le temps d'une pelote de laine. C'est long. C'est lent. Ça tourne longtemps, comme une toupie. Puis ça accélère. «Ça», c'est mon image, c'est mon double, sur la vidéo. Un clip doublé d'une musique sortie d'un jouet d'enfant. Un corps qui tourne sur une ritournelle. Un corps projeté dans la galerie, grandeur nature, hauteur mi-mur (l'espace du torse). Le clip des pieds c'est aussi pour jouer. Pour sautiller sur le plancher. Pour l'entendre craquer, ou chanter. Des pieds projetés au ras du sol (l'espace des pieds). Mes bas sont percés. Mes orteils aussi aiment les trous.

Quelle est la peinture craquelée derrière le verre des lunettes? Je croyais que j'allais voir la rue par les lentilles. Qu'est-ce que t'as fait entendre aux gens dans les pommeaux de douche?

Les lunettes, c'était pour voir dans la rue. Mais j'ai recouvert la fenêtre de peinture translucide, pour obstruer la vue. Pour préserver l'intimité des passants. Ou pour m'isoler, pour me cacher dans la translucidité. «Me cacher pour être vue». Dans les douches-téléphones, on entendait ma voix, et ma mémoire. Des extraits récités de dix années d'errances, capturées dans des cahiers de notes.

Il reste les miroirs. De belles grandes surfaces carrées. Simplement contre le mur. Qu'y a-t-il d'inscrit dans le troisième miroir? Qu'est-ce qu'il y a sur le mur à gauche des miroirs? Est-ce que l'ordi et la webcam sont restés dans la salle? As-tu sucé des pouces au vernissage⁴?

Dans un miroir, de la graisse, pour se voir trouble. Dans le deuxième, il y avait déjà le mot *Reversing*, peut-être parce que l'artiste avant moi se voyait à l'envers. Je l'ai transformé. Je préférais *Réver*. Sur le troisième, des colliers de mots étirés, déformés: «espaces troubles, intranquillité, tressaillement».

J'oubliais un objet. Le fauteuil. Équipement de première importance dans une résidence. Il fait partie du kit de survie. On s'y assied le soir et de là on regarde ce qu'on a fait pendant le jour. Ou l'inverse. On y a peur et on s'y réjouit. Tous les jours on s'y réfugie. Deux larges bras pour solo d'artiste.

Un fauteuil de velours rouge vif. Rouge vie. Il a été le premier objet de l'installation. Une trace écarlate dans la chambre blanche, semblable à une photo du site Web montrant la chambre à coucher de la résidence. Ce même site sur lequel tous les va-et-vient de la galerie sont diffusés, par le biais de deux webcams. C'est étrange d'être épiée constamment. Comme si chacun de mes gestes devenait une «représentation». J'ai joué le jeu. J'ai fait des actions *live*. Des performances en direct pour les intern«autres».

Qu'est-ce que t'as dit aux gens qui sont venus? Qu'est-ce que t'as dit à la journaliste? Qu'est-ce que tu m'as dit quand j'y suis allée? Qu'est-ce que t'as dit à Richard? Qu'est-ce que t'as dit à Nicolas?

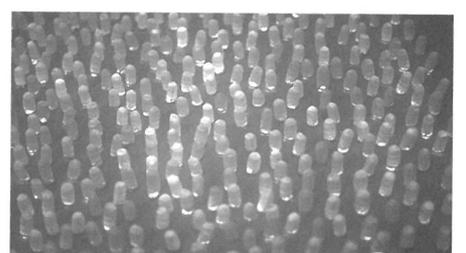
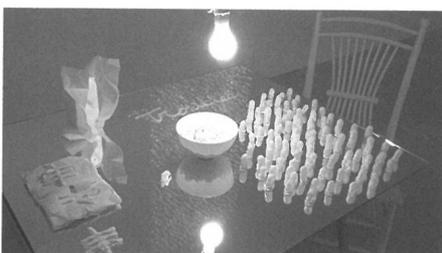
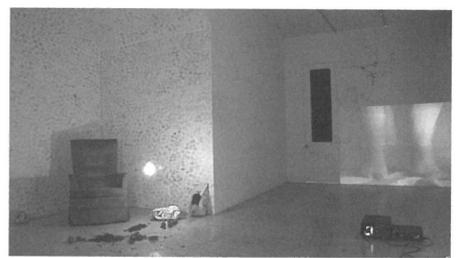
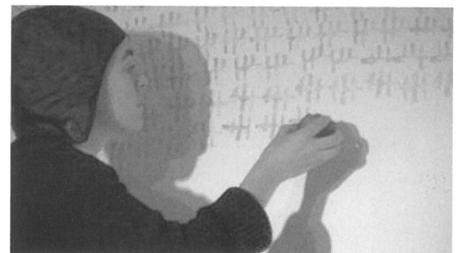
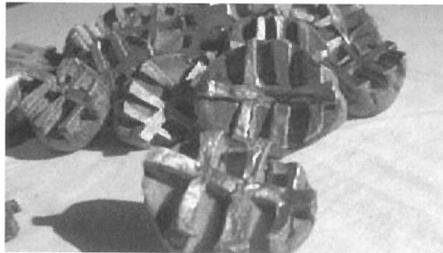
Je n'ai rien dit à l'autre. Je l'ai laissé regarder, et écouter. Me taire pour être entendue?

SYLVIE COTTON
SYLVETTE BABIN

1. Inspiré de l'ouvrage de Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*.
2. Nicolas Bourriaud, *L'Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 2001.
3. Éric Létourneau a créé en 2000 une performance consistant à tenir une bougie allumée à bout de bras au-dessus de son visage jusqu'à ce qu'elle soit complètement consumée. Le résultat: un visage entièrement déformé, monstrueux et endolori.
4. Référence à la performance «Échanges» présentée au Lieu en octobre 2000 et où elle utilisait aussi des doigtiers de latex pour sucer des pouces.



Sans titre (détail), 2002



Sans titre (vues de la résidence en cours), 2002 *photos : Sylvette Babin

Sight in Progress

Sylvie Pic

du 29 avril au 9 juin 2002



Sight in Progress (vue partielle), 2002

LA « VÉRITÉ » MÉDIANE DE SYLVIE PIC

Toute tentative univoque de cerner le réel, aussi bien par les approches quantitatives des sciences pures et appliquées que par les analyses plus qualitatives proposées par les sciences humaines, est inévitablement vouée à une simplification parfois outrancière. Il n'existe pas encore de théorie unifiée dans la physique contemporaine, ce qui nous condamne à analyser indépendamment l'un de l'autre l'infiniment petit et l'infiniment grand. De la même manière, on accepte lucidement, avec le développement des nouvelles approches analytiques en sciences humaines – sémiologie, psychanalyse, approche multidisciplinaire, etc. –, que le regard sur le monde des hommes ne s'affine qu'avec la multiplication des points de vue. En fait, l'inaccessible réalité se trouve en un point de l'espace-temps que l'on ne peut imaginer que furtivement. Cette situation nous suggère intuitivement la nécessité de développer une utopique synthèse d'approches parfois contradictoires s'articulant autour d'un véritable « compromis, entre des informations discontinues, qu'une césure sépare¹ ». C'est à la quête de ce point en équilibre entre divers possibles quant à notre rapport à l'espace d'existence que nous convie Sylvie Pic, artiste marseillaise invitée pour l'échange LA CHAMBRE BLANCHE-CYPRES, dans son installation réalisée en résidence entre le 29 avril et le 9 juin 2002.

Une dialectique entre espaces euclidien et topologique

Le visiteur qui pénètre dans la galerie se trouve plongé dans un lieu qui, curieusement, évoque d'emblée la salle de cours, le cabinet d'ingénieur ou d'architecte, voire le laboratoire, plutôt que la traditionnelle salle d'exposition. Dessins techniques et « maquettes expérimentales » se côtoient de manière ordonnée sur des tables à tréteaux et sur les murs. Tout semble interchangeable, en devenir, comme si un processus de réflexion était à l'œuvre, inlassablement repensé, retravaillé. Les croquis, simplement épinglés sur la table ou les murs, semblent pouvoir s'agencer à l'infini en un jeu de relations complexes. La présentation froide et sobre des montages tridimensionnels nous montre à quel point la réflexion théorique domine l'esthétique.

Cela dit, une logique de présentation rigoureuse se décode toutefois rapidement par l'observateur averti. Celui-ci se trouve d'abord confronté aux deux montages principaux placés sur les tréteaux au centre de l'espace. Le plus imposant attire immédiatement l'attention. Inspirée de la célèbre gravure *Artiste dessinant un luth* de Dürer² – une reproduction de ce document est d'ailleurs présentée sur le mur –, cette « maquette » s'émancipe par contre passablement de son modèle. Un imposant dodécaèdre déposé sur la table est lié par des ficelles à la fenêtre de mesure ou portillon du dispositif décrit par Dürer. Dans la

construction de Pic, la fenêtre demeure aveugle, contrairement à celle de la gravure d'origine. Selon ses dires, l'artiste désire montrer les limites de l'analyse quantitative du regard fondée sur les règles géométriques euclidiennes dans la compréhension du phénomène global de la perception spatiale.

En réponse à cette réalité, Pic nous propose un second montage très différent du précédent. Sur la table voisine sont ainsi disposés des dessins étranges aux formes fluctuantes, irrégulières, organiques et creuses. Variations sur le thème des bandes de Moebius et d'une géométrie volumétrique enveloppante, ces croquis nous entraînent dans l'univers des relations topologiques et rappellent la variété des schémas de René Thom, ce mathématicien-philosophe pour qui la théorie topologique doit s'associer à la réflexion ontologique. Branche relativement jeune des mathématiques, la topologie cherche à décrire les relations des volumes entre eux en introduisant les notions plus qualitatives de frontières, de limites, de champs, d'intérieur et d'extérieur³. Cette approche plus intuitive du rapport perceptif à l'espace ouvre un champ d'investigation qui permet d'appréhender nombre de phénomènes que la géométrie euclidienne demeure impuissante à décrire. Approche plus ou moins imprécise, la topologie ne peut par contre expliquer de manière systématique l'ensemble du phénomène perceptif. La seconde construction de l'installation devient, dans ce contexte, simplement complémentaire de la première.

Le reste des documents présentés sert visiblement à étoffer le propos mis en scène par la confrontation des deux grands pôles thématiques illustrés respectivement par les deux constructions décrites. Alternent ainsi des montages et croquis présentant les grands archétypes formels associés à la perspective géométrique ou linéaire et les grands archétypes de la géométrie topologique. Schéma de convergence des rayons lumineux, analyses de formes où se confrontent les notions d'intérieur et d'extérieur, constructions d'escaliers ou de boîtes en interrelation, tous ces objets et représentations transforment le lieu en un espace de réflexion où vont s'opposer les perçus intuitif et analytique. En polarisant ainsi consciemment son analyse de notre rapport à l'espace, Sylvie Pic cherche à se rapprocher de ce que l'on pourrait nommer la «vérité médiane», une véritable synthèse de réalités en apparence antithétiques. Où s'arrête notre construction quantitative et euclidienne de l'espace réel, commence notre rapport topologique avec ce dernier. En s'attaquant à l'inconciliable, Pic force un véritable dialogue entre la sensibilité

et la rationalité. Jamais simpliste, son approche de la perception s'articule subtilement autour d'une réflexion approfondie à dimension tant phénoménologique et physique que littéraire et poétique⁴.

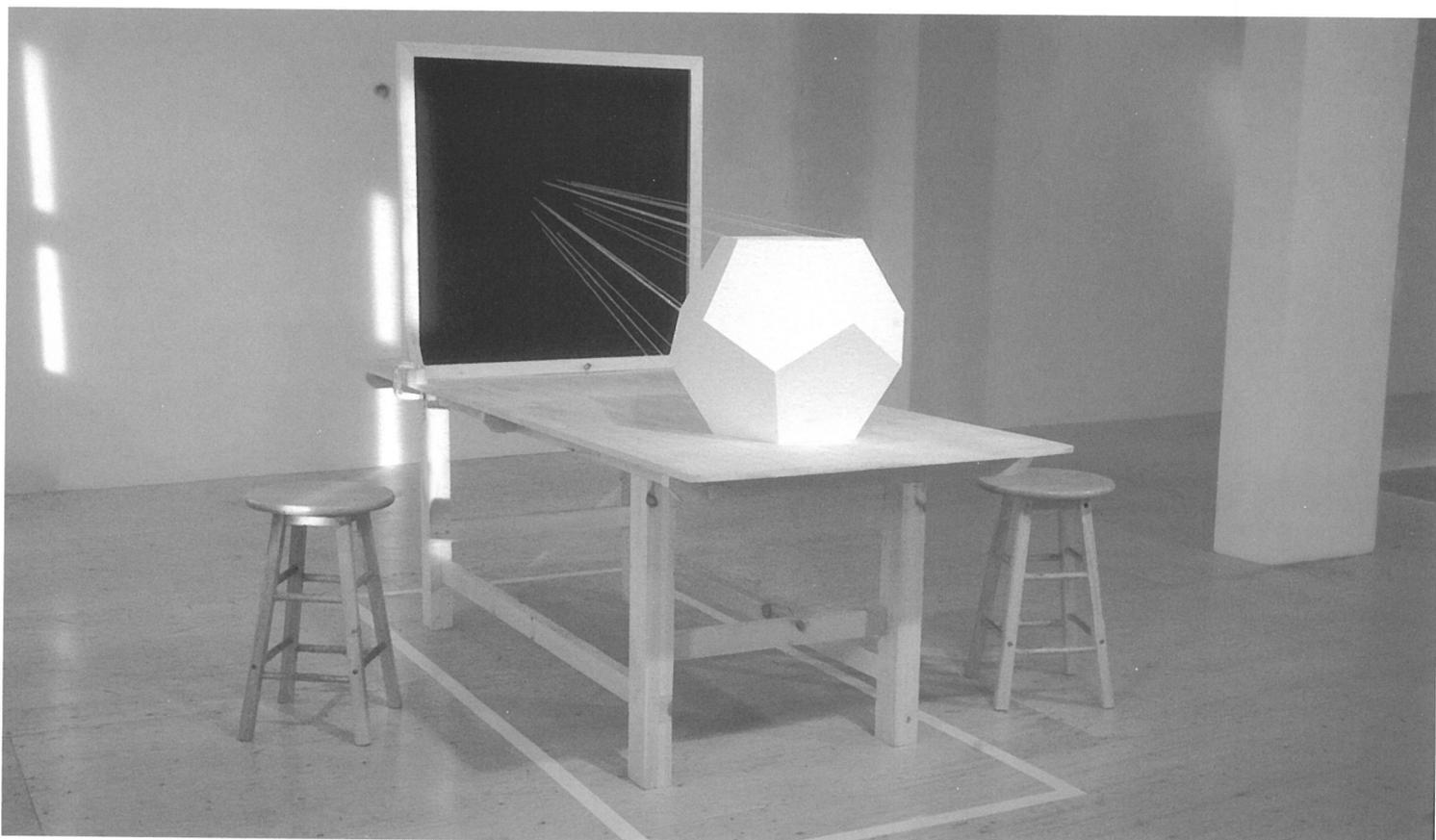
Un rapport franc avec la conception scientifique du réel

Le rapport art-science, ayant constamment oscillé entre l'amour et la haine au cours de l'histoire, semble trouver chez Pic sinon un véritable terrain d'entente, tout au moins un lieu de véritable coexistence. Bien qu'on ne puisse réduire son travail à cette seule dimension, cette conciliation constitue une de ses grandes forces.

Car cette fascination pour l'univers scientifique répond incontestablement à un besoin authentique. En digne héritière des illustrateurs médiévaux et modernes qui ont su traduire visuellement les explications complexes des théories cosmologiques de leur temps, des peintres de la Renaissance

comme Dürer ou Ucello, voire Leonardo, qui ont réfléchi sur l'anatomie et la perspective, des artistes-chercheurs de la fin du XIX^e siècle qui, comme Seurat ou Signac, ont tenté d'intégrer à leur peinture des théories sur la couleur et la lumière, des cubistes pour lesquels l'élaboration des théories géométriques non euclidiennes a eu un impact majeur sur la production visuelle⁵, ou encore, plus récemment, des véritables grammairiens visuels que furent les tenants de l'Op art, Sylvie Pic désire comprendre et intégrer dans ses réflexions plastiques certaines des recherches les plus marquantes de la science contemporaine.

Le travail présenté à Québec se situe, dans cette optique, en continuité directe avec plusieurs de ses projets antérieurs. La réflexion géométrique topologico-euclidienne occupe l'artiste depuis plus d'une vingtaine d'années⁶. D'autres types de tentatives de conciliations entre la pratique des arts visuels et le travail de laboratoire jalonnent par contre sa carrière depuis le début des années 1990. On retrouve ses réflexions esthétiques

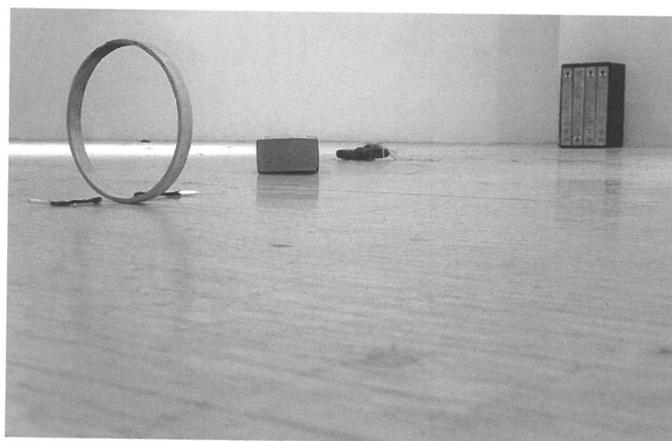


Sight in Progress (vue partielle), 2002

Apparition de la disparition

Elvira Santamaria

du 23 septembre au 3 novembre 2002



Apparition de la disparition (détail), 2002

CHEVEUX VIVACES

« De longues pattes d'araignée circulent sur sa nuque ; ce ne sont autre chose que ses cheveux. Son visage ne ressemble plus au visage humain, et elle lance des éclats de rire comme l'hyène. Elle laisse échapper des lambeaux de phrases dans lesquels, en les recousant, très-peu trouveraient une signification claire. »

Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont,
Les Chants de Maldoror, Chant III

Lautréamont est un écrivain fabuleux. Son génie littéraire absorbe et préfigure autant le délire surréaliste, l'introspection psychanalytique que l'athéisme existentialiste, sinon les mondes bizarres de la science-fiction. Parmi les personnages étranges qui peuplent *Les Chants de Maldoror*, il y a « cheveu-divin », personnage en bataille d'éternité !

Sur un mode moins échevelé que celui du comte, Elvira Santamaria, en résidence à LA CHAMBRE BLANCHE, a néanmoins utilisé ses longs cheveux noirs comme matériau premier. Elle les a métamorphosés en support d'artefacts porteurs de sa quête d'apprentissage de la mémoire culturelle québécoise. L'artiste de Mexico y a tissé, telle une araignée, des lignes, des phrases, des formes. Des jets de lumière et d'ombre par effet de miroir dans un coin, des tracés de fils rouges et d'agates noires (pierres remises à l'artiste par Boris Nieslony du collectif Black Market avec qui elle venait de travailler¹), des livres déposés, un courriel, une photocopie accrochée, des suspensions aux murs et dans les airs, laissaient deviner des gestes performatifs partagés.

Elvira Santamaria tisse ici son art avec ses cheveux². Avec les ongles, les cheveux ont la propriété bio-organique de continuer à pousser quelque douze heures après la mort : le cheveu déjoue le fatidique ! On comprend cet élément, sa valeur d'usage comme « apparition de la disparition ». Ses cheveux ainsi déployés dans l'espace ont pris allure d'un symbole de vie débordant, comme le font les œuvres, la mort, l'oubli.

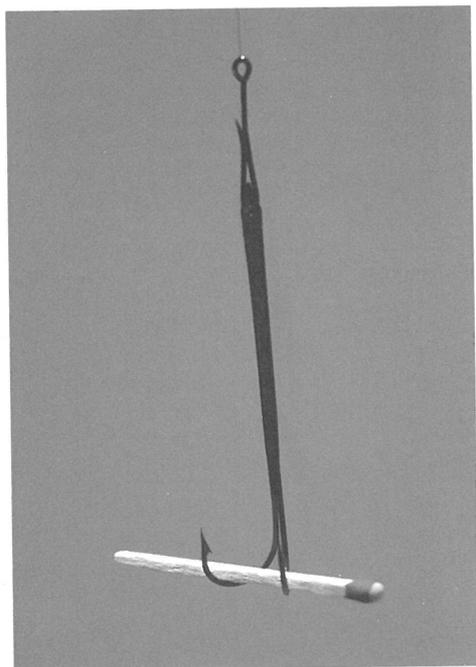
Quotidiennement ses cheveux tombés, lorsque peignés, lui serviront pour dessiner, suspendre, accrocher ou diriger les regards et les mouvements dans l'espace. Des artefacts obtenus deviendront des « suspensions du temps écoulé », des éléments de mémoire collective reliés à l'art, la poésie et la littérature de la nordicité québécoise.

L'extrait de Lautréamont que j'ai placé en exergue souligne justement que la chevelure « coiffe » en soi tout un vocabulaire, une somme d'expressions, de maximes, d'évocations qui fondent quasiment une littérature. Pour s'en convaincre aisément, on n'a qu'à chercher le mot dans le dictionnaire. C'est pléthorique : par exemple, à l'approche de Noël, qui ne connaît pas la guirlande des « cheveux d'ange » ? Moins connu, il y a une fleur que l'on appelle « cheveu-de-la-Vierge ». Des expressions comme « arriver comme un cheveu sur la soupe », « ne touche pas à un cheveu d'elle », « à un cheveu près », « tiré par les cheveux », « à faire dresser les cheveux sur la tête », « s'arracher les cheveux » traduisent une vaste gamme d'émotions.

De plus, la chevelure marque de façon majeure notre allure personnelle. La couleur et la texture accentuent l'identité. La calvitie et les cheveux grisonnants marquent l'âge. La mode s'en est emparée : coiffure, teinture, perruque, cheveux rasés, en brosse, échevelés, ébouriffés, dépeignés, gominés, tressés, frisés, drus longs, etc. Il en va de même collectivement. Selon les époques et les cultures, la chevelure distingue (ex. : la hure chez les Hurons-Iroquois devenue un « Mohawk » pour... les Punks, les cheveux rasés chez les moines tibétains ou chez... les gangs de rue, etc.).

Aussi n'est-ce pas un hasard si Elvira Santamaria ne coupe guère que pour l'entretien sa noire et ondulante tignasse. L'artiste mexicaine affiche ainsi ses origines autochtones et sa solidarité de la Terre de Baffin (les Inuits) jusqu'à la Terre de Feu (les Mapuches). Les cheveux noirs, drus ou flotants, caractérisent bien des peuplades amérindiennes, dont les Tzotzils du Chiapas qui luttent pour préserver la Terre-Mère et leur dignité³.

Dans la démarche de l'artiste, l'usage des cheveux fait encore cohérence et cohésion avec le corps/matériau de la *performeuse*. Que ce soit à Mexico où elle vit ou sur la route des réseaux internationaux de l'art performance, c'est à dessein qu'elle les utilise. Ce fut le cas pour *Lasca*, *Un arte mexicano actual*⁴, où les « actions » d'Elvira Santamaria prenaient souvent allure d'actes radicaux, déjouant la quotidienneté urbaine



Apparition de la disparition (détail), 2002

en donnant à réfléchir sur les problèmes sociaux et politiques même si ses « actions » se fondent sur la finesse « arachnéenne » (du cheveu). En performance/installation au Lieu en 1996, l'artiste mexicaine avait déjà tissé des cordages⁵. Six ans après, elle persiste, raffine à LA CHAMBRE BLANCHE ce patient tissage, cette fois avec la finesse de sa chevelure dans le but d'attirer et de retenir dans ses mailles des objets/mémoires, des témoignages de ses rencontres.

Cette « toile relationnelle » formait le visible dans les salles. Plusieurs artefacts apparaissaient tantôt suspendus aux cheveux doués d'élasticité et d'une forte résistance – je pense ici à ces phrases-chocs du *Refus global* des Automatistes alignées « comme un cheveu sur un fil ». Je revois encore ce livre, *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin, des œuvres de Claude Gauvreau, le coffret de vidéos *Au Pays de Neuve France* du cinéaste Pierre Perrault sur le sol de la galerie. Et ces signes sur les murs alternant avec des constructions de cheveux, comme ce poème *Mal au Pays* de Gérald Godin sur l'encoignure. Ils entouraient un bureau placé au centre des salles, atelier d'écriture, de découpes, de collages et de lecture *in situ*.

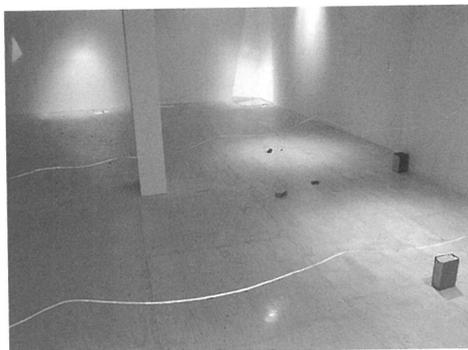
À mi-résidence, rompant avec l'usuel vernissage pour une exposition aux œuvres

achevées, Elvira Santamaria convie les gens à une soirée lors de laquelle elle va créer un rituel/performance mixant mémoire orale (un poème de Nelligan) et gestes communs (tenir une allumette allumée). Par exemple, le rythme avec lequel l'artiste jetait les allumettes sur le miroir au sol dans un coin allait rythmer une performance non annoncée et qui n'allait pas avoir non plus une fin prévue, histoire de déconstruire tout spectacle au profit de la présence réelle mais artistique. Qui plus est, le geste se faisait « installactif » : une installation aux reflets de lumière et d'ombres surgissant. Elle avait insisté en entonnant à répétition les mots « vivant, vivant, vivant »...

À la cueillette d'objets, d'écrits et autres bribes de la mémoire culturelle offerts par la trentaine de visiteurs qui sont entrés en relation avec l'artiste, Elvira réagira en réalisant avec (pour) eux des performances intimes, enrichissant cette résidence d'autres vécus. Ainsi en témoignaient, par exemple, ce trajet sinueux d'agates noires, cette touffe de cheveux roux au sol proche d'une des colonnes, ce cerceau de bois affublé de deux allumettes éteintes... D'autres artistes, d'autres souvenirs, étaient en passage...

Entre volonté et douceur, sveltesse et continuité, Elvira Santamaria, femme artiste d'un Mexique où plusieurs intellectuels pensent que leur histoire de l'art est encore un projet à constituer, a accompli en résidence à LA CHAMBRE BLANCHE une étonnante inversion : l'espace balisé par ses cheveux a rendu visibles les contours mnémoniques de l'efficiency des poètes dans notre culture nordique. Voilà comment il y a bel et bien eu « apparition de la disparition ».

GUY SIOUÏ DURAND
Tsie8ei
8enho8en



Apparition de la disparition (vue partielle), 2002

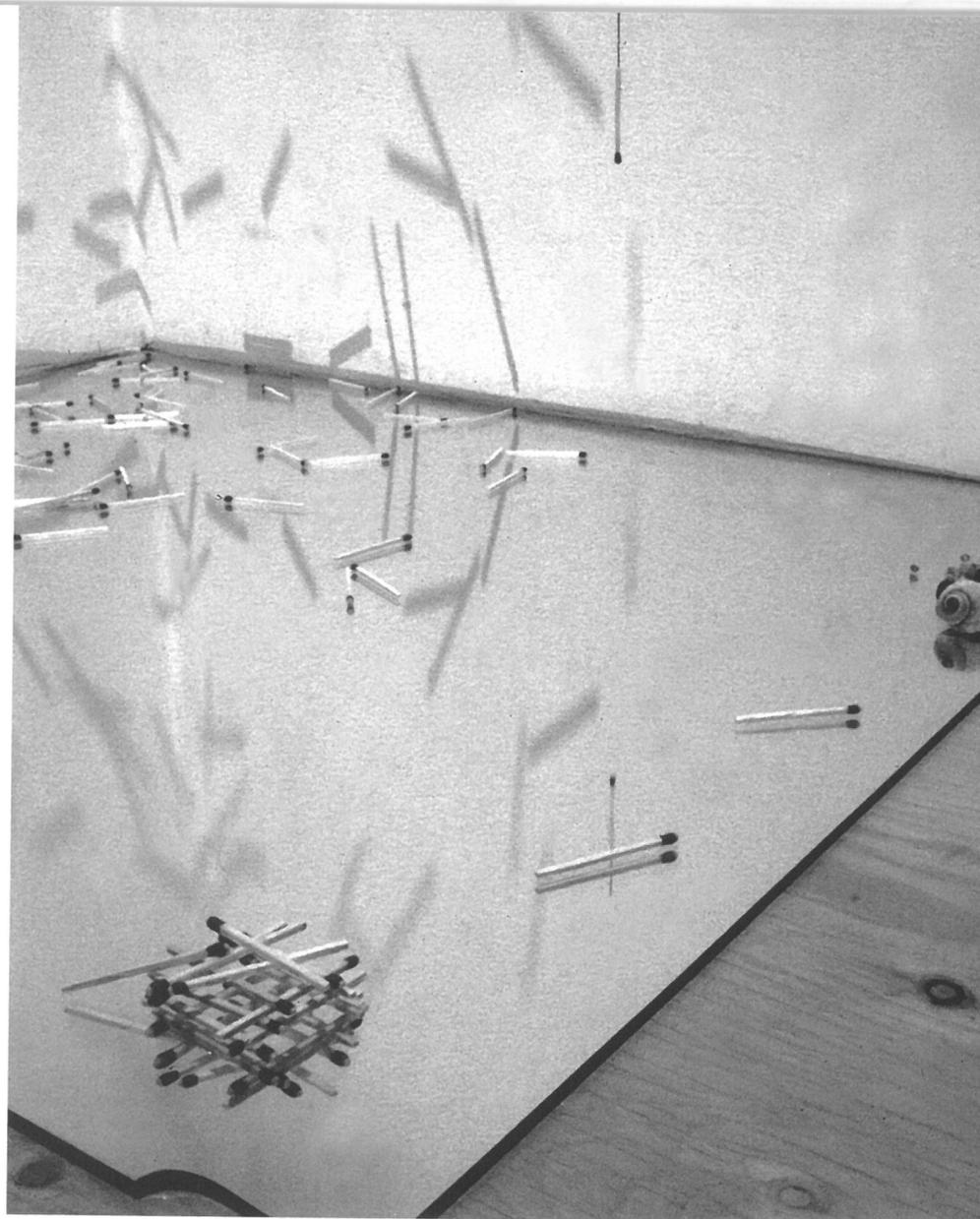
1. Invité en septembre 2002, dans le cadre de la Rencontre internationale d'art performance pour les 20 ans d'Inter/Le Lieu, le collectif européen de performeurs Black Market a convié Elvira Santamaria à se joindre à lui lors de performances collectives à Québec et Montréal.
2. On compte en moyenne plus de 100 000 cheveux dans une chevelure ; ils poussent de 0,3 mm tous les jours. Près de 100 tombent quotidiennement.
3. Plusieurs artistes intéressés au corps et aux fils ont créé des œuvres en utilisant des cheveux. C'est notamment le cas dans l'art autochtone pour qui les fourrures, plumes et peaux d'animaux ont valeur symbolique, sans oublier les scalps et les coiffes protocolaires. Deux faits d'art récents liés à l'usage des cheveux viennent renforcer l'aspect affinitaire de la résidence de Santamaria. Invitée en 2001 à créer une œuvre *in situ* à La Grange, une imposante maison victorienne rénovée tout près de la Art Gallery of Ontario, l'artiste anishnabe Rebecca Belmore a confectionné un grand couvre-lit fait de mèches de cheveux des femmes de la communauté chinoise de Toronto pour le lit à baldaquin, dans lequel elle a séjourné, transformant son œuvre en « installation ». Pour ma part, donnant une conférence/performance dans le cadre d'INDIANacts, Aboriginal Performing Arts à Vancouver fin novembre 2002, j'ai porté une « hure » mi-iroquoienne mi-punk, sculpture portable confectionnée par l'artiste Julie Favreau à même ses cheveux !
4. En août 2002, les centres d'artistes autogérés de Québec accueillent *Lascas, Un arte mexicano actual*, le volet à Québec d'un événement échange Québec/Mexico sous l'égide du Lieu, centre en art actuel, après *Latinos del Norte* en 2001 à Mexico. Elvira Santamaria en était.
5. Elvira Santamaria, performance-installation au Lieu, 5-22 septembre 1996. Cf. *Inter* 67. À l'époque, Santamaria avait dédié son travail à la mémoire des artistes Marcos Kurtycz, pionnier de la performance au Mexique, et du Français Alain Gibertie, lequel était très proche de Robert Filliou.

Apparition de la disparition

L'essai suivant, de Jean-Philippe Roy, étudiant à l'Université Laval, a été sélectionné par un comité composé de Caroline Gagné, Lianne Nadeau et Jean Mailloux suite à un concours étudiant de textes critiques organisé par LA CHAMBRE BLANCHE. Le concours s'adressait à tous les étudiants du Québec inscrits à un programme universitaire relié aux arts visuels. Les textes proposés devaient porter sur l'un des projets réalisés au centre dans le cadre d'une résidence à l'automne 2002.

Sur une étroite bande de papier, mince et fragile passerelle suspendue délicatement par la pointe de longs cheveux, quelques mots s'avancent dans l'espace de la galerie et réveillent avec eux une révolution : « Refus de servir, d'être utilisable pour de telles fins. Refus de toute INTENTION, arme néfaste de la RAISON. À bas toutes deux, au second rang¹! ». Je reconnais ces mots et goûte à nouveau toute la violence qui les trempe. Ces quelques bribes du *Refus global* déclenchent en moi le souvenir d'une époque que je n'ai pas vécue mais dont je peux étrangement sentir toute la teneur. Une déflagration. Mémoires. Qui tient pourtant à si peu, à quelques pâles indices presque effacés sous le silence des espaces vierges qui occupe amplement toute la salle et que réveille le son de mes pas lorsqu'il le pénètre. Il n'y a apparemment presque rien lorsqu'on entre dans la salle d'exposition de LA CHAMBRE BLANCHE où évolue le travail d'Elvira Santamaria. Je veux dire rien d'un travail qui aboutirait en un objet d'art dont toute la portée serait contenue dans la simple énigme de sa présence physique. Ce n'est pas sans nous inquiéter, comme si nous n'étions jamais assez éduqués (mais il n'y a pas d'éducation pour cela, au contraire!) à voir l'art toujours un peu à côté de la définition qu'on lui assigne. L'objet de cette exposition tient justement à ce *presque rien*, si minuscule qu'il en devient une chose rare – et par cela une chose précieuse – dans la viduité qui la propulse jusqu'à notre œil. Ici, le visible ne se dresse pas comme un pan d'évidence, mais il est plutôt le fil ténu sur lequel notre vision glisse dessous les apparences, sous l'ample couverture de notre mémoire, dans un réseau complexe de souvenirs plus ou moins précis et par lequel se reconstitue une sorte d'anamnèse culturelle.

Ici, pour le regardeur, l'œuvre est à faire. En effet, Santamaria convie ce dernier à s'impliquer personnellement, au-delà du simple rôle de témoin, à l'intérieur de performances dont il règle en partie le contenu. Invité à désigner une personnalité de notre culture artistique qu'il juge importante, il doit, en collaboration avec l'artiste, trouver un vestige



Apparition de la disparition (détail), 2002

de son existence dans la sienne en l'associant à un objet ou à la suite d'actions. Il s'agit donc, en conjuguant des souvenirs et des connaissances propres à différents individus, de mettre en lumière la mémoire active (la mémoire « vivante », nous dirait l'artiste) qui façonne notre identité culturelle. Comme *regardeur-participant*, notre lecture de l'œuvre est suspendue à une temporalité ouverte, qui évolue en même temps que nous associons certaines connaissances relatives à ce qui sous nos yeux les évoque et qui sont susceptibles de donner une nouvelle direction à l'œuvre. Ainsi, la finalité de l'œuvre, qui ne peut se réduire à la stricte matérialité de l'objet, est sans détermination fixe et ne cesse de solliciter en nous sa suite ; c'est en pigeant dans notre passé que nous contribuons à son devenir. Pour cette raison, il nous faut davantage considérer l'espace de la salle d'exposition comme un lieu de passage ouvert aux rencontres, desquelles apparaît ce qui était contenu en latence en chacun de nous et où émerge la conscience d'une mémoire collective.

Les artefacts résultant de ces rencontres sont répartis dans la pièce au hasard de leur déploiement ou, dans d'autres cas, selon des dispositions plus rigoureuses. Par exemple, des colonnes de cheveux noués bout à bout tracent dans l'espace une grille faisant le décompte des dix-neuf derniers jours de la résidence et dans laquelle sont disposés certains éléments visuels qui, suivant leur situation, marquent le jour de leur apparition. On peut notamment identifier certaines phrases tirées du *Refus global* ou quelques vers de la poésie de Nelligan. Par ailleurs, d'autres éléments sont issus de figures moins connues de notre histoire de l'art, comme ces petites pierres polies par l'érosion qui forment sur le sol un parcours visuel. Elles appartenaient à un artiste du Bas-Saint-Laurent qui les avait cueillies précieusement en vue de projets qu'il n'aura jamais le temps de réaliser. Entre les mains de Santamaria, elles revêtent un aspect plus tragique en jouant, comme vestige, l'existence de l'artiste défunt. Ainsi apparaît ce qui avait disparu mais qui perdure en nos mémoires :

ce sont des vies qui ont cessé, des existences qui, chacune à leur manière, ont façonné les nôtres et qui à nouveau échappent à l'oubli. Peut-être est-ce là toute la puissance des performances de Santamaria ? Par leur forme rituelle, elles ouvrent un espace où le passé est réinvesti tangiblement dans la réalité, c'est-à-dire dans le présent qui se déroule à mesure que s'élabore une action. Lorsque Santamaria fait éclater leur souvenir et que notre œil en rencontre l'éclaboussure anachronique, toutes ces existences disparues trouvent en nous, par notre expérience, une voie par laquelle elles s'actualisent.

Ce que Santamaria place sous nos yeux, ce sont des vestiges : ce qui demeure d'une chose ou d'un être disparu et qui résiste au temps. Ce sont d'abord, dans cette installation, les artefacts résultant de rencontres entre l'artiste et les *regardeurs-participants*, mais ceux aussi issus directement du quotidien de l'artiste. De fait, que reste-t-il de ces paroles et de ces gestes échangés, de ces existences qui se sont croisées ? Presque rien. L'âme de déplacements d'air mûs par des corps en action. Un escabeau ouvert dans un coin de la salle et, dans un autre, l'œil de la caméra derrière lequel s'enroule sur une bande le souvenir d'événements fugitifs. Des cailloux liés ensemble par du fil à coudre, un livre ouvert à la page de récentes découpures, une plume piquée au mur, des allumettes brûlées et des cheveux. Des cheveux qui sont tombés naturellement au fil des jours, vestiges du corps de l'artiste, marques infaillibles du temps qui use de la vie, l'indice d'une existence qui se déroule inexorablement. Une grande part de l'installation tient à la fragilité de ce matériau comme la fragilité de cette mémoire ne tient qu'à l'existence de Santamaria elle-même. À la manière du chaman – pour employer une image qu'elle aime évoquer – elle libère des gens qu'elle ausculte les esprits des anciens qui les habitent. Car ce sont leur présence qui depuis notre mémoire ont animé ces actions et dont nous percevons les vestiges dans nos existences. Ce sont les traces de leur passage, des bouleversements qu'ont encourus leur vie sur les nôtres et qui apparaissent aujourd'hui concrètement, si petits soient-ils, dans ces quelques miettes ; c'est l'extrême limite de leur présence *absente*.

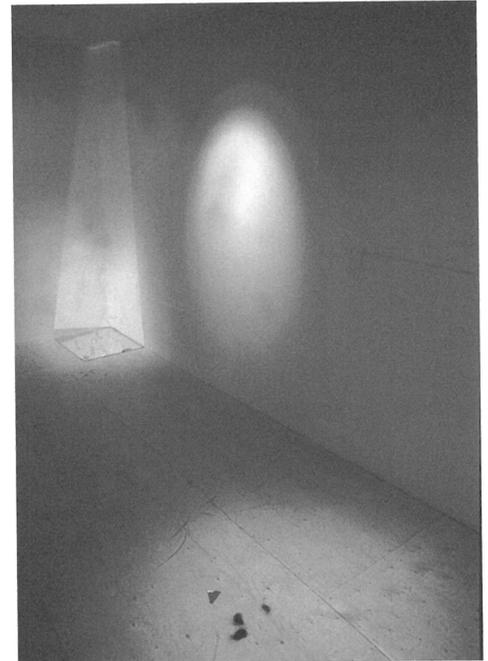
Dès lors, ce qui est tu dans cette installation se dote d'une puissance extraordinaire et les vides compris entre chacun des éléments de l'installation se constituent d'une profondeur inépuisable. Cette vacuité devient un espace projectif à combler, la chair de notre esprit, le lieu où se fixe notre souvenance et qui

s'emplit aussitôt du bruissement sourd de nos souvenirs. Le passé s'organise, se recompose sous une nouvelle forme à mesure que notre regard déchiffre les éléments visuels de l'installation qui se dresse devant nous.

Par ailleurs, l'utilisation de la performance comme moteur de l'actuel projet est, pour Santamaria, motivée par le désir d'obtenir un contact plus direct – et par cela plus authentique – avec l'autre à qui s'adresse l'œuvre d'art. Comme si Santamaria cherchait à amener l'art au plus près de la vie et que cela ne pouvait se faire qu'en réduisant l'objet d'art à une présence physique minimale, c'est-à-dire à une présence indicielle de l'objet, qui suggère autre chose que sa propre matérialité. Curieusement, la rareté de ce qui est à voir a pour effet de centrer notre intérêt sur l'objet d'art et sur l'importance de sa présence sans laquelle nos souvenirs ne trouveraient aucune prise sur la réalité. Cependant, l'amenuisement du rôle de l'objet dans l'œuvre vise davantage à accorder plus de place à l'implication de l'artiste et du regardeur dans une relation où ils se rencontrent sans intermission, engagés au cœur d'une action imprévisible qui se déroule dans le présent qui les noue l'un à l'autre.

Dans cette perspective, le corps de l'artiste, tout en étant le moteur, est aussi le matériau ouvré par cette rencontre. Il devient l'ultime limite entre l'intériorité de l'artiste et ce qui lui est extérieur. « J'utilise mon corps comme un laboratoire », dit Santamaria pour exprimer métaphoriquement cette idée. Le corps est effectivement le terrain qui lui permet, par sa mobilité et son autonomie, d'expérimenter une multiplicité de relations dont le contenu varie en fonction du contexte. Le corps de l'artiste, pris au cœur de l'action, est, à l'instar de ce qu'en pensait Bergson à propos de son rôle dans le processus de reconnaissance d'un objet, « *comme[...] une limite mouvante entre l'avenir et le passé, comme [...] une pointe mobile que notre passé pousserait incessamment sur notre avenir [...] toujours situé au point précis où [le] passé vient expirer dans une action*² ». Dans cette perspective, Santamaria privilégie au sein de ses performances une approche intuitive plutôt que des intentions trop rigides, susceptibles de nuire à ses rencontres et, de toutes façons, souvent rapidement désamorcées par celles de l'autre.

Ainsi, l'œuvre de Santamaria apparaît être l'opportunité de constater ce que d'un passé plus ou moins lointain nous retenons et voulons reconnaître comme notre identité culturelle. Car ce qui forge celle d'un peuple



Apparition de la disparition (vue partielle), 2002

c'est en partie sa mémoire collective : ce sont des souvenirs encore vivants, ceux que parmi d'autres événements nous privilégions et qui constituent les premiers avatars sur lesquels nous prenons d'assaut l'avenir. Aussi nous est-il difficile de ne pas penser que notre présent est la mémoire collective de demain. En nous réfléchissant l'image de cette dernière, Santamaria nous fait prendre conscience de l'identité que nous nous sommes forgée et de l'écart qui la sépare de la réalité. « Il y a une différence entre *faire* sa vie et *créer* sa vie », dit-elle, pour amener l'idée qu'il n'y a pas de changements sociaux, de *création* de nouvelles dynamiques sociales, sans une prise de conscience individuelle du contexte dans lequel nous vivons. De fait, le projet semble atteindre sa pleine portée lorsque, au sortir de la salle d'exposition, l'avenir s'exprime en notre esprit sous une forme interrogative et qu'en ces trois mots s'ébranlent toutes nos certitudes : qui sommes-nous ?

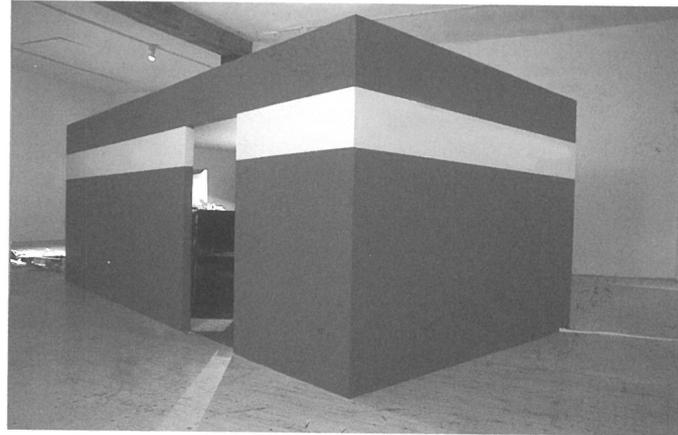
JEAN-PHILIPPE ROY

1. Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits : essais*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1990 (édition préparée et présentée par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe).
2. Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1939, p. 82-83.

re.CORD

Battery Operated

du 21 novembre au 22 décembre 2002



re.CORD (vue partielle), 2002

Battery Operated regroupe trois artistes qui se sont rencontrés en Australie et qui œuvrent, depuis 2000, dans le domaine de la musique, de la vidéo et de l'art Web. Le groupe est formé de Tom Kz, artiste français issu du *Sound Art*, de Beewoo, vidéaste d'origine française vivant actuellement à Montréal, et de Wade Walker, artiste originaire du Royaume-Uni gravitant autour du « net art », qui a mis sur pied le projet *re.CORD*.

re.CORD : « Conspiracy Courier for the 21st Century »

L'installation *re.CORD* est une construction hybride érigée à partir des trois disciplines sonores mis en action en 1984 dans l'adaptation cinématographique par David Lynch du célèbre roman de Frank Herbert *Dune*, dans lequel des clans guerriers utilisent leurs voix pour combattre l'ennemi. La nature contrastée de cette installation performative compose avec des concepts d'interactivité qui fonctionnent sur des plans de lecture dont l'intention diverge mais dont les résultats semblent converger.

D'abord, force est de constater que Wade Walker, le principal représentant du collectif pour ce projet, met l'accent sur le concept de stratégie militaire qui, pour sa part, ne trouve pas son intérêt dans l'interaction mais dans la passivité. Il aborde ensuite la problématique de l'œuvre interactive et de la participation du spectateur. Celui-ci participe-t-il vraiment? À dire vrai, Wade Walker répond aux questions des spectateurs-visiteurs qui circulent dans les lieux. Lorsqu'il est absent, l'expérience du visiteur se modifie; celui-ci se questionne alors sur l'impact qu'a ou peut avoir la présence de l'artiste sur l'interprétation que l'on fait de l'œuvre. De fait, le discours – que semblent proposer les gouvernements sur le développement de l'équipement militaire utilisé comme outil de manipulation du corps par l'utilisation de bruits, de fréquences et de sons plutôt que voué à la destruction massive – nous laisse entrevoir le seuil entre science-fiction et réalité, facile à franchir dans ce domaine. Avec ou sans la présence de l'artiste, ce discours subsiste toutefois telle une évocation du concept d'interaction vu sous l'angle de la manipulation.

Ce projet a pour ambition de donner des pistes de réflexions sur l'art de la communication en évoquant les enjeux esthétiques, politiques et culturels que soulève l'utilisation des technologies de communications. *Battery Operated* érige un espace dans l'espace, en construisant un laboratoire à l'intérieur de la galerie et en rendant un site Web interactif accessible au spectateur *dans* et *hors* l'œuvre. Ce site Web peut être consulté n'importe où

dans le monde, établissant de ce fait un réseautage gravitationnel où la relation à l'objet s'étend hors du lieu d'exposition et également hors de son contexte. Ainsi, *re.CORD* ne remet pas en cause le statut de l'objet mais sa nature et son contexte d'interprétation critique.

Western Stories

Le spectateur peut circuler à l'intérieur d'une gigantesque boîte noire qui s'est échouée, non sans laisser de séquelles, dans la salle d'exposition de LA CHAMBRE BLANCHE à Québec. La boîte noire, objet enregistrant en continu l'information environnante, s'apparente à un lieu où l'on peut capter l'information et en interpréter le contenu. Les objets, les bandes sonores et les images vidéo donnent forme à « a modern way of telling », comme nous le présente l'artiste. Un bureau en piteux état, occupé occasionnellement par l'artiste lors de l'exposition, est posté à l'intérieur de cette boîte noire disproportionnée et invite le spectateur à entrer. La boîte noire semble s'être retrouvée accidentellement dans la pièce, nous laissant imaginer que des événements secrets sont en cours. Elle éveille la suspicion. Transformée en bureau gigantesque, elle devient le lieu d'une réflexion pseudo-scientifique sur les théories reliées aux conspirations internationales en réseau et s'affiche comme un laboratoire militaire d'armement sonore (MAWL).

Paranoïa en réseau

« Dans ce système [de révolution numérique et de réseautage généralisé], si nouveau qu'il est encore difficile d'en évaluer l'impact réel, la musique n'est plus une affaire d'objets mais de pure circulation – d'où cette nouvelle culture du troc entre musiciens, des remixages, des enregistrements illégaux, des réinterprétations, aussi bien que de la récupération de succès underground dans des pubs de voitures [...]. En considérant l'histoire dans son ensemble, bien sûr, on constate que cette notion de la musique en circulation n'est pas nouvelle¹, pas vraiment, et qu'elle ne diffère qu'en termes de degré et de vitesse des traditions orales d'avant les techniques d'enregistrement (que ce soit dans l'Europe d'avant la Renaissance ou dans l'Afrique précoloniale). Et si nous, les enfants de la modernité, avons tant de mal à nous adapter à la toute nouvelle fluidité de la musique, c'est que nous l'avons longtemps considérée comme un objet². »

Pour la réalisation de ses bandes sonores, Wade Walker se sert lui aussi de sons récupérés pour construire un nouvel environnement sonore. Cette musique n'est plus considérée comme un objet sonore mais comme un lieu de circulation d'idées sonores déjà existantes et recomposées auquel l'artiste a recours pour transmettre sa conception de la musique. Il tente ainsi de démontrer que la « conspiration » est issue d'une circulation des idées qui, dans le cas de *re.CORD*, est issue du concept de paranoïa, soit un délire organisé d'interprétations. Il donne le ton à cette funeste mise en scène fictionnelle où le rapport au réel domine les échanges qui s'y entretiennent.

L'esprit d'entreprise

Le laboratoire de Walker sert à d'autres activités connexes ; il devient une entreprise d'expédition. Pour accroître cette impression, une boîte noire réelle (*Parabox*), estampillée du sceau FEDex, repose sur le sol. Elle permet d'expédier des conspirations ou « a proposal of a story telling », tel que le conçoit l'artiste. On y retrouve également une multitude d'informations sur l'expédition des conspirations. De plus, le site Web du même nom *re.CORD* rappelle le site de UPS (United Parcel Service). Il transmet une information détaillée, même celle relative aux opportunités d'emploi dans l'entreprise. Le mandat y est décrit et des *paraXamples* permettent de prendre connaissance des conspirations en cours qui

proviennent de diverses personnes ayant cru bon de partager leurs histoires conçues comme des modèles de conspiration. Il est possible, en outre, de faire parvenir ses propres théories sur la conspiration de son choix au moyen d'un *e-paranoïa system*. Ce prototype d'entreprise met somme toute l'accent sur la circulation des idées. C'est par le bouche à oreille qu'une simple fiction devient une conspiration et c'est précisément parce que l'expérience est fiction que tout le monde peut en faire partie, souligne Wade Walker.

Le début d'une nouvelle conspiration mondiale

Durant les deux années précédant le moment où elle est parvenue à LA CHAMBRE BLANCHE, la boîte noire (*Parabox*) a voyagé du Royaume-Uni jusqu'en France en passant par les Pays-Bas, le Canada, les États-Unis, la Corée, la Chine, le Japon, la Nouvelle-Zélande et elle a terminé son périple en Australie. Dans chaque pays, les collaborateurs ont déposé dans cette boîte un texte ainsi que du matériel sonore et visuel servant à élucider la conspiration dont ils font mention. Elle s'est malheureusement échouée avant son arrivée en Australie. La boîte noire – contenant CD, vidéos, DVD, textes et photographies – a alors été retournée au studio de *Battery Operated* à la compagnie *re.CORD* où la construction d'une nouvelle conspiration mondiale va prendre forme. Toutes les informations servant à



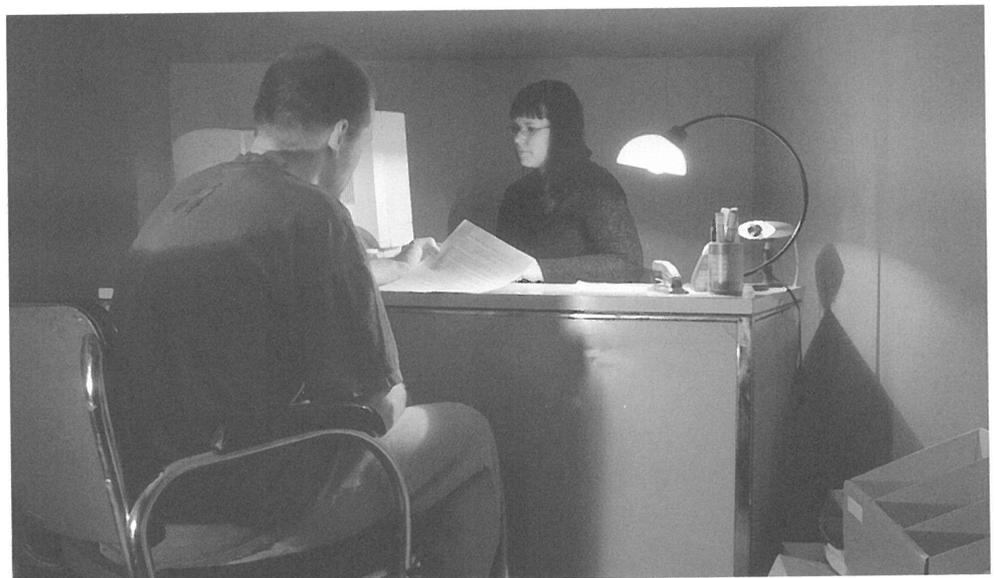
re.CORD (vue partielle), 2002

élaborer cette conspiration mondiale – qui offrent un point de vue tant ludique que critique ou lyrique sur la société actuelle – sont à la disposition des visiteurs. Même si les bureaux n'ont été ouverts au public que du 21 novembre au 22 décembre 2002, il est toujours possible de visiter le site : www.re-cord.net : « a e-paranoïa for all your internet needs and fears ».

JULIE HÉTU

Liens : www.batteryoperated.net
www.cocosolidciti.com
www.re-cord.net

1. Et c'est justement ce que veut nous démontrer l'artiste en utilisant cet appareillage « low tech ».
2. Philip Sherburne, *Sound Art/corps sonores*, « Les leçons d'anatomie de la musique électronique », *Parachute*, n° 107, juillet, août, septembre 2002, p. 69.



re.CORD (vue partielle), 2002

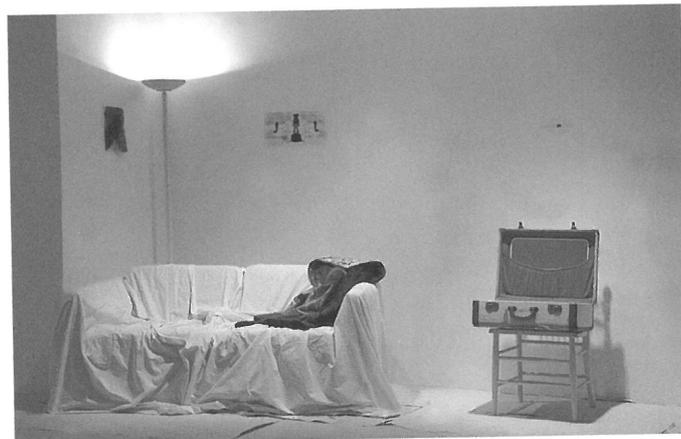


re.CORD (vue d'ensemble), 2002

La Banquise

Lise Labrie

du 21 janvier au 9 mars 2003



La Banquise (vue partielle), 2003

L'animal a toujours fait mystère à l'homme ; les relations de l'un avec l'autre, bien plus encore. Dans l'histoire de l'Occident chrétien, le premier, privé d'âme, a généralement été perçu par le second comme lui étant ontologiquement séparé et hiérarchiquement inférieur. Au mieux, dans l'iconographie, le pauvre animal a servi d'enveloppe corporelle à l'âme déchue, au malin, avec ses cornes, ses griffes et son sexe proéminent. Le développement de l'esprit scientifique à l'époque moderne ne changera pas fondamentalement cette perception. Bien au contraire car la bête passera pour de bon, avec les plantes et les minéraux, au rang des phénomènes à observer dans des cabinets de curiosités et à classer dans des nomenclatures. La mise au rancart progressive du religieux dans les débats intellectuels et la montée des sciences de l'homme susciteront par la suite une remise en question de ces belles certitudes. Depuis quelques décennies en effet, l'on a vu proliférer colloques universitaires et publications se rapportant aux mystérieuses relations entre l'homme et l'animal¹.

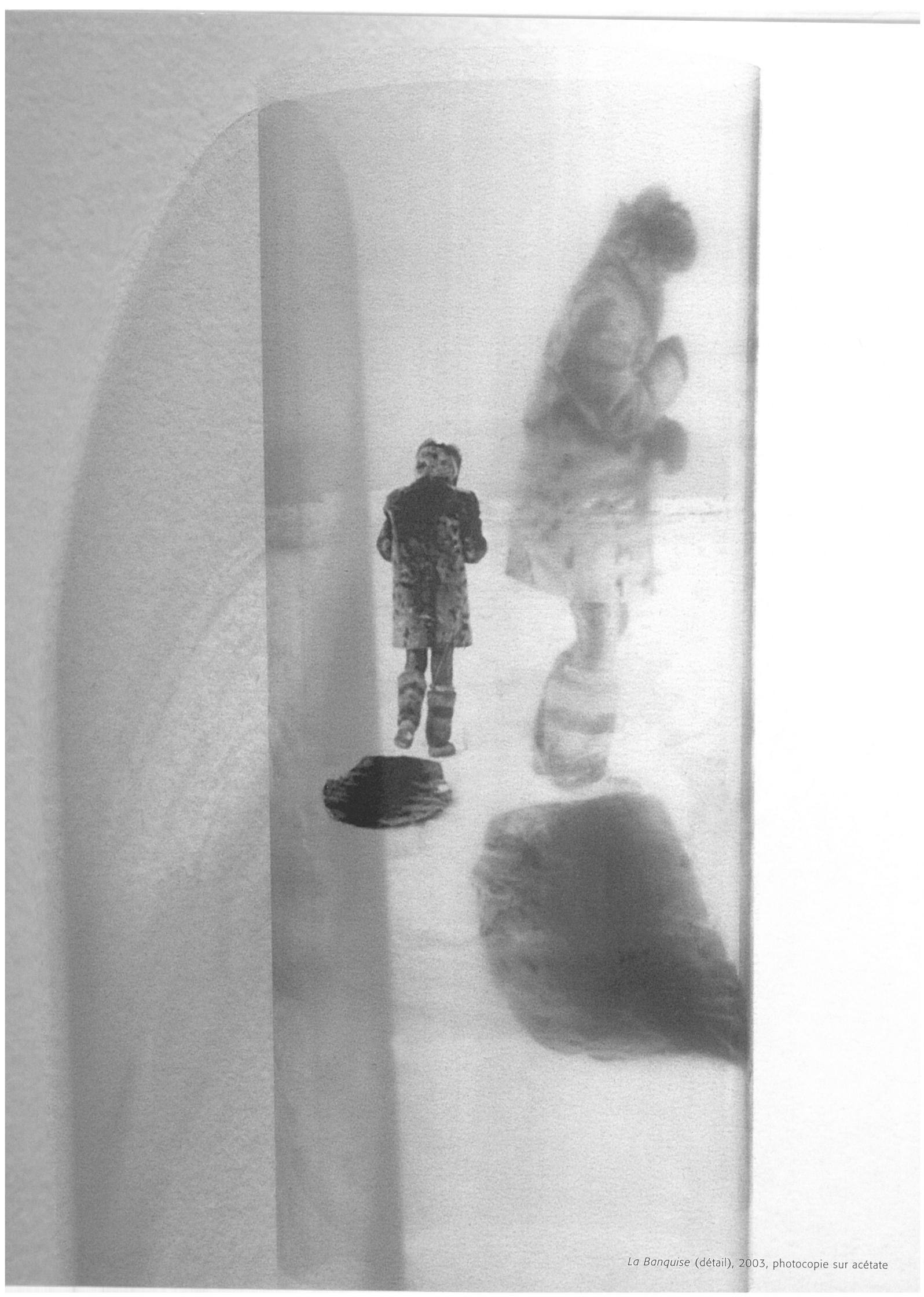
Les archéologues et les ethnologues n'ont pas attendu toutes ces années pour s'intéresser aux peuples que l'on disait sauvages et qui ne faisaient donc pas partie de l'histoire de l'Occident. Avec la découverte des grottes préhistoriques peintes d'Altamira en Espagne (1879) et de Lascaux en France (1940), les archéologues ont postulé que les bisons et les taureaux représentés par l'homme du magdalénien étaient pour lui tout autant les figures d'un au-delà mythique et inaccessible que simplement des proies à abattre pour la

nourriture. Et afin de mieux comprendre le sens connoté des représentations rupestres, ils ont commencé à recueillir, à la manière des ethnologues, les récits mythiques des peuples contemporains assimilés aux « primitifs », c'est-à-dire ceux qui s'étaient maintenus aux prémices du développement humain. L'étude de ces récits a non seulement levé le voile qui cachait la signification seconde de l'art préhistorique, mais elle a du même coup valorisé les cultures des peuples de la tradition orale qui ont désormais pris leur place dans l'histoire.

Comme les archéologues et les ethnologues², mais dans une installation en galerie et avec le vocabulaire qui est le sien, Lise Labrie puise dans les récits mythiques des peuples de l'oralité du Nord québécois dans le but d'illustrer et de défendre une vision du monde – la leur et certainement la sienne aussi – où la culture est fille de la nature et non pas son contraire, où la culture est sauvage dans sa nature même, où par conséquent l'animal précède l'homme, sans en être séparé, sans lui être inférieur. *La Banquise* – titre donné à l'installation –, reconstituée au moyen de tuiles acoustiques blanches disposées au sol et entrecoupées de triangles noirs et de couvertures de survie argentées qui font office de glaces flottantes, porte les objets dont se servira le sujet du récit mythique : une femme inuite qui doit retourner dans le lieu et l'état qui l'ont vue naître, c'est-à-dire dans le plus profond de l'océan où vivent les loups-marins, les grands esprits et les dieux de sa tribu d'origine.

Le grand voyage mythique³ a pour fin ultime l'accomplissement du rêve qui passe par la transformation physique. Il se déroule en deux temps que la surface de l'installation délimite en zones. Première zone : la femme (l'artiste elle-même photographiée sur la bature glacée en face du village de Bic, près de Rimouski) chemine sur la banquise revêtue d'un manteau de loup-marin et traîne derrière elle une peau du même animal (jeu de sept acétates superposés et de sept autres montés en tubes et disposés alternativement à la verticale et à l'horizontale, le tout montrant la métamorphose), dont elle s'enveloppera avant de plonger (affiche de grand format placée à l'entrée de la salle). Autour du lieu de la séparation sont étalés les artéfacts qui serviront à mener le rituel jusqu'à son terme : le traîneau, le couteau, ou *ulu*, la peau de loup-marin pour l'enveloppement, les lunettes nordiques qui laissent passer un mince filet de lumière, le petit loup-marin à l'intérieur d'une boule ajourée et la tête de loup-marin en bois, fétiches qui aident traditionnellement l'héroïne du récit à se souvenir que les forces de l'esprit ne sont pas loin.

Deuxième zone : l'installation dans les abysses. Dans ce vaste espace plus sombre que les couvertures de survie séparent du premier, un divan est recouvert d'un drap blanc sur lequel est déposé le loup-marin dont la femme s'était recouverte. Près du divan, une lampe blanche allumée, une chaise sur laquelle est déposée une valise ouverte dont l'extérieur est blanc et l'intérieur, rouge.



La Banquise (détail), 2003, photocopie sur acétate

Dans la valise du grand voyage, des casse-tête blancs montrent la femme morcelée qui marche sur la banquise, puis un miroir. Au-dessus, sur le mur, un acétate expose les empreintes digitales de l'artiste, sa signature, tandis qu'un autre reproduit la fusion de la femme et de l'animal. Le rêve est maintenant accompli :

Mon océan blanc enveloppé de ténèbres
 Ce désert de glace qui attend sa débâcle
 Pour libérer un rêve utile
 Ma quête de l'humanité devant ses fortifications
 Mon désir de passage
 Ma terre en mouvance
 Sous nous tout remous

Lieux magiques des rêves d'enfance
 Un univers dont le passage n'existe plus
 que dans l'esprit des humains

Être au nord de soi-même
 À l'intérieur de sa géographie imaginaire
 Maîtresse de mes expéditions nordiques
 Mon espace mental construit son pont de glace
 Sur cette mer d'huile
 Passage du profane au sacré
 Pour fréquenter le mystère et consommer
 le matériel utile à la vie.

Ce poème de la transformation⁴ ouvre la performance réalisée par l'artiste à la salle Multi de la coopérative Méduse dans le temps de sa résidence. Tandis qu'elle lit, dans le noir, des images de loups-marins apparaissent sur un écran. L'un d'eux surgit d'un trou de respiration et replonge plusieurs fois. Pendant ce temps, elle attend l'instant fatidique avec un pic. Au moment même où l'animal se montre la tête, elle brise une vitre déposée au sol qui contient ses empreintes digitales. Avec le bruit de vitre cassée commence la performance. La lumière éclaire maintenant l'artiste. Cheveux au dos, elle est revêtue d'un manteau de loup-marin, porte des lunettes nordiques et des palmes de plongeur. Elle tire un traîneau chargé d'une peau de loup-marin. Elle s'arrête, s'assied, prend son *ulu* et tranche la peau à l'intérieur de laquelle se trouve de la chair crue. Elle mange la chair, se lève et en distribue dans l'assistance.

Labrie définit sa résidence à LA CHAMBRE BLANCHE comme la reproduction de l'expérience vécue par les artistes de la préhistoire. LA CHAMBRE BLANCHE est pour elle la forme substantielle du lieu rupestre tandis que

l'installation est la matière également substantielle des peintures et des gravures anciennes du monde animal. Tout comme le pain et le vin, dit-elle, sont de même substance que le corps et le sang dans le rite chrétien : ni des souvenirs, ni des symboles mais des substances inaltérables — analogie inattendue. Parce que l'animal perdure en nous, tel que l'ont exprimé les artistes du magdalénien et tel que le répètent encore les récits mythiques des peuples de la banquise, les artistes contemporains auraient donc encore leur mot à dire sur cette mystérieuse relation de l'animal avec l'homme, et singulièrement avec la femme.

L'artiste du Bic fréquente depuis un long moment les autochtones du Nord québécois et se nourrit de la science des archéologues et des ethnologues en vue de façonner une image de « la vraie nature de l'homme ». En cela, elle se marginalise de sa propre tribu qui, depuis les débuts de son histoire, mesure le progrès artistique à l'aune de l'abandon et du renouvellement des formes par une certaine fuite en avant. Patiemment, année après année depuis 1980, Lise Labrie tente plutôt de reconstruire le lieu qui l'a vue naître et d'où elle s'était échappée pour un temps.

JEAN SIMARD

1. Voir notamment *L'Homme, l'animal domestique et l'environnement : du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, textes réunis sous la responsabilité de Robert Durand, Nantes, Ouest éditions et Centre de recherches sur l'histoire du monde atlantique de l'Université de Nantes, 1993.
2. Sur l'archéologie et l'art rupestre du Québec, voir Gilles Tassé et Serwyn Dewdney, *Relevés et travaux récents sur l'art rupestre amérindien*, Laboratoire d'archéologie de l'Université du Québec à Montréal, 1977 ; Claude Chapdelaine (dir.), « Images de la préhistoire du Québec », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. VII, n^{os} 1-2, 1978 ; Gilles Tassé et Jean Picard, « Les Peintures rupestres du lac Simon », *ibid.*, vol. XXVI, n^o 1, 1996.
3. Sur l'ethnologie des grands voyages chez les Inuits et les Amérindiens, voir Clarissa Pinkola Estés, *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, Paris, Grasset, 1996 ; Bernard Saladin d'Anglure, « Unigumasuittuq, celle qui ne voulait pas de mari », enregistrement vidéo réalisé par Philippe Legrand, Université Laval, 1974 : récit mythologique inuit raconté par Michel Kupak sur « ceux qui vivent au fond de la mer », soit les grands esprits et les dieux ; Louis-Edmond Hamelin, « L'Imaginaire des grands voyages indiens au Québec », *Rabaska*, n^o 1, 2003.
4. « Être au nord de soi-même », poème de Lise Labrie lu lors d'une performance donnée dans le cadre du Mois Multi le samedi 8 février 2003.



La Banquise (vue d'ensemble), 2003

Les Montagnes russes

Hugues Dugas

du 24 mars au 31 mai 2003



photo : Hugues Dugas

Les Montagnes russes (vue partielle), 2003, installation vidéo

SPECTRE DE L'INTROSPECTION

« Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. »

Michel Foucault

Le thème historique du reflet traverse l'histoire de l'humanité, et les êtres humains, perplexes quant à leur identité, réitèrent sans fin leur interrogation : qui suis-je ? Déjà dans la mythologie de la Grèce antique, on raconte l'histoire de Narcisse qui se noya en admirant son reflet dans l'eau. Qui d'entre nous n'a pas été envoûté par le miroir ? S'attarder devant le miroir, observer son image projetée, correspond à un moment d'introspection qui renvoie à la solitude. Selon Lacan, l'unicité de cette image réfléchie nous confère le pouvoir de la construction du *moi*. Pour Foucault, elle suggère l'hétérotopie qui traduit toute l'ambiguïté du reflet de soi dans un lieu virtuel ; être là où on ne se trouve pas, mais s'y référer, c'est revenir à soi. Des scientifiques, des auteurs et des artistes s'interrogent sur l'essence du miroir et étudient son effet sur l'individu et son environnement. Représente-t-il le reflet du monde avec exactitude ou n'est-il qu'un instrument d'ambivalence ? Chose sûre, il est un outil de création artistique.

Fascinés par les capacités créatrices du miroir, divers artistes – surtout depuis la Renaissance – ont exploité le thème du reflet. Tel est le cas, entre autres, en peinture avec le Caravage, Vermeer ou Vélasquez, en photographie avec Cahun et Kertész ou au cinéma avec Orson Welles. D'autres artistes encore se sont penchés sur la réalité tridimensionnelle du miroir pour l'utiliser comme élément

principal de la composition d'œuvres *in situ*. Dan Graham, Robert Smithson et Daniel Buren en sont quelques exemples. Hugues Dugas exprime aussi cette fascination envers l'objet miroir qu'il exploite tant pour ses capacités créatrices tridimensionnelles que pour sa surface réflexive.

Emballé par les possibilités plastiques et créatrices du miroir, Dugas propose *Les Montagnes russes*, une œuvre multidisciplinaire et complexe qui joue sur deux registres. L'installation vidéo construit un espace tridimensionnel *in situ* où de grands panneaux de miroirs en plexiglas sont utilisés comme élément fondamental de l'œuvre pour la construction d'une pièce architecturale. Également, le miroir devient support bidimensionnel, employé comme dispositif de projection de bandes vidéo. Ces dernières présentent l'autofiction de l'artiste au sein de laquelle s'inscrit la participation passive du public.

Étrange impression d'entrée de jeu. Il règne un silence relatif dans la salle. Sombre, le lieu semble vide et abandonné. Dévoilés, des faisceaux de lumière émergent du recoin gauche de la salle. Dans l'obscurité, le silence est percé par le jacassement d'oiseaux. Ce son enregistré attire davantage notre attention vers la lueur perçue dans le fond de la galerie. Voilà où se trouve l'environnement de l'artiste, son espace intime, hors de chez lui. Intégrés à l'œuvre, les murs, tout comme le plancher et même le plafond, forment une sorte de pièce difforme avec deux parois

gigantesques de miroirs courbés en plexiglas, soutenus par des béquilles, l'une placée à gauche et l'autre à droite. Cette œuvre *in situ*, surgie d'une volonté de créer une installation d'ordre architectural, se déploie dans la galerie et utilise le miroir comme élément fondateur pour une réalisation artistique intime qui se projette dans un espace public.

En arrière-scène, là où d'habitude on constate le fonctionnement structurel des décors, les visiteurs sont témoins du processus laissé à nu par l'artiste. Ici et là traînent des fils de projecteurs et de lecteurs DVD-ROM. Sur les miroirs courbés défile une bande vidéo. Les images distordues par les miroirs se réfléchissent sur les murs d'où émerge une mise en abîme qui joue le rôle de canevas. L'image s'y infiltre. Au sein de ces projections s'ajoute le spectre du public filmé par une caméra située à l'entrée de l'installation. Hugues Dugas se passionne pour les « relations complexes entre l'œuvre, le lieu et les spectateurs » qui alimentent, selon lui, sa pratique artistique des dernières années.

Le public constitue un apport pour l'apparition de l'œuvre. Si les paramètres de l'installation limitent sa participation, il n'en reste pas moins que sa présence est nécessaire. Cette pratique d'un public participatif relève d'une intention énoncée par l'artiste de communiquer à l'autre sa présence au monde. Un dialogue s'installe entre le public et le miroir, instrument à double réflexion, à la fois celle de notre image regardée et celle de notre pensée, ici invisible et inaccessible³. Le corps

du visiteur s'intègre à l'œuvre de différentes manières. Lorsque aspiré par la force d'attraction du miroir, le spectateur observe son reflet. Il voit la transmutation de ses formes corporelles, des silhouettes allongées ou raccourcies. L'effet de la réception de notre image distordue nous force à sourire pour mieux apprivoiser la difformité de la réalité projetée. De plus, sur les murs, ces mêmes silhouettes se dessinent, comme des ombres chinoises entrant clandestinement dans la demeure de l'artiste. En même temps, une caméra filme les allées et venues de tous les intrus et les dévoile. C'est ainsi que le public voyeur devient acteur lorsqu'il aperçoit, sur le mur, son image intégrée au sein de l'œuvre en temps réel. Il partage, sans posséder aucun moyen concret de transformation de l'environnement, l'univers intime de Hugues Dugas, voire son autofiction.

Où qu'il soit, tel un nomade, Dugas transporte son intimité en d'autres lieux, entre Montréal et Québec. Il déménage sa maison de manière virtuelle. Des images de son quotidien, de sa réalité ou encore de la banalité de la vie – essence même de l'existence – ont été captées par l'artiste à l'aide d'une caméra qui joue aussi le rôle de miroir. Chaises, plantes, plancher, chat, cour intérieure, treillis, barreaux de lit, bibliothèques, cadre de porte, souliers, musique, miaulement ; une histoire, un souvenir, une mémoire, celle de Dugas. «L'artiste façonne son art, à partir de, avec son

moi, mais, avec l'art, nous demeurons dans le processus : l'illusion d'une finalité quelconque est repoussée.⁴» Nul ne peut établir une relation palpable avec l'artiste.

Dugas filme son réel mais en déconstruit l'image, ne nous permettant que l'observation de quelques associations fortuites. Il nous convie à effleurer le flux de sa pensée telle une brise légère remplie des souvenirs qui l'habitent. La poésie transpire de la bande vidéo et, hors de tout doute, elle nous provient du regard d'un peintre. Au moment où nous nous introduisons au cœur de la chambre de l'artiste, un immense paysage nous enveloppe. Chaque image qui file est une ombre qui semble se libérer, qui émigre vers les sphères du partage, et on embrasse du regard ces apparitions fantasmagoriques. Un amalgame de formes et de couleurs imbriquées les unes aux autres, provoquées de manière aléatoire par la déformation due aux miroirs courbes, voyage entre murs, miroirs, plancher et à travers notre corps. Pur plaisir pictural. Sur des images du passé et celles de notre présent, quoiqu'en lieu et temps indéterminés, des sons naissent, se prolongent, meurent et renaissent encore. À cette projection s'ajoute le rythme du voyage, tantôt lent, tantôt rapide. L'image s'agite et fait chavirer notre corps récepteur. Ce corps subit les mouvements circulaires de la caméra comme s'il était assis dans le manège des montagnes russes. Il monte,

descend et tournoie jusqu'à en être étourdi, à en perdre l'équilibre.

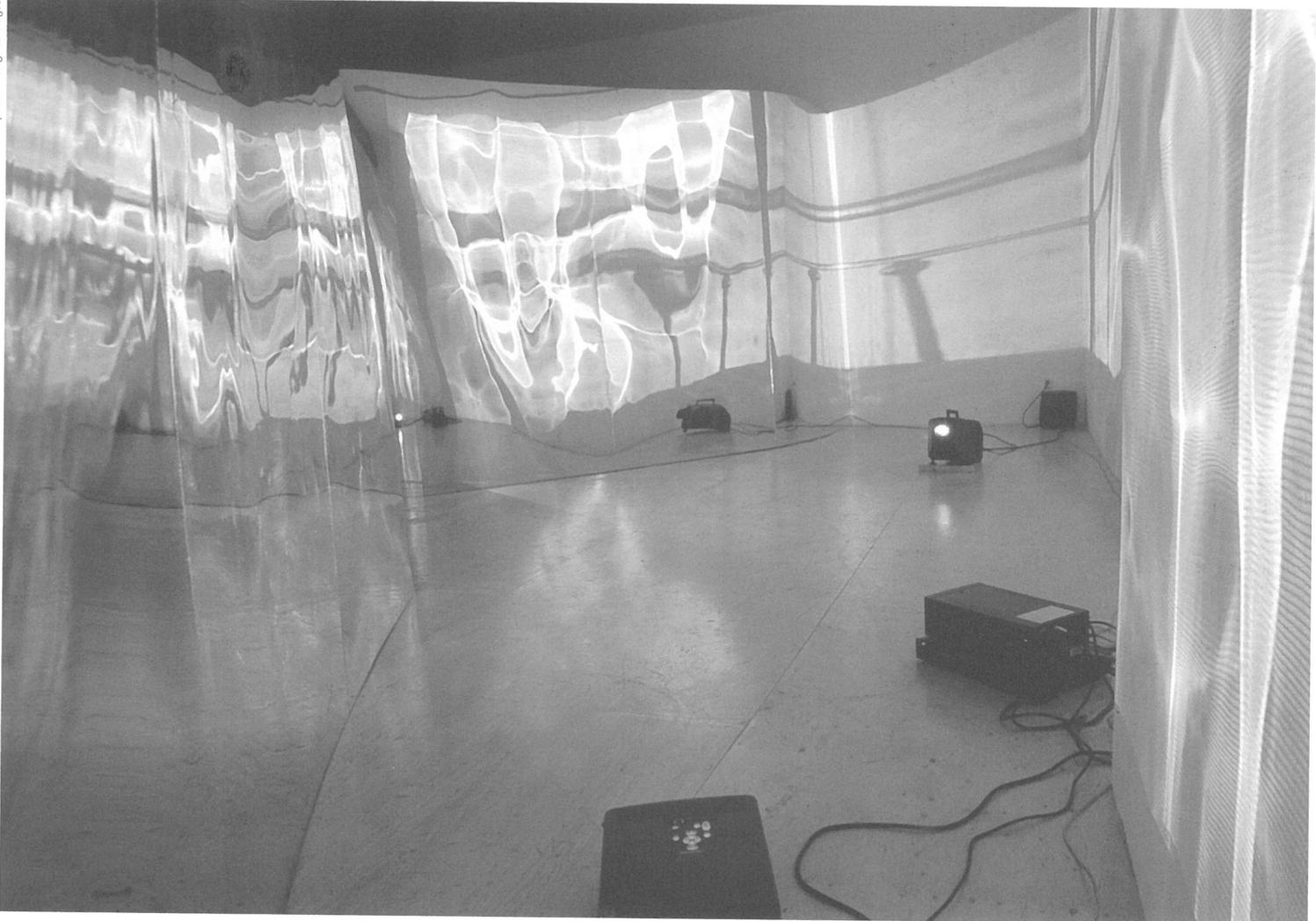
L'envoûtement surprend. *Et ceci n'est pas une pipe*, semble encore murmurer Magritte. Si la peinture correspond au miroir de la réalité pour Hugues Dugas, en ce sens elle n'est que représentation du réel et non pas la réalité elle-même. L'utilisation du miroir dans l'installation renoue avec cette idée de la représentation des expériences sensibles. D'autant plus que les miroirs réfractent et diffractent les faisceaux de lumière provenant de la projection dont l'image est elle-même déformée. Cette transformation souligne davantage la dimension irréaliste de la représentation de l'image. L'aspect éphémère de l'instant renvoie déjà au passé de toute image réfléchie sur le miroir. Par conséquent, celle-ci aurait perdu son *aura*⁵ comme la photographie. Ce fut. Ce n'est plus, et ce ne sera plus jamais... Cela ne signifie aucunement que le passé ait disparu. Au contraire, *Les Montagnes russes*, la demeure fictive de Dugas, préserve le spectre des souvenirs de l'artiste.

ANITE DE CARVALHO

1. Michel Foucault, « Des espaces autres », in *Dits et Écrits, 1954-1988, IV, 1980-1988*, Paris, Gallimard, 1984, p. 756 (Collection Bibliothèque des Sciences humaines).
2. Hugues Dugas, « Saint-Jean-Port-Joli en temps réel », *Espace*, n° 54 (hiver 2000-2001), p. 32.
3. Musée des Beaux-Arts de Rouen, *À travers le miroir. De Bonnard à Buren*, sous la direction de Claude Pétry, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000, p. 251.
4. Chantal Pontbriand, « Autofiction », *Parachute*, n° 105, janvier, février, mars 2002, p. 7.
5. *L'aura* est un concept emprunté à l'auteur Walter Benjamin.



Les Montagnes russes (vue générale), 2003, installation vidéo



Les Montagnes russes (vue partielle), 2003, installation vidéo

Le costumier

Ève Cadieux

du 1^{er} au 31 mai 2003

J'ai voulu tout d'abord qu'elle me parle de Cocteau, des enfants terribles, du *Tyroir* et du reste. Je connais le discours sur son travail. Plusieurs ont nommé : la collection, des objets chargés de mémoire, une étiquette récurrente : *mnémonique*. Ce mot, comme une fermeture, un sceau, sur un corpus d'images qui ont, selon moi, bien d'autres avenues à offrir. Je veux aller ailleurs.

J'apprends que la lecture de Cocteau fut un déclencheur, qu'elle a activé le passage des œuvres antérieures, marquées par la disparition, aux collections d'objets épinglés comme des insectes. Elle raconte la recherche des objets de l'enfance, leur importance soudaine et la peur de leur perte, toujours présente. Mais il y a *Le costumier*.

Elle me parle aussi du surréalisme.

« — Ces objets de l'enfance, retrouvés, ce n'était pas tout à fait la *trouvaille* surréaliste, mais des objets qui t'appartenaient.

— Des objets qui m'appartenaient, certes, mais que j'avais oubliés, donc des objets retrouvés par hasard, et qui ressurent... »

Alors, déjà, la distance. Celle, évidente, du temps. Mais il y a une autre chose. Il y a le regard qui scrute, ce contrôle de l'affect. Comme elle le dit elle-même, elle aurait pu « se casser le cou » avec la présentation de ces objets qui demeurent attachés au passé. S'agirait-il de narcissisme, d'une complaisance face à l'enfance ? J'ai entendu ces commentaires, mais j'ai toujours perçu une brèche se dessiner. *Le costumier* constituerait cette ouverture.

Les objets de l'enfance parleraient peut-être de cette *autre* qu'elle a été. Un vertige devant l'identité perdue. Une profonde nostalgie. Un soi antérieur presque une trouvaille pour un sujet désormais bien ailleurs.

Nous parlons ensemble pour, je l'espère, nous amener plus avant, dans le doute des œuvres récentes. Il y a *Le costumier* et cette exposition à venir, *Les jours gras*¹, à la Galerie Yergeau. Que fera-t-elle de ces vagabondages hors du thème de la collection ?

Des vêtements qui circulent. Non plus des objets monolithiques, sacralisés.

« — Tu as dit : "la photographie, comme des bouées contre la disparition, une preuve d'existence". Ton travail se situe au sein de ce registre qui va de la peur de la perte au bonheur de conserver. Dirais-tu qu'aujourd'hui tu as surmonté cette peur, que s'est amorcée, dans ton travail tout au moins, une certaine réconciliation ?

— J'ai compris que de mettre en images ces objets de mon passé leur donnait une autre vie, et puis j'ai travaillé avec les objets des autres...

— Le plus grand changement selon moi, et je me demande comment s'est effectué ce passage, c'est que tu ne traites plus aujourd'hui d'*objets*. Ou, plutôt... oui, le vêtement épinglé, posé là, peut avoir valeur d'objet, mais ce n'est pas de cette manière que tu opères. L'objet de ton regard photographique devient désormais signe de présence.



Le costumier (vue partielle), 2003

— Ou d'absence... »

Elle joue avec le feu. Le sujet évoqué, aussitôt biffé. Elle me parle encore de *Tyroir*, cette série de petits vêtements de poupée épinglés puis photographiés, portion de son imaginaire le plus ancien. Je ne saisis pas tout de suite ce retour en arrière, mais soudain je vois : devant cette peur d'un repli sur soi, l'assurance soudaine de toucher l'autre, toutes ces histoires que les objets ont pu susciter et qu'elle a entendues. Le regardeur qui libère la charge de sens de ces reliques de l'enfance. Conséquemment, elle a par la suite eu envie d'aller voir ailleurs, dans le passé et la mémoire des autres. Très tôt, l'objet est donc devenu lieu d'échange. De manière explicite : le projet conçu dans le cadre d'une résidence au Cégep F.-X. Garneau. C'est en fait un parcours au sein de l'imaginaire partagé. Les étudiants lui confient des objets qui leur sont chers, en marge de l'utilisation quotidienne et utilitaire. Des objets que l'on sort d'une zone parallèle à l'usage, marqués de nos fantasmes et de nos projections.

Elle revient à ces collections. Elle évite semble-t-il d'aborder la question du vêtement ou, plutôt, cette nouvelle mise en vue du vêtement, qui vient à la rencontre du corps.

« — Le vêtement signale une présence, mais tout à la fois et surtout une absence. Le corps est là, mais il devient une sorte de support. Pour *Le costumier*, ce sont des vêtements empruntés, loués, qui ont plusieurs vécus. Je ne désirais pas faire une quelconque association avec un individu.

— Mais ce ne sont pas des supports inertes. Ce sont véritablement des individus qui les portent !

— ... c'est bien, cette question... (rires) »

Bon, on touche le doute. Soulagement que ce passage d'un discours clair et limpide à l'ouverture. Le vêtement comme seconde peau, protection de soi, parfois même simulacre.

« — Et dans la mise en forme, il y a pour moi un paradoxe très insistant. Dans *Le costumier*, on a toutes les stratégies du réalisme : photographie couleur, texture nette, gros plan, absence de manipulation de l'image. Comme Yannick Pouliot nous le disait lors du vernissage, on a le nez dans les vêtements comme lors de ces nuits de fête où, enfant, on se réveille, le visage contre un manteau, une veste, un détail, une boutonnière qui envahit notre champ de vision. Alors que dans *des restes*², les images sont voilées, les objets ont cette aura de mystère. Paradoxe : malgré ces stratégies, cette manipulation de l'image, qui cherche l'ouverture et la superposition des jeux de signification, ces objets demeurent pour moi fermés, muets, clos. Dans l'opuscule qui accompagnait l'exposition *des restes*, présentée au centre VU, Viviane Paradis parlait de signes de nos expériences non partagées. Je peux davantage m'investir dans *Le costumier*, circuler, me sentir

concernée et voyager dans mon imaginaire. *Le costumier* recèle pour moi un autre type de mystère, plus vivace. Peut-être parce que ces images, ce sont pour moi des événements. Que va-t-il survenir ? Et soudain c'est la fiction et je peux circuler dans cette fiction. Le cadrage est ici déterminant : le *hors-champ*, ce qui représente un grand défi sur le plan de la construction spatiale. Non plus centrer, épingler, contrôler, mais rechercher un équilibre fragile entre la constitution de l'image, un seuil où elle *advient*, et sa fuite, un saut dans le vide où, sans se perdre, elle nous porte désormais ailleurs. Tout juste assez de sens, mais aussi une ouverture qui fait en sorte que ce sens est plein de possibles... C'est pour cette raison que j'avais très hâte de voir les toutes dernières images et, à mon grand plaisir, tu travailles encore avec le hors-champ.

— Oui, il y a cette volonté du hors-champ. C'est très intéressant que tu le me mentionnes. Tu vois, dans la série *des restes*, en empruntant les objets, j'ai vu leurs propriétaires me raconter toutes ces histoires et sans même que je leur aie demandé quoi que ce soit. Or moi je désirais un silence... je ne voulais pas raconter. Et lorsque j'ai vu le résultat, je me suis dit : je suis déjà ailleurs. Une difficulté à respirer... quelque chose de précieux. Mais je dois cependant être franche, ce caractère précieux, je le désirais. L'aspect monolithique, une présence très forte, une sublimation de l'anodin. Tu me dis que cela t'exclut. Cela m'excluait aussi.

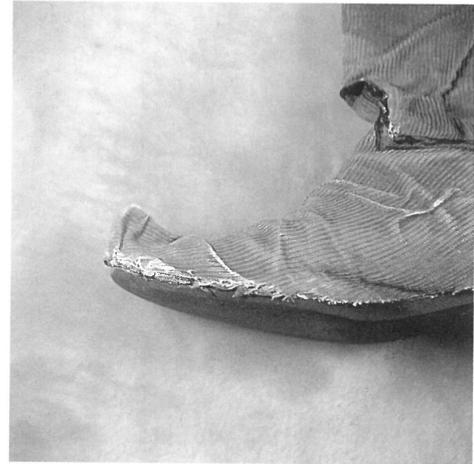
— J'ai découvert que tu as fait de la photographie de théâtre et du portrait.

— Je ne peux pas dire que j'ai vraiment fait du portrait. Dans le cas des portraits d'écrivains réalisés pour les Éditions de l'Instant même, je demandais à l'auteur de choisir un contexte où il se sentait bien.

— N'y a-t-il pas une certaine recherche sur le portrait dans ce que tu fais actuellement ? C'est une hypothèse. Enfin, il me semble qu'il y a un peu de ça, avec ces personnages... Des portraits, mais des portraits fuyants, fugaces.

— Je ne sais pas... il y a peut-être un filon qui relie tout ça. Mais pour moi le portrait est lié à l'individu. En même temps, les portraits que j'ai réalisés par le passé, c'était un peu ça, détourner l'attention vers le contexte.

— Tu t'es intéressée, à une certaine période, à la machine à silhouette, cette invention du XVIII^e siècle.



Le costumier (détail), 2003, photographie couleur

— Oui, c'est pour moi un peu à l'origine de la boîte noire. Le profil en silhouette nous permet de reconnaître une personne, bien plus parfois que toute autre représentation.

— Et cette référence m'a rendue consciente de la présence de profils dans le projet du Cégep F.-X. Garneau. Derrière l'objet, il y a des profils, non pas un regard qui nous interpelle, mais la présence anonyme d'un individu, le signe de son existence.

— J'ai trouvé dans d'anciennes revues canadiennes des portraits de famille en silhouette. Non pas des profils réalisés avec la machine à portraiturer, mais des silhouettes avec un décor peint en trompe-l'œil ! Et pour la Biennale de Liège, je devais travailler cette idée avec des photographies d'artistes en atelier où l'artiste serait photographié de profil, une silhouette noire plaquée sur le fond de l'atelier. Mais j'ai commencé à faire des expérimentations avec la solarisation... Mon intérêt demeurait et j'ai introduit l'idée dans le projet du Cégep F.-X. Garneau. Une façon d'intégrer l'étudiant, sans en faire véritablement le portrait. Car je ressens un profond malaise à photographier les gens.

— Comment donc es-tu passée de la photographie d'objets, que tu empruntes et que tu apportes dans ton atelier, à celle d'artistes en atelier ?

— Je croyais tout d'abord les présenter en silhouette. Je leur demandais de me prêter un objet et leur image. Une sorte de jeu. Et je leur disais qu'on ne les reconnaîtrait pas.



Le costumier (détail), 2003, photographie couleur



Le costumier (détail), 2003, photographie couleur

— Un sujet générique...

— Oui, c'est ça. Et il y a Brassai. J'aime ses photos d'ateliers, et ce qui me fascine ce n'est pas de voir Braque ou Picasso, mais tous les objets qui les entourent. »

Je lui parle aussi d'une citation, une pensée qui lui appartient, où elle dit que les éléments du *costumier* seraient des témoins ambigus d'une réalité *pardée*. Je me suis demandé si la production n'effectuait pas un passage de cette nostalgie de l'objet à conserver, comme un lien d'appartenance, un réel qui acquiert valeur de preuve, jusqu'au simulacre, le maquillage, le jeu.

« — Le fait de porter un costume et de devenir une autre personne pour le temps d'une soirée se rapproche selon moi du fait de chérir un objet pour cette autre personne que tu étais autrefois. Le vêtement que l'on porte, utile au quotidien, ne m'intéresse pas. Il a une autre fonction. Pour la série *des restes*, un ami voulait me donner sa tuque ! Or, je cherchais l'objet que tu traînes pour sa valeur mnémonique, pas pour des besoins primaires. Et pour en revenir à mon intérêt pour le vêtement, je dois dire que le vêtement que tu portes devient vite désuet, car tu es rapidement ailleurs. Le costume, on le porte pour être *autre*.

Les objets, c'était en quelque sorte une manière de me rassurer, une tentative de camoufler ce que je suis devenue. Et le fait de réaliser cette installation, et de joindre l'écriture, de m'attacher à ces vêtements... je me sentais exclue dans *des restes* alors que dans *Le costumier*, j'ai fait des choix en ce qui

concerne le mode de présentation. Les mots, ce sont les miens et ils présentent des éléments autobiographiques.

— Dans l'écriture, tu te construis des histoires, tu entres dans une fiction. Et en t'investissant dans des objets trouvés, qui ne t'appartiennent pas, tu te retrouves, toi, non plus attachée à des objets du passé, qui n'appartiennent qu'à ce territoire de ton passé, mais consciente de ta capacité de te retrouver dans tous ces objets anonymes, comme tu pourrais le faire ailleurs, dans d'autres lieux, tout en conservant ton intégrité dans ce parcours, dans ce statut nomade. L'écriture joue un rôle important dans ce lieu qui t'identifie.

Laurier Lacroix a parlé, à propos de ton travail, d'une *transmission de la richesse de l'émoi*. Et à LA CHAMBRE BLANCHE, les mots sont selon moi les porteurs de cet émoi. Par-delà les images, les mots portent... ils font vraiment parler les objets. Ont-ils déjà été aussi importants ?

— Dans un contexte d'installation, non. Par contre, on les retrouve dans des œuvres plus anciennes. Les mots sont aussi importants que les images, parfois même davantage. L'introduction des mots, c'est souvent une difficulté de plus, mais... Tu vois, avec *Les jours gras*, j'ai eu de la difficulté à ne pas intégrer des mots. Je travaille depuis quelques années à un livre qui vient tout juste d'être publié aux Éditions J'ai VU, il s'agit de *Caramellia*. Ce livre est composé de plusieurs chapitres qui correspondent à différents personnages, ou à un même personnage présenté de multiples manières. Des éléments autobiographiques et biographiques. Une poésie en prose.

— Ce que tu es en train de me dire, c'est qu'on a tellement parlé de ton travail en soulignant l'importance de la mémoire... finalement tu parles peut-être davantage d'identité...

— Peut-être ! Mais lorsque tu liras *Caramellia*, tu verras aussi que ces personnages sont presque des objets, des photographies que l'on décrit. J'ai tenté de leur donner le statut d'un personnage qui sortirait d'une fête foraine, d'une photographie ou d'un tableau. Il y des inspirations surréalistes, je ne m'en cache pas.

— Quelque chose d'étrange, de non familier.

— C'est là, ce n'est pas explicite, mais cela fait partie de mes intérêts, de mes recherches.

— Malgré un grand contrôle, alors que les surréalistes jouaient avec le hasard.

— Oui, c'est vrai. Je pense à Michel Leiris. Une écriture très maîtrisée finalement. Je n'en ai jamais parlé, mais c'est quelqu'un qui parle de la mémoire, de l'enfance, de lui en tant qu'individu, pris dans une vie qui lui ressemble plus ou moins. »

1. L'exposition *Les jours gras* a été présentée à la Galerie Yergeau du Quartier Latin (Montréal), du 11 septembre au 11 octobre 2003.

2. L'exposition *des restes* a été présentée à VU, centre de diffusion et de production de la photographie (Québec), du 29 mars au 21 avril 2002.

Discussion entre l'artiste et LISANNE NADEAU
Québec, été 2003

Note : *Le costumier* est une installation *in situ* réalisée par Ève Cadieux à LA CHAMBRE BLANCHE, dans le cadre de la deuxième Manif d'art.



Le costumier (détail), 2003, photographie couleur

La Tresse

Giorgia Volpe

Résidence en milieu collégial
du 11 février au 15 mars 2002



La Tresse (résidence en cours), 2002

C'est dans la continuité du répertoire développé dans son travail que Giorgia Volpe a choisi de mettre en œuvre une exploration des rapports entre les corps, les échanges et les espaces lors de sa résidence au Collège François-Xavier-Garneau.

Giorgia Volpe a élaboré sa résidence sur le mode de l'action. Il s'agissait d'une orientation judicieuse si on considère le milieu scolaire comme un lieu privilégié d'apprentissages et de connaissances académiques, mais aussi comme un espace investi par la vie en communauté et animé par le fait de côtoyer l'autre à travers des relations de natures variées.

Les interactions qui façonnent la communauté et ses cultures, dominantes ou marginales, s'enrichissent de toute action individuelle. Nous nous insérons dans le monde et participons de ce qui constitue et définit la vie sociale par le verbe et l'action, tous deux dépendant des questions d'identité et d'altérité, d'intériorité et de communication¹. La conscience authentique de soi est en effet retour à partir de l'être autre : sans cela, le moi ne rencontre partout et nulle part que son écho².

Pour entreprendre sa résidence, Giorgia Volpe a visité les élèves du programme d'Arts et lettres dans leur cours d'histoire de l'art et discuté avec eux de ce qu'elle considère comme l'essence de son travail : la rencontre de l'autre et l'exploration des multiples instruments de médiation qui y participent. Dans

l'œuvre de Giorgia Volpe, la peau, les tissus, les vêtements et les habitats sont révélés comme autant d'enveloppes sémantiques qui témoignent du vécu, qui à la fois couvrent et révèlent, séparent et réunissent les corps et les êtres formant la communauté. L'artiste a ensuite invité les élèves à modeler dans l'argile une effigie à leur image. Il s'agissait pour les cégépiens de faire un exercice d'épuration, de représentation sans artifice, dans le matériau le plus brut qui soit, sans instruments, en réunissant le geste fondamental du modelage de la terre et la question de l'identité et de la représentation.

Interactions, langage et corps

Poursuivant une réflexion sur les interactions et la connaissance (celle de soi et celle de l'autre), Giorgia Volpe a entrepris une exploration des langages du corps et des mots, tous deux liés dans l'acte de la parole. Elle a ainsi effectué une série d'entrevues avec élèves et enseignants au cours desquelles elle enregistrait la réponse de ses interlocuteurs à l'évocation de mots rappelant le thème de la rencontre. La multitude des conceptions et compréhensions qu'inspiraient ces notions a été mise en valeur par des montages audio qui ont plus tard été intégrés à la bande sonore d'une vidéo, *La tresse*, trace de son passage au Collège.

Faisant écho à ces séances de travail, Giorgia Volpe a proposé à un groupe d'étudiantes la réalisation d'une bande vidéo muette dans laquelle étaient présentés à l'objectif de la

caméra des mots inscrits sur des parties du corps. La vidéo révèle ainsi le corps et les mots comme outils privilégiés de communication, d'interaction et de (re)connaissance, mais aussi comme véhicules non neutres, porteurs de traces des expériences individuelles : les mots *amour*, *absence*, *inconnu*, *pulsion*, *chemin*, *soupir*, *destin* évoquent-ils les mêmes idées selon qu'ils sont liés à l'image d'un nez, d'une bouche, d'un pied, d'un ventre ? À celle d'un nez épaté, d'une bouche généreuse, d'un pied menu, d'un ventre cicatrisé ?

La tresse

Lors de sa première visite au Collège, l'artiste avait été étonnée par la structure des espaces de l'institution et de ses pavillons qui forment un chapelet s'étirant sur près d'un kilomètre. Réticente à l'idée de travailler dans l'isolement du local de classe qu'on lui avait prêté comme espace-atelier, elle a entrepris la confection d'un lien qui lui permettrait, sans se perdre dans les méandres des couloirs, de faire connaissance avec la faune collégiale.

Elle s'est ainsi immiscée dans les passages du Collège au rythme du tissage d'une tresse composée de bouts de tissus. Sa petite entreprise, répétée chaque jour, a été ponctuée de nombreuses rencontres et expériences : la vision surprenante de la tresse que l'artiste allongeait patiemment suscitait chez les collégiens des réactions de natures aussi variées que les couleurs des textiles qui s'éti- raient aux détours des couloirs.



La Tresse (vue partielle), 2002

Lorsqu'elle était questionnée sur l'objet de son activité, l'artiste répondait qu'elle « tissait des liens ». Elle invitait alors ses curieux interlocuteurs à lui amener d'autres loques afin de lui permettre de parcourir (et de réunir) l'ensemble des pavillons du Collège.

La tresse, naissant des mains de l'artiste et croissant grâce aux petits fragments de tous ceux qui acceptaient de contribuer à son prolongement, devenait l'objet d'un rituel intimement lié aux idées déjà explorées avec les étudiants. Le dépouillement de vêtements usés, de textiles superflus et l'abandon de couches protectrices se révélaient comme des gestes garants de la rencontre enrichissante de l'autre, mais surtout nécessaires à l'expansion de la connaissance. Évoluant chaque jour au cœur de l'institution scolaire, l'extension de la tresse évoquait l'ensemble des processus d'élaboration de la pensée : échanges, assemblage et raccordement des contributions, cheminement laborieux et tributaire des expériences qui enrichissent et propulsent le savoir ou le remettent en doute.

La seule vision de la tresse sillonnant les couloirs, enfin, évoquait avec humour le mythique moyen d'évasion aux draps noués : la longue natte multicolore se déployait alors

comme un formidable emblème de liberté, une délicieuse invitation à l'exploration, un fil d'Ariane dont le parcours promettait la découverte, tout au bout, d'une certaine révélation : le travail de l'artiste qui réunit dans un geste personnel le poétique et le pratique, l'idée et la matière, la pensée et l'action, essence de la rencontre de l'autre et de la formation du collectif.

La résidence s'est conclue à l'occasion de la soirée d'inauguration de la semaine d'activités des étudiants d'Arts et lettres : Giorgia Volpe, aidée de quelques étudiants, a déployé la tresse dans les corridors du Collège depuis l'entrée principale en ponctuant son parcours de traces des rencontres qui ont marqué la résidence. Près de cette entrée, des élèves réalisaient des actions-performances inspirées du thème de la communication³ ; plus loin, la vidéo réalisée par les étudiantes sur les mots et le corps pouvait être observée à travers la fenêtre d'un guichet. La tresse nous amenait ensuite à l'entrée de la bibliothèque, où elle s'entourait de plus d'une centaine de figurines d'argile qui tapissaient le sol. Enfin, tout au bout du parcours, se trouvait en projection la vidéo *La tresse*, document qui témoigne du développement du travail effectué par l'artiste au cours de son passage au Collège⁴.

ANNE MORASSE

1. Sur le concept d'action, voir Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1961.
2. Sur les dangers de la culture narcissique, voir Thomas De Koninck, *La nouvelle ignorance et le problème de la culture*, Paris, P.U.F., 2000, p. 39-45.
3. Deux étudiantes, assises en se faisant face devant une table, soufflent et échangent des bulles multicolores en silence tandis qu'une bande sonore diffuse des bribes de conversations éparées captées au Collège ; un étudiant au visage masqué, posté dans un guichet vitré et clos, déroule en silence une bande de papier qu'il laisse sortir par une ouverture.
4. La bande vidéo *La tresse* a été réalisée par Giorgia Volpe à partir d'images tournées par Pierre Gignac (du service de l'audiovisuel) dans les corridors du Collège.



La Tresse (résidence en cours), 2002



FAYLONÉ
IRMA-LEVASSEUR (1620)
JOSEPH-LEGARE (1580)

SYNDICAT
DES PROFESSEUR-E-S
←



F-201

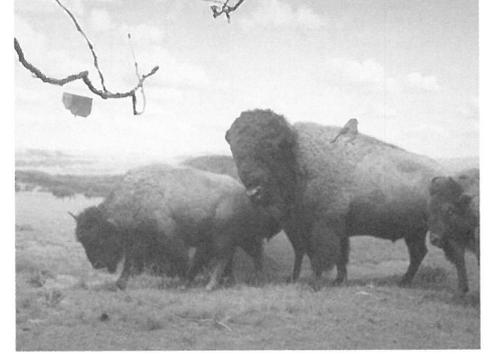
B
BACCALAUREAT
INTERNATIONAL

La Tresse (résidence en cours), 2002

Home Like No Place

Jillian McDonald

Résidence de production Web
du 7 au 31 janvier 2002



Extraits de l'œuvre Web *Home Like No Place*, 2002

CALME EST L'HORREUR DANS L'AMBIVALENCE DU SIGNE

There is no home like place, *Home Like No Place*. Pour Jillian McDonald, ce titre issu de l'expression « No place like home » ouvre sur un site illustrant bien la problématique identitaire des artistes issus du Manitoba : une angoisse sourde face à la vaste étendue de l'anéantissement réel du naturel autochtone ainsi que l'enfouissement culturel d'une certaine Amérique canadienne par une autre Amérique plus triomphaliste, celle des États-Unis. En effet, le recouvrement des signes authentiques d'une culture manitobaine, aussi fragile qu'elle puisse être, la peur d'être étouffé, cannibalisé, digéré par les puissants voisins du Sud est au cœur de maintes œuvres d'artistes de cette région. Ceux qui utilisent, comme Jillian McDonald le fait si bien, l'iconographie cinématographique ou les codes sémantiques ancrés dans l'art populaire, expriment cette difficulté d'être et d'évoluer au présent dans un espace culturel réfractaire à l'affirmation d'une quelconque stabilité différente de celle du furieux mouvement de l'« American way of life » diffusé mur à mur. Il n'y a qu'à citer Guy Maddin, le cinéaste vedette de Winnipeg, qui a su dérouler un imaginaire génial et délirant, pour illustrer ces créateurs ayant percé car ayant trouvé refuge dans un miroir anachronique. Son mentor, dont il fut l'assistant, le mythique John Paisz, fut moins fortuné dans son destin d'artiste. Il réalisa un film culte, *Crime Wave*, que personne ne vit jamais car le film fut acheté avant sa sortie par une importante compagnie de distribution qui ne le distribua jamais. Cette comédie policière raconte l'histoire d'un scénariste de Winnipeg vivant dans un garage, entouré de ses personnages qui l'envahissent peu à peu dans son réel car

n'ayant aucune fiction concluante à laquelle se raccrocher. Le scénariste part donc au Kansas rencontrer un professeur d'écriture qui s'avérera être un psychopathe cannibale. John Paisz, après avoir été déneigeur pendant quelque temps, est devenu le réalisateur de *Kids in the Hall*, une émission de télévision torontoise qui, au fil des ans, se transforma en série culte. Il tente toujours désespérément de faire du cinéma, à l'imaginaire joyeusement ancré dans le présent. En performance, une authentique vedette a été enfantée par la région : Shawna Dempsey. Costumée en vulve féministe, elle a fait le tour de l'Amérique marginale avec ses vidéos et sublimes comédies musicales. Bien sûr, cette énumération d'artistes, avec sa part d'oubli, veut simplement cerner une réalité identitaire injustement méconnue au Canada et dont l'isolement s'explique géographiquement et historiquement. La région de Winnipeg se présente comme une plaine immense balayée par les vents, vidée de ses animaux et de ses humains d'avant la conquête par les Européens, avec un trop-plein de vide étalé, conséquence de la faillite de cette magnifique ville : Winnipeg était au début du XX^e siècle terriblement vivante, richissime et avant-gardiste, car elle était le lieu de transbordement par train des marchandises qui passaient de l'Est de l'Amérique à l'Ouest. Les plus hautes montagnes russes du monde amusaient les gens jusque tard dans la nuit. Les plus grands artistes de variétés de l'époque venaient remplir les multiples salles de spectacle : c'est là que Groucho Marx, par exemple, rencontra de façon mémorable Charlie Chaplin.

Au moment où les derniers bisons disparaissaient dans l'indifférence générale, le canal de Panama fut construit, créant la chute et la ruine de Winnipeg. Les plus grandes montagnes russes du monde brûlèrent et disparurent, la ville fut désertée de toute activité nocturne et seuls restèrent des agriculteurs, issus pour la plupart de l'Europe du Nord, parlant peu l'anglais, luttant contre les grands froids d'hiver empirés par de terribles vents. C'est dans ce contexte et au milieu de toutes ces influences que l'artiste Jillian McDonald a établi ce style ambivalent et terriblement calme qui caractérise son travail, dans ses performances, ses vidéos et ses cyber-travaux qu'elle poursuit à New York, ville où elle enseigne, vit et crée. C'est d'abord par l'intelligence du choix de ses sujets qu'apparaît la force de frappe et de subversion chez l'artiste. Elle a une prédilection pour ce champ que l'on pourrait appeler paranoïa, dans le cadre d'une société marchande, ou zone de rencontre, de contact avec l'autre en étranger, dans un autre schéma de pensée. L'une des actions qui illustrent bien cette démarche est *Shampoo*, performance effectuée dans les salons de beauté durant laquelle elle lavait les cheveux d'étrangers rencontrés par le truchement de petites annonces. Il y a aussi *Houseplant*, un service d'adoption de plantes d'intérieur tout au long de l'été à New York. Et puis *Home Like No Place*. Un artiste canadien d'origine asiatique avait déjà, il y a plusieurs années, abordé ce thème de façon marquante. Il s'agit de Ken Lum, de Vancouver. Dans l'aéroport de Montréal, il avait installé un salon typiquement classe moyenne : sofas en carré et

petites lampes. Les voyageurs en transit se retrouvaient, tout étonnés, comme à la maison, mais au milieu de l'espace du va-et vient furieux des transbordements de valises !

Home Like No Place. Ce site, à la façon de Jillian, ouvre sur une image de bisons mignons dans une prairie adorable où les joyeux clics de l'internaute déclenchent des envols d'oiseaux et d'arcs-en-ciel. C'est bel et bien un départ et en voici le lieu. Mais un départ vers où et quand ce lieu a-t-il existé ? Quel système de signes le portraitise ainsi, sinon son propre assassin ? Ce troupeau de bisons paisibles nous regarde. Se souvient-il qu'il va être anéanti ? L'esthétique du tableau est rassurante, populiste fluo, et nous plonge dans une atmosphère de totale prise en charge de notre regard pour en extraire tout sens critique ou toute volonté de résistance et nous conduire dans cette zone bénie de la société de consommation : l'ouverture de l'affect attendri, et enfantin, abandonné à toute proposition rapide d'une transaction quelconque. Des phylactères convient alors le voyageur à proposer des fins possibles aux courtes histoires de ce périple. Car oui, il faut partir. Vers où ? Vers les artefacts du quadrillage des mouvements de masse en période post-industrielle. Quelle belle idée ! Les masses ont-elles le choix d'ailleurs d'aller autre part que là où on leur dit de rêver d'aller un laps ? Tout le site de Jillian apparaît dans cette rythmique de séquences brisées, volontairement sans liens sémantiques de

transition, comme dans un rêve de consommateur américain qui serait régi par les pauses publicitaires imposant les césures de sens partout où elles sont exposées dans les paysages des transbordements routiers et autres. Peu importe le manque de sens, c'est le mouvement qui est important. Pour que l'on ne soit pas totalement désorienté le long de ce parcours, on nous donne quelques balises référentielles de films et artefacts de contes (trop) célèbres. Le magicien d'Oz, le lapin d'Alice, les chaussures de Dorothée... L'internaute continue de fournir des idées fictionnelles en remplissant les phylactères vides qui lui apparaissent et arrive dans une ville bourdonnante, puis une maison au milieu de cette panique... Avec même un être humain dedans. Que croyez-vous qu'il arrive ? Non, ce n'est pas un être violent et armé qui vous accueille, c'est une silhouette à la fenêtre, héroïne malgré elle de cette B.D. Web, et pour tout message, elle lance un appel (Au secours !) dans son espace d'habitation, sa maison, que l'on pourrait nommer le territoire intérieur au terme du voyage. Calme est l'horreur dans l'espace de la migrante, voyageuse Jillian McDonald, qui trouve dans l'ambivalence de la prise en charge kitsch de notre regard, un moyen de nous approcher de l'ennemi beaucoup plus intériorisé que l'on ne pense. Est-on digéré ou libéré par la mouvance du paysage, en terre d'immigration ou de voyage ? Paranoïa.

PASCALE MALATERRE

Le développement de ce projet a pour champs d'expérimentation la création, en premier lieu, mais aussi d'autres domaines comme la politique, la libre économie (projet GNU⁷ General Public License, GPL par exemple), la sphère sociale, les technologies, dans un souci de fluidité, de circulation, de confrontation et de prospective. Le contenu de *WikLink*, inscrit à l'intérieur de différents sites Internet comme celui de LA CHAMBRE BLANCHE – qu'il s'agisse de productions artistiques, d'approches théoriques ou de processus réflexifs –, est porté vers toute tentative de considérer la singularité dans sa dynamique centrifuge et créatrice : errances, actions micro-politiques, expériences d'auto-organisations, productions parallèles, irruptions de la subjectivité collective contre la subjectivité imposée par les médias, formations de poches de qualité en réaction à l'uniformisation (à l'hégémonie du quantifiable). Dans sa forme, *WikLink* est élastique et évolutif et a pour base une structure mobile et exponentielle. Ce support rassemble art, codes, créations graphiques, jeux, magazines, outils informatiques, ressources, textes, typographies et d'autres liens vers des structures aux préoccupations proches.

Au-delà de sa présence dans cet espace ouvert et « virtuel⁸ », *WikLink* stimule également des projets dans la « Cité », sous la forme de collaborations avec des artistes⁹, acteurs ou théoriciens de différentes disciplines, notamment en répondant à l'invitation d'autres structures¹⁰. Dans une esthétique par défaut¹¹, l'ergonomie de l'interface articule l'interactivité entre le navigateur et l'environnement des situations et des actions, des

objets et des événements, une unité entre des modules d'informations multi-sensorielles. Le dialogue fait de l'interférence le régulateur de l'émotion esthétique.

***WikLink* : croisements de flux**

On pourrait dire de *WikLink*, en reprenant l'analyse de Gilles Deleuze sur l'agencement, qu'il est ce qui nous permet d'agencer et d'enrichir notre rapport à la multiplicité. L'agencement est une relation entre des flux et des multiplicités et permet à l'homme d'être toujours en liaison, en devenir : « Qu'est ce qu'un agencement ? C'est une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes et qui établit des liaisons, des relations entre eux. C'est de manière indissoluble qu'un agencement est à la fois agencement machinique d'effectuation et agencement collectif d'énonciation. » Ainsi, d'un point de vue philosophique, *WikLink* est un autre terme pour nommer cette nécessaire articulation, croisement entre théorie et pratique.

Le basculement de l'esthétique du côté du projet, de la procédure et du processus permet d'inscrire des systèmes dynamiques non linéaires, faisant émerger, dans ses principes d'évolution à l'intérieur de ses répertoires, des formes esthétiques auxquelles sont associées des aspects hétérogènes formant un flux indifférencié : une production dont seul l'usage fabrique des singularités et génère des « objets » originaux, « agencement » comme une multiplicité qui établit des liaisons, des relations entre eux.

Il ne s'agit donc pas seulement d'une nouvelle forme mais d'un milieu qui draine avec lui l'ensemble des activités esthétiques qui le concernent et ce, dans un espace relationnel entièrement inédit.

WikLink se positionne clairement comme une forme organique, fragmentaire, multicouche et dense, de productions dont la nature même permet de constituer la communication comme un ensemble de procédures donnant lieu à la constitution d'acteurs plutôt qu'à la constitution identitaire de sujets¹².

La syntaxe progressive de *WikLink*

L'articulation entre les différentes informations dans *WikLink* comporte un aspect syntaxique et pragmatique. Les structures de l'articulation (les opérations de déplacement) génèrent une syntaxe progressive. Les relations significatives engendrées par cette progression relèvent de la sémiotique : ceci conduit à cela et conséquemment produit du sens entre les deux. L'articulation de ce projet fait apparaître la complexité caractéristique de l'information et de sa signification. L'œuvre tend à adopter la forme d'un processus. Cette interactivité permet au spectateur de participer à son élaboration et d'en faire ainsi un système ouvert, de tester ses propriétés, de proposer des procédures de communication, de développer des langages et des protocoles de communication et de l'aménager en espace d'échange, en espace vivable dans la perspective de développer des possibilités plastiques et intellectuelles. L'agencement de *WikLink* se compose comme

une conversation construite en liens, en rapports et en connexions produisant des confrontations et des intensifications allant au-delà de la simple idée de l'échange indexé d'informations.

Cette « déviation » d'éléments importés d'un environnement vers un autre grâce aux liens, conceptualisant *WikLink*, se présente comme le principe d'une nouvelle réalité (dans l'idée du mixage¹³). Elle joue avec les déplacements, les combinaisons ou les assemblages de registres et de régimes représentatifs différents, dans une variation de sens.

Au travers du projet *WikLink*, erational vise à exprimer et à appliquer le fait que nous sommes situés au centre d'un processus global d'information et que son fonctionnement complexe place l'individu dans une position inédite : il se voit contraint de découvrir, d'inventer et d'ouvrir de nouvelles formes de régulation entre différents « écosystèmes ». Le but d'erational n'est certes pas de produire des significations au premier niveau, mais bien de nous faire prendre conscience de la façon dont la pratique généralisée de la communication inter-réagit, finalement, avec l'ensemble de notre système, ouvrant ainsi de nouvelles voies théoriques et esthétiques.

HERVÉ TRIOREAU

NOTE DE L'AUTEUR

L'auteur se reconnaissant dans une posture de non-savoir, ce texte n'aurait pu voir le jour sans les échanges et dialogues avec Emmanuel Lamotte, les rencontres électroniques et radiophoniques avec Christian Ruby, les discussions avec Damien Sausset, les textes d'Éric Mangion, les notes de Christophe Kihm, les « théories relationnelles » de Nicolas Bourriaud et tant d'autres éléments qui construisent nos pensées et coordonnent nos actions.

1. Cf. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Œuvres III, Folio essais, Paris, Gallimard, 2000.
2. Éric Mangion, « L'effet bande-annonce » dans *Écosystèmes du monde de l'art*, hors série Artpress n° 22, p. 34, 2001.
3. Spectateur-acteur.
4. <http://www.erational.org>
5. Cf. Nicolas Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*.
6. *WikLink* est une réflexion sur la représentation de cet échange. Ce projet s'affirme comme une « esthétique par défaut » (cf. <http://www.teleferique.org/stations/Cliquet/Default/index.html>). La machine standardise la présentation : la donnée informationnelle est désincarnée par sa représentation technique élémentaire. Et si nous parlons d'un auteur, c'est bien la « machine » qui est visée et qui supervise. D'ailleurs *WikLink* appartient maintenant à plusieurs personnes : la licence permet à tout le monde de copier les codes sources à sa guise (commentaire d'erational).
7. <http://www.gnu.org>
8. *WikLink* est un projet « open source » comme tant d'autres. Sa finalité première est très humble : être fonctionnel et utile. Mais en plus de la simplicité de *WikLink*, la fonctionnalité de cet outil est porteuse d'une éthique : partager des informations et devenir un médium de transmissions d'informations par l'intermédiaire

de relations inter-individuelles. *WikLink* est un outil qui augmente et ouvre le champ de possibilités (commentaire d'erational).

9. Par exemple le collectif Téléférique : ce projet est né d'une constatation évidente : la notion d'exposition se trouve reconfigurée par les expériences récentes des œuvres sur Internet qui introduisent des modes de présentation différents de l'accrochage. Ainsi certains artistes produisent des programmes informatiques qui fonctionnent tant comme des outils que comme des œuvres : l'utilisation des matrices en direct devient un mode de visibilité. Ce type d'œuvres numériques nécessite d'être manipulé, configuré pour une machine pour être montré. Ils appellent « Demo » plutôt qu'« Expo » leur présentation. En parallèle au « home studio » où chacun travaille chez soi sur son ordinateur, la « Demo » fonctionne comme un lieu de rendez-vous, un échange entre les artistes du collectif, le public et les espaces d'accueil. « Demo » est un site Internet de téléchargement mis sur pied en mars 1999. Il fonctionne comme un bureau collectif en réseau « on line ».
10. Voir la programmation Urbascope, octobre-novembre-décembre 2002, <http://www.bandits-mages.com>, et le site du Collège Invisible, <http://www.college-invisible.org>.
11. Cf. <http://www.teleferique.org>
12. *WikLink* est un processus visible. Le code de ce programme supporte cette condition : par exemple, la conception récursive des répertoires nous affranchit de toutes notions de linéarité (commentaire d'erational).
13. Le mixage suppose une notion d'unité. *WikLink* est plutôt un palimpseste : nous ajoutons des couches dans une volonté de collaboration « compétitive » (commentaire d'erational).

Plusieurs actions devaient être réalisées pour concevoir ce système :

- faire en sorte que le comportement du système réagisse au comportement de l'utilisateur ;
- rafraîchir les images selon la capacité de la bande passante du serveur sur lequel est installée la membrane (toutes les 30 ou 60 secondes, contrainte relative au serveur) ;
- donner à l'utilisateur la possibilité d'intervenir dans le système en proposant de nouvelles adresses ;
- établir une mémoire visuelle (archivage) des adresses passées et à venir.

Deux membranes sont proposées :

Membrane 1 : Sur le fond d'une première image (A), une deuxième, un fragment (B, semi-transparente), apparaît, fait surface. C'est la membrane. Celle-ci est mobile et son mouvement est programmé d'une façon dynamique avec le curseur de l'utilisateur. Le curseur fait image sous forme d'un balayage très souple qui s'opère en fonction du mouvement de la souris.

Membrane 2 : Sur le même dispositif, deux membranes sont installées. Il n'y a plus de fond visible. Les deux membranes sont mobiles ; l'une est programmée pour répondre aux mouvements du curseur de l'utilisateur (image A), l'autre répond aux mouvements de la première membrane (image B). Les deux peuvent se croiser et, par leur semi-transparence, former une nouvelle image.

L'environnement

Chercher, inventer l'espace d'une représentation du processus, inventer un geste qui se réfère à une biomorphose est aussi, en quelque sorte, poser la question de l'origine ou, plutôt, de l'idée originale et non originelle. C'est donc une démarche constamment renouvelée par les contextes dans lesquels elle s'exerce et qui interroge le processus même de création que j'ai choisi de développer. Très vite est apparue pour moi la nécessité d'intégrer des informations du lieu même dans lequel s'effectuaient mes interventions. Le lieu, l'environnement, alimente les composants qui seront proposés à la perception des spectateurs. Ainsi mes réalisations sont le plus souvent liées à l'environnement du lieu de leur présentation, comme par exemple au château d'Oiron en 1998, où ont été présentées des interactions formelles entre un lieu architecturé et des données écologiques collectées sur le site (*hybridation et commensalité*) ; d'autres font intervenir des danseurs/performeurs au centre de projections de plantes réelles elles aussi collectées sur le lieu de présentation (*corps/paysage*) ; ou encore, comme dans *l'écran regardant*, c'est le rapport image/environnement/perception qui est mis en question.

Le numérique

La série *bioindicateurs* réalisée en 2001, dans le cadre de l'exposition internationale d'art contemporain « Jeune création » à la Grande Halle de la Villette à Paris, rassemble des images de lichens qui ont été directement numérisées. L'amplitude de la définition numérique et l'échelle qui lui est liée donnent la possibilité de faire apparaître une

vision à la fois locale et globale de chaque spécimen. Vision locale, car le principe de numérisation me permet de préserver une très grande définition des détails comme mis en présence par une loupe ; vision globale, car elle offre au regard simultanément les deux approches. Le scanner effectue une sorte de balayage où le point focal n'est plus localisé, puisqu'il y a non pas un ou deux objectifs, mais plusieurs, alignés sur une rampe. Ces images déstabilisent notre perception habituelle de l'image photographique et nous questionnent par le seul fait qu'elles n'offrent plus une vision monoculaire du monde mais l'image d'un objet/sujet, le lichen, qui n'a plus de centre focalisé.

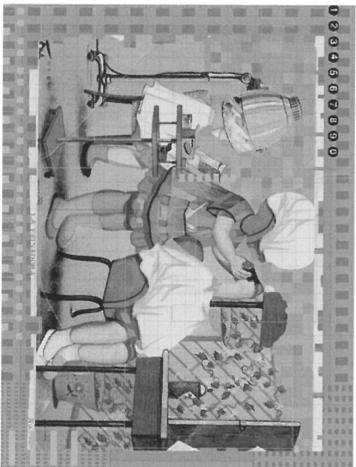
L'apport du numérique dans mon travail s'est vite avéré fondamental ; plusieurs questions me paraissent transposables aux mathématiques, comme le principe de réciprocité simultanée des deux partenaires, la question d'interdépendance des composants qui forme l'unité et l'identité du tout (le tout est plus que la somme des parties), la capacité d'auto-organisation propre au système lui-même. Le champ d'exploration que ce sujet requiert en informatique va des modèles évolutionnistes aux modèles comportementaux et adaptatifs. C'est pourquoi je m'oriente actuellement vers un travail qui fait se croiser le champ de la biologie et celui des technologies informatiques dans leur capacité commune à générer des formes à partir de systèmes. *La Membrane* est en ce sens une tentative de faire émerger un lieu tiers à partir d'une coexistence.

PASCALE GADON

<era> <sere>

Arcángel Constantini

Résidence de production Web
du 1^{er} août au 2 septembre 2002



Extraits de l'œuvre Web <era> <sere>, 2002

L'ENFANCE EST UN TERRITOIRE ÉTRANGE

L'enfance est un territoire étrange. La vulnérabilité de l'artiste repose en cette zone de souvenirs puérils où sont alimentés monstres et illusions. Arcángel Constantini est un artiste polyvalent travaillant avec l'art sonore et les médias électroniques. Son séjour à LA CHAMBRE BLANCHE pour une résidence de production Web s'est intégré au programme de *Loscas, un arte mexicano actual*, événement collectif présenté à Québec du 26 août au 1^{er} septembre 2002. Cette résidence a permis à l'artiste de concevoir un trajet d'introspection, de connaissance de soi, comme si le processus lui donnait l'occasion de renaitre aux plaisirs simples de la vie, de comprendre la synchronie existant entre les moments de vie rêvés et de les lier à un monde concret.

L'œuvre Web d'Arcángel Constantini est une incursion dans les souvenirs de l'enfance. Elle s'articule autour d'un enfant qui joue à être adulte ou d'un adulte qui se souvient d'avoir été enfant ; des liens entre le passé et le futur comme seules constantes de notre existence. La construction de l'œuvre débute avec des découpures d'images tirées de livres destinés à promouvoir diverses vocations auprès des enfants. L'œuvre déclenche une série de questions existentielles liées à l'identité et à la conception de l'être. Elle offre ainsi l'opportunité de prendre part au théâtre de l'existence en interprétant des rôles et des personnages distincts, tantôt illustrant notre inconscient, tantôt cherchant à le soustraire au vertige du temps. Constantini utilise le collage pour donner un nouveau sens aux images et aux sons de l'œuvre. Il en résulte un réseau de possibilités qui laisse au spectateur le soin de faire sa propre lecture.



L'art mexicain se développe de façon corrélative à des positions extrêmement idéologiques où les concepts d'identité, de territoire, de corps et d'action engendrent la création d'œuvres chez plusieurs jeunes artistes. C'est pour cette raison que l'œuvre d'Arcángel Constantini récupère un ensemble de caractéristiques que l'on retrouve aussi dans l'art actuel : elle est en soi une pièce conceptuelle aux couches et aux signes multiples. La première couche est une réflexion de la cartographie du génome humain, notre être organique révélé. En contrepartie, une couche supérieure composée de motifs créés par l'humain nous transforme en architectes de notre propre destin. Ces couches nous renvoient aux espaces numériques et concrets, à l'aspect entropique du matériel. Alors que l'emploi de tons sépia fait référence au passé, la couche de pixelisation, elle, fait référence à l'espace numérique.

L'ego est vu en tant que partie fondamentale du jeu, l'ego qui nous nourrit et qui nous remue intérieurement, l'ego qui nous représente et qui, d'une certaine manière, nous extériorise. L'œuvre établit ainsi le contexte d'une boucle conceptuelle : la vie en tant que répétition de l'être, dans laquelle, incidemment, nous nous butons à un accident binaire, un disque rayé ou une erreur perpétuelle. D'où le clin d'œil au martèlement du clavier, un geste qui nous ramène aux appareils technologiques du passé. En appuyant sur la barre, nous sortons de la boucle momentanément et nous accédons à la partie sonore, un chaos harmonique, qui, peu à peu, réussit à reprendre son rythme,

cadence, jusqu'à ce que nous nous buttions au blocage suivant, nous accueillant au message « hit space bar ».

L'autre élément faisant référence au monde de l'enfance se trouve non pas dans la partie visuelle, mais dans l'enfance de la machine : les sons des jeux du Commodore 64 reproduits à travers le son 8 bits de la puce sid. Cet instrument permettrait les jeux épiques au cours desquels nous interprétions des rôles différents (pilotes de course, conquérants de l'espace) et qu'Arcángel a dû découvrir dans sa jeune adolescence, précisément au moment où il quittait l'enfance. La pièce lui permet de récupérer ce monde perdu, autant celui du domaine visuel que celui de l'expérience.

Nous nous devons de considérer l'infinité de possibilités offertes par cette résidence dans une autre ville d'un pays qui n'existe pas et que Constantini met en mouvement. Grâce à cette zone de méditation, entre l'enfance, une ville étrange, les souvenirs et le monde fantasmatique qu'offre l'internet, Arcángel Constantini a créé une œuvre qui s'inscrit dans une région intemporelle, non identifiable et, donc, universelle.

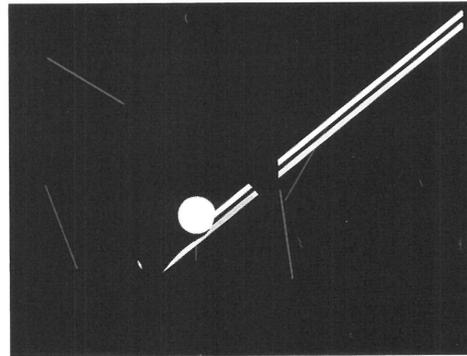
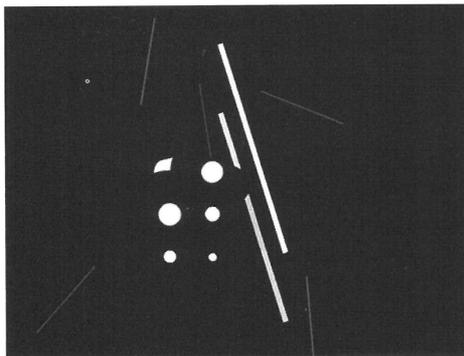
CARLOS ARANDA MÁRQUEZ

Texte traduit de l'espagnol par Éric Bertrand

Adjugé !

Emmanuel Barrault

Résidence de production Web
du 23 septembre au 27 octobre 2002



Extraits de l'œuvre Web *Adjugé!*, 2002

Karl Malefosse

En mettant en vente une œuvre numérique, qu'espérez-vous montrer ?

Emmanuel Barrault

L'art numérique ne jouit toujours pas d'un statut clair. Le cinéma, la littérature, la peinture, les beaux-arts ont chacun le leur. On sait où les trouver, sous quelles formes, à quel prix et à quelle fin... L'art numérique, lui, n'a pas encore été codifié. Alors, pour le dégager de sa gangue, j'ai choisi de placer une œuvre numérique dans un contexte commercial, dont tout le monde connaît les lois et qui permet à chacun de poser trois questions simples : qu'est-ce que c'est, combien ça coûte et pourquoi devrais-je l'acheter ?

La difficulté, c'est de vendre une œuvre d'art ne possédant pas de valeur mobilière puisque dénuée de toute dimension matérielle. Aujourd'hui, les galeristes semblent penser que pour vendre une construction esthétique immatérielle, il faut la placer dans un cadre matériel, comme par exemple, une image numérique vendue avec son écran plasma. Pour moi c'est une aberration absolue ! Les artistes jouissent aujourd'hui d'un réseau de diffusion mondiale (Internet) pour présenter et expérimenter de nouvelles formes d'art. C'est naturellement le lieu le plus légitime pour l'exposition des œuvres numériques. C'est même, selon moi, le seul lieu où une œuvre numérique puisse prouver sa puissance et sa raison d'être. Ailleurs, empaquetée sur CD-ROM, DVD, ou dans des écrans plasma, elle se dévoie. J'ai donc profité d'un grand nombre de possibilités que m'offraient

l'informatique et les réseaux pour inventer *Adjugé!*, une œuvre numérique à vendre, cent pour cent immatérielle.

Qu'apporte le réseau ?

Malgré l'incroyable activité dont le réseau est le théâtre (chat, *e-mail*, jeux, commerce), les œuvres d'art numériques peinent à imposer leur force évocatrice, leur singularité, leur nécessité. Sur quel site artistique rencontre-t-on des œuvres procurant des imaginaires d'une puissance comparable à ceux des jeux en réseau où de nombreux participants prétendent avoir découvert un véritable sens à leur vie ? Je pense que c'est en grande partie dû au fait que beaucoup d'œuvres sont d'une incroyable médiocrité conceptuelle et d'une profonde indigence esthétique. Il ne suffit pas de créer un site artistique pour que les œuvres exposées soient reconnues comme artistiques. Le Web n'est pas un temple qui proclame œuvre d'art chaque objet que l'on y entrepose. Ici, pas de galerie où exposer son porte-bouteille et pas de musée pour accrocher son urinoir. C'est un moyen de diffusion, un média, qui amène chez monsieur et madame tout le monde tout et n'importe quoi. Dans ces conditions, l'art doit lutter pour prendre sa place car on peut parfaitement se passer de lui.

Quels sont les paramètres qui jouent contre l'art numérique ?

La production numérique et la diffusion massive sont les deux opposés de ce qui fait généralement la particularité des œuvres d'art,

leur singularité et leur rareté. C'est pour moi le point de départ. Je le répète, nous ne sommes pas dans un musée en train de contempler une œuvre unique au monde. Non, nous regardons une œuvre numérique, immatérielle, visible à chaque instant par n'importe qui... Alors comment donner une valeur indiscutable à cette œuvre ? En la rendant spectaculaire et surtout insaisissable.

En quoi une vente aux enchères vous a-t-elle permis de rendre cette œuvre insaisissable ?

La valeur des œuvres d'art est une illusion collective, dont l'un des témoignages le plus digne de confiance est l'argent, après, naturellement, celui des experts. En gros, si un tableau vaut cher c'est que c'est forcément un bon tableau.

Les salles de ventes aux enchères sont des lieux spectaculaires dans lesquels se jouent des combats qui transforment la nature de l'objet convoité en lui donnant une dimension autre, une réalité différente normée par l'argent. En partant de là, j'ai imaginé une œuvre dont la nature même serait de changer de forme en fonction de l'intensité des convoitises. Ainsi, tout au long de la vente, les enchérisseurs créent eux-mêmes le spectacle en ne découvrant qu'après avoir enchéri ce qu'ils venaient peut-être d'acheter. En enchérissant pour s'emparer de l'œuvre, ils risquaient de la transformer radicalement et même de l'enlaidir de façon irrémédiable. Leur désir détruisait et reconstruisait sans cesse cette œuvre qui affirmait toujours plus sa toute-puissance en se jouant de leur

convoitise. Le spectacle ne s'est pas restreint à une compétition d'acheteurs. Il s'est élargi aux formes que prenait l'œuvre dans la bagarre, à son apparence sans cesse remise en jeu par le désir d'achat.

Et au bout du compte, qu'a remporté le vainqueur de la vente ?

Ce qui me satisfait c'est d'avoir vu naître, le temps d'un instant, un original, une image numérique originale, dépassant la loi technique qui fait de toute production numérique une copie par défaut, puisque immédiatement reproductible à l'infini (et l'infini ne se connaissant pas de fin, il ne se connaît pas non plus de commencement).

L'image figée par la dernière enchère peut d'ores et déjà être considérée comme une copie, puisqu'elle peut être dupliquée à l'identique. Mais entre l'instant où l'ultime enchère fut posée et l'adjudication prononcée, cette image qui, à tout moment, pouvait être détruite par une nouvelle enchère, a existé en tant qu'original. C'est rétrospectivement qu'on le devine. Imaginons que l'infini est un cercle dans lequel début et fin se confondent en chaque point : l'instant où nous traçons ce cercle pour la première fois, lorsque le premier point n'a pas encore rejoint le dernier pour former une boucle infinie, pourrait figurer cette période durant laquelle l'image a vécu son originalité. Une fois l'adjudication prononcée, une fois le cercle achevé, l'original laissait place à la copie. Quant à toutes les images n'ayant pas survécu, elles retournent au néant puisque aucune copie ne subsiste pour attester leur moment d'originalité.

En somme, ce qu'a acquis aujourd'hui le gagnant de la vente, c'est la copie d'une œuvre originale éphémère ?

Absolument, si l'on s'en tient à l'image. L'œuvre n'existe pas en dehors de la vente.

L'image, elle, peut être affichée sur écran plasma, en fond d'écran, sur tirage papier ou je ne sais quoi encore... Elle ne vaut rien sur le plan artistique. L'œuvre, elle, reste en sommeil.

Dans ce cas, qu'est-ce qui fait l'intérêt commercial de cette œuvre ?

L'intérêt dont jouit toute œuvre d'art : de pouvoir être remise en vente, aux enchères bien sûr, quand bon semblera à l'acheteur et au prix minimum dont il aura dû s'acquitter pour l'acquérir. À cet instant, le vendeur réveillera l'œuvre qui proposera dès la première enchère un nouveau moment d'originalité. Au fond, l'acheteur ne pourra jouir de son œuvre à nouveau qu'en s'en défaisant.

L'œuvre se connaît-elle un prix plafond ?

No Sir ! Elle peut se déployer et se déployer encore, jusqu'à ce que les caisses de toutes les banques centrales du monde soient vides. Et elle leur survivra ! En revanche, elle ne saurait être bradée, *dumpée*. Soit sa valeur augmente, soit elle demeure en veille, attendant patiemment d'être réveillée.

Comment avez-vous imaginé les formes de cette œuvre ?

J'ai imaginé une suite de tableaux existant le temps d'une plage de prix au-delà de laquelle chacun laisse place au suivant. Le montant de l'enchère proposée multipliait un certain nombre de paramètres du tableau faisant varier, par exemple, le diamètre d'un cercle, la vitesse de rotation d'une ligne ou la densité d'une couleur... Je m'en suis tenu à des formes géométriques, à des compositions graphiques simples aux vagues accents constructivistes.

Pourquoi ?

Parce que je ne souhaitais pas embrouiller d'une lecture supplémentaire un spectacle qui me paraissait assez dense. Je souhaitais, autant que faire se peut, des images idéologiquement, politiquement et socialement neutres. Il aurait été, à mon avis, plus complexe d'introduire des images d'actualité, par exemple, ou des phrases et des sons. Car le public n'aurait probablement cherché de signification qu'à ce niveau, ignorant le caractère insaisissable de l'œuvre que je souhaitais mettre en avant. À ce premier stade expérimental, je me devais à une certaine simplicité.

C'est pourquoi vous avez eu recours à la technologie Flash ?

Plutôt parce qu'elle me simplifiait la tâche techniquement. Macromedia est incontournable dès lors que l'on souhaite construire une animation un tant soit peu vélocé sur Internet. Son rôle a pris une importance sans précédent dans l'histoire de l'art. Il en résulte une esthétique si marquée que toute personne ayant recours à Flash ou à Shockwave se fait immédiatement l'agent commercial ou publicitaire de la marque. Avant même qu'on parle de votre travail, on vous demande : « C'est du Flash ? ».

Je me suis récemment rendu sur un site Internet où des œuvres numériques encensées par la presse française étaient exposées. Toutes, sans exception, commençaient, le temps de leur chargement, par le logo de la firme ! On pourrait presque parler d'« esthétique propriétaire ». C'est une des raisons pour lesquelles je n'ai pas cherché à donner trop de sens à mes images.

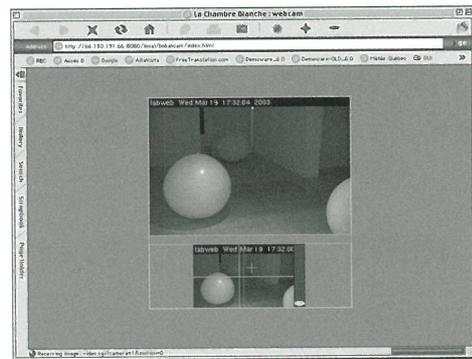
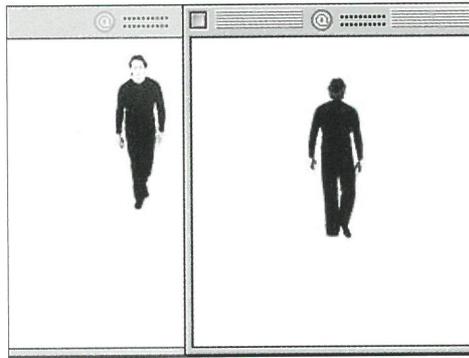
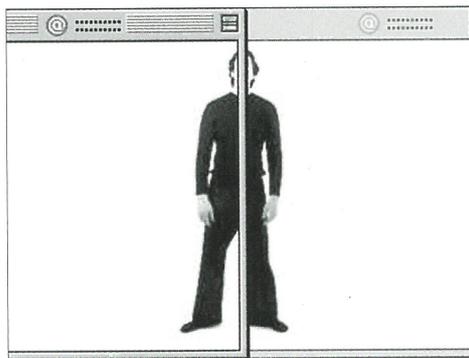
Discussion entre l'artiste et KARL MALEFOSSE
Paris, le 31 février 2003

À travers l'inaccessible

Slobodan Radosavljevic

Résidence de production Web
du 13 janvier au 9 mars 2003

Suivie d'un volet en salle du 13 au 23 mars 2003



Extraits de l'œuvre Web *À travers l'inaccessible*, 2003

Petit, infini, vaste, vide ou rempli, l'espace reste pour l'homme une articulation abstraite et étrange qu'il parvient parfois à ressentir, mais qu'il a bien du mal à saisir par la rationalité. L'artiste d'origine slave Slobodan Radosavljevic, qui depuis huit ans travaille dans le milieu artistique et corporatif de Québec, cherche les potentialités de l'espace par un jeu de construction et de déconstruction en galerie ou sur le Web. Pour lui, cette expérimentation de l'espace est la seule constante de ce qu'il nomme un *indéfini concret*.

Conscient que cet *indéfini* ne se laisse pas marquer durablement par les entités qui y manifestent leur présence, Radosavljevic n'est pas en quête de la manifestation du possible, mais plutôt de l'expérimentation de ce qui ne l'est pas. Ce qui l'intéresse n'est pas l'espace existant mais l'espace potentiel créé par la connexion entre diverses situations dans des univers spécifiques où le dialogue entre les différentes propriétés engendre une réalité nouvelle. Dans celle-ci, l'expérimentation de l'espace se situe à mi-chemin entre la représentation de la réalité et la réalité elle-même.

Radosavljevic poursuit cette réflexion avec son projet *À travers l'inaccessible*. En effectuant conjointement les interventions dans l'espace Web et dans l'espace réel de la galerie de LA CHAMBRE BLANCHE, il nous invite à vivre une expérience spatiale profondément adaptée aux spécificités de chacune de ces deux identités. Cela, par la force de l'imaginaire, toujours en cherchant les possibilités de communion entre ces entités. Car Radosavljevic

croit profondément à la force de l'imaginaire et il nous rappelle que ce n'est jamais la technologie, mais l'artiste, qui trace les contours d'un nouvel horizon (par son invention, son intérêt, ses expériences et ses émotions). Ainsi, même si le langage du cyberspace est inévitablement marqué par l'avancement du possible, c'est justement l'imaginaire qui permet, par la recherche de l'impossible, un développement technologique. Et c'est pour cela que, toujours selon l'artiste, la spécificité et les possibilités d'un nouvel espace numérique ne sont pas exclusivement liées au progrès technologique, mais aussi au processus créatif et ludique, apte à provoquer l'explosion de découvertes dans un nouvel infini qui est beaucoup plus qu'une technologie émergente ou un médium.

Évidemment, pour examiner cet infini, l'homme doit surtout s'appuyer sur l'intuition, car les connaissances actuelles s'avèrent souvent inutiles dans un environnement si différent. Par conséquent, il doit changer son comportement et s'adapter à une réalité nouvelle, même si paradoxalement il lui faut analyser cette réalité toujours selon ses expériences antérieures. Dans cette situation absurde, Radosavljevic considère que l'outil le plus puissant qui puisse aider l'homme est son imagination.

C'est pour cela qu'à partir de quelques constantes qui influencent l'idée de l'espace en général (mouvement, écart, plein, vide, haut, bas, extérieur, intérieur, etc.), Radosavljevic examine d'une manière onirique et ironique les similitudes et les contradictions entre les différentes identités spatiales en

insistant dans les deux cas sur le minimalisme. Pour lui, c'est justement la simplicité de l'expression – dans le sens le plus positif du terme – qui peut le mieux tracer le chemin menant à la compréhension d'une relation complexe et troublante. « J'ai toujours pensé que les choses les plus complexes ont une apparence ordinaire. Pour moi, il n'y a rien de plus chargé qu'un espace vide », affirme l'artiste.

En effet, en visitant le volet en salle du projet *À travers l'inaccessible*, le spectateur se retrouve devant une intervention très minimale, presque onirique, constituée d'énormes ballons blancs se mouvant lentement et aléatoirement au gré de la circulation des visiteurs. Grâce à la transmission directe des activités de la galerie sur le réseau Internet et à leur observation en temps réel sur l'écran d'ordinateur branché dans la salle, le spectateur est en contact simultané avec les deux espaces. Dans cette situation inhabituelle, il vit une expérience synchrone entre les deux mondes (numérique et physique). Mais, même si Radosavljevic emploie intentionnellement la notion de temps comme élément unificateur des deux espaces en insistant sur la similarité du questionnement, il souligne aussi avec conviction la nature hétérogène du monde numérique et du monde réel. En insistant sur le mouvement et en présentant très différemment sa vitalité dans les deux entités, il souligne la frontière spatiale et temporelle qui sépare ces deux environnements.

Ainsi, pendant que le léger mouvement des ballons dans la galerie accentue l'aspect statique de l'espace réel (par le déplacement et le positionnement des éléments dans la salle), le mouvement que l'on peut suivre dans le cyberspace (un personnage qui circule à l'intérieur de fenêtres Web animées) nous suggère plutôt d'accepter l'espace numérique comme un contour mobile déterminé non seulement par le mouvement dans son intérieur mais aussi par l'observation de son propre déplacement. On assiste ici à l'influence d'une réflexion visuelle active qui déstabilise notre expérience de l'espace (relation extérieur/intérieur, accessible/inaccessible, visible/invisible) et nous confronte par un simple exercice à un questionnement riche et complexe qui ne prétend pas donner les réponses, mais qui montre le désir de changer notre façon de voir.

« Ce qui m'intéresse, c'est de valoriser un monde de curiosité où la priorité est de faire les liens entre les procédés, les traitements et les approches, entre ce qui est ancien et ce qui est nouveau », explique Radosavljevic. Dans cette optique, il cherche avant tout, par un processus créatif, la possibilité de mettre en contact les expériences accumulées dans les deux structures. Selon lui, ces structures artistique et technologique sont souvent opposées sur le plan de la communication. Le monde technologique est un monde de solitude même s'il permet un rapprochement extraordinaire, tandis que l'art, malgré sa nature solitaire, nous offre toujours la possibilité de rapprochement puisque son essence est dans la communication et dans le partage.

« Chacun de ces deux mondes nous donne accès à des aventures humaines fantastiques. Il faut simplement les explorer d'une manière appropriée et trouver les alternatives pour leur conjonction. Un lieu de recueillement esthétique et technologique est probablement ce qui peut nous apporter le plus en ce moment », soutient Radosavljevic tout en soulignant avec satisfaction que sa résidence de production Web à LA CHAMBRE BLANCHE soit exceptionnellement suivie d'un volet en salle. Surtout parce qu'il croit que cette situation lui permet de proposer aux spectateurs les deux façons (technologique et esthétique) de partager des expériences et d'expérimenter la conception de la forme artistique d'une manière presque empirique par la somme des connaissances.

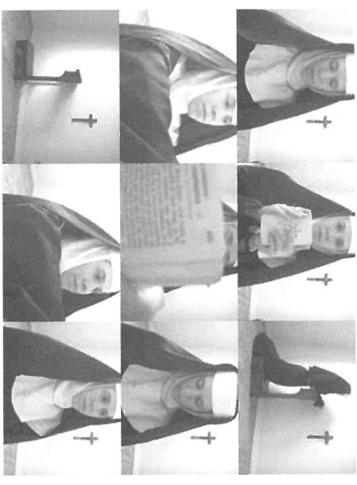
C'est donc dans l'idée de convergence que le travail de Slobodan Radosavljevic cherche à décortiquer l'évolution d'une zone inédite dont le plus grand défi aujourd'hui est sans doute de repenser l'homme et sa relation au monde. Non par l'effacement de ses anciennes valeurs, mais par leur intégration dans son univers prolifique.

BRANKA KOPECKI

Sœur Valérie de l'Internet

Valérie Lamontagne

Résidence de production Web
du 17 mars au 11 mai 2003



Extraits d'une performance en ligne, 2003

SGEUR VALÉRIE DE L'INTERNET, PRIEZ POUR NOUS

« The event is broadcast live as an image. It is event and image and only becomes an event because it is observed, because it is an image. »

Peter Weibel

Certes, nous vivons entourés de médiatisation. Depuis longtemps, les technologies de l'information captent le monde et opèrent une ouverture sur ce dernier. Les outils de télécommunications (radio, télévision, fax...) diffusent des données qui offrent une multitude de points de vue et d'horizons critiques. De nos jours, la prolifération de caméras de surveillance disposées dans les lieux publics contribue à pousser la « projection » humaine et sociale ; le monde est exposé en direct. Le philosophe et urbaniste Paul Virilio parle même de surexposition de la planète sous les phares du monde constamment « téléprésent² ». Beaucoup d'artistes s'intéressent aux dispositifs de la télésurveillance, notamment le groupe d'artistes américain *Surveillance Camera Players* qui joue des pièces de théâtre devant les caméras de contrôle installées dans les espaces publics dans le but de détourner et de banaliser les questions de sécurité et de prévention qui y sont associées.

Devant l'objectif de la caméra, des artistes se mettent en scène. C'est le cas de Valérie Lamontagne qui présente une performance diffusée en direct sur Internet le 9 mai 2003, dans le cadre de sa résidence à LA CHAMBRE BLANCHE. Cette fois-ci, l'artiste revêtait le costume blanc de religieuse catholique et priait agenouillée sur un prie-Dieu. Endosser un costume et incarner un rôle fait partie des *a priori* de sa démarche. La culture populaire

et le thème du divertissement constituent les principaux champs de recherche de ses performances. Ce n'est pas la première fois que l'artiste transpose sur la plate-forme Web cette forme d'art ; elle y a déjà joué, à partir de Turin lors de la Biennale Internazionale de 2002, *The Advice Bunny*, un personnage de lapin thérapeute en peluche rose, mi-animal mi-humain, qu'elle développe depuis plusieurs années. Le cadre religieux qu'elle a créé ici poursuit le paradigme du lapin psychologue. En effet, la religieuse se fait thérapeute à sa façon : en position de recueillement, elle est attentive et réceptive aux confidences des usagers qui sont encouragés, à partir de leur intimité domestique, à lui faire une confession et à lui composer une prière. Une interface accueillie et expose les messages.

Le face-à-face virtuel

Ici, l'environnement spécifique qu'offre la performance, déployée sur le mode de la « téléprésence », nous amène à traiter de questions relatives aux notions de temps, d'espace et de regard. L'écran étant considéré comme l'ultime fenêtre, selon Paul Virilio, les distances, spatiales et temporelles, se trouvent dilatées et rendent accessible la consultation à l'échelle planétaire. Le face-à-face direct de l'instantanéité suggère d'emblée une forme de proximité entre la religieuse et l'utilisateur qui est tout de suite contrecarrée par l'opacité qu'instaure l'écran ; ce dernier installe plutôt une distance. La consultation proposée par Sœur Valérie transforme le confesseur en regardeur-participant de telle sorte que

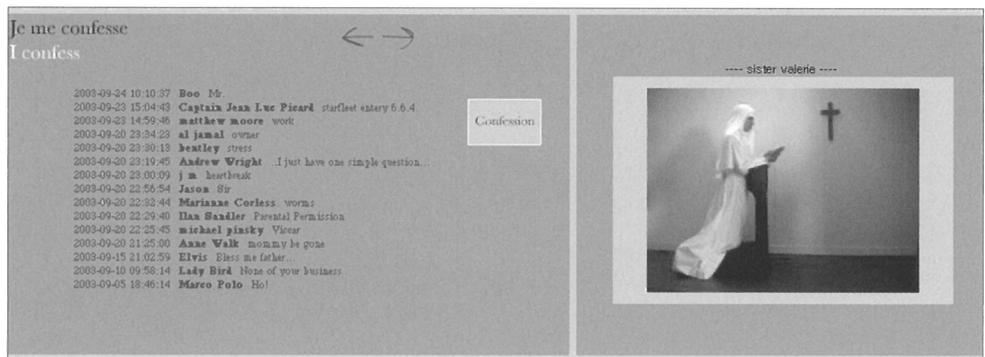
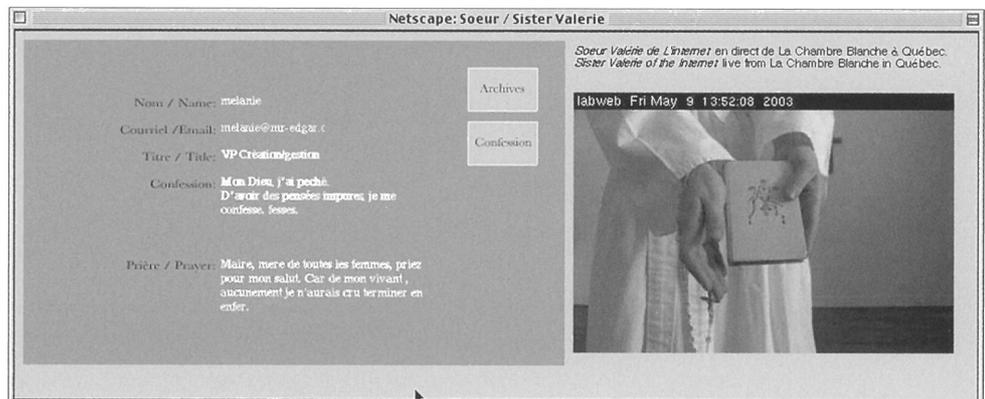
s'entrechoquent en temps réel l'espace public géographiquement virtualisé de Sœur Valérie et l'espace privé de l'utilisateur. L'écriture devient le véhicule entre ces deux instances. La visibilité de la confession et de la prière en ligne esquive toute forme d'intimité du dialogue. L'échange passe donc par l'écriture. En soustrayant le timbre de la voix et la présence humaine réelle, il offre un écart par rapport à la confession traditionnelle et à l'analyse *d'Advice Bunny*. Ainsi Lamontagne adhère-t-elle au fait que, dans la religion catholique, le confesseur et le pénitent ne se regardent pas dans les yeux. Le cas est similaire chez Freud – un psychanalyste qui inspire beaucoup l'artiste –, qui évitait le contact avec les yeux du patient afin que celui-ci regarde ailleurs pour mieux se concentrer sur ses pensées. En revanche, l'écran engendre un type de transparence au niveau de la vision : l'artiste, en circuit fermé lors de la performance, est observée sans voir son public. Cette communication visuelle unilatérale établit une vision panoramique, un concept développé par le philosophe britannique Jeremy Bentham (1748-1832) et basé sur l'idée d'une architecture de prison de forme semi-circulaire. Les murs se trouvent ouverts, et le gardien, installé dans une tour au centre, peut surveiller chaque détenu dans sa cellule à son insu, puisque des persiennes lui permettent de se cacher. Tel le prisonnier, Sœur Valérie est constamment vulnérable et assujettie aux regards pendant la durée entière de la performance.

À l'instar du dieu de la religion catholique, Sœur Valérie possède le don d'ubiquité sur le Web. Sous le regard de nombreux fidèles, sa présence pieuse figure dans de nombreux foyers et est destinée à plusieurs personnes. Lamontagne considère davantage le personnage de la religieuse comme une icône immatérielle que comme une personne réelle. Faut-il palper l'enveloppe corporelle de Sœur Valérie, l'utilisateur/pénitent pratique la confiance spirituelle. La religion catholique ne nous demande-t-elle pas de croire la Bible sans avoir été témoin du récit !

Dans « l'extrême réduction des distances³ » que représente la Toile, l'écran se fait le seul véritable témoin, tantôt opaque, tantôt transparent. Au sein de l'espace de Sœur Valérie, tout message devient public, contrairement à *l'Advice Bunny* à qui nous pouvions chuchoter un secret. La vision se fait machine en passant par l'écran où prévalent l'esprit et la communication. Le corps, quant à lui, se désincarne et s'oublie.

ESTHER BOURDAGES

1. Peter Weibel, « Pleasure and the Panoptic Principle » in Thomas Y. Levin, Ursula Frohne et Peter Weibel, *Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Cambridge, The MIT Press, 2002, p. 214.
2. Luisa Paraguaï Donati et Gilberto Prado, « Artistic Environments of Telepresence on the World Wide Web », *Leonardo*, vol. 34, n° 5, p. 437.
3. Paul Virilio, « Fin de l'histoire, ou fin de la géographie ? Un monde surexposé », *Le Monde diplomatique*, août 1997, p. 17.

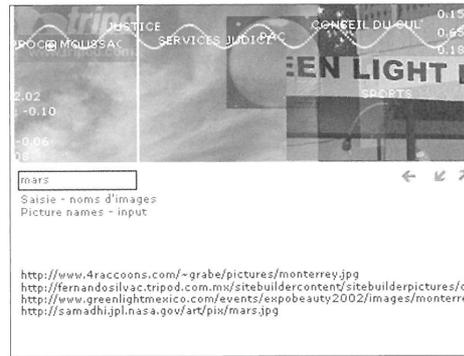
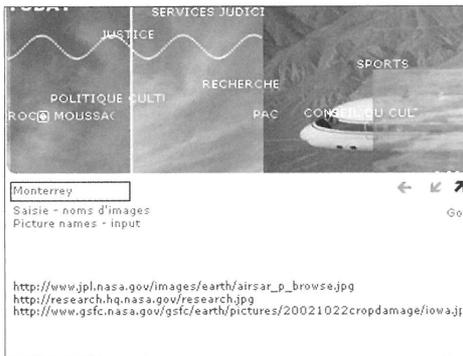


Extraits de l'œuvre Web Sœur Valérie de l'Internet, 2003

Today

Christophe Martin

Résidence de production Web
du 5 mai au 9 juin 2003



Extraits de l'œuvre Web *Today*, 2003

POUR UNE NOUVELLE RÉALITÉ CONVERGENTE

« Un espace de la raison calculante qui additionne, retranche, partage, emboîte, et s'impose en se posant, et un espace-lieu qui suscite l'interprétation, s'étend hors des limites posées, suggère, s'illimite dans la mémoire autant que dans l'étendue. [...] Le site Web ne serait-il pas [...] un retrait du lieu hors de l'espace calculé, et en même temps un retour de l'espace dans le retrait du lieu¹ ? »

Anne Cauquelin

Les œuvres créées pour le Web explorent bien souvent une seule des dimensions que l'on peut y retrouver : l'interactivité, ou plus simplement le « clic-clic » que l'on sollicite de l'internaute pour animer l'œuvre. Dans ce cas, l'artiste utilise le Web davantage comme un contexte de diffusion, pour une propagation aisée et accessible de l'œuvre, à la différence de supports comme le CD-ROM ou le DVD-ROM à la diffusion plus restreinte. D'autres dimensions propres à la Toile, telles que la participation active et structurante de l'internaute, l'instabilité des données en circulation, ou encore leur insituabilité, leur aspect transitoire voire furtif, semblent peu utilisés ; des éléments que l'on pourrait regrouper sous le signe de la singulière éphémérité du Web. C'est dans cette qualité de l'éphémère que l'on peut retrouver dans la pratique de l'art Web une utilisation du médium à la fois comme support et comme matériau.

Que l'on parle du Web comme lieu de diffusion, lieu d'existence ou lieu de concrétisation d'une œuvre, il s'agit à chaque fois d'une volonté de localisation de l'insituable, puisque nous sommes dans un registre de

l'ordre du virtuel. D'autre part, la donnée en transit change selon des paramètres variables, du plus théorique au plus concret : de la mise à jour d'un site à sa fermeture par le serveur, en passant par la « une » de telle agence de presse, les informations changent, évoluent ou disparaissent. Ces éléments participent entre autres à la construction d'une logique non narrative, qui passerait de la localisation à l'aléatoire. On peut également y voir l'élaboration d'une réalité convergente, dans laquelle on fait exister des choses qui s'opposent en un même situable. En ce sens, le sociologue Jacques Beauchard propose que « le site Web est un double virtuel du lieu, où s'entrecroisent des repères qu'il faut composer en point de vue ; cette médiation est une prothèse du lieu, un panorama variable qui sert d'horizon virtuel à la présence sensible, inscrite, centrée² ».

Dans cet ordre d'idées, l'œuvre Web *Today* de l'artiste marseillais Christophe Martin propose à l'internaute une variété de possibles quant à l'exploration de qualités propres au Web, l'aléatoire et l'éphémère, dans une insituabilité expressive qui participerait paradoxalement à la création d'une nouvelle réalité convergente. Voyons voir.

Today

Christophe Martin présente *Today* comme une « animation expérimentale qui récupère dynamiquement des données sur le Web – météo, indices boursiers, sujets d'actualité – et des images choisies par l'utilisateur³ ». Le principe est simple : la couche de base du

projet s'articule de façon automatique selon les paramètres fixés par l'artiste, paramètres dont les contenus se renouvellent de façon tout aussi automatique. L'intervention de l'internaute instaure la deuxième couche du projet, puisqu'il propose un sujet d'image au moteur de recherche intégré, image qui sera ensuite sélectionnée de façon aléatoire puis intégrée à l'animation. Chaque image se déplacera selon un programme préétabli, par stratification en transparence. Cette animation sur fond de ciel ennuagé est circonscrite dans une surface rectangulaire qui occupe à peine le tiers de la page ; elle est suivie du moteur de recherche d'images, puis des adresses des sites choisis par le moteur pour l'extirpation d'images des sujets proposés. Viennent ensuite un indicatif boursier, puis enfin la température du jour à Marseille et à Québec.

Pour mieux saisir l'élaboration de cette « animation expérimentale », voici le synopsis d'une des visites que j'y ai effectuées :

Aujourd'hui : Marseille – pluie – 16° ; Québec – pluie – 7°.

Première recherche : Picasso. La sélection aléatoire extrait deux tableaux, dont l'un se promène de haut en bas dans la partie gauche de l'espace d'animation, tandis que l'autre se déplace de gauche à droite dans la partie droite.

Deuxième recherche : Baleine. Aucune image n'apparaît, mais les cours de la bourse – laquelle ? – apparaissent et se déplacent dans l'ensemble de l'espace animé.

Troisième recherche : Soleil. Une image de coucher de soleil surgit en transparence par-dessus une des images de Picasso (celle de droite), dans un mouvement inverse, de bas en haut.

Quatrième recherche : Fleur. Aucune image n'apparaît. Des courbes apparaissent, que l'on sait être des transcriptions graphiques des cours de la bourse et d'autres données. Un indice boursier apparaît près de la météo.

Cinquième recherche : Winter. Aucune image. Un autre indice boursier prend la place du précédent.

Sixième recherche : Québec. Un drapeau du Québec en transparence se déplace maintenant dans la partie supérieure gauche, de gauche à droite. Un autre indice boursier apparaît.

Septième recherche : Kant. Une image d'une couverture de *La critique du jugement* apparaît en transparence dans le centre de la portion gauche de l'animation et se déplace de droite à gauche. Un autre indice boursier apparaît.

Etc.

À noter qu'à titre expérimental, j'ai refait exactement les mêmes recherches quelques jours plus tard ; outre les données de la première couche du site (cours de la bourse, météo, etc.) qui se mettent à jour automatiquement et qui avaient donc changé depuis ma première visite, chaque recherche a donné lieu soit à des images différentes, soit à d'autres types d'actions sur l'animation.

Vers une convergence improbable

Le premier caractère constitutif de *Today* que l'on peut remarquer est l'instabilité des informations utilisées. Jour après jour, heure après heure, voire minute après minute, une ou plusieurs données changent, évoluent ou disparaissent. D'où le deuxième caractère constitutif de l'œuvre, par la mise en jeu de deux principaux paramètres : l'éphémère et l'aléatoire. Selon le type d'information sollicité tant par la programmation de la première couche du site que par la recherche lancée par l'internaute, l'intervention de l'un ou de l'autre de ces paramètres aura un impact plus ou moins marquant sur l'élaboration de l'animation.

Dans *Today*, l'artiste reprend à son compte la masse d'informations véhiculées par le Web, en procédant à un détournement de sens et à une mise en image singulière. Mais y a-t-il création de sens dans cette opération de transit ? La mise en perspective des éléments utilisés, issus d'univers fort diversifiés que le médium Web appelle à côtoyer, crée une tension plus ou moins palpable dans sa volonté intrinsèque de convergence de réalités divergentes. Dans l'arbitraire de cette démarche s'instaure un nivellement de la qualité et de l'origine des informations utilisées pour la création perpétuellement évolutive de *Today*. En ce sens, *Today* proposerait une nouvelle réalité convergente, dont la logique évoque implicitement celle anarchique telle qu'elle est primée par le Web.

VIVIANE PARADIS

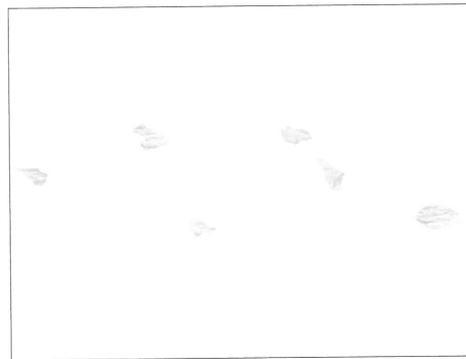
1. Anne Cauquelin, « La présentation, l'argument », *Revue d'esthétique*, dossier « Autres sites. Nouveaux paysages », n° 39, 2001, p. 6.
2. Jacques Beauchard, « Villes et Territoires-sur-Web ou l'invention du local planétaire », *Ibid.*, p. 92.
3. Texte de l'artiste en guise d'introduction à l'œuvre *Today*, <http://66.130.179.254:2784/!ab/today/index.html>

Déplacement d'air

Caroline Gagné

Résidence de production Web
du 21 avril au 30 mai 2003

Échange LA CHAMBRE BLANCHE-CYPRES



Extraits de l'œuvre Web *Déplacement d'air*, 2003

DÉPLACEMENT D'AIR. DE QUÉBEC À MARSEILLE: SOUFFLER N'EST PAS JOUER

Caroline Gagné vient de Québec. Elle est arrivée à Marseille au printemps pour une résidence de création. Elle fait partie de la deuxième volée d'artistes échangés entre LA CHAMBRE BLANCHE et CYPRES. De part et d'autre, les artistes séjournent et travaillent dans les deux lieux pendant six semaines. Une contrainte comme une autre, le temps pouvant aussi être considéré comme un moteur dans une démarche de création.

Elle s'est déplacée du Nouveau Monde vers la Vieille Europe. Différence d'âge aujourd'hui mise en avant pour exalter la différence d'approche quant à la conduite du monde dans sa globalité. Un pays qui nous paraît proche : communauté de la langue, communauté d'une histoire (ancienne), complicités culturelles nichées dans la littérature et le théâtre, dans les replis de la langue et de ses évolutions. Sa mission : utiliser les technologies de la communication pour capter, travailler, mettre en forme, raconter, et finalement rendre quelque chose. Un quelque chose qui est présenté en fin de séjour *in situ* (ou *in vivo*), et qui est ensuite installé sur la Toile. Consultable sur les sites Internet des deux lieux qui ont contribué à sa conception, comme un témoignage, un carnet de voyage ou bien un travail de balisage de sa trajectoire personnelle.

Avait-elle déjà utilisé ce moyen d'œuvrer ? Oui, dans *Les sentiers battus*, en opérant des rapprochements, des parallèles, des analogies entre l'usage inconsidéré des technologies et l'occupation plus inconsidérée encore de notre environnement physique. Pour elle, c'était aussi une réflexion sur la difficulté à

canaliser les trajets. Même lorsque les itinéraires sont tracés à l'avance, les chemins de traverse continuent à se former par l'action collective des marcheurs. Gageons qu'en entreprenant de creuser cette métaphore, Caroline revendiquait pour elle-même la liberté de choisir ses parcours.

Au vu de ce qu'elle a déjà commis, on peut raisonnablement penser qu'elle est sensible aux environnements urbanistiques, à l'architecture, extérieure ou intérieure, bref, à tous ces artefacts qui s'implantent, s'imposent, se perdent et s'oublent dans notre cadre de vie. À défaut d'intervenir directement, elle choisit de les redessiner à sa manière : en attirant notre regard, en modifiant notre perception, en nous incitant à les reconsidérer.

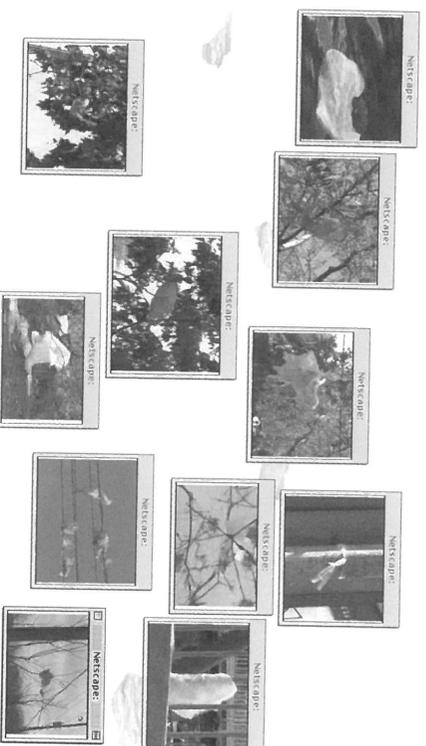
Aussi, arrivée à Marseille, quoi saisir de son nouveau et éphémère cadre d'existence ? Pas la spécificité : réputation sulfureuse, familiarité bon enfant soigneusement entretenue pour masquer les tragédies, ces éternelles errances du destin des humains. Pas non plus le côté Vieille Europe ; elle a laissé ça aux générations précédentes et aux politologues.

Non, elle a continué sur sa lancée. Elle a pointé ici ce qu'elle regardait déjà ailleurs, ce qui lui est apparu commun : comme l'air qu'on respire, l'eau qu'on voit couler. En jouant de la sonorité et du mouvement créés par ces éléments, elle suggère, à partir de traces matérielles ténues et négligeables, un paysage urbain sans la présence de ses habitants. Manière subtile de parler ou de faire apparaître Marseille en creux. En laisser deviner les courants d'air, les déferlements,

les allées et venues, les passages, les traversées, les arrivées jamais définitives, les départs provisoires... Tout ça de manière très naturaliste, très physique, en s'engageant dans une vision poétique concrète qui colle bien à ce qu'elle a ressenti durant son séjour. « À Marseille, il y a comme une franchise des objets, une simplicité de la réalité [qui peut être parfois rude aussi], déconcertante et charmante à la fois. »

Elle a récupéré des sacs plastiques : les sacs en plastique égarés, envolés, accrochés, tellement semblables et nombreux qu'ils finissent par s'intégrer au paysage, à tous les paysages. Accrochés dans la ville, par jour de mistral, comme autant de bannières. Elle les a saisis, les a isolés, les a rendus uniques en en détaillant la couleur, les plis et les déplis, en en suivant les tournolements, les mouvements pour les faire finalement jaillir l'un après l'autre de manière aléatoire sur l'écran. Elle a dérangé le déroulement de la composition initiale faite de discrètes apparitions-disparitions de papier froissé sur un fond blanc : composition minimaliste et abstraite accompagnée d'une bande-son majestueuse et stéréotypée qui fait résonner ces petites formes sur l'écran, en bruits de flux et de reflux ou en tempête orchestrée et surdimensionnée et que l'on active en passant et en cliquant dessus.

Le titre est éloquent : *Déplacement d'air*. Le cadre est constitué par des mots clés : bruit et silence, recoins de la ville, accumulation d'objets, pollution visuelle... Mais aussi transformation, érosion, ressac, action du vent, faire des vagues, usure du temps. Typographie élégante en gris sur fond blanc. S'agit-il d'une



Extrait de l'œuvre Web *Déplacement d'air*, 2003

profession de foi, d'un scénario à reconstituer, d'un cadavre exquis ? Est-ce une manière de confronter le travail de la nature et celui de l'activité humaine, ou encore de les rapprocher en relevant leur même labeur d'effacement ?

C'est avec *Déplacement d'air* que se déclenchent ces actions plus ou moins évoquées dans le titre. Ces mots nous reviennent fugitivement alors que nous promersons la petite main sur l'écran pour déclencher les sons. Mais lorsque apparaissent les sacs de plastique capturés en images vidéo comme autant de bulles crevant sur une surface tranquille, chacune des images porte en intitulé l'un de ces fameux mots inactifs et énigmatiques qui parsemaient la page de garde.

Les *pop up* sont ces pages promotionnelles qui nous proposent des aiguillages vers des sites Internet où nous avons la certitude de ne pas avoir envie d'aller. Peu importe notre désir, ils nous narquent par leur matraquage incessant. Il existe bien une arme de destruction en la personne de la souris, mais son impuissance s'accroît avec le temps et elle est lasse de courir vers ces croix d'éliminations. Parfois elle perd même de sa lucidité et

manque sa cible pour venir cliquer vers cette page qui n'attendait que nous pour déployer ses arguments.

Les *pop up* rappellent de manière lancinante qu'aucun univers n'est épargné dans cette société dopée par un maître mot : consommation. La pollution est visuelle et intrusive. Elle agace, certes, mais la généralisation du phénomène même insensiblement vers une banalisation qui conduit elle-même à une résignation. Caroline Gagné crée alors le parallèle avec les sacs plastiques qui envahissent nos métropoles. Ils sont partout : arbres, fils électriques, flaques d'eau, mer, gouttières.

Dans cette réflexion qui aboutit à une quête, elle s'attache à ces sacs plastiques et voit peut-être dans cet élément un repère dans son exil marseillais. À Québec ou dans la cité phocéenne, ils ont la même capacité d'adaptation. Ils deviennent alors un repère universel, le symbole mondialisant d'une société dépassée par sa création. Alors que certains montent dans un arbre pour immortaliser le chant d'un oiseau en voie de disparition, Caroline se penche sur une espèce en pleine expansion. L'itinéraire devient obsessionnel ;

ils sont partout et matérialisent les déplacements d'air par les sons qu'ils reproduisent à leur contact. Ces sons diffèrent en fonction de la nature de leurs emplacements et cette diversité crée un langage, une illusion de langage que l'on a l'illusion de maîtriser : un concert de vagues et un défillement d'éléments contrôlés aussitôt recouvert, interrompu de manière ironique par l'irruption silencieuse de ces bulles promotionnelles à l'écran, empêchant notre rêverie devant les apparitions quasi sublimes et les enregistrements sonores qui évoquent à merveille la plage ou un bord de mer, détournant notre attention vers l'insignifiance de matériaux ou d'objets qui brusquement occupent le devant de la scène et nous obligent à les percevoir et à les considérer dans leur singularité et leur unicité. Finalement à leur conférer une qualité esthétique : un paradoxe bien caractéristique de notre époque.

YSABEL DE ROQUETTE
ET HADRIEN BEIS

Biographies

Carlos Aranda Márquez

Né à Oaxaca en 1957, Carlos Aranda Márquez a étudié la littérature anglaise et l'histoire de l'art à l'Université nationale autonome de Mexico. Professeur en théorie de l'art à l'École nationale de peinture, sculpture et gravure La Esmeralda, il est l'auteur de *Querido Público, consideraciones sobre el arte contemporáneo en México en los años 90* (Cher public, considérations sur l'art contemporain du Mexique des années 90), à paraître prochainement. Dans les dernières années, Carlos Aranda Márquez a réalisé de nombreux projets d'art mexicain, promouvant les nouveaux créateurs. Il est également commissaire et critique indépendant depuis 1991.

Sylvette Babin

Artiste interdisciplinaire, Sylvette Babin est active principalement dans les champs de la performance, de l'installation et de la vidéo. Ses réflexions, orientées sur la présence et le geste, ont pour thèmes récurrents l'intranquillité, l'exil, l'itinérance, les « dialogues solitaires », les effleurements du quotidien et la transgression des frontières entre soi et l'autre. Elle a participé à de nombreuses manifestations artistiques au Québec et à l'étranger. Fortement intéressée par l'écriture, elle a publié dans plusieurs revues, catalogues et ouvrages sur l'art. Elle est aussi directrice de la revue *esse arts + opinions*.

Emmanuel Barrault

À la fin des années 80, Emmanuel Barrault entre à *L'Autre journal*, un « repaire de voyous romantiques » tenu par les copains de Gilles Deleuze. Il devient ensuite graphiste « freelance », puis participe à la création d'une association dont le but est d'assister les artistes profanes à réaliser des œuvres Web. Malheureusement, contrairement à ce qu'il espérait, « l'art contemporain ne regorge pas de post-surréalistes cinglés, mais plutôt de premiers de classe prétentieux, ennuyants et sans talent ». Il file à Beyrouth où une amie l'attend et, de fil en aiguille, se trouve un boulot lui permettant d'y rester. La suite se vivra en projets divers entre Paris, Beyrouth et Québec, où LA CHAMBRE BLANCHE l'accueillait en résidence en 2002.

Battery Operated

Suite à leur rencontre en Australie lors d'études de deuxième cycle au Royal Melbourne Institute of Technology, Wade Walker, Beewoo et Tom Kz ont mis en commun leurs intérêts pour la musique, la vidéo et l'art Web. Voyageant constamment entre Paris, Londres et Montréal, les trois membres de Battery Operated travaillent ensemble mais le plus souvent à distance. Depuis 2000, Battery Operated a créé deux projets majeurs, *Chases Through Non-Place* et *Vecuum*, lesquels ont donné lieu à des installations en galerie, des participations à des festivals et la réalisation de CD.

Hadrien Bels

Hadrien Bels est diplômé en communication. Il jette un regard plutôt sceptique sur le domaine qu'il a étudié, à savoir la publicité. C'est paradoxal : ça l'amuse pour les bons mots et la partie créative et ça le gave, comme on dit à Marseille, pour le reste. *No Logo, Le Monde Diplomatique* et autres ouvrages édifians, ça vous subvertit un homme ! Il écrit sur toutes sortes de sujets pour *Ventilo*, hebdomadaire culturel marseillais. Son domaine d'élection, ça serait plutôt la vie comme elle va et vient, balançant entre dérision et révolte. C'est normal, il a 24 ans !

Mariette Bouillet

D'origine lotoise, titulaire d'une maîtrise en lettres classiques et installée à Québec depuis 1997, Mariette Bouillet développe un travail polymorphe : écriture de chansons, de poèmes, de textes critiques, dramatiques, scénaristiques, créations vidéographiques (vidéos d'art, documentaires et installations), performances, projets multidisciplinaires et projets de diffusion, restauration. La majorité de ses textes ont été publiés dans la revue *Inter* dont elle est membre du comité de rédaction. Favorisant l'échange créatif et l'art au quotidien, elle travaille souvent en duo avec son époux, l'artiste Henri Louis Chalem.

Esther Bourdages

Esther Bourdages est une historienne de l'art qui travaille principalement à Montréal. Elle est l'auteure de plusieurs articles et commen-

taires critiques sur l'art contemporain. Détentrice d'une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Montréal portant sur le sculpteur suisse Jean Tinguely, elle étudie les nouvelles pratiques de la sculpture dans le champ élargi. Ce qui l'amène à explorer l'art *in situ*, l'installation, l'art sonore et, plus récemment, le multimédia et l'art sur le Web. Elle s'implique avec diverses structures dans le milieu des centres d'artistes de Montréal et collabore avec le collectif MobileGaze.

Charles Bourget

Docteur en histoire de l'art et de l'architecture de l'Université Paris-IV Sorbonne, Charles Bourget est chargé de cours à l'Université Laval, professeur d'histoire de l'art au Collège de Sherbrooke et conservateur en art moderne et contemporain au Musée du Bas-Saint-Laurent à Rivière-du-Loup. Il poursuit des recherches sur la dimension spatiale du rapport de l'homme à son environnement du XIV^e au XVI^e siècle. Cet intérêt l'a amené à pousser sa réflexion vers la mutation contemporaine des espaces médiatique et virtuel. Il a publié des monographies d'artistes modernes et contemporains québécois dont Louis Belzile, Jean-Paul Jérôme, Fernand Toupin et Serge Lemonde. Il est également collaborateur aux revues *Visio, Chair et métal* et *Bulletin monumental*.

Ève Cadieux

Née à Montréal, Ève Cadieux vit à Québec où elle partage son temps entre sa pratique artistique, l'enseignement et son implication dans les centres d'artistes. Titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art et création visuelle de l'Université de Montréal, elle a à son actif plusieurs expositions au Québec et en Europe depuis 1995. Cherchant à conserver le souvenir des êtres et des choses par la photographie, elle accumule témoins, traces et incarnations fugitives, utilisant l'objet familier comme porteur de mémoire, le plus souvent à travers un réinvestissement onirique des expériences de l'enfance. Au cœur de cette pratique introspective oscillant constamment entre gravité troublante et ludisme délicat, Ève Cadieux réserve une place prépondérante à l'écrit.

Arcángel Constantini

Né à Mexico, Arcángel Constantini a réalisé divers projets en multimédia et participé à des événements internationaux tels ISEA 2000 (Paris), DEAF 2000 (Amsterdam), la Biennale de Lyon (2001) et le FCMM (Montréal, 2002). Son travail a été récompensé à plusieurs reprises : il a notamment obtenu la bourse Jeunes créateurs du FONCA (2000), le Bronze à l'occasion de la Compétition d'art Web de Tokyo (1999), le Prix du jury de Interférences en France (2000) ainsi que la Bourse Rockefeller (2000). Sa pratique est marquée par la mémoire et les rapports entre les nouveaux médias et les technologies du passé. Lorsqu'il ne travaille pas à la réalisation de ses propres œuvres, Constantini organise des matchs éphémères qui réunissent des artistes épris d'art numérique.

Sylvie Cotton

Sylvie Cotton est une artiste interdisciplinaire basée à Montréal. Ses projets artistiques se rattachent principalement aux pratiques de la performance, de l'art action, du dessin et de l'écriture. Son travail, principalement marqué par les appropriations *in situ* et par ce qu'elle nomme des infiltrations « mind specific », est présenté dans des galeries ou des festivals mais se déploie parfois hors-les-murs ou de manière totalement autonome. Sylvie Cotton est aussi auteure et commissaire. Elle a organisé des événements, dirigé des publications et a été membre de nombreux organismes, groupes de travail et comités. Elle a présenté ses projets de performance, d'exposition et de résidence au Québec et à l'étranger.

Anite de Carvalho

Anite de Carvalho est critique et historienne de l'art. Elle enseigne au collégial et termine présentement la rédaction de son mémoire de maîtrise sur le rôle du public dans les environnements d'art de l'artiste québécois Maurice Demers. À titre de commissaire d'exposition, elle a organisé au printemps 2003 *Faire œuvre de soi* à la Galerie Verticale Art Contemporain de Laval.

Ysabel de Roquette

Ysabel de Roquette a coordonné des programmes d'accueil et d'échanges d'artistes dans plusieurs situations successives : échanges entre artistes de disciplines et

d'horizons culturels différents, échanges d'étudiants en art dans le cadre de programmes européens ou internationaux, accueil d'artistes boursiers de diverses institutions. Plus encore qu'aux productions, c'est à la démarche, aux processus mis en œuvre par les artistes qu'elle s'intéresse. Elle a toujours privilégié le risque « expérimental » pris par certains au détriment de l'œuvre finie, cela parce que le déplacement en général lui paraît propice à créer les conditions d'une remise en question, de nouvelles curiosités et de pistes inconnues à explorer.

Hugues Dugas

Hugues Dugas vit et travaille à Montréal. Il détient une maîtrise en arts visuels de l'Université Laval. Depuis maintenant une dizaine d'années, Hugues Dugas poursuit une démarche artistique qui met en question les paramètres du langage pictural. Il a plusieurs expositions à son actif dont *Paysage nocturne* (Plein Sud, Longueuil, 2001) et *Installation peinture* (Occurrence, Montréal, 1999). Il a également participé à plusieurs expositions collectives au Canada dont *La relève lanadoise* (Musée d'art de Joliette, 2001), *Skol@yyz* (YYZ, Toronto, 2000) et *Mirages du Nord* (Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy, 1999).

erational

Organisation qui travaille sur le réseau, sa représentation, ses mythes et sa culture.

erational participe notamment aux projets :

- * teleferique
<http://www.teleferique.org>
- * sourceforge
<http://www.sf.net>
- * kempleton
<http://kempleton.wildc.net>
- * college invisible
<http://www.college-invisible.org>
- * five7five
<http://www.pairlist.net/mailman/listinfo/five7five>
- * nettime
<http://www.nettime.org>
- * wiki
<http://c2.com/cgi/wiki>
- * ouvaton
<http://www.ouvaton.coop>

Thierry Froger

Thierry Froger vit et travaille près de Nantes, en France. Son travail est principalement constitué d'installations-projections interrogeant l'image, ses transports et ses fragilités : apparitions, disparitions, suaires, corps fantômes ou corps-écrans... Après des études et un post-diplôme à l'École Régionale des Beaux-Arts de Nantes, il a participé à plusieurs expositions collectives en France et en Espagne. En 1998, il réalisait ses premières expositions individuelles à Nantes : *Les suaires*, à la Galerie Plessis, et *Les mauvaises figures*, à Oxymore. Il présentait ensuite *Partout où il n'y aura rien* à l'Espace Diderot (Rezé, 2000) ainsi que *Nous cherchons* à l'École d'Arts Plastiques et *Nos antéfixes* au Musée Sully (Châtelleraut, 2003).

Pascale Gadon

Pascale Gadon détient un DEA en arts numériques de l'École supérieure de l'image, à Angoulême. Depuis plusieurs années, son travail fait se croiser deux domaines : celui de l'art et celui de la biologie. Depuis 1997, l'artiste charentaise a participé à divers événements en France dont un colloque international sur le thème du virtuel et du végétal à l'Abbaye de Fontevreau en 2002 et le Salon International Jeune création en art contemporain (Grande Halle de La Villette, Paris). En 2001, elle fut lauréate de la Fondation Marguerite Moreau Châtelleraut. Elle mène actuellement une recherche sur les collections et l'indexation par l'image avec le laboratoire de recherche IRCOM SIC basé au Futuroscope (Poitiers) et le Muséum national d'histoire naturelle à Paris.

Caroline Gagné

Caroline Gagné explore les liens sensibles que nous entretenons avec notre environnement urbain. Elle s'intéresse à l'existence de l'individu au sein d'une cité organisée, au regard d'une forme d'abandon face au quotidien et au temps qui passe. Ses œuvres peuvent se situer dans des lieux publics tels un parc urbain, un lieu de passage, ou encore y font référence dans le contexte d'installations en salle ou de projets d'art Web. Par l'utilisation de bruits ou de matériaux faisant référence au monde manufacturé, elle explore par exemple l'usure créée de façon presque imperceptible sur la matière, et utilise aussi des objets comme témoins de la présence d'autres individus qui demeurent pourtant inconnus et effacés.

Julie Héту

Julie Héту complète actuellement une maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'UQAM. Artiste multidisciplinaire et critique, son mémoire-création aborde la notion de disparition en vidéo. Elle a notamment travaillé au Service de la culture de Ville de Laval en tant que responsable du développement des arts visuels et à la revue *ETC Montr di* en tant qu'adjointe à la direction.

Branka Kopecki

Branka Kopecki est n e à Sarajevo où, après ses études en philosophie de l'art et en littérature comparée des arts, elle travaille jusqu'à l'éclatement de la guerre comme chroniqueuse artistique et littéraire dans différents quotidiens. En 1995, elle s'installe à Québec où elle complète une maîtrise en arts visuels à l'Université Laval. Elle poursuit présentement des études de troisième cycle et travaille comme chargée de cours à l'Université Laval et à l'Université du Québec   Trois-Rivières. Sa production artistique questionne le rapport significatif entre les différents m diuns et cherche à définir l'œuvre comme une réflexion en soi, dont la finalité n'est jamais située à l'extérieur des correspondances qu'elle-même rec te.

Lise Labrie

Lié aux sciences de l'archéologie, de l'ethnologie et de l'histoire, le travail artistique de Lise Labrie aborde les rapports nature et culture, vie et mort. Il se manifeste principalement dans une approche environnementale par la pratique de l'installation, de *l'in situ* et de l'intégration des arts à l'architecture. En juin 1999, l'artiste du Bic séjourne en résidence au Centre Est-Nord-Est, dans le cadre du projet *La Cueillette*. En 2002, elle participait à *Sémaphores*, un  v nement organisé par le collectif Regart en bordure du fleuve, à Lévis. En plus d'avoir fait conn tre son travail au Québec, en France, au Mexique et en Norvège, elle a agi à titre de commissaire pour un certain nombre d'événements.

Valérie Lamontagne

Valérie Lamontagne est artiste, critique d'art et commissaire indépendante. Elle détient une maîtrise en arts visuels de l'Université Concordia,   Montr di, où elle enseigne présentement. Elle a agi à titre de commis-

saire pour des projets d'art Web tels que *Maïd in Cyberspace*, *Emplacement/Déplacement* (en collaboration avec la commissaire Sylvie Parent), *Matri re + Mémoire* et *Ellipse*. Parmi les  uvres Web qu'elle a réalisées récemment, mentionnons *The Advice Bunny* et *Better Homes*. Valérie Lamontagne écrit régulièrement sur les nouveaux médias et la performance dans diverses publications. Elle est cofondatrice de MobileGaze, un site de « net art » qui présente des œuvres et des entrevues avec des artistes et des producteurs en médias numériques.

Pascale Malaterre

Née au Maroc en 1964 de mère catalane française et de père occitan, Pascale Malaterre a grandi au Québec. En se basant sur une solide formation dramaturgique (Conservatoire de Montr di, certificat en linguistique, maître à l'UQAM autour de l'espace du son, études post-maître à Paris-VIII en sémiologie et sculpture), elle structure sa démarche d'auteur autour de performances, installations, opéra radiophonique, poésie, vidéos et, depuis 1995, le cyberspace (sites participatifs, sites performatifs, mises au point de stratégies cyberf ministes et antif scistes, poésie électronique, textes théoriques, jurys...). Elle fut entre autres responsable de la section vidéo et multimédia du Festival du Cinéma québécois de Blois.

Christophe Martin

Depuis plus de dix ans, l'artiste français Christophe Martin travaille essentiellement par informatique. L'ordinateur, comme outil mais aussi sujet, permet de s'interroger sur un des aspects les plus singuliers de notre monde : sa numérisation. Cette numérisation de l'ensemble des textes, des images, des sons et des connaissances participe à la fois à l'utopie positive des encyclopédistes du XVIII  siècle et   un renversement d'un des fondements de la pensée occidentale : la hiérarchisation des valeurs (l'important et le dérisoire, le beau et le laid, le bien et le mal). La démarche de Christophe Martin interroge le flux incessant des réseaux d'information et joue de ses ambiguïtés. Son travail représente souvent un glissement du statut même de la notion d'œuvre.

Jillian Mcdonald

Originnaire de Winnipeg, Jillian Mcdonald vit à New York où elle enseigne l'art technologique à la Pace University. Ses projets Web ont été présentés à l'occasion de divers événements : Biennale de Montr di, Kanomedia (Auriche), Emmedia (Calgary), Hive projects (Toronto), DIAN (Allemagne), Irish Museum of Modern Art's Net.Art Open et S@lon (Mexico). Aussi vidéaste, performeuse et commissaire, Jillian Mcdonald compte parmi ses expériences des projets tels que *No Live Girls* (60 vidéastes dans les peepbooths de Lusty Lady   San Francisco et Seattle), des expositions sur le thème de la nourriture (*Truckfood* et *Unpacked*   New York) et diverses performances (*Ready to Play*, sur les trottoirs d'Ottawa et de New York; *Tailor Made*   Montr di et Toronto; *Shampoo*   Winnipeg et Toronto).

Anne Morasse

Anne Morasse détient un baccalauréat en histoire de l'art de l'Université Laval.   l'Université du Québec   Montr di, elle a complété en 2000 une maître en études des arts au cours de laquelle elle a rédigé un mémoire sur les liens entre les politiques urbanistiques de New York dans les années 70 et 80 et le développement de pratiques alternatives à l'art public institutionnel. Elle enseigne l'histoire de l'art au Collège François-Xavier-Garneau et collabore ponctuellement à des publications telles *Espace* et *Parachute*.

Lisanne Nadeau

Historienne, critique d'art et commissaire indépendante, Lisanne Nadeau a publié dans divers périodiques, catalogues et livres d'artistes depuis une vingtaine d'années. Elle fut coordonnatrice de LA CHAMBRE BLANCHE de 1985   1988 et de 1996 à 2000. Dans ce contexte, elle mettra en œuvre de nombreux événements et projets *in situ* ainsi que des publications thématiques dont *Résidence 1982-1993*, qui a paru en 1995. Lisanne Nadeau vient de terminer l'édition d'une publication soulignant les vingt ans de la politique québécoise d'intégration des arts. Elle est chargée de cours à l' cole des arts visuels de l'Université Laval.

Viviane Paradis

Après des études en littérature, en histoire de l'art et en esthétique au Québec et en France, Viviane Paradis a été coordonnatrice à la programmation de LA CHAMBRE BLANCHE. Collaborant maintenant avec divers organismes artistiques comme pigiste, elle est également critique d'art, tout en menant des études doctorales en littérature à l'Université Laval et à l'Université Paris-VIII sur la question de la représentation du passé en art et en littérature contemporains.

Sylvie Pic

Depuis une vingtaine d'années, Sylvie Pic développe une pratique à la fois picturale et installative autour de la question du regard et de la perception. L'artiste française cherche à créer un dialogue mutuellement respectueux, constructif et lucide entre l'attitude analytique de la science et l'expérience concrète, sensible, qualitative de notre implication dans le monde. En 2001, elle présentait *Vision Takes Place in Darkness* au Centre d'Art de Marnay-sur-Seine, une installation portant sur le rapport problématique image rétinienne/image mentale. La même année, elle participait au Symposium international de la nouvelle peinture à Baie-Saint-Paul. Depuis, ses séjours au Québec se sont multipliés (dernière exposition à la galerie MacClure, Montréal).

Slobodan Radosavljevic

Originaire de Bosnie, Slobodan Radosavljevic s'installe en 1996 à Québec où il vit et travaille comme designer d'interfaces. Après ses études en arts plastiques à Sarajevo, il devient bachelier en communication graphique et titulaire d'une maîtrise en multimédia de l'Université Laval. Dans sa production artistique, il s'intéresse d'abord à la photographie, à l'installation vidéo, à l'image de synthèse et à l'art Web.

Jean-Philippe Roy

Jean-Philippe Roy vit à Québec où il effectue une maîtrise en arts visuels à l'Université Laval. L'objet central de sa pratique est la sculpture. Récipiendaire de la bourse FCAR pour les années 2002 à 2004, il a également obtenu la bourse René-Richard en 2002 et le prix Tomber dans l'œil pour une œuvre présentée dans le cadre de l'exposition *Réceptivité* (mai 2002, Québec). En mai 2003, il participait à la deuxième Manif d'art

à Québec. Il prépare une exposition solo pour le mois d'octobre 2004, dans la grande galerie de l'Oeil de Poisson, à Québec.

Elvira Santamaria

Née en 1967, Elvira Santamaria vit et travaille à Mexico. Depuis 1991, année de son initiation aux pratiques de l'installation et de la performance à la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda, elle poursuit sans interruption sa recherche artistique en participant à plusieurs événements internationaux. En 1997, une tournée l'amène à présenter son travail dans cinq villes allemandes et, au printemps 2002, elle organise un échange entre le Mexique et le Japon auquel participent près d'une vingtaine d'artistes de la performance. Sa résidence à LA CHAMBRE BLANCHE, dans le cadre d'une collaboration entre le Conseil des arts et des lettres du Québec et le Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, correspond à sa quatrième visite à Québec.

Jean Simard

Jean Simard est détenteur d'un baccalauréat en philosophie de l'Université de Montréal (1963), d'une licence ès lettres en histoire de l'Université Laval (1966) et d'un doctorat en sciences historiques de l'Université de Strasbourg (1972). Menant une carrière de professeur à l'Université Laval, son enseignement a porté sur l'ethnologie du Québec et des francophones en Amérique du Nord. Il a dirigé les destinées des revues scientifiques *Ethnologies* et *Les Cahiers des Dix* pendant plusieurs années. En 1990, il recevait la médaille Luc-Lacourcière, décernée par la Faculté des lettres de l'Université Laval. En 1995, il fut reçu à la Société royale du Canada.

Guy Sioui Durand

Huron-Wendat originaire de Wendake, Guy Sioui Durand vit et travaille à Québec. Sociologue (Ph.D.), chargé de cours, critique d'art et commissaire indépendant, il s'implique dans les pratiques de changements culturels. Observateur *in situ* de l'évolution actuelle des rapports entre l'art et la société, il s'intéresse particulièrement aux créations rebelles qui prônent une alternative à l'aliénation collective, aux « famines de l'esprit ». On peut lire ses textes dans plusieurs publications, entre autres dans la revue *Inter* dont il est cofondateur.

Hervé Trioreau

Hervé Trioreau est artiste et commissaire d'exposition, représenté par la Galerie Le Sous-sol (Paris). Il vit et travaille entre Marseille, Nancy, Paris et Tours. Ses propositions s'inscrivent dans une réflexion liée à la nature du réseau urbain. Ses installations agissent sur la structure même de l'espace construit. Elles mettent en place des déplacements qui en perturbent notre perception et désignent de façon politique le caractère normatif de l'architecture. Son travail intervient dans les intervalles urbains. Il établit des jonctions dans les rapports intériorité/extériorité. Prenant en compte les enjeux liés à l'urbanisme, et ne visant pas à la seule représentation, il crée nécessairement *in situ* et principalement hors des lieux d'exposition.

Giorgia Volpe

Née à São Paulo, Giorgia Volpe est une artiste multidisciplinaire qui vit et travaille à Québec depuis 1998. Titulaire d'un baccalauréat de l'Université de São Paulo et d'une maîtrise en arts visuels de l'Université Laval, elle a exhibé ses œuvres, conçu des interventions publiques et réalisé des résidences d'artiste au Québec, au Canada et à l'étranger. Sa pratique l'a amenée à s'intéresser aux diverses réalités du corps, aux contours et aux frontières de cette structure complexe d'intériorité et d'extériorité. Ses images sont le fruit d'une expérience d'engagement corporel et plastique avec l'objet, l'espace et l'autre.



