

bulletin²⁹
la chambre blanche



bulletin²⁹

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
HUMBERTO CHAVEZ
AURIANE FAURE
JEANNE GARREAU
JEAN MAILLOUX
SLOBODAN RADOSAVLJEVIC

Page couverture :
Montage graphique réalisé à partir de photographies
de l'installation de Brad Buckley, *The Slaughterhouse Project* :
In media res, prises par Louis Audet.

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

Le comité des publications de LA CHAMBRE BLANCHE :
MÉLISSA CORREIA
ANDRÉ DU BOIS
CAROLINE GAGNÉ
JEAN MAILLOUX
FRANÇOIS VALLÉE

Les membres actifs de LA CHAMBRE BLANCHE :
ÈVE CADIEUX
MÉLISSA CORREIA
FLORENT COUSINEAU
ANDRÉ DU BOIS
MURIELLE DUPUIS-LAROSE
CAROLINE GAGNÉ
PAULE GENEST
MYRIAM LAMBERT
VIVIANE PARADIS
FRANÇOIS ROBIDOUX
JULIE THÉBERGE

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

Imprimé au Canada
Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2006
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
ISSN : 0820-781X

ERRATUM

Préface : le Bulletin 29 rend compte de la
programmation 2004-2005 de LA CHAMBRE
BLANCHE

p.24 la série *Le Chantier* a eu lieu du 27 août
2004 au 25 février 2005

bulletin²⁹

la chambre blanche

Préface

La vie d'artiste. Comme dans un roman. La vie en société. Codifiée. Comme dans un guide de bonnes manières du XIX^e siècle. La vie. Sa vie. Relatée, scrutée, analysée. Comme dans un journal de bord.

Lire, écrire. Des gestes quotidiens, apprivoisés, familiers. Des gestes nécessaires et inspirants. Subtilement les mots, les signes et les sons se sont infiltrés dans LA CHAMBRE BLANCHE, sous le regard des visiteurs. Parfois avec leur collaboration.

La lecture, l'écriture. On y voyage, on s'y égare, on y vit. Sources d'inspiration, composantes artistiques, ces activités peu banales trouvent une résonance chez plusieurs artistes en arts visuels. Et puis, l'effet du hasard. D'un côté, des propositions d'artistes. De l'autre, un comité attentif. Au résultat : une programmation soutenue par un fil. Discret, solide.

La continuité et l'évolution. Des résidences *in situ*, des projets qui se développent sous nos yeux. Si nous avons observé avec curiosité et intérêt les mots, les signes, les sons faire leur œuvre tout au long de cette saison en salle, la rencontre sur le Web, elle, nous l'avons volontairement provoquée. Six projets réalisés sur deux saisons de programmation se basent sur le texte et l'écrit pour prendre forme. Nous avons fait le choix d'en traiter plus spécifiquement dans une publication à venir.

À travers tous ces projets, une série d'expérimentations sonores aura permis un échange et un rapprochement entre des artistes provenant d'univers différents. Ailleurs, dans un autre lieu, au Collège François-Xavier-Garneau, la poursuite d'une collaboration amorcée en 2000, un nouveau projet artistique, toujours sur le mode de *l'in situ*. Finalement, pour terminer la saison, une résidence collective mouvementée, des artistes de la relève aux prises avec les émotions, les tensions et les pressions de l'extérieur. Le thème proposé par la *Manif 3* s'est imposé : l'expérience fut cynique.

En toute logique, ce Bulletin, le 29^e, succède au Bulletin 28. Toutefois, une année entière de programmation s'est déroulée entre les deux éditions. Les nombreuses activités que nous y avons présentées ont souligné les 25 ans de LA CHAMBRE BLANCHE avec le thème unificateur du don comme assise. Une publication spéciale en fait état.

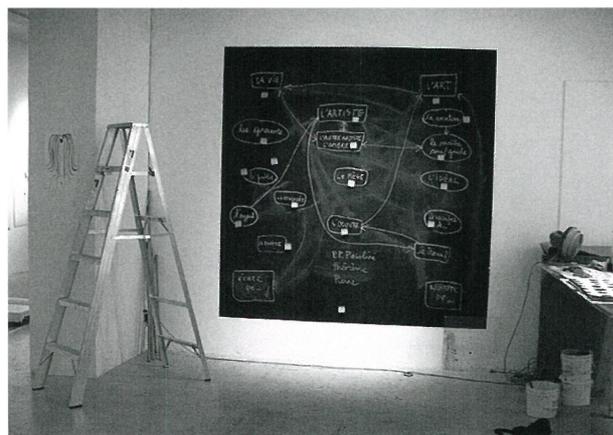
Ce Bulletin, qui rend compte de la programmation 2003-2004, est également un prétexte pour d'autres types de rencontres : celles d'artistes et de gens qui aiment l'art. Ils ont accepté de partager leurs réflexions sur des moments précis de la vie et de la pratique d'artistes. Au nom de l'équipe et des membres de LA CHAMBRE BLANCHE, je les en remercie.

JEAN MAILLOUX

Créatures

Marie-Claude Bouthillier

du 27 août au 10 octobre 2004



© photo : Jeanne Garreau

Créatures (vue partielle), 2004

CRÉATURES : L'ARTISTE ET SES DOUBLES

La figure de l'artiste plasticien a inspiré tout un pan de la littérature moderne ; de Balzac à Gogol, en passant par Zola, on ne compte plus ces récits mettant en scène un peintre aux prises avec les affres de la création au point d'y consacrer, et souvent d'y perdre, l'essentiel de son existence. Le romancier a beau jeu de décrire les déboires de son confrère, perdu au milieu de ses couleurs et de ses pinceaux, ne sachant jamais tout à fait s'il est encore un artisan ou déjà un génie. Une certaine condescendance, celle que les arts libéraux jettent sur les arts mécaniques depuis l'Antiquité, s'y fait ressentir puisque, c'est un fait, la rivalité entre la poésie et la peinture n'est pas nouvelle. Elle remonte au moins au célèbre « *ut pictura poesis erit* » (« *il en est de la poésie comme de la peinture* ») d'Horace... Cette controverse va atteindre son summum à la Renaissance, lorsque les plasticiens, Léonard de Vinci en tête, vont se démener corps et âme pour prouver que la peinture est égale, sinon supérieure, à la poésie. C'est cette confrontation des arts (ce qu'on appelle dans l'Italie renaissante le *paragone*, littéralement la *comparaison*) qui a migré au sein de la littérature moderne.

Avec ses *Créatures*, Marie-Claude Bouthillier a décidé de prendre part au débat et de rééquilibrer le dialogue. Comme souvent dans son travail, on retrouve un jeu de permutation entre l'écriture et la peinture qui s'articule ici autour d'une lecture minutieuse des plus célèbres romans et nouvelles de la littérature mondiale mettant en scène la vie d'un peintre : *L'œuvre* de Zola, *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, *Le portrait de Gogol*... Ces

récits lui offrent l'occasion d'extraire des unités narratives (l'artiste, la vie, les épreuves, le public, l'argent, la réussite...) qu'elle va disposer à la craie sur un grand tableau noir. Chaque syntagme se trouve apparié à un motif pictural – la figure de l'artiste est représentée par une coiffure féminine stylisée, l'argent par un cercle doré, le public par une grille, etc. – et placé dans un schéma narratif complexe composé d'ensembles, de flèches, de symboles... Il est facile de reconnaître parmi ces « hiéroglyphes » certains éléments picturaux, comme les figures féminines stylisées, que Marie-Claude Bouthillier convoque depuis plusieurs années dans une démarche artistique axée sur l'identité et « l'écriture de soi ». Si l'autoreprésentation est encore une des composantes importantes de *Créatures*, elle est travaillée par un effet de miroir tonifiant : c'est *l'autre* (l'écrivain) qui est ici le prétexte à l'énonciation de *soi*. En effet, le tableau noir, une fois complété (lorsque le roman est terminé), va fonctionner comme une matrice pour une série de peintures (acrylique sur papier et sur toile) et de dessins (encre sur papier) dans lesquels les unités picturales s'affranchissent très librement de leur équivalent linguistique. L'artiste peut choisir de représenter un seul motif, par exemple la coiffure stylisée, ou la totalité du récit. L'agencement des signes va se modifier en fonction de l'œuvre littéraire étudiée, chaque nouveau roman étant l'occasion d'une nouvelle série de peintures. Par ce jeu de transfert, le peintre se réapproprie son histoire à travers son propre langage, et parvient ainsi à se libérer de la tutelle étouffante de la littérature.

À ce premier niveau de lecture, le système de Marie-Claude Bouthillier peut sembler excessivement complexe et finalement peu convaincant : alors que l'artiste-peintre veut s'affranchir de l'artiste-romancier, c'est toujours celui-ci qui mène le bal, le plasticien se contentant de traduire dans son langage les propos de l'écrivain. Mais en rester à cette première lecture reviendrait à se méprendre sur la démarche de la plasticienne et surtout à manquer l'humour et la légèreté qui imprègnent tout son travail. En effet, le côté didactique du système, à commencer par le tableau noir de la maîtresse d'école, tient plus de la dérision que de la leçon. En fait, le jeu d'unités lexicales (qui n'est pas sans rappeler les schémas communicationnels ou sémiotiques d'un Jakobson ou d'un Greimas) est paradoxalement le prétexte à une liberté et à un foisonnement de la création surprenants ; liberté par rapport aux autres (les écrivains) mais également par rapport à soi-même, puisque l'autodérision parcourt l'installation d'un bout à l'autre – à commencer par son titre, « *Créatures* », dans lequel le génie créateur côtoie le monstrueux. Dans *Grosse tête* (2004), par exemple, l'artiste se présente sous la forme d'une baudruche dégonflée suspendue (ou peut-être pendue ?) en l'air ; dans *Autoportrait en Jackie Onassis* (2004), elle devient une star qui se cache derrière ses lunettes de soleil.

À l'humour et à la dérision se mêle également une forme de légèreté qui imprègne l'ensemble de l'installation de LA CHAMBRE BLANCHE. Les grands formats accrochés aux



Créatures (vue partielle), 2004

murs ou posés à même le sol, les petits formats (papiers ou peintures) disposés côte à côte qui recouvrent la surface du mur, les tableaux empilés les uns sur les autres, loin de donner une impression de trop-plein, créent paradoxalement un sentiment de spontanéité et de légèreté. Peu à peu, face à cette profusion de peintures et de dessins, une évidence s'impose : la peinture se passe très bien de l'écriture et même, jusqu'à un certain point, s'en moque. Une des forces de la peinture, sur laquelle insistait déjà Léonard de Vinci dans son *Traité de la peinture*, vient de ce qu'il s'agit d'un art de l'espace dont les effets esthétiques se donnent dans l'immédiateté, contrairement à la littérature (art du temps) qui suppose une médiation intellectuelle plus complexe pour parvenir à libérer son potentiel esthétique. Et de fait, chez Marie-Claude Bouthillier, ce qui de prime abord pourrait apparaître comme une démarche conceptuelle complexe et rébarbative, se transforme en une présence immédiate du matériau pictural. Présence ou plutôt omniprésence puisque la peinture ici est *tout*. Elle est *tout* au sens où elle devient littéralement l'espace d'exposition. Alors que l'installation est d'ordinaire associée à la sculpture et aux arts médiatiques, l'artiste fait ici la preuve que ce médium, par la variété des formats, des techniques, des types d'« accrochage » qu'il offre, participe de plain-pied d'une pratique installative. Mais elle est *tout*, également, au sens où elle se donne dans l'évidence de sa présence. L'absorption de la peinture acrylique par la toile non apprêtée, la courbe de l'encre sur le papier, la simplicité avec laquelle les œuvres sont disposées dans l'espace d'exposition contribuent à faire ressortir la *spécificité* du médium pictural qui se livre au spectateur dans une sorte d'immédiateté et d'évidence sensibles. C'est

précisément cet effet direct, cette *affirmation* de la peinture que la littérature ne saura jamais qu'évoquer. Finalement ce n'est pas à Claude ou à Frenhofer, les peintres frustrés et incompris de Zola et de Balzac, que nous pensons ici, mais bien à Vermeer dont le « petit pan de mur jaune » de sa *Vue de Delft* fit mourir Bergotte, le romancier que Proust fait réapparaître — et disparaître — dans *À la recherche du temps perdu*. Nous ne pouvons résister à l'envie de citer ce passage fort connu, mais qui s'applique particulièrement bien aux *Créatures* de Marie-Claude Bouthillier, ne serait-ce que par l'humour qui le traverse : « Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. "C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune." [...] Il se répétait : "Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune." Cependant il s'abattit sur un canapé circulaire ; brusquement il cessa de penser que sa vie était en jeu et, revenant à l'optimisme, se dit : "C'est une simple indigestion que m'ont donnée ces pommes de terre pas assez cuites, ce n'est rien." Un nouveau coup l'abattit, il roula du canapé par terre, où accoururent tous les visiteurs et gardiens. Il était mort ¹. »

Sans doute Marie-Claude Bouthillier ne cherche-t-elle pas à mettre à mort les écrivains, mais disons qu'elle se moque gentiment de l'esprit de sérieux qui les anime, tout particulièrement lorsqu'ils prétendent faire la leçon aux peintres. À la lourdeur du « Tu-dois ! » de l'écrivain « chameau », pour reprendre une image nietzschéenne, le peintre « enfant » oppose son rire et sa légèreté, meilleurs antidotes contre l'infatuation et la « grosse tête ». Ce sont bien là les ultimes arguments que cette plasticienne oppose aux écrivains, mais peut-être bien aussi aux théoriciens et aux critiques d'art, qui s'évertuent à brosser le peintre sous les traits d'un « suicidé de la société »... et qui toujours prétendent avoir le dernier mot.

JEAN-PHILIPPE UZEL

1. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu : tome III*, Paris, Gallimard (coll. La Pléiade), 1954, p. 187-188.



Créatures (vue partielle), 2004

Tiempo muerto

Humberto Chávez

du 22 octobre au 2 décembre 2004



Tiempo muerto (vue partielle), 2004

LE CORPS, LA MORT, LA BLESSURE DU PETIT HOMME

Tiempo muerto, temps mort : suspension fictive du temps, rupture, coupure, mesure et sémiotisation de l'espace, retour aux origines, présence de la mort, pouvoir de la mémoire, couches et grenier de souvenirs, sentiments perdus, pertes, détériorations, souffrances et blessures. L'installation réalisée par Humberto Chávez pendant sa résidence à LA CHAMBRE BLANCHE nous fait voyager à travers le quotidien intime de l'artiste mexicain sur fond de valeurs et de propositions universelles liées à la vie et à la mort.

Une déambulation spatiale fait activement découvrir dans l'expérience sémiotique du lieu trafiqué et mis en scène par l'artiste, une telle intimité dévoilée par petits pans, par petites histoires familiales et personnelles. Pour lever les (auto)censures sur les obsessions, les abandons, les peurs et les tourments qui émergent là dans le présent depuis le passé lointain et le passé plus récent, Chávez rassemble et collectionne pour nous les faire partager des faits et des *détails* du temps qui passe, qui sont relatifs à son corps souffrant, blessé et meurtri.

Le corps souffrant

L'optique autobiographique privilégiée par l'artiste passe d'abord par le corps documenté, radiographié, photographié, soigné, du domaine médical. Au mur, les grands panneaux photographiques en rose et noir, sensuels, sexuellement suggestifs de Chávez, qui sont disposés en une frise murale dont la

courbure architecturale enclenche dans l'espace un mouvement d'enveloppement, de flux giratoire, révèlent l'intérieur de son corps, de sa gorge, en particulier ses cordes vocales abîmées qui le rendaient sans voix. Dans une autre section de l'installation, en revanche, des radiographies de son cou et de sa gorge rendent compte de la maladie et de la blessure avec un certain détachement scientifique propre au noir et blanc.

Cette double présence de la maladie débilitante intimide, bouleverse et fascine à la fois, pointant certes la vulnérabilité physique de l'être-au-monde mais aussi sa capacité innée de survie malgré les problèmes et les désordres. L'illogisme du quotidien surgit au détriment de toute logique spatio-temporelle arrêtée et entendue. L'imaginaire sert alors d'échappatoire. Sont convoqués l'animalité, les refoulés de l'homme-enfant et les mondes fabulatoires du masculin véhiculés par l'exploration spectaculaire de contrées exotiques, par la chasse aux animaux sauvages et par la pratique de la taxidermie. À cet égard, des objets-signes épars révèlent, d'un côté, des insécurités et des manques, et de l'autre, des capacités, des essais et des efforts. Au gré de la déambulation autant physique, psychologique que philosophique qui est demandée aux visiteurs de LA CHAMBRE BLANCHE, des positionnements et des placements scénographiques de ces mêmes objets symboliques suggèrent, organisent et dynamisent l'existence et le surgissement de telles significations.

Des objets-signes de nature symbolique

Ce sont au départ des animaux empaillés, des morts (rendus) vivants : biche, singe, oiseau de proie, ours, marquant la fascination de Chávez pour la survivance des espèces et pour l'un de ses corollaires, l'anthropomorphisation des animaux. Je pense, par exemple, à la tête de biche qui, de façon ambiguë, interpelle la perte ou l'absence de vie, la détérioration, l'abandon de l'innocence, même le factice d'un semblant de maintien de vie après la mort ; au singe menaçant et à l'oiseau de proie montés respectivement, telles des pseudo-sculptures figuratives sur piédestal, sur un siège-support design et un escabeau de bois ; et à la peau d'ours polaire, dont la tête légèrement relevée, ainsi que les yeux et le regard humanisés, semblent paradoxalement demeurer des plus expressifs et vivants.

Ce sont ensuite des objets usuels, concrets et mobiles, puisés dans le quotidien, le social ou la culture populaire, qui se doublent d'une force d'attraction particulière. Je retiens le landau de bébé, témoin éloquent de l'enfance troublée, car autant sécurisante qu'insécurisante, du *petit homme* lacanien. Je retiens aussi les quatre chaises traditionnelles en bois de la paysannerie locale que l'artiste accroche côte à côte dans quatre niches sur un même mur, les sacralisant presque au moyen de référentialisations transculturelles sur le modèle d'une Crucifixion chrétienne. Autres objets-signes d'une même élévation

spirituelle : le siège-support design et l'escabeau de bois, dont les poussées verticales guident les regards et les émotions. Mais, sur le modèle du bâton-canne des shamans *indios*, c'est la canne suspendue perpendiculairement au milieu de l'espace architectural qui s'impose, signalant la présence intemporelle du corps souffrant, blessé ou meurtri au centre de tout cet univers. Elle agit là en guise de point nodal d'un vortex extrêmement mouvementé d'énergies existentielles, sexuelles et libidinales générées à l'origine, dans une autre partie de l'œuvre, par l'architecture courbe des panneaux photographiques.

Cette énergie envahissante galvanise les imaginaires et les émotions des spectateurs. Ceux-ci sont également interpellés directement par le parcours interactif singulier de découverte et de connaissance de ce processus installatif qui intègre des supports post-visuels d'ordre numérique et virtuel. Un document informatique qui est le journal de l'artiste, accessible par clavier d'ordinateur aux visiteurs, permet de circuler à travers un réseau d'images significatives qui sont aussi en même temps projetées au mur. On comprend que, pour Chávez, sans spatialisation de l'espace-temps, comme sans temps morts, pas de création possible. Je remarque par contre le fauteuil, la lampe de lecture et

la table sur laquelle on trouve une version papier de ce même journal, qui veulent suggérer en contrepoint, avec la grande peau d'ours étendue sur le sol, l'espace-temps plus traditionnel d'un salon de lecture bourgeois de la première moitié du XX^e siècle, celui de la génération autoritaire et non-consensuelle du père ou des oncles de l'artiste. Car Chávez pose qu'encore aujourd'hui, telle la répétition d'une même histoire a-temporelle de vie, la relation tronquée père-fils demeure prédominante au regard des développements émotionnels, psychiques et sexuels.

Par ailleurs, dans le petit vestibule d'entrée, se trouve une photographie couleur, encadrée,



Le Magasin de Monsieur Roberto, photo couleur, 85 x 110 cm, 2003



Tiempo muerto (vue partielle), 2004

d'assez bonne dimension, du fameux magasin « grenier » d'objets anciens québécois installé à Saint-Jean-Port-Joli qui aura été visité au départ par l'artiste et d'où proviennent les quatre chaises que Chávez se sera réappropriées. D'emblée, le pêle-mêle, le ramassis hétéroclite, illogique, ainsi que la pénombre généralisée de cette quasi-caverne d'Ali Baba qui est voûtée telle une église ancienne, l'auront étonné tout autant que sa luminosité provenant des effets singuliers de la fenestration, laquelle permet d'éclairer le *chœur* du bâtiment à l'exemple des éclairages des églises catholiques de son enfance mexicaine.

Car c'est de cela qu'il s'agit dans cet *in situ* de Chávez : de transferts, de translations, de mutations et de métissages interculturels et transhistoriques, produits selon un mouvement dont on peut tenter d'indiquer le sens.

Un processus sémiotique

L'enchaînement des objets-signes dans le lieu d'exposition relève de la sémiose. Un sens entraîne un autre dans un mouvement infini de signification. C'est que l'artiste fait sien le principe du philosophe et sémioticien Charles

Peirce à propos des relations triadiques du signe, de l'objet et de l'interprétant qui fondent les rapports au monde comme niveau de connaissance de l'univers phénoménal.

Dans le champ artistique du niveau de la Secondarité où est précisée et définie la relation spécifique du signe avec son objet, cela passe par les rapports de l'icône, de l'indice et du symbole, des classes de signes prises non pas isolément ou avec des hiérarchisations entre elles, mais comme un tout significatif inviolable engagé dans un même mouvement de sémiose *ad infinitum*. La ressemblance iconique, la contiguïté indiciaire et la représentation symbolique définissent et qualifient donc par/dans leur indissociabilité même le signe peircéen. Une discussion savante pourrait faire la démonstration que l'œuvre installative mise en place à LA CHAMBRE BLANCHE à travers un assemblage de souvenirs construits, déconstruits, reconstruits, rend compte en fonction d'une même relation trichotomique d'un métasystème du trois (par opposition au système saussuro-hjelmslévien du deux), de la mutualité et de l'interactivité des trois aspects constitutifs de ce signe sémiotique visuel.

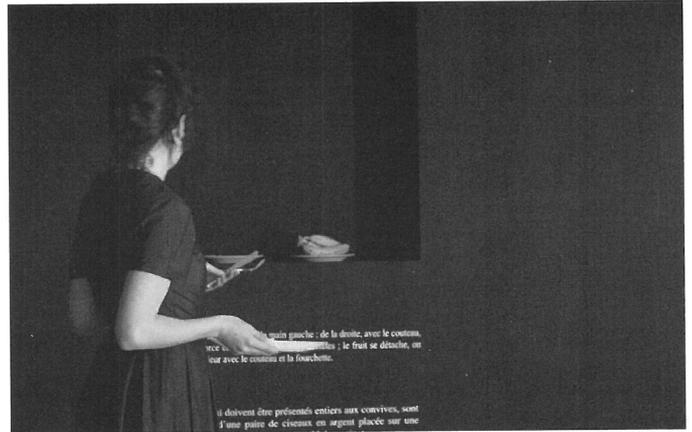
La canne, notamment, ce *liant* et ce lien révélés ici en tant que le signe-objet-phare primordial où aboutit le flux spatio-temporel de l'ensemble du travail de Chávez sur la perte et le Temps Mort, combine dans sa seule présence imagière les vecteurs/valeurs iconiques, indiciaires et symboliques transmutés en passerelle du sens, en pont jeté vers les Autres. De la même façon, la chaise éveille et conduit les consciences vers un *ailleurs* hautement significatif. D'où une réflexion sur la mort, sur les morts vivants, sur la dureté et les difficultés de vivre, qui plus encore est pour l'artiste et nous, les spectateurs, une discussion inquiète sur la vie (telle que) vécue.

MARIE CARANI

The Slaughterhouse Project: In media res

Brad Buckley

du 3 février au 6 mars



Performance réalisée le 5 mars 2005

© photo : Louis Audet

Manners are of more importance than laws, for upon them in a great measure the laws depend. The law can touch us here and there, now and then. Manners are what vex or soothe, corrupt or purify, exalt or debase, barbarise or refine, by a constant, steady, uniform, and insensible operation, like that of the air we breathe in. They give their whole form and colour to our lives. According to their quality, they aid morals, they supply them or they totally destroy them.

— Edmund Burke

How to diminish friction, how to promote ease of intercourse, how to make every part of a man's life contribute to the welfare and satisfaction of those around him, how to keep down offensive pride, how to banish the rasping of selfishness from the intentions of men — this is the function of good manners.

— Daisy Eyebright, *A Manual of Etiquette: With hints on politeness and good breeding*

Manners, or the rules of etiquette, permeate the minutiae of our everyday lives. Most manuals of etiquette, including contemporary ones, cite the main rationale for such rules as the enabling of smooth social interaction, as providing a guide to the art of living in close quarters with others.

But what is so revealing about Burke's assertion is the relationship between these seemingly innocuous rules of conduct in "polite society" — about how to hold your knife or how long to wait before you RSVP — and the broader, increasingly coercive, framework of social control. We may consider absurd the

obsessive, frivolous detail of certain rules of etiquette, yet we must acknowledge their insidious pervasiveness, the serious side to their frivolity, the fist in the velvet glove. A 2004 etiquette guide for US university freshmen advises: "Engage in table conversation that is pleasant but entirely free of controversial subjects"; "Never spit a piece of bad food or tough gristle into your napkin"; "Place glassware back in the same position after its use in order to maintain the visual presence of the table". Our movements, thoughts and instinctive reactions are strictly circumscribed lest we offend, lest we attract the wrong sort of attention, lest we be shown up as outsiders who don't belong.

Whether consciously or not, much of our behaviour, and others' responses to that behaviour, is moderated by these rules — rules so long ago internalised that we only become aware of them when we breach them. Their breach signifies the transgression of a boundary, sometimes between classes, often between cultures. For manners not only betray our cultural provenance, being in large measure culturally specific. They also betray our cross-cultural awareness, as evident when a gaffe of etiquette costs you the professional respect of foreign peers. Of course, the transgression of the rules can also signal our deliberate defiance, our assertion that, while we are familiar with them, we consider ourselves outside the rules.

In most cultures, knowledge and observation of the rules of etiquette are thought to

demonstrate good breeding. Strange how in that very phrase the link between sex and manners is already explicit: the two themes that intertwine in the work of Australian artist Brad Buckley. Buckley has a long-held interest in exploring the boundaries that separate the proper and improper, the moral and immoral, good manners and affront. It is an interest that has inevitably led him to research rules of behaviour, for transgression is impossible without rules — widely known and accepted rules. What is inappropriate would be unrecognisable without knowledge of what is appropriate.

In his installation for LA CHAMBRE BLANCHE, Buckley continues his investigation of the link between rules of social interaction, sexuality, and morality, although also in the mix this time are the identifying markers of cultural identity. In coming to Quebec, Buckley was intrigued as to how the Québécois distinguished their cultural identity from the French as much as from Anglophonic Canada and the Anglophone behemoth to the south. The approach he selected to explore this delicate issue was the metaphor of etiquette: he focused on the interaction between different sets of instruction on how to behave, musing on how rules of etiquette, particularly that pertaining to eating, from different periods in Anglo and French culture have gone to determine (or not) elements of French Canadian identity. The metaphor allows the issue a free-form complexity that evades making any definitive statement about cultural identity. Rather, such identity can be seen as comprising

an ongoing series of negotiations on the minute level of everyday gestures and phrases, while at the same time having broader cultural and political implications.

Buckley has created a sleek and refined environment that recalls generic, "international" nightclub decor. LA CHAMBRE BLANCHE, windows and all, has been rendered black. The only illumination is a neon tube whose dim light catches the white of two wall paintings of archetypal white middle-class social groups — a couple at a table, men and women sipping cocktails at a bar — rendered in the simple graphic style of the early 1960s. The air thrums to the smoky but broken strains of Chet Baker (cool, white jazz) interspersed with "chat" that on closer listening turns out to be carefully enunciated rules of etiquette on how to eat. (The soundtrack produced by Sean Lowry, a Sydney based artist/musician, and features the voices of Fabienne Laese de Pol and Rachel Scott.) Into this highly structured, monochrome scenario, Buckley has introduced the scent, colour and suggestiveness of fruit — figs, apricots, bananas — whose presence promises sensual pleasure. And to mediate the two: a female performer local artist Annie Baillargeon — in demure black

attire (with a gash of red lipstick), whose role it is to consume the fruit through careful observation of these rules. In keeping with the nature of the project, namely a "residence in situ" over six weeks, Buckley's installation thus combines elements created in Australia together with those developed in response to the specific qualities of the site. The performance took place during one day at the end of the project, dramatically synthesising all the elements of the installation.

The woman's contained and measured movements as she bisects an apricot with knife and fork, the plate delicately balanced on her lap, creates a palpable sexual frisson, a tension between what is proper and improper. For her sensual pleasure is accessed not through wantonness and abandon, not through transgression, but by obeying the rules. This raises a series of questions that underpin much modernist critique: Is the avant-garde value placed on transgression diminished if the "transgressor" is unaware of the requisite rules? What is the relationship of etiquette to class and hierarchies of social privilege? How much does pleasure, and the full subjecthood it requires, rely on the acquisition of certain social codes? Does etiquette repress feminine

sexuality — as in the feminist criticism of the imperatives of "ladylike" behaviour that estrange women from their carnal desire — or does it indeed enhance woman's sexual transgression?

Buckley's work generally brings us to a place where space itself feels as if it is cross-hatched with the trajectories of power — institutional, cultural, sexual. We feel the pressure of conformity, together with the expectation of rebellion; we sense the strictures of social exclusion, together with the means to short-circuit privilege. In *In media res*, the latest incarnation of *The Slaughterhouse Project* — an ongoing series of installations that takes its name from Georges Bataille's idea that modern Western society has been diminished by its disavowal of death — these trajectories of power also include those of nation and cultural identity. The conjunction of elements in Buckley's installation compels us to consider what interplay of discourses has produced not only this, our, particular subjectivity, but also this particular place, that is, Quebec.

JACQUELINE MILLNER



The Slaughterhouse Project: In media res (vue partielle), 2005



© photo : Louis Audet

The Slaughterhouse Project: In media res (vue partielle), 2005

The Slaughterhouse Project: In media res

Les manières ont plus d'importance que les lois, ces dernières étant pour une grande part tributaires des premières. La loi peut nous atteindre ici et là, à un moment ou à un autre. Ce sont les manières qui contrarient et apaisent, corrompent et purifient, barbarisent et raffinent par leur action imperceptible, constante et régulière, comme l'air que l'on respire. Elles donnent forme et couleur à nos vies. Selon leur qualité, elles contribuent à la moralité, elles y remédient ou la détruisent complètement.

Edmund Burke

Comment atténuer les frictions, comment faciliter les relations, comment faire en sorte que tout dans la vie d'une personne contribue au bien-être et à la satisfaction de ceux qui l'entourent, comment calmer l'arrogance, comment bannir l'égoïsme acerbe de la pensée des êtres – voilà le rôle des bonnes manières.

Daisy Eyebright, A Manual of Etiquette: With hints on politeness and good breeding

Les manières, ou les règles de l'étiquette, s'insinuent dans les menus détails de la vie quotidienne. Selon la plupart des guides de l'étiquette, incluant les ouvrages contemporains, ces règles ont pour principale raison d'être de favoriser des relations sociales harmonieuses en offrant des conseils sur l'art de vivre avec les autres.

Mais ce sont les rapports entre les règles de conduite apparemment inoffensives de la «bonne société» – comment tenir son couteau ou dans quel délai répondre à une invitation – et le cadre général de contrôle social de plus en plus coercitif que révèle particulièrement l'assertion de Burke. On peut estimer absurdes les détails obsessifs et frivoles de certaines règles de l'étiquette, cependant, il faut admettre leur omniprésence insidieuse et le côté sérieux de leur frivolité : une main de fer dans un gant de velours. Un guide de l'étiquette, paru en 2004, qui s'adresse aux nouveaux étudiants des universités américaines prodigue les recommandations suivantes : « À table, engagez des conversations agréables et dénuées de tout sujet controversé », « Évitez de cracher des aliments gâtés ou des nerfs coriaces dans votre serviette de table », « Remettez les verres à leur place après usage afin de maintenir l'aspect visuel de la table ». Nos mouvements, nos pensées et nos réactions instinctives sont étroitement limités de peur de déplaire, d'attirer l'attention ou d'être perçu comme quelqu'un qui n'est pas à sa place.

Que ce soit de manière consciente ou non, une bonne part de nos comportements, et les réactions qui en découlent, sont tempérés par ces règles – intériorisées depuis si longtemps qu'elles se manifestent à la conscience seulement lorsqu'elles ne sont pas respectées. Leur violation signifie la transgression d'une frontière, parfois entre les classes et souvent entre les cultures. Car les manières, qui sont en grande partie culturelles, trahissent non seulement notre origine, mais aussi notre sensibilité interculturelle, de sorte qu'un manque flagrant à

l'étiquette peut coûter l'estime professionnelle de collègues étrangers. Naturellement, la transgression des règles peut également être un signe de provocation délibérée, l'affirmation que l'on se considère en marge des conventions bien que celles-ci nous soient familières.

Dans la plupart des cultures, la connaissance et l'observation de l'étiquette sont perçues comme la marque d'une «bonne éducation». Il est étrange de constater, dans l'expression même [dans sa version anglaise «good breeding»], un rapport explicite entre sexualité et savoir-vivre : deux thèmes intimement liés à l'œuvre de l'artiste australien Brad Buckley. Depuis longtemps, l'artiste explore la limite entre ce qui est convenable et ce qui ne l'est pas, entre ce qui est moral et immoral, entre les bonnes manières et l'insolence. Cet intérêt l'a naturellement conduit à étudier les règles de comportement, la transgression ne pouvant exister qu'en présence de ces dernières – largement connues et admises. Ce qui est inapproprié ne peut être reconnu sans la connaissance de ce qui est approprié.

Dans son installation à LA CHAMBRE BLANCHE, Buckley poursuit ses recherches sur les relations entre les codes d'interaction sociale, la sexualité et la morale mais en introduisant cette fois des traits d'identité culturelle. En venant au Québec, Buckley était curieux de connaître comment les Québécois se distinguaient culturellement des Français et de cette mer anglophone qui les entoure au Canada et dans les États au sud. Pour aborder cette question délicate, il a utilisé la métaphore de l'étiquette. Dirigeant son attention sur les relations entre divers codes de conduite, il a étudié la manière dont l'étiquette a servi à déterminer (ou non) des composantes de l'identité québécoise à différentes périodes dans les cultures française et anglaise – surtout en ce qui a trait à l'art de la table. Cette métaphore ouvre la question sur une complexité qui échappe à toute définition formelle de l'identité culturelle. Cette identité est plutôt perçue comme une suite de négociations de tous les instants qui se reflètent sur les gestes et les expressions du quotidien, en même temps qu'elles entraînent d'importantes répercussions culturelles et politiques.

Buckley a créé un environnement soigné et sophistiqué qui rappelle le style de décor générique «international» des bars. LA CHAMBRE BLANCHE en entier et ses fenêtres ont été peintes en noir. La faible lumière d'un tube de néon, seule source d'éclairage, saisit la blancheur de deux peintures murales qui, empruntant le style graphique dépouillé des années 60, offrent une représentation archétypale de Blancs de la classe moyenne – des hommes et des femmes sirotant leur cocktail au bar et un couple assis à une table. Les râcléments aériens des accords brisés et enfumés de Chet Baker (ce jazz blanc décontracté) sont entrecoupés de «bavardage» qui, sous écoute attentive, s'avère être l'énonciation soignée de règles de l'étiquette à table. (La trame sonore a été réalisée par Sean Lowry, musicien et artiste vivant à Sydney, et les voix sont celles de Fabienne Larese de Pol et Rachel Scott.) Dans cette mise en scène monochrome et

très structurée, Buckley a introduit des éléments d'odeurs et de couleurs suggérant la présence de fruits – figues, abricots et bananes –, comme une promesse de plaisirs sensuels. Établissant un lien entre les deux ambiances l'artiste québécoise Annie Baillargeon, sobrement vêtue de noir, les lèvres fardées de rouge, consomme les fruits en observant soigneusement les règles. Tout en maintenant la nature du projet, à savoir une résidence *in situ* de plus de six semaines, l'installation de Buckley combine des éléments créés en Australie et d'autres réalisés en fonction du contexte. La performance, qui s'est tenue pendant une journée à la fin du projet, synthétise les éléments de l'installation de façon remarquable.

Les gestes contenus et mesurés de la femme coupant un abricot avec un couteau et une fourchette, une assiette délicatement posée sur les genoux, provoquent un frisson sexuel palpable, une tension entre ce qui est convenable et ce qui ne l'est pas. Elle trouve un plaisir sensuel non pas dans le dévergondage ou l'abandon, ni par le biais de la transgression, mais en obéissant aux règles, ce qui soulève un ensemble de questions qui sous-tendent une forte critique moderniste. La valeur accordée par l'avant-garde à la transgression est-elle amoindrie lorsque le «transgresseur» ignore les règles requises? Quel est le rapport entre étiquette et classe, entre hiérarchie et privilège social? Dans quelle mesure le plaisir et la notion de sujet subjectif qu'il sollicite reposent-ils sur l'acquisition de certains codes sociaux? L'étiquette empêche-t-elle la sexualité féminine de s'exprimer – comme le laisse entendre la critique féministe selon laquelle les impératifs de la bienséance éloignent la femme de son désir charnel – ou accroît-elle, en fait, la transgression sexuelle?

Le travail de Buckley nous entraîne fréquemment dans des lieux où l'espace même semble être hachuré par la trajectoire du pouvoir (institutionnel, culturel, sexuel). On y sent la pression de la conformité tout comme on y anticipe une rébellion. On y devine une critique de l'exclusion sociale ainsi que les moyens de faire obstacle aux privilèges. Dans *In media res*, la plus récente mise en forme de *The Slaughterhouse Project* – une série d'installations dont le titre est inspiré du point de vue de Georges Bataille qui soutient que la société occidentale s'affaiblit à force de renier la mort –, ces trajectoires du pouvoir incluent également celles de la nation et de l'identité culturelle. L'assemblage des éléments dans l'installation de Buckley nous pousse à considérer ce que l'interaction entre les discours a engendré, soit notre propre subjectivité, mais aussi, ce lieu distinct et particulier, le Québec.

JACQUELINE MILLNER

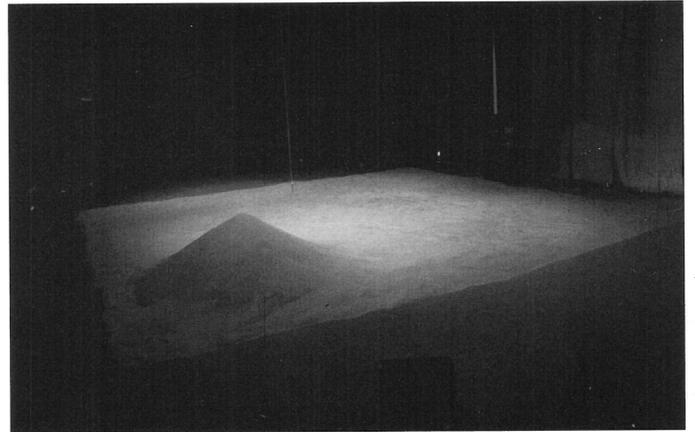
Traduit par Nathalie de Blois

1. Le terme anglais «breeding» renvoie à l'éducation et au savoir-vivre mais aussi à la notion de procréation.

Le Souffle de la Terre

Lorella Abenavoli

du 18 mars au 24 avril 2005



© photo : Louis Audet

Le Souffle de la Terre (vue partielle), 2005

Lorella Abenavoli's latest installation at Quebec City's LA CHAMBRE BLANCHE references senses and sensibility in an unusual way. While this installation and ever evolving site piece took place early in 2005, the references are largely to human perception of forces that are beyond our control yet are part of the unseen world we live in and traverse through the short course of our lives. As part of an ever evolving multi-year sound project called *Le Souffle de la Terre*, this Quebec City contribution is part four. The *Souffle de la Terre* series was initiated in 1996. It began as a sound environment that drew upon seismic earth movements for its raw materials. At this stage Lorella Abenavoli engaged a geophysicist and developed a computer program. When one discusses matter one seldom considers movement. One usually considers such facets as volume or weight, or density. Matter recorded in such a grand scale – as seismic movements are – is of another order. It speaks of universals and the microcosmic nature of our lives within that scale. It also causes us to redefine the scale of sound(s). The brackets that encapsulate the meaning of sound, or music, or that we identify with have been removed. We are challenged to read sound in a new way.

Movement, in particular geophysical motion, could be considered as a form of invisible art from a phenomenological perspective. In 2000, Abenavoli was assisted by a grant from the Daniel Langlois Foundation. With these funds she was able to build a sound computer program that enabled her to bring together various threads of different disciplines; geophysics, seismology, acoustic

sounds, and programming. In 2001, she produced *Etude #1* for *Le Souffle de la Terre* at a park on Ivry-sur-Seine. The recordings were not in real time, and the actual set up of the piece, was among a series of large stones. The actual earth co-ordinates of the site were engraved on the ground surrounding the place. The latitude and longitude were visible to viewers in the park and the recordings gave a sense that these underground geophysical motions were actual and global. One sensed the earth was a living organism. At LA CHAMBRE BLANCHE the reactions varied. In this case, the installation was set up in a gallery interior, instead of an exterior public space.

At Pierre Boulez's IRCAM (l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) in Paris adjacent to the Pompidou Centre (October 2004) Abenavoli's *Etude* was likewise conceived as a permanent *in situ* public art piece and one that localized sounds from under the earth in real time. Abenavoli's IRCAM piece also involved light and sound. The effect was of a mega-instrument. From computer programming, the infra-low waves of internal movements from under the earth became audible to visitors. Using inaudible seismic waves made available to geophysicists through charts on the web, Abenavoli transformed these data into strangely cold, otherworldly sounds via a digital program. For visitors, the sounds had different meanings. Some women compared these sounds to those from an echography prior to birth, while still others found the sounds aggressive. They could sound primeval, so harsh was the grinding movement, the endless motion...

Etude #3 at IRCAM in 2004 as part of *Résonances 2004* provided a more dramatic sound. In a five by five metre room there were very slight light filament that gave a sense of light fluctuating due to the sounds heard by visitors indicating earth movement. Among the specific world sites that the seismic earth movement sounds came from could be included Limon Verde in Chile, South America, Qiongzong in China, College Outpost in Alaska, Matsushiro in Japan and Puerto Ayora in Galapagos Islands. The actual sound varied in intensity and depth. Sometimes it gave the impression of a world where no conscience existed, a world without any human element, as cold as Mars. The sounds could be quiet, evolve slowly, and be agitated for some periods of time. At other times the sounds became highly active, evoking an almost conscious deep groaning and grating effect, an analogy for the effect of plate tectonic movement. Human animal organic sounds were also repeated. The rhythms and patterns came back again and again. We capture a sense of the overall composition and patterning of earth movement from this agglomeration of collective sound effects. The fact that the earth itself is like a living organism, as alive as you or me is one of the contributions that Lorella Abenavoli has achieved with her *Souffle de la Terre* project over the years. It is something anyone, from whatever culture or region of the world, could potentially identify with.

At LA CHAMBRE BLANCHE, Abenavoli continued to pursue and develop her earth sensitive acoustic and spatial theme *Le Souffle de la*

Terre. In Quebec City, with Assistant Programmer Christophe Viau, Abenavoli made a series of tests of the sound under a layer of sand. As she comments: "The sand formalizes ground zone between solid matter and the air that surrounds us". With piezoelectric recording devices, Abenavoli sought to create a synthetic spatial effect. More important the project developed an exchange between the geophysical earth sounds from centres around the planet with actual movement of individuals within the gallery space. One of the experiments made by Abenavoli during her residence has been to bathe the place in sound and colour, particularly by introducing a gelatin blue light. A drawing on the wall, an irradiated blue effect from the lights, and microphones that captured the sound of your movement over a rectangle of sand in the gallery, all contributed to evoke a sense of the fragility of this place in a continuum of space.

While new technologies played a central role in Abenavoli's art piece, the overall conception and realization of this work was emotional, visceral, an expression of the linkages between the individual and the planet

Earth. Itself Abenavoli's installation played off and with the two effects of sound: the inner sound activated by the actual physical movement of gallery visitors, and the hidden sound activated by the LISS seismic world site via the internet in real time. The project went through a series of stages from informal and exploratory in its initial stages, to more hieratic, condensed and formulated as the project evolved and neared completion. The names of the places where the seismic geophysical sounds originated were inscribed and indicated within the gallery... thus uniting the exterior and grandiose world as site with the minimalist gallery. Place and space finally met!

The time span and evolution of the *Souffle de la Terre* project made it resemble an ever-evolving performance event. The various specific experiments and realignments of equipment and earth matter, the speakers and microphones throughout the show were intended to make audiences aware of the temporal nature of any art event, of any expression, and the everchanging character of life itself. During the last week, the two spaces – the experimentation room and the

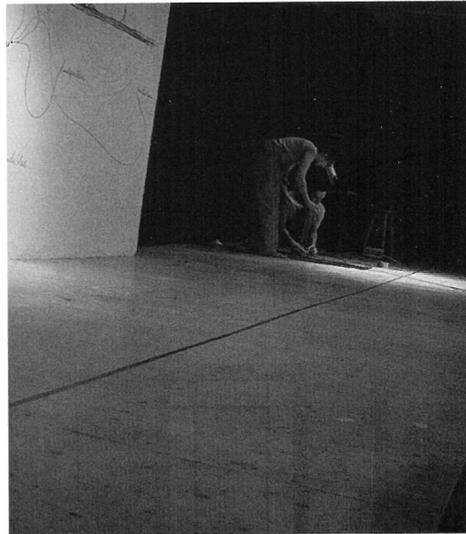
actual gallery space – were joined together. Unified as if to confirm the holistic continuity and completion of the art event/site and place the two spaces came together to become a concrete and final (yet and ever intentionally incomplete) form.

Lorella Abenavoli has painstakingly built this project, year after year, into a metaphor for (our place within) the earth as living organisms on a living organism. The planet Earth is, for Abenavoli, a place within an infinity built into it. The universe, a place where time is extended and attenuated, is something we locate our activities within, yet are aware of the micro-worlds we interact with and these experiences are such that we cannot really conceive their entirety within short span of our lives, and so the unseen macro-gyrations of plate tectonics meet the more minimal bodily motions and experiences within the space at LA CHAMBRE BLANCHE for a brief span of time. To be re-enacted in another metamorphosis in yet another locale perhaps some time in the future!

JOHN K. GRANDE



Le Souffle de la Terre (vue partielle), 2005



© photo : Jean Mailloux

Le Souffle de la Terre (résidence en cours), 2005

Le Souffle de la Terre

La récente installation de Lorella Abenavoli, réalisée à LA CHAMBRE BLANCHE à Québec, réfère aux sens et à la sensibilité de manière inusitée. Présentée au printemps 2005, cette installation contextuelle et évolutive aborde principalement la perception des forces qui échappent à notre contrôle tout en faisant partie de ce monde imperceptible qui nous entoure et que nous traversons au cours de notre bref passage sur Terre. Cette installation constitue la quatrième partie d'un projet à long terme amorcé en 1996 et intitulé *Le Souffle de la Terre*. Tirant sa matière première des mouvements sismiques, ce projet a d'abord pris la forme d'un environnement sonore. À ce stade, Lorella Abenavoli a fait appel à un géophysicien afin de concevoir un programme informatique. On tient rarement compte du mouvement lorsqu'il est question de la matière. Celle-ci est généralement traitée en termes de volume, de poids et de densité. Mais elle appartient à un autre ordre lorsqu'elle est enregistrée à une telle échelle – celle des mouvements sismiques. La matière parle de l'universel et du caractère microcosmique de la vie humaine par rapport à cette immensité. Elle nous pousse également à redéfinir l'étendue du spectre sonore. Supprimant les catégories qui englobent le sens du son, de la musique ou de ce à quoi nous nous identifions, cette œuvre invite à lire le son d'une nouvelle manière.

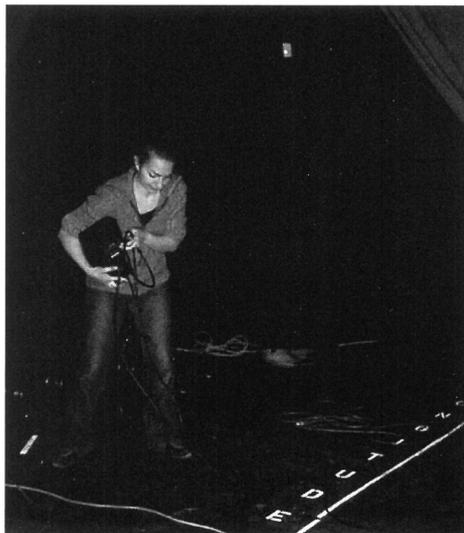
Le mouvement – géophysique en particulier – peut être perçu comme une forme d'art invisible d'un point de vue phénoménologique. En 2000,

Abenavoli a obtenu une bourse de la fondation Daniel Langlois afin de créer un logiciel de traitement sonore lui permettant de conjuguer plusieurs disciplines comme la géophysique, la sismologie, l'acoustique et la programmation informatique. L'année suivante, elle réalise *Étude no 1*, de la série *Le Souffle de la Terre*, dans un parc d'Ivry-sur-Seine. Les enregistrements n'étaient pas effectués en temps réel, et l'œuvre concrète se trouvait au milieu d'un ensemble de grandes pierres. Les coordonnées terrestres du site étaient gravées sur le sol environnant. Dans le parc, les spectateurs pouvaient voir la latitude et la longitude de sorte que la trame sonore donnait l'impression que les mouvements géophysiques souterrains étaient actuels et planétaires, comme si la Terre était un organisme vivant. À LA CHAMBRE BLANCHE, les réactions ont été différentes, l'installation étant présentée dans la galerie plutôt que dans un espace public extérieur.

Abenavoli a également conçu une œuvre d'art public *in situ*, intitulée *Étude* (octobre 2004), à l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) de Pierre Boulez, situé à proximité du Centre Pompidou à Paris. Cette installation permanente, qui exploite également la lumière, détecte en temps réel les sons provenant de sous la terre et crée l'effet d'un instrument monumental. Grâce à un programme informatique, les ondes basse fréquence provenant des mouvements souterrains sont rendues audibles aux visiteurs. Abenavoli a utilisé des chartes d'ondes sismiques inaudibles mises à la disposition des

géophysiciens dans le Web et, par procédé informatique, elle a converti ces données en de froids et étranges sons issus d'un autre monde. Ces sons prenaient différentes significations pour les visiteurs. Certaines femmes les comparaient à celui d'une échographie pendant la grossesse alors que d'autres les trouvaient irritants. Ils pouvaient paraître primitifs tant était rauque leur mouvement grinçant, interminable...

Étude no 3, présentée en 2004 à l'IRCAM, dans le cadre de *Résonances*, avait une sonorité plus spectaculaire. Dans une salle de cinq mètres carrés, de légers filets de lumière semblaient fluctuer sous l'effet des sons signalant aux visiteurs les mouvements du sol. Parmi les sites d'enregistrement figurent Limon Verde au Chili, Qiongzong en Chine, College Outpost en Alaska, Matsushiro au Japon et Puerto Ayora aux îles Galápagos. Les sons variaient en intensité et en profondeur. Tantôt ils donnaient l'impression de provenir d'un monde qui aurait précédé la conscience, sans élément humain, froid comme la planète Mars. Tantôt ils étaient doux et se déployaient lentement puis, par moments, ils s'emballaient. Parfois même, ils devenaient très animés, évoquant une plainte profonde, presque consciente, et un grincement comparables à l'effet du mouvement des plaques tectoniques. Des bruits organiques d'animal humain se répétaient, et les rythmes et motifs revenaient en litanie. Cet assemblage d'effets sonores permettait de saisir une certaine structure d'ensemble du mouvement terrestre. La présentation de la Terre en tant qu'organisme vivant, comme vous et moi, constitue un



© photo : Auriane Faure

Le Souffle de la Terre (résidence en cours), 2005

des apports du projet *Le Souffle de la Terre* qu'élabore Lorella Abenavoli depuis quelques années. Un apport auquel chacun peut s'identifier, quelle que soit sa culture et sa provenance.

À LA CHAMBRE BLANCHE, Abenavoli a approfondi son subtil travail spatial et acoustique sur le thème du *Souffle de la Terre*. En collaboration avec le programmeur Christophe Viau, elle a mené à Québec une série d'expériences sur le son émanant de sous une nappe de sable. Comme l'explique l'artiste : « Le sable symbolise une zone du sol qui se situe entre la matière solide et l'air environnant ». Au moyen d'appareils d'enregistrement piézoélectrique, Abenavoli a cherché à créer une ambiance spatiale synthétique. Mieux encore, son projet permettait de mettre en relation les sons géophysiques terrestres émanant de centres autour de la planète et les mouvements concrets des personnes dans la galerie. Une des expériences réalisées par Abenavoli au cours de sa résidence a été de baigner la salle de son et de lui donner une couleur en y projetant entre autres un éclairage bleu au moyen de gélamines. Tout contribuait à évoquer la fragilité du lieu dans le continuum de l'espace : un dessin au mur, le bleu irradiant des lumières et les microphones suspendus au-dessus d'un rectangle de sable qui captaient les sons générés par les mouvements dans la galerie.

Bien que les nouvelles technologies étaient au cœur de cette œuvre, celle-ci relevait essentiellement de l'émotionnel et du viscéral ; l'expression du rapport

entre l'individu et la Terre. Elle jouait sur une double action sonore : les sons activés par les mouvements concrets des visiteurs à l'intérieur et les sons cachés engendrés par l'activité sismique et obtenus en temps réel dans le site Internet LISS. Le projet est passé par une série d'étapes, d'abord informelles et exploratoires, puis davantage fixées, focalisées et formelles, au fur et à mesure qu'approchait son achèvement. Les lieux de provenance des sons sismiques étaient inscrits dans la salle... réunissant ainsi le grandiose monde extérieur à la toute petite galerie. Espace géographique et espace cosmique se rencontraient enfin !

La longévité et l'évolution du projet *Le Souffle de la Terre* le rapprochent d'un événement performatif en constante transformation. Les diverses expériences, les réajustements d'équipement et de matière issue de la terre, les haut-parleurs et les micros de part et d'autre de l'installation avaient pour but de porter à la conscience des spectateurs le caractère temporel de toute manifestation artistique et de toute forme d'expression, et la nature essentiellement changeante de la vie. Pendant la dernière semaine d'exposition, les deux espaces – la salle d'expérimentation et d'exposition – ont été réunis pour démontrer la continuité holistique entre la manifestation et son parachèvement. Une fois rassemblés, ces deux espaces allaient constituer un tout concret et final (bien que délibérément incomplet).

Au fil des ans, Lorella Abenavoli a minutieusement conçu ce projet comme une métaphore de notre

présence sur Terre en tant qu'êtres vivants sur une entité vivante. Pour l'artiste, la Terre contient l'infinité en son sein. L'univers, où le temps s'étend et s'estompe, est le cadre dans lequel nous agissons, tout en demeurant conscients de nos interactions avec des micromondes. Ces expériences sont telles qu'il est impossible, au cours de notre brève existence, de vraiment les concevoir dans leur entièreté. Ainsi, à LA CHAMBRE BLANCHE ce sont les imperceptibles microgirations des plaques tectoniques de même que les modestes expériences et mouvements corporels qui, provisoirement, se rencontrent. Ce qui sera sans doute rejoué, ailleurs et sous une autre forme, quelque part dans le futur !

JOHN K. GRANDE

Traduit par Nathalie de Blois

Residence Story / The Artist, the Survivor
Résidence *in situ* collective

du 30 mai au 12 juin 2005

Francis Arguin
Amélie Laurence Fortin
Paule Genest
Myriam Lambert
Josée Landry Sirois
Félix LeBlanc
Julie Théberge
Mathieu Valade



© photo : Louis Audet

Residence Story / The Artist, The Survivor (vue partielle), 2005

L'ÉLOGE DE LA FUITE

On en parlera, tout de même, de cette *Residence Story / The Artist, the Survivor*, tenue à LA CHAMBRE BLANCHE dans le cadre de la *Manif d'art 3*. Le texte aura lieu, après l'événement, comme un vol au-dessus d'un chablis¹. Ce sont moins les traces d'un passage turbulent qui méritent notre attention que ce qu'elles laissent deviner sous la surface d'un écosystème fragile.

L'idée même, au départ, ne faisait pas l'unanimité dans le milieu. Calquée sur des productions télévisuelles populaires misant sur la capitalisation de nos névroses, l'initiative était-elle trop cynique pour convenir au thème de la *Manif*? Le cynisme a ses tabous, après tout. Et il a de la classe. On ne « cynise » pas dans n'importe quoi et contre n'importe qui, comme le disait Aline Caillet², cela fonctionne quand l'élite ironise pendant que le peuple travaille et continue de faire tourner la roue, mais rien ne marche plus quand le peuple lui aussi commence à ironiser. Difficile, donc, d'être contre le pouvoir et d'en rire quand ce pouvoir est celui du peuple, le pouvoir que nous nous octroyons comme société de transformer nos fantasmes de tout ordre en culture et de les ériger en spectacle

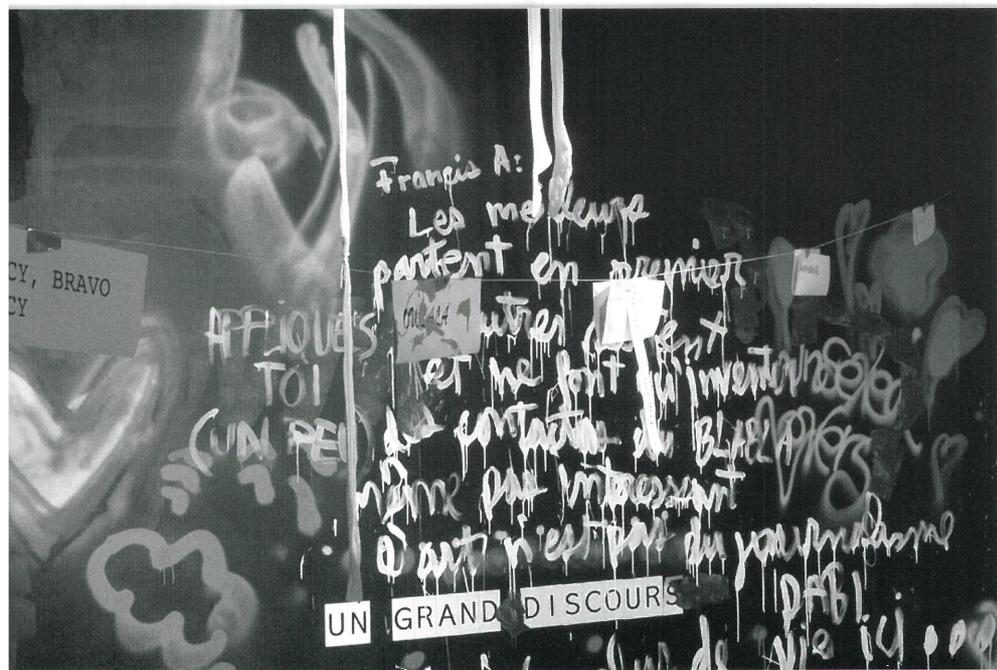
pour en jouir collectivement. Mais encore, lisait-on à propos du cynisme dans un fascicule de la *Manif*: « Son irrévérence, son rire, n'a-t-il pas plutôt pour fonction d'ébranler tout consensus qui semble également admis au sein de certaines pratiques artistiques? Autrement dit, en quoi le cynisme peut-il contribuer à démocratiser l'art? »³ Aucun des huit artistes de la relève impliqués dans *Residence Story* ne semble avoir répondu à cette question. On pourrait d'une manière s'en réjouir et conclure que la relève est épargnée par le cynisme. On pourrait dire aussi qu'il est bien difficile de renier, par le rire ou l'irrévérence, un système dans lequel on vient de sauter à pieds joints et duquel on attend tout. Mais pourquoi alors ces jeunes artistes se sont-ils livrés à cette expérience boudée par leurs aînés et beaucoup de leurs collègues étudiants?

Les intentions exprimées dans une vidéo préalable au projet étaient nobles et à la limite naïves. Les conceptions du cynisme y apparaissent aussi variées qu'étonnantes, telles celles-ci : composer avec les moyens du bord ou se mettre dans la peau des autres. Josée Landry Sirois voulait que personne ne

soit éliminé en cours de route : ils seraient tous des « winners » qui ne se laisseraient pas faire. La variable de la compétition, préoccupante pour certains des artistes ou au contraire improbable en art pour l'un d'entre eux, était plutôt envisagée à travers une négociation de l'espace de création et s'effaçait derrière une vision collective et festive de l'entreprise, voire de l'œuvre à faire et de l'occasion donnée pour la faire. Autrement dit, un contexte de visibilité et d'échanges enrichissants. Le plus iconoclaste des commentaires venait d'Amélie Laurence Fortin qui, dégoulinante de sauce tomate, déclarait dans la vidéo qu'elle désirait perdre et que ce serait un événement violent où les gens essaieraient d'être sympathiques. Elle qui trouvait « super » les votes et les éliminations, elle allait marquer de manière bruyante et colérique le bilan de la première semaine et démissionner en guise de protestation contre les « exécutions barbares »⁴ des premiers artistes. Sans doute faut-il y voir une manière de cynisme, défini selon elle comme de l'humour extrême. Croyait-elle si bien dire en anticipant des débordements, des coalitions et des opérations d'envahissement? Assurément, parmi tous les scénarios imaginés



Residence Story / The Artist, The Survivor (vue partielle), 2005



© photo : Louis Audet

Residence Story / The Artist, The Survivor (détail), 2005

par les participants, parmi les diverses attentes ou craintes formulées en prologue, les prédictions d'Amélie Laurence furent celles qui se réalisèrent avec le plus d'exactitude.

L'événement a vite battu de l'aile. Après la première semaine, les caméras Web installées pour les reportages en direct ne filmaient plus que des œuvres en quête de leurs auteurs, trop rarement *in situ*. Mathieu Valade, lui, avait préféré terminer la sienne au plus vite avant d'être éjecté du tableau, donnant à ses collègues la permission d'intervenir sur certaines parties de son travail. Cette intervention a pris une tournure inespérée lors d'une nuit de «vandalisme artistique» : coalition formée en catimini, une escouade de «destructors» s'était chargée de démocratiser l'art en effritant les consensus. Cette brigade a conclu le chapitre sous un vernissage de graffitis et d'éclaboussures. Consternation suivie d'une corvée de blanchissage poétique : un genre de cérémonie du pardon, initiative de Myriam Lambert, qui allait redonner au lieu de conception maculé son caractère vierge en le transformant en un *funerarium* apaisant. Ce fut la plus belle réussite de l'histoire. Mais il manque l'épilogue, une épitaphe autre que celle inscrite sur la page blanche des murs.

Il fallait bien en dire quelque chose, à l'heure où les ouvriers s'affairaient encore, des mois plus tard, à sabler les planchers de LA CHAMBRE BLANCHE. Pour en finir avec le cynisme. De ce côté, on s'étonne que les participants n'aient pas assumé leur contrat jusqu'au bout. De l'autre côté, on aurait aimé plus d'encadrement de la part de la coordination. Mathieu Valade, par exemple, aurait aimé que des spécialistes invités viennent, comme dans les «loft-story», critiquer les œuvres ou provoquer au besoin les artistes. Mais tout cela est déjà du passé et montre bien que ces télescopages de réalité font toujours des

mécontents et des victimes. Rien de neuf. Ce qui étonne, c'est la fuite en avant dans cette réalité-là que l'on voulait justement bousculer avec irrévérence. Ce qui interroge, c'est le choix des moyens et des stratégies utilisés.

Dès le vernissage inaugural, les participants s'inquiétaient des commentaires qui concernaient davantage l'implication des individus dans ce projet de résidence que l'impact de leurs œuvres à venir. Comme si l'incidence de leurs choix dans leur environnement professionnel prenait une nouvelle acuité. La résidence semble vite être devenue une joute externe d'actions-réactions alimentée par l'opinion publique et collégiale. Mais de participer aux conférences et aux discussions de la *Manif*, d'enjeux esthétiques, d'habiter son œuvre, il en était de moins en moins question. Paule Genest et Julie Théberge étaient parmi les artistes disposés à livrer combat jusqu'à la fin. Mais comment poursuivre la joute quand trop d'acteurs quittent le plateau ? Car pour tirer leur épingle du jeu, d'autres artistes ont suivi le plan souhaité par Amélie Laurence Fortin, instituant hors des regards un phénomène de gang où la subversion semblait viser autant leurs pairs que le système. À moins que, bien avalés par le système, il devenait logique pour eux de s'en prendre à leurs pairs ? Au point de transgresser un tabou, le respect de l'œuvre de l'Autre. Julie Théberge aurait aimé être informée du saccage et Myriam Lambert déplorait celui de son œuvre. On était loin de la grande victoire collective imaginée par Josée Landry Sirois. Où donc étions-nous rendus ? Finalement, on retourne à diverses questions soulevées lors du colloque *Art, cynisme et démocratie* : « Quel public l'art contemporain peut-il rejoindre lorsqu'il est indifférencié à la vie⁵ ? » L'art peut-il être plus cynique que la vie ? On sait qu'au jeu de ses répétitions, de ses procédés d'accumulation du réel et de sa mimesis, l'art n'est pas toujours *the Survivor*.

Vérité rappelée bien à propos par Paul Ardenne⁶, l'artiste passe son temps à s'auto-instituer, à s'institutionnaliser. Si tel est le cas, il est donc ce système qu'il hait et veut saboter. Il est et se hait, semble-t-il, au point de se saborder lui-même, et de devoir fuir hors de ses moyens, qui sont ceux de l'art. Ce n'est pas la fuite gratifiante dans l'imaginaire dont parlait Henri Laborit⁷, qui en faisait l'éloge. C'est justement le contraire, plutôt une fuite de l'artiste hors de son imaginaire vers le réel. Une fuite de l'art dans le décor, hors de la scène où devait se jouer la transgression. On avait mal compris son rôle, le metteur en scène ne dirigeait rien, la critique était dure et le public attendait, perplexe. Difficile d'être vraiment subversif dans ces conditions. Il ne reste plus qu'à tirer son irrévérence et à se faire confiance pour l'avenir avec, en poche, une occasion de remettre ses pendules à l'heure. Somme toute une merveilleuse expérience ou, comme le dirait Boris Cyrulnik, un merveilleux malheur⁸ susceptible de mettre à l'épreuve son degré de résilience. Heureusement, ce n'était qu'une *Residence Story* et, dans la vraie vie, ça ne se passe pas comme ça.

JACQUELINE BOUCHARD

1. Chablis : arbre, bois abattu par le vent (*Petit Robert*).
2. Intervention du samedi 21 mai de Aline Caillet, philosophe spécialisée en esthétique invitée au colloque *Art, cynisme et démocratie*, les 21 et 22 mai 2005, Galerie Rouje, Québec. Dans le cadre de la *Manif d'art*.
3. Tiré du texte « Cynisme et démocratie », fascicule accompagnant le colloque *Art, cynisme et démocratie*.
4. Mon texte.
5. Tiré du texte « Philosophe-artiste / artiste-philosophe », fascicule accompagnant le colloque *Art, cynisme et démocratie*.
6. Intervention du dimanche 22 mai de Paul Ardenne, professeur d'histoire de l'art invité au colloque *Art, cynisme et démocratie*, les 21 et 22 mai 2005, Galerie Rouje, Québec. Dans le cadre de la *Manif d'art*.
7. Henri Laborit, *L'éloge de la fuite*, Paris, Robert Laffont, Paris, 1976.

Les Temples de rien
Résidence en milieu collégial

Catherine Plaisance

du 15 février au 18 mars 2005



Les Temples de rien (vue d'ensemble), 2005

SE FAIRE DU BIEN DANS LES TEMPLES DE RIEN

Belle initiative que celle-là : introduire dans un système lent et lourd une démarche de création axée sur l'expérimentation intuitive, sur les sauts dans le vide et les volte-face prolifiques. Deux cultures différentes engagées dans un projet commun, dans un exercice susceptible d'effriter quelques mythes et de décapier les attentes de chacun. C'est de cela qu'il s'agit avec ce projet où, pour reprendre les termes de Paul Ardenne¹, sont mises en présence les forces « pulsives » de l'art et celles plus « sédimentaires » de l'institution. Cette dernière, celle de l'éducation ici, est conservatrice par fonction : elle préserve, transmet et implante ses valeurs. Chaque changement est pesé et, une fois adoptée, une décision ne se modifie pas en criant lapin. Par exemple, l'emplacement déterminé pour *Les Temples de rien* dans le temple du savoir. Catherine Plaisance ayant le choix, elle avait privilégié le domicile fixe à l'éphémérité pour son art iconoclaste. Une fois abandonnée la première option, restait donc à s'entendre sur un autre lieu, en tenant compte notamment des aspects esthétiques, des contraintes d'ingénierie et des normes de sécurité. Une belle occasion d'apprentissage, dans un établissement tout désigné pour cela.

Je les bâtirai en trois modules

Mis à part des images numériques de faux dieux bricolées avec l'ordinateur, c'est dans un local prêté par le Cégep que tout s'est déroulé. C'est là que Catherine Plaisance a transporté les trois modules de casiers qu'elle a achetés dans un surplus de matériel de

bureau. Elle a conservé les objets tels quels avant de les travestir en tabernacles pour « ses dieux ». L'artiste s'inspirait en cela, et *a contrario*, de la culture du Sri Lanka où elle a récemment effectué un voyage. Elle y a été frappée par le foisonnement des autels dressés un peu partout et garnis d'offrandes faites aux dieux hindous ou au Bouddha : fleurs, bougies, objets de pacotille et imagerie populaire traduisent là-bas un culte réel et très présent dans les endroits publics et privés. Selon Plaisance, « nos » divinités sont également nombreuses mais beaucoup plus terre-à-terre. Ce sont l'argent, le pouvoir, la guerre, le superflu matériel, le sexe, la jeunesse et la beauté éternelles, la malbouffe. De gros riens ? Et pour qui ? L'histoire ne dit jamais dans quelle mesure nous nous excluons de la réalité que nous critiquons.

Chaque module comprend trois casiers étroits, tout en verticalité. Ce qui aurait pu être une contrainte est devenu un potentiel à exploiter. L'artiste a travaillé à fond sur le recul pour créer d'intéressants effets de perspective, jouant avec l'accumulation de petits éléments disparates, des miroirs, des écrans de tissus, des textures, la lumière et les reflets chatoyants qui déstabilisent le regard. De cet accoutrement baroque des cases, il aurait pu résulter quelque chose de kitch et de mièvre, voire d'agressant. Mais l'œuvre dégage une subtile cohérence et son jeu se laisse saisir en douceur. Cela tient beaucoup à l'éclairage, réalisé avec des ampoules incolores d'arbre de Noël. Celles-ci, sans distraire l'observation ou induire de connotation superflue, affirment simplement

l'intention mi-festive et mi-religieuse du dispositif ainsi que son caractère populaire. Leur éclat incisif confère à l'ensemble une brillante uniformité, une poésie certaine. Édifices ou gratte-ciel, les rectangles de métal illuminés ressemblent de loin à ces tours de Babel érigées au dieu de la production centralisée. La surabondance de dorures et de clinquants multiplie les résonances lumineuses en une paradoxale homogénéité. Un équilibre émane également de la convivialité des couleurs et de leur assemblage. Le traitement des coloris a permis de créer une famille d'atmosphères, des micro-climats, neuf petits univers qui sont des lunettes d'approche braquées sur les fantômes d'une étrange société.

Le premier module interpelle le pouvoir, surtout au masculin : c'est le poids politique du drapeau américain, l'hégémonie territoriale acquise par les armes, la puissance rayonnante des gagnants en messieurs musclés qui accumulent les trophées. Un genre de mausolée évoqué par des poupées Barbie peintes en or et enlignées servilement, en colonnade, en dit long sur le rôle humiliant encore attribué aux femmes et dont elles se font souvent les propres artisanes. L'habacle consacré à la guerre est efficace avec son éclairage parcimonieux et ses fleurs sombres, confectionnées dans du tissu de camouflage militaire. Une ambiance tristement absurde émane de la statuaire constituée de G.I. Joe à l'attitude idolâtre et confiante. Le décor lourd, grave, et l'allure mortifère de cet autel contrastent avec ceux des autres temples.

Le deuxième module parle davantage d'apparence physique et de l'obsession narcissique du corps. Le blanc domine dans une alcôve moelleuse tapissée de fleurs et de dentelles dans laquelle une femme accroupie se contemple dans un miroir : c'est Catherine Plaisance qui fait son « ego trip ». À côté, le Neverland de Michael Jackson inquiète, tout en rouge et garni de masques de clowns. La vie en rose et en muscles complète cette trilogie dans laquelle le maquillage, la chirurgie plastique et le culturisme sont autant de moyens d'atteindre la perfection : surdévelopper le corps, le transformer ou le

garder éternellement jeune. Le troisième module nous projette dans la culture états-unienne. C'est le règne de la suralimentation, de l'infantilisation et du ludique avec les photos d'un jeune garçon obèse, les emballages de sucreries et les automobiles jouets, véhicules on ne peut plus associés à la consommation, au loisir et à la déficience d'exercice.

Temples de fer, temples d'affaires

La « décoration » des *Temples*, soit le contenu des casiers, dénonce le décalage existant entre ces contenants (objets) et leur contenu (fonction), entre les moyens et la fin. Dans les rituels profanes et sacrés de nos sociétés, la panoplie d'accessoires tape-à-l'œil n'est pas vraiment inutile puisqu'elle sert à divertir, à nous distraire de nos angoisses, à fabriquer un contexte approprié à l'activité : ainsi les icônes et les idoles, les cloches de papier, les guirlandes de fleurs artificielles, les dorures, les chandelles et l'encens. Aujourd'hui cependant, la prolifération de fétiches dans notre quotidien marque l'écart entre l'apaisement recherché et l'investissement déployé pour y parvenir. Le faux qui brille par sa constance n'arrive pas à dissoudre le mal de vivre.

Cette perte d'adéquation de l'objet à la fonction est également repérable dans le traitement que Catherine Plaisance réserve aux casiers. Évidemment, le fait de présenter ouverts ces contenants discrets est en soi signifiant puisqu'on garde habituellement sous clef, dans ces espaces strictement privés, des effets personnels et intimes. Cela nous renvoie à la dialectique sociale entre le privé et le public, aux revendications concernant la protection de la vie intime versus l'engouement pour la télé-réalité et la banalisation croissante de la pornographie. C'est d'ailleurs pour souligner ce paradoxe que l'artiste s'est fait un devoir de cueillir ses documents visuels sur Internet, se prévalant de l'éclatement de l'espace social.

Il y a ainsi, dans cette série gigogne de contenants/contenus, plusieurs pièces de l'assemblage qui sonnent creux. Mentionnons-en une dernière : cet écran en verre plexi posé dans l'embrasure des portes et visant à préserver les menus éléments de l'œuvre de manière permanente. Cette protection obligée qui condamne au voyeurisme sans possibilité de toucher illustre une de nos ambiguïtés culturelles supplémentaires. Elle nous renvoie à tous ces comportements racleurs qui invitent à la transgression pour éventuellement la

punir aussitôt qu'elle est commise. On pense aux publicités qui incitent à la délinquance, aux fausses représentations, à ces images émouvantes, aguichantes ou prestigieuses de l'industrie de la consommation qui séduisent et nous poussent à saliver, à succomber et à jouir alors que la bonheur, sans cesse reculé, demeure inaccessible et que nous devenons chaque jour plus endettés de désirs inassouvis.

S'il faut prier ou critiquer

Quel genre de fidèles peuvent bien attirer les *Temples* de Catherine Plaisance ? Au Cégep, les disciples semblent gagnés. Les échanges prévus en classe d'histoire de l'art furent des moments durant lesquels la créatrice a pu exposer sa démarche et expliquer ses intentions, ouvrant ainsi un dialogue avec des étudiants concernés par la question. Un mini « vox pop » réalisé spontanément à l'occasion du vernissage laisse présager que son travail sera positivement reçu et suscitera l'intérêt de plusieurs pratiquants de la dérision et de la morsure sociales. Le même soir, le visionnement de quelques films des finissants en cinéma du Cégep a apporté une cohérence et un éclairage supplémentaires aux commentaires précédents. Ces films, non exempts d'humour, sont empreints de cynisme. Ils trouvent quelque écho dans l'œuvre de Plaisance. Même si ses chambres à elle sont moins noires, on y développe néanmoins de bien tristes images et le regard de la jeune création, ascétique, semble converger pour révéler et dénoncer les mêmes choses. Catherine Plaisance, elle, critique religieusement. Ou plutôt, elle prie. Mais qui prie-t-elle, et pourquoi ?

En grattant la dorure ici et les discours ailleurs, on distingue autre chose sous la peinture qui s'écaille. Voilà des temples à nos dieux de rien, oui. Mais aussi des confessionnaires pour reconnaître et avouer nos contradictions... et des coffres-forts pour protéger les petits vices et artifices que l'on veut capitaliser. Ils sont nos demeures et nous-mêmes, pauvres habitants d'un panthéon auto-généré. « Je suis perdue, je vais prier aux temples... », conclut Plaisance dans le beau texte qu'elle rédige au terme de son travail, véritable credo émanant du dedans de l'œuvre. Celle qui parle, contaminée, s'est convertie à la foi capitaliste et auto-centriste. Elle en a adopté les préceptes et professe une litanie sans fin adressée aux faux dieux : « Je crois en la beauté du corps, à la richesse, aux gains et à la puissance de la séduction... J'accepte les idéologies simples de leaders puissants... »

Les Temples de rien (détail), 2005

© photo : Louis Audet



J'achète tout ce qu'il faut pour parfaire mon image... Je suivrai les ordres et la discipline...», etc. Tout est consenti pour conserver la vie et le bonheur éternels. Mais au fond, derrière toutes ces prières, transpire un aveu de solitude et domine le « désir d'appartenance », celui de faire partie de la gang et d'être aimée toujours.

En début de parcours, l'artiste avait présenté ses intentions et l'origine de son projet en opposant notre absence de pratique religieuse à notre auto-déification, ou en expliquant cette dernière par l'autre. Elle faisait notamment allusion, parlant de la

fréquentation des temples observée en Asie, à la « beauté » d'un « cri de ralliement », à celle du « rassemblement », à « l'heureuse union », à la « compréhension commune ». Voilà qui parle. La vérité, c'est qu'il y a un besoin terrible chez la jeunesse, même divine, d'être rassurée et acceptée. Moi, déesse, je veux « qu'on me remarque, qu'on m'aime et surtout qu'on m'éloge, car voyez-vous, je suis perdue... ». Et là, quand la peur d'être rejet devient insoutenable, il reste la prière aux dieux comme un « cri de ralliement », un appel à leur humanité.

JACQUELINE BOUCHARD

1. Intervention de Paul Ardenne le dimanche 22 mai 2005, lors du colloque *Art, cynisme et démocratie*, à Rouje, dans le cadre de la *Manif d'art 3*.

Les Temples de rien (vue partielle), 2005

© photo : Louis Audet



Le Chantier
Série de six explorations sonores

du 27 août 2004 au 25 février 2006

Mitchell Akiyama

Magali Babin

Alexis Bellavance

Philippe Brière et
Jacques Boucher

Chantal Dumas et
Christian Calon

Philippe Pasquier



Performance de Magali Babin avec la participation
de Marie-Claude Bouthillier

© photo : Jeanne Garreau

Les premières années de LA CHAMBRE BLANCHE furent marquées par des explorations artistiques de toutes sortes. On assista alors à la diffusion de disciplines aussi variées que les arts visuels, la performance, la musique, la poésie, l'écriture, etc. Cette volonté de présenter de multiples aspects de la création artistique s'est poursuivie en maintenant toujours les arts visuels au cœur des activités. Depuis 1998, les installations réalisées dans le cadre des résidences ont aussi permis, par leur forme même, de montrer au public une grande richesse de pratiques et de techniques.

Dernièrement, le programme de subventions pour musique dans des lieux alternatifs du Conseil des Arts du Canada a répondu à une envie du collectif d'explorer l'aspect sonore du travail des artistes, ce qui, du même coup, permettait d'établir une continuité avec les investigations passées. Une première expérience a eu lieu lors de l'ouverture du 25^e anniversaire de LA CHAMBRE BLANCHE, en août 2003. La seconde année, nous avons développé une série qui mettait l'accent sur les échanges et les collaborations. Les aspects de performance et d'installation soutenaient également ces expérimentations.

Comme son nom l'indique, *Le Chantier* ouvrait la voie à l'exploration, autant pour les artistes participants que pour LA CHAMBRE BLANCHE et ses membres. Nous avons invité

ces artistes, un peu comme on le fait avec les artistes en résidence *in situ*, à explorer le son tout en tenant compte d'un contexte spécifique : la salle de LA CHAMBRE BLANCHE et ses particularités, parfois à même l'installation en cours d'un autre artiste.

Philippe Pasquier inaugura la série le 27 août, journée marquant le début de la résidence de Marie-Claude Bouthillier. Le 1^{er} octobre, ce n'est pas sans éprouver quelques doutes et quelques frissons que cette dernière s'est prêtée au jeu de Magali Babin. Puis, ce fut au tour de Mitchell Akiyama, le 14 octobre, d'offrir une expérience sonore et vidéo que l'on aurait pu qualifier de méditative n'eût été les quelques élans stridents nous rappelant le lieu où nous transportait son *En mauvaise herbe*. Philippe Brière et Jacques Boucher, quant à eux, ont relevé le défi le 12 novembre, après plusieurs semaines de conversations et de discussions avec Humberto Chávez. Les collaborations se sont poursuivies le 10 décembre avec un autre duo composé cette fois de Chantal Dumas et de Christian Calon, qui nous ont fait vivre leur traversée du Canada comme si on y était. *Le Chantier* s'est terminé le 25 février 2005 avec une performance d'Alexis Bellavance présentée dans l'environnement minimaliste créé par Brad Buckley.

Bien que n'ayant pas l'intention de revenir sur chacune des performances présentées durant

cette période, nous souhaitons néanmoins en témoigner dans notre publication annuelle. Lorsque nous avons abordé la question avec Jocelyn Robert, ce dernier a proposé d'écrire un essai à partir d'une réflexion qu'il avait amorcée et qu'il a vu resurgir avec la présentation de cette série à LA CHAMBRE BLANCHE. Le texte qui suit est une formulation de cette réflexion.

LA CHAMBRE BLANCHE

MARCEL ET GOLIATH

Une amie me faisait récemment la remarque suivante : « Je n'arrive pas à comprendre que certains se surprennent que le pape soit contre l'avortement. À quoi s'attendent-ils ? Le pape joue le jeu de la religion, avec ses règles, et ne s'occupe pas de féminisme ou de médecine, qui ont aussi leurs règles. Personne ne s'attend à ce qu'un joueur de soccer se présente un matin avec deux ballons, pourquoi s'attendrait-on à ce que le pape change d'avis ? »

C'est ainsi. Nous fonctionnons en systèmes de valeurs parallèles et indépendants, jusqu'à ce que deux systèmes se rencontrent. Il y a alors conflit puis réduction des deux systèmes en un, processus dont la forme ultime est ce que nous appelons aujourd'hui la mondialisation. La pensée artistique peut-elle offrir une alternative ?

Quand certains autour de moi m'ont demandé ce que je pensais du fait que l'on allait présenter en 2004-2005 des événements d'art audio à LA CHAMBRE BLANCHE, qui est un organisme voué aux arts visuels, j'ai été très intéressé par le fait même qu'on me pose la question : qu'on puisse se préoccuper du chevauchement des pratiques artistiques et des lieux et organisations qui les prennent en charge soulève de nouvelles questions.

Il faut ici expliquer certains faits. D'abord, je suis fondateur et directeur artistique d'Avatar, un centre voué au développement de l'art audio et électronique à Québec, donc dans la même ville que LA CHAMBRE BLANCHE. Il faut aussi dire que ces pratiques artistiques demandent en général des équipements spécialisés et des expertises techniques singulières, ce qui justifie une certaine inquiétude de la part de ceux qui posaient la question. Il faut enfin ajouter que dans le contexte de paranoïa créé dans le réseau des centres d'artistes (et dans le milieu culturel en général) par les difficultés budgétaires, la pression que subissent les centres visant à les faire « respecter leur mandat » (en clair : ne pas empiéter sur le terrain des autres) est considérable.

Je n'ai pas l'intention de discuter ici la compétence technique de LA CHAMBRE BLANCHE, ni la question de la réduction des budgets alloués à la culture. Mais au-delà de ces considérations, la question demeure d'intérêt, parce qu'elle pointe vers une des singularités offertes par la pratique artistique dite des arts visuels, singularité pertinente aujourd'hui puisqu'elle offre une alternative à un processus de nivellement symbolique généralisé.

La mondialisation comme processus symbolique

« Ainsi, il faut comprendre qu'il y a deux visages de la mondialisation, l'un qui est purement technique, économique, fondé sur le profit. Et l'autre qui prépare une citoyenneté planétaire, et élabore une conscience d'appartenance à une patrie qui est la Terre. La conscience qui est en gestation à travers ces mouvements élabore une internationale citoyenne qui devrait nous conduire à civiliser la terre en une "société monde". »

Edgar Morin, sociologue, cité dans Libération.

Nos systèmes symboliques, que l'on parle de religion, de code de la route, d'émissions télévisées ou de pratique artistique, tendent à se consolider en entités autonomes. Leur premier objet est d'assurer leur propre pérennité. Ils ne peuvent accepter d'influence externe que si le système même n'est pas remis en question. Pour comprendre comment cela fonctionne, il suffit de considérer la mondialisation comme système symbolique.

Il y a beaucoup à gagner si on cesse de concevoir la mondialisation comme un processus économique et si on entreprend plutôt de l'envisager comme processus symbolique. Cela peut sembler ardu de prime abord, mais en fin de compte tout système d'analyse peut être l'objet de tout autre système d'analyse. On peut analyser la pratique médicale du point de vue de la sociologie, ou la pratique de la sociologie d'un point de vue médical ; on peut analyser l'évolution technologique sur une base psychologique ou celle de la psychologie sur une base technologique, etc. Ainsi, alors qu'on peut de toute évidence – et on le voit souvent – analyser l'impact du développement de marchés internationaux sur les pratiques artistiques (envisager la mondialisation de l'art d'un point de vue économique, i.e. *la mondialisation de l'esthétique*), on peut aussi envisager l'histoire du développement des organisations symboliques et des stratégies esthétiques qu'elles ont développées et voir leur influence sur les marchés internationaux (analyser la mondialisation sous un point de vue symbolique, i.e. *l'esthétique de la mondialisation*)¹.

Sans entrer ici dans le détail d'une analyse qui demanderait trois fois l'espace disponible, il est possible de tracer une ligne qui part des premières querelles entre les polis grecques et de parcourir ainsi jusqu'à l'ère industrielle le développement d'un processus d'uniformisation

symbolique qui est la source des mécanismes de ce que nous appelons aujourd'hui la mondialisation, aboutissement de ce processus. Les règles d'un rituel n'ont qu'une importance relative pour autant que leur application soit uniforme : c'est la rencontre des variations qui cause les problèmes. Le sport (un des points d'appui de la mondialisation) fournit un bon exemple de ce type de processus : l'essentiel est l'uniformité de la règle. Que l'on joue au soccer avec un ou deux ballons n'a strictement aucune importance, à condition que tout le monde joue selon la même règle. On peut très bien imaginer que le soccer puisse se jouer à deux ballons ou le hockey en espadrilles, à condition que la règle soit uniforme. Tout se passe bien dans la mesure où les « jeux » auxquels nous jouons peuvent se tenir en parallèle, sans effet les uns sur les autres. De même, une personne qui sera sérieusement insultée si on ne lui donne pas du « monsieur le juge » dans le contexte de son travail ne s'offusquera pas d'être interpellée en tant que « numéro 203 » quand elle ira faire renouveler ses plaques d'immatriculation. Chaque jeu a ses règles et ignore celles des autres. Et ces règles peuvent être n'importe lesquelles, pour autant qu'elles soient les mêmes pour tous les joueurs.

Et c'est bien ce qui se passe avec le processus de la mondialisation : le projet en est un d'uniformisation des codes symboliques. La consommation est avant tout un rituel, en voie d'uniformisation jusqu'en Chine communiste. Le dieu est passé de l'autel au comptoir de cuisine, le rythme est celui des quarts de travail plutôt que celui des heures canoniques. Ce n'est pas un hasard si Michael Jackson n'est ni noir ni blanc, ni homme ni femme, ni d'ici ou d'ailleurs. Le succès dans le cadre de la mondialisation passe par la négation des singularités. Les mêmes habits, les mêmes boissons gazeuses. Les mêmes compagnies pétrolières avec les mêmes logos. Le processus en est un d'uniformisation, de négation de la différence.

Marcel Duchamp et la singularité

«As Rorty points out, it was Nietzsche who first explicitly suggested that we drop the whole idea of "knowing the truth". His definition of truth as a "mobile army of metaphors" amounted to saying, as Rorty emphasizes, that the whole idea of "representing reality" by means of language, and thus the idea of finding a single context for all human lives, should be abandoned»

Roy Ascott, «Planetary Technoetics»,
Leonardo, vol. 37, no 2, p. 112.

Le travail de Marcel Duchamp est abondamment documenté, analysé, critiqué. Un des aspects de son œuvre qui m'intéresse le plus est *l'inclusivité*. Cette idée a eu un impact majeur sur ce que l'on nomme toujours, par inertie, la pratique des arts visuels.

Duchamp a pris la liberté d'inclure à son œuvre un nombre considérable de gestes qui n'étaient pas a priori identifiés comme faisant partie de ce domaine, notamment des gestes personnels qui ne regardaient que lui et ses proches. *Erratum musical* est une pièce de musique qu'il a composée au hasard, tirant des notes d'un chapeau, pour son plaisir et celui de ses deux sœurs. *À bruit secret* est une petite boîte dans laquelle un de ses amis a inséré un mystérieux objet qu'on peut entendre quand on secoue la boîte. Et cette porte de son studio de New York qui ouvrait sur deux espaces : l'un étant nécessairement ouvert quand l'autre était fermé. Ces gestes étaient indéniablement idiosyncrasiques. Ce que Duchamp a fait, c'est qu'il a réclamé le droit de donner ses propres règles à son propre jeu, et a accordé à tous le même privilège.

Une des conséquences principales de cette attitude est qu'il est devenu impossible, dans le champ élargi des arts visuels, de dire *ce n'est pas de l'art* lorsqu'on est confronté à une proposition d'artiste, peu importe à quel point cela peut être dérangeant. Voilà qui explique pourquoi l'art audio, la performance, l'installation, l'art relationnel et autres pratiques «déviantes» ont vu le jour ou peuvent s'épanouir dans les infrastructures consacrées aux arts visuels. Alors que la plupart des domaines de la pratique artistique sont restés *exclusifs*, les arts visuels, sous l'influence de Duchamp, sont devenus *inclusifs*.

Cette révolution a eu un impact considérable, bien qu'indirect, sur d'autres domaines de la pratique artistique. Ainsi, on peut toujours dire d'une œuvre : *c'est bien intéressant mais*

ce n'est pas... de la musique... du théâtre... de la danse... de l'architecture... , etc. Cela a pour conséquence de rediriger la proposition – et le proposant – vers le domaine des arts visuels, domaine qui considère a priori la proposition – quelle qu'elle soit – comme légitime. Devenu inclusif, le «système» des arts visuels échappe donc maintenant à la règle qui veut qu'un système symbolique n'accepte d'influence extérieure que si sa survie n'est pas menacée, et inverse la proposition : *le système des arts visuels n'est menacé que s'il cesse d'accepter les influences extérieures.*

Cette attitude, on s'en rend bien compte, est aux antipodes de celle proposée par le processus de mondialisation entamé il y a quelques milliers d'années, notamment par les systèmes rituels religieux, économiques et sportifs.

Art audio à LA CHAMBRE BLANCHE : Duchamp vs Exxon

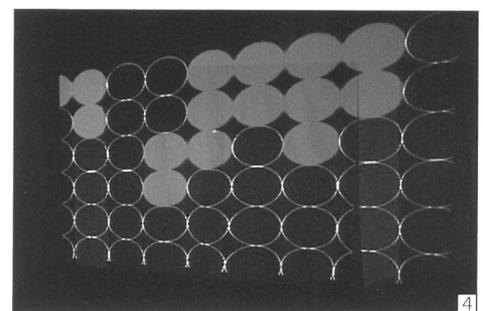
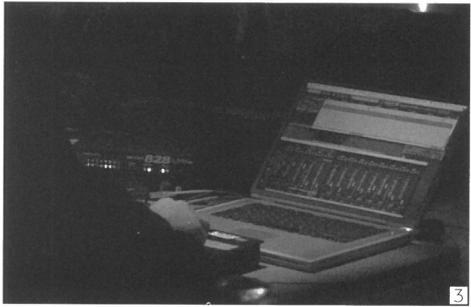
Revenons à la question. Que penser de la présentation de projets d'art audio à LA CHAMBRE BLANCHE ? Au-delà des considérations techniques ou financières, la réponse pourrait s'inscrire dans une réflexion politique. La mondialisation propose une uniformisation symbolique qui a l'avantage de diminuer les conflits entre groupes (on n'entre pas en guerre contre un pays qui a la même monnaie que soi) mais qui nivelle aveuglément les singularités. Contrairement à ce qu'on a pu croire, *ce n'est pas* le modèle du développement des individualités mais plutôt celui de leur nivellement dans la masse spectaculaire. C'est le modèle de l'identification aux groupes à grande échelle². C'est celui de *l'entertainment* à large bande et du «avec nous ou contre nous». Et c'est aussi celui des financements institutionnels de l'art, qui imposent le choix de catégories qui sont nécessairement uniformes, que vous soyez à Regina ou à Laval : musée/centre d'artistes, producteur/diffuseur, compagnie/organisme à but non lucratif et, bien sûr, arts visuels/arts médiatiques.

À ce modèle s'oppose diamétralement celui des arts visuels depuis Duchamp : celui de l'acceptation de toute proposition esthétique comme valable, témoin d'une individualité vécue, d'une singularité légitime. Celui de l'abolition du jugement.

JOCELYN ROBERT

1. Ancien athlète de l'Université de l'Oregon, Phil Knight, 66 ans, avait fondé Blue Ribbon Sports avec son entraîneur Bill Bowerman en 1968. La marque sera rebaptisée Nike, du nom de la déesse grecque de la victoire, en 1972. Sous sa direction, le groupe est devenu le leader mondial des vêtements sportifs, présent dans 200 pays et employeur de 24 000 personnes dans le monde. Nike affiche annuellement quelque 12,3 milliards de chiffre d'affaires. Dans les années 90, Phil Knight a inauguré le concept pour les sociétés multinationales d'orienter leurs efforts vers le marketing plutôt que la conception, privilégiant la vente d'une marque plutôt que d'un produit. www.radio-canada.ca, vendredi 19 novembre 2004.
2. «I've come more and more to prefer the term "identification" to the term "identity". Only because identity suggests something fairly formed, fairly fixed, fairly exclusive, fairly stable. In the classical sense of the word people have many identities, and there's a large portfolio : some are very recessive, others very active. We know this. But if you move to identification, you move to a kind of process, where people are engaging this menu of possibilities in the work of the imagination. In and through the work of imagination, they are, as it were, trying out many possibilities – and in many cases they're forced to try out some possibilities. I'm very concious right now of the brutal ethnic violence in Gujarat, where there's a continuing state-condoned and even state-sponsored pogrom which began in late February 2002 and is worse than anything since the partition of Pakistan in 1947. So I'm keenly aware that the identity that goes under the label "Hindu" or "Muslim" is not something most people can explore – they have no choice here.

What we see in Gujarat now, and in many parts of the world, especially since the 1990s, is a coercive politics of identification, in which ethnic plurality, secularism, and cultural hybridity are gradually placed under the pressure of ethnic nationalism, state security and paranoia about migrants, in a way that produces coerced forms of identification. Identities which are the products of forced processes of identification are invariably fragile and mutually hostile.»
Arjun Appadurai, in *TransUrbanism*, Rotterdam, V2_Publishing, 2002, p. 43.



1. Performance de Mitchell Akiyama (photo Jeanne Garreau)
2. Performance de Philippe Brière et Jacques Boucher (photos Jeanne Garreau)
3. Performance de Chantal Dumas et Christian Calon (photos Jeanne Garreau)
4. Performance de Philippe Pasquier (photos Jeanne Garreau)
5. Magali Babin et Marie-Claude Bouthillier en répétition (photo Jeanne Garreau)
6. Performance d'Alexis Bellavance (photos Slobodan Radosavljevic)

Biographies

Lorella Abenavoli

Sculpteuse électroacousticienne et professeure, Lorella Abenavoli vit et travaille à Paris depuis 1996. Elle est boursière de la Fondation Daniel Langlois en 2000, reçoit le soutien de la DRAC Île-de-France en 2001 et celui du ministère de la Culture – DICREAM – en 2003. Elle est accueillie en résidence au Studio National d'Art Contemporain du Fresnoy en 2003-2004 où elle réalise la première maquette temps-réel du *Souffle de la Terre*, et on la retrouve également à l'IRCAM dans le cadre de la manifestation internationale « Résonances 2004 » en octobre 2004 afin d'exposer cette œuvre. Lorella Abenavoli travaille aujourd'hui à la réalisation de sculptures sonores révélant les rythmes des arbres, des astres, du cosmos, constituant, ainsi que l'écrit Jean Gagnon, une poésie sonore du vivant.

Mitchell Akiyama

Originaire de l'Ontario, Mitchell Akiyama vit et travaille à Montréal où il est reconnu pour ses déconstructions électroniques d'instruments de musique traditionnels. En plus des albums qu'il a enregistrés, on a pu assister à ses performances lors de festivals tels que Sonar (Barcelone), Mutek (Montréal), Futuresonic (Manchester), Sintesi (Naples) et This is not art (Australie). Son travail a été présenté sur les radios de la CBC, VPRO (radio néerlandaise) et autres stations, de Vancouver à Tokyo. En 2001, Akiyama a fondé *intr_version records* dans le but de promouvoir le travail de compositeurs canadiens de musique électronique.

Francis Arguin

Détenteur d'un baccalauréat en communication graphique et d'un baccalauréat en arts plastiques, Francis Arguin pratique principalement la performance, la vidéo et la peinture. Il a présenté ses réalisations vidéographiques à des événements tels que l'EICV, l'Agora festif et Vidéastes recherché(e)s. Depuis 2000, il a présenté des activités performatives à plusieurs reprises, à Boston, aux États-Unis (School of the Museum of Fine Arts) ainsi que dans différentes villes du Québec. En plus de poursuivre une démarche solo, il forme, avec Francis O'Shaughnessy, le collectif *Les Frites Frettes*. Bien que son travail soit

empreint d'humour, le rire ne constitue pas sa quête. Il s'intéresse à la surprise comme événement.

Magali Babin

Dans les années 80 Magali Babin fut guitariste pour la formation féminine «punk-noise» les Nitroglycérines. En 1996, elle travaille en collaboration avec la chorégraphe mexicaine Rocío Bercceril. Cette rencontre du corps et du son la sensibilisera au langage musical et au geste comme action sonore. Depuis quatre ans, la démarche de Babin en musique expérimentale s'exprime davantage à travers une pratique sonore de l'art performance en lien avec la technologie. Sur le plan conceptuel, elle explore les rapports entre l'action, le son, l'espace et les possibilités qu'offrent certains programmes de son électronique. La musicalité de Babin se démarque par l'expression des extrêmes sonores, du minimal strident au «noise» planant.

Alexis Bellavance

Les recherches d'Alexis Bellavance se concentrent sur différentes observations des particularités cachées de la «réalité». Il s'attarde à la position physique et intellectuelle du corps comme filtre analytique lorsqu'il est mis en contexte d'écoute ou de regardeur face à des explorations et des interprétations de phénomènes/détails oubliés, amplifiés et recontextualisés. Il utilise l'installation, la performance et l'art audio comme champs de «prétextes» pour élaborer son travail, tentant de faire parler les silences ambigus, le verso des images construites pour détourner l'esthétique chaotique de la nature sous ses formes intimes. Ses œuvres ont été vues au Québec, en Europe ainsi qu'en Chine et en Corée du Sud.

Jacqueline Bouchard

Jacqueline Bouchard est artiste en arts visuels, anthropologue et auteure. Elle s'intéresse à l'inscription, dans le social, des identités à la marge. À ce propos, elle a produit en 1990 un essai sur l'art amérindien contemporain. Outre des œuvres de fiction dans différents genres, elle poursuit sa pratique en arts visuels et publie régulièrement

dans des revues culturelles et universitaires. Elle a collaboré à la rédaction de catalogues, notamment avec le 3^e Impérial où elle a effectué à l'automne 2003 une résidence d'écriture (Terrains d'entente 2002-2003).

Jacques Boucher

Diplômé du Conservatoire de musique de Québec en contrebasse, Jacques Boucher a participé à des formations de musique rock à la basse électrique simultanément à ses études en musique classique. Grâce à l'expertise développée en tant que sonorisateur professionnel, sa carrière musicale parallèle associe l'utilisation de la contrebasse comme instrument principal et une conceptualisation d'ambiances musicales issue de recherches en spatialisation sonore. «Ce que nous connaissons fait généralement partie de ce qui est fini, les notes de musique jouées sur un instrument diffusent des vibrations ou ondes définies par la physique. La découverte de nouveaux états d'âme provoqués par la musique ou tout autre art nous amène plutôt dans les sphères de l'infini.»

Marie-Claude Bouthillier

Marie-Claude Bouthillier détient un baccalauréat de l'Université Concordia et une maîtrise en arts visuels de l'Université du Québec à Montréal. Elle a présenté *Demande à la peinture* à la galerie Trois Points en 1997. En 2001, elle a participé à l'exposition *Métamorphoses et clonage* au Musée d'art contemporain de Montréal et a présenté *Peintures, dessins et quelques lettres* au centre d'exposition Expression à Saint-Hyacinthe. En 2003, en plus de nous proposer *Résister, se dissoudre* à la galerie Occurrence à Montréal, elle prenait part aux événements *Voilà Québec en Mexico, Resistancia* à La Havane et *Five Canadian Painters* à Los Angeles. Ses œuvres ont fait l'objet de plusieurs autres expositions au Québec, en Ontario, en France et en Espagne.

Philippe Brière

C'est en 1994 que Philippe Brière fait paraître son premier album, *Corps Célestes*, un petit disque «naïf». Au printemps 1998, il réalise son projet *Coma Hôtel* tout en étant sonorisateur pour l'hommage au poète Gaston Miron

produit par Nathalie Lessard. Brière fera partie de l'équipe de tournée pour le spectacle ; il en sera le directeur musical tout en jouant des claviers. Bien que discrète, sa musique sur disque ou sur scène se glisse entre la peau et les os. Brière fait partie de ces artistes-producteurs perfectionnistes sans compromis, ce qui peut l'isoler, mais n'entache pas le professionnalisme de sa démarche. Il travaille présentement sur de multiples et éclectiques fronts : projets pour guitares acoustiques et projets pour piano.

Brad Buckley

Brad Buckley raconte avoir été fortement influencé dès son enfance par le contact avec les artistes, poètes et philosophes qui fréquentaient le pub de son père à Sydney, en Australie. Durant les années 70 et 80, il a voyagé à travers l'Amérique du Nord et l'Europe, étudiant à la St. Martin's School of Art de Londres et à la Rhode Island School of Design à Providence. En 2001, Pluto Press publiait l'anthologie *The Republics of Ideas* dirigée par Buckley et John Conomos, un projet résultant d'une série de forums qui exploraient les implications rhétoriques, politiques et culturelles d'une république australienne. Brad Buckley est professeur associé au Sydney College of the Arts, Université de Sydney.

Christian Calon

Les projets d'installation sonore, d'œuvres radiophoniques ou pour le concert de Christian Calon ont en commun l'exploration des modalités de l'audible et de l'écoute. Leurs thèmes : le temps, la présence et la transformation. Son travail est présenté à travers le monde et a été souvent remarqué lors de compétitions internationales (Italie, États-Unis, France, Autriche, Allemagne). Son travail actuel a été honoré par le prix Lynch-Staunton (Canada). À partir de 1991, il a assumé la responsabilité musicale du Groupe de musique expérimentale de Marseille (GMEM, France). En 1995, il était l'un des artistes étrangers en résidence à Berlin grâce à une invitation du DAAD (Allemagne).

Marie Carani

Marie Carani est spécialisée en art du XX^e siècle, en théorie de l'art et en sémiotique visuelle. Son intérêt pour les questions théoriques et méthodologiques l'a amenée à publier plusieurs ouvrages et articles sur les discours de l'histoire de l'art, sur les passages de frontière entre l'histoire de l'art et la sémiotique visuelle, sur les pratiques artistiques modernistes et postmodernistes, sur les fondements et les positions sémiotiques de l'histoire de l'art contemporain québécois, sur la critique d'art au Québec, ainsi que sur l'art et le féminisme. Professeure à l'Université Laval, Marie Carani est par ailleurs directrice et rédactrice en chef de VISIO (*Revue Internationale de Sémiotique Visuelle / International Journal for Visual Semiotics*).

Humberto Chávez

Après ses études universitaires de 1^{er} cycle à Mexico, Humberto Chávez Mayol a réalisé une spécialisation photographique au Japon, au Collège des arts de l'Université de Nihon et à l'Université de Chiva. Humberto Chávez est chercheur au Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas. Il est aussi professeur du séminaire de fin d'études à la ENPEG «La Esmeralda» et professeur de sémiotique à la Universidad de las Americas de Puebla ainsi qu'à la Escuela Superior de Artes de Yucatán. À l'automne 2004, la Biennale de photo de Mexico lui décernait une mention spéciale pour une œuvre qu'il y présentait.

Chantal Dumas

Chantal Dumas s'intéresse aux nouvelles formes d'expressions sonores et musicales. Son médium de prédilection est la radio. Depuis 1993, elle conçoit, réalise et produit en tant qu'auteure indépendante. Sa production explore différents procédés de narration par le sonore. En 1994, Dumas a été lauréate du Premier Concours de création radiophonique Hörspiel-art acoustique. *Le parfum des femmes* a reçu le premier prix catégorie Ars Acustica du EAR '97 International Electroacoustic Competition (Hongrie) ainsi que le prix SACD-fiction du 7^e Concours international de création radiophonique de Phonurgia Nova (France, 1997). On retrouve son travail sur disque chez AVATAR/Ohm éditions (Québec), Nonsequitur (États-Unis) et 326music (France).

Amélie Laurence Fortin

Amélie Laurence Fortin vit et travaille à Québec. Détentricrice d'un baccalauréat en arts visuels de l'Université Laval (2004), elle a également étudié à l'École Supérieure des Beaux-arts de Marseille (2003). En 2004, elle a reçu la bourse Louis-Garneau et la bourse Tomber dans l'Œil. Elle a fait ses premières armes en exposant en solo dans la grande galerie de l'Œil de Poisson (Québec, 2005). Elle a aussi participé à plusieurs expositions collectives, manœuvres et revues indépendantes (Québec et Marseille).

Paule Genest

Paule Genest a terminé des études à la maîtrise en arts visuels à l'Université Laval en 2004. Active dans le milieu artistique depuis 1998, elle a fondé l'Autre galerie et a été commissaire de Éco art, un événement d'art éphémère *in situ* à Québec et en France. En 2003, elle présentait l'exposition *Les Carillons de lumière* à la galerie Rouje et Matière d'être à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval. En 2004, elle remportait un prix au concours d'œuvres d'art de la Ville de Québec. Sa pratique picturale présente une réflexion sur le temps qui passe et qui s'inscrit dans la matière.

John K. Grande

John Grande vit et travaille à Montréal. Il a publié de nombreux articles et comptes rendus dans les revues *Artforum*, *Vice Versa*, *Sculpture*, *Espace Sculpture*, *Public Art Review*, *Vie des Arts* et *Canadian Forum*. Il est l'auteur de *Art, nature et société* (Éditions Écosociété, 1997) et de *Interwinning: Landscape, Technology, Issues, Artists* (Black Rose Books, 1998). Il est aussi coauteur de *Nils-Udo: de l'art avec la nature* (Wienand Verlag, Allemagne, 1999) et de *Le Mouvement intuitif: Patrick Dougherty & Adrian Maryniak* (Atelier 240, Bruxelles, Belgique, 2004). Son plus récent ouvrage s'intitule *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists* (SUNY Press, New York, 2005).

Miriam Lambert

Artiste pluridisciplinaire d'origine abitibienne, Miriam Lambert exploite et combine les voies de l'art installatif, sculptural, pictural et performatif. Ses expérimentations ont occupé différents endroits de diffusion, notamment L'Écart... lieu d'art actuel (2003) ainsi que

plusieurs sites, autant extérieurs qu'intérieurs. Profondément impliquée dans le milieu artistique, elle fut l'instigatrice de nombreux événements culturels et expositions dont « Papillionis Nocturnus... » (2003), « l'Art sans Frontières » (2004), « Couleurs Tablettes » (2004) et « Motus et couche moussue » (2005). Elle a participé également à des résidences d'artistes dont « Repentir » et « L'ère éphémère », en 2003. Elle complète actuellement son baccalauréat en arts visuels à l'Université Laval.

Josée Landry Sirois

Josée Landry Sirois vit et travaille à Québec. Elle a terminé un baccalauréat en arts visuels et un microprogramme en édition de livres d'artistes à l'Université Laval. À l'été 2003, elle a réalisé une résidence au centre Caravansérail (expo évolutive), à Rimouski. En 2004, elle était de l'équipe de conception de l'événement « Massacre à la scie » tenu dans un édifice désaffecté de la basse-ville de Québec. Son travail allie photographie, dessin et installation. Laboratoires de l'intime, ses recherches convient le spectateur à mettre en question sa propre démarche ontologique par le biais d'un espace narratif. Ses recherches autobiographiques jouent du non-dit, du non-résolu, où l'anecdote prend sens.

Félix LeBlanc

Né à Shawinigan, Félix LeBlanc détient un baccalauréat en arts plastiques de l'Université du Québec à Trois-Rivières. Il vit et travaille maintenant à Québec, où il a participé à l'exposition collective « Massacre à la scie » en 2004. Ses médiums de prédilection sont les arts graphiques, la peinture et la bande dessinée. Il a aussi travaillé en sérigraphie industrielle. Il est membre actif de l'Œil de Poisson.

Jacqueline Millner

Jacqueline Millner enseigne au Département d'histoire de l'art et de cinéma de la University of Western Sydney. Ses écrits sur l'art contemporain australien et international ont été publiés dans des anthologies, des revues et des quotidiens. Elle a écrit des essais pour des catalogues d'expositions présentées dans des musées, des centres d'artistes et des galeries commerciales en Australie et ailleurs dans le monde. Elle a agi comme rédactrice pour des revues d'art à

maintes reprises et comme directrice des arts visuels pour le périodique australien *RealTime*.

Philippe Pasquier

Après avoir étudié l'informatique, l'intelligence artificielle et les sciences cognitives en Europe, Philippe Pasquier effectue des recherches au sein du laboratoire DAMAS de l'Université Laval. Il est membre du collectif d'improvisation de musique électronique analogique robonom. Il travaille aussi en solo sous le nom de monobor. Au Canada, il a collaboré avec Milimetrik, avec qui il a constitué le duo Samiland (diffusions à Rien à Voir et Mutek); le cinéaste expérimental Emmanuel Lefrant (cinéma sans caméra), avec qui il a constitué le duo PHYLM; le contrebassiste Samuel Roy-Bois, le bruitiste Érick Dorion, le patentoux Steve Lebrasseur.

Catherine Plaisance

Catherine Plaisance est diplômée du premier cycle à l'Université Laval depuis 2003. Elle a présenté son travail photographique et installatif à Moncton, Montréal et Québec, entre autres lors de la *Manif d'art 3*. En 2004, elle a été co-commissaire de l'événement « Massacre à la scie », exposition collective indépendante se déroulant dans un édifice désaffecté en voie d'être démolit. Elle a aussi mis sur pied, avec trois autres artistes de Québec, le collectif *Les Fermières Obsédées* qui œuvre dans l'univers de la performance en proposant des mises en scènes débridées et fortes de sens. Elle s'implique à Folie/Culture, où elle fait partie du comité de programmation en plus d'être chargée de projets pour divers événements artistiques.

Jocelyn Robert

Artiste multidisciplinaire de Québec, Jocelyn Robert a publié des disques et des écrits, réalisé des installations et des performances dans plusieurs pays, des projets radio-phoniques, des vidéos et des trames sonores pour le théâtre. Il a fondé le centre Avatar en 1993. Il s'est mérité de nombreux prix, dont le Premier Prix Nouvelle Image au festival Transmediale, à Berlin en 2002, pour son installation *L'invention des animaux*. Il a obtenu une maîtrise de la Stanford University en 2003.

Julie Théberge

Issue d'une famille d'entrepreneurs de Rouyn-Noranda, Julie Théberge a fait quelques détours avant d'aboutir dans le merveilleux monde des arts visuels. Bachelière en psychologie de l'Université McGill, elle a par la suite réalisé deux projets d'expositions et fait partie des membres fondateurs de la troisième cellule kino au monde dans Charlevoix. Elle étudie maintenant les arts visuels à l'Université Laval. Son travail de création porte essentiellement sur la subjectivité des choses. En exposant l'unicité et la singularité de chaque point de vue d'une situation ou d'un lieu donné, elle démontre aussi la complexité et l'universalité de l'expérience humaine.

Jean-Philippe Uzel

Jean-Philippe Uzel est professeur d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Ses travaux sont consacrés à la question des rapports entre les arts visuels et la société contemporaine. Ses recherches, qui ont fait l'objet de plusieurs publications, entre autres dans les revues *Spirale*, *Parachute*, *ESSE* et *Espace*, portent sur les effets sociologiques, politiques et esthétiques de l'art contemporain. Il a co-organisé l'exposition *Double Jeu. Identité et culture* au Musée national des beaux-arts du Québec en 2004.

Mathieu Valade

Mathieu Valade détient une maîtrise en arts visuels de l'Université Laval. Depuis ses études de baccalauréat à l'Université du Québec à Montréal, il s'intéresse spécialement à la sculpture. Sa pratique se concentre sur le rapport que peuvent entretenir les formes géométriques avec des éléments dont la provenance est autre (design, objet trouvé ou objet illusionniste). L'insertion d'œuvres dans différents contextes, autant en galerie qu'en milieu extérieur, fait aussi partie de sa démarche. Il est d'ailleurs l'un des membres fondateurs de l'événement annuel *Pique-Nique*, qui favorise l'intrusion d'interventions artistiques éphémères en contexte urbain.

- 3 PRÉFACE
- 4 MARIE-CLAUDE BOUTHILLIER
Créatures
du 27 août au 10 octobre 2004
Créatures : l'artiste et ses doubles
Essai de Jean-Philippe Uzel
- 7 HUMBERTO CHÁVEZ
Tiempo muerto
du 22 octobre au 2 décembre 2004
Le corps, la mort, la blessure du petit homme
Essai de Marie Carani
- 10 BRAD BUCKLEY
The Slaughterhouse Project : In media res
du 3 février au 6 mars 2005
Essai de Jacqueline Millner
- 14 LORELLA ABENAVOLI
Le Souffle de la Terre
du 18 mars au 24 avril 2005
Essai de John K. Grande
- 18 RESIDENCE STORY / THE ARTIST, THE SURVIVOR
Résidence *in situ* collective
du 30 mai au 12 juin 2005
L'Éloge de la fuite
Essai de Jacqueline Bouchard
- 21 CATHERINE PLAISANCE
Les Temples de rien
du 15 février au 18 mars 2005
Se faire du bien dans Les Temples de rien
Essai de Jacqueline Bouchard
- 24 LE CHANTIER
Série de six explorations sonores
du 27 août 2004 au 25 février 2006
Marcel et Goliath
Essai de Jocelyn Robert
- 28 BIOGRAPHIES

**la
chambre
blanche**

reposer sur votre index.

Attrapez la fourchette et le couteau, et retournez vos mains.

Jusqu'aux années 1840, les Américains et les Européens mangeaient de la viande avec la fourchette dans la main droite. Cependant, vers le milieu du XIX^e siècle, les Américains utilisèrent la fourchette de gauche à droite, d'une main à l'autre. Profiter du bon que vous avez en utilisant un excellent moyen d'identification de viande.