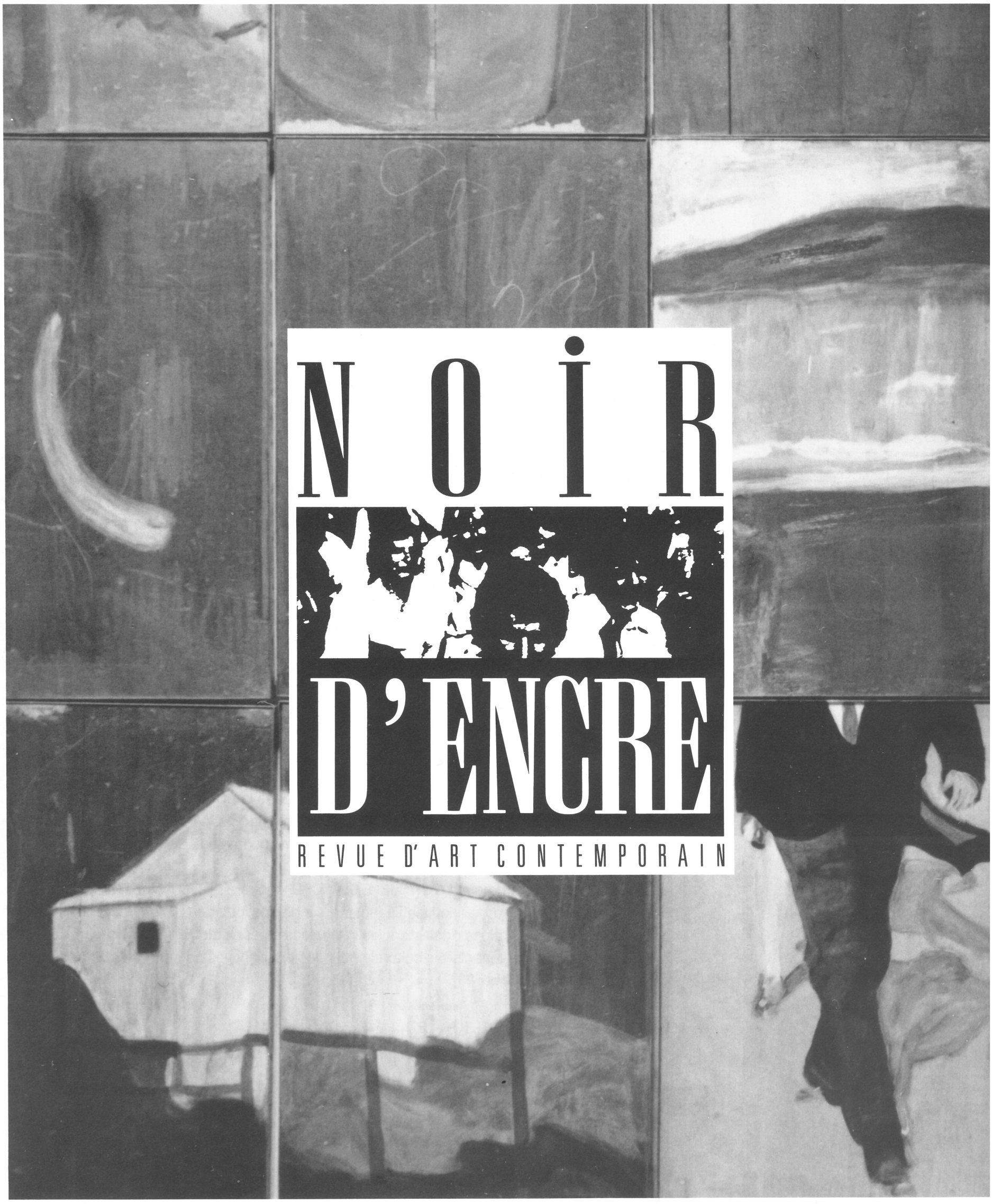
VOL. 1, no 1 • février, mars, avril, mai 1991 • 3 $

Le jardin de Paul Lacroix au Musée du Québec • De la performance

Le catalogue Mirabile Visu • Pierre Ozorak • Jocelyn Gasse • Michèle Lorrain • Peter Krausz • Gilles Girard • ment Danse 90

NOIR D'ENCRE

REVUE D'ART CONTEMPORAIN



NOIR D'ENCRE

VOL. 1, N° 1
Février, mars, avril, mai 1991

Direction
Daniel Béland et Lisanne Nadeau

Comité de rédaction
Daniel Béland
Richard Mill
Lisanne Nadeau

Conseil d'administration
Daniel Béland, Florent Cousineau,
Claude-Edgar Dalphond,
Carl Johnson, Lisanne Nadeau

Collaborateurs-trices
Daniel Béland, Pierre Hamelin, Carl Johnson,
Jean-Pierre Labiau, Jérôme Lapointe,
Danielle Meunier, Lisanne Nadeau,
Jocelyn Robert, Hélène Trépanier

Conception graphique
Kaléidoscope

Révision et correction d'épreuves
Guy Leclerc

Distribution
Diffusion Parallèle

Impression
Imprimerie La Renaissance inc.

Rédaction et administration
C.P. 3039, succ. St-Roch est
Québec, (Qc)
G1K 6X9
(418) 529-2715

Tarifs des abonnements
8 $ pour trois numéros.
Tarifs publicitaires disponibles sur demande.

La publication de **Noir d'Encre** est rendue possible grâce à un soutien financier du Bureau des Arts et de la Culture de la Ville de Québec, du ministère des Affaires culturelles du Québec et grâce au parrainage, technique et financier, de LA CHAMBRE BLANCHE, centre de production et de diffusion en art actuel.

La revue **Noir d'encre** est publiée trois fois par année, en février, juin et octobre.

Les opinions exprimées dans les articles publiés n'engagent que leur auteur-e.

Dépôt légal: 1er trimestre 1991
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
ISSN 1183-1138

Page couverture:
Michèle Lorrain, *L'Implacable* (vue partielle),
PHOTO: Ivan Binet.

L'art fait couler beaucoup d'encre. On a souvent l'impression que son champ est couvert et ratissé dans toutes ses directions, que ses moindres manifestations sont épiées, ses moindres modalités décortiquées. Pourtant, bien des secteurs restent à explorer, bien des approches à considérer...

Aussi, s'il nous faut énoncer une intention, une volonté liée à la production d'un nouveau périodique en art actuel à Québec, ce serait sur le simple constat qu'il y a encore beaucoup à dire et beaucoup à faire et qu'il nous paraît primordial de développer des rapports entre la production artistique d'ici et celle de l'extérieur. Cela, afin d'inscrire la vitalité du milieu québécois, de ses artistes, de ses centres d'artistes, de ses expositions et de ses diverses activités culturelles dans un contexte qui les actualisent.

Noir d'Encre est un périodique consacré principalement aux arts visuels actuels, bien qu'il offrira régulièrement des articles ou des chroniques sur divers sujets, que ce soit en musique, danse, littérature, théâtre, etc. Faisant appel à des collaborateurs-trices provenant de différents milieux (provinces et pays), **Noir d'Encre** s'inscrit dans un projet de mise en relief des différentes pratiques artistiques actuelles, d'ici et d'ailleurs, tout en demeurant attentif aux multiples façons de penser la chose artistique, ainsi qu'aux diverses manières de l'appréhender et de l'écrire.

Contre une certaine uniformité du regard critique, il faut admettre la pluralité des effets de l'œuvre et donc aussi de ses approches possibles. C'est-à-dire qu'il s'agit moins de mener une quête du Sens que d'entreprendre une investigation sur les effets d'un objet, en gardant à l'esprit que l'objet est irréductible à son discours.

La production d'un périodique demande l'implication et l'appui de plusieurs intervenants. Aussi, nous voulons remercier le Bureau des Arts et de la Culture de la Ville de Québec et le ministère des Affaires culturelles du Québec qui ont perçu l'intérêt que cette publication représentait pour la communauté culturelle québécoise et l'importance de son insertion dans la dynamique du milieu de l'art actuel. Cet appui financier qu'ils nous ont fourni par le biais de l'entente MAC/Ville, marque du coup une reconnaissance de la production artistique d'ici et, conséquemment, de l'intérêt capital de sa diffusion.

Nous tenons aussi à remercier LA CHAMBRE BLANCHE, centre de production et de diffusion en art actuel, de nous avoir offert un soutien financier et technique indispensable à la réalisation de la publication. Nous remercions également les institutions muséologique et universitaire, les galeristes, enseignants-tes et intervenants-tes culturels qui nous ont appuyés au cours de nos démarches pour la création de **Noir d'Encre**.

VILLE DE québec
Bureau des Arts et de la Culture

Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles

30 ND

Point de vue

Sur le débat national...

La communauté des arts visuels, comme la communauté artistique dans son ensemble, se tient étrangement éloignée des débats politiques qui marquent la scène québécoise actuelle. Où sont ces voix qui se faisaient entendre à tue-tête, de la révolution tranquille jusqu'au référendum? Du «Vous êtes pas écœurés...» à *Mon pays*, qui pavaient la voie au projet de société.

Même la Commission Bélanger-Campeau n'a laissé que très peu de place aux artistes (un seul siège). Le discours a changé de registre, on n'a pas assez marqué la vitalité et la différence québécoise dans le domaine de la création. Il s'agit d'une seule participation à un jury du Conseil des Arts du Canada ,par exemple, pour s'en rendre compte immédiatement. Et c'est cette base culturelle qui fonde la société.

Cette différence n'est pas assez soulignée, on n'entend que des discours économiques, pour lesquels tous les intervenants, sauf les politiciens, s'entendent: il y aura, après la séparation, une période très relativement difficile dans ce domaine, avec un réaménagement prévisible pour le mieux... Et dans les autres domaines aussi l'avenir est à nos portes. Il est enfin temps d'affirmer politiquement ce qui est affirmé culturellement, et de mettre tous les atouts dans notre jeu, de décider nous-mêmes de nos priorités, de nos moyens de production.

L'accession à l'indépendance dépend de notre seule volonté de déclarer cette unicité qui est la nôtre, de confirmer l'envol de la culture de notre pays, le Québec, et d'inscrire notre activité dans un contexte international, puisque nous sommes une nation. Il est temps d'entendre encore une fois un discours affectif, de parler de nos désirs, de nos aspirations, de reprendre le débat à un niveau essentiel, existentiel peut-être...

Richard Mill

La chronique Point de vue *est mise à la disposition de toute personne désirant émettre un commentaire sur un sujet d'intérêt culturel. Les opinions émises ne reflètent que la pensée de leur auteur-e.*

SOMMAIRE

Articles

Préliminaires à un jardin en pieds, le jardin de Paul Lacroix au Musée du Québec
Daniel Béland 4

Comme dansant seul, rencontre avec Gilles Girard
Pierre Hamelin 7

De la performance à la manœuvre
Entrevue de Noir d'Encre avec Alain-Martin Richard sur l'événement de l'automne organisé par les centres d'artistes de Québec 8

Vingt-huit pas et deux de côté autour d'un portrait allégorique de l'impossible consolation de la perte, du secret de notre peur, à propos d'une œuvre de Michèle Lorrain
Lisanne Nadeau 12

Peter Krausz: Le lieu de l'abîme
Carl Johnson 15

Musique

Pour des musiques qui n'en sont plus, le Festival de Musique Actuelle de Victoriaville
Jocelyn Robert 17

Danse

Événement Danse 90, compte-rendu d'une conférence de Paul-André Fortier
Hélène Trépanier 18

Lecture

Mirabile Visu, la photographie 150 ans après
Hélène Trépanier 14

Chroniques

Pænum Quotidianum de Pierre Ozorak, présenté à l'Œil de Poisson
Danielle Meunier 11

Œuvres récentes de Jocelyn Gasse, présentées à la Galerie d'Auteuil
Jean-Pierre Labiau 6

Notes sur Regart, l'événement *Iconoclaste*
Jérôme Lapointe 9

Point de vue

Sur le débat national...
Richard Mill 3

OBSCURE
729, Côte d'Abraham
Québec, Qc
G1R 1A2
742

Préliminaires à un jardin en pieds

Le jardin de Paul Lacroix au Musée du Québec

Daniel Béland

Paul Lacroix, *Entre murs et nuages* (vue partielle du jardin), bois et pierre, 1990 • PHOTO: Ivan Binet

Au printemps 1991, le public sera invité à parcourir les nouveaux aménagements du Musée du Québec. Au cours de sa promenade autour du Musée, pour en découvrir les aménagements architecturaux, il est fort possible que le visiteur se retrouve — s'il ne l'a pas aperçu de l'intérieur — dans un lieu étrange: une petite enceinte formée par les murs du Musée où seront rassemblés de curieux objets. Peut-être pensera-t-il qu'il s'agit d'un site archéologique découvert par les entrepreneurs au cours de leurs travaux. Il se demandera si ces immenses chevilles de bois alignées sont les seuls vestiges d'une construction disparue. Si ces pieds gigantesques sur le sol sont tout ce qui reste d'un colosse en ruine dont on appréhende la démesure. Et encore, si ces pieds formés d'assemblages de pierres et de pièces de bois sont les derniers témoins d'un ancien culte aux pieds... Une civilisation passée aurait-elle confondu l'objet sacré et l'objet fétiche?

On s'en doute bien, l'explication de la présence de ces objets en ce lieu sera beaucoup plus simple. Mais les problématiques qu'ils soulèvent n'en sont pas moins absolument fascinantes. Chaque année, à compter de sa réouverture, le Musée du Québec mettra à la disposition d'un artiste un espace paysagé où il pourra intervenir et créer une oeuvre *in situ*. Au printemps 1991, c'est l'artiste Paul Lacroix qui inaugurera ce jardin en y installant ses sculptures. J'ai eu l'occasion de voir sur le terrain de l'artiste, l'amorce de ce qui sera transplanté au Musée. Comme il s'agit d'un travail en cours, l'inventaire fait ici est partiel et approximatif. Il ne marque qu'un moment dans l'élaboration du travail:

Des chevilles en cèdre argenté qui feront près de deux mètres. De grands pieds de granite aux orteils palmés. Une allée de chaussures aux talons aiguilles. Des plantes de pieds en bois aux orteils de pierre qui, au cours de l'été, seront envahies par les herbes. Une jambe (?) disloquée en forme de triangles aux articulations boulonnées. [1]

Depuis quelques années, Paul Lacroix compose des pieds ou ce qui les enveloppe, des chaussures. Il les fabrique en assemblant des éléments trouvés dans la nature (pièces de bois et pierres), récupérés de l'industrie (granite, bois, formes à chaussures), ou encore, achetés *ready made* (talons aiguilles). Toutefois, ici, pas d'opposition nature/culture; il ne s'agit pas de poser la dualité du produit de la nature avec celui de la culture, pas plus que de métaphoriser naïvement sur l'enserrement de la nature (pied) dans la culture (chaussure). Au contraire, Paul Lacroix aime à brouiller l'ordre des choses. Les éléments prélevés sur la nature se mêlent à ceux de l'industrie, et les éléments de la nature peuvent servir à composer une forme culturelle, comme une chaussure à talon aiguille. Inversement, des formes empruntées à l'industrie peuvent devenir des analogies du pied. Les règnes minéral, végétal et animal se trouvent également confondus alors que le végétal et le minéral deviennent animal, que l'inanimé prend l'aspect de l'animé, que l'inertie devient métaphore du mouvement.

La nature et la culture se mêlent dans le processus où l'une et l'autre sont utilisées pour donner formes aux pieds. De sorte que peuvent se juxtaposer la pièce de bois fendue, écorchée par les intempéries, adoucie, arrondie par le vent et l'eau, et le morceau de bois taillé, poli, sablé par l'industrie. Ainsi se confondent les ordres du millénaire et de l'immédiat, du hasard et du programme, du vestige et du surplus.

Pourtant, le travail ne se construit pas dans l'arbitraire. Paul Lacroix procède à une classification par analogie formelle. Ainsi, tel ensemble de pierres soigneusement ajustées les unes aux autres composeront les doigts de pied; telle pièce de bois deviendra le cou-de-pied; telle autre possédera la courbe de la cheville; ailleurs, une simple tranche dans la pierre fera émerger la plante d'un pied. Le tout s'organise comme l'articulation du pied, chaque pierre, chaque pièce de bois fonctionnant en corrélation. C'est la réunion de ces éléments qui, par dérivation, produira l'analogie sémantique [2].

Pour fonder une classification, il convient de mettre en place les facteurs qui constitueront l'évidence et la solidité de la juxtaposition et d'établir l'élément connecteur qui rendra possible la rencontre. Chez Paul Lacroix, généralement, c'est la similitude, l'*annomination d'images* (Barthes), c'est-à-dire l'évocation d'une chose par une autre, qui a même forme, qui sert de critère, d'assise à la classification. C'est aussi à travers la médiation du regard qu'elle peut se constituer et prendre forme. Le regard devient le point de rencontre, le lien qui rend possible l'articulation de toute la série, c'est le regard agissant en tant que point de conjonction, comme la stupéfiante rencontre sur la table d'opération du parapluie et de la machine à coudre qu'un simple «et» vient sceller. L'art comme champ d'opération de formes du savoir est le connecteur qui rend possible la rencontre de ces éléments.

Le travail de Paul Lacroix met à jour, implicitement, les modalités de l'ordre. L'ordre:

[...] c'est à la fois ce qui se donne dans les choses comme leur loi intérieure, le réseau secret selon lequel elles se regardent en quelque sorte les unes les autres et ce qui n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention, d'un langage; et c'est seulement dans les cases blanches de ce quadrillage qu'il se manifeste en profondeur comme déjà là, attendant en silence le moment d'être énoncé.[3]

Face à un ordre des choses préétabli, le travail consisterait en un exercice de dévoilement qui permettrait de mettre à jour la cohérence latente des choses et le circuit mystérieux de leur communication. Le travail de Paul Lacroix, au contraire, semble indiquer que l'ordre des choses répond à des motivations extérieures et à des conventions sur la base desquelles s'opèrent des découpages, des regroupements et conséquemment des exclusions. C'est donc dire que les choses ne se regardent pas entre elles, c'est le regard de l'autre qui perçoit entre elles les liens, comme les différences.

Si, comme le dit Barthes, tout savoir est lié à un ordre classificateur, modifier ses règles en produisant différents types de connexions et en instaurant des bases inédites de juxtaposition, revient non seulement à bouleverser les catégories, mais à créer de nouveaux ordres de répartitions qui participent à modifier notre appréhension, voire notre compréhension des choses.

À ce titre, on se rappellera ce dénombrement emprunté à Borges qui ouvre *Les mots et les choses* de Foucault. Selon

une certaine encyclopédie chinoise, les animaux se divisent en: a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, [...].[4]

Cette taxinomie débridée qui, semble-t-il, n'obéit à aucune règle précise, passant du général au particulier, de l'animé à l'inanimé, du réel à l'imaginaire, il serait tentant de la reprendre encore ici pour les pieds, selon qu'ils se partagent en :

a) appartenant à Paul Lacroix,
b) déformés, c) qui sont sur les talons,
d) qui n'ont pas d'odeur, e) démesurés,
f) dessinés, g) appartenant à l'arbre,
h) qui n'ont pas de jambes, i) dissemblables, j) fossilisés, k) qui ne trouvent pas chaussures...

Il faut donc chercher d'autres lieux où il serait possible de penser ces taxinomies anomales, d'autres espaces que ceux des ordres de la représentation, de l'histoire, de l'anthropologie. Les tropes ou les figures de rhétorique sont aptes à produire des failles dans l'ordre apparent des choses qui les soustrait à la convention de leur code.

Ainsi, on peut faire jouer la métaphore non pas en fonction d'une équivalence, disons de nature, mais de faire. C'est selon un constat d'affinités formelles que

Paul Lacroix, *Entre murs et nuages* (détail), bois, 1,52 m x 2,45 m, 1990 • PHOTO: Ivan Binet

les matériaux seront utilisés (rhétorique de la forme dont Arcimboldo est peut-être l'exemple le plus frappant). Chez Lacroix, ce sont les éléments qui lui font signe en fonction de leur possible insertion dans le processus d'une nouvelle organisation ou mise en ordre de l'objet, en l'occurrence ici le pied. Mais une chose, comme un signifiant, peut quelquefois offrir plusieurs alternatives sémantiques. En manipulant les pièces de bois et les pierres sous tous leurs angles et en multipliant les juxtapositions possibles, on peut créer une quantité inouïe de possibilités référentielles. Les choses acquièrent ainsi un potentiel de signifiance, qui est activé dans le processus de leur manipulation et de leur association.

Quelquefois on a le sentiment que Lacroix fabrique des indices, mais curieusement, ce ne sont pas des indices qui renvoient à leur cause. Ce sont plutôt de faux indices, de faux témoins qui, non sans ironie peut-être (pensons à l'aspect monumental des chaussures à talons aiguilles), rappellent les fausses ruines construites dans les jardins français du XVIIIe siècle. Fausses ruines qui participaient à exalter les «beaux» sentiments:

Le maître et le créateur de cette superbe solitude y a même fait construire des ruines, des temples et d'anciens édifices, et les temps ainsi que les lieux y sont rassemblés avec une magnificence plus qu'humaine. [5]

Par ailleurs, les ruines pouvaient provoquer un apitoiement existentiel:

Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde! Je marche entre deux éternités. [...] Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière; et je ne veux pas mourir!... Un torrent entraîne les nations les unes sur les autres au fond d'un abîme commun; moi, moi seul, je prétends m'arrêter sur le bord et fendre le flot qui coule à mes côtés! [6]

Les pièces de Paul Lacroix, en partie fabriquées de matériaux façonnés par le temps, ou encore composées de sorte qu'elles paraissent avoir été laissées sur place, abandonnées, prennent valeur d'indice. Mais ce sont des traces en quelque sorte sans auteur. Il aurait été effacé par le temps ou plutôt seul semble persister la trace du temps. Le pied lui-même ne constitue pas un indice, ce serait plutôt son empreinte qui en serait un, ou encore les éléments trouvés, récupérés ou achetés qui prennent valeur d'indices. Ou si le pied fonctionne comme indice de la trace, il est indice d'indice, trace de la trace. En procédant à sa mise en abîme, la trace ferait retour sur elle-même et indiquerait qu'avant de faire signe qu'il y a eu là quelque chose, elle est présence du vide. Ce n'est pas simplement le nostalgique «il y a eu», c'est l'implacable «il n'y a plus». Pourtant on ne sent rien de pathétique ni de contemplatif dans le travail de Paul Lacroix, pas d'oraison de la finitude, pas de célébration de la finalité.

Cela est en partie dû à l'effet de répétition du même sujet qui sacrifie l'originalité du thème et abandonne le caractère expressif du style. Lacroix dispose les pièces avec un minimum de manipulation et d'intervention, sinon avec une économie de moyens qui eux-mêmes se confondent avec leur objet (quelquefois de petites touches de peinture qui s'imprègnent dans la pierre tracent les ongles d'un pied). Souvent les paires de pieds sont construites en utilisant des pièces de bois ou des pierres qui ont la même origine, de façon à ce que les assemblages produisent une apparente symétrie et annulent l'aspect forcé qu'auraient des assemblages trop hétéroclites. D'autres fois, les sillons que la machinerie industrielle trace sur l'envers des plaques de granite, pour en faciliter la taille, suffisent à suggérer les doigts de pied. Le pied lui-même peut devenir de plus en plus abstrait, quelques indices, quelques formes, à peine quelques traces, une coupe en oblique à la jonction de deux grandes plaques de granite suffisent, une fois les deux pièces ajustées, à évoquer le pied et la cheville.

De sorte que, me disait Paul Lacroix, il avait le sentiment que les choses finissaient par se placer d'elles-mêmes, non pas parce qu'elles obéissent à une nécessité intrinsèque, un ordre inhérent à leur nature, mais bien plus, dirait-on, à la manière dont les tamis dans *Le Grand Verre* de Duchamp finirent par recevoir leur coloration de la poussière qui s'y était déposée pendant plusieurs mois [7]. Cela tient à une certaine dose de hasard, de concours de circonstances, de patience, et à la capacité à saisir l'opportunité, le rendez-vous. Saisir l'occasion fugace de pouvoir faire tourner l'Ordre des choses et en produire, pour un moment, un nouvel, voilà qui rappelle la

façon dont les grecs anciens définissaient ce type particulier d'intelligence qu'ils appelaient la ruse. Loin de servir La Fin des choses, elle cherche plutôt des moyens qui permettront d'ouvrir des voies nouvelles pour arriver à ses fins, à ses résultats, à produire ses effets en brouillant et les traces et leur cause.

Le jardin peut apparaître comme représentation synthétique d'un ordre du monde, que ce soit par son caractère géométrique (jardin français) ou son aspect naturel (jardin anglais). Mais cet été, dans le jardin du Musée, où seront rassemblés tous ces pieds, le spectateur sera face à une curieuse collection et à un bien étrange ordre des choses. Une fois les premières interrogations passées, d'autres questions surgiront, à savoir: quel étrange déplacement ont dû subir ces éléments anodins empruntés à la nature et à l'industrie, pour qu'ils m'apparaissent ici de façon aussi singulière? À quelle classe de choses, à quel ordre de la connaissance appartiennent les objets d'art? Et quels sont les possibles modes d'existence de ces objets?

Paul Lacroix vit et travaille à Québec.

Notes

(1) Parmi les dénombrements étonnants que l'on a faits des composantes de certains jardins, on retrouve dans l'*Encyclopædia Universalis* celui-ci, de Alexander Pope: «Un Adam et Ève en if. Adam un peu abîmé par la chute de l'arbre de la Connaissance lors de la grande tourmente. Ève et le serpent, florissants. Une tour de Babel inachevée. Un Saint-Georges en buis, son bras encore trop court, mais sera en mesure de traverser le dragon au printemps prochain.» Le surréalisme du texte se dissipe pourtant lorsque le contexte de son énonciation est connu. Pope, en 1713, ironisait sur les jardins anglais qui, imitant la géométrie des jardins français, présentaient des buissons aux formes humaines, animales, etc.

(2) L'analogie, selon Saussure, est un procédé qui produit le passage d'un type d'organisation à un autre. Par ailleurs, les grammairiens de l'antiquité qui cherchaient à établir une régularité — dite analogie — dans le langage, estimaient que c'est parce que chaque signe isolé est absolument arbitraire que l'homme, par besoin de motivation (justification), est amené à constituer, par dérivation, des classes de signes où règne seulement un arbitraire relatif en raison d'un contenu sémantique analogue. Ainsi, chaque signe constituant d'une catégorie reçoit en quelque sorte sa motivation des autres signes appartenant à l'ensemble. Notons, par ailleurs, que chaque signe devient à la fois constituant et constitutif de la catégorie auquel il appartient.

(3) Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p.11.

(4) Ibid, p. 7

(5) Rousseau, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Garnier, 1963, p.458.

(6) Diderot, Denis, cité par Jean Starobinsky, *L'invention de la liberté*, Skira, 1987, p.183.

(7) Duchamp n'allait pas manquer de saisir l'occasion, par cet *Élevage de poussière*, de dépoussiérer quelque peu les techniques traditionnelles de la peinture.

c h r o n i q u e

1,15 m x 1,45 m, 1990 • PHOTO: Jocelyn Gasse

Jocelyn Gasse, *Composition #133*, huile sur toile,

Œuvres récentes de Jocelyn Gasse

à la Galerie d'Auteuil

du 4 au 28 novembre 1990

Ouverte depuis l'été 1986, la Galerie d'Auteuil mettait un terme à ses activités en proposant, du 4 au 28 novembre dernier, une exposition consacrée aux travaux les plus récents de l'artiste québécois Jocelyn Gasse. Rappelons que cette galerie de l'avenue Maguire à Sillery, située originellement rue d'Auteuil à Québec, était la concrétisation d'un projet de deux étudiants en histoire de l'art de l'Université Laval. Depuis quatre ans, par leur intermédiaire, de nombreuses expositions ont été présentées dont plusieurs permirent au public d'avoir un premier contact avec le travail de jeunes artistes.

Une dizaine de tableaux intitulés *Compositions*, dont sept étaient exposés dans l'espace principal de la galerie, ainsi que quelques pochades constituaient cet accrochage.

Dans ses *Compositions*, Jocelyn Gasse poursuit son exploration du thème des éléments. Le plus souvent, l'air, l'eau, la terre et le feu y sont présentés dans l'expression de leur puissance incontrôlable. Ainsi, ses peintures nous transportent-elles au milieu de cratères volcaniques parmi des coulées de lave et des roches incandescentes, au bord de gouffres à la profondeur incommensurable ou encore dans des paysages fantastiques animés par de violentes tempêtes. L'artiste nous fait partager sa fascination pour les éléments en nous les présentant dans le paroxysme de leur déchaînement. À de très rares moments surviennent des accalmies.

Commençant son travail par l'exécution de petits formats sur masonite — études en vue de projets aux dimensions plus importantes — Jocelyn Gasse peint des œuvres dont le format peut atteindre trois mètres sur quatre. Les huiles sur toile exposées à la Galerie d'Auteuil étaient cependant de dimensions plus modestes. Sa technique fait que le tableau est réalisé en une seule séance; on y retrouve rarement des retouches ou des repentirs. Les effets de lumière sont obtenus par essuyage: en frottant la mince couche picturale, il atteint le fond même de la toile, ce qui provoque dans certains cas une luminosité intense. Sa palette rappelle celle des peintres romantiques du XIXe siècle; sa touche vive et énergique simule l'effet de fulgurance, accentuant ainsi l'expression de la puissance foudroyante des forces naturelles.

Les *Compositions* se situent dans la continuité de celles qui avaient été présentées à la galerie Optica il y a maintenant deux ans. Par contre, on ne retrouve plus les éléments architecturaux qui caractérisent ces œuvres. Cette nouvelle option ne correspond pas, selon l'artiste, à un abandon radical du cadre architectural initial, mais elle souligne plutôt son intérêt actuel à travailler la surface picturale.

Jocelyn Gasse affirme s'être peu à peu détaché de l'approche formaliste qu'il avait adoptée à ses débuts, s'affichant aujourd'hui fort loin d'elle. Il explique sa démarche — qu'il considère à contre-courant — comme une volonté de se démarquer de ce qu'il perçoit comme une «pseudo avant-garde». Toujours selon l'artiste, cette dernière imposerait un caractère normatif à l'art. L'art actuel se trouverait ainsi marqué par une forme de conformisme qui a pour effet d'entraîner les artistes à proposer une production attendue par le système.

Jocelyn Gasse ne s'estime pas en total désaccord avec les tendances de l'art actuel et son travail ne se veut pas un manifeste. Il demeure parfaitement lucide et conscient de s'exposer à la critique par sa prise de position. Par son travail, l'artiste affirme tout simplement son désir de dépasser les contraintes qu'il ressent et sa volonté d'autonomie.

Jean-Pierre Labiau

Comme dansant seul

Rencontre avec Gilles Girard

pierre hamelin

Outre que ses pièces d'un esthétisme si singulier savent souvent nous émouvoir, Gilles Girard a une production qui inquiète, provoque, pose des questions aux réponses inaccessibles, entre en résonnance avec nos ombres. Peut-être est-ce pour ces raisons, peut-être à cause de sa réticence à s'expliquer, qu'on a tendance à l'inventer d'une façon qui ne coïncide que peu ou pas avec celui que j'ai rencontré, toutes histoires entendues à son sujet s'avérant inexactes sinon fausses. Bien sûr, il y a cette approche réductrice consistant à le décrire comme celui qui travaille avec des carcasses, ramenant ses propositions à leur élément le plus spectaculaire. Reste que ces éléments organiques n'occupent souvent qu'un pourcentage infime de l'oeuvre — il arrive même qu'il s'agisse sans qu'on s'en doute de moulages — et sont utilisés au même titre que des matériaux d'origine plus triviale: je dirais qu'il considère toutes formes égales et ne prenant leur sens que lorsque nécessaires. L'utilisation de matériaux d'origine animale, qui en était à son sommet lorsqu'eut lieu son exposition individuelle à Obscure en 1985, depuis lors, décline, ce dont on se sera ou non rendu compte en voyant ses travaux récents, au même endroit, en septembre dernier. Mentionnons en passant qu'il utilise entre autres matériaux une quantité industrielle de bas-culottes rigidifiés au latex. Et plusieurs affirmations tendent à mythifier l'artiste: par exemple qu'il chasse lui-même toutes ces bêtes alors que plusieurs proviennent des restants d'un club de trappeurs local, qu'il possède trois immenses congélateurs alors qu'il n'en a qu'un qui n'a rien d'immense, et des histoires vraies, plus troublantes que ces exagérations, comme celle de cet individu qui avait entrepris des démarches légales afin que l'artiste puisse disposer de son corps à sa guise, en tant que matériau, après son décès. Ce qui le laissa froid.

D'abord ailes de mouches arrachées, puis fascination pour les insectes, leurs qualités esthétiques. «Quand j'avais deux, trois, quatre ans, j'ai vu des images de Bosch, de Breughel, je me retrouvais là-dedans, dans la folie des poissons, des corps traversés par des branches. Les monstres, ça dépend de quel bord on se place. Est-ce qu'un mongolien est un monstre? C'est une entité en soi. C'est un monstre par rapport à nous, si on se considère comme l'exemple parfait. Ce qui dérange est monstrueux. Une araignée, est-ce que c'est monstrueux ou magnifiquement beau? Moi, j'opte pour le magnifiquement beau. »

Débuts plutôt formalistes à chercher la structure, le squelette, à ne garder que les coutures des salopettes et à débourrer des chaises. Puis collection de crânes, d'ailes et de pattes pour leur beauté propre, curiosité scientifique pour la momification, l'intégration artistique de poils, plumes et coquilles; ensuite vinrent les restes et les os, cette dernière mémoire.

Mise au travail comme dansant seul, essayant sans autre intention de s'atteindre; constructions primaires, dérapage incontrôlé «(...) souvent de façon brusque: tu fais un lien en allant chercher quelque chose, et tu oublies ce que tu allais chercher». Approche instinctive, cascade de signes et charge émotive s'exprimant dans l'illogisme. «Quand je fais quelque chose, il n'y a pas de lois, pas de sens ou de morale qui me dirige, pas d'acharnement à détruire. Les pièces naissent presque d'elles-mêmes.» «(...) le plaisir d'inquiéter n'est pas systématique, sauf que mes pièces sont presque toujours inquiétantes, à cause de ma nature... ça peut porter plusieurs noms, moi j'appelle ça des choses chargées.» Impertinence issue d'un respect des pulsions profondes, la provocation comme une conséquence de la vigueur avec son cortège d'innocences. Dans un deuxième temps interviennent les connaissances, le travail sur les subtilités des positionnements et des passages. Et c'est comme si, épuisant l'émotion qui l'avait fait naître, chaque pièce était finale. L'art non seulement comme discipline mais aussi comme cérémonie où certaines forces intérieures s'expriment par échappées, où céder aux pièges de la facilité pourrait se retourner contre soi.

Lisant ces pièces et s'y enlisant, il arrive qu'on ressente un sentiment d'obscénité qui résiste mal à l'analyse: «(...) un orifice c'est un orifice, je trouve que ça ressemble bien plus à certaines fleurs ou éléments marins qu'à quoi que ce soit d'autre: on ne trouve rien qui ressemble à ça au niveau sexuel. À partir du moment où il y a un trou souple quelque part...» D'autres fois, comme face à la pièce *Balai*, nous devons tant bien que mal nous rendre à l'évidence: «(...) l'extrémité de pénis, pourquoi? ç'aurait pu être n'importe quoi, j'avais un moulage qui traînait là, de la bonne grosseur. J'aurais mis un pouce, personne n'aurait rien dit; j'aurais mis un gros orteil, tout le monde aurait ri, parce que c'est un gros orteil; je mets une extrémité de pénis, personne n'ose en parler, on chuchote. C'est spécial. Autant qu'une queue de sanglier, un balai est un élément graphique composé de lignes; parce qu'il y a une queue, tout de suite on va se mettre à rire, pas parce que c'est une queue, mais parce que ça fait penser à ce qu'il ne faut pas dire, le sale petit secret...»

J'ai voulu savoir, allez savoir pourquoi, s'il avait déjà eu des problèmes de censure. «Jamais, sauf que des fois on a trouvé mon langage un peu cru. Entre autres à une exposition de groupe, chez André Bécot à Québec en 1980. J'avais pris une fenêtre dans laquelle il y avait une division en croix: quatre carreaux, dont un était cassé. Dans cet espace, j'avais crucifié un rat musqué que j'avais trappé, fait sécher, fumé. L'idée de la crucifixion n'a pas été recherchée: les pattes étirées faisaient exactement les dimensions de la largeur du carreau cassé. Donc je l'ai suspendu là, dans l'espace libre, avec la queue qui était repliée, et là le titre a joué beaucoup. C'est un rat crucifié, le monde était capable de reconnaître que c'est un rat, mais personne n'était capable de s'apercevoir qu'il s'agissait d'un rat musqué. Alors j'ai appelé ça *Henri* — sur la croix c'était inscrit "Inri" — et entre guillemets, en dessous: "Christ de fou". Ça n'a comme pas passé, ç'a été mal pris, mais c'est resté là.» Et d'autres fois: «(...) à la SAW Gallery, j'ai eu des commentaires absolument extraordinaires, dans le genre "représente-toi pas ici parce qu'on va te faire la job, tu devrais être enfermé" et d'autres complètement opposés: "c'est génial, oui c'est beau, tu dénonces la cruauté faite aux animaux". D'un bord, on trouve ça cruel, de l'autre, félicitations, tu dénonces la cruauté...» Ainsi réagit-on à sa mesure devant cette table des matières de l'inconscience, devant cette mise à jour de nos ténèbres organiques, cette sale équation de mucus, de cartilages, de concrétions calcaires et j'en passe, d'une complexité aussi trouble que magnifique qui est notre somme, qui est et n'est que ce que nous sommes.

Gilles Girard, *Balai*, corne, casque, masque, balai et mousse, 1990

• PHOTO: François Bergeron

Gilles Girard vit et travaille à Matane. Il compte à son actif plus d'une quinzaine de projets d'intégration à l'architecture (1%).

De la performance à la manœuvre

Noir d'Encre rencontre Alain-Martin Richard

La Première Biennale d'art actuel de Québec *s'est tenue du 18 octobre au 30 novembre 1990. Placée sous le thème «De la performance à la manœuvre», elle présentait une multitude de manifestations artistiques dans les différents centres d'artistes de la ville. Fruit de l'initiative du Lieu et coordonné par la corporation* Mirabile Visu, *l'événement a permis de voir les productions de nombreux artistes du Québec, du Canada, des États-Unis et de l'Europe.* Noir d'Encre *a rencontré Alain-Martin Richard du collectif Inter/Le Lieu afin qu'il nous parle de l'origine, de l'organisation et de l'impact de l'événement.*

Alain Snyers, *Rien à dire*, manœuvre réalisée le 3 décembre 1990 au Mail St-Roch dans le cadre de sa «quête de presque rien» • PHOTO: François Bergeron

Noir d'Encre:
En commençant, peut-être pourriez-vous nous parler des origines du projet *Manœuvre*, de son organisation, enfin de ceux qui en ont assuré la coordination.

Alain-Martin Richard
Si on parle de l'ensemble de la biennale, le projet *Manœuvre* a été mis en branle par le collectif Inter/Le Lieu, suite à notre dernier festival organisé en 1988. Nous avions fait un *post-mortem* de ce festival et nous nous étions demandé où menait la performance et quelles en étaient les limites. La performance devient de plus en plus un événement de salle, donc de l'ordre du spectaculaire ou de la présentation frontale de l'action des artistes. Suite à cela, nous nous sommes dit qu'il était essentiel de déborder sur autre chose. Nous avons cheminé là-dessus et nous sommes arrivés au concept de *manœuvre* qui était une espèce d'ouverture sur la ville, une pratique différente. À ce moment, nous avons approché les autres centres par le biais de l'organisme *Mirabile Visu* pour leur demander s'ils étaient intéressés au projet. Finalement, tous les centres ont décidé de participer. Ce qui a donné naissance à la première biennale.

La coordination globale était la responsabilité d'Inter/Le Lieu; Richard Martel, Pierre Monat et moi-même avons approfondi le concept *manœuvre*, ensuite, c'est devenu une organisation de *Mirabile Visu*.

N. d'E.:
En ce qui a trait aux centres d'artistes, comment s'est effectuée leur intégration au projet, et pourquoi avoir fait appel à leur participation?

A.-M. R.:
C'est dans le cadre de l'événement majeur qui a commencé à se produire l'an dernier, et dont le premier essai a été *Mirabile Visu; La photographie 150 ans après*. Suite à cela, il s'est manifesté dans la région une espèce de désir, autant de la part de la municipalité que du ministère des Affaires culturelles, de produire à Québec un événement majeur annuel.

Donc, nous étions à la fois heureux de l'événement sur le 150e anniversaire de la photographie et piégés par les organismes tant municipaux que provinciaux. Au municipal, nous savions que ça faisait plusieurs années qu'ils avaient le goût d'un événement majeur. À partir de ce moment, nous nous sommes dit: ça fait huit ans que nous organisons des festivals, pourquoi ne pas démarrer ce qui deviendrait la première biennale en arts actuels? Nous avions un concept de travail à proposer, qui pouvait s'intégrer à l'activité majeure que, de toute façon, nous aurions été obligés d'organiser. Obligés... presque obligés, si vous connaissez les tenants et les aboutissants des ententes entre le MAC et la Ville de Québec qui tiennent à avoir un événement en arts visuels à l'automne. Donc, nous nous sommes dit : pourquoi ne pas mettre, une fois de plus, nos énergies ensemble et travailler à partir de ce concept? Ça nous permettait de jumeler un concept à une stratégie de développement par rapport aux centres de la région. Quant aux autres centres, ça faisait aussi leur affaire de s'impliquer, bien que certains d'entre eux n'aient pas participé parce que, justement, ils ne se sentaient pas à l'aise dans ce type de concept. Si je pense à l'Atelier de Réalisations Graphiques, par exemple, qui avait été aussi approché au début, le concept leur plaisait plus ou moins, ils ne voyaient pas tellement comment ils pouvaient se situer à l'intérieur du projet. Donc, ils n'ont pas fait partie de ce *Mirabile Visu*.

N. d'E.:
Du moment où les organismes subventionneurs insistent, dans les termes des demandes de subvention, sur la nécessité, pour les centres, de se doter d'une spécificité, et du moment où les centres, consciemment ou inconsciemment, en viennent à adopter ce même discours et à revendiquer l'exclusivité de certaines pratiques artistiques, est-ce que des événements du type de *Manœuvre* ne tendent pas à remettre en question ces définitions et ces frontières?

A.-M. R.:
C'est évident que nous avons fait une démarche, comme tous les centres ont été obligés de le faire, particulièrement au fédéral, si c'est à cela que vous faites allusion, où le Conseil des Arts nous a dit: «écoutez, *branchez-vous*, donnez-nous une politique claire, manifestez vos intérêts particuliers et dites-nous dans quelle optique de travail vous voulez fonctionner», etc. D'autre part, et ça, c'est peut-être particulier à la région de Québec, vous savez comme moi qu'il y a eu un changement à la mairie. Il y avait des désirs, des velléités de mettre enfin sur pied, à notre demande et à la demande des artistes de la région, une sorte de mini Conseil des arts de la Ville de Québec, ou un organisme analogue, qui ferait qu'enfin, il n'y aurait pas que des activités socio-culturelles dans la région, mais aussi de l'art. À cet égard, je trouve que nous sommes peut-être, comme vous le mentionnez, effectivement en train de nous faire piéger. Ça fait partie de l'immense schizophrénie dans laquelle les groupes du Québec travaillent depuis toujours. Les demandes, les contraintes, les désirs du CAC ne correspondent absolument pas à ceux du MAC, c'est même souvent contradictoire. Ce qui est reconnu comme un groupe à Ottawa, ça ne fonctionne pas à Québec, c'est une autre définition, etc. Ainsi, c'est évident que la Ville, en nous forçant presque la main pour que nous organisions annuellement un événement majeur, si on veut avoir des sous, fait en sorte, peut-être pas de niveler, mais en tout cas de remettre sérieusement en cause les aptitudes ou les capacités de chacun de pouvoir ou non fonctionner dans le cadre d'un événement donné. C'est évident que dans le cas du 150e anniversaire de la photographie, ça allait très bien, c'était à la fois relativement neutre et ouvert pour que chacun puisse fonctionner. Pour la biennale, ça s'est aussi présenté de cette façon, sauf que, comme je l'ai dit, certains centre se sont retirés. Peut-être l'an prochain, si un autre centre arrive avec un projet d'événemen majeur, il y aura en alternance une biennale et un événement dit *majeur* auxquels participeraient les autres galeries (la Galerie du Musée, éventuellement le Musée lui-même, etc.) comme dans le cas de l'événement sur la photographie. C'est donc dire qu'on est effective ment en train de «se faire organiser» en ce qui concerne les événements majeurs. Et ce n'e pas pour rien que nous, comme centre, on organise déjà un autre festival pour le mois de juin, parce que nous voulons absolument nous démarquer. Le même phénomène se produ en ce qui concerne, par exemple, les locaux. La Ville ne cesse de parler depuis deux ans d nous installer tous dans un même édifice, qui serait Dominion Corset ou F.-X. Drolet... M qu'est-ce que ça donne de mettre tous les centres dans une même bâtisse alors qu'à Montréal ils ont vécu l'expérience et que c'est presque une catastrophe? La Ville de Québec voudrait nous imposer la même chose. Là, c'est évident qu'autant ils veulent aider les arts autant ils semblent vouloir utiliser ce que j'appelle des *techniques d'enferrer l'art*, c'est-à dire organiser des superstructures ou des infrastructures statiques, institutionnelles, tellement fortes que nous nous y trouvons piégés.

N. d'E.:
Pour revenir à l'événement *De la performance à la manœuvre* comment définissez-vous l manœuvre par rapport à la performance, ou encore le passage qui mène de l'une à l'autre?

A.-M. R.:
Le passage de l'une à l'autre n'est pas uniquement formel, comme on pourrait être tenté d le croire. Il y a d'abord, bien sûr, un aspect formel à cela, la performance étant de plus en plus encodée, en ce sens que les outils, les approches ou les matériaux de la performance sont relativement connus, sont relativement redondants depuis une dizaine d'années, que soit ici, en Europe, ou ailleurs. L'autre aspect, qui est de plus en plus dominant dans la performance, c'est l'approche frontale. Peut-être pas comme celle du théâtre, parce qu'il y d'autres aspects dans la performance qui ne sont pas théâtraux, mais il y a tout de même u aspect qui est plus théâtral, plus organisé, plus codifié, par rapport à la scène versus un public, versus l'auditoire. C'est-à-dire que dans la performance, tu as un public qui se ren dans les lieux où la performance se déroule, que ce soit dans un musée, que ce soit dans u cinéma loué ou ailleurs, mais c'est un lieu reconnu. Il y a donc tout le schéma artistique q se retrouve finalement présent dans la performance. Par ailleurs, il existe, depuis au moins début des années 80 au Québec, une pratique qui est peut-être moins systématique, mais q

a eu lieu partout et qui est davantage de l'ordre de ce qu'on peut appeler la *manœuvre*. C'est-à-dire un type d'action «performative» qui se situe dans les marges de ce qui peut être organisé ou encodé et qui se déroule non plus dans les lieux d'art mais ailleurs. C'est aussi une façon d'envahir l'espace social, ou urbain, ça peut même être à la campagne, si je pense à des manœuvres immenses comme *Terre Tisse* de Jean-Yves Fréchette, qui joue dans un milieu social différent, mais qui est tout de même un milieu social et non seulement un «milieu» artistique.

Dans la performance comme dans la manœuvre, il y a une attitude de questionnement. Je pense que, dans les deux cas, c'est l'intervention qui prime, sauf que j'ai l'impression que la manœuvre comme elle a été pratiquée, du moins dans ce festival, est une intervention de type interactif beaucoup plus forte, et souvent, elle n'est pas présentée comme un geste d'art, elle est donc subreptice, elle arrive à l'improviste, ce sont des impromptus sociaux qui peuvent se produire n'importe où.

N. d'E.:
Les enjeux sociaux, politiques, y sont plus importants?

A.-M. R.:
Selon moi, ils sont beaucoup plus importants, même si ce n'est pas articulé sur un discours politique de type marxiste ou autre. Même sans cela, il y a dans l'intervention en tant que telle une incidence politique et sociologique qui est beaucoup plus forte que dans la performance.

N. d'E.:
En ce qui concerne la sélection des artistes, comment s'est-elle faite? Est-ce que la majorité des participants venaient du milieu de la performance ou s'agissait-il d'artistes ayant des pratiques plus marginales?

A.-M. R.:
Encore une fois, il faut distinguer deux volets. La première partie de la biennale était davantage la démonstration du geste «performatif» ou de la performance comme telle. La sélection a alors été réalisée en comité, c'est-à-dire que nous avons proposé des listes, et ensuite nous nous sommes assis avec les autres centres, nous avons débattu des propositions, nous avons intégré de nouveaux artistes. C'étaient pour la plupart des artistes qui venaient de la performance, effectivement, mais plusieurs avait déjà une pratique de la manœuvre ou une pratique de l'intervention publique ou sociale. Par la suite, chacun des centres avait à structurer sa propre programmation et à organiser ses propres manœuvres. Et là, je pense que ça été très diversifié, il y a eu à peu près de tout, des gens en vidéo, et d'autres qui ont une pratique en art visuel et qui ont été stimulés par le projet. Je pense que ça a permis à des artistes qui n'avaient pas l'habitude de cette pratique de se laisser séduire par le projet en concevant des actions du type de la manœuvre.

suite page 17

Notes sur Regart l'événement Iconoclaste

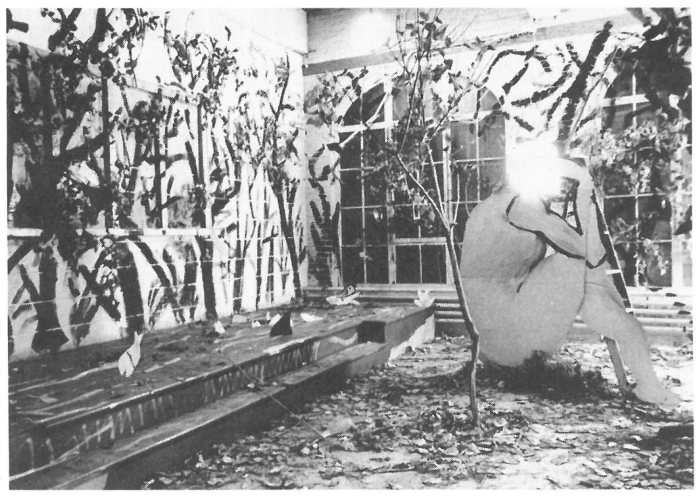
du 3 au 23 septembre 1990

«On sait que les choses et les personnes sont toujours forcées de se cacher, déterminées à se cacher, quant elles commencent. Comment en serait-il autrement? Elles surgissent dans un ensemble qui ne les comportait pas encore, et doivent mettre en avant les caractères communs qu'elles conservent avec l'ensemble, pour ne pas être rejetées.»
(G. Deleuze, *L'image mouvement*)

Avec *Iconoclaste*, le collectif Regart met en scène «l'improbable de l'art» et surprend.

Unique à Québec, le collectif Regart évolue en marge des lieux reconnus en arts visuels et apparaît comme le rendez-vous inattendu des jeunes artistes. Allant au-delà de la stricte application du principe de l'ouverture pluraliste aux diverses tendances de l'art actuel, Denis Dallaire préside aux destinées du collectif avec un réel souci d'universalité compréhensive dont témoigne la spontanéité avec laquelle les artistes s'y associent. Par l'entremise d'expositions où s'entremêlent peintres, sculpteurs, performeurs et artistes multimédias, le collectif élabore une dynamique résolument anticonformiste qui rompt avec le traditionnel chacun pour soi de la pratique artistique.

Le collectif se distingue aussi par la constance de sa réflexion et de ses préoccupations depuis ses débuts. Ce phénomène est assez rare à Québec et d'autant plus intéressant que Regart met ainsi en évidence, par l'aspect fortement connoté de son anticonformisme, le caractère pour le moins évanescent du milieu québécois où les modes faciles ont toujours préséance sur les démarches engagées.



Gray Fraser, *Le déjeuner sur l'herbe* (installation), médias-mixtes, 1990 • PHOTO: Ivan Binet

Il faut constater que les préoccupations du collectif sont plus souvent éthiques qu'esthétiques et que les artistes assortissent leurs pratiques d'une panoplie d'idées régulatrices plus encombrantes que réellement innovatrices ou provocatrices, comme en témoigne le thème (*Iconoclaste*) de l'exposition de septembre. Cependant, il demeure que par le mode installatif et l'investissement systématique de locaux désaffectés, les artistes réitèrent leur besoin de se dissocier de ce qu'ils considèrent comme les formes par trop savantes ou par trop conventionnelles du monde de l'art. Et surtout leur détermination à ne rien concéder aux idéologies, aux modes et divers impératifs régissant la diffusion et le commerce de l'art.

C'est en ce sens que les artistes du collectif posent l'expérimentation directe en absolu, c'est-à-dire essentiellement en-dessous du sens et des critères d'acceptabilité du marché de l'art, se libérant ainsi de l'obligation de produire une œuvre.

Pour ainsi dire, sous le prétexte qu'ils ne sont pas encore connus, les artistes de Regart font comme s'ils ne savaient pas ce que créer signifie, agissent comme s'ils n'avaient jamais peint auparavant, ou comme s'ils étaient les premiers à le faire. Non qu'ils ne sachent peindre — d'ailleurs qui le saurait — mais parce qu'ils le font dans l'espoir de ne pas devenir peintre, de ne pas devenir artistes alors qu'ils le sont déjà. Conscients de leur propre idéalisme, ils n'ont d'autre issue que la fuite dans la fiction d'un programme où l'idée de construction prend le pas sur celle de l'art. On assiste alors à une surenchère d'interventions se substituant à la fonction réflexive de la pratique artistique. Donc ce n'est pas tant pour les caractéristiques physiques du lieu que les artistes y opèrent, que pour ce qu'il incarne, c'est-à-dire les conditions idéales de création: l'accessibilité, l'authenticité et l'autonomie. Ici, le site joue le rôle de donnée a priori instituant les conditions de possibilité des pratiques individuelles.

Iconoclaste
du 9 au 23 septembre 1990, un événement collectif organisé par Regart et présentant des installations, de la performance, de la poésie et de la musique en direct.

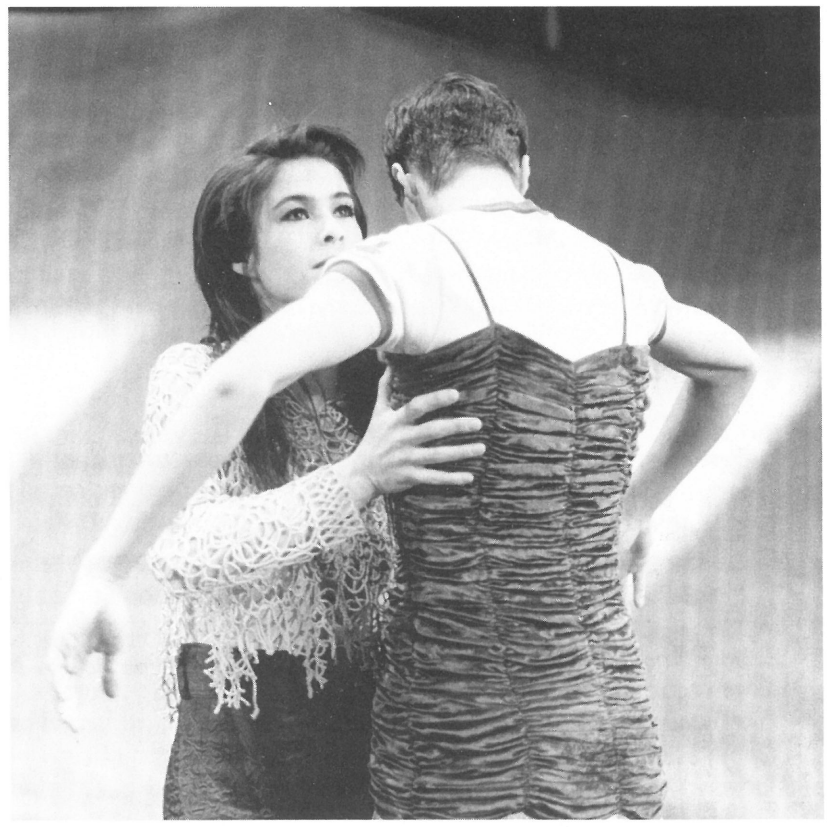
Dans l'immense espace de la rue des Commissaires, les artistes occupent les lieux. Il en ressort une impression mélangée tenant à la fois de la candeur naïve des jeux d'enfants et du pathétique de l'obnubilation narcissique, le visiteur étant tour à tour confronté à l'euphorie de la découverte et au vertige de la perte d'identité — séduit et médusé. Bien que les différentes propositions possèdent des qualités distinctes et fonctionnent sur des modes très diversifiés, la prégnance de la situation l'emporte et détourne le spectateur des modes spécifiques au profit de l'idée de site.

À travers la multiplicité des artistes impliqués, le collectif s'impose d'emblée comme système unifié de correspondances où le particulier et le général coïncident. Toujours en transition, les artistes forment une entité provisoire en perpétuel renouvellement, de façon à ce que le résultat de l'expérimentation ne soit pas seulement le fait d'intentions individuelles mais l'expression d'une disposition naturelle au changement. L'ambivalence caractéristique de la stratégie tend à opacifier le sens de la démarche et sa portée réelle. À l'ambiguïté relative de la problématique artistique, le collectif répond par une autre: l'arbitraire d'une mécanique organisationnelle. Regart constitue ainsi moins un collectif qu'un «organisme» ayant pour tâche de faire la promotion de l'art.

Mais si ce travail n'est plus celui de la contingence historique, est-ce bien celui de l'artiste? Et l'activité que nous continuons d'appeler création a-t-elle conservé le pouvoir d'édifier des œuvres, ou ne reste-t-il à l'artiste que la revendication?

Jérôme Lapointe

«How can we know the dancer from the dance»
(Yeats)



Mirador-Mi-Clos, sur la photographie: Heather Mah et Catherine Tardif; chorégraphie: Danièle Desnoyers • PHOTO: Angelo Barsetti

«Il faut être absolument moderne»
(Rimbaud, *Une saison en enfer*)

Événement Danse 90

Hélène Trépanier

Événement Danse constitue depuis 1984 un moment unique pour la relève en chorégraphie puisque son objectif principal est de stimuler et de soutenir la création de la danse contemporaine à Québec. Il donne ainsi la chance à certains jeunes chorégraphes de présenter leurs premières œuvres et à d'autres de poursuivre leurs démarches créatrices. De plus, il permet aux amateurs de danse de se tenir au fait de l'univers riche et diversifié qu'est la danse contemporaine. L'*Événement Danse 90* présentait un calendrier d'activités échelonnées du 21 au 30 septembre. La création chorégraphique y était à l'honneur sous diverses formes: *Danse d'auteur* (oeuvres de sept chorégraphes indépendants), *Banc d'essai* (créations des plus jeunes chorégraphes), *Danse Performance* (participations multidisciplinaires). L'événement proposait aussi deux conférences sur la danse contemporaine, par Iro Tembeck et Paul-André Fortier, de même que la projection de deux films sur la danse contemporaine canadienne au Clap et de vidéos au Pub Saint-Alexandre. De plus, des spectacles pour enfants avaient été conçus par les enseignants de l'École de Danse de Québec. Cet événement pluriel donc, produit par le Groupe Danse Partout, a montré que les efforts de plusieurs organismes n'ont pas été ménagés pour mettre en valeur le potentiel créatif des jeunes chorégraphes de la province.

L'ampleur de l'événement et ses différentes manifestations rendaient difficile l'analyse de l'ensemble des productions, sans généraliser, ni simplifier. Cependant, de se pencher ici sur la conférence-midi du chorégraphe Paul-André Fortier (au Foyer de la salle Louis-Fréchette du Grand Théâtre, le 26 septembre) s'avère important pour deux raisons intimement liées entre elles. D'abord, parce que Paul-André Fortier est une figure déterminante de la danse actuelle au Québec; il en est donc un représentant dans la mesure où il est possible de faire un tout de la danse actuelle. En effet, après des études en littérature, Fortier se consacre exclusivement depuis 1973 à la danse où il a su se faire connaître et reconnaître par le public, les critiques et les spécialistes. Il fait d'abord partie du Groupe Nouvelle Aire, puis il fonde sa propre compagnie, Fortier Danse-Création, où il est à la fois chorégraphe, interprète et directeur. En 1986, il met sur pied avec Daniel Jackson la compagnie Montréal Danse au sein de laquelle il est codirecteur artistique jusqu'en 1989. Il reçoit en 1981 le prix Chalmers, prix de chorégraphie décerné par le milieu canadien de la danse à un jeune chorégraphe novateur. Il enseigne actuellement au département de danse de l'Université du Québec à Montréal. Il signe aussi de nombreuses chorégraphies pour des artistes solistes et pour des compagnies au Canada et à l'étranger.

L'intérêt de cette conférence tient également au fait que Paul-André Fortier nous a entretenus autant de la situation de la danse actuelle que de sa démarche artistique propre; il nous a d'ailleurs présenté un court extrait de sa nouvelle chorégraphie encore «en construction». Partant, il nous a amenés à réfléchir sur quelques questions que posent la danse et la danse contemporaine dans une perspective à la fois personnelle et représentative, compte tenu de son statut dans le milieu de la danse actuelle.

Dès le début de sa conférence, Fortier nous explique que pour lui, créer c'est commencer à partir de rien. Sa démarche de créateur se dégage de toute orthodoxie, telles les méthodes établies par Graham pour le ballet moderne ou par Cecchetti en ballet classique. Fortier ne possède aucun vocabulaire préexistant. Tout est à créer: les mouvements et la structure chorégraphiques, l'aspect visuel et sonore. Car il faut préciser qu'il ne compose pas ses mouvements de danse sur une musique existante qu'il aurait déjà entendue ou qui l'inspirerait. Non, Paul-André Fortier procède à rebours. Il bâtit sa chorégraphie en entier, ou presque, et puis il invite un musicien à assister aux répétitions pendant quelques jours ou quelques semaines. À partir des exigences qu'il aura su noter, le musicien pourra créer une musique conforme à la chorégraphie. Pour Fortier, la musique constitue un «stop à [sa] liberté».

Fortier compare sa pratique créatrice à celle du peintre qui procède par esquisses. Dans un premier temps, il erre sans but précis. Socialement, selon lui, il «perd son temps» car personne n'aura remarqué qu'il est devenu «éponge». Pendant ses périodes d'errance, Fortier «fait le plein d'images»: il absorbe des images qu'il découvre, des images qui le frappent. Ensuite, de même que le peintre, il mettra en œuvre un projet initial, mais qui demeurera loin d'être définitif. À travers les étapes du travail créateur, les premiers mouvements prendront la forme d'un produit final. Le chorégraphe ajoutera, supprimera, simplifiera, compliquera jusqu'au moment où il se croira satisfait de son œuvre. Ainsi, comme dans le cas du peintre ne pouvant discerner ses courbes, ses lignes, ses couleurs initiales derrière la toile complétée, les «méandres» de la démarche chorégraphique rendront quasi impossible la remontée du créateur vers la source à partir de laquelle l'œuvre s'est accomplie.

«Mes chorégraphies, dit Fortier, doivent présenter des situations capables de nous émouvoir.» En effet, pour lui, la danse constitue plus qu'un «embellissement de la vie» comme l'a institué la danse classique. Certes la danse contemporaine peut aussi embellir la vie, mais à l'instar du théâtre, du cinéma ou du roman, elle doit questionner, bouleverser, rendre complexe. La danse contemporaine ne vise pas la maîtrise, ni la compréhension. Elle cherche à surprendre.

C'est pourquoi, après nous avoir présenté un extrait de sa chorégraphie encore entrelacée dans les «méandres» du travail créateur, Fortier a cru bon de nous «faire comprendre la danse». La danse actuelle, pour résumer sa pensée, peut se comparer à la poésie car elle est plus suggestive que narrative. Il faut la recevoir avec ses sens, avec son corps. Il s'agit de la saisir de façon presque physique. Car comprendre la danse, ce n'est pas découvrir sa clef, percevoir un sens univoque, c'est accepter de s'y perdre pour capter les sens innombrables, le sens éclaté qu'elle nous livre. Libérée des mots du théâtre, qui s'imposaient non seulement comme limite aux sens mais aussi comme limite aux mouvements, la danse se présente comme étant pure liberté de sens et de gestes. Par ailleurs, la danse contemporaine résiste, elle fait travailler. Après avoir assisté à un spectacle de

danse, ce n'est pas fini. La représentation doit faire réfléchir le spectateur, le bouleverser. La danse actuelle aspire à provoquer ce que crée la vision d'un excellent film: la réflexion liée à la force évocatrice de l'image. Ainsi, selon Fortier, la danse, comme toute forme d'art, se pose en retrait face à la consommation immédiate, à l'univocité de notre société envahissante par son fonctionnement mécaniste et par son attitude matérialiste. Car la danse actuelle nous offre une poésie qui fait réfléchir.

Fortier, en voulant nous «faire comprendre la danse», avait peut-être la même intention que Cézanne lorsque ce dernier écrivit à son ami Émile Mâle: «Je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai.» (23 octobre1905) Nous pouvons saisir une part de cette vérité à partir de l'œuvre de Cézanne mais il serait injuste de critiquer Fortier à partir d'une chorégraphie inachevée. Pourtant, il s'avère nécessaire de prolonger le discours de Fortier en poursuivant sa réflexion sur ce que pourrait être la *danse*. Valéry comparait la danse à la poésie pour d'autres raisons que celle exposée par Fortier. Valéry affirmait que la danse est à la marche ce que la poésie est à la prose. La marche comme la prose visent un objet précis, ce sont des actes dirigés, des termes finis qui disparaissent dès que leur but est atteint. Le langage utile, la marche sont remplacés par le sens ou par le lieu visés. Pourtant, la danse comme la poésie constituent un système d'actes ou de mots qui ont leur fin en eux-mêmes, ils ne vont nulle part. Cette utilité de second ordre offre une gamme infinie de possibilités de créations et de variations. Cependant, la danse de même que la poésie ne possèdent pas de matériau fait exprès pour elles comme, par exemple, le son évoquant à lui seul l'univers musical; de fait, l'apparition d'un bruit suffit à provoquer la rupture de ce monde musical. Ainsi, le poète doit emprunter le langage dont tout le monde se sert pour communiquer et la danse utilise les mêmes organes, les mêmes os, les mêmes muscles que la marche. La poésie est donc un langage dans le langage comme la danse est un corps gestuel dans les corps gestuels.

Mais pour arriver à cela, pour réaliser une œuvre d'art, il faut savoir coordonner et exciter autrement les mots de la prose ou les muscles de la marche. Pour que le poème ou la danse «ne meurent pas d'avoir vécu» (Valéry), il faut faire vaciller le mot poétique entre le sens et le son, entre la voix qui est présence et la pensée qui est absence; il faut faire osciller le geste entre le monde extérieur et l'esprit, entre le corps et l'âme. La danse pourrait alors signifier la «pensée du corps» (Yeats) ou encore elle répondrait à l'assertion de William Blake: «l'homme n'a pas de corps distinct de son âme». La danse représenterait l'endroit où le corps est appelé à renaître comme pensée tandis que la pensée renaît dans le corps, elle constituerait le lieu de la réunification entre la vie charnelle et l'intelligence.

Une telle perspective sur l'art de la danse exige une organisation, une technique, des règles qui permettent à l'artiste d'être plus libre que celui qui crée comme il le veut, esclave de règles qu'il ne connaît pas (Raymond Queneau). L'artiste fait de «l'arbitraire du nécessaire» (Valéry), il invente ses propres règles, ses propres moyens pour pouvoir créer un univers en soi à partir de ses réflexions, de ses choix, de ses combinaisons, de ses éclairs. Il doit dégager l'homme du contingent, transformer l'opacité des choses et des gestes, toucher à l'essentiel qui est l'universel...

En fait, le discours de Paul-André Fortier s'avère pertinent et juste à plusieurs points de vue. Toutefois, il exige notre attention. Car Fortier nous guide subrepticement sur des chemins dangereux. En fait son discours est, en grande partie, celui de tous les innovateurs. Il est celui du sens pluriel post-structuraliste, il est celui de tous les revendicateurs d'un art original dégagé de toutes règles préétablies. Et c'est en cela qu'il est équivoque. Car aujourd'hui, «le démon du changement pour le changement est le vrai père de bien des choses» (Valéry). La plupart des artistes actuels ont tendance à croire que parce qu'ils parlent de nouveauté, de réflexion, de complexité, d'individualité, tout cela se déversera immédiatement dans leurs œuvres. Ils oublient qu'ils sont des centaines à s'afficher comme étant originaux, complexes et uniques. Et être original, complexe et unique à cent, c'est être «tout le monde pareil».

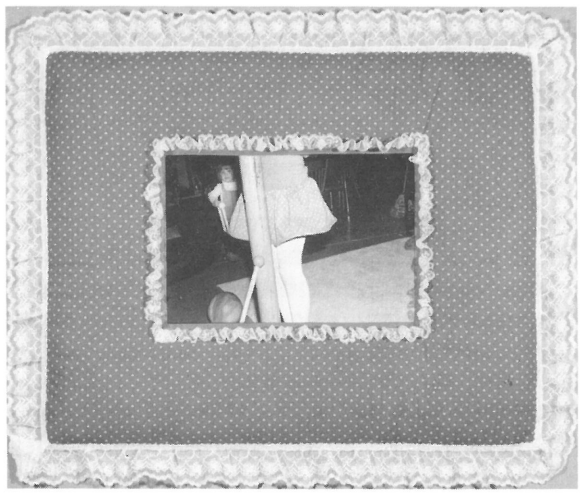
Par ailleurs, en conclusion à sa conférence, Fortier expose que l'expérience de chorégraphe est une longue démarche qui a sûrement quelque chose à dire. Il invoque alors la clémence du public. Il lui demande d'accepter les échecs, les mauvaises pièces de l'œuvre d'un auteur, de ne pas le tuer pour un citron. Puis en répondant à une question, il nous rappelle qu'il ne ressent plus le besoin d'exprimer une certaine cruauté, comme il le faisait dans ses chorégraphies précédentes. Maintenant il désire exprimer la tendresse, il veut dépasser les «tabous», c'est-à-dire le nom qu'il s'était fait. Enfin, pour clore son discours, il déclare qu'il est désormais chorégraphe indépendant et interprète de ses propres chorégraphies: «Je me danse, dit-il, et c'est merveilleux, je n'ai pas de responsabilités.»

Fortier nous demandait, avec justesse, de nous laisser aller physiquement à la danse pour ensuite saisir son pluriel sémantique. Il a raison de dire que le mouvement est une forme de langage qui ne se décode pas comme le langage parlé. De même, son aspiration à créer dans ses œuvres un «anticonformisme du geste» semble tout à fait prometteuse. Nous attendrons donc avec impatience de voir sa chorégraphie achevée pour en faire la critique. Toutefois son discours donne à penser. Car l'artiste n'a rien à demander au public. La pratique de l'art exige un sacrifice gratuit. L'artiste n'existe que dans son œuvre et à partir d'elle. Une fois livrée, elle ne lui appartient plus. La reconnaissance ne se commande pas. De même, l'artiste possède des responsabilités, sinon sociales, du moins esthétiques. Vouloir «surprendre», vouloir «s'exprimer» ne signifie pas nécessairement vouloir «créer». La liberté elle aussi est à penser. Enfin, le public averti, dégagé de la mode de l'art dit «actuel», gratuitement original ou empreint des grands problèmes émotifs de l'artiste, reste en droit de juger de l'aspect professionnel, de la nouveauté évocatrice d'une œuvre et de dire avec Valéry que «ce qui vaut pour un seul ne vaut pour rien».

Événement Danse 90, *du 21 au 30 septembre 1990, organisé par le Groupe Danse-Partout inc.*

Pænum Quotidianum de Pierre Ozorak
à l'Œil de Poisson
du 25 octobre au 11 novembre 1990

L'artiste ontarien Pierre Ozorak présentait une série de vingt-quatre œuvres, des photos-objets, composées d'un cliché photographique noir et blanc encadré d'un passe-partout presque-coussin et enrobé de cotons imprimés à petits motifs variés, le tout placé dans un boîtier et posé aux murs de la galerie. Formats identiques de close-up sur la vie quotidienne d'une jeune famille — du point de vue de l'homme, ici photographe — et stratégies semblables de tensions à l'intérieur de chacune des œuvres.



Pierre Ozorak, sans titre (série *Pænum Quotidianum*), photographie, tissu et dentelle, 56 cm x 66 cm • PHOTO: Pierre Ozorak

Au premier coup d'œil, l'aspect «pop-grano» de ces objets rebute l'amateur-e d'inédit. De fait, l'auteur semble nous servir la pâture commerciale photo-souvenir-de-luxe vendue dans les sites touristiques populaires. Mais ses photos-objets à lui troublent, et singulièrement, car il y a de fortes oppositions entre les deux principales composantes de ses œuvres: les photographies tiennent de l'instantané et du fugitif dans l'utilisation qu'elles font du flou, des points de vue en plongée, en contre-plongée, ou des points de vue en perpendiculaire rasant le sol de cet univers modeste et dénudé, et dans leur cadrage aléatoire sur ces situations usuelles et ces tâches routinières reliées au soin des enfants. Contrairement, elles sont mises en exergue dans une marie-louise douillette, confectionnée avec toute la dextérité et l'application recherchées en couture, et répondant aux standards de la joliesse et du convenu. Ces nettes différences de facture apportent un brouillage qui persiste: on aurait pu s'attendre à une analogie du cadre au sujet même des photographies, comme si celui-ci devait être prolongé par celui-là. Mais il n'en est rien. L'un vient plutôt a contrario de l'autre: la photographie noir et blanc dénature ici la scène quotidienne, elle la concentre et nous en révèle un aspect dramatique, et son cadre, à l'opposé, la réactualise en la parfumant avec un bouquet de «trop-seulement-bonnes» odeurs, l'enveloppant d'une ambiance dorée, codée, faussement surajoutée. Dans sa saisie de l'œuvre entière, l'esprit effectue un mouvement de va-et-vient qui n'a pas de centre, c'est-à-dire qu'il ne trouve pas la résolution à laquelle il s'attendait. Il sent la confrontation du froid et du chaud, du dur et du doux, de l'intentionnel et du spontané, mais constate que chaque terme de la polarité circule sur son axe propre, tout à fait parallèlement à l'autre, sans jamais le rejoindre: le cru de la vie de tous les jours à laquelle on ne saurait se soustraire, le cuit du projet longuement chéri et fidèlement poursuivi; le cru du gratuit, le cuit de l'investi.

Ces œuvres de Pierre Ozorak réconcilient physiquement deux mondes qui s'entretiennent en disjonctions presque douloureuses. D'ailleurs, le titre indiquerait une ambiguïté volontaire, sinon un lapsus. Ne s'agit-il pas davantage de la représentation de la *peine quotidienne* que de celle du *pain quotidien?...*

Danielle Meunier

OBSCURE
729, Côte d'Abraham
Québec, Qc
G1R 1A2

Vingt-huit pas et deux de côté aut

À propos d'une oeuvre de Michèle Lorrain

Lisanne Nadeau

1. La cage aux oiseaux:
Elle m'a écrit dernièrement à propos de cette arène où, selon elle, se rencontreraient la faute et le plaisir. L'arène serait un lieu de lutte et d'opposition, une cage où se jouent les enjeux les plus intimes sous le regard distancié du social.
Elle m'écrit à propos de cette arène, mais est-ce vraiment de cela qu'il s'agit? Le motif est devenu trouble, c'est aujourd'hui une cage d'oiseaux apparemment paisibles.

2. L'insecte:
Sous les arbres, la lumière était magnifique, c'était un moment d'enfance béni des dieux. J'ai mis la main à mes cheveux...: le sec, le froid, l'immonde, quelque chose, une bête dont je n'ai jamais su le nom.

3. Le portrait au militaire:
Une photographie, afin de se souvenir de ces années marquées par la pesanteur, de ces années où la petite histoire a trop rapidement rejoint la grande.
À quoi s'occupe la mort dans la vie de ceux qui ont participé à la catastrophe? L'uniforme, l'orgueil, le statut du père stigmatisé.

4. Le portrait:
Elle a placé là le portrait d'un enfant aujourd'hui devenu adulte. D'où vient cet effet de passé? De la lividité du visage, de la reconnaissance d'une pose? Le portrait, centré, monolithique, devient alors un élément parmi tant d'autres, perd alors curieusement de son importance, devient une minuscule pièce du casse-tête que constitue cet autre portrait: *l'Implacable*.
Devant la multiplicité des plaques se déploient toutes ces portes donnant accès à des bouts d'identité. Car ce ne peut être que cela: une tentative d'esquisse, une recherche à tâtons, à même le passé, de son identité plurielle.

5. Le plat de fruits (les gestes quotidiens):
Plus que le privé, l'intime. Il l'abrite, en est ébranlé, il en est blessé. L'intime, comme un désordre dans la vie pure des moments simples.

6. La main:
Avoir prise, prendre part, faire un geste.

7. La colonnade:
Puis il y a toute cette blancheur qui s'immisce dès qu'elle le peut. C'est la peine, la mort, la peur, monumentales.

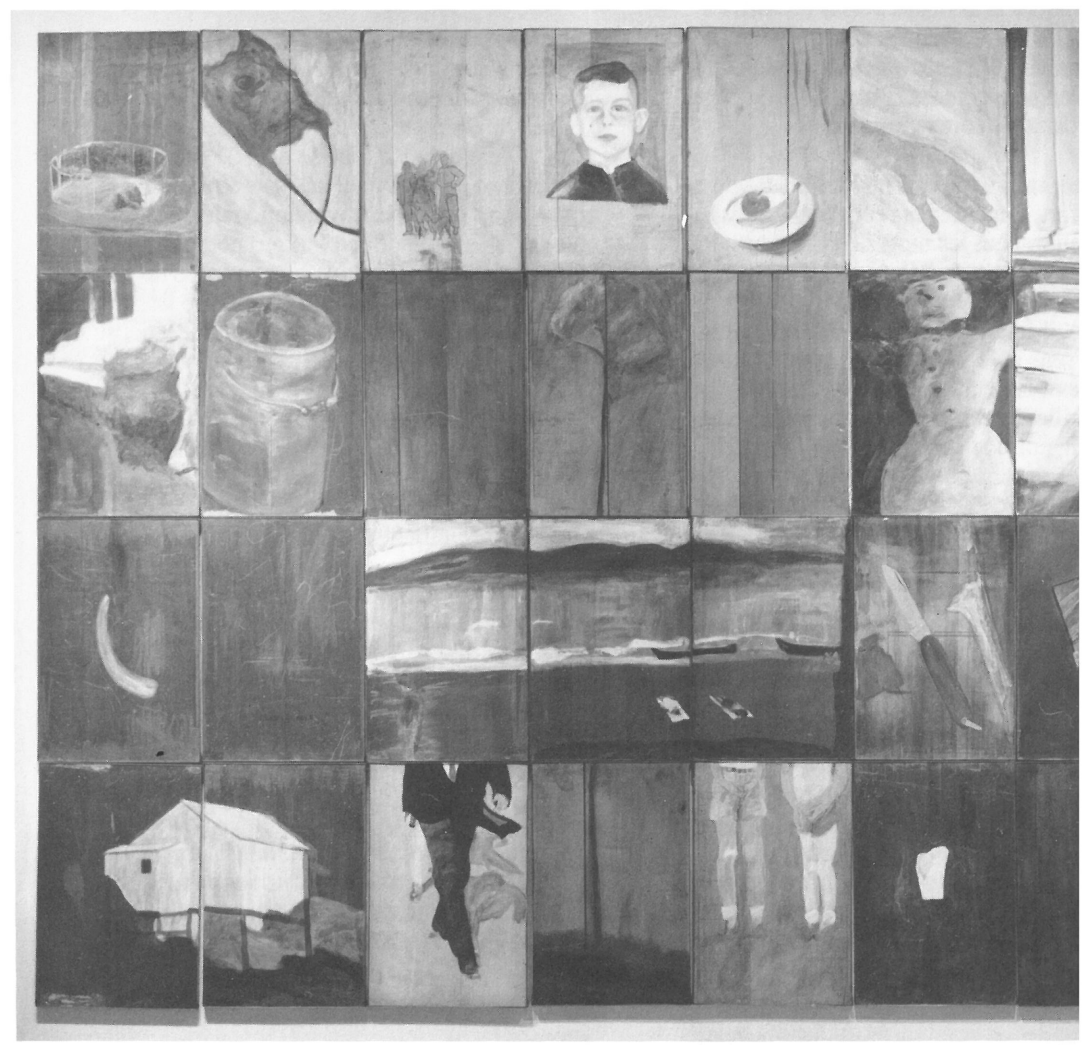
8. Au bas de l'escalier (les lieux habités):
«(la vie) c'est un voyage imprévisible entre des lieux qui n'existent pas.» (Stig Dagerman)

9. Le tonneau:
C'est presque un puits, on pourrait y plonger. Dans le portrait allégorique, il se pointe comme le symbole de quelque chose.

10. Le champ de couleur (l'azur):
Tant de pudeur, de secrets, afin peut-être de signifier l'impossible fermeture de ce que nous sommes, ces failles, ces manques.
Je n'ai pas cherché à le comprendre. J'ai tenté plutôt de glisser avec lui, acceptant les paradoxes de son discours, l'imprécision de ses arguments, cherchant à lire entre les lignes, dans les brèches.

12. Le champ de couleur (le jaune et le vert):
Selon elle, la conception que nous nous faisons de nous-même est en condition de flottement. On pourrait se perdre à tout moment et assister à la disparition de nos repères. La situation est-elle si affolante?
*L'Implacabl*e comme un jeu de cartes jetées pêle-mêle. Un édifice à faire et à refaire...

Michèle Lorrain, *L'Implacable* (vue partielle), acrylique sur bois, laiton, 2,46 m x 2,90 m, 1990 • PHOTO: Ivan Binet



d'un portrait allégorique de l'impossible consolation de

13. Le bonhomme de neige:
Il y a cette naïveté... non, cette innocence, cette enfance, cette pseudo naïveté travaillée de l'intérieur par sa propre lucidité. C'est pourquoi il est fantomatique, monumental et incisif. D'autant plus vil et menaçant qu'il se cache sous les figures et attributs de la pureté de l'enfance.

14. Un coup de vent dans l'escalier:
Il s'est passé quelque chose. Les mots ne s'y rendent pas. C'est là au centre, refoulé parce qu'essentiel. La mémoire nous protège.

5 16,
2·23. Le paysage à la lune:
J'habite cette maison repliée sur elle-même, c'est la mienne. Elle brille telle une lanterne chinoise, à la fois étrange et familière. C'est là où j'habite mes nuits et leurs parades.

15. L'étrange lune:
Est-ce un leurre? On lit dans la suite des événements ce détail qui nous trompe. Ce n'est déjà plus la lune. C'est un os, un pic, une corne, un jeu de la représentation.

Michèle Lorrain, *L'Implacable* (vue partielle), photographie sur bois, laiton, 92 cm x 61 cm, 1990 • PHOTO: Ivan Binet

16. Le titre:
Sur ces plaques, l'implacable. On ne peut en apaiser la violence. Ça crie. Tout d'un coup, on a laissé échapper un cri par-delà la pudeur.

17·18·19. La plage sans soleil:
Nos corps étalés de tout leur long invitent la peur et la douceur.
Lui, il veille, raisonne, demeure conscient. Il garde le contrôle, il en est le gardien.

20·21...

24. L'homme aux ombres:
Certains souvenirs passent et prennent toute la place. Au premier plan, ils camouflent l'inacceptable.
L'homme sans tête, pas mon père, pas le vôtre, dont ni vous, ni moi, bien sûr, ne tentons de suivre la trace. Il passe devant, veut tracer le chemin et feint de savoir où il va.

26. Les deux enfants (le complot):
On coupe les têtes. Les jeux secrets des enfants, on les conserve en marge. On coupe les têtes, on nous vole nos désirs, notre sexe, notre lucidité.

27. La superposition des images, l'os et la maison:
Elle peint sur des couvertures de livres et sur des plaques d'imprimerie, là où est conservée la mémoire de multiples écritures, de toutes ces tentatives de nous écrire.

28. Le chat mort:
Ce pourrait être l'image d'une brèche dans l'innocence. *L'Implacable* : fixer pour un temps le sentiment de la perte et les traits sous lesquels elle lui apparaît.

29. La mer déchaînée:
C'est une véritable confrontation, ces photographies aux côtés de la mosaïque peinte. Le *montré* qui arrive soudainement comme une percée dans un voile.
La mer en furie, à l'image des passions de ce trio, du père, du fils, de la fille peut-être.

30. Le portrait du trio:
Comment s'est glissée cette photographie d'un audacieux laisser-aller dans l'ensemble des images réservées de nos ancêtres? Comment a-t-elle osé provoquer cette confrontation de l'aveu photographique du désir à ce travail de la peinture qui trace quant à elle la mémoire à coup de peur, qui travaille à même la peur?

Michèle Lorrain vit et travaille à Sainte-Louise de Bellechasse. L'Implacable *a été présentée à LA CHAMBRE BLANCHE à l'automne 1990. Cet essai a été amorcé lors d'une résidence au Banff Center for the Arts.*

Catalogue de l'événement

MIRABILE VISU

la photographie 150 ans après

Hélène Trépanier

Mirabile Visu est une initiative de VU, centre d'animation et de diffusion de la photographie, et a été organisé par les six centres d'artistes de Québec: L'Atelier de Réalisations Graphiques (ARG), La Chambre Blanche, Le Lieu, Obscure, L'Œil de Poisson et VU. Cet événement avait comme objectif de permettre l'émergence des pratiques de la photographie actuelle dans ses diverses manifestations. Ainsi, du 1er au 26 novembre 1989, les créations de divers artistes photographes ou interdisciplinaires furent exposées dans les six centres d'artistes, les centres d'exposition et les institutions muséologiques de Québec. Le catalogue de l'événement se propose comme continuation de cet élan vers la reconnaissance sociale et intellectuelle de la pratique actuelle de la photographie. Il prolonge ainsi l'ouverture d'espaces propices à la création en mettant en valeur «l'imaginaire photographique».

Le catalogue se divise en quatre parties précédées d'une explication générale de l'événement et de ce que constitue la photographie actuelle. À l'aide d'illustrations et de commentaires, la première et la troisième parties rendent compte respectivement des expositions dans les centres d'artistes puis dans les musées et centres d'exposition. La deuxième partie est composée d'une suite de cinq discours sur l'art de la photographie. Une section *Notes bibliographiques* clôt le catalogue en présentant une sélection des principales expositions individuelles et collectives auxquelles ont participé les artistes de *Mirabile Visu*.

Le catalogue comporte donc deux aspects: l'un, descriptif, présentant les expositions, et l'autre, «créatif-critique», constituant la partie *Commentaires*. Pourtant, les deux perspectives livrent un contenu de réflexions et de questionnements sur l'art de la photographie souvent marqué par un style libre mêlant la démonstration logique à l'aphorisme, la continuité à la rupture, l'explication à la fiction, l'essai à la poésie. Aussi, tous ces textes se penchent, de près ou de loin, sur un thème principal: le rapport au réel dans la photographie actuelle. Ils montrent que le développement de la photographie, 150 ans après (son apparition), s'oriente, pour se dégager des puissances médiatiques et de la «mass production», vers une pratique se détachant de l'objet référentiel déclencheur du «clic». Cette attitude ouvre ainsi la porte à la créativité et offre à nos yeux une mise en question constante de ce qu'est la réalité ou de ce que nous croyons qu'elle est. «Une œuvre d'art, écrivait Valéry, devrait toujours nous apprendre que nous n'avions pas vu ce que nous voyons.»

Paradoxalement, l'ambiguïté du caractère artistique de la photographie est tout de suite perçue dans la composition du catalogue. En effet, le catalogue ne nous présente-t-il pas des photographies de l'événement, des images de la réalité de l'événement, des documents photographiques rendant compte d'expositions photographiques?... C'est ce que la pratique actuelle de la photographie s'évertue à briser: l'aspect documentaire, référentiel, voire publicitaire de la photographie. Suivant la même démarche que l'art pictural, la pratique de l'art de la photographie, depuis son avènement, se veut autonome, elle aspire à créer l'impression d'un monde qui ne se référerait qu'à lui-même. Pourtant, l'habitude de l'illusion référentielle, du «ça a été» (Barthes) de l'image photo rend problématique son statut d'«art en soi». Or, l'image dans la photographie actuelle nous propose un écart avec les choses.

L'image, d'après l'analyse commune, vient après l'objet; elle en est la suite, le reflet. Il faut donc d'abord que la chose s'éloigne pour se laisser ressaisir. L'éloignement, dans la photographie actuelle, n'est plus simple changement de lieu d'un objet demeurant le même, cet éloignement est là au cœur de la chose dans le temps et dans l'espace.

Expliquant ou décrivant les différentes démarches des artistes de *Mirabile Visu*, les commentateurs d'expositions montrent que les photographes actuels sont des chasseurs-constructeurs d'images: des êtres pensants, des êtres du manque et de la perte aussi car quelque chose leur échappe (Denyse Bilodeau dans son commentaire sur l'exposition du centre VU). Parmi les discours sur l'art de la photographie, celui de Guy Durand est peut-être le seul à faire valoir une revendication du rôle social de l'art photographique qui démasquerait «l'idéologie insidieuse du contrôle du processus d'objectivation et [révélerait] à nouveau des rapports de pouvoir insoutenables». L'avenir de la photographie, selon Durand, se trouverait dans «une diffusion qui combinerait engagement social et virtuosité esthétique», suivant en cela les productions étrangères «beaucoup plus politisées sociétalement».

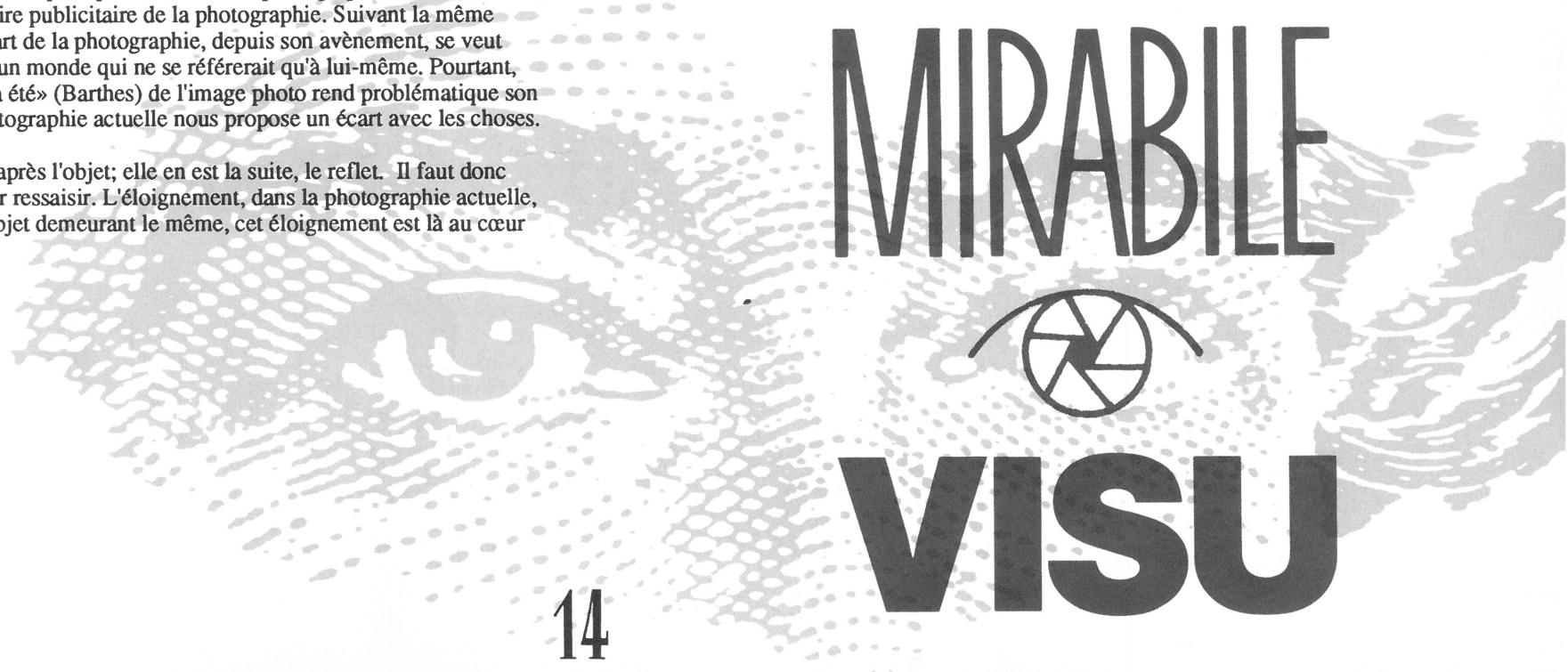
L'optique de Durand ne semble pas convenir à l'œil mécanique des autres discours sur l'art de la photographie. Les auteurs, comme des «preneurs d'images» (Baumier), évoquent la fragilité, la précarité, l'instabilité du réel qu'explore la photographie. Ils montrent que le temps ne se fixe pas; le temps brouille l'image et s'il est saisi c'est pour exposer «des portions de fugacité qu'elle (la photographie) arrache à l'oubli, au néant, à l'invisible» (Béland). Ces réflexions dévoilent que le réel tel que capté par le photographique est ébranlé, il y a dissociation de la ressemblance et de l'affirmation, de la permanence et de la certitude; l'ordre du réel est bousculé pour nous faire entrer en contact avec nos préoccupations les plus intimes. Car l'image offre le passé par le présent, le fuyant par le fixe, l'instant par le durable, l'absence par la présence, la vie par la mort. «L'image, loin de nous laisser hors de cause et de nous faire vivre sur le mode de la fantaisie gratuite, semble nous livrer profondément à nous-mêmes.» (Blanchot)

Les textes de Jean-Paul Baumier et de Daniel Béland doivent être soulignés pour leur apport riche en réflexions sur cette équivoque qu'est le photographique, là où on ne peut démêler le vrai du faux, le réel de l'irréel, l'apparence de l'essence. Baumier et Béland nous rappellent la crainte de ces peuplades primitives qui refusent d'être photographiées car elles croient qu'en prenant leur image, du coup c'est leur âme qu'on saisit.

«Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance de choses dont on n'admire point les originaux.» (Pascal) Rien de plus frappant que cette forte méfiance de Pascal pour la ressemblance dont il pressent qu'elle démasque l'illusion de la substance essentielle des choses, pour les livrer «à la souveraineté du vide et à la persistance de la plus vaine éternité qui, comme il le dit, est néant, néant qui est éternité» (Blanchot).

Le catalogue de l'événement *Mirabile Visu* répond bien à ses objectifs. Il ouvre un espace stimulant pour la création et pour la réflexion des artistes et du public. De plus, cette publication permet de consolider le corpus des pratiques et des discours photographiques québécois et canadiens; par le fait même, il renforce le statut et la légitimité artistiques de la photographie. Les textes sont de valeur inégale mais les plus forts compensent pour les plus faibles. La présentation, autant dans l'illustration, le graphisme que la disposition, est exemplaire. Enfin, le catalogue apporte une contribution originale et nécessaire à l'art et à la photographie car il permet d'explorer les voies possibles de leur propre dépassement.

Catalogue de l'événement *Mirabile Visu; La photographie 150 ans après*
Québec, édité par les Centres d'artistes de Québec, 3e trimestre 1990, 99 p.



Peter Krausz: Le lieu de l'abîme

à la Galerie du Musée

Peut-on faire l'archéologie d'un site quand il est le fruit du gommage de son utilisation et des épisodes successifs qui s'y sont vécus, lorsqu'il représente en quelque sorte la négation de l'antériorité? C'est pourtant ce que Peter Krausz fait avec intensité dans son exposition *Même vaisseau, même ouragan et même abîme*, présentée à la Galerie du Musée du Québec, du 25 octobre au 9 décembre 1990.

Carl Johnson

Dans le communiqué de l'exposition, on nous informe que la galerie est sise dans deux maisons historiques ayant chacune leur petite histoire domestique. Mais absolument rien n'y paraît, si ce n'est l'âtre à même le mur de pierre; tout a disparu, a été balayé. C'est donc dans un espace vidé de son contenu/histoire, une galerie d'art, de surcroît située Place Royale, environnement où les restaurations ne mettent en évidence qu'une certaine histoire au détriment de multiples histoires, que Peter Krausz a choisi de réintégrer l'histoire et jusqu'à un certain point l'anecdote en y créant des œuvres sous le thème de la mémoire en corrélation avec l'activité portuaire et l'architecture.

En effet, toutes les interventions de l'artiste, loin d'être uniquement anecdotiques, n'en font pas moins le procès de la négation historique. Tout contribue à relativiser la neutralité de l'espace de la galerie et à entretenir un dialogue avec l'environnement immédiat et le fleuve qui jadis, coulait probablement tout près des murs de l'immeuble.

Au rez-de-chaussée, Krausz a installé une oeuvre questionnant directement l'aspect architectural du site. *Charpente* nous montre une demi-ferme de toit de plus de cinq mètres de longueur, à peine surélevée et portant, à son extrémité aiguë, sur une tête placée à l'horizontale. Ici, l'artiste donne en quelque sorte la mesure du propos développé. Point de demi-tons. La force de l'architecture, son génie et sa capacité à contraindre sont mises en relation avec l'humain. D'abord, on y sent l'impression d'une vulnérabilité, par la suite nous passons à un état de réflexion où la pensée est fondatrice de ce génie architectural. Sur un plan plus narratif, il se peut que le visage représente la prise en charge de l'espace architecturé et la vie qui s'y exécute.

Peter Krausz, *Même vaisseau* (détail), terre, 1990 • PHOTO: Patrick Altman

L'immense triangle est fabriqué de bois recouvert de goudron. La tête aux traits féminins est faite de ciment fondu. C'est une pièce maîtresse de l'exposition. Son emplacement dans l'espace de la galerie accentue l'impact sur le visiteur. Dès l'entrée, elle est accessible, nous la voyons, nous ne pouvons l'éviter. L'œuvre surprend. Il m'apparaît opportun d'avoir installé *Charpente* au rez-de-chaussée dans la mesure où l'œuvre acquiert ici une autonomie qui limite quelque peu les liens trop étroits pouvant être tissés avec son espace d'accueil. En cela, je pense que si l'œuvre s'était trouvée à l'étage, les liens avec l'architecture auraient été trop littéraux.

Au rez-de-chaussée, nous la voyons d'abord pour ses formes et pour le contraste d'échelle entre les deux éléments qui la composent. Sur le plan formel, nous sommes devant deux éléments aux structures fort distinctes; à la rigidité de la ligne s'oppose la fluidité des lignes du visage. Quant au rendu, le traitement en surface du bois avec du goudron nous laisse voir les traces des applications, rappelant ainsi la texture du visage. Par contre, dans le visage, les traces sont permanentes, figées. Le goudron demeure malléable et sensible au toucher. Il est fragile. La manière dont sont montées les structures de *Charpente* et de *Gardien* nous fait présumer que l'artiste doive constamment reprendre la finition au goudron, ce qui crée un effet de temporalité du matériau.

L'utilisation du goudron n'est pas nouvelle dans la production de l'artiste, mais elle acquiert ici une signification distincte. Le goudron étant issu d'un combustible fossilisé, il confère à la structure des qualités associées à l'antériorité et participe à l'élaboration du concept d'«archéologie du site». Le goudron met en perspective la nécessité du sondage pour réaliser des découvertes, qu'elles soient d'ordre archéologique (étudier la potentialité du site) ou liées à

l'industrie pétrolifère. Il établit ainsi des rapports de conjonction entre deux activités ayant comme but de connaître le sous-sol, donc ce qui nous précède.

Avec *Même vaisseau* , le lien visuel s'établit entre les deux étages. L'artiste intègre le mur de pierres dans toute sa dimension en l'assimilant à la mer, à «l'océan pétrifié» comme le mentionne Krausz. Huit embarcations de formats différents habitent le grand mur de pierres calcaires. Fixés par des équerres d'acier, ces petits bateaux évoquent toute l'activité portuaire qu'on pratiquait à l'Anse-aux-Barques, il n'y a de cela pas si longtemps.

Cette mer d'embarcations n'est pas, dans le contexte de l'exposition, le lieu animé qui a pu exister autrefois. Nous sommes plutôt placés devant un cimetière marin, avec ses épaves éparpillées le long du rivage/sol. Le mur, souvent caché pour le soustraire à la vue des visiteurs, participe directement au propos. Krausz intervient peut-être un peu dans le même sens avec *Charpente*. Il s'intéresse au mur parce que le mur agit comme repoussoir à la structure goudronnée. Les contours et les lignes de support deviennent apparents et définissent des surfaces. Ils ne sont plus cachés, un peu à la manière d'une peinture dont on nous montrerait l'envers, le faux cadre.

Chaque embarcation, de par son matériau différent, se particularise dans l'ensemble. Ce qui dirige ce parti-pris pour des matériaux distincts, c'est l'idée d'un glissement concret de la matérialité vers les matières premières transportées par les *vaisseaux*. Le bois, l'ardoise, le sel, la cire et le plomb sont autant de matériaux qui se démarquent particulièrement du mur aux teintes grises par des couleurs allant du rouge éteint (le pigment) au blanc immaculé du sel, en passant par le jaune sali de la cire, le noir aqueux du goudron et le gris lustré du plomb.

Il y aurait peut-être à questionner, dans l'esprit d'un cimetière marin, les qualités de certains matériaux. Par exemple le sel, la cire et le pigment pourraient exprimer la vulnérabilité; le plomb et le goudron, leur toxicité; l'argile et le bois, leur propension à servir de contenants.

L'étage supérieur est occupé par trois œuvres fort distinctes quant à leur aspect formel et aux matériaux utilisés. Toutes trois participent directement au propos déjà entamé au rez-de-chaussée. *Ligne d'horizon* nous situe géographiquement par rapport au fleuve et à son horizon. Les deux lignes d'horizon (celle du fleuve et celle de l'œuvre) correspondent du point de vue d'où nous sommes. Krausz a installé ce triptyque pour établir un lien visuel tangible avec le fleuve et pour en accentuer la présence et l'énergie. Par le fait même, il situe l'exposition en rapport à un espace concret, à des repères (tant géographiques que conceptuels) extérieurs à la galerie.

L'artiste tente de briser les limites de son intervention. L'exposition prend de l'ampleur en débordant l'espace qui lui est réservé. Krausz interpelle l'ailleurs en lui accordant un statut qui met en cause sa distinction préliminaire. Il cherche à supprimer la coupure entre l'art et le non-art, entre l'espace consacré à l'art et l'environnement chargé de social.

Offrande se veut un point d'ancrage (la feuille de plomb au sol), sorte de table toujours mise, en attente de son convive/marin tout comme la tête de femme dans *Charpente* évoque l'attente de l'amant/marin. La petite table avec ses objets posés dessus me rappelle *Nature morte 1988-89*, œuvre sérielle de 25 petits tableaux. On y retrouve l'idée de la table et on y reconnaît certains objets similaires à ceux posés sur la petite table carrée. Peut-être l'artiste est-il à faire l'archéologie de son histoire?

Enfin, une pièce qui semble plus hermétique. *Gardien* serait à associer à l'idée du phare en raison de sa verticalité et de sa position supérieure dans la galerie. Cette pièce s'apparente quelque peu à *Charpente* par sa facture. Sa structure minimale se résume à un grand rectangle traversé dans sa partie basse par un ligne droite. Là encore, l'artiste utilise le goudron pour masquer l'histoire du matériau tout en ne l'oblitérant pas totalement.

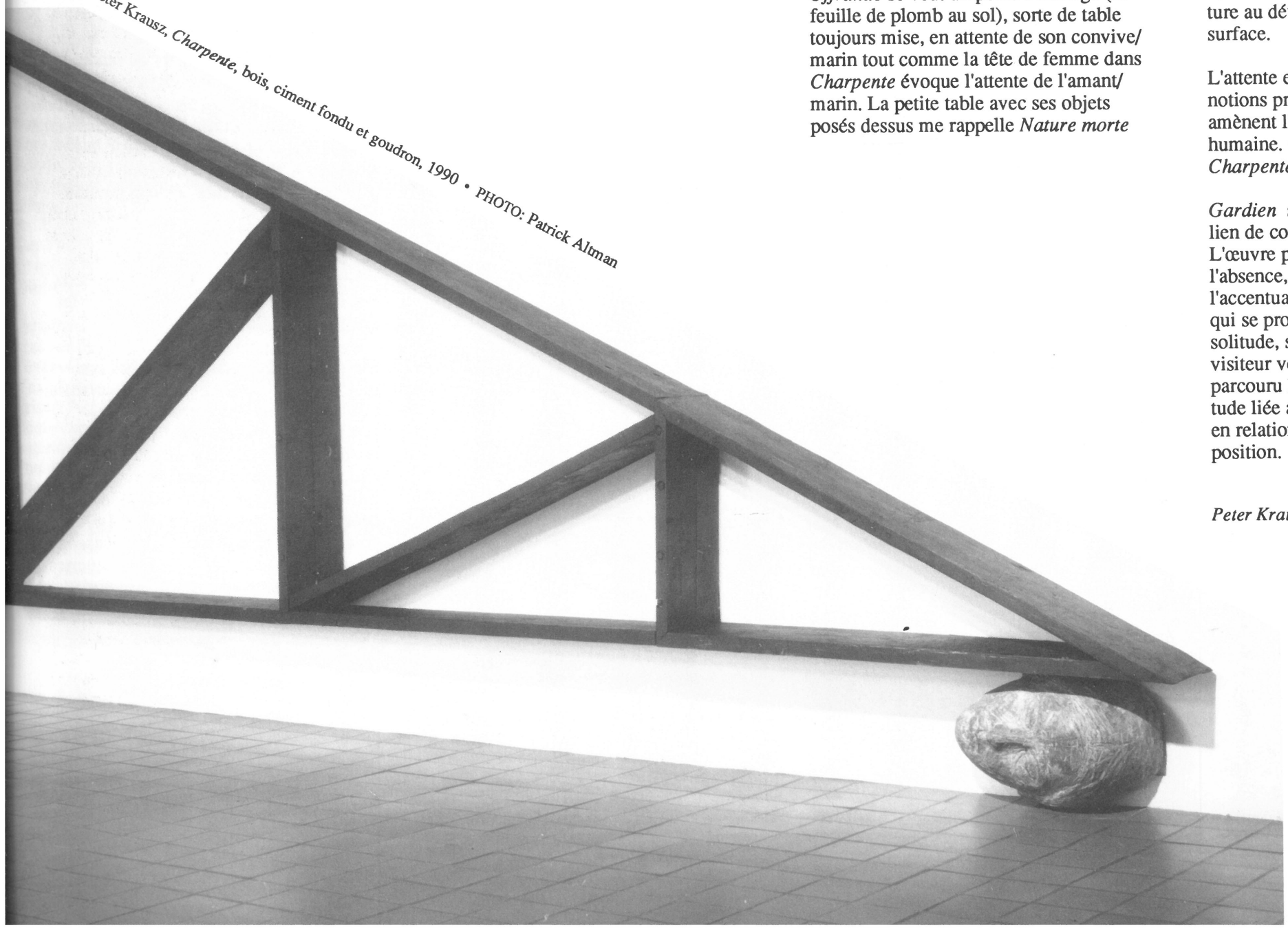
Les notions de temps suspendu, d'absence et d'attente sont primordiales dans la somme de cette exposition. Le temps suspendu est signifié par les embarcations dans «l'océan pétrifié» et par *Ligne d'horizon* où le médium photographique exerce justement cette activité d'interrompre le mouvement répétitif du flux et du reflux marins.

L'absence est perceptible tout au long du parcours dans l'exposition. D'abord elle s'exprime dans l'esprit du titre, par le marin. L'absence, c'est aussi celle de la vie dans *Même vaisseau*. Enfin, elle est dénotée dans *Charpente* et *Gardien*, œuvres où l'artiste rend visible la structure au détriment des plans et de la surface.

L'attente est directement liée aux deux notions précédentes. Ce sont elles qui amènent l'attente comme condition humaine. On la retrouve suggérée dans *Charpente* et surtout dans *Offrande*.

Gardien serait, du moins par son titre, le lien de correspondance des trois notions. L'œuvre participe donc à la mesure de l'absence, à la suspension du temps et à l'accentuation de l'attente. Phénomènes qui se produisent dans une situation de solitude, situation dans laquelle le visiteur versera facilement lorsqu'il aura parcouru l'espace de l'exposition. Solitude liée au dépouillement si opportun et en relation étroite avec le concept de l'exposition.

Peter Krausz vit et travaille à Montréal.



Peter Krausz, *Charpente*, bois, ciment fondu et goudron, 1990 • PHOTO: Patrick Altman

suite de l'entrevue...

N. d'E.:
Maintenant qu'une première étape a été franchie avec *De la performance à la manœuvre*, qu'est-ce qui va suivre? Quel sera le déroulement de l'événement, car je pense que ça se déroule sur toute une année...

A.-M. R.:
Il faut bien distinguer que pour ce qui est de la biennale, c'est terminé. Pour le volet d'Inter/Le Lieu, ça se poursuit toute l'année. C'est-à-dire que cette année, nous avons complètement éliminé le projet d'installation que nous avions depuis des années. Le Lieu devient un centre ouvert et les artistes y travaillent comme ils le désirent. Il y a eu une installation de Alain Snyers, qui, de fait, était un bazar absurde. Donc, Le Lieu devient finalement un centre d'activité pour le reste de l'année et non seulement un centre d'exposition. Et il y a eu, également pendant la biennale, une manœuvre de la part du groupe Insertion qui se poursuit jusqu'au mois de juin 1991.

N. d'E.:
J'aimerais que vous nous parliez aussi du projet de *mouchoirs* qui semble être une extension, une dissémination de la manœuvre.

A.-M. R.:
Le projet du mouchoir c'est une signalétique de la manœuvre, que nous avons voulu développer non seulement à travers la ville, mais à une échelle pan-canadienne, américaine et européenne. Le projet est relativement simple: on remet aux gens un petit mouchoir de poche sur lequel il y a un logo répétitif, un logo très sobre, qui est constitué du mot «manœuvre» imprimé en rouge sur fond blanc. Comme il est très visible, ça va très bien sortir en photo noir et blanc. Ce mouchoir devient un signe de manœuvre. On propose aux gens de le porter, de l'utiliser, d'en faire ce qu'ils veulent, dans le cadre d'une petite action, d'une petite manœuvre. Ils pourront faire une photographie de cette action où le mouchoir serait visible quelque part, et nous la retourner avec une description élaborée ou un bas de vignette à propos de ce qu'ils auront fait. C'est donc une façon un peu «légère», je dirais, de créer un immense réseau. Il y a des mouchoirs qui se promènent présentement en Allemagne de l'Est, il y en a en France, il y en a en Italie, il y en a partout et nous espérons avoir le *feedback* d'ici un an. Ça peut donner lieu à des manœuvres assez importantes, comme à des manœuvres très légères, individuelles, un truc très facile qui se ferait spontanément. C'est l'intérêt de ce mouchoir qui devient une signalétique, un symbole, partagé par cinq ou six cents personnes.

N. d'E.:
Par rapport à ces interventions dispersées autour du monde et dans l'optique de ce que vous nous disiez à propos de la manœuvre, à savoir qu'elle pouvait être très impromptue, même dissimulée, est-ce que vous prévoyez produire un document et quel statut prendrait-il en regard de l'événement?

A.-M. R.:
Au moment où nous nous parlons, je ne peux vous l'assurer, puisque ce n'est pas définitif, mais il y un projet d'édition en cours qui risque de s'étendre lui aussi sur un an. Le projet d'édition correspond finalement au principe même de la manœuvre en s'échelonnant sur plusieurs mois avec possiblement un document final qui regrouperait l'ensemble des activités, des manœuvres. Est-ce que ça aura l'aspect d'un journal tabloïd? Est-ce que ça aura l'allure d'un livre? Le projet n'est pas encore déterminé au niveau formel, mais il est certai qu'il y aura publication des traces relevées. Ce qui fait qu'autour du mois de septembre nou pourrons peut-être sortir un document final. Parce qu'on comprendra que très souvent, on n peut pas parler des manoeuvres d'avance, on ne peut pas les annoncer, on peut à peine faire un communiqué de presse parce qu'elles ont justement lieu de façon sauvage et doivent avoir un côté secret pour être efficaces ou pour avoir une portée réelle. Alors, c'est bien souvent après coup qu'on peut vraiment analyser le projet, en parler, le définir, le décrire o tout au moins en rendre compte.

Le Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville

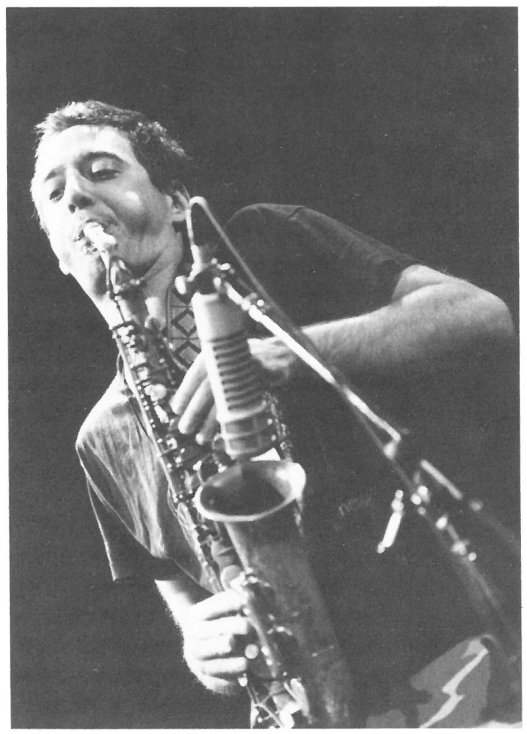
Pour des musiques qui n'en sont plus

Jocelyn Robert

Musique est devenu un mot dangereux : il exclut. On en vient vite à dire de travaux sonores qui innovent: ce n'est pas de la *musique*. Alors, pour ouvrir un peu et laisser entrer l'air frais, on lui accolle un autre mot : moderne, contemporaine, actuelle... mot qui fait son temps et se recode, se referme. Se pourrait-il que le mot «actuelle» soit déjà échu ?

Le Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville se pose comme une ouverture, une alternative. Un événement de petite échelle comme le **FIMAV** peut être un moment privilégié pour la rencontre des musiciens et auditeurs (les uns et les autres étant souvent interchangeables) qui croient à ces musiques dites actuelles, ces musiques qui questionnent, détournent, subvertissent les formats, les outils, les méthodes, les lieux de la production musicale pour faire de la création sonore un art vivant. Se pourrait-il que le mot «actuelle» soit déjà échu ?

J'ai rencontré bien peu de choses à Victoriaville qui ne soit déjà *que de la musique*, qui ne soit déjà codé. C'était prévisible: la musique et les conditions de sa découverte par l'auditeur sont directement influencées par le choix des moyens de sa production, dans leur nature comme dans leur organisation; elle porte inévitablement l'empreinte des outils avec lesquels elle est forgée. Alors comment espérer «l'inentendu», quand les paramètres de la création sonore au **FIMAV** — instrumentation, salles, durée, amplification, etc. — sont soigneusement présélectionnés, standardisés à la lettre de la définition du mot «musique», en oubliant «actuelle»? Comment la musique peut-elle se renouveler si on écarte d'emblée la création sonore différente, celle qui passe par d'autres chemins?



John Zorn avec le groupe Slan •

PHOTO: Sylvain Lafleur

«Dans un monde où depuis longtemps les livres ne ressemblent plus à des livres, il ne peut y en avoir d'autres que ceux qui n'en sont plus.»

(Théodore Adorno)

Les trois propositions les plus extrêmes — pas si extrêmes que ça — du **FIMAV 90** se sont toutes présentées le vendredi 5 octobre. **Robert Fripp & The League of Crafty Guitarists**, l'argument du code musical poussé au plus strict, jusqu'à l'absurde. La beauté contradictoire d'un régiment qui marche au pas. **SLAN**, haute voltige et haut voltage. Le choix du volume maximum, de l'intensité limite. Violence *heavy punk* avec la virtuosité en plus et le décorum en moins. **Bruit TTV**, la non-virtuosité rigoureuse. Bricolage sonore à tendance bruitiste. Tous les détours pour éviter le réflexe conditionné du musical.

Ces concerts — à mon sens encore très près des codes de la *musique* — seront pourtant les trois plus audacieux du **FIMAV 90**. Le reste se déroulera sans danger, sans histoires, entre ces balises. Oh! beaucoup de jolis concerts, de concerts confortables, devant lesquels il faut bien admettre son plaisir. Tel celui de **Slawterhaus**, quatuor *free jazz/rock*: des musiciens de haut calibre avec en prime l'énergie du percussionniste **Peter Hollinger**. Ou celui de **Curlew**: mixage new-yorkais de musiques d'influences diverses autour du violoncelle de **Tom Cora**. On se sent à l'aise dans la salle comme sur la scène. Ou encore celui des **Recedents**, trio venu d'Angleterre dont l'improvisation est teintée d'un certain humour qui les place à l'opposé de **Robert Fripp**, quelque part entre **Slan** et **Bruit TTV**. Mais rien tout de même de renversant. On va souper tranquillement en parlant météo ou postmodernisme. Et on retourne pour un nouveau concert : permutations de notes et exercices de style, parfois habiles mais pas toujours. La «recherche» n'ira pas plus loin. Ne pas se surprendre si à Victo il n'y a pas de performance sonore, pas d'installation sonore, pas de débat théorique (qui serait pourtant utile pour cerner la question de la musique *actuelle*). Le mot «musique» est codé et rejette l'hors-code. Pas de concert hors salle, à peu près rien de poésie sonore. Des musiques qui questionnent? Les formats: les mêmes. Les outils: les mêmes. Les méthodes: les mêmes. Les lieux: les mêmes. Ne pas se surprendre s'il n'y a pas de surprise. Pourtant, *il y a une musique nouvelle qui se fait*. Pourtant, il faut subvertir le code de la musique, pousser l'art des sons hors de ses limites: «dans un monde où depuis longtemps la musique ne ressemble plus à de la musique, il ne peut y en avoir d'autre que celle qui n'en est plus».

Devra-t-on, à l'instar du Conseil des Arts, créer au **FIMAV** une section musique et une section audio-art, la première excluant la seconde? Nous avons au Québec un **Festival International de Musique Actuelle**. Faudra-t-il inventer une nouvelle épithète pour que la recherche ait lieu ?

Le Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville, *du 3 au 7 octobre 1990*.

L'École de musique de l'Université Laval présente

des événements de musique américaine contemporaine

*** *événements de musique américaine contemporaine* ***

SARA LAIMON — Concert

le vendredi 22 février, à 12 heures
salle Henri-Gagnon, pavillon Louis-Jacques-Casault

*** *événements de musique américaine contemporaine* ***

CONCERT AU MUSÉE

le dimanche 3 mars, à 15 heures — Musée de la civilisation

*** *événements de musique américaine contemporaine* ***

JAZZ AUX LUNDIS-SHOW DE L'INTERFAC

le lundi 4 mars à 21 h 30 — Interfac, pav. Maurice-Pollack

*** *événements de musique américaine contemporaine* ***

COCKTAIL DES INTERPRÈTES DE MUSIQUE CONTEMPORAINE

le mercredi 6 mars, de 11 h 30 à 21 h 30
Galerie des arts visuels, pavillon Louis-Jacques-Casault

*** *événements de musique américaine contemporaine* ***

ATELIER DE MUSIQUE CONTEMPORAINE DE L'O.S.Q.

le jeudi 7 mars, à 20 heures
salle Henri-Gagnon, pavillon Louis-Jacques-Casault

*** *événements de musique américaine contemporaine* ***

MUSIQUE AMÉRICAINE POUR VOIX ET PIANO

le dimanche 10 mars, à 14 heures — Maison Hamel-Bruneau

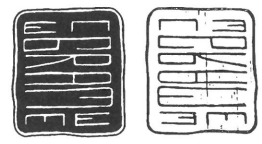
*** *événements de musique américaine contemporaine* ***

CONCERT À RADIO-CANADA

le mardi 14 mai, à 20 heures — Palais Montcalm

***** *événements de musique américaine contemporaine* *****

Informations : 656-7061



Centre de production en estampe et en photographie
Diffusion en art actuel

ENGRAMME (Atelier de Réalisations Graphiques)
263, Saint-Vallier Est, Québec, QC G1K 3P4 (418) 529-0972

GALERIE DES ARTS VISUELS
Salle 3731, pavillon Louis-Jacques-Casault
Université Laval, Sainte-Foy (Qc)
G1K 7P4

Marcel Jean
6 février - 1er mars

Michel Asselin
7 - 29 mars

Georges Bogardi
Michel Labbé
3 - 19 avril

du lundi au vendredi, de 9h30 à 16h00
vernissages les 1er jeudi à 17h00

LES ATELIERS
IMAGINE

850, ave de Salaberry,
Québec, Qc G1R 2T9
649-7367

ÉCOLE D'ART
COURS EN ART VISUEL POUR ENFANTS ADOLESCENTS ET ADULTES

GALERIE
ART CONTEMPORAIN

Les ateliers de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli

Des ateliers libres et individuels,
un savoir-faire issu d'une longue tradition de travail
du bois et d'autres matériaux propres à la sculpture sont
à la disposition des sculpteurs et sculpteures.

OBJECTIFS DE SÉJOUR

Se familiariser avec les équipements et les techniques.

Planifier, préparer et réaliser soi-même des projets de petite ou grande dimension, avec l'aide d'un technicien chevronné.

Superviser la réalisation effectuée par un technicien.

Confier la supervision ou la réalisation de sculptures monumentales ou l'intégration d'une oeuvre à l'architecture (programme du 1 %).

Confier la reproduction en série de pièces, par des techniques manuelles ou mécaniques.

FINANCEMENT DU SÉJOUR

Les coûts du séjour (location et services de techniciens) sont admissibles à une aide financière du ministère des Affaires culturelles dans le cadre du programme *Ressources techniques*.

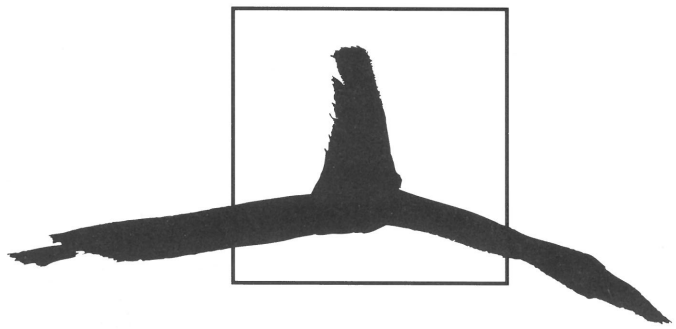
ESPACE DE TRAVAIL

Locaux individuels et salle de préparation du bois. Potentiel de 9 700 pieds carrés de surface d'ateliers pouvant accueillir jusqu'à sept artistes simultanément.

HÉBERGEMENT

Choix d'hébergement à prix abordable: des locations de chalets (en saison) ou de chambres avec forfaits de repas sont facilement disponibles.

Pour information: (418) 598-6363



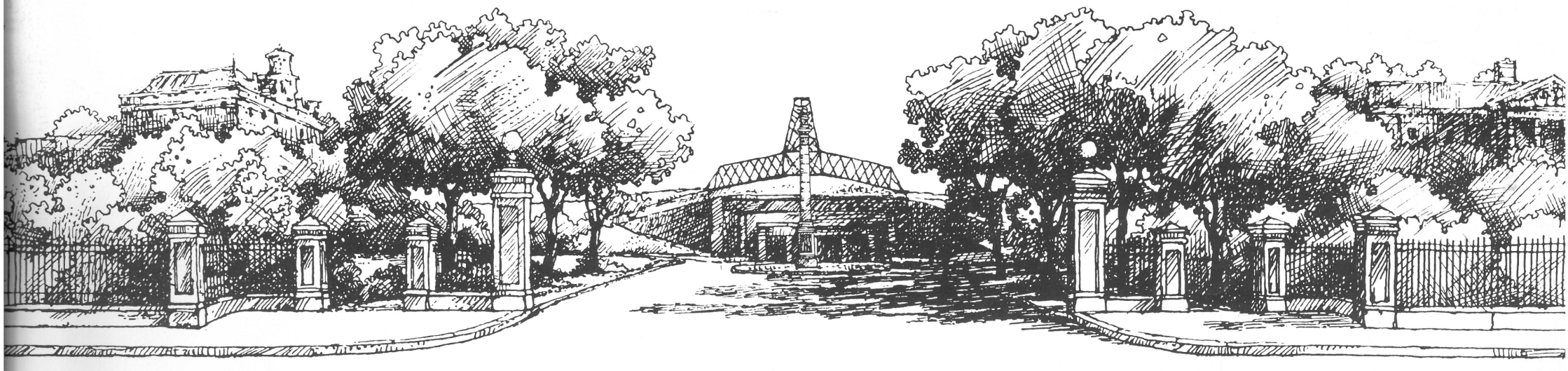
Pour illustrer sa spécificité et sa dynamique,
soit celles d'un musée d'art, le Musée du Québec a choisi
un symbole dont la gestuelle fougueuse évoque l'impulsion créatrice.
Ce symbole est inscrit dans un cadre blanc qu'il
s'empresse de déborder.

La représentation graphique rappelle le lanterneau
de verre du Grand Hall et les deux puits de lumière qui le soutiennent.
Situé entre le Pavillon Charles-Baillairgé (l'ancienne prison) et
le Pavillon Gérard-Morisset (l'ancien Musée), le Grand Hall
devient le centre névralgique du nouveau complexe.

L'ouverture du Musée du Québec est fixée au 18 mai 1991.

MUSÉE DU QUÉBEC

1, avenue Wolfe-Montcalm, Parc des Champs-de-Bataille, Québec (Québec) G1R 5H3



Le Musée du Québec est subventionné par le ministère des Affaires culturelles du Québec.

Associez-vous à **Noir d'Encre**! Abonnez-vous!

☐ chèque
☐ mandat-poste

nom

adresse

ville code postal

date signature

Pour vous

Un abonnement d'un an
(3 numéros)
exempt de taxes

8 $ individus
10 $ institutions

D'un-e ami-e qui vous veut du bien!!! Recevez **Noir d'Encre** à la maison...

☐ chèque
☐ mandat-poste

nom

adresse

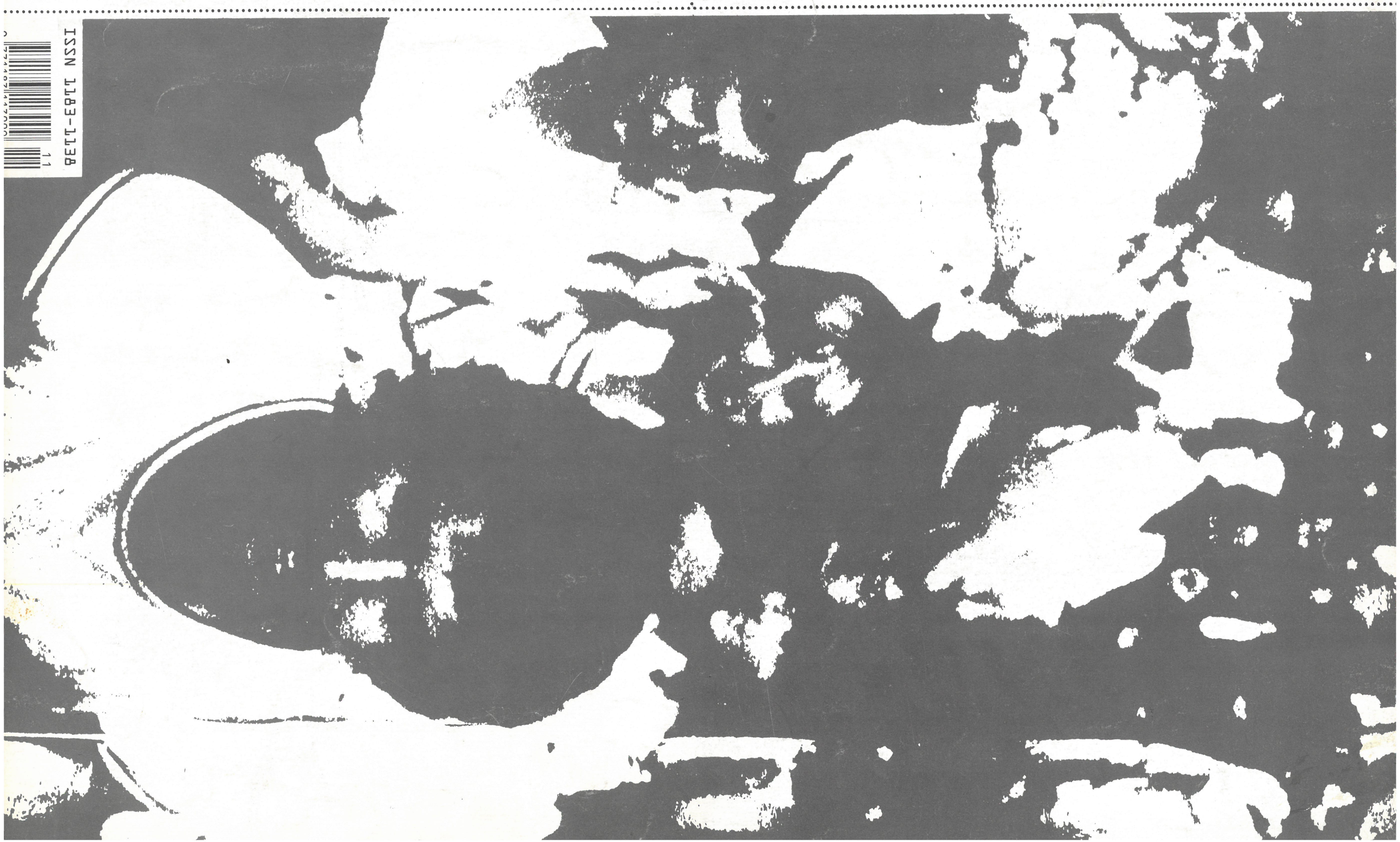
ville code postal

date signature

Pour un-e ami-e

Un abonnement d'un an
(3 numéros)
exempt de taxes

8 $ individus

Noir d'Encre, C. P. 3039, succ. St-Roch, Québec. (Qc), G1K 6X9 (418) 529-2715

ISSN 1183-1138