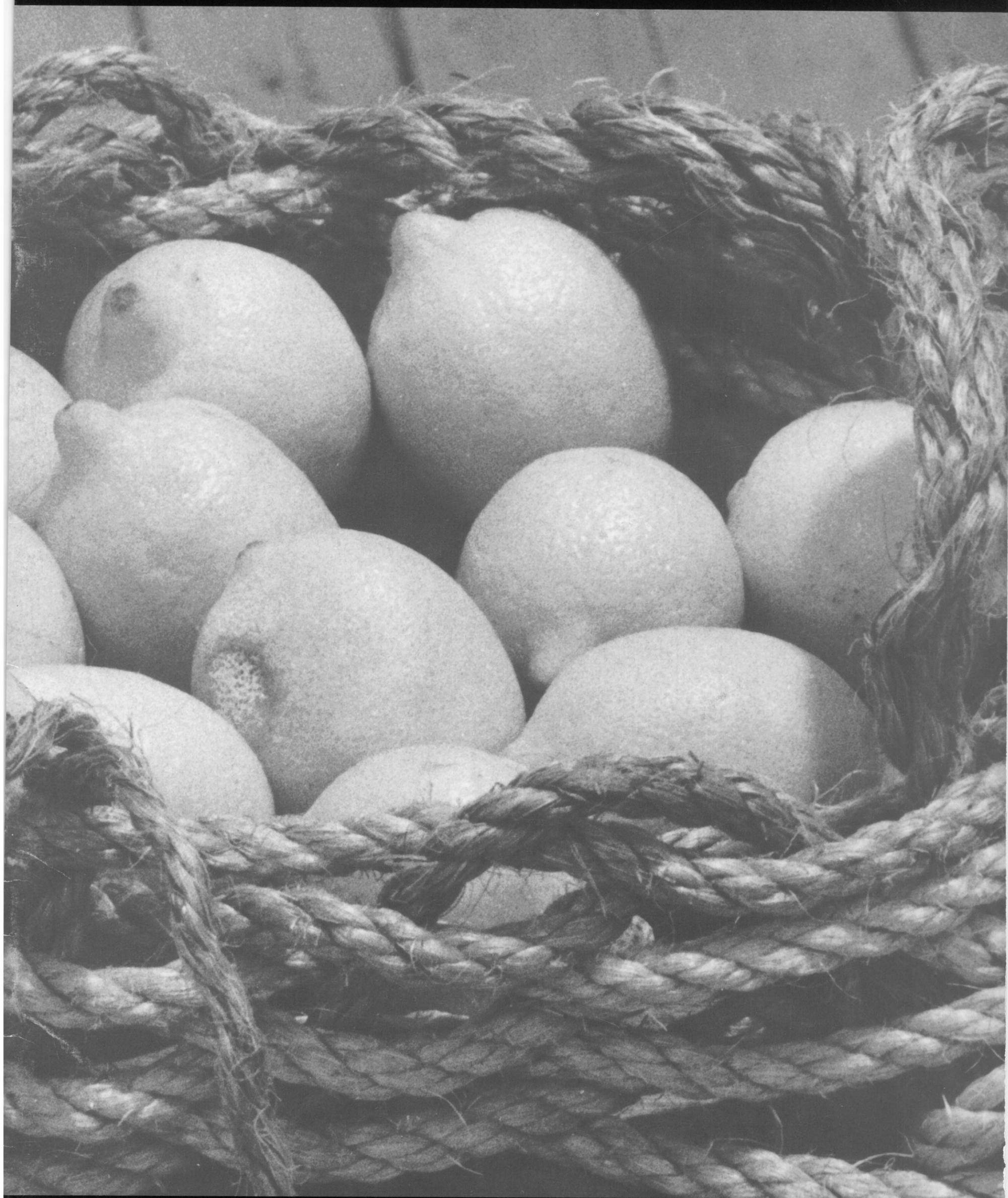


L A C H A M B R E B L A N C H E



B U L L E T I N 2 0 • 1 9 9 1 - 1 9 9 2

L'équipe du bulletin

Coordination :

Jacqueline Bernier

Claire Lamarre

Comité de rédaction :

Jacqueline Bernier

Sylvie Fortin

Carl Johnson

Claire Lamarre

Traduction :

Sylvie Fortin

Correction de textes :

Marie-France Pesant

Conception graphique :

Loco Design

Photographie :

Ivan Binet

sauf indication contraire

Photo de couverture :

« Humeurs citron »

Lucie Robert

La chambre blanche

Conseil d'administration 1991-92

Président :

François C. Robidoux

Vice-président :

Florent Cousineau

Secrétaire :

Céline Laflamme

Administrateur :

Denis Marier

Administratrice :

Lisanne Nadeau

Coordonnatrice à la programmation :

Sylvie Fortin

Coordonnateur à la production :

Carl Johnson

Conseil d'administration 1992-93

Président :

François C. Robidoux

Président intérimaire :

Florent Cousineau

Vice-président :

Florent Cousineau

Secrétaires :

Céline Laflamme

Eve Février

Administrateur :

Denis Marier

Administratrice :

Jacqueline Bernier

Coordonnatrice à la programmation :

Sylvie Fortin

Coordonnateur à la production :

Carl Johnson

La chambre blanche est une corporation à but non lucratif fondée en 1978. Ce centre d'artistes autogéré travaille à la production et à la diffusion des arts actuels. Il s'implique aussi activement dans des activités de recherche, de publication et de documentation. La chambre blanche met à la disposition du public un centre d'information et de documentation informatisé. La collection de la chambre blanche regroupe les principaux périodiques d'art canadiens, américains et européens, ainsi qu'une large collection de publications concernant l'art contemporain international. La chambre blanche est membre-fondatrice du RCAAQ (Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec) et membre du Conseil de la culture de la région de Québec.

Cotisation annuelle :

Membre abonné : 18\$

Membre de soutien : 30\$

Membre corporatif : 50\$

La chambre blanche remercie de leur appui financier les membres, le Conseil des arts du Canada, le Ministère de la culture du Québec et la Ville de Québec.

Les articles publiés dans ce bulletin n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

Tous droits réservés

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 1994

Bibliothèque nationale de Québec

Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 0820-781X

PROGRAMMATION

1991-1992

11 septembre au 6 octobre

Lucie Robert (Montréal)
Humeurs citron
installation

Josée Bernard (Montréal)
Comme des îles
dans l'immensité de ses occupations
installation

9 octobre au 3 novembre

Danny Tardif (Québec)
peinture et installation

Andrew Forster (Montréal)
Xénophobie
Romantisme
Agriculture
installation

13 au 17 novembre

Le Cabinet des curiosités II
L'objet de convoitise
événement-bénéfice

6 novembre au 1 décembre

Ca(n) not age (Québec)
Claude Bélanger
Céline Laflamme
James Partaik
installation

4 décembre au 22 décembre

Paysages-Fictions (Montréal)
François Cormier
Valérie Gill
Francesca Penserini
exposition collective

13 janvier au 15 mars

Deborah Margo (Ottawa)
L'escalier : site exploratoire I / Les sceaux
résidence d'artiste

15 janvier au 9 février

George Bures Miller (Lethbridge, Alberta)
Conversation / Interrogation
installation-vidéo

Suzanne Martel (Québec)
sculptures récentes

18 au 28 février

Entre / Vues
exposition collective
des membres actifs et actives
à la galerie Trompe-l'Œil
Cegep Ste-Foy

12 février au 8 mars

Bonjour Françoise (Gaspésie)
installation

11 mars au 5 avril

Hideho Tanaka (Japon)
Vanishing
installation

Barbara Claus (Montréal)
installation

30 mars au 31 mai

Cécile Létourneau (Québec)
L'escalier : site exploratoire II
Entre le dire et le sentir II : l'escalier
résidence d'artiste

8 avril au 3 mai

pierre hamelin (Québec)
Travaux récents
sculpture

Céline Allard (Québec)
La vie d'artiste :
réflexions sur l'acte de création
résidence d'artiste

6 mai au 31 mai

Loly Darcel (Montréal)
sculpture-photo

Michel St-Onge (Québec)
La grande échine
sculpture

SOMMAIRE

2 Programmation 1991-1992

3 Présentation

11 septembre au 6 octobre 1991

Josée Bernard

4 Éros et Thanatos

par Marie-Michèle Cron

9 octobre au 3 novembre 1991

Andrew Foster

6 Xénophobie

Romantisme

Agriculture

par Sylvie Fortin

6 novembre au 1^{er} décembre 1991

10 Can (not) Age

par Guy Durand

11 Can (not) Age

par Céline Laflamme

13 janvier au 15 mars 1992

Deborah Margo

12 L'escalier : Site exploratoire I / Les sceaux

par Deborah Margo

16 janvier au 9 février 1992

George Bures Miller

14 « (Ne) veuillez-vous (pas) asseoir et (ne pas) prendre place dans le cadre »

par Donald Goodes

Suzanne Martel

18 Confrontation nature-culture

par Josette Paquin

11 mars au 5 avril 1992

Hideho Tanaka

20 L'absence présente :

la subtil absence dans la disparition

par Carl Johnson

Barbara Claus

22 De la mnémonique du lieu

par Sylvie Fortin

8 avril au 3 mai 1992

pierre hamelin

24 L'œuvre de pierre hamelin :

un trouble sournois des sentiments

par Danielle April

Céline Allard

26 La vie d'artiste

Résidence d'artiste de Céline Allard

par Céline Allard

30 La vie d'artiste de Céline Allard

par Jacqueline Bouchard

6 mai au 31 mai 1992

Loly Darcel

32 Au delà de la banalité

par Marc Mineau

Michel St-Onge

34 Exuvie

par Jacqueline Bernier

PRÉSENTATION

CHER(ÈRE)S MEMBRES

• Jouez hautbois, résonnez musettes. • La vingtième édition du Bulletin de la chambre blanche est enfin proposée à l'attention de votre lecture et à la pertinence de vos commentaires. Nous la souhaitons également riche de plaisirs et porteuse de réflexion sur l'art.

Ce Bulletin, comme les précédents, a l'ambition de faire le bilan de l'année 1991-1992 et de promouvoir les différentes activités de la chambre blanche dans la diffusion de l'art actuel. Mais il se veut surtout un lien constant et étroit entre les membres d'un organisme dont la nécessité se démontre quotidiennement par l'habituel presque silence mass-médiatique en ce qui concerne les arts visuels.

Aussi espérons-nous que vous vous empresserez de l'ajouter à votre collection, non sans l'avoir débattu, confronté, enrichi de vos perspectives. Le Bulletin est le produit du dynamisme des créateurs(trices) et des collaborateurs(trices) de la chambre blanche. Il témoigne de leur passion concrète pour l'art, de leur engagement constant à partager cette passion.

Nous vous présentons donc avec une légitime fierté cette vingtième édition que nous avons voulu colorée par la parole abondante et diversifiée des collaborateurs(trices). Ils ont répondu généreusement à notre invitation et nous tenons à les remercier sincèrement de leur coopération.

Présente depuis déjà quinze ans pour assurer la vie et la visibilité des arts visuels, la chambre blanche continuera d'être une dynamo culturelle dans la mesure où ses membres demeureront libres de leurs opinions, actifs dans leur expression et soucieux d'en débattre dans cet outil de liaison qu'est le Bulletin. C'est pourquoi nous vous invitons à le lire, le commenter et..., pour la continuité, à écrire le prochain.

Au nom de la chambre blanche, merci.

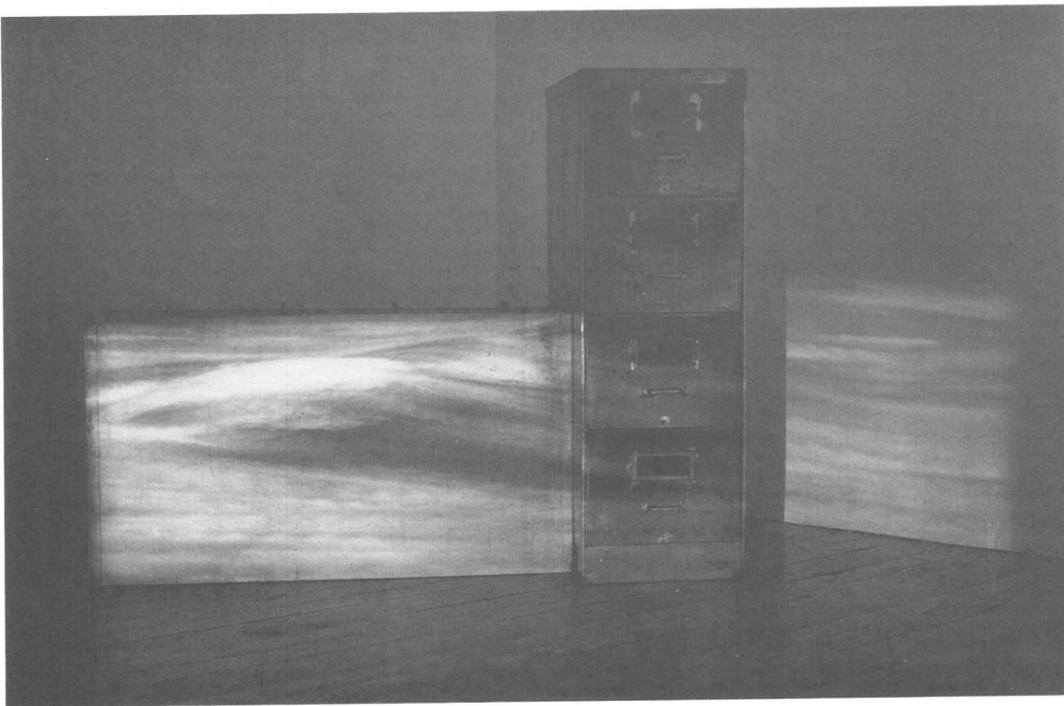
Claire Lamarre

Collaboratrice au Bulletin

JOSÉE BERNARD ÉROS ET THANATOS

PAR MARIE-MICHÈLE CRON

C'était un énorme poisson empaillé suspendu à un hameçon comme à un croc de boucher, immobile au-dessus d'un vide incertain creusé par un bassin de ciment, affamé par la propre sensualité de ses écailles glauques. « Poursuite de l'impossible nullité ». La taxidermie est un malin processus qui vient figer l'œil cyclopéen de Chronos dans le ventre de son insatiable appétit. Les artistes luttent contre le temps pour exorciser la mort (de l'art), du désir, dans cette imminente urgence de douter, toujours, pour créer encore. Aussi, la démarche de Josée Bernard s'inscrit dans cette traversée du sens où le corps du spectateur est d'emblée propulsé dans l'univers du sensible et des affects.

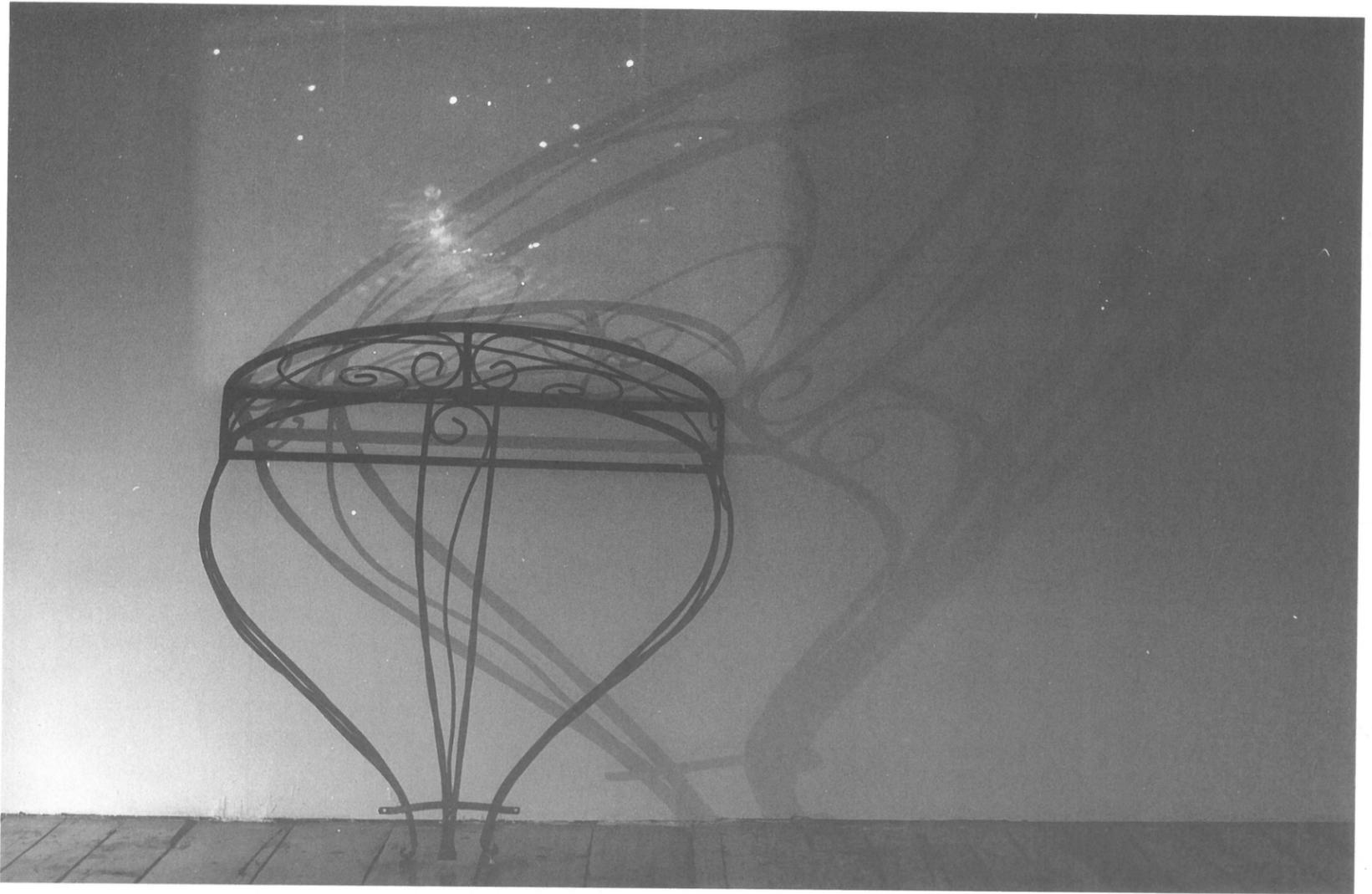


Détail
« Comme des îles », 1991
classeurs en métal et projection
en boucle 16 mm noir et blanc

Dans ces premières œuvres installatives érodées par un propos autobiographique, les notions de savoir, de pensée et de mémoire s'entrelaçaient pour questionner les antagonismes qui s'affrontent dans les hémisphères de l'esprit et de la matière, de l'ordre et du désordre. Eros et Thanatos forment un couple ambivalent qui se déchire continuellement. Ce cycle tourbillonnant qui décoche inlassablement une flèche dans le cœur de l'histoire de l'humanité s'épanouira dans une ancienne raffinerie de sucre bruxelloise où l'artiste, investissant les lieux porteurs de traces mnésiques et matérielles, passage des visiteurs, matériaux lourds et légers dont le métal rouillé, élément récurrent dans sa production, met en scène le théâtre des pulsions pathétiques qui conduisent le spectateur à gravir, physiquement et métaphoriquement, l'échelle qui conduit à l'inconscient. Au-delà, à l'étage supérieur, un crâne et une faux oxydée croisent le fer sur un amoncellement de gravats, éloge liturgique et « vanitas » symbolique d'une ville alors investie par l'oubli. Sur les plateaux trônent tels des vestiges, blé, ossements et poissons séchés renvoyant le spectateur à l'indice premier de cette « poursuite de l'impossible nullité ».

Avec *Ozone, azur et volupté*, Josée Bernard réinvestit, autour du thème de la conscience et de l'inconscience, la zone trouble du rêve qui veut échapper à la réalité. Des calmars flottent dans le formol d'un bocal de verre, deux photos de plage en duratran divaguent dans un ancien stérilisateur médical, confrontant angoisse et insouciance, quotidien chargé de banalité taillé à vif dans notre société hédoniste. Inquiétante étrangeté que celle de ce mollusque qui rappelle le monde visqueux d'un cauchemar sans fin.

Cette installation prophétise une rupture dans le travail de l'artiste qui, désormais, prélèvera dans ses souvenirs d'enfance des fragments littéraires et des copeaux d'images cinématographiques : le substrat de



base à l'élaboration d'une œuvre poétique qui interroge le statut de l'artiste dans son environnement immédiat. Avec *Comme des îles dans l'immensité de ses occupations*, phrase-titre empruntée à un passage de « L'homme sans qualité » de Robert Musil, démarche parallèlement amorcée avec des extraits du roman d'Italo Calvino « Le chevalier inexistant », les textes qui apparaissent en demi-teinte sur les murs de la galerie viennent circonscrire la béance et la perte de l'existence dans lesquelles seule la création peut devenir l'exutoire où se cristallise et s'efface l'angoisse des lendemains incertains.

Dans cet univers océanique, l'image chaude d'une vague qui agonise incessamment sur un rivage invisible vient se projeter sur des classeurs à la froideur métallique et géométrique. La multitude de formes au pouvoir hypnotique, qui se font et se décomposent indéfiniment dans le ressac, s'amalgament dans un compost de l'humanité floue, aux divers visages emportés par les remous de la vie. Au-dessus d'une console en fer forgé rouillé dont le motif spiralé réfère à la sensualité de l'eau, une goutte tombe inexorablement comme le grain du sablier, symbole lancinant de l'individu relégué dans les balises de la marginalité.

Ce propos existentialiste axé sur l'art conceptuel présente des affinités électives avec le groupe Büro-Berlin fondé en 1978 par Herman Pitz et Raimund Kummer entre autres. Pour ces derniers, ce n'est pas tant l'objet en soi qui compte, mais l'idée, le mode de présentation, le processus de création de l'œuvre ainsi que sa perception par le public qui constituent le but de toute activité artistique.

Ainsi, on remarque dans le travail de Josée Bernard, qui expose peu souvent et qui fait mûrir ses projets lentement, une prédisposition à se distancier du milieu de l'art tout en écartant une production pétrie d'éphémérité, des effets de mode actuels qui entourent certaines installations. La poésie, lorsqu'elle apparaît en pointillé dans la surmédiatisation d'images alors banalisées, n'en est que plus séduisante. Et forte.

Détail
« Comme des îles », 1990
console en fer forgé et
projection en boucle 16 mm
noir et blanc

ANDREW FORSTER

XÉNOPHOBIE

ROMANTISME

AGRICULTURE

PAR SYLVIE FORTIN

L'exposition présentée par Andrew Forster était composée de quatre éléments autonomes qui, mis en relation, articulaient une critique de l'économie de la représentation et de ses implications. Occupant la surface d'une des fenêtres de la galerie, qui donne sur la rue Christophe-Colomb, trois mots s'immisçaient, avec leur lettrage blanc, dans l'espace public débordant de signes et d'affiches de cette rue à la fois résidentielle, commerciale et industrielle. Xénophobie, Romantisme, Agriculture : trois mots qui interpellent par leur regroupement et par le lieu de leur présentation. En salle, trois autres pièces négociaient entre elles et avec l'espace long et étroit. Une tension était créée par les stratégies « situationnistes » de l'artiste : le spectateur devait passer par une sorte d'entonnoir renversé. La partie étroite de la salle accueillait les pièces volumineuses alors que l'autre extrémité, où l'espace est plus large, présentait la pièce « murale » se déployant sur trois murs. L'artiste proposait donc une introduction qui, par son intensité et sa confrontation, provoquait une série d'associations suivie d'un détachement graduel : un concerto en deux temps. Ainsi, une image d'un présentoir muséologique et une faux occupaient le côté de la salle par lequel j'accédai. À l'autre extrémité, une reproduction composite d'un système de télécommunications superposée à une image du fleuve Mékong, frontière entre le Laos et la Thaïlande, lui faisait face. Entre ces deux éléments et occupant un espace important au centre de la salle, à l'endroit où l'espace est le plus étroit, une construction primaire en contreplaqué introduisant l'image d'un loup. Deux autres éléments composaient cette pièce et occupaient la salle en se jouant de la reproduction du système de télécommunications : la reproduction d'un point d'eau avec des pistes d'animaux au Botswana faisait face à une reproduction de la frontière entre le Laos et la Thaïlande devant laquelle un banc constitué de quelques briques de ciment et d'une planche de bois proposait un endroit privilégié de rencontre entre l'œuvre et le regardeur.

Outre les stratégies « situationnistes » de l'artiste par lesquelles il utilise l'espace pour créer des tensions qui stimulent une relation engagée avec l'œuvre, soulignons un autre paramètre de sa pratique : la réutilisation et la recombinaison d'éléments. Par exemple, plusieurs des

éléments présentés à la chambre blanche ont déjà été présentés aux centres d'artistes Artcite à Windsor en 1990 et The New Gallery à Calgary en 1991 ainsi qu'au Centre Saidye-Bronfman à Montréal en 1992. La reproductibilité est une des composantes inhérentes au travail d'Andrew Forster. L'artiste semble disposer d'un vocabulaire d'images, un véritable répertoire, qui fonctionnent comme les éléments d'archives d'une collection personnelle. De plus, ces images se complexifient et s'informent mutuellement par leur rapprochement lors d'une exposition cela par leurs histoires ainsi que leurs contextes antérieurs et par leurs combinaisons futures. Ainsi, la présence résiduelle et mnémotique des images est constamment déplacée par leurs utilisations nouvelles. À un point tel que la présence d'une seule image provoque un jeu, une hésitation, qui font que je ne suis plus sûre de l'avoir déjà vue. Ma mémoire me joue-t-elle un tour? Me positionne-t-elle désormais en imposteure puisque, d'une certaine façon, ne deviendrais-je pas l'artiste en m'appropriant virtuellement son répertoire d'images? Les images révèlent donc leur nature construite par ces multiples glissements qu'elles incarnent, par leur consentement à un degré élevé de publicité et leur adaptabilité à une multitude de formats, de contextes et de supports.

Dans la salle d'exposition, je suis consciente d'être confrontée à des constructions, à des manipulations de l'image, ce que l'agrandissement et le recours aux photocopies laser composite d'épreuves argentiques, ainsi que le grain des images, me rappellent. Un jeu s'établit donc entre la vue distante, le représenté et la surface immédiate, ce qui empêche la fixité de la représentation et me mène sur d'autres pistes. Bien qu'elles empruntent au photographique, les images réussissent à échapper au piège immanent du statut autoritaire de représentation du réel qui le guette. Cette notion d'archives ou de collection se veut aussi une critique des institutions muséales, tout comme dans le travail antérieur de l'artiste. Bien que la critique du monde de l'art ne soit plus l'objet central du travail d'Andrew Forster, elle demeure néanmoins toujours aussi pointue.

Face à cette surabondance de représentations, alors

que les liens entre certains des éléments demeurent résolument ténus, vagues et anecdotiques, d'autres sont facilement tissables ; une seule stratégie possible : l'abandon de cette pulsion interprétative et le recours à une approche mythique. Je suis soudain confrontée à ma volonté de faire du sens de l'exposition, à mon attente d'une certaine unité, deux éléments qui sont constitutifs du mythe alors que « l'unité du mythe n'est jamais plus que tendancielle et projective [...] C'est un phénomène de l'imagination, résultant de tentative d'interprétation »¹. L'unité de l'exposition, reposant sur une lecture unifiante des composantes proposées, ces éléments « lexicaux » d'une activité « grammaticale », reposerait donc principalement sur mon désir d'unification et sur l'effort investi dans cette activité.

Mes pulsions interprétatives ou mythifiantes étant désormais clairement énoncées, je refais, l'espace-temps de ce texte, mon parcours de l'exposition, un parcours parmi tant d'autres, mes mythes plutôt que les vôtres, mes hésitations et mes abîmes. Ainsi, en entrant dans la salle d'exposition, je fus confrontée, à ma droite, à une représentation agrandie et composite en photocopies laser d'une épreuve argentique. Cette image, plus grande que moi, représentait une vitrine muséographique provenant du *Museum of the Plains Indians* à Browning (Montana), complète avec ses mannequins anonymes campés dans une scénographie stéréotypée et ses numéros qui, référant le spectateur de musée au panneau explicatif, confirment la sujétion des représentés. Cette représentation stéréotypée d'une femme et d'un enfant autochtones est montée sur une feuille de contreplaqué que l'artiste a laissée apparente en haut et en bas de l'image. Un paradigme des représentations d'autochtones décrites par Fred Wilson qui, tels des objets, sont exposés dans les vitrines muséales des occidentaux et qui « [...] ne ressemblent vraiment à aucun Indien [...] En réalité, ces Indiens représentent l'idée que la société se fait de ce qu'est un Indien. Dans plusieurs cas, le modèle a été un autre Américain [...] son physique, son port, et son visage n'ont aucun rapport à un aborigène d'Amérique »². Celle-ci était précairement déposée sur le mot AGRICULTURE qui, amputé en son sommet par cette mise en place, marquait le sol de la précision de ses lettres blanches et



« Sans Titre », 1990
contre-plaqué, photocopies laser noir et blanc,
lettrage de vinyle blanc et faux
240 x 120 x 210 cm

rappelait la pièce présentée dans la fenêtre. L'image était donc appuyée au mur, exhibant un dispositif qui proposait son affranchissement du mur en la dotant d'une certaine qualité objectale, d'un surplus de véracité, d'une présence critique. Car, n'accédant pas à une identité propre, la femme autochtone représentée, la représentation des femmes de son ethnie et finalement de toutes les *femmes autochtones*, souligne la perte potentiellement universelle de l'identité et vient ainsi miner l'identification du regardeur. L'instabilité de l'image, qui n'est que déposée au sol et appuyée au mur, représente métaphoriquement la fragilité de la construction de l'identité, sa fragmentation et sa disparition (parallèle à l'apparition et à l'importance du grain de la photographie). Alors, c'est la possibilité d'un renversement qui est donnée à voir. Que se passerait-il si, symboliquement, la feuille de contreplaqué basculait? Après tout, elle n'est que fragilement installée. Et c'est précisément ce risque qu'il n'y ait «... plus de réflexion illusoire; plutôt, la *superposition de deux présences*, donc la peur perpétuelle qu'une présence absorbe l'autre »³ que cette représentation et son dispositif ingénieux articulent. Un certain anthropologue, très célèbre, ne nous a-t-il pas déjà avertis qu'«... il y a un risque - l'absorption complète de l'observateur par l'objet de son observation »⁴. L'autorité du spectateur résultant de son statut immuable de sujet est ébranlée. Une instabilité s'installe. Sa position de pouvoir est remise en question. Il risque l'anonymat, la disparition. C'est qu'on a désormais dévoilé la fiction sur laquelle

repose sa différenciation de l'objet essentielle à son statut de sujet.

Les implications de ce geste sont multiples : les fondements nationalistes de l'histoire, de la littérature et de l'anthropologie s'en retrouvent dévoilés et ébranlés. Car, « l'identité nationale du colonisateur est créée et maintenue par l'usurpation de l'identité nationale du colonisé, une relation causale »⁵ et la réapparition d'un sujet autochtone risque de miner la notion et la légitimité de la nation. La représentation, en tant que paradigme, réitère ce point en présentant la femme comme outil d'une reproduction confinée dans des paramètres raciaux clairement définis, loin de l'exogamie.

En outre, l'artiste propose un commentaire sur la force et la fragilité de la construction occidentale de la connaissance. Le contreplaqué ne sert-il pas, tout comme la vitrine muséale, de support à la représentation? La représentation n'est-elle pas une manifestation privilégiée de la connaissance? Celle qui m'est présentée mime le dispositif de présentation muséale, un dédoublement, une mise en abyme qui portent atteinte à la représentation même. L'artiste articule une critique par ce mime. C'est que le vaste champ des connaissances jouit d'une panoplie d'instruments et d'artifices, de champs de spécialisation et d'institutions, voués à la construction, à la légitimation, à la conservation, à la diffusion, voire à l'inculcation des connaissances. Et, on déploie cette artillerie d'une façon si remarquable que les sources historiques spécifiques sont souvent occul-

tées au profit de pures constructions. À ce titre, la littérature a largement contribué à la consécration des autochtones d'Amérique comme « objet » car «... la littérature prétendument non fictive des premiers colons anglais [...] a eu un impact considérable sur la création des conditions mêmes du stéréotype »⁶. De plus, les connaissances devaient perversément répondre à des impératifs immédiats, tel l'extermination, basés sur des objectifs à plus long terme : il fallait construire une histoire qui rendrait le génocide acceptable. On se devait de créer « une certaine image de l'Indien qui serait complémentaire au besoin nationaliste de la population euroaméricaine de supplanter les habitants originaux du territoire »⁷. Cette image est ancrée, comme dans plusieurs autres civilisations, dans la différence. Elle est campée dans les paramètres occidentaux de la civilisation et du primitivisme. Ainsi, « les conceptions de la sauvagerie qui se sont développées aux seizième et dix-septième siècles et qui sont devenues un lieu commun de la culture occidentale de l'Europe constituèrent la lentille distorsionnante à travers laquelle les premiers colons mesurèrent le potentiel et prédirent le destin des peuples non-européens qu'ils rencontrèrent. »⁸

Dans cette pièce, Forster souligne le lien entre l'agriculture et le vaste champ des connaissances occidentales. La représentation est dotée d'une objectalité, d'un potentiel d'action qui est souligné par la contiguïté de la faux. Comme cet objet réel au sol, elle représente les agressions potentielles et passées, la conquête, la manipulation, la domestication. L'artiste joue ici sur un archétype de présentation muséale en faisant se côtoyer le beau et l'horrible. Car, c'est le labeur et l'exploitation, tant des êtres que de la nature, qu'évoque la faux; l'agriculture étant la justification de la fermeture de la frontière. On se rappelle ici la deuxième phase du colonialisme, qui selon Churchill, suit la phase initiale d'invasion et par laquelle «... un segment moins brutalement doctrinaire de la population de la « Mère patrie » doit ultimement être attirée par la tâche de « *settling* » de ce que les envahisseurs ont conquis »⁹ alors qu'ils participent activement à un rigoureux réalignement à long terme de l'histoire pour étroitement servir les besoins nationaux présents et futurs.

ANDREW FORSTER

XÉNOPHOBIE

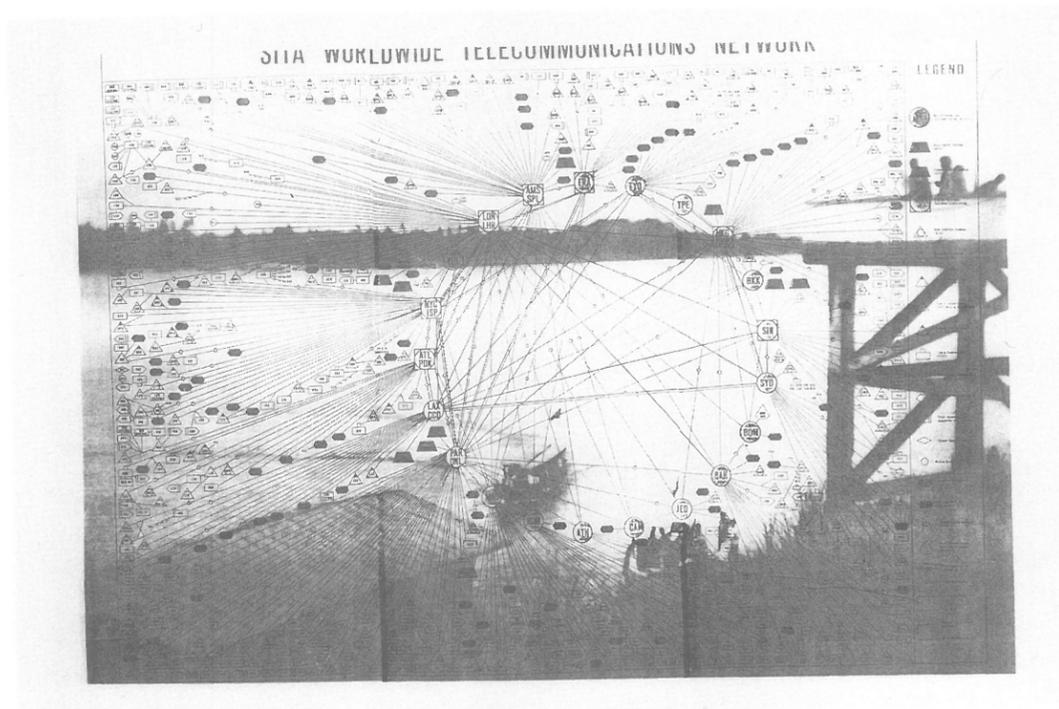
ROMANTISME

AGRICULTURE

Face à cette composante, une structure centrale en contreplaqué composée de quatre feuilles jointes à leurs extrémités supérieures occupe résolument l'espace le plus étroit de la galerie. Au centre de la salle, où il est impossible de la contourner sans la remarquer, à un endroit où la rencontre devient physique, on retrouve cette structure précairement construite. Sur ses quatre faces s'avancent des reproductions composites en photocopies laser noir et blanc d'une photographie d'un loup de l'Arctique, prise sur Bathurst Island dans les Territoires-du-Nord-Ouest. Cet élément entretient un lien avec la composante précédente et avec l'agriculture : espèce en voie de disparition, le loup est, comme la femme autochtone, victime du colonialisme et de l'expansionnisme de l'homme blanc. Comme elle, il a été mis dans un musée, le jardin zoologique, pour en assurer la survie/contrôle. Comme l'autochtone et pour les mêmes motifs d'expansion territoriale, le loup a été constitué en espèce dangereuse et c'est ce que l'artiste, avec cette photographie prise à proximité de l'animal, vient clairement déconstruire. Le dispositif de présentation me positionne comme l'artiste derrière la caméra, regardant l'animal me regarder. Car, telle une barricade, je dois contourner sa structure pour accéder au fond de la salle et à l'autre exposition. Un processus de négociation par lequel nous nous gardons mutuellement à l'œil, m'implique comme regardeur. Je me surprend à le regarder car je me sens regardée. Où que je bouge, j'ai la sensation d'être surveillée, guettée, potentiellement en danger.

De plus, cet élément articule un autre lien avec la première composante de l'exposition. C'est à un certain type de vision, de relation avec la nature que réfère l'exposition. Les images d'animaux contribuent largement au symbolisme des cultures qui s'identifient étroitement avec et dans la nature. Les cultures qui entretiennent une relation symbiotique avec l'environnement représentent les animaux non seulement comme ressources mais aussi comme sources de signification et d'identité : les êtres animaux et les êtres humains sont exprimées comme des réalités interreliées.

Outre cette première lecture, une autre piste se propose et la construction prend toute sa signification. Sa précarité et son improvisation me ramènent à



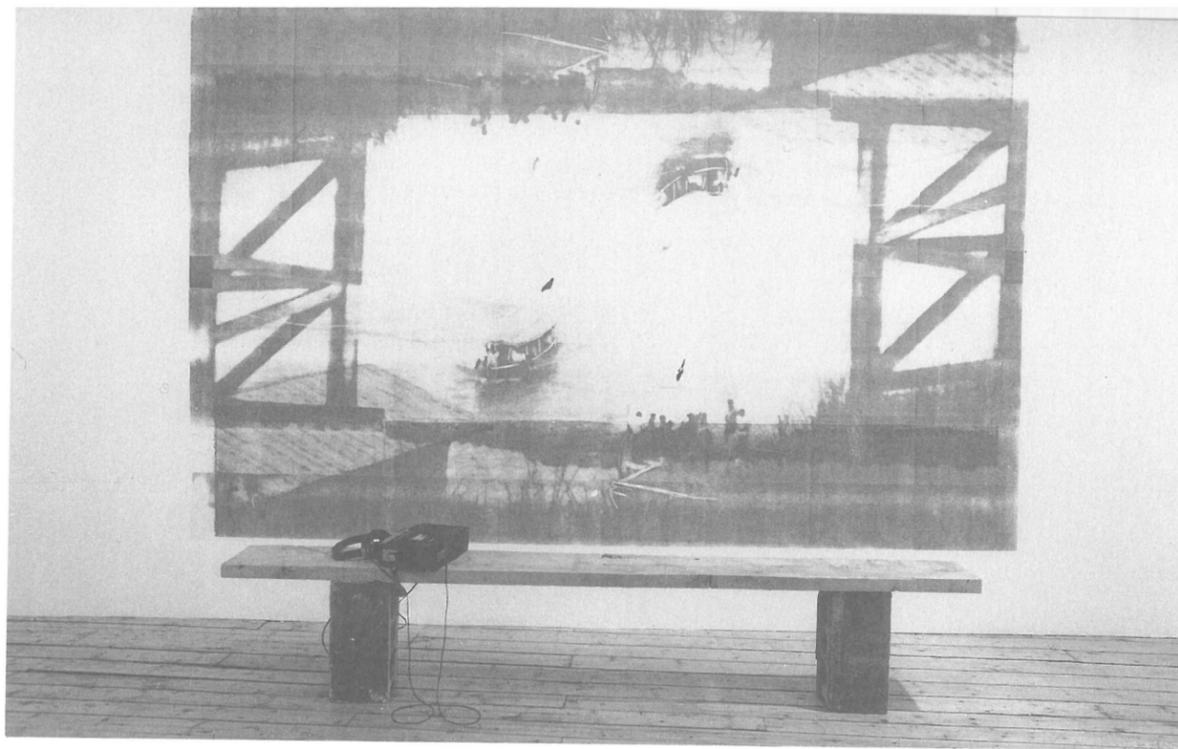
l'habitat naturel de l'animal et la masse chevelue qu'elle contient, rappelant le poil perdu par la femelle afin de rendre le domicile chaud et accueillant, évocant le nid. L'animal devient alors une louve qui protège sa portée et nous impose des limites territoriales. Cependant, les cheveux nous ramènent irrémédiablement au motif de la précarité actuelle de cette espèce, le commerce de la fourrure, au colonialisme et à ses fondements mercantiles. Pour les cultures qui différencient leurs « sois » de leur environnement, les animaux sont des trophées, des ressources, des souvenirs de capture. Les sociétés industrielles occidentales ont tendance à positionner l'environnement comme autre, le non-moi essentiel. La nature est donc construite comme l'opposé renversé par le miroir qui nous définit : l'œil de la nature est le miroir sur lequel nous projetons notre « moi » animal - c'est l'œil, le moi du non-moi. La nature témoigne de notre perte. »¹⁰

Et, alors que la radio fait la promotion d'une visite des loups dans le parc de la Jacques-Cartier, je pense à ces autres phénomènes à la mode dont la visite des baleines à Tadoussac ou dans un parc aquatique. Le type de relation avec la nature et le cadre mental qu'ils illustrent démontrent que les impératifs financiers

auxquels ils répondent et desquels ils émergent demeurent inchangés, bien qu'il y ait eu un changement d'approche et que le tourisme soit actuellement une ressource vitale de la société postindustrielle : « ...l'histoire moderne du tourisme de la nature est une histoire des formes naturelles altérées et [...] elle comporte un renversement d'une approche pastorale de la nature vers une approche de la consommation »¹¹.

Trois autres éléments se jouent l'un de l'autre et sont comme trois regards sur la cartographie qui, comme la représentation, le musée ou la visite des loups, ne donne qu'« un diagramme provisoire et symbolique d'un endroit et de l'espace »¹². Ils proposent une lecture autre dans laquelle les éléments illustrent une série décroissante de représentations de la cartographie, car les économies, les ressources (naturelles, industrielles, etc.) la vie ainsi que les espèces animales et végétales et les populations humaines ont toutes déjà été cartographiées.

Une première image fixée directement au mur et composée de photocopies laser en noir et blanc propose un plan d'eau avec pistes d'animaux au Botswana, une source de vie essentielle de laquelle je suis mise à distance. Elle est vue des airs, de la façon



vue partielle de l'installation
« Sans Titre », 1990
photocopies laser noir et blanc, bois, ciment,
peinture et magnétophone
reproduction : 240 x 360 cm

Page précédente :
vue partielle de l'installation
« Sans Titre », 1990
photocopies laser noir et blanc
reproduction : 55 x 85 cm

dont un promoteur survolerait une région dont il s'approprierait à faire l'acquisition, avec l'autorité et la distance requises pour lui permettre de construire une logique justificative de la destruction éventuelle de cette source de vie. Car la nouvelle cartographie technologique, desservie par la photographie aérienne ou par satellite, est basée sur des applications distinctes. Elle a cette utilité qu'elle permet d'isoler un élément et ainsi d'évacuer toute autre donnée qui, trop lourde d'implications environnementales, sociales ou humaines, pourrait faire déroger du but premier : le profit. Elle positionne ainsi le marché comme successeur parfait au colonialisme qui, grâce à l'abstraction de la carte présentée comme justification des dépenses encourues et comme promesse de richesses futures, permettait l'injection de nouveaux fonds dans la poursuite des expansions coloniales.

À l'autre extrémité de la salle, l'artiste proposait une reproduction composite de lasers noir et blanc, fixés directement au mur, d'un système de télécommunications globales utilisé par les compagnies aériennes commerciales superposé à une image du fleuve Mékong, frontière entre la Thaïlande et le Laos. Cette image élaborait un certain lien formel avec l'image précédente, dans les deux images une forme circulaire fermée est associée à l'eau, et sur le lien avec le cartographique qu'elles entretiennent. Ces deux représentations desservent principalement deux industries, le tourisme et le commerce. Combinées, elles articulent une critique du « ... voyage aérien programmé, où la seule considération est un point de départ et un point d'arrivée, [qui] a aussi rendue redondante la carte du globe pour le passager. Les cartes trouvées dans les revues de voyage complémentaires montrent les caractéristiques globales dominées par des lignes indiquant les routes aériennes — gommant les masses et les traits terrestres distincts »¹³. De plus, la carte crée une nouvelle réalité, la sienne, celle du tourisme et du commerce où la relation au territoire est totalement niée, non nécessaire, alors que la configuration planétaire est rétablie en fonction des grands aéroports par lesquels tous les transferts se font. Une telle image vient remplir (au moins) deux fonctions : confirmer la merveilleuse simplicité, l'authenticité du primitif, la communication

simple entre deux pays et son lien privilégié avec la nature et confirmer implicitement, par comparaison, notre supériorité illustrée par l'abstraction et la domination de notre système de communication. Il établit aussi une dichotomie, la mobilité apparente de la frontière/fleuve et la mobilité technologique absolue.

La troisième composante de cette pièce reprend l'image de la frontière entre la Thaïlande et le Laos. Cependant, l'image est introduite deux fois, l'une renversant l'autre, son miroir, dans la même composition. Forster articule ainsi une critique de l'arbitraire et de la volatilité des frontières politiques, ce que les drapeaux colorés à la main viennent renforcer. Le mode archaïque et précaire de communications et de déplacement, auquel la simplicité du dispositif de présentation fait écho, continue l'ambiance créée par les autres éléments de l'exposition et contribue à établir des tensions propices. De plus, le renversement et la manipulation de l'image, son exotisme et son caractère idyllique nous rappellent que le « tourisme et les techniques modernes de reproduction ont transformé l'analyse de la structure traditionnelle supra/intra dans l'économie de marché et de monopole. »¹⁴ De plus, cette œuvre positionne singulièrement le regardeur avec le banc, la distance précise qu'il impose et l'isolation provoquée par l'enregistrement sonore. Elle commente en vérité le langage intimiste des médias et la façon dont ils manipulent, en créant un sentiment d'appartenance, d'inclusion et de représentativité par cette fausse intimité.

Finalement, la présence des mots placés au bas du mur, parallèles au sol, propose aussi une critique de l'économie de la représentation. En fait, les mots se présentent comme la réflexion renversée par le miroir (ou la surface réfléchissante de l'eau) de fragments de phrases dont l'original est invisible, dont la source est imperceptible : l'autogenèse. Ce mécanisme, qui trouve un parallèle dans l'image de la frontière entre le Laos et la Thaïlande, introduit les notions de perte, d'arbitraire et d'interprétation : ces phénomènes qui informent les constructions telles le nationalisme et la connaissance.

L'artiste jette une regard critique sur sa propre culture et, par un effet de renversement, nous renvoie ce regard. Le recours à un discours débridé, décousu,

souligne l'insuffisance du langage : « chaque métaphore une pauvreté, chaque mot une gaucherie »¹⁵. Grâce à l'évocation, à la confrontation, au recours à plusieurs voix et au positionnement du regardeur comme négociateur d'une signification localisée et éphémère, l'artiste ne choisit pas simplement de se taire, position facile, ou de parler (pour l'autre), position encore plus facile. Il propose plutôt un parcours ouvert et complexifié par les représentations et « les multiples couches de motivation et de désir mises en jeu et la réflexion de nos yeux dans la vitrine du présentoir. »¹⁶

1. Claude Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooked*, traduction de John et Doreen Weightman, New York: Harper and Row, 1969, p. 5.
2. Ivan Karp et Fred Wilson, « Constructing the Spectacle of Culture in Museums », *Art Papers*, vol. 17, no 3, 1993, p. 5.
3. Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other : Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington et Indianapolis: Indiana University Press, 1989, p. 60.
4. Claude Lévi-Strauss, *The Scope of Anthropology*, traduction de S. Ortner Paul & R.A. Paul, London: Jonathan Cape, 1971, p. 15.
5. Ward Churchill, « Signifying Oppression: Literature as a Weapon in Colonization of the American Indian », *Public 7*, 1993, p. 56.
6. *Idem.*, p. 50.
7. *Idem.*, p. 57.
8. George M. Frederickson, *White Supremacy: A Comparative Study in American and South African History*, Oxford University Press, 1981, p. 7.
9. Churchill, p. 55.
10. David Garneau, « Wide Awake in Dreamland », *Eye of Nature*, Banff: Walter Phillips Gallery, 1991, p. 44.
11. « The View from the Road: Recreation and Tourism », *The Culture of Nature*, Toronto: Between the Lines, 1990, p.
12. Ihor Holubizky, « Introduction », *Curatorial Laboratory Project #7: Atlas*, Hamilton: Art Gallery of Hamilton, 1991, n.p.
13. Holubizky, « Navigation », *Curatorial Laboratory Project #7: Atlas*, Hamilton: Art Gallery of Hamilton, 1991, n.p.
14. Sherlock, p. 125.
15. Phrase extraite de la démarche de l'artiste. Document disponible lors de l'exposition.
16. *Ibid.*

CA(N) NOT AGE

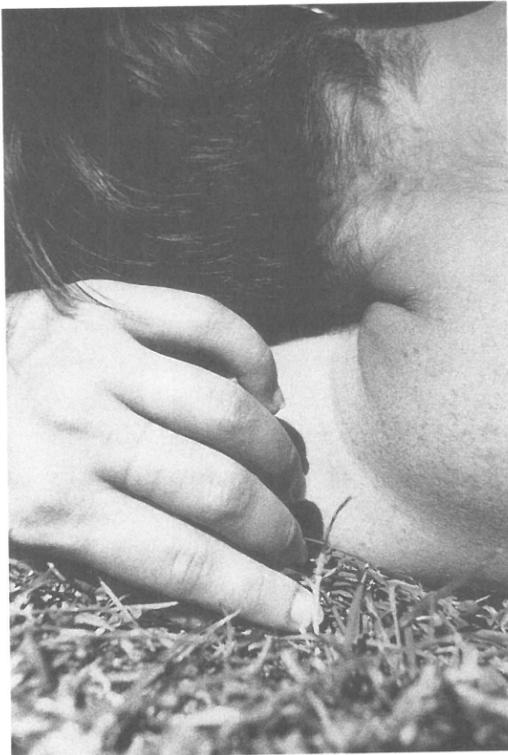
PAR GUY DURAND

Un loustic a pu dire • entendre • la sculpture, un autre • écouter • la photographie et un troisième • voir • la musique. Avec justesse. À la condition qu'un tel délire nous entraîne dans une zone que la raison laisse en plan. • À la recherche du temps perdu • titrait jadis le moderne Proust. *CA(N) NOT AGE* en chambre blanche ciselèrent, captèrent et enregistrèrent ces postmodernes créateurs, ayant disloqué en fragments la linéarité des mémoires qu'on installe aujourd'hui d'art.

Bien que les techniques, sculpturales chez Céline Laflamme, photographiques chez Claude Bélanger et audio-électroniques chez James Partaik, s'agençaient en une installation complice, il fallait quand même s'imprégner d'un immatériel portage pour frôler le sens. En effet, vues de derrière le phare, seul angle de vision d'ensemble des axes de cette installation trio, ces évocations artistiques de mouvance déboutaient, intuition sauvage, la rationalité au nom du subversif poétique.

Un voyage sculptural intérieur, taillé, poli, écorché, comme l'écorce fictive d'un grand canot se fracassant sur les rochers dans les rapides se faufilait à travers l'ossature métallique. Cette grande embarcation respirait tel un thorax qui aspire au courage amérindien. Sans mélodie.

Flash. Paradoxe. Le phare au gland lumineux rayonnait-il comme invention de navigation des conquérants, comme la psychanalyse pour domestiquer les pulsions ou comme calcul différentiel pour estimer les trajectoires et l'objectivité de la science pour structurer l'art? Ressac.



Claude Bélanger
« La petite mort », 1991
photographie noir et blanc
122 x 183 cm

Au contraire, le symbole basculait et nous avec dans la pensée mythique pour se métamorphoser en Tour-Phare, en déesse non phallique. Résurgence. Les Indiens.

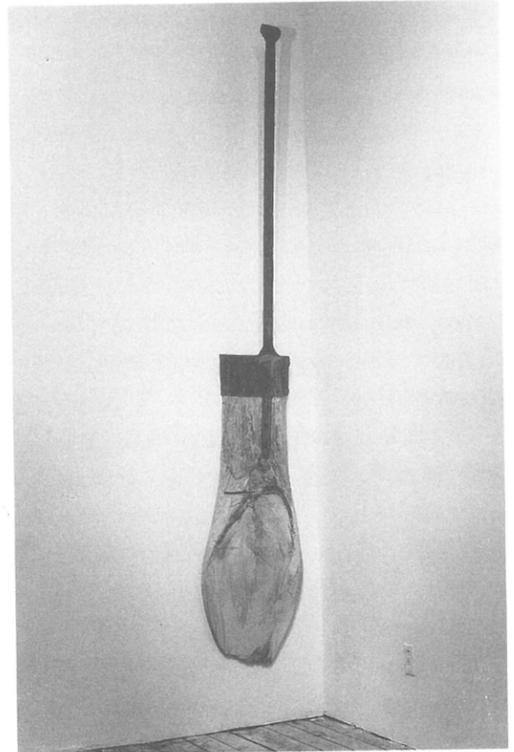
Alentour, à vol d'oiseau en photos, une dérobade sous objectif accentuait le périple. Clic. Les images mur à mur du trajet, similaires à la vue le long du grand cours d'eau, se déroulaient au rythme du ruban asphalté pour auto. Ressac.

Un coloris orange brûlé achevait de consumer l'usine à Beauport; le feu de forêt violentait la pellicule du photographe en Charlevoix. Et puis, le fusil cloué. Résurgence. Les cow-boys.

Envahissante et apaisante, la sonorité lointaine du musicien, quelque part réellement en voyage exotique, ballottait le tout.

Ému, le regardeur? D'évidence. Par les deux délivrances des entrailles : la pierre ésotérique écartelant d'éthique le squelette poncé du canot et, en noir et blanc, le bel enfant fondu dans les grains de peau de sa mère. Les deux échappées, sculpturale et photographique, trouvaient encore leur connivence dans les limbeaux musicaux.

Céline Laflamme
« Aviron », 1991
bois et métal
hauteur : 220 cm



Il y aurait encore long à écrire sur la chimie du trio. Retenons la vie fluide. Nos trois nomades à la trace se retrouvaient, le phare les menant dans l'aire d'illusion, à bon port, dans la chaste galerie. Le centre d'art servait de campement et l'imaginaire soudait leur bande d'appartenance.

Bande, un mot-clé, en leurre, un phantasme? La bande amérindienne, le déroulement des clichés photographiques presque en bande ciné, puis la bande sonore sur magnétocassette... « I can't get no... ».

J'ai eu l'impression qu'au fond de la dernière salle, cette sculpture-rame géante m'attirait irrémédiablement : l'agrandissement de l'outil, le prolongement de la main. Comme cette plume, l'eau à fendre, le texte à écrire, le canot à orienter. Jeter l'encre.

CA(N) NOT AGE

PAR CÉLINE LAFLAMME

«...vous me demandez de creuser pour chercher la pierre. Dois-je aller sous sa peau chercher ses os? Mais, quand je mourrai, dans quel corps pourrais-je renaître?»

T.C McLuhan

Pieds nus sur la terre sacrée, p.62

Il devait y avoir un silence profond. Toute l'équipe avait dû partir. Peut-être restait-il 24 heures avant qu'ils arrivent. Il fallait rester seule pour la vivre et sentir son pouls qui me faisait peur.

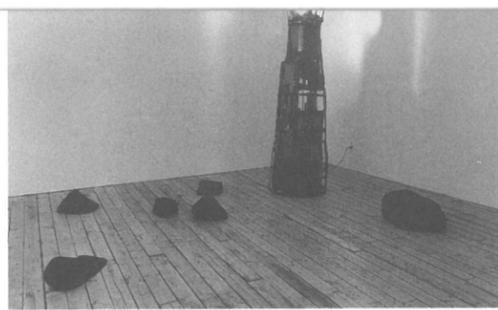
Les trois formaient un tout et une même expérience même si les distances paraissaient parfois lointaines. L'on pouvait discerner une œuvre, l'on pouvait distinguer trois versions, trois visions. Personnellement, je croyais au cercle. Je comprenais leur langage et eux semblaient s'accorder au mien. Une harmonie en

mouvement. Tout circulait, tous circuleront. Encore une nuit.

La lumière était lente. À la minute. Elle effleurait les images, tombait sur la blancheur d'un mur, paradait ses ombres qui nous renvoyaient à ces monolithes... Giratoires, les sons venus du Japon, du Québec, se cachaient derrière, devant, dedans les formes, la matière, les images, l'histoire. Soudain, ils surprenaient! Et puis soudainement, j'ai (vu, entendu) éprouvé un autre tout.

Pourquoi ne pas y avoir pensé plus tôt. Il y a des évidences qui se déguisent jusqu'à la dernière seconde. Tant mieux... Bien sûr, un canot, une forêt et son feu maudit, un, des tambours... Vous, vous comprenez si vite. J'étais passée à côté... ou derrière... ou dessous. Une nouvelle poésie venait me rencontrer et m'invitait à me baigner. Je restais libre d'en sortir, mais c'était bon. J'y demeurerai encore un peu.

Si elle ne m'appartient pas, par contre elle se laisse



Céline Laflamme
« Le phare », 1991
métal, bois et système de lumière
hauteur : 226 cm

visiter. Il faut y aller doucement. Y accorder un certain respect S.V.P., pour avoir droit à ses secrets et même à ces autres secrets qui émanent du bruit, des yeux, des mains. Indépendante, elle sait qu'elle nous est essentielle. Elle me pousse à l'agressivité. Parfois, parce qu'elle est là (car, elle ne part et ne vient que lorsque cela lui plaît), il faut faire vite. Intensité. Je sens comme si il m'était urgent de pénétrer, caresser, déchirer. Pour faire sortir...quoi? Je hurle.

Non, pas la mort. Non, pas le cul de sac. Tout revient pour faire surface. Mais ne revient pas sans conscience de ce qui s'est passé. Vous vous souvenez?

L'exposition CA(N) NOT AGE fut présentée à la chambre blanche en novembre 1991. Elle regroupait les sculptures de Céline Laflamme, les photographies de Claude Bélanger ainsi qu'une trame sonore de James Partaik.



Vue d'ensemble de l'exposition
Au centre :
Céline Laflamme
« Canot », 1990-91
métal et granit
longueur : 456 cm

Au mur :
Claude Bélanger
« Le chien et le pistolet », 1991
photographies couleur et
noir et blanc
58 x 231 cm

Claude Bélanger
« L'épave et les dindes »,
1991
photographies couleur et
noir et blanc
58 x 221 cm



Claude Bélanger
« Le chien et le pistolet »,
1991
photographies couleur et
noir et blanc
58 x 231 cm

DEBORAH MARGO

L'ESCALIER : SITE EXPLORATOIRE I LES SCEAUX

PAR DEBORAH MARGO

La cage d'escalier se compare à la topographie de la ville : en marchant dans ses rues, on monte ou descend constamment une pente abrupte. Encore plus spécifique à l'emplacement du site, je pris en considération l'architecture et l'histoire de l'édifice, avec les traces de l'installation que Hélène Rochette avait présentée dans le même espace deux ans plus tôt. L'installation finale tenta d'aborder ces préoccupations de manière statique, en créant des points de vue multiples, et par la dynamique, en attirant le regardeur dans l'espace.

En février, je pris un train en direction de Québec et je travaillai dans différentes parties d'un des escaliers de la chambre blanche pendant deux semaines. Je commençai à dessiner sur les murs...

Comment choisit-on d'approcher - ou de ne pas approcher - un site?

Elle rêva que ces sourcils devinrent deux ponts qui menaient à un trou de sonde entre ses yeux.

Comment décide-t-on d'entrer dans un espace ou de le quitter?

Le trou n'offrait point d'abri, et un escalier en spirale commence, et descend, toujours plus bas, jusque dans les entrailles.

Qu'arrive-t-il quand l'escalier devient lui-même l'objet?

Elle doit le suivre si elle veut connaître l'étendue de son territoire.

Comment les marches, les paliers, les portes et le plafond entrent-ils en relation avec les murs de l'espace?

Elle doit traverser le sang et les os qui tourbillonnent autour de la marche inférieure, avant de pouvoir s'accroupir sur la marche d'en haut, dans le vaste espace sous sa peau.

Que reste-t-il des traces des visiteurs antérieurs? Que disent les murs?

Ensuite elle trouve un cheval de manège, et ça lui donne une chance de regarder les choses plus d'une fois, et elle pense qu'elle ne change rien quand elle regarde, mais elle doit, parce que chaque fois qu'elle fait le tour, les mêmes choses sont différentes.

Quelles sont la hauteur, la largeur et l'épaisseur des murs de l'espace?

Elle est prise de vertige, si elle ne saute pas elle tombera.

Quelle type de lumière nous permet de comprendre, ou de méprendre, l'espace?

Une chose est certaine ; elle ne peut retourner en arrière.

Comment l'échelle d'une personne entre-t-elle en relation avec le système architectural exploré?

Bien sûr, ce n'est pas là toute l'histoire, mais c'est toujours ainsi avec les histoires ; on les invente telles qu'on les veut. C'est une façon d'expliquer l'univers tout en le laissant inexplicé, c'est une façon de garder tout ça vivant, de ne pas l'enfermer dans le temps.

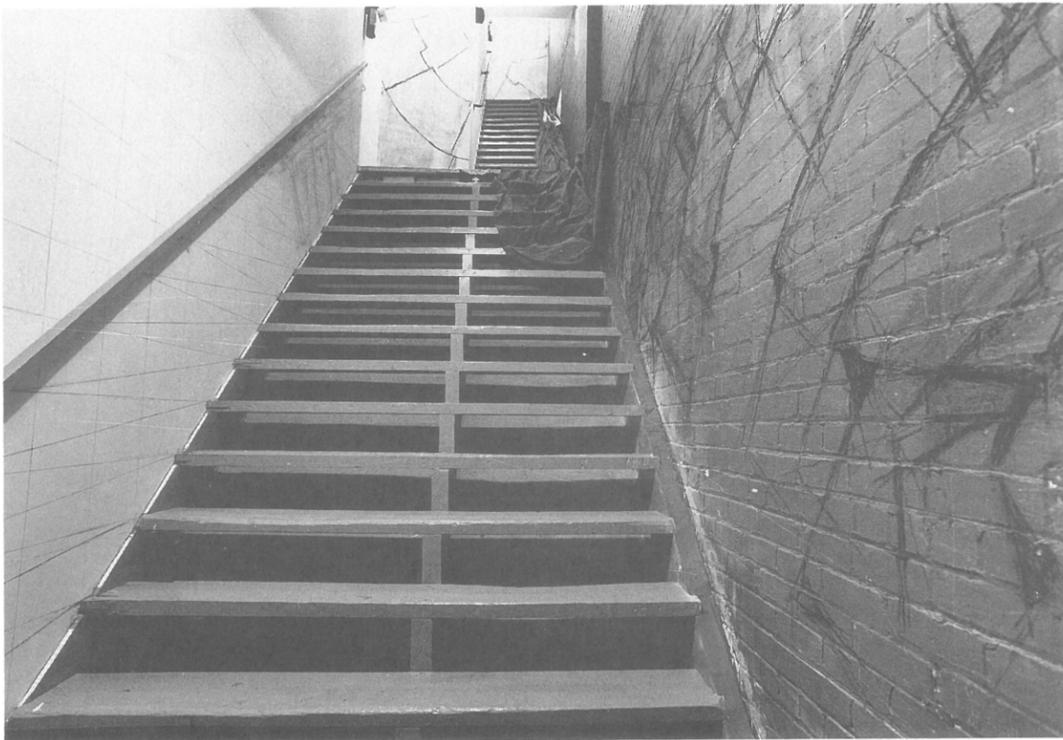
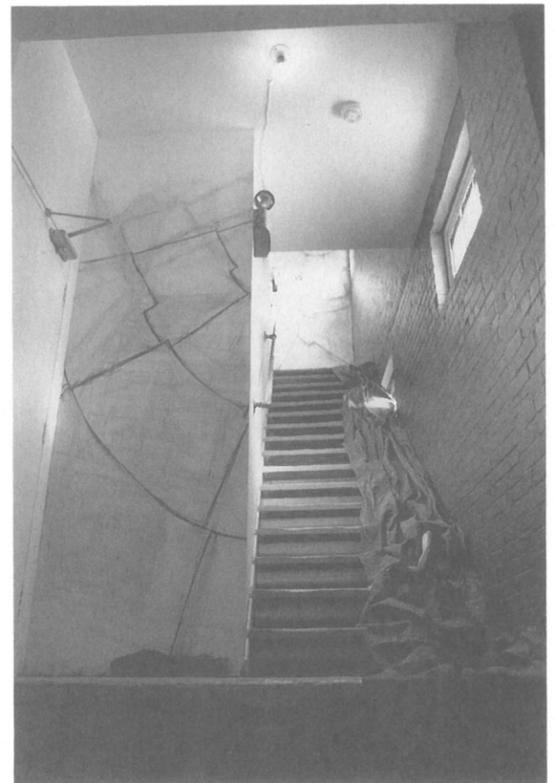
Un espace est-il jamais vide?

Je retournai à la maison en autobus et, un mois plus tard, mes interventions disparurent sous une couche de peinture blanche recouvrant les surfaces. Ma visite est une autre mémoire, une étape vers ce que je fais maintenant. Je continue d'essayer de révéler les particularités des endroits, de faire en sorte que l'espace devienne l'objet d'investigation.

Les portions de ce texte en retrait sont tirées de *Oranges Are Not the Only Fruit* de Jeannette Winterson.

Traduction : Sylvie Fortin

L'original, en anglais, est disponible à la chambre blanche.



En haut à gauche :
 vue du premier étage vers le bas
 « L'escalier : site exploratoire I », 1992
 média mixtes
 photo : Deborah Margo

En haut à droite :
 vue de la cage d'escalier vers le haut
 « L'escalier : site exploratoire I », 1992
 média mixtes
 photo : Deborah Margo

En bas :
 vue vers le haut
 « L'escalier : site exploratoire I », 1992
 média mixtes

GEORGE BURES MILLER

« (NE) VEUILLEZ-VOUS (PAS) ASSEoir ET (NE PAS) PRENDRE PLACE DANS LE CADRE »

PAR DONALD GOODES

J'ai aimé l'œuvre récente
de George Bures Miller,
« Conversation/Interrogation ».

J'aime qu'on me prenne en photo.

Je trouve que, en art,
la complexité est très stimulante —
plus c'est complexe, plus j'aime ça.

Je dois admettre que
je n'aime pas toujours
le travail de George.

• *J'ai tellement de souvenirs de toi.* •

Un fil électrique noir sort de la caméra vidéo, qui est fixée à peu près à la hauteur de ma poitrine, et tombe simplement au sol.

• *C'est drôle, je viens juste de te rencontrer et j'ai l'impression que ça fait des années que je te connais...* •

D'autres fils noirs sortent de l'arrière du téléviseur; l'un d'eux mène à la prise au mur derrière moi. Je regarde au plafond. Pointé en direction de la chaise posée face au téléviseur, un œil électrique, avec d'autres fils qui s'y regroupent et qu'y en ressortent. Quand la personne assise dans la chaise se lève, j'entends le déclic distinct de l'interrupteur électrique au-dessus d'elle, mais avant qu'elle ne puisse bouger, j'entends la voix de l'homme à l'écran qui demande :

• *Comment vous vous appelez?* •

Il n'y a maintenant que de la neige à l'écran. Je suis certain des fils qui, fixés en ligne droite au plancher de la galerie, mènent dans les bureaux. À l'intérieur, je retrouve le magnétoscope qui joue et rejoue infatigablement son image. La boîte y est aussi, avec plusieurs fils noirs qui l'alimentent et qui en ressortent.

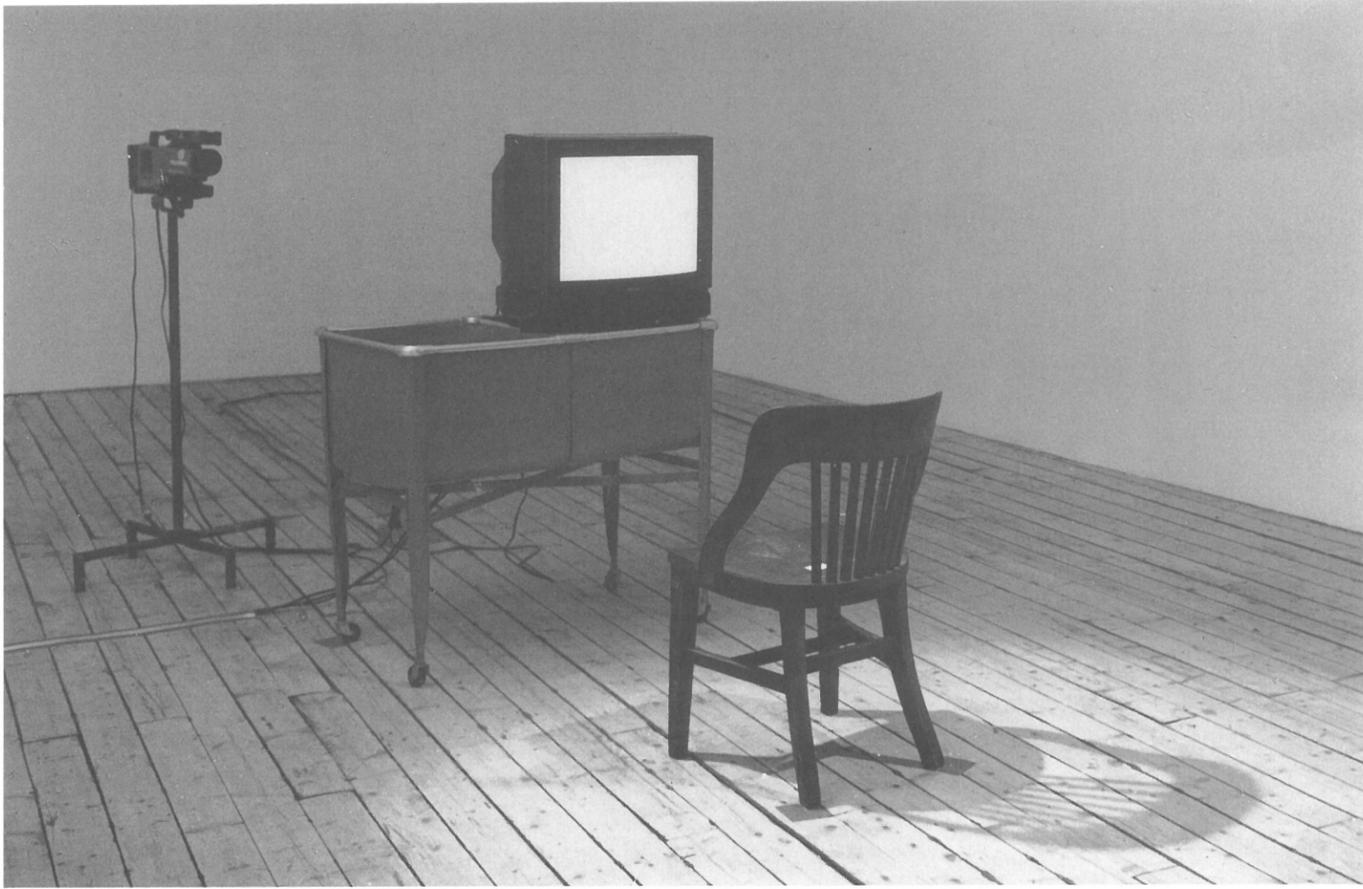
(George, te souviens-tu de m'avoir dévoilé tes idées pour une nouvelle œuvre que tu planifiais d'intituler « Conversation/Interrogation »?) C'était l'année où nous vivions tous les deux à Lethbridge, avant que je ne déménage à Montréal. Je ne me souviens guère si c'était dans ton atelier ou dans ton salon, mais un soir tu m'as montré l'intérieur de la boîte de contrôle électrique. Tu as décrit comment les relais changeraient de position en réponse à un signal audio qui serait enregistré sur un des canaux de la bande vidéo. Même si ce ton continu demeurerait imperceptible pour les spectateurs, la boîte de contrôle serait capable de le détecter et répondrait en engageant la bonne combinaison de commandes pour faire apparaître à l'écran le visage pré-enregistré. Quand le ton cesserait, l'image du spectateur assis provenant de la caméra vidéo « live » serait présentée en alternance à l'écran. Est-ce ainsi? En passant, le travail d'édition donna un très bon résultat.

Ce soir-là, on parla un peu plus de l'œuvre — je me rappelle de ton idée originale comme étant plus propice à la confrontation, moins subtile que l'œuvre finale. Plus

tard, nous sommes sortis jouer au « pool » et au « flipper » ce qui mena ensuite à une honnête conversation, assis dans ton camion, le regard fixé, à travers le pare-brise, sur la rue déserte. Tu m'as toujours dit de ne pas prendre la vie trop au sérieux. J'étais fâché contre toi pour un moment, mais le temps et la conversation réglent bien toutes les choses. C'était bon de te voir à Québec au vernissage, mais à qui parlerai-je donc maintenant que tu es parti?

Formellement, l'œuvre de George Bures Miller intitulée « Conversation/Interrogation » rappelle les œuvres média-mixtes réalisées autour de 1980 par Ian Carr-Harris, telle « ... across town... », 1981, qui assemblait du vieux mobilier de bureau, diverses formes d'appareillage électrique, des caisses de son et d'étranges cabinets qui semblaient avoir jadis servis d'instruments scientifiques. Les assemblages de Harris de cette période recouraient aussi à des éléments audio-visuels intégrés tout comme « Conversation/Interrogation. »

Les œuvres de Miller et de Harris partagent une présence visuelle minimale; elles ne semblent presque pas être des objets d'art. Ce n'est pas uniquement à cause du recours aux *objets trouvés* et à la technologie (aujourd'hui, ces matériaux sont tout aussi acceptables que la peinture et le canevas pour la création artistique), c'est plutôt en fonction du traitement réservé à ces composantes par les artistes. Les cabinets et les chaises, les téléviseurs et les projecteurs ne sont pas esthétisés. Ils semblent plutôt conserver leur potentiel fonctionnel, comme s'ils étaient prêts à réintégrer le « vrai monde », alors que Duchamps invertit l'urinoir et le mit sur un piédestal, opérant ainsi sa transmutation symbolique en art, ces artistes l'auraient laissé être un urinoir et l'auraient simplement attaché au mur selon les standards de la construction. Cependant, il n'y a aucun désir de recréer un bureau ou tout autre espace fonctionnel dans la galerie. Les objets sont des fragments d'une œuvre d'art, sélectionnés avec grand soin pour leurs caractéristiques physiques spécifiques, par exemple, couleur et matériau, et pour leurs références à d'autres époques ou à d'autres espaces. Combiné, l'ensemble est vaguement métaphorique, constituant une mise-en-scène sculpturale dans laquelle l'action peut avoir lieu, ou être absente!



« Conversation/Interrogation »
1991
média mixtes

LA CHAISE est d'une autre période, en bois, peut-être utilisée dans un bureau ou dans une salle d'attente, confortable sans être luxueuse, dure et lisse.

LE TRÉPIED est fait de tubes d'acier carrés non finis, solide et utilitaire, différent des modèles manufacturés en ce qu'il n'est pas ajustable.

LA TOILE DE FOND, un rectangle de tissu noir suspendu par des fils de nylon invisibles, juste assez grand pour remplir le cadre de la caméra de télévision, effaçant le contexte de la galerie de l'emprise de l'écran et lui substituant un vide noir non-spécifique que nous partageons avec l'image enregistrée de l'homme à l'écran, tout en laissant l'espace de la galerie parfaitement visible et intacte.

LA CAMÉRA VIDÉO ET LE TÉLÉVISEUR sont différents parce qu'ils sont contemporains, ils signifient la technologie.

L'ÉVIER soutient le téléviseur, il est fait de métal, rappelant le nettoyage dans un contexte non-domestique; il est sur roues, ce qui le rend potentiellement mobile, mais comme tous les objets au sol, il est immobilisé par les coins de ruban adhésif qui indiquent la localisation exacte des pattes, se fiant entièrement à nos réponses conditionnées (la cheville ronde dans le trou rond) et sur l'obéissance qui nous est inculquée (ne touchez pas à l'art) pour les garder en place; ses deux cuvettes sont sèches et ne sont connectées à aucune prise d'eau. Une, couverte par le téléviseur, est dans l'obscurité de l'ombre (une place pour lui?), l'autre reste ouverte, vide (une place pour nous à ses côtés?)

Les mots livrés par le narrateur dans « Conversation/ Interrogation » ne cessent de me prendre au dépourvu. Avec chacun des trente et un groupes de phrases, une relation différente, mais émotionnellement chargée, entre l'homme à l'écran et moi-même est suggérée : parfois il s'adresse à moi comme si j'étais un ami d'enfance, peut-être même un amant, ensuite, une seconde plus tard, il me demande mon nom comme si nous venions tout juste de se rencontrer, ou il me parle comme si j'étais sous observation :

Il y a des fois, quand je suis dans une salle où il y a beaucoup de voix, j'ai de la difficulté à entendre ce que les gens disent.

Je pense que notre relation était comme ça. /

Comment vous vous appelez? / Je vous observais. / Je ne peux pas oublier tout ce que tu m'as dit. / J'ai tellement de souvenirs de toi. / Pourriez-vous écrire vos réponses s'il vous plaît?

Si je pouvais t'aider à sortir de là, je le ferais.

Un rythme est créé par la longueur variée des phrases et par le silence qui les ponctue, au moment où mon visage apparaît à l'écran. Cependant, la résonance qui m'intéresse vraiment se trouve dans mes propres réactions émotionnelles qui oscillent selon le degré d'intimité ou d'indifférence avec lequel le narrateur s'adresse à moi.

La désunion du texte ne permet jamais la matérialisation d'une fiction crédible. On me manipule mais j'en suis toujours conscient. L'homme à l'écran ne fait aucun effort pour changer la neutralité constante de son expression faciale ou du ton de sa voix, comme les acteurs doivent le faire, pour stimuler chez moi une empathie avec son monologue. Ceci rend ses fausses prétentions plus faciles à rejeter : il ne me connaît pas, ne me comprend pas, il ne peut ni me toucher ni me voir, nous ne partageons aucun des souvenirs qu'il décrit et il n'y a aucun fondement à son affirmation que nos « conversations » sont présentement en train d'être enregistrées. Ainsi, il ne me reste qu'à faire l'expérience des plaisirs de la stimulation émotionnelle et intellectuelle qui résultent des tensions créées par la liste d'énoncés contradictoires du narrateur.

GEORGE BURES MILLER

« (NE) VEUILLEZ-VOUS (PAS) ASSEoir ET (NE PAS) PRENDRE PLACE DANS LE CADRE »

Rejeb connaissait les conventions du film et de la télévision. Il reconnut un dispositif auquel la télévision a souvent recours dans l'utilisation, par le narrateur, du « tu », connu comme une adresse directe, qui est utilisé par les hôtes des émissions éducatives ou d'information, ainsi que par les annonceurs dans certains cas : « Toi, tu es celui qu'il nous faut. » Il fit cependant la remarque que le travail de l'artiste ne recourait à ce mécanisme qu'au niveau langagier. Le narrateur ne regardait pas directement les spectateurs, mais dirigeait plutôt son regard dans l'espace vide au-dessus de l'épaule droite de Rejeb. Quand Rejeb se vit à l'écran, il était lui aussi dans une vue légèrement trois-quart, mais regardait vers l'extérieur de l'écran au-dessus de sa propre épaule droite. Les regards ne se croisaient jamais. « C'est un contre-plan classique », se dit-il à lui-même. Comme la pièce évoluait constamment d'un à l'autre, il positionna sa tête de façon à produire l'illusion maximale. « Voilà », pensa-t-il, « maintenant on dirait vraiment qu'on se fait face, qu'on se parle dans un quelconque studio de télévision ». Il répondit à quelques-unes des questions que l'homme lui adressait, regardant bouger sa bouche à l'écran. Replaçant ses cheveux à l'aide d'une brosse, il tenta d'avoir l'air aussi sérieux que son interlocuteur.

Après quelques temps, il était devenu plus conscient de sa présence à l'écran que de sa présence sur la chaise à la galerie. Son corps physique était disparu de sa conscience. Il n'existait que dans son état fragmenté à l'écran devant ses yeux. Tout ce qui demeurait hors champ était la conscience elle-même. Soudainement, la force de la convention cinématographique qui est capable de mettre deux personnes en conversation ensemble, alors que cette rencontre ne s'est pas nécessairement tenue, devint pleinement apparente. Il bougea sa jambe, sa position étant devenue inconfortable, et le sort fut brisé. Il réalisa aussi l'effet de transfiguration de l'image, qui niait son être charnel et devenait vérité. « C'est une violence à laquelle on est constamment assujéti », Rejeb dit plus tard à un ami : « et cette œuvre était organisée de façon à me le faire réaliser ».

Chantal et François se tinrent debout à côté de Louise qui prit place sur la chaise face à l'écran. « *Quand est-ce que tout ça a commencé?* » Aucun d'eux ne pouvait arrêter de rire. « *Si je pouvais te toucher, je le ferais.* » Il leur apparaissait absurde que l'homme à l'écran, portant un chemisier blanc et une cravate, puisse poser des questions à Louise et lui exprimer son désir de la toucher quand il n'était en effet qu'un pantin électromagnétique sourd et muet. Quand Louise était à l'écran, elle lui faisait des grimaces, lui montrait sa langue et lui répondait en se moquant. Ainsi, lorsqu'il dit : « *Je sais que tu comprends. C'est pourquoi j'aime tant te parler.* », une nouvelle vague d'hystérie s'ensuivit. Chantal se demanda secrètement si leurs rires ne couvraient pas en effet un quelconque malaise.

Jacques refusa de s'asseoir dans la chaise. Il avait entendu les questions contradictoires de l'homme quand Marlène était devant la caméra. Il vit la supercherie dans les mots prononcés par l'homme mais fut séduit par l'intimité créée par lui. « C'est une chose de voir tous ces sentiments joués entre des acteurs dans les films, mais j'ai besoin d'une plus grande distance », pensa-t-il. S'il était dans la chaise, ça serait trop intense. Pendant que Marlène regardait les sculptures dans l'autre salle, il glissa sa tête sous le détecteur, en positionnant son bras afin que le moins possible de lui n'apparaisse à l'écran. Il n'aimait vraiment pas qu'on le prenne en photo. Il se trouvait laid. De plus, il croyait qu'une partie de son âme lui serait enlevée par l'acte photographique. Il méprisait les visiteurs de galerie qu'il avait vus plus tôt s'admirant à l'écran ; ils faisaient la preuve de son hypothèse. Il ne voulait pas prendre part à un tel narcissisme.

Plus tard, alors qu'il discutait de l'œuvre avec Marlène, c'était évident qu'il l'enviait. Comme Jacques, elle avait aussi été intimidée par la pièce, mais seulement initialement. Elle s'était assise, et après avoir entendu seulement quelques phrases, elle avait dû se lever et s'éloigner. Marlène admit que l'étrange monologue la rendait confuse et lui enlevait sa capacité de penser clairement. Cependant, elle était attirée à nouveau vers l'œuvre pour écouter quelques phrases de plus, mais se retirerait lorsqu'elle se sentirait devenir inconfortable. Elle fit ceci quelques fois et commença à entendre l'homme se répéter. Bientôt, dit-elle, elle ne se sentirait plus compromise par l'image et les mots de l'homme. Elle avait trouvé le moyen d'allumer et d'éteindre la pièce à souhait. Elle tenta d'expliquer à Jacques que le pouvoir de l'homme n'était que symbolique, comme la fumée et le feu du magicien d'Oz, et qu'elle avait l'option de le rejeter. Jacques admit que l'œuvre était forte mais doutait que l'artiste avait réellement voulu faire un commentaire sur « le langage, la signification sociale, le pouvoir et la séduction de la télévision », comme Marlène l'avait suggéré. Il se sentit manipulé plutôt qu'habilité par l'œuvre.

« Conversation/Interrogation » semble vouloir admettre les plaisirs de l'engagement et l'aliénation alarmante incorporés dans l'acte de consommation d'une œuvre d'art. Chaque individu spectateur est une composante intégrale de l'œuvre parce que chacun la complète—ceci est vrai de toute œuvre d'art tout en étant plus littéral et plus intense dans « Conversation/Interrogation » qui doit être effectivement activé par le regardeur. Chacun de nous est simplement une personne parmi tant d'autres qui a actualisé l'œuvre durant sa présentation. (Le narrateur tient un discours à la fois personnel et indéterminé.) L'artiste ne nie pas le

pouvoir d'évocation d'émotion ou de stimulation des idées de sa pièce, mais la relation entre le participant/regardeur et la pièce de Miller peut aussi être caractérisée par l'ambivalence. Conformément à nos habitudes, après avoir quitté la pièce, nous classifions et rangeons simplement notre expérience de l'œuvre parmi les milliers d'œuvres d'art que nous avons rencontrées dans notre vie, certaines demeurant plus significatives que d'autres.

J'ai aimé « Conversation/Interrogation », tout comme Marlène, Rejeb, Chantal, Louise et François. Depuis, nous y avons souvent pensée.

Je désire remercier Sylvie Fortin, Carl Johnson, Deborah Margo, Mario Girard et la femme inconnue avec laquelle j'ai parlé lors du vernissage. Leurs discussions avec moi au sujet de leurs réactions à « Conversation/Interrogation » ont contribué à la rédaction de cet essai. Tous les personnages qui apparaissent sont des conglomérations fictives.

Traduction : Sylvie Fortin

1. Je désire remercier Susan Menzies dont les idées contribuèrent à l'écriture de cette section.

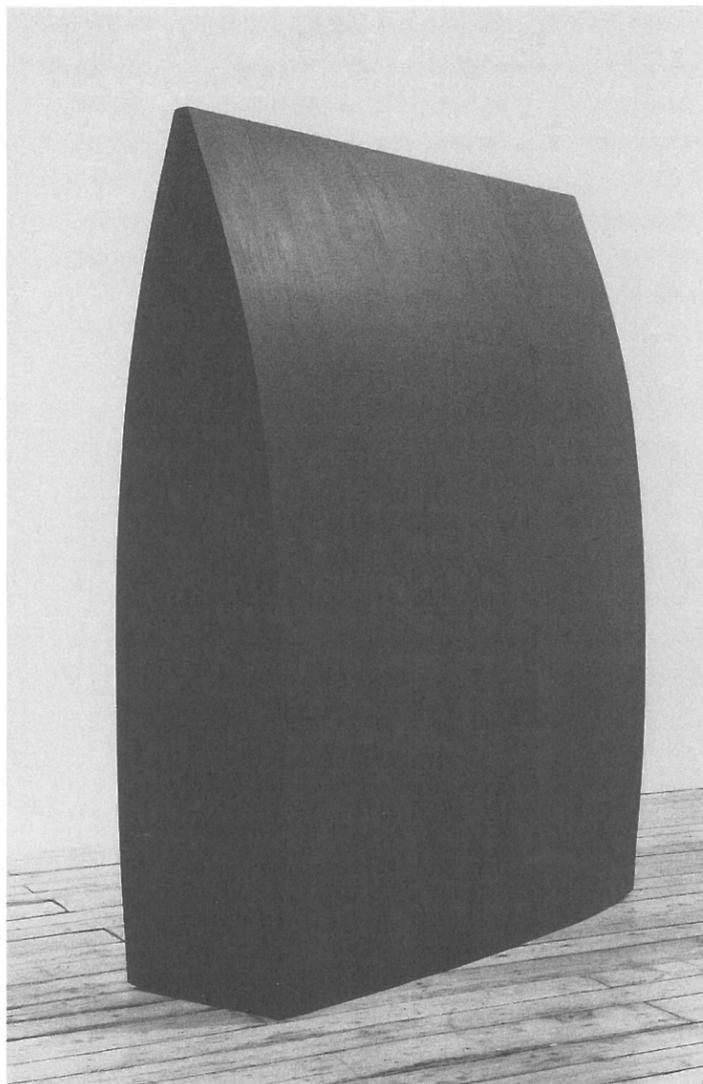


« Conversation/Interrogation »
1991
média mixtes

SUZANNE MARTEL CONFRONTATION NATURE-CULTURE

PAR JOSETTE PAQUIN

« Arbre », 1991
bois et laque colorée
170 x 132 x 45 cm



L'œuvre créée n'est pas une imitation de la nature, elle serait plutôt en compétition avec celle-ci. Selon Riegl, « Chaque fois que l'homme crée des œuvres plastiques, il ne fait rien d'autre en fin de compte qu'entrer en compétition avec ce que la nature crée de son côté »¹. Dans cette compétition, la question fondamentale n'est pas celle du motif mais « celle des rapports du créateur avec la nature »². Par un travail vers l'intérieur du regard et du faire, l'objet créé constitue un fragment de l'expérience intérieure d'un être et d'une manière de voir ou de vivre son propre espace dans l'univers. La volonté de l'artiste d'individualiser cet objet,

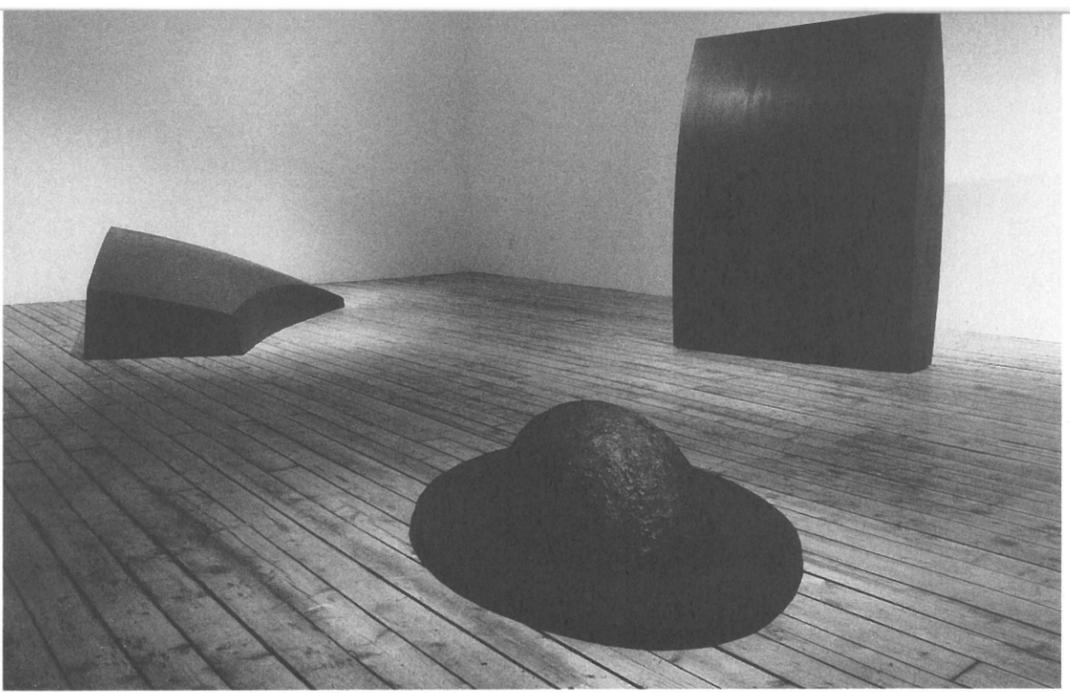
de le rendre absolu, d'en faire un objet qui existe dans le monde des objets, déclenche tout un processus de conceptualisation où le mental et le sensible s'associent, intimement liés à la façon dont l'artiste appréhende son environnement. L'œuvre créée est fonction d'une vision subjective réalisée dans une forme concrète ouvrant la porte à une autre réalité.

Les trois œuvres de Suzanne Martel présentées à la chambre blanche, en début d'année, constituent la synthèse de ses réflexions suite à de multiples périples dans la nature : d'une part, masse de béton recouverte de goudron, sentie comme une matière à l'état brut, pas encore à terme, en mouvance ; d'autre part, corps architecturés, construits avec des lattes de bois où dessin et sculpture se conjuguent tout en s'appropriant les modes d'élaboration et d'invention qui sont mis en œuvre par l'architecture. Inspirées par des rencontres visuelles, ces œuvres sont construites, bâties, rassemblant les espaces visités par l'artiste.

Butte, masse sombre arrondie, présentée sur un plan horizontal à forme d'amande, semble dégorger de celui-ci, laissant pressentir une présence souterraine, une vie cachée. Cette mince tranche tenant lieu de socle devient la frontière entre ce qui est vu et ce qui est caché, entre ce qui est dessus et ce qui est dessous. Cette notion de frontière est fondamentale pour Suzanne Martel qui a élaboré sur ce sujet dans les dessins de la série *Les Boues*, 1990-1991, où elle aborde cet univers liquide, étendue vague, sorte de lieu frontière où les particules se regroupent pour accéder à une forme (ou objet) idéale : jeux d'une matière mouvante dans un milieu de mouvance. Dans une proposition tridimensionnelle, *butte* complète cette série.

Arbre et *Rocher* sont deux œuvres en rupture avec la tradition du monolithe. Ces objets d'abord conçus en argile, modelés à la main et tenant dans la main, sorte de maquettes des œuvres à venir, sont ensuite construits en atelier. Le squelette de l'œuvre (ou l'édifice), par opposition à la forme et à l'apparence, sollicite la pensée vers l'intérieur, vers un espace primordial, un lieu à investir et même si le regardeur ne peut pénétrer

Vue d'ensemble de l'exposition
 « Rocher », 1991
 « Arbre », 1991
 « Butte », 1991
 béton, carton goudronné
 et goudron
 32 x 94 x 135 cm



cet intérieur, il devient sujet actif qui participe à l'œuvre. L'engagement du spectateur qui découle de ce questionnement sur le dehors et le dedans, présent déjà dans *Boîte de Pandore* et *Boîte signe*, exposées l'automne dernier, est indispensable à l'élaboration de l'art de Suzanne Martel.

Une charpente recouverte de lattes de bois peintes de pigments secs délayés dans la laque constitue (dedans et dehors) ces œuvres, résultat de constructions mentales suite à une accumulation de souvenirs, de traces, de rencontres. À titre d'exemple, le bricoleur, comme l'entend Lévi-Strauss, se constitue un répertoire de matériaux hétéroclites et établit une sorte de dialogue avec ce « trésor » avant de choisir les réponses possibles du problème qu'il se pose. Richard Long prolonge l'inscription de ses pas par un balisage du terrain dont les tracés (ligne droite, cercle, spirale ou croix) modifient la structure du paysage et témoignent d'une présence.

Suzanne Martel procède, quant à elle, à une cueillette de matériaux du milieu qu'elle parcourt, note ses observations dans une sorte de journal où méandres d'un ruisseau, rochers, collines et points d'eau sont autant d'accidents qui lui permettent de s'appropriier le territoire. Le regard, le toucher, la manipulation des objets ramassés, le rapport personnel aux formes et les impressions et émotions qui en découlent constituent une mémoire sensible conduisant l'artiste, par une sorte de digestion intellectuelle, à une forme idéalisée de ce parcours. Les portions de sphères qui créent des courbes, se poursuivant en horizontales dans *Arbre* ou *Rocher*, sont la transposition de sentiers sillonnés ou de collines dévalées tandis que les lignes verticales conduisent le regard de la racine à la cime des arbres. Tout est senti comme fragment, comme partie d'un tout, l'œuvre elle-même en tant qu'objet se veut une émergence à la manière d'un iceberg. La forme d'amande qui compose plusieurs plans soutient l'idée de « noyau », de vie en puissance. Le côté à l'ombre de l'objet et le caractère minéral sont suggérés par le gris anthracite de *Rocher* et le brun-noir de *Arbre*, tandis que

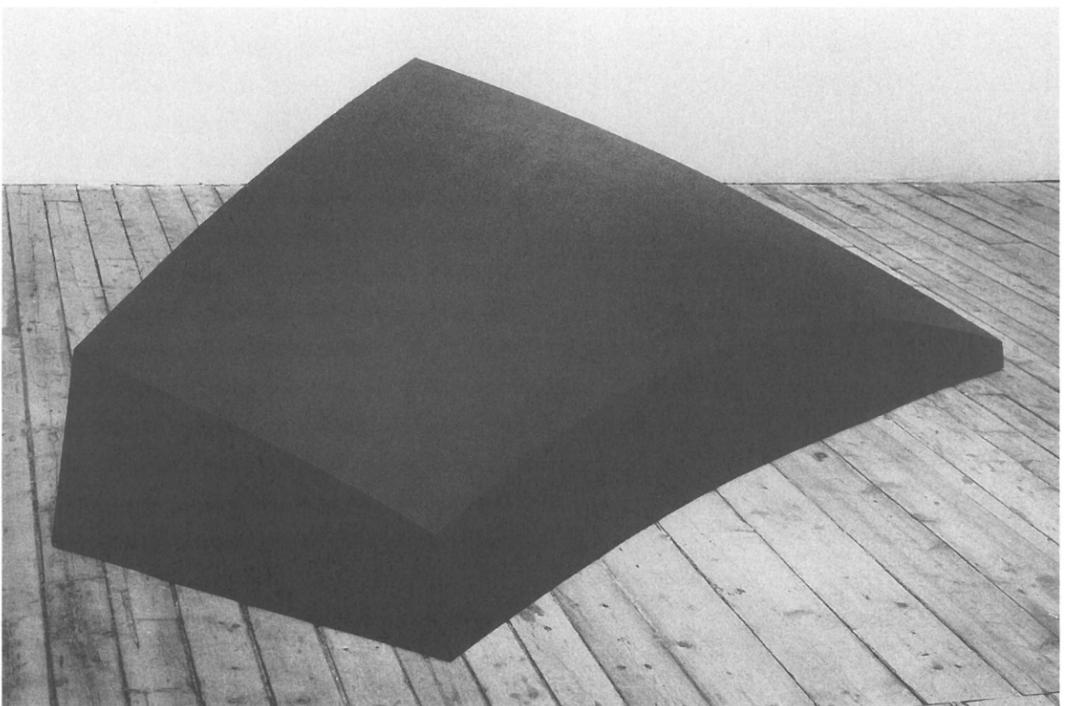
le végétal et les couleurs de sous-bois sont perçus dans le vert sombre ou le rouge indien.

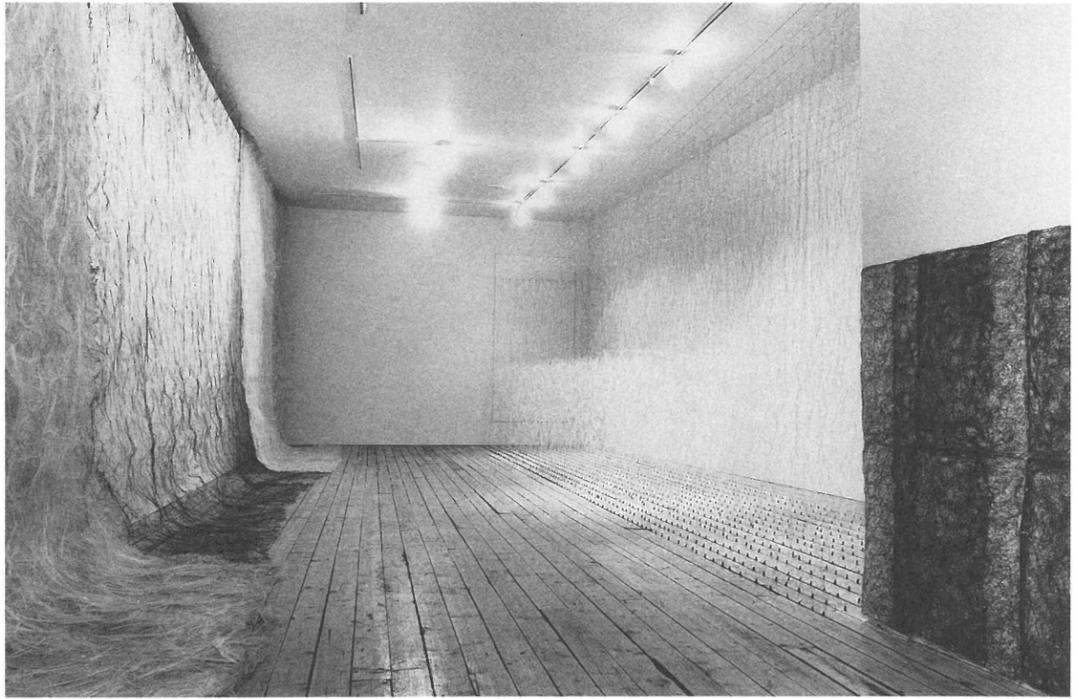
Les œuvres véhiculent toujours l'idée d'abri : par leur échelle en relation directe avec la taille de l'artiste, de même que par cet intérieur senti comme vide, comme espace creux où même le spectateur pourrait être inclus en tant qu'habitant. Le déplacement du spectateur qui veut saisir toutes les faces des œuvres ajoute une expérience de temps à celle d'espace dans ce contact du regard sur l'objet et rejoint en quelque sorte le parcours de l'artiste.

Les sources de l'œuvre de Suzanne Martel sont issues d'une observation profonde de la nature. L'objet créé dans un propos plastique dense, économe, précis, questionne et expérimente une autre manière de regarder ou de vivre caractérisée par la volonté de l'artiste d'organiser les choses de l'intérieur. C'est un art qui pense, un art qui exprime une manière de comprendre et d'interpréter, une sorte d'expérience de réceptivité. Par un transfert d'énergie les forces se diffusent au-delà de leurs limites et rejoignent le spectateur.

1. A. Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Klincksieck, 1978.
2. *Ibid.*
3. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

« Rocher », 1991
 bois et laque colorée
 61 x 170 x 200 cm





HIDEHO TANAKA : L'ABSENCE PRÉSENTE : LA SUBTILE ABSENCE DANS LA DISPARITION

PAR CARL JOHNSON

Vanishing, c'est le titre de l'installation que Hideho Tanaka réalisa à la chambre blanche. J'aborderai cependant cette installation par ses composantes. Je crois que la conjonction des trois œuvres renvoie plus à l'idée de l'exposition qu'à celle de l'installation.

De la disparition ; voilà le point de départ pour construire l'œuvre, pour l'analyser. Le feu, élément essentiel du travail de Tanaka, participe directement au processus de création. Même s'il n'est pas utilisé à la réalisation de toutes ses œuvres, il est un élément clé qui en exprime l'esprit. C'est principalement par l'action du feu que se définit l'approche de l'art développée par l'artiste. Par l'absence, l'artiste marque la présence. Et ceci devient une motivation qui se répercute sur l'ensemble de sa production.

Sa pratique rappelle celle du *process art*. Tout le travail de Hideho Tanaka exprime l'état d'un processus contrôlé par l'artiste. Par exemple, *Vanishing into the Distant View* se modifie selon le lieu d'accueil, se modelant à l'espace disponible, reprenant le modèle de l'art comme processus. Il en ressort un intérêt plutôt marqué envers le lieu d'accueil, mais aussi une propension à considérer l'œuvre d'art en perpétuelle mutation. Cela est également sensible dans les deux autres œuvres de l'exposition ; non seulement dans la configuration de celles-ci, mais aussi dans leur présentation et dans leur accrochage.

Vanishing into the Distant View est composée de fils suspendus, tendus par un petit poids de plomb fixé à leur extrémité. *Vanishing*, dans ce cas-ci, doit être compris dans le sens de se volatiliser, de s'évanouir. Avec «...into the Distant View» l'autre segment du titre, il inscrit le spectateur dans l'œuvre par les notions de regard, de déplacement et de distance soulevées par les mots. Cette œuvre contient dans sa genèse les gestes répétés (tant ceux de l'artiste que ceux des personnes qui l'assistent dans la fabrication et dans l'installation), l'attitude réflexive dans la récurrence du geste créateur et la répétition d'un même élément dans le contexte de la perception. L'épaisseur sémantique s'inscrit à partir de cette notion même du geste comme élément premier de l'œuvre réalisée. C'était plus perceptible au moment de monter *Vanishing into the Distant View*, mais cela se voit tout autant dans *Vanishing* que dans *Vanishing from the Surface* dans lesquelles la structure enchevêtrée

des fibres rend bien la réitération gestuelle du tisserand. Quant aux gestes repris lors de l'installation, il était fascinant de voir les assistants, pour la plupart des artistes venus spontanément entrer en contact étroit, s'activer dans la suite de Hideho Tanaka en reprenant ses gestes, participant à cet état contemplatif, dans le mouvement mesuré et respectueux de l'œuvre à reconstruire.

Quoique les deux sortes de fibres utilisées par Tanaka se présentent sous forme de fils, il a construit l'œuvre avec deux matériaux aux caractéristiques bien distinctes. Les propriétés de l'acier inoxydable assurent une permanence et accentuent les propriétés de la fibre de sisal, qui elle, est non structurante. Dans *Vanishing into the Distant View*, le sisal ajoute une frontière floue au filin d'acier inoxydable net et défini et chaque fil semble flotter dans l'espace, développant ainsi une évanescence éphémère. On y sent donc une certaine réciprocité dans la présence de chaque fil ; l'un et l'autre se définissant dans cette relation.

Loin d'être évanescence, la frontière matérielle et très marquée de *Vanishing* vient surcharger la salle, alors que la zone plutôt floue de *Vanishing into the Distant View* vient occuper l'espace d'une présence immatérielle. Même que *Vanishing* déborde du mur pour glisser sur le plancher questionnant les limites des territoires. Hideho Tanaka a décidé d'accrocher *Vanishing* sur le grand mur de la galerie. Cette pièce longue de onze mètres vient réduire visuellement l'espace disponible.

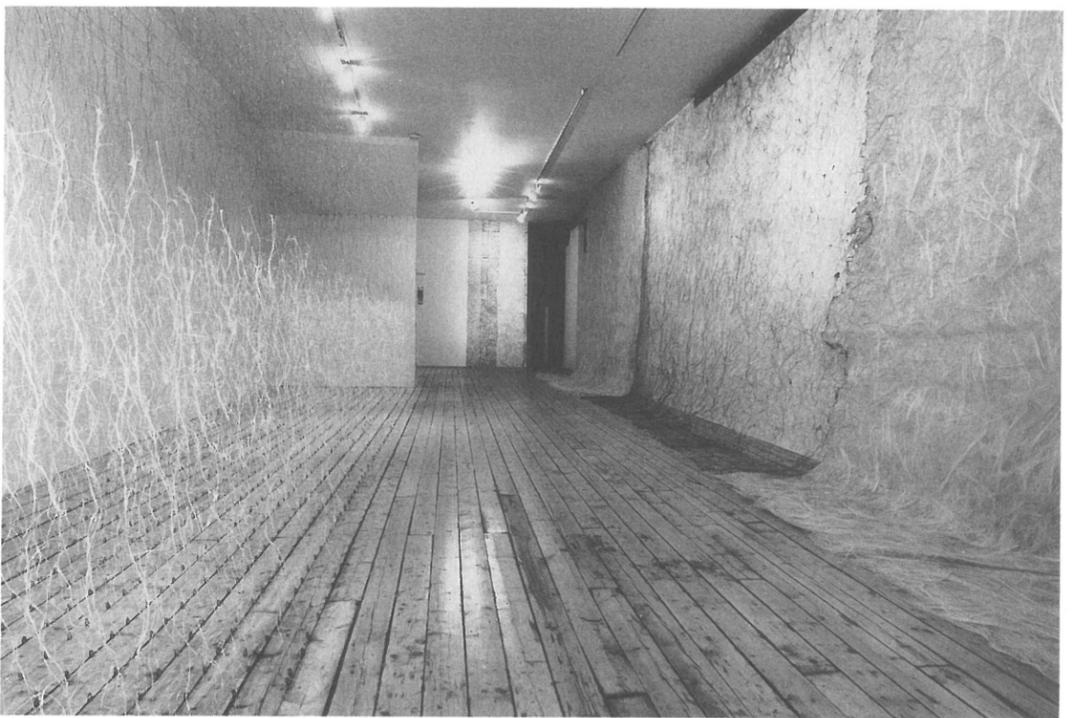
Vanishing from the Surface est plus ambiguë. Sa présence en aplat, la structure répétée des éléments et leur composition toujours modifiée empruntent à la peinture des enjeux de surface et de *all over*. Elle est composée de panneaux fabriqués de fibres de sisal et de fils d'acier inoxydable entrelacés les uns aux autres. Ces surfaces ont été partiellement brûlées. Le passage du feu modifie la couleur de l'acier qui s'oxyde et développe des couleurs ondoyantes aux tons chauds. De l'action du feu résultent les modifications d'un rectangle plein à deux bandes aux frontières sinueuses.

En 1990, l'œuvre fut déposée directement au sol. À la chambre blanche, l'artiste l'a scindée en deux et l'a installée sur deux murs. Une section assumait l'horizontalité alors que l'autre marquait la verticalité dans une

volonté d'établir un dialogue. Elles auront donc, chacune sur son mur respectif, donné à voir le mur dans son entité par une occupation partielle. Tout le mur devient alors une surface picturale ; la composition tient de la tension entre les éléments fabriqués, fixés aux murs et les dimensions directement inscrites dans le rapport à la composition qui y est construite. Je prends pour argument le fait que Hideho Tanaka avait avec lui suffisamment de matériel pour couvrir les murs encore disponibles. Il a fait un choix, a même découpé certains rectangles pour arriver à construire sa composition. Qualifier le mur en l'habitant ; débalancer l'équilibre dans sa limite. Pour l'une, c'est au sol qu'elle s'appuie ; mesurant le mur dans sa hauteur ; pour l'autre c'est l'extrémité qui est marquée, montrant ainsi les limites horizontales de l'intervention.

Avec *Vanishing* et *Vanishing from the Surface*, l'artiste souligne deux occupations possibles du mur : la saturation avec débordement au sol et l'occupation par des masses informant autant l'œuvre que le mur. Avec *Vanishing into the Distant View*, il met en relief l'immatérialité de la masse, questionnant l'espace qu'occupe cette sculpture. Sous un autre plan, il déplace à chaque pièce la compréhension que l'on peut se faire du terme *vanishing* ; comme s'il le conjugait à plusieurs temps.

Par cette installation, Hideho Tanaka nous conduit, nous enveloppe de matière. Il nous introduit dans un nouveau contexte auquel nous nous sentons étrangers. Cet effet est grandement accentué parce que nous connaissons bien l'espace dans lequel il a installé son travail. Il réussit même à reconstruire l'espace en le redéfinissant autrement. Il est de ces œuvres qui marquent le spectateur et le lieu d'accueil, *Vanishing* est de celles-là.



En haut :
vue d'ensemble de l'installation
à gauche :
« *Vanishing into the Distant View* », 1987
fibres de sisal, fils d'acier et poids de plomb
à droite :
« *Vanishing* », 1986
fibres de sisal et fils d'acier
mur du fond :
« *Vanishing from the surface* », 1990
fibres de sisal et fils d'acier

En bas :
installation de « *Vanishing into the Distant View* », 1987
l'artiste accompagné d'assistants

Page précédente :
vue d'ensemble de l'installation
à gauche :
« *Vanishing* », 1986
à droite, arrière-plan :
« *Vanishing into the Distant View* », 1987
à droite, avant-plan :
« *Vanishing from the Surface* », 1990

BARBARA CLAUS DE LA MNÉMONIQUE DU LIEU

PAR SYLVIE FORTIN

Barbara Claus présentait à la chambre blanche une installation, du 11 mars au 5 avril 1992. Combinant projections diapositives, épreuves argentiques et dessins au pigment sur un mur de la galerie, l'artiste créa une sorte de lieu de pèlerinage, un sanctuaire. L'accès à l'installation, situé à l'extrémité de la galerie, nécessitait donc le passage à travers une salle où était présentée l'installation de Hideho Tanaka. De plus, la transition entre les deux salles était expressément marquée par un rideau noir que je dus soulever, faisant alors de moi une performeuse, positionnant ma participation dans une complicité confirmée par le geste. Alors que le passage dans l'installation de Hideho Tanaka était dirigé par un espace débordant de matérialité, l'installation de Barbara Claus proposait l'obscurité et l'austérité soulignées par la basse température ambiante de la salle. Par la photographie et le dessin, l'artiste réussit à créer, voire à matérialiser, un espace tangible et actif, un espace non pas simplement inhabité par la sculpture mais constitué par les jeux du photographique.

Je me retrouvais alors plongée dans un univers immatériel où j'étais sollicitée par quelques images qui occupaient résolument l'espace qu'elles participaient à définir en le rendant presque tangible. Car, dans cet espace, la lumière « crée » non seulement les images, elle informe aussi ma relation aux objets dans le site qu'elle module. Cette lumière est la condition sine qua non de mon existence qui ne peut, sans elle, établir sa différence, cette distance nécessaire au positionnement de l'œuvre comme objet. Ainsi, après la surabondance de la salle précédente, je me retrouvais dans l'obscurité d'une salle où, pour objets, je ne pouvais m'accrocher qu'à deux projecteurs montés sur une structure en bois d'allure précaire. De cette seule composante tridimensionnelle positionnée dans l'espace de la salle provenait la lumière qui, envahissante, définissait les autres interventions.

Après avoir posé le geste compromettant de « dévoilement », je me trouvais immédiatement confrontée, à ma droite, à *Sans Titre*, une œuvre définie par la projection de l'image d'une fillette. Cette image projetée, qui n'est d'ailleurs que la reprise en négatif de la photographie fixée au mur à gauche, est un portrait funéraire, une de ces petites images ovales sur porce-

laine dégradées par le temps, corrodées, qu'on retrouve fréquemment dans les cimetières européens. À la droite de ce premier élément, une autre photographie en noir et blanc est fixée au mur. Sur cette grande surface, un garçonnet m'interpelle de son regard érodé qui me hante à cause de l'état d'abandon de l'original transmis par l'agrandissement de l'image. Son regard effacé, usé, prend un surplus de présence par l'absence. Sa trace m'oblige à m'impliquer psychologiquement, à me projeter vers cet « autre » et à me compromettre irrémédiablement. Au centre, unissant ces deux images et modelée par la projection, une main sur fond noir évoque la guérison, le réconfort. Éclairée par la projection, et ainsi façonnée par elle, cette main me trouble cependant car elle peut aussi signifier le silence, la force de la résignation, la taciturnité dissimulatrice... Dans *Sans Titre*, la présence des enfants, à travers les regards énigmatiques, confronte par son ambiguïté. Regards et main, les deux éléments les plus expressifs de notre corps, sont ici juxtaposés afin de proposer une œuvre qui hante et qui marque.

Combinées, ces trois images créent une structure narrative ouverte où le début et la fin sont constamment en mouvance, différés. Elles témoignent ainsi de la démarche de l'auteure dont la place n'est pas celle d'une énonciatrice privilégiée, seule détentricrice de la vérité, mais plutôt une présence discrète et généreuse qui positionne les conditions de possibilité d'une expérience esthétique. Car, même s'il semble effectivement exister un endroit, ou plutôt une trajectoire « principale » ou « privilégiée » pour la lecture de l'œuvre, chaque personne demeure libre de créer sa propre histoire, par l'angle qu'elle choisit, déterminant ainsi ce qu'elle voit, quitte à effacer une des composantes en se plaçant devant le projecteur de telle ou telle façon. Chaque personne contrôle, ou choisit, l'endroit où une telle image apparaît, se superpose ou se fusionne à une autre, prend de l'expansion et disparaît. Ainsi, plus de sujet central et totalisant mais plutôt une multitude de sujets, une fragmentation du « récepteur » de l'œuvre, une ouverture, une brèche au sein même de la pièce, la possibilité de se souvenir, mais aussi d'effacer, corporellement, littéralement, en se plaçant ici ou là devant le projecteur. Telle une chimère, l'effet est illusoire,

intangibles et reproductibles à souhait.

Ainsi, mon mouvement dans l'espace de l'installation, le temps requis et la nécessité de mon implication corporelle par ce mouvement suscitent l'entrée en jeu de divers types de souvenirs qui peuvent parfois se confronter car, « les souvenirs spatiaux doivent perturber la mnémonique normalement linéaire du temps »¹. Impliquant une mémoire corporelle, les changements d'échelle viennent ainsi, par exemple, imposer des variations mnémoniques qui complexifient la lecture de l'œuvre. De plus, l'œuvre articule une critique de la perspective linéaire qui, issue de la Renaissance et donc du début du capitalisme en Occident, participe de l'esprit qui informa la façon dont la civilisation occidentale, son histoire, sa culture et ses institutions furent promulguées et imposées à partir d'un endroit privilégié.

Dans cette œuvre de Barbara Claus, il n'est point question d'identité, même s'il serait possible de lire les photographies comme provenant de l'album de famille de l'artiste. Un certain détachement, et la projection de la répétition de l'image de la fillette, qui vient éclairer, voire « scinder » les portraits des enfants dans leur centre, soulignerait un manque de respect certain. La main n'est pas non plus celle de l'artiste, ou même celle de sa mère, mais plutôt une main choisie pour des critères esthétiques. C'est plutôt le statut de la photographie artistique et de sa quête historique et continue de différenciation de la culture de masse qui est un des sous-textes de l'œuvre. La banalité des représentations garantit un contournement du sensationnalisme de la culture de masse, ce « plus grand que la réalité » qui est souvent la sienne, alors que l'échelle des images photographiques et projetées les rapprochent du « public ». L'agrandissement et le jeu d'échelle des images viennent ainsi les distancier de la notion de photographie de famille en les faisant entrer dans la sphère publique car elles partagent le format des panneaux publicitaires. Mark Lewis nous rappelle qu'« une forme publique de représentation photographique, avec sa lisibilité en tant que document populaire, procure à la fois une source de « radicalité », et un « objet » à être critiqué pour la production nouvellement définie »². Ainsi, par un acte de détournement/retournement, ces images constituent un récit dans l'espace de



« Sans titre », 1992
photo noir et blanc
et projection diapositive
330 x 598 cm

la galerie d'art en se camouflant sous la pseudo-identité de « photographies de famille », d'une famille certes, mais d'une famille virtuelle, fictive, chimérique, à laquelle chacun adhère le temps d'une visite dans un cimetière, n'importe quel cimetière. Ces images se garantissent ainsi une distance de la culture de masse, de la photographie qu'on retrouve dans le salon de grand-mère, venant ainsi satisfaire « l'anxiété pour la différence »³ de la photographie, ce qui, selon Mark Lewis est central dans la photographie actuelle :

« On pourrait argumenter que les débats actuels au sujet de la photographie, et spécifiquement au sujet des pratiques artistiques contemporaines, ont d'une certaine façon déplacé ce problème vers un débat concernant la façon dont certaines œuvres photographiques sont capables de marquer leur « différence critique » (et ainsi de garder leur droit à un espace au sein du musée), une différence critique qui est clairement différenciée de toutes les autres images « là bas » qui continuent d'être, simplement, des photographies. »⁴

À l'autre extrémité de la salle, une deuxième intervention, aussi intitulée *Sans Titre*, propose une diapositive projetée d'une couronne funéraire qui occupe le mur tout entier. Une interprétation du plan de la galerie, dessiné au pigment, se déploie aussi sur cette surface. Ce dessin cartographique marque une double conquête : la conquête physique de la salle d'exposition par le marquage (on marque ainsi le bétail pour en

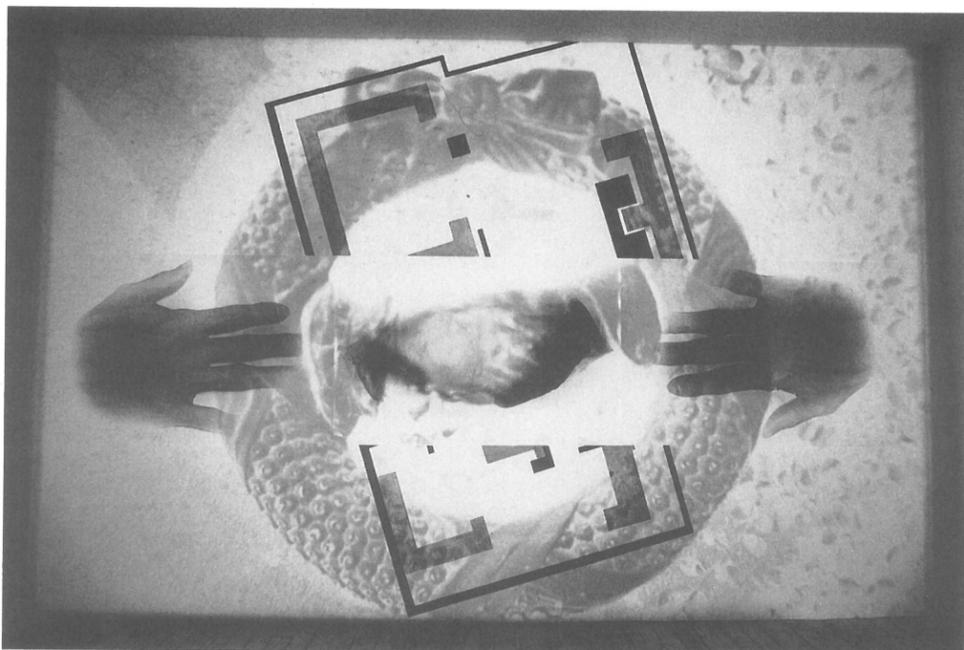
attester la propriété) et la conquête virtuelle de l'édifice, le temps de l'exposition, par sa configuration fictive dont l'arbitraire rappelle l'instauration des frontières et des nations par les grandes entreprises coloniales. Il est aussi significatif de signaler que, de tout le plan, c'est l'espace de la galerie qui est le plus respecté alors que, au coin supérieur gauche de la projection, il est même « protégé » par l'enclave d'un « C », devenant le seul espace « fermé » du plan. C'est comme si l'artiste s'appropriait ainsi la salle d'exposition.

Sur ce dessin, et venant alors le scinder tout en prenant soin de laisser quasi intact la salle d'exposition, s'immiscent deux photographies : deux mains identiques qui donnent l'impression de retenir la couronne de chaque côté. Ces mains, qui relèvent de l'apparition, semblent plonger de nulle part pour venir la tenir en place. Leur présence fantomatique vient ainsi contraster avec le lieu créé, incarné par le dessin du plan de la galerie et l'ancrage dans la réalité que l'écriture sur le mur affirme. Au centre, entre ces deux mains, une photographie de gants, des gants de travail de l'artiste, tous noircis, sur lesquels se fond presque imperceptiblement la projection des mains jointes de la couronne funéraire. La présence de ces mains et d'un gant de travail vient complexifier la lecture de l'œuvre.

Ainsi, certaines images demeurent fixées au mur par leur support papier photographique, soulignant ainsi une intention. D'autres se greffent au mur par le dessin, offrant ainsi la trace du geste de l'artiste, la mémoire de

sa présence physique. Certes, cette présence du plan rappelle un type de travail typiquement masculin : la construction. Mais son inexactitude, ou plutôt la fiction qu'il crée puisqu'il est illisible pour un œil entraîné à la lecture de plans et devis architecturaux, combinée à la présence équivoque des mains produit une instabilité féconde. Ces mains, dont le sexe et l'âge demeurent indéterminés, viennent alors inscrire différents types de travail, par exemple le travail domestique et artistique, au sein de l'installation, tout comme les photographies d'enfants rappelaient un intérieur typiquement domestique.

Par le biais de cette œuvre expérimentale, qui marquait l'initiation de l'artiste à la combinaison de projections, photographies et dessins directs sur les murs, Barbara Claus proposait un questionnement autour de la légitimité de la photographie artistique tout en articulant une critique de la division du travail informée de certaines réflexions féministes. De plus, elle explorait la place importante de la présence du corps dans le processus mnémorique en proposant une installation où mon corps devenait réellement tangible, où son déplacement et sa relation à l'œuvre étaient explicités. Elle suscitait ainsi un glissement du simple recours à la *psyche* vers une intégration du *soma*, dans une expérience intégrée de l'œuvre d'art. Elle articulait une affirmation de l'importance de la déambulation, de la multiplicité des points de vue et de la lecture cumulative de l'œuvre dans le temps et dans l'espace.



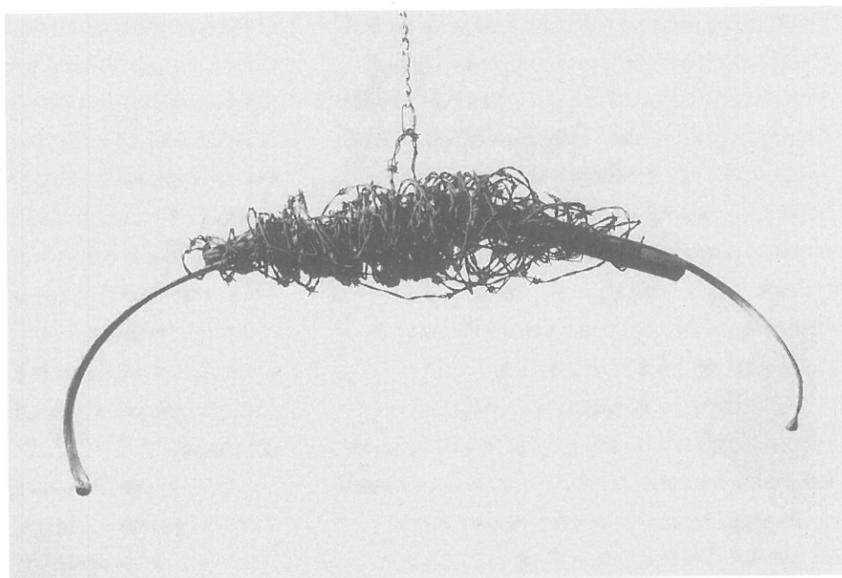
« Sans titre », 1992
dessin au mur,
photo noir et blanc
et projection diapositive
330 x 555 cm

1. Mark A. Cheetham, *Remembering Postmodernism : Trends in Recent Canadian Art*, Toronto, Oxford University Press, 1991, p. 39.
2. Mark Lewis, « Some Notes on Photography, Democracy and the Public Body » *Parachute*, no. 55, 1989, p. 11.
3. Ibid.
4. Idem., p. 14.

L'ŒUVRE DE pierre hamelin : UN TROUBLE SOURNOIS DES SENTIMENTS

PAR DANIELLE APRIL

« Sans titre », 1992
os, bois et métal
120 x 58 x 28 cm



La fonction sociale des arts visuels est quelquefois difficile à définir. Cette difficulté vient peut-être du fait que cette forme d'art a ceci de particulier qu'elle donne souvent des réponses sans qu'il n'ait eu de questions, d'où la gratuité (au sens de générosité) des œuvres proposées. Car en définitive la société ne pose aucune question formelle aux artistes, c'est davantage ces derniers qui d'eux-mêmes en viennent à s'interroger sur la société en question, et par leurs œuvres, nous soumettent des réponses bien personnelles.

C'est un acte d'une très grande créativité que d'arriver à donner aux choses une nouvelle signification, d'arriver en quelque sorte à leur donner une autre vie. L'ensemble de l'œuvre de pierre hamelin révèle ce potentiel. Par le biais d'une extrême sensibilité ou d'une sourde perméabilité à l'aspect formel des éléments qu'il utilise, il dévoile cette nouvelle signification des choses et, d'une certaine manière, il transgresse leur sens acquis.

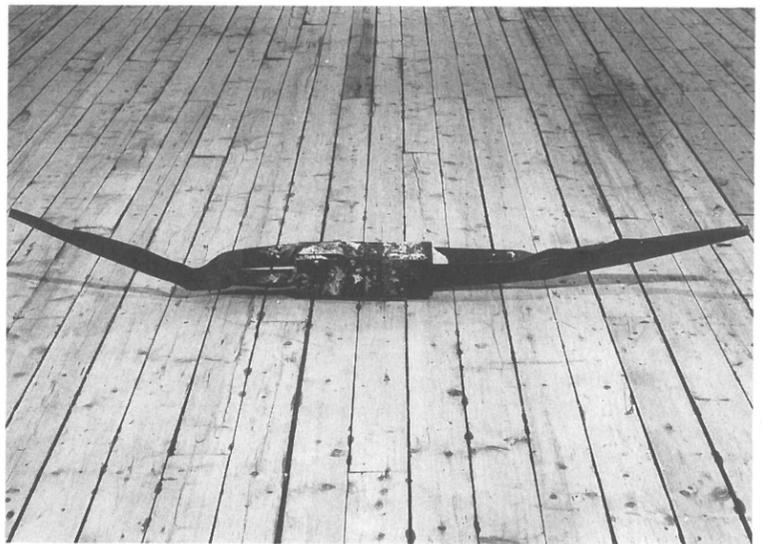
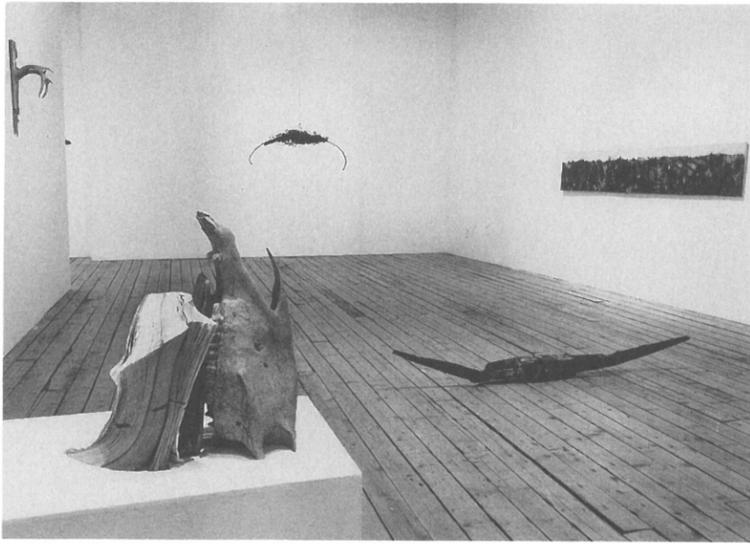
En créant des assemblages plus ou moins simples et construits d'éléments au premier abord peu enclins à être juxtaposés ou liés entre eux pour former un tout, l'artiste arrive avec une intelligente justesse à changer complètement notre perception naturelle des éléments qu'il utilise. Il arrive à faire converger des significations dont on a détourné ou transgressé la signification du premier degré.

Dans l'une de ses œuvres, deux berceaux de chaise en bois déjà peints, altérés, à peine colorés d'un bleu

vert, patiemment affadis par le temps, sont la base et le support physique d'une œuvre. Ces deux éléments sont joints en parallèle et, sur le côté plat de l'un des berceaux, apparaît une rangée de dominos noirs à points blancs. De ce blanc passé, beige, très jauni qui renforce aussi l'évocation du passage du temps. Sur le tout, repose l'os vieilli d'un crâne d'animal scié en deux parties placées de manière symétrique et inversée. À sa manière, ce crâne nous fait également voir l'irréparable outrage du temps.

Cette œuvre nous parle de l'aléatoire, du hasard de la vie, de la nécessité de ce hasard. L'œuvre va au-delà de l'intelligence rationnelle et cartésienne. Ce n'est pas parce que les dominos nous renvoient au premier ordinateur avec ses cartes perforées, première manifestation de l'intelligence artificielle, et que le crâne nous rappelle qu'il est le siège du cerveau, demeure de l'autre forme d'intelligence, celle dite naturelle, que nous pouvons en faire une lecture si unique. Ce n'est pas non plus parce que les berceaux de chaise sont faits pour balancer, se déplacer dans l'espace tout en demeurant sur place dans un mouvement binaire que la nécessité du temps est conclue et que l'œuvre existe et prend toute sa vie. L'œuvre nous donne une façon de nous dérober au sens acquis des choses, de nous soustraire temporairement aux leçons du réel. Cette simple esquisse du berceau (petit lit) nous ramène assez clairement à l'enfance. L'aspect ludique des petits dominos nous amuse et on sent venir le goût de bercer l'animal jadis familier à l'enfance et maintenant perdu dans le néant de la mort. Nous plongeons à la verticale dans le domaine des sentiments qui bouleversent les êtres. La liberté et l'évasion n'entraînent pas nécessairement la facilité.

L'aspect formel du travail révèle une telle justesse de moyens, une technique si simple et peu apparente qu'il en résulte des formes simples et pures. Le travail de recherche ayant mené à ce résultat a été une telle somme de manipulations d'objets et d'éléments différents que le choix d'apparence si facile de quatre éléments ne peut être qu'excessivement judicieux, et l'effet obtenu n'est pas un simple effet du hasard. C'est cette minutie presque « asiatique » dans le choix des matériaux et des éléments utilisés que l'artiste déploie de manière si sensible et intuitive. Cette grande



économie de moyens et d'éléments, et le manque total d'accessoires font en sorte que l'œuvre va plus directement au but. Le souci de simplicité et de pureté fait qu'aucune couleur n'est ajoutée artificiellement. Les matières sont prises telles quelles avec honnêteté et rigueur pour ce qu'elles ont déjà de charge de vie antérieure. Le simple souffle est l'essentiel, sans artifice. Les formes, les éléments et les matières utilisés dans ses sculptures sont récurrents : métal usé, rouillé, déchiré, bois vieilli, altéré, ossements séchés et blanchis.

C'est par une extrême acuité du regard que pierre hamelin arrive à agir sur les éléments qu'il utilise de façon à maximiser leur potentiel. La très grande sensibilité intuitive du regard qu'il porte sur les choses l'entraîne à explorer des domaines et des espaces que sa seule conscience rationnelle lui interdirait et qui heureusement peuvent nous faire découvrir tout un monde de vibration.

Dans une autre œuvre, on aperçoit deux simples bois d'animaux fixés sur une plaque de bois. Par analogie avec les trophées de chasse, la petite plaque de bois déchirée et à moitié détruite sur laquelle est fixé le panache, par un simple glissement des bois dans une position différente de celle que l'on connaît, nous donne à voir une image de la prière. Ces formes aux doigts longs, aigus et ascérés sont devenues, par leur simple entrecroisement, deux mains jointes qui prient d'une manière que je qualifie de stridente. C'est la prière ultime de l'animal face à la violence et à l'agression. C'est aussi la prière du recueillement et du silence face à cette victoire complète sur la détresse intérieure qu'est la mort.

Certaines œuvres sont très saisissantes comme celle où il utilise le fil barbelé qui a une connotation très forte d'entrave à la liberté, de répression et de violence. Ce fil barbelé rouillé, entortillé de façon à créer une forme de thorax duquel sortent deux côtes d'un grand mammifère. Elles sont placées de telle sorte que l'on peut facilement associer ces deux tiges courbes à deux bras tendus en demi-cercle, comme pour esquisser un geste d'étreinte. L'image est saisissante et le malaise est réel. L'artiste a atteint son but. Il nous donne là une réponse sans que l'on ait posé les questions directes qui auraient pu être : L'amour humain blesse-t-il ? La haine est-elle encore de l'amour ? L'amour est-il un labyrinthe

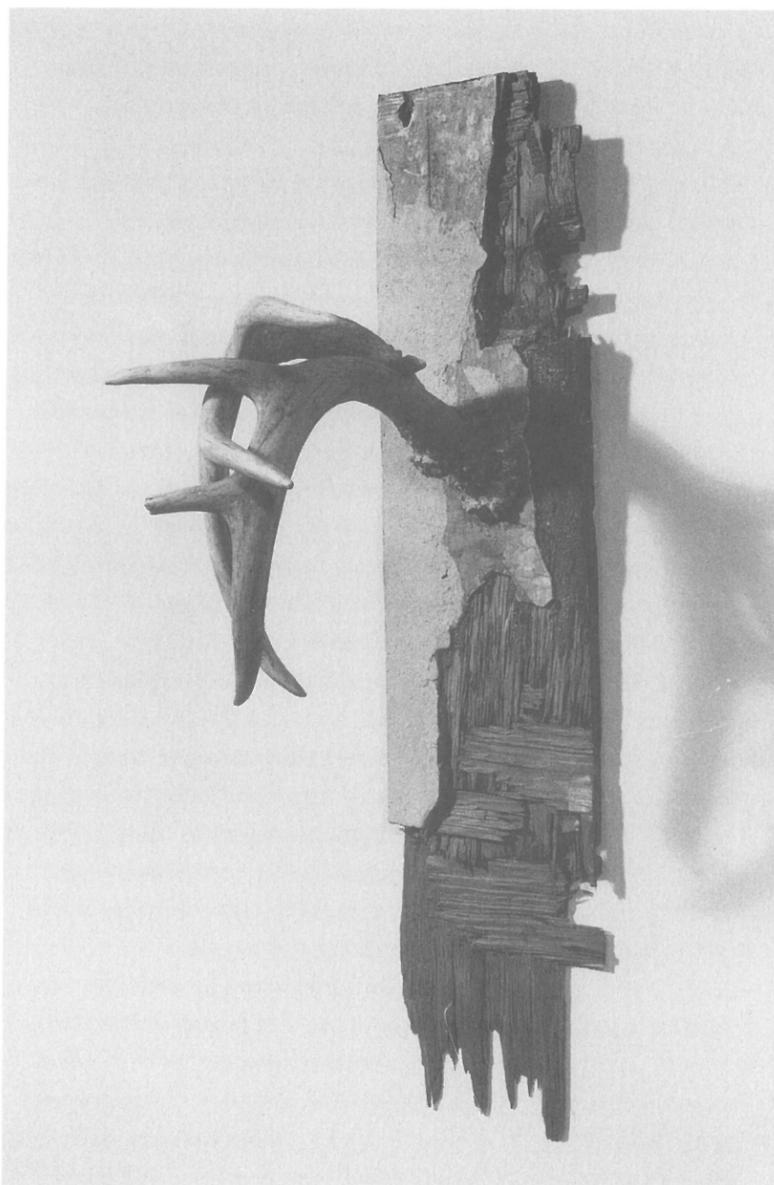
inextricable ? De quel côté est le piège ? Qui en est la victime ? Soi-même ? L'autre ?

L'impression que l'on éprouve devant les œuvres de pierre hamelin se traduit souvent par une sensation d'intimité que l'on doit en grande partie à l'état des matériaux utilisés. Les matériaux qu'il utilise sont souvent imparfaits, altérés, patinés par le temps, d'une certaine façon ils sont marqués par la vie qu'ils ont déjà eue. En général, l'imperfection rend les choses et les êtres plus accessibles. On peut plus facilement entrer en intime relation avec ce travail dès lors qu'on sent les choses déjà usées, plus proches, moins neuves et parfaites et par conséquent moins lointaines ; en fait, la

perfection à l'étrange pouvoir d'isoler. Par cette forme d'intimité, l'œuvre de pierre hamelin nous tient en marge du réel. Le cadre mental qui se rattache à la signification d'un objet connu est rompu par le degré de sensibilité et de disponibilité que l'œuvre nous incite à développer. Nous ne pouvons rester au seul niveau de notre raison toute cérébrale.

L'ensemble de ces œuvres nous trouble profondément : elles agissent entre l'attraction qu'elles suscitent et la répulsion qu'elles engendrent. Nous sommes pleinement dans cette ambivalence sourde où pierre hamelin nous entraîne constamment.

La bouleversante magie de son art opère.



« Sans titre », 1992
panache et bois
55 x 22 x 13 cm

En haut à gauche :
vue d'ensemble de l'exposition
mur de droite :
« Paysage », 1991
transfert sur contre-plaqué
215 x 38 cm
avant-plan gauche :
« Longues distances », 1992
os, bois et papier
46 x 46 x 28 cm

En haut à droite :
« Sans titre », 1992
métal
160 x 15 x 10 cm

LA VIE D'ARTISTE

RÉSIDENCE D'ARTISTE

DE CÉLINE ALLARD

PAR CÉLINE ALLARD

Les deux premiers jours, je me suis installée. J'ai démenagé de mon atelier tout ce qu'il me fallait de matériaux pour travailler, sans oublier ma radio et mon pot d'eau qui font partie de mes besoins. Dès le premier matin, j'ai commencé à doré de vieux cadres que j'avais achetés chez Emmaüs, un comptoir de récupération. Pour le travail physique ça va, mais je suis incapable de tout acte de création car je suis trop angoissée.

Dans ce nouvel environnement de production, je me sens bousculée. L'espace qui m'est réservé pour travailler est beaucoup plus vaste que mon atelier. Je vis la disproportion. Même l'entourage humain me déséquilibre. Tout bouge autour de moi. La solitude et le calme de l'atelier n'existent plus. Il y a bien sûr des gens que je connais, les coordonnateurs de ce centre d'artistes. Je sens le besoin qu'ils me rassurent mais ils sont trop occupés par leur travail, je dois alors trouver confiance en moi par mes seuls moyens. Je fais connaissance avec des employés qui travaillent à démonter les deux dernières expositions et préparent les murs pour la prochaine. Le lieu de la résidence, ce que j'appelle déjà mon atelier, fourmille d'activités. Il est envahi par de grands gestes de nettoyage et de restauration des murs. Il m'est impensable de travailler dans une telle atmosphère. Les deux premiers soirs, je rentre chez moi épuisée.

Et puis dans ma tête, ça bouge énormément. Je commence à vivre ce que j'appelle le harcèlement de l'œuvre. Je sens mon esprit assailli par le travail mental de la création. Je vois plusieurs possibilités pour transformer une œuvre, lui donner un autre sens. J'entrevois même d'autres lieux pour la situer dans l'exposition. Ma tête est devenue un espace de création où les idées aussitôt arrivées et analysées vont vite rejoindre le dépotoir des idées imprécises et démunies d'avenir.

Le mardi, pierre hamelin, l'artiste qui expose dans la pièce voisine, a commencé à monter son exposition. Je l'envie d'être rendu à cette étape alors que, bien que le concept global de ma résidence soit établi, il me reste à créer et surtout à dessiner. Tout me semble compliqué par la nouveauté de l'environnement.

Le troisième jour, c'est en fin de journée que je me décide à sortir quelques dessins réalisés en atelier. Il m'a

fallu du courage pour le faire. J'avais l'impression de livrer publiquement mon image en l'exposant sur les murs. Ce geste a porté fruit car en arrivant le lendemain matin, je me suis aperçue, à leur lecture, que quelques uns ne convenaient pas. Lisane Nadeau, historienne de l'art, est venue me visiter et on a parlé justement du concept de mon exposition. Je lui ai expliqué que j'attendais la livraison d'une pièce de granit noir. J'ai choisi d'utiliser une forme de granit noir pour faire allusion à un monument funéraire et à la mort de l'artiste car je me pose une question depuis longtemps : pourquoi les artistes, sentons-nous le besoin de laisser des traces tangibles de notre existence par la création d'œuvres qui vont nous survivre ? J'ai l'impression que ce besoin se manifeste seulement chez les gens qui font un travail de création. Je ne parle pas du besoin de procréation et peut-être, y a-t-il une analogie... Cette réflexion faite, Lisane m'amène à penser que la mort signifie également fort souvent la reconnaissance de l'artiste. C'est à ce moment que ma résidence a vraiment commencé. Ce fut le premier échange constructif vécu et j'en ai fort heureusement connu bien d'autres.

Le cinquième jour, je me suis sentie moins tendue même si mes nuits étaient encore écourtées par l'anxiété. La veille, lors du vernissage de pierre hamelin, Paul Lacroix, un artiste pour qui j'ai beaucoup d'estime, m'a parlé de mes dessins. Il en apprécie la fluidité dans la fermeté. Ça fait du bien à entendre.

Le lendemain matin, en m'éveillant, j'étais contente d'aller travailler à la chambre blanche. J'ai senti en moi le plaisir de l'acte de création.

Au centre d'artistes, je trouve l'ambiance fort agréable. Les gens qui y travaillent sont sympathiques. Ce que j'aime particulièrement, c'est le fait que beaucoup d'artistes y viennent et que subitement s'engagent des conversations passionnantes qui touchent différents modes de la création. Ça me change du *cocooning* d'atelier où, seule devant l'œuvre, je vis une sorte de relation qui est tout à fait asociale.

Pendant les derniers mois, j'ai travaillé tous les jours à mon atelier et j'ai eu très peu de contacts humains. À vivre ainsi, l'artiste en vient rapidement à se satisfaire de la seule présence de ses œuvres et à s'organiser dans une sorte de confort douillet où personne ne le dérange

dans son dialogue avec l'œuvre puisqu'il n'y a personne pour apporter la moindre hésitation ou quelque interrogation, semer le doute, mener une controverse ou tout simplement rejeter les idées émises.

Tel le *cocooning* social, le *cocooning* d'atelier fait se retrancher l'artiste dans un monde confortable où toute l'insécurité que peut apporter le jugement de l'autre est complètement bannie. La résidence m'a fait sortir de mon atelier, m'a amenée à me confondre à des incidents qui ont provoqué une insécurité mais également une évolution.

Claude Girard est venu me parler de l'érotisme qu'il y a dans mes dessins. J'en étais consciente mais c'était comme un fait que je n'osais pas m'avouer. À partir de ce moment, j'ai pensé à exploiter davantage la sensualité qui se dégage de mes dessins.

Et puis il y a eu des jours où j'ai reçu tellement de visiteurs que je ne pouvais même pas penser à travailler. Au début, ce fait m'insécurisait car je suis arrivée à la chambre blanche avec, en tête, un concept très précis et il ne me restait qu'à le réaliser. Ces nombreuses conversations m'ont justement distraite et m'ont fait dévier du concept de départ. Toutes celles que j'ai eues avec des amis(es) ou des artistes avec qui j'entretiens de bonnes relations, par le respect que j'ai d'eux-mêmes et de leur production, ont peu à peu apporté de la mouvance et de la mobilité au concept de départ. Ces conversations me rassuraient ou m'amenaient à m'interroger sur d'autres avenues possibles. Ces heureuses rencontres ont apporté une dimension humaine non négligeable.

Les échanges allaient dans plusieurs sens. Michel Saint-Onge et Mario Girard, deux sculpteurs, m'ont particulièrement soutenue non seulement par leur aide technique mais aussi par une révélation sur l'affinité d'un point particulier de mon travail avec des propositions que deux autres artistes avaient déjà formellement énoncées. Méconnaissance d'un fait d'une part et affinité particulière avec ces productions antérieures d'autre part, j'ai dû repenser un élément de mon installation. Évidemment cette réalité m'a quelque peu déstabilisée mais elle m'a permis de produire un élément davantage personnel que je compte exploiter ultérieurement.

J'ai eu l'impression non seulement de recevoir beaucoup dans cette heureuse aventure, mais également

l a p o i è t i q u e

de m'investir énormément dans plusieurs conversations avec des artistes et aussi avec des étudiants et des finissants en arts visuels de l'Université Laval.

Ce que j'ai vécu dans ces nombreuses relations est la conséquence directe d'une résidence et c'est ce que j'ai particulièrement apprécié. Le but que je m'étais donné de considérer la relation qu'entretient l'artiste avec l'institution, comment il s'insère et trouve sa place dans le monde par l'intermédiaire de l'acte de création, ce que l'artiste vit et ressent, je crois l'avoir atteint.

Je réalise que j'ai davantage évolué, en deux semaines dans ma production, dans ma façon de dessiner et de percevoir le contenu de mon installation que les quatre derniers mois passés seule à travailler en atelier.

LA VIE D'ARTISTE, UNE RÉSIDENCE QUI PREND SON INTÉRÊT DANS LA POIÉTIQUE

La poiétique est l'objet d'une étude scientifique et d'une réflexion philosophique sur l'acte de création. Cette discipline fut nommée naguère par Paul Valéry (1871-1946), écrivain français.

La poiétique, comme étude des conduites créatrices, Valéry en a présenté pour la première fois un cours au Collège de France en 1937. Le mot a été repris et la discipline élargie à tous les arts par René Passeron, directeur de recherche au C.N.R.S. et par le Groupe de recherche en philosophie de l'art et de la création (Université de Paris et C.N.R.S.). Le premier colloque international de poiétique a eu lieu en avril et mai 1989, en France.

La poiétique est une réflexion sur la conduite créatrice alors que l'esthétique s'occupe d'une réflexion sur le ressentir et tous les problèmes posés par le rapport entre les objets d'arts et les sujets qui les perçoivent. Pour l'esthétique entre alors en jeu les notions de beau, de goût, de caractéristiques, de style ainsi que les activités psychologiques qui influencent la perception. L'objet de la poiétique est d'aller en amont de l'œuvre alors que l'objet de l'esthétique est en aval de l'œuvre.

La poiétique se propose de remonter en amont de l'œuvre pour mettre en lumière les conditions de tout ordre qui font de la création une activité spécifiquement humaine. Science de l'homme distincte de l'esthétique, de la poétique (étude du texte achevé) et des disciplines sémiotiques, la poiétique c'est la relation entre l'artiste et son œuvre en cours d'élaboration ou encore le processus évolutif de la création, de son point de départ virtuel jusqu'à l'aboutissement d'une œuvre finie. C'est comme l'étude du fonctionnement dynamique de la création. Il existe une différence entre le processus créateur et le résultat auquel il aboutit.

Selon René Passeron, la poiétique doit s'occuper de tous les problèmes posés par la création artistique, étudier les facteurs qui interviennent au moment de l'émergence de l'œuvre et qui exercent une certaine contrainte. Il y a les éléments concrets tels les matériaux choisis, les instruments de travail et des éléments abstraits comme la tradition, la technique, la forme, le rythme, le temps, l'esthétique. Il ne faut pas oublier les facteurs socio-économiques et les rapports communautaires et familiaux qui influencent le créateur.

Je ne crois pas que la création se limite à une activité consciente et comme interroge René Passeron, être trop conscient de ce que l'on fait ne va-t-il pas jusqu'à empêcher ou distordre l'activité créatrice? C'est à partir de cette interrogation que s'applique le problème de la scientificité de la poiétique. Toucher à l'inconscient, c'est nécessairement amener la science de l'inconscient à la rescousse de la poiétique.

LA VIE D'ARTISTE RÉSIDENCE D'ARTISTE DE CÉLINE ALLARD

LES ÉLÉMENTS DE L'INSTALLATION LA VIE D'ARTISTE

J'énumère ici les éléments qui font partie de l'installation *La vie d'artiste* en expliquant la signification que j'ai voulu leur donner. Évidemment, il faut tenir compte du fait que ce que j'ai voulu signifier n'est pas nécessairement ce que le récepteur lira et interprétera. Il revient à l'artiste créateur de juger de la pertinence des éléments d'une exposition afin de rendre l'idée maîtresse la plus claire possible tout en évitant la description.

Il s'agit d'une installation qui se veut une exploration sur l'acte de création et les influences qui le déterminent. L'acte de création est exprimé à la fois comme produit résultant de la rencontre de l'artiste avec la matière qu'il manipule et aussi comme coït, la rencontre de deux corps qui s'investissent.

L'ÉCHELLE DE LA CARRIÈRE DE L'ARTISTE

Cette construction en merisier représente toutes les difficultés que rencontre un artiste au cours de sa carrière. Les montants sont largement écartés au bas et étroitement unis au sommet. Ces côtés voient la forme connaître une progression de volume du bas vers le haut. Au bas, c'est le début de la carrière de l'artiste. Il y a beaucoup de place, sauf que le premier barreau et les côtés de l'échelle sont frêles. Le premier barreau est même peu sécuritaire. L'ascension est ardue pour l'artiste en début de carrière. Les prochains espaces, où il devrait normalement y avoir des barreaux, sont vides. À ces endroits, la structure laisse voir des creux qui les attendent. Tous les moyens et circonstances qui devaient aider un artiste dans sa carrière ne sont pas toujours présents. La concurrence est forte. L'artiste possède peu de moyens financiers et il accède rarement à des espaces de diffusion. Il y a souvent incompréhension intime et sociale des difficultés que rencontre un artiste dans sa carrière. Certains artistes n'arrivent pas à surmonter ces premières difficultés. Il y a souvent abandon.



« Dessins au sol encadrés,
posés sur des pyramides
de sous », 1992
médià mixtes

Page précédente :
« L'échelle de la carrière
de l'artiste », 1992
merisier
200 x 65 cm

L'artiste ayant surmonté les premières étapes de l'ascension, il accède enfin à un second barreau. Celui-ci est plus solide que le premier et les montants de l'échelle se font plus massifs. Plus l'artiste monte dans l'échelle, plus sa carrière se solidifie.

Après cette étape, il y a encore deux barreaux d'absents. Il ne faut pas croire que le fait d'avoir surmonté les premières embûches dans l'évolution de la carrière d'un artiste lui assure nécessairement la réussite. Enfin, un dernier barreau. Il est solide, fort, mais très étroit. Peu d'artistes accèdent à l'échelon de la réussite.

LE VENTRE

La vie. La gestation humaine. La gestation de l'œuvre.

Cette forme tridimensionnelle, ronde, convexe et organique est le résultat d'un moulage de plâtre dans le sable. Au démoulage, le sable est resté collé sur le plâtre. Cette surface ensablée n'est pas sans rappeler la mer et la mère porteuse.

UN GRAND DESSIN DEVANT UNE PLAQUE DE GRANIT

La forme du ventre en état de gestation se reflète dans le granit noir. C'est la vie qui rencontre la mort. De ce granit noir découpé en forme de monument funéraire s'échappe sur un grand papier un dessin qui représente une sorte d'envolée de poissons. J'introduis ici le désir de l'artiste de ne pas mourir ou encore que son œuvre lui survive. Cette plaque de granit, c'est la mort, la mort de l'artiste qui amène souvent sa consécration.

LA GRANDE FOSSE

En face de l'échelle de la création, j'oppose un très grand dessin qui représente une fosse de poissons. C'est pour moi le rappel de la forme de l'utérus gravide et des multiples idées artistiques qui ne demandent qu'à naître.



DESSINS AU SOL ENCADRÉS ET POSÉS SUR DES PYRAMIDES DE SOUS

Cette accumulation de dessins encadrés dans de vieux cadres dorés représente pour moi l'institution. J'ai trouvé dans une vente au Musée du Québec la plupart de ces cadres et même un en plâtre doré, fortement décoré, portant encore l'inscription du Musée de la province de Québec.

Tous ces cadres représentent l'institution, l'argent et la valeur qui lui est rattachée. Les cadres, posés au sol sur des pyramides de sous, posent la question de la valeur de l'institution. Ces huit dessins encadrés rappellent que les œuvres prennent souvent beaucoup de temps à être connues, acquises et posées sur un mur. De plus, ce ne sont pas toutes les œuvres qui ont l'opportunité d'être montrées publiquement.

Les dessins encadrés posés sur le sol représentent des poissons qui sont utilisés comme signes. Ils deviennent corps et âme de l'artiste placé dans des situations sociales et morales. Un dessin représente un poisson dont la queue, la tête, les yeux et le ventre sont investis de d'autres poissons. Cette image me fait penser à plusieurs interprétations. Ça peut être les sens de l'artiste qui sont continuellement en effervescence et qui reçoivent de multiples informations du monde ambiant. Ça peut être aussi les influences sociales, intellectuelles et morales que subissent le corps et l'esprit de l'artiste. Toutes ces influences modulent la création de l'œuvre.

Un autre dessin montre un sexe mâle qui sort de la queue d'un poisson et qui s'oriente pour s'insérer dans une autre queue. Cette deuxième queue devient une forme réceptive, une sorte d'invagination. C'est l'acte suprême de création, la plus belle de toutes. C'est aussi

celle qui, comme toutes les réalisations humaines, est fortement influencée par des facteurs extérieurs.

D'autres dessins montrent la rencontre de deux têtes de poisson, la pensée communicatrice, l'influence de l'autre. D'autres dessins encore sont des poissons où aucune signification première n'est attachée. C'est pour moi le plaisir de créer, l'œuvre qui naît par la rencontre de l'inconscient constamment perturbé par toutes sortes d'influences esthétiques, sociales, économiques, religieuses, culturelles, etc.

UN SEUL DESSIN ENCADRÉ POSÉ AU MUR

J'ai posé au mur un seul dessin encadré. Il représente pour moi un utérus en état de gestation mais les jambes qui soutiennent cette forme sont des poissons.

C'est l'œuvre connue, publique, celle qui a été acquise ou bien montrée officiellement.

Je considère maintenant ma résidence comme une réussite humaine. Cette résidence a changé mon attitude face à la création en plusieurs points. Ces changements, bien que personnels, ne sont pas différents de ce que vit tout artiste socialement engagé.

LA VIE D'ARTISTE DE CÉLINE ALLARD

PAR JACQUELINE BOUCHARD

La vie d'artiste se construit à partir de l'imaginaire immatériel et du corps matériel de l'artiste, à l'intérieur de l'échelle sociale et des cadres du système de l'art. La vie d'artiste est une construction à la fois soutenue, et limitée, par deux grands axes portants, axes porteurs aussi bien de stimuli que d'angoisses : la vie versus la mort, l'imaginaire versus le social.

C'est ce que propose la résidence de Céline Allard, une installation qui investit les quatre murs d'un espace dégagé où la visiteuse, si elle se trouve au centre de la pièce, devient le point de convergence de ces questions-thèmes que nous renvoie chacun des murs : la vie face à la mort, l'imaginaire face au social.

La vie, c'est le corps périssable de l'artiste, la présence nécessaire de l'existence charnelle : ici, un moulage protubérant qui évoque le nombril de Narcisse ou le ventre plein de la femme. Nombril ou ventre fécondé, l'un et l'autre parlent de naissance. Le nombril, quant à lui, insiste sur la notion de *recon*-naissance : l'acte créateur, en effet, peut entraîner la reconnaissance sociale de l'artiste, la mise au monde de Narcisse, en même temps qu'il exige un certain narcissisme pour être consommé. Le nombril, tout à la fois œuvre et condition nécessaire de cette œuvre, est donc la signature inévitable laissée sur l'œuvre créée par le processus de création. Le nombril précède le nombril, puisque tout nouveau nombril exige un prédécesseur.

Le sable blond du moulage n'est pas sans rapport avec le granit noir de la pierre tombale, appuyée sur le mur opposé, et dans lequel il se reflète. La surface froide et lisse de la mort vient alors saisir la rondeur chaude de la vie de l'artiste. Plus encore, et selon l'angle dans lequel on se situe, on peut mesurer, autour de la stèle anonyme la précarité des trois éléments : vie, imaginaire et social (voir illustration). Même l'espace social (mur réel faisant partie du lieu de l'installation) devient un reflet capté par le monolithe funéraire. Cet espace social, à la fois matériel et immatériel, est contigu à l'espace à la fois réel et imaginaire d'une feuille de papier : une vaste surface blanche sur laquelle des poissons évanescents, esquissés au fusain, semblent se libérer de la tombe et poursuivre un périple indéfini. Échappée légère du noir charbon hors du noir granit. Voyage autonome et survivance de l'œuvre après la disparition de son auteur.

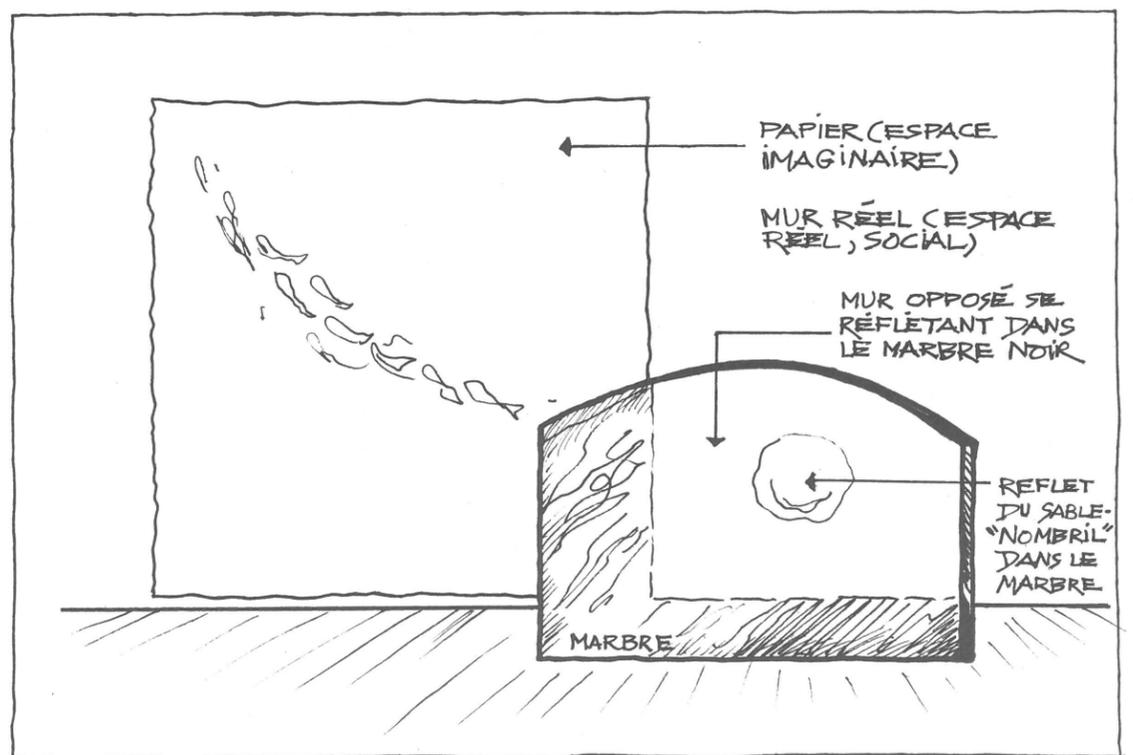
Une existence nouvelle, mais non pour autant vouée à la pérennité et exempte d'embûches. Malgré l'espoir suscité par le mouvement ascendant des poissons, on voit le bel élan brisé, interrompu à quelques centimètres de la frontière du papier ou plutôt intercepté à la frontière du papier. Le geste créateur demeurerait-il donc toujours prisonnier du cadre, du système? Moulage de sable (vie), pierre tombale (mort), papier (imaginaire), mur (social), tous quatre fabriqués, tous quatre prisonniers des axes du système.

L'échelle sociale, symbole par excellence du système, n'est pas faite pour en faciliter l'ascension. Elle est de bois. Plus large à la base qu'au sommet, elle se présente comme un terrible compas destiné à définir l'écart entre l'imaginaire de l'artiste et le social dans lequel il prétend s'inscrire. Semée de pièges, elle offre d'abord des barreaux apparemment larges et accueillants mais fragiles, très minces et cassants. Au fil de la montée, les échelons deviennent plus sécuritaires mais guère plus accueillants puisque l'espace disponible sur chacun d'eux diminue d'autant. Sans compter ces barreaux dont les encoches présentes mais vides laissent

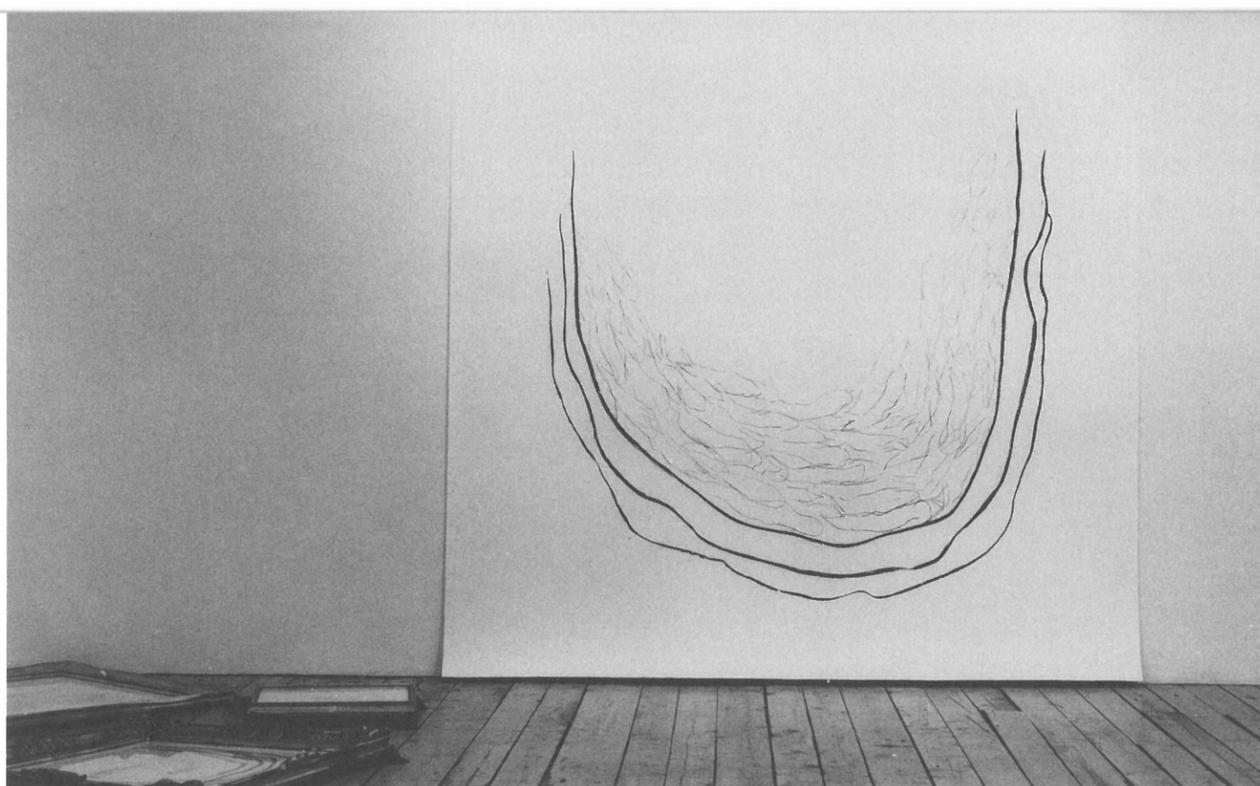
supposer qu'on les a délibérément enlevés. Véritable malveillance, sabotage de la part du système ou paranoïa de l'artiste privé d'aide et de reconnaissance institutionnelles? Ici, pas de création, pas d'imaginaire, c'est uniquement affaire sociale.

Sur le mur opposé, par contre, le social mêle sa problématique à celle du processus de création. Le bois (le social) prend ici la forme de cadres dorés disposés sur le sol, à plat, sur des monticules de pièces de monnaie. À l'intérieur de ces cadres, des dessins au fusain : traits gras et masses de carbone étalé ou essuyé, qui contrastent avec la grande murale du mur adjacent où le crayon se fait léger et fluide, où les poissons solidaires inscrivent un mouvement concerté de balancier qui doit vraisemblablement les propulser hors de leur matrice prolifique. Rien à voir avec les tableaux encadrés, l'un sur le mur et les autres par terre, qui sont autant de scènes où quelques poissons, solitaires, nagent en sens inverse les uns des autres, s'affrontent ou se dévorent.

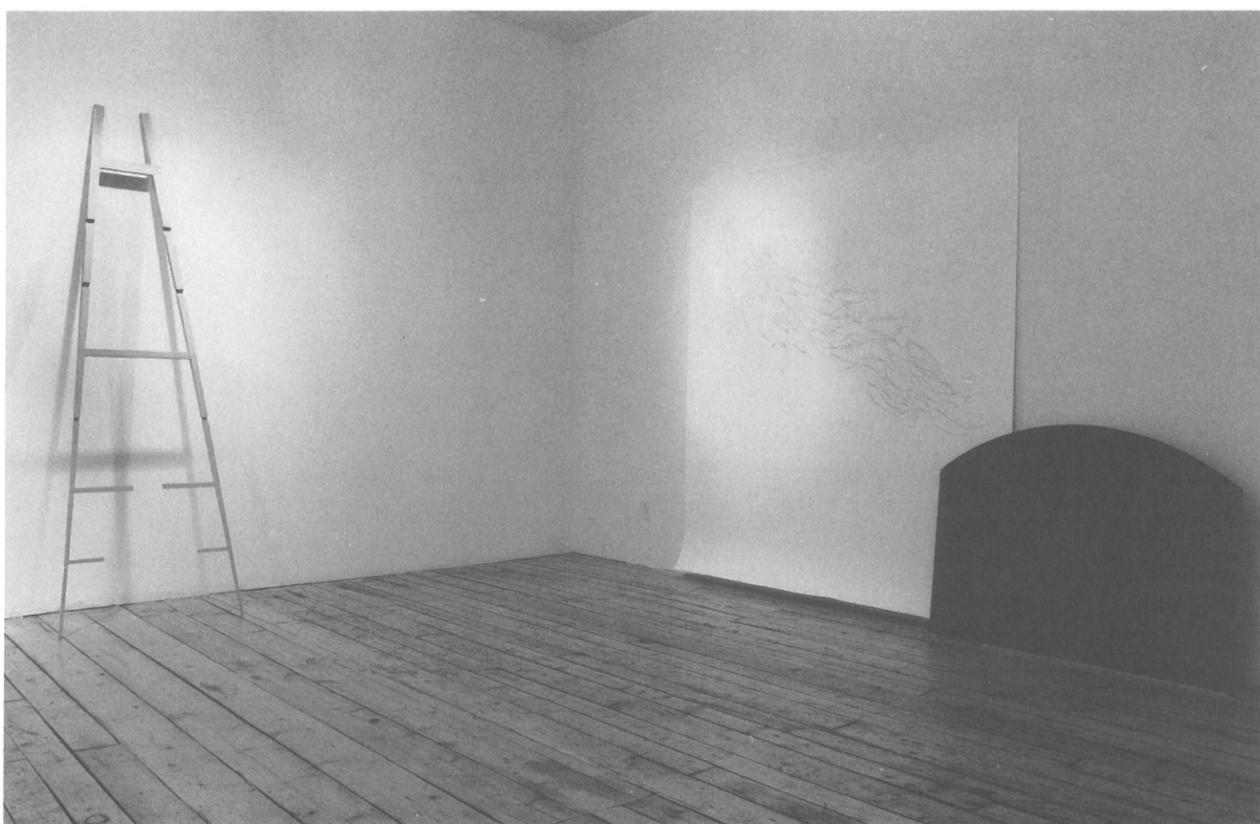
Ce dernier dispositif, qui seul exploite la dimension horizontale du lieu d'exposition, laisse une impression



DIALOGUE ENTRE LE SOCIAL ET L'IMAGINAIRE, LA VIE ET LA MORT



« La grande fosse », 1992
médias mixtes
180 x 240 cm



Vue partielle de l'installation
à gauche :
« L'échelle de la carrière
de l'artiste », 1992
meisier
à droite :
« L'envolée », 1992
médias mixtes
180 x 240 cm

de malaise, de confusion, parce que ces tableaux, ainsi étalés aux pieds de la visiteuse, bouleversent l'ordre des choses ; parce qu'on saisit bien qu'ils ne sont pas tombés du mur, ou empilés là temporairement, ou en voie d'être accrochés. L'artiste les a mis délibérément dans cette posture, en désordre, en quelque sorte rivés au sol. Les appendices de pièces de monnaie, tronqués, ne suffisent pas à donner quelque identité, quelque sens à ces tableaux gisant tristement pêle-mêle sur le sol.

Si bien que je me pose la question : s'agit-il là d'une pratique auto-mutilatoire, d'un geste désespéré de l'artiste qui « décrocherait » et foulerait aux pieds sa propre production, qui la réduirait au niveau de ces

misérables amas de sous ? Un sentiment tragique, une certaine agressivité se dégage de l'ensemble (dessins inclus), tension que vient atténuer l'énergie positive et créatrice des poissons de la grande murale qui filent en harmonie vers la liberté.

Après tout, la vie d'artiste n'exclut pas nécessairement (!) la violence et l'agressivité. Comme dans l'installation de Céline Allard, elle oscille entre le blanc et le noir, elle est habitée par la vie et la mort, par la liberté de l'imaginaire et les contraintes du social. Peut-être faut-il faire feu de tout bois, y compris les échelles sociales et les cadres trop lourds, pour obtenir de bons morceaux de charbon pour dessiner ?

LOLY DARCEL AU DELÀ DE LA BANALITÉ

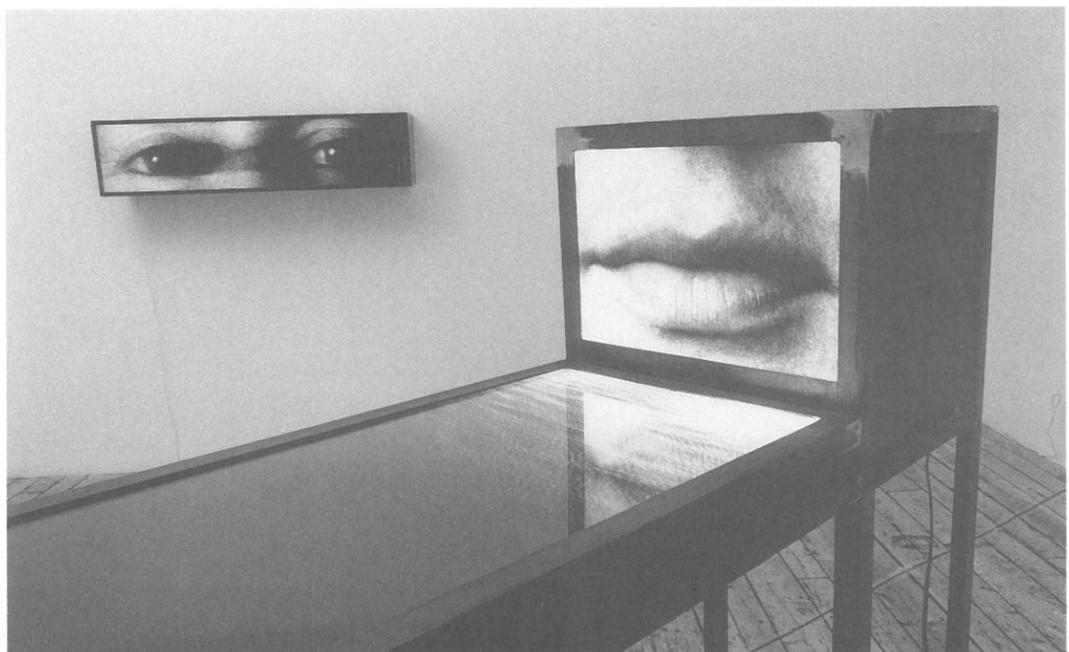
PAR MARC MINEAU

Chacun de nous a développé, presque naturellement pourrait-on dire, des méthodes de communication qui permettent d'entrer en relation avec autrui. Ces méthodes sont singulières car elles comportent des traits originaux caractéristiques à chaque individu. Il y a bien sûr des rapprochements formels sans lesquels d'ailleurs le monde ne serait qu'une Tour de Babel.

Les aptitudes à communiquer se développent par l'expérimentation ; expérimentation dont la source remonte aussi loin qu'à l'âge fœtal. Cette vaste expérience ne fait pas automatiquement de nous des « spécialistes » de la communication. Nous savons tous en faire usage mais rares sont ceux pour qui la communication est l'objet de leur étude ; ce qui, par ailleurs, n'enlève rien à la valeur et à la nécessité des communications qui s'établissent plusieurs fois par jour.

Les motifs pour lesquels nous communiquons quotidiennement sont de toutes natures. La plupart du temps ces motifs ont un rapport avec nos activités quotidiennes. Il y a ainsi une certaine banalité qui s'installe. C'est du moins ce que l'on peut croire. Pourtant la communication, quelle qu'elle soit, n'est pas chose banale. Elle correspond généralement à une mécanique où les ajustements sont fréquents et variables. Il y a constamment des interférences qui pointent et qui parasitent, de façon périlleuse, à la fois la transmission et la réception des données. Ce n'est pas la communication comme telle qui est empreinte de banalité mais plutôt les motifs pour lesquels nous communiquons. On ne doit donc pas évaluer la communication selon le motif mais selon ses qualités intrinsèques.

Les personnes qui ont visité l'exposition que présentait Loly Darcel à la chambre blanche en mai dernier auront sans doute été quelque peu surpris, particulièrement si elles connaissaient le travail précédent de l'artiste présenté lors d'expositions chez Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe puis à Sorel au Centre d'exposition des Gouverneurs. En effet, lors de ces expositions, Loly Darcel avait maintenu une approche plutôt similaire quant à la conception et à la présentation de son matériel. Son passage à la chambre blanche marquait un temps d'arrêt, momentané ou définitif, nous le saurons certes un jour, dans la



méthodologie qu'elle avait installée, en ces deux occasions du moins.

Avec *En Ombres le vide* qu'elle présentait à Saint-Hyacinthe, Loly Darcel se montrait soucieuse d'intégrer à son travail des caractéristiques spécifiques à cette salle. Cette manière de faire situait une partie de l'exposition dans le registre de l'installation. Cette analogie formelle était appropriée et certainement d'un très grand intérêt. Il y avait toutefois plus que cela. Loly Darcel a élargi le champ d'investigation du lieu en transformant certains traits régionaux en une matière propre à constituer des éléments signifiants de son travail. On sait, par exemple, que la région de Saint-Hyacinthe a une vocation agricole affirmée. Les propriétés du sol et les conditions géographiques autant que climatiques qui y prévalent sont les leviers sur lesquels s'appuie l'attribution de cette vocation. Ainsi, au-delà de la configuration de la salle, Loly Darcel a privilégié l'emploi d'une matière vernaculaire ; emploi qui, soulignons-le, n'était pas exclusif.

Une des pièces de cette exposition était exposée à la chambre blanche. Cette dernière, toutefois, n'intègre pas le type d'emprunts vernaculaires que nous avons souligné précédemment.

Quant à *Suite panoramique* présentée cette fois au Centre d'exposition des Gouverneurs, on y retrouvait le

même engagement envers une matière tirée de l'environnement régional. L'eau, le fleuve, ses rives, ses aménagements résidentiels et industriels, le paysage naturel et dénaturé, toutes ces caractéristiques et bien d'autres sont devenues une matière à partir de laquelle l'œuvre allait prendre forme ; une matière bien connue de Loly Darcel puisqu'elle est native de cette région et y a vécu pendant près de vingt ans.

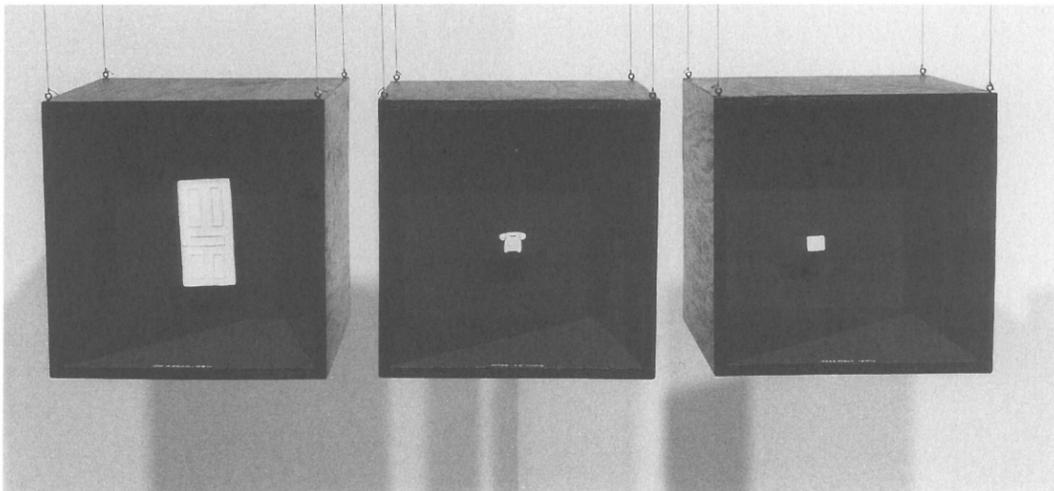
De cette exposition, Loly Darcel a extirpé une des deux composantes afin de la présenter au public de la chambre blanche. Encore une fois cette pièce développait des liens moins tangibles avec le paysage régional.

L'intérêt pour le tissu extérieur au lieu d'exposition et sa transformation matérielle n'apparaît pas avoir opéré plus qu'il ne le faut lors de cette exposition à la chambre blanche. Qu'en était-il alors ?

Reconnaissons d'abord que ce qui a été écrit jusqu'à maintenant au sujet de ces expositions concerne des questions relatives au choix de matériaux et que, en soi, l'emploi de ces matériaux était générateur de sens. Par contre cette charge n'était pas la seule à opérer. Lors de l'exposition à la chambre blanche, Loly Darcel prenait du recul par rapport à l'inclusion de matériaux vernaculaires mais maintenait tout de même actifs d'autres aspects de son travail. Ces aspects n'ont rien de

« Oh Sarah, how - nice it was -
meeting you », 1991
bois, teinture, peinture,
chromatech et papier mâché
chaque boîte : 30 x 30 x 30 cm

Page précédente :
vue partielle de l'installation
avant-plan :
détail
« Écho », 1992
arrière-plan :
« Je veux toucher ton silence » 1992
acier, bois, boîtier lumineux,
photo Duratrans et plexiglass
30 x 150 x 30 cm



négligeable, bien au contraire. J'oserais dire que Loly Darcel a mis à distance l'espèce d'ouverture générée par les emprunts vernaculaires pour s'en tenir à des rapports plus intimes avec ce qui constitue le fondement de son travail. Il en résultait ainsi une sorte de dépouillement du langage qui permettait une lecture un peu moins égarée de la structure. Par un effet pervers nous étions alors en présence d'œuvres dont l'aspect littéral ne pouvait échapper à aucun. Mais fallait-il justement comprendre l'exposition sous cet angle? S'en tenir à ce niveau de lecture portait, à mon sens, un sérieux préjudice à la potentialité de la mise en scène; mise en scène qui n'était pas exactement là où on croyait d'abord la voir.

À un premier niveau, il apparaissait assez clairement que les liens entre chacune des trois œuvres établissaient le cheminement d'une relation, possiblement amoureuse, dont le dénouement laisse croire à une fin qui n'est pas nécessairement des plus heureuses, du moins sans conséquence. La banalité de ce scénario devait mettre en garde le spectateur afin d'éveiller sa méfiance. Les personnes dont le système immunitaire n'aura pas été éveillé par cette mise en garde seront reparties bredouilles avec le sentiment d'avoir perdu quelques minutes de leur temps. Les plus vigilantes auront trouvé leur profit.

C'est que la narration de cette relation sentimentale était intéressante non pour elle-même mais pour l'examen de la mécanique qui rend opérationnel ce type de relation. C'est dans ce détour que Loly Darcel rétablit le lien avec son travail précédemment exposé. Nous sommes ici dans le domaine de l'essai et, plus particulièrement, dans le domaine d'un essai sur la communi-

tion. Vu sous cet angle, le scénario, ou la mise en scène, n'est qu'un prétexte pour mener ailleurs. Il est le support apparent d'une structure cachée.

La relation mise en scène correspond à une métaphore. Elle mime par subterfuge les principales étapes d'une communication. Ainsi y voit-on l'initiation d'une transmission, sorte de repérage de l'interlocuteur ou de balayage de fréquences (le désir). Puis chacun des participants qui s'échange des informations dont on n'est pas toujours certain qu'elles auront été bien acheminées ou reçues en raison d'un inévitable brouillage (assouvissement). Viennent ensuite les étapes de renforcement, d'assimilation et de fermeture de la transmission (absence de stimuli).

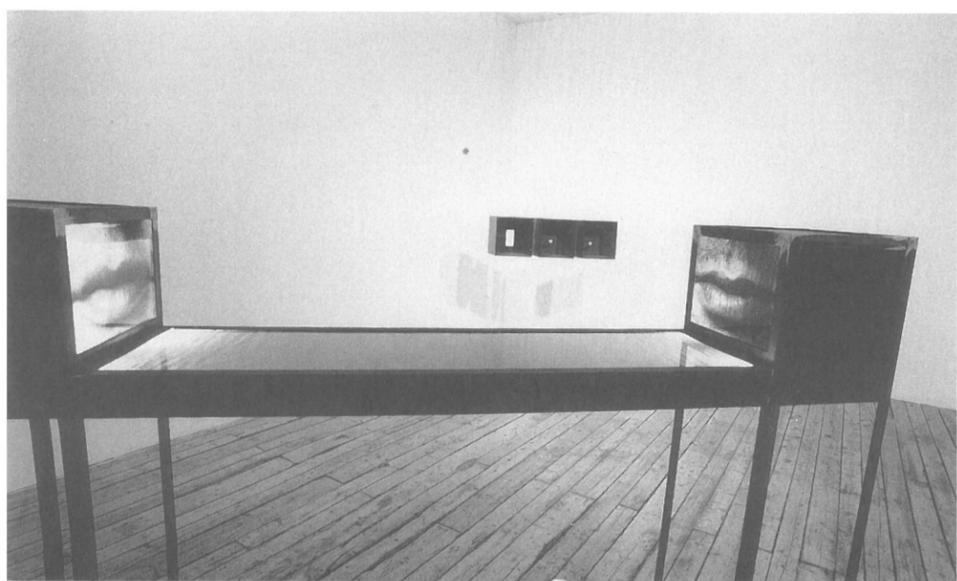
En articulant son propos autour d'une prétendue relation amoureuse, Loly Darcel mettait en place un stratagème dont l'objectif était d'établir une communauté, c'est-à-dire de se positionner sur un niveau assez facilement reconnaissable pour tous. L'artiste employait ce même stratagème à Expression et au Centre d'exposition des Gouverneurs en usant de matériaux vernaculaires. Son intérêt envers le phénomène de la communication passe lui-même par une communication. L'exposition, dans ce cas-ci, est le support de la communication. L'inclusion de matériaux vernaculaires, au même titre que la narration d'une relation amoureuse, avait pour objectif de situer l'objet de son propos dans un cadre reconnaissable. On doit comparer cette attitude à celle que l'on adopte à l'égard d'un étranger. Peu importe la nature du message, il est plus facile à passer si on se place du point de vue de l'interlocuteur, si on le rejoint dans ce qu'il a de plus intime. En agissant de la sorte Loly Darcel élimine une barrière et

facilite l'accès au véritable contenu.

Le choix de mettre en scène une relation amoureuse n'avait pas cette seule fonction. Ce choix permettait à Loly Darcel de montrer le parallélisme entre la relation amoureuse et la relation avec l'œuvre d'art car, après tout, l'exposition se passe dans un lieu privilégié de l'art. La photographie des yeux placés dans une boîte lumineuse faisait allusion à la fascination; manière de voir qui est souvent à l'origine d'une attirance envers l'autre. Mais c'est aussi par les yeux que s'engendre la lecture d'une œuvre, par les yeux mais surtout par la présence de la lumière. Le regard mis en scène nous orientait vers une seconde pièce qui, cette fois, évoquait une dimension sensuelle. En effet, des lèvres nous étaient données à voir en gros plan. Ces lèvres placées face à face étaient réunies dans une même structure métallique. Entre les deux images une troisième nous présentait un plan d'eau fondu dans le noir en son centre. Cet ensemble nous laissait croire que les lèvres placées aux extrémités étaient en fait les rives d'un même cours d'eau. Deux rives qui, malgré leur trait d'union aqueux, demeurent deux solitudes. Pour le spectateur, l'expérimentation de l'œuvre d'art est de cette même nature.

Une troisième pièce venait fermer l'exposition. Cette fois la qualité lumineuse est d'un autre ordre. Elle est intérieure, profonde, plus subtile. Elle n'est plus artificielle. Trois boîtes creuses signalent toutes une idée de distance: une porte, une enveloppe, un téléphone. Ces scènes font allusion à des modes de communication plus abstraits. Le voir repose sur le souvenir, sur la mémoire, sur une codification. Cela suppose un travail mnémonique associé aux suites d'une communication, d'une relation amoureuse, de l'expérimentation d'une œuvre d'art.

Le travail de Loly Darcel comporte, comme on l'a vu, plusieurs niveaux de lecture. Il est cependant fondamental de reconnaître dans ce travail l'observation qu'il consacre à sa manière d'opérer. Lorsqu'on entre en communication avec autrui, on met en place différentes stratégies de communication d'une manière empirique. L'expérience nous permet de le faire avec habileté et efficacité. Loly Darcel va au delà de cet empirisme; ce qui lui permet un niveau de connaissance, à nous aussi d'ailleurs, distinct de la banalité.



Vue partielle de l'installation
avant-plan :
« Écho », 1992
acier, bois, boîtier lumineux,
photos Duratrans et plexiglass
150 x 180 x 38 cm
arrière-plan :
« Oh Sarah, how - nice it was -
meeting you », 1991

MICHEL ST-ONGE EXUVIE

PAR JACQUELINE BERNIER



Détail
« L'axe broie la connaissance », 1992
verre, épinette noire, fonte, meule et
amalgames de résine de synthèse
570 x 38 cm



Vue d'ensemble de l'exposition
1991-1992

Les œuvres de Michel St-Onge sont comme le reptile qui laisse des exuvies derrière lui pour faire place à sa nouvelle peau.

Seul devait être présent dans la galerie le corps de l'artiste, maître de l'organisation morphologique des choses qu'il venait de faire prendre vie. Je me retrouve là, devant cet homme et ce circuit qu'il venait de terminer. J'essaie de débusquer l'ensemble de son œuvre, il me parle, j'écoute. Je me promène parmi les pièces, je les contourne, les touche. C'est chaud, c'est froid.

Je me rends au sous-sol pour y voir la pièce centrale qui transperce le plancher. Les lumières éteintes, je vois les reflets de la salle supérieure allongés sur le sol et le classeur du centre de documentation. L'ombre d'une

voiture qui passe dans la rue parcourt très vite une partie des murs; un instant magique que l'artiste n'avait pas prévu. Retournant dans la salle d'exposition, toujours avec Michel, nous jonglons avec les idées, les formes et les mots.

Son travail me fascine, m'intrigue et je commence à voir là, sous mes yeux, toute la dichotomie. Il ne manque rien :

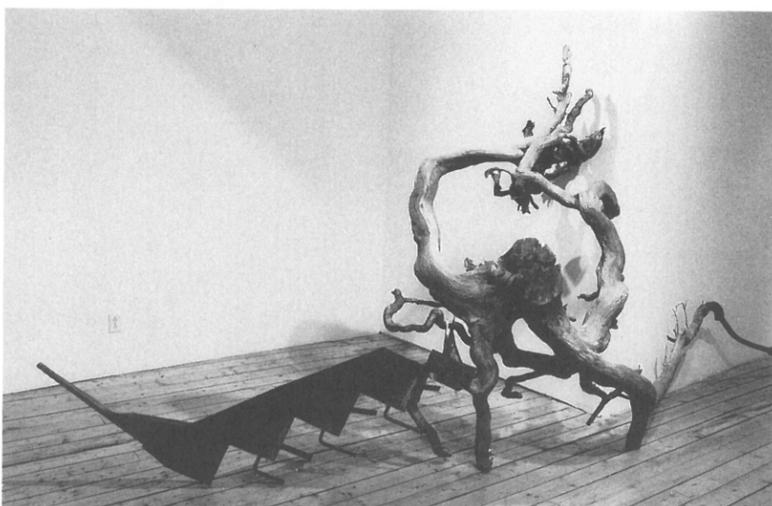
la nature par rapport à la culture,
le corps par rapport à l'esprit,
le bas et le haut,
l'espace et le temps...

L'artiste redonne la vie et le caractère éphémère des choses prend un sens. Lorsqu'il part en cueillette démomifiant le bois de son tombeau, il nourrit sa mélancolie. L'arbre est mort mais en lui redonnant la vie

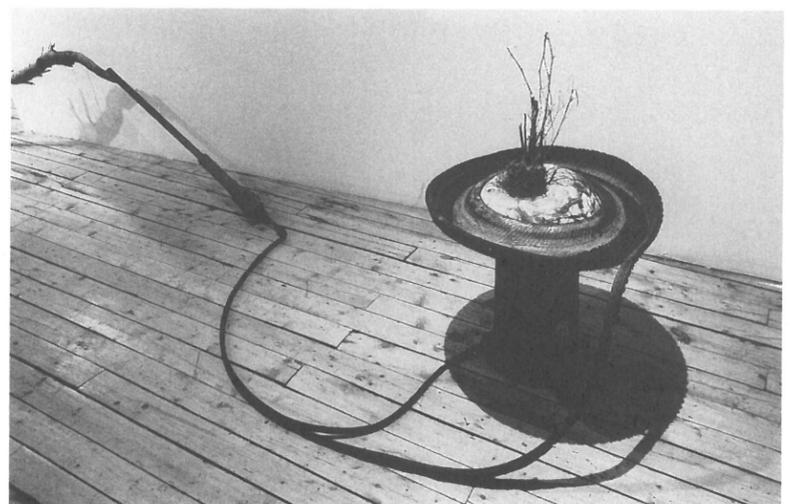
ces rêves prennent un sens. Dans le travail de Michel je trouve une consolation dans la mort, paradoxe? Oui, mais quelle belle allégorie à la résurrection des choses. Les débris urbains subissent une mutation qui leur permet de vivre une seconde vie de forme et de sens.

Sous le masque des identités possibles, extravagantes, mythiques, ou même ésotériques, le travail de Michel St-Onge triomphe et s'incorpore dans une fiction : l'activité symbolique.

Je circule en frôlant la méduse débusquée, la fourmi métallique, et je sens aussi, en même temps, la présence du corps de l'artiste tout près, qui fait partie du circuit. J'ai l'impression de rêver et je me sens comme un enfant qui pourrait s'approprier l'espace et en faire sa forteresse, y jouer pendant des heures sans jamais laisser entrer personne.



À gauche :
« Fourmi métallique », 1992
métal, bois et peintures
210 x 72,5 cm
« Méduse débusquée », 1992
racine de saule et
clé d'aqueduc (acier)
180 x 270 cm



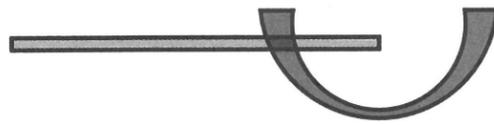
À droite :
« Sans terre », 1992
érable, caoutchouc, plâtre,
plante morte et eau
97,5 x 180 cm

La maison du potier soutient la recherche et favorise l'innovation en céramique et en verre en mettant à la disposition des artistes et artisans des espaces d'ateliers, des équipements spécialisés et un service de conseils techniques. Elle offre, de plus, des ateliers d'initiation et de perfectionnement.

La maison du potier est subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec.

école-atelier
la maison du potier de québec
céramique & verre

206, christophe-columb est
québec (québec) g1k 3s7
(418) 648-8822



ATELIERS

sculpture avec modèle
modelage-moulage
thermoformage du verre
gravure au jet de sable
ateliers supervisés de dessin
avec modèle

EQUIPEMENT

profileuse
calibreuse
presses RAM
cabinet de jet de sable
fours



LA MAISON BELLANGER-GIRARDIN

600, Ave Royale, Beauport
G1E 6Y6
Tél. : 418-666-2199

PROCHAINES EXPOSITIONS :

1994 8 mai au 3 juillet :
PARTENAIRE EN PATRIMOINE
(exposition en collaboration avec le ministère de la culture)

10 juillet au 14 août :
BOGATI, KOVALIK, LA RECONTRE
(Paul Bogati, sculpteur • Tibor Kovalik, peintre)

21 août au 25 septembre :
FATAISIES APPRIVOISÉES
(Ann Warren, peintre)

HORAIRE : DU MARDI AU DIMANCHE DE 10H00 À 17H00

CENTRE
D'EXPOSITION

DES GOUVERNEURS

LOUIS FORTIER
Peinture

25 AVRIL AU 15 MAI
1994

SARLA VOYER
Installation

22 MAI AU 19 JUIN
1994

YVES LOUIS-SEIZE
Sculpture

10 JUILLET AU 14 AOÛT
1994

90 CHEMIN DES PATRIOTES, SOREL, QUÉBEC, J3P 2K7, 514.746.7923

LA CHAMBRE BLANCHE

185 CHRISTOPHE-COLOMB

APPEL DE DOSSIERS

LA CHAMBRE BLANCHE

Centre de production, de diffusion et de documentation en art actuel

AUX ARTISTES et/ou
CONSERVATEURS et
CONSERVATRICES

SALLE
D'EXPOSITION

B 522 p.c.

HAUTEUR 10'-10"

deux fois l'an
DATES LIMITES
15 OCTOBRE
1er MARS

Deux fois l'an, la chambre blanche invite les artistes et/ou les conservateurs et conservatrices à soumettre leurs dossiers. Nous accueillons les propositions d'exposition, de résidence d'artiste, de publication et/ou de projet. Chaque dossier est étudié avec la plus grande attention.

Les deux dates limites annuelles sont : le 15 octobre et le 1er mars

Les documents requis sont :

- Un c.v. récent
- 10 à 20 diapositives, dont une majorité témoignant de votre travail récent
- Votre démarche artistique (1 page)
- Votre projet (1 page)
- Un dossier de presse (facultatif)
- Une enveloppe de retour pré-affranchie

Pour toute information supplémentaire, contactez Sylvie Fortin, 418.529.2715

la chambre blanche
185, Christophe-Colomb Est
Québec, Qc, G1K 3S6
Téléphone : 418.529.2715
Télécopieur : 418.529.0048

