

# la chambre blanche

Bulletin 19  
Année 1990-91



# la chambre blanche

centre de production de diffusion et de documentation en art actuel

185 rue Christophe-Colomb est  
C.P. 3039 Succ. St-Roch  
Québec, Qc. G1K 6X9  
(418) 529-2715

**la chambre blanche** est une corporation à but non lucratif fondée en 1978 et travaillant à la production et la diffusion de l'art actuel. **la chambre blanche** met à la disposition du public un Centre d'information et de documentation en art actuel qui 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 de la RCAAQ (Regroupement des Centres d'Artistes Autogérés du Québec), membre du RACA (Regroupement des Artistes de Centres d'Artistes), du Conseil de la culture de Québec et de la région de Québec et de ARLIS / M'OCQ.

## conseil d'administration:

François-C. Robidoux (*président*)  
Florent Cousineau (*vice-président*)  
Céline Laflamme (*secrétaire*)  
Denis Mazier (*administrateur*)  
Lisanne Nadeau (*administratrice*)

## coordonnateur à la production:

Carl Johnson

## coordinatrice à la programmation:

Cécile Bouchard (1990-1991)  
Sylvie Fortin (1991-1992)

Cotisation annuelle: membre de soutien: 25\$  
membre abonné: 15\$

**la chambre blanche** remercie de leur appui financier les membres, le Conseil des Arts du Canada, le ministère des Affaires culturelles du Québec et la Ville de Québec.

## équipe du bulletin 19

### comité de rédaction:

Jérôme Lapointe  
Jacques Desruisseaux

### correction de textes:

Jacinthe Pelletier

### conception visuelle & infographie:

Eve Lessard

### photographie:

Ivan Binet

sauf indication contraire

### photos de couverture:

Arrière-plan: "Femmes affamées" de Denis Dallaire  
À gauche: "Moulin à paroles" de Carl Johnson. Photo de l'artiste.  
Au centre: Robin Poitras, *Festival 6 Inter / le Lieu*  
À droite: "Obélisque bi-cause" de Michel St-Onge



Tous droits réservés

Dépôt Légal: 4<sup>e</sup> trimestre 1991  
Bibliothèque nationale de Québec  
Bibliothèque nationale du Canada  
ISSN 0820-781X

# Sommaire

|            |   |
|------------|---|
| page 2     | <b>programmation 1990-1991</b>  |
| page 3     |   |
|            | <b>présentation</b><br>texte de Sylvie Fortin   |
|            | <b>section expositions:</b>   |
| page 4-5   | <b>FRANCOIS MORELLI</b><br><i>la forêt suspendue</i> texte de François Morelli  |
| page 6-7   | <b>DON DARBY</b><br><i>Les (inqui)études de Don Darby</i> texte de Carl Johnson   |
| page 8     | <b>CHANTAL LAGACÉ</b><br><i>Espace vital</i> texte de Denis Dallaire & Chantal Lagacé   |
| page 9     | <b>JOHN GOUWS</b><br><i>La condition chaise</i> texte de John Gouws   |
| page 10-11 | <b>MARIE-FRANCE BRIÈRE</b><br><i>Sculptures récentes de Marie-France Brière: les enjeux perspectivistes de la sculpture</i><br>texte de Michèle Deschênes |
| page 12    | <b>FRANCOIS MATHIEU</b><br><i>Étendues, Situations</i> texte de François Mathieu  |
| page 13-14 | <b>LE COLLECTIF DE LA CHAMBRE BLANCHE</b><br><i>La Chambre Occupée (Exposition -Exploration- Collective)</i> texte de Céline Laflamme                     |
| page 15    | <b>ODETTE THEBERGE</b><br><i>Odette Théberge</i> texte de Guy Durand  |
| page 16    | <b>DENIS DALLAIRE</b><br><i>CONSTAT D'EXPOSITION, ...ceci n'est pas une critique...</i> texte de Denis Dallaire   |
|            | <b>section résidences:</b>  |
| page 17    | <b>à propos des résidences</b><br>texte de Carl Johnson   |
| page 18-19 | <b>projet d'artiste</b><br>bande dessinée de Paul Walty   |
| page 20    | <b>JOCELYN PHILIBERT</b><br><i>Rénovation</i> texte de Jocelyn Philibert  |
| page 21    | <b>MANON GUÉRIN, MARIE-FRANCE LAVOIE</b><br><i>La lumière vient de l'extérieur</i> texte de Daniel Jean   |
|            | <b>section événements</b>   |
| page 22    | <b>VALENTIN TORRENS (Performance)</b><br><i>Obsession</i> texte de Valentin Torrens   |
| page 23    | <b>DANIEL LÉVEILLÉ (Festival 6 Inter / Le lieu)</b><br><i>Daniel Léveillé</i> texte de Robin Poitras  |
| page 24-25 | <b>MICHEL ST-ONGE / DENIS DALLAIRE / SUSIE COMTOIS (Manoeuvre)</b><br><i>Croisement médiatique</i> texte de Michel St-Onge                                |
| page 26-28 | <b>FONCTION CRITIQUE (Événement)</b><br>Compte-rendu de Hélène Trépanier  |
| page 29    | <b>FLORENT COUSINEAU</b><br><i>Opération liaison</i> texte de Guy Durand  |
| page 30-31 | <b>SOIRÉE DE POÉSIE</b><br><i>Posture d'éveil</i> texte de Sylvie Royer   |
| page 32-34 | <b>À CIEL OUVERT (Événement)</b><br><i>À ciel ouvert</i> texte de Jacques Desruisseaux  |
| page 35    | <b>projet d'artiste</b><br><i>ARTUATION // XIX Buachaíll Ón Éirne</i> par Danny McCarthy  |

# PROGRAMMATION 1990-1991

## Automne 1990

**FRANCOIS MORELLI** (Montréal)  
*Forêt suspendue*  
sculpture  
du 5 au 23 septembre

**DON DARBY** (Québec)  
*Évolution éphémère*  
sculpture  
du 26 septembre au 14 octobre

**CHANTAL LAGACÉ** (Lévis)  
*Espace vital*  
sculpture  
du 26 septembre au 14 octobre

**FESTIVAL 6 Inter / Le Lieu**  
Performances  
du 18 au 21 octobre

**CABINET DES CURIOSITÉS**  
Événement-bénéfice  
du 22 au 28 octobre

**MANON GUÉRIN** (Chicoutimi)  
**MARIE-FRANCE LAVOIE** (Montréal)  
*Centrale d'épuration des Arts*  
Résidence d'artiste  
du 24 octobre au 25 novembre

**DIANE LANDRY** (Québec)  
*Risque d'averse*  
Installation  
du 7 au 25 novembre

**SUZIE COMTOIS** (Montréal)  
**DENIS DALLAIRE** (Lévis)  
**MICHEL ST-ONGE** (Québec)  
*Croisement médiatique*  
Manoeuvre  
du 30 octobre au 4 novembre

**JEAN-YVES VIGNEAU** (Hull)  
*a mare...compas...domus...sylva*  
Installation  
du 28 novembre au 22 décembre

**MICHELE LORRAIN** (La Pocatière)  
*L'implacable*  
Peinture  
du 28 novembre au 22 décembre

### PERFORMANCE tournée Trans-Canada

**Tari Ito** (Japon)  
*la mémoire des épidermes*  
Performance du mouvement  
13 décembre à 20h

**HARUO HIGUMA** (Japon)  
*gorin no sho*  
Performance vidéo  
15 décembre à 20h

## Hiver 1991

**JOCELYN PHILIBERT** (Montréal)  
*Rénovation*  
Résidence d'artiste  
du 16 janvier au 24 février

**MARIE-FRANCE BRIERE**  
*sculptures récentes*  
Sculpture  
du 16 janvier au 3 février

**FRANCOIS MATHIEU** (Québec)  
*Étendues / Situations*  
Sculpture  
du 6 au 24 février

**PROJECTION-VIDÉO**  
*"Les Magiciens de la Terre"*  
21 février à 20h

**COLLECTIF DES MEMBRES ACTIFS**  
*la chambre occupée*  
du 27 février au 17 mars

**RÉCITAL DE POÉSIE**  
avec **Patrice Desbiens, Renaud longchamps,**  
**Michèle leclerc et Julie Stanton**  
le 11 mars à 20h

**ODETTE THÉBERGE** (Québec)  
*Allée pour un jardin mirage*  
Sculpture  
du 20 mars au 7 avril

**FRANCOIS BOURDEAU** (Montréal)  
**CONSTANCE FORTIER** (Québec)  
**JOHN GOUWS** (Montréal)  
*Trio pour une chaise*  
du 20 mars au 14 avril

**FONCTION CRITIQUE**  
Événement / discussion  
sur le thème de la critique d'art  
12, 13 et 14 avril

**MARTINE SAVARD** (Rouyn-Noranda)  
*gros chiens et serpents*  
Objets-Tableaux  
du 17 avril au 5 mai

**ROBERT CHARRON** (Québec)  
*Peintures*  
17 avril au 5 mai

**DENIS DALLAIRE** (Lévis)  
avec Line Blouin, Susie Comtois, Claudie Gagnon,  
Chantal Lagacé et Karen Pick  
*Femmes affamées*  
Installation  
du 8 au 26 mai

**PAUL WALTY** (Toronto)  
*la danse macabre /*  
*dancing on the dark side*  
Résidence d'artiste  
du 8 au 26 mai

**À CIEL OUVERT**  
**Denis Dallaire, Jocelyne Duchesne, Michel St-Onge**  
**Céline Laflamme, Joan Baker, Jacques Desruisseaux**  
**Mary-Ellen Tremblay Yvette Dorion, Jocelyn Philibert**  
**pierre hamelin**  
Créations continues au Domaine Maizerets  
du 10 juin au 31 août

**RENDRE VISIBLE**  
**Michel Bois** (bas-relief)  
**Jocelyn Gasse** (peinture)  
**Hélène Larouche** (peinture)  
**Renée Lavaillante** (dessin)  
au Hangar no 19 du Vieux Port de Québec  
du 21 juin au 4 juillet

# Présentation

Cher(ère)s membres,

Voici déjà la dix-neuvième édition du Bulletin. Certes, certains d'entre vous ont eu la chance de les recevoir tous et de les collectionner assidûment. Cependant, il n'en est pas autant de la majorité des membres, certains d'entre eux (elles) venant tout juste de se joindre à nous.

Ainsi, serait-il bon de réitérer les motifs de l'existence de cette publication annuelle de **la chambre blanche**.

Le Bulletin se veut d'abord un instrument de promotion des activités de **la chambre blanche** et de liaison avec ses membres. Ce rôle se fait de plus en plus central étant donné le manque de couverture des arts visuels, tant dans les médias écrits que dans les médias électroniques. Certes, sa sortie se fait-elle parfois un an après la présentation d'une exposition. Mais, dans le contexte présent, les articles paraissant dans le Bulletin demeurent souvent les seuls témoins de la présentation de tels événements. Ce mandat, même s'il était l'unique du Bulletin, vaudrait à lui seul les efforts investis dans sa réalisation.

Le Bulletin se veut aussi le lieu de la liberté d'expression. Ainsi, quiconque est intéressé à présenter ses impressions sur les ou une des activités de **la chambre blanche** est invité à le faire. Le Bulletin se veut donc le lieu privilégié d'interventions d'artistes au moyen du médium littéraire. Ces quelques précieux textes d'artistes garantissent ainsi au Bulletin sa spécificité et sa pertinence.

De plus, le bulletin permet un coup d'oeil rapide ou une étude approfondie de la programmation d'une année d'activité de **la chambre blanche**. Le présent bulletin permet à chacun des membres de faire un bilan personnel de la programmation 1990-1991. Il se veut donc le lieu privilégié du regard critique sur les activités antérieures de **la chambre blanche**.

Comme vous l'aurez sans doute remarqué, le présent Bulletin est plus ambitieux que certains de ses prédécesseurs. C'est que nous désirons ainsi réitérer notre appui à cette activité de nos membres et en réaffirmer la validité et l'intérêt. Son format augmenté, le nombre de ses illustrations et l'ardeur mise à sa réalisation précise ainsi, pour tous les membres de **la chambre blanche**, l'identité de cette publication. Ce Bulletin s'inscrit aussi dans une amorce de réflexion, à l'aube du Quinzième anniversaire du centre, sur l'identité et les mandats présents de **la chambre blanche** ainsi que sur sa direction anticipée.

Finalement, nous désirons remercier sincèrement Jérôme Lapointe et Jacques Desruisseaux pour l'initiative, la détermination et les efforts soutenus grâce auxquels ils ont mené à bien l'entreprise du présent Bulletin.

Au nom de tous les membres de **la chambre blanche**, Merci à vous...

Et à l'année prochaine.

**Sylvie Fortin**

Coordonnatrice à la programmation  
Décembre 1991

François Morelli

LA FORÊT SUSPENDUE

par François Morelli

point  
 cercle  
 cycle  
 circulaire  
 spirale  
 spirale,  
 jamais  
 cynique.  
 poutre  
 bois  
 python  
 pitoune.  
 abris  
 suspendre  
 racines  
 arbres  
 forêt  
 espèce  
 fragile.  
 système planétaire  
 corps  
 tatouage  
 estampe  
 caoutchouc  
 main  
 empreinte  
 rouge  
 rosâtre  
 rosette.  
 lumière  
 verticale,  
 horizontale.  
 répétez:  
 4  
 fois  
 3  
 12.  
 12  
 foi  
 12,  
 144.  
 tête  
 queue,  
 ni  
 l'un  
 ni  
 autre.  
 lune  
 demie  
 double  
 pleine.  
 éco-  
 écho  
 rythme  
 mètre  
 temps  
 papier

support  
 nature  
 sous-  
 terre  
 rivière  
 âme  
 idée  
 concept  
 art  
 nommez  
 -nomie  
 nommez  
 -logie  
 brûlée  
 tordue  
 vendre  
 rideau  
 dehors  
 dedans  
 entre  
 entrée.  
 entrez.  
 sort  
 sorti  
 sortez.  
 assis  
 debout  
 genou  
 bandé  
 serré  
 tens ion  
 squelettique  
 dérive  
 draveur  
 peau  
 vaisseau  
 bateau.  
 exotique  
 Islam.  
 élégant  
 Japan.  
 sensuel  
 Latin  
 rire  
 fou  
 rien  
 vide  
 vit  
 mort  
 dormir  
 jouer  
 jouer  
 jaillir  
 semer  
 espoir  
 semence

offrande  
 totem  
 modem  
 moderne  
 vert  
 bol  
 lait.  
 chou  
 fleur.  
 carnivore,  
 omnivore.  
 ballant  
 transparent,  
 équilibre  
 opaque.  
 fil  
 fer  
 faire  
 extraire  
 sens.  
 signe  
 insignifiant.  
 être  
 sanguin  
 nerveux.  
 culture  
 junkie,  
 citadin  
 rurale  
 spatiale  
 picturale  
 2D  
 3D  
 matière  
 métamorphose  
 méthode  
 hybride  
 métissage  
 mouvement.  
 flux  
 dada  
 mama  
 MOMA  
 Mamu  
 voir  
 claire  
 Assise.  
 oubliez  
 profit,  
 capital,  
 gain  
 pensée  
 pain,  
 nourrir:  
 enfant  
 flore

faune  
 bête  
 belle  
 beau  
 doux  
 do  
 dado  
 it.  
 revers  
 révéler  
 rêver.  
 colère  
 austère  
 chauve  
 délicat  
 brutale  
 cérémonial  
 rite  
 critique  
 érotique  
 tic  
 politique  
 sociale  
 intégration  
 4  
 murs  
 chambre  
 L  
 blanche  
 transit  
 new  
 québec  
 york  
 retour  
 séjour  
 étranger  
 années  
 9  
 mois  
 1.  
 saisons  
 9  
 foi  
 froid.  
 solaire  
 frontière  
 dédouaner  
 véhicule  
 phallique  
 vulvaire  
 vulgaire.  
 mimétique  
 phonétique  
 lyrique  
 pratique  
 statique

kinétique  
 relier  
 frontal  
 symétrie  
 latérale  
 banalité  
 idéologie.  
 fusion  
 fission, synthèse  
 prothèse,  
 phénomène  
 construction  
 inversion.  
 installation  
 chantier.  
 danger  
 rongeur  
 grugeur  
 sculpteur  
 dessinateur  
 danseur  
 menteur  
 artiste.  
 inventeur.  
 fiction  
 documentaire.  
 plan  
 errer  
 esquisse  
 supplice  
 souffrir  
 souffler  
 couvrir  
 couper  
 abattre  
 déchirer  
 percer  
 pénétrer  
 écouter  
 sentier  
 toucher  
 lécher  
 sucer  
 caresser  
 mordre  
 diamètre  
 circonférence  
 rayon  
 circoncis  
 arc  
 direction  
 ligne  
 point  
 cercle  
 cycle  
 circulaire  
 ...

**forêt suspendue**

une suite de tentatives provenant de trouvailles – du cuir d'une toiture d'un gratte-ciel new yorkais – 12 souches déracinées à même la rue de mon atelier urbain – du bois ayant servi à former le béton des trottoirs. je ne comprends pas ce qui m'attire vers certaines choses, lieux ou personnes. leurs sens ne me sont que partiellement révélés. cette poutre continue à m'échapper.

**curieux**

ce qui me préoccupe c'est le mystère des choses – ce qui est à découvrir suivant mon intuition, mes sens et la matière. créer une fiction tout en documentant l'ordinaire et l'image-inaire. utiliser le quotidien et ses nombreuses rencontres comme point de départ – des pistes à suivre permettant de traverser le moment – des ouvertures sur un autre ordre... une autre façon de croire dans l'imprévu sans nécessairement chercher à le comprendre.

**entêté**

il y a rarement un sens à ce que je fabrique. double... triple... les résonances métaphoriques se greffent l'une à l'autre traçant plus souvent qu'autrement une spirale. je n'ai pas d'attente face à ce que je fais autre que de marquer le temps par des gestes répétés, toujours à recommencer. le temps qui passe – sans début ni fin – seule la durée du regard... de la vie. avec chaque rencontre naît une expérience vouée à mourir. créer des points de suspension qui feront prendre conscience de ces cycles sous formes d'objets, d'images et de sites. tisser des vaisseaux. ronger des creux. modeler des hanches. tracer des parcours. fixer des gestes. pointer des lieux. rappeler les sources. évoquer les morts. célébrer la chair. louer les esprits. vivre son art pour mieux articuler sa vie et accepter la banalité de mesdésirs et la futilité de mes tâches.

**travail (1)**

mes moyens sont simples, humbles et non pauvres. un choix qui permet de parler d'essence et de primauté.

**ni nature – ni culture**

les deux me sont interdits. les deux n'existent plus. je trouve ma nature dans les rebuts industriels et ma culture auprès de mon corps... par fragment de l'un et de l'autre je crée un monde digne de mon propre métissage.

c'est avant tout une petite école qu'on ne fait que commencer par manque d'autre solution à notre myopie et notre avarice. un art

écologique a toujours existé au sein des sociétés aborigènes. parler d'une pensée écologique au XXe siècle n'est pas une question de culture ou de nature, mais d'un nouvel ordre social, politique, économique et spirituel. ce n'est pas une question de sujet mais d'intention – de raison d'être. l'art comme nous l'avons défini au XXe siècle n'a rien à faire avec la formulation d'une vision écologique, et ses chances de changer la présente crise encore moins. l'art écologique en 1990, c'est un remède cent ans plus tard, cent ans trop tard, à «l'art pour l'art». l'alarme que les gens signalent en présence de mon œuvre demeure un discours idéologique confondant l'objet

pour le sujet. la nature que nous portons tous entre nos jambes et celle qui nous quitte après chaque repas sont le point de départ et l'aboutissement de mes préoccupations écologiques. l'arbre\* c'est avant tout le corps – vertical, horizontal, déraciné et emboîté. il demeure pour moi une réflexion sur mon état d'âme et représente l'échec inévitable de mes moyens limités.

**corps**

avant tout il y a mon corps et celui des autres. ensuite il y a l'espace entre. mais qu'y-a-t-il sous l'épiderme? est-ce un retour à un autre espace ou un bol de jello? la peau demeure la plus grande frontière, et nous sommes nos propres douaniers.

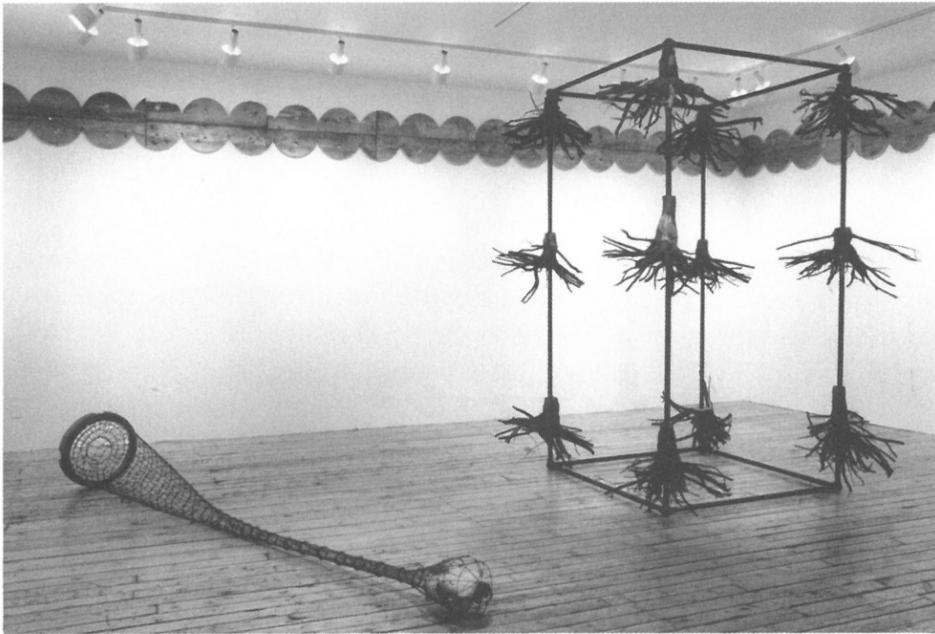
**travail (2)**

comme je peux difficilement me définir, je ne peux pas expliquer ce que je fais. les mots m'ont toujours paru inadéquats et les disciplines trop étroites et restreignantes. la spécialisation et la signature moderniste m'ont toujours paru abrutissantes et à l'encontre de la créativité. le dessin est mon écriture, mon journal, mon guide et mon recueil. la sculpture – ma façon de peupler le vide qui m'entoure, d'appriivoiser l'espace tout en occupant mes mains. l'action – tendre la main, la voix et le regard 360° sur mes rencontres rendant mon corps et le mouvement sculpture et le temps matière. la photographie – un œil qui se détache et que je peux diriger vers moi et sur ce que je fais... laissant des traces approximatives et imparfaites. l'écriture – une tâche, lourde et vouée à l'échec. la poésie – ce qui anime mon amour et ma peur de vivre et mourir.

montréal 1991

NOTE:

\* l'arbre dans la forêt suspendue



A l'avant-plan: *Espèce en danger* (crâne, bois et tiges d'acier), *Abris* (souches et acier). Au mur: *Python pitoune* (bois).



A l'avant-plan: *Maquette pour forêt en spirale* (étiquettes, tiges d'acier et plâtre) et *Système planétaire* (plâtre, acier et tiges de métal). En arrière, à droite: *Forêt suspendue* (bois et gravure à ligne rouge). À gauche: *Islam* (cuivre et acier).

DON DARBY

# Les (inqui)études de Don Darby

par Carl Johnson

Don Darby nous conviait, en octobre dernier, à une sorte de temps d'arrêt afin de faire le point sur notre condition et de mettre en perspectives notre situation actuelle en rapport à l'antériorité. Avec comme titre *Évolution éphémère*, l'exposition de ses œuvres parcourait deux registres fondamentaux dans la vie de l'homme: la chasse et l'industrialisation. Par une iconographie aux multiples facettes l'artiste amène progressivement son propos.

**Évolution éphémère** le titre, par la conjonction des deux termes qui le composent, oriente la lecture des œuvres de l'exposition.

**Évolution**; liée à la progression, à la transformation dans un processus d'amélioration...

**éphémère**; situation non permanente, relativise la notion d'évolution.

**Évolution éphémère** conduit à une situation de précarité de l'homme et de son environnement dans leurs rapports mutuels. L'évolution est, en outre, éphémère dans la mesure où les nouvelles techniques ou les nouveaux moyens mis en place confondent l'homme en lui laissant croire qu'ils constituent une amélioration.

## Le matériau trouvé

L'acier oxydé sous tous ses aspects. On y découvre des éléments industriels rejetés et inutilisables en regard de leur fonction première. Ces objets encore reconnaissables ont maintenant un statut de matériau trouvé. L'artiste les manipule pour les inscrire dans sa pratique. Les manipulations sont plutôt limitées notamment avec *Le joug* et *Terroxydée*, deux œuvres fort percutantes. Ou bien les interventions sont plus probantes et c'est le cas des *Masques de guerrier*.

*Le joug* ne cache nullement sa provenance; il s'agit d'une corniche provenant de la façade d'un immeuble. L'artiste a récupéré cet élément et a simplement inversé sa position, l'inscrivant dans une problématique tout à fait nouvelle. D'un élément architectural l'artiste le transforme en un objet autonome, vidé de son rapport premier à l'architecture et coupé de sa provenance. Objet allusif, *Le joug* m'interpelle pour ses qualités de textures et par sa matérialité. Il accuse une présence accentuée dans la relation au mur différente du rapport développé lors de sa vie fonctionnelle. Enfin, *Le joug* établit un dialogue avec le lieu dans la mesure où sa position n'est pas sans rappeler l'entablement placé sur la colonne et supportant la poutre. De manière consciente l'artiste a installé *Le joug* à une hauteur identique à l'entablement, laissant voir sur le mur, in absentia, la dimension de la poutre. Dès lors par analogie, *Le joug* évoque la fonction de support au même titre que les architraves.

*Terroxydée*, composée de deux cerceaux superposés, oxydés à un point tel qu'il n'en reste que quelques zones évoquant les continents à la dérive, est suspendue comme en retrait dans son coin de salle. La lumière projetée au mur vient lui donner vie par l'arrière. À l'image de notre planète, *Terroxydée* est chaude de l'intérieur. Elle est cependant malade cette *Terroxydée* qui n'en finit plus de mourir.

De l'élément plein et entier nous n'en percevons que des parties. Le métal est oxydé et prend des allures de dentelle. Le matériau solide est devenu friable, fragile et précaire. Tout se passe comme si c'est par l'absence que se développait *Terroxydée*. L'utilisation des restes, des fragments d'un matériau reconnu pour ses qualités de permanence fait de cette pièce une œuvre manifeste. Pour notre monde industriel, plus rien n'est permanent et la planète est en péril.

**L'industrialisation** est ici, lue comme un enchaînement de gestes qui risquent de mener à la perte de l'humain et de son environnement. Les techniques de production, développées dans un contexte d'idéalisation du principe industriel, montrent finalement que ce qui a été réalisé, c'est une accélération du dépérissement des objets produits, détruisant ainsi le rêve issu de l'ère industrielle: la permanence des choses. Au contraire, nous assistons à l'inéluctable. Ou bien au prévisible. Produire des biens de consommation durables conduit inévitablement à la banqueroute. Il faut accélérer le processus de vieillissement afin de maintenir le marché. C'est en quelque sorte une escalade dont la fin se trouve devant nous.

## De quelques matériaux

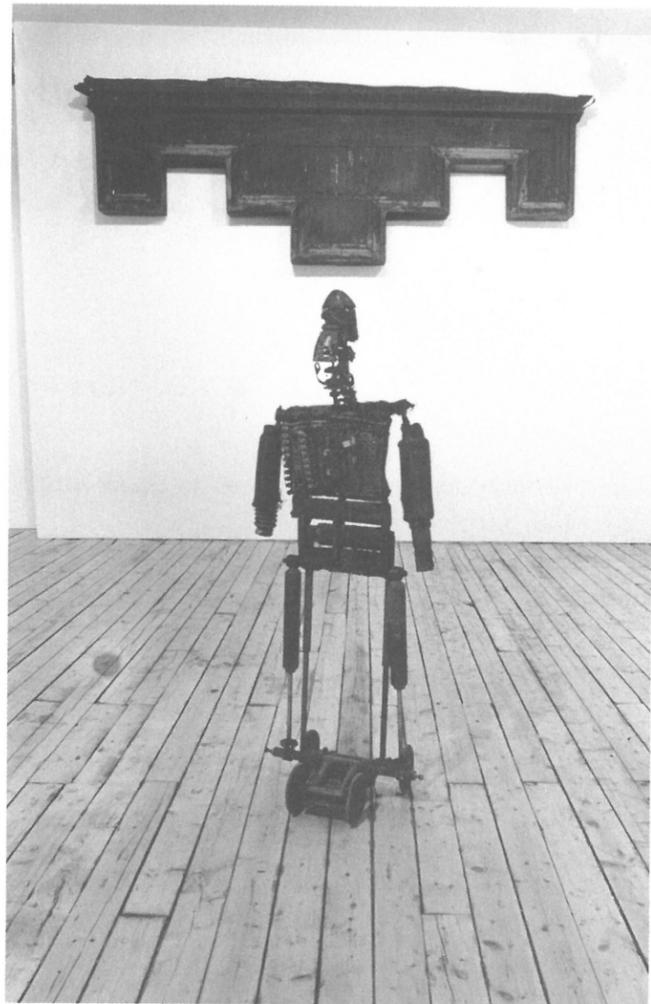
Les feuilles de tuyau de poêle et les tôles de toutes sortes sont autant de témoins et d'exemples de l'accentuation de la désuétude fonctionnelle (il faut bien le préciser) de certains produits industriels. On y reconnaît les formes à chaussures, inutilisables parce que les modes de fabrication de la chaussure ne sont plus les mêmes; de vieilles boîtes de conserves, non réutilisables. «L'utilisation du métal au déclin de son évolution, qui a vécu sa vie utile, véhicule la vision éphémère des choses, mais aussi la force de la vie qui commande toute évolution.»\*

## L'assemblage

Dans le cas des *Masques de guerrier* et *Armure*, divers éléments trouvés sont assemblés dans une perspective de déplacement de sens de l'objet original. Inscrits dans une composition iconographique précise, les éléments empruntés de toutes provenances dénotent une attitude de quête. Il y a donc geste de recherche, souvent dans un rapport accidentel; sans pour autant exclure la contingence. Ensuite l'artiste sélectionne des éléments trouvés, les modifie ou crée des assemblages.



Au sol: *Sprinkler canyon*. Suspendue: *Terroxydée*. À l'arrière-plan: *L'homme de Pékin* et *Portrait d'un masque*. 1990.



Au mur: *Le Joug*. Au sol: *Robot 70, Hors-circuit*. 1990

L'artiste prélève des restes dans la rue, ce qu'il nomme des *street jewels* non pas en relation avec la dimension des bijoux mais plutôt dans le rapport au lieu du prélèvement: la rue. Ces restes ont subi l'outrage du passage récurrent des roues de véhicules. Quoique généralement oxydés, quelques uns présentent une patine résultant d'une vie de rue passablement active.

En corollaire, l'artiste soulève également la question de la pollution. Comment disposer de tous ces produits devenus inopérants? Qu'en est-il de l'accumulation de tous ces résidus produits par l'humain? Toute une série de questions dont on ne trouve réponse mais pour lesquelles Darby démontre clairement son inquiétude.

### L'esprit guerrier

Une autre question soulevée par les œuvres de Darby concerne l'humain dans ses rapports à ses semblables. Là aussi l'évolution (de l'homme de Pékin à nous) apparaît d'autant plus éphémère. Il n'est point évident que le progrès réalisé soit toujours à notre avantage. Pour illustrer clairement son propos, l'artiste utilise le canal de l'esprit guerrier (les armes et les masques). Il est connu que dans la préhistoire de l'humain, l'arme a servi l'Homo Érectus dans sa tentative d'améliorer les modes de chasse.

Ce fut le début d'une escalade dans la sophistication des armes et simultanément du détournement de l'usage qu'il en faisait. De la chasse aux animaux, l'humain en vint à la protection du territoire de chasse. Dès lors, l'humain se définissait un ennemi potentiel: l'humain agresseur... Lorsque le chasseur devint progressivement guerrier, il dut se protéger contre les attaques de ses ennemis. À cet égard, il produisit des masques où à travers ceux-ci il exprimait sa force et sa détermination. Le masque devint très important pour le guerrier, peut-être plus pour ce qu'il représentait et ce qu'il cachait que pour la protection qu'il accordait au guerrier.

### Les exemples

*L'homme de Pékin* agit à titre de référence par les empreintes prélevées de son visage et comme point de départ d'une situation qui depuis n'a fait qu'empirer. Les *Masques de l'homme de Pékin* sont réalisés par martelage de feuilles de tôle oxydée, de plomb et de cuivre à même le visage de *L'homme de Pékin*. Il y a dans ce geste la notion de génération liée à la fois à la copie et à la fois à ce qu'on nomme la descendance. Il n'y a pas transmission exacte des données mais plutôt interprétation d'un visage anguleux. Les traces laissées dans le matériau peuvent être également lues comme les fossiles d'un prédécesseur. Ces *Masques de l'homme de Pékin* ne sont pas des miroirs, ils seraient plutôt des mémoires. Ils sont issus de *L'homme de Pékin*, en ce sens, ils sont des étapes.

Le travail de Don Darby appelle cette réflexion sur la manière dont nous agissons présentement face à l'environnement. Le temps joue contre nous tout comme il l'a fait envers des matériaux jugés permanents. Le temps qui nous sépare de *L'homme de Pékin* ne saurait être garant du temps que nous avons devant nous. Du moins faudra-t-il modifier nos comportements afin d'assurer le plus loin possible la permanence de l'homme sur la terre tout en souhaitant que les gestes et activités polluantes qu'il produit n'en soient pas pour autant permanents.

Octobre 1991

NOTE:

\* *Propos de l'artiste*

# CHANTAL LAGACÉ

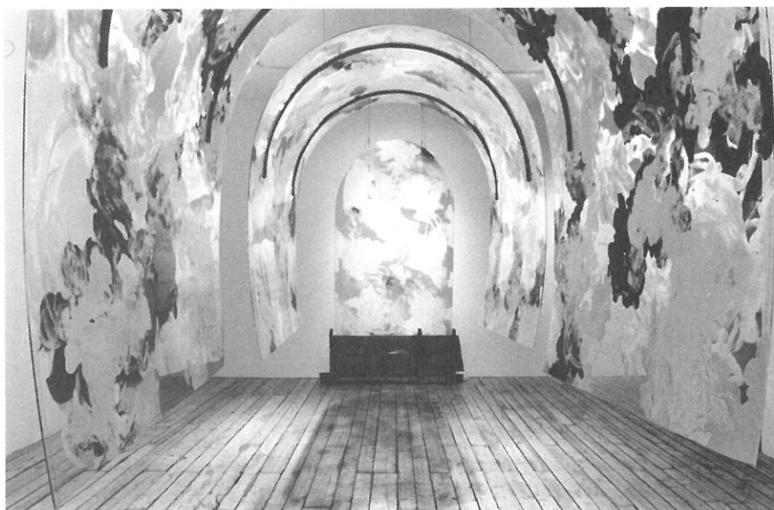
## ESPACE VITAL

par Denis Dallaire & Chantal Lagacé (texte en italique)

La forme s'informe sur la transparence, comme on dit «le fond de l'air est frais». Un support transparent; verre ou plexiglas, implique la matérialité de la tache colorée: le pigment semble s'alourdir même si, paradoxalement, il se trouve en état d'apesanteur. Le plexiglas flexible et malléable peut s'investir dans un potentiel de champ quasi illimité et presque immatériel. Contrairement à un support opaque, toile ou bois, qui crée une finitude de la vision et définissant pour ainsi dire le point de vue unique sur la surface, le plexiglas, en déployant l'axe de vision vers l'avant et l'arrière, donne un point de vue mouvant. D'ailleurs, Chantal Lagacé privilégiera le déplacement dans l'application des taches. L'étalage du pigment coloré des deux côtés du support insistera sur l'absence de focus. Ceci crée un intense déséquilibre quand l'œil parcourt l'œuvre à refaire, on tentera alors d'y percevoir des formes nuageuses, des chutes d'eau, des reflets bleus ou verts et d'autres éléments naturels connus; mais le regard sera toujours happé par ce monde ouvert et décentré, comme le Big Bang qui nous angoisse et nous tire vers l'éternité. Les œuvres de Chantal Lagacé sont une pose dans l'éternité: «L'univers est courbe» disait encore Einstein.

*Pour moi il n'y a pas de transparence sans opacité et vice versa, car toute chose renferme une dimension double et trouble, matérielle et immatérielle. Je construis avec ces deux réalités parce qu'elles correspondent à ma façon de comprendre le monde dans lequel je vis.*

Que dire des jeux d'ombres et de lumière provoqués par la transparence entachée. On verra ainsi surgir des ombres portées, des ombres atténuées, des ombres exténuées sur les murs, les plafonds, ou venant de l'œuvre accrochée. La lumière incidente dirigée sur l'œuvre éclaire celle-ci mais passe aussi à travers elle pour dessiner les contours ombrés des formes sur le mur ou sur d'autres surfaces réfractaires. On peut même apercevoir des



ombres colorées, comme un jeu de vitrail quand la lumière traversante diffracte la couleur du pigment. Ainsi, une véritable mise en scène (pensons aux ombres chinoises, aux vitraux des cathédrales) peut même s'établir par la force d'évocation des œuvres.

*Pour ce projet, j'ai présenté un tunnel ou une voûte qui canalisait la lecture vers deux pôles définis en fonction de la salle. L'ensemble s'articulait principalement par des coupes ou des tranchées de plexiglas suspendues dans l'espace qui questionnait l'interaction de la lumière et la profondeur de champ. Les supports transparents sur lesquels je suis intervenue avec de la peinture agissaient, pour leur part, comme des membranes fines de taches en suspension tandis que les supports opaques de bois ramenaient cette perception immatérielle vers un référent plus matériel.*

L'œuvre est ouvrante en elle-même dans sa transparence illégitime et ouvrable à d'autres champs en transformation quand la lumière la traverse de tous côtés. L'œuvre, en plus d'animer l'espace de le «transbahuter» en directions diverses, le qualifie et le quantifie de phénomènes lumineux, comme un arc-en-ciel après la pluie, une aurore boréale au-dessous des pôles. L'œuvre crée son propre cinéma d'animation.

*J'ai développé ce va-et-vient à la limite du réel et de l'irréel, de manière à ce que le spectateur ait la sensation d'être dans une autre dimension. Mon objectif était de construire avec cet espace clos et de ne pas en demeurer captive.*

En maniant, découpant, pliant son plexi, Chantal Lagacé manie, découpe, plie l'espace environnant. Comme une chirurgienne de l'espace, elle coupe dans le vif du sujet. Comme une chercheuse de laboratoire, elle lamelle sur microscope. C'est une aventurière de l'espace; elle découvre de nouveaux horizons comme Duchamp\*, elle ne fait pas de cas avec son œuvre en éclats, mais l'adapte à sa démarche. On pourrait parler de «démarche transparente».

#### NOTE:

\* Œuvre de Marcel Duchamp: *Le grand verre brisé, La mise à mort de la mariée par ses célibataires même...*

# JOHN GOUWS

## La Condition Chaise

par John Gouws

*Poussée de la terre vers le soleil. Un arbre est une image d'un certain bonheur. Pour percevoir cette image, nous devons être immobiles comme l'arbre. Quand nous sommes en mouvement, c'est l'arbre qui devient le spectateur. Il assiste également, sous les formes de chaise, de table, de porte au spectacle plus ou moins agité de notre vie. L'arbre, devenu cercueil, disparaît dans la terre. Et quand il se transforme en flamme, il s'évanouit dans l'air.»*

René Magritte

*Une chaise: métaphore et monument* est le titre décrivant une série d'œuvres sur lesquelles je travaille depuis trois ans. Dans ce projet, j'utilise la peinture, la sculpture ainsi que des références architecturales afin de créer un contexte conceptuel et critique à plusieurs niveaux où se situe le véhicule métaphorique de la chaise. Mon mode de fonctionnement consiste à intégrer parfois des éléments tridimensionnels à une surface où prédominent des références picturales. Dans certains cas, l'objet tridimensionnel propose des allusions à la planéité de la peinture. Cette approche témoigne de mon désir de réunir en un procédé la peinture et la sculpture. De ce fait, les problèmes associés à ce type de travail m'ont obligé à remettre en question le rôle du support, du cadre et de l'environnement.

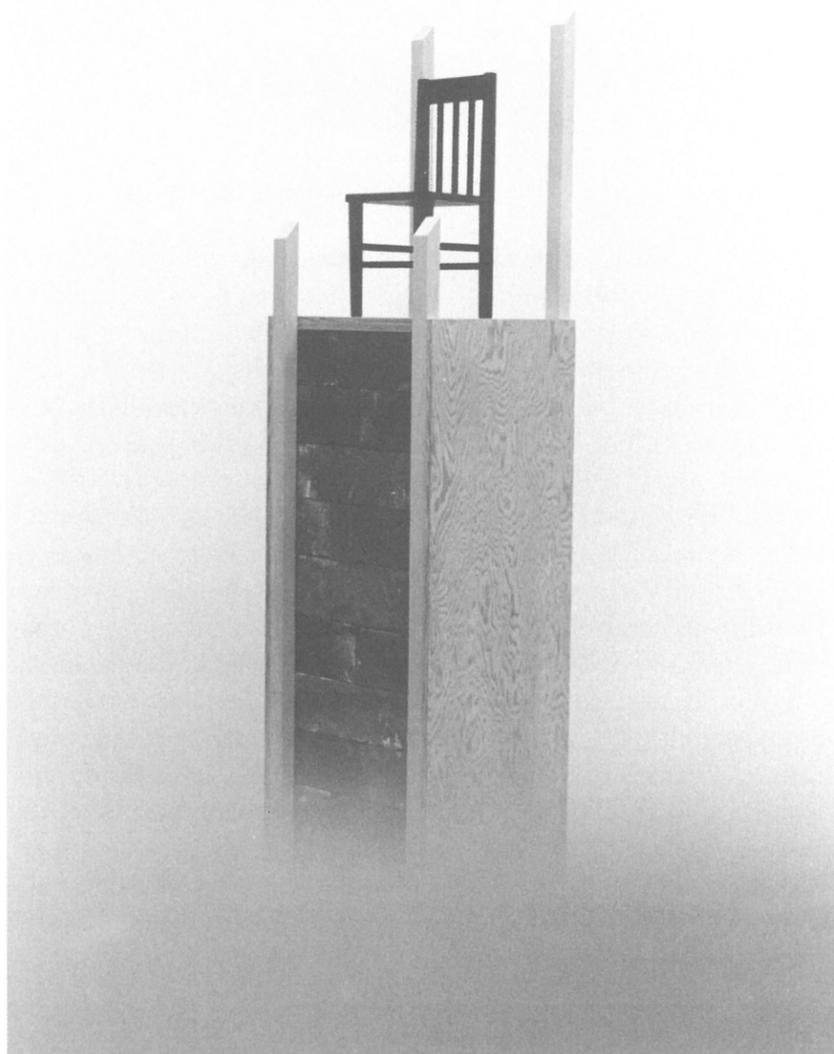
Les premières pièces que j'ai réalisées sont relativement petites et l'aspect bidimensionnel y prédomine. Elles étaient élaborées à partir de matériaux habituellement associés à la peinture et elles étaient accrochées aux murs.

Par la suite, j'ai ajouté de grandes formes monolithiques à mes travaux afin d'accentuer l'aspect tridimensionnel. Au départ, ces formes ressemblaient à des piédestals pleins, mais elles s'ouvrirent graduellement. Ceci a permis de développer les connotations sculpturales et architectoniques du travail et à lui conférer un caractère monumental. La question d'échelle par rapport à l'interaction physique et psychologique du spectateur vis-à-vis l'œuvre est également devenue importante. La forme et le contenu de cette série d'œuvres sont déterminés selon des paramètres bien établis. Au début, le bois, le contre-plaqué et la toile étaient les seuls matériaux utilisés. La qualité de la surface n'était déterminée que par la couleur naturelle de la toile et du bois, et par de la

peinture blanche, noire et grise. Ensuite, l'utilisation du sable, de morceaux d'acier et de briques de terre cuite a donné une plus grande portée aux références architecturales.

De plus, la composition était réduite à des lignes et des plans verticaux et horizontaux – à l'exception de quelques lignes et angles irréguliers. Les dimensions et les rapports proportionnels entre les différents éléments sont basés en partie sur les principes de numérogie et de géométrie de Pythagore. Par conséquent, ce travail a un caractère

extrêmement rationnel. Toutefois, l'aspect poétique de la création d'une œuvre, malgré son évidente dimension théorique, est pour moi un objectif important. En conséquence, les matériaux que j'utilise sont exploités pour leurs qualités esthétiques et symboliques, et le soin apporté à la finition des pièces reflète mon intérêt pour le caractère artisanal du travail de l'artiste. À un niveau plus fondamental, mon travail examine notre relation métaphysique par rapport à la condition humaine de la fin du millénaire. Ce questionnement s'établit à un niveau hautement symbolique et incorpore des sujets tels que le matérialisme, la détérioration de l'environnement et les implications des technologies modernes comme l'ingénierie génétique sur nos valeurs traditionnelles. Dans mon œuvre, les chaises vides deviennent des témoins silencieux de ces processus déshumanisants.



**MÉTAPHORE D'UN MONUMENT**

photo de l'artiste

# SCULPTURES RÉCENTES DE MARIE-FRANCE BRIÈRE: Les enjeux perspectivistes de la sculpture

par Michèle Deschênes

«Apport de la densité, du poids, de la transparence, de l'opacité, de l'ouverture et du recouvrement.

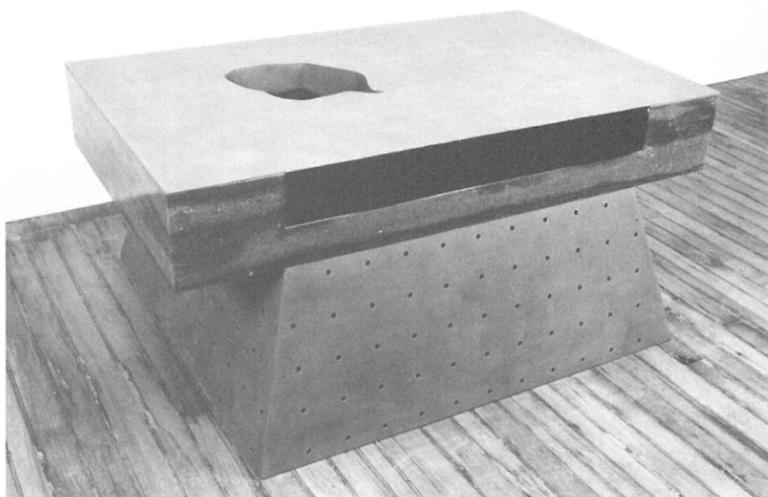
Appréhender la forme selon les différents points de vue adoptés par le spectateur qui, dès lors, découvre, à proximité ou à distance, des parties distinctes de la sculpture.

AIRES: Ce travail aborde les espaces mi-clos, les architectures intérieures où le regard a droit de passage. On retrouve en triade les éléments superposés: pierre évidée, surmontée d'une cage en métal perforé. Arc, dôme.

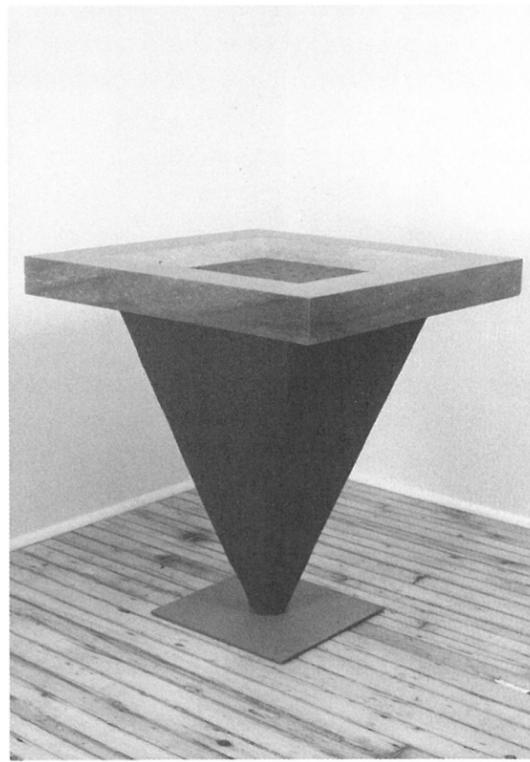
Sous la masse, une forme rectangulaire, lieux de contrastes, surfaces ajourées ou pleines. Mobilier sans usage occupé par les vides. Aires silencieuses.»<sup>(1)</sup>

Marie-France Brière

Loin de s'opposer radicalement à une pratique sculpturale apparentée à la forme monolithique, les sculptures en rond-bosse de Marie-France Brière, qui allient pierre, tissu et acier, remettent à l'honneur le monolithe, tout en l'achoppant à l'espace négatif compris dans l'espace sculptural. Ici, dans des dialogues équivoques, sous le couvert de relations topologiques d'emboîtement et d'enveloppement, le volume compact côtoie le volume ouvert et s'ouvre à la transparence. Avec une économie relative de matériaux et de textures, de formes géométriques régulières et de vectorialités rigoureusement orthogonales, obliques ou en arc de cercle, ces sculptures, bâties à l'échelle du corps humain, exploitent l'un des aspects fondamentaux de l'activité perceptive du sculpteur, à savoir l'intégration, dans une rotondité volumétrique dont la profondeur reste toujours cachée à la vue, de perspectives fragmentaires coexistantes, mais constamment changeantes sous le déplacement de points de vue du spectateur et selon sa distance face à l'objet de perception. Ici, on entend par le terme «perspective» un type d'organisation syntagmatique au sein de la représentation spatiale, qui traduit la distance et l'angle



**La Chevelure.** 1990. (pierre, acier, feutre, perruque)  
153cm. Long. Photo de M. Dubreuil



**Cône.** 1990. Pierre, acier, tissu. 104cm de haut.  
Photo de M. Dubreuil

de visée du producteur, c'est-à-dire son point de vue, par rapport à l'objet de sa représentation et qui réfère à un type d'espace sensoriel, tels l'espace visuel, l'espace tactile, etc.<sup>(2)</sup>

Sous l'égide d'un vocabulaire de formes abstraites: parallélépipèdes, pyramide inversée, tas de sable, demi-cylindres juxtaposés ou superposés, dont la volumétrie de petite ou moyenne

dimension donne lieu à des espaces perspectivistes lointains qui représentent des espaces sensoriels visuels, émerge à contretemps l'iconicité factuelle des matériaux: feutre, soie, chevelure, acier ajouré, lisse ou poreux, jute, pierre polie ou bouchardée. À l'encontre des espaces visuels lointains, dénotés par les perspectives linéaires des volumes géométriques, les textures, issues des matériaux, évoquent quant à elles par les perspectives proxémiques qu'elles offrent à la surface de ces volumes, des espaces tactiles, proches du corps propre. En ce que le spectateur est appelé à se rapprocher intimement de la sculpture et à la contourner pour mieux percevoir les textures, celles-ci montrent au regardant, sous son œil mobile, le jeu possible des transformations successives des perspectives fragmentaires des volumes.

Dans *Cône* et *La chevelure*, la grande superficie du volume supérieur crée, en relation avec l'obliquité descendante ou ascendante des surfaces du volume inférieur, des perspectives fragmentaires tout à fait différentes selon la distance prise par le spectateur par rapport à la sculpture.

Dans le cas de *Cône*, le spectateur, à distance très proche de la sculpture et à partir d'un angle de visée de haut en bas, est strictement confronté à la perspective frontale en étagement qu'offre le volume supérieur, puisque le rebord de ce dernier en excédant les sections inférieures de la sculpture cache ces sections au spectateur. Par contre, à distance publique, alors que le point de vue du spectateur se fait dans une visée horizontale, ce sont quatre perspectives similaires inversées qui balaient les quatre côtés latéraux de l'objet sculptural.

Dans *La Chevelure*, on assiste à une disparité du même ordre entre les perspectives, à ceci près que la surface supérieure de cette sculpture donne à voir une perspective optique où chatoient



*Écueil*. 1990. Pierre, acier, tissu, feutre. 160cm. Long.

Photo de M. Dubreuil

des effets chromatiques informels, et une perspective frontale dans laquelle est néanmoins incrustée une perspective microscopique qui infère un point de vue très rapproché de l'objet de représentation spatiale. Ainsi, contrairement aux sections inférieures, où les points de vue obliques dénotent des prises de distances plus lointaines de la part de l'artiste, la section supérieure de la sculpture représente un espace topologique optique de profondeur assez restreinte, mais abruptement percé par la perspective microscopique de la niche aux contours irréguliers, mais nettement délimités de la «chevelure».

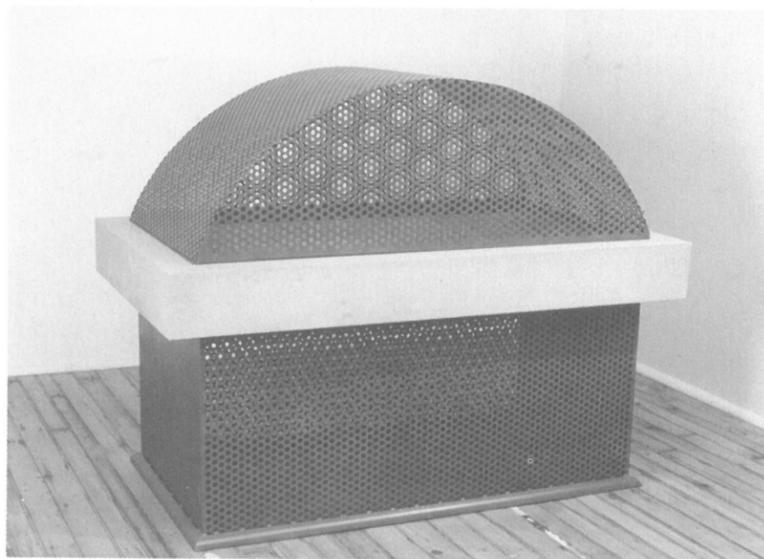
En ce qui a trait à *Écueil* et à *Aires*, dont les volumes internes ouverts et semi-ouverts contrastent avec l'aspect plus massif des deux sculptures précédentes, l'hétérogénéité des perspectives repose en quelque sorte non seulement sur la position du spectateur, mais aussi sur la transparence des textures/matériaux.

À distance lointaine, la section supérieure de *Écueil*, recouverte de soie translucide, offre des perspectives d'allure sphérique et optique, alors qu'à distance plus rapprochée, ces perspectives dévoilent un espace habité par une perspective frontale en creux surplombée par une perspective sphérique convexe. Le premier plan et l'arrière-plan suggérés par cet assemblage perspectiviste interne répondent, en contre-point, aux perspectives sphériques concaves organisées aux bords inférieurs et externes des côtés latéraux, d'autant plus que ceux-ci s'ouvrent de part et d'autre à l'espace environnant.

Dans *Aires*, tout comme dans *Écueil*, la perspective sphérique convexe formée par la section supérieure révèle, à distance intime, une perspective frontale en creux soulignant un espace proche. Ce qui distingue toutefois cette sculpture de la précédente et des deux autres, c'est, entre autres choses, l'absence de tissu. À distance lointaine, le métal ajouré joue cependant le rôle d'une texture malléable. L'effet moiré qui glisse sur les surfaces

du volume supérieur, au rythme des déplacements de points de vue du spectateur, confère à ces surfaces un effet de cinétisme et, par là, un effet de ductilité, effets qui relativisent la géométrie pure et stable de la construction sculpturale.

En ce qui concerne la présence discrète des couleurs, on retiendra que les disjonctions chromatiques entre le gris et le beige (*Aires*), le gris et le noir (*Écueil*), le brun, le beige et le gris



*Aires*. 1990. Pierre, acier. 140cm. Long.

Photo de M. Dubreuil.

(*Cône* et *La chevelure*) soulignent la séparabilité perceptuelle entre les sections, peu nombreuses, des quatre sculptures. À l'inverse, la similitude des gris au sein de certaines sculptures, comme dans *Cône* et dans *Écueil*, contribue par voisinage à rapprocher perceptuellement entre elles les sections grises. Ou encore, dans *Aires*, où le gris unifie les sections de métal ajouré, la similitude de gris affine les relations d'emboîtement/enveloppement reliant topologiquement les trois sections de cette sculpture.

NOTES:

(1) Toutes les citations sont tirées des *Notes d'atelier* datées de 1990-1991 de Marie-France Brière.

(2) Fernande Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1987.

FRANÇOIS MATHIEU

## ÉTENDUES, SITUATIONS

par François Mathieu

On retrouve dans mon travail les éléments de la vie, qui refusent de se laisser nommer et surtout regrouper. Des raisons pour vivre, les motifs qui s'y opposent se heurtent continuellement. Prise entre les deux, la solitude humaine pourrait prétendre à rassembler les morceaux; elle va s'en trouver morcelée, meurtrie.

**Étendues, Situations.** Il y a la présence d'abord. La rencontre impossible. Telle était aussi pour moi la façon de titrer la vie de ceux qui meurent lentement, de malheur chronique. Un jour, des gens qu'on aime sont traversés derrière quelque chose qui s'opacifie avec les années. Mon exposition de février posait une série de bornes marquant la longue descente qui va les perdre. C'est un geste de désolation, une tentative pour comprendre et admettre la distance qui nous sépare maintenant.

Devant, des options peut-être. Un alignement de stèles ressemblant à des portes posées sur un échiquier comme un jeu morbide et à chaque fois le constat qu'il n'y a nulle part où être. Neuf cases, autant

de pièces trop lourdes d'un sens futile et toutes pareilles devant lesquelles l'individu ne comprend plus ce qui lui arrive. Il ne se rappelle plus ce qu'il est fait pour être, s'il doit comprendre et s'il le peut. Tous ses sens étant meurtris, il croit parfois reconnaître des voix, mais seuls ses souvenirs isolés lui restent visibles, constituant à eux seuls le monde. On dirait qu'il ne perçoit que ce dont il se rappelle. Il voit par en dedans, de l'autre côté, un monde où il est seul, entouré de ses créations. Il est traversé je crois.

Doucement il est passé. Légèrement il s'est avancé et quelque chose s'est refermé derrière lui. L'espace a paru se diviser dramatiquement, le laissant interdit sur le seuil. Un mur peut-être, l'ombre sur les stèles. Une couche très mince entre la matière et le sens. Au cœur des perspectives étranglées, je vois sa main serrer l'embrasure; il ne veut pas tomber. Son visage s'embue derrière la vitre, ce mince film séparant désormais des mondes qui se repoussent, des êtres qui s'aiment.

Qu'a-t-il donc pensé dans sa solitude lorsque pour la première fois, il a eu peur de ses pensées, de ses actes? Il a bien croisé des silhouettes fugitives, insistantes. J'en ai vu aussi se fondre en un lieu qui n'existe pas, oscillant entre la matière du souvenir qui est peut-être trop vraie et l'expérience des images suintantes, des résidus de la vie qui, par une certaine configuration, prennent un peu de sens.

Mes souvenirs s'épaississent là-bas, derrière le seuil qu'il n'en finit plus de traverser. Les stèles marquent toutes la même heure. Depuis longtemps je crois et

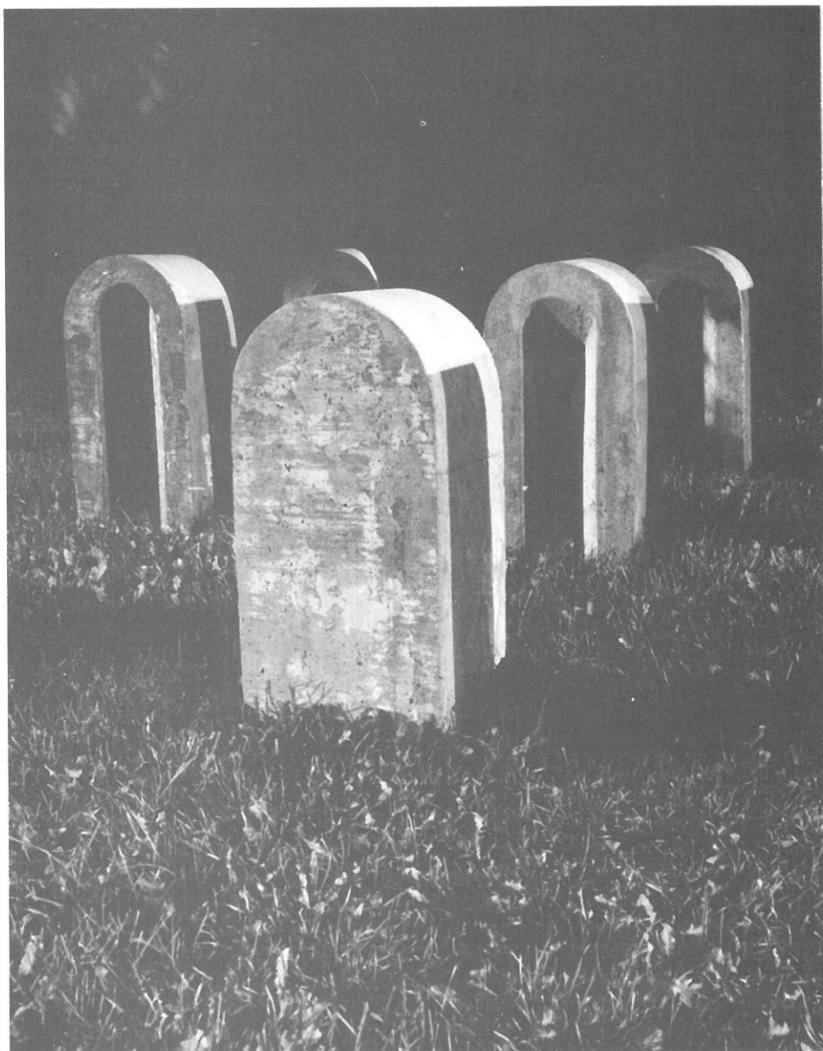


Sans titre..

Photo de l'artiste

elles s'y mettent à plusieurs, même si chacune semble aussi se refermer sur elle-même, gardant jalousement ses secrets et ses cinglantes vérités, s'appropriant le monde et ses fantômes. La lumière refuse de pénétrer jusqu'au fond. Elle semble s'inventer à chaque fois pour chacune comme pivotant sur les gonds, étirant des instants dramatiques. Peut-être existe-t-il alors neuf façons d'être au monde.

L'équation d'Einstein vient d'exploser quelque part dans les E. La matière pourrait-elle encore se soustraire à ce que la science exige d'elle? On voudrait oublier que notre savoir a répertorié les éléments de la nature et les surveille encore. La Sagesse n'écoute plus nos requêtes et nos exceptions comme par exemple une personne seule. Quelqu'un qui meurt aussitôt n'existe plus, mais plusieurs y mettent trop de temps. Ils existent alors comme des erreurs, des victimes qui tardent à s'anéantir. Je suppose qu'on les a oubliés. Les sages s'étaient peut-être tous retournés juste au moment où une nouvelle porte vint engloutir l'un de nous. Celui-là flotterait alors entre deux eaux, comme le jouet d'une incomphéhension issue d'un court instant, celui où l'on pose un geste gratuit, sans surveillance.



Étendues, Situations.

## Exposition Collective

une exploration de Céline Laflamme

En suivant les spéléologues, on se trouvait à entrer dans un nouvel espace, comme dans une grotte où du fond provenait un son presque musical. Lors du vernissage de la *Chambre occupée* en février dernier (du 27 février au 17 mars 1991), les deux salles de la galerie étaient occupées par les œuvres des membres actifs de la Chambre Blanche. Ils y exposaient en tout 17 travaux de petits et grands formats et chaque artiste devait exposer de manière à occuper l'espace comme il-elle le souhaitait.

Comme les stalactites, François Robidoux suspendait, à l'aide de supports métalliques, une poutre de cèdre noircie au-dessus de nos têtes. *NEF II* investissait l'espace de façon originale en s'accrochant au plafond créant ainsi un lien avec la vraie poutre de la galerie. Une affinité avec les matériaux tel le bois pouvait aussi être vue dans l'œuvre photographique d'Yvan Binet. Il transposa une image en noir et blanc de feuilles automnales en connivence avec un support de bois, soit une tranche d'un tronc d'arbre. Sobre, cet «arbre» se tenait verticalement au centre du mur blanc, dans la salle B. L'arbre mort qui contient en son cœur des feuilles mortes (ou leur image) qui semblent lui redonner une essence, une vie.

Toujours avec du bois, ma sculpture apportait en plus une intégration de métal, de plâtre et de corde. *Élancement* suggérait d'une part une lance ou un harpon et d'autre part quelque vieil os d'un animal préhistorique: l'installation au sol de cette longue sculpture (13 pieds) ne demandait que deux lattes de bois! Mince!

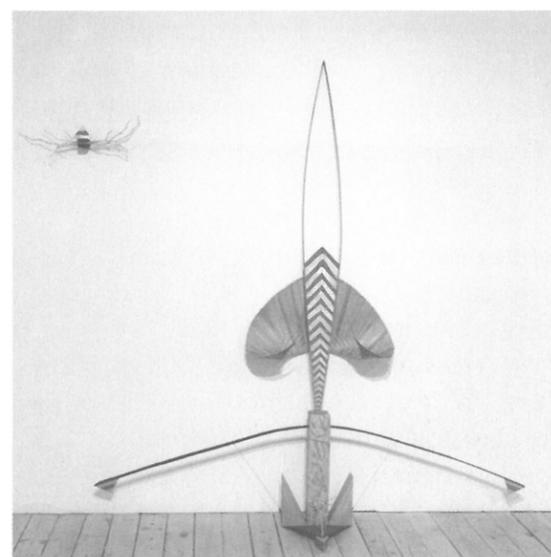
À la seule colonne de la galerie, Michel St-Onge venait accrocher de magnifiques morceaux de saule. À ce bois il ajoutait une grande fenêtre contenant un liquide jaunâtre. En circulant autour de sa sculpture, nous avions l'impression que celle-ci était différente vue de l'avant ou vue de l'arrière. La colonne jouait un rôle très important, d'une part en tant que support (vue de l'avant) et d'autre part, elle s'imposait comme élément formel central de l'œuvre. Sa géométrie dynamique, sa blancheur contrastaient étonnamment avec le bois naturel et ses formes organiques irrégulières.

Denis Dallaire et Jacques Desruisseaux, eux, se sont amusés à nous coincer dans des angles de la galerie. C'est-à-dire qu'ils ont tous deux choisi des coins pour intervenir de façon tantôt absurde, tantôt minimale. Avec sa *Plantation de Cow-Boy - Cactus - Piquant*, Denis Dallaire exposait un essouffant amalgame poétique à l'entrée de la salle A. L'artiste réussissait à mélanger photocopie, cactus vivant et objets trouvés pour créer une composition à rébus. Aussi poétique, mais plus épurée, l'œuvre de Jacques Desruisseaux rappelait une chute de plus de deux mètres se déversant entre deux montagnes. Il prit de la laine minérale beige qu'il coïna entre deux panneaux de contreplaqué gris foncé, découpés sinueusement, comme les profils accentués des falaises.

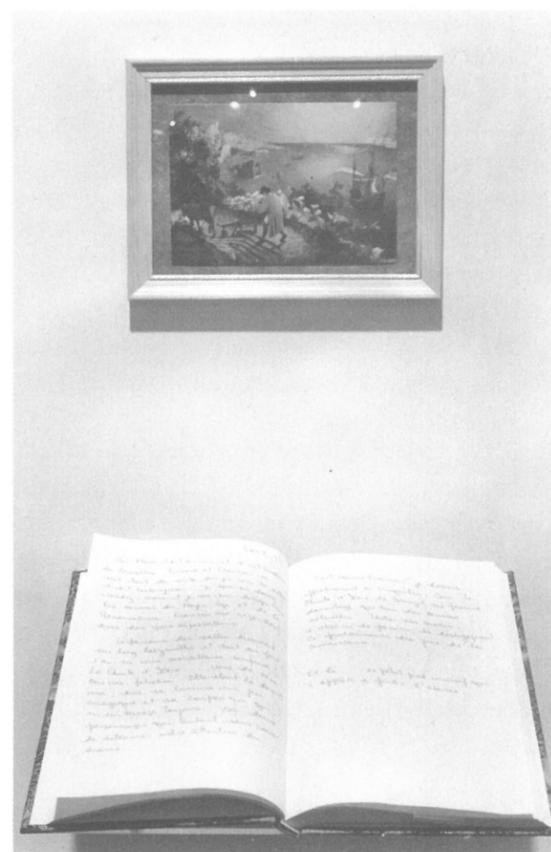
Dans cet environnement occupé en majeure partie par des sculptures, Denis Marier et Robert Ouellet présentaient des œuvres picturales de petit format; l'un, un collage photos et peinture, l'autre, deux peintures acryliques très colorées et presque caricaturales. *T.V. Drogue* et *Père et mère tranquilles au club Price* (Robert Ouellet) rehaussait l'évidence de la grande diversité de styles et de propos des membres actifs.



Avant-plan à droite Jacques Desruisseaux: *Décoincé*, au plafond François Robidoux: *Nef II*, au centre Céline Laflamme: *Élancement*, arrière-plan: Robert Ouellet: *T.V.-Drogues: mère et père tranquilles au club Price*.



Marie-hélène Tremblay. *Sans titre*.



Lisanne Nadeau. *Se brûler les ailes*.

suite au verso

Un chevauchement entre sculpture et peinture était suggéré dans les travaux de Chantal Lagacé et de Mary-Ellen Tremblay. *Prenez la porte* de la première artiste nous apportait un peu de lumière dans cette aire foncée. Une installation où, au mur, une porte à carreaux vitrés projetait des ombres exagérément allongées, des ombres de ses nuages bleus et blancs peints directement sur les fenêtres. Mary-Ellen Tremblay profitait aussi du mur et combinait divers matériaux tels le liège, le papier, le bois, constituant ainsi une élégante forme d'un vert métallique, le tout rappelant une libellule, mince et fragile.

En s'enfonçant plus profondément dans cet univers caverneux, on découvrait, au sol, deux nouvelles sculptures qui se voisinaient: celles de Florent Cousineau et de François Beaulieu. Toutes deux évoquaient l'allure du temps et de son usure sur les matériaux. Avec son papier fait main, Florent Cousineau avait recouvert partiellement une forme métallique, comme une cage squelettique, une forme d'un contenant d'où sortait de longues tiges de métal. Une œuvre fragmentée, ouverte et fugitive. Encore ce contraste du façonnage et de l'objet trouvé (le contenant métallique). (Devrait-on s'avancer et oser parler de «tendance»?...). À ses côtés, *Eres successives, enlèvement du féodalisme* était une œuvre re-présentée de François Beaulieu. Son blason cuivré nous séduisait par sa matière première, par son oxydation, par l'ajout de petites pierres de granit taillées et par sa référence au médiéval, à l'histoire. Et comme tout explorateur curieux de découvrir de nouvelles cachettes, cette pièce nous invitait à pénétrer à l'intérieur de sa forme, comme dans la pénombre d'un cachot. Malheureusement, l'entrée trop petite nous obligeait à nous imaginer tous ces trésors cachés.

Toujours dans la salle B, Cécile Bouchard intégrait les lieux d'une façon bien discrète. Cette artiste-historienne de l'art-coordonnatrice arrivait à souligner l'ampleur et les caractéristiques de l'espace d'accrochage en délimitant exactement les frontières de la salle. Une corde de jute poudrée de craie bleue parcourait les arêtes du plafond, du sol et du plancher. L'œuvre échangeait avec les autres un dialogue sécurisant en enveloppant l'espace commun jusqu'à le couvrir subtilement.

Le travail de François Cormier étonnait, scandalisait et captivait. Trois grandes photographies de 2' X 3' s'intitulaient *Membres*. La première, un mollet, la deuxième, un talon de pied et la troisième, un bras replié et son coude. Ce qui provoquait était le fait que l'épiderme représenté ici n'était pas une peau normale: ici, nous avons droit à de la viande, de la viande crue. Le tout d'un rose rouge aux nervures blanches. Le réalisme flagrant encadrait pourtant un souci de composition et d'esthétisme, ce qui semblait paradoxal: repoussement et fascination.

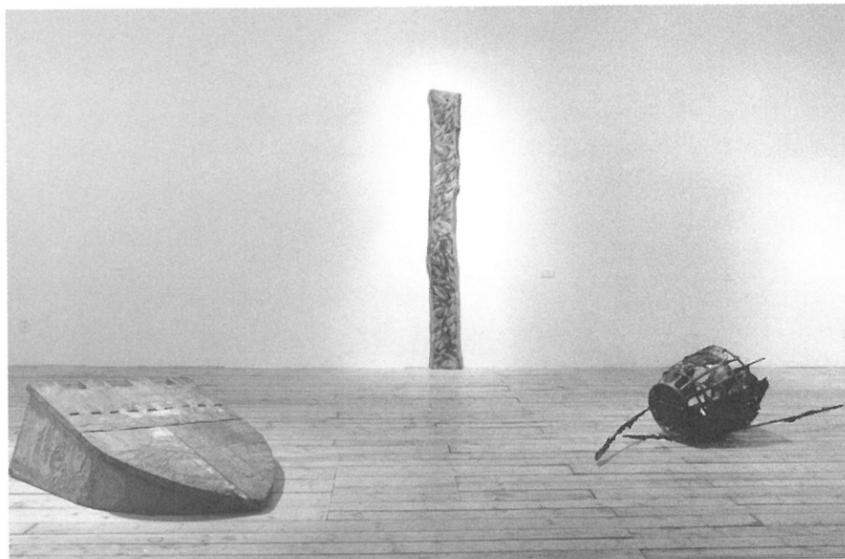
Si la viande faisait parler, le *Moulin à paroles* fait référence au discours

de Carl Johnson lui, interrogeait. Ce montage se composait d'un vieux moulin à café accroché au mur, d'un texte placé sous l'objet et, au sol, des lettres, un tas de lettres: T.E.X.T.E.. Le tout parlait d'art et de discours et de leur lieu de rencontre. Dans son texte, l'historien d'art apportait la signification du verbe **exposer**: «disposer de manière à mettre à vue», ou encore: «présenter en ordre (un ensemble de fait), décrire, énoncer, expliquer, raconter, retracer». Il nous suggérait que l'art et le discours empruntent des voies similaires pour une connaissance publique et que l'un et l'autre peuvent s'emprunter mutuellement leur stratégie. Avec cette pièce, Carl Johnson nouait art et parole, parole et texte où art et texte concrétisent les paroles qui risquent de s'envoler dans leur immatérialité.



Carl Johnson. *Moulin à paroles*. 1991. Papier, objet trouvé, papier calque. Photo de l'artiste.

L'exploration presque terminée, nous retournions vers la sortie (qui était l'entrée!). Pour terminer, l'ouvrage de Lisanne Nadeau. Minutieusement, l'auteure-critique présentait un petit cadre avec en son centre une carte postale: la reproduction miniature d'un tableau de Bruegel, *La chute d'Icare*. Sous cet encadrement semblait flotter un livre, style journal intime. Il se tenait ouvert à tous. Un texte de deux pages était écrit à l'encre bleue et, curieusement, la date du 3 avril 1991. Donc, exactement 35 jours après cette exposition. Nous pouvions entrer indiscrètement dans un moment privé de la vie de celle qui écrivait. Au Musée d'art ancien et d'art moderne de Bruxelles, elle se promenait (ou se promènera) avec, semble-t-il, deux copains. Ils veulent y voir des œuvres d'art contemporain. Elle, se dirige plutôt vers les œuvres du moyen âge et aperçoit son tableau fétiche: cette chute d'Icare.



A gauche, François Beaulieu, *Eres successives, enlèvement du féodalisme*. Au centre, Ivan Binet: *Morceau de forêt*. A droite, Florent Cousineau: *Porteur d'eau*.

Un tableau où la composition reste des plus étrange mais qui fascine l'auteure encore plus que la plupart des œuvres d'art actuel. La nostalgie remplit ces quelques lignes et arrive à nous questionner sur l'ensemble des œuvres de cette exposition: *La Chambre occupée*. Existe-t-il toujours la passion ou sommes-nous engouffrés dans le conceptualisme?

La lumière du jour éblouissait mes yeux au sortir de la galerie. Quoi penser de tant d'œuvres présentées dans un même espace, aux voies si différentes pour certaines, pour d'autres, aux voies si similaires. Et cette passion s'y trouvait-elle? Et ce conceptualisme? Un peu des deux peut-être. Bref, la Chambre Blanche fut positivement occupée, non pas encombrée, et nous avons pu ressentir une chaleur certaine même si les parois rocheuses semblaient humides. Chapeau! aux spéléologues-artistes.



# ODETTE THÉBERGE

*par Guy Durand*

Rares sont les œuvres qui absorbent dans leur structuration spatiale le verbe et l'écrit des critiques. Outre son étonnante férocité critique contre la technocratie de l'art, *Allée pour un jardin-mirage* est une installation remarquable de maîtrise factuelle. La progression dialectique des émotions/socles aboutit aux mur-mures qui étaient le cynisme répétitif et cruel, la mascarade objective des réponses négatives. C'est le mirage d'un système qui n'a retenu, comme leçon de pouvoir, que la compétition, la sélection et les excuses objectives.



**Odette Théberge. *Allée pour un jardin-mirage.***

Odette Théberge déballe une installation toute en nuances. Un trajet cul-de-sac où la virtuosité des agencements de matériaux et textures sont la métaphore de l'enfance, de l'adolescence et de l'âge mûr de l'artiste en actes et en œuvres. L'allée aboutit dans le désert des jurys anonymes – pardon, on dit «sous le sceau de la confidentialité». Insoutenable perception esthétique. Quel courage et quel étalage à la Chambre Blanche en avril 1991! Odette Théberge fait littéralement voyager le regardeur dans les interstices des artefacts: le plomb, la couleur, les plis, le bricolage, l'équilibrage et le minuscule – les socles sont plus petits que nous. Puis plus haut que l'échelle humaine, ces briques métalliques où l'écriture ne trompe personne: lambeaux de ces lettres de refus d'aide ou de non-participation, non-sélection. .

*«L'art n'est pas un bureau d'anthropométrie. La mémoire ne se fait que sur les tombes. Il n'y a plus rien.»*

*Léo Ferré*

Paradoxalement, et c'est là la force d'*Allée pour un jardin-mirage*, Odette Théberge déplace tout: le regardeur circule, enjambe l'allée et ses bornes imaginaires puis lit et comprend encore que les fissures entre ses *tuiles* qui tombent trop souvent sur la tête des artistes sont des espaces de liberté. Entre les mur-mures, il y a l'espace d'artistes, de la communauté à la base qui peut encore se battre *contre*, séduire en œuvre *pour*.

# CONSTAT D'EXPOSITION

...ceci n'est pas une critique...

par Denis Dallaire

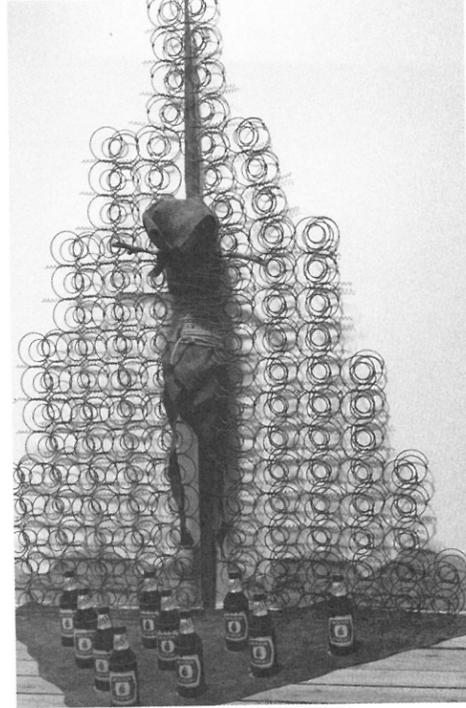
Au mois de mai 1991, j'exposais *Femmes affamées* dans la salle B de diffusion de la Chambre Blanche. Ce n'était pas vraiment une exposition solo, car j'invitais pour l'occasion cinq jeunes femmes artistes à participer: Line Blouin, Susie Comtois, Claudie Gagnon, Chantal Lagacé et Karen Pick. Elles sont toutes des artistes. J'apprécie hautement leur production originale dans la sphère du réel transformé par un imaginaire survolté et touffu.

Il est important de voir dans les *Femmes affamées* une approche poétique sociale, c'est-à-dire une approche autre que seulement visuelle et formelle. Ne dit-on pas que la pensée se forme et s'informe par l'intuition artistique dans la matière travaillée: l'artiste se dépense, le critique panse, le musée soigne sa panse.

J'écris ce texte en juillet, c'est un bel été. Y a-t-il quelque chose de plus beau qu'un arbre tout vert, sinon une forêt? Qu'y a-t-il de plus fort que l'amour sinon être amoureux?

Il est important de voir dans les *Femmes affamées* une forte allusion à la situation parallèle et presque identique que vivent la femme et l'artiste dans la société patriarcale. Comme on le sait, les femmes sont affamées par un système d'hommes niant ou reconnaissant à peine leur entité constitutive, alors qu'elles ne peuvent aisément réaliser leurs désirs d'être légitimes et profondes. Même le corps des femmes a été textualisé, et c'est peu dire... Il a été visualisé, pornographié, érotisé, *glamourisé* et c'est peu y voir. Sans le sexe, rien ici-bas, et en-dessus? C'est là qu'il faut faire un parallèle avec les artistes de tout acabit, tout sexe mêlé qui, comme les femmes, sont doublement affamés par une manière de vivre dite civilisée. En cette ère postmoderniste, on ne semble pas vouloir reconnaître pleinement le statut de l'artiste, si ce n'est pour des fins administratives et financières. Pourquoi l'artiste n'assume-t-il pas encore un rôle social reconnu comme l'architecte le remplit? Les préjugés malicieux et le mythe romantique de l'artiste esseulé sont-ils encore si vivaces?

Donc, tout commença par un lit! Trouvé dans un magasin de meubles usagés, le vieux lit double en bois avec *box* devenait le lieu de mes ébats artistiques. En enlevant le devant et en rapprochant les pieds, le lit prenait la forme du triangle allongé, suggérant une barque égyptienne. Quant à lui, le *box* était ouvert pour en sortir les *springs*, paille, coton, tissus, bois pouvant produire les œuvres. Les supports de métal (*springs*) et de bois étaient coupés pour épouser le triangle du lit-bateau. Cela était invitant pour un fakir, la fonction première du lit prenait des avenues métaphoriques multiples. La paille enserrée dans un treillis métallique formait une statue africaine de sept pieds. Le coton s'utilisait comme de la bourre dans de la peau de cuir pour donner des personnages fétiches, dont un, pris au piège d'un bûcher composé de *springs* s'élevant au-dessus d'un feu de bières *Molson* avec le petit bateau sur l'étiquette. La devanture enlevée du lit était sectionnée en parties égales et distribuées aux artistes. Un hublot était inséré dans chacune des sections qui s'alignaient côte à côte sur le mur.



Ainsi, chaque artiste trouva la manière d'intégrer le thème. Susie Comtois, avec un dessin audacieux et expressif, montrait une femme debout, le sexe couvert de dents de scie, les pieds coulés dans le béton, devant une larve (l'homme?) flottante. Avec une inscription: «Affamées pour quoi?»

Chantal Lagacé, après avoir coloré le bois et peint la vitre du hublot, faisait apparaître la pleine lune primordiale au cycle féminin.

Karen Pick, à partir d'une petite photo couleur représentant deux mains se touchant, adulte et enfant, exprimait les capacités procréatrices de vie et créatrices d'amour de la femme. On pouvait voir aussi une toute petite photo couleur encadrée à part, à côté de la grande statue de paille, montrant une femme enceinte debout au bout d'un corridor...

Line Blouin, à l'aide d'une photo noir et blanc, métamorphosait son visage enduit de noir entouré de glace blanche, donnant un aspect d'attente hivernale, tout désir gelé. Cette photo mise dans le seul hublot central creusé du lit-bateau devenait

analogiquement une «tête de lit», jouant le rôle de proue.

Claudie Gagnon, délaissant le hublot offert, fit une pièce à partir d'une ancienne étagère murale au bois écaillé. À l'intérieur, un cœur de bœuf pétrifié surplombait des lingeries fines de dentelles. Sur le dessus, des coupes de vin se superposaient pour y recevoir un couple d'heureux mariés provenant d'un gâteau de mariage. Naturellement, des fleurs fraîches accompagnaient cette œuvre de chair.

Toutes ces œuvres s'intégraient à celles que je réalisais pour *Femmes affamées*. J'en profitai aussi pour intervenir sur les murs en soulignant le bas de ceux-ci de vaguelettes bleues parcourant le tour de la pièce, faisant ainsi flotter le lit-bateau. D'autres œuvres furent montrées que je ne décrirai pas ici, car *Femmes affamées* alliaient toutes disciplines confondues: dessin, sculpture, installation, photo, texte, etc.

Comme l'océan qui remonte sans cesse les côtes des continents, il faut revendiquer le plein-champ de la création. Il faut déborder les plates-bandes de la patinoire visuelle; la partie se joue ailleurs. Avec la clé des champs en poche, on ne peut pas couler dans les sables mouvants du voyant-vu formaliste à la petite semaine de l'officiel et de l'admissible. On n'est pas des fonctionnaires que je sache! Pourquoi l'artiste a-t-il à se confronter à une forme d'art institutionnalisée et privilégiée dans les lieux d'exposition? Pourquoi l'artiste devrait-il avoir deux productions, l'une pour exposer, l'autre pour la création?

Il n'y a plus d'avant-garde, mais il y aura toujours une arrière-garde. Or, l'art est vivant et vivifiant! En attendant de se retourner dans sa tombe, il faudra souvent se retourner dans son lit comme des *Femmes affamées* saignant leurs menstrues...

# À propos des résidences

*par Carl Johnson*

De 1982 à 1987, au 549 Boul. Charest est, la résidence d'artiste: la pratique reposait principalement sur la notion d' *in situ* avec, en perspective, une succession ininterrompue d'interventions dans un même espace; en l'occurrence, une pièce identifiée à une chambre plus qu'à une salle.

En 1990-1991, au 185 Christophe-Colomb est, les trois résidences d'artistes s'inscrivent dans un espace neutre, sorte de grand cube blanc où la succession n'est plus un critère ni un mode de fonctionnement. Donc polyvalence de la salle, usages multiples. À la fin de chaque résidence, il faut remettre à neuf, gommer l'histoire, restaurer la neutralité.

Dans ce contexte, le terme appelle d'autres occupations. D'abord, celle qui persiste: la présence de l'artiste une dizaine de jours pour produire en salle. Les rapports qu'il établit avec le public demeurent imprécis: discussions, échanges..., à propos de l'oeuvre en cours de réalisation, de son achèvement éventuel. Les autres occupations s'affirmeront à partir de nouvelles contingences soutenues par les résidences.

Avec Philibert, il faut considérer la pratique de la résidence comme lieu d'essai. Travail en atelier/public. Droit à la reprise, à l'essai, à la réflexion et aux décisions relatives aux interventions jugées pertinentes ou à reconsidérer. Le visiteur pouvait y voir des éléments mis en place et retirés quelques jours plus tard. En ce sens, nous pouvions connaître plusieurs états de l'oeuvre sans s'appuyer sur la notion de progression mais plutôt sur celle de la différence.

Pour la *Centrale d'épuration des arts*, les artistes ont pris en charge les craintes exprimées par les membres à propos de l'aspect neutre et "immaculé" de la salle. Elles ont transgressé notre habitude de respect du mur blanc, l'ont transpercé, découpé et vendu en fragments. Questionnement critique sur les réserves entretenues par les membres et sur la double fonction de la salle. Rétablir l'architecture cachée, démontrer l'attitude d'oblitération de l'histoire, du détail et de l'anecdote.

Enfin Paul Walty est venu habiter la grande salle (des tortures) avec ses corps tracés à la ligne noire épaisse. Ses interventions, d'une durée d'environ quinze jours appellent au performatif: récurrence du geste, mesure de l'espace, présence du corps de l'artiste s'inscrivant dans ce processus.

Autour de la résidence, dont la définition ne me semble jamais arrêtée, surgit une suite de questions concernant justement sa fonction et ses particularités. Il me semble que ces trois résidences d'artistes participent à cette mouvance sémantique.



ÇA COMMENCE TOUJOURS  
COMME ÇA



JE DOIS DESSINER.



CRÉER!



J'PEUX PAS!



IL ME FAUT UN ARTISTE.

# TROIS PERSONNAGES EN QUÊTE D'ARTISTE

paul walty  
© 1991



M'EN FAUT  
UN!



JE PENSE  
DONC  
JE SUIS.



QUÉBEC,  
DERNIER  
ESPOIR.

CHAMBRE BLANCHE,  
CHAMBRE NOIRE,  
CHAMBRE À AIR...



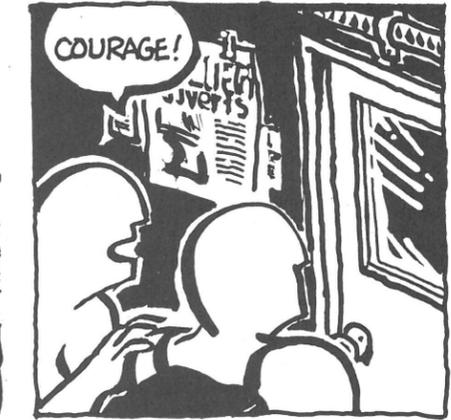
... AIR  
DU TEMPS,  
TEMPS  
D'EXPOSITION



JE T'ASSURE, IL  
A BESOIN  
DE NOUS.



C'EST LÀ  
QUE CA  
SE PASSE,  
JE LE  
SENS.



COURAGE!



BONJOUR?



OH

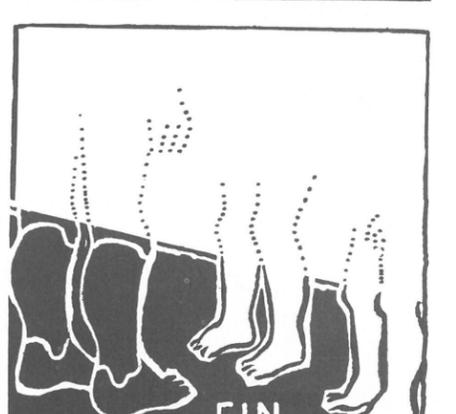
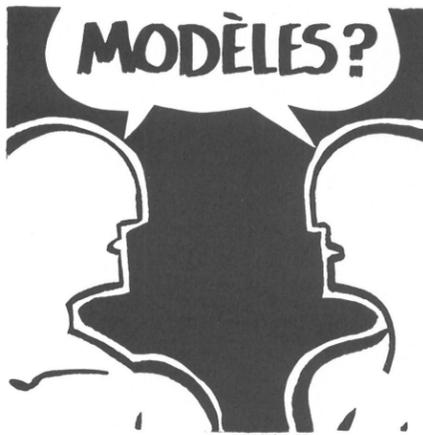


EST-CE QUE  
L'ARTISTE  
EST LÀ?



VOUS ÊTES  
LES  
MODELES.

AVEC L'AIDE D'INTER/ACCESS



# JOCELYN PHILIBERT RÉNOVATION

par Jocelyn Philibert

Du polythène et des lattes de bois usagées clouées sur les murs; sur ces murs, trois «ouvertures» (une porte et deux fenêtres) qui donnent sur le mur et sont fermées en partie par une pièce de polythène déchirée qui laisse voir le mur. Le polythène est translucide, presque transparent. Au plafond, une bâche – également faite de polythène – qui contient de l'eau. Elle est trouée, l'eau tombe goutte à goutte. Sur le plancher, un lac pour recueillir l'eau. Le lac est en polythène. Son lit est creusé dans un tas de journaux et de rebuts. La rénovation dont il est ici question semble ne pas avoir de commencement ni de fin. Quelque chose comme une rénovation perpétuelle, éternelle. Le polythène sur les murs est sale et déchiré comme s'il était posé là depuis longtemps... Il ne cache rien, ne protège rien, ni du dedans, ni du dehors; il n'évoque que lui-même (attente? absence?). D'habitude, sur un chantier, le désordre règne alors qu'ici, tout est ordonné, propre, dégagé. Rénovation permanente. Finir ou ne pas



finir? that is the question. Finir et recommencer. Finir... Ce travail traite de «répétitif», de «rassemblement», «d'accumulation»: l'eau qui dégoutte marque le temps comme un sablier.

Chaque goutte est semblable à celle qui précède et différente de celle qui suit. Les lattes, à la fois toutes semblables et toutes différentes, constituent une sorte de langage codé qui rappelle le morse. Les journaux froissés portent des manchettes à la fois toutes semblables et toutes différentes. Travail contre le désordre, pour instaurer un ordre nouveau. Un espace en rénovation si ordonné constitue un paradoxe. L'importance du lieu. Une surface blanche a été gardée «intacte» au bas des murs. Au plafond, quatre ampoules de 150 watts sans abat-jour accentuent la blancheur toute

apollonienne de la chambre blanche. Le plancher a été nettoyé et ciré. J'ai tenu à citer le lieu, à garder la «vérité» du lieu comme on dit la «vérité» du matériau (comme on dit la réalité tout court).



*Si un artiste choisit  
aujourd'hui de travailler dans  
une grange, dans un pressoir, il faut qu'il  
assume. Car en général, le lieu a aussi son  
mot à dire. On ne peut pas travailler l'art  
urbain dans un pressoir. Il faut savoir que le  
lieu a des incidences sur l'œuvre, ce qui ne  
veut pas dire que l'on fait en ville de l'art  
urbain. Il faut bien maîtriser ces choses-là,  
en être très conscient, être surtout  
très lucide.\**

NOTE:

\*Jean-Pierre Raynaud interviewé par Catherine Lawless dans *Artistes et ateliers*, éditeur Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990, p. 185.

Manon Guérin, Marie-France Lavoie: Centrale d'épuration des arts

## la lumière vient de l'extérieur

par Daniel Jean

On croit que les murs d'une galerie sont le support d'œuvres qui nous aident à mieux percevoir les multiples facettes de la réalité.

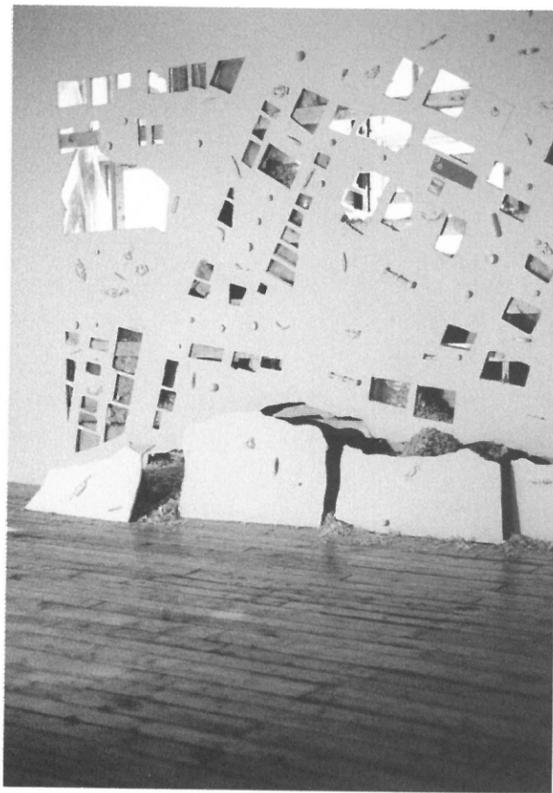
Dans leur *Centrale d'épuration des arts*, Manon Guérin et Marie-France Lavoie, de Chicoutimi, ont tenté de percer le mystère de l'art et de sa représentation en taillant à même les murs de la galerie. Premier constat: la lumière vient de l'extérieur. Les murs de la Chambre Blanche sont blancs: le plancher de bois a des reflets dorés. Voilà le premier matériau de l'œuvre. À Québec, la galerie est implantée dans un environnement populaire. Voici le contexte de la manœuvre.

Explorer le quartier, le transporter pour mieux l'exposer, troquer l'éclairage artificiel pour la lumière du jour, défaire le mur qui est sensé supporter l'œuvre, le découper, le vendre en morceaux comme on l'a fait pour le mur de Berlin, faire tomber les faux murs pour montrer la réalité, questionner l'art et sa permanence, créer de la beauté en épurant le contexte... ce sont là quelques-unes des lectures possibles de cette résidence.

Construction visuelle et réflexion actuelle, fond et forme reflètent la même recherche: à quel moment les images cessent-elles d'en être pour devenir objets de la conscience réelle? Comment les galeries, lieux artificiels, peuvent-elles encore concourir à une vision exacte de la vie ambiante? Leurs faux murs cachent-ils les ficelles d'un immense mensonge trop bien présenté pour être découvert?

Me voilà artiste, voici mon œuvre, prêtez-moi vos murs, nous ferons alliance! Prêtez-moi (louez-moi) votre espace sacré, protégé; je vous donnerai à voir ma lecture du monde que vous exposerez à heures fixes. Et puis s'il vous plaît, rejoignez les journalistes. Ma carrière sera plus forte, nos réputations augmentées et peut-être doublerons-nous

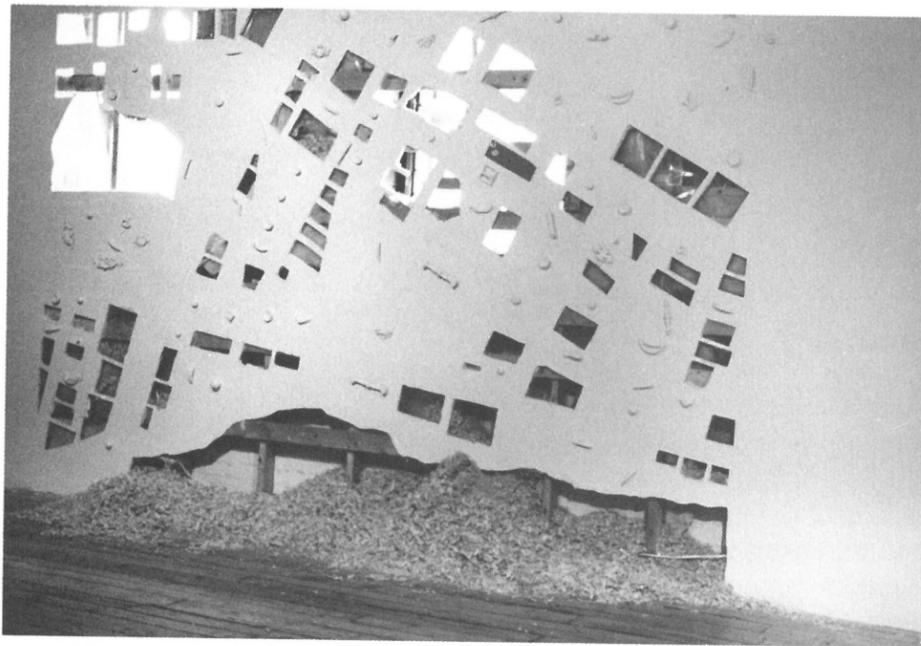
la fréquentation de votre salle?



Oh! je sais! il n'est pas bon de penser en termes de curriculum vitae. C'est le message qui compte, l'émotion indicible qui m'agite et m'anime. Et vos murs sont si blancs! Et nos intentions si grandes!

Y a-t-il vraiment quelque chose de pourri au royaume de l'art? Et si oui, les bienfaits d'une seule centrale d'épuration seront-ils suffisants? Dans ce contexte, l'intervention de Manon Guérin et Marie-France Lavoie était simple et entièrement conforme aux objectifs d'une biennale d'art actuel. Sur l'un des murs de la galerie, la reproduction d'une partie du quartier Saint-Roch où se trouve la Chambre Blanche. Aux dimensions exactes de chaque bloc de maisons, un morceau de mur a été découpé, identifié et évalué (à quelques sous le pouce carré, question de financer la reconstruction du mur, une exigence des responsables de la galerie). Chaque morceau a été doté d'une poignée puis replacé; le mur a été replâtré puis repeint.

Dès lors, le public était invité à s'appropriier une partie du territoire ainsi déterminé en tirant sur l'une des poignées. En acquittant le prix indiqué à l'endos, il devenait propriétaire d'une partie du mur de la galerie, et, symboliquement, se transformait à la fois en collectionneur et en promoteur immobilier. Alors, de découpes en achats, l'œuvre réelle se construisait, chaque trou révélant davantage la charpente du mur, libérant l'isolant (du bran de scie) et dégageant les fenêtres que les faux murs de la galerie avaient condamnées.



Manœuvrant ainsi, le public dégageait le sens même de l'œuvre, et celui de l'art, cette fenêtre sur le monde réel, celui de la rue, là où les gens restent trop souvent indifférents à ce qui se passe dans les galeries. Mais à qui la faute? Qui donc le premier a barricadé les fenêtres?



photo de François Bregeron

*par Valentin Torrens*

### Description de la performance

À l'entrée, un écran bouge avec la définition projetée du mot «obsession».

L'espace est vide. Seulement des pierres de fleuve dans un coin et à côté, une «mop» et un seau

Le performeur allume une allumette après chacune des actions suivantes: regarder, toucher, «odorner», goûter et écouter le sol.

De façon continue, une grande diapo des pierres du fleuve est projetée sur les murs du coin.

Le performeur situé sur les pierres réelles tente de maintenir l'équilibre; il choisit sous la lumière de la diapo une pierre blanche et une autre noire qui s'entrechoquent, deux fois, action qui est répétée avec deux pierres blanches et deux pierres noires, faisant le même bruit. Ensuite, avec une pierre à chaque main, il tente de les frapper contre les pierres projetées sur les murs.

Ensuite, il prend la «mop», l'introduit dans l'eau du seau. L'eau est absorbée. Une fois égouttée, il trace avec la «mop» un parcours en zigzag; le performeur se promène sur les «chemins d'eau» jusqu'à arriver au projecteur et atteint le projecteur sur le mur. Tout l'espace reste dans le noir.

Quelques secondes après, le performeur projette un flash sur le public en même temps qu'il fait un polaroid.

L'objectif et la structure de la performance présentée à la biennale de Québec est synthétisée par la définition que Matsuo Basho, créateur de Haïku, donnait de ce genre poétique au XVIIe siècle.

**«C'est simplement ce qui s'est passé dans ce lieu à ce moment.»**

Je pourrais dire que cette performance pourrait être amie de l'un de ces haïkus:

**«Un vieux bassin  
On plonge une grenouille:  
Bruit de l'eau.»**

Le caractère fugace, non répétable, irrattrappable de la vie, dit que nous devons capter l'éphémère dans le moment qui s'échappe et est en fuite. Pendant qu'il fuit, il n'y a le temps pour évoquer la mémoire, et même pas pour construire des idées. Le raisonnement ne sert à rien ici. On peut utiliser le langage, mais l'idéation perd son sens direct, manque la connection directe avec la vie, c'est un faible écho de quelque chose qui n'est pas encore ici.

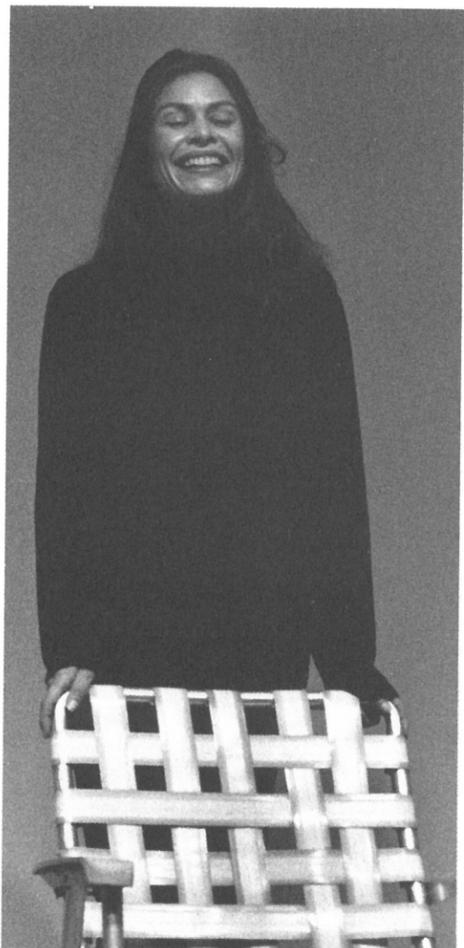
Ça s'est passé un jour que l'on appelait un 20 octobre, dans un lieu que l'on appelait **la chambre blanche** de Québec, par un individu que l'on appelait Valentin Torrens.

*NDLR. : L'anglais est la langue maternelle de Valentin Torrens. Nous avons préféré garder la formulation parfois équivoque du texte original afin d'en conserver la couleur.*

## DANIEL LÉVEILLÉ

par Robin Poitras

*Les Traces* 1, 2, 3, 4, 5, 6 seront présentées dans l'ordre chronologique de leur création. À partir d'une même source d'inspiration, Daniel Léveillé a conçu six solos différents tel un peintre crée différentes toiles à partir d'un même thème. Léveillé a travaillé avec ses interprètes à partir d'improvisations suggérées par des dessins qu'il avait lui-même exécutés. La gestuelle créée par ces improvisations fut ensuite structurée pour chaque solo.



L'artiste a voulu résoudre deux problématiques spécifiques: celle de la création de solos qui diffèrent de par la structure et l'intention chorégraphique du travail de groupe, et celle de la création d'images saturées. La problématique de la création solo est d'en arriver à une authenticité d'émotions qui requiert une très grande force de concentration et une capacité de vulnérabilité de la part de l'interprète. Léveillé a voulu qu'un échange inconscient soit maintenu entre l'interprète et le public. De là, il a saturé ses images par de constantes répétitions gestuelles qui ont pour but d'entraîner un changement de perception chez le public.

Daniel Léveillé a sciemment dépouillé les structures de ses solos pour ne présenter que l'essentiel; une philosophie qui se rapproche d'une certaine manière de la pensée orientale. *Les Traces* est aussi une dénonciation de l'énergie négative générée par une société qui nous agresse, les traces tangibles que laisse le vécu en chacun de nous. D'autre part, ce sont celles invisibles que l'interprète crée dans l'espace et dans l'esprit du spectateur. L'artiste a voulu aussi travailler avec des acteurs de même qu'avec des danseurs pour en arriver à une osmose entre deux techniques essentiellement différentes – étant donné que l'acteur n'approche pas l'interprétation et la création de la même façon que le danseur.

Denis Dallaire / Susie Comtois / Michel St-Onge (MANOEUVRE)

## CROISEMENT MÉDIATIQUE ou la synergie d'un triangle à la sept

par Michel St-Onge

-1-

### Données et commentaires sur le genre.

(3 personnes)<sup>1</sup>, (3 bannières)<sup>2</sup>, (3 villes)<sup>3</sup>, (3 jours extérieurs)<sup>4</sup>, (3 jours intérieurs)<sup>5</sup>, (3 façons)<sup>6</sup> et (3 inscriptions chacun, une sur chaque bannière)<sup>7</sup>.

*N.B. Il faut pouvoir lire 3 personnes à la un, 3 bannières à la deux, 3 villes à la trois..., pour ainsi aboutir au triangle à la sept.*

Du 30 octobre au 4 novembre 1990, Susie Comtois (Montréal), Denis Dallaire (Lévis) et moi, Michel St-Onge (Québec), avons déclenché une action au déploiement abstrait, car son ensemble relevait d'une autre échelle. Notre concept de base nous unissait dans le temps et le faire mais nous séparait dans la distance en nous situant tous à la fois sur une vaste étendue, par le biais d'un mécanisme circulatoire et d'un jeu désinformatif qui allaient nous mener au-delà de nos attentes.

-2-

### Déroulement et caractéristiques (description abrégée).

Au départ, nous avons une bannière pour y inscrire chacun dans notre ville la première partie de celle-ci. La seule règle: utiliser environ un tiers de la surface disponible afin d'assurer une visibilité aux deux autres interventions subséquentes.

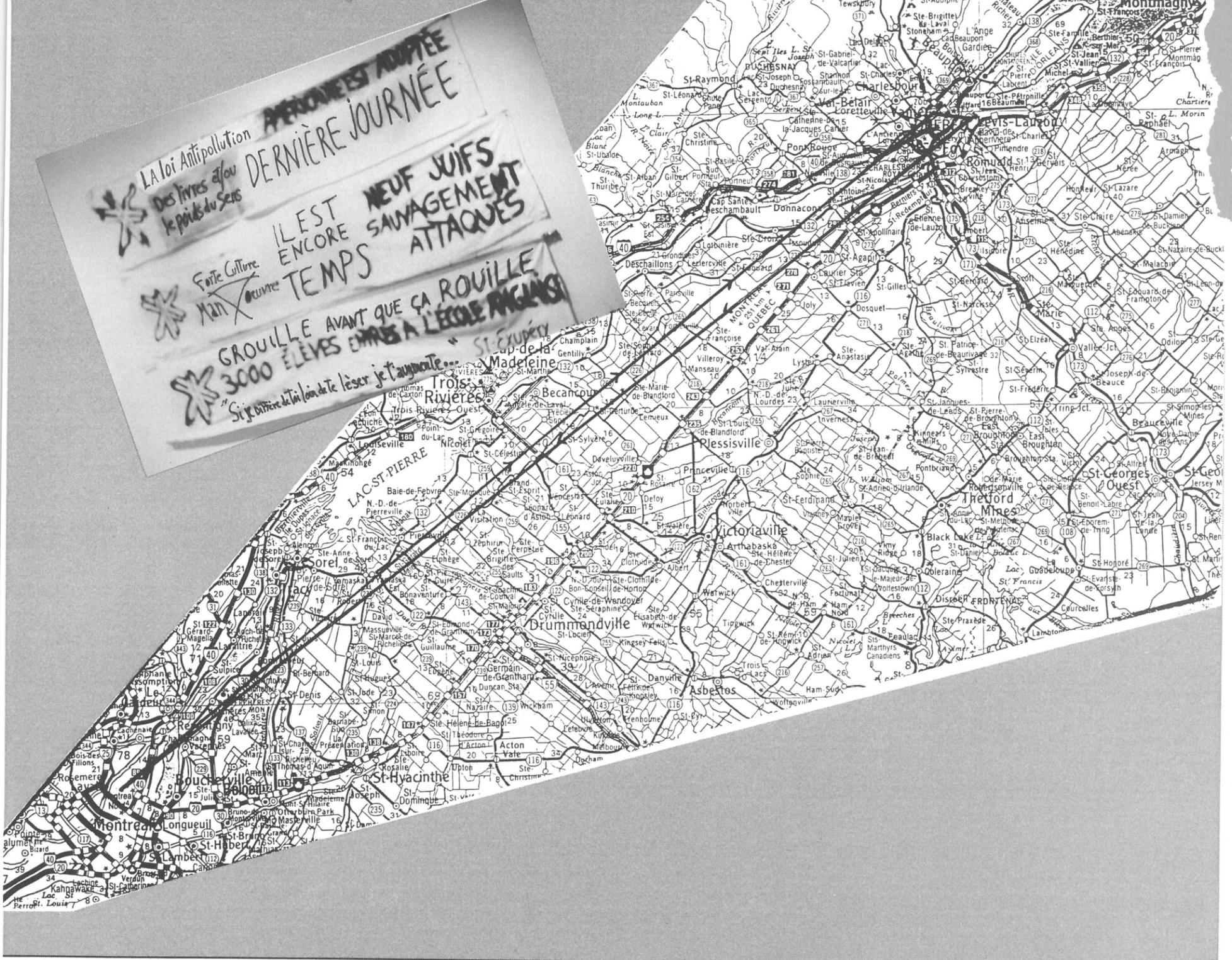
Donc au Jour 1 les trois bannières furent accrochées en lieux visibles choisis par les artistes soit au balcon de Susie, 2e étage, rue des Érables à Montréal, à la façade du 3e étage chez Denis sur la Côte du Passage à Lévis et à même ma propre sculpture au coin des rues Racine et Lavigreur dans le quartier Saint-Jean-Baptiste à Québec. Là commence le «fun» c'est-à-dire une combinaison de chaise musicale pour cadavre exquis car chaque bannière allait permuter entre les jours extérieurs 1, 2 et 3. Au matin du Jour 2, Susie recevait la bannière de Denis et moi, celle de Susie par poste prioritaire. La veille, Denis faisait le messenger en bicyclette et bateau entre Québec et Lévis. Voilà pour la chaise musicale. L'aspect cadavre exquis de la chose résidait dans le fait qu'on ne savait pas avant de recevoir



Michel St-Onge. Des Marches pas comme les autres. ---Escalier Lavigreur.--- Polaroid de Denis Dallaire.

la bannière ce qui allait y être inscrit et ce à quoi on devrait juxtaposer notre inscription du jour. On avait convenu au préalable d'une très grande liberté d'action face à un large éventail de possibles comme sources médiatiques à détourner. Au nombre des possibilités: titres de journaux, slogans publicitaires, écrits personnels, ligne ouverte à la radio, citation littéraire, etc. Dans l'attente de recevoir la bannière de l'autre ville, un certain «thrill» nous habitait car tout devait circuler rondement d'un centre urbain à l'autre, pour que la synergie existante entre nous trouve sa réalisation dans les faits concrets et exacts malgré le haut degré d'immatérialité de la manœuvre.

Au Jour 4, les 3 bannières et mon Chariot montage (pour «charrier» et monter) vinrent rejoindre l'ensemble des documents à la Chambre Blanche, témoignant des différentes réalités de cette action à la fois concertée et improvisée. Parmi les documents palpables: les polaroids des neuf moments distincts des accrochages, cartes géographiques, coupures de journaux, lettres explicatives, reçus postaux, etc. Les Jour 5 et Jour 6 complétèrent les 3 jours d'exposition intérieure de l'ensemble des éléments utilisés et laissés comme traces concrètes.



-3-

**Quelques faits entourant et débordant la chose.**

Un certain nombre d'anecdotes entourent le déroulement des jours extérieurs de l'acte, cela étant fonction même de la manœuvre que de dérouter et de ne révéler qu'une partie d'elle-même aux rencontres aléatoires qu'elle provoque, en essaimant ainsi en terrain impromptu.

Que dire de l'intrusion chez Susie de son propriétaire pour avoir accès à son balcon pour décrocher sa bannière, alors qu'elle était partie à la banque... Ou de la rencontre inusitée avec un personnage mystérieux qui nous a entretenu sur le tas pendant un bon 45 minutes James Partaiket moi, suite à l'accrochage dans le Totem. Le mec n'avait rien de banal et son virulent discours ciblait de toutes parts bien des «épinales du social capital». Son accoutrement des plus singuliers

accommodait parfaitement sa guitare qu'il portait au dos comme un gant. Après un certain temps, son identité m'intrigua mais il détourna sagement et évāsivement la question, une volonté d'anonymat émanait de son attitude, vu mon insistance curieuse. Finalement, il acquiesça succinctement que ses amis l'appelaient «The Wolf» et la conversation reprit de plus belle dans un débridement de l'imaginaire. Le lieu où les associations peuvent trouver leur logique que dans l'assouplissement des synapses, l'extension des neurones et l'ouverture de l'esprit.

Une impression partielle de doute au sujet de son identité m'était restée, suite à cet intense et étrange échange (post-proverbial). Près d'un an plus tard (comme quoi il y a aussi une suite dans les événements), j'ai trouvé la réponse à mon énigme par une photo publiée dans *A l'affiche*, le magazine de la vie culturelle à Québec, octobre 1991, p. 30.\*

\*NOTE:

\* Jean Leloup j'apprécie de t'avoir d'abord connu hors de ton cadre formel.

P.S. A propos du débridement de l'imaginaire, je me permets de rappeler que Einstein considérait que **«L'imaginaire vient avant la connaissance (...).»**

# FONCTION CRITIQUE

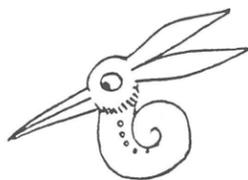
Événement-Discussion

compte-rendu de Hélène Trépanier

*L'homme a beau s'enorgueillir de son savoir et se croire aussi objectif que possible, en dernière analyse il ne livrera jamais autre chose que sa propre biographie.*  
(Nietzsche)

*La sincérité voulue mène à la réflexion, qui mène au doute, qui ne mène à rien.*  
(Valéry)

«À quoi bon la critique?»<sup>(1)</sup> écrivait Baudelaire en 1846. Le poète du *spleen*, mais aussi le critique d'art, avait encensé Delacroix, fait l'éloge du romantisme et engagé l'art dans la voie de la modernité. Cependant, le poète et critique avait saisi avec discernement l'équivoque de la critique: «À quoi bon? – Vaste et terrible point d'interrogation...» Or, à plus d'un siècle de distance, un petit groupe d'artistes, d'écrivains, de critiques, de philosophes, d'historiens d'art, tous encore angoissés par cette malheureuse interrogation, se sont réunis. Pendant trois jours d'atelier sur la *Fonction critique*, nous avons tenté de répondre à cette question: À quoi bon la critique? Toutefois, lorsque la critique se pose la question de sa raison d'être, de sa signification, lorsque la critique se critique elle-même, la parole de Baudelaire risque, peut-être, à force d'exhaustives mises en cause, de finalement se transformer en une exclamation: «À quoi bon la critique!» – une exclamation de fatigue, d'épuisement face au stérile retour sur soi.



D'emblée, le premier conférencier de la fin de semaine, Guy Durand, a réussi à réveiller les sentiments d'infériorité et de culpabilité latents chez tous les critiques participants. Selon Guy Durand, le discours sur l'art n'est que vanité et mensonge. «Rationalité objectivante» pour Durand, la critique d'art est tout sauf de l'art: elle est technocrate, journalistique, conservatrice, théorique et au service de l'idéologie, quelle qu'elle soit. Contrairement à l'art, la critique ne possède pas de langage propre, ni d'autonomie. Elle n'offre qu'un double inauthentique de l'œuvre. Guy Durand ne conçoit pas du tout le rapport dialectique du geste critique tel que l'explique Jean Starobinski. Pour ce dernier, le discours critique vise à conserver l'intégrité de l'œuvre: sa présence, sa différence, sa singularité et, au même moment, la critique constitue un discours autonome, docile à son objet, mais indépendant dans sa visée. D'une part, la critique conserve l'intégrité de l'objet par l'analyse qu'elle en donne, d'autre part, la critique produit du sens par les découvertes qu'elle fait dans l'œuvre. Étrangère à la paraphrase et à la superposition, la critique, selon Starobinski, crée un espace intermédiaire où l'œuvre d'art est métamorphosée, augmentée de tout l'apport du discours critique. Or, pour Durand, il s'agit d'abolir cette friction, ce frottement entre deux discours (ou langages): celui de l'œuvre et celui du critique, pour ainsi passer de la friction à la fiction: là où le langage critique sera totalement autonome. «Créer, s'exprimer, délirer», constitue la voie de

l'avenir pour la critique qui, du coup, n'en serait plus une.

À l'écoute de cet exposé – qui se voulait exemplaire d'un discours non conventionnel, artistique, créatif et éphémère – tous les participants furent saisis d'un sentiment d'infériorité: «je ne suis qu'un pauvre critique, incapable de créer», augmenté d'un terrible sentiment de culpabilité: «le discours critique ne m'appartient pas et ne m'appartiendra jamais, l'idéologie m'a aveuglé, j'ai trompé les œuvres et je me suis menti à moi-même». Ainsi, tentant de se définir, chacun des participants essaya de retrouver, au fond de ses souvenirs, un instant de sa vie où il aurait posé un geste créateur: en musique, peinture, sculpture, littérature. Mais, peu importe la distinction des genres; leur dissolution et, surtout, la précarité déterminent la valeur de l'art: Vive la manœuvre! disait Durand... Enfin, curieuse et significative constatation: au moment même où tous semblaient angoissés par leur statut de critique, qu'ils auraient bien voulu effacer et oublier, nous avons repéré, tout de suite, les participants-critiques d'art les plus rusés. Ceux-là ont su esquisser astucieusement l'interrogatoire de la présentation. La circonspection et le détachement révèlent peut-être les critiques qui, depuis longtemps déjà, ont fait leur deuil de ce genre d'attaque et qui, refusant de s'y mêler, demeurent, solides, dans l'entreprise qu'ils ont définie pour eux-mêmes.

Ainsi lancés, ces trois jours d'ateliers s'avèrent, il va sans dire, on ne peut plus ardu à résumer, expliquer et critiquer. En effet, quelqu'un a écrit – peut-être Valéry – «on doit toujours s'excuser de parler de peinture. Oui, l'excuse est de rigueur, et celui qui parle d'un livre qui parle de peinture a sans doute besoin d'une double excuse.»<sup>(2)</sup> Et, celui qui parle d'un discours sur le discours qui s'est porté sur la peinture a probablement besoin d'une triple excuse. La mienne sera d'avoir désiré écouter trois voix: celle du critique, celle de l'artiste, et celle de l'œuvre. Car, celui qui fait la critique de la critique de la critique semble déjà trop loin, perché, orgueilleux corbeau sur sa branche, observé au moment même de perdre son bout de fromage, à l'instant où il tombe et se casse le cou. Pourtant, il est tout près, l'œuvre l'appelle et il ne peut rester sourd à sa demande.

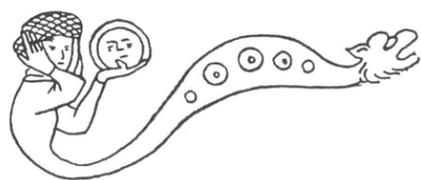
De même, ces trois jours d'ateliers malgré son méta-métalangage, sa mise en cause de la critique, n'a jamais perdu contact avec les œuvres. D'ailleurs, c'est grâce à leur rappel et à leur insistance, par le témoignage d'artistes et par les œuvres exposées à la Chambre Blanche: *Trio pour une chaise* (François Bourdeau, Constance Fortier, John Gouws), *Allée pour un jardin mirage* (Odette Théberge) – tout à côté d'où nous parlions – que le critique s'est senti à la fois heureux, justifié dans son entreprise, coupable, honteux de les avoir trahi et jaloux de leur calme indifférence.



En fait, les intervenant ont posé certaines questions-clefs, qui

ont hanté les trois jours de réflexion: quelle est la place de la critique, quelle est sa responsabilité, quelle doit être sa forme, doit-elle être objective ou subjective?... On voit tout de suite le caractère insoluble de ces questions. Pourtant, tous, nous nous sommes acharnés à trouver définitions, positions, caractérisations. La seule problématique qui obtint consensus immédiat fut celle concernant *l'impossibilité irrévocable de la totale liberté du critique*. C'est dire que le gouvernement, par ses subventions, le système universitaire, par ses approches exclusivement théoriques, les revues, par leur idéologie, le journaliste, par l'immédiateté et l'intérêt économique de ses propos, présentent au monde artistique des critiques vendues, des critiques qui n'ont rien à voir avec La critique. Toutefois, cela semble être l'inévitable destin de la critique. Car, le critique se trouve toujours déchiré entre la vie et la mort, entre le bénévolat pour la belle cause qu'est l'art et le laisser-aller vers une idéologie, entre l'argent (enfin, les critiques aussi «il faut qu'on vive!») et la vérité, entre l'intégrité et le mouvement de masse, entre la reconnaissance (par le cachet ou par le public) et la méconnaissance, entre l'objet et l'idée. Déjà, une conclusion saute aux yeux: un critique véritablement authentique ne peut être qu'un critique en mal d'âme. Par contre, malgré ce consensus immédiat et d'une évidence trop certaine, les âmes frustrées et enchaînées ont tenu à prolonger la dénonciation de l'injustice, et à l'étirer en toile de fond sur les trois jours d'ateliers.

Par ailleurs, ce qui attira l'attention de la plupart des intervenants, et du coup des participants, fut moins l'approche critique: immanente (phénoménologique, structuraliste, thématique) ou transcendante (universitaire, psychanalytique, marxiste) que l'ambiguïté même de la critique, cette ambivalence (la critique est-elle création ou dépendance, subjective ou objective?) qui allait nous mener droit à la conclusion de la fin de semaine avec Lorne Falk: le passage de la critique d'art à la fiction critique ou à la critique en tant que création en soi. En effet, pour la majorité des participants, les différentes approches critiques sont, à présent, intégrées, assimilées. Il s'agit d'utiliser ces méthodes en les «mixant», ou en les opposant, au profit de l'œuvre, de la connaissance de l'œuvre. Puisque, de toute évidence, il ne s'agit pas de nommer la Vérité de l'œuvre, mais sa validité, de chercher ses multiples sens, ses différentes avenues. Être juste avec l'œuvre semble consister à respecter l'œuvre, à consentir à ce que l'objet nous échappe. Pourtant, le critique propose un discours dans le but de convaincre. Car le lecteur d'une critique, selon Jean-Pierre Gilbert, que veut-il sinon être convaincu et sécurisé devant ce qu'il ne comprend pas? Paradoxalement, la plume rigoureuse et exigeante du critique donne naissance à l'objet (ou à la pensée) d'art (qui, plus tôt, lui échappait) car, cette œuvre d'art n'existe pas sans le regard qu'on pose dessus.



Sauf que, une fois la question de l'approche méthodologique réglée – un peu trop rapidement peut-être –, d'autres problèmes non moins complexes surgissent et préviennent ainsi le critique du danger de la bonne conscience. Effectivement, si la critique se pose sur l'objet ou la pensée d'art pour les faire exister, la critique existe-t-elle «en soi», consistera-t-elle toujours en un métalangage?<sup>(3)</sup> mais plus que cela, son langage sera-t-il objectif ou subjectif, se distanciera-t-il devant l'œuvre ou s'y accolera-t-il?, la responsabilité de la critique devant l'œuvre

permet-elle un libre mouvement créatif de sa part?<sup>(4)</sup>

C'est pourquoi, s'il est possible de conclure que le critique présentera toujours une objectivité (l'objet est là et il constitue le propos de ma critique), doublée d'une subjectivité (c'est *Je* qui parle avec mes émotions, ma passion, mes frustrations, ou mon appareil critique, mes arguments d'autorité que j'aurai choisis selon, probablement, mes émotions, ma passion...); la question de la subjectivité, du *Je* et la façon de se dire ne se résoud pas aussi aisément.



Pour Durand, il s'agit de se laisser aller à son délire, d'atteindre l'extrême de la rationalité, donc de l'objectivité, et de tomber dans la passion et la ferveur du moment, de l'instantanéité. Pour Gervais, toucher la profondeur de l'objectivité c'est saisir la plus intime subjectivité, ainsi Barthes peut être à la fois, et au même moment, un écrivain et un théoricien, un écrivain et un écrivain. Selon Wood, une question doit être posée: «Qu'est-ce que cela pourrait vouloir dire?» à *moi* dans le monde, dans la vie concrète, avec l'espoir devant le tragique de la guerre du Golfe, car l'espoir constitue la condition essentielle à la création. Jean-Pierre Gilbert, mi-sérieux, mi-ironique, nous raconte sa malheureuse aventure avec ETC. et en conclut que l'économie ne contrôle pas tout, mais qu'elle règle les limites, d'où l'importance de faire sa place en tant que critique, d'imposer son *Je* tout en conservant un lien étroit avec l'artiste. Pour sa part, Marie Fraser ouvre une porte à la diversité des intentions, des *je* du critique, à la nécessité de l'hybridation des démarches, et à la remise en cause constante des discours pour capter le multidimensionnel des œuvres. Enfin, Lorne Falk nous expose les virtualités d'expressions que possède *la fiction comme critique*. Qui plus est, il montre l'inévitable *Je* (avec «mon désir intime» pour reprendre les mots de l'auteur) comme point de départ et d'arrivée dans ce voyage à travers l'œuvre. De la même façon, Lisanne Nadeau propose le poétique en tant que lieu désirable où, enfin, encore plus que dans la fiction, le *Je* est mis à nu, sincère, trouble et authentique.

Comme si Lorne Falk nous avait convaincu de la raison d'être et de la nécessité d'un glissement de la critique à la fiction (ou au poétique), les participants s'interrogent et les cartes se brouillent. Plusieurs se rallient pour: la subjectivité, le vécu, l'authentique, le poétique, la fiction = la création contre l'objectivité, la distanciation, l'inauthentique, la théorisation = la critique. Et nous glissons, glissons...

Pourtant, une voix se lève, celle de Carl Johnson, et demande fatalement: mais «la fiction n'est-elle pas une critique?» Alors, tous sont bouleversés, nous qui croyions être arrivés à un jugement final: le passage inévitable du *il* neutre et objectif, au *Je* risqué et vulnérable, à travers la fiction ou le poétique, entreprise personnelle et créatrice entre moi et l'œuvre, nous voilà replongés dans l'ambiguïté de l'objectif/subjectif, de la critique et de la création! En effet, que choisir, que dire?: soit, *je* suis seulement un critique et je me cache derrière mon homme de garde (mon idéologie ou mes arguments d'autorité) ou soit, *je* suis seulement un artiste et je me camoufle derrière mon œuvre critique ou artistique, mon *moi* inventé?

C'est alors que Marie Fraser surgit, tente de rattraper la rondelle, mais comptera-t-elle le but? en proposant: «la théorie

n'est-elle pas fiction?» Et nous voilà sauvés, comme tirés d'un mauvais rêve, l'irrévocabilité des choses n'a pas de prise ici, c'est à chacun son *Je* et à chacun son *il*, à chacun son masque et son risque. Car, en réalité, la critique objective ne se distingue peut-être pas tant de la critique subjective. Le *Je* ou le *il*, lorsqu'écrits sur le papier, me sont aussi étrangers que l'encre sur la feuille blanche peut l'être de mon *moi*. («Écrire avec son sang» ne s'applique pas ici). Ce sont des signes sur la feuille et l'arbitraire qu'ils abritent offre à la critique de riches promesses.

Dans cette perspective, le subjectif et l'objectif possèdent les mêmes virtualités créatrices, de plus, ils comportent la même inauthenticité fondamentale due à l'écrit et, finalement, la même dépendance inéluctable. La critique, malgré son aspiration à une création en soi, demeurera toujours plus dépendante de l'œuvre que l'œuvre l'est de la critique. Car si l'œuvre a besoin de la critique pour exister c'est bien la critique qui le dit. D'où, chez le critique, l'inévitable sentiment d'infériorité et de culpabilité, de là aussi, l'impossibilité d'une totale liberté critique. Fatalement, je retourne à mes prémices. Comme prévu, le retour sur soi ne mène jamais très loin...



Avant de tenter une conclusion, soulignons ici que ce compte rendu ne se voulait pas, vous l'aurez constaté, à l'image d'un idéal de critique que nous aurions défini lors de cette féconde fin de semaine, passée à réfléchir sur la fonction critique. Si nous n'avons rien réglé, ni rien défini, paradoxalement nous avons prouvé que le germe de la critique se trouve dans la contradiction qui la fait naître, que sa richesse est dans son ambiguïté, que sa raison d'être se situe dans son énigmatique définition, que sa survie demeure dans son paradoxe et son dépassement, peut-être plus que dans l'œuvre qui en constitue le pilier. Car l'origine est ce qui disparaît sous ce qu'elle engendre, cette source introuvable alimentant toutes les rivières.

Après cette rencontre, deux choix se présentent: soit par lucidité, lâcheté ou sentiment d'impuissance, abandonner tout geste critique et s'engager dans n'importe quelle autre activité: le sport, le jardinage, la physique, la psychologie (et c'est ce que je ferai lorsque cet article sera terminé mais se finira-t-il, emporté par la

plume comme par le vent), ou alors persévérer, continuer le long chemin encombré d'obstacles, construire de nouveaux espaces en faisant tomber les frontières des formes et des contenus acquis...



Ce serait trop simple de conclure ainsi une fin de semaine si riche en idées et en réflexions. Toutefois, le plus souvent, l'ironie est le meilleur baume au mal de l'âme et la meilleure leçon d'humilité devant (je voulais dire l'œuvre d'art mais je dirai) la démarche critique que l'on poursuit. En cela, Baudelaire, perspicace et rêveur, avait saisi à la fois toute l'importance de son œuvre (créatrice et critique) et son irrémédiable futilité.<sup>(5)</sup>

#### A mes critiques

Mais pour tes propres passions  
Et pour ta propre vie, hélas,  
Où se trouvent pourtant les juges,  
Les implacables yeux de glace

Alors tu crois bien que sur toi  
Le ciel est en train de tomber.  
Où trouveras-tu les paroles  
Qui expriment la vérité?

Ô critiques dont les fleurs vaines  
Jamais de fruits ne porteront –  
C'est facile à faire des vers  
Quand on n'a rien à dire au fond.

Mihai Eminescu 1883



#### NOTE:

(1) Baudelaire. «À quoi bon la critique? in Salon de 1846. Œuvres complètes, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 640.

(2) Maurice Blanchot. *L'amitié*, Gallimard (NRF), 1971, p. 22.

(3) *L'œuvre d'art plastique peut être considérée comme le texte littéraire, qu'il soit roman, poème, ou théâtre. Elle est alors un langage sur le monde (pour ou contre ou en retrait, mais toujours en rapport avec lui). C'est-à-dire, un objet dans le monde mais qui n'est pas venu avec lui donc, comme dirait Valéry, un arbitraire rendu nécessaire. Ainsi, le discours critique qui se pose sur l'œuvre d'art est un langage qui porte, non pas sur le monde, mais sur un langage sur le monde: donc un métalangage.*

(4) *Le côté créatif de la critique semble associé à son aspect subjectif, comme si l'objectivité ne pouvait être créatrice. Nous revenons à la bataille des romantiques et des réalistes. Flaubert aurait peut-être quelque chose à nous dire la-dessus. De plus, selon l'opinion de plusieurs, s'il était possible de fonder une critique subjective, celle-ci deviendrait création et, du coup, langage en soi, création autonome et se suffisant à elle-même. Contradiction en soi, il faut le dire.*

(5) Pardonnez, l'argument d'autorité qu'est Baudelaire.

# FLORENT COUSINEAU OPÉRATION LIAISON

par Guy Durand

EN ENTREVUE, ALAIN-MARTIN RICHARD EXPLIQUE:

## Performances

«La performance devient de plus en plus un événement de salle, donc de l'ordre du spectaculaire ou de la présentation frontale de l'action des artistes.»

La performance étant de plus en plus encodée, en ce sens que les outils, les approches ou les matériaux de la performance sont relativement connus, redondants depuis une dizaine d'années, que ce soit ici, en Europe ou ailleurs.

Dans la performance, c'est l'aspect frontal, un aspect qui est plus théâtral, plus organisé, plus codifié, par rapport à la scène versus un public, versus l'auditoire, c'est-à-dire que dans la performance, tu as un public qui se rend dans les lieux où la performance se déroule, que ce soit dans un musée, que ce soit dans un cinéma loué ou ailleurs, mais c'est un lieu reconnu. Il y a donc tout le schéma artistique qui se retrouve finalement présent dans la performance.

## Manceuvres

De déborder sur d'autres choses, concept de manœuvre...  
une espèce d'ouverture sur la ville, une pratique différente.

Une pratique moins systématique.

Une intervention de type interactif beaucoup plus forte n'est pas présentée comme un geste d'art.

Arrive à l'improviste, ce sont des impromptus sociaux qui peuvent se produire n'importe où.

Une incidence politique et sociale beaucoup plus forte que dans la performance.

Comment réagiront les concepteurs de la manœuvre, Richard Martel, Pierre Monat et Alain-Martin Richard? Il semble que l'art ainsi manœuvrable se retourne contre son centre. Alors que les artistes d'Inter ont davantage performé—en effet, Le Lieu invitait le groupe Insertion à s'installer et manœuvrer dans ses locaux—lors des soirées de performances. Voilà une manœuvre qui les entoure. Que faire?

Mais Le Lieu se trouve sur la rue Dupont. Chômeurs, assistés sociaux, désinstitutionnalisés, ouvriers, prostituées et drogués y côtoient les artistes ces autres déviants. La réponse viendra de l'extérieur et non du dedans. Avec la froidure qui s'installe, quelle aubaine ce bois pour se chauffer!

Art en contexte réel? Pariez que les «2 X 4 X 8» trouveront preneur autrement que de la part d'un «collectionneur»...

## Cortège 4:

Le plus long ruban de «manœuvriers» à la planche, les plus nombreux aussi, rejoignent au Vieux Port Vu, un peu le centre administratif (*Mirabile Visu*) de la Biennale. **Matériaux-Manœuvres** ne fait plus que parcourir la distance qui unit les centres d'artistes subventionnés entre eux et mettre en évidence les distances qui séparent leur conception de l'art et le contexte où ils le créent, mais s'immisce carrément à l'intérieur du centre d'artistes Vu.

Sacrilège? Voilà que l'on empile les «2 X 4 X 8» dans l'exposition de Mark Lewis, le photographe-manœuvre invité par Vu. Irrespect, transformation des règles du jeu. L'œuvre même et son étalement de mise en valeur sont questionnés.

Bien des gens ont cru voir les cortèges **Matériaux-Manœuvres**. Plusieurs se sont rendus au bar Le Tango pour mieux comprendre ce branle-bas de plus de trois cent personnes sans compter les passants et résidents. Mais **Matériaux-Manœuvres**, c'est d'abord et surtout la rumeur, fabriquée massématiquement, en direct sur les ondes de la radio communautaire de Québec, CKRL-FM.

En effet, l'émission culturelle de Sylvie Royer est complètement chambardée ce soir-là. Des critiques sont sur place. L'initiateur de la manœuvre se joint en vitesse à la table ronde improvisée. Et voilà que Florent Cousineau, Daniel Béland, Guy Durand et Sylvie Royer réagissent aux appels qui fusent de tous les endroits où l'action se passe.

Imaginaire, subversive, solidaire, la manœuvre est en trajet.

«La manœuvre **présume** un terrain d'action. La manœuvre **présume** que sur le terrain d'action, il y a des **foules** ou des individus qui, majoritairement, **ne sont pas venus voir ou participer à une manœuvre...** La manœuvre peut se faire **sans la présence** de son organisateur. Sa durée n'est déterminée que par son intention. La manœuvre peut se faire dans le bruit, dans les médias. La manœuvre **n'a pas de matériau particulier**. À la limite, elle **n'a pas de matériau du tout.**»<sup>(1)</sup>

Avril 1991

(1) Alain-Martin Richard, dans Inter no 47.

## MATÉRIAUX/MANŒUVRES

### «La distance qui nous sépare, l'espace qui nous unit»

La biennale de Québec a connu une première turbulence. Tous les centres d'artistes participants, **la Chambre Blanche, l'Œil de Poisson, Obscure, Le Lieu et Vu** furent pris d'assaut par des gens et des «2 X 4 X 8» de bois. En un parcours qui a pris naissance à **la Chambre Blanche** pour se déployer ensuite aux autres.

Les matériaux, ce sont d'abord ces madriers dont le nombre qui déferle dans les rues équivaut à la distance réelle entre les centres d'artistes de la ville. Les manœuvres, ce sont tous ces gens du cortège, pas nécessairement des membres de la communauté artistique, souvent des résidents des paroisses Saint-Malo, Saint-Roch.

Mais il y a plus. Loin de n'être qu'une «mesure conceptuelle» et «populaire» du réseau, ces matériaux-manœuvres créent des incidents de «diplomatie» sociale et artistique:

«Le tohu-bohu de départ à **la Chambre Blanche**, dû à la livraison par camion des «2 X 4 X 8», la formation—en apparence informelle mais en fait organisée—des groupes selon la distance entre **la Chambre Blanche** et les autres centres, frôle l'accident.»

### Cortège 1:

Les «manœuvriers» rendus à **l'Œil de Poisson** bloquent l'entrée et occupent l'escalier qui monte au deuxième, exigeant de rencontrer le responsable. Le pharmacien au premier panique. Son commerce privé est soudainement obstrué par cette petite foule «armée» de bâtons. Art et argent? Cohabitation houleuse: centre d'artistes subventionné par l'État à des fins d'imaginaire versus pharmacie-commerce de vente relié au réseau de la santé? Étrange...

### Cortège 2:

Confusion dans la côte d'Abraham entre les madriers, les ouvriers de la ville qui font la réfection du mur et ces «manœuvriers» de l'art se rendant chez **Obscure**.

À qui appartiennent les bouts de bois? Quel rapport—s'il y a—entre travail et œuvre? Où sont les dirigeants d'**Obscure**, à cheval entre la haute et la basse ville? Basculeront-ils?

### Cortège 3:

Stupéfaction dans le mail et murailles au **Lieu!** Alors que voilà quelques jours à peine, les gardiens de l'ordre éconduisaient la **manœuvre-parcours** d'Alastair, maintenant ces mêmes agents de l'ordre escortent la faction de gens équipés de «2 X 4 X 8» déambulant jusqu'au **Lieu**.

Autant **la Chambre Blanche** semble avoir été le point de départ de cet étonnant **Matériaux-manœuvres**, autant **Le Lieu** est le point de départ du concept **Manœuvre**. Les autres centres d'artistes ont ensuite accepté **De la performance à la manœuvre** comme thème de la Biennale.

Ici les participants ferment pratiquement **Le Lieu** en barricadant avec les madriers toutes les issues, portes et fenêtres du local. Une véritable palissade qui rappelle l'Habitation de Champlain. Mais nous sommes bien dans l'actuel, «en actes». Deux ordres de question se posent:

soirée de poésie

## **POSTURE D'ÉVEIL**

par Sylvie Royer

J'étais là pour la poésie comme Alice machin attendant la pluie. Huit heures du soir, une salle en rangée, lumière crue. J'étais vaguement grise attendant que cette attente n'engendre pas, ô la méchante hypothèse, une de ces ennuyantes soirées de «pôésie».

**Question:** Qu'est-ce que la poésie? Si elle s'amenait avec des «Doc Marten» au lieu de ses jolis petits souliers vernis, lui suffirait-elle d'être lyrique, de s'envoyer en l'air avec le premier mot venu, lui suffirait-elle de malaxer hardiment le luxueux mais hermétique, intense et laborieux mot-if?

**(11 mars 1991): La Chambre Blanche: Renaud Longchamps. Julie Stanton. Michèle Leclerc. Patrice Desbiens. Mais encore, Pierre Ménard et cie, sa musique. Et une trentaine d'amateurs.**

Il est, je crois, à peu près totalement hasardeux de parler de poésie comme de tout ce qui est de valeur intrinsèque. C'est difficile mais comprenons relatif dans la mesure où il n'y a justement pas de mesure. Pour ma part, jugez vous-même: je n'ai pas lu Dylan Thomas, ni Sylvia Piath, ni Bernard Gilbert. Et si fraye avec les transcendantalistes ma dette va plutôt vers l'Île Blanche et ses hérauts. Bref, rien de particulier dans mes ancêtres et pourtant je serais triste si on ne m'avait demandé aussi débonnairement, je dis bien, d'exprimer mes sentiments quoiqu'ils soient et sur quelque sujet que ce soit! Vous pesez la chose? C'est donc en toute inconsistance de cause que j'ai choisi d'écrire sur cette soirée de poésie. Merci Jérôme!

Je parlerai donc du poète lisant sa poésie. Je parlerai d'une atmosphère et d'un coup de cœur précisément avec l'innocence et la méchanceté des opinions faciles qui n'engagent qu'elles-mêmes. Ainsi s'expriment les enfants. La barre est haute.

### **Itinéraire pour un coup de bâton**

#### **(première Station)**

Je connais et j'aime le phrasé de **Julie Stanton**. Son aisance du souffle, cette naïve obsession d'un archipel du désir et encore, dans cette écriture bombée, ces lourdes mamelles qui narguent sous le corsage le plus souvent derrière le bistre d'un collier d'ambre... Oui, je connaissais déjà les odeurs et les couleurs que cette poésie exhale, à la fois perlées, musquées, ivoirines. Mais ce soir-là, il fallait connaître la géographie de ces habituelles tentations pour imaginer une autre façon de s'illusionner. Il fallait tendre un ciel de lit au-dessus de sa tête et s'isoler dans la correction.

**«dans le lit des fêtes très chaudes  
cet homme aimé  
des faisceaux de nuit sur le front dort  
tout le blond de la chair qui luit et étonne  
son respir à la surface  
mouille tantôt ses multiples mémoires tantôt...**

Je le dis, cette voix me drape d'éternité, ce délire farouche, têtu et provocant me parvient exactement à l'oreille. Pourtant j'aurais souhaité exalter cette ferveur; l'haleine d'un tuba ou l'âpre déchirement d'un archet de contrebasse aurait fait l'affaire. Mais en lieu et place, j'ai trouvé la stridence «caillouteuse» d'un bourdon en vol de complaisance; la trompette, bien sûr! Oh, la faute n'en était pas à l'instrument que j'apprécie tout autant qu'une sœur contrebasse, mais au jugement du trompettiste qui s'obligeait à travailler les silences qui le travaillaient lui-même. Je suppose qu'il s'y sentait obligé compte tenu qu'il était là.

Soit, c'est parce que j'aime la poésie de Julie Stanton que j'attendais le miracle. Oh, il n'y a pas de petit miracle. Il aurait cependant fallu le concours de quelques artifices: un espace désordonné, une lumière désordonnée et la conditionnelle humeur qui vient plus tard dans la soirée.

#### **(deuxième Station)**

Je ne connaissais pas la poésie de **Renaud Longchamps**. Je resterai sans la connaître. C'est ça, je veux dire sans la connaître.

Dois-je le rappeler: à une soirée de poésie, on est simplement là, captif et disponible à une parcelle d'univers qui nous est offerte généreusement *in situ*. Malheureusement, je n'ai rien perçu à ce moment-là des galaxies de Renaud Longchamps; de cette voix je n'ai rien senti.

**«J'ai un arbre incomplet  
depuis le premier singe  
et puis après?»**

Plus tard, j'ai imaginé un lecteur lire d'aplomb (excusez-la) cette poésie précise et adroite. J'ai imaginé les cadences dures, les martèlements de la grogne et de la rage, l'intelligence dans un blanc du texte.

Enfin, je n'ai rien imaginé du tout puisque tout y était gravé, seulement il manquait la trace! À l'heure qu'il est, je conçois encore une petite rancœur envers ce poète lisant mal sa poésie.

**(troisième Station)**

Surprenante. J'y reviendrai.

**(quatrième Station)**

J'ai dis au début que je me permettrais l'innocence d'une petite roche. J'en ai la tentation et les doigts qui brûlent. Et pourtant, comme il est difficile de rider la surface unie d'un cours d'eau tranquille.

1.

**Ptérodactyles dans le  
cœur  
Le venin des noms et des  
places.**

**Le cri des sirènes qui  
fouette le silence  
comme un corps.**

**Traqué comme une bête.  
Il a l'esprit vif  
comme un abattoir.**

Je dirai, me permettrai de dire que la poésie de Patrice Desbiens me semble aussi intéressante qu'un télégramme de ma petite sœur écrit à Big Sur et bonbonne au fluo. Je vois ses bonnes intentions mais si elle persiste, j'ai peur de perdre le sens familial!

**(ma plus belle Station)**

**Un coup sur la tête; l'illumination.**

**Michèle Leclerc.** Voilà toute ma soirée de poésie. J'annonce la couleur et c'est énorme mais proportionnel au plaisir qu'elle m'a donné. C'est à ce moment-là que la poésie, la musique et le public ont fait des petits.

Lorsque Michèle Leclerc a dit «... **les chips barbecue réchauffaient mes mains**» avec la voix atonale d'une boîte de sardines, il s'est passé des merveilles. Notez, je dis une boîte de sardines mais c'est sans importance aucune puisqu'en correspondance je ne trouverai rien d'aussi indéfinissable que l'effet poétique de Leclerc. Je le dis sans rire, c'était parfait!

**«Je suis née près d'une biscuiterie  
pour dix cents on avait un sac chaud  
de r'tailles de gâteaux,  
la paye d'un enfant de chœur.  
J'entend encore claquer  
la porte du moustiquaire des vacances d'été.  
L'espace avait l'air tellement vaste  
on entendait pousser les ombres.»**

Oui, il s'est véritablement passé quelque chose; ce n'était plus une soirée de «pôwésie»... c'était la vie même, au-delà de l'anecdote, de la culture et de l'expérience personnelle. Et pour pas mal de dix cents j'aurais mangé toutes les r'tailles que la poète aurait voulu me lancer. Ici, les blues et les han han de la trompette de Ménard étaient parfaits; justes et fraternels.

Si je me rappelle bien, Leclerc n'avait pas de caps d'acier ni d'excentriques petits souliers vernis pour poser son œuvre. Je crois qu'elle n'avait qu'elle-même. On ne m'en voudra pas ici de flanquer une baffe au petit mot et de dire qu'à ce moment la poète fut remarquable! Et cela je l'ai aussi parfaitement senti qu'un bienveillant coup de bâton suscite la connaissance dans la tête de l'apprenti moinillon. **Encore des chandelles s.v.p.!**

# À CIEL OUVERT

par Jacques Desruisseaux

Travailler dans la nature comporte sans doute plusieurs significations. Pour les artistes, c'est une occasion d'être confrontés à de nombreuses possibilités de création, dans l'espoir de développer et d'accomplir un lien de complicité avec un environnement donné. Au mois de juin 1991, dix artistes se réunissent pour réaliser un projet dans les boisés du domaine de Maizerets, terre qui jouit aujourd'hui d'une situation historiquement riche et d'un point de vue géographique privilégié. À travers les œuvres de cinq artistes, j'aimerais exprimer ma vision de cet événement qui fut un contexte de créativité durant douze jours. Le domaine, maintenant rendu accessible pour fin d'activités de plein air, comporte un marais et une partie boisée. L'apparition du marais fut provoquée par la construction de l'autoroute Dufferin-Montmorency au début des années 70. Jusqu'à cette période, les terres de Maizerets étaient drainées au rythme des marées. Nous assistons maintenant à la mise en place d'un micro-système fort varié, en équilibre avec le milieu et continuellement nourri par le fleuve grâce à des courants souterrains. Le boisé, en bordure des anciennes battures fluviales, est caractérisé à première vue par son état sauvage. Le grand nombre de peupliers âgés qui l'habitent, la végétation qui pousse librement et la richesse de sa faune lui donnent l'aspect d'une réserve naturelle ou d'un sanctuaire. D'un autre côté, le sol de ce terrain protégé révèle une grande quantité

de pièces de métal rouillé, de pneus, de morceaux de béton et de débris de toutes sortes à demi-enfouis. Il y a là de quoi échantillonner un véritable site d'enfouissement. C'est donc

dans ce boisé, le long des sentiers pédestres, que les artistes décidèrent d'intervenir et de ponctuer le parcours par des œuvres dans l'optique que celles-ci resteraient en place toute la saison estivale. Le point de départ c'est le potentiel du boisé. Il devient alors soit un milieu d'où sont issues les idées, soit un réservoir des ressources à la base des interventions car les artistes y ont prélevé les éléments ayant servi à produire des œuvres.

C'est dans un esprit d'aventures et d'expériences nouvelles que nous nous lançons, pelle à la main, à la découverte des possibilités qui sont offertes. Ici l'espace n'est pas aménagé, ni conçu pour devenir un éventuel jardin de sculptures. Selon le site choisi, il m'apparaît que la nature joue un rôle spécifique car les artistes travaillent à poser un geste envers elle et questionnent une situation de création et d'échange avec le milieu. Cette notion d'échange retient l'attention de plusieurs artistes dont Denis Dallaire qui, saisissant la nature de ce micro-milieu, intervient dans un îlot de feuillus au centre de la clairière. Il y aménage un petit lac d'où émerge une maisonnette débordante de grosses pierres. Il crée à son tour un micro-système autonome, nourri par son entourage.

La richesse et la variété du milieu témoignent d'une fragilité, comme on peut le voir dans l'œuvre de Mary-Ellen Tremblay intitulée «Feuillaison.» Formée d'une succession d'ellipses en

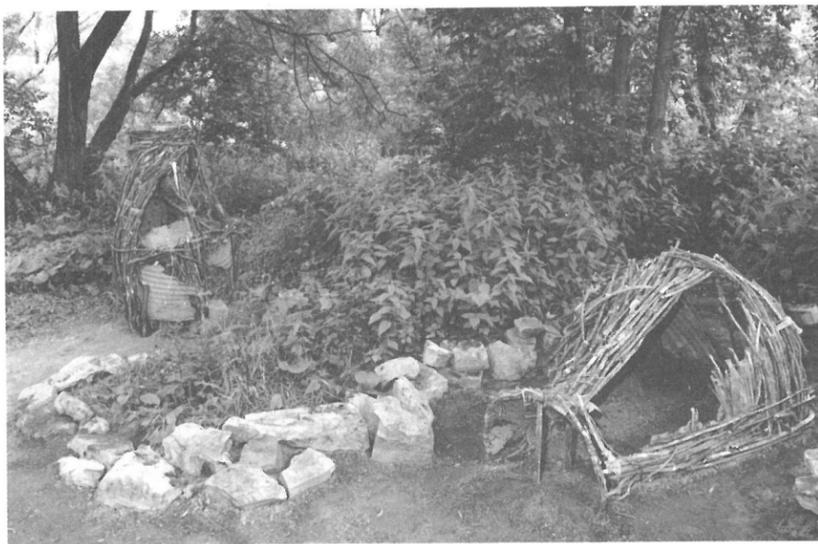
bois coloré suspendues à une branche, l'œuvre évoque la



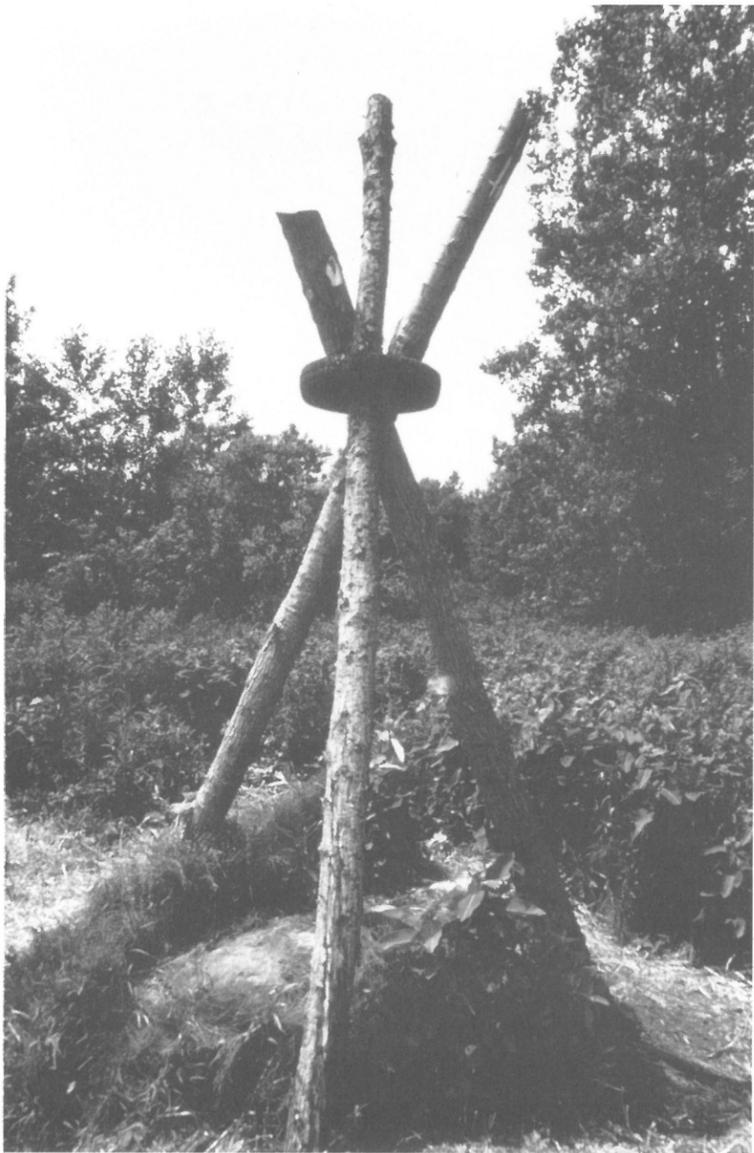
Jocelyne Duchesne. *Jardin Perdu.*



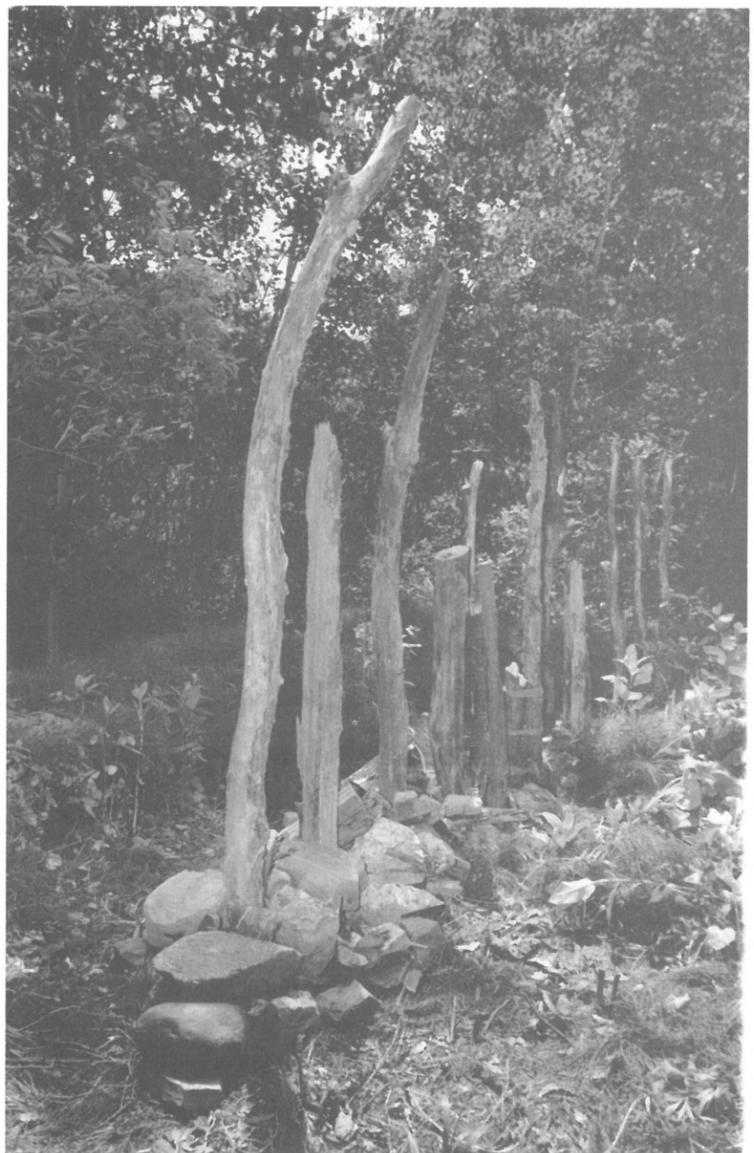
Pierre Hamelin. *Grand Nid.*



Céline Laflamme. *Mémoire de nature.*



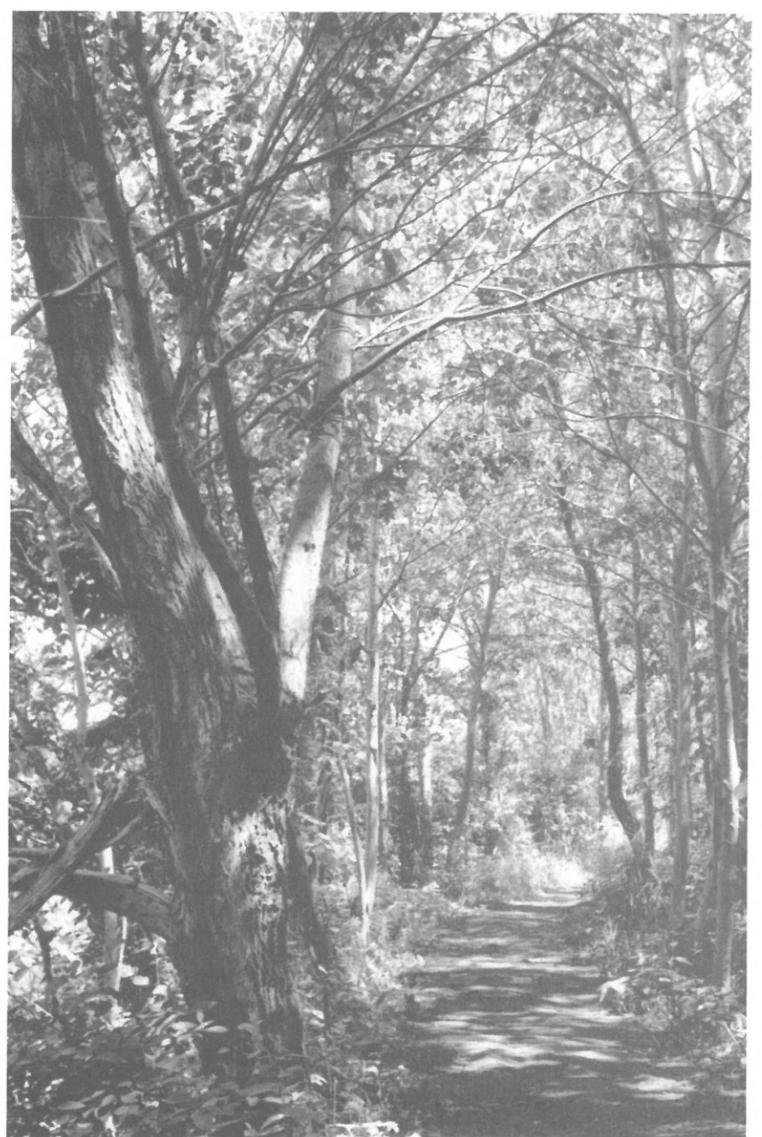
Michel St-Onge. *Obélisque bi-cause.*



Jacques Desruisseaux. *Charpente.*



Mary-Elle Tremblay. *Fellaison.*



Jocelyn Philibert. *Galerie.*

légèreté. Par contre, une même forme elliptique beaucoup plus grande, de pierres et de branchage séché, se répète au sol comme une immense feuille morte. La grande dimension de l'oeuvre intensifie le sens de ses préoccupations envers le cycle de la vie.

Joan Baker choisit de faire avec son *Arbre lumineux* une recherche sur l'espace, le vent ou la lumière nous place dans une situation où la perception n'est jamais entièrement définie. Elle fixe à un arbre des grands sacs de polythène contenant des branches d'arbres trouvées sur place. La matière devient un instrument pour capter les effets du vent, de la lumière et des jeux d'ombres projetées sur sa surface. Elle agit pour nous faire sentir des impressions de mouvement et des effets de transparence qui varient selon les conditions climatiques.

À partir du sentier, Jocelyn Philibert entame une réflexion sur la notion de passage. Un sentier bien tapé et bordé d'arbres révèle déjà une activité de passage. En se servant de la position des branches qui pointent au-dessus de ce chemin, l'artiste profite de ce que la nature lui offre et l'utilise comme moyen pour intervenir au niveau de la vision. Des branches trouvées au sol sont attachées aux arbres en diagonale ascendante, pointées vers le centre du sentier et dessinant une arcade sur une distance d'environ dix mètres. C'est un acte qui est à la limite de se confondre totalement avec l'environnement. Les traces du travail sont à peine visibles et ne semblent avoir ni début ni fin. L'intervention est ouverte, sans limites physiques et dans laquelle l'espace à parcourir est subtilement souligné.

La condition géographique possède une toute autre particularité. En quittant le sentier en direction sud nous avons une vue saisissante sur l'autoroute, la papeterie et la ville de Québec. L'effet que l'on peut ressentir s'apparente à un déséquilibre soudain causé par le bruit et les agitations

de l'autoroute qui font oublier rapidement le chant des oiseaux et les plantes sauvages. En choisissant de faire son *Grand nid* dans une clairière entre le sentier et l'autoroute, pierre hamelin confronte le caractère urbain environnant à l'aspect naturel du site. La dimension de l'oeuvre prend ainsi toute son importance en accentuant le contraste entre ces deux milieux.

Des oeuvres placées dans un endroit où il n'y en a habituellement pas bousculent les attentes des habitués du domaine. Il est déjà difficile de changer ses propres habitudes, et le fait d'amener du nouveau dans un lieu public implique nécessairement un rapport d'échange, donc de conséquences, avec une collectivité souvent ancrée elle aussi dans ses modes de vie. La présence soudaine de ces objets et installations dans la nature ne peut que provoquer et créer un sentiment d'intrusion, disons même jusque dans l'espace vital du passant.

Mais les oeuvres ne sont-elles pas justement là pour accentuer la vocation première du lieu en y amenant des éléments de surprises et d'intrigues? Un pneu dressé à quatre mètres du sol peut choquer j'en conviens. Cet intrus nous met en face d'une réalité souvent dérangeante, surtout lorsque l'on cherche un endroit pour la fuir. Cela augmente et justifie la portée d'une approche environnementale et la rend par le fait même plus sociale.



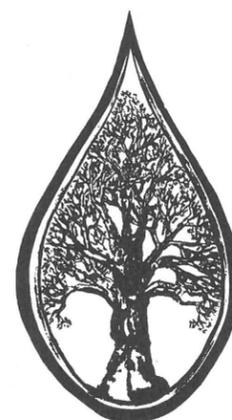
Yvette Dorion. *Passage.*

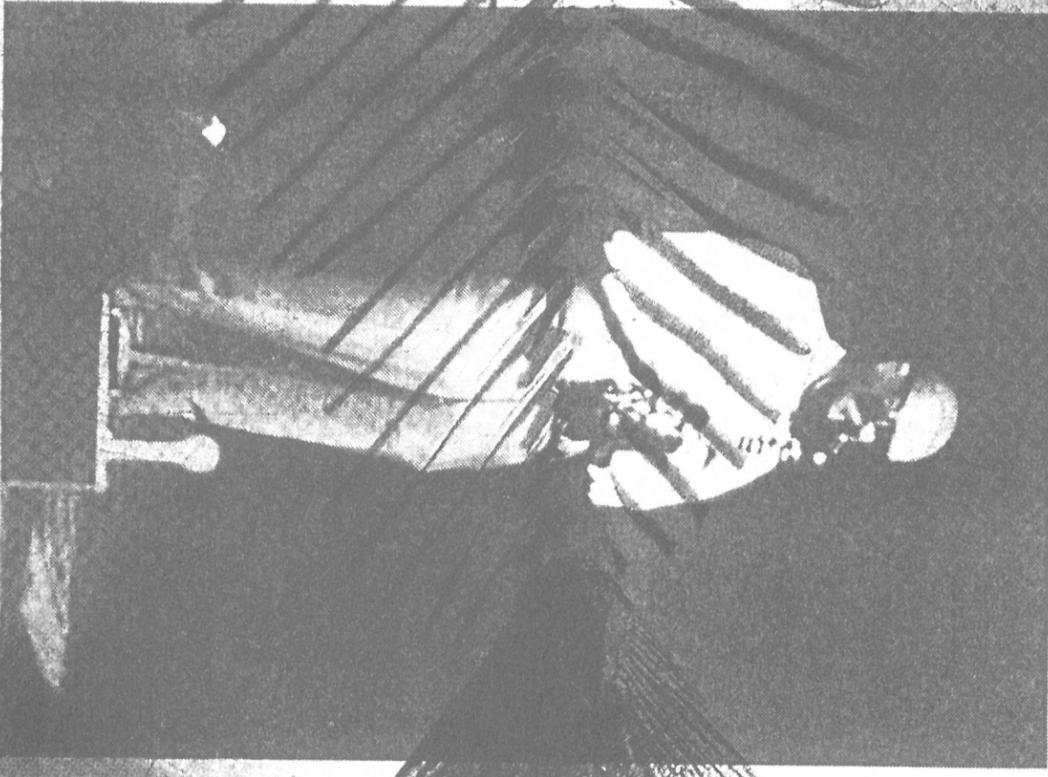
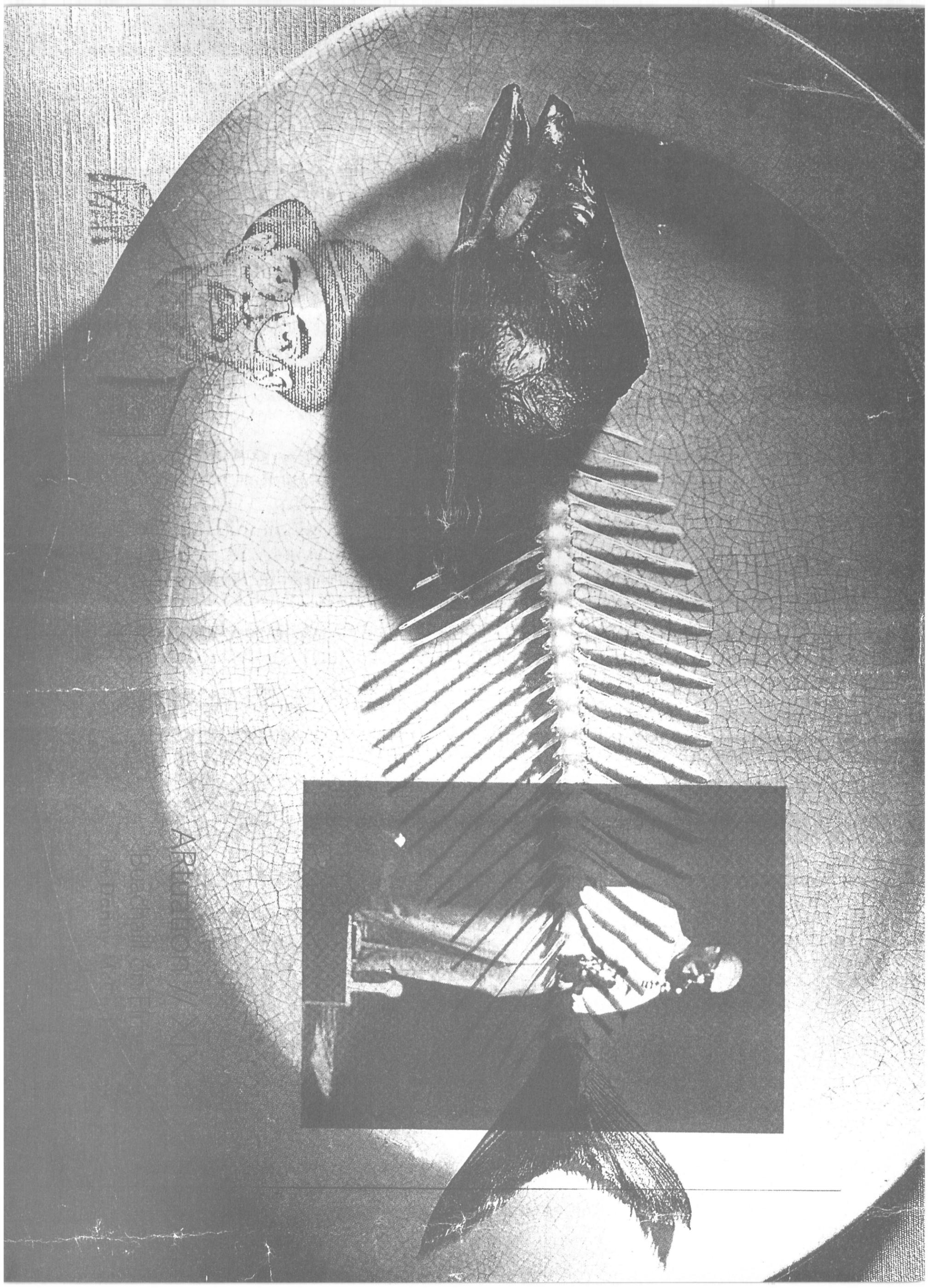


Denis Dallaire. *En Veilleuse.*



Joan Baker. *Arbre lumineux.*





ARHU

Buat

# GALERIE 67

990. avenue de Salaberry, Québec G1R 2V3.  
(418) 522-2233  
Heures d'ouverture :  
Lun. au ven. 10h à 18h. Sam. 13h à 17h.

## PERSPECTIVES

*écrits sur l'art*

**Perspectives** se veut un lieu privilégié de publication pour les jeunes chercheurs travaillant en histoire de l'art et en disciplines connexes.

**Perspectives** est voué à la diffusion de questionnements originaux. Il se veut aussi le véhicule de promotion d'une multiplicité d'approches et de l'interdisciplinarité.

Faites parvenir vos textes au **comité de lecture** pour le 1er février / 1er mai ou le 1er septembre 1992.

### ABONNEMENTS

2 numéros par année.

|                                    |         |                                       |          |
|------------------------------------|---------|---------------------------------------|----------|
| <input type="checkbox"/> étudiants | 7.00\$  | <input type="checkbox"/> institutions | 20.00\$  |
| <input type="checkbox"/> individus | 10.00\$ | <input type="checkbox"/> soutien      | _____ \$ |

Nom: \_\_\_\_\_

Adresse: \_\_\_\_\_

Code Postal \_\_\_\_\_

Les Éditions Perspectives inc., 2305 Pavillon de Koninck,  
Département d'histoire, Université Laval. G1K 7P4 (418) 522-7818

## MILLE EXCUSES

NOUS AVONS DOUBLÉ NOTRE SURFACE, AJOUTÉ UN BAR, DEUX TABLES DE BILLARD, UNE PISTE DE DANSE ET UN SALON POUR LES GROUPES. **DÉSOLÉ, PAS D'ÉCRAN GÉANT**

**LINOX**  
MAÎTRES BRASSEURS

37, RUE ST-ANDRÉ, VIEUX-PORT DE QUÉBEC  
692-2877

LES SEULES BIÈRES BRASSÉES À QUÉBEC



présente

Les 14, 15 et 16 février 1992

~ *Le Festival de la Chanson d'Amour* ~

troisième édition du festival de musiques d'artistes

L'amour chanté, mis en scène sous un mode engageant ou détaché, ironique ou bienveillant,  
mais jamais banal.

Du 1er au 23 avril 1992

~ *Poisson d'Avril* ~

une exposition collective, un événement bénéfice

25 œuvres de 25 artistes dans 25 lieux publics du centre-ville de Québec,  
insérés dans un parcours piétonnier  
Mise à l'encan des œuvres le samedi 25 avril, à la galerie

L'ŒIL DE POISSON, 25 BOUL. CHAREST OUEST, QUÉBEC, (418) 648-2975

L'Œil de Poisson remercie ses membres, le Conseil des Arts du Canada, le Ministère des Affaires culturelles du Québec et la Ville de Québec pour leur soutien

**SAINT-HILAIRE**  
coiffure

960, rue Cartier  
647-2020

Michel Saint-Hilaire

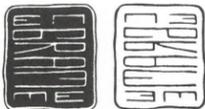
*Participez au rayonnement de l'estampe Québécoise*

*Depuis bientôt 20 ans  
ENGRAMME a pour vocation  
la recherche et  
la diffusion dans  
le domaine de l'estampe*



*Pour recevoir  
nos informations  
concernant les activités  
et expositions  
DEVENEZ MEMBRE-SU!*

**ENGRAMME**  
Centre de production en estampe  
et en photographie - Diffusion en art actuel



263, Saint-Vallier Est, Québec, QC G1K 3P4 (418) 529-0972

# Programmation 1991-1992

## Automne 1991

**Lucie Robert** (Montréal)  
*Humeurs Citrons*  
installation  
11 septembre au 6 octobre

**Josée Bernard** (Montréal)  
*Comme des îles*  
installation  
11 septembre au 6 octobre

**Danny Tardif** (Québec)  
peinture et installation  
9 octobre au 3 novembre

**Andrew Forster** (Montréal)  
installation  
9 octobre au 3 novembre

**Le Cabinet des curiosités**  
collectif  
événement-bénéfice  
13 au 17 novembre

**Ca(n) not age** (Québec)  
Claude Bélanger  
Céline Laflamme  
James Partaik  
6 novembre au 1 décembre

**Paysages - Fictions** (Montréal)  
François Cormier  
Valérie Gill  
Francesca Penserini  
4 décembre au 22 décembre

## Hiver 1992

### L'escalier: site exploratoire I

**Deborah Margo**  
résidence d'artiste  
13 janvier au 15 mars  
ouverture le 13 février

**George Bures Miller** (Lethbridge, Alb.)  
*conversation / interrogation*  
installation vidéo  
15 janvier au 9 février

**Suzanne Martel** (Québec)  
sculpture  
15 janvier au 9 février

**Bonjour Françoise** (Gaspésie)  
collectif  
installation  
12 février au 8 mars

**Hideho Tanaka** (Japon)  
installation  
11 mars au 5 avril

**Barbara Claus** (Montréal)  
photographie  
11 mars au 5 avril

### L'escalier: site exploratoire II

**Cécile Létourneau**  
résidence d'artiste  
30 mars au 31 mai  
ouverture le 7 mai

**pierre hamelin** (Québec)  
sculpture, oeuvres récentes  
8 avril au 3 mai

**Céline Allard** (Québec)  
résidence d'artiste  
8 avril au 3 mai

**Loly Darcel** (Montréal)  
sculpture-installation  
6 mai au 31 mai

**Michel St-Onge** (Québec)  
sculpture  
6 mai au 31 mai

Les vernissages ont lieu le premier jeudi de l'exposition.  
Exceptions spécifiées ci-dessus L'entrée est libre.  
Ouvert du mercredi au dimanche de 13h à 17h.

la chambre blanche. 185 rue Christophe-Colomb est, Québec, G1K 3S6. (418) 529-2715