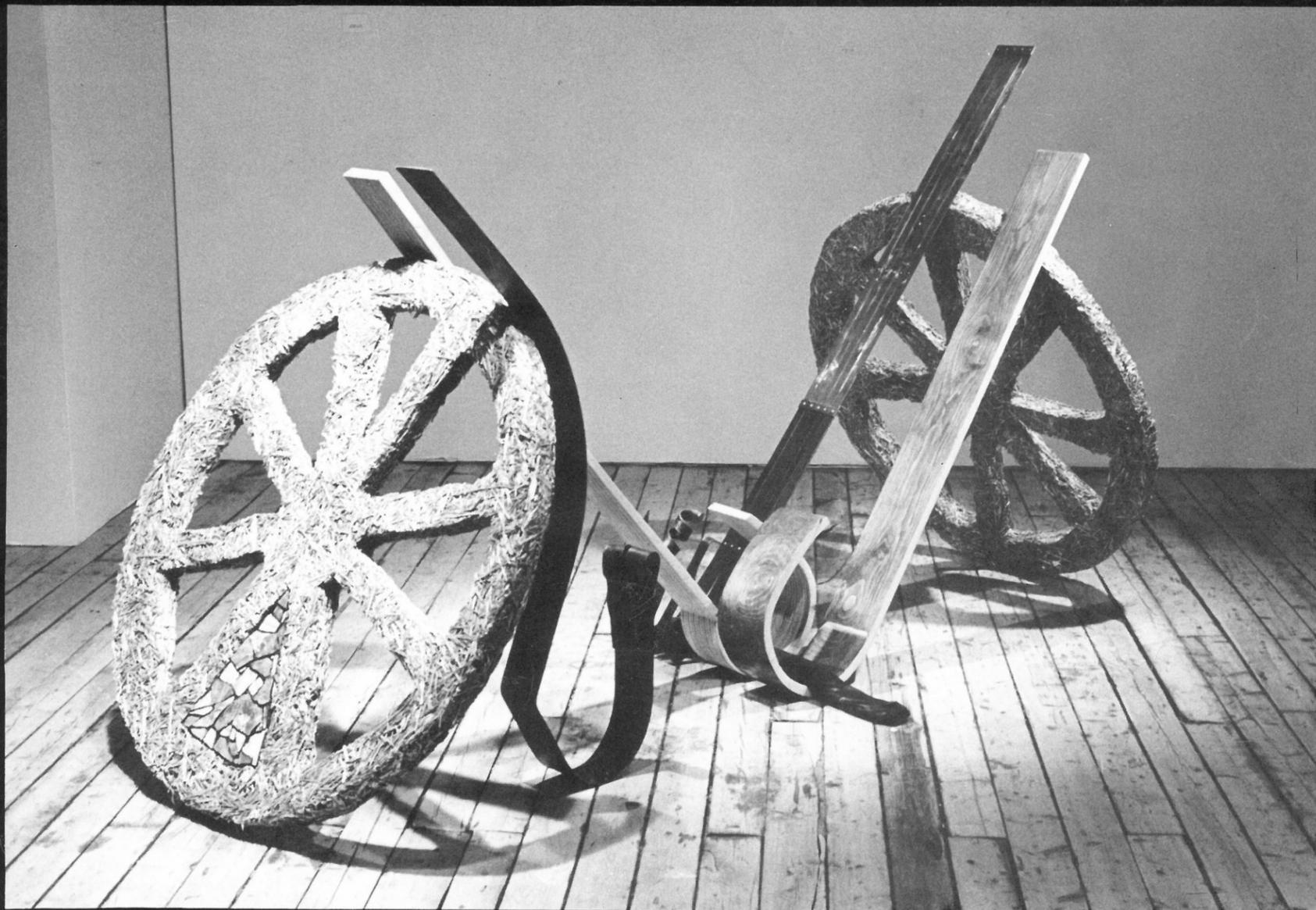


chambre blanche

bulletin

18



Comité de rédaction

Daniel Béland

Jacques Desruisseaux

Chantal Lagacé

Lisanne Nadeau

Graphisme

Sylvie Beaupré

Photographie

Ivan Binet

(sauf indication contraire)

La chambre blanche

Conseil d'administration

François C.-Robidoux

Chantal Lagacé, vice-présidente

Denis Dallaire, secrétaire

Coordonnatrice à la programmation :

Cécile Bouchard

Coordonnateur à la production :

Carl Johnson

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

La chambre blanche est une corporation sans but lucratif, travaillant à la diffusion de l'art actuel. La chambre blanche est membre de RACA (Regroupement des Artistes de Centres d'Artistes) et membre-fondatrice du Regroupement des Centres d'Artistes Autogérés du Québec. La chambre blanche est subventionnée par le Conseil des Arts du Canada, le ministère des Affaires culturelles du Québec et la Ville de Québec.

Cotisation annuelle:

-membre abonné 15\$
-membre de soutien 25\$

La chambre blanche

185, Christophe- Colomb est

C.P. 3039, Succ.St- Roch

Québec, Qc. G1K 6X9

Tél: (418) 529-2715

Page couverture:

Mireille Plamondon

Le chariot

Photographie : Ivan Binet

Dépôt légal: 3ième trimestre 1990

sommaire

- 2 **Entrevue avec Yvon Proulx** / Jacques Desruisseaux
- 4 **Esquisse d'une réflexion à propos du sujet dans les photographies de Line Blouin**
(extraits) / Gaétan Gosselin
- Lynda Gaudreau*
- 5 **Le château des chiens** / Danielle Meunier
- Mireille Plamondon*
- 6 **Une cargaison de solitude** / Diane- Jocelyne Côté
- Claire Savoie*
- 8 **Les plages insulaires de l'espoir** / Marie Fraser
- 10 **Projet d'artiste** / François Chevalier
- Isabelle Laverdière*
- 12 **Des maisons pleines d' ombres** / Sylvie Royer
- Richard Baillargeon, Jean- Pierre Bourgeault- Legros,
Hélène Godbout, Lianne Nadeau, François C. Robidoux*
- 14 **Dérives: objets, suite et traces** / Discussion sur l'expérience de *Dérives...*
- Martine Deslauriers, Vera Heller, Renée Lavillante, Louise Prescott*
- 18 **Quatre** / Hedwidge Asselin
- 20 **De la représentation ...** / Béatrice Reuillard

ERRATUM

Dans le sommaire et dans l'introduction à la discussion sur le projet *Dérives: objets, suites et traces*, (p.14) nous avons malencontreusement omis de mentionner le nom de Jacques Coulombe (sculpteur) qui participait également au projet. Toutes nos excuses à l'artiste ainsi qu'à nos lecteurs.



Yvon Proulx dans son atelier. Photo: Gavroche photographie

Entrevue avec Yvon Proulx

par Jacques Desruisseaux

Yvon Proulx, sculpteur, récupère des matériaux, utilise des objets préfabriqués qu'il fouille et dépouille pour extraire la partie cachée de leur existence. Ces objets et portions d'objets sont regroupés, re-situés en hauts-reliefs ou assemblages au sol.

Jacques Desruisseaux l'a rencontré, chez lui, afin de discuter de son exposition, présentée à la chambre blanche à l'automne 1988.

J.D.: *Au premier abord nous sommes surpris par le choix des objets utilisés et par les regroupements que tu en fais. Ils semblent à la fois désordonnés et organisés.*

Y.P.: La plupart du temps je choisis mes objets par affinité, par intuition. Je les choisis pour leur matière première, pour leur charge symbolique ou leur valeur utilitaire. La forme d'un objet préfabriqué ou industriel est liée à sa fonction. Celle-ci disparue, ses privilèges esthétiques s'accroissent; la forme prédomine.

Mais il arrive aussi que je choisisse l'objet pour sa fonction perdue. Sympathie culturelle? Quand je regroupe des objets, j'essaie d'établir entre eux une correspondance à partir de ce qu'ils ne sont plus.

Si mes assemblages semblent désordonnés, je pense que c'est parce qu'ils sont composés de matériaux ou d'objets liés visuellement par des rapports nouveaux, à la limite ambigus, qui découlent de leurs fonctions perdues. Quant à l'organisation qui transparaît malgré tout, elle est sans doute due à l'effet de resserrement que je donne à mes bricolages. Il s'agit parfois d'effets de compacité obtenus par une juxtaposition massive d'éléments. À l'inverse, des liens sémantiques peuvent s'établir en faisant un choix très sélectif d'objets dont la symbolique est forte. À ce moment, c'est la distance entre les objets qui intensifie les rapprochements.

J.D.: *Il y a environ deux ans, tu as travaillé avec le cuir et sa fourrure. L'utilisation que tu en a fait donne l'impression d'une véritable mise à nu de ce matériau sous toutes ses facettes.*

Y.P.: Dans le cas de la fourrure, c'est l'achat d'un manteau usagé qui a tout déclenché. Je l'ai gardé longtemps sans savoir comment m'en servir. Il était là, suspendu, soyeux, attrayant. Trop peut-être. Alors j'ai cherché à le désacraliser, à retourner à la matière première. J'ai enlevé sa doublure et découpé de grandes surfaces. J'y ai trouvé tout un réseau de coutures, de petites pièces de cuir, un rapiéçage, un assemblage d'une minutie extrême, un montage géométrique surprenant, une technique savante qui était dissimulée. Toute une structure élaborée pour la parure. Un envers de décor composé de coupes et de découpes, de coutures, de points de liaison, de textures très riches, de lignes délimitant des surfaces marquées à la peinture, etc. C'est surtout cela que j'ai montré dans mes premiers hauts-reliefs.

Puis, j'ai fait plusieurs expériences et d'autres matériaux sont venus s'ajouter. Plutôt des matériaux que des objets, d'ailleurs. Et souvent du bois. Du bois monté en quadrillage servant de cadre mais aussi de structure de soutien, de base de fixation. Le cuir et la fourrure y étaient exposés, déployés, fichés presque.

J.C.: *Alors pourquoi peindre sur la fourrure?*

Y.P.: Il est vrai que, pour certaines pièces que j'ai produites, surtout les dernières, j'ai recouvert de peinture certaines surfaces de fourrure et de cuir. C'est extrêmement troublant comme sensation. J'avais l'impression de détruire toute l'image, toute la beauté, toute la puissance de séduction de la fourrure. C'est en quelque sorte la façon ultime d'agir avec et sur elle: son prestige qui ne sert plus à rien, toutes ses qualités d'apparat qui se dégradent. Il ne reste qu'un support tendu. Peindre la fourrure (un manteau), c'est-à-dire la couvrir de peinture, nous renvoie à son rôle premier de revêtement, de vêtement. Peindre la fourrure, c'est tout simplement multiplier son effet de conservation. C'est imiter sa nature protectrice.

J.D.: *Venir à bout de l'attrait qu'un matériau ou un objet exerce sur toi, n'est-ce pas en épuiser ses possibilités d'utilisation?*

Y.P. L'attrait est un élément déclencheur de premier ordre, mais pas une fin en soi. Derrière l'attrait, on retrouve la nature particulière d'un matériau, son essence. La fourrure est partie intégrante de l'animal, mais quand je la travaille, je suis en fait le quatrième utilisateur après l'animal, le fourreur et le porteur. Plus j'ai travaillé la fourrure, plus je l'ai modifiée. Dans le cas particulier de ce matériau, l'attrait est très tenace et ne s'épuise peut-être jamais.

Pour que la manipulation commence, il a fallu, dans mon cas, passer outre ses connotations. Certaines pièces que j'ai réalisées sont un hommage aux attrait visuels et tactiles du cuir et de la fourrure (*Maison close, Champignon, i*). J'ai alors déployé de grandes surfaces dont les formes m'étaient suggérées par le manteau même. Avec *Maison*, je crée une surface inégale faite des volumes de la structure même qui tend le cuir, le tissu, la fourrure.

L'image finale, un profil de maison, révèle ainsi son propre revers. Les différences se fondent de plus en plus entre l'image présentée et son support, entre la propriété esthétique du bois et sa fonction de structure ou d'encadrement. Cela permet de voir par-delà l'image première et de poursuivre ainsi une autre ambition picturale. Avec *Allégorie rouge*, je pense avoir trouvé un moyen de me débarrasser complètement de l'effet d'apparat des matériaux et d'offrir simplement leur présence nécessaire.

J.D. Tu racontes son histoire comme matériau... je veux dire celle que tu lui as donnée en laissant ta marque.

Y.P. La "marque", comme tu dis, est bien plus celle qu'a laissée le matériau sur la perception que j'avais de lui au départ. Lentement, l'image première que j'avais de la fourrure s'est déplacée derrière le travail d'approche. Ma relation première avec la matière s'est inversée. C'est l'histoire d'un apprentissage dont il est question et ce, sans l'intermédiaire d'une technique particulière. Je me dis qu'il faut provoquer la matière ou l'objet jusqu'à sa destruction. Souvent, juste avant cette étape limite, une sorte de langage clair s'établit, une sorte de reconnaissance des valeurs intrinsèques qui ne nécessite plus d'interventions. C'est ce que j'appelle la découverte d'un matériau. Et là, j'arrête tout.

J.D. Nous pouvons voir avec *Étalage* un véritable déploiement de matériaux et d'objets, une sorte de condensé, une diversité qui entretient aussi des liens avec la peinture. N'est-ce pas là la problématique d'un rapport possible entre l'oeuvre à travailler et l'objet?

Y.P. *Étalage* est en quelque sorte une armoire écrasée contre le mur avec les objets demeurés sur ses étagères. C'est une métaphore évidemment, mais c'est aussi l'idée de la structure devenue objet et des objets composant le tout. Une chaise est un objet usuel tant qu'elle est complète et entière; une fois brisée elle se définit mieux comme un assemblage de pièces de bois. Notre mémoire et une certaine déduction la reconstruisent.

Étalage présente ainsi des objets déjà chargés de sens mais expose aussi des qualités spécifiques de matériaux divers: fragilité, souplesse, dureté et résistance. Un objet y est toutefois idéalisé: le coussin. Volume mou, reconfortant, passif, il porte en lui une structure interne, camouflée, cachée sous une enveloppe. Au contraire de la chaise brisée, le coussin est exposé en entier mais on n'en verra jamais ses composantes. La mémoire est ici inutile. On devra plutôt faire intervenir l'imagination et l'induction. On en ferait le tour qu'on ne verrait jamais qu'une surface piquée, bombée, tendue comme la toile d'un peintre.

J.D. La surface du coussin tiendrait-elle un rôle semblable à celui de la fourrure déployée sur un cadre?

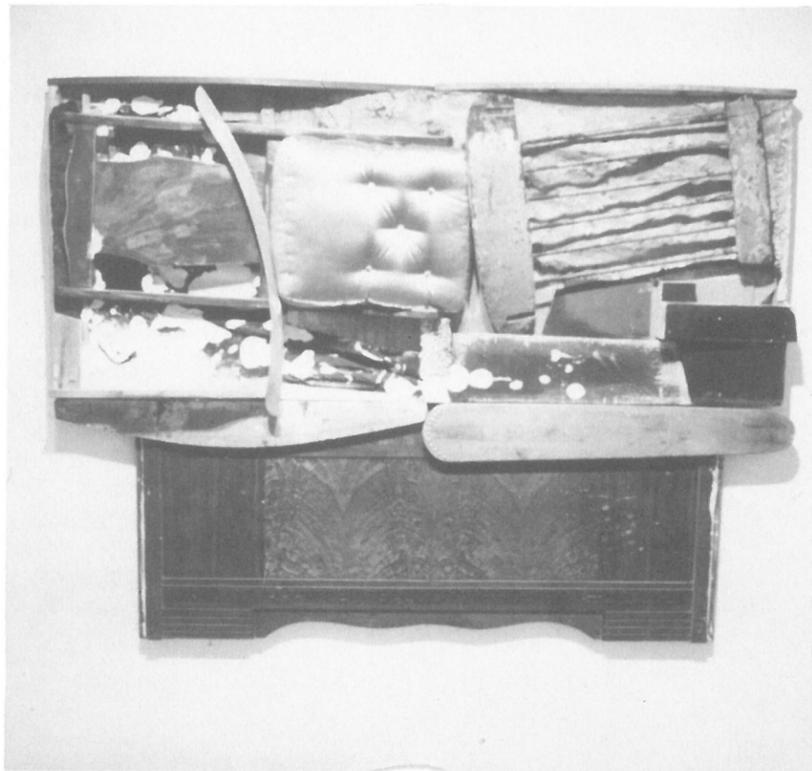
Y.P. Oui, avec la fourrure tendue j'observais la structure de soutien, tandis qu'avec le coussin, je la pressens. Dans une installation récente que je nomme *Progression allégorique*, je présente physiquement ce qu'est pour moi un coussin. L'utilisation progressive du mur, puis du sol, me permet de représenter symboliquement, en trois sections, une sorte d'ameublement intérieur dans lequel un élément moteur, le coussin, se retrouve dans des positions différentes, selon le rôle qu'on lui donne normalement: surface-poids, surface-appui, surface-support. Il s'agit d'une démonstration; peut-être, encore plus justement, d'une exposition. Des volumes mous, certes, des contenants fermés et serviles, mais une mécanique

intérieure aussi... emballée.

J.D. Tu intervies toujours sur un matériau déterminé?

Y.P. Matériau ou objet, oui. C'est comme ça que tout commence pour moi. L'objet, produit artificiel ou culturel, prédétermine à la critique sociale. La matière, elle, est une sorte de pare-chocs réfléchissant. Elle nous renvoie à nos intentions de concevoir.

Sherbrooke, 14 janvier 1990



Yvon Proulx, *Étalage*, 1988, bois, tissus, fourrure, métal.

Yvon Proulx présentait des sculptures et hauts-reliefs à la chambre blanche du 23 novembre au 18 décembre 1988.

Esquisse d'une réflexion à propos du « sujet » dans les photographies de Line Blouin (extraits)

Gaétan Gosselin



IMAGE NÉGATIVE

Il est coutume en photographie de faire résonner l'image négative comme mémoire. À la source du projet, l'anamnèse. Retour sur cette chose perdue, absente, mais vite retrouvée au fil de mes conduites, aux contours de l'expérience qu'autrui laisse miroiter.

L'autre, l'autre, la mère.

L'image négative est une image dont se satisfait le regard qui imagine la matrice, les origines comme une chose unique, irréversible. Quelle est donc l'objet et le statut de cette image négative dans le procès constitutif de mon identité, dans le procès constitutif de ma genèse?

FIGURE DE LA RÉVOLTE

Il y aurait à définir un champ polémique à l'égard de ce travail, il faudrait le situer entre deux pôles: la figure d'autorité; la figure d'actualité. La mère, dont le destin anticipe celui de la fille, figure l'autorité. Ce destin anticipé est celui dont la fille fait lecture à partir d'une culture qui rompt avec et qui distance celle de la mère. Actualisation de la rupture, césure des générations, voilà ce par quoi le regard sur la mère tire son sens d'une autre culture, figure d'actualité celle-là. Entre la mère et la fille, il y a un hiatus des cultures. Culture première, culture seconde, culture savante? Et si j'empruntais à la culture patriarcale le regard que je porte sur la mère vieillissante pour édifier ma révolte?

LIEUX COMMUNS

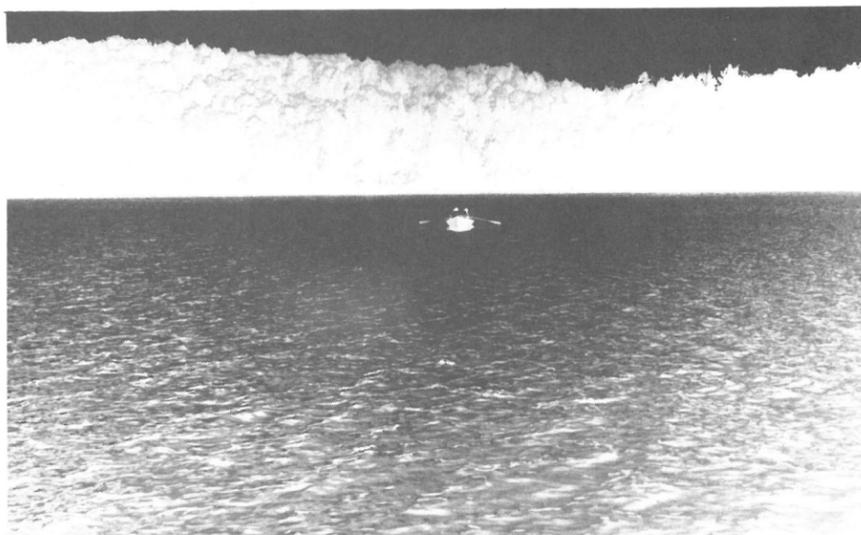
Aux commandes d'une barque, on tourne toujours le dos à l'horizon auquel on se destine. L'image est négative, centrale, prévue comme une clé ou un dénouement:

Inès: C'est toi qui me feras du mal. Mais qu'est-ce que ça peut faire? Puisqu'il faut souffrir, autant que ce soit par toi. Assieds-toi. Approche-toi. Encore. Regarde dans mes yeux: est-ce que tu t'y vois?

Estelle: Je suis toute petite. Je me vois très mal.

Inès: Je te vois, moi. Toute entière. Pose-moi des questions. Aucun miroir ne sera plus fidèle."

(J. P. Sartre, *Huit clos*)



Textes extraits d'un essai de Gaétan Gosselin intitulé Esquisse d'une réflexion à propos du "sujet" dans les photographies de Line Blouin.

Photographies de Line Blouin faisant partie de l'exposition La femme de ma vie présentée à la chambre blanche du 2 mai au 3 juin 1990.

Le château des chiens

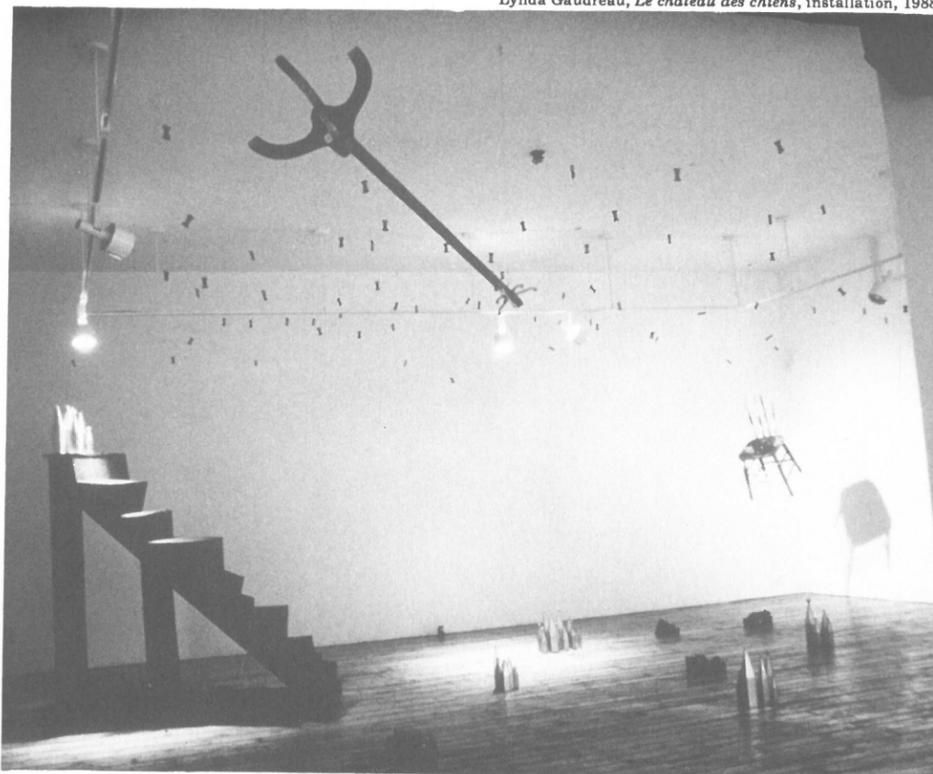
Danielle Meunier



Lynda Gaudreau, danse-performance, *Le château des chiens*, 1988.

Sur les lieux se trouve un château d'acier aux mille tourelles, sis dans son fief peuplé de jouets pour petits et grands: poupée de guenille, boule de quille, énormes cartes à jouer, maisonnettes. Dans les lieux se trouve une femme brune, fine et rectiligne. Elle porte costume de rue noir sur bas de filet et botillon-Pegabo, le "toujours-est-porté" de la jeune urbaine sans âge, au métier indéfini mais varié. La femme fait de 3s mouvements muets. Elle se contient, de ses membres grêles; elle s'interdit, de son silence oppressé; elle se coconne dans une retenue contraignante. Puis elle se met à marcher, et à gesticuler, inconsidérément. Soudain elle projette du bout de ses bras des objets/jouets qui l'entourent. La femme pose des actes stridents. Que fait-elle? Des gestes primaires, qui résonnent et combattent à la fois un senti sourd et tabou, que je connais, qui me sont familiers. Elle rampe, elle gratte, elle trépigne, elle court, elle pisse, elle rue. Animale humaine, en lien de nécessité avec une situation obscure mais prégnante jusque dans l'ombre qu'elle a laissée. Formes déchirées de sentiments ficelés, expurgatoires, désordonnés, puissants. Enfin, je vois mes signes de guet, mes mouvements de tourmente, mes gestes d'étreintes, portés à la lumière. De mon plus intime jusque sous leurs yeux, jusqu'à leur connaissance. Quelqu'une me les montre, quelques-uns les regardent. Je les revois pour la première fois, et au travers des corps de ces spectateurs, qui ne font pas écrans aux gestes/regards perçants de la géante du château.

Lynda Gaudreau, *Le château des chiens*, installation, 1988.



Ce texte fait écho à une performance de Lynda Gaudreau présentée à la **chambre blanche** le 16 septembre 1989, dans le cadre de son exposition tenue du 13 septembre au 9 octobre.

UNE CARGAISON DE SOLITUDE

Diane-Jocelyne Côté

La paille est un moteur. C'est un point de départ fixe et une discipline. Deux ans de paille déjà, c'est dur et il ne faut pas qu'elle lâche. Elle en est encore là, les deux mains dans le naturel qui vole au vent, à attendre que la colle sèche.

Aucune forme n'est propre à la paille, sauf le ballot. Par le moulage et par la taille directe, deux très vieilles techniques, avec beaucoup de vernis et un travail manuel apparent, elle en fait une nature civilisée, elle en fait des masses qui semblent des poids. Mais chaque pièce est tellement bourrée! Faut que ça respire, faut ventiler le spectacle! Et l'espace seul peut rendre capable de lire et de faire des rapports! C'est le temps de suspension à un palan ou à une canne à pêche.

Le plus dur, à ce moment-là, c'est quand elle tombe en amour. La fascination pour l'autre sans contrepoids, c'est la permission de relâcher l'équilibre, comme en voyage. Il faut rentrer quand c'est fini. Dans un temps mort qui lui fait réaliser qu'elle va être en retard.

Elle s'assoit un soir, à la lumière artificielle, sous les reflets dorés, un pylône construit aux rivets la fait fantasmer. Le métal ne fait pas penser à l'enfance, mais elle y voit plein de souvenirs amalgamés en mosaïques et en rosaces d'églises. Alors les pylônes grandissent majestueux et les murs deviennent ce qu'elle veut enlever. (Tiens, elle en a jeté un sac l'autre fois, encore vivant et tout émietté, découpé avec un couteau à pain).

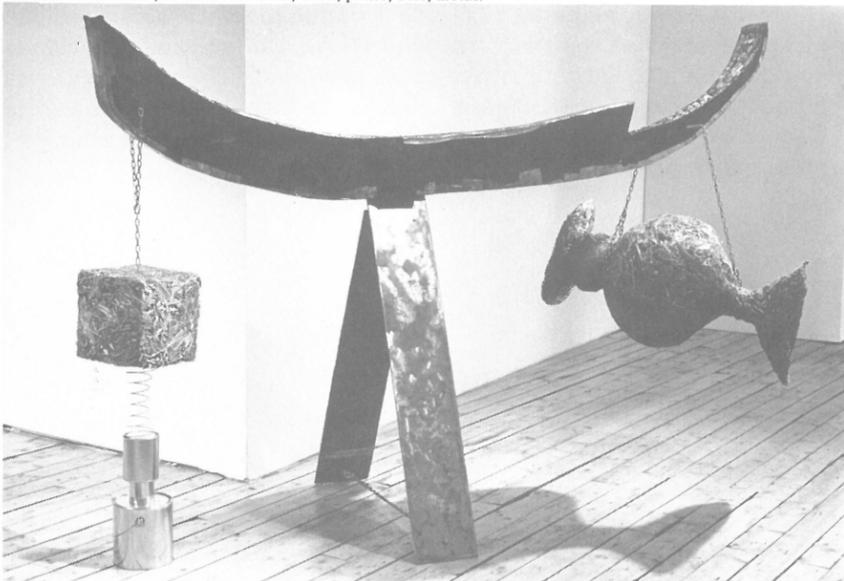
Et là, ça y est, elle peut se couper du monde, monter à une hauteur de cent pieds avec une cargaison de solitude et de broche à poule. Tout devient géométrique, fort et dure. Il y a du vent. Et là-bas, le quotidien est en paille avec de la cire à l'intérieur.

Ce texte est déjà paru dans *N'importe quelle route* vol. 3 no 2, Automne 1989
A propos de l'exposition des oeuvres récentes de Mireille Plamondon intitulée *À cent pieds de hauteur, une cargaison de broche à poules*, présentée à la **chambre blanche** du 29 novembre au 24 décembre 1989.

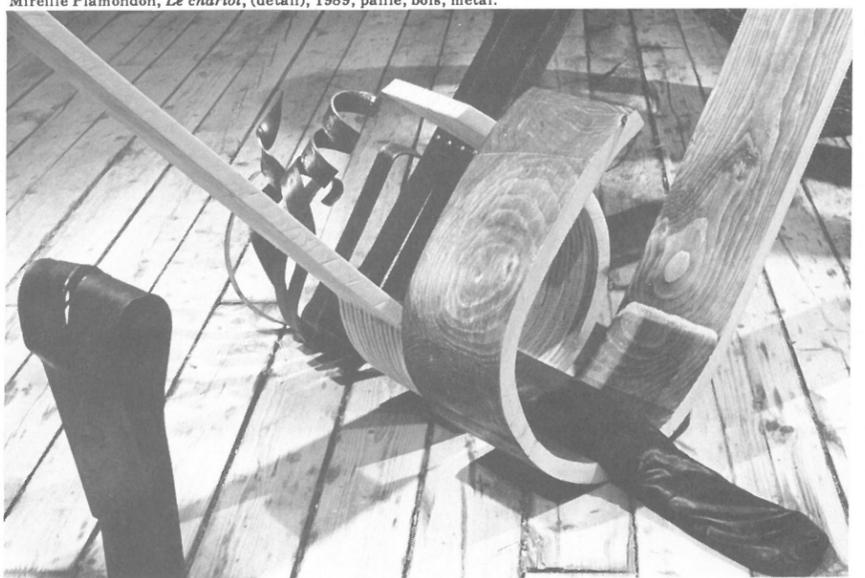


Mireille Plamondon, vue d'ensemble, de gauche à droite, *Le chariot*, *Mae West*, *Le cube et le vase*, 1989.

Mireille Plamondon, *Le cube et le vase*, 1989, paille, bois, métal.



Mireille Plamondon, *Le chariot*, (détail), 1989, paille, bois, métal.



Les plages insulaires de l'espoir

Marie Fraser

Il y a des lieux ou encore des moments plus propices que d'autres à la construction du rêve, à l'impulsion du désir, au leurre de l'espoir. Ces courts instants apparaissent le plus souvent par fragmentations, par brisures et éclats, non dans leur totalité. Débarrassés de tout sens plein, ils laissent sur leur passage comme une sorte d'énigme, un univers des plus complexes, de telle sorte qu'on ne sait plus vraiment dans quel lieu se trouve la réalité. L'ambiance dramatique et l'effet théâtral contribuent ici à créer ce léger vertige, permettant une traversée vers l'imaginaire: la traduction d'un paysage intérieur.

La salle est sombre, on reste dans la pénombre. Alors que l'archipel du rêve se dessine, personnages et objets de nature étrange et de grandeurs disproportionnés viennent prendre place et vie. Cinq îles émergent des fondements oniriques de la mer; elles s'érigent à des hauteurs différentes et chacune s'ouvre à des récits obscurs, inclassables dans le grand livre de la mythologie.

- Regarde les reliefs prendre forme. A l'intérieur de cette table, la matière a creusé un lac; sur une autre, elle a semé une allée d'arbres. Un peu plus loin, sur une plage mystérieuse, un paysage a fait revivre une sorte de rituel: une procession de corps humains transportée, à bout de bras, une planche élancée, lourde, sur laquelle une barque a été déposée. Ce rite me semble interminable et sans repos possible.

- Mais scrute aussi par là comment d'autres personnages s'abandonnent à une activité ludique marquée de ce même désespoir. Placée sur un sol d'aluminium presque désertique, gît une balançoire où deux corps n'en finiront jamais de pivoter, de basculer pour passer du côté inverse le contre-balancement est trop fort, répétitif et sans sens, il répond toujours au souffle et à la présence de l'autre. Aucune tentative n'est possible pour le maîtriser, pour en arrêter le vertige.

- Comme si c'était toujours du côté de l'illusion et de la mélancolie que pouvait s'envisager aujourd'hui une lueur d'espoir. Cet inquiétant balancement, un va-et-vient entre le rêve et la réalité, un renversement sans cesse contradictoire, naît d'une quête inaccessible de l'équilibre et d'une longue traversée vers un monde intérieur mis en images. Derrière cet appel premier au désespoir, se cache inévitablement son envers: l'espoir.

- Observe aussi cette île où les vestiges d'une demeure abandonnée se transforment en une métaphore du refuge.

Lorsque l'oeil effleure ces lieux, il est impossible de s'attacher à une quelconque finalité, ni de s'ancrer dans une vision homogène, sans équivoque et sans paradoxe. Il devient difficile de confirmer la présence du réel. La dimension du visible est susceptible de causer un débordement et de faire dévier le regard. A l'intérieur de ces espaces insulaires, on joue sur l'apparence trompeuse des choses (la confusion) et leur sens prédestiné. Sur les rebords des tables, l'usure du temps, la rouille et l'apparent vieillissement des textures sont une illusion, un trompe-l'oeil que seules des matières inédites peuvent rendre accessibles à la portée du regard. Placée à l'intérieur des deux barques, l'une en aluminium et l'autre imitant trompeusement cette matière, l'eau n'est pas qu'une simple surface miroitante, un miroir liquide qui projette une image scintillante et éphémère. Elle est de l'eau comme matière. Elle est le dehors en dedans. Même la bande sonore, à peine audible, alterne entre deux registres: les bruits sourds et lointains d'une foule applaudissant se heurtent et se confondent aux ruissellements poétiques d'un filet d'eau. Cette musique concrète se transforme en une sorte d'opéra en cinq tableaux. Et de cette poésie chantante, les chimères animent l'esprit.

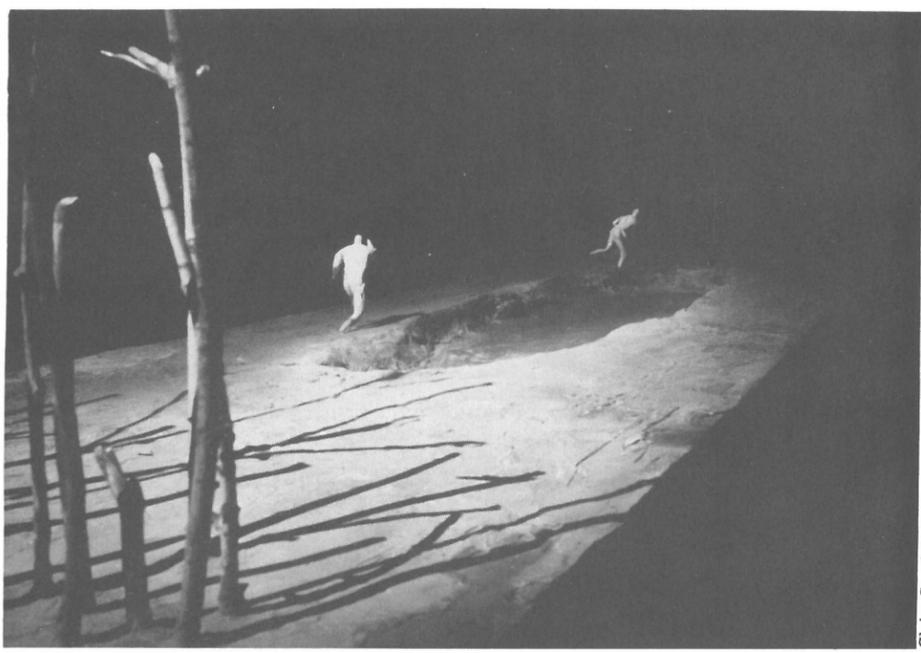
Exposition de tables-paysages de Claire Savoie intitulée Les plages insulaires de l'espoir, présentée à la chambre blanche du 7 février au 5 mars 1989.



Claire Savoie, *Tables-paysages* (détail), techniques mixtes, 1989.

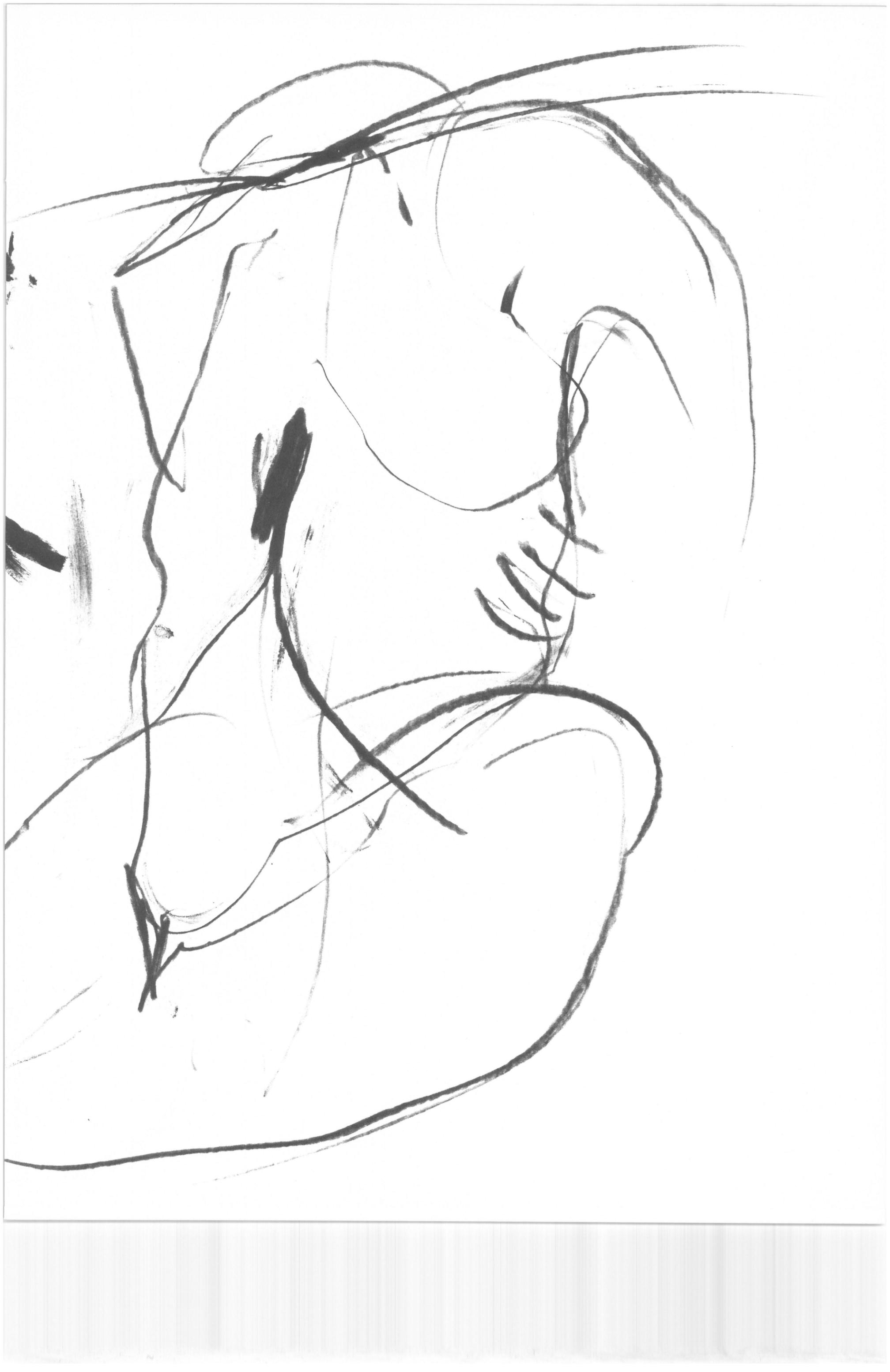


Claire Savoie, *Les plages insulaires de l'espoir*, vue d'ensemble de l'installation, 1989.



Claire Savoie, *Tables-paysages* (détail), techniques mixtes, 1989.





Des maisons pleines d'ombres

Sylvie Royer

En quoi une boîte est-elle déficiente? Pour autant qu'elle accepte sa condition de réceptacle, sa fonction est remplie. **Mais qu'est-ce qu'une boîte qui refuse de contenir objets ou regards** sinon une boîte déficiente! **Qu'est-ce qu'une boîte d'ombres?** La projection éternelle d'un double imaginaire?

Isabelle Laverdière proposait du 6 septembre au 1er octobre 1989, à *la chambre blanche*, une série de sculptures et de haut-reliefs dont les incongruités de construction mettaient d'abord en évidence les gaucheries ironiques de l'artiste: "Je me suis inspirée, dira-t-elle, de l'architecture *pièce sur pièce* de l'est des États-Unis." Ironique? L'artiste manie avec brio le sarcasme anguleux et râpeux de son médium (le bois) en s'intéressant à la finalité esthétique comme d'une guigne. Cela reste à voir...

Déjà, à l'entrée de l'exposition, le spectateur risquait un passage hasardeux sous une longue sculpture bancale. Il s'agissait là d'une petite épreuve d'office introduisant à une expérience continue de déstabilisation spatiale. Véritable porte initiatique, cette pièce au passage étroit pouvait figurer à elle seule la stèle funéraire d'un indien servant à la fois l'inhumation, la sépulture et le souvenir (ainsi qu'il est dit du lieu du dernier repos, voilà la maison du dernier sommeil; une boîte où l'on se range!), tout en conservant, malgré ses pattes d'échassier qui la faisaient se tordre sur elle-même, sa fonction de boîte utilisable. Amusant. Plus loin, le visiteur était prêt à accueillir toutes les plaisanteries et à vivre toutes les frustrations et découvertes dissimulées dans/par les fameuses boîtes déficientes.

D'abord infimes détails ils devenaient "universels" changeaient chacun en un "gleichnis" enchanté, en un symbole du secret fardeau du savoir inexprimé sous lequel les objets inanimés qui constituent le décor de notre vie se courbent, ou se raidissent en retenant leur souffle quand on les prend par surprise. 1

Lorsqu'une oeuvre d'art est appréhendée comme le signe d'un autre niveau d'expérience, le spectateur ne peut traiter la "matière" du créateur avec désinvolture parce qu'elle le lui rendra bien, avec un tonitruant: **"je vous l'avais bien dit!"**

Voyons voir: ces murs creux, ces angles construits à tenons et mortaises, ces bardeaux courbés (mais sans la patine et le pli instruit de l'âge) courtisent la jonction maladroite avec un certain aplomb. "Ces boîtes auront leur histoire propre, leur âge propre". Si Laverdière utilise des matériaux de construction "neufs et usinés" qui vieilliront avec le temps, elle leur associe un mode de construction qui ne correspond à aucun usage connu. Boîtes déficientes pour usage inconnu. Bien. Tout est neuf, le mode d'emploi aussi.

Là, deux murs avortés trônent sur leurs pattes d'occasion, des trous viennent les assujettir, tandis qu'un contre-plaqué de service s'amuse (pourquoi pas) à se faire les dents sur un joint, somme toute, inutile. L'historique d'un mur a ses ordonnances qui échappent, habituellement, à l'observation du regard. De même qu'une porte est faite pour être ouverte ou fermée, les jonctions internes d'un mur sont *faites* pour être ignorées. Mais, les murs allusifs de Laverdière, eux, sont construits pour dévoiler leur intérieur. Ici, l'expression "voir à travers les murs" prend tout son sens, un sens probatoire, il est vrai, mais qui permet à l'inconvenant de devenir concevable.

Les *boîtes* de Laverdière ont des pattes. Bon. N'ont-elles pas également le gabarit animal: là, un dos de diplodocus; ici une grenouille épineuse; plus loin un fanion de baleine échoué sur un couvercle? L'allégorie prend facilement des allures de bestiaire quand on utilise des écailles monstrueuses (des bardeaux en épingle suffiront) et la latitude nécessaire à chacun pour nommer ses mystères. Toute cette faune (déficiente) est disposée comme des blocs. Il convient évidemment d'en faire le tour. Leur "déficiência" ne ménageant pas le spectateur, c'est aussi un combat singulier qui s'engage alors. L'un, offre et n'offre pas l'accès à son contenu (potentiel il faut dire); à chaque accroc de son volume, à chaque plan sans raccord, à chaque trou finalement, il interpose une planche délibérée, un voile mystérieux. Tandis que l'autre, tournant et retournant autour du curieux objet apprend nécessairement que c'est à l'extérieur qu'il doit lire la trace du créateur; c'est du dedans qu'il rêve. Toujours.



Isabelle Laverdière, *Inside-out houses series*, vue partielle. Sur le mur, pièces de la série *Boîtes d'ombres*, 1989, velour et bois.

S'il vous plaît, dit Alice, comment puis-je entrer?
-Vous pourriez frapper, poursuivit le Valet, sans l'écouter, si la porte était entre nous. Par exemple, si vous étiez: à l'intérieur et moi au dehors, je pourrais vous faire sortir.²

Le dehors protège le dedans.

Les boîtes de Laverdière, elles, au contraire des boîtes respectueuses de leurs virtualités, ne dissimulent rien entre leurs quatre coins. C'est à l'extérieur qu'elles projettent leurs trésors: arêtes vives, peaux rugueuses, écailles truquées, pelures, trous licencieux... Ces sculptures, nommons-les "hyper cubistes", c'est-à-dire au-delà d'un cubisme traditionnel montrant différents aspects d'une même chose, simultanément et du même point de vue, Laverdière tente d'en exposer l'intérieur, développant pour ainsi dire une nouvelle perspective *inside-out*; bref, une métaphore véritablement viscérale.

Ce ne sont pas là des boîtes à recevoir; ce sont des boîtes à concevoir. Ce ne sont pas là des boîtes à recueillir l'objet précieux; ce sont des boîtes à accueillir la masse hérissée et insidieuse de l'esprit. Par exemple, les idées molles d'un spectateur.

Le dehors protège le dedans.

Les planches chaotiques de ces boîtes déficientes protègent parfaitement les replis internes de ses occupants: les fantômes passagers du visiteur.

Coquillages? Oui.

Cependant, il n'y a pas eu ici, sédimentation de la matière, la structure ne répond à aucune urgence protectrice, ne subit aucune condition climatique conséquente. Les constructions déficientes de Laverdière sont plutôt le résultat d'un plan délinquant questionnant les règles du *bien fait*.

Grâce à la poésie formelle du médium, un équilibre précaire s'installe malgré tout, et qui tient à un sens particulier de sa cohérence spatiale. Par exemple: si une musique construite sur le mode atonal malmène, au début, l'oreille de l'auditeur non-averti, lorsque la structure harmonique de cette *portée* est exploitée avec rigueur et intelligence, la suite n'est plus qu'un monde à découvrir. Ainsi en est-il, chez Laverdière, de ces apparentes maladroites de construction.

Différentes textures entraînent également l'oeil du spectateur à des mises au point sensibles: les blonds chinés du pin, dont l'odeur résineuse divise l'espace aussi sûrement qu'un fil perlé, les noeuds écrasés du contre-plaqué, les jointures fibreuses des bardeaux, et encore, des gris aux dorés, aux rouges cuivrés. Toute cette matière ligneuse accroche à plaisir le regard avec, en plus, le mystère d'une maison barricadée.

Boîtes d'ombres

A ces suggestions d'un objet dans l'espace (un piano?) vient s'ajouter l'impression, sans fond, d'un noir d'outre-tombe.

Pour qualifier ces ombres, le terme "trou noir" serait intéressant. Mais il y a ces boîtes, parfaitement plates et dont la surface laisse découvrir la découpe d'un objet en transit. Car il y a là aussi de la vitesse et on ne serait pas plus surpris de trouver des roulettes aux extrémités pattues de ces empreintes paradoxalement ombreuses. Ces façons allongées d'ombres chinoises; compressées vers l'avant, fuyant la lumière de l'arrière; pendant un moment qui perdure donc, ces doubles dardent à plomb, comme des soleils noirs, leur lumière noire.

Ce qui est fascinant, c'est ce vide qui attire le plein. Ce vide qui possède la densité particulière formée de l'accumulation fantastique du regard d'avant le nôtre et ainsi de suite, le spectateur d'avant, avant...

Dans ces boîtes d'ombres, on pourra imaginer les masses conséquentes à ces points de fuite, les imaginer convergentes à leurs doubles (pratiquement à nos pieds) et pareillement imaginer la lumière rasante qui les fait naître, "ad vitam eternam".

Si les boîtes déficientes de Laverdière défiaient sans fin la complicité d'un regard plus intime, à l'inverse, ses boîtes d'ombres engagent le regard du spectateur jusque dans les entrailles de leur mécanique.

Pour elle-même, enfin.

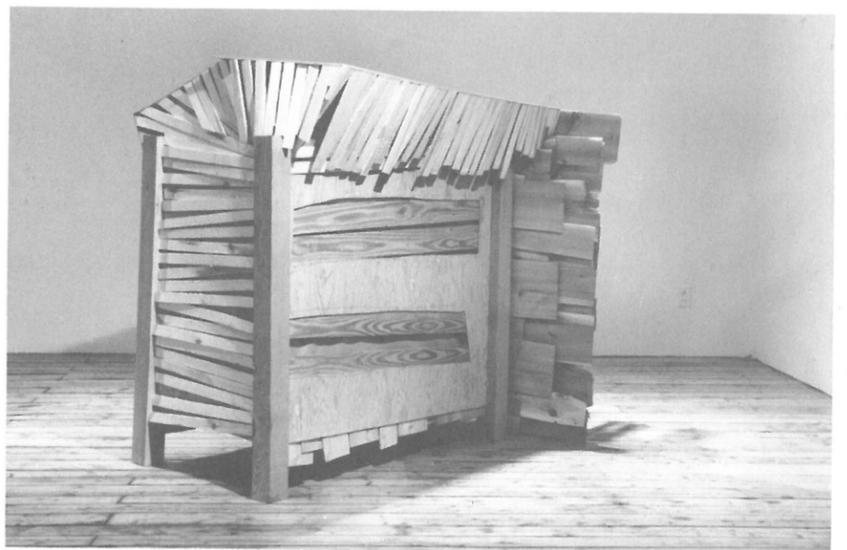
Isabelle Laverdière ne nous donne pas à voir, elle nous donne à sentir le vide et le vertige qui l'accompagne; elle nous donne à comprendre les creux d'un espace à re-connaître.

"Par exemple, si vous étiez: à l'intérieur et moi au dehors, je pourrais vous faire sortir."

- 1 Cowper Powys, John, *Autobiographie*, Gallimard.
2 Carroll, Lewis, *De l'autre côté du miroir*, Gallimard.



Isabelle Laverdière, au premier plan, *Pieces of houses series*, à l'arrière plan, *Inside-out houses series*, vue partielle, 1989, bois.



Isabelle Laverdière, *Inside-out houses series #1*, 1989, bois.

L'exposition des oeuvres récentes de Isabelle Laverdière intitulée Boîtes déficientes / Boîtes d'ombres a été présentée à la **chambre blanche** du 6 septembre au 1er octobre 1989.

Dérives: objets, suites et traces

A travers un questionnement sur les lieux possibles de convergence et d'interrelation de l'objet, de l'image et du texte, six créateurs ont poursuivi un travail collectif où chaque médium a fait état de ses spécificités.

Richard Baillargeon (photographe), Jean-Pierre Bourgault-Legros (sculpteur), Hélène Godbout (sculpteure), Lianne Nadeau (auteure), et François C. Robidoux (sculpteur) ont créé un lieu collectif d'interaction. Sur un mode d'échange de visites d'ateliers, de textes et d'images, chaque participant a eu à préciser et confronter ses objectifs ainsi qu'à produire une pièce simultanément aux autres participants en tenant compte des contraintes conceptuelles et temporelles liées à ce contexte.

La discussion, publiée ici, fait suite à l'exposition Dérives: objets, suites et traces, présentée à la chambre blanche du 1er au 26 novembre 1989, dans le cadre de l'événement Mirabile Visu: la photographie 150 ans après. Elle a été réalisée avec le concours de la chambre blanche.



Hélène Godbout, *Sans titre*, 1989, bois, cire, pigment noir et métal.

François-C. Robidoux: À l'origine, le projet n'était pas ce qu'il est devenu. J'avais envie de concevoir une exposition de sculpture et j'en ai discuté avec Lianne. Je lui demandais comment il fallait s'y prendre. Nous parlions aussi du fait que nous voyons beaucoup de sculpture représentative et nous cherchions à diffuser une autre approche. Puis Richard est intervenu et s'est intéressé au projet. Nous avons commencé à élaborer et à voir davantage ce que nous pourrions faire tous les trois, en incluant au projet le médium photographique. Puis nous avons essayé de voir qui, dans la région de Québec et aux alentours, pouvait s'associer à ce propos que nous voulions cerner, qui ne concernait pas une sculpture nécessairement narrative. Il fallait trouver aussi des artistes qui démontraient une certaine affinité en ce qui concerne les matériaux et l'approche... puis il y avait aussi le désir de travailler avec certaines personnes.

Lianne Nadeau: Par la suite, il y a eu un questionnement sur la photographie. Au départ, la photographie avait un statut documentaire. Puis nous avons lancé l'idée de l'aborder en tant que projet de création qui viendrait à la rencontre de la création sculpturale. Le texte pouvait alors prendre lui aussi une autre valeur. Ce n'était pas le texte comme constat, la photographie comme constat, mais il s'agissait plutôt de voir de quelle façon la production d'objets, la production d'images et l'écriture pourraient constituer trois champs de création qui, tout en demeurant autonomes, entretiennent des liens entre eux...

F.R.: ...et comment ces liens s'établiraient au moment de l'échange. Je crois que le côté discussion, rencontre, était très important dans le projet. Le fait que, pendant quand même un an, nous nous sommes souvent rencontrés, chacun dans nos ateliers, dans les ateliers des autres, dans des cafés, en mangeant, etc., tout le projet s'est élaboré tranquillement. Nous ne savions pas nécessairement où cela nous mènerait, mais il y avait une volonté de départ.

Pierre Bourgault-Legros: En ce qui me concerne, au début, en rapport avec les intentions du projet de groupe, je trouvais utopique de dire on va laisser sa marque tout en étant des individus avec des moyens et des visions différentes. Pour moi cela aurait été possible si nous avions vécu ensemble des événements forts. On aurait eu quelque chose à dire en rapport à un événement précis. Je continue à dire que c'était utopique, et la cohérence entre les différentes oeuvres, je ne suis pas capable de la décoder.

L. N.: Nous sommes peut-être trop proches...

P.B.L.: Finalement, nous avons tous travaillé un peu séparément et à la fin nous nous sommes dit, allons jusqu'au bout de notre démarche.

F.R.: Mais je pense que tu ne pouvais quand même pas faire abstraction de nos échanges. À la limite, juste le fait, par exemple, de s'être rencontré, d'avoir discuté de matériaux entre nous, surtout les sculpteurs, je pense que tout ça a joué. Même si ça n'a pas joué de façon très précise. Tu ne peux pas dire que cela découle directement de cela, mais ces interventions ont quand même eu un impact il me semble. Même chose pour Richard dans son travail. Ce n'est pas le même type de travail que tu fais habituellement...

Richard Baillargeon: Dans le contexte de ce projet, on définissait une situation qui était tout à fait extérieure à ma pratique habituelle. Cela me situait d'emblée dans un autre contexte et m'amenait à devoir me repositionner par rapport à ma pratique et à ce qui se passait ici comme dynamique à l'intérieur du projet. Par exemple, la visite des ateliers... De chercher, à partir des photographies que je faisais dans ces ateliers, comment je pouvais travailler à partir de mes propres intérêts dans le domaine de l'image, tout en changeant le format, en changeant aussi la structure. Et tout cela a pour origine ce contexte précis.

Il est intéressant de constater les rapports, mais en même temps nous devons constater que nos productions sont demeurées fidèles à ce que chacun fait. Je suis tout à fait en accord avec ce travail-ci, par rapport à ma production. Je ne sens pas que j'ai fait des compromis importants quant à la nature de cette production.

Jacques Coulombe: Ce n'était pas le but non plus, de transcender notre travail pour arriver à autre chose. On demeurait nous-mêmes tout en ayant des contacts ensemble. Et ça, c'est l'élément le plus fort.

Hélène Godbout: Mais je pense qu'avec du recul, nous allons voir les acquis de ce projet, peut-être sommes-nous trop près. Mais moi je commence déjà à en ressentir les effets.

P.B.L.: Justement, je disais tout à l'heure, et je suis allé à l'extrême avec une image qui faisait sourire Lianne, que si nous avions vécu une guerre ensemble nous aurions peut-être parlé plus fort. Nous avons tenté de cerner quel rapport nous avions avec un tel ou un tel, avec l'écriture, avec la photographie. Nous nous sommes regardés comme dans une bulle pour essayer de trouver les différences et les parentés. Mais si, par exemple, nous avions à faire quelque chose d'autre, moi j'aimerais soumettre l'idée de fonctionner par opposition, par contraste. Nous, par rapport à l'Orient, par rapport à l'Europe, par rapport aux Etats-Unis, essayer de se voir comme groupe et se mettre devant un mur, une opposition et de parler de ce mur, se voir comme étant homogène, traduire quelque chose qui serait devant nous et se renvoyer cette image-là. Ce serait une méthode intéressante.

F.R.: Ce serait possible parce qu'on a eu ce premier projet.

P.B.L.: C'est ça...

J. C.: Moi, si je me suis engagé dans ce projet, c'est parce qu'il n'y avait pas d'impacts subits ou immédiats, c'était subtil, beaucoup plus délicat. Ça représentait beaucoup d'intérêt pour moi. Cela m'intéressait davantage que de travailler sur un thème. Essayer de percevoir quelque chose ou de prendre des contacts avec des êtres humains et leur production, c'est beaucoup plus ouvert, beaucoup plus délicat aussi à atteindre.

L. N.:

Nous disions que chacun était demeuré fidèle à lui-même et que nous n'avons pas fait de compromis. J'ai cependant l'impression que, pour la plupart d'entre nous, c'est un moment important. Pour moi, ce contexte particulier m'a amené à expérimenter un type d'écriture que je n'avais jamais expérimenté auparavant. Et un peu comme Hélène le disait tout à l'heure, j'en vois maintenant les effets. C'était une occasion privilégiée d'expérimenter quelque chose de nouveau et de recevoir des commentaires là-dessus. Je pense qu'il y a des effets sur notre production future.

J.C.:

Personnellement, le projet m'a marqué simplement par le fait de devoir ouvrir la porte de mon atelier. Ce n'était pas comme un ami qui vient nous visiter. Un intrus entrait chez moi. Tout de suite, au départ, avant que ce projet ne commence, mes habitudes étaient transcendées. Et peut-être que c'est maintenant que ce projet commence vraiment pour moi, parce que là je sens des choses, je me suis adapté à des choses, je me suis ouvert à des gens d'une façon à laquelle je n'étais pas habitué. Pour moi, le projet commence parce que maintenant, dans un sens, j'ai des outils pour le faire.

L.N.:

Dans ce sens-là, nous pourrions dire que ce que nous présentons, ne constitue pas le résultat de tout ça, mais c'en est peut-être un moment...

J.C.: Pour ma part, l'appui que j'ai reçu du groupe (et je suis entraîné de l'évaluer) continue à faire écho même si le projet est terminé. C'est une des raisons pour lesquelles je me suis engagé dans le projet. Ce n'était pas pour que ça dure pendant 6 mois et que ce soit fini.

L. N.: Jean-Pierre, tu disais qu'à la fin, nous travaillions chacun pour soi. Or, ce que j'ai tout particulièrement apprécié dans ce projet, c'est qu'il y avait une liberté dans le mode de nos échanges. C'est-à-dire qu'au début, nous nous donnions des rendez-vous fixes, une structure. Nous avons même loué un atelier et cela nous a donné comme un coup d'envoi. Par la suite, nous avons accepté que nous pouvions avoir envie de nous retrouver, à deux, à trois, à quatre et que nous n'étions pas obligés de nous rencontrer constamment à six. Au contraire, c'était parfois plus facile de parler de son travail, d'échanger sur son travail en cours, des peurs, des hésitations, des découvertes, à deux ou à trois qu'à six. Il fallait respecter qu'à un moment donné un de nous ne travaille pas ou qu'un autre ait besoin que son travail soit vu. Parfois, la décision a été prise de travailler de façon plus isolée. C'est l'élément que j'ai le plus apprécié, cette souplesse, cette disponibilité à ce qui se passait, sans se fixer des

contraintes qui auraient été artificielles tel un thème. L'objectif était plutôt de créer un réseau intime et de voir comment nous pouvions mettre à l'épreuve ou vérifier certaines choses et avancer dans cette voie.

J.C.: Il fallait aussi mieux se connaître. En ce qui me concerne, je percevais certains liens dès le début, parce que le choix des participants a été effectué sur la base de liens qui étaient déjà perceptibles. Maintenant, les liens issus de nos rencontres..., ça c'est beaucoup plus subtil et délicat à percevoir.

P.B.L.: Je vois peut-être ça différemment. Je ne pense pas qu'il y ait de liens particuliers entre nous. Ce qui se passe, c'est qu'il n'y avait pas vraiment de différence. On a des liens parce qu'on vit dans le même coin, sur le même petit bout d'aiguille, par rapport à la planète. Il est certain que nous nous ressemblons. Nous avons la même culture, nous avons pratiquement les mêmes idées. Nos productions ne présentent presque pas de contraste. Ce qui n'aurait pas été possible si nous avions eu à travailler avec des artistes ayant un type de travail contrastant avec le nôtre.

J.C.: Mais il y a des gens qui travaillent avec toi, à Saint-Jean-Port- Joli...

P.B.L.: ...avec qui je n'aurais pas pu travailler.

J. C.: Et pourtant, ils sont nés dans la même région. Il existe des liens géographiques, mais aussi des liens d'affinité.

P.B.L.: Je me demande si ce n'était pas plus facile pour le photographe, parce que toi, Richard, ton travail a pu commencer dès le début. Dès les premières visites tu t'es promené partout avec ta caméra et tu pouvais commencer ton travail. Nous, les sculpteurs, nous avons eu de la difficulté à enclencher le processus de production. C'est là peut-être que réside la différence que j'ai perçue dans ton travail, dans la mise en place d'une structure de l'objet. C'est très difficile d'isoler la sculpture et de l'insérer dans un discours.

L.N.: De mon côté, que le travail de sculpture ne soit pas amorcé, m'a posé un problème car j'ai l'habitude de partir d'une pensée plastique puis de voir ce que ça déclenche. Et ça a été un élément important parce qu'à une certaine étape je me suis demandé, où je me situais quant à l'autonomie de ma démarche. Ce fut crucial de me dire: le travail n'est pas terminé, le travail est en cours, mais je peux quand même dire quelque chose qui vienne de moi, qui ne vienne peut-être pas seulement d'une lecture intellectuelle de ce que je vois, mais de mon expérience. Il s'agissait de faire le lien entre ce que je vivais, presque comme un journal, une narration, ce que je vivais affectivement, et mon côté intellectuel, critique, puisque je suis spécialisée en histoire de l'art. Et du fait que vous n'avez pas commencé tout de suite au début, je n'étais pas du tout rassurée, j'étais très insécure, mais ça m'a permis en même temps de me jeter à l'eau.

P.B.L.: Justement, Lianne, tu dis: moi j'ai abordé le projet comme une professionnelle, une critique d'art qui donne des réponses au visuel de l'art. Je me demande si le projet d'écriture, réalisé par Lianne poète qui va écrire sur les fleurs, sur l'amour ou autre chose, si ça n'aurait pas aidé, parce que tu attendais qu'il y ait quelque chose qui se passe en art pour donner une réponse.

L.N.: Ce que je dis c'est que mon métier c'est d'être critique d'art. Je ne suis pas écrivaine, je ne travaille pas dans le domaine de la littérature. J'arrivais donc avec ce bagage et c'est là que j'ai vraiment été mise à l'épreuve. Il a fallu que je m'ajuste et que je me demande où était la part de mon expression individuelle, sans tomber dans les maniérismes et dire: ah tiens! Je vais faire de la fiction ou un roman de ce qui s'est passé. Mais plutôt en disant: oui je fais de la critique d'art, mais il y a peut-être un lieu de cette critique d'art qui n'est pas de donner de réponse, mais d'être une expérience, une lecture qui se fasse pendant le développement, vous suivre, aller à la rencontre de votre démarche.

P.B.L.: Et on ne voulait pas que le photographe et l'écrivain viennent traduire ce que nous faisons, ce n'était pas des gens à notre service. Mais des créateurs comme les autres.

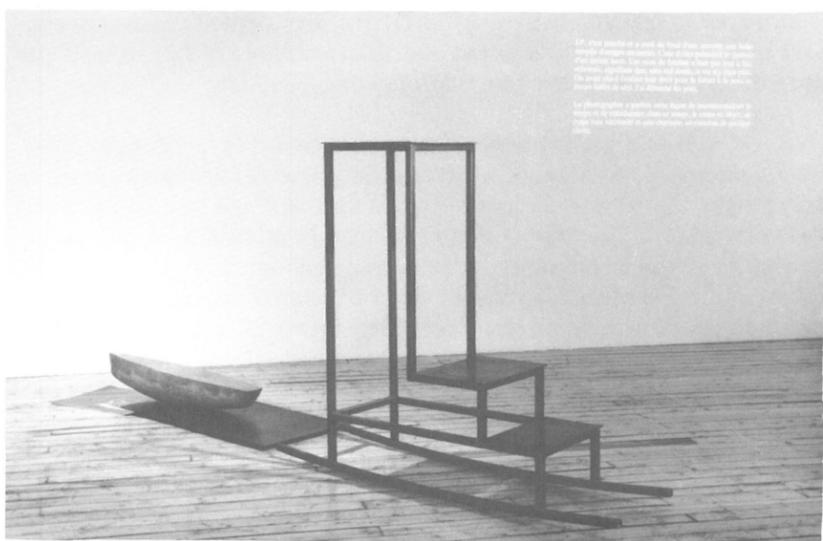
L.N.: Je ne suis pas une auteure du domaine de la littérature. Donc



Richard Baillargeon, de la série *Cartes égarées*, photographies noir et blanc, 1989.

cette autonomie de la critique d'art où se situe-t-elle au moment où son métier c'est d'écrire mais sur l'art. Comme vous pouvez peut-être vous poser la question à un autre niveau, comme Richard se l'ai posée par rapport justement à ce contexte déclencheur qui était ce qui se passait entre nous, les déplacements entre les ateliers, les développements de la production. C'est de tenter de cerner où se situe ce niveau d'autonomie. Mais je pense que dans la photographie et dans la nature même du texte critique, il y a un appel à l'autre, à ce que l'autre veut faire, alors que dans la sculpture, il y a peut-être davantage une solitude. Ou c'est dans la nature de chaque type de production avec lequel nous travaillions. À ce niveau-là, ce n'était pas six individus, mais trois champs de production.

P.B.L.: Nous disions que nous nous étions tenu chacun dans notre avenue. Je me demande si j'ai tenu compte du contexte... Mais je pense que j'ai quand même tenu compte de la situation. Nous devons travailler pour un établissement, un lieu fermé, au lieu de travailler à l'extérieur. J'ai envisagé l'oeuvre comme un travail de salon, un peu comme une histoire. C'est pour ça que j'ai choisi de travailler un peu comme une anecdote. C'est comme une écriture, ça se suit, il y a une direction, comme une histoire. Dans ce sens, je pense que j'ai tenu compte du contexte.



Pierre Bourgault-Legros, *Projet d'hiver*, 1989, métal, craie, savon du pays, photographie couleur, bois. Sur le mur, Lisanne Nadeau, 1989, textes sur diapositives.

L.N.: J'aimerais que tu parles un peu de la façon dont tu as abordé le concept de la *dérive* dans le contexte de ta réflexion sur le social.

P.B.L.: je l'ai abordé par rapport au social et par rapport à Québec, avec cette idée qu'il y a beaucoup de choses conservatrices au Québec et à Québec, des choses ancrées, solides. Ça m'intéressait d'introduire un propos qui se pose comme critique de la société, un propos que j'ai toujours eu. Ce droit à la folie dont parle Laborit depuis quand même 15 ans, l'éloge de la fuite, ne pas s'ancrer dans des choses, ne pas avoir peur d'aller nulle part quand il fait tempête... ce sont des acquis que l'homme s'est donnés, de ne pas dériver. Alors, c'était de partir d'une idée, un dessin d'une réalisation avec un matériau dit non noble, le savon, qui est la chaîne animal en fait, et d'en arriver à quelque chose qui est très intellectuel: la photographie, ce qui est plus près du rêve, de l'imagination, est supportée par une structure très très rigide et ce qui est plus près de la réalité est complètement un concept, une émulsion sur un papier. Le sujet de l'oeuvre est de ne pas avoir peur de dériver par rapport à un projet.

J.C.: C'est un peu différent de ton travail antérieur.

H.G.: Pour ce qui est des suites, en ce qui me concerne, j'ai vraiment commencé à penser utiliser les rebuts de ma pièce principale, à agencer, justement, ces éléments qui viennent de la pièce. Et ça, c'est un apport intéressant dans mon travail. Je pense que je vais le conserver.

J. C.: Dans quel sens parles-tu de rebuts? Des rebuts qui viennent de ta pièce ou que tu as ramassés?

H. G.: Des chutes. Et par l'utilisation que j'en ai fait, il y a comme un témoignage à la dérive.

L.N.: Il y a également la couleur.

H.G.: C'est que j'ai tenté de remplacer le pigment que j'utilisais habituellement par une matière. Non plus travailler, le bois en surface comme je le faisais habituellement, mais introduire une nouvelle matière qui, elle, serait colorée, et apporterait vraiment quelque chose de plus au bois. Dans ce cas-ci, c'est la cire. Parce que je trouve que la cire devient vraiment comme un parasite du bois et qu'elle devient davantage liée au bois plutôt que le pigment qui était quelque chose qui reste à poser, qui est comme une patine de la surface...

P.B.L.: Quelle sorte de cire utilises-tu?

H.G.: C'est de la cire à moulage, à laquelle j'ai ajouté du charbon de bois.

L.N.: Ce que j'ai entre autres trouvé intéressant, dans les discussions que nous avons eu, c'est justement le changement que tu as fait au niveau de la couleur. J'ai l'impression que tu voulais passer à autre chose, et que le projet a été le coup de pouce pour opérer ce changement.

H. G.: La réflexion était déjà amorcée sur le fameux problème de la couleur et j'ai vraiment tenté de trouver une matière adéquate. J'avais aussi le métal, mais cela ne me satisfaisait plus. Il n'y avait pas assez d'unité avec le bois. C'est quelque chose que je conserve en ce moment. Je trouve que la cire correspond très bien à ce que je désire, car je peux en outre l'appliquer par couches. Car je veux également parler de croissance, c'est-à-dire non pas la logique de croissance du bois, pas seulement une croissance en largeur, mais je veux parler de croissance par l'intérieur, de différentes façons. Et je pense que j'ai ainsi enrichi mon vocabulaire, parce qu'auparavant je travaillais davantage sur la "belle" nature tandis que maintenant, j'apporte une intervention qui m'est propre, plus individuelle. Juste le fait d'avoir découvert la cire, cela me permet de parler d'une autre manière de la *nature*...

L. N.: D'ailleurs on parle tous beaucoup de la *nature*, mais en même temps, Jacques, tu rapportais un commentaire...

J. C.: Oui, le commentaire d'un enfant qui disait que nos pièces étaient trop industrialisées. Il y a le contraste entre la nature et l'industrie, il y a aussi le déchirement qu'on vit toujours d'habiter

des maisons dernier cri, mais toujours avec des panneaux, des planchers de bois et c'est du toc. Il y a l'artificiel autour de nous. Le déchirement qu'on vit, c'est la cabane à sucre et le bloc de béton. C'est la première pièce où j'exploite ce contraste entre l'industriel et la nature. La roche qui est là, n'a même pas été lavée, je ne l'ai pas touché du tout, je l'ai placée là. Alors les commentaires de l'enfant qui disait que c'était trop industrialisé, c'est qu'il percevait ce qu'il y a d'industriel dans nos objets. Cette pièce-là semble avoir été travaillée de façon artisanale. Par la facture, l'écriture, on voit qu'elle a été travaillée avec des outils.

P.B.L.: Mais vu d'un oeil européen ou allemand, je trouve que nous sommes tous très nord-américains, nous sommes tous en train de faire l'éloge de la nature.

L. N.: Peut-être, moins François...

P.B.L.: Mais il est encore à la beauté des matériaux.

F. R.: Pour moi, il y a des choses qui ont changé à ce niveau. La *dérive*, par rapport à mon travail antérieur, ça a été de laisser des pistes en ce qui concerne la finition de l'objet, ce que je ne faisais pas avant. Bon, c'était beaucoup plus flatté, là on dirait que j'étais en état de complète indécision. À certains moments, je me suis dit que si je n'étais pas capable de décider, c'était peut-être que je n'avais pas à décider tout de suite. J'ai laissé aller les choses comme elles venaient. Il n'y a pas de vernis sur le bois, c'est de la teinture directe, on y touche et ça tache. Pour moi, c'est tout nouveau cette approche. Le fait que j'ai appliquée l'acide, qui produit la rouille, au pinceau et de l'avoir laissée carrément comme elle est venue, sans essayer de la retravailler. Même chose pour la plaque qui est travaillée en surface, qui est très brillante. Au tout début, je voulais avoir une surface où le mouvement à l'intérieur, le geste, soit très précis, très contrôlé, qu'on ne puisse pas voir de différence entre le haut et le bas. Puis, j'ai commencé à avoir un plaisir fou à aller gruger et à changer d'outil. Même si c'est encore très léché, cette manière, c'est pour moi un grand changement. C'est beaucoup plus aléatoire comme approche.

J. C.: Il y a une relation avec la peinture, le gestuel.

F. R.: Oui, beaucoup.

L. N.: Moi ce qui m'étonne, c'est l'introduction de la lumière dans ton travail, cet éclatement. À cause peut-être de la plaque.

F. R.: Oui, de plus en plus la plaque métallique m'intéresse comme matière. Le métal peut tellement changer.

L. N.: Tu voyais même un rapport à la photographie.

F. R.: Si tu regardes la surface très brillante, tu te reflètes dedans,

ce qui rappelle la plaque photographique anciennement au sel d'argent. Puis il y a la boîte noire où quand tu entres à l'intérieur, si tu regardes par l'objectif, tu ne vois rien, mais si tu regardes à l'intérieur de l'appareil, tout apparaît en couleur. Je trouvais ça intéressant de regarder la grande plaque qui t'apporte deux mondes, selon que tu sois dedans ou dehors. Et c'est aussi ça la rouille, la transformation de l'image une fois que tu es à l'intérieur.

H. G.: C'est justement quelque chose que tu avais déjà amené, mais qui est davantage marqué ici, cette relation de l'intérieur à l'extérieur. Et c'est la plaque de métal, avec l'effet de miroir qui t'aide à produire cela.

F. R.:

Et je pense que ça va continuer. Il y a des remarques que Jacques m'a faites aussi que je suis en train de digérer tranquillement. La prochaine pièce aura des liens avec ça, mais d'autres aussi, qui découlent quant à eux directement du projet, des discussions qu'on a eu.

J. C.: Pierre, tu parlais tout à l'heure de révolution. Pour avoir une révolution, ça n'a pas besoin d'être éclatant!

L.N.: Il peut s'agir d'une révolution par rapport à soi-même.

P.B.L.: Oui, ça peut-être un révolution par rapport à soi-même...

J.C.: Quelque chose de peu apparent peut être révolutionnaire!

P.B.L.: Pour moi, il y a art lorsqu'il y a réflexion, remise en question. Je suis toujours étonné lorsque je regarde l'art qu'on fait en Amérique du nord. On est toujours en éloge de la nature, le côté cowboy, l'admirateur de la nature on l'a toujours. C'est beau, mais j'ai été séduit un jour où je suis tombé, en 1980, sur un livre de Baselitz qui agressait la matière. Je n'avais jamais pensé qu'on pouvait faire ça et ça m'a séduit. Je ne serais pas capable de faire ça, ce n'est pas dans ma nature. L'approche des Allemands de l'est qui agressent, qui n'acceptent pas certaines choses, je trouve ça fascinant. Par rapport à Baselitz, par rapport à la jeune école allemande, la *transavant-garde*, on a quand même une parenté, on aime la nature, on trouve ça beau, on est tous dans le même *trip*.

F.R.: C'est peut-être qu'ici, il y a encore de la nature, il peut encore y avoir...

L.N.: ...des wappitis! (Rires)

F.R.: Oui! Il ya encore des wappitis! Il n'y en a pas de wappitis en Allemagne!



Dérives..., vue partielle de l'exposition, 1989.

Quatre

Hedwidge Asselin



Vera Heller, *Rites de passage # 2*, 1989, huile sur papier. Photo: Renée Lavaillante



Louise Prescott, *Plaine et rocheuses*, 1989, acrylique sur vinyle transparent. Photo: Renée Lavaillante

Regarder l'art, comme regarder l'art actuel, c'est d'abord pour moi, à tout moment, m'apprêter à aborder un univers autonome, une oeuvre, un monde, intelligible et étranger, où je sais, par différence enrichir la recherche de ma vision, et que je ne saurais regarder, voir et décrire autrement qu'en mon seul nom. Je parlerai donc de l'existence et du travail du groupe Quatre comme je l'ai perçu.

Tout d'abord, pourquoi Quatre ? Peut-être parce que toutes quatre prouvent que l'art abstrait lyrique, loin d'être tombé en désuétude, connaît de beaux rebondissements et qu'à propos de leurs travaux on pourrait parler d'évocations de paysages, la figure humaine n'affleurant que dans les travaux de Vera Heller. Quatre, c'est aussi quatre jeunes femmes qui se soutiennent, qui s'épaulent mutuellement lors de rencontres régulières.

Mon intérêt pour ces quatre jeunes artistes tient à leur façon de s'insérer dans le monde de l'art actuel, leur fidélité à elles-mêmes, leurs remises en question. Le thème de leurs discussions est beaucoup plus de l'ordre des rapports de l'artiste avec la société que de l'ordre du bouleversement des formes. Et si l'on examine leurs interventions récentes, itinérante à l'Espace GO par exemple, leur création artistique tient compte de son rapport au social, à son public, et aux intermédiaires entre elles et le public.

De plus, elles sont conscientes qu'a priori tout a déjà été usé et expérimenté et qu'il y a une récupération de plus en plus rapide des oeuvres antérieures, un peu comme chez les antiquaires où on "descend" vers des époques de plus en plus rapprochées de la nôtre. À la limite, l'art ne se nourrit plus de l'art des siècles précédents, mais de celui qui est en train de se faire... Malgré tout, chacune d'elles exprime ses besoins de symbolique avec ces matériaux plus ou moins discrédités que sont le dessin et la peinture.

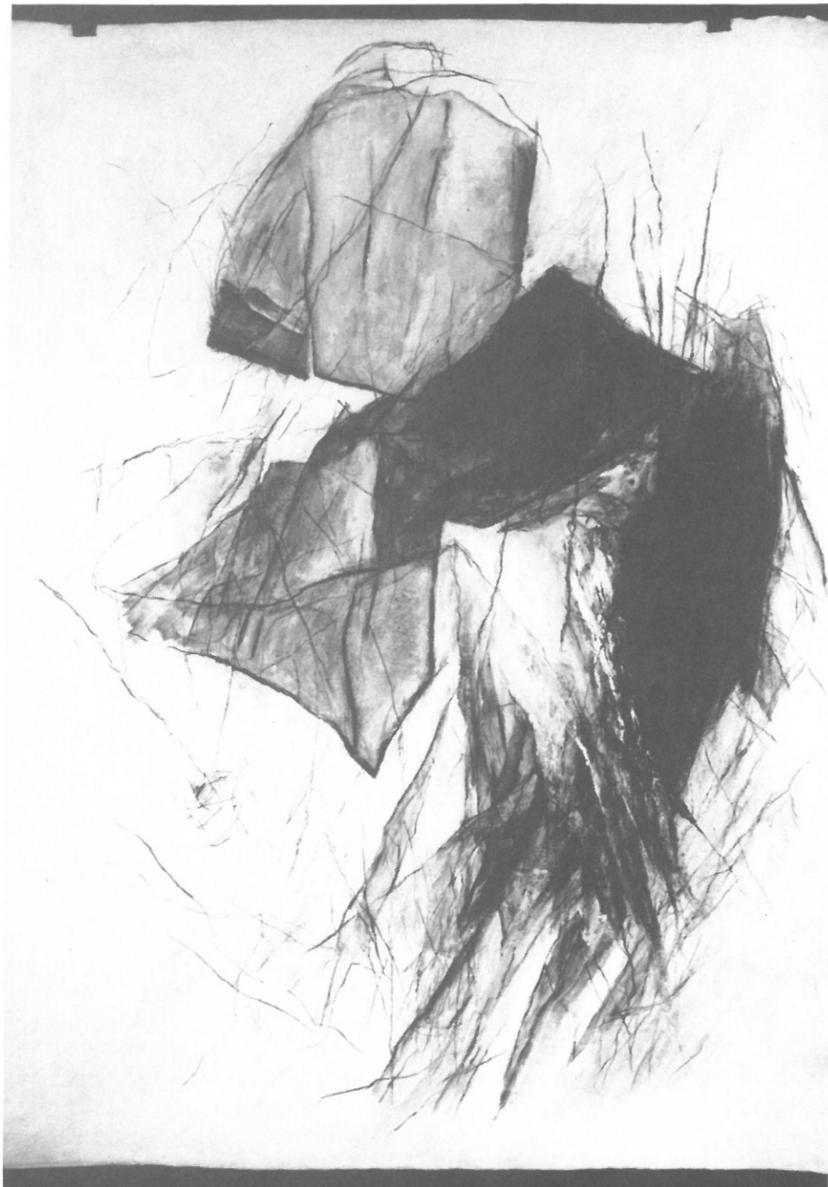
Louise Prescott défend seule le volet peinture. Cette fois, elle a éliminé l'image reconnaissable pour une abstraction libre où la fougue gestuelle est adoucie par une palette le plus souvent dégradée par adjonction de blanc. L'approche très impulsive de Prescott, si elle est une façon d'aller contre les critères du connu, vers l'origine de la peinture, n'en est pas moins régie par les lois du hasard. Elle utilise le vinyle transparent comme support pour des peintures à l'acrylique. "Ce matériau permet l'utilisation simultanée des surfaces recto-verso. La trace peinte peut donc être présentée sous sa face cachée, ce qui enrichit considérablement le vocabulaire visuel. L'aspect glacé du vinyle, sa luminosité, n'est pas sans rappeler la surface des photographies qui les inspirent, tout en exerçant une certaine fascination-répulsion." J'avoue éprouver surtout de la répulsion pour ce nouveau support. Il évoque pour moi le froid, le banal, le kitch. Et puis, n'y aura-t-il pas quelques problèmes de conservation? L'utilisation de ce support permet la vision de "l'envers de la trace" ce qui est une approche intéressante de l'acte de peindre, mais qui ne réussit pas à me faire oublier l'exécrable vinyle.

Martine Deslauriers, Renée Lavaillante et Vera Heller s'adonnent à la pratique du dessin, celle qui, de toutes les pratiques à la disposition de l'artiste, est la plus quotidienne et la plus intime. Le dessin enregistre les pulsions les plus secrètes du créateur. Dans une civilisation dominée par une science et une technique déshumanisantes, le geste devient souvent le signe de la protestation et de la révolte. Il n'est plus l'aboutissement d'une évolution mais l'éclat d'une idée ou d'un sentiment. Il donne une durée à l'attitude d'un instant, résumant l'être dans sa profondeur. Que ce soit la fascination pour la mémoire géomorphologique (Deslauriers), l'interprétation de la liberté par l'exercice du dessin (Lavaillante), l'intérêt pour les liens existant entre la matière et l'esprit ou pour l'insertion de l'individu dans son environnement (Heller), écrire dans la matière représente le moyen de rivaliser avec l'espace et le temps, de

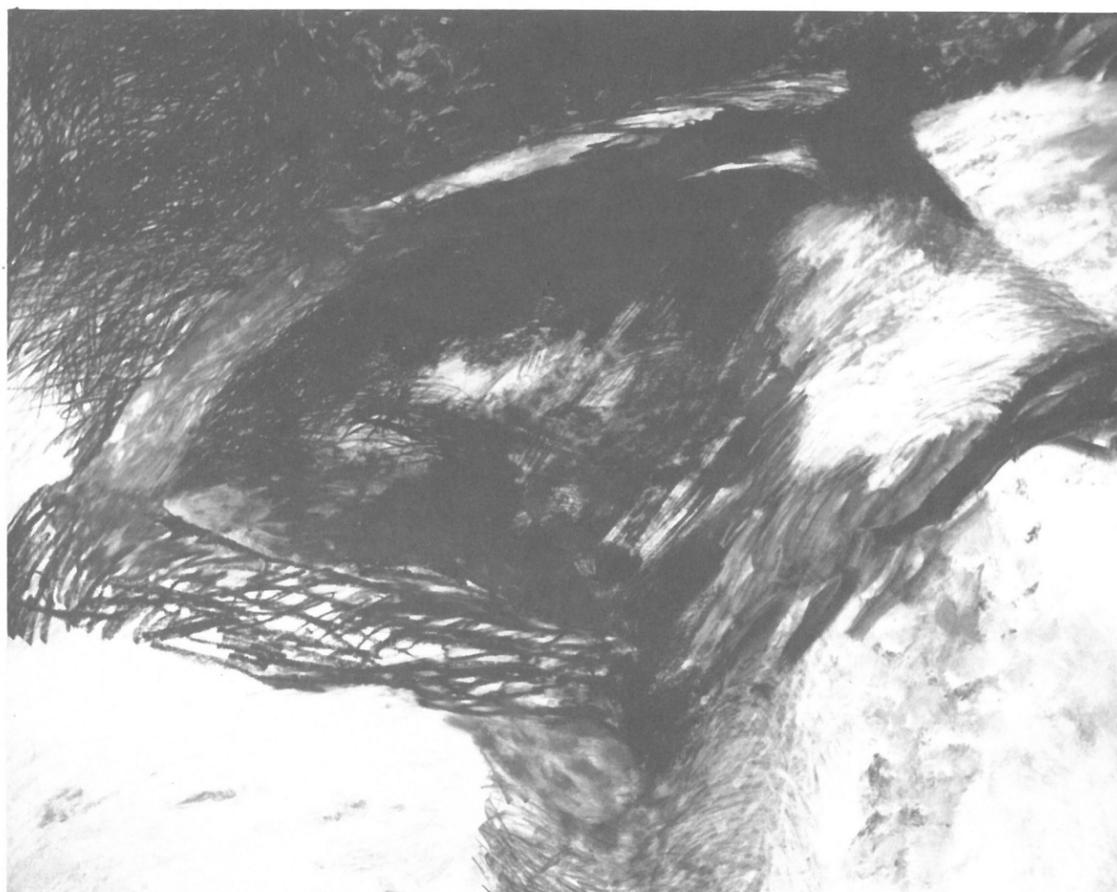
retrouver l'essentiel de l'activité, de déchirer les ténèbres pour nouer de nouvelles relations, de décrypter le labyrinthe de l'insondable. Le geste est prise de possession mais aussi affirmation d'une distance par la conscience, la trace élémentaire mais indéfectible d'une appropriation.

Parce qu'elle peut être lente, patiente, obstinée, la pratique du dessin permet le trompe-l'oeil, parce qu'elle peut être libre et spontanée, elle donne jour aux pulsions souterraines, mais elle s'inscrit toujours dans un espace qui manifeste son autonomie. Le moyen touche par sa franchise.

À fréquenter l'atelier de ces quatre artistes, je suis confrontée avec le problème de l'achèvement de l'oeuvre. Quand est-elle terminée, puisque n'existe plus la confrontation avec le réel? À les observer, à les écouter, on peut dire que le dessin ou le tableau est juste et achevé lorsque l'artiste l'a vécu à fond ou aussi profondément que possible. À ce moment-là, le dessin ou le tableau dans toutes ses parties est pénétré des sensations engendrées par l'acte créateur. Et c'est un privilège de participer, par la vision de l'oeuvre, au plaisir et au besoin de ces artistes qui veulent représenter le monde sans se soumettre à sa description. "Le plaisir est le principe fondamental qui guide ma main." (Deslauriers).



Martine Deslauriers, *Eau nival*, 1989, pastel à l'huile et graphite sur papier. Photo: Renée Lavaillante



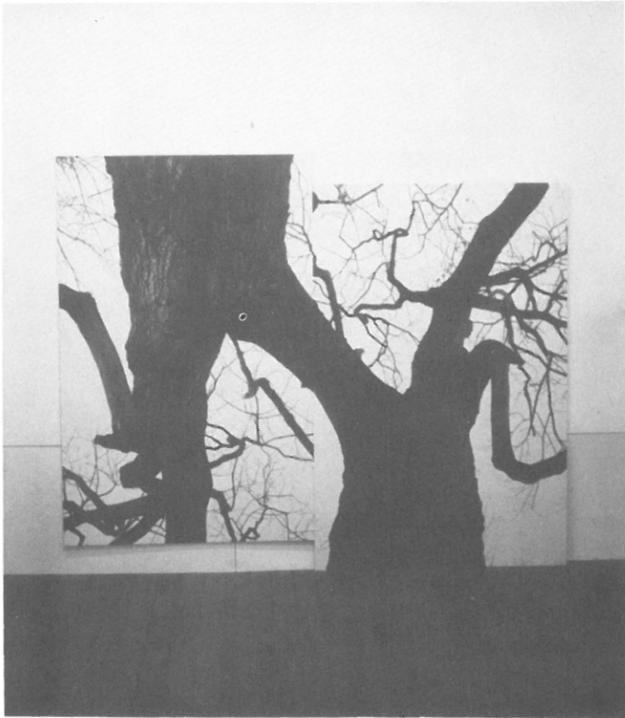
Renée Lavaillante, *Personne ne sait que vous êtes ici*, 1989, techniques mixtes sur papier.

Photo: Renée Lavaillante

L'exposition Quatre regroupant les oeuvres de Martine Deslauriers, Vera Heller, Renée Lavaillante et Louise Prescott a été présentée à la chambre blanche du 5 au 30 avril 1989.

De la représentation ...

Béatrice Reuillard



Béatrice Reuillard, *Mutations sauvages*, installation photographique à la galerie VU

“L’analogie, fut-elle philosophique, s’impose à la pensée pour construire une recherche onto-théologique tributaire de l’Etre UN et de l’acte.”¹ Ce parallèle entre un niveau métaphysique et un autre de l’ordre de l’agir, m’intéresse d’autant qu’il est posé en regard de l’analogie. Aristote lui-même caractérise la métaphore comme étant des choses en acte.²

Dans mon travail, j’aborde la représentation par l’analogie, la métaphore et le symbolique. Mais cette représentation est toujours posée comme le passage d’une abstraction vers une autre. Elle sert de tremplin pour un changement de niveau de conscience. Le point de départ, dans mes objets, est un discours avec le faire, un agir sur la matière. Dans cette aventure, l’acte croise un élément de représentation qui ouvre l’oeuvre sur l’extérieur par la référencialité, pour le faire coexister, ou rebasculer, dans le domaine de l’abstraction qui s’en trouve enrichie. Pour une lecture linéaire, on pourrait poser la représentation comme étant enchassée dans deux abstractions. La représentation se pose alors comme élément qui trouble l’ordre du connu, bouleverse nos habitudes et façons de percevoir, déstabilise au profit d’une rééquilibration amenant un changement de niveau de lecture.

On peut alors introduire la notion d’expérience. Expérimenter un nouvel état d’Etre, un nouveau regard, une nouvelle mise en relation d’éléments que la représentation, par le biais de l’analogie, la métaphore et le symbolique, favorise. A partir de là, le référent joue sur deux niveaux d’intervention. Il oeuvre à la fois comme repère, sécurisation par le renvoi à des éléments de l’ordre du connu, et comme élément de subversion de l’ordre établi. La mise en relation habituelle, codée, est bouleversée au profit d’une autre lecture. Mon approche quant à la représentation s’équilibre, déséquilibre entre ces deux pôles.

Pour reprendre l’idée d’Aristote: “la métaphore signifie des choses en acte...”, nous retrouvons ici l’aspect dynamique du procédé métaphorique. Dans l’art, la représentation ne doit-elle pas sa vie à la métaphore? C’est par ce biais que la représentation ouvre sur l’imaginaire et l’inconscient, lesquels lui resteraient sinon probablement fermés. De cette ouverture à l’imaginaire et à l’inconscient, naît l’esprit en vie, une vie qui conduit à un renouvellement constant d’elle-même, une révolution, non une vie qui s’autodigère jusqu’à sa propre mort.

Le jeu des nouvelles mises en relation mentionnées précédemment procède aussi de cette vie. Parler ici de la vie n’a rien

de surprenant en rapport avec l’art, puisqu’il en est son expression vibrante et que la représentation en est son apparence. S’en tenir à la représentation pour ce qu’elle est, c’est à mon avis s’en tenir à l’apparence à laquelle échappe la métaphore qui, par son effet dynamisant, plonge ses racines dans la vie psychique des individus et les ramène vers l’abstraction, l’au-delà de... un au-delà d’ordre métaphysique.

Je soulignais auparavant que mes objets se nourrissent d’un dialogue avec le faire et croisent un élément de représentation par le biais de la métaphore pour nous renvoyer à une abstraction d’un autre niveau. Il en va ainsi de mon approche avec les différentes pratiques, qu’il s’agisse d’objets autonomes (peinture, sculpture, photographie), d’installations, de performances. Ma résidence réalisée à la chambre blanche en 1985 mettait principalement en évidence cette dé-marche. L’intégration des différents médiums, tout comme la représentation, incitaient les changements de lecture.

Dans mon travail photographique se précise une démarche analogue, si ce n’est, que le point de départ n’est plus le faire mais le percevoir, perce/voir. Le perce/voir, au-delà du voir, au-delà de l’apparence, ouvre sur l’abstraction soit sur d’autres niveaux de lecture possibles au-delà de l’image, au-delà de la représentation et, dans bien des cas, au-delà de la matière. Car l’art naît toujours d’une métaphysique ou se doit d’en “originer”. Donc, si dans mes photographies je pars du réel, j’aspire à cette métaphysique - qui en est le questionnement profond - en traversant la référencialité qui ouvre l’oeuvre sur l’extérieur sans s’arrêter à la représentation. Car si des arbres évoquent des animaux ou des corps humains, ce n’est pas pour s’arrêter à ces simples éléments mais, bouleversant notre façon de regarder, de lire l’Autre, ils enclenchent une investigation dans l’imaginaire qui dénude finalement l’arbre de toute référencialité et le conduit vers l’abstraction. Ne voir dans mon travail qu’un parallèle entre des arbres, des bêtes, des montagnes, serait en supprimer l’essence même, car ces métaphores pour un ailleurs ne sont encore qu’un premier niveau de lecture, la représentation ne devant pas s’en tenir à ce premier niveau, elle doit continuellement cohabiter avec l’abstraction pour y trouver son souffle.

Cette préoccupation m’a amenée, en 1987, à introduire dans mon travail photographique la musique et la poésie. Ces trois médias s’interpellaient en relais, une coopération et une fusion s’exerçaient, tantôt l’oeil prenait le dessus sur l’oreille ou l’inverse, et tantôt c’était la poésie avec son propre sens perceptif. Il se produisait alors un débalancement constant dans notre façon de percevoir qui bouleversait l’ordre du connu, de l’habitude, comme le faisait les photographies. La musique elle-même était un questionnement sur la référencialité, elle ne se limitait pas à un rôle d’atmosphère qui m’aurait semblé plus gratuit. De même en était-il pour le texte poétique narratif de l’ordre du symbolique. Chacun était la clé de l’autre et ne pouvait se dissocier, les trois médias interrogeaient la référence et ouvraient sur une abstraction qui se situait sur le plan de l’expérience, une expérience de l’ordre du métaphysique.

Dans mon travail, donc, la représentation d’ordre métaphorique ou symbolique ne se tient jamais exclusivement à ce niveau de lecture mais cohabite toujours avec l’abstraction d’où elle part et vers où elle mène.

¹ Julia Kristeva, *Histoires d’amour*, Folio, 1986, p.336.

² *Ibid.* p.336

Conférence prononcée à l’occasion d’une table ronde portant sur le thème de la représentation, le 7 mai 1989. Participaient également à cette rencontre, Richard Baillargeon, photographe et David Naylor, sculpteur.



la chambre blanche

Catalogues et livres d' art.
Dossiers d' artistes.
Essais théoriques.
Catalogues d'expositions
Information sur les centres d' artistes canadiens et les différents programmes de bourse et subvention.

centre de
documentation et
d'information en art
actuel

Périodiques spécialisés canadiens et internationaux:
Art et féminisme
Résidences d'artistes
Land - art
Cinéma-Vidéo
Mail - art
Mobilier d' artiste
Photographie
Art conceptuel

La consultation se fait sur place ou chez soi par un service de prêts aux membres.



Programmation Automne 1990

Don Darby (Québec)
Sculpture
Evolution éphémère
du 26 septembre au 14 octobre

Chantal Lagacé (Lévis)
Sculpture
Espace vital
du 26 septembre au 14 octobre

Festival 6 Inter / Le Lieu
Performance
du 18 au 21 octobre

Cabinet des curiosités
événement - bénéfice
du 22 au 28 octobre

Manon Guérin et Marie-France Lavoie
(Chicoutimi)
résidence
du 24 octobre au 25 novembre

Diane Landry (Québec)
installation
"Risque d' averse"
du 7 au 25 novembre

Susie Comtois (Montréal),
Denis Dallaire (Lévis),
Michel St-Onge (Québec)
Croisement médiatique (manoeuvres)
du 30 octobre au 4 novembre

Jean-Yves Vigneau (Hull)
installation
du 28 novembre au 20 décembre

Michèle Lorrain (La Pocatière)
peinture
"L' implacable"
du 28 novembre au 20 décembre

Haruo Higuma (Japon) Vidéo Performance
Tari Ito (Japon) Performance du vidéo
Kyoko Namba (Japon) Performance installation
Tournée Trans-Canada du 12 au 17 décembre