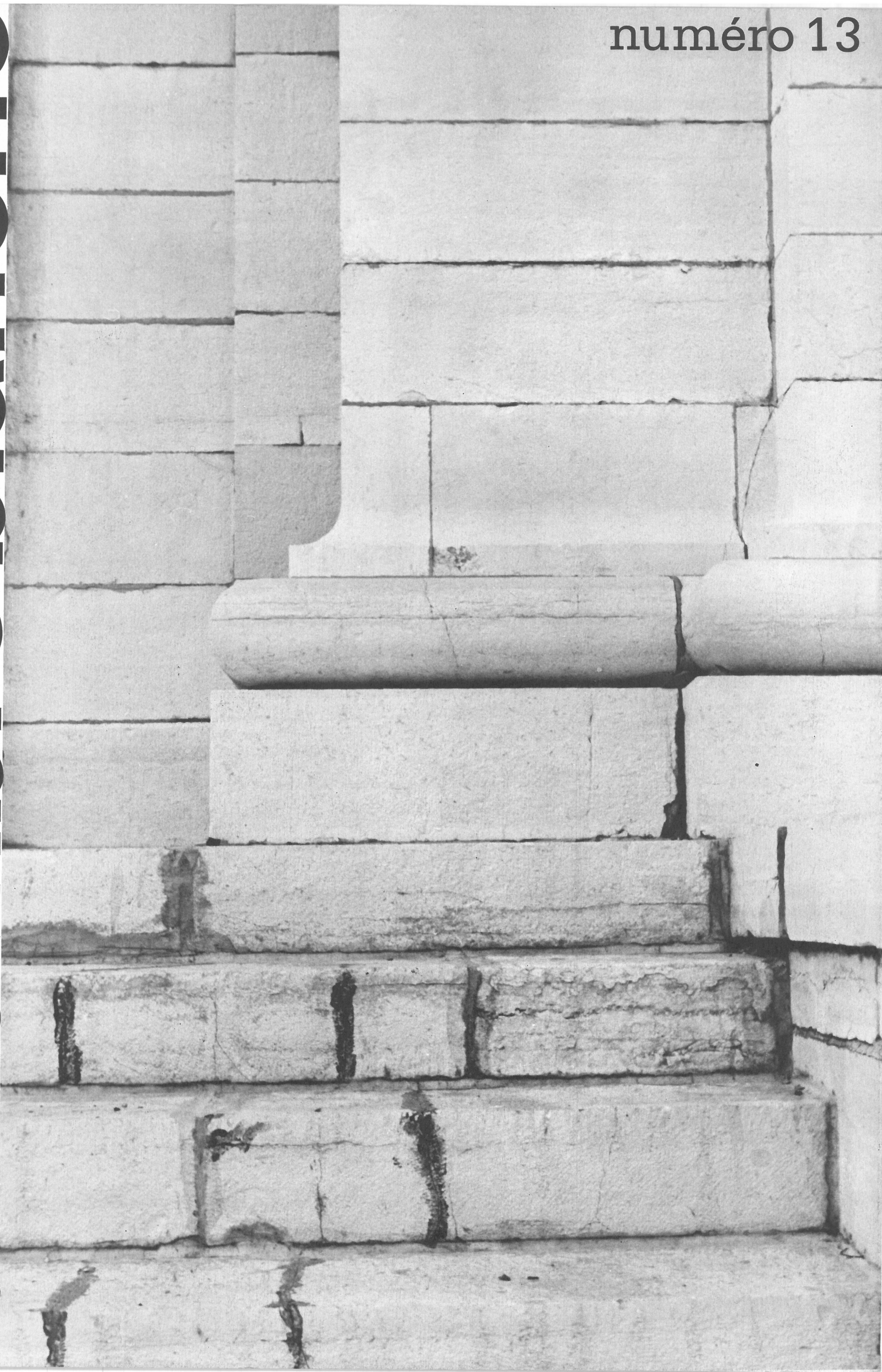


# la chambre blanche

numéro 13





LA CHAMBRE BLANCHE  
549 boul. Charest est  
Québec, Qc G1K 3J2  
Tél. (418) 529-2715

La Chambre Blanche est une galerie communautaire sans but lucratif. Fondée en 1978, elle regroupe des personnes ayant en commun la volonté de partager un lieu de rencontre, d'échange, de création et d'expérimentation en art actuel. La Chambre Blanche est subventionnée par le Conseil des arts du Canada, le Ministère des affaires culturelles et par les cotisations des membres.

PRÉSIDENTE

Hélène Rochette

VICE-PRÉSIDENTE

Isabelle Bernier

SECRÉTAIRE ADMINISTRATIF

Bernard Bilodeau

BULLETIN

DIRECTION

Françoise Girard

COMITÉ DE RÉDACTION ET MONTAGE

Danielle Fillion, Françoise Girard  
André Pelletier, Jacques Pettigrew  
Helga Schlitter

COLLABORATION

Réal Alain, Michel Asselin  
Francine Chaîné, François Lachapelle  
Lisane Nadeau, Monique Mongeau  
André Pelletier, Daniel Sanscartier

COTISATION ANNUELLE

regulier \$12.00  
de soutien \$25.00

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas retournés. Les auteurs non avisés de l'acceptation de leurs manuscrits dans un délai de trois mois, peuvent les reprendre à la Chambre Blanche où ils demeurent à leur disposition pendant un an. La Chambre Blanche n'est pas responsable des manuscrits égarés.

Numéros encore disponibles: 11-12-13

Tous droits réservés

Dépôt légal: 2e trimestre 1984

**andré leclerc**  
**imprimeur relieur**

6-B, CHARLES-RODRIGUE, LÉVIS  
QUÉ. G6V 6L8 TÉL.: 837-4257

PHOTO DE LA PAGE COUVERTURE

François Lachapelle, 1984



SOMMAIRE

- 3 L'installation de Francine Chaîné: l'articulation d'une relation / François Lachapelle
- 8 Se glisser dans l'installation / Francine Chaîné
- 10 Installation de Michèle Lorrain
- 11 Texte-trace en quatre mouvements / André Pelletier
- 14 Dessin de Michel Asselin
- 16 Anti-minimalisme chez Sylvie Gagné / Lisane Nadeau
- 19 Les tribulations d'Eric Dada-Sansart / Daniel Sanscartier
- Expositions à la Chambre Blanche:
- 20 Lucie Plante
- 21 Jacques Pettigrew
- 22 Danielle Fillion
- 23 Marie Fréchette
- 24 Helga Schlitter et l'imaginaire historique / Réal Alain
- 25 La chaise de Georgia / Monique Mongeau
- 27 Calendrier des activités

PHOTOGRAPHIES:

Anne Ardouin, pp. 2, 26, 27  
Michel Asselin, p. 27  
Francine Chaîné, p. 8  
Marie Fréchette, p. 23  
François Lachapelle, pp. 3, 4, 5, 24, 25  
Michèle Lorrain, p. 10  
André Pelletier, pp. 16, 17, 18, 20, 22  
Jacques Pettigrew, pp. 11, 12, 13, 21



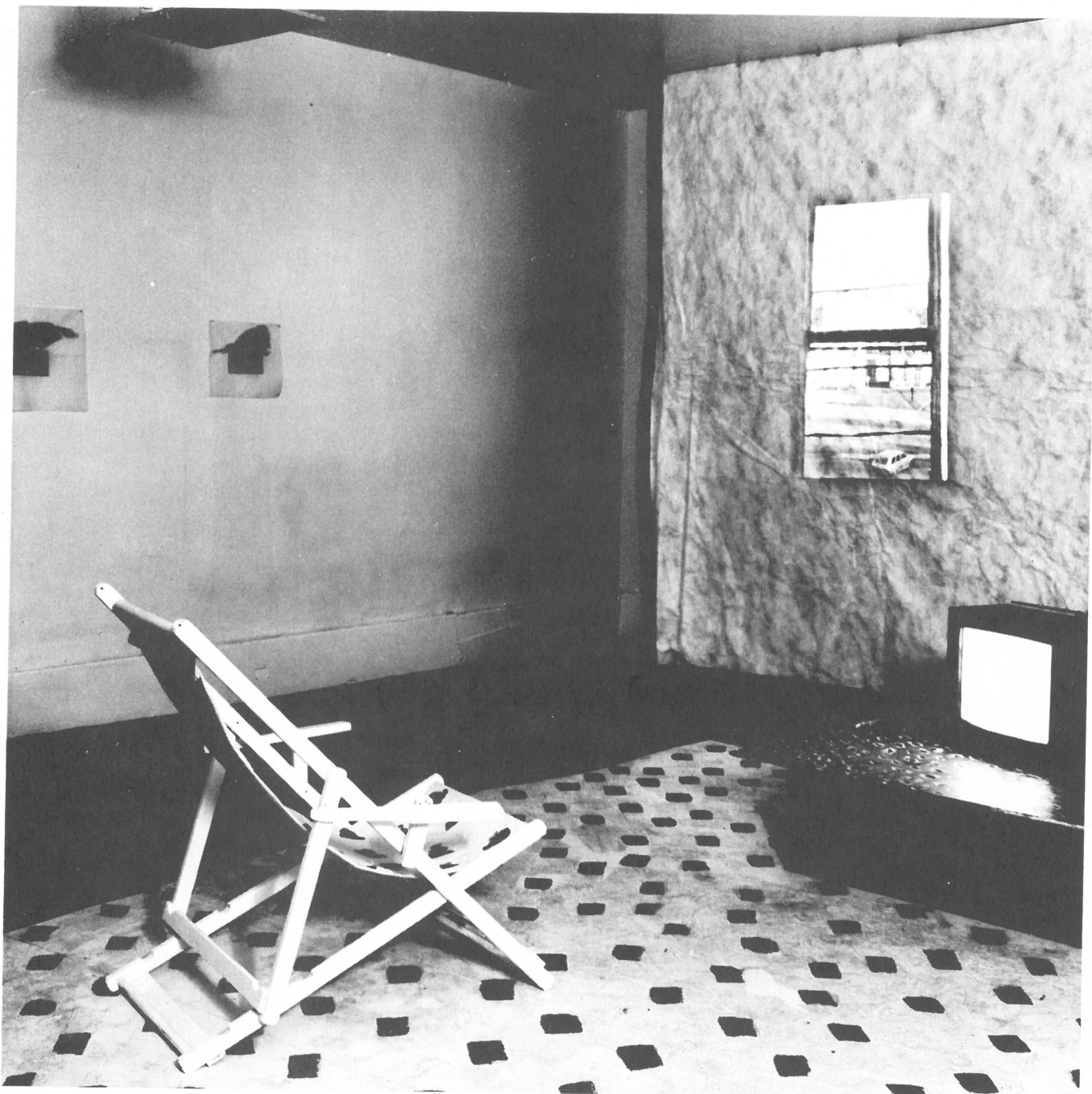
# L'INSTALLATION DE FRANCINE CHAINE

## L'ARTICULATION D'UNE RELATION

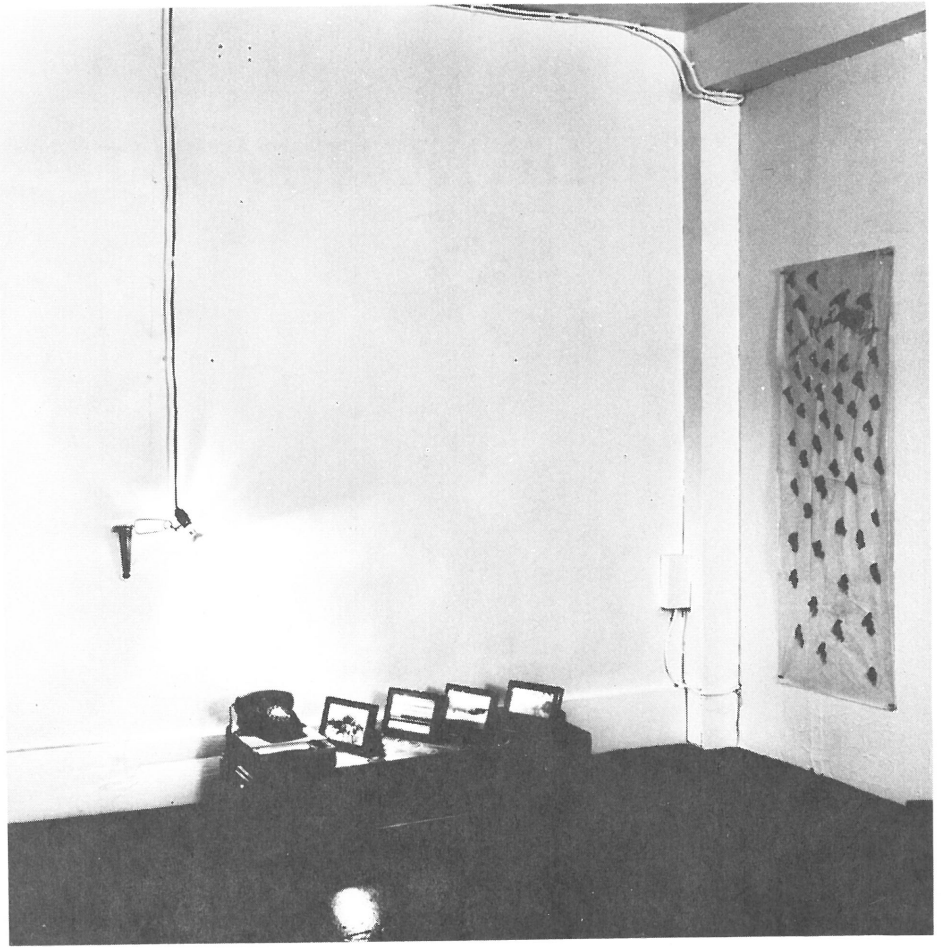
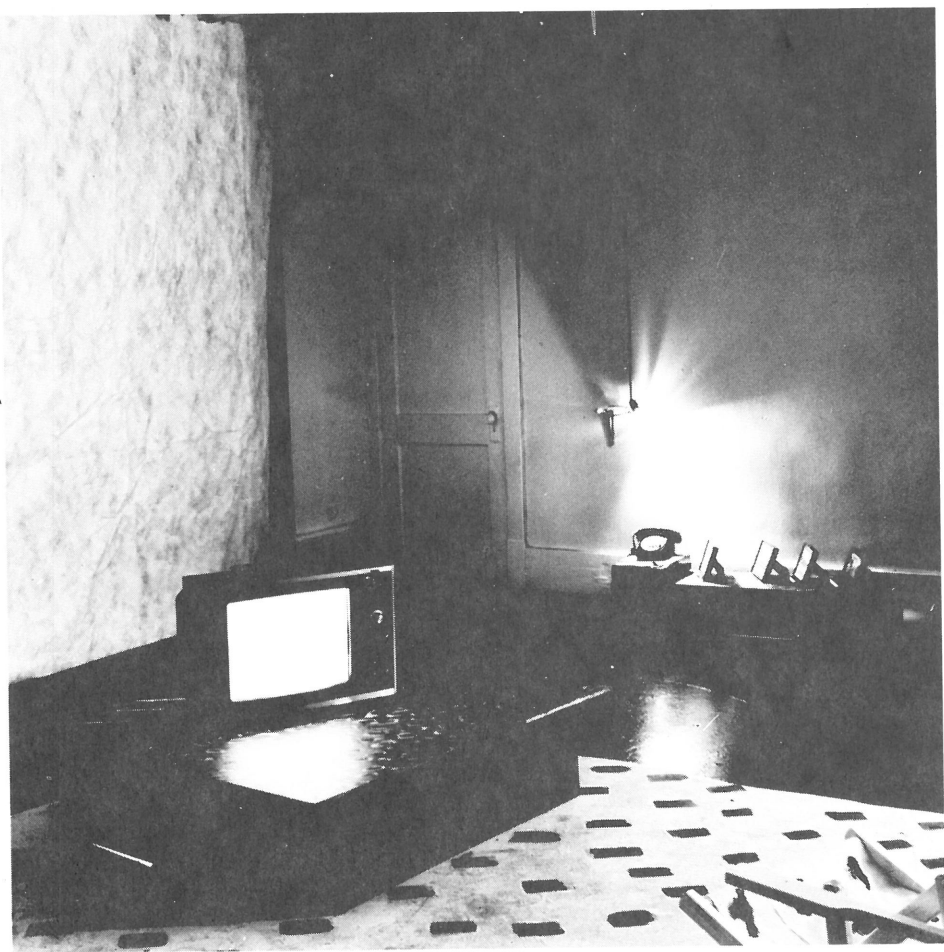
*"[La métaphore] se fonde sur une contradiction entre deux termes, entre un terme et son contexte, sur une difficulté d'interprétation qui conduit du sens propre au sens figuré, ce que l'on a appelé les anomalies sémantiques."*<sup>2</sup>

FRANÇOIS LACHAPELLE

--[Elitiste? Peut-être. Connaisseur? Encore moins. Déchiffreur? Sûrement. L'auteur de ce texte, le "je", se doit de contraster son objet à l'"autre". Le "je" et l'"autre" réfèrent à deux entités de niveaux différents. Le "je" désigne une personne, le "moi" critique, et l'"autre" réfère aux objets extérieurs à son objet. La nature de mon objet, l'installation de Francine Chainé à la Chambre Blanche, situe les "autres", dans le temps, dans l'espace. Autre installation en ce moment à Québec... connais pas. Autres installations dans le passé (le futur ne pouvant "être" que dans notre acte d'y arriver)... des choses me viennent à l'esprit. J'en effectue une sélection et l'installation "environnementale" de Françoise Girard<sup>1</sup> est retenue. De cette sélection découle un contraste entre cette entité sélectionnée et celle suscitant sa sélection. Le contraste induit une compréhension puisqu'il inscrit une combinaison, une opération d'intégration de l'objet dans l'"autre". Il y a signification.]--







Dans son installation "environnementale", Françoise Girard tentait de relever les caractéristiques propres à la matière manipulée au niveau de la qualité de l'oeuvre. Girard utilisait la blancheur et la translucidité de l'étoffe en tant qu'élément constitutif de sa stylistique. De la même manière, les dimensions des matériaux devenaient modulation pour l'ensemble de l'espace. L'artiste utilisait le caractère propre de ses matériaux qui, avec un minimum d'éléments combinés, devenait la caractéristique de l'oeuvre, son trait stylistique. La sémiotique-objet de Girard se situait au niveau de la nature du matériau et non à celui de son statut culturel ou social. Son schéma s'articulait selon le potentiel fonctionnel de la forme de l'expression de son matériau.

Opposée à l'oeuvre de Françoise Girard, l'oeuvre de Francine Chaîné utilise le sens, la forme du contenu de l'objet. --[Le "je" effectue un contraste mais le "autre" s'oppose au sujet du "je".]-- L'exemple le plus frappant est certainement perceptible dans l'utilisation de photocopies de paysages accrochées au mur. Notre attention ne se porte pas sur chacune des photocopies prises individuellement, malgré qu'elles soient, dans leur "esprit", des objets esthétiques. Au contraire, c'est par effet de contraste que la qualité esthétique des photocopies ressort. Leur haut degré d'abstraction contraste avec celui des autres objets de l'installation. Mon attention ne s'attarde pas à ce que ces objets esthétiques dénotent mais davantage à leur statut d'objets esthétiques. Les photocopies s'intègrent à l'espace de la pièce, elles procurent au lieu qu'elles délimitent, l'"esprit" esthétique. --[Elitiste? Peut-

être. Le "je" critique a étudié à l'Université Laval.]-- Objets les plus esthétiques de la pièce, les photocopies s'intègrent à la globalité de l'oeuvre non pas en tant qu'étude de la forme de l'expression de la photocopie, mais en tant qu'étude de la forme de son contenu. Ce n'est pas le caractère du matériau qui s'inscrit dans la caractéristique expressive de l'installation, comme chez Françoise Girard, mais sa caractéristique signifiante, son sens. La sémiotique-objet de Chaîné est donc le signifié de son matériau et son schéma s'articule selon l'organisation signifiante des sens de celui-ci.

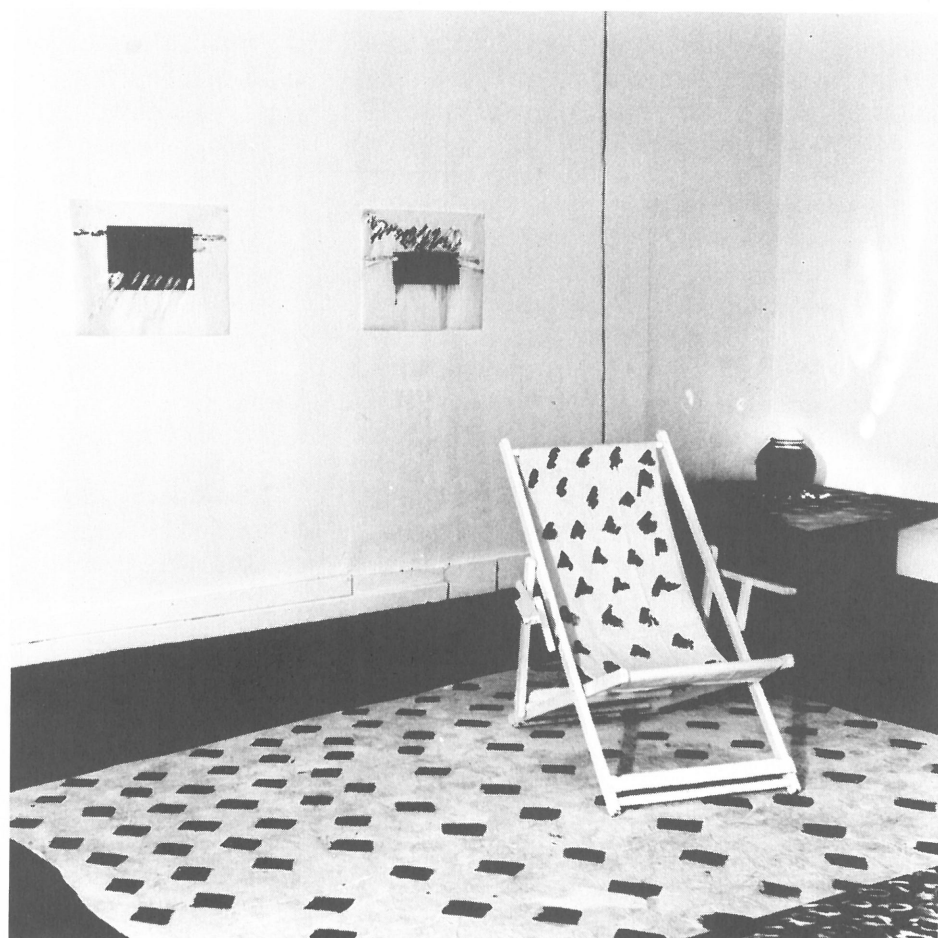
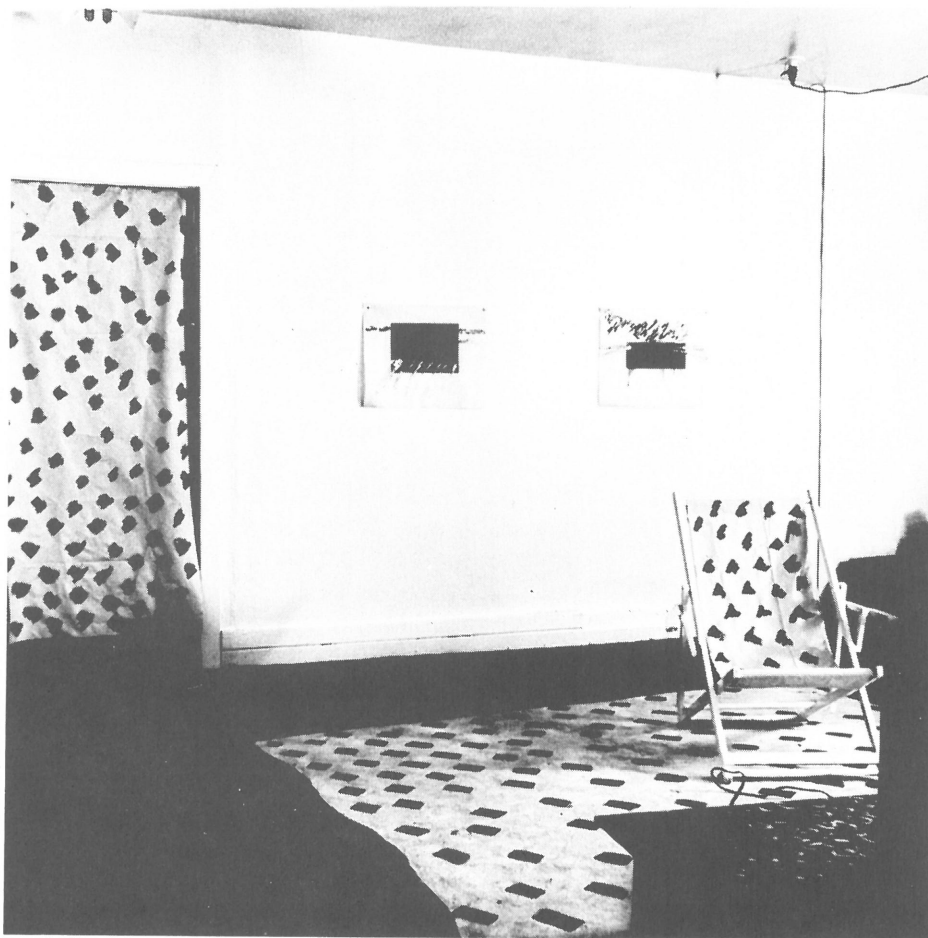
En Disant que le discours de Chaîné a pour sémiotique-objet le signifié, je semble le rapprocher du discours de philosophique. Pourtant, une grande différence réside. Le philosophe étudie le sens d'une chose, Chaîné travaille avec le sens des choses. De plus, celle-ci travaille l'objet en sa substance signifiante et ne questionne pas sa valeur, comme le fait le philosophe. Le philosophe étudie, questionne les sens, Chaîné effectue leur création. La différence est grande, mais combien subtile. D'ailleurs, parfois, l'artiste philosophe. Une autre distinction: Francine Chaîné confronte, en les combinant, plus d'un seul "être". Il s'ensuit une signification, une organisation signifiante des sens. --[ Déchiffreur? Sûrement. Le "je" critique fait intervenir un peu du "je" connaisseur pour comprendre son objet.]--

Déchiffrer le système de Francine Chaîné, soit l'organisation et l'articulation de son oeuvre, consiste en une description de sa stylistique. Pour cela, mon regard et celui du lecteur, scinde la description en trois étapes car ce que

l'oeil voit simultanément, le lecteur le lira, ici, linéairement. Par cela, mes divisions thématiques tentent de respecter celles de l'installation. En un premier temps, je déchiffre la systématique créée par l'artiste dans son utilisation des médias tels que la photographie, le vidéo, la diapositive et la photocopie. Par la suite, les rapports entre le média et les objets l'entourant forment le sujet de la seconde section. De ces rapports découle la troisième section où j'éluciderai la matière à sujet de l'installation; la globalité de l'installation se perçoit de la totalité des lieux englobés.

Plusieurs objets extérieurs à l'installation y sont introduits mais médiatisés: c'est-à-dire à "travers" un autre objet. Sur la petite table au téléphone, des objets tels que des animaux en peluche, des marionnettes, des livres et des fleurs s'insèrent dans le programme iconographique de l'installation, mais sous la forme de photographies vitrées et encadrées. On croit apercevoir une table de chevet. Première médiation: l'objet réel n'est percevable qu'à travers une photographie. La perception et la vision intègrent, simultanément, la lecture de l'icône (objet photographié -- par extension: objet réel avant sa médiation) et celle de sa forme-percept (la représentation photographique). Ici, la médiation relativement transparente facilite la lecture des indices de l'objet photographié. D'une certaine façon, l'icône se rapproche de la forme-percept, la forme-réelle et la forme-percept se rejoignent. Cependant, elles ne s'équivalent pas. La photographie est planimétrique et en noir et blanc, mais pas son sujet. Par cela, la photographie opacise légèrement la lecture de l'objet photographié et informe





donc une vision spécifique de sa nature. La forme de l'expression spécifique de la photographie impose ses normes de lecture à l'objet qu'elle représente.

Lors de la lecture des formes-percepts, notre imaginaire reconstitue la forme-réelle mais, simultanément, notre vision intègre la perception de la photographie en tant que telle. Le sens de l'ensemble des photographies encadrées provient de la vision simultanée du média (la photographie en tant qu'objet opacisant), de la forme-percept (la représentation de l'icône dans la photographie) et de l'icône (la référence de la photographie). Le sens induit par cette vision métaphorique de l'icône s'équilibre avec la vision du percept: ce que l'on voit, imagine et enregistre.

Jeu métaphorique qu'il importe de saisir afin de comprendre le rôle réel des quatre moyens de médiation intégrées dans l'installation par Francine Chaîné. Moullino, Soublin et Tamine expliquent, dans un article sur "La métaphore" le rôle opacisant de celle-ci: "*(La métaphore) se fonde sur une contradiction entre deux termes, entre un terme et son contexte, sur une difficulté d'interprétation qui conduit du sens propre au sens figuré, ce que l'on a appelé les anomalies sémantiques.*" 2. Chaîné "oppose" deux termes. Là où ces auteurs décrivent la relation entre deux termes, Chaîné l'effectue entre l'icône et sa représentation. L'énoncé comportant cette relation est celui de la médiation. La métaphorique et la médiation deviennent les deux termes d'une même opération. La plus ou moins grande efficacité du média, en tant qu'opérateur de la métaphorique, engendre la plus ou moins grande trans-

parence entre l'icône et sa représentation.

Dans l'exemple des photographies sur la petite table au téléphone, la lecture du référent et du sens de l'icône s'effectue dans le même acte grâce à la transparence du média photographique. Les livres autant que les fleurs, les marionnettes autant que les animaux en peluche, se perçoivent aisément dans la photographie. La clarté de la définition de l'image photographique me permet d'établir un rapprochement entre l'icône et la forme-percept, entre le référent et le sens de la médiation. Ainsi comprise, la métaphore entretient une relation particulière avec la nature de l'icône dans le média. À l'inverse du dernier exemple, plus le média crée une grande opacité métaphorique, plus le référent disparaît de la forme percept, du sens de l'objet.

Pour Chaîné, le lien entre la référence et le rôle métaphorique d'un média permet la distinction des quatre lieux de l'installation: celui des photographies, celui des photocopies, celui du téléviseur et celui de la projection d'une diapositive. J'ai relevé plus haut l'exemple des photocopies de photographies. En fait, il s'agit plutôt de photocopies de photocopies de petites photographies. Double utilisation du même média où la nature du papier cristallin atténue encore plus la netteté, de la définition de l'image. De cette façon, l'icône n'est presque plus repérable. Seules quelques traces servent de symptômes à la reconstruction, dans notre imaginaire, du référent: des paysages marins. Le référent, presque imperceptible, procure à la fonction métaphorique une grande efficacité. L'opa-

cité du média, la photocopie, distancie du sens de la forme perceptuelle celui de la référence icônique. Alors que le référent des photocopies, sur la petite table, se rapprochait de la forme-percept, la nature des photocopies, leur "être" métaphorique, ramène la forme-percept au niveau de la métaphore. -- [La compréhension débute. Le "je" déchiffreur devient "je déchiffre".]--.

Ce double jeu de la référence et de la métaphore devient intéressant lorsque la nature des médias utilisés se conçoit traditionnellement comme transparente. De rendre le média "opacisant" en éloignant le référent de la forme-percept n'annule pas son sens symbolique de transparence, mais en effectue toutefois une transgression. Dans le lieu caractérisé par le téléviseur, Francine Chaîné utilise l'ambiguïté entre transparence et opacité afin de rendre encore plus métaphorique la relation entre le référent et la forme-percept. Plus haut, j'ai mentionné la nature extrinsèque des icônes de l'installation. Les médias servent traditionnellement à transporter les objets du monde extérieur à l'intérieur de notre environnement. Leur transparence les a rendus populaires et utilisés en tant qu'ustensiles quotidiens. La télévision en est peut-être l'exemple parfait. Le rapprochement entre le référent et la forme-percept a encodé la transparence de la télévision. La référence frise même la confusion. À prime abord, Chaîné ne semble pas écarter cette qualité et va même jusqu'à l'encourager. En dissimulant le magnétoscope dessous la table supportant le téléviseur, Chaîné dissimule les indices du fonctionnement de l'appareil. Même l'image apparaissant à l'écran dénote un réalisme; on assiste à



une conversation téléphonique d'une personne, d'un personnage. L'ambiguïté apparaît aussitôt; le personnage dans l'écran s'adosse à une table relevée ressemblant gravement à celle sur laquelle repose le même écran. La table relevée représentée à l'écran et créant un fond à la scène, se retrouve effectivement dans l'installation. Du moins, le motif qui les couvre est semblable. Le téléviseur ne joue plus son rôle de transparence au monde extérieur. La présence, en salle, de son référent nous ramène dans l'installation. Encore plus, la conversation téléphonique, en l'absence de son destinataire, nous écarte des mots, nous dirige vers l'image. Cette vision simultanée du référent et de l'objet réel --sujet de la référence-- élimine le potentiel qu'a le téléviseur de me faire voir l'extérieur. Chaîné emprisonne le spectateur dans l'installation. Le téléviseur perd son "être" transparent vis-à-vis du monde extérieur en s'appuyant sur l'objet de sa médiation: la table. Le téléviseur n'est plus une percée vers l'extérieur et devient écran au sens planimétrique du terme. Chaîné rend donc son média "opaque". L'opacité se réalise par le biais d'une confrontation ambiguë entre la forme-percept et la forme-réelle. Chaîné nie la transparence du téléviseur de notre quotidien tout en l'utilisant. Le sens de la forme-percept provient de la combinaison du référent et de l'objet réel où la fonction métaphorique du média s'établit entre la forme-percept et la forme-réelle de manière à nier la transparence du média.

Dans un autre lieu, caractérisé par la projection d'une diapositive, Francine Chaîné procède différemment. Concept d'origine: photographie prise de la fenêtre gauche de la pièce où cette même photographie sera projetée. Médiation: photographie en diapositive noir et blanc de la photographie couleur précédente. Opacisation de la médiation: en plus de prendre en noir et blanc la diapositive, Chaîné projette la diapositive sur un papier polymère à texture très forte. La vision de la forme-percept, soit la lecture du sens, ne provient pas du seul visionnement de l'icône mais de la vision de celui-ci superposée à la texture du papier-écran. La forme-percept acquiert la qualité de "froissure". Le papier froissé trace l'image, la représentation se trace de froissures. Il y a double procès de référence: la référence icônique de la vue photographiée et la référence à la texture. Le papier-écran froissé déborde amplement les limites de la diapositive pour égaler la surface du mur qu'il cache. En un premier temps, l'opacité de la forme-percept provient de la nature même du média: la diapositive en noir et blanc. L'objet réel perd ses caractéristiques propres par la transformation de la tridimensionnalité de sa forme réelle en une représentation bidimensionnelle. Cette planimétrie du percept est également rappelée par la texture du papier. En plus de ce rappel de la planimétrie induite par la texture du

papier-écran, la dimension, à l'échelle du mur, du papier polymère surdétermine la planéité de la surface occupée par l'image projetée. La froissure visible dans l'image projetée devient la référence de la froissure réelle qui l'entoure. Chaîné ne nous fait retenir du concept d'origine la vue photographiée projetée-- que la seconde face de son nominatif: la photographie projetée. Du référent elle ne garde que la caractéristique métaphorique: la photographie. La fonction métaphorique s'induit encore de la nature, de l'"être" du matériau de sa médiation: le média. Elle est plus qu'une étude des possibilités expressives d'un média à potentiel "opacisant", elle relève le caractère du média afin de transgresser la norme de lecture de l'icône.

Francine Chaîné déjoue l'opacité potentielle du média afin de restreindre notre vision à la lecture du sens de la forme-percept. Malgré l'opacité produite par la fonction métaphorique du média, notre oeil ne s'attarde pas au matériau-média mais au sens qu'il produit. Cette action d'être dirigé, ne vient pas du seul acte de médiation produit par Chaîné, mais aussi, de la combinaison qu'elle réalise dans chaque lieu. Que ce soit par les photographies, par les photocopies, par le vidéo ou par la projection de la diapositive, Francine Chaîné accompagne, combine le sens perçu de l'objet médiatisé avec d'autres objets appartenant à la même catégorie.

Jusqu'à maintenant, j'ai relevé les différentes médiations utilisées par Francine Chaîné, maintenant, j'étudierai leur intégration aux autres objets qui leur sont contigus à l'intérieur de chacun des lieux déjà mentionnés. Ici, le travail de Francine Chaîné intègre le procès normatif de l'acte de produire une installation. Présenter différentes médiations ne connote pas l'idée d'installation. Chaque médiation pourrait devenir le sujet d'une oeuvre individuelle. Mais, dans le travail de combinaison d'objets de même catégorie, son art dénote une maîtrise impressionnante. --[Connaisseur? Encore moins: je contredis. Le "je" déchiffreur veut devenir le "je critique".]-- Le déchiffrement d'une oeuvre abstrayant la forme du contenu implique l'apport de certaines spécifications tirées du domaine philosophique, car la critique d'art n'englobe pas efficacement ce niveau; exception faite de la critique d'art symbolique. Leonard Linsky, dans son ouvrage sur Le problème de la référence, élabore deux degrés de la pensée lorsqu'il y a référence. Lorsque je dis "la porte est fermée", à l'aide d'une indication permettant au destinataire du message de savoir de quelle porte je parle, je réfère à l'objet réel dénoté par mon énoncé. Par contre, le sens du mot "porte" n'est pas cette porte dénotée mais bien la porte, en tant que concept pur. En cela, Linsky distingue un concept de premier degré, référant à un objet réel, et un concept de second degré où seuls des concepts de la pensée, sans

image représentative, sont classés: "L'objet auquel un nom se réfère (premier degré) est l'objet dont les sens (second degré) que ce nom exprime est un concept."<sup>3</sup>. J'en donne immédiatement un exemple tiré de l'installation de Francine Chaîné. J'ai déjà situé la référence des photographies, sur la petite table au téléphone, au même niveau que l'icône de l'objet réel. La référence de la photographie, grâce à la relative transparence du média, se rapproche de la forme réelle tout en la montrant sous un "mode de présentation" spécifique. À l'opposé, l'opacité du "mode de présentation" de la médiation rend possible la fonction métaphorique. Ainsi, l'échelle d'opacité induite par la médiation procure la qualité de la fonction métaphorique du média. De ce procédé, il importe de retenir qu'à l'aide du jeu entre la référence et la métaphore, Chaîné contrôle le sens de la forme-percept; ce que je nomme plus haut la forme du contenu. Selon Linsky, il s'agirait du niveau des concepts au second degré. Les animaux de peluche, les livres, les marionnettes et les fleurs, une fois photographiés, permettent le jeu de la référence et de la métaphore entre le référent et le sens de la forme-percept. Alors, le sens ne s'identifie pas à celui de l'icône mais bien à celui de son concept. Bref, par le jeu de la médiation, Chaîné ne nous présente pas ces animaux de peluche, ces fleurs, ces livres et ces marionnettes mais leur concept: soit l'animal en peluche, la fleur, la marionnette et le livre. Linsky va peut-être un peu loin mais j'en retiens une certaine dépersonnalisation de l'icône médiatisé.

Par la transformation des codes de lecture, Chaîné transporte notre vision d'un objet réel vers la perception de son image symbolique: sa symbolique. De plus, elle surdétermine la perception du symbole de l'objet médiatisé de par la combinaison des objets intégrés au lieu. Il y a signifiante<sup>4</sup>. Les objets combinés perdent leur statut habituel et s'intègrent à un lieu où la nature de la combinaison plus que la nature de chaque objet détermine leur signification. Du processus créatif de la signifiante découle la perception d'une signification. Pour poursuivre avec l'exemple de la petite table au téléphone, je ne peux pas dire qu'un animal en peluche, qu'une marionnette ou qu'un livre encode le lieu qu'ils délimitent de l'idée d'intimité. L'idée, le concept, la signification intimiste, provient de la combinaison du téléphone, d'un éclairage faible et restreint, d'une table d'une dimension particulière qui me rappelle une table de chevet et d'une inscription sur le canvas à droite de cette table: "rappeler Robert". Ici, la faible opacité du média me permet de bien saisir le référent et procure à ma perception la connaissance du concept intimiste du lieu. Ailleurs, dans le lieu habité et délimité par cinq photocopies, l'échelle de l'opacité est plus grande et ma perception se dirige plutôt vers la métaphorique du média. Ma vision



perçoit l'esthétisme du lieu, esthétisme surencodé par des objets tels que l'aquarium, au liquide bleu et mousseux, et la table le supportant. Je ne m'attarde pas au fonctionnement de la forme de l'expression des "photocopies" mais je m'attarde à son "statut" esthétique. Le concept de "création visuelle" devient le sens de la combinaison des objets.

Le troisième lieu est caractérisé par la présence du vidéo: lieu de conversation, lieu établissant un contact entre le moi-visiteur et l'autre --sujet parlant dans le téléviseur--: ce lieu confronte, combine et contraste une surface tachetée au sol, une table et un transat. Le téléviseur définit la luminosité du lieu. Il définit l'atmosphère du lieu qu'il délimite. L'ambiguïté entre transparence et opacité de l'écran téléviseur, entre le caractère normalement extrinsèque de son objet et, ici, son encodage intrinsèque à l'installation, ramène l'action à l'espace du spectateur se retrouvant ainsi impliqué. Les mots émis par le personnage attirent mon attention vers lui tout en me repoussant. Je ne peux saisir la sémantique du discours, mais je peux au bout de quelques instants en saisir l'esprit: "Allo! ... oui... non... Oh! je suis contente... Bof! ... oui, oui, je suis toujours là... j'ai pas dit ça... Excuse, c'est la télé... oui oui, je suis toujours là! ... Bye!" Conversation lâche qui ne fait que m'indiquer son esprit. Je sais que l'"autre" est peut être au pluriel, mais ce pourrait aussi bien être moi. --[Le "je" déchiffreur se confond avec le "moi-visiteur"]-- Pourquoi le personnage-femme ne me parle-t-il pas? Il me regarde pourtant... oui et non, il regarde aussi la caméra qui le médiatise. Puis-je raconter l'histoire? Non, je n'en retiens que son esprit. Le transat, face à l'écran, m'invite à m'asseoir et de visiteur je deviens destinataire. J'y suis poussé. Je retiens du concept "conversation" une relation entre le moi-visiteur et le elle-personnage. Francine Chaîné réussit à faire dominer le percept de ce lieu central de l'installation sur celui des autres lieux.

Il ne s'agit pas uniquement d'un travail conceptuel! Un travail sur la substance du matériau m'aide à voir l'installation comme un ensemble. En un premier temps, la totalité des tables et des tissus présente des motifs semblables. Les tissus blancs, tachetés de points concentriques foncés, contrastent avec les tables où les tons des taches sont chauds. Même le lieu du téléviseur où le plancher est peint en blanc contraste du reste de l'installation où le plancher est peint en bleu foncé. Chaîné n'utilise pas ce procédé à la seule fin de relier l'ensemble des lieux de l'installation. La relation encodée par l'artiste entre le moi-visiteur et le elle-personnage intègre, dans ma perception de l'installation, le motif des taches à ma connaissance d'un caractère du personnage du vidéo. Francine Chaîné établit non pas une combinaison de lieux distincts mais une

intégration de leur percept respectif. Autant Françoise Girard relevait la caractéristique matérielle de ses matériaux au niveau de la caractéristique de son installation, autant Francine Chaîné relève la caractéristique perceptuelle de chaque lieu au niveau de la connaissance du elle-personnage matière à sujet.

Je suis donc en mesure, dès à présent, d'établir la lecture de l'installation à l'aide d'une totalisation des percepts de chaque lieu où ceux-ci ne sont pas perçus à l'intérieur d'une relation d'indépendance mais bien à l'intérieur d'une relation d'imbrication. Les percepts des lieux entourant le siège de la relation entre le moi-visiteur et le elle-personnage encodent le caractère de cette relation. En ce qui concerne le lieu de la petite table au téléphone, la relation acquiert la caractéristique d'intimité. D'ailleurs, le visiteur était invité à parler, à "laisser un message après le timbre sonore" et l'ensemble des messages enregistrés connotait une relation intimiste. Ici, Chaîné relève la caractéristique intimiste du lieu et la relie à la caractéristique centrale de l'installation: la relation entre le moi-visiteur et le elle-personnage. En ce qui concerne le lieu de la projection de la diapositive (je dis projection car le projecteur, par son bruit, participe à la délimitation de l'espace d'occupation du lieu), l'artiste restreint la relation, l'emprisonne en contrôlant notre seule possibilité de regard vers l'extérieur. Chaîné restreint dans le temps et dans l'espace de l'installation la relation intimiste. Par le biais du lieu des photocopies, Chaîné donne un contexte esthétique à la relation. La sensibilité visuelle devient le caractère du lien entre le "moi" et l'"autre". Dans son installation, l'artiste tente de charmer le visiteur et définit la relation qu'elle établit avec lui. Elle fait glisser les caractères de l'installation (intimiste, restreinte dans le temps et dans un espace à un contexte esthétique) à l'intérieur des traits caractéristiques de sa personnalité, derrière son moi-créateur. La matière à sujet se forme. La relation entre "moi" et l'"autre-personnage" devient une relation entre "moi" et l'"autre-Francine Chaîné".

La relation cernée et restreinte se fonde en une relation personnalisée entre le visiteur et le créateur. Même les titres des livres photographiés et déposés sur la petite table au téléphone dirigent leur caractéristique signifiante "charme" ou "séduction" au niveau de la qualité de la relation établie.

L'oeuvre de Francine Chaîné définit une sémiotique-objet du plan du contenu de son matériau et crée l'articulation de son schéma en suivant l'organisation signifiante des percepts de chacun des lieux le constituant. Par le jeu de la métaphore et de la référence, Chaîné relève le percept d'une médiation en le combinant avec ceux des objets qui lui sont contigus. Ainsi, le caractère d'un

lieu surdétermine la qualité de la matière à sujet de l'installation. Par un contrôle impressionnant du jeu de la métaphore combinée, elle situe la perception de l'objet au niveau de son sens conceptuel.

On s'est plu pendant longtemps, et plus particulièrement au XVII<sup>e</sup> siècle, à peindre des personnages établissant un contact visuel avec le spectateur. Aujourd'hui, Francine Chaîné modernise la relation entre le visiteur et le créateur. Elle emprisonne cette relation en médiatisant le contact avec l'"autre", en l'articulant selon son langage expressif.

Titre: "laissez votre message après le timbre sonore". Présentée dans la salle réservée aux "artistes en résidence" de la Chambre Blanche du début septembre au 30 octobre 1983.

#### NOTES:

- 1 Titre: "Des silences, comme des murmures... des frémissements...". Présentée dans la salle réservée aux "artistes en résidence" de la Chambre Blanche du 14 octobre au 5 décembre 1982.
- 2 Molino, J., Soublin, F., Tamine, J., "La Métaphore", dans *Langage* N° 54, juin 1979, Paris, Didier-Larousse, p. 32.
- 3 Linsky, Leonard, *Le problème de la référence*, Paris, Seuil, "Ordre philosophique", 1967/1974, p. 63.
- 4- Ducrot, O. et Todorov, T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, "Points", 1972, p. 138.
- 5- La nature même des motifs, se rapproche d'une mode actuelle ("peau de léopard"). Francine Chaîné actualise son installation en lui encodant le temps, l'époque de sa réalisation. Représentée en une autre époque, la perception de l'installation n'égale pas celle du temps présent. Le caractère retenu par Chaîné du motif ne se conçoit pas en sa nature éphémère mais bien en celui "actuel". Elle encode même l'époque de notre perception.

#### BIBLIOGRAPHIE:

- 1 Baudrillard, Jean. *Le système des objets*. Gallimard, "Médiations", 1968.
- 2- Ducrot, O. et Todorov T. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Seuil, "Points", 1972.
- 3- Hjelmslev, Louis. *Essais linguistiques*. Paris, Minut, "Arguments", 1971.
- 5- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris, Minuit, "Double", 1963.
- 6- Linsky, Leonard. *Le problème de la référence*. Paris, Seuil, "Ordre philosophique", 1974/1967.
- 7- "La métaphore". *Langages*. N° 54, juin 1979, dirigée par Jean Molino.

## se glisser dans l'installation

### "LAISSEZ VOTRE MESSAGE APRES LE TIMBRE SONORE"



FRANCINE CHAÎNÉ

"Robert a dit qu'il sortirait les vidanges. Francine, contente, a fait le miroir de la voix. Quelqu'un a demandé d'attendre une minute. L'un a laissé son numéro de téléphone et a demandé qu'on le rappelle.

Un autre s'est trompé de numéro de téléphone. Deux femmes ont dit aller manger des hamburgers. Une femme a dit avoir horreur de parler au téléphone". (1)

Ainsi parlaient quelques personnes qui ont pris le risque de "laisser un message après le timbre sonore" sur le répondeur téléphonique de l'installation-vidéo. Ils furent nombreux, d'ailleurs, à laisser des traces de voix pendant la durée de ma résidence à La Chambre Blanche. Je suis la seule à pouvoir vous en parler. Je les ai tous entendus ces voix et ces silences marquant l'espace de leur passage, de leur action d'ouvrir le récepteur téléphonique.

Bien que l'invitation fut flagrante par l'atmosphère intimiste créée par l'éclairage, par le téléphone et par la présence d'une femme à la télévision en conversation téléphonique avec un interlocuteur insaisissable (il était impossible de savoir vraiment à qui elle parlait), on ne pouvait prévoir ce qui se passerait du côté des spectateurs ni le type d'intervention que l'installation pourrait éveiller. Nous avons fait quelques hypothèses sur le type de message potentiel, mais comme le travail de résidence est in situ et en progression, la compilation des informations s'est faite au fil des jours et les spectateurs, ayant laissé de nombreux messages, sont devenus participants de l'installation. Cependant en faisant le relevé des mots des autres, la question du retour (l'éternel retour) de ces messages se posait. Que faire quand de nouveaux éléments s'ajoutent à l'oeuvre? Deux possibilités: celle de garder pour soi les messages (étant donné que rien n'était dit sur les suites possibles) ou celle de chercher un moyen de les retourner. Ce dernier point m'intéressa davantage, ainsi l'idée d'un photo-roman s'est précisée comme extension de l'installation. Il ne s'agissait pas d'un compte-rendu mais plutôt d'une occasion de garder une trace de l'installation-vidéo et de lui donner une nouvelle perspective comme, par exemple, cette histoire d'amour entre la narratrice et le répondeur-téléphonique... à moins qu'il n'eut s'agir d'un homme...

Ce glissement dans l'oeuvre, cette intrusion des autres à

différents niveaux d'intimité m'a amenée à retenir un message, une voix, qui disait vaguement de rappeler, mais sans laisser de numéro de téléphone. Un membre de La Chambre Blanche avait cependant rencontré l'auteur du message et pouvait me fournir ses coordonnées. Cette personne se disait intéressée par ma démarche dont la problématique est la médiation (i.e. filtrer ou rendre par intermédiaires, comme par exemple, la fenêtre qui est une diapositive ou les oursins de peluche et les livres qui ne sont présents que sous forme de photographies encadrées). J'ai donc retourné l'appel téléphonique: échange intéressant! Nous avons convenu de ne pas nous rencontrer avant la fin de la résidence mais plutôt de communiquer par téléphone et par lettre. Cette personne s'engageait à venir régulièrement dans l'espace de l'installation et de rendre compte de ses réactions face à la progression du travail. Comme convenu, nous nous sommes rencontrées à la toute fin du projet et pour mieux poursuivre, nous avons enregistré (toujours la médiation) une conversation portant sur ce qui s'est passé pendant ce temps. Nous vous en présentons une partie.

Francine Chaîné - On parlait de glissement tout à l'heure et je me demandais comment il se faisait que tu t'étais glissée dans l'oeuvre, dans l'espace, pendant tout ce temps?

Josette Lechasseur - C'est vraiment le cas de l'espace, c'est-à-dire d'entrer dans cette pièce, de m'asseoir sur une chaise, puis de regarder ce qui est autour de la chaise, du vidéo tous les objets qui sont dans la pièce mais en demeurant assise sur cette chaise puis il y avait ce téléphone, une sorte d'invitation à laisser ma voix quelque part, ne sachant pas ce qu'elle deviendrait mais sachant qu'elle habiterait quelque part ton écoute

F.C.- C'est la seule chose, j'imagine, que le spectateur pouvait penser; sa voix serait écoutée à un moment

J.L.- Oui, puis il y avait cette question de dialogue je me demandais si on pourrait continuer ou si l'oeuvre nous permettrait, pour qu'il y ait une continuité dans le dialogue ou dans cette incitation, d'être quelque part en tant que spectateur je risquais une rencontre ou simplement de n'être qu'un signe, qu'une voix



- F.C.- Qu'il n'y ait pas de suite, c'était le risque à prendre  
En fait, l'entente convenue a été de se téléphoner et de s'écrire
- J.L.- Oui, j'étais en plein espace d'écriture, j'avais envie d'écrire et je voulais signifier cet espace
- F.C.- Mais on ne devait pas se rencontrer juste à la fin
- J.L.- Ce qui a fait que cela fut possible, ce qui a maintenu une sorte d'ambiguïté, mais aussi ce que tu appelles une médiation
- F.C.- Je crois que celà a maintenu la règle du jeu aussi
- J.L.- Oui
- F.C.- Quand tout fut fini c'est étrange parce que ça permettait de continuer le jeu, de développer un aspect ludique de cette installation
- J.L.- Puis une complicité dont j'étais peut-être la seule à savoir qu'elle faisait partie de ton travail et j'avais l'impression d'être là, sans contrôle et sans pouvoir sur ce que je donnais
- F.C.- En fait c'est comme si notre rencontre m'avait permis d'aller au-delà de ce que j'avais imaginé par rapport à cette installation qui en devenait le prétexte
- J.L.- Ça remet en cause la question du contexte de la rencontre. On dirait que ça prend nécessairement un scénario et tu avais mis en place des scénarios possibles pour moi c'est ça l'oeuvre, mais ton travail nous renvoyait aussi à nous en tant qu'échange
- F.C.- C'est là que je me suis aperçue que ça faisait parler les éléments qui se trouvaient dans cette installation étant des choses connues
- J.L.- Pas de choses trop construites
- F.C.- Mais pas trop étrangères des choses empruntées au quotidien une chaise, un bocal d'eau bleue, un téléviseur, un répondeur téléphonique, un téléphone des choses qu'on connaît
- J.L.- Empreintes d'un certain réalisme
- F.C.- Oui, puis à la fois, c'était la distance, parce qu'elles n'ont pas leur fonction de départ il y a aussi glissement ce que j'ai remarqué c'est que ça favorisait la rencontre des choses connotées, prises dans une histoire
- J.L.- C'est vrai qu'il y avait ton histoire là-dedans que tu nous renvoyais par bribes
- F.C.- à la télévision?
- J.L.- Oui, mais pas décrite
- F.C.- Oui, le spectateur était encore là, sollicité il était placé dans la situation où il pouvait imaginer cette autre personne au bout du fil Il pouvait aussi penser que ce n'était pas vrai, qu'il n'y avait personne, que c'était un coup monté Il aurait pu aussi imaginer que c'était à lui que le personnage parlait à la télévision c'est peut-être pour cette raison qu'il y a eu beaucoup de messages d'hommes
- J.L.- J'aime ton "il pouvait imaginer" comme si la conversation téléphonique était aussi une métaphore pour des scénarios possibles de rencontres
- F.C.- Je pense que la conversation téléphonique nous place à une certaine distance d'une autre personne, ce qui permet à l'imaginaire
- J.L.- Oui et qui permet un rapprochement assez étonnant
- F.C.- Elle donne aussi la possibilité à celui qui est au bout du fil
- J.L.- Il y a beaucoup de possibilités
- F.C.- Évidemment, tu peux imaginer n'importe quoi
- J.L.- Mais quand j'ai ouvert le téléphone pour laisser un message, j'étais aussi devant l'inconnu c'est-à-dire qu'il n'y avait pas de distance, j'étais comme tout de suite dans quelque chose dont je n'avais absolument aucun contrôle ce que j'allais laisser c'est très direct d'ouvrir un appareil téléphonique
- F.C.- Ce dont je te parlais c'était de conversations téléphoniques ordinaires
- J.L.- Oui, mais je vis beaucoup par téléphone au sens des rencontres signifiantes que j'ai avec les gens. Et j'aime quand tu parles de cette sorte de distance qui est comme implicite à cette sorte de trop grand rapprochement la voix parce que ça permet de se concentrer sur "le grain de la voix" qu'on pouvait voir dans la vidéo
- C'est d'avantage une description de conversation, mais il y a énormément d'autres états qui entrent dans l'expérience de la conversation téléphonique. On dirait que ce qu'on dit n'est plus important, c'est la qualité du son, du bruit qui le devient. Il me semble que c'est ouvrir tout de suite dans l'autre; t'as pas d'image du corps t'as tout de suite la voix et c'est engageant comme ça peut être une distance aussi, mais c'est un espace assez ambiguë
- F.C.- Oui, c'est l'illusion du rapprochement mais la personne n'y est pas la personne absente
- J.L.- Oui, et tu as aussi le miroir là-dedans, i.e. se parler à soi-même sachant qu'un autre écoute C'est comme tu disais tantôt, c'est comme s'il n'y avait personne au bout de la ligne que tu faisais une sorte d'introspection
- F.C.- C'est à partir de ces messages (laissés par plusieurs personnes) et du fait de les retourner, pas intégralement mais au moins d'en signifier la réception, que l'idée du photo roman m'est venue
- J.L.- C'est quelque chose de compliqué de solliciter le spectateur compliqué au sens du "questionnable". Ça soulève une problématique. Aller chercher quelque chose chez le spectateur, tout à coup, sans le laisser en plan, ça ce questionne
- J.L.- Mais tu parlais du risque aussi je pense que ça te donnait d'autres matériaux
- F.C.- On parlait tout à l'heure de filtres
- J.L.- Oui, tu disais que c'était autre chose... je prends l'exemple de ton bocal avec l'eau bleue; il y avait là une certaine intention de connoter un autre espace. Dans ton photo-roman tu parlais de la mer tu reprenais le bocal comme une métaphore
- F.C.- Oui, c'était la mer, ce bocal
- J.L.- On a là un exemple de filtre qui nous renvoie à une image, à un lieu qui t'appartient, qui est dans l'espace de ton roman de vie et dans lequel on peut nous mêmes nécessairement investir à partir de l'image qu'on a en nous de cette réalité, i.e. le bocal rempli d'eau bleue qui se trouve dans la pièce. Je pense que le téléphone aussi fonctionne comme un filtre mais d'une façon différente
- F.C.- Il fonctionne comme un téléphone i.e. au pied de la lettre

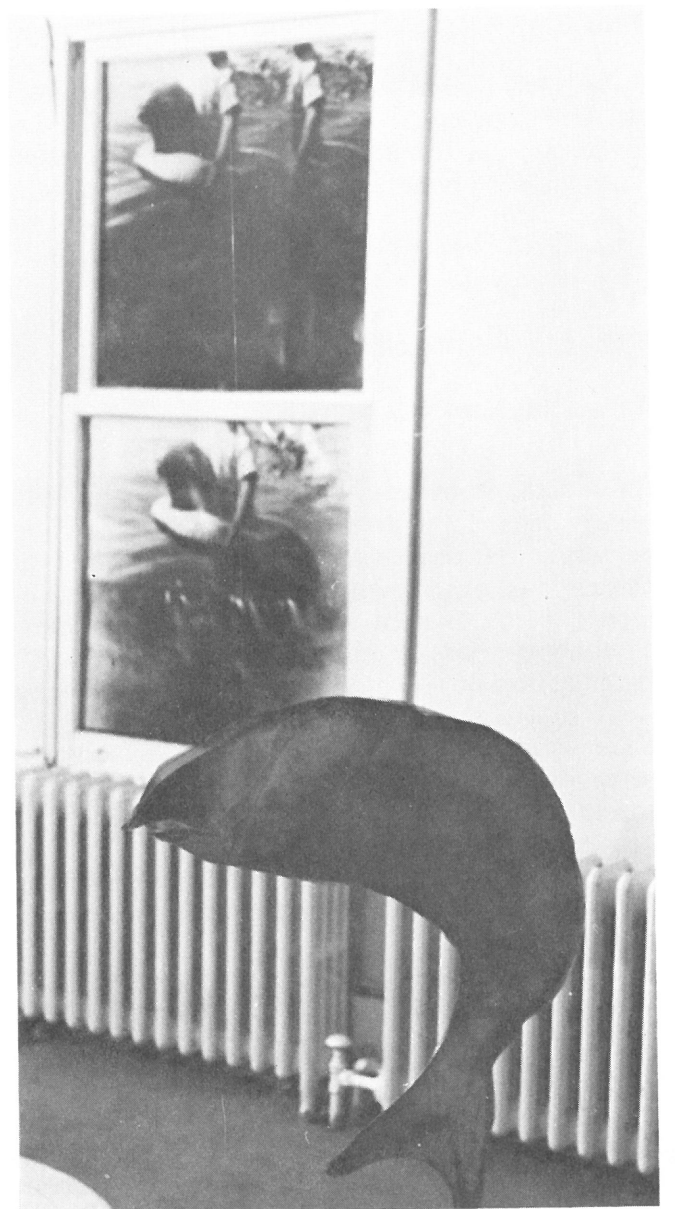
Ce dialogue est la transcription intégrale de l'enregistrement d'une conversation entre Francine Chaîné et Josette Lechasseur.



“SERPENT D’EAU AU CORPS DE CHIEN”



MICHELLE LORRAIN  
ARTISTE EN RÉSIDENCE  
INSTALLATION  
1er novembre - 23 décembre 1983





# texte-trace en quatre mouvements

ANDRÉ PELLETIER

Il avançait à pas prudents. Dans sa tête résonnaient de sombres avertissements, car son esprit, habitué à l'appréhension de choses aigües, semblait désespéré dès que se présentaient toutes choses floues...

Jamais auparavant, il n'avait envisagé le chaos, comme chose appréciable. Il se tenait à l'écart de toutes les manifestations qui auraient pu le faire douter du bien fondé de l'équilibre qu'il croyait avoir atteint. Il avait, par le fait même, cessé de croire en l'avènement d'une rupture de cet équilibre, le malaise qui l'accompagnait en était d'autant plus grand...

Dans cette forêt tropicale, sourde, dense, inquiétante et verte où il errait depuis un moment, il aperçut, derrière un immense édifice, une chaise ailée. "La chaise du pape!" se dit-il, puisqu'elle se trouvait entourée d'angelots et rayée bleu ciel et blanc. Il crut un instant, sombrer dans un état de délire mystique. Non qu'il fut véritablement religieux, malgré qu'il sentit parfois un penchant vers une certaine spiritualité sans origine... Il ne pouvait agir autrement; son cerveau, dans ce lieu, basculait dans le délire, comme lors de ces chaudes journées où il exposait son corps au soleil et que l'astre, frappant sur sa tête, l'envoyait dans quelque espace incongrus d'où il ressortait effaré, bouleversé même, par le curieux travail de son esprit...

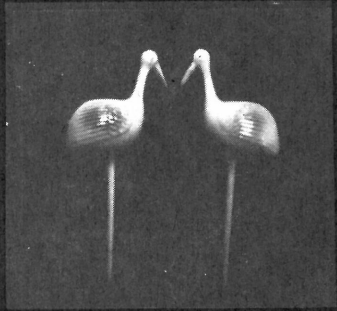
Il ne s'attendait à rien de précis quand le dépassa, en courant, une peau de zèbre suivie d'une peau de dalmatien. Maintenant, franchement inquiet et comme abruti, incapable de réagir davantage, il se coucha sur une peau de girafe, sans porter la moindre attention à la peau de tigre suspendue près de lui.

Il crut que jamais sa tranquillité habituelle ne referait surface dans le tumulte de son être présent. Au matin (donc, nuit il y avait, ou simplement parce qu'il avait dormi?), quand il s'éveilla dans ce lieu, les expériences de la veille ne portaient en elles aucune signification, mais il sentait une logique d'élaboration autour d'un contenu en perpétuel état de





mouvance. S'il pouvait saisir cette logique, il ne serait plus à la remorque du contenu apparent, mais le devinerait, en comprendrait toute la complexité. Il serait en mesure de prévoir les prochains événements, de les penser, de les créer même. Finalement, cet endroit deviendrait sien et ces faits qui au début, parce qu'inattendus, lui cachaient leur réelle signification deviendraient le sens même de ce lieu, sans raison autre que leur seule présence.



Ce texte que j'écris n'est pas sacrifié au contenu, au sujet; il est. Débridé, sans fin, il est une trace de la résidence de Jacques Pettigrew et de Hélène Rochette: "Jeu de lieu et d'objets de lieux/Rococo".\*Il n'est même pas un témoignage sur, encore moins une explication. Un texte sans fin, un texte que je voudrais savoureux, dont le sujet est détourné au profit du discours lui-même, de l'assemblage, des énumérations infinies. Un texte de l'interstice, de l'écart, pour laisser voir entre les deux, entre le texte formel et l'évocation qu'il peut produire. Pour ne pas trahir cette résidence, elle ne pourrait souffrir des explications, des regards précis, arrêtés. Au contraire des clins d'oeil, des regards détournés, jetés au hasard, jamais insistants. D'abord pour éviter l'étourdissement et ensuite pour ne pas être tenté de cerner quelque chose et ainsi passer à côté de l'ensemble de la folie excessive de la création.

Cette résidence était faite d'une accumulation tendant même vers une "normalisation". Un empilement excessif de signes d'un type particulier, et qui créait à un certain moment un climat singulier. Climat qui, à la toute fin, la fin institutionnalisée, était absent. Deux caractères sont à considérer: l'élaboration continue, qui est le propre de la résidence et l'avènement de la fin qui en est la contradiction, comme un événement brutal qui vient nier la systématique de la résidence.

Ce climat particulier qui m'avait frappé à une certaine étape du travail, tenait, je crois, à l'état d'inachèvement; le côté rugueux du travail, le travail lui-même qui s'accomplissait devant nous et auquel participait le sens, les matériaux épars qui n'avaient pas encore été transformés et enfin, le désordre qui me semblait particulièrement efficace...

La résidence est une oeuvre à la condition que le mot "oeuvre", en dehors de son sens commun, puisse vouloir dire aussi: événement d'inachèvement; à condition que l'oeuvre ne soit plus déterminée comme une totalité, une clôture...

Et ce climat absent lors de cette finitude obligée? Peut-être à cause de ce caractère sage, malgré le bouleversement graphique, un côté poli et proprement achevé qui laissa les exécutants eux-mêmes insatisfaits; peut-être aussi, qu'à partir du moment où nous sommes personnellement séduits, construisons-nous la suite à notre guise...? La résidence, comme un passage sans limite, un investissement perpétuel.

Cette résidence, conditionnée par le titre et quelques indications très ouvertes... C'était véritablement la construction d'un lieu, un jeu sur la représentation et le dédoublement de la référence.

Un contenu prédéterminé n'est transmissible que par l'illustration. Ici jamais d'illustration mais des citations... et cette allusion à la peinture!

"Fais toute chose selon le patron qui t'a été montré en la montagne, sur quoi Saint-Paul dit que les Juifs ont peint les choses célestes." 1

Cette citation de Pascal, parce qu'ils ont peint des choses célestes, vient spontanément à moi lorsque, feuilletant divers livres, je cherche comment aborder cette résidence et en en faisant le moins possible de description et de thèse. Pour que le texte devienne le même de la résidence, l'autre-égal. Ainsi, le sujet et l'objet confondus, le texte-objet et le sujet-texte.

Et cette autre citation que je proposais à Hélène Rochette, alors que la

résidence était en élaboration, parce qu'elle s'inscrivait bien dans ce climat:

"La construction du lieu pourra être d'imaginer que nous voyions notre âme enfermée dans ce corps corrompible, et l'homme lui-même exilé dans cette vallée de misère au milieu d'animaux sans raison". 2

Pour quelques mots seulement et très simplement, "la construction du lieu et les animaux sans raison", le début et la fin; entre les deux, la référence à la religion comme dans certains détails de la résidence.

On pourrait encore citer, pour produire un texte baroque à l'image de la résidence.

"Je vis alors un autre ange, très fort, descendre du ciel, enveloppé d'une nuée, la tête nimbée de l'arc-en-ciel, le visage semblable au soleil et les jambes à une colonne de jeu. Il tenait à la main un petit livre ouvert. Il posa le pied droit sur la mer et le pied gauche sur la terre, puis il cria d'une voix puissante comme le rugissement d'un lion." 3

C'est l'apocalypse, bien sûr, qui correspond le mieux à cette résidence, non dans le sens de récit terrifiant, mais l'apocalypse dans son caractère de délire et de vision. L'apocalypse est chez les Juifs le genre de récit bouleversé, éclaté..., où les images s'emmêlent: le symbolisme, le mythe, la réalité, confondus.

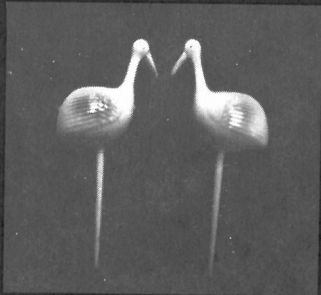
"Dites-nous comment vous voyez la construction de l'illusion, participez-y, engagez-vous dans la pièce, renoncez à savoir qui l'écrit vraiment. Renoncez, votre question est sans objet...", 4



J'y crois à peine, on dirait que ce passage fut écrit spécifiquement pour cette résidence.

"Quoi? lorsqu'on met des fragments à la suite, nulle organisation possible? Si, le fragment est comme l'idée musicale d'un cycle: chaque pièce se suffit, et cependant elle n'est que l'interstice de ses voisines, l'oeuvre n'est faite que des hors-texte (...) tout ce qu'il produisait était finalement intercalé: mais entre quoi et quoi? Que veut dire une suite pure d'interruptions?..." 5

Ceci concerne la logique de fonctionnement de la résidence de Pettigrew et de Rochette comme du texte-objet. L'accumulation de fragments produit un contenu erratique, jamais là où on le croit et comme jamais vraiment à sa place, on aborde donc le reste, le résidu.



-Cela serait un endroit charmant pour prendre un verre entre gens d'esprit, avec comme fond sonore une musique légèrement éthérée...

-Ou, style club privé un peu snob, mais où personne ne se prend au sérieux et où chacun est conscient de sa position relative... pourquoi une musique éthérée?

-Une musique qui se veut sérieuse mais que personne ne prend au sérieux, surtout pas le compositeur. Là où il y a une distance prise en charge individuellement, avec un sous-entendu collectif. Cultiver la contradiction en quelque sorte...

-Et l'hyprocrisie?

-Pourquoi ne serait-il pas sain au contraire, de toujours relativiser nos propos, nos idées et préjugés, une perpétuelle remise en question? Bien sûr cela pourra avoir l'air d'une indécision, de ne pas avoir d'idée précise sur rien, de toujours être à la remorque de la piste que l'autre nous tend, ou en réaction. On pourrait aussi nous accuser de toujours changer d'idée, mais n'est-ce pas là toujours la même idée que celle d'en changer, réagissant à sa validité, aux expériences qui l'éprouvent et la rendent non valable pour nous? Laissons les autres se rendre des comptes eux-mêmes!

-Je ne vois pas où tu veux en venir?

-C'est pourtant simple... à la fin du texte.

-Tu remplis?

-Non, je transgresse le texte, et je fais une version différente du même contenu. Je le prend en écharpe ailleurs, au niveau de l'évocation peut-être. C'est-à-dire le seul endroit où je puis vraiment parler subjectivement.

-Est-ce que le lecteur ou la lectrice comprendront?

-Seulement s'ils se prêtent au jeu... et si cela les intéressent. On ne comprend jamais ce qui ne nous intéresse pas ou l'on croit trop bien comprendre.

-Était-ce a une discussion de ce genre que tu pensais?

-Probablement pas. Plutôt quelques propos superficielles du genre: "comme j'ai trouvé le ciel d'un joli gris aujourd'hui; cela me rappelais une salle de cinéma où j'ai passé quelques heures cette semaine, une salle qui ressemblait à une grotte et tout cela me donnait envie de boire" Et où l'on discuterait de littérature peut-être, élaborant l'influence d'un tel sur un tel, et où on aurait l'impression d'avoir dit les choses graves et vraies alors qu'en fait...

-Oui.

-Hélas!

-Je ne sais plus quoi dire.

-J'improvise le dialogue, tous cela fait partie d'un grand mouvement d'immobilité, l'inertie actuelle.

-Le troisième mouvement du texte?

-Eh oui!



Il ne pouvait déterminer combien de jours s'étaient écoulés. Le lieu se modifiait sans cesse et aucun repère n'était possible. Il marchait seul, toujours secoué d'inquiétude... Un objet à ses pieds attira son attention tellement, qu'il ne vit pas s'approcher menaçant, un flamant d'un rose redoutable. Cet objet, qu'il ne pouvait nommer, autrefois il l'aurait décrit, puis expliqué mais maintenant il doutait de tout, surtout de ses idées anciennes qui, il en était sûr, ne pouvaient lui être

d'aucun secours. Cet objet tenait du château en autant que l'on puisse se fier à la découpe de la forme..., il y vit le signe d'une future évidence. Il savait maintenant que tout viendrait de là: l'objet-château serait la base de sa compréhension.

Le flamant, brusquement, arrêta sa course...



#### NOTES:

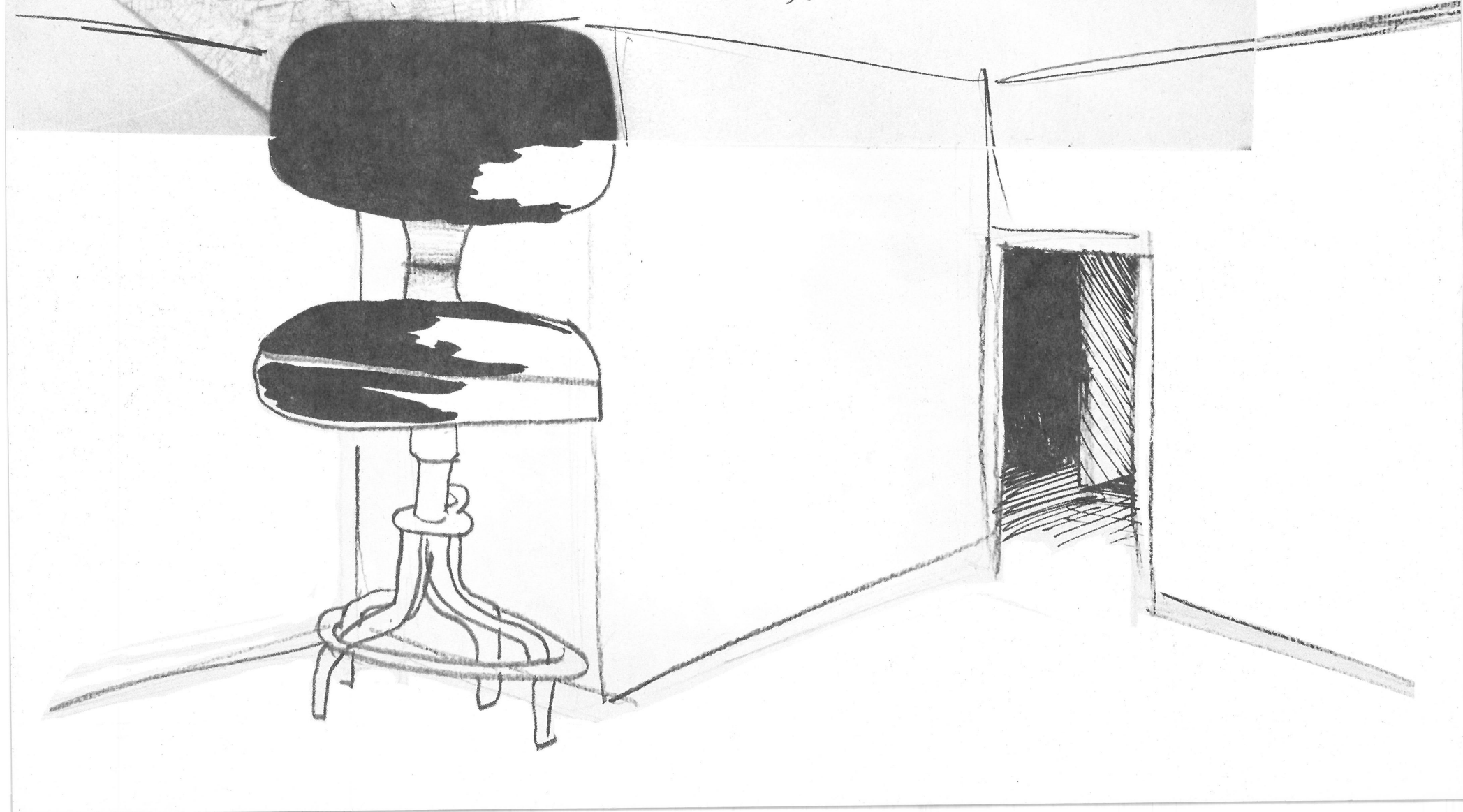
- 1- Pascal, Blaise, *Oeuvres complètes*, 1975, Paris, Seuil, p. 532.
- 2- Saint-Ignace de Loyola
- 3- Apocalypse de Saint-Jean 10,1-2
- 4- Sollers, Philippe, *Vision à New York*, 1981, Paris, Denoel-Gonthier, p. 12.
- 5- Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975, Paris Seuil, p. 98.

\* du 26 avril au 19 juin 1983 à la Chambre Blanche

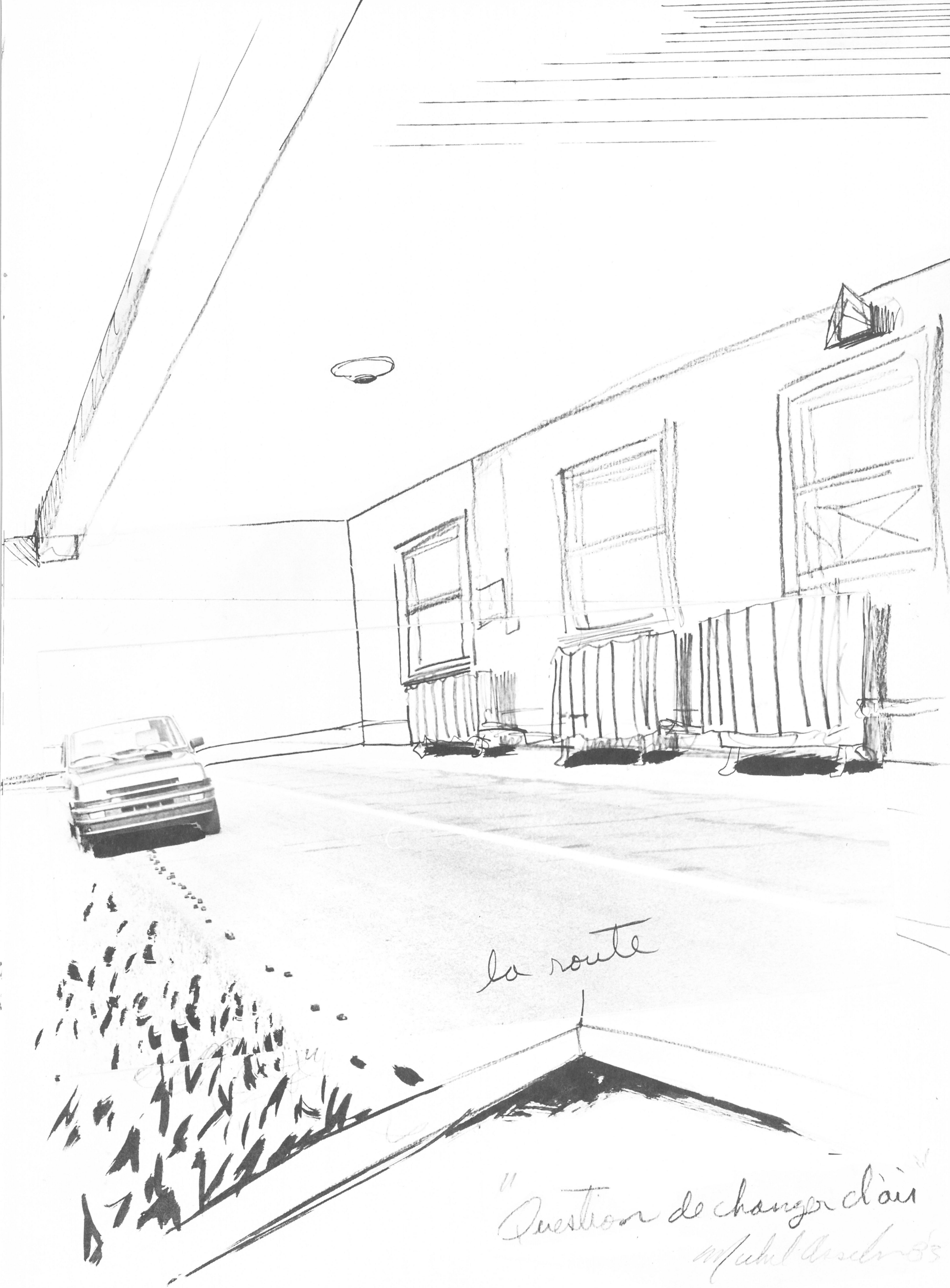




*l'atelier*







la route

"Question de changer d'air"  
Michel Desbordes

# ANTI-MINIMALISME CHEZ SYLVIE GAGNE

- Q: Why didn't you make it larger so that it would loom over the observer?  
A: I was not making a monument.  
Q: Then why didn't you make it smaller so that the observer could see over the top?  
A: I was not making an object."

Tony Smith' replies to questions about his six-foot steel cube."<sup>1</sup>

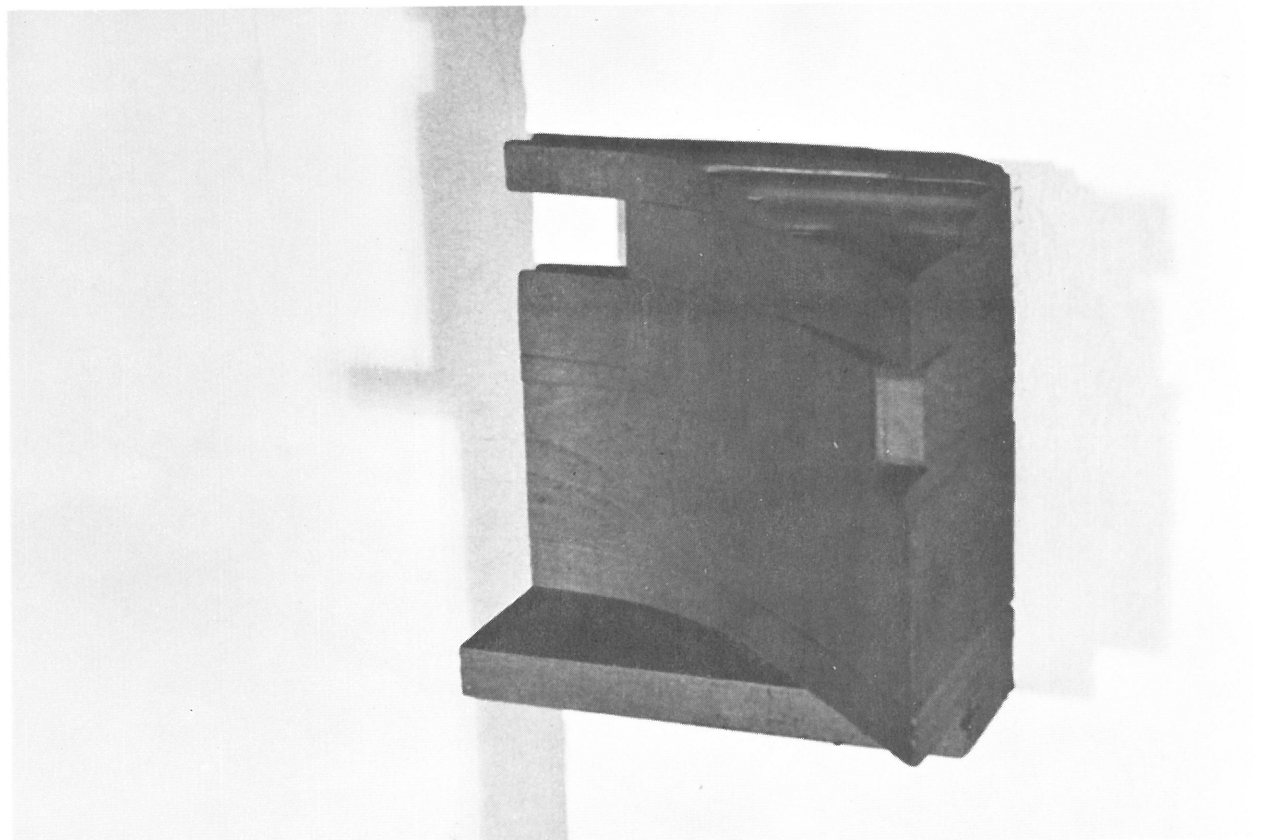
LISANNE NADEAU

*Objet (concret):* "Chose solide ayant unité et indépendance et répondant à une certaine destination"(Petit Robert I) et, à la lumière de cette citation de Smith: chose solide dont l'échelle ne dépasse pas celle d'un individu. Lorsqu'une sculpture (ou un tableau) est perçue en tant que chose solide unitaire et indépendante, elle est perçue en tant qu'objet. Cette perception exclut toute considération concernant le statut signifiant de l'oeuvre. Mais indépendamment d'un regard subjectif, une poétique de l'objet s'instaure depuis que des oeuvres encodent leur "objectalité"<sup>2</sup>. Dans cette voie, le minimalisme a marqué l'histoire de la sculpturalité d'une empreinte tenace. L'écriture minimaliste est conscience exacerbée de l'impact subversif de l'inscription sculpturale dans le champ sculptural. Elle travaille à l'"opacification" de ce que Lyotard nomme "le verso de l'oeuvre"<sup>3</sup>, c'est-à-dire le lieu et l'espace d'exposition. Au moment où les pourtours de l'oeuvre s'imposent à l'espace d'exposition, l'oeuvre rejoint l'étymologie même de l'objet: "objectum", ce qui est placé devant. On parle plus aisément d'"objets" là où le terme "sculpture" prend soudainement une connotation de transparence. La sculpture se laisse percer du regard sans toutefois signifier le contexte d'énonciation qui la "place devant" le spectateur. Notre regard sur l'oeuvre se voyant modifié, une nouvelle découpe langagière s'avère nécessaire.

L'oeuvre de Sylvie Gagné, tout en s'enracinant dans certaines zones de l'écriture minimaliste ("opacification" du contexte d'énonciation) s'en distingue radicalement. Considérant tout d'abord l'objet minimaliste, je constate qu'une différence fondamentale réside dans la tentative d'atteindre ce que Barthes nommerait le "degré zéro" de l'objet. L'oeuvre minimaliste recherche la non-expressivité au

profit de la mise en place d'une situation de localisation. L'expressivité, inhérente à tout acte de création, se pose paradoxalement comme hérésie en regard d'une écriture du littéral, le "it's just there" de Judd. L'oeuvre minimaliste est donc le siège d'une tension. Elle nie la structure, le discontinu. De là, le concept boiteux mais évocateur de "non-relationnalité" introduit par la critique américaine et exprimant une valorisation de la "gestalt" au détriment des détails internes. Selon Judd, "...the big problem is to maintain the sens of the whole thing".<sup>4</sup> Problème énorme effectivement, puisque tout sens est articulation "...le sens est donc un ordre, mais cet ordre est division/.../ le sens ne peut naître que d'une articula-

tion..." (Barthes).<sup>5</sup> L'oeuvre minimaliste vise la neutralité de la chose. Selon l'acceptation courante du terme, une chose est un "objet concret indéterminé". Se constituant limite et pôle, l'oeuvre ne se détermine plus, ne se désigne plus elle-même. Elle ne consiste plus qu'en un terme non-engagé, un contour exprimant la forme d'une présence. Toute lecture est donc repoussée vers l'extérieur de cette façade et l'oeuvre devient signe déductif du minimalisme. Il en va tout autrement de la poétique de l'objet chez Sylvie Gagné. C'est au sein même de l'expressivité que s'induit son style, comme une virtualité mouvante et plurivoque. L'oeuvre de Sylvie Gagné active un processus de signification, elle produit du



Sans titre No. 3



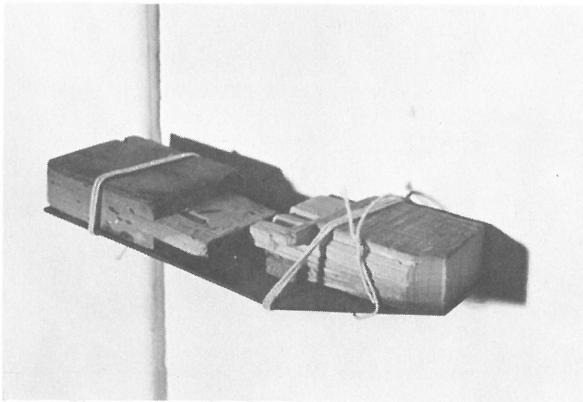
sens à chaque étape de création. Que donne à lire (parcourir) cette oeuvre? Non seulement ces oeuvres sont-elles "objets" en ce sens qu'un certain regard peut être posé sur elles, et en ce sens qu'elles encodent un "opacification" de leur localisation, mais ces signes sculpturaux signifient le concept d'objet à l'intérieur d'un processus où la fonction poétique et la fonction métalinguistique se confondent. L'objet esthétique (et non plus l'objet esthétisé du pop art) offre un espace de lecture sur lui-même.

Il serait erroné d'ignorer la présence d'une transmutation de style à l'intérieur de cette exposition. Pour des raisons pratiques et de clarté, quelques moments de cette transmutation seront cernés. Considérons exclusivement une première catégorie d'objets. La poétique de l'objet, chez Gagné, tout en portant la marque minimaliste d'une conscience du contexte d'énonciation de l'oeuvre, renoue, en un premier temps, avec la tradition moderniste. Motivée par l'auto-définition et l'auto-critique, l'oeuvre vise l'acquisition d'une aire de compétence propre à l'intérieur des limitations du médium utilisé. Le discours sur l'objet cherche à s'établir dans les termes mêmes de son ontologie, sur le ton affirmatif.

Dans un ouvrage portant sur le statut de l'objet quotidien dans l'art pop, Jean-Pierre Keller distingue le matériau de l'objet: "Le matériau n'a pas de forme propre, mais une simple limite morphologique imposée par le récipient ou les commodités du débitage. D'autre part, le langage hésite à nommer objet le journal ou un mouchoir, dont la forme peu "résistante", se soumet aux aléas de la manipulation." <sup>6</sup> Forme bien définie et résistance physique, voilà donc deux éléments définissants de l' "objectalité".

C'est par clôture et compacité que Gagné cherchera à signifier l'objet. Compacité: "qualité de ce qui est formé de parties serrées, dont les éléments constitutifs sont très cohérents". L'empilement, caractéristique très étendue chez Gagné, est une des plus pertinentes à l'expression de cette qualité. "Empiler" implique non seulement l'établissement d'un rapport étroit entre les éléments de la pile mais aussi une absence de contradiction, c'est-à-dire une cohérence des éléments constitutifs. À l'exception de quelques-uns, la majorité des objets sont constitués de

blocs superposés les uns sur les autres souvent à la manière de tablettes massives. Dans *Sans titre no. 8*, un noyau central solide et symétrique contre la fragilité des couches de bois plus minces. Cette résistance physique signifiée par l'empilement pose pourtant le problème de la clôture, autre élément définissant de l'objet. En effet, l'expression d'une extension à l'infini peut s'exprimer également par une succession uniforme (empilement) virtualisant une co-extension. *Sans titre no. 3* se clôt par une pièce moulurée "descendante", sorte de point final empêchant la réitération des pièces de signifier

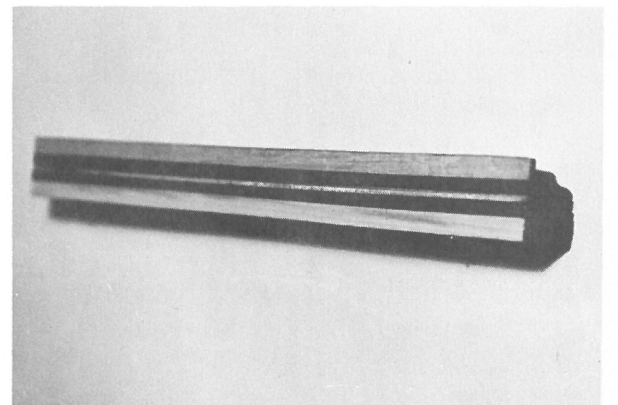


Sans titre no. 1

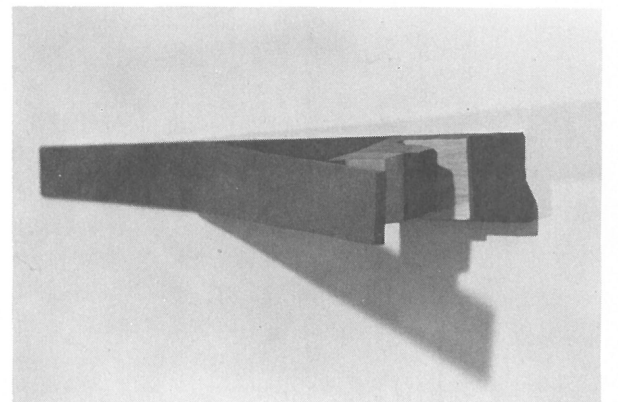
l'ouverture. Un autre procédé de clôture se retrouve dans *Sans titre no. 7* où une mince plaque de métal clôt le volume de l'hermétisme de son matériau. La couleur prend aussi valeur structurale en devenant agent d'unification et de clôture de l'objet. L'aquamarine (*Sans titre no. 3* et *Sans titre no. 8*, par son aspect crayeux, possède un caractère tactile et absorbe la lumière. Il enveloppe et masque les discontinuités. La ficelle intervient aussi en tant qu'élément indiciel d'attachement et de liaison (*Sans titre no. 1* et *Sans titre no. 12*). Enfin, *Sans titre no. 1* met en scène un second élément indiciel de resserrement et de clôture: le tenon. En absence de son répondant la mortaise, et en présence d'un autre lui-même, le tenon entre en "relation perturbée". Par la tension de cette perturbation, l'objet tenon actualise ce que Jean-Pierre Keller nomme le passage de la relation pratique (outil de liaison) à la relation thématique (concept de liaison) <sup>7</sup>. Il s'agit donc d'un signe.

À ces deux termes définissants vient s'adjoindre celui de l'échelle. L'objet entre dans un espace de maniabilité. Les objets de Sylvie Gagné sont culturellement perçus comme étant petits. Une relation d'intimité s'établit, liée à une problématique anti-minimaliste du "regardeur": "Things on the monumental scale, then, include more terms necessary for their apprehension than objects smaller than the body, namely, the literal space in which they exist and the kinesthetic demands placed upon the body"... "ones awareness of oneself existing in the same space as the work is stronger than in previous work..." <sup>8</sup>. Il est intéressant de remarquer l'utilisation du mot "things" en ce qui concerne l'oeuvre minimaliste et du mot "objects" pour identifier les oeuvres de plus petites dimensions. Mais ce qui est

plus pertinent encore, dans cette déclaration, c'est l'affirmation selon laquelle le spectateur aurait davantage conscience d'être en situation de "regardeur" devant une oeuvre monumentale. Cette situation correspond à la définition du concept de "théâtralité" tel que cerné par Michael Fried dans les années '80. C'est à Diderot qu'il emprunte ses vues. Dans un ouvrage intitulé *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Fried définit le concept tel que posé par Diderot au 18<sup>ème</sup> siècle: "... a painting, it was insisted, had to attract the beholder, to stop him in front of itself, and to hold him there in a perfect trance of involvement. At the same time, /.../, it was only by negating the beholder's presence that this could be achieved: only by establishing the fiction of his absence or nonexistence could his actual placement before and enthrallment by the painting be secured." <sup>9</sup> L'oeuvre de Gagné est anti-théâtrale parce que non-ostentatoire, et ce trait la pose encore une fois comme antithétique à l'écriture minimaliste. Le spectateur se fait voyeur. Une attirance semble en effet se créer entre lui et l'objet qui l'exclut. L'échelle réduite



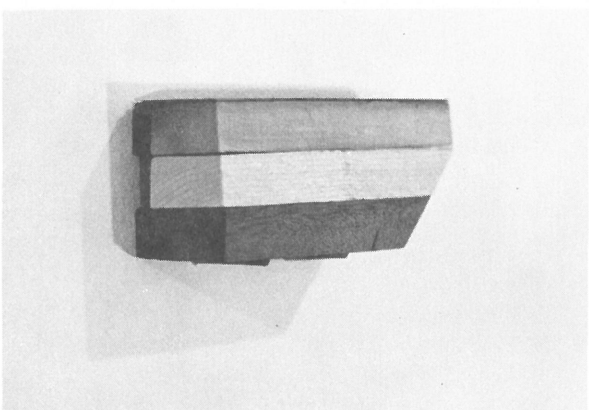
Sans titre no. 6



Sans titre no. 14

des oeuvres contribue certainement à cet effet. Mais un procédé plus explicite se discerne dans *Sans titre no. 6*. Une tablette mince se retourne contre le mur. Une pièce moulurée se dirigeant habituellement en sens inverse, le spectateur saisit une anomalie. *Sans titre no. 7* présente un procédé analogue. L'objet cache contre le mur son unique surface colorée. La non-ostentation de ces objets encode une relation non-privilégiée à l'oeuvre.

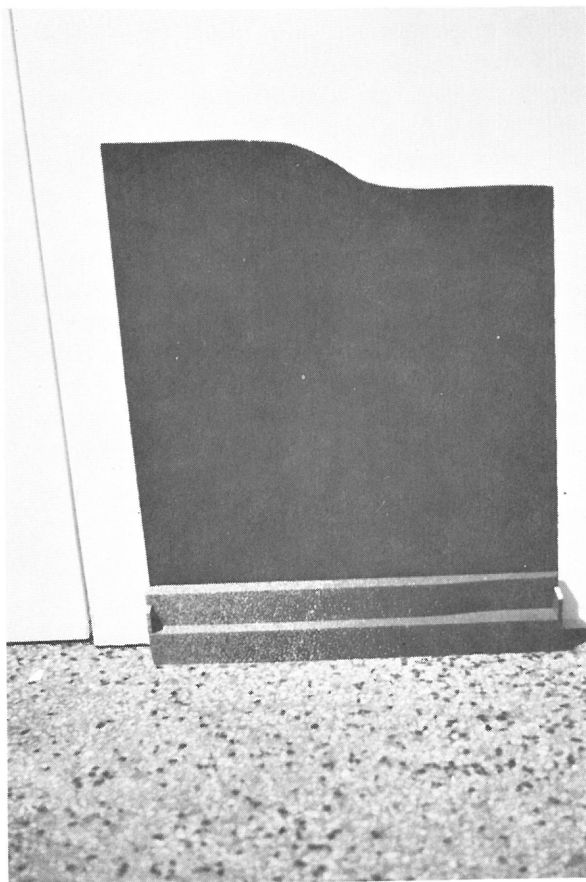
Ce retour vers la paroi d'exposition introduit un autre trait stylistique fondamental. Les objets de Gagné confrontent leur autonomie définissante à leur statut d'objets esthétiques ayant comme destina-



Sans titre no. 7



tion d'être exposés. Cette destination façonne l'objet. Ce dernier entre en relation serrée avec la surface d'exposition. La morphologie de cette dernière influe sur celle de l'objet. Il s'agit d'un dialogue entre l'objet et une caractéristique singulière du lieu d'exposition (interruption de la plinthe, par exemple) ou entre l'objet et un type courant et non spécifique de lieu (coin, tablette, mur). Le dialogue est parfois d'ordre osmotique en ce sens que tout en influençant la morphologie de l'oeuvre, la surface d'exposition demeure bien distincte de celle-ci. *Sans titre no. 14* est formée de deux planches, une contre le mur, à l'horizontale, l'autre projetée à partir d'elle. Entre ces deux pans, 7 blocs s'enfilent. Gagné encode l'ouverture de l'objet. Ce noyau coloré, formé de blocs, semble émerger du mur ou de l'entre-deux de sa paroi. Pourtant, il ne s'agit pas d'une confusion avec la paroi du mur. Les pans contrastent de par leur couleur vive. L'objet conserve son autonomie, c'est-à-dire une forme bien définie et une résistance physique. Il se situe au



Sans titre no. 15

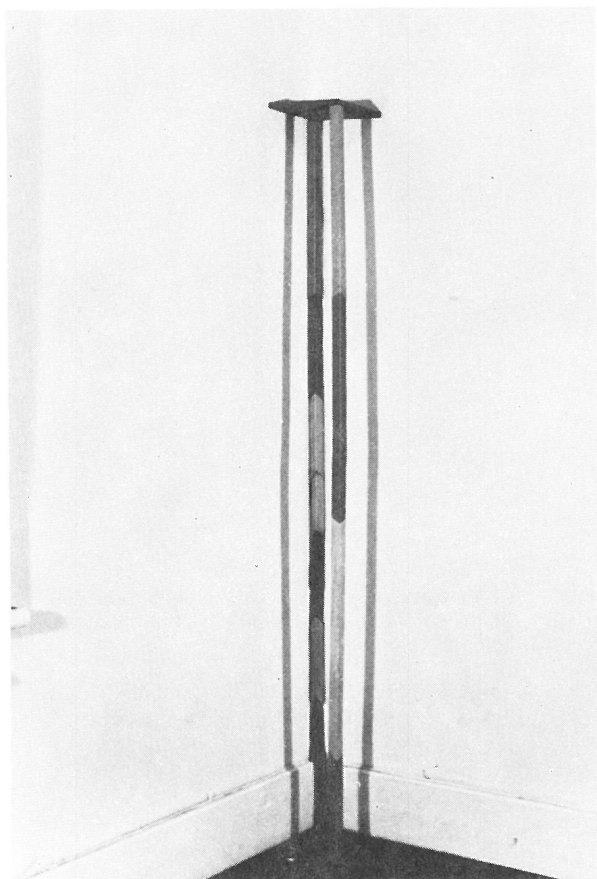
Mais le processus de signification de l'objet, sur un ton paradoxalement négatif, s'ouvre au ludique. La négation est "...l'institution d'une écriture, dont les ruses /.../ ne peuvent masquer le fait essentiel: une jubilation, une singerie"<sup>10</sup>. Peu à peu Gagné se laisse prendre au jeu. Un dialogue nouveau s'établit entre deux objets, titrés ici sous le code *Sans titre no. 8* et qui forment une oeuvre dichotomique. L'objet et son signe iconique se confrontent. Ce dernier possède certains traits du premier: une forme triangulaire, une élévation signifiée par deux tiges à la verticale, et le bois comme matériau, sous la forme d'une des tiges. Le contraste entre les deux objets s'établit sur la base des termes définissants de l'objet tels que cernés par Gagné. Clôture et résistance physique: d'une part un objet à empile-

ment clos par deux blocs triangulaires, de l'autre, un objet ouvert et squelettique virtualisant un lieu, un espace et une forme. La compacité de l'objet est mise en lumière par ce contraste. La brèche se fait donc de plus en plus profonde. Alors que dans *Sans titre no. 9* l'élément pictural subvertit l'ordre de l'objet, on assiste ici à une confrontation égalitaire de l'objet avec son "autre". Cet "autre" rivalise d'importance avec lui. Et au plus profond de cette brèche, *Sans titre no. 15* constitue un ordre nouveau. Un objet et le profil coloré d'une de ses courbes sur le pan du mur, forment une oeuvre scindée. Il ne s'agit plus d'un double mais d'une protubérance de l'objet-même. Perdant son autonomie, l'objet perd conséquemment son statut et devient "pièce" d'une oeuvre englobante.

Cette transmutation qui subvertit l'ordre préalable que Gagné s'était donné, ne peut se comprendre qu'en tant que conséquence immédiate d'une première recherche. Pour nier et tuer son objet, Gagné devait connaître les termes le définissant. Une conscience de l'impact du lieu d'exposition sur l'oeuvre s'est donc transformée en un envahissement de l'objet par celui-là. Comment parler d'objet à ce stade, sinon d'objet éclaté?

NOTES:

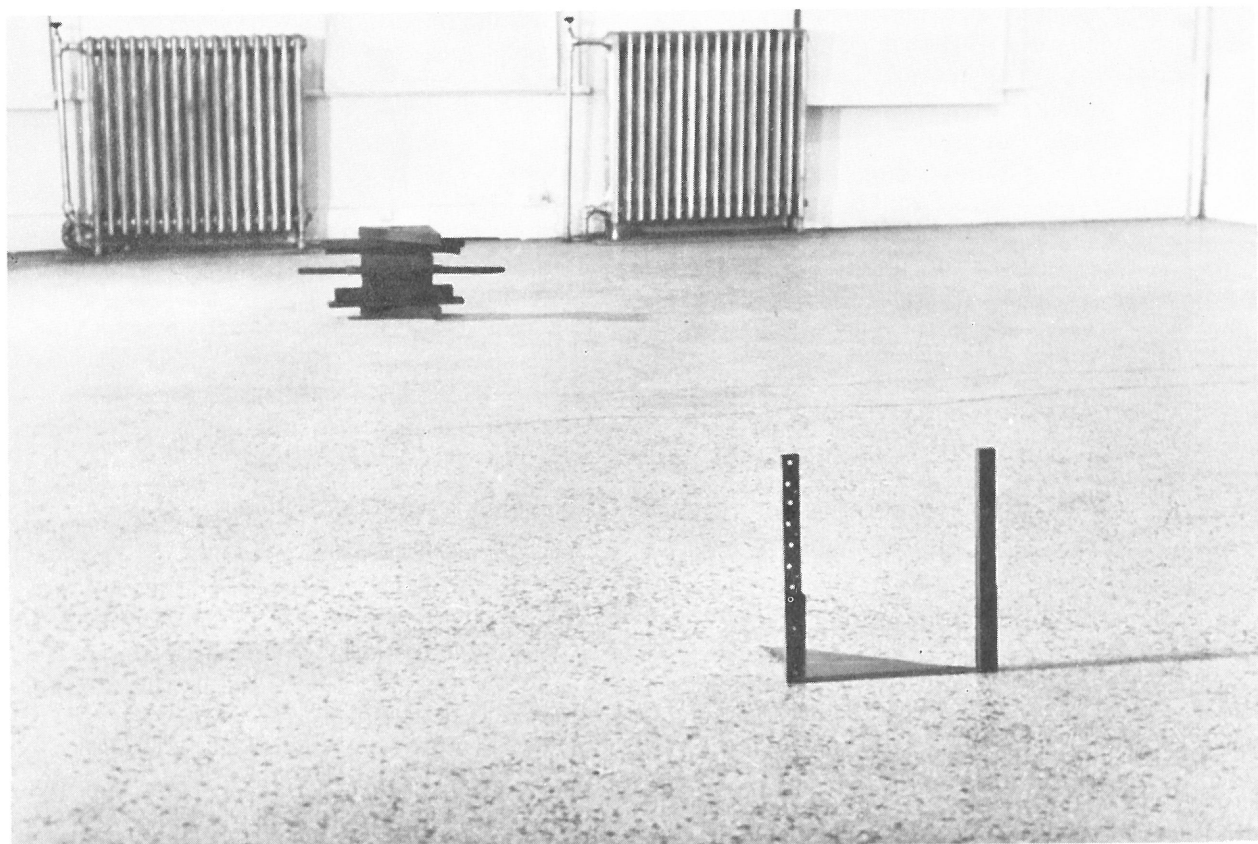
- 1) *Minimal Art. A Critical Anthology*, Ed. par G. Battcock, Dutton, 1968, 228.
- 2) Le terme est de H. Lefebvre. Cité dans J.P. Keller, *Pop Art ou l'évidence du quotidien*, Lausanne, 1979, 132.
- 3) "La Performance et la phrase chez Daniel Buren", *Performance text(s) et documents*, Montréal, Parachute, 1981, 66.
- 4) Bruce Glaser, "Questions to Stella and Judd", *Minimal Art...*, 154.
- 5) R. Barthes, "Éléments de sémiologie", *Communications 4*, Seuil, 1964, 117.
- 6) J.P. Keller, *Ibid*, 21.
- 7) *Ibid*, 54.
- 8) R. Morris, "Note on Sculpture", *Minimal Art...*, 231 & 232.
- 9) Michael Fried, *Absorption and Theatricality...*, Univ. of Calif. Press, 103.
- 10) M. Laugaa, "Pour une poétique de la négation", *Revue des Sciences Humaines*, t. XVI, no. 164, oct-déc '76, 527.



Sans titre no. 9

siège de la surface d'exposition, au seuil d'équilibre au-delà duquel la paroi n'est plus "placée devant" mais s'ouvre à l'espace pictural illusoire et profond.

*Sans titre no. 9*: une brèche est ouverte au sein du ton affirmatif de l'oeuvre de Gagné. Ayant cerné les termes définissants de l'objet, Sylvie Gagné fait intervenir un processus de négation. La picturalité est introduite. C'est la bête à mater, introduite pour mieux la contredire. La négation de la tridimensionnalité de l'objet est-elle autre chose que l'autre face de son affirmation? Nier, n'est-ce pas nommer? Une oeuvre entre en osmose avec un coin de la salle... L'apparente autonomie de l'objet cache (anti-théâtralité) la confusion d'un des pieds avec le mur. Deux réalités du pied se font face.



Sans titre no. 8



# LES TRIBULATIONS D'ERIC DADA-SANSART

DANIEL SANSCARTIER

Eric Dada-Sansart était un artiste ... du moins c'est ce qu'il inscrivait sous "OCCUPATION" lorsqu'il remplissait les formulaires du centre d'emploi de son quartier.

Eric Dada-Sansart est mort. Il est maintenant commis d'épicerie chez Steinberg.  
Eric Dada-Sansart est vivant. Il n'est plus un artiste.

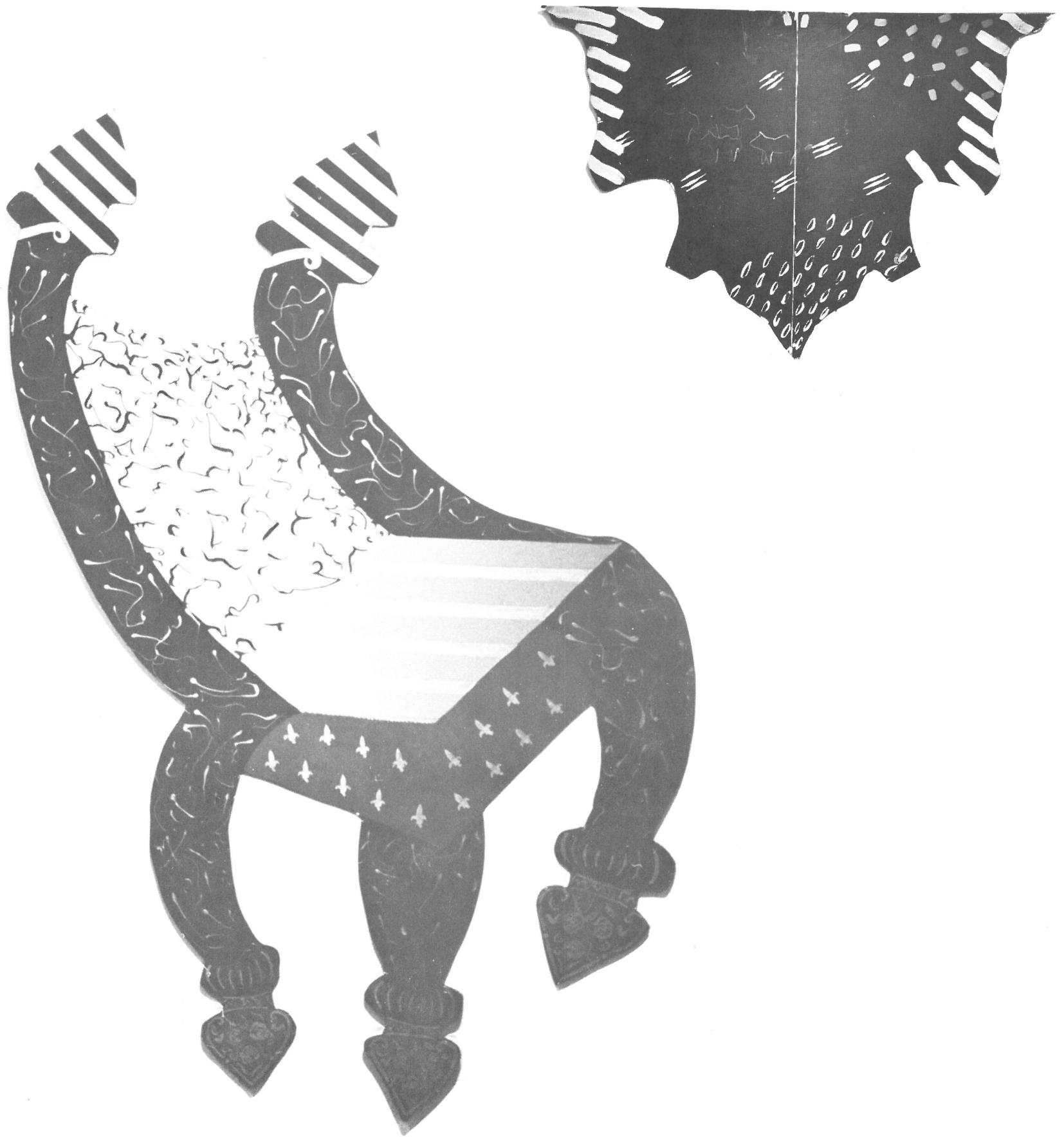
Une "séméiotopsie" conceptuelle artistique à l'endroit d'Eric Dada-Sansart fut exécutée par le célèbre lexicographe Ohne Nachbarschaft en janvier 1983. Les analyses lexicographiques qui suivent du Dr. Nachbarschaft nous démontreront clairement les causes du décès de notre artiste et de sa réincarnation en commis d'épicerie.

SÉMÉIOTOPSIE CONCEPTUELLE ARTISTIQUE NO. 39

CONSTAT LEXICOGRAPHIQUE DE LA SÉMÉIOTOPSIE DU REBUT ARTISTIQUE

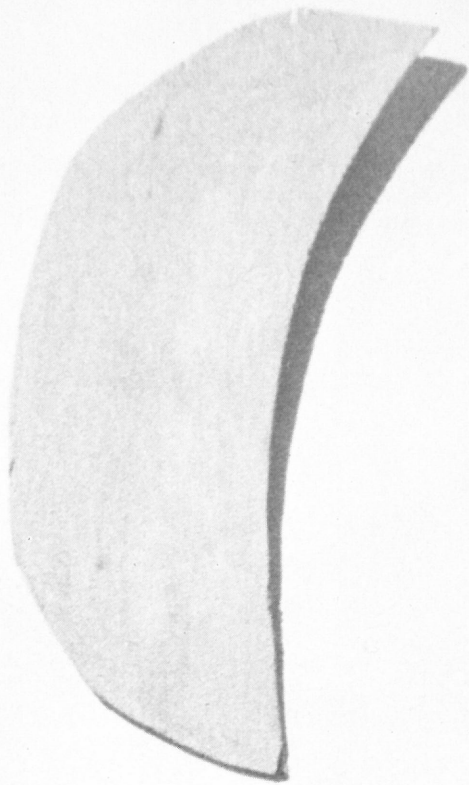
NOM DU REBUT ARTISTIQUE: ERIC DADA-SANSART

|                        |  |                     |   |
|------------------------|--|---------------------|---|
| <u>Arrogance:</u>      | Attitude que doit prendre l'artiste afin d'attirer l'attention du milieu artistique et le mépris de la société en général.   | <u>Mégalomanie:</u> | Délire qui affecte la rationalité de certains artistes qui se prennent pour Andy Warhol.                            |
| <u>Bisbille:</u>       | Querelle intellectuelle entre deux ou plusieurs artistes motivée par une différence d'opinion au niveau de l'implication sociale et politique de la pratique artistique.                   | <u>Non-sens:</u>    | Parole provenant d'un artiste qui discute de sa propre pratique artistique.   |
| <u>Cabotin:</u>        | Nom généralement attribué à tout artiste pratiquant la peinture ou la sculpture.   | <u>Odieux:</u>      | Terme souvent employé par la masse afin de qualifier l'art actuel.  |
| <u>Dégénérescence:</u> | Affaiblissement intellectuel que subit l'artiste lorsqu'il peint des voiliers sur la rue du Trésor.  | <u>Philistin:</u>   | Personne habitant la province de Québec.  |
| <u>Ersatz:</u>         | Oeuvre propre à la galerie d'art actuel.   | <u>Qui vive?:</u>   | Cri poussé par un gardien de la Galerie Nationale à l'approche de quelqu'un, pour l'obliger à se faire reconnaître. |
| <u>Fatalisme:</u>      | Doctrine artistique qui considère toutes les oeuvres-d'art comme irrévocablement incompréhensibles.  | <u>Rééducation:</u> | Méthode utopique permettant au peuple québécois de recouvrer l'usage de ses facultés intellectuelles.               |
| <u>Gestation:</u>      | État d'un étudiant-pseudo-artiste qui porte son fruit./ Temps que dure cet état, variant entre trois et sept ans, dépendant de l'institution académique et du seuil de tolérance du sujet. | <u>Saisie:</u>      | Mesure par laquelle l'Administration décourage l'artiste qui refuse de peindre des voiliers pour les touristes.     |
| <u>Homme-sandwich:</u> | Artiste qui promène sa vie sur son dos et son art sur sa poitrine.   | <u>Tartuferie:</u>  | Discours du critique en présence de l'artiste.  |
| <u>Idéaliste:</u>      | Qui prétend que l'art peut être accessible à tous.   | <u>Underground:</u> | Se dit de diverses propositions d'artistes souffrant de paranoïa institutionnelle.                                  |
| <u>Justification:</u>  | Acte par lequel le critique fait passer l'oeuvre-d'art de l'état profane à l'état sacré.   | <u>Verbiage:</u>    | Méthode de communication entre artistes lors de vernissages.  |
| <u>Kitsch:</u>         | Masturbation plastique qui permet à l'artiste de défouler ses perversités formalistes.   | <u>Wergeld:</u>     | Transaction entre le Conseil des arts et l'artiste.   |
| <u>Loisir:</u>         | Temps dont l'artiste dispose, en dehors de ses occupations ordinaires, afin de produire de l'art.  | <u>Xénophobie:</u>  | Haine que contracte l'artiste face aux personnes ne faisant pas partie du microcosme artistique.                    |
|                        |  | <u>Zut!:</u>        | Exclamation qui exprime le dépit de l'auteur qui n'a pu trouver un mot pertinent débutant par la lettre "Y".        |



LUCIE PLANTE  
PEINTURES-OBJETS  
25 novembre - 22 décembre 1983



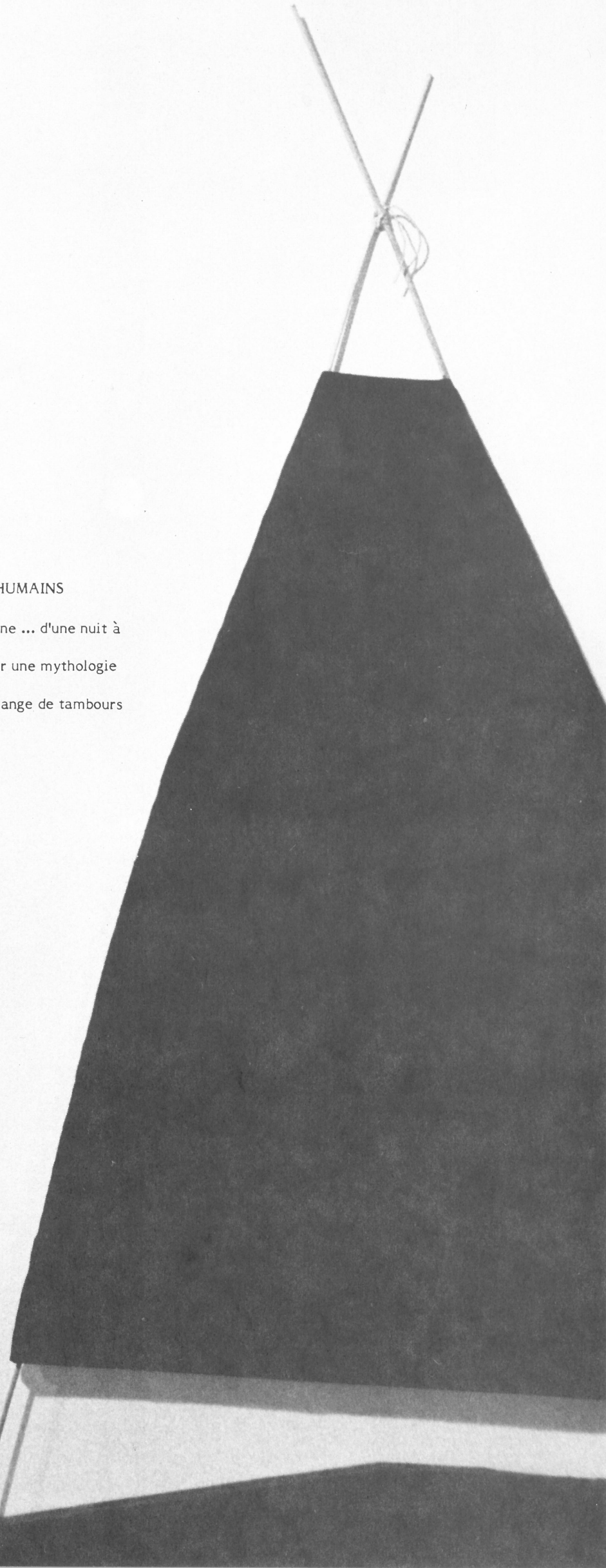


HABITATIONS POUR LES HUMAINS

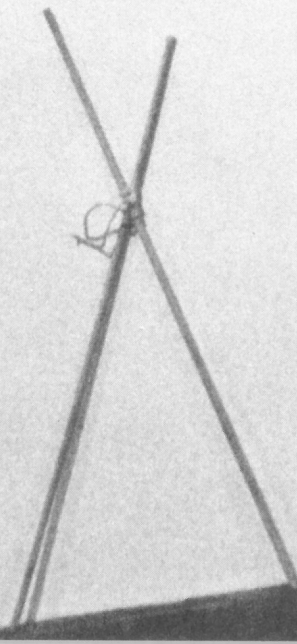
Il se disait: "Ma tête est une caverne ... d'une nuit à une autre;

Les images se fossilisent pour former une mythologie inattendue."

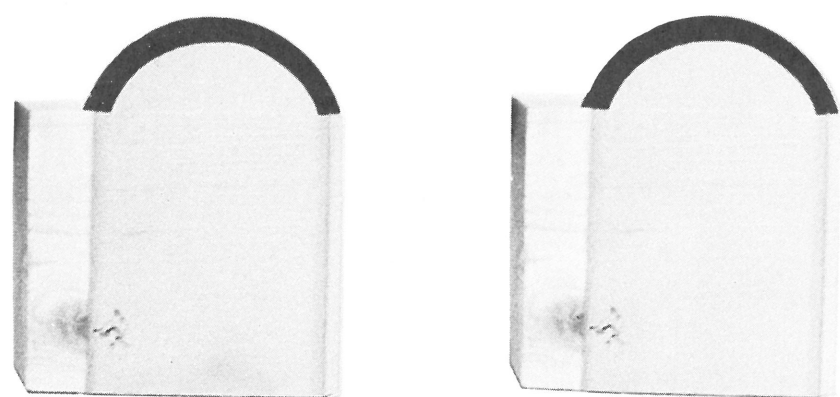
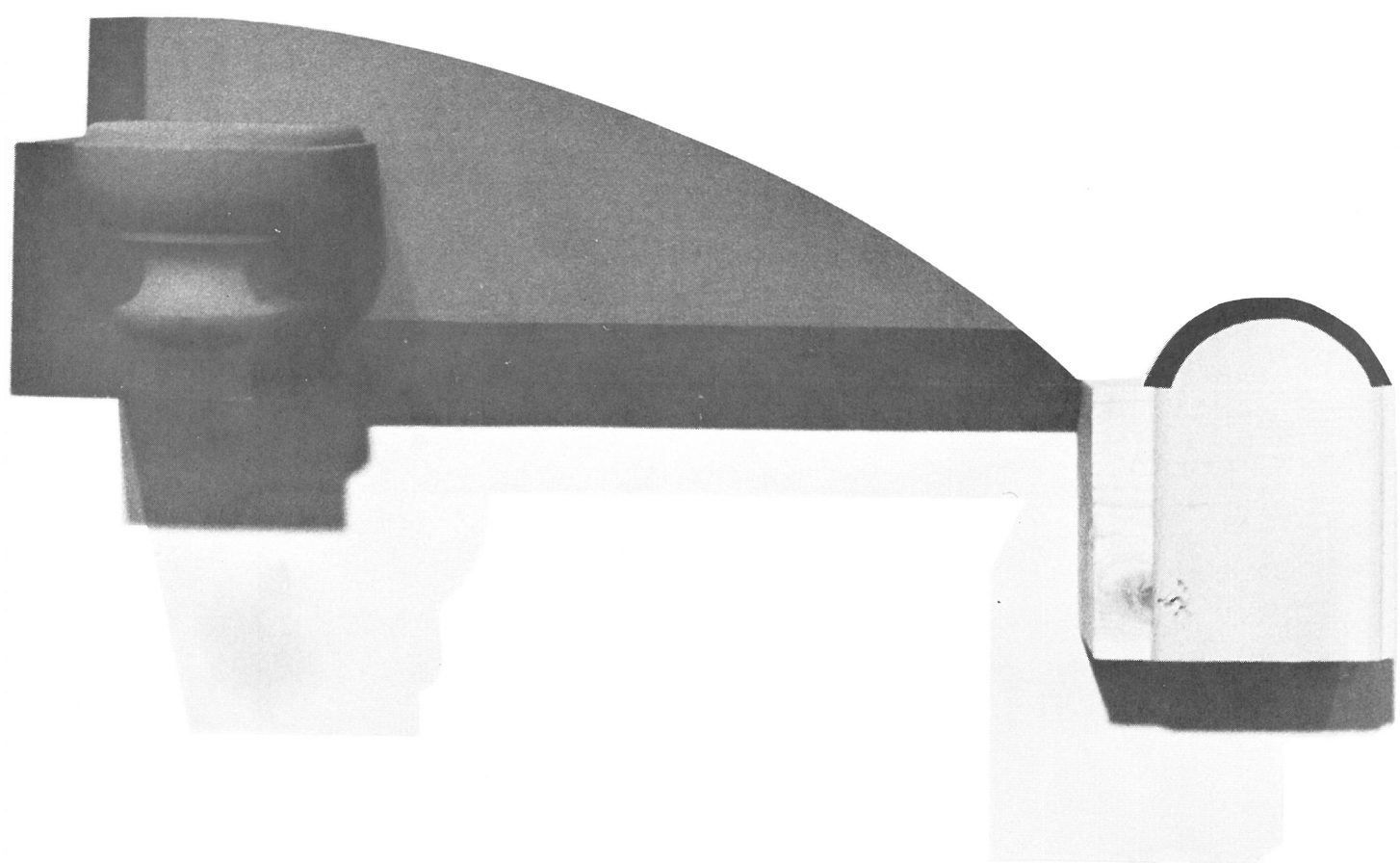
Tout ce qui l'entourait, devenait mélange de tambours et cris de la faune ...



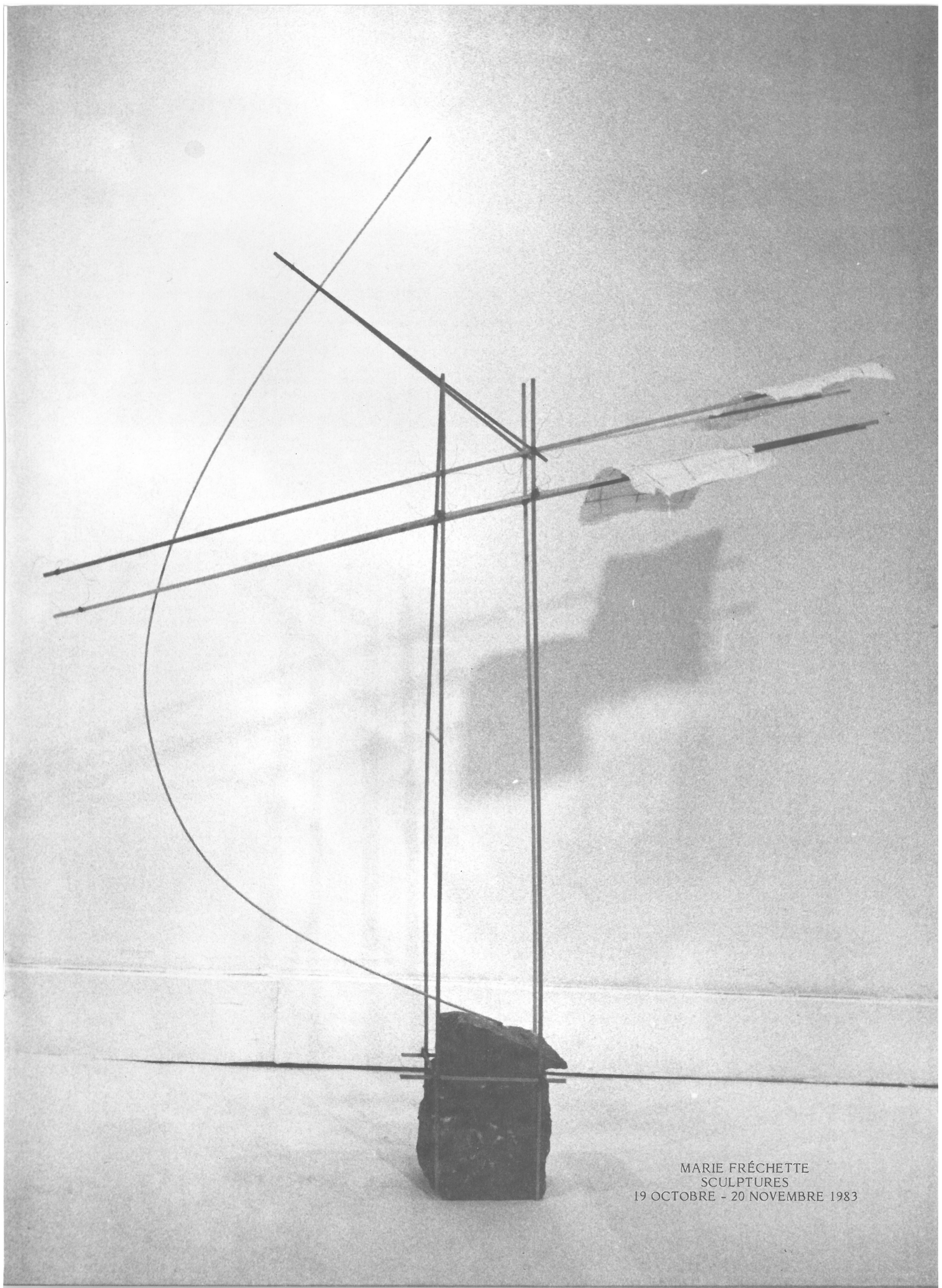
JACQUES PETTIGREW  
INSTALLATION  
17 septembre - 16 octobre 1983







DANIELLE FILLION  
OBJETS PEINTS  
25 NOVEMBRE-22 DECEMBRE



MARIE FRÉCHETTE  
SCULPTURES  
19 OCTOBRE - 20 NOVEMBRE 1983



## helga schlitter et l'imaginaire historique

RÉAL ALAIN

Si la dernière exposition d'Helga Schlitter à son atelier de la rue St-Vallier, à Québec (février 84), nous rappelle l'exposition de ses temples babyloniens à la Chambre Blanche en 1982, cette fois-ci ses architectures imaginaires mais presque réelles des civilisations anciennes sont intégrées à leurs paysages.

Et si l'histoire de notre civilisation remonte, en ligne ascendante, à l'Assyrie, la Babylonie, l'Égypte et la Sumérie, il faut ne pas oublier que c'est de l'art akkadien (lignes droites, verticale et horizontale) et de l'art sumérien (ligne courbe ou voûte) que la Babylonie a hérité, en y ajoutant son raffinement particulier.

Tout ça pour dire que l'oeuvre de Schlitter n'est pas un art naïf; elle respecte la chronologie tout en sachant tenir ses distances face à la rigidité historique, et même architecturale. L'art doit respecter certaines normes, mais sans jamais freiner l'imagination, sans laquelle il n'y aurait point de créativité.

Helga Schlitter, tout en donnant à chacune des pièces exposées une originalité propre, a le souci de l'ensemble grâce aux traits communs: texture, matériaux, couleurs et reliefs. Il y a un éventail de matériaux, bois, masonite, papiers (entre autres elle utilise le papier mexicain "amate" tiré de l'écorce des arbres), tissus, cartons, etc. Ces matériaux sont souvent empilés en couches pour former les éléments de ses constructions, sinon ils sont employés à l'état brut. La coloration se fait à partir de pigments, surtout des pigments métalliques qui donnent à ses oeuvres une ambiance d'irréalité.

Même si les pièces d'Helga Schlitter s'inspirent des architectures anciennes, son but principal est de créer des lieux rêvés. C'est à partir de quelques traces, des quelques pierres ou manuscrits, qu'elle essaie d'imaginer comment vivaient ces peuples, comment était leur vie de tous les jours. C'est un peu comme si elle y avait vécu. Les temples étaient peut-être roses, bleus ou verts et les pyramides avaient un fini en basalte ou en émail et les soirs de pleine lune, elles pouvaient être vues comme une illusion. Les statues étaient peut-être polychromes, les grottes luxueuses ... enfin, les thèmes d'inspiration sont nombreux.

Cette exposition, je vais la diviser en deux parties: les pièces limitées par un cadre et les pièces libres. La première partie comprenait: la Cité du soleil, des détails d'architecture akkadienne et des paysages babyloniens. La deuxième partie, des temples sumériens et dorés et un temple se substituant à sésame. Il y avait aussi un magnifique livre sur Tenochtitlan nous faisant sauter en un seul envol des civilisations anciennes du Proche-orient à la civilisation aztèque.

Il n'est pas facile de situer la "Cité du soleil" dans le temps; elle pourrait être d'il y a cinq mille ans comme elle pourrait être d'aujourd'hui. Les pastels des édifices contrastent avec la couleur sable du sol et de l'horizon. On a l'impression d'une ville construite au milieu du désert, en retrait de toute autre civilisation, comme dans une sorte de rêve.

L'architecture akkadienne est présentée à l'intérieur d'un petit tableau en relief et divisé en quatre carrés dont chacun illustre un détail en gros plan: poutres, portail, partie d'immeuble et empilement de matériaux.

Les temples dorés et paysages sumériens sont au centre d'un environnement très vaste qui déborde presque de l'enceinte de l'exposition, bien au-delà de leurs paysages, ces oeuvres n'étant pas limitées par des encadrements. Les temples, à première vue minuscules dans leur environnement, fixent l'attention de l'observateur grâce à la finesse de leur détails et à leur coloration soit dans les tons dorés ou pastels aux reflets perlés. À l'arrière-plan, les montagnes aux couleurs métalliques créent l'ambiance d'irréalité et on peut se demander si ce sont des montagnes ou des parties du désert.

La caverne d'Ali-Baba semble englober son temple akkadien, mais celui-ci présente des formes tellement bien démarquées qu'une impression de plans superposés accroche l'oeil, sans qu'aucun d'eux en éclipse un autre. La différence de cette construction et de son environnement est que le temple placé à l'ouverture même de la caverne retient toute l'attention et semble inviter le spectateur à pénétrer dans un monde mystérieux.

Enfin, Tenochtitlan, ce très beau livre sur les aztèques, leurs temples, leur religion, leurs jeux et leurs oiseaux. Tenochtitlan est le nom ancien de la ville de Mexico et ce livre raconte l'histoire de cette ville à partir des poèmes et des chroniques des aztèques avant la conquête espagnole. La civilisation était très avancée dans cette ville de 500,000 habitants dont l'art, l'architecture et le luxe ont tellement impressionné la postérité.

Comment savoir ce qu'Helga Schlitter nous réserve pour ses prochaines expositions; d'ici là contentons-nous d'imaginer.

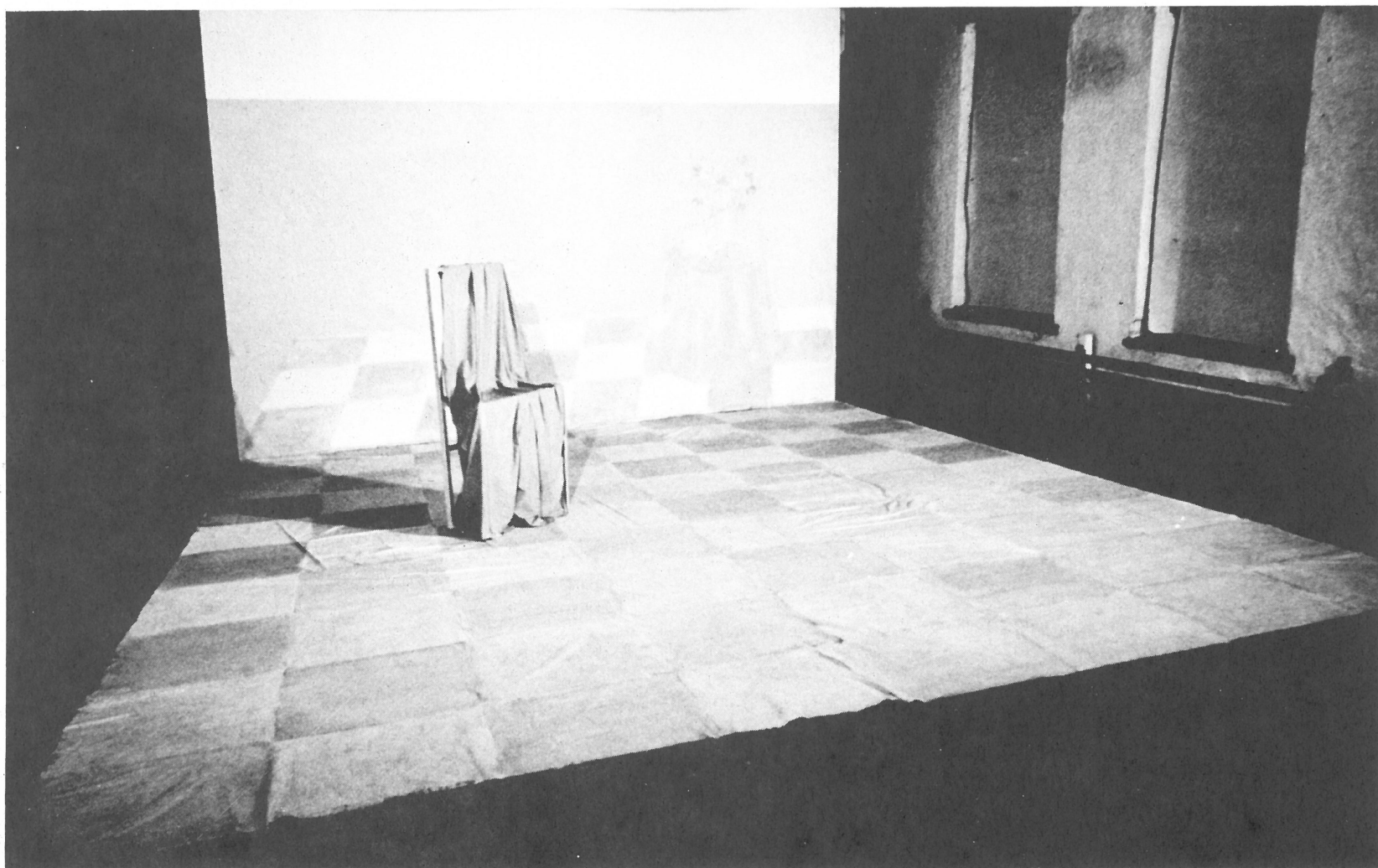


## la chaise de georgia

Installation de Monique Mongeau

15 septembre au 15 octobre 1983

Derrière chaque oeuvre, chaque réalisation, se cache ou se révèle une parole, un geste vécu, un moment rêvé, imaginé. Il se dévoile une confidence, se dit une histoire et, tout en laissant la porte entrouverte à la vôtre, je vous raconte la mienne:



Chère Georgia,

sous le vase qui se trouve sur la table... la table recouverte d'un tissu. Tu te rappelles ce tissu acheté à la mercerie de la tante Marie, rue St-Étienne; il faisait un magnifique temps d'automne. Tu n'étais pas d'accord avec moi sur le choix de la couleur de ce tissu: couleur de chair, sensuelle, douce. Je l'ai quand même choisi; d'ailleurs il en reste suffisamment pour te faire une robe pour un tendre rendez-vous. Je suis certaine que tu l'aimeras, recouvrant cette table sur laquelle grand-mère posait toujours son album de photos et son recueil de poèmes dans lequel se trouvait la dernière lettre de son amour secret ainsi que quelques pétales de roses séchées, glissés entre les pages du "bac" de Hamastine. C'est grand-mère qui m'a offert ce guéridon quelques jours avant sa mort; je ne peux apercevoir cette table sans y voir apparaître tous ces souvenirs et sentir sa présence. C'est pour cette raison que je l'ai recouverte de ce tissu rose, couleur d'une de ses écharpes, qui me la rappelle avec une précision voilée comme s'il me restait son parfum plutôt que son image. Elle m'a aussi donné le recueil de poèmes avec les fleurs séchées... je te le montrerai... je suis certaine que tu t'en souviendras. Sur la table, à la place du recueil, tu verras le vase en porcelaine qui était jadis sur le piano de maman. Dans le vase, quelques fleurs du jardin de mon amie Louise et dessous, une lettre expliquant, pour quoi intentionnellement, j'ai placé cette chaise avec ce tissu au milieu de la pièce.

Monique



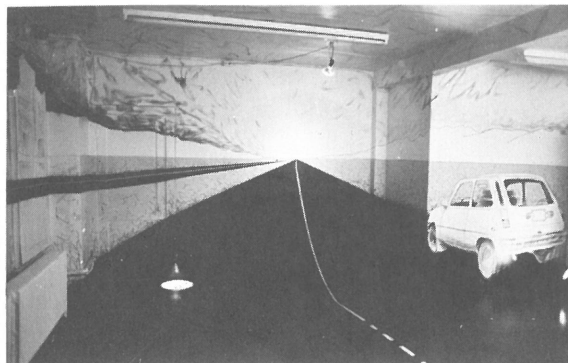


"Judith ou la clef de songes"

"Les belles de nuit"

## artistes en résidence

- 17 septembre au 30 octobre      FRANCINE CHAÎNÉ  
"Laisser votre message après le timbre sonore"
- 01 novembre au 18 décembre      MICHÈLE LORRAIN  
"Serpent d'eau au corps de chien"
- 10 janvier au 26 février      MICHEL ASSELIN  
"Changer d'air (question de)"



M. Asselin

Photo: M. A

## cinéma

### HOMMAGE AU COMÉDIEN GÉRARD PHILIPPE

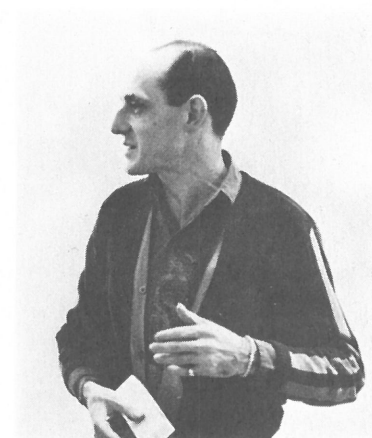
- 25 octobre      "La chartreuse de Parme"  
26 octobre      "Les belles de nuit"  
08 novembre      "Les amants de Montparnasse"  
09 novembre      "L'idiot"  
16 novembre      "Judith ou la clef des songes"

## événements

- 19 novembre      Rencontre avec Marc Chaimowicz (Londres)
- 2 décembre      DESSIN PAR ORDINATEUR  
Rencontre avec Marcos Casas-Cordero.  
Démonstration des multiples possibilités du dessin par ordinateur et présentation d'un diaporama sur des dessin réalisés par ordinateur.
- 3 décembre      Présentation du même diaporama durant l'après-midi.  
Projection du film "Vol de rêve" et rencontre avec un des réalisateurs, Philippe Bergeron.
- 28 février      Michèle Waquant présente ses vidéos:  
"Loups"  
"À quoi revent les vieux ours?"  
"Le portrait de Pauline".



Philippe Bergeron.



Marc Chaimowicz

## expositions

- |                            |  |                            |   |
|----------------------------|--|----------------------------|---|
| 17 septembre au 16 octobre | JACQUES PETTIGREW<br>"Habitations pour humains"                    | 25 novembre au 22 décembre | DANIELLE FILLION<br>"Objets peints"       |
|                            | LUCIE ROBICHAUD<br>"Fausse piste: le cerveau de ma tante Germaine" |                            | LUCIE PLANTE<br>"Peintures objets"        |
| 19 octobre au 20 novembre  | MARIE FRÉCHETTE<br>"Installation d'hybrides"                       | 14 janvier au 12 février   | BERNARD BILODEAU<br>"Cloître"             |
|                            | SYLVIE GAGNÉ<br>"Incidents oniriques"                              |                            | HÉLÈNE ROCHETTE<br>"Mosaiqu'en Pièce...s" |

### EXPOSITIONS DE COURTE DURÉE

- 27 septembre au 16 octobre      Andrée Boily  
18 octobre au 6 novembre      Francine Desmeules  
08 novembre au 27 novembre      François Chalifour



# ARTS VISUELS 84

La Chambre Blanche présente pour l'été 1984 un événement artistique important en plein coeur de la ville de Québec. Cet événement rassemblera un éventail de la production récente québécoise en installation, performance, cinéma et vidéo.

Les installations occuperont chacune, en rotation, un espace sur le site extérieur et les artistes installateurs-trices travailleront sur place au moins une semaine sur les trois à quatre allouées pour chaque installation.

Les performances seront présentées, sur scène, à l'intérieur ou à l'extérieur ou encore sur le site des installations.

Les films et les vidéo seront projetés en salle ou à l'extérieur sur grand écran.

En produisant cet événement la Chambre Blanche veut assurer la représentation des arts visuels lors des fêtes du 450ème anniversaire de Québec, permettre à la relève artistique québécoise de diffuser sa production à l'intérieur d'événements majeurs et privilégier la présentation d'oeuvres à caractère performatif ayant un impact direct auprès du public certain des mois de juin, juillet et août à Québec.

## LA "FEUILLE DE VIGNE REVUE ET CORRIGEE"



ou "le nu éliminé" \*

ou "le costume de l'artiste"

Il s'agit d'un concours de costume(s) lancé à tous-tes les artistes intéressé-es à concevoir et réaliser un "vêtement" (au sens très large du terme). Inutile de préciser que les costumes peuvent être aussi utopiques qu'inconfortables, selon les désirs de l'artiste. Les créations seront présentées au public lors d'une parade de mode commentée. Il appartient à chaque artiste de se trouver un mannequin et les cas échéant, une musique et une chorégraphie appropriées. Les participant-es devront présenter un dessin de leur costume qui soit adapté à une poupée en carton standard qu'on leur fera parvenir; tous ces dessins seront photocopiés et brochés ensemble avec un exemplaire de la poupée pour former un petit catalogue du projet. Enfin, quelques-unes des "meilleures" réalisations resteront exposées à la Chambre Blanche pendant trois semaines.

\* Ce projet est dédié à Sa Sainteté le pape Jean-Paul II.

LA CHAMBRE BLANCHE  
549 boul. Charest est  
Québec, Qc G1K 3J2  
Tél. (418) 529-2715