

SKOL

Livret de programmation
1994-1995

SKOL

**Livret de programmation
1994-1995**

Centre des arts actuels SKOL

Livret de programmation SKOL 1994-1995

Centre des arts actuels **SKOL**
279, rue Sherbrooke Ouest
espace 311 A
Montréal
Québec
H2X 1Y2

Coordination de la publication
Francis Blanchard
Sylvie Cotton
Daniel Roy

Administration
Pierre Robitaille

Conception graphique
Daniel Courville

Révision et correction
Pauline Morier

Impression
Repro-UQAM

Distribution
Centre d'information en art contemporain Arttexte
3575, boulevard Saint-Laurent
bureau 103
Montréal
Québec
H2X 2T7
Téléphone : (514) 845-2759
Télécopieur : (514) 845-4345

Cette publication a été réalisée grâce au soutien des membres du Centre des arts actuels SKOL et aux subventions de fonctionnement du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal.

ISBN 2-922009-01-7

Dépôt légal - Bibliothèque nationale du Québec, 1995
Dépôt légal - Bibliothèque nationale du Canada, 1995

© Les artistes, les auteur-e-s
et le Centre des arts actuels SKOL, 1995

Sommaire

| | |
|--|-----------|
| Programmation 1994-1995 | 1 |
| Présentation | 3 |
| Expositions | |
| <i>Le voyage</i> Marie-France Beaudoin | 5 |
| <i>Au passé composé</i> Josée Vinette | 9 |
| <i>Art et écriture : communications « perverses »</i> Francis Blanchard | 11 |
| <i>Ceci n'est pas une histoire</i> Louis Fortier | 13 |
| <i>Dé-livrance du livre</i> Véronique Lefebvre | 16 |
| <i>Le jeu de la peinture</i> Yves Théoret | 18 |
| <i>Une idée du tout</i> Charles Bergeron | 20 |
| <i>Le dessin se passe-t-il de commentaire ?</i> François Dion | 22 |
| <i>Les machines proliférantes</i> Anne Bérubé | 25 |
| Performances | |
| <i>Le délire : une histoire à raconter</i> Stéphanie Beaudoin | 28 |
| Lectures | |
| <i>Voix dispersantes</i> Marc-André Brouillette | 30 |
| Groupe d'étude | |
| <i>L'autre pensant le pensable contre l'idée</i> Le collectif du Groupe d'étude | 31 |
| Notes biographiques | 32 |



Programmation 1994-1995

6 au 28 août 1994

Le voyage

Christiane Baillargeon, Lise Boisseau,
Joceline Chabot, Mario Côté,
Geneviève Dubois, Louis Fortier,
Pauline Morier, Eva Quintas,
Pierre Robitaille, Daniel Roy,
Sylvie Sainte-Marie, Jocelyne Tremblay

10 septembre au 2 octobre 1994

La tour, l'œuf et le vase

Lucie Robert

15 octobre au 6 novembre 1994

Les confessions perverses

Carl Trahan

19 novembre au 11 décembre 1994

Correspondances

Francois Cormier

14 janvier au 5 février 1995

Tu ne seras plus qu'une image

Claude Paré et Gisèle Poupart

11 février au 5 mars 1995

Playgrounds

Tara Shukla

18 mars au 9 avril 1995

Mœurs

Michèle Lorrain

22 avril au 14 mai 1995

Mobile : Dessin

Anne Ashton, Renée Lavillante,
Francine Lalonde, Hélène Lord,
Jacki Danylchuk, Francois LeTourneux

27 mai au 18 juin 1995

Les machines proliférantes

Jean-Pierre Gauthier

Présentation

Comme les artistes de la matière, les artistes du discours trouvent à SKOL un espace où inscrire et projeter leurs propres images. Depuis 1990, les éditions annuelles du Livret d'exposition ont en effet mis en circulation des textes de jeunes auteur-e-s (membres ou non de SKOL) sur les œuvres visuelles des artistes ayant exposé leur travaux durant l'année. Cette publication rejoint un des mandats de SKOL, qui est de promouvoir l'échange et la rencontre entre les différents domaines pratiques et théoriques reliés aux arts actuels.

Dans cette perspective, les membres du centre ont décidé d'élargir le contenu du présent livret en rendant hommage à la programmation variée de 1994-1995. Dans le nouveau *Livret de programmation*, il sera non seulement question des neuf expositions, mais on présentera aussi les lectures et les performances qui ont eu lieu à SKOL au cours de l'année. De plus, nous avons tenu à y

caractériser, à titre d'activité de programmation, le groupe d'étude qui réunit à SKOL chaque mois, depuis 1992, une douzaine de personnes autour de questions soulevées par la pratique et l'étude des arts actuels.

Un autre détail distingue cette nouvelle livraison du livret: l'autonomie de SKOL en matière d'édition. En effet, une collaboration fructueuse s'était établie depuis la naissance du projet du livret avec PAJE Éditeur. Dans un contexte de croissance rayonnante, SKOL a décidé cette année d'affirmer son autonomie en devenant son propre éditeur. Les membres qui s'activent à SKOL sont donc particulièrement enthousiastes de présenter cette édition marquante du livret.

Francis Blanchard
Sylvie Cotton
Daniel Roy



Expositions

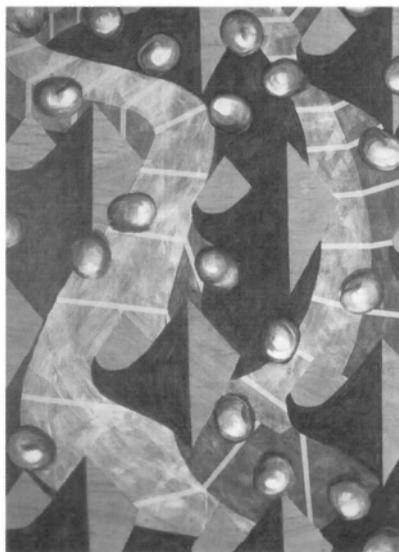
Christiane Baillargeon, Lise Boisseau,
Joceline Chabot, Mario Côté,
Geneviève Dubois, Louis Fortier,
Pauline Morier, Eva Quintas,
Pierre Robitaille, Daniel Roy,
Sylvie Sainte-Marie, Jocelyne Tremblay

Le Voyage

Marie-France Beaudoin



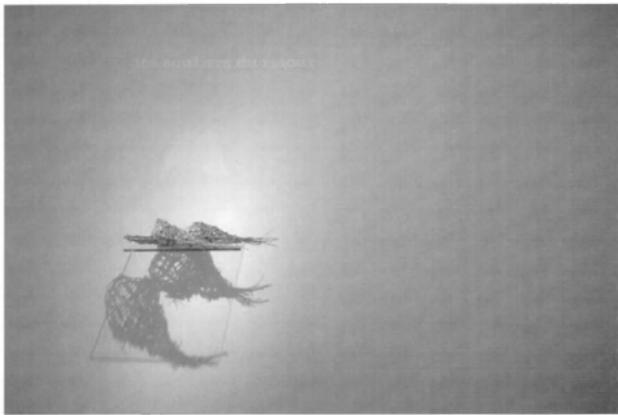
Christiane Baillargeon, *New York - Rouyn - Montréal (North West - South East)*, 1985-1993, techniques mixtes sur papier, 30 x 48 cm. Photo : Christiane Baillargeon



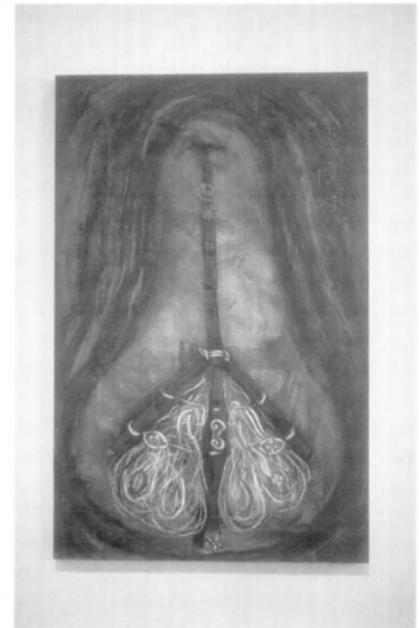
Lise Boisseau,
Pommes, canots, chemin, 1994,
acrylique sur bois,
122 x 92 cm.
Photo : Lise Boisseau

La vie est un voyage
– Proust

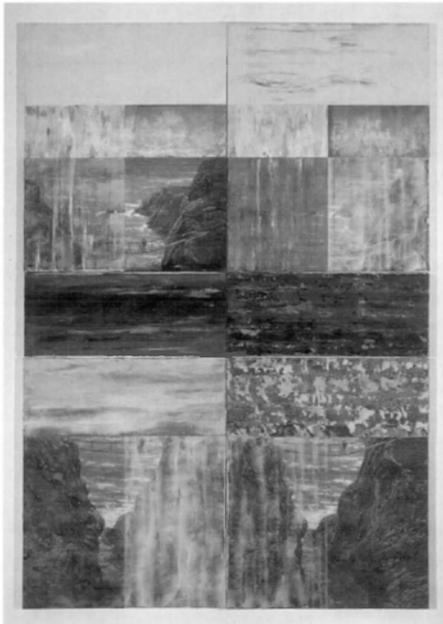
Le Voyage est une exposition des membres du Centre des arts actuels SKOL. Si les membres occupent davantage l'arrière-scène de la vie du centre, ils n'en sont pas moins l'âme. Chacun apportera une lumière, une couleur, une forme à ce groupe qu'est le centre d'artistes. La tenue d'une telle exposition crée une atmosphère particulière au sein du collectif. La réalisation d'un tel événement déplace les enjeux pour un temps déterminé. On dé-laisse le discours de la gestion et on parle d'art.



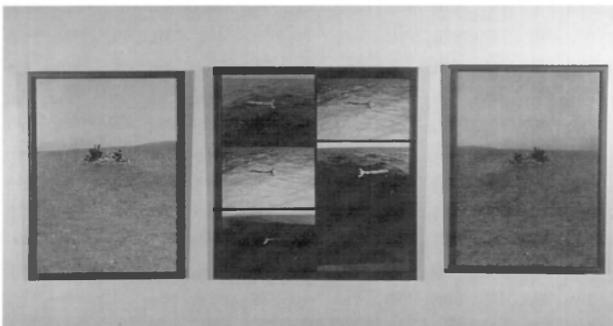
Joceline Chabot, *Les souliers du retour*, 1994, ombres, branches et plexiglas, environ 50 x 50 cm. Photo : Joceline Chabot



Geneviève Dubois, *Émanations* (détail d'un triptyque), 1994, acrylique et pastel sur bois, 121 x 82 cm (dimensions globales). Photo : Geneviève Dubois



Mario Côté, *Celui qui passait*, 1994, acrylique et xérox couleur sur toile, 137 x 101.5 cm. Photo : Denis Farley



Eva Quintas, *Mourir de soif sous les tropiques*, 1994, photographies couleur, 48 x 170 cm. Photo : Eva Quintas

Si *Le Voyage* est la première exposition présentée dans le cadre de la programmation 1994-1995 de SKOL, l'événement a toutefois un antécédent : à l'automne 93, SKOL présentait *Effet de ressac*. L'exposition fut fort profitable et laissa une trace dans la mémoire du collectif.

Le Voyage est à l'image des tendances qui composent l'équipe de SKOL. Organisée par Pascale Beudet, historienne de l'art, et Hélène Sarrazin, sculptrice, l'exposition regroupe le travail de douze artistes membres qui ont répondu à l'invitation lancée par les organisatrices. Des douze artistes participants, huit sont des femmes et deux sont de l'extérieur de Montréal. On y retrouve quatre différentes pratiques : six artistes font de la peinture, trois de l'installation, deux de la photographie et un de la sculpture. Certains participants sont membres depuis plus de trois ans alors que d'autres sont de tout nouveaux membres.



Louis Fortier, *Gogol à la plage*, 1994, cire, plâtre et placoplâtre, 125 x 180 x 145 cm. Photo : Louis Fortier



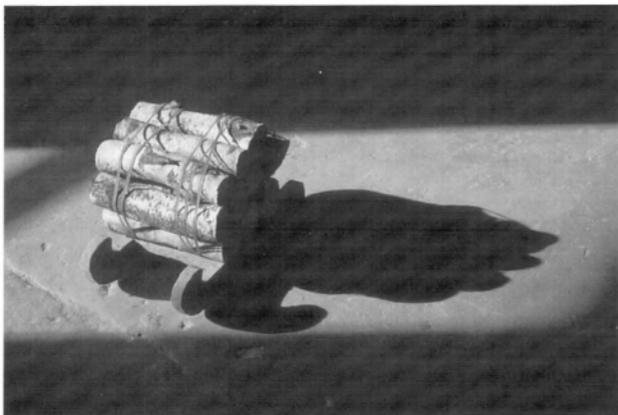
Pauline Morier, *Mutant #3*, 1992, acrylique et craie sur toile, 191 x 145 cm. Photo : Jocelyn Blais



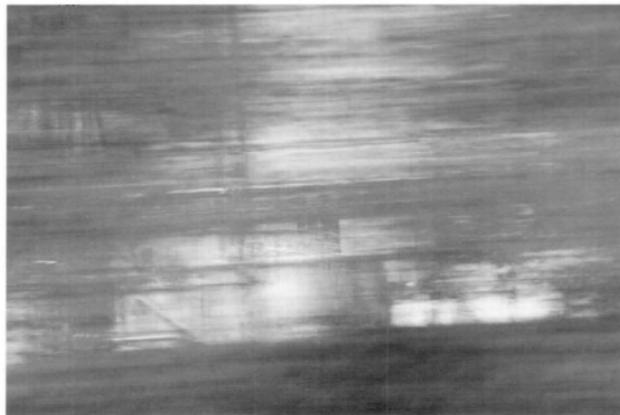
Pierre Robitaille, *Pardón ma mère est belle*, 1994, acrylique, vernis hydrofuge, masonite, bois, aquarium, métal et eau, 75 x 200 x 45 cm. Photo : Pierre Robitaille

Pourquoi toutes ces statistiques ? Pour m'en servir comme panneau d'indication pour ce voyage vers le cœur d'un centre qu'est l'art des artistes qui le composent et pointer vers la richesse et la variété de la recherche des personnes qui forment ce centre.

SKOL a toujours défendu l'idéal de la collaboration entre artistes et historiens-nes de l'art et ce, non seulement par les mots, mais aussi et surtout par les actions. Ce n'est donc pas le fruit du hasard si historienne de l'art et sculpteure collaborent ensemble à l'organisation de cette exposition.



Jocelyne Tremblay, *Convoi*, 1994, babiche et bois récupérés, 33 x 56 x 32 cm. Photo: Denis Farley



Daniel Roy, *Dissolutions* (détail d'un triptyque), 1992, épreuves cibachrome, 40 x 50 cm chaque élément. Photo : Daniel Roy

À SKOL, il y a des artistes, hommes ou femmes; le pourcentage n'est que le reflet de la réalité sur le terrain. Si on observe le milieu des arts actuels on ne peut que reconnaître la place importante qu'occupent les femmes dans les galeries, les revues, les centres d'artistes, etc.

L'énumération des pratiques me permet de faire ressortir la diversité des tendances représentée au Centre des arts actuels SKOL. Peu importe la pratique, les enjeux sont dans la pensée et le faire de l'art.

Il y a dans la vie d'un centre des succès publics et des succès internes, comme il y a des voyages à l'étranger et des voyages intérieurs. Les succès publics sont évidemment les plus visibles et les plus utiles puisqu'ils sont un peu garants de la reconnaissance des pairs. Les succès internes, eux, sont peut-être les plus durables. Ce sont eux qui donnent la raison d'être au centre d'artistes. Le succès interne, c'est l'enrichissement que retire l'artiste suite à la tenue de l'exposition, que ce soit d'être allé au bout d'un risque, d'une recherche, d'un défi. On peut manquer son coup et en ressortir gagnant. Cette subtilité est difficile à saisir pour le visiteur qui accorde deux à trois minutes pour faire le tour d'une exposition. Cette réalité n'en est pas moins là.

Cet événement est rempli d'histoires internes. Au public, elle laisse voir une grande diversité des pratiques actuelles, la richesse du collectif et les fruits d'un travail de collaboration.



Sylvie Sainte-Marie, *Sans titre*, 1994, bois, plâtre, argile, os, cheveux, photocopie, verre et coquilles d'huitres, 72 x 40 x 41 cm. Photo : Marik Boudreau

Lucie Robert

Au passé composé

Josée Vinette

Marcher dans une galerie, se promener entre les œuvres, faire une pause devant une pièce sont des gestes que nous posons presque sans réaliser la part d'anachronisme qui s'y effectue. En effet, ce n'est plus un secret pour personne, il apparaît que les tendances actuelles nous amènent de plus en plus vers la sédentarité, vers un *cocooning* massif. L'appel du *lazy boy* s'étant fait entendre, la démarche du spectateur de l'art peut sembler désuète à qui s'est déjà lancé à corps perdu dans ce nouveau passe-temps, ou à qui ne s'intéresse pas à l'art. La viabilité de cet acte du regard, de ce geste du déplacement, est assurée à travers notre soumission aux vertus de la patience, du silence ou de la réflexion qu'ils exigent. Je ne veux pas introduire ici l'idée qu'il faille s'armer de patience et de bonne volonté devant *La tour*, *l'œuf* et *le vase* de Lucie Robert, mais plutôt que ces œuvres *proviennent* de cette patience même. Enfin, à voir ce travail, les formes parlent bien du labeur et du travail manuel; mais sait-on si ce fut *si* difficile, ou tellement long – comme d'autres œuvres dont on sait qu'elles ont pris des années à être réalisées – le travail du tricotin met en scène, du moins, l'idée du travail manuel issu de traditions artisanales.

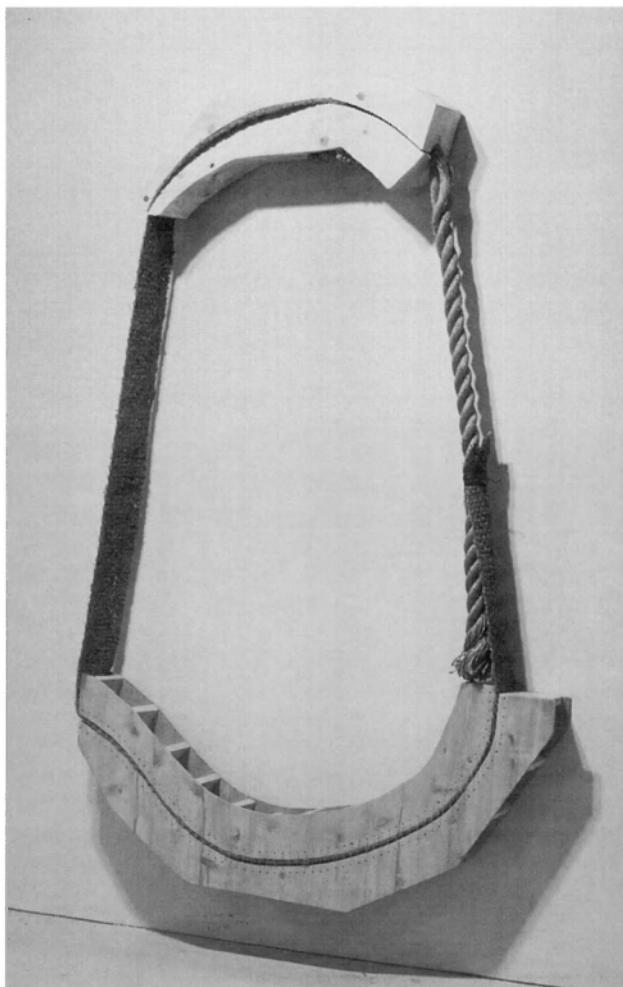
Les œuvres présentées dans *La tour*, *l'œuf* et *le vase* sont magiques, mais d'une magie qui ne réfère pas à l'instantanéité d'un changement puisqu'elles ont réclamé un travail patient de la

part de l'artiste. C'est d'une magie qui transforme les éléments, les objets simples en d'autres objets, inconnus, et qui ne conservent qu'une apparente utilité qu'il s'agit ici. Ce qu'évoque le mot « magie » plus qu'un autre mot provient de l'univers du fantastique où les déclinaisons visuelles du vase, de la tour et de l'œuf viennent s'imbriquer les unes dans les autres et proposer un « bestiaire » d'objets nouveaux. Ce travail n'est en effet pas seulement une mise en scène, mais diverses mises en scène dont les actants sont traversés par métaphores et métamorphoses.

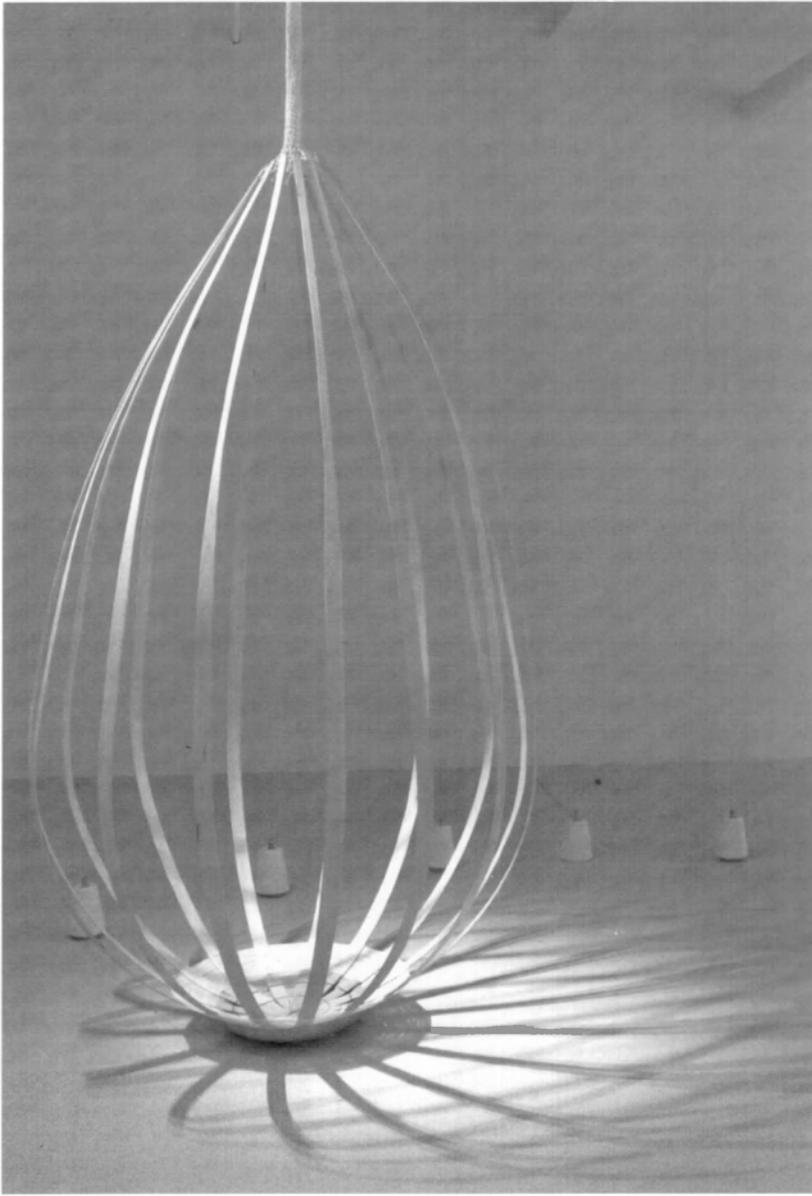
On voit d'abord se jouer au niveau formel des transformations curieuses; une poutre de bois suspendue se mue en tresse de cordes, une tour se métamorphose en un support à tricotin, de lourds madriers travestissent leur masse et jouent de la fragilité par de fins raccords tissés entre eux, ou un œuf devient une carcasse vide, un squelette habité par l'espace. Les matériaux que l'artiste utilise sont bruts et sont travaillés fran-

chement, sans égard pour une finition léchée, malgré tout le raffinement qui sous-tend la démarche réflexive et artistique de Lucie Robert, et nous transmettent ainsi l'esprit d'objets grossiers venus d'un passé à la fois fictif et réel.

Plutôt qu'objets mutants, on pourrait voir à travers ces œuvres une discussion, une négociation entre les deux éléments principaux qui composent généralement ces œuvres. Une discussion formelle, mais aussi thématique, où on pourrait lire à la fois un discours féminisant et une valorisation du Passé en tant que porteur d'un idéal de travail.



Sans titre, 1993, bois, fil et corde, 200 x 124 x 16 cm.
Photo: Claude Michaud



L'Œuf ou suspendre l'espace, 1993-1994, bois, fil et tricotin, 300 x 120 x 120 cm. Photo : Claude Michaud

La tour trône dans l'espace avec tout ce que ce symbole suggère du passé, de guerres de châteaux, ou comme fonction de garde et de protection, sans oublier bien sûr la référence évidente au phallus. Une histoire s'offre à nous dans cette œuvre; une tour médiévale semble prise d'assaut, neutralisée par les maillons du tricotin qui l'utilisent à une fin toute autre, beaucoup moins « noble » que ce à quoi son destin premier la réservait. Réduite à sa nouvelle fonction de support, la tour

de ce château imaginaire doit abdiquer et nous suggère cette nouvelle histoire, celle des relations hommes/femmes.

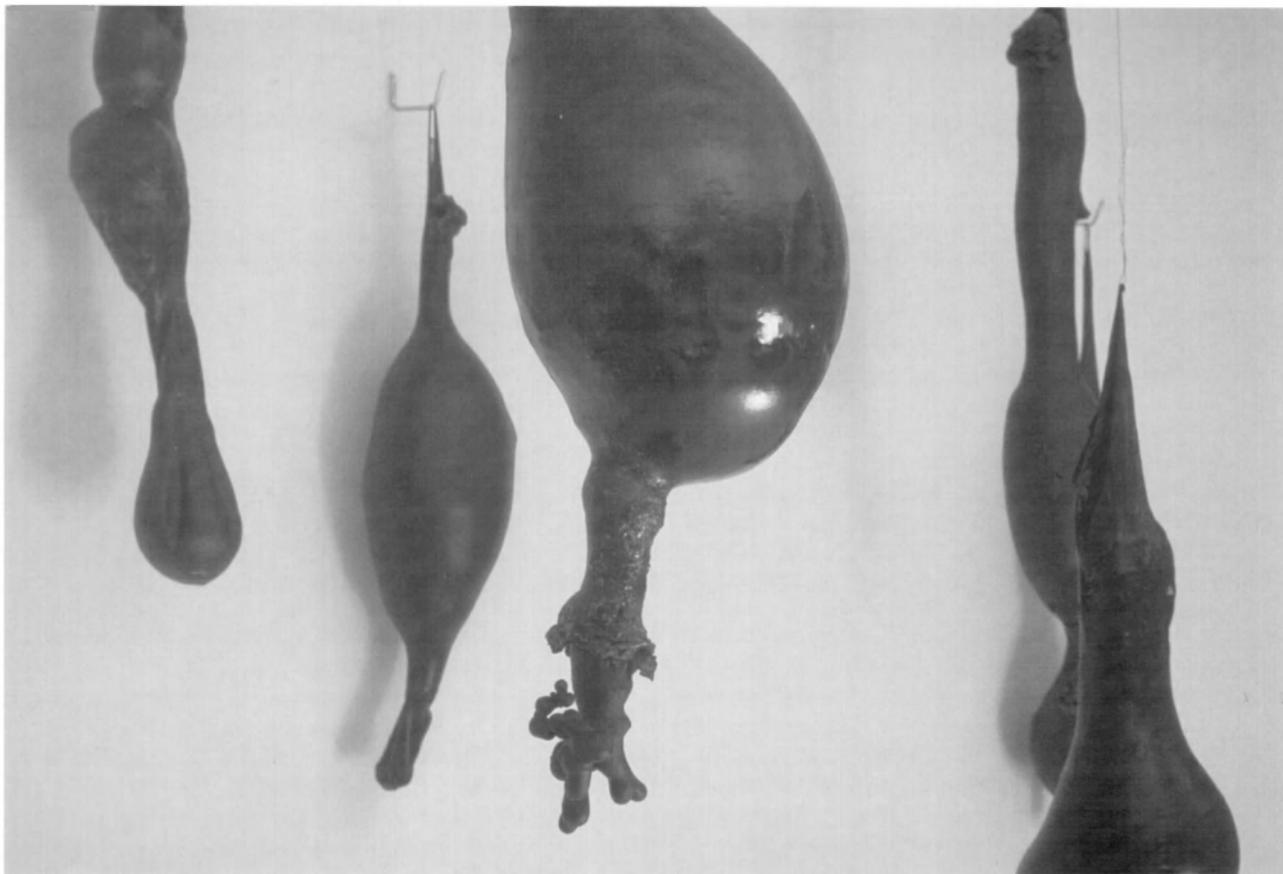
L'art du tricotin, qui évoque le travail féminin traditionnel, et la présence du vase et de l'œuf viennent renforcer les correspondances aux symboles fortement connotés sexuellement. Nous semblons nager en plein roman post-freudien sur fond de Moyen-Âge, où chaque élément joue un rôle à double sens. Car Lucie Robert ne livre pas facilement de scénario et brouille les pistes en installant par exemple un télescope d'échelles, où le gigantesque côtoie la miniature.

Si je mentionnais plus haut la présence du Moyen-Âge, c'est qu'on voit poindre à travers ces mises en scènes formelles et iconographiques des éléments d'une autre époque. Le passé dont il est question dans ces œuvres m'apparaît bel et bien lié au Moyen-âge, ne serait-ce que par l'iconographie de la tour ou du tricotin qui rappelle les cottes de mailles, ou ce que j'appelais « guerres de châteaux », par la propagande d'objets fantastiques et merveilleux, « magiques », mais aussi par cette idée du travail artisanal, brut et manuel effectué à l'aide de matières premières, loin d'un passé romantique et éthéré que l'œuvre intitulée *L'œuf ou suspendre l'espace* pourrait vouloir suggérer.

En fait, la métaphore la plus forte de ce travail consiste, à mon avis, en une vision de la Création, que *La tour, l'œuf et le vase* vient magnifiquement souligner.

Symbole de la création universelle, l'œuf laisse place aussi à la création présente justement dans ces rapports sexués des objets entre eux, ainsi qu'à la création artistique et artisanale (la fabrication de vêtements, de tissus et de menus travaux d'artisanat) que suggère le tricotin par exemple.

Les œuvres de Lucie Robert dominent véritablement l'espace d'exposition et leur force d'évocation nous invite à un *cocooning* nouveau genre où notre consommation d'images se fait sans médium intermédiaire entre l'objet et nous, directement liée à la vie, et où les divers canaux s'imbriquent plutôt qu'ils ne se « zappent ».



Festin (détail), 1994, bas de nylon, uréthane, acrylique, broche et quincaillerie, 150 x 230 x 150 cm (dimensions globales). Photo : Yves Dubé

Carl Trahan

Art et écriture : communications « perverses »

Francis Blanchard

On ne parle jamais autant de communication que dans une société qui ne sait plus communiquer avec elle-même, dont la cohésion est contestée, dont les valeurs se délitent, que des symboles trop usés ne parviennent plus à unifier.¹

Écrire ce qui ne se dit pas, c'est ce à quoi m'incitent les œuvres de Carl Trahan présentées dans le cadre de son exposition intitulée *Les confessions perverses*. Me confesser par le biais de l'écriture. Me confier à vous qui me

lisez, sans gêne, sans pudeur. Entreprise perverse, dans la mesure où le travail d'écriture, tout comme le travail artistique, relève de la manipulation. Manipulation de mots, de concepts, d'idées, dans le cas de l'écriture, et auquel s'ajoute, dans le travail artistique, le maniement de matériaux, de formes, de couleurs, de textures, concourant ainsi à un arrangement visuel d'autant plus polysémique qu'il n'est pas régi par une syntaxe déterminée. L'écriture ne permet pas une aussi grande liberté d'expression. Il y a le déterminisme des mots utilisés, mais surtout, la censure sociale et individuelle qui s'exerce sur chaque élan de la pensée traduite en mots; cette censure qui dicte ce qui ne peut être dit. Mon but n'est surtout pas de transposer les œuvres en mots, encore moins de les cantonner dans un discours. Les œuvres m'interpellent; je leur réponds.

Les œuvres de Carl Trahan me parlent de communication et d'incommunicabilité, du désir d'entrer en contact avec l'Autre tout en voulant le garder à distance, du désir de toucher l'Autre physiquement et de

l'émouvoir, d'investir son intimité tout en me protégeant des sentiments que suscite ce geste. Échanger sans véritablement avoir à donner, à se donner. Plusieurs œuvres témoignent ou du moins suggèrent ce rapport unilatéral que le dispositif de l'œuvre instaure entre l'Autre et Soi, et à cet égard, ce sont les œuvres les plus minimalistes qui sont les plus évocatrices.

En effet, l'œuvre intitulée *Pour Un chant d'amour* consiste en une paroi blanche dressée à la verticale et posée latéralement au mur. Cette paroi, délimitant deux espaces, comprend d'un côté comme de l'autre un orifice situé à la hauteur du sexe ainsi qu'une paille blanche disposée à la hauteur de la bouche. De part et d'autre de la cloison, le spectateur est appelé à communiquer mais il n'est pas en mesure de recevoir. La communication ne peut véritablement s'établir.

L'œuvre intitulée *Paroi #2* apparaît comme une variation de *Pour Un chant d'amour* car elle confronte le spectateur au même problème. L'œuvre consiste également en une paroi blanche mais celle-ci se distingue par le fait qu'elle repose sur des roulettes, donc qu'elle est mobile, et par le fait que l'orifice à la hauteur du sexe est obstrué par de la graisse animale. La paille à la hauteur de la bouche est remplacée par une forme d'œilleton dont la cloison, constituée en fibre de verre, permet au spectateur de voir de l'autre côté de la paroi. De plus, un hygiaphone disposé sous l'œilleton lui permet de parler.

Si l'œuvre *Pour Un chant d'amour* annihile la vision du spectateur en bloquant son regard sur la paroi, désamorçant ainsi sa tentation voyeuriste, *Paroi #2* réintègre le regard mais selon un principe narcissique dans la mesure où les regards qui se croisent, se jaugent et se réfléchissent. Le désir de l'Autre devient alors le désir de Soi désirant l'Autre.

Ces deux œuvres témoignent aussi de cette incapacité de voir l'Autre dans son intégralité, voire son intégrité. Le corps de l'Autre est nécessairement morcelé, fragmenté, blessé aussi, comme si l'objet du désir ne pouvait rester intact, entier. L'œuvre intitulée *Festin*, qui consiste en une multitude de formes scrotales suspendues, procède à cette exacerbation de l'Autre en tant que fragment unique et

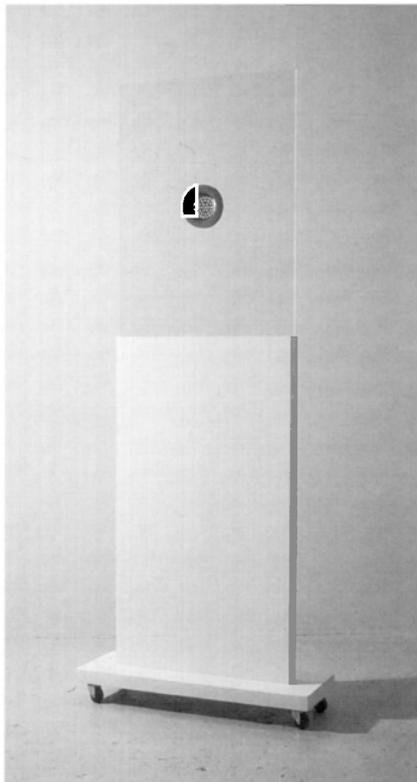
dépersonnalisé. Le regard découpe l'Autre et c'est ainsi qu'il le blesse, qu'il le prive de ses attributs, qu'il l'objectivise.

Vraisemblablement, le drame est d'autant plus grand lorsque l'Autre est le Même ou encore lorsque l'Autre est Soi; car il s'effectue une forme d'auto-castration du sujet instituée par le biais de son propre regard. La blessure est alors incommensurable, la douleur profonde.

Les œuvres d'art et l'écriture entretiennent aussi ce rapport castrateur. En effet, l'écriture cherche à saisir les œuvres, à entrer en contact avec elles (l'écriture cherche aussi à se comprendre à travers les œuvres, à se réfléchir en elles). Or, elle parvient davantage à les dépecer en les décrivant, à les apprêter en les inscrivant dans un récit, à les digérer en se les appropriant par le biais d'outils théoriques d'analyse. La tentative de l'écriture d'établir une communication réelle avec les œuvres d'art est certes louable, mais combien vaine,

parce que toujours partielle. La focalisation est nécessairement externe.

J'ignorais que cette brève réflexion sur le travail de Carl Trahan m'amènerait à des considérations sur mon propre travail d'écriture. Préoccupé par l'acte même d'écriture, René Payant disait : « [...] lorsque j'écris sur l'œuvre d'art, je prends conscience que les mots qui me viennent témoignent des mots qui me manquent. Et le texte est toujours le lieu de ce manque. » Pour ma part, le texte, tout comme la production artistique, s'avère plutôt le lieu d'une perte. J'y ai laissé un peu de moi-même. Carl Trahan aussi.



Paroi #2, 1994, bois, plexiglas, graisse et quincaillerie, 260 x 80 x 28 cm. Photo : Yves Dubé

1. Lucien Sfez, *Critique de la communication*, Nouvelle édition entièrement refondue et augmentée, Paris, Seuil, 1992, p. 28.
2. René Payant, *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, 1987, p. 26.

François Cormier

Ceci n'est pas une histoire

Louis Fortier

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*
— Charles Baudelaire

À première vue, l'ensemble *Correspondances* de François Cormier se profile comme une trame narrative séquentielle composée d'une suite de « tableaux-événements ». D'entrée de jeu, le premier de ces événements, dans l'ordre de visionnement tel que prescrit par l'accrochage, se présente comme une étrange cavité aux sombres abysses vers lesquelles nous nous sentons irrésistiblement aspirés. Il s'agit là, dirait-on, de l'entrée d'une grotte.

Ce premier tableau joue apparemment le jeu d'une introduction conventionnelle dont on se sert pour camper le récit. Dans le respect de cette logique linéaire à laquelle nous a habitués la littérature traditionnelle, on pourrait s'attendre, après avoir franchi le seuil de cette grotte, à être transporté de fil en aiguille vers le dénouement final. Or, il semblerait plutôt, à voir l'évidente disparité des tableaux, que tout ait été mis en œuvre pour court-circuiter un tel scénario.

Cette brisure, on la perçoit d'abord dans l'utilisation conjointe de la photographie et de la peinture. Outre le fait que l'artiste en appelle à des temps différents de l'histoire des procédés de représentation — la Renaissance pour la peinture, le vingtième siècle pour la photographie —, il faut voir comment, en interchangeant certaines données, il parvient à désamorcer l'échelle chronologique. Prenons pour exemple cette peinture à l'ancienne qui souligne son insertion dans un contexte contemporain par le simple fait qu'elle s'appuie au sol, ou, cette photographie en raccourci d'un corps mort reproduisant une mise en scène picturale bien connue, *Le Christ mort* de Mantegna.

Ailleurs, l'effet de rupture est provoqué par l'insertion d'un élément d'ordre signalétique, un drapeau japonais, au sein d'une séquence présentant différents aspects ou fragments de l'anatomie humaine (ordre mimétique). Et si le dispositif de présentation, d'un point de vue strictement formel, appelle également une lecture séquentielle, ce n'est pas sans une certaine résistance envers cette lecture. À cet effet, on remar-

quera le jeu de décalage des tableaux en ce qui a trait à la hauteur d'accrochage. On remarquera aussi que le regroupement des tableaux à proximité de l'arête des murs adjacents sur lesquels ils sont accrochés crée l'effet d'une chaîne brisée.

La coupure se manifeste également dans cette étonnante juxtaposition d'images dont les unes semblent émaner de lointains échos du passé — on y présente des résonances métaphysiques : la mort (Mantegna), l'amour (Vénus), Dieu (masque) — et d'autres, travaillant sur le mode de l'immédiateté des sensations, avec cette légèreté qui semble louer les vertus du bonheur-simple-de-vivre-pleinement-la-quotidieneté-sans-se-poser-de-questions. En effet, il n'y a rien de commun, apparemment, entre ces deux « portraits » photographiques (on y reconnaît l'artiste), alors que l'une prend parti de manifester l'évidence de sa mise en scène dramatique et de son emprunt à Mantegna, tandis que l'autre semble exprimer la désinvolture d'un amateur de photos en vacances à l'affût de moments de bonheur fugitif. Rien de commun, apparemment, entre cette peinture éminemment laborieuse, reprise à l'ancienne de la célèbre *Vénus* du Titien — reprise, donc, d'un idéal de la Femme (certes révolu) — avec cet instantané du visage rayonnant de Manon.

Pour un temps, on sera tenté d'envisager *Correspondances* comme une suite d'oppositions dialectiques. Après tout, les éléments de représentation sont clairement identifiables, et cette clarté n'a d'égal que leur contrastante différence. À voir l'étonnante précision avec laquelle ils se profilent, il semblerait même qu'on ait tenté d'en constituer une nomenclature rigoureuse : grotte - Japon - François C. en vacances - Manon - Vénus - Mantegna - masque. En prenant pour exemple, l'opposition qu'on a déjà soulevée entre d'une part, le couple Mantegna-Vénus et le couple Manon-François C. d'autre part, on pourra y voir le jeu d'un hiatus entre une conception « classicisante » de l'art axée sur les valeurs de permanence et une conception moderne célébrant l'immédiateté comme condition d'existence de l'œuvre. Cependant, à tout considérer, comment défendre un tel point de vue, dès lors que la représentation du mort nous est donnée avec l'acuité propre au médium photographique, comme s'il était question de nous restituer un corps-objet, marque d'une finalité temporelle. Si ce qu'on pourrait nommer ici un *constat de mort* n'a manifestement rien à voir avec un quelconque idéal de permanence, il y aurait peut-être lieu d'envisager cette projection de « l'à-venir » de l'artiste (puisque'il s'agit bien de lui qui prend la pose du mort) comme suite incontournable de son sourire saisi sur le vif, ici, sur cette terrasse, par un proche. C'est donc dire que les interactions entre ces deux couples de tableaux

ne se réduisent pas à des effets de rupture. C'est dire, surtout, que l'œuvre prend parti pour l'enchevêtrement des signes.

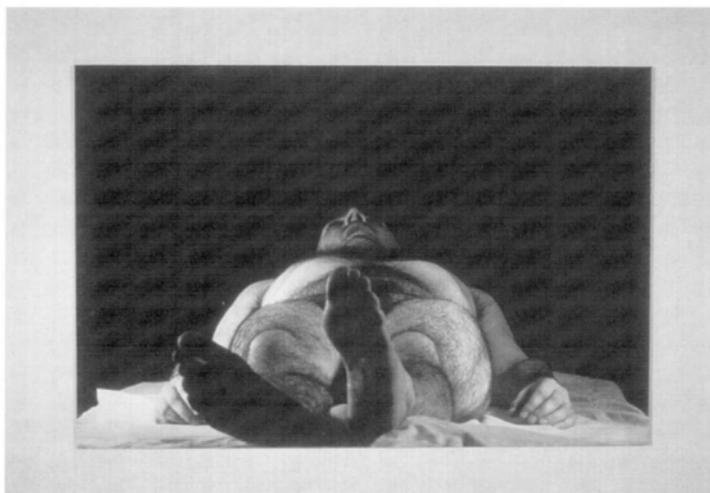
Regardons-y de plus près. La texture de la chair de Vénus, arrachée à son support de bois piqué¹, s'affirme comme une reprise formelle des taches de rousseur inondant le visage de Manon. Or, ce qui a valeur de continuité ici signale en même temps un écart de perception puisqu'il y a là l'opération d'une rencontre entre la représentation d'une idée générique de la Femme (le *corps* de Vénus comme cristallisation de l'idéal classique de La Femme) et une représentation qui exploite une particularité individuelle (le *visage* picoté de Manon).

Qu'en est-il de ces associations paradoxales dès lors que le contenu de représentation se laisse décoder aisément ? Est-ce à dire qu'entre chacun des tableaux de la suite *Correspondances*, il y a un événement sous-

est acheminé vers les deux trouées du masque clouant la série.

Pour emprunter une fois de plus au langage de la littérature, on dira que cette façon de lier les images les unes aux autres propose un effet de rimes visuelles. Vu sous l'angle du texte poétique, on associera volontiers ce jeu des renvois formels à une manière d'ajuster le « texte » de l'image à sa présentation, d'en réduire les « bruits » résultant de l'entrechoquement des registres. La forme est le véhicule qui permet de relier des idées aussi éloignées que « grotte », « drapeau japonais » et « manteau rouge ».

La mise en lumière de ce dispositif ne nous aura cependant pas permis de reconstituer un quelconque récit. On assiste à une dérive dans l'immense champ des significations. Le jeu des connexions formelles s'applique à désamorcer les tentatives d'extraire le « contenu » spécifique de chacune des images. N'est-ce pas cette in-



**Mantegna, 1994,
Fujichrome, 61 x 91.5
cm. Photo : Francois
Cormier**

entendu, chuchoté, qu'une enquête plus approfondie serait à même de révéler ? De fait, par une analyse attentive, on parvient à relever ici et là, d'un tableau à l'autre, des connexions analogues à celle opérée entre Manon et Vénus par le picotement de la surface. Nommons-en quelques-unes. Il y a l'arc de cercle formé par l'entrée de la grotte qui est repris dans le cercle rouge au centre du drapeau japonais pour être ensuite reconduit dans le blouson rouge recouvrant le dossier arrondi de la chaise sur laquelle est assis François C.; la main gauche de Vénus recouvre son sexe de la même manière que les pieds cachent le sexe du « mort » dans la peinture suivante; à partir de ces deux même pieds presque noirs (ils sont présentés sur un plan ombragé), le regard

terdiction que signale le positionnement des pieds du « mort », au centre de la composition, dans le premier plan de l'image, comme pour stopper la lecture du plan subséquent² ? Et, si les pieds agissent comme figure incarnée de l'obstacle perceptuel, alors, comment ne pas interpréter le passage d'un voile sur les deux extrémités du corps de Vénus, comme une manière de montrer que le « sens », dans cette série, travaille à la surface des choses.

Ce que le regard aura su déceler dans le jeu des recoupements formels, ce n'est pas tant des associations symboliques — il y aurait plutôt là l'effet d'une simulation — qu'une méthode d'approche de l'œuvre qui nous permettrait d'en saisir le fonctionnement. Si, devant une telle succession de tableaux reliés qu'ils le sont par des

fils ténus, le regard est amené à circuler dans un mouvement de va-et-vient (balayage latéral); si le regard est laissé libre d'errer d'un point à l'autre, c'est bien, précisément, parce que l'œuvre a été pensée en fonction que l'on évite de s'accrocher aux repères qu'elle s'est fixée.

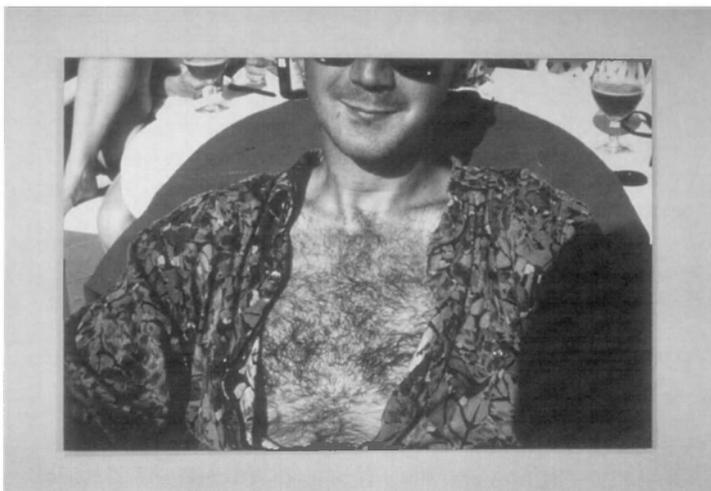
Correspondances porte un regard sur une tradition artistique qui tirait sa légitimation de ce qu'elle cherchait à véhiculer des valeurs immuables. Dans la poursuite de cette logique, présenter un amalgame d'images évidées de leur propension à porter une Vérité ultime, signale l'état d'un art dont l'identité se construit à partir de multiples repères. Le fait de ces juxtapositions temporelles surprenantes en font un plaidoyer pour la liberté des formes d'expression.

Correspondances détourne les codes établis et les significations couramment admises pour les relocaliser sur l'échiquier³ d'un monde aux règles certes arbitraires, mais *organisé*, du point de vue de la subjectivité du

déboutonnée; demi-tête elle-même masquée par les verres teintés (connotant l'opacité du sens ?)⁴.

Cette petite autopsie ne nous aura pas permis d'extraire un récit dûment formulé. Une seule certitude ressort de cet examen : tout a été mis en place pour que nous inventions nous-mêmes ce récit. En franchissant le seuil de cette grotte, nous avons pénétré à l'intérieur de notre propre monde.

1. On reconnaîtra, dans cette façon de relever la matérialité du support pictural, une volonté d'inscrire cet emprunt à la peinture classique dans un contexte contemporain.
2. On notera que dans *Le Christ mort* de Mantegna, dont cette photographie emprunte la construction en raccourci, le corps est représenté d'un point de vue légèrement plus élevé, de sorte que les pieds n'interfèrent pas dans la lecture de l'ensemble du corps.



La chemise ouverte,
1994, Fujichrome,
61 x 91.5 cm.
Photo : François
Cormier

créateur qui en fixe les bornes. Traversant les « forêts de symboles » que lui offre le monde (pour parler le langage de Baudelaire), François Cormier s'en approprie quelques-uns. Dans la sélection qu'il opère, il prend soin de ne pas trahir cette (poétique) confusion pour mieux marquer son insistance à interroger les mécanismes de la représentation.

Dire que le « sens » travaille à la surface des choses, c'est dire l'impossibilité de le cerner. C'est dire également que le « sens » ne se fige pas dans les choses mais circule dans l'intervalle entre les choses : entre-deux si bien nommé dans la représentation photographique de François C. en vacances, où le cadrage hésite entre le torse et la tête. Demi-torse hésitant lui-même à se montrer, tel qu'en témoigne cette chemise partiellement

3. Je me permettrai cette comparaison : le champ opératoire de la série est articulé à la manière d'une joute d'échec où chaque déplacement, aussi infime soit-il, est susceptible d'influencer le déroulement de la partie.
4. Bien que, de toute évidence, la photographie ait été prise spontanément, sans considération pour l'aspect vestimentaire du sujet, il n'en demeure pas moins que l'artiste s'est appliqué à le souligner, par le biais des liaisons formelles avec les tableaux voisins. C'est ainsi que le pli de la chemise a été transféré dans le (faux) pli du drapeau japonais et que l'effet miroir des verres s'est déplacé dans le fond noir et lustré du Mantegna.

Claude Paré Gisèle Poupart

L'é-livrance au livre

Véronique Lefebvre

Autour de *Tu ne seras plus qu'une image*, œuvre centrale de l'exposition de Claude Paré et Gisèle Poupart, différents objets témoignent de son élaboration.

L'écrin de l'écrit : reliques d'un processus de création étalé sur plusieurs années, traces d'un geste toujours déjà figé : l'acte d'écrire devient écrit. *Le clavier discontinu* : ancêtre du clavier d'ordinateur, l'auteur détestait écrire avec cette dactylo. *Deux couvertures imaginaires* : jaquettes illustrées n'ayant rien à protéger... que le statut d'un livre virtuel. *Le journal du comptable* : support pré-numérique et indiciel, manuscrits écrits de la main de l'auteur. Marques de nostalgie du crayon et de la plume à l'ère du clavier et de la souris ? Ou bien célébration du traitement de texte par un dernier hommage au temps révolu du cahier de notes ?

Le visiteur perplexe s'approche du pupitre central pour examiner d'autres objets. Un écran d'ordinateur attire son attention, une chaise l'invite à s'asseoir. Va-t-il suivre les consignes ? Le dialogue déjà est commencé...

**Mesdames et messieurs
laissez tomber vos jeux vidéos
vous devez voir quelque chose de différent !**

D'entrée de jeu, une voix, une image, interpellent.

Avant toute chose il faut inscrire son nom

Le spectateur se fait dès lors acteur... auteur peut-être...

J'interromps votre lecture pour vous faire part de la difficulté à laquelle je fais ici face dans mon entreprise descriptive : Comment transmettre sons et images en mouvement à l'intérieur d'une page écrite ? Comment relater des impressions multiples ressenties simultanément à travers la linéarité d'un texte ? Cette problématique est justement au cœur de *Tu ne sera plus qu'une image*, œuvre singulière, résultat de la collabora-

tion d'un écrivain et d'une artiste visuelle. Comment rendre possible la lecture simultanée de trois journaux écrits et d'une partie vidéo ? Projet donc, dès 1985, de créer un livre qui échapperait à une matérialité qui impose un type de lecture. Puis attente de la technologie qui permettrait une telle mise en relation des images et du texte, un agencement inédit formant un volume sans volume : programmation et vidéodisque.

Le visiteur amorce donc un nouveau type de lecture. Face à lui, par sa mise à l'écran fragmentée, le texte échappe à la mise en pages (traditionnelle). Devant lui, un moniteur vidéo présente une image figée.

**Il est rare qu'après avoir ouvert un livre
un écrivain vous parle. Ouvrir un livre
signifiera ici se situer en son milieu,
au lieu de toutes ses possibilités.**

Possible, la lecture de trois journaux écrits durant la même période par Claude Paré :

Le Cahier du père, le grand livre de comptes, compte rendu de la relation de l'auteur au père, du fils au père. *Le Cahier vidéo*, réflexions sur une forme d'écriture qui n'est pas écrite, mise en mots de mises en images.

Le Cahier des événements, journal intime, faits inscrits au quotidien.

Possible, le visionnement de la partie vidéo du journal, commandée par l'auteur et réalisée par Gisèle Poupart :

Des séquences vidéo n'illustrant pas le propos des cahiers mais entrant plutôt en confrontation avec le texte, brouillant les pistes, proposant un drame en contrepoint d'un récit.

Dramatisation et amplification du geste quotidien par le miroir déformant de la lentille et de la symbolique du visuel, les images en mouvement subjuguent le désir d'image littéraire, ébranlent le pouvoir de l'écrit.

Une intrigue se déploie dans le suspens de courtes scènes dont les principaux acteurs sont la mère, la sœur pâle et la sœur noire jusqu'au dénouement et au meurtre.

écran de lecture

Plus qu'un travail de construction qui consisterait à juxtaposer des fragments de texte, le jeu ici en est un de choix de parcours, de reconstitution d'un récit et d'élaboration d'un sens par des agencements, des parallèles et des coïncidences. Il suffit de pointer...



Je veux aller où me mène cette image

cahier du père

Interpelé, le désir de voir sera frustré. La loi du père ramène sur les sentiers battus le plus vagabond des lecteurs. C'est dans l'acceptation que toute lecture procède au départ d'un texte préexistant, qu'elle est inscription de soi dans l'autre, que le lecteur peut, en s'appropriant le texte originel par sa lecture, devenir à son tour créateur.² Ainsi, le lecteur se voit conférer une double liberté : liberté d'élaborer un sens à partir du texte et liberté de construire son propre récit au gré de ses impulsions. Si une partie de l'œuvre est figée (les textes des trois cahiers déjà construits par l'auteur) les différents parcours possibles eux sont indéterminés.

Ceci n'est pas un CD-ROM

Le programme informatique qui coordonne l'interaction entre les textes et le vidéodisque ne procède pas de la ramification. Il n'y a donc pas de « programme ». Le journal se déploie inévitablement dans le temps, mais dès lors que le lecteur sait que le texte intégral des trois journaux lui est accessible...

cube des hasards

L'imprévu vient surprendre tout travail de reconstitution qui se voudrait systématique. Dans toute lecture, le parcours de l'auteur n'est que très difficilement reconstruit de façon intégrale... La destinée de l'œuvre est remise entre les mains du lecteur.

écran vidéo



**N'est-ce pas la mère de la fille noire
qui est dans les bras d'un inconnu ?**

**- regarder - lentement - voir des images -
nature morte - tout revoir -**

L'image se donne à lire comme le texte se donne à voir.

Lire pour ne pas être celui qui fait les images de la mort

Par un redéploiement du temps de l'écriture en temps de lecture, le livre échappe à la mort par une continuelle mise à mort.

Tu ne seras plus qu'une image

Le travail sur la contrainte formelle est ici transposé de la création littéraire à la lecture, dans une (re)mise en scène et une (re)mise en question interactives de l'avenir du livre.

L'écrit est-il excentrique à la vie ? se demande l'auteur...

écrire c'est bondir hors du rang de meurtriers

— Kafka

-
1. Les phrases en gras sont de Claude Paré et tirées de l'œuvre. Elles apparaissent à l'écran de l'ordinateur lors de la lecture de *Tu ne seras plus qu'une image*.
 2. Emmanuel Souchier et Joanna Pomian, *Les machines écrivantes ou l'écriture virtuelle*, Traverses 44-45, Machines virtuelles, septembre 1988, p.111.

Tara Shukla

Le jeu de la peinture

Yves Théorêt

Alia jacta est
(paroles attribuées à Jules César)

Un seul titre suffit souvent à guider l'attention de l'observateur vers la spécificité de l'exposition. Ici, *Playgrounds*. La traduction française littérale du terme serait *Terrains de jeux*. En intitulant ainsi son exposition, Tara Shukla invite l'observateur à considérer son œuvre dans l'optique de sa dimension ludique. La forme plurielle de l'expression évoque notamment la multiplicité et la pluralité des approches du jeu : la production autant que la perception des œuvres relèvent du ludisme. Une partie est appelée à s'engager entre les joueurs : l'artiste, l'œuvre et le spectateur.

L'auteur Jacques Henriot¹ reconnaît que le jeu, c'est d'abord la pensée du jeu. Au delà des règles et principes qui le régissent, le jeu révèle le comportement singulier du joueur : la « conduite ludique ». Il s'agit d'une attitude mentale, d'une aventure intérieure en quelque sorte, qui peut se manifester dans diverses sphères de l'activité humaine. Henriot en est donc à identifier les « opérateurs » propres à la « conduite ludique », en examinant spécifiquement les techniques et procédés du jeu. Je me propose donc d'appliquer la métaphore ludique à l'exposition et à l'œuvre de Tara Shukla.

Solitude

La solitude constitue une caractéristique fondamentale de l'activité ludique. Devant le canevas blanc, l'artiste est seule. La décision d'inscrire un premier tracé, d'appliquer une première touche – ou de s'en abstenir – procède uniquement de la volonté de celle-ci. Le jeu du peintre, c'est d'abord d'assumer la responsabilité de ses choix. Est-ce que je joue/peins ou non ? Des siècles de pratique et de théorie de l'art précèdent et conditionnent l'acte que Tara Shukla entend poser. À partir du moment où l'artiste fait un premier geste, le jeu est amorcé. La décision est irréversible. L'artiste doit reconnaître que l'activité dans laquelle elle s'engage, malgré sa dimension ludique, n'est pas innocente.

Incertitude et hasard

Afin d'entretenir le caractère ludique de l'activité picturale, l'artiste doit maintenir l'équilibre entre le hasardeusement aveugle et le pur calcul. Sinon, d'un côté

comme de l'autre, la part du jeu est réduite. Le dénouement du jeu est imprévisible, tout comme le résultat de la pratique artistique – envisagée comme activité ludique – est incertain. Le joueur/peintre peut toutefois veiller à éliminer le plus grand nombre possible d'aléas. Les trois séries de dessins *Merry-go round*, *Swing* et *Slide*, présentées en exergue aux tableaux, exercent justement cette fonction. Les dessins sont subordonnés à la peinture : réalisés préalablement, ils accordent à l'artiste un espace d'essai pour circonscrire les propriétés du sujet. Sept croquis pour la série *Merry-go round*, cinq pour la série *Swing* et enfin six pour la série *Slide* : Ce sont dix-huit dessins que Tara Shukla aura réalisés afin d'appivoiser le sujet et d'écarter une part d'incertitude. Isoler et fragmenter sous forme d'esquisses et d'ébauches permettent de fixer les règles et les normes pour le transfert proprement pictural qui doit suivre. L'incertitude et la part du hasard ne pourront toutefois pas être entièrement contenues : « Il y a quelques fois des règles dont on ne se doutait pas, et que l'on connaît seulement à partir du moment où on les transgresse »².

L'exercice du possible

La finalité du jeu n'est pas seulement l'atteinte d'un but, mais également son élaboration et sa réalisation. Lorsque le travail proprement pictural s'amorce, tous les instants et les événements s'enchaînent dans une suite temporelle. Ces différents moments, ce sont les *possibles*. Le jeu, c'est l'exercice même du possible, sa mise en œuvre. Chez Tara Shukla, le processus temporel (la suite des *possibles*) est inscrit au sein même des œuvres, révélant ainsi la méthode de l'artiste. Le jeu de la peinture consiste ici à peindre une première image, puis à repeindre le canevas successivement pendant plusieurs mois. Exercice formel pour l'artiste qui compose toujours avec le travail antérieur. L'image disparaît pour ressurgir dans un état transformé : construction donc, par accumulation des *possibles*. Les trois tableaux de grand format *Arbor*, *Roundabout* et *Spiral* sont réalisés sur ce modèle. Les images obtenues sont évanescentes : elles suggèrent des associations plutôt que de produire des objets distinctement reconnaissables. Pour l'observateur, le jeu consiste à débusquer une image qui erre à la limite de la figuration et de la non-figuration. Le temps seul, par la construction de nouveaux *possibles* dans l'œil de l'observateur, autorisera le dénouement du jeu.

Probable et possible

D'une part, la théorie mathématique des probabilités permet au joueur d'évaluer ses chances avec précision. Le probable se calcule : son application est concrète. Il s'agit du point d'origine : il est probable que l'œuvre terminée ressemble à ceci ou cela. Les trois séries de des-



**Tara Shukla,
Spiral, 1994,
huile sur
toile,
200 x 300 cm.
Photo :
Richard-Max
Tremblay**

sins de l'exposition *Playgrounds* esquissent pour Tara Shukla un résultat probable ou à tout le moins une orientation probable de son activité picturale. D'autre part, le caractère abstrait de l'idée même du possible exclut qu'il puisse exister une théorie comparable. Le possible c'est l'opportunité de voir au moment présent l'œuvre prendre un virage inattendu ou effectuer un volte-face imprévisible. Le jeu de la peinture, c'est l'exercice des possibles mêmes de la peinture. Tara Shukla peut en-

core se permettre de jouer. Jusqu'à ce que le probable ne soit plus possible.

-
1. Jacques Henriot, *Sous couleur de jouer : La métaphore ludique*, Mayenne, Librairie José Corti, 1989.
 2. Michel Butor, « La littérature et le jeu », *Désordres du jeu / Poétiques ludiques, Recherches et rencontres*, no 6, Genève, Librairie Droz, 1994, p. 253.



**Tara Shukla,
Roundabout,
1994, huile
sur toile,
200 x 300 cm.
Photo :
Richard-Max
Tremblay**

Michèle Lorrain

Une idée du tout.

Charles Bergeron

Je ne savais que son nom. Michèle Lorrain. Nous roulions inconnus sur la 132, laissant derrière nous le village de Saint-Jean-Port-Joli. Attitude d'auto-stoppeur, je scrute l'intérieur de sa voiture et lui demande : T'as des enfants ? Oui, un... C'est comme si j'avais demandé à Joseph Beuys : Tu t'es planté en avion et des indigènes t'ont sauvé en t'enveloppant dans des couvertures de feutre bourrées de graisse ? Oui, pourquoi ?... C'est que la maternité est au cœur de l'exposition de Michèle Lorrain. Je ne dit pas au centre. Au cœur. C'est le même endroit, mais il y a quelque chose qui bat là dedans.

La maternité donc... Mais, entre nous, pas seulement ce qui est défini comme étant la fonction reproductrice de la femme. Je parle de ce qui engendre le bonheur, la contemplation, la compréhension, l'amour. Ce qui amène le sourire. Ce qui distingue la maman ourse de Marie-Anne Houde¹ : la tendresse. La maternité donc, non pas prise comme discours émergent de l'œuvre, mais sous-jacente au processus de création. Et il se peut bien, même, que la chose puisse englober le mot fraternité.

Des dessins d'enfant. Ou des enfants dessinés. Un peu des deux. Reste que, dans un cas comme dans l'autre, je crois qu'il faut en avoir, des enfants, pour travailler comme ça.

Travailler comme ça : de la part d'un artiste, communiquer par le biais de son œuvre le sentiment qu'il sait.

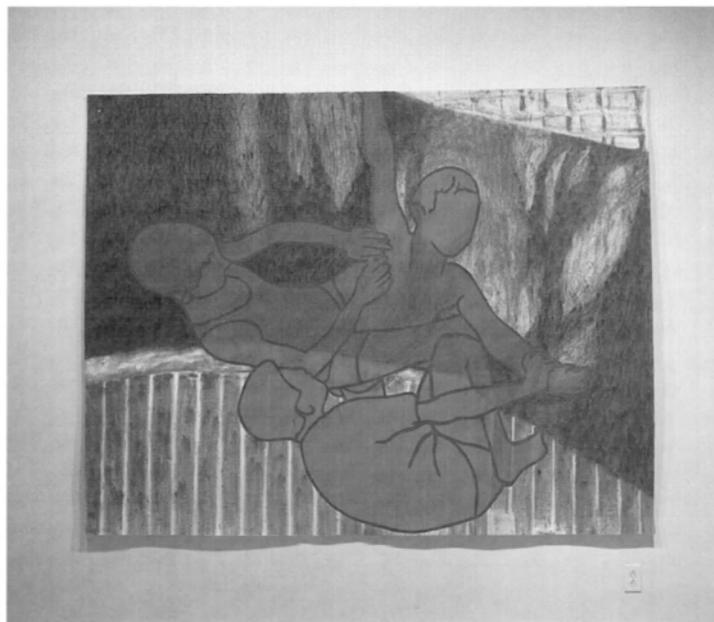
* * *

Il faut en avoir, une vie, pour en témoigner. Et c'est ce en face de quoi je me suis trouvé avec *Mœurs* de Michèle Lorrain; un spécimen témoin, résultant probablement de quelques moments ou rencontres dionysiaques de l'artiste. Quelque chose d'à la fois complet et partiel; du même genre d'indice auquel nous sommes confrontés lorsqu'on se demande devant un quidam : À quoi ressemblera-t-il dans vingt ans ?, c'est-à-dire une parcelle-échantillon qui est, dans les meilleures perspectives, représentative du tout. Parce que j'ai vraiment l'impression que nous avons là le meilleur de Michèle Lorrain, je veux dire, de son rapport avec les autres, de sa mémoire des apanages morphologiques, qu'elle nous renvoie par son médium.

Dieu est dans les coquillages

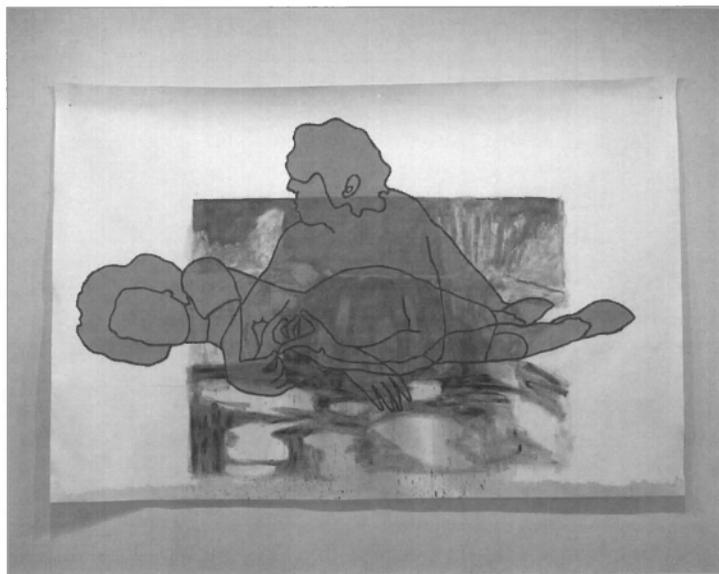
De cause à effet, curieusement, l'expérience fractale se produit. Impossible de deviner qui ou quoi — je ne me le suis pas demandé non plus, car ce sont là des œuvres que je qualifie de « faux portraits » — mais tout le monde est présent là-dedans, anonymes et panoptiques. Enfin tout le monde... Je ne voudrais pas vous ennuyer avec « l'œuvre ouverte »² mais c'est que l'on retrouve dans les œuvres la même dichotomie (complet / partiel) que celle dont je vous parlais tout à l'heure.

Il y a des images de gens peintes sur des grands pans de feutre, mais juste les silhouettes, en lignes contours. Pas de face, pas de moustache. Et là, parfois, il se trouve un petit morceau de paysage



Michèle Lorrain, De la série *Mœurs*, 1995, acrylique et graphite sur géotextile, 198 x 300 cm. Photo : Claude Michaud

Michèle Lorrain, De la série *Mœurs*, 1995, acrylique et graphite sur géotextile, 198 x 300 cm. Photo : Claude Michaud



entrecoupé par les lignes (mais ça, j'y reviendrai). Les lignes, elles, de couleur orangé, donnent d'avantage d'importance, par leur préci-

sion, aux poses que prennent les personnages, qu'à leur identité ou même leur sexe. Et c'est là que ça devient intéressant; c'est pas du monde précis qui est peint là, c'est du monde en général. Des enfants, des femmes, des amants; ce qu'on veut bien y voir. Comme la mer qu'on veut bien entendre dans les coquillages. Mais voilà, ce qu'on déguste dans ces peintures, ce n'est pas bêtement ou simplement le qui ou le quoi, mais l'idée de. La suggestion. Et cela suffit.

Par ailleurs, le feutre³, un support ouateux et douillet, fournit aux personnages un espace mou où ils reposent, comme lovés dans un nuage, l'air innocent et angélique. Vissés aux murs, ces pans de feutre pendouillent nonchalamment, à la fois grâce à la gravité et grâce au pli de l'entreposage du matériau; une justesse dans le choix de la présentation qui confère à cette peinture quelque chose d'authentique. Car, l'artiste ne tente pas ici de cacher ou de maquiller le fait que ces objets ne sont pas toujours exposés ou encore préservés de toute manipulation un tantinet maladroite.

Dans mon cœur

Un questionnement un peu rébarbatif, pas toujours à propos mais auquel on fait souvent face, me vient main-

tenant à l'esprit : Pourquoi ? Qu'est-ce qui motive l'artiste à nous présenter les choses de la sorte ? Au risque de vous dire une bêtise, je me

dis que ce sont les gens. C'est l'altruisme. Ceux qui l'entourent, ceux qu'elle aime (les aime trop pour nous les foutre au visage comme Chuck Close). Elle nous les présente avec délicatesse et humilité, doucement, sur du feutre. Et quand je vois ces photographies de dessins faits « à la manière des enfants » et que je sais son union bénie, je ne peux faire autrement que d'y voir un clin d'œil au petit. Chose qui, d'ailleurs, vient renforcer la piste sur laquelle je vous ai induit au départ : la maternité. Maintenant je peux vous dire pire : l'humanité. De la part d'une femme, c'est pas du chiqué !

Ah oui, j'oubliais le petit paysage entrecoupé. Bienvenue la poésie

1. Nom de la personne qui a inspiré le rôle de la belle-mère dans le film *Aurore l'enfant martyr*, Jean-Yves Bigras, 1952.
2. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
3. L'artiste dit que c'est du géo-textile, moi je vous dis que c'est pareil.

Anne Ashton, Renée Lavallante,
Francine Lalonde, Hélène Lord,
Jacki Danylchuk, Francois LeTourneux

Le dessin se passe-t-il de commentaire ?

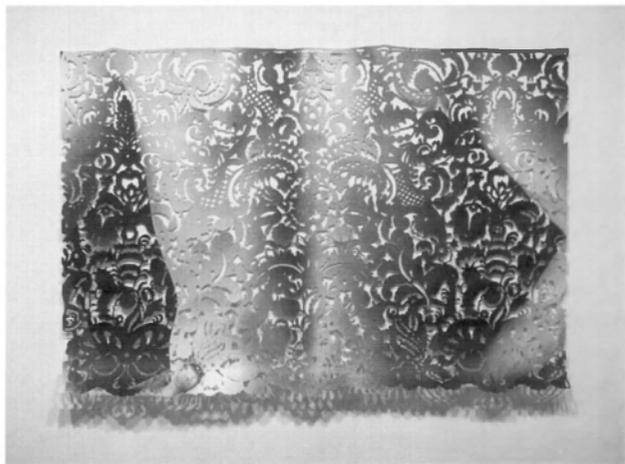
Francois Dion

Au départ, disons qu'il y avait une intention, celle de montrer du dessin ou peut-être de montrer *le* dessin. Et puis par la suite, juste après avoir vu, même beaucoup plus tard, demeure cette question: quel est-il ce dessin qu'on nous a présenté ?

À cette question quelque peu simplifiée, mais légitime puisque c'est bien du dessin qu'on nous a présenté et que c'est sur lui qu'on nous convie à réfléchir (si percevoir c'est déjà réfléchir, ce que nous croyons), bref à cette question de l'origine, de ce qui fait le dessin, nous serions tentés de répondre qu'il n'est rien d'autre que lui-même, que ce qu'il décide d'être en dépit de toutes considérations qui lui seraient externes. Nous croyons qu'il n'est pas nécessaire de tenter ici une (re)définition du dessin, pas plus qu'il n'est pertinent de revenir sur les théories de Vasari, de Baudelaire ou encore de Bernice Rose; d'autres l'on fait ailleurs et avant nous. Contentons-nous de citer la formulation proposée par Pierre Lavallée de ce qu'est un dessin, laquelle nous convient amplement:

... [il est] une représentation graphique des formes, quelles qu'en soient les dimensions, les procédés mis en œuvres et la nature de [...] la surface qui [...] lui sert de support.¹

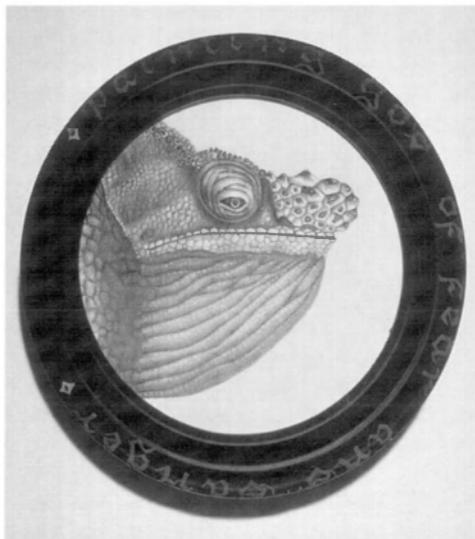
Avouons que cet énoncé est assez large pour inclure les différents travaux qui ont été réunis à l'occasion de *Mobile : dessin*. Ceci dit, qu'en est-il précisément des dessins présentés à l'occasion de cette exposition même, celle que nous cherchons à commenter et qui résiste.



Jacki Danylchuk, *Sans titre*, 1995, photographie noir et blanc découpée, 60 X 42 cm. Photo : Jacki Danylchuk

Les différentes propositions regroupées sous le titre *Mobile : dessin* s'accordent facilement à cette formule de Lavallée puisqu'elles sont caractérisées par une grande diversité de formes et de contenus. Visiblement, le propos général de l'exposition n'était pas de délimiter un cadre précis dans l'ensemble des pratiques contemporaines du dessin mais d'ouvrir ce cadre et peut-être même de l'éliminer. Par exemple, le support traditionnel qu'était la feuille de papier est remplacé chez Anne Ashton par des champignons. Ce n'est plus le graphite et le fusain qui tracent le dessin dans les œuvres de Jacki Danylchuk mais un minutieux ciselage du papier photographique. Entre les sujets figuratifs de

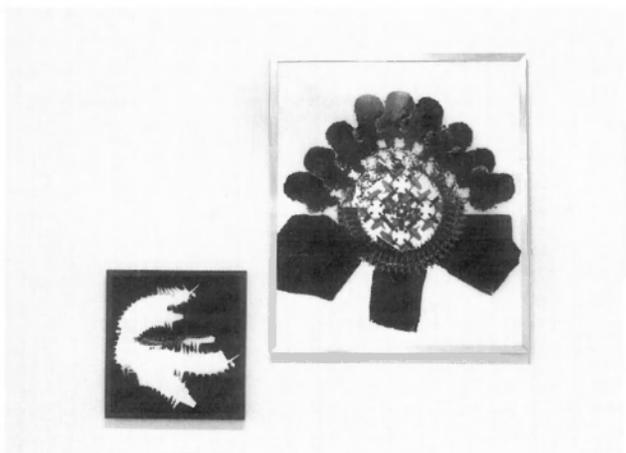
François LeTourneux et les compositions au trait libre et gestuel de Renée Lavallante, s'énonce une proposition de représentation fragmentée et systémique (Francine Lalonde). Quand à l'objet lui-même, le dessin dans sa présence matérielle, il apparaît chez Hélène Lord sous-jacent au support, ou précieusement accolé à la surface (Ashton), ou scindé (Lavallante) ou encore conçu selon une certaine récurrence (LeTourneux et



Anne Ashton, *God*, 1992, graphite sur papier et huile sur bois, 18 cm de diamètre. Photo : Guy L'Heureux

Danylchuk). Bref, toutes ces qualités du dessin s'accordent pour brouiller les pistes qui tentent de le cerner. Ce qui tient précisément du *disegno*, dont le double sens nous ramène autant à l'inscription des marques graphiques sur une surface donnée qu'à ce qui tient de l'esprit, de l'idée, du dessein, bref ce qui tient d'une conception classique du dessin est ici entièrement remis en question.

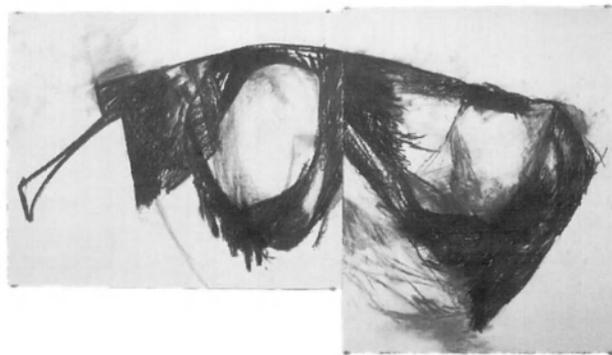
Nous imaginons donc que cette exposition a été conçue comme un parcours, plus précisément un tracé (pour reprendre un terme associé au dessin) qui ne soit pas directif, bien qu'il passe d'une proposition à une autre, mais qui encouragerait plutôt une errance contrôlée. Par errance, nous entendons la faculté qu'a l'esprit de se laisser prendre, de s'abandonner, de s'absenter dans et par ce qu'il perçoit. Une errance volontaire (en supposant que l'on se prête au jeu), d'autant plus qu'elle est consciente que « la signification des traces proposées au spectateur est en suspend » comme l'écrit Luc Richir². Plutôt qu'à la recherche d'un sens,



Francine Lalonde, *Somme par addition*, 1995, encre et crayon sur papier polymère et coton, 60,5 x 58 cm, 122 x 108 cm. Photo : Mister X

les dessins de LeTurneux et de Lavallante entraînent ce spectateur à céder, bien que de manière assez différente, à ce que Chaké Matossian a nommé un « chatouillement de l'esprit »³. La structure en superposition des dessins d'Hélène Lord et de Jacki Danylchuk ou celle en ordonnance de segments de Francine Lalonde procède moins d'un *besoin cursif*⁴ que d'un désir de prendre en charge des tensions, ces tensions se manifestant entre l'espace du dessin et celui de l'artiste, ou entre « ce qu'il y a dans l'œil et dans l'esprit »⁵, des tensions qui à la fois s'attirent et se repoussent et surtout ne se disso-

cient jamais. L'éclatement du cadre référentiel, tel que le propose l'exposition, permettra à l'errance de se manifester encore différemment à partir des dessins d'Anne Ashton qui propose un relevé, une sorte de lexique de créatures étranges mais qui demeure attaché au réel tout en ne dédaignant pas un certain intérêt pour le motif décoratif. Finalement, s'impose au spectateur une errance qui ne refuse pas les surprises, au contraire les provoque, les appelle et les reçoit avec plaisir comme ces papiers découpés de Danylchuk dont le dessin vient tramer l'image photographique, se projette sur le mur en une ombre dentellière et immatérielle, dédoublant le sujet de la représentation, multipliant les impressions du motif et trafiquant les rapports de perception et de projection.



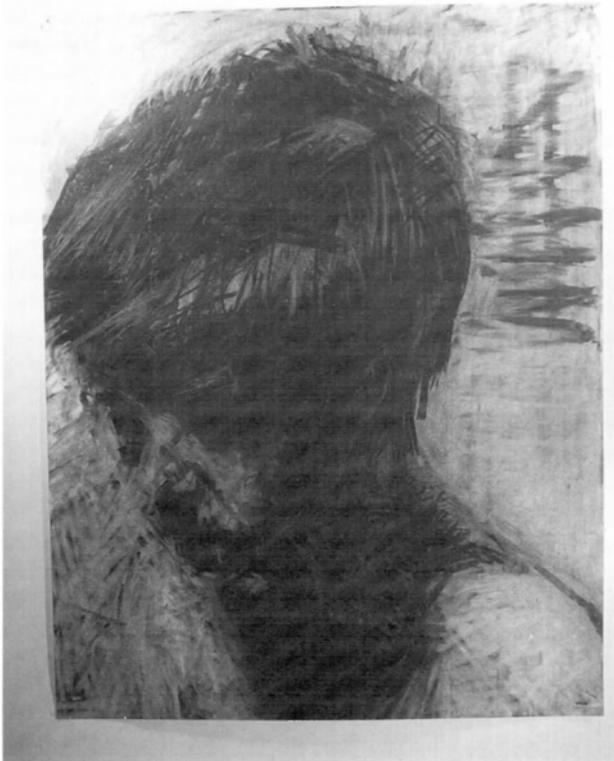
Renée Lavallante, *C'est un mythe vous savez que le désir dissout les obstacles n° 6*, 1994, techniques mixtes sur papier, 79.5 x 143.5 cm. Photo : Renée Lavallante

Dans cette diversité des manières, nous serions tentés de dégager un point commun aux œuvres présentées, plus précisément un aspect particulier qui caractérise ce que nous nommons habituellement le *sujet*, mais qui n'est pas nécessairement représenté au sens propre. Cette qualité commune aux œuvres serait un certain rapport au corps, plus particulièrement au corps humain, qu'il soit celui de l'artiste ou celui qui se trouve devant l'œuvre, à l'observer. Un rapport au corps qui s'affirme peut-être davantage lors de la perception de l'œuvre et de l'attention qu'on porte à démêler les traces qui occupent la surface. Une surface qui n'est pas étrangère à la peau, sur laquelle se transpose subtilement l'impression d'un geste affirmé, d'un découpage ou d'une étrangeté inhabituelle.

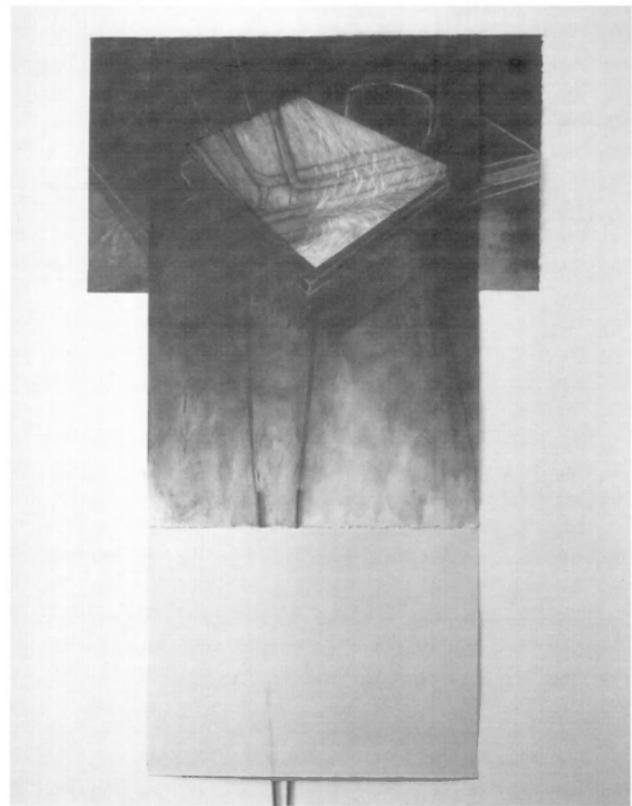
Nous serions tentés de chercher un sens à tout cela, tentés également de démêler ce qui est du monde et ce qui est du Moi de l'artiste, tentés de déjouer cette

suspension du sens qu'avait remarqué Luc Richir et qui nous place devant une ouverture, un espace libre, une voie qui annonce une continuité, presque jamais une suspension ou un arrêt. Serions-nous tentés de soumettre le dessin au commentaire (comme on le fait généralement lorsqu'on parle d'art) alors qu'il s'en passe certainement. Wittgenstein nous implore « d'accepter un modèle de signification qui soit dépouillé du désir de légitimation du moi privé »⁶, que ce moi soit celui de l'artiste ou celui du commentateur. Car le dessin est mobile, l'exposition nous le montre bien, il se joue de nous, nous déjoue. Malgré que l'enjeu soit qu'il faille le saisir, il nous oblige à céder à lui comme on cèderait à un piège, dressé par une main habile dont il ne reste que la trace.

1. Cité par Hubert Damish, *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Seuil, 1984, p. 265-266.
2. Luc Richir, «Liminaire», *La part de l'œil*, n° 6, Bruxelles, 1990, p.8
3. Chaké Matossian, «Du grattage ou les démangeaisons de l'artiste (La Mettrie, David)», *Ibid.*, p.94.
4. Luc Richir, *Ibid.*
5. Victor Hugo, *Lettre à Baudelaire*, 29 avril 1860.
6. Cité par Rosalind Krauss, *La part de l'œil*, n° 6, Bruxelles, 1990, p.80.



François Le Turneux, *Tb S.K.*, 1995, fusain comprimé sur papier, 75 x 60 cm. Photo : Yves Théoret



Hélène Lord, *Anatomie d'une leçon*, 1995, techniques mixtes sur papier et tiges d'acier, 184 x 104 cm. Photo : Hélène Lord



Cela commence par un intérêt pour les phénomènes de turbulence et d'écoulements auquel se greffe un travail sur l'objet trouvé. Une aptitude au bricolage est aussi nécessaire, mais sous une forme plutôt obsessionnelle...
Les machines proliférantes (vue d'ensemble), 1995, réseau électrique, hydraulique et pneumatique, dimensions variables.
 Photo : Jean-Pierre Gauthier

Jean-Pierre Gauthier

Les machines proliférantes

Anne Bérubé

On a dit : « Cela commence par un intérêt pour... ». Mais en fait, on est plutôt mal partie, parce que « cela » ne commence ni ne finit vraiment nulle part. Le travail auquel on voudrait faire écho en ces lignes est en perpétuel développement. Il prend sa source dans une attitude nomade et se nourrit à même l'instabilité créative de son auteur; une instabilité proche de la versatilité et de l'errance, de la non-fixité et de la non-permanence et qui a pour alliés une grande minutie et beaucoup d'ingéniosité. On reconnaît dans ce travail l'ordonnance brouillonne et la spontanéité de celui qui sait où il va, mais avance sans structure rigide. Ce travail a la fluidité nécessaire à l'expérimentateur et la précision qui

sied à l'ingénieur, une dualité qui habite tout ce travail fait d'errements et d'exactitude, d'irrésolution et de justesse.

Les machines proliférantes

Tel un jardin laissé trop longtemps entre les mains d'un botaniste exubérant, le plancher de SKOL fut envahi, en juin dernier, par une installation aux allures de mauveuse herbe mutante... Sous le titre des *Machines proliférantes*, Jean-Pierre Gauthier a mis en scène une série d'assemblages des plus singuliers, vaste enchevêtrement de réservoirs, de tuyauterie, de pompes, de débits d'eau et de machines insolites. Si le titre, déjà, intrigue, le premier contact avec cette œuvre peu banale a quelque chose de déconcertant.

D'abord, ce qui peut sembler à première vue un fouillis hétéroclite d'objets épars se révèle très tôt un vaste réseau d'éléments interdépendants aux propriétés quasi organiques. Il s'agit en fait d'un système hydrodynamique qui fonctionne en circuit fermé. Liés les uns aux autres par la course ininterrompue d'un

fluide aqueux qui s'écoule comme le fait le sang dans les veines, les constituants sont animés d'un mouvement cyclique. Les réservoirs alimentent d'étranges machines qui nourrissent elles-mêmes d'autres réservoirs dans un mouvement de va-et-vient régulier. L'ensemble, parfaitement fonctionnel, fourmille de vie. De toute part, ça flux et ça reflux, ça s'excite, puis s'apaise, ça pompe, ça siffle, ça se contracte, se dilate et ratatine. À l'entrée de la galerie, un cornet amplifie la pulsation de l'ensemble : ça bat comme un cœur, littéralement !

Mais l'étonnement peut aussi venir d'ailleurs. C'est qu'à l'insolite de l'organisation vient se juxtaposer la familiarité des objets qui la meublent : boyaux d'arrosage, tordeur de machine à laver, tuyau d'échappement, humidificateur domestique, lampes, gourde, tasse à mesurer, téléviseur, projecteur 35 mm, rappellent à la fois le bric-à-brac du bricoleur passionné et l'univers alambiqué de l'artisan du grand œuvre. Notre ami Jean-Pierre tient à la fois du botaniste exubérant, de l'alchimiste déluré et du patenteux compulsif...

La tête dans les nuages

La non-linéarité signifie que le fait de jouer modifie les règles du jeu.

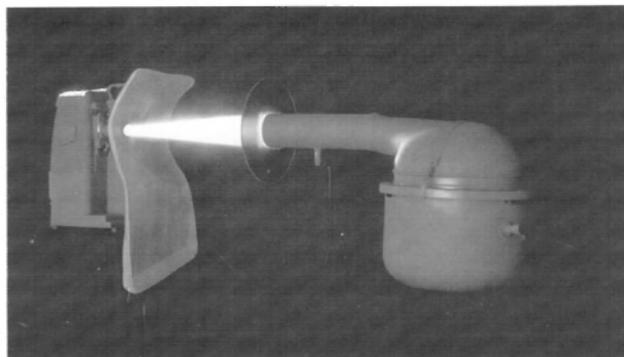
— James Gleick, *La Théorie du chaos*

« Cela », donc, aurait à voir avec un intérêt pour les phénomènes de turbulence et d'écoulements. Un émerveillement pour le mouvement désordonné que l'on reconnaît chez ces êtres capables de s'égarer de longues heures dans la contemplation des nuages ou dans celle des volutes de fumée. Une curiosité pour les comportements des systèmes physiques que, sous une forme moins poétique, la science du chaos qualifie de non linéaires.

L'anecdote veut en effet que ce soit en cherchant à reproduire mécaniquement ce genre de phénomène qu'a été conçu le premier constituant du réseau qui nous occupe. Intéressé à réaliser une série de sculptures sur le modèle des mouvements désordonnés, Jean-Pierre eut ainsi un jour l'idée de construire une machine capable de reproduire à volonté des volutes de fumée. Sous l'inspiration du moment, il confectionna le tout à partir de ce qu'il avait sous la main : un humidificateur domestique et quelques bricoles trouvées ici et là firent l'affaire. Il en résulta une

espèce de bizarrerie alambiquée : le point de départ de toute l'affaire. C'est qu'une fois construite, la « machine à boucane », comme elle fut appelée, n'avait plus simplement une valeur fonctionnelle; formellement, elle se révélait en elle-même intéressante. Or comme il arrive souvent quand on bricole, notre ami s'était laissé prendre au jeu : à la machine, il fallait maintenant un réservoir, puis un second fut construit pour alimenter le premier, et ainsi de suite. En fait, dans cette espèce de réaction en chaîne délibérément non contrôlée, on peut reconnaître le véritable esprit du bricoleur, ou plutôt de son pendant « maniaque », le « patenteux ». Celui-ci est un joueur compulsif. Chez lui, le fait de jouer se suffit à lui-même; c'est un acte hautement jouissif parce que purement gratuit.

L'idée des machines proliférantes est ainsi née d'une série d'incidents féconds qui a comme origine un intérêt pour certaines bizarreries de la nature. Mais le comportement désordonné des phénomènes physiques n'offre pas à l'artiste qu'un intérêt plastique. En fait, il s'agit d'une attitude qui s'étend à la démarche créatrice elle-même. Foncièrement ludique et expérimentale, la manière de travailler de Jean-Pierre pourrait être toute entière placée sous le signe de la non-linéarité. Turbulente, elle se soumet aux changements nés des glissements qui ne manquent pas de se produire lors des expérimentations en atelier. Comme l'enfant qui démonte les postes de radio ou fait sauter l'évier de la cuisine avec sa panoplie de petit chimiste, Jean-Pierre module ses expérimentations sur le mode de l'essai et de l'erreur. Ainsi, les problèmes survenus en cours de réalisation, au moment du montage ou pendant l'exposition elle-même deviennent autant de rebondissements qui ouvrent sur des perspectives nouvelles. Ces « accidents de parcours » sont d'ailleurs en quelque sorte provoqués par la nature « bricolée » des montages et des dispositifs. Il en résulte une grande part d'insolite et d'inusité qui se manifeste à la fois dans le processus et dans son résultat. Ainsi il n'est pas rare qu'un moulage réalisé en cours de route soit réinvesti tel quel en un point quel-



Une des pièces maîtresses de l'exposition : l'improbable rencontre d'un projecteur et d'un vaporisateur; surréelle et dérisoire, magnifiquement féconde. *Les machines proliférantes, Captation et projection, 1995, cinéprojecteur amateur 8 mm, écran en acrylique et atomiseur industriel. Photo : Jean-Pierre Gauthier*

conque du réseau. On l'a dit, cette forme d'art qu'exerce Jean-Pierre est souvent conduite comme un jeu. J'imagine d'ailleurs aisément celui-ci couché sur le dos, les yeux rivés au ciel, perdu dans la contemplation des nuages... Il y aurait en effet une gratuité commune à cet acte d'observation et à la façon de travailler de l'artiste. Dans les deux cas, il s'agit d'activités sans clôture; chaque trouvaille en attire une autre : le jeu est sans fin.

Une alchimie du quotidien

Dans les temps modernes, les alchimistes subsistent encore, perdus en des foules qui n'attendent rien de leurs recherches ni de leur industrie et qui leur ont enfin apporté la sécurité que procure l'indifférence.

— René Alleau, « Alchimie »,
Encyclopædia Universalis

Rien n'illustre mieux, peut-être, cette propension à la transformation que le caractère particulier que revêt l'objet trouvé dans le travail de Jean-Pierre. On parle d'objet trouvé, mais celui-ci tient davantage du rebut domestique que de la trouvaille de ruelle. Contribuant à la dualité entre la familiarité et l'insolite qu'on a déjà relevée, l'objet devient lui-même partie intégrante du processus alchimique qui embrasse métaphoriquement tout le travail; il devient sujet de transformation. Moulé dans une substance caoutchoutée ou intégré au cœur des « machines », il acquiert une signification nouvelle, tantôt poétique, tantôt fonctionnelle. Ainsi le tordeur de machine à laver en silicone jaune vibre-t-il lui-même, en se tordant et se détordant, au rythme de la pulsation qui parcourt le réseau. Le tordeur devient tordu, un peu comme les mots sous la plume du poète.

Il y a quelque chose de démesuré et d'impossible dans le travail auquel œuvre Jean-Pierre. Appelé à se métamorphoser au gré des incidents qui le modulent, il est sans finalité, sans finitude, comme l'impossible objet de la littérature alchimique. Celle-ci, d'ailleurs, est riche en analogies, une caractéristique qu'elle partage avec les *machines proliférantes*.

L'analogie inspiratrice

Le poète recherche les analogies inspiratrices, c'est un cliché bien connu. Or, on l'a rapidement souligné, les *Machines proliférantes* sont imprégnées d'une poésie un peu surréelle, de celle qui chapeaute, par exemple, l'improbable rencontre d'un projecteur et d'un vaporisateur. Mais l'œuvre entière de Jean-Pierre pourrait être marquée du sceau de l'analogie, non en ce que les éléments qui la constituent se répondent bêtement les uns aux autres, mais plutôt en ce que le processus lui-même, c'est-à-dire la façon qu'a le travail d'évoluer, ressemble

étrangement à la manière dont fonctionne l'analogie linguistique. Bien sûr, il paraît aisé d'établir des correspondances entre l'œuvre présentée chez SKOL et certaines images. Et on ne s'en est d'ailleurs pas privé : un jardin hanté par de la mauvaise herbe mutante livré aux mains d'un botaniste exubérant; le laboratoire d'un alchimiste un peu fou; l'atelier d'un *patenteux* sympathique... Les *Machines proliférantes*, c'est un peu pour moi tout cela à la fois. Mais il y a plus.

L'analogie linguistique est cette action assimilatrice qui fait que certaines formes changent sous l'influence d'autres formes auxquelles elles sont associées dans l'esprit. C'est elle qui fait, par exemple, que bien qu'incorrect, « vous disez » est analogique de « vous lisez ». Cette espèce d'association *disjonctive*, si on peut la qualifier ainsi, eh bien ! elle m'apparaît modeler chaque phase d'évolution des *Machines proliférantes*.

Voyons voir... Au détour d'une astuce, la fabrication d'une « machine à boucane » a rendu prolifique la méthode consistant à greffer des objets entre eux. L'étonnant assemblage d'objets trouvés est au cœur d'une partie des trouvailles de cette installation à juste titre qualifiée de proliférante. (C'est à lui qu'on doit la forme biscornue des réservoirs et le caractère insolite de l'ensemble.) Si la greffe d'objets a permis d'enrichir le processus de création, elle a aussi ouvert la porte à la métamorphose pure et simple. Au hasard des jeux équivoques, la voie ouverte par l'accumulation d'objets trouvés a conduit notre ami sur la piste de l'altération. De l'accumulation, Jean-Pierre est ainsi passé à la transfiguration. Aussi, la plupart des « objets trouvés » inclus dans le réseau sont en réalité fabriqués de toute pièce. Moulés dans le silicone, un matériau aux propriétés transformationnelles étonnantes, ils sont en quelque sorte des répliques « dévoyées » d'objets tirés du quotidien. (Un tordeur de machine à laver a pour fonction de tordre, c'est bien connu. Seulement, pour Jean-Pierre, cet objet devient encore plus intéressant s'il peut lui-même se tordre.) Résultat : un téléviseur qui implose, une tasse à mesurer qui rétrécit, un tordeur qui se tord, un tuyau d'échappement qui fait office de pompe... Jean-Pierre transforme la matière des objets trouvés de la même manière qu'on butte sur les mots dans une conversation passionnée. Chacune des étapes du processus de création est comme un jeu de mot involontaire, une formation à double sens, une forme de calembour, en somme.

Dans sa forme finale, l'exposition des *Machines proliférantes* garde un caractère expérimental qui n'enlève rien, mais au contraire enrichit tout le propos. Audacieuse et insolite, cette exposition est là pour nous rappeler que la pensée créatrice, quand elle s'acoquine à la démesure et à l'irrésolution, a de quoi réjouir.

Performances

Le délire : une histoire à raconter

Stéphanie Beaudoin

Issue des pratiques de l'avant-garde du début du XX^{ième} siècle, la pratique interdisciplinaire de la performance aura connu son plein développement au tout début des années 80. Aujourd'hui encore, les structures mouvantes de cette forme d'expression — ses limites étant aussi imprécises que sa nature est hybride — en font un moyen privilégié d'exploration. En contrepartie, si la présence de l'artiste et du spectateur en sont, à peu près, les seuls impératifs, il faut dire aussi que ce « genre » repose sur l'utilisation d'accessoires et d'un scénario plus ou moins élaboré, rejoignant, par le fait même, le théâtre. Or, à la différence de ce dernier, la performance emprunte un mode davantage spontané et se trouve dépourvue d'intrigue, s'appliquant plutôt à transgresser les formes traditionnelles de l'art pour interroger le corps, les sens, le narratif et les comportements sociaux.

En outre, c'est au cours des années 70 que des femmes artistes, via la performance, auront participé à libérer le corps

féminin de son seul pouvoir érotique au profit de l'expressivité inhérente à ce dernier, ou encore, qu'elles auront transformé le quotidien de la « douce majorité » en un sujet politique. Aussi, ce dernier contexte¹ situe les deux performances en solo² des artistes multidisciplinaires, Marie Ouellet et Gin Bergeron, que j'aborderai sous l'angle d'une notion de Francis Affergan, celle du délire³.

À plusieurs égards, ces performances partagent, tant au niveau de la forme que du contenu, des points communs. Au premier registre, on relève tout de suite que les deux artistes usent de leurs cordes vocales pour chanter et, particulièrement chez Gin Bergeron, pour explorer les impacts sonores de la voix sur l'espace sensoriel environnant. Elles intègrent aussi leur talent de musicienne, chez Gin Bergeron, pour communiquer des

sentiments — le saxophone traduit ici l'ambiance d'une nuit essemblée et célèbre la contemplation sereine de l'altérité — ou, chez Marie Ouellet pour assurer la direction de la performance. Cette dernière, en effet, exploite les configurations et les sonorités de différents modèles d'accordéon comme leitmotiv. Enfin, leurs récits, dont les allures s'associent au délire, puisque fragmentaires et syncopés par le dispersement et l'éclatement, sont tous



Marie Ouellet, accompagnée de Marie Trudeau à la basse stick, lors de la performance *I like...*, 1994.
Photo : Diane Tremblay

deux monologues — lecture prononcée rapidement⁴ et hasardeuse énumération compulsive⁵ de Marie Ouellet ou, chez Gin Bergeron, narration parfois incantatoire et moult divagations nocturnes⁶.

Autrement et plus fondamentalement encore, les deux performances projettent l'idée du lien inséparable qui unit l'art et la vie. Soit sur le plan symbolique, lorsque Marie Ouellet, passant d'un modèle d'accordéon à l'autre, s'emploie à traduire les conduites d'accumulations obsessionnelles telles que dérivées du cycle infernal de notre société de consommation. Soit sur le plan onirique, dans la mesure où Gin Bergeron construit une allégorie de l'insomnie dans une mise en scène aux accents chamaniques, ce qui lui permet d'explorer l'imaginaire de l'univers lesbien. D'autre part, chacune des thématiques investit, à sa manière, le cercle de l'intimité. Par exemple, pour l'absurde succession d'habillages-déshabillages⁷ durant laquelle Marie Ouellet improvise une conversation univoque sur à peu près tout ce qu'elle pense aimer dans la vie, l'artiste reproduit l'atmosphère d'une cuisine. Tandis que pour l'ensemble de la pièce de Gin Bergeron, c'est le climat d'une chambre, avec ses œuvres secrètes et génitales, plus utérine que phallique, qui est recréé.

Ainsi, en dépit des variantes stylistiques, *Inventaire I* et *Les divagations d'une secrétaire médicale* adhérant, par leurs références au quotidien féminin et son bagage de gestes anodins, à un « art à discours féministe ». Aussi, est-ce en amont de cette brève interprétation que le délire, j'espère, prendra tout son sens comme producteur de sens.

1. L'analyse s'appuie sur le discours féministe parce que perçu à la réception des œuvres, indépendamment « d'un vouloir dire » qui pourrait, suivant les intentions des auteures, être ou ne pas être prescriptif. Ainsi, au lieu de parler d'un art dit « féministe », j'endosse plutôt l'expression de Rose-Marie Arbour d'un « art à discours féministe ». *Art et féminisme*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1982.
2. Il s'agit d'*Inventaire I* de la série *Inventaires* de Marie Ouellet, avec la participation musicale de Marie Trudeau et

Gin Bergeron lors de la performance *Les divagations d'une secrétaire médicale*, 1995. Photo : Manon Choinière



Les divagations d'une secrétaire médicale, présentée en 1993 sous le titre *Diva des Villes*, de Gin Bergeron et son équipe de production (Suzanne Boisvert, Manon Choinière et Danielle Boutet). Soulignons que cette dernière performance, vu sa mise en scène finement orchestrée, laisse peu de place à l'improvisation et s'écarte ainsi du genre tel qu'entendu dans son sens le plus étroit.

3. Dans un article traitant la question de la marginalité sous la figure de l'opprimé, Francis Affergan souligne que *délirer c'est interpréter, donc produire du sens et par là de l'histoire*. Voir « Loin de l'Histoire », *Traverses*, n° 12, septembre 1978, p. 117-127. La figure de l'opprimé sera ci-entendue en regard des problématiques d'un « art à discours féministe » des artistes-femmes, lesbiennes ou non.
4. Dans la première partie d'*Inventaire I*, 3^{ème} numéro : « Ode au courage ».
5. Dans la deuxième partie d'*Inventaire I* : *I like...*
6. « (...) d'une rêveuse éveillée à défaut d'être une dormeuse ». Tiré du programme *Les Divagations d'une secrétaire médicale*.
7. Dans la deuxième partie d'*Inventaire I* : *I like...*

Lectures

Voix dispersantes

Marc-André Brouillette

Une œuvre littéraire est liée à la lecture qu'on en fait. Cependant il suffit parfois d'une voix autre, celle de l'auteur par exemple, pour rompre ce lien et en disperser, non pas le souvenir, mais des traces qui viendront se mêler à d'autres traces déjà dispersées. Certaines retiendront l'œil, d'autres l'oreille, d'autres... Il suffit d'accorder à nos sens le loisir d'être présents.

Ces traces, isolées du fait de leur dispersion, en appellent à la solitude et au recueillement de celui et de celle qui assistent au dispersement. C'est ici qu'une part de volonté ou de désir entre en jeu. C'est ici que l'on peut constater un avant et un après.

Se joindre à un moment de lecture, c'est prendre l'empreinte d'une rencontre : un corps, celui de l'auteur par exemple, touche une œuvre, s'oublie en elle de nouveau et abandonne pour un moment, ce moment, une part de discrétion grave.

Il suffit parfois de donner à l'air un peu plus d'espace, au silence un peu plus d'écho pour que ce moment arrive. C'est ce que fait la voix lorsqu'elle se retire du banal et de l'immédiat : elle disperse des traces qui, parce qu'elles sont dispersées, évoqueront le moment, plein, de leur transmission.

Ces traces, étrangement, participeront au dénuement du texte, à son renversement. Elles ne le brouilleront pas, elles permettront au contraire d'y entrer autre-

ment. Elles seront tels les grains rugueux du papier que l'on frotte sur le bois afin de le toucher autrement. En effet, l'œuvre ne sera plus celle que nous avons vue ou lue de manière restreinte et répétitive (seul, on ne lit qu'un seul texte). Elle redeviendra pleinement éphémère.

L'œuvre ne sera pas ce qu'elle a été parce que, à ce moment, elle n'est pas justement. Elle ne fait que transiter d'un sens à l'autre, portée par une voix qui la disperse au gré du moment, de ce moment. Elle ne fait que propager son incomplétude, son inachèvement dans l'affirmation momentanée de cette rencontre qui en dévoile le désir.

L'œuvre et la voix se confondent souvent. On parle de voix quand l'œuvre se distingue, on parle d'œuvre quand la voix se prolonge et qu'on commence à la reconnaître. Et pourtant elles se portent l'une l'autre sans jamais chercher à étouffer ou à surpasser l'autre. Elles sont à tour de rôle le dehors et le dedans de ce moment.

La voix ouvre ce livre qu'on avait refermé. Elle le déploie de manière à ce qu'il reçoive certaines des traces qu'elle disperse à ce moment. Certaines se retrouveront dans le livre dorénavant refermé autrement, elles laisseront ce livre entrouvert : prêt à laisser échapper les traces qu'il contient maintenant, prêt à en recevoir d'autres, plus tard.

Cette année, six poètes sont venus faire lecture de leurs œuvres dans l'espace de la galerie : Paul Bélanger, Monique Deland, Rachel Leclerc, Pierre Morency, André Paul et Christine Richard. Six poètes sont venus faire entendre ce moment où la voix leur a échappé.

Groupe d'étude

L'autre pensant le pensable contre l'idée

Depuis le commencement SKOL sera resté ouvert à toutes les formes d'art. Les artistes aux préoccupations les plus diverses se seront depuis côtoyés, auront échangé, dialogué, autour de leur commun, l'art. Ces rencontres auront toujours été exceptionnelles et sans lendemain. Ce type d'échange continue et continuera toujours, parce qu'il est inhérent à l'esprit qui est venu petit à petit habiter le centre à partir du moment où celui-ci s'est donné pour vocation d'accueillir l'art actuel sous toutes ses formes avec les réflexions que cela engendre.



C'est pour donner à ces rencontres exceptionnelles et fortuites un aspect plus formel et mettre ainsi la richesse de tels échanges au service d'une pensée à plusieurs voix qu'un groupe d'étude est venu à se former.

Ouvert à qui y trouve son compte, membre ou non de SKOL, le groupe d'étude fonctionne maintenant depuis trois ans au rythme d'une rencontre par mois durant la période d'ouverture du centre. Ces rencontres consistent le plus souvent en un exposé de qui veut bien prendre la parole orienté par une question prédéterminée et préoccupant le groupe durant un temps qui s'impose de lui-même.

Après ces trois ans passés, une observation peut être tirée d'une telle expérience à propos du mode de fonctionnement du groupe. C'est sans doute ce point qui singularise le groupe d'étude des autres formes de rencontre. Le groupe doit cette singularité au fait que penser s'y produit à plusieurs voix. Ce serait mal interpré-

ter un tel mode de fonctionnement que de l'apparenter au mode démocratique. Le groupe ne se réunit pas pour en bout de ligne s'entendre autour d'un point. Si les participants s'entendent, c'est qu'ils écoutent le propos de chacun. De là une action de penser est mise en branle, dès lors que la prise de parole s'avère à chaque fois le produit d'un enchaînement sur le dire d'autrui. Parler ne consiste plus à s'entendre — mode aussi bien démocratique que narcissique —, mais consiste à produire du pensable. Or le pensable n'a rien d'une idée. L'idée est ce que l'on conçoit d'habitude comme étant le produit de la pensée, de la pensée individuelle, oublié-on d'ajouter. Aussi l'idée individuelle ne s'impose pas tant parce qu'elle s'avère, comme on dit, universelle; elle s'impose, parce qu'il y a une force pour l'imposer, ne serait-ce que la force démocratique. Penser à plusieurs voix ne peut conclure sur une idée, car ce qui découle d'un tel mode de penser n'est à personne. L'universalité du pensable, à la différence de l'idée individuelle, tient sans aucun doute à ceci, qu'il s'impose sans force comme pensée d'autrui. L'autre pense, telle est sans doute cette découverte que le groupe fait à chaque rencontre aussi effroyable qu'une telle découverte puisse apparaître à l'oreille de la pensée productrice d'idées individuelles.

Du fait même d'exister en acte le groupe aura donc pour le moment travaillé à mettre en évidence une place où l'autre pense. Il participe sans doute ainsi à une saisie de la pratique artistique, si l'on admet en toute hypothèse, qu'une œuvre d'art occupe précisément une telle place. Reste, le temps venu, à mettre en évidence la fonction qui appelle une telle place à exister. Ce serait en effet trop bête de se contenter de souligner qu'il y a de l'art en l'exposant à tire-larigot, en écrivant dessus, en théorisant en son nom, en faisant son histoire, sans s'interroger sur ce qui fait qu'il y a de l'art, dès lors que les notions de création, de génie, d'innovation, de culture, d'histoire, de fonction critique, et quoi encore, reconduisent un tel questionnement plutôt que d'y faire réponse.

La signature du groupe est sans aucun doute d'être sans signataire.

Notes biographiques

Anne Ashton est née en Californie et elle vit et travaille à Montréal depuis 1985. Elle a étudié les arts visuels à l'Université d'État de San Diego et à l'Université de Californie à Santa Barbara. Elle a présenté son travail entre autres chez Clark, Trois Points, Article, Dare-Dare, Axe Néo-7, Eastern Edge et Second Story Gallery. Elle est guitariste au sein du groupe Emilie Musclic et membre fondatrice de la galerie Clark.

Artiste multidisciplinaire, **Christiane Baillargeon** détient une maîtrise en sculpture (Parsons School, New York). Depuis plus de dix ans, elle se manifeste dans le domaine artistique tant au Québec qu'à l'étranger. En 1990, elle occupe le Studio du Québec à Paris. En 1992 et en 1995, elle est l'artiste invitée de l'Académie Nattavaara (Suède). Ses œuvres ont été présentées au Grand Palais de Paris par la galerie Caroline Corre. Elle est l'assistante du réalisateur J. Said Maldonado lors de la production de la vidéo *Terre-minée*. Elle aborde l'infographie, l'estampe et collabore à des productions théâtrales (scénographie). Elle a aussi contribué à l'enseignement des arts visuels.

Née à Amos en 1953, **Marie-France Beaudoin** a habité à Labrieville, Québec, Toronto et habite présentement à Montréal. Elle a vécu de beaux moments avec des œuvres de Johns, Van Eyck, Monet, Anderson, Shakespeare, Yourcenar et Bach. Une partie d'elle-même est restée à la cathédrale de Chartres et son cœur est à Sarnia au cours de la semaine.

Stéphanie Beaudoin poursuit une maîtrise en études des arts à l'Université du Québec à Montréal sous la direction de Françoise Legris. Récipiendaire d'une bourse d'étude F. C. A. R., elle s'intéresse à la réception de la photographie. Présentement co-rédactrice de la revue *Item, art : pratique/théorie*, elle a aussi publié certains

articles et fut, entre autres, commissaire de l'exposition *Sous-Vide*.

Paul Bélanger est né à Lauzon en 1953. Après avoir travaillé dans le milieu théâtral avec le Théâtre de Quartier, il a complété une maîtrise en création littéraire à l'Université du Québec à Montréal. Il enseigne actuellement la littérature et est codirecteur littéraire aux Éditions du Noroît. Il a publié *Projets de Pablo* (1988) et *L'oubli du monde* (1993).

Détenteur d'un baccalauréat en arts visuels de l'Université Laval, **Charles Bergeron** décide de poursuivre une recherche multidisciplinaire, ce qui l'amène à présenter l'exposition *Nuits d'adultes* (1995). Il a aussi participé à de nombreuses expositions collectives et prépare une exposition pour la galerie Clark en mai 1996. En écrivant sur ses propres pièces, il manifeste le désir de faire de même à l'égard d'autres productions d'artistes.

C'est en 1977, en tant que musicienne et comédienne, que **Gin Bergeron** est apparue sur la scène montréalaise avec la troupe Trois et 7 le numéro magique. Elle est aussi l'une des saxophonistes ténor, chanteuses et co-fondatrices du groupe Wonder Brass. La danse l'intéresse également. Dans ses créations, elle développe le lien entre la voix et le mouvement. L'écoute ostéophonique est sa plus récente découverte et l'art d'entendre la voix est sa passion. *Les Divagations...* fut sa première performance solo.

C'est en quelque sorte la littérature qui a mené **Anne Bérubé** vers les arts visuels. Sa maîtrise en études des arts fait ainsi suite à l'obtention, en 1992, d'un baccalauréat en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Influencée par les sciences du texte, son mémoire de maîtrise cherche à circonscrire la notion d'installation à travers ses occurrences

dans le discours de la critique au Québec. Collaboratrice régulière d'*Item* depuis sa formation en 1992, elle s'est associée à plusieurs expositions, comme conférencière, critique ou conservatrice. Auxiliaire d'enseignement à l'Université du Québec à Montréal depuis 1990, elle a siégé au comité de direction de la galerie de cette institution pendant deux ans.

Francis Blanchard collabore au centre des arts actuels SKOL depuis 1993. Récipiendaire de la bourse F. C. A. R., il poursuit ses études de maîtrise en histoire de l'art et est à la fois auxiliaire d'enseignement et de recherche au département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. Par ailleurs, il collabore en tant que chercheur associé au Centre de recherches sur l'art contemporain de Paris. Il a présenté cette année une communication portant sur les centres d'artistes autogérés dans le cadre du XIII^{ème} Congrès International d'Esthétique à Lahti en Finlande.

Lise Boisseau est née à Montréal en 1956. Elle a étudié en arts visuels à l'Université Laval et à l'Université du Québec à Montréal. De plus, elle a étudié la calligraphie chinoise à l'Académie des Beaux-Arts du Zhejiang en Chine populaire de 1983 à 1985. Elle a terminé une maîtrise en arts plastiques à l'Université du Québec à Montréal en 1987. Elle a participé à plusieurs expositions collectives et individuelles à Montréal, New York et en France. Elle réalise des œuvres d'intégration à l'architecture depuis 1995 et enseigne les arts plastiques au niveau collégial depuis 1993.

Marc André Brouillette est né à Montréal en 1969. Il poursuit actuellement des études universitaires en littérature et a publié aux Éditions du Noroît deux recueils de poésie: *Les champs marins* (1991) et *Carnets de Brigance* (1994, prix Desjardins). Il a de plus collaboré à plusieurs revues québécoises et françaises. Après

avoir acquis une formation en théâtre au Québec et en Europe, il exerce aussi le métier de comédien. Il est coordonnateur des événements Lectures à SKOL depuis 1994.

Diplômée de l'Université du Québec à Montréal (maîtrise), **Joceline Chabot** a exposé régulièrement seule ou avec d'autres entre 1988 et 1995. Des expositions solos comme *Conversation*, *Cœurs lourds* et *La confusion des sens* ont pu être vues soit à la galerie Émergence Plus (1989), à la Maison de la Culture du Plateau Mont-Royal, au Musée du Bas St-Laurent, à Langage Plus, à l'ÉCART (de 1992 à 1994), à Dare-dare (1995) ainsi qu'à La galerie du GRAVE (1996). Entre autres, SKOL, La Centrale, Le Musée du Québec, la Maison de la Culture de Saint-Malo et la galerie Clark ont exposé son travail lors d'événements particuliers.

Francois Cormier a obtenu un baccalauréat en arts plastiques de l'Université Laval en 1986 et une maîtrise en sculpture de l'Université Concordia en 1991. Ces dernières années, il a notamment présenté *Le Paradis* (Dare-Dare 1994), *Fragment d'un tableau* (L'Oeil de Poisson, 1993) et *Quatre peintures pour un tableau* (Optica, salle polyvalente, 1993). En 1990, il a participé à l'exposition *Transatlantique*, un échange entre artistes belges et québécois (Le Botanique, Bruxelles et La chambre blanche, Québec).

Le travail de **Mario Côté** cherche à départer peinture et vidéo sans vouloir les réunir ou les confondre, chacun relevant d'une méthode et d'une technique fort différentes — une sorte de combat pour que survivent dans l'image vidéographique les notions de peinture et, sur la surface peinte, la densité des machines à voir. Mario Côté expose *Les Tableaux articulés* en 1994 à la galerie de l'Université du Québec à Montréal, *Une Petite région* à la galerie Trois points, Montréal et *Ni trop près ni trop loin* à la galerie Verticale, Laval. On retrouve ses bandes vidéographiques dans les principaux festivals: *5 Tableaux 5 Paysages* (1994), *Tableaux 16* (1992) et *13 Tableaux 13 portraits* (1991) qui s'est mérité le premier prix vidéo au 10^{ième} Rendez-vous du cinéma et de la vidéo québécois.

Jacki Danylchuk vit à Montréal depuis dix ans et a étudié l'histoire de l'art et les arts visuels. Elle complète présentement

une maîtrise en arts plastiques à l'Université du Québec à Montréal.

Monique Deland est née à Montréal en 1958. Elle enseigne actuellement les arts plastiques tout en poursuivant une maîtrise en création littéraire à l'Université du Québec à Montréal. En 1994, elle publiait aux éditions Trois son premier recueil de poésie, *Géants dans l'Île*, qui s'est mérité le prix Émile Nelligan.

Francois Dion détient un diplôme de maîtrise en histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Depuis 1989, il publie régulièrement des textes sur l'art contemporain. En janvier 1995 il agissait comme commissaire pour l'exposition de photographie *Emprunts* présentée à la Galerie Vox de Montréal.

Geneviève Dubois est historienne de l'art et artiste. Elle poursuit une maîtrise en histoire de l'art (orientation arts plastiques) à l'Université de Montréal et a été auxiliaire d'enseignement au département de la même université. Elle a agi en tant que commissaire du Mois de la photo pour SKOL en 1995. Elle a fait partie de l'exposition *Le Voyage* chez SKOL en 1994 et *l'UDM à Bruxelles* présentée à Montréal et Bruxelles.

Louis Fortier a publié quelques comptes rendus d'expositions, notamment dans les revues *Etc Montréal* et *Noir d'encre*, mais son principal champ d'activité est la création. Dans le présent livret, il pose un regard sur l'œuvre d'un collègue et ami. Louis Fortier a complété une maîtrise en arts plastiques à l'Université du Québec à Montréal en 1994. Il a exposé en solo et en groupe dans différents centres d'artistes du Québec. Il a présenté sa plus récente production sous le titre *Mes absences* à la galerie des arts visuels de l'Université Laval.

L'installation de **Jean-Pierre Gauthier** présentée chez SKOL cette année révèle un travail multiple réunissant à la fois les expérimentations d'un plombier, d'un patenteur, d'un chercheur et d'un sculpteur. C'est, entre autres, cette polyvalence qui l'a mené à aborder le thème important de la transformation. Déjà, au *Coups de Cœur* d'ELAAC 90 puis au Symposium international de la sculpture extérieure de Montréal (SISEM 92), c'est en déconstruisant des plans architecturaux qu'il générerait de nouveaux volumes et plans pictu-

raux. Depuis qu'il a terminé sa maîtrise en arts plastiques en 1995 ce thème de la transformation a pris une forme et un mode plus organique.

Francline Lalonde vit et travaille à Montréal et a complété en 1986 un baccalauréat à l'Université Concordia en sculpture et une maîtrise en arts plastiques à l'Université du Québec à Montréal en 1993. Son travail gravite autour de la sculpture, de l'installation et du dessin. Cette année, elle a exposé ses œuvres à La Centrale.

Renée Lavaillante est née à Montréal. Ses plus récentes expositions personnelles ont eu lieu à la galerie La Centrale et à la galerie Lieu Ouest. Elle a participé à de nombreuses expositions de groupe dont *Espace Dessin* au Centre Saidye Bronfman, *Dessin à Dessin* à l'Université du Québec à Montréal, *Outre-terre* à Bruxelles et *Devine qui débarque* à Paris.

Rachel Leclerc est née en Gaspésie en 1955. Depuis son premier recueil de poésie, *Fugues*, paru en 1984 aux Éditions du Noroit, elle a publié *Vivre n'est pas clair* (1986), *Les Vies frontalières* (1991, prix Jovette Bernier et prix Émile Nelligan) et *Rabatteurs d'étoiles* (1994, prix Alain Grandbois). Au printemps 1995, elle publiait son premier roman, *Noces de sables*, aux éditions Boréal.

Étudiante à la maîtrise en histoire de l'art à l'Université de Montréal, **Véronique Lefebvre** détient un baccalauréat avec spécialisation en théorie et histoire de l'art de l'Université d'Ottawa, où elle a aussi fait du théâtre et des arts visuels. Admissivatrice du projet *Art Terre '94* elle fut également la coordonnatrice du catalogue de cette exposition d'installation in situ. S'intéressant aux nouvelles technologies et aux modalités d'inclusion du spectateur dans les œuvres d'art en général, elle tente de définir dans son mémoire la notion d'immersion en analysant la peinture de panorama au XIX^{ième} siècle et le dispositif de la réalité virtuelle. Appréciant le travail d'interprétation auprès du grand public, elle travaille maintenant à titre de technicienne aux visites au Musée d'art contemporain de Montréal.

Francois LeTorneux a complété ses études au collège Dawson en 1993 et est présentement inscrit au programme de majeur en arts plastiques de l'Université de

Montréal. Il poursuivra ses études, également en arts plastiques, l'année prochaine à l'Université Concordia.

Hélène Lord a fait plusieurs expositions individuelles et collectives dans les centres d'artistes du Québec et de l'Ontario. Elle a participé au Salon international de la sculpture de Montréal ainsi qu'aux *Coups de cœur* d'ELAAC en 1991. Elle a exposé en septembre 1995 au centre Plein-Sud à Longueuil et prépare une exposition qui sera présentée chez B-312 pendant l'hiver 1996.

Michèle Lorrain est née à Montréal. Elle a terminé un baccalauréat en arts plastiques à l'Université Laval (Québec, 1982) et une maîtrise en arts visuels à l'Université du Québec à Montréal (1986). En 1987, elle bénéficiait du programme de résidence au Studio Cormier (Montréal) offert par le Conseil des arts et des lettres du Québec pour une période d'un an. Au Québec, elle a régulièrement présenté son travail sous forme d'installations et d'expositions individuelles ou collectives. Elle vit et travaille maintenant à Sainte-Louise (près de La Pocatière).

Pierre Morency est né à Lauzon en 1942. Auteur poète dramaturge, chroniqueur radiophonique, fondateur de la revue *Estuaire*, il a publié notamment *Poème de la froide merveille de vivre* (1967), *Torrentiel* (1978), *Effets personnels* (1987, prix Alain Grandbois) et *Quand nous serons* (1988, prix France-Québec et Grand prix de poésie de la fondation des Forges). En 1989, il entamait le cycle « Histoires naturelles du Nouveau Monde » avec *L'Oeil américain*, suivi de *Lumière des oiseaux* (1992). À l'automne 1994, il publiait son huitième recueil de poésie, *Les paroles marchent dans la nuit*, aux Éditions Boréal.

Peintre, **Pauline Morier** a obtenu un baccalauréat en arts plastiques de l'Université du Manitoba. Elle travaille aussi le papier et la photo. Elle collabore à la revue *Esse (arts + opinions)* et fut membre active de La Centrale. Elle a organisé *L'art en vitrine* (été 1992) et la « Chronique des arts visuels » à Radio Centre-ville (1978-80). Ses œuvres ont été exposées au Canada et aux États-Unis et font partie de la Banque d'œuvres d'art du Canada, de la collection Martineau Walker et du Centre culturel franco-manitobain.

Après des débuts au théâtre et au cinéma, **Marie Ouellet** poursuit une démarche exploratoire comme comédienne, auteure dramatique, metteuse en scène, musicienne, performeuse et chanteuse. Elle a obtenu en 1990 une maîtrise en art dramatique de l'Université du Québec à Montréal où elle enseigne depuis cinq ans au département de théâtre. Elle a aussi participé à la création du programme Arts visuels et communication du Cégep André-Laurendeau où elle enseigne également depuis 1992. Parallèlement à ses activités d'enseignement, elle poursuit, depuis 1990, une carrière de comédienne solo et a présenté différents spectacles dont *La ballad'la malade ou l'art d'être dans tous ses états* et *Girouette*, théâtre musical pour voix et accordéon.

Claude Paré est écrivain. Il a publié *La seconde tour*, *Chemin de sel* (prix Nelligan 1990) et *Dimanche* aux Herbes Rouges.

André Paul est né en 1955. Il a fait paraître des textes dans plusieurs revues dont la Nouvelle Barre du Jour et a publié un recueil de poésie, *Devis des ruines neuves* (1990), aux Éditions du Noroît. Il a participé à de nombreux événements multimédias dont *Cale sèche (tes autportraits)*, une performance en collaboration avec le photographe Denis Farley présentée en 1989 au Musée d'art contemporain.

Née à Toronto, **Gisèle Poupart** possède une formation en design industriel et un baccalauréat en arts, spécialisé en sculpture, de l'Université du Québec à Montréal. Elle fait ses recherches à l'aide de dessins préparatoires qui décident des objets ou des personnages filmés à l'écran. Ses bandes vidéo ont été surtout diffusées en Allemagne et en France tandis que son travail de plasticienne est plutôt connu au Québec à travers plusieurs expositions solos ou collectives. Sa démarche l'amène maintenant à des productions de vidéo interactif.

Après des études universitaires en littérature et en photographie, **Eva Quintas** a participé depuis 1987 à une quinzaine d'expositions au Québec, au Mexique et en Europe. Elle élabore depuis 1992 un corpus photographique intitulé *Les lieux propices*. Sa démarche favorise toutefois des projets multidisciplinaires impliquant d'autres artistes ou encore le public. C'est dans ce sens qu'elle travaille actuellement avec le poète Michel Lefebvre à la création

d'un photo-roman littéraire et d'un CD-ROM issu du livre.

Christine Richard est née à Baie-Saint-Paul en 1964. Elle a publié son premier recueil de poésie, *Passagère*, en 1992 aux Éditions du Noroît. Elle est également inscrite à la maîtrise en création littéraire à l'Université du Québec à Montréal et enseigne présentement la littérature au cégep de Matane.

Lucie Robert obtient en 1986 un baccalauréat en art visuels de l'Université Laval à Québec et participe à la session d'été en sculpture du Banff Centre. Depuis, elle vit et travaille à Montréal. Récipiendiaire de bourses du Conseil des arts et des lettres du Québec du Conseil des Arts du Canada, elle a exposé en solo à La Centrale en 1990, à La chambre blanche en 1991, au Centre des arts actuels SKOL en 1994 et à l'Oeil de Poisson en 1995. Elle a participé à une résidence d'artistes au Japon en 1994 et a travaillé au centre de sculpture Est-Nord-Est en 1993 et 1995. Elle est aussi praticienne en massage Trager depuis 1995.

Pierre Robitaille vit et travaille à Montréal. Il possède un baccalauréat en *inter-related art* de l'Université Concordia. Ses œuvres ont été présentées au Canada et en Afrique. Son travail pictural questionne une fonction de la représentation en faisant remarquer certaines idées entre les figures et le fond, entre les formes actuelles et virtuelles, l'environnement et son objet plastique.

Daniel Roy s'est mérité quelques diplômes, a séjourné un an aux Pays-Bas et a exposé son travail — seul ou avec d'autres — un peu partout au Québec, à quelques endroits dans l'est du Canada, et à l'étranger. Parfois boursier, parfois désespéré, il s'active à SKOL depuis 1993. Ses intérêts sont pluriels, et ses champs d'action multiples, mais la transfiguration du banal le préoccupe singulièrement.

Sylvie Sainte-Marie travaille la peinture, le textile et collectionne divers objets à partir desquels elle construit des images. Elle a exposé en solo aux galeries dare-dare et SKOL à Montréal, Espace Virtuel à Chicoutimi, au centre d'exposition du Vieux Palais à Saint-Jérôme et à la galerie Sans nom à Moncton. Elle a aussi participé à des expositions de groupe à la Maison de

la culture Frontenac, à dare-dare et à SKOL.

Née à Pickering en Ontario, **Tara Shukla** a terminé un baccalauréat en arts plastiques en 1990 à l'Université Queens et sa maîtrise à l'Université Concordia. Elle a participé à des expositions solos et collectives au Canada et fut la récipiendaire de la bourse Brucebo de Suède. Elle peint et enseigne maintenant à Montréal.

Yves Théorét détient un baccalauréat en histoire de l'art et poursuit ses études en muséologie à l'Université de Montréal. Il vient de terminer un stage au Museum of Modern Art de New York. Au printemps 1996, il quitte Montréal pour l'Inde afin de participer à un stage dans un musée national et d'y préparer un mémoire sur la situation des musées. Il organise également, pour l'année 1996, une exposition en collaboration avec l'artiste Jennifer Macklem dans le cadre d'un échange entre SKOL et un centre d'artistes de la Colombie-Britannique, l'Alternator's Gallery. Il est membre actif de SKOL depuis 1993.

Les Confessions perverses compromettent **Car Tiahah** dans sa première exposition solo et constituent l'aboutissement d'une maîtrise en arts plastiques poursuivie à l'Université du Québec à Montréal. Ne s'attachant à aucun matériau en particulier, son travail, polymorphe, a parfois pris la forme de la performance (*Vénus cannibale & Masochiste castré*, en collaboration avec Odette Leblanc, 1994) et de «l'action» (*Fontaine*, 1994). Sa production précédente, alors composée de peintures, a été présentée dans le cadre de quelques expositions collectives dont *Contre Nature*, à la Maison de la culture Frontenac en 1991, et *Corps mutant*, au Centre des arts contemporains du Québec à Montréal.

Avec son exposition intitulée *Jeux de bois II*, **Jocelyne Tremblay** en est à son troisième passage chez Skol. Elle y avait présenté des œuvres récentes en 1988 et pris part à l'exposition *Effet de ressac* en 1992. Elle détient une maîtrise en arts plastiques (concentration création). En 1987, elle a participé à un stage en Italie sous la direction de Pierre Ayot. Depuis cette date, elle a exposé à la galerie Émergence Plus, à La chambre blanche à Québec, au Musée de Lachine, à la galerie d'art du Collège Édouard-Monpetit et au Musée de Joliette.

Josée Vinette a obtenu un baccalauréat en histoire de l'art à l'Université de Montréal en 1990. Elle a collaboré à divers journaux étudiants et publications ainsi qu'à la revue Parachute. Elle a travaillé au Conseil des Arts du Canada en 1993 pour les jurys des bourses en arts visuels, critique d'art et conservation et elle a terminé à l'Université de Montréal une maîtrise portant sur Rober Racine, Gustave Flaubert et le purgatoire.

ΕΙΠΑΙ

À tous les François devenus Francois

Nous crûmes parfois perdre la tête lors des nombreux transferts informatiques durant la production de ce livret; hélas, c'est plutôt la jolie cédille de votre nom que nous perdîmes! Mille excuses...

Mille excuses aussi à **Tara Shukla** pour l'inversion de son tableau *Roundabout*, à la page 19, qui a été «turned around upside down».



un point de vue
sur l'art contemporain

PARACHUTE

revue d'art contemporain

20^{ans}

Abonnement (taxes incluses) Individu 1 an: 34\$ 2 ans: 57\$ Institution 1 an: 50\$ PARACHUTE, 4060, boulevard Saint-Laurent #501, Montréal (Québec) H2W 1Y9

**BELLE
GUEULE**



Lager
Bière

Tangente

L'incubateur de la danse à Montréal

840 Cherrier
 métro Sherbrooke
 Montréal Qc H2L 1H4
 info + dépliant gratuit
 (514) 525-5584
 billetterie
 525-1500

Dites skol à l'achat de vos billets et profitez d'un rabais!

photo: José Navas par Michael Slobodian

Les Encadrements

Marcel Pelletier

372 ouest, rue Ste-Catherine, Ch.513
 Montréal, Québec H3B 1A2
 Tél: 875-9389 Fax: 393-4571

ARTROPE
 services muséologiques

caisse isotherme et économique
 transport local et international
 encadrement et faux-cadre
 mobilier muséologique
 montage d'expositions

1751 Richardson #7135 Montréal Qc H3K 1G6
 tél: (514) 922-0008 fax: (514) 922-1828

La patryse

SNACK BAR
 302 EST, RUE ONTARIO
 849-2040

PEINTURES Benjamin Moore

Les Décorateurs de Montréal Ltée

251, rue Ste-Catherine Est
 Montréal (Québec) H2X 1L5
 Tél.: 288-2413 Fax: 288-2414

Coloration élaborée
 Peinture & Teinture
 Poudre métallique
 Or, Cuivre, Couleur
 Pinceaux, Pigments, etc.

PRATT & LAMBERT

SKOL

CENTRE DES ARTS ACTUELS

PROGRAMMATION HIVER 1996

EXPOSITIONS

MIREILLE PLAMONDON

Sculpture
13 janvier - 4 février

CARL BOUCHARD

Installation sculpture
10 février - 3 mars

EMMANUEL AVENEL

Installation vidéo
16 mars - 14 avril

KAREN PICK

Sculpture
20 avril - 12 mai

BYRON JOHNSTON

CRYSTAL LEE

KIP JONES

LOIS HUEYHECK

Sculpture
Échange EST-OUEST - Volet montréalais
Artistes de la Colombie-Britannique
18 mai - 16 juin

PERFORMANCE

ERIC BECK

Performance musicale
le vendredi 8 mars à 20 h 00

LECTURES

Les noms des trois prochains poètes invités
aux Événements Lectures SKOL seront
communiqués dès le mois de janvier.

CONFÉRENCE

KIP JONES

JIM KALNIN

Sculpteurs de la Colombie-Britannique
Dans le cadre de la série *L'Art qui parle*
Le vendredi 23 mai à 20 h 00

GROUPE D'ÉTUDE

Les membres du groupe d'étude
se rassembleront chaque dernier lundi
du mois à 19 h 00.

ESPACE

Sculpture

La sculpture dans tous ses états

Abonnement d'un an

INDIVIDU : 30 \$

INSTITUTION : 36 \$

Taxes (TPS-TVQ) et
envoi postal inclus

ESPACE

4888, RUE SAINT-DENIS

MONTRÉAL (QUÉBEC) CANADA

H2J 2L6

(514) 844-9858

LABO PHOTO

Borealis...

E-6

C-41

TIRAGES COULEURS & N/B

INTERNEGATIFS

DEPOT DE NUIT

4600 A AVENUE DE L'HÔTEL DE VILLE
TEL. (514) 844-0061 FAX (514) 844-2697

