

SKOL

1998-1999



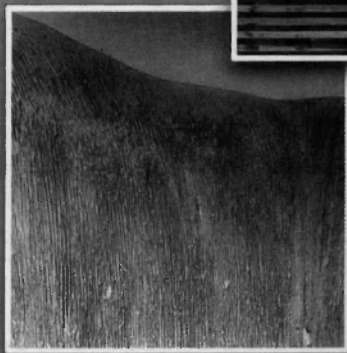
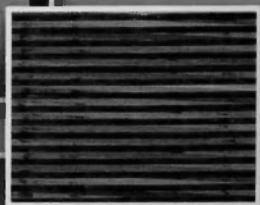
Champs perméables

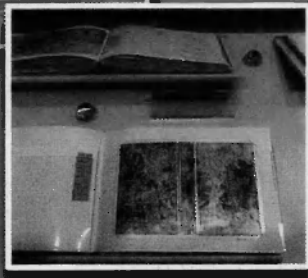
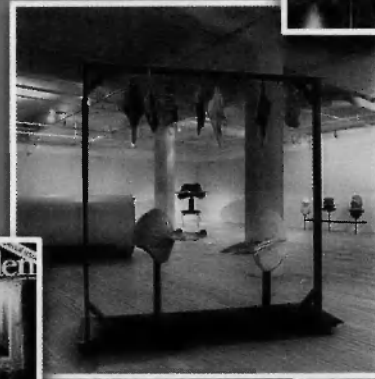
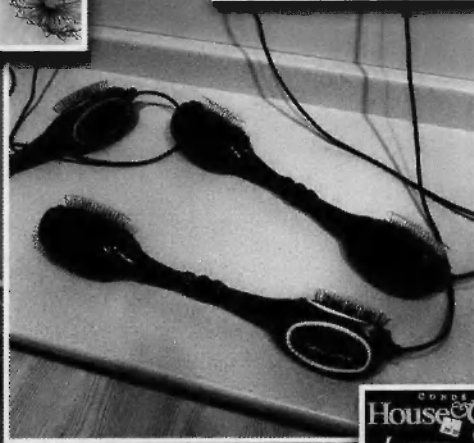
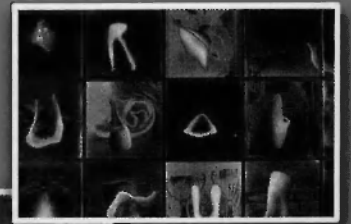
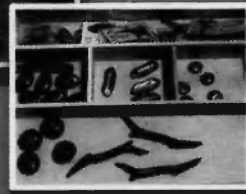
C'est avec une certaine inquiétude que nous nous sommes demandé, lors des réunions du comité de programmation, existe-t-il une esthétique *skolienne*? Y a-t-il des traits qui, au-delà d'une inévitable parenté induite par un lieu de monstration commun, se sont retrouvés dans les expositions que nous avons choisi de présenter au fil des années?

Devant la diversité des expositions et des événements que vous (re)verrez ici, force nous est de conclure que ces liens – du moins esthétiques – semblent, au premier abord, ténus... Il y a cependant une ligne mélodique entre ces voix singulières.

Ce qui nous a intéressés dans les projets que nous avons retenus se situe plutôt dans leur capacité à combiner ou à opposer plusieurs champs d'intérêt, et à se ramifier vers d'autres sphères d'activités, parfois très loin du monde de l'art, ainsi que dans la vie quotidienne. Stéphane Gilot nous convie à une installation architecturale qui traite de peinture, Annie Thibault amène le laboratoire de biologie dans la galerie, Raphaëlle de Groot et Aní Deschênes nous réfèrent à la bibliothèque et Suzanne Leblanc nous invite chez le philosophe. La testostérone du *char* se frotte sur l'œstrogène des talons aiguilles, le quotidien – tant du salon de beauté que de l'épicerie – s'anime et délire, les fonds de cendriers mutent en d'étranges anémones et derrière le placoplâtre surgit la mer. Nous avons dû parfois inciter les visiteurs à manipuler, utiliser et même emporter les *œuvres* – mais peut-on encore vraiment employer ce mot pour nommer ce qui s'apparente souvent à *l'outil*, tant l'intérêt de certains travaux réside dans leur pouvoir de transformation critique plutôt que dans leur finalité d'objet? Cette perméabilité des genres, vous la retrouverez aussi dans ce recueil de textes écrits en contrepoint aux expositions et aux événements ponctuels de la saison. À l'instar des artistes, ces auteurs ont des préoccupations plurielles, qui se ramifient à leur tour. Analytiques ou poétiques, ils empruntent des chemins qui peuvent parfois nous sembler incongrus. Suivez-les, vous verrez; on ne va pas toujours où on croyait aller... mais n'est-ce pas le propre des plus beaux voyages?

Daniel Roy





1	Stéphane Gilot Le déambulatoire. Le défilé 29.08.1998 – 27.09.1998	Earl Miller Iconoclastic Icons
2	Gayle Hermick Red Shoes 03.10.1998 – 01.11.1998	Donna Wawzonek Garage Glamour
3	Corine Lemieux Le Centre de la Retouche 03.10.1998 – 01.11.1998	Geneviève Crépeau Le Centre de la Retouche
4	Diane Landry La Morue 04.11.1998 Carlos Sánchez Incision 06, 07.11.1998	François Cliche Les ombres envahisseuses d'espace Benoît Chaput Incision
5	Tables rondes animées par Guy Sloui Durand Entre les accélérateurs de particules et les accélérateurs de solitudes l'art à risques 07, 08.11.1998	Compte rendu de Guy Sloui Durand
6	Annie Thibault Chambre de cultures 14.11.1998 – 13.12.1998	Françoise Charron L'espace de la vision
7	Germaine Koh Des gages. Tokens 14.11.1998 – 13.12.1998	Joceline Chabot Qui s'inquiète du poids des cailloux ?
8	Raphèle de Groot Lectures Ani Deschênes Une collection 16.01.1999 – 14.02.1999	Mireille Cliche Laisser des traces Objets de collection
9	Hélène Sarrazin Mater/Materia 16.01.1999 – 14.02.1999	Magali Bouteloup Genius Loci
10	Diane Létourneau Ouvala « <i>Outils d'approches</i> » 20.02.1999 – 21.03.1999	Armelle Chitrit Rebords Inconnus
11	Manuela Lalic Le cri du sac à lunch 20.02.1999 – 21.03.1999	Gabrièle Fontana Le cri du sac à lunch
12	Suzanne Leblanc La maison à penser de L. W. 27.03.1999 – 25.04.1999	Michèle Lorrain Leblancheval de Suzanne Leblanc
13	Jérôme Fortin En état de ciel 27.03.1999 – 25.04.1999	Laurier Lacroix En état de ciel
14	Jean-Pierre Gauthier et Mirko Sabatini Déphasage / Duo Travagliando 29.04.1999	Louise Provencher Travagliando duo à voies multiples sur le ton du hasard
15	Marlo Côté, Josée Pellerin, Johannes Zits Pelliculages picturaux Commissaires Pascale Beudet et Patrice Loubier 08.05.1999 – 06.06.1999	Geneviève Gilbert Court-circuit

CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL

460, rue Sainte-Catherine Ouest
 espace 511
 Montreal, Quebec
 H3B 1A7

Telephone . (514) 398-9322
 Telecopieur : (514) 871-9830

Site Internet . www.cam.org/~skol
 Courriel : skol@cam.org

**Coordination
du Livret**

Morgan Charpentier
 Bertrand R. Pitt

Comité de publication**1998-1999**

Joceline Chabot
 Geneviève Gilbert
 Patrice Loubier
 Bertrand R. Pitt
 Carl Trahan

**Coordination de
la programmation****1998-1999**

Daniel Roy

**Comité de
programmation****1998-1999**

Pascale Beaudet
 Martin Boisseau
 Joceline Chabot
 Louis Fortier
 Patrice Loubier
 Daniel Roy

SKOL remercie ses membres, ses donateurs, le **Conseil des arts et des lettres du Québec**, le **Conseil des Arts du Canada** et le **Conseil des arts de la communauté urbaine de Montréal**

SKOL est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.

Cette publication est financée à même le budget de fonctionnement du Centre des arts actuels SKOL.

Révision et correction

L'équipe de SKOL

Graphisme

Bernard Bélanger
www.cam.org/~benb

Impression

Les Impressions Au Point

Distribution

ABC Livres d'art Canada
 372, rue Sainte-Catherine Ouest
 Espace 230
 Montréal, Québec
 H3B 1A2

Téléphone (514) 871-0606
 Télécopieur . (514) 871-2112
www.ABCartbookscanada.com

ISBN 2-922009-07-6

Dépôt légal – Bibliothèque nationale du Québec, 1999

Dépôt légal – Bibliothèque nationale du Canada, 1999

© 1999, Les artistes, les auteur-e-s, et le Centre des arts actuels SKOL

Mario Côté

Ani Deschênes

Jérôme Fortin

Jean Pierre Gauthier

Stéphane Gilot

Raphaëlle de Groot

Gayle Hermick

Germaine Koh

Manuela Lalic

Diane Landry

Suzanne Leblanc

Corine Lemieux

Diane Létourneau

Josée Pellerin

Mirko Sabatini

Carlos Sánchez

Hélène Sarrazin

Guy Sioui Durand

Annie Thibault

Johannes Zits

Magali Bouteloup

Benoît Chaput

Armelle Chitrit

Geneviève Crépeau

Joceline Chabot

Françoise Charron

François Cliche

Mireille Cliche

Gabrièle Fontana

Geneviève Gilbert

Laurier Lacroix

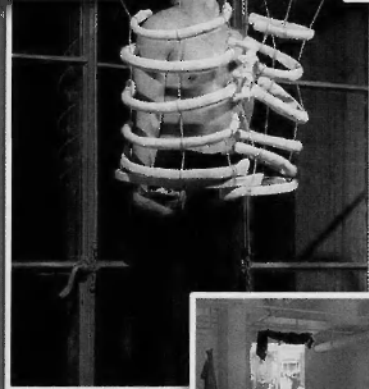
Michèle Lorrain

Earl Miller

Louise Provencher

Guy Sioui Durand

Donna Wawzonek



Centre des arts actuels SKOL présente et diffuse le travail d'artistes en début de carrière, favorise l'exploration à la recherche, encourage les échanges entre la pratique et la théorie. Expositions, performances, ateliers, ateliers de médiation, groupes d'études, interventions hors les murs, événements musicaux et théâtraux, arts électroniques et arts numériques comptent parmi les activités du centre depuis sa fondation en 1986.

PARACHUTE

revue d'art contemporain - contemporary art magazine
trimestriel | textes en français et en anglais

technologies peinture cir
architecture photo sculp
ique painting cinema the
ulpture architecture pho
architecture photo sculp
que painting performant
peinture cinéma théâtre
e architecture photo inst
vidéo technologies pein
danse performance vidé
ure cinéma théâtre dans
sculpture installation mu

PARACHUTE



	1 an	2 ans
Individu	34 \$	57 \$
Étudiant *	26 \$	43 \$
Institution	50 \$	
OSBL	42 \$	

* Joindre une copie de votre carte d'étudiant

4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501 Montréal
(Québec) H2W 1Y9 ☎ (514)842.9805 © (514)842.9319
parachut@citenet.net www.parachute.ca

BELLE GUEULE



Stéphane Gilot
Texte de *Earl Miller*

Stéphane Gilot

Texte de *Earl Miller*

LE DÉAMBULATOIRE. LE DÉFILÉ



29.08.1998 – 27.09.1998

SKOL

1

Iconoclastic Icons

For viewers conditioned to seeing tastefully placed paintings on the wall or pleasingly located sculptures with plenty of space for walking around, Stéphane Gilot's installation will seem an obstruction before registering as an exhibition. That is his intent.

What is first seen is *Le déambulateur* (1998), a forest of 25 grey, octagonal gyprock columns covering the main gallery space as well as parts of the reception area, lounge, and even office. Then, in an adjacent, much smaller exhibition room $\frac{1}{12}$ the size of the larger, *Le défilé* (1998) another interventional piece, takes over the room, leaving only a trench-like path to walk through. Angled to be narrower on top than bottom, it is, in addition, flanked by walls and platforms which are built on a slope ascending from entrance inward, beginning at shoulder-height and raising to eye level. This walkway makes a turn left just before the sides hit the wall opposite the room, leading viewers on a purposeless path that fails to follow the directional arrow shape the sides of the path form when they angle in to meet the wall.

The first indications this installation is built around contrast are the dramatically different sizes of the two gallery rooms. The spacious larger room invites viewers to walk about the columns at their leisure; conversely, the small room is claustrophobic with its tight, maze-like walkway where viewers must follow the artist's direction. The size difference further stresses these notions of closure and restriction in opposition to openness and freedom.

The larger room's columns respond to two already existing octagonal columns. Appropriately located in the centre of the main gallery area but placed diagonal to the walls as opposed to the usual parallel, they aren't in keeping with the existing space. Gilot plays up this incongruence, further interrupting architecture with his own columns, which like organisms, appear as if they are growing and mutating throughout the gallery. While connected to the gallery by way of architectural context, they simultaneously have a life of their own.

When they break up and overpower space, the columns' weightiness bring attention to themselves and to their surfaces, the octagon's sides which are various tones of soft greys. Same with the trench because the large sur-

face size of the construction shaping the walkway provides a strong central focus.

Yet, paradoxically, the two installations not only raise awareness of their physical presence but of the space around them – the columns even open space up. They direct attention away from the walls to alter the way conventional gallery space emphasizes white walls but ignores the actual space the walls fence in. Also obscured is architectural detail, which adds character to what would otherwise be a sterile display box.

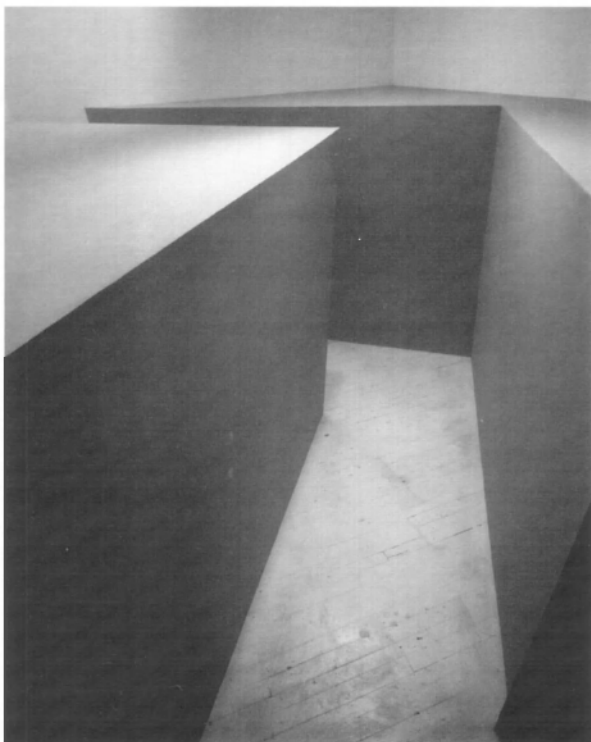
Gilot's columns, exaggerating the architectural role of the two they mimic, make clear the gallery is not a neutral zone, non-descript so as not to get in the way of ART. This is an impossible ideal problematized by a great potential for architectural blandness. And realistically, there must at least be a couple of electrical plugs on a gallery wall.

The trench, like *Le déambulateur*, permits focus on the conventions of the gallery architecture it alters, in this case, the typically rectangular exhibition room. Audiences are naturally drawn to the end of such a room; Gilot simply exaggerates this tendency with the slope and the directional arrow. By highlighting architectural qualities, Gilot again draws attention to how they can change art viewing.

Both art and architectural references and minimalism versus classical and religious architecture are polarized. Drawing attention to the objects' strong presence in relation to their immediate architectural context clearly recalls minimalism – Judd, Serra et al. However, the column forms in particular are iconic, a quality separating the installation from that movement. And while they are concerned with real-time presence, unlike minimalism, the columns also act as historic ciphers.

Their historic references include ecclesiastical ones because the base design of many churches and other religious structures are octagonal, just like Gilot's columns. So is much classical architecture, which, as is common knowledge, is often fronted or supported by columns. Wherever columns appear, they add implications of power to architecture, be that power governmental, corporate, or religious. Here Gilot deflates the authority signification of the original columns because he has replicated them not to support the surrounding architecture, either symbolically or physically, but to question it.

While concerned with architecture and sculpture, or 3-D form, Gilot's installation is also about painting. This,



STÉPHANE GILOT, « Le défilé », 1998. Photo : Guy L'Heureux

again, shows how paired differences define his work. Because of the columns' multiple sides, the painted surface is visible in all directions. Further stressing the painterly quality of the piece are the richly resonant grey tones of the columns. Then, in *Le défilé*, the temporary trench is painted a grey-brown earth colour suggesting sand, sediment, or rock. Here the painted surface, while monochromatic is integral to the piece's interpretation, since its earthy colour adds to the illusion of being enveloped by a trench, a tunnel, or even a cave.

Painting and sculpture, classicism and modernity, weight and airiness, openness and closure, Stéphane Gilot sets up a web of contrasts, pairing unresolved differences. Incompletion is a natural part of the work ; it peaks curiosity, leaves a sense of wonder. Not only that, but such fragmentation counters the traditional notion of the art gallery as a homogeneous container. Then, by overtaking and dividing the exhibition space, Gilot reveals with humour the gritty history and the subtle manipulations that underscore such spaces. Such a deconstruction does not disappoint, since it is not cynical. Gilot offers an optimistic proposal for lifting the illusory shroud which too often covers gallery architecture.

Icônes Iconoclastes

Pour le visiteur habitué à voir des tableaux élégamment accrochés au mur ou des sculptures harmonieusement disposées dans l'espace vaste de la galerie, l'installation de Stéphane Gilot semblera une obstruction plutôt qu'une exposition. Telle est bien son intention.

En entrant dans la galerie, on voit d'abord *Le déambulateur* (1998), une forêt composée de 25 colonnes octogonales peintes en gris qui envahissent autant la salle principale de la galerie que le salon attenant et même le bureau. Plus loin, dans la petite salle dont la surface fait à peine $\frac{1}{12}$ ^e de la grande, on trouve *Le défilé* (1998), qui emplit la pièce, n'y laissant qu'une tranchée aux parois inclinées vers l'avant et dont les surfaces horizontales, commençant à hauteur d'épaules, s'élèvent doucement vers le fond. Cet étroit passage tourne vers la gauche avant de frapper le mur du fond et d'amener les visiteurs dans un cul de sac qui contredit l'ouverture qu'il crée.

Les dimensions totalement différentes des deux salles nous indiquent dès l'abord que cette installation joue de contrastes. La grande salle invite à la déambulation sereine, alors que la petite provoque la claustrophobie, dans ce couloir où le visiteur est restreint. La dimension de la salle accentue encore cette impression de confinement et de contrainte, par opposition à la liberté ressentie dans la première.

Les colonnes de la grande salle imitent les deux colonnes octogonales qui y existent déjà. Placées en biais aux murs plutôt que parallèles comme on s'y attendrait normalement, celles-ci sont « désaxées ». Gilot joue donc de cette incongruité, rythmant l'architecture de la galerie de ses colonnes qui se multiplient et se reproduisent comme des organismes vivants. Bien que parfaitement intégrées à l'architecture de la galerie, elles semblent avoir une vie propre.

Évidemment, ces colonnes aux surfaces peintes en différents tons de gris monopolisent l'attention et emplissent l'espace, tout comme la construction imposante qui crée la tranchée. Mais, paradoxalement, ces éléments nous font aussi prendre conscience du vide qui les entoure. Ils éloignent le regard des murs, nous forçant à réévaluer l'espace que ces murs délimitent, de même qu'ils soulignent les détails architecturaux qui caractérisent le lieu habituellement neutre de la galerie.

Les colonnes de Gilot, en magnifiant la fonction architectonique de celles qu'elles simulent, soulignent le fait que la galerie n'est pas un espace neutre, dont la seule fonction serait de s'effacer devant l'Art : un idéal impossible à atteindre et qui fait craindre la pire insipidité – on a quand même besoin de quelques prises électriques.

La tranchée, comme *Le déambulateur*, attire l'attention sur l'architecture qu'elle modifie, soit, dans ce cas, la salle rectangulaire conventionnelle. Les visiteurs se dirigent spontanément vers le fond d'une telle salle. Gilot accentue cette tendance avec la pente et l'entonnoir créé par l'entrée. En soulignant certaines caractéristiques architecturales, il nous fait remarquer comment celles-ci peuvent changer notre perception de l'art.

Tant l'art et les références architecturales que l'opposition entre le minimalisme et l'architecture classique et religieuse sont polarisés. Attirer l'attention sur la forte présence des objets en relation avec leur contexte architectural rappelle évidemment le minimalisme – Judd, Serra et leurs semblables. Mais la forme de ces colonnes est archétypale, ce qui les éloigne de ce mouvement. De plus, elles agissent comme repères historiques, ce que le minimalisme réfute.

Ces références historiques sont aussi religieuses, puisque plusieurs lieux de culte sont octogonaux, comme les fûts de Gilot. Elles rappellent aussi l'architecture classique, souvent ornée ou supportée par des colonnes ; la présence de celles-ci suggère le pouvoir gouvernemental, corporatif ou religieux. Gilot désamorce cette allusion, puisque ses colonnes ne sont pas là pour supporter l'architecture, symboliquement ou physiquement, mais plutôt pour la questionner.

Bien qu'articulée par l'architecture et la sculpture, toutes deux tridimensionnelles, l'installation de Gilot traite aussi de peinture, ce qui souligne encore les polarités de son travail. À cause des multiples plans de ces colonnes, la surface peinte est frontalement visible de partout, et la riche gamme de teintes de gris en accentue les qualités picturales. Dans *Le défilé*, la construction qui crée la tranchée est peinte dans une couleur de terre gris-brun qui évoque le sable, les sédiments ou le roc. Ici la surface peinte, bien que monochrome, contribue à l'illusion d'être enveloppé par un tunnel ou une cave.

Peinture et sculpture, classicisme et modernité, lourdeur et légèreté, ouverture et confinement : Stéphane Gilot tisse un réseau de contrastes, opposant des polarités irréconciliables. Non seulement l'irrésolu est-il partie intégrante de ce travail, suscitant la curiosité et le questionnement, mais une telle fragmentation contredit la notion traditionnelle de la galerie en tant que contenant homogène. De plus, en envahissant et en morcelant l'espace d'exposition, Gilot en révèle avec humour la petite histoire et les subtiles manipulations. Une telle déconstruction ne tourne pas à vide, puisque sans cynisme : Gilot nous offre une proposition optimiste pour lever le voile d'illusions qui trop souvent recouvre ces lieux.

[Traduction : Daniel Roy]

Stéphane Gilot vit et travaille actuellement à Montréal. D'origine belge, il a complété sa formation à Maastricht et à Liège. Il a participé à de nombreuses expositions en Belgique, en France, aux Pays-Bas, en Espagne ainsi qu'au Canada, notamment au 17 Morrow Ave Gallery Complex, Toronto (de juillet à décembre 1999), à la galerie Paul Petro Contemporary Art (Toronto, mars 1999), à la Galerie Liliane Rodriguez (Montréal, septembre 1999), lors de l'événement *Peinture Peinture* (Montréal, juin 1998), au centre d'artistes Dare-dare (Montréal, avril 1997). Il participe cet hiver à *Surface Residency* du Centre pour les arts de Banff et en février 2001 il présentera son travail au Musée d'art contemporain de Montréal.

Earl Miller est critique d'art à Toronto. Il a collaboré, entre autres, aux magazines *Parachute*, *C*, *Arts Atlantic*, *Canadian Art*, *Fuse*, *Mix*, *Public*, *Vanguard* et *Flash Art*. Il a aussi rédigé des catalogues pour des institutions et des galeries dont Credac, The Art Gallery of Hamilton, Norman MacKenzie Art Gallery, InterAccess, Struts Gallery et Art Cite.

CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL
460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal, Québec
H3B 1A7
Téléphone : (514) 398-9322
Télécopieur : (514) 871-9830
Site Internet : www.cam.org/~skol
Courriel : skol@cam.org

SKOL

Gayle Hermick
Texte de *Donna Wawzonek*
RED SHOES



03.10.1998 – 01.11.1998

Garage Glamour

Or How I Learned to Stop Worrying and Love Stilettos

FACING THE FEAR... of another deadline, crashing, *The Wizard of Oz*, those freakish flying monkeys, the tornado that blew Dorothy from home in the first place, and of the woman for whom Gayle Hermick's *Red Shoes* were constructed (not to mention my fear of wearing stilettos). *Red Shoes* are a pair of giant red stilettos made from the aftermath of car wrecks, and when I saw them installed at SKOL my first thoughts were of *The Wizard of Oz*. This monumental footwear is coupled with, what else, matching necklace and earrings. **RENTING THE MOVIE...** led to conclusions unrelated to the task at hand, an essay. I hate musicals, those monkeys still have the power to scare the shit out of me, but there is something I'm still not getting (about Hermick's work and *The Wizard of Oz*.) Hoping for a clear-cut cold-war propaganda film about the American dream but instead I encountered a bunch of singing yahoos in a fantasy tale of going home and the power of self confidence. But I was on the right track. After all those ruby reds that guided and protected Dorothy down that golden path (streets paved with gold) did in fact lead to her salvation in the Emerald City (what's the colour of money?) even if the Wizard did not actually save her. In the end she saved herself (with the help of Glinda the Good Witch) and the shoes had possessed the power to take her home all along. Kind of a rip-off considering all the crap she went through in the film. There was more to the film and more to Hermick's work than could be gleaned from a night with a video. **SALMAN RUSHDIE...** he has written a book about how *The Wizard of Oz* influenced him as a writer. He loved it when he saw it for the first time as a child in Bombay when colour films were rare. The book has funny references to the Munchkins running amok in Hollywood and the Tinman getting asbestos poisoning from his make-up (anecdotes borrowed from another book about the making of the film) but in the end was of no use other than another indication that *The Wizard of Oz* was an important film for a lot of people. Maybe

this explains the creative impetus for Hermick's *Red Shoes* (maybe not.) **OVER THE RAINBOW : THE WIZARD OF OZ AS A SECULAR MYTH OF AMERICA...** this ambitious text written by Paul Nathanson explains that this glorious tale of going home was the perfect fantasy for a generation displaced by war, drought and economic depression. Europe, the past, rural life and wilderness are demonized in the film through the Wicked Witch, while the future, modernism, urbanism, capitalism and beauty are glamorized in the Emerald City. The light wheels bear a remarkable resemblance to the giant necklace Hermick co-created with Reuel Dechene. *String of Pearls* with its flashing Christmas lights, brake lights and hub caps veer to the gaudy side of glamour and a tacky adoration of modernism and cars. (If you ignore the fact that her shoes are actually some kind of Dr. Frankenstein creation from the carnage of car wrecks.) **SHOES...** but *The Wizard of Oz* is also a story of a young girl's coming of age, often associated with first dates, debutantes, or the prom, all with the necessary task of making it through the night in a pair of heels. High heels (and stilettos for the more advanced) are more than a signifier of sexual power and prowess, they are also one of the first lessons in vanity and making oneself desirable, and consequently uncomfortable. **HANS CHRISTIAN ANDERSEN...** it was Nathanson's book that made a reference to *The Red Shoes*, an Andersen fable where a girl loves her new red shoes so much that she inappropriately wears them to church and to her benefactors funeral (what a vain little girl). Divine justice was calling the tunes as the shoes kick into spontaneous boogie-mode and don't stop until the girl has an executioner cut off her feet, which dance away with the shoes. This warning against vanity and pride is the opposite of Hermick's shoes, gargantuan stilettos, inflated symbols of glamour, desire, status and power. **CARS...** just as Dorothy's ruby reds carried her from the rural Munchkinland to the metropolis of the Emerald City so too the car carries suburbanites to their urban employments and back again. Many of those other devotees of modernism, future and speed, the Futurists, faced their maker in car wrecks, the very fodder of Hermick's work. It seems as though her glitz and glamour comes with a dark warning. So where do Hermick's shoes take us : clubbing, a drag show, a cheap hotel, a street corner, the city dump for a romp in the back of a trashed car, or more likely, stepping right out into oncoming traffic? **SEXUALITY AND POWER...** red as the colour of a blush, blood, fire, cheap lingerie, the red light

Garage Glamour*

Ou comment j'ai appris à cesser de m'en faire et à aimer les talons aiguilles



GAYLE HERMICK, « String of Pearls », 1998. Photo : Guy L'Heureux

district, "Roxanne... you dont have to put on your..." What symbolizes sex and power better than stilettos and cars (both in mandatory cherry red) ? Which comes out on top, the giant stilettos that tower over us or the nostalgia and mourning for the carnage of the cars from which they are produced ? **SALVAGE AND SIGNIFICATION...** searching, digging, salvaging, discovery and invention. Hermick's work offers no conclusive thesis. Instead it evokes a mutable set of references, remembrances and relations vacillating between tales of the bold and the beautiful and the quick and the dead.

Andersen, Hans Christian *The Red Shoes The Complete Fairtales & Stories*, 289-294, Erik Christian Hangaard, trans. New York : Doubleday & Company Inc., 1974.

Nathanson, Paul *Over the Rainbow : The Wizard of Oz as a Secular Myth of America* Albany : State University of New York, 1991.

The Police. *Roxanne* Outlandos d'Amour. PolyGram Records, 1978.

Rushdie, Salman *The Wizard of Oz* London : British Film Institute, 1992.

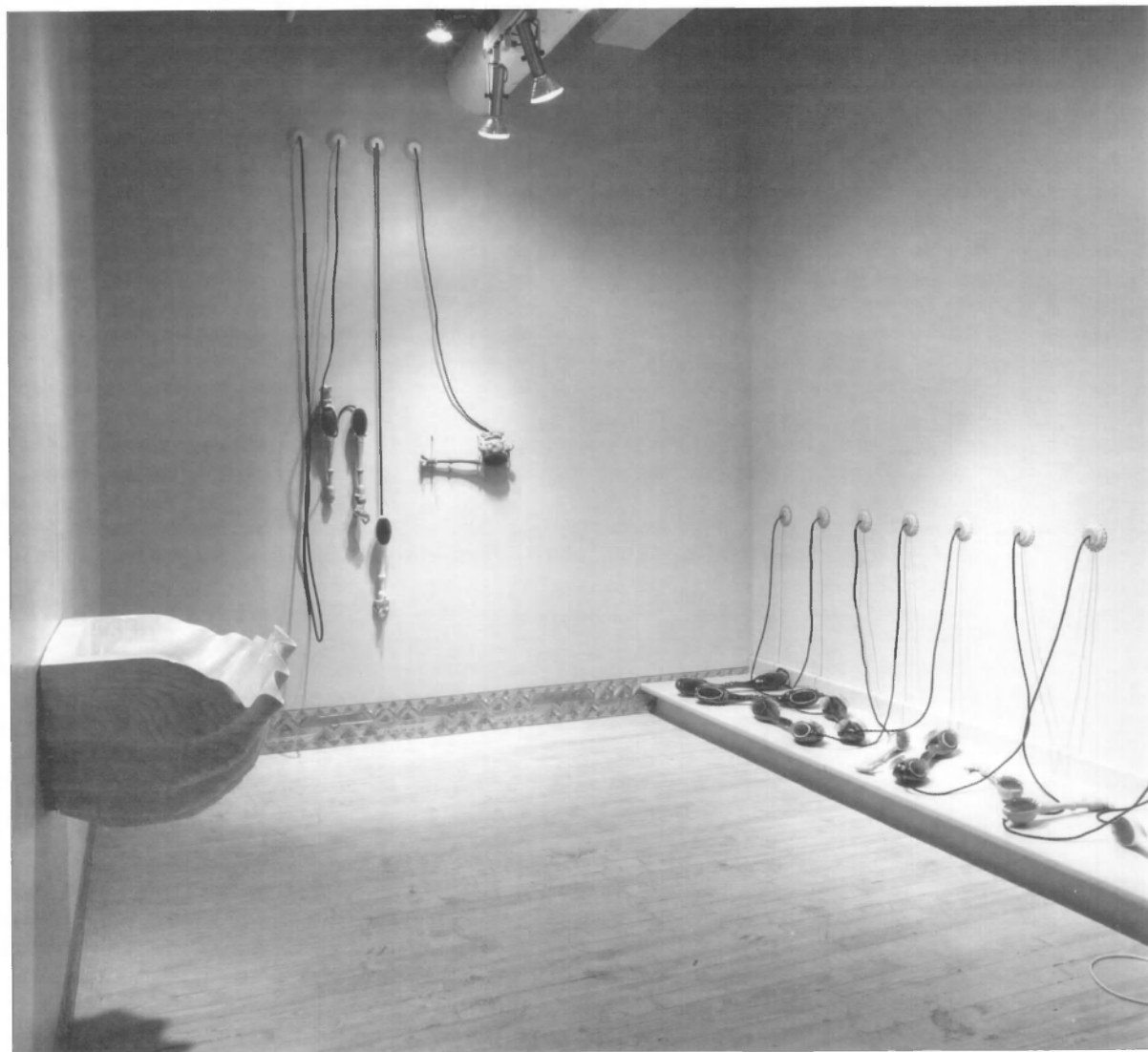
The Wizard of Oz Dir. Victor Fleming, MGM, 1939.

AFFRONTER LA PEUR... d'une autre date de tombée, de l'accident brutal, du *Magicien d'Oz* et de ces horribles singes volants, de la tornade qui dès le début emporte Dorothée, et la peur de la femme pour qui Gayle Hermick a construit ces *Red Shoes* (sans compter ma peur de porter des talons aiguilles). Ces *Red Shoes* sont une gigantesque paire de talons aiguilles rouges, faits à partir de débris d'automobiles accidentées, et lorsque je les ai vus installés à SKOL j'ai tout de suite pensé au *Magicien d'Oz*. Ces chaussures monumentales sont accompagnées, bien sûr, d'un collier et de boucles d'oreilles assorties. **LOUER LA CASSETTE DU FILM...** m'a menée vers des déductions peu pertinentes avec la tâche assignée, un essai. Je déteste les comédies musicales, ces singes m'effraient encore tout autant, et il y a toujours quelque chose qui m'échappe (à propos du travail d'Hermick et du *Magicien d'Oz*). Je m'attendais à un film de bête propagande sur la guerre froide et le Rêve américain et je suis tombée sur une bande d'hurluberlus chantonnants, dans un conte fantastique traitant du retour au pays et des vertus de la confiance en soi. Mais j'étais sur la bonne voie. Après tout, ces souliers de rubis qui guident et protègent Dorothée le long de la voie dorée (des rues pavées de briques jaunes) lui assurent le salut dans la ville d'émeraude (la couleur de l'argent ?) même si le Magicien ne l'a pas vraiment aidée. Elle finit par assurer son propre salut (avec l'aide de Glinda la Bonne Fée) et tout ce temps les chaussures avaient le pouvoir de la ramener à la maison. Une arnaque, considérant les emmerdes qu'elle se tape au cours du film. Le film et le travail d'Hermick sont plus riches que ce que l'on peut en conclure d'une soirée vidéo. **SALMAN RUSHDIE...** a écrit un livre sur l'influence qu'a eu sur son travail *Le Magicien d'Oz*. Il l'adora lorsqu'il le vit pour la première fois, enfant à Bombay à une époque où les films couleurs étaient rares. Son livre fait des références amusantes aux Microsiens qui deviennent fous furieux à Hollywood et à l'Homme de fer-blanc qui développe une allergie à l'amiante à cause de son maquillage (des anecdotes tirées d'un livre sur la réalisation du film) mais ne m'a été d'aucune utilité sauf pour conclure que ce film

* NOTE DU TRADUCTEUR

La notion de *glamour*, inhérente à la culture américaine, nous semble intraduisible en français. Nous ne doutons pas que le lecteur soit familier avec cette notion.

Corine Lemieux
Texte de *Geneviève Crépeau*
LE CENTRE DE LA RETOUCHE



03.10.1998 – 01.11.1998

Le Centre de la Retouche

Elle ne peut pas s'arrêter, de toucher-toucher. Ses ongles mouillés.

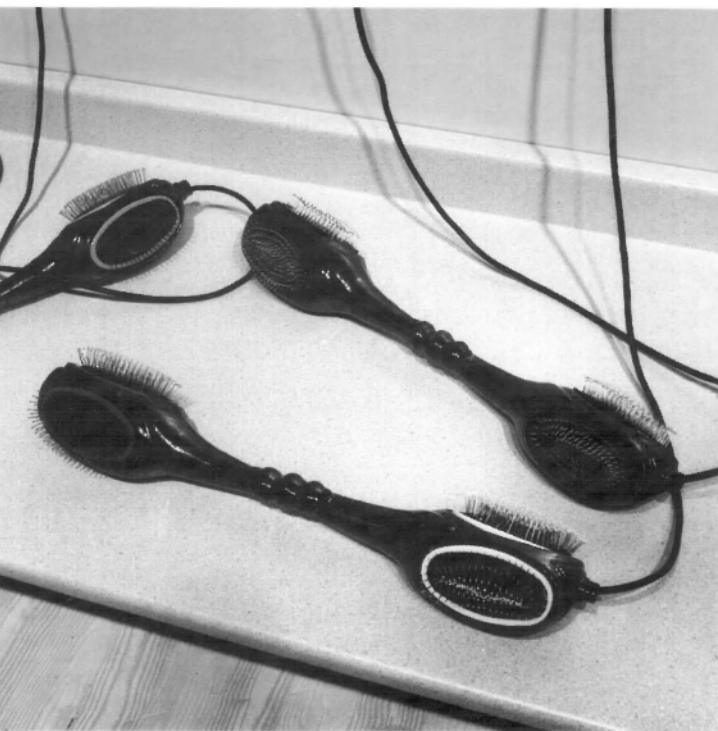
Petit t'intérieur
lumière iridescente
Elle sonne.
Au pas de la porte
j'ouvre mes yeux et
En souhait je vois les lilas :

Murs, trainée-tapisserie, comptoir
Il y a des pièces où tout semble convenir parfaitement
faux-plancher-bois-franc
si bien agencées, si agréables à voir
qu'un bénitier de gel bleu
y est remarquablement généreux
ou qu'une brosse placée juste au bon endroit
Forme un ensemble élégamment maquillé :
brosses de cheveux-brosses de mes yeux

Petit t'intérieur
Rien rien ne bouge
Elle entre.
Détecteur de mouvement
Le calme est aspiré
On m'appelle et je sens :

AHHHH-FU-AHHHH-FU
Un dispositif caché siphonne grâce à un puissant jet d'air la
membrane épineuse des brosses qui se rétracte

Cœur-correction, un souffle et puis deux
tout a été soigneusement conçu
assurant le meilleur confort anatomique
pour une transformation désirée.
Tête de pouliche, cheveux d'ourson
la possibilité de paraître : rose ou lilas ?
Avec Lemieux vous le pourrez.
Car ce sont là des détails qui font toute la différence
Détails qui jouent un rôle important pour ses exigences



CORINE LEMIEUX, « Le Centre de la Retouche », 1998, détail. Photo : Guy L'Heureux

Petit t'intérieur
Demoiselle laisse regarder
Elle obsède.
Sourcil de perfection
en fait-main sans trace
Corine la petite poudre magique :

Étendre son maquillage, mur à mur ou/avec une bouffée
Si bien qu'un cheveu n'aurait pas sa place
Farcir d'air commun sans toutefois trouver chaussure
Être à l'art plastique comme un bibelot à sa tablette
En doigt de fée faire illusion – En grain de riz tomber dans l'eau
Nous faire croire qu'elle n'a rien touché
elle qui ne peut s'empêcher
de toucher-toucher
ses ongles mouillés.

Venez, venez admirer
complètement rénové et redécouvert professionnellement
le Petit t'intérieur que l'on nomme
Le Centre de la Retouche
Un effleurement des yeux et vous vous sentirez changés
Car le rêve d'une jolie jeune fille vous attendra
avec la brosse de votre choix entre ses mains.

Corine Lemieux vit et travaille à Montréal où elle a complété en 1996 un baccalauréat en arts visuels de l'Université du Québec à Montréal. Ses œuvres furent présentées dans le cadre de l'exposition-événement *Les Bricolos* à la Galerie Clark (Montréal, février 1998). *Le Centre de la Retouche* constituait sa première exposition individuelle. D'autres expositions ont depuis eu lieu à la Galerie Clark et à l'Œil de Poisson (Québec). Elle a également participé au *Salon de l'agglomérat* présenté par le groupe UDO à la Galerie Clark en octobre 1999.

Geneviève Crépeau, artiste, vit à Rouyn-Noranda.

CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL
460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal, Québec
H3B 1A7
Téléphone : (514) 398-9322
Télécopieur : (514) 871-9830
Site Internet : www.cam.org/~skol
Courriel : skol@cam.org

SKOL



LE CONSEIL DES ARTS
DU CANADA
DEPUIS 1957



THE CANADA COUNCIL
FOR THE ARTS
SINCE 1957



PARACHUTE



la Collection
Ioto-Québec

STUDIO LUX

ARTIBYTE
INFORMATION CENTRE

PROGRAMME
D'INTÉGRATION DES ARTS
DU CIRQUE DU SOLEIL



LES DÉCORATEURS
DE MONTRÉAL LIÉE
À L'POINT

Les Décorateurs
de Montréal Liée

Angre
et cie



Restaurant
B.B.R.
Bon Blé Riz

Programme de Recyclage



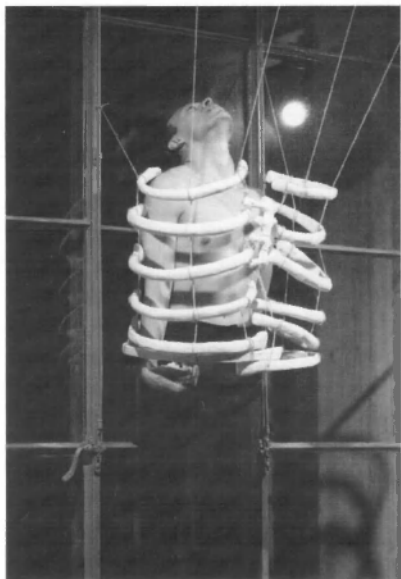
Distribution Fibres Recyclées



Carlos Sánchez

Texte de *Benoît Chaput*

INCISION



Diane Landry

Texte de *François Cliche*

LA MORUE



DIANE LANDRY **04.11.1998**
CARLOS SÁNCHEZ **06, 07.11.1998**

INCISION

1 - LE MOMENT

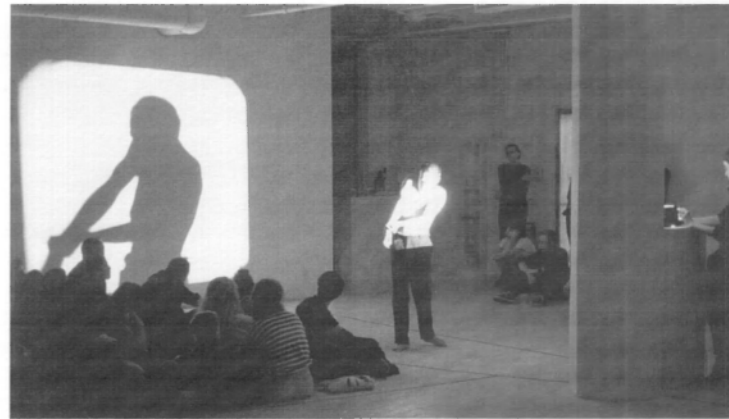
Quelle trace laisse en mémoire un corps qui pendant quelques instants s'est déplacé près de nous ? Tout dépend, bien sûr, de l'impact de ces instants sur ces caissons de résonnances secrets que nous portons et qui échappent à toute conscience. Mais, même de ces corps qui furent proches de notre histoire propre au point de l'infléchir, il ne reste plus que quelques détails tranchants sur fond d'une ambiance à la symbolique vague. Odeurs, sons, déchirements. Un goût sur les lèvres, peut-être un pleur dans une nuit : toujours quelque tension qui libéra ou scella un joug.

De l'incision pratiquée par Carlos Sánchez en novembre 1998 nous conserverons un grincement de toute l'ossature. De toute l'ossature de ceux présents, qui sentirent, alors qu'ils se croyaient innocemment *spectateurs*, qu'on les attaquait par derrière, quelque part au bas de la colonne vertébrale. Un peu comme si l'histoire du corps de l'espèce protestait en termes durs, parfaits. Nulle abstraction dans ce que j'évoque ici, l'exemple qui suit en témoigne : nous sommes tous assis par terre, attentifs aux gestes, à la lente appropriation du temps, de celui qui, croyons-nous, est danseur. Une résonnance métallique rythme les moments, toute respiration est oppressée. Mon amie Marci, assise devant moi, est également captive. Un geste involontaire et mon orteil lui a frolé le bas du dos, déclenchant aussitôt le ressort de toute une énorme, invisible tension. Le sursaut de Marci est hors de toutes proportions. Mais parfaitement explicable. Nous le savons. Voici la trace laissée : j'entends toujours ce ressort claquer, je sens Carlos Sánchez bouger.

2 - L'INSCRIPTION

Les images de cet événement furent inscrites sur vidéo. Les *images* seulement que je regarde maintenant. Bien sûr, le corps est désormais distant mais le document fait frémir quelques fantômes endormis. S'il est inutile de tenter de décrire ces images, il est peut-être possible de noter quelques-unes des figures qui traversent l'écran. Le *souffle* d'abord fuyant la cage thoracique, égrainant le sable du temps au grand vent.

Quelque chose coule ensuite ; sur le sol d'abord, et puis en tout. Goutte à goutte. On pense à des insectes, à l'insecte en nous. Une voix à moi, les fantômes sûrement, précise : *la terreur scolopendre*. Ceci pour oser s'arracher du sol, pour confronter la matière. Toucher l'eau, casser la glace, est plus douloureux qu'il n'y semble. C'est tout le corps qui est atteint. Quelque chose pourtant se trouve ainsi rendu à la lumière crue, quelque chose de l'organe, quelque chose comme l'oiseau effrayant du cœur.



CARLOS SÁNCHEZ, « Incision », vendredi 6 novembre 1998. Photo : Guy L'Heureux

3 - LE CŒUR

Carlos Sánchez me parle. Il évoque l'intention, le pourquoi, le mouvement de la pensée qui a guidé le corps. D'abord, une fascination pour les gravures des premiers anatomistes du XVII^e siècle, pour ce qui se montrait là, horrible et étonnant, pour la première fois : l'envers de notre enveloppe. Puis, mener cette surprise, cette révélation commune de l'intérieur et de l'extérieur, vers le corps en mouvement. Tenter d'ouvrir – par le son, l'image, la tension de la présence corporelle – un passage vers l'intérieur. Faire que cette ouverture ne soit pas que spectacle extérieur mais pénétration par *flèches* au cœur de ceux qui sont présents. Tenter de les toucher organiquement par les nerfs, jusqu'aux os, par un certain ralentissement du temps vécu en commun. Peut-être par l'élargissement de ce temps à travers la mémoire. Le cœur se bat au sein de sa carapace, l'ossature nous grince à chaque battement : tout le corps se remémore l'incision.



DIANE LANDRY, « La Morue », mercredi 4 novembre 1998. Photo : Guy L'Heureux

Les ombres envahisseuses d'espaces

Un bref moment de noirceur ; puis, lumière ! Deux projecteurs répandent leurs faisceaux lumineux dans la pièce. D'immenses silhouettes se déploient, virevoltant sur les murs. Des grincements, diffusés par des haut-parleurs, accompagnent cette projection fantasmagorique. Engagées dans un mouvement giratoire, les ombres effleurent momentanément les cloisons de la galerie. Certaines se poursuivent, d'autres convergent, se fusionnant pendant un instant à la jonction de leurs trajectoires elliptiques. Les danses, engendrées par ces ombres tourbillonnantes, s'étirent parfois jusqu'au plafond, pour rétrécir le moment suivant, au gré de chaque révolution.

Ainsi débute l'étourdissante performance de Diane Landry. Deux tourne-disques assurent les mouvements de rotation, essentiels à ce manège incessant. Les objets sélectionnés par l'artiste sont déposés, à tour de rôle, sur les plaques tournantes. Ce qui permet aux projecteurs, disposés devant chaque appareil, d'envoyer valser les silhouettes sur les murs. La délirante entrée en scène de chaque objet varie selon le bon vouloir de l'artiste. Le profil d'une souris tournant sur elle-même,

dans l'espoir de se soustraire à la menace que constituent les ciseaux pendus au-dessus de son dos, se confond avec l'ombre d'un avion qui n'en finit plus de décoller. Une ombre ne s'estompe que pour faire place à une autre. Ainsi, tour à tour, voyons-nous apparaître l'effigie d'un séchoir à cheveux, d'un soulier à talon haut, d'une chaise berçante, d'un fer à repasser... sans oublier le fameux patin à glace, objet de prédilection de l'artiste, puisque présent dans maintes réalisations antérieures. Lorsque la lame repose sur le tourne-disque en mouvement, différents plans du patin apparaissent successivement sur chaque pan de mur. L'emplacement de la lumière combinée aux mouvements giratoires propulsant le patin procurent de vertigineux raccourcis.

Dans cette performance, la présence de l'artiste s'éclipse au profit des accessoires et des procédés technologiques. En effet, la silhouette de Landry, affairée près de la table, apparaît minuscule, comparée aux ombres qui vacillent au-dessus de sa tête. En produisant à la fois des images et du son, l'artiste détourne de leur usage habituel ces tourne-disques pour vinyles. D'étranges objets occupent effectivement la surface normalement réservée au disque, et les têtes de lecture, n'ayant pas de sillons à parcourir, dérivent librement sur les plateaux. Les crépitements qui en résultent créent un rythme pulsionnel. Les fluctuations rythmiques sont causées par les changements de la vitesse de chaque plaque, qui varie selon le poids des objets déposés dessus. Cet arrangement sonore contribue à amplifier l'effet dramatique généré par ces ombres mouvantes qui n'en finissent plus de nous interpeller sous différents angles.

Bien que Landry magnifie ces objets sans avoir recours à des artifices proprement cinématographiques, les images qui défilent sous nos yeux ressemblent à des plans séquences d'un film. Chaque révolution, provoquée par l'une ou l'autre des plaques tournantes, entraîne une nouvelle image sur les murs servant d'écran. Libre à notre imagination de vagabonder parmi ces enchaînements de silhouettes aux multiples évolutions. Tel un *road movie* en noir et blanc, une histoire sans début ni fin tourbillonne au-dessus de nos têtes.

Autant dans ses installations que dans ses performances, l'artiste semble prendre plaisir à utiliser des éléments en mouvement dans chaque espace qu'elle envahit. Sauf que cette fois-ci, l'objet disparaît pour

laisser la place à son double : l'ombre envahisseuse d'espaces. Landry réussit magnifiquement à meubler le vide en n'utilisant que des ombres ! Certaines manifestations ombreuses procurent d'intrigantes visions, allant au-delà des considérations purement fonctionnelles, normalement attribuées à la plupart des objets présentés, pour faire place à la fantaisie. Ces formes mouvantes, provoquées par des objets obstruant la lumière, sont propices à l'évocation de multiples souvenirs, puisque nous avons tous une ombre à nos trousses...

Carlos Sánchez a étudié la danse, le mime corporel et le théâtre. Formé auprès de Jocelyne Montpetit, il est interprète pour sa troupe de 1994 à 1998. Il complète actuellement un baccalauréat en arts à l'Université Concordia. En juin 1998, il présentait sa première performance *Explosion of a memory* dans le cadre du Festival de la performance de Mexico. À partir du printemps 2000, il séjournera au Domaine de Kerguéhennec, en Bretagne, dans le cadre des échanges franco-québécois du CALQ.

Benoît Chaput travaille comme libraire à Montréal. Depuis 1991, anime la maison d'éditions *L'Oie de Cravan* spécialisée en poésie. Membre du comité de rédaction de la revue littéraire *Gnou*. A participé aux revues *Ciel Variable*, *Moebius*, *La revue des animaux*, au Québec et *Le Cerceau*, *Hôtel Ouisstiti*, en France. Présentement chroniqueur à la revue de cinéma belge *Les images, le monde*. A publié deux recueils de poésie : *Loin de nos bêtes* (1991) et *Les bonnes intentions* (1998).

Les moyens que **Diane Landry** utilise sont nombreux. Elle n'en préfère aucun, elle les essaie tous. On peut dire artiste de la performance, de l'installation ou artiste multidisciplinaire, pour elle, agir importe avant la nomination. Elle vit et travaille actuellement à Québec. Depuis 1986, ses installations *Mouvelles* et performances furent présentées lors de nombreux événements à travers le Canada, aux États-Unis, au Mexique, en France, en Autriche et en Allemagne. Elle crée des rencontres entre ses œuvres et les gens qui, elle l'espère, pourraient changer notre façon de voir le monde. L'an dernier, une monographie sur le travail de Diane Landry, *Œuvres Nouvelles*, paraissait au Centre VU de Québec.

François Cliche est détenteur d'un baccalauréat en arts visuels, d'un certificat en enseignement des arts plastiques et d'un majeur en histoire de l'art. Il a écrit quelques articles pour la revue *Esse arts + opinions*. Ses principaux champs d'intérêts sont l'installation et la performance. Depuis deux ans, il tente d'écrire un roman...

CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL

460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal, Québec
H3B 1A7

Téléphone : (514) 398-9322
Télécopieur : (514) 871-9830

Site Internet : www.cam.org/~skol
Courriel : skol@cam.org

SKOL

Tables rondes animées par **Guy Sioui Durand**

Compte rendu de *Guy Sioui Durand*

ENTRE LES ACCÉLÉRATEURS DE PARTICULES ET LES ACCÉLÉRATEURS DE SOLITUDES : L'ART À RISQUES



07, 08.11.1998

Entre les accélérateurs de particules et les accélérateurs de solitudes : *l'art à risques*

Tables rondes, novembre 1998

Entre la raison et la passion, où se situe l'art à risques comme éthique de vie ? Pour Nicolas Bourriaud par exemple, le filtre individuel prime¹. À l'opposé, je m'intéresse davantage aux intentions et pratiques artistiques qui tentent d'inoculer de l'improbable, du subversif et de l'inouï dans le social. Peut-on concilier les deux pôles ?

Les férus de surréalisme gardent en tête la fameuse rencontre fortuite entre un parapluie et une machine à coudre sur une table à dissection imaginée par Lautréamont. D'autres, adeptes de créations bizarres et de l'art-action, saluent les constructeurs de sculptures/installations hybrides. Mais qu'en est-il des jumelages de pensées contradictoires et des mélanges d'univers en apparence incompatibles ? Quelquefois une zone commune émerge de l'urgence à rapiécer le sens du monde, dans une société qui semble de plus en plus insensée.

C'est dans cet esprit que j'ai proposé aux coordonnateurs de SKOL, Daniel Roy et Bertrand R. Pitt, mon projet d'un week-end de discussions pour la semaine interdisciplinaire de novembre 1998. Ils ont accepté ma proposition « clé-en-main » d'une rencontre délestée des attributs protocolaires des colloques institués. Pour ce faire, je me suis entouré de complices aux intérêts en apparence disparates : le samedi 7, trois comparses : l'historienne de l'art, professeure et critique Johanne Lamoureux, le philosophe, poète et directeur de la revue *Spirale* Michaël Lachance, l'architecte et artiste multimédia Nicolas Reeves, directeur du laboratoire de design *Nxi Gestatio*. Le lendemain Johanne Chagnon, artiste et rédactrice de la revue *Esse Art et Opinions* et Normand Senez, chef de file d'Artoxico, un organisme sans but lucratif qui préconise la « dépendance aux arts » comme alternative à la toxicomanie, se sont joints à moi.

Le samedi

L'emprise de la rationalité scientifique et technologique est à la fois séduisante et redoutée pour les artistes. Son pouvoir trouve peut-être sa métaphore dans ces immenses laboratoires utilisés par les scientifiques comme accélérateur de particules élémentaires. Enfouis sous terre ces savants tentent de percer les secrets des confins de l'Univers, de la matière et du temps. Simultanément en surface, bien des vies quotidiennes de plus en plus programmées s'abreuvent de sacré, de fiction et de ludisme comme pour contrer à l'inverse la science exacte. Dans bien des cas, loin d'être des solutions collectives, ces propositions morcellent, aliènent davantage en amplifiant l'individualisme. Appelons-les des « accélérateurs de solitude » en société. Les inégalités, injustices, violences, incommunicabilités, isolements, exploitations et autres misères innombrables fragilisent ces quêtes du sens de l'existence.

Sous la pression des nouvelles technologies, de plus en plus d'artistes créent aux confins de ces pôles du même continuum existentiel : l'exploration de la technologie virtuelle (ex. : les photomontages et les œuvres interactives dans l'internet composent un tango étrange avec des identités personnelles et sociales disloquées (je pense au nombre impressionnant d'installations multimédias questionnant le corps, le quotidien et les transparences comme zones de mutations existentielles). C'est bien entre ces accélérateurs de savoir exact et de solitudes qu'entrent en scène mes invités.

Les plaintes du critique peuvent-elles se changer en chants de sirènes enchanteresses ? Adossée calmement à une des colonnes de la grande salle, Johanne Lamoureux brise la glace. Elle avoue sortir de son rôle à l'Université de Montréal où, de l'intérieur, elle critique plus souvent qu'à son tour la sclérose académique ; elle enlève aussi ses attributs de critique d'art institutionnel alors qu'elle se met très souvent à dos musées et revues par ses prises de positions acérées. Ici, elle peut alors s'interroger librement. N'y aurait-il guère d'autres « lieux », d'autres moments pour initier des réflexions novatrices sur l'art et son système ?

Dans un style plus proche de la performance que de la conférence, Johanne Lamoureux extirpe de son sac à main son téléphone sans fil domestique. Le plus souvent, dit-elle, des conversations téléphoniques – et maintenant de plus en plus en courriel du bout des doigts – font surgir des questions inédites et des idées jusque-là impensables.



JOHANNE LAMOUREUX durant sa présentation, samedi 7 novembre 1998.

Photo : Guy L'Heureux

En finesse, son propos en apparence sur le mode de communication (le contenant) glisse vers le contenu de toute création. Prenant à partie un système de l'art qui tend à s'autoréguler elle remet en question la compréhension normalisée des images et des œuvres. C'est la complainte de la critique. Johanne Lamoureux fouille à nouveau dans son sac à main. Elle en ressort un petit visionneur et une diapositive. Elle fait circuler. Étonnements et rires fusent. L'image de sirène que l'on voit, loin du cliché, est celle d'un monstre ! Retournement de situation. Le chant de séduction des célèbres sirènes de *l'Odyssée* est aussi un mirage. Cette métaphore, et surtout la métamorphose de l'un dans l'autre, ne s'applique-t-elle pas plutôt aux femmes, à leur représentation en art et par extension dans la culture de consommation et plus particulièrement aux valeurs qu'on leur accole dans la vie ? Est-ce l'idéologie derrière la fabrication de telles figurations, dans l'art comme au quotidien, qui est fallacieuse ? Bien des solitudes découlent de ces conceptions que l'on ne questionne plus. La lucidité des uns et des autres, même chez les intellectuels de l'art, semble-t-elle dire, doit s'exercer en toute liberté de pensée...

Bien connu pour ses pensées incisives sur le sens des pratiques d'art, Michaël Lachance enchaîne. Prenant à rebours le style svelte de Lamoureux, il adopte un ton austère : « pour se déporter en lui-même afin d'évoquer ces accélérateurs de solitude créatrice », souligne-t-il. Tel le poète classique assis sur son tabouret, Lachance lit un long texte au vocabulaire volontairement ancré dans le corpus philosophique. Comment se libérer de l'aliénation provoquée par cette dichotomie où se heurtent les accélérateurs de rationalité (la science comme mesure exacte de régulation fonctionnelle de la vie) et ceux au contraire qui engendrent des distances, des écarts, des dislocations, bref plus de solitude ? Le philosophe rejoint le poète en lui qui interroge avec anxiété le langage comme art. Nombres d'artistes manipulent et installent de plus en plus de manière inter-

disciplinaire et multimédia images et artefacts visuels. Les interfaces entre l'art et la science, via l'usage des nouvelles technologies, sont en expansion. Pourtant un ludisme existentiel en expansion (l'art comme amusement, en conformité avec l'idéologie dominante de l'humour comme culture de consommation) perpétue des blocages qui les empêchent de discerner l'essence (le sens et les sens) du monde actuel. La question est ouverte.

Nicolas Reeves s'amène. Cet artiste se passionne, selon ses propres dires, pour les zones de créations virtuelles, ces milieux « innommables par leur étrangeté ». La logique des mathématiques du chaos, des fractales n'y est pas étrangère. L'interactivité, qui résulte de ces nouvelles manipulations d'univers étrangers rendus compatibles lorsque transposés en données numériques, permet de confronter artistiquement l'intelligence artificielle et de ne pas seulement en faire la démonstration des possibilités.

Il débute en présentant *La Première Corde de la Harpe Keplerienne*, cette sculpture créée in situ lors du *Symposium 20 000 lieues/lieux sur l'Esker*. Couplant des images du film de Françoise Dugré *La Cité renversée*² et un enregistrement numérisé, Reeves permet à l'auditoire « d'entendre chanter les nuages » produit par cette sculpture environnementale d'un autre type. La « Harpe » met en branle un processus tout à fait semblable à celui par lequel un lecteur laser lit la surface d'un disque. Un ordinateur numérise et traduit musicalement les données en provenance du rayon laser et du télescope lisant en temps réel l'architecture des nuages qui passent dans le ciel. Voilà un exemple de détournement des fonctions rationnelles des machines exactes. Dans le champ élargi de la sculpture, les ondes lumineuses se métamorphosent en ondes sonores, l'informe devient sculpture ! Nicolas Reeves parle ensuite de ses nouveaux projets virtuels qui testent les limites du fonctionnement de l'ordinateur. De tels délires inventifs font que l'improbable se profile en art. Des questions de l'auditoire sur le comment et le sens de ces pratiques relancent les propos des intervenants.

Le dimanche

Le lendemain, la seconde table ronde passe des espaces virtuels aux situations sociales. J'introduis, projections à l'appui, diverses stratégies d'art public au Québec. Johanne Chagnon et Normand Senez, un

tandem aux interventions à l'autre extrême du même continuum, sont de la partie.

Johanne Chagnon, la première, déploie dans la salle un environnement de draperies et de fourrures en suspension au-dessus des chaises. Des costumes pour invités mystérieux y ont aussi pris place. L'artiste transfère en quelque sorte les éléments de sa théâtrale installation, *Il fait un temps de loup rouge*, érigée dehors lors de l'événement *Proximités. Abris pour un temps incertain*³.

Cette scénographie se veut interactive, propice aux échanges sur les stratégies de rencontres in situ entre les artistes et les publics. Ce théâtre de rue invitait quiconque à se faire acteur dans l'œuvre, à s'approprier une situation imaginaire, à inventer son récit. En salle chez SKOL, certains apprivoisent les éléments de son environnement par le fait de mettre les costumes. Le débat est ainsi orienté vers une prise de conscience du rôle social de l'artiste dans la quotidienneté.

Ce désir de joindre l'art et le social, abordé de manière historico-fictive par Johanne Chagnon, sera repris de manière plus crue par Artoxico. Au moment où les marginalités sont de plus en plus exacerbées, que des microsociétés tribales réapparaissent (ex. : les gangs d'ados, les tatouages identitaires), retrouve-t-on encore l'imaginaire radicale, le souffle des guerriers créatifs ? Cette question, Normand Senez la transpose aussi dans la rue : l'expression artistique est-elle une alternative à l'héroïnomanie ?

Musicien et homme de théâtre, Senez livre un plaidoyer intense et sincère, fondé en partie sur son propre vécu. Il aborde sans complaisance ni détour les possibilités qu'offre l'héroïne pour l'imaginaire. Il rappelle comment la créativité de la *beat generation* des années soixante, celle des Burroughs et Kerouac par exemple, a largement puisé dans la drogue. Le transfert de leurs *hits* vers la création a assuré leur survie, avancé-il. Ce n'est pas le cas de tous : la plupart basculent dans la déchéance.

Normand Senez cartographie ensuite la réalité des marginaux de Montréal. L'underground des circuits de drogue est le terrain réel des tensions dures, criminelles, dangereuses et pathologiques. Avec le projet *Squeegie*, Artoxico offre l'occasion à de jeunes héroïno-

manes qui veulent s'en sortir d'apprendre à user de pratiques artistiques dans le but d'inverser leur propre perte. Bref, de substituer l'art à la dépendance. Suit la projection du vidéo *Prose Surdose*, créé par sept jeunes ex-héroïnomanes en désintoxication à la méthadone.

L'esprit de ce vidéo s'inscrit dans la résurgence du mode documentaire qui ravive l'art politiquement engagé⁴. Alors que la tendance dominante en art semble du côté de la coupure d'avec le réel – transfert dans l'espace virtuel, productions de réalifictions multimédias, etc. – il importe de demeurer attentif aux conduites/situations rebelles, notamment à ces trans-actions d'art qui tentent de changer les sensibilités et, pourquoi pas, la réalité. Mais ça, on s'en reparlera.

1 Nicolas Bourriaud, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999.

2 Françoise Dugré, *La Cité renversée*, Production XIII Film Vidéo, Québec, 1998.

3 Johanne Chagnon, *Il fait un temps de loup rouge*, Événement *Proximités. Abris pour un temps incertain*, Victoriaville, mai 1998. L'artiste a recontextualisé ce projet à Lachine et au Symposium international d'art actuel *Attention, le mascaret ne siffle pas* à Moncton en 1999.

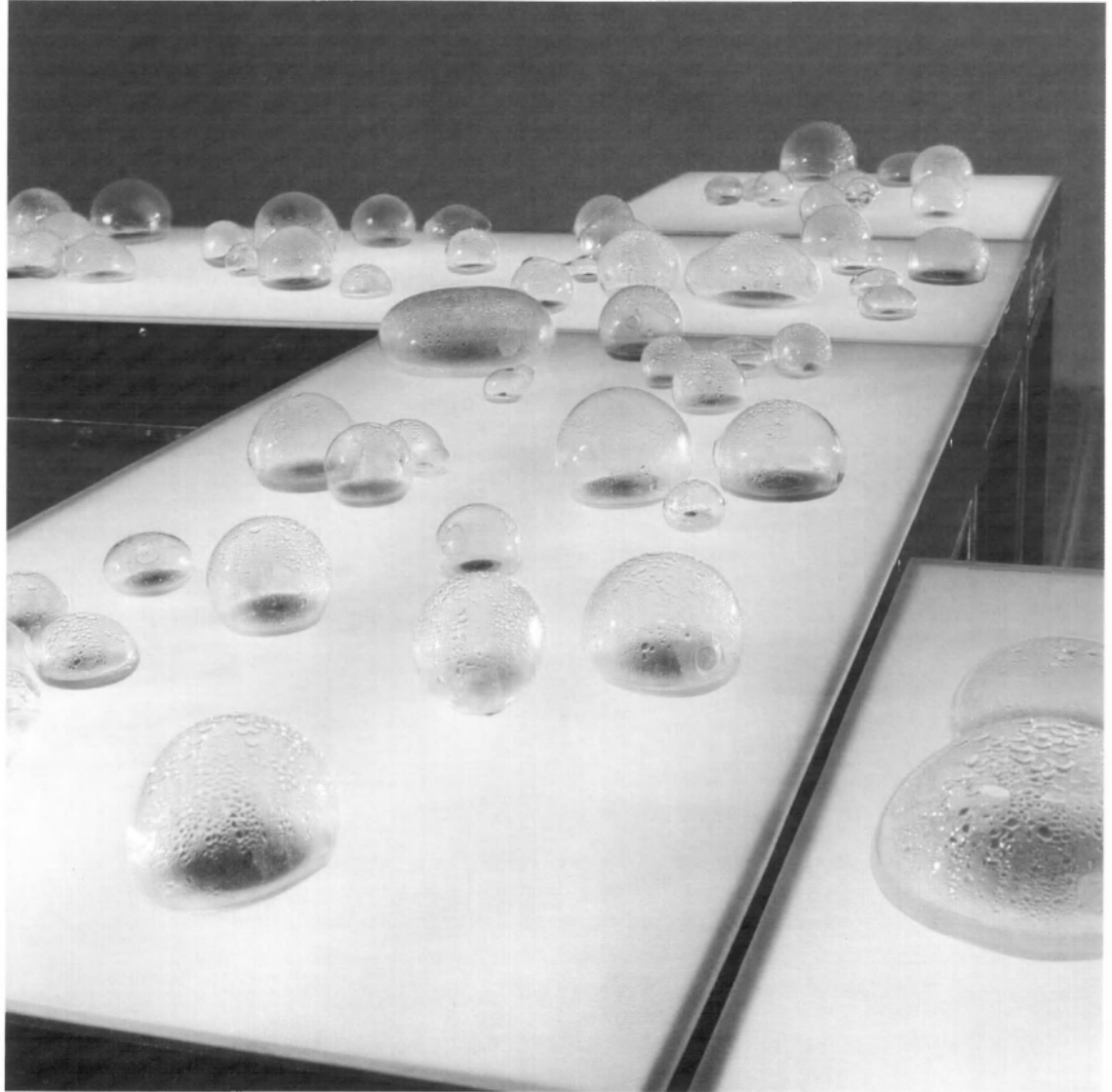
4 Pensons aux films *Les Enfants du Refus Global* de Manon Barbeau (ONF 1998) et *L'Erreur Boréale* de Richard Desjardins et Robert Monderie (ONF, 1999) ou au projet *Lights in the city* d'Alfredo Jarr pour le Mois de la Photo à Montréal (septembre 1999), un événement centré sur le documentaire photographique. Qui plus est, plusieurs projets d'art entendent infiltrer la ville d'interfaces et d'interactivités comme art à risque (ex. : projet *Opérateurs, infiltrateurs*, SKOL an 2000).

Guy Sioui Durand est sociologue critique de l'art. Son essai, *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996*, est paru en 1997 aux Éditions Interventions. Huron-Wenda, il a entrepris une recherche sur l'art amérindien.

SKOL

CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL
460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal, Québec
H3B 1A7
Téléphone : (514) 398-9322
Télécopieur : (514) 871-9830
Site Internet : www.cam.org/~skol
Courriel : skol@cam.org

Annie Thibault
Texte de *Françoise Charron*
CHAMBRE DE CULTURES



14.11.1998 – 13.12.1998

L'espace de la vision : la *Chambre de cultures*

En fait, Annie Thibault est une aventurière qui n'a pas froid aux yeux. Voilà que dans une grande salle au cinquième étage d'un édifice en plein centre-ville de Montréal, elle nous entraîne dans des mondes inconnus où le répugnant révèle ses dessous fleuris remplis de beauté. Pire, sa *Chambre de cultures* est littérale puisque les cultures dont il s'agit sont celles des levures et des moisissures, ce vivant qui nous fait sursauter quand, on ne sait pourquoi, on ouvre enfin ce pot de confitures oublié au fin fond du frigo. Mais la magie de Thibault opère et ce qui, en d'autres circonstances, nous donnerait mal au cœur, ici nous fascine et l'on se penche, les mains dans le dos, à la fois séduit et craintif, au-dessus des cultures fongiques mises en vedette dans leurs contenants de verre biscornus et ventrus aux formes exotiques qui rappellent les plantes carnivores, les gouttes de mercure et les langues de feu.

En fait, dans cette surprenante exposition, tout est en contraste. Ainsi, dès l'entrée, on croit pénétrer dans un pur espace de vision tant la lumière jaillit blanche des projecteurs, mais aussi des pièces mêmes – tables lumineuses d'acier et de bois installées dans la salle. En même temps et curieusement, il n'y a presque rien à voir au premier coup d'œil, sauf cet athanor moderne qui nous accueille et les verticales, horizontales et obliques des éléments disposés dans l'espace. Le reste semble caché. Ou, comme on dit, invisible. Sauf, bien sûr, que c'est le regard qui doit s'affiner et reprendre la route de la perception première, celle qu'on habite enfant et qui nous fait découvrir le monde neuf. Thibault nous y ramène, nous fait ouvrir les yeux comme si on n'avait jamais rien vu et nous donne l'occasion de revivre ce regard qui s'émeut et s'étonne et se pâme devant la visibilité même. Nos yeux n'en reviennent tout simplement pas des textures mousseuses, crémeuses, spongieuses, velues, chevelues et poilues que prennent les champignons. Et que dire des couleurs sable, saumon et safran, olive, orange et chocolat, rouge, rose et magenta qui surexcitent les cônes de nos rétines. Sans parler de la topographie des paysages lilliputiens que l'on découvre dans ces fioles et qui, à chaque jour, se transforment. Thibault nous fait assister du creux même de notre œil au bourgeonnement vital.

En fait, Thibault ouvre les uns aux autres des univers que notre époque voudrait garder bien clos. Elle installe un espace où les appréhensions scientifique et artistique se côtoient et se guerroient : l'asepsie du métal et du verre des instruments de laboratoire s'oppose et contrôle le débordement sans fin des croissances fongiques, mais c'est l'appareillage scientifique qui nous permet de jouir du déploiement onirique de l'organique. Sans la première, l'autre serait en cavale et, de fait, invisible. D'autre part, Thibault nous jette dans l'émerveillement que procure la science et grâce à laquelle on se

délecte de l'érotisme purulent des moisissures en fleurs dans leurs chambres de verre. Au fond des éprouvettes, Thibault nous montre le combat sans pitié, mais amoureux, que se livrent l'intuition et la compréhension, l'art et la science.

En fait, la *Chambre de cultures* raconte aussi l'histoire de la science et de son art à travers les formes et les matériaux dont s'est servie Thibault pour façonner les pièces exposées. Cet athanor à l'entrée dont le corps évoque le roc et la terre-mère d'où jaillit l'esprit sous forme de langues de verre illuminées parle d'un monde ancien, celui du mythe où le savoir était davantage poésie et magie, analogie et métaphore, quand le monde était au temps des correspondances. Puis le trépied qui supporte une grande éprouvette en forme de ballon remplie d'algues vertes marque le temps du premier laboratoire, davantage cabinet d'alchimie où la quête de la connaissance prenait des airs spirituels. Quant aux tables de bois où, sur des plaques circulaires de verre éclairées, alternent de véritables spécimens en éprouvettes et des corolles et rhizomes en cire, elles nous situent au XIX^e siècle quand existent encore côte-à-côte les faits et les fantaisies. La grande croix des tables lumineuses en métal où sont disposées des dizaines d'éprouvettes en forme de gouttelettes, se présente comme un véritable micro-laboratoire d'expérimentation de la variété des cultures fongiques. Ici, la science affirme son instrumentation. On voit se profiler les orgueilleuses années cinquante et leur foi absolue dans le progrès. Mais Thibault ne s'arrête pas là et nous fait traverser dans le futur en évoquant, avec sa loupe-hublot, les derniers et prochains gadgets scientifiques, véritables rêves de voyeurs, pour enfin percer les secrets les plus cachés ou les plus lointains de mère nature. Dans ce hublot, grand cercle de verre fixé au bout d'une pôle d'acier, on voit la bande vidéo *La danse d'Euglena* – vue macro d'une algue micro – et nos visions basculent. Alice au pays des merveilles fait soudainement son



ANNIE THIBAULT, « Chambre de cultures », 1998, détail. Photo : Guy L'Heureux

entrée : avons-nous comme elle croqué à notre insu quelque champignon qui nous ferait petits et l'algue géante ?

En fait, le regard de la science est devenu si puissant que l'invisible songe à aller se rhabiller, car tout sera finalement révélé. Mais est-ce si sûr ? Avec sa *Chambre de cultures*, Thibault nous dit, à la façon du chat d'Alice, que l'art trouvera toujours moyen de réenchanter ce que la science dévoile.

Annie Thibault vit et travaille à Hull (Québec). Elle détient un baccalauréat en arts plastiques de l'UQAH. De 1992 à 1997, elle se joint à l'équipe permanente du centre d'artistes Axe NÉO-7. En septembre 1998, elle obtient la bourse de recherche *Claudia DeHueck Art et Science* du Musée des Beaux-Arts du Canada. À ce jour, elle a participé à plusieurs expositions individuelles et collectives au Canada et en Finlande, où elle séjourne actuellement dans le cadre du volet *Soutien à la carrière, studios et ateliers-résidences* du CALQ.

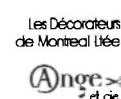
Françoise Charron est traductrice en art. Elle prépare actuellement un doctorat en esthétique à l'Université Laval. Poète, elle écrit aussi pour les artistes et signe des critiques, entre autres dans *Espace sculpture* et *Prémices* du centre d'artistes Axe NÉO-7 de Hull, qui publiait, en 1997, ses *Carnets d'Eurydice*. Elle a collaboré aux revues *Liaison*, *Les saisons littéraires* et *Art Le Sabord*.

CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL
460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal, Québec
H3B 1A7
Téléphone : (514) 398-9322
Télécopieur : (514) 871-9830
Site internet : www.cam.org/~skol
Courriel : skol@cam.org

SKOL



PROGRAMME
D'INTÉGRATION DES ARTS
DU CIRQUE DU SOLEIL



Germaine Koh
Texte de *Joceline Chabot*
DES GAGES. TOKENS



14.11.1998 – 13.12.1998

Qui s'inquiète du poids des cailloux ?

Les cailloux fascinent. Enfant, je croyais leur centre rempli d'un sucre coulant ou d'une couleur fabuleuse. On en a tous tenu au moins un dans sa main ou abandonné un au fond de ses poches. Les plus hardis les auront fait obstinément bondir à plat sur la surface tranquille d'un lac, souvent déçus de les voir disparaître au premier bond. D'autres iront jusqu'à les lécher, espérant ainsi leur redonner le lustre du bijou qu'ils avaient cru dénicher parmi les algues gluantes. Les cailloux s'offrent à nous, pas besoin d'un sou pour se les procurer. Ils n'ont que la valeur qu'on leur prête.

Lors d'une promenade ou d'un voyage, tout en me persuadant que l'ajout de leur poids sera négligeable dans mes bagages, je cueille encore à la sauvette les spécimens dignes de me servir d'aide-mémoire. Ils occupent ensuite un espace en vue, le temps que le souvenir dont ils sont les gardiens s'atténue. Puis quelques-uns, échappant ainsi à l'oubli total, se retrouveront pêle-mêle dans mes boîtes à fleurs autour des cactus ou entre le romarin et le persil.

Souvenirs d'une visite dans un lieu particulier, jolis ou singuliers, je ne distingue plus ceux rapportés par mes enfants en guise de trophées de celui qui devait me rappeler les côtes de l'Adriatique. Avec le temps, ils deviennent égaux.

Tas de cailloux

Les cailloux sont donc communs et en apparence inutiles. Ils appartiennent à quiconque se penche et tend la main. Regroupés et en quantité suffisante, ils peuvent remplir un trou, niveler un terrain.

Germaine Koh s'intéresse aux objets qui nous entourent, à l'intérêt qu'on leur porte, aux besoins qu'ils remplissent. Elle a coulé en bronze quelques vulgaires cailloux et des brindilles de bois glanées ici et là. Elle les a ensuite déposés dans un coffret à compartiments et, lors de son passage à SKOL, les a mis

à la disposition des visiteurs qui pouvaient se les approprier temporairement en assurant leur retour par le dépôt d'un gage. De préférence une carte d'identité. Elle a aussi déposé dans des distributeurs adaptés, de petites cartes d'affaire non identifiées, sans autre inscription que quelques lignes sectionnées rappelant les hexagrammes du I Ching. On serait tenté de s'en servir pour griffonner à l'avenant un numéro de téléphone.

Elle a plusieurs travaux en cours. Depuis 1992, elle rassemble en un long tricot la laine provenant de chandails au préalable défaits. À ce jour, la pièce a pris des proportions gargantuesques. Régulièrement, elle repeint sur la même toile son autoportrait voilant ainsi l'intervention précédente. De photographies perdues ou jetées qu'elle a trouvées au hasard de ses déplacements, elle a constitué une petite collection de cartes postales qu'elle présente en galerie.

Ces travaux élaborés à partir de légers déplacements ou de gestes répétitifs, voire obsessionnels, constituent un corpus déroutant pour qui ne s'attache qu'aux apparences. Ils jettent pourtant, chacun à leur manière, un éclairage particulier sur notre façon d'aborder l'art et par extension la vie, soulevant parfois un doute sur la pertinence de certaines conventions (artistiques ou non) et questionnant, entre autres, notre rapport aux choses. En donnant une deuxième vie à des objets usuels, Germaine Koh réussit avec peu de moyens à les rendre significatifs. Ainsi recyclés et introduits dans un lieu d'où ils auraient pu être exclus, ils témoignent du désir de l'auteure de se compromettre en se servant de l'art pour ré-fléchir¹ le monde.

Si les cartes postales commerciales nous montrent l'aspect flatteur d'une scène étudiée, celles présentées par Germaine Koh affichent un mauvais cadrage, des scènes sans intérêt, bref, des clichés que leurs propriétaires n'ont pas hésité à jeter. Détournés de leur triste sort puis tirés à plusieurs exemplaires ils intriguent par leur manque de cohésion. À la limite, il serait légitime de questionner cet étalage de l'intime fait sans le consentement des auteurs et des gens qui y figurent. L'effet Duchamp revisité.

L'autoportrait conventionnel fixe et, on le souhaite, immortalise le caractère d'un sujet. Germaine

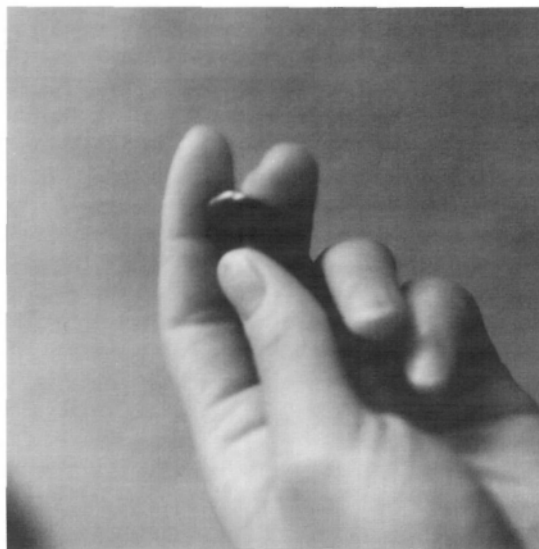
Koh ne respecte pas ce mode d'emploi. Contenant et niant à la fois celui qui le précède, l'autoportrait qu'elle nous permettra de voir disparaîtra à son tour. L'imagine que ce traitement-choc agit sur l'auteur. Le temps aidant, on n'est jamais plus tout à fait la même. Cela donne parfois le vertige. Cette façon iconoclaste de traiter l'autoportrait nous convoque à une nostalgique lecture du *temps perdu* mais paradoxalement parvient à nous convaincre qu'une perte n'en est jamais tout à fait une. Ici, les couches superposées parlent d'accumulation même s'il y a apparence d'effacement.

L'autoportrait comme le tricot ne seront finis qu'au moment voulu par l'artiste. À sa mort, prétend-elle. Ils se transforment au gré d'additions. Mais pour ce dernier si chacune des étapes de sa construction en annule les formes d'origine (celles des chandails), elle ne les gomme pas. Le chandail de l'un n'est plus un chandail mais une couleur singulière qui succède à une autre. Le tricot en prenant des proportions inhumaines devient inutilisable. Pourtant, il donne l'impression d'une générosité sans borne. Réchauffer la terre entière...

Mais que veut Germaine Koh en proposant ces petits bronzes à apporter chez soi, et qu'en faire sinon les trimballer dans ses poches (comme le suggéraient les photographies installées dans la petite salle de SKOL) ou les placer parmi sa propre collection (dans un coffret à compartiments) ?

Le bronze est un matériau froid et lourd. Il se réchauffe au contact de la peau. Une fois en bronze, les cailloux n'ont plus la même valeur. Il est donc mal venu de les égarer. Alors qu'ils ont la même forme que leur matrice, leur nouveau poids en change significativement la trajectoire si l'on s'avise de les lancer : dans l'eau, ils couleront à pic et pour peu que l'on ait du « visou », ils pourront s'avérer une arme efficace.

Pendant que je tripote celui que j'ai au fond de ma poche, je pense à tout ou à trois fois rien. Il est presque rond et surtout lourd pour sa petite taille. Parfois je le dépose sur ma table de travail ou sur une autre roche. Celle-ci est habillée de fourrure synthétique tachetée. C'est Caroline Boileau qui en 1995 avait emmitoufflé de gros cailloux avec de fausses pelisses puis les avait égarés dans la nature lors d'un



GERMAINE KOH, « Des gages. Tokens », 1998, détail. Photo : Guy L'Heureux

symposium champêtre². Ils avaient l'air de petites bêtes assoupies ou recroquevillées sous l'effet de la peur.

Troublants cailloux...

Au Sierra Leone des soldats de huit à seize ans sont envoyés au combat vêtus de tuniques de toile de jute marron ornées de coussinets renfermant leurs fétiches³ : des ongles, des cailloux, des cheveux... Obnubilés par les croyances animistes de leurs aînés, ils se sentent ainsi blindés, convaincus que la mort ne voudra pas d'eux. On ne mentionne nulle part si certains d'entre eux sont morts durant les combats et si cette éventualité a perturbé les autres enfants soldats.

J'hésite à donner un pouvoir aux choses.
Aux cailloux.

Au moment où j'écris ce texte, les bulletins de nouvelles m'informent quotidiennement des événements provoqués par une idéologie assassine. On est en avril 1999. Après quelques jours de bombardements qui ont secoué les alentours de Belgrade et chassé du Kosovo des milliers de réfugiés, les autorités tentent de planifier un nouvel exode. Ayant fui un village ou la ville, les Albanais se sont retrouvés dans des pays temporairement amis. On prévoit les déplacer loin de ces territoires limitrophes où leur

présence est susceptible de causer de nouvelles tensions. D'après les estimés, 60 000 Kosovars pourraient se retrouver soit en Turquie, soit en Allemagne, soit en France. Les autres par bloc de 5 000 auront l'opportunité d'être déplacés soit aux États-Unis, au Canada...

Des cailloux.

(Quelques jours plus tard, on aura heureusement la bonne idée de transformer l'opération en tenant compte du désir des déportés...)

Parfois, lors d'une promenade, au détour d'un sentier, un caillou se glisse dans notre soulier et désynchronise notre pas

L'été dernier, après quatre jours passés en train, privée du contact direct avec ce qui défilait sans arrêt sous mes yeux, je me suis retrouvée sur une plage garnie de cailloux. J'ai pris plaisir à les trier, les regroupant par couleurs, formes ou grosseurs. Ils me sont apparus comme des paysages miniatures : succédanés de montagnes ou de plages prêts à être glissés dans mes poches et pouvant servir d'étalon pour relativiser ma place dans l'univers. Silencieux, vulgaires et froids, quelques-uns trônent maintenant sur le couvercle d'un petit panier d'osier à gauche de l'ordinateur.

J'ai dû abandonner le caillou qui m'a servi de guide pour ce texte en le postant à l'adresse indiquée par l'artiste. Il ira rejoindre les autres, brindilles et cailloux réunis, qui auront en commun une confidentialité à toute épreuve. À part leur nouvelle patine, ils n'auront changé de volume et de poids que de façon infinitésimale.

Qu'attend Germaine Koh de ce retour ?

1 Réfléchir et fléchir. Réfléchir : renvoyer par réflexion dans une direction différente. Fléchir au sens figuré : toucher, ébranler. Le Petit Robert.

2 *Le Plan Vert*. Symposium organisé par Marie Bourassa et Vincent Lafortune au parc-nature de la Pointe aux Prairies, septembre 1995.

3 Leridon, Michel, *Gris-gris, Kalachnikov et épée*. Agence France-Presse. Le Devoir, samedi 3 et dimanche 4 octobre 1998.

Germaine Koh, sans domicile fixe, travaille actuellement à Toronto. Ses œuvres et interventions furent présentées dans de nombreuses expositions individuelles et collectives au Canada et à l'étranger. Elle a participé à la 11^e Biennale de Sydney (Australie) en 1998 et s'est rendue en résidence au studio du Conseil des Arts du Canada à Paris l'été dernier. Notons parmi ses dernières prestations une exposition individuelle à Ex Teresa Arte Actual au Mexique et ses participations aux expositions *Waste Management*, au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, et *Dans des lieux incongrus / In All the Wrong Places*, à la Galerie d'art d'Ottawa.

Joceline Chabot est une artiste. Elle vit, travaille et s'enrhume à Montréal. Entre son travail alimentaire comme col bleu à la Ville de Montréal et quelques acrobaties de haute voltige pour garder la forme (voir : persister comme artiste) elle s'est comise lors d'expositions de groupes et individuelles, entre autres, à Langage Plus, Dare-dare, Occurrence et SKOL. Elle donne un petit peu de temps comme membre aux centres d'artistes (pour le moment à SKOL), persuadée que ce sont des lieux d'échange incontournables et essentiels. Elle a aussi été tentée par l'écriture (*Les secrets d'Olympia*, Paje Éditeur 1993, *So, to Speak*, Éditions Artexes, *Prendre parole*, 1999) et le travail d'édition de gravure à faible tirage (*the border within et...nulle part ou je vive ou meure*, sérigraphie et eau forte).

CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL
460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal, Québec
H3B 1A7
Téléphone : (514) 398-9322
Télécopieur : (514) 871-9830
Site Internet : www.cam.org/~skol
Courriel : skol@cam.org

SKOL

Raphaëlle de Groot

Textes de *Mireille Cliche*
LECTURES



Ani Deschênes

UNE COLLECTION :



16.01.1999 – 14.02.1999

Laisser des traces

Raphaëlle de Groot dépoussière la notion de traces en prélevant des empreintes sur cent soixante livres dans le lieu consacré à la mémoire qu'est une bibliothèque centenaire.

Elle se penche sur le corps. Sur les résidus laissés par tant de pauvres corps en quête de mots et de savoirs qu'on trouve dans l'imprimé. Elle le fait avec un détachement clinique. Elle accumule les preuves à la poudre, comme une policière. Elle classifie, comme une bibliothécaire. Comme une entomologiste, elle tente des descriptions de ces traces, pour les maîtriser en somme. Pour les contenir.

Chacun des niveaux du système qu'elle construit se suffit à lui-même, existe par lui-même, matériellement, graphiquement, comme microcosme. Les prélèvements ont la complexité, la variété des cartes, des relevés topographiques. Les *études de tracés* évoquent des globules, des rivières, ce qu'on veut bien y voir ; chacune constitue un choix unique parmi les milliers de parcours possibles pour une seule empreinte. Les *lectures aveugles*, réalisées en utilisant un microscope, naissent de la pulsion de la main, du lien entre l'œil et le geste. Elles aussi doivent leur vie au hasard et à l'instant. Les descriptions écrites, enfin, définissent un univers clos, qui perd son sens aussitôt qu'on en sort. Elles devien-

nent abstraites à force de répétitions et d'absence de perspective. Elles échouent à décrire quoi que ce soit. Exit l'illusion scientifique. Exit la tentation du contrôle et de la spécialisation. Aux limites de l'interprétation, n'existe plus que la métaphore.

Car malgré sa cohésion et sa beauté organique, ce système autoréférentiel ne réussit pas à dépeindre le réel, cette réalité non pas constituée d'un matériau indifférent, mais bien de matière humaine. D'une humanité tenue patiemment révélée.

C'est pourquoi le travail de Raphaëlle de Groot débouche sur la métaphysique. Il nous force à nous interroger sur l'échelle. De quelle taille sommes-nous donc, à quelle hauteur faut-il se placer pour saisir l'espace véritable qu'occupe chacun de nous ? Vivons-nous devant ou derrière la lentille ?

En mettant au jour des empreintes tirées de l'invisible avec un entêtement d'archéologue, en extrayant l'éphémère (le sébum, les fragments de peau) de l'éternité des murs voués à la durée, l'artiste compare la pierre et ses fantômes et souligne le paradoxe de la trace. Marque concrète et fragmentaire d'un passage anonyme, celle-ci évoque pourtant, quoique furtivement, la quête de l'utilisateur de la bibliothèque, cet être préoccupé de langage, d'acquisition de connaissances, de transmission de l'expérience (pour quelles fins à jamais inconnues...). Minuscule grandeur d'un corps qui se défait et sème sa mort sur ce qu'il touche, discrètement.

Issues des livres, ses empreintes retournent aux livres où elles joignent leurs « études ». Naissent alors des cahiers qui retourneront à leur bibliothèque d'origine pour y être à nouveau exposés. Mais contaminés, en quelque sorte, par la matière qui les constitue, ces cahiers ont gagné une vie propre. Jamais, sans doute, ne seront-ils terminés. Tant ne s'épuisent ni les possibilités, ni la mémoire, ni le désir d'accompagner des marcheurs invisibles dans les corridors du temps.

LA TENTATION
DES RENCONTRES
in absentia

impossible

UN TRAVAIL

DU HASARD

1 Mais que suis-je donc en train de faire

2 Gair, Angela. *L'acrylique pratique*, Paris, Fleurus, 1996

Objets de collection

SCIENTIFIQUE

d'objets-personnes

UN DISCOURS

absent¹D'ENTOMOLOGISTE
MÉTAPHYSIQUE

EN MA TRE

Si Raphaëlle de Groot nous fait génialement sauter de l'infime au métaphysique, interrogeant la signification par la voie des sens, Ani Deschênes, elle, réussit un fascinant télescopage. Elle initie un événement (de rencontres sollicitées jusqu'à la commande d'œuvres) et s'en abstrait au tout dernier moment, en galerie, là où l'artiste parle habituellement haut et fort de ce qui l'habite. Elle laisse au visiteur le soin de la chercher, elle, dans les liens qui s'établissent entre les *objets-personnes* colligés, entre les mots qu'elle a choisis sans les prononcer elle-même, dans la mise en scène. *Et elle ne nous dit pas tout*. Elle tait ce qui a précédé l'exposition, les messages placés dans les livres de la Bibliothèque centrale comme des appels, les feuillets jaune vif, porteurs de fragiles certitudes ou de poésie involontaire (« Bleu de cobalt, Bleu subtil, excellent pour peindre les ciels »)², glissés dans les rayonnages pour intriguer, désarçonner, faire réagir.

De la même manière dont elle a investi la Bibliothèque centrale de sa présence, parfois symbolique, parfois réelle mais toujours insolite dans ce lieu monumental, elle entraîne en galerie des artistes amateurs sans prétention aucune et fort surpris de s'y trouver. Elle interprète leur travail sans juger. *Elle ne tient pas de discours*. Et pourtant, dans cette exposition, tout est parole. Les déclarations hurlées par la couleur, les mots imprimés d'un

encadreur, le son, la bande vidéo, les peintures elles-mêmes font profession de foi, s'entrechoquent et débattent entre elles.

Dans cette démarche infiniment provocatrice, le collage n'est pas le fait du hasard. Deschênes juxtapose les questions et les réponses sur la norme et sur les fonctions de la création. « À quoi ça sert de se comparer à des gens qui savent dessiner sans apprendre ? », demande Linda Bouchard, qui affirme ensuite : « La peinture est pour moi plus thérapeutique que le tricot. » « Il faut que ce qui doit s'exprimer s'exprime », répond Marie Robert. M. Chang, lui, ne dit rien. En guise d'autoportrait, il propose une peinture représentant un bambou, effectuée dans le respect de la tradition. Voisinant cette œuvre, une bande vidéo montre les mains de cet artisan perruquier dans son travail quotidien, anonyme et patient. Comment mieux montrer que l'expression et la découverte de soi, de l'*ego*, ne constituent pas pour lui le premier moteur de la création, non plus que le désir d'innover ?

À la juxtaposition, Ani Deschênes ajoute une déconcertante mise en abîme induite par la multiplication des points de vue. Le visiteur se trouve au bout du compte

devant une poupée-gigogne. Comme des fragments de miroir qui reflèteraient des fragments de réalité, un autoportrait, une photographie puis un portrait de l'autoportraitiste se jouent de l'observateur et l'obligent à constamment ajuster sa position. Toute certitude, que recherchent pourtant désespérément les peintres autodidactes dans les ouvrages qu'ils consultent, toute certitude devient alors illusoire.

« Le jaune est la couleur des Linda. »

(Linda Bouchard)

« Orange cadmium. Beaucoup d'artistes considèrent cette couleur comme indispensable et vous devez l'avoir sur votre palette. »

(Lewis, David, *Les secrets de la peinture à l'huile*, Laprainie, Marcel Broquet, 1984)

« Un peintre ressent souvent le besoin de travailler dans des styles très différents, voire opposés. »

(Frost, Dennis, *Portraits à l'huile*, Paris, Dessain et Tolra, 1984)

Ani Deschènes vit et travaille à Longueuil. Détenitrice d'un baccalauréat en arts visuels et en enseignement des arts, elle a participé à diverses expositions collectives au bain public St-Michel, à la Galerie Clark, à la Galerie Par Instants en Suisse (1996). À l'été 1998, elle coordonnait à Plein Sud, à Longueuil, un projet d'art public adressé aux enfants. Elle a obtenu dernièrement une bourse du Conseil des Arts du Canada.

Raphaëlle de Groot vit et travaille à Montréal. En 1997 elle terminait son baccalauréat en arts visuels au Purchase College, State University of New York, grâce au programme d'échange CRÉPUQ de l'Université du Québec à Montréal. Depuis 1996, elle a participé à plusieurs événements collectifs dont *Bain public* à la piscine St-Michel (Montréal). Son travail a aussi été présenté lors d'expositions de groupe à la Galerie Clark (1996) et à la Galerie Verticale (1998). Sa première exposition individuelle eut lieu à Dare-dare en 1997. En avril 1999 elle réalisait une intervention publique sur la Place d'Youville en collaboration avec le Centre d'histoire de Montréal. Dernièrement, avec le soutien d'une bourse FCAR (1998-99), elle s'est infiltrée au Musée des Hospitalières de l'Hôtel-Dieu pour y réaliser une recherche qui constitue le cœur de son prochain projet.

Mireille Cliche est née à Saint-Georges-de-Beauce en 1955. Elle a fait ses études à l'Université Laval, à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université de Montréal, où elle a obtenu une maîtrise en création littéraire. Elle a publié un récit et des recueils de poésie, dont *Jours de cratère* qui lui a valu le prix Octave-Crémazie en 1991 et *La pierre dorée des ruines*, paru aux Éditions du Noroît en 1999. Elle collabore à l'occasion aux revues *Arcade*, *Les Écrits*, *Estuaire*, *Moebius* et *Le Sabord*. Elle travaille actuellement comme conseillère en ressources documentaires à la Bibliothèque de Montréal.

CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL
 460, rue Sainte-Catherine Ouest
 espace 511
 Montréal, Québec
 H3B 1A7
 Téléphone : (514) 398-9322
 Télécopieur : (514) 871-9830
 Site Internet : www.cam.org/~skol
 Courriel : sko@cam.org

SKOL



CONSEIL
DES ARTS ET DES LETTRES
DU QUÉBEC



LA COMMISSION DES ARTS
DU CANADA
THE CANADA COUNCIL
FOR THE ARTS
SINCE 1957



CONSEIL
DES ARTS

PARACHUTE



BELLE
GUEULE



Collection
lato-québec



STUDIO LUX
ARTTEKTE
INFORMATION CENTRE

PROGRAMME
D'INTÉGRATION DES ARTS
DU CIRQUE DU SOLEIL



LES IMPRESSIONS
AU POINT

Les Décorateurs
de Montréal Liée

Année
7 et cie



Restaurant
B.B.R.R.
Bon Blé Riz



Programme de Recyclage
P.F.R.
Distribution Fibres Recyclées



DREAMING
MONTEUR

Hélène Sarrazin
Texte de *Magali Bouteloup*

Hélène Sarrazin
Texte de *Magali Bouteloup*
MATER/MATERIA'



16.01.1999 – 14.02.1999

SKOL

Genius Loci

« Le génie du lieu, c'est la découverte, au-delà de l'histoire, à travers la multiplicité des individualités, la superposition des temps, d'un lien universel, de l'origine, de l'essence qui ramène à l'être. Jouer des lieux, manipuler des fragments d'architecture, des vestiges d'objets pour questionner les rapports du corps à l'espace. Placer l'espace en suspens, déplacer les limites du territoire pour révéler les lieux virtuels au-delà du visible : espace de la mémoire, espace de la durée. »

Archéologie

Des temporalités et des espaces différents se croisent et s'articulent dans le travail d'Hélène Sarrazin. Il y a d'abord le titre, *Mater Materia*, qui par l'intermédiaire de mots latins, utilise une langue antique pour évoquer l'état premier de la matière et de la matrice. Mais c'est avant tout dans le lieu que les temporalités se rencontrent ; le travail prend alors une dimension archéologique.

Dans la petite salle de SKOL, dix personnes se sont relayées pendant deux semaines altérant les murs, préalablement humidifiés, à l'aide de brosses métalliques pour en dégager une matière brute s'organisant en strates. Les opérations mises en œuvre sont lentes, laborieuses et élémentaires comme celles pratiquées sur un chantier de fouilles. La durée de ce long travail répétitif s'inscrit matériellement dans le lieu. Dans les parois grattées, en partant du sol sur environ 1 m 30 de hauteur, nous apercevons les traces (trous rebouchés) laissées par les précédents exposants et la structure des parois (vis, plaque de *Gyproc*).

La transformation du lieu d'accueil à partir de ses caractéristiques spatiales et matériologiques le définit comme un travail in situ. Le périmètre d'exposition est investi comme un site archéologique. Le travail effectué et ce qu'il révèle comportent une dimension temporelle. L'histoire et la mémoire de cette petite salle se laissent découvrir tout en nous invitant à sonder les nôtres.

Le génie du lieu

Cet espace dépouillé, évidé jusque dans les murs, nous renvoie à l'intérieur de nous-même. Une archéologie intime s'amorce. La mise en scène de la perte et du vide offre au visiteur un espace pour la reconstruction du sens, une restauration de la mémoire. Le génie du lieu est traditionnellement défini comme une allégorie du lieu, il se stratifie en références mythologiques et archétypales, il laisse place à l'imaginaire.

Ici, Hélène Sarrazin a déconstruit l'espace initial de la petite salle d'exposition nous invitant à travers les signes qui le jalonnent à y composer notre propre lieu. Elle a réduit la hauteur de la porte. Cette intervention nous oblige à nous courber pour entrer. Nous pénétrons dans un espace du dedans. Le faible éclairage posé à même le sol diffuse une lumière rasante. Notre ombre est amplifiée, elle intensifie notre présence dans le lieu. La pénombre, la petitesse de la porte, nous font oublier la hauteur du lieu. Nous sommes ancrés dans un espace isolé de l'extérieur. Les sons d'un environnement marin, diffusés par quatre haut-parleurs suspendus au milieu de l'espace, seuls éléments importés dans l'exposition avec la lampe, bercent les souvenirs, nourrissent l'existence d'un ailleurs tout en imprégnant l'espace d'un rythme, d'un bercement propice à la nostalgie et au voyage intérieur...

Les traces laissées par l'opération de grattage peuvent s'apparenter à la texture d'une pierre stratifiée. Le phénomène d'érosion contenu dans le geste répétitif de dégradation posé par l'artiste renvoie à des processus naturels de transformation de la matière et alimente la référence à l'abri rocheux qui cache et protège.

Entraînés dans les territoires de l'enfance, nous découvrons des lieux secrets, des refuges. La grotte peut devenir la cave. La peinture et le plâtre extraits des murs forment de petits amas de poussière sur le plancher d'où émane une légère odeur d'humidité. Cette poussière, la pénombre, mais aussi la tuyauterie qui traverse le haut de l'espace nous transportent au sous-sol. La lumière rasante dessine des ombres inquiétantes comme celles que produirait la lampe de poche ou la chandelle à l'aide desquelles se visitent les lieux obscurs. Le lieu fermé,

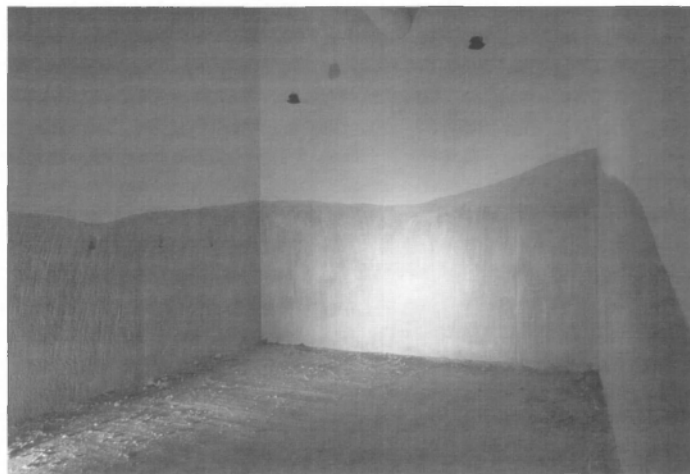
souterrain, génère les peurs enfantines. Le refuge devient le cachot. L'origine de la scarification des murs inquiète : un captif aurait-il essayé d'échapper à son enfermement en grattant les parois ?

Le lieu se construit selon les projections du visiteur. Il peut être vécu à travers différentes perceptions qui se superposent et se chevauchent : présence du corps à l'espace, associations sensorielles (texture, son, odeur, lumière), fragments de mémoire, ébauches d'un récit. Ces associations s'établissent de façon antinomique. L'abri, la matrice aqueuse et protectrice génératrice de vie est aussi la caverne, le caveau humide, sombre et angoissant duquel la mort n'est pas loin. Un espace polarisé entre la naissance et la mort, le mouillé et le sec qui nous conduit dans les lieux archétypaux de l'imaginaire.

Le vide

La galerie traditionnellement vouée à être remplie est ici évidée. Hélène Sarrazin a choisi la soustraction plutôt que l'addition. En altérant les murs, elle dénude et expose le lieu d'exposition. En 1968, Denis Oppenheim réalise une opération similaire avec son œuvre *Gallery Decomposition*. Il broie les murs de la galerie et étale le résultat de cette action au sol : une poussière constituée de plâtre, de gypse, de limaille d'aluminium, de sciure de bois et de pigments. « Ici l'œuvre d'art est perçue comme démolition physique de la galerie elle-même – une manière d'attaquer l'idéologie de ce qui est précieux et tenu à part – et comme un moyen de renverser le sens du processus esthétique traditionnel suivant lequel le matériau brut prend une forme cohérente. »² Le contexte critique dans lequel prend place *Mater Materia* est différent de celui de la fin des années 60. Les moyens mis en œuvre par les artistes pour critiquer l'institution sont actuellement de l'ordre du détournement souvent lié à des opérations communicationnelles. Le choix de la soustraction de la matière plutôt que celui de l'addition n'en demeure pas moins significatif. Dans notre société, le désir est suscité sans interruption par l'objet et l'image qui se renouvellent inlassablement pour que le désir demeure permanent. Le cycle effréné de production/consommation entraîne un incessant

besoin de renouvellement. La création artistique n'est pas épargnée par cet engrenage : la recherche de la nouveauté est constante, les expositions se succèdent, se consomment, les institutions et les



HÉLÈNE SARRAZIN, « Mater/Materia », 1999, vue partielle. Photo : Guy L'Heureux

visiteurs demandent toujours de nouvelles images. Présenter une salle vide, exposer le résultat des mêmes actions reproduites durant deux semaines et ne rien ajouter au lieu existant si ce n'est quatre haut-parleurs et une lampe est un choix significatif, pouvant avoir une portée critique dans le contexte qui vient d'être décrit. L'économie de moyens dont fait preuve l'artiste suscite l'affleurement des archétypes. Les processus mis en œuvre sont proches de ceux des artistes de l'Arte Povera. Hélène Sarrazin nous offre un espace qui contient le présent. Le dépouillement du lieu nous place dans une situation élémentaire. Cet espace à remplir laisse pleine place au spectateur : dans le vide nos peurs et nos besoins apparaissent. Le désir ressurgit dans la disparition de l'objet. La dimension de l'absence reste à découvrir.

¹ Simonet, Béatrice, *Génie du lieu*, collection Mobile Matière, Éditions la Différence, 1993, p. 7.

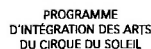
² Mc Evilly, *The Rightness of wrongness. Modernism and its Alter Ego in the work of Denis Oppenheim, Selected Work 1961-1990*. Edition PS1 Museum, New York, 1990, p. 59. Traduction de Tiberghien, Gilles, *Land Art*. Édition Carré, Paris, 1995, p. 16.

Hélène Sarrazin vit et travaille à Montréal. Ses œuvres furent présentées depuis 1985 dans de nombreux événements collectifs et individuels à Montréal et ailleurs au Québec, mentionnons entre autres Langage Plus (Alma, 1994), SKOL (Montréal, 1995), Le Lobe (Chicoutimi, 1996) et dans le cadre de *Les ateliers s'exposent* (Montréal, 1997). Récipiendaire de nombreuses bourses du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des Arts du Canada, elle complète actuellement un doctorat en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal.

Magali Bouteloup est artiste en arts visuels. Elle a achevé une maîtrise en arts visuels en 1994 à l'Université Rennes II avant de venir s'installer à Montréal. Son travail a été présenté à la galerie B-312 à Montréal et à la galerie Verticale à Laval.

CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL
460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal, Québec
H3B 1A7
Téléphone : (514) 398-9322
Télécopieur : (514) 871-9830
Site Internet : www.cam.org/~skol
Courriel : skol@cam.org

SKOL



Diane Létourneau

Texte de *Armelle Chitrit*

OUVALA « OUTILS D'APPROCHES »



20.02.1999 – 21.03.1999

REBORDS INCONNUS

Le regard ?

paupière maintenant décollée sous l'effet de la visière d'un heaume...

J'enfile le casque et, tout en soupesant la nouvelle légèreté de mon corps, je découvre la fragilité de mes perceptions à travers ce bout d'armure.

Une sensation étrange et merveilleuse s'empare de moi chaque fois que je renouvelle cette expérience du rapprochement et de la distance.

Que se passe-t-il ?

Une succession d'habillages et déshabillages me fait monter à bord et à rebord des sculptures pour me rappeler à la lourdeur des idées reçues. Par l'infime rainure d'une autre ouverture sur le monde, entre l'œil et l'esprit, je découvre *ici* un désert de sable infini sur fond bleu.

L'artiste a supprimé la distance qui me sépare de l'œuvre pour *maintenant* imbriquer mon regard au sein du véhicule encéphalique chaque fois différent, chaque fois insolite.

Par un système très outillé, je peux changer de paysage en ajustant d'un doigt de velcro une de ces diapositives « archaïques » que je fixe sur la plateforme qui prolonge la visière de ce heaume projecteur tout aussi artistement archaïque.

L'aventure ?

Seul ou à deux. Le corps est invité à s'allier à l'expérience de ces rebords inconnus. On se retrouve à bord de ces machines volantes – toutes proportions gardées – dans la filiation inconsciente de cette curiosité sans limite que fut celle de Léonard de Vinci.

On se sent peut-être alors investi d'une plus forte injonction : celle de changer de carcan pour une invitation au voyage qui mette au jour de nouveaux regards possibles.

Surréalisme ?

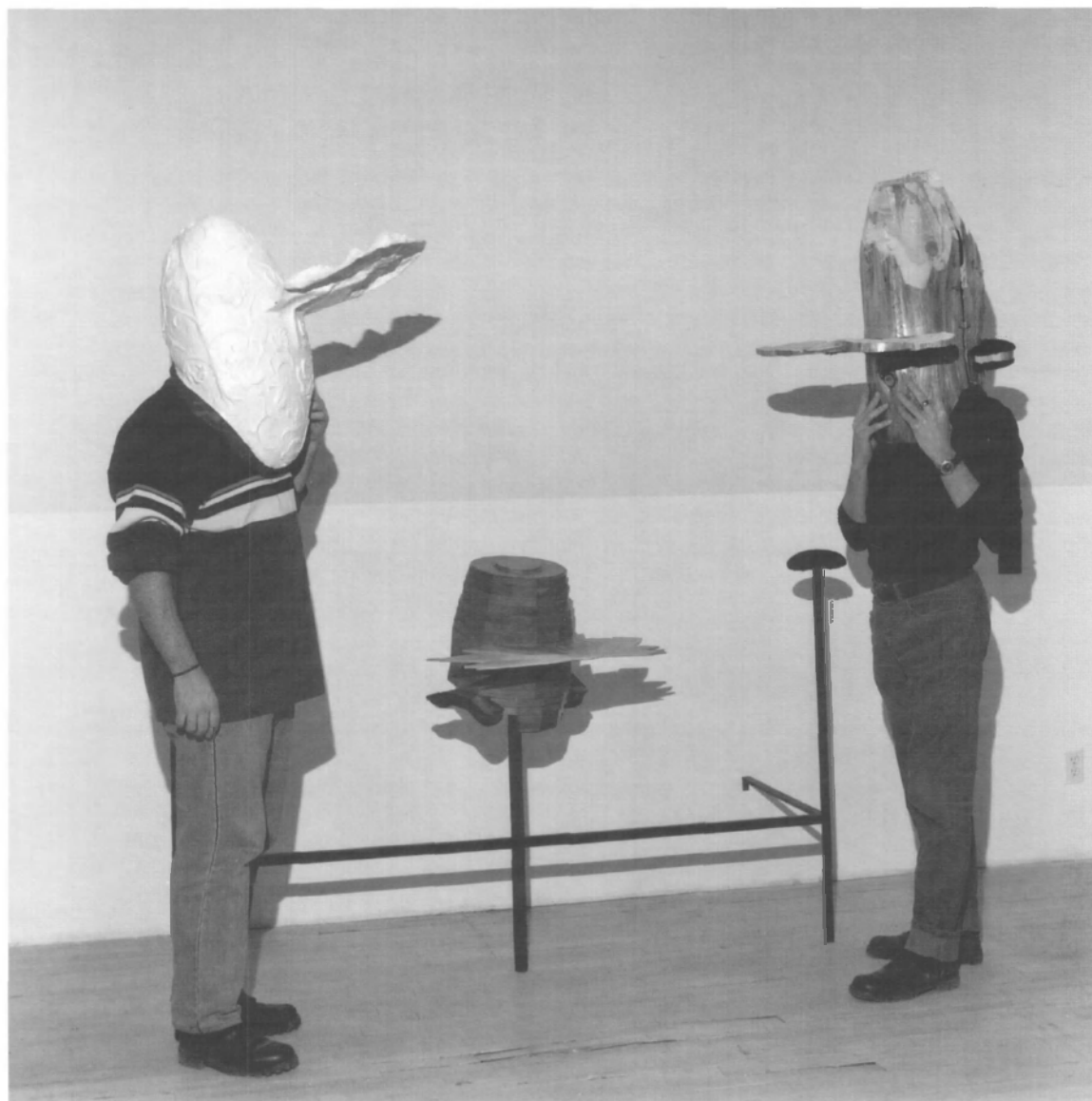
Notre présence étrangère au monde se révèle. Ces objets qu'il est interdit de ne pas toucher, construisent une symbolique du réel qui éveille entre autre chose notre capacité d'émerveillement.

L'art de l'outil

Rendue ACCESSOIRE dans l'ordre de la perception, l'œuvre s'avère surtout dans son accessibilité. L'imbrication du vivant et de la technique pose ainsi la question de la relation et de l'interaction dont le jeu est ici ingénieux, abondant et diversifié sans pour autant que le but n'en soit encore tout à fait mûri ou même avoué.

Quivala ?

Chaque heaume révèle une sensation particulière au toucher, par exemple dans le contraste de la dentelle et du plâtre qui, sous la même blancheur apparente, entre l'utile et l'agréable, questionne soudain la richesse de notre conscience érotique du monde sans que cela ne coûte.



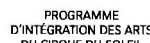
DIANE LÉTOURNEAU, « Ouvala, outils d'approches », 1999, visiteurs expérimentant les sculptures. Photo : Guy L'Heureux

Diane Létourneau vit et travaille à Québec. Détentrice d'une maîtrise en arts visuels de l'Université Laval, ses œuvres ont été présentées en 1997 à La chambre blanche, à l'événement *Émergence 1997* aux îlots Fleury, et dans le cadre d'un projet d'intégration de l'art à l'architecture à Québec. Elle participait dernièrement à une résidence au Domaine de Kerguéhennec en France, proposait une exposition à Vannes (Bretagne), et faisait partie du Printemps du Québec à Paris en 1999. En 2000, elle présentera son travail à L'Œuvre de l'Autre (Chicoutimi) et ses sculptures devant le Musée du Québec lors de l'exposition *Tissot*. Elle fondait récemment la compagnie de recherche en arts visuels Dolce Design.

Armelle Chitrit, docteur en littérature de l'Université de Paris et lauréate du dernier concours de pataphysique, développe son parcours de poète et d'essayiste à Montréal comme ailleurs. Elle partage le fruit de ses recherches lors de congrès scientifiques, dans le cadre culturel des ateliers qu'elle propose, ou encore dans l'univers plus intime de sa création. Son premier livre *Robert Desnos. Le poème entre temps*, XYZ/Presses Universitaires de Lyon, 1997, décrit la façon dont la poésie change notre rapport au temps. Elle a surtout publié en revue (*Trois, Liberté, Études littéraires, Études françaises*, etc.) et plus récemment entrepris une démarche pluridisciplinaire dans le but d'ouvrir le public à la poésie échappée des livres.

CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL
 460, rue Sainte-Catherine Ouest
 espace 511
 Montréal, Québec
 H3B 1A7
 Téléphone : (514) 398-9322
 Télécopieur : (514) 871-9830
 Site Internet : www.cam.org/~skol
 Courriel : skol@cam.org

SKOL



Manuela Lalic
Texte de *Gabrièle Fontana*
LE CRI DU SAC À LUNCH



Manuela Lalic dédie cette pièce à sa famille yougoslave.

20.02.1999 – 21.03.1999

Le cri du sac à lunch

Je tends l'oreille. Je perçois, indistinctement, le cri sourd d'une foule anonyme. Les individus, pressés les uns contre les autres, avancent en longues processions régulières. Frontale, leur résistance, opaque mais fragile, s'oppose à moi. Le cri semble provenir des bouches ouvertes et affamées, au premier plan. Une foule de sacs à lunch.

Je me trouve au seuil d'une pièce, incluse dans une plus vaste. Menue, sans fenêtre, muette, séparée de l'extérieur, elle appelle l'intimité. Ses murs reblanchis et immaculés sont prêts à recevoir un nouvel habitant. C'est cet espace neutralisé que l'artiste Manuela Lalic a sondé. C'est dans cet espace blanc que son travail s'inscrit et se découvre.

Quelques lampes au plafond projettent une lumière vive ; l'éclairage est cru. Le jeu d'une atmosphère tamisée n'a pas sa place. L'attitude de l'artiste nous convie à aborder les éléments dans leur nudité, à composer avec l'ordinaire et à le maintenir présent tout au long de son processus.

Face à moi, sur le fond, une paroi brune, boulinée, double le mur. Couchés, des sacs en papier sont introduits les uns dans les autres, chacun comblant le vide du sac précédent. S'élevant à mi-hauteur, la paroi se prolonge sur les deux murs adjacents et circonscrit un espace ouvert, plus petit. Des angles métalliques étroits sont boulonnés régulièrement dans les encoignures de papier. Ces attaches paraissent exagérément robustes.

À ma droite, la paroi s'incurve en s'éloignant du mur. D'un segment émerge l'ossature décharnée d'un caddy. Ainsi dépouillé, le chariot à roulettes, dérisoire, me paraît être le vestige d'une époque de consommation outrancière. Ses deux grandes roues prennent place des deux côtés de la paroi en papier. Traversé par cette lente progression linéaire, immobilisé, le chariot semble sur le point d'être phagocyté. Lieu de convergence, il révèle son paradoxe. En effet, durant le processus de création, il fut l'axe, le point de départ, à partir duquel l'artiste élaborait, par accumulation, sa construction. Il est lentement devenu le lieu de son propre engloutissement.

Latéralement, les parois s'interrompent, irrégulièrement, par l'ouverture des sacs tournée vers le spectateur. La lumière épouse la surface de papier, s'accroche sur ses bords, mais n'y pénètre pas. Des taches sombres ponctuent ainsi les bordures verticales.

J'assiste au déploiement d'un matériau du quotidien, ainsi qu'à la répétition de gestes facilement identifiables.

Déchirer l'emballage transparent. Extraire, d'un certain nombre, un sac brun plié et aplati. Introduire la main entre les deux épaisseurs de papier. Sonder l'espace intérieur et le repousser des doigts, afin que l'air s'y loge. L'amplitude maximale s'achève avec les plis préétablis du papier. Couché ainsi, le sac adopte la configuration d'une brique rectangulaire et creuse. Recommencer une deuxième fois, extraire, introduire... Une troisième fois : ... sonder, repousser. Une quatrième. Chaque élément va s'imbriquer dans le précédent. Ce même geste répété élabore un empilement de modules tubulaires, construction laborieuse et précaire. Je suis des yeux ce parcours linéaire. Il me suggère des prolongements possibles. Vers le haut. Autour de moi. Ce nouvel espace délimité me permet de m'y déplacer tout à mon aise.

L'artiste puise dans les matériaux les plus ordinaires du quotidien. Dans les centres d'achats, elle part en quête de petit matériel manufacturé, dont l'usage est défini : scotch, épingles, trombones, élastiques. Depuis quelques années, elle utilise ces éléments de fixation pour leurs qualités spécifiques. Les épingles traversent et se fixent dans des élastiques, prolongés indéfiniment. Les trombones sont

déstructurés et s'assemblent au hasard. Le scotch se colle sur lui-même et s'organise en alvéoles. Le geste au travers du matériau est comme pris à son propre piège : dans un incessant retour sur lui-même, le matériau grandit, revisite un geste passé, encore et encore.

L'artiste travaille en alternance dans l'atelier et chez elle. Son œuvre, partie prenante de son quotidien, se construit à partir et à l'intérieur de celui-ci. Le faire artistique côtoie ainsi d'autres activités journalières. Il trouve son ferment dans l'ordinaire, dans ce qui constitue son cadre de vie. Durant les années précédentes, l'artiste a repris du quotidien de menus gestes reconnaissables par tout un chacun. Ils font appel à certaines situations, comme griffonner sur un bout de papier pendant une conversation téléphonique, tordre des trombones pendant une entrevue avec un chef hiérarchique. Ces gestes se font en marge d'une occupation principale, lorsque l'esprit est occupé ailleurs. Le faire artistique consiste ainsi à conserver ce qui se fait en lisière, en bordure.

Dans l'installation présentée à SKOL, Manuela reprend puis répète un geste d'une autre nature. Un geste conditionné, par la fonction même de l'objet, dicté par ce pour quoi il est destiné. Les sacs sont dépliés selon les plis prévus par la machine qui les a fabriqués. Elle semble reprendre en écho le geste de l'ouvrière, de l'ouvrier penché, une vie entière, sur la même portion de réalité, isolée et identique. Tandis que la fonction de ce dernier ne constitue qu'un chaînon, minuscule, à l'intérieur d'un système complet, l'action de l'artiste lui accorde une autre place. En matérialisant en continu la même séquence, elle l'agrandit et lui donne de l'ampleur. Son travail prend forme et donne vie ainsi.

La fonction d'usage des matériaux est remise en cause. Les angles métalliques, boulonnés dans la surface de papier, témoignent d'un usage en excès, d'une forme d'inadéquation, par la nature des deux



MANUELA LALIC, « Le cri du sac à lunch », 1999, détail. Photo : Guy L'Heureux

matériaux et leur poids respectif. Le système de fixation est plus résistant que son support. Les contenants en papier s'autoremplissant trahissent leur sens.

La dérision proposée par l'installation de Manuela semble jouer sur l'absurdité d'une corporation humaine dont le mécanisme interne, comme préprogrammé pour un maximum d'efficacité, conduit nos vies, nos actes, nos manières de penser. Sous nos yeux, l'œuvre se déploie, autonome, à l'image d'un système s'autoalimentant et progressant tout seul. La fonctionnalité à outrance nous fait perdre la saveur de ce qui se distingue, se différencie : l'identité. Nos gestes deviennent ainsi mécaniques et dérisoires. Dans ce long processus, l'artiste semble ralentir le temps pour mettre en évidence cette course effrénée de production.

L'artiste joue sur les contrastes et la tension qu'ils induisent. Elle allie à nouveau, dans cette installation, un objet fonctionnel et rigide à partir duquel prend forme son intervention, souple, évoquant les mouvements de la nature. Cette installation, fragment monolithique, s'abrite et trouve appui contre les murs de l'espace d'exposition. À la géométrie de ce dernier, à ses murs au-delà desquels rien ne semble possible, au grillage uniforme du chariot, l'artiste répond par ses structures vivantes et croissantes.

Elle se rappelle : dans la remise, quelques alvéoles grises s'accrochent encore solidement à la surface des poutres de bois. Avant d'être brutalement déplacées ou exterminées, les guêpes avaient élaboré, par ingestion, leur nid.

Manuela Lalic vit et travaille à Montréal. Originnaire de France, elle a complété une maîtrise en arts plastiques à l'UQAM. Après et pendant sa formation à l'École d'Art/Design de Mulhouse et de Haute-Alsace, ses œuvres et performances ont été présentées en France, en Allemagne, au Québec et au centre CIRCA à Montréal. Dernièrement, elle participait au Festival Art Action Actuel lors de la performance de Constanza Camelo, *Fesses de faire*. À l'hiver 2000, elle présentera une nouvelle exposition à B-312.

Gabrièle Fontana est originaire de Suisse. Elle suit d'abord une formation en céramique – création d'objets. Son parcours est, depuis plusieurs années, jalonné par quelques bourses et diverses expositions à travers l'Europe. Elle a achevé dernièrement une maîtrise en arts plastiques à l'UQAM.

CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL
460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal, Québec
H3B 1A7
Téléphone : (514) 398-9322
Télécopieur : (514) 871-9830
Site Internet : www.cam.org/~skol
Courriel : skol@cam.org

SKOL

Suzanne Leblanc

Texte de *Michèle Lorrain*

LA MAISON À PENSER DE L. W.



27.03.1999 – 25.04.1999

Leblancheval de Suzanne Leblanc ou le récit en cavale

Je commencerai ainsi, par une histoire à raconter. J'ai fait la connaissance d'une personne, un être vivant, une femme. De façon immédiate, j'ai été saisie par son regard d'authenticité, sorte de liberté arrachée à la plus haute exigence éthique et esthétique. Les usages habituels et convenus de présentation ont révélé un parler hachuré, non pas hésitant, m'indiquant l'extrême profondeur d'où me parvenait sa pensée lovée.

Nous nous voyons rarement. Nous nous rencontrons peu souvent. Son univers me demeure étranger. Je l'imagine sur un îlot austère et cependant foisonnant de possibilités qui sans cesse se meuvent en expériences nouvelles. Elle est ici un peu, il faut bien survivre, et beaucoup là-bas, sur cette île jamais tout à fait circonscrite dans le même océan. La rencontre s'effectue au-delà de l'île ou du continent, par les vents qui soufflent la lueur de sa présence.

Une telle demeure

Ludwig Wittgenstein a consacré son travail, sa vie, à sa pensée philosophique. Celle-ci a nourri son travail et englobé sa vie. L'espace qu'il a occupé et l'histoire ainsi engendrée ont légitimé un lieu dans sa pensée philosophique. La maison Stonborough-Wittgenstein nous offre ce lieu, cette construction fondatrice.¹

C'est du haut de son implication intellectuelle et du plus profond de cette rencontre sensible avec

le travail de Wittgenstein que le projet de Suzanne Leblanc s'est constitué. Comme Wittgenstein, la maison de Suzanne Leblanc se réfère au langage. Son récit, qui occupe tout le territoire de la grande salle de SKOL, se construit sur la charpente de la maison Stonborough-Wittgenstein. Il est une poésie se nichant dans l'une et l'autre des pièces de la maison – dont chacune porte un nom – dans un mouvement essentiellement déambulatoire. Le récit reflète une circulation de pensée déroulant un chapelet d'entités langagières autonomes, « déposées et installées » comme autant de petits paquets nés d'une figure individuelle et susceptibles de transformer l'aspect et l'ordre de la maison. La maison – le modèle – de Ludwig Wittgenstein devient le récit de Suzanne Leblanc figuré en plans colorés qui s'étalent devant le lecteur-regardeur et le transportent dans un parcours à la fois physique et mental.

« Je m'appelais Philippa, celle qui aime les chevaux. Il y avait dans mon nom le mouvement en l'une de ses formes flamboyantes. »

Logique VI

Le récit chez Suzanne Leblanc est déjà contenu. Il a eu lieu, il s'est passé dans une langue qui s'est constituée comme un habitat. C'est un récit isolé prônant une individualité, cependant qu'en relation avec des textes provenant d'autres individus. Un ordinateur, posé sur un bureau, occupe le plancher de l'espace d'exposition de la grande salle. Il donne accès à divers textes de ou sur Wittgenstein, sa vie et son œuvre. Tout comme le récit, chacun de ces textes est associé à l'une ou l'autre des pièces de la maison Stonborough-Wittgenstein dont on peut aussi consulter le plan à l'ordinateur. Il est possible de naviguer à travers les plans et les textes de la maison présentés à l'ordinateur et de circuler dans la maison-récit « redessinée et textuée » de la grande salle. Les correspondances associatives renforcent l'idée de circulation de la pensée modelée en petites structures polarisées dans la *granularité* constituante du *Grand Monde*². Le personnage du récit, dont le nom est porté comme un cheval galopant, se nourrit à la fois de désir et de fuite salvatrice, renforçant les porosités et dévoilant des frontières imprévues.

Chacun des textes de la pensée narrative « installés » dans la géométrie de la maison fragmente le récit en quatre éléments : *Fondement*, *Incise*, *Logique* et *Chorale*. À l'ordinateur, une série d'autres textes complète la circulation dans la maison. Mis ensemble, ils forment un amas de connaissances et de variabilités tourné dans toutes les directions de la demeure investie, érigeant les murs sensibles d'un espace qui s'étend bien au-delà du langage.

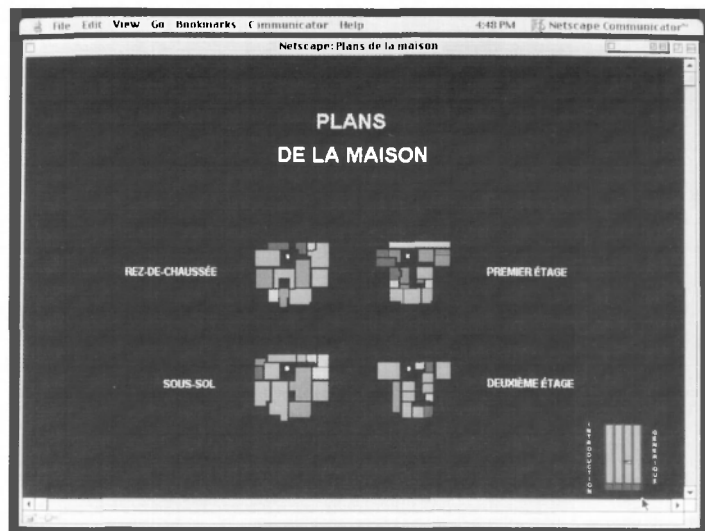
« J'avais vécu dans une maison dont je ne me souvenais plus mais qui restait inscrite dans le Réticulum de mon esprit comme l'une de ses figures primordiales. »

Logique IX

Deux *Incises* séparent les *Fondements* des *Logiques*. Elles racontent un bouleversement puis un effondrement émotifs : la perte de la relation primordiale avec la figure du père. Par sa mise entre parenthèse et sa grande lucidité, l'événement n'en apparaît que plus tranchant et déterminant. Tout ce qui en découle est déjà contenu dans le foudroiement de ces phrases lapidaires, contenues dans les *Incises I* et *II*, et inscrites dans les fondements mêmes de la maison et dans ses lieux nourriciers – la *salle à manger* au sous-sol et la *salle à déjeuner* au premier étage. C'est le passage, l'indice factuel entre l'expérience fondamentale de ce qui fut et qui sera, de ce qui en adviendra ou non à l'intérieur de la conscience à naître. La pensée s'y développe dans l'isolement consenti et gagne les attributs du « je ».

L'œuvre à penser : correspondance des correspondances

P, le personnage du récit, n'écrit, ne transmet sa pensée d'aucun lieu précis. Sa pensée construit son récit. C'est la narration même du récit qui opère le lieu de l'écriture. Tout ce qui est dit a déjà eu lieu. Le texte est une longue remémoration. En dehors du récit, mais aussi dans sa structure, sa durée, tout est divers et mobile. La circulation devient dissolution des représentations.³ Dans cette mouvance, rechercher son centre c'est permettre à sa pensée de se définir et de communiquer de l'intérieur avec l'*Extérieur*. Se lover dans les entrailles de l'autre.



SUZANNE LEBLANC. « La maison à penser de L. W. », 1999, une des pages Internet sur l'ordinateur accessible au public dans la salle d'exposition. Photo : Guy L'Heureux

Investir un lieu étranger et cependant réciproque qu'on fait sien, qui devient soi et l'autre. Le récit apparaît comme le centre, le principe d'ordre où se développent la pensée et sa volonté. C'est aussi un lieu protégé, une certitude – coquille de survie – en dehors de laquelle aucune rencontre n'est possible, une région humainement habitable où l'on peut pressentir *de manière sensible la figure du Grand Monde*⁴ ; s'y retirer permet de voyager aux confins de la route, dans l'expression du premier geste de création.

¹ En 1928 à Vienne, Ludwig Wittgenstein achevait, avec la plus grande attention, la construction de la maison Stonborough-Wittgenstein destinée à sa sœur Margarete. Il y a travaillé en collaboration avec l'architecte Paul Engelman.

² *Logique II*, texte de l'exposition de Suzanne Leblanc, *La maison à penser de L. W.*

³ Gargani, Aldo G., *La phrase infinie de Thomas Bernhard*, Tiré à part, Éditions de l'Éclat, 1990, page 17. « La pensée, comme processus sans fin de concepts qui s'inversent en bifurcations alternatives jusqu'à accomplir leur propre subversion, est un exercice critique et non un « voir ». Elle implique, en permanence, la possibilité d'une dissolution de tous les concepts. »

⁴ *Logique V*, texte de l'exposition de Suzanne Leblanc, *La maison à penser de L. W.*

Suzanne Leblanc vit et travaille à Montréal. Détentrice d'un doctorat en philosophie et d'une maîtrise en arts plastiques, elle poursuit actuellement un programme individuel de recherche doctorale dans le secteur des arts plastiques à l'Université Concordia. Depuis 1994, ses œuvres et performances furent présentées dans divers événements à Trois-Rivières, Hull, Montréal, São Paulo et Londres. À l'automne 1997, elle participait à l'exposition *De fougue et de passion* organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal.

Michèle Lorrain est née à Montréal. Elle a terminé un baccalauréat 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 ou d'expositions individuelles et collectives. Elle a réalisé plusieurs projets d'intégration des arts à l'architecture. Pendant la dernière année, elle a enseigné au Cégep de La Pocatière, au département des arts plastiques. Elle vit et travaille à Sainte-Louise.

CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL

460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal, Québec
H3B 1A7

Téléphone : (514) 398-9322
Télécopieur : (514) 871-9830

Site Internet : www.cam.org/~skol
Courriel : skol@cam.org

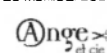
SKOL



PROGRAMME
D'INTÉGRATION DES ARTS
DU CIRQUE DU SOLEIL



Les Décorateurs
de Montréal Uée



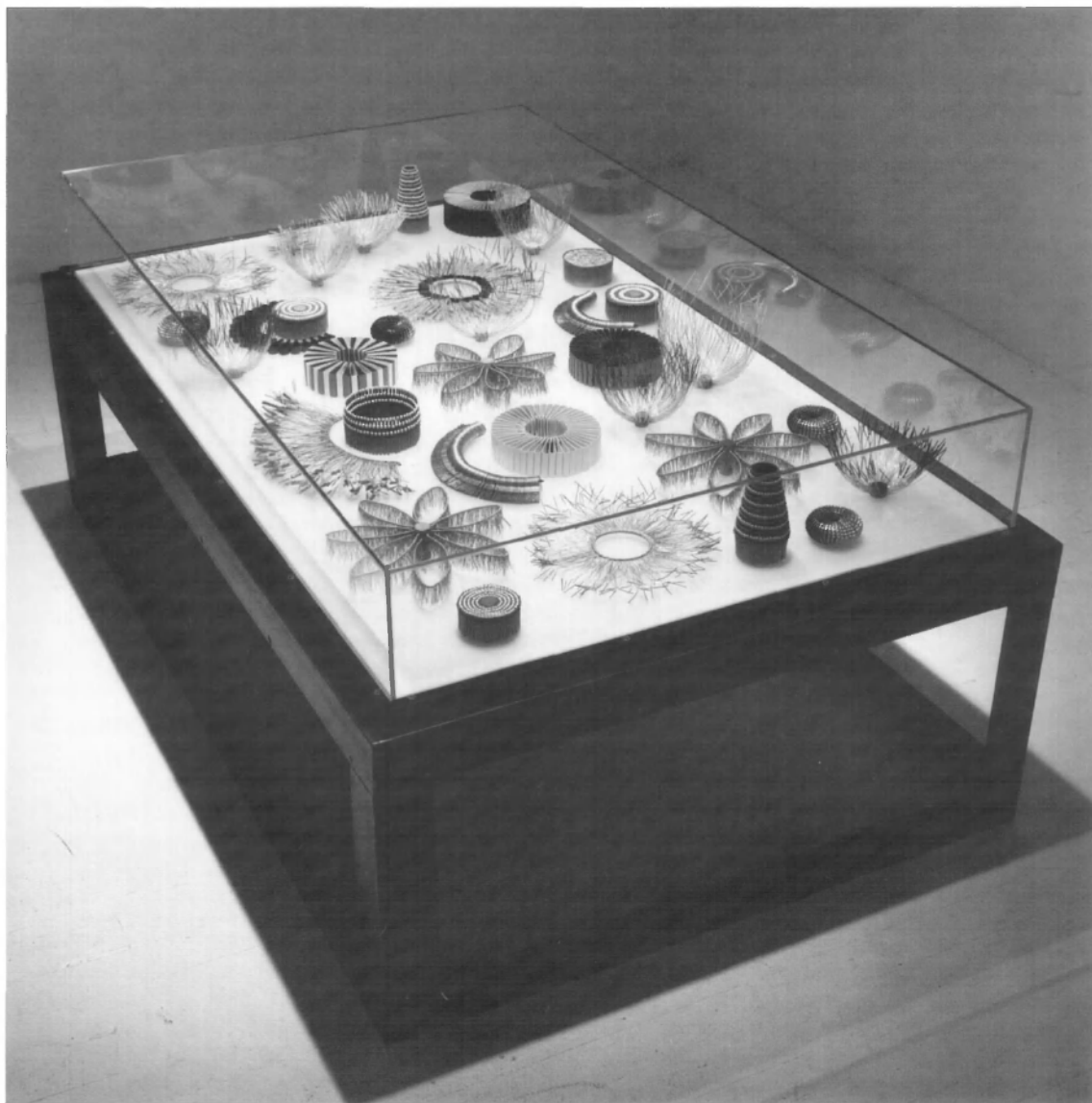
Programme de Recyclage



Jérôme Fortin

Texte de *Laurier Lacroix*

EN ÉTAT DE CIEL



En état de ciel

Le ciel est-il la mer ? Ces éléments souvent perçus dans un rapport d'opposition seraient-ils assimilables ? Scruter la profondeur du firmament amène-t-il à déchiffrer les mêmes images que celles qui surgissent lorsqu'on explore le fond de l'océan ? Les contours flous et distendus des constellations et des astres épousent-ils ceux qui jaillissent en observant le creux des flots ? Alors que le titre de l'exposition de Jérôme Fortin propose de nous ravir dans un espace sidéral, en me penchant sur la montre où sont rangés ses assemblages je vois flotter les formes organiques qui peuplent les fosses abyssales. Oursins, étoiles de mer, coquillages, coraux et courants marins se superposent ainsi aux aurores boréales, étoiles, comètes, galaxies et roses des vents qui pullulent dans son cosmos.

Certes la juxtaposition des figures géométriques et filiformes contribue à suggérer cet aspect aérien. Les petits objets légers et fragiles flottent sur la table lumineuse qui abolit ou du moins réduit la gravité. Cette construction est d'ailleurs essentielle pour établir notre rapport à l'œuvre pour, à la fois, affirmer et détruire l'émotion qui surgit lorsque l'on se baisse vers ce ciel marin. La présentation des pièces, leur mode de mise en exposition est pleinement intégré et ce que l'on pourrait considérer comme un support est ici partie prenante de l'ensemble. La froide et transparente montre commer-

ciale qui habituellement met en valeur la marchandise sert également ici à établir la mise à distance nécessaire pour apprécier les objets ludiques réunis dans l'exposition. Le dispositif de présentation qui intègre la base et l'éclairage de la surface de verre dépoli ainsi que le verre protecteur sont essentiels à notre plaisir de voir dériver ces assemblages dans un espace aboli.

La hauteur de la vitrine force le mouvement du spectateur qui doit se pencher sur la vitrine, la dominer, l'embrasser du regard et l'observer. En s'inclinant, dans un mouvement introspectif, le spectateur passe lui-même dans un état de déséquilibre. Ainsi concentré sur la vitrine, les repères spatiaux se confondent et nous portent vers cet état de vertige, de flottaison sur des ondes imaginées. Alors aucune distraction ne détourne de la concentration que force l'œuvre, nulle autre préoccupation n'éloigne du plaisir de réinventer le mouvement des planètes engouties.

Des quarts de cercles ou des formes circulaires, des pétales, des corolles et des fleurs, des étoiles façonnent des colliers et des bracelets, des rondelles et des broches, des objets miniatures. Confusion des échelles, des règnes et des fonctions. Ces ornements sont disposés dans une rigoureuse symétrie, sorte de ballet de motifs repris et continus à une échelle visant la démesure. Ce calcul géométrique de la disposition et la multiplication régulière des objets techniquement parfaits servent-ils à rendre moins évidente la fragilité de ces fins artefacts précieux, de ces bidules à caresser ou à porter fièrement, petites machines inutiles, qui se disloqueraient si on pouvait les toucher, telles les algues si gracieuses qui deviennent des formes flasques dès qu'on les sort de l'eau ou comme les constellations qui disparaissent dès qu'on les observe d'un autre point de vue que celui du bout du télescope ?

Jérôme Fortin impose dans son travail la jouissance communicative du bricolage. Ces menues manipulations procurent invariablement chez le spectateur une curiosité, puis une joie de découvrir de quels matériaux sont faits ces objets à prime abord si délicats et si précieux. La délectation et l'émerveillement se poursuivent dans la recherche des indices qui amènent à réaliser que ces fleurs et ces bijoux sont d'abord et avant tout des regroupements d'allumettes et de cartons d'allumettes superposés, de fils électriques recouverts d'une gaine de plastique coloré piqués dans le liège, de capsules de bouteille enroulées, de clés juxtaposées, des attaches métalliques recouvertes de papier disposées en cercle, de petits rouleaux de papier enserrés dans une gaine de métal. Comment imaginer que ces matériaux dérisoires, ces sous-produits, ces objets banaux qui occupent le niveau le plus bas de l'échelle commerciale, ces restes que l'on torture dans les moments de tension ou que l'on manipule dans les conversations interminables autour de la table, ces *déjà-déchets* de la société de consommation sont ici détournés de leur fonction et considérés comme matière première des combinaisons les plus exquises ?

On le sait, le ciel et la mer servent déjà de dépotoirs à l'humanité consommante. Les constructions-recyclages de Jérôme Fortin suggèrent-elles que les rebuts que nous y délestons peuvent se transformer en figures magnifiées et intangibles, par mimétisme avec leur nouvel environnement ? Peut-être ne sont-elles que le résultat des rêveries d'un promeneur solitaire qui scrute l'horizon avec la fâcheuse manie de fourrer les mains dans ses poches pleines de restes et de brimborions.



JÉRÔME FORTIN. « En état de ciel », 1999, détail. Photo : Guy L'Heureux

Jérôme Fortin vit et travaille à Montréal. Depuis 1995, ses œuvres furent présentées dans différentes expositions collectives à Québec, Joliette, Longueuil, Montréal, Toronto, à Terre-Neuve et en France. À l'automne 1998, il participait à la première édition de la *Biennale de Montréal* organisée par le CIAC. Son passage à SKOL représente sa première exposition individuelle.

Laurier Lacroix enseigne l'histoire de l'art et la muséologie à l'Université du Québec à Montréal. Récemment, il a agi comme commissaire des expositions *Ozias Leduc. Une œuvre d'amour et de rêve* (Musée des Beaux-Arts de Montréal et Musée du Québec) et *Embarquement pour Katsura : Irene F. Whittome* (Centre Canadien d'Architecture). Il collabore actuellement avec Pierre Dorion et Marc Garneau à deux expositions monographiques prévues pour l'an 2000.

CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL
460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal, Québec
H3B 1A7
Téléphone : (514) 398-9322
Télécopieur : (514) 871-9830
Site Internet : www.cam.org/~skol
Courriel : skol@cam.org

SKOL

Jean-Pierre Gauthier et Mirko Sabatini

Texte de *Louise Provencher*

DÉPHASAGE/DUO TRAVAGLIANDO



29.04.1999

Travagliando

duo à voies multiples sur le ton du hasard

Nouvelle musique : nouvelle écoute. Non pas une tentative de comprendre quelque chose qui se dit, car si quelque chose se disait, les sons prendraient la forme des mots. Tout simplement une attention à l'activité des sons.

John Cage

Comment *parler* d'une installation qui fait feu de tout bruit ? Qui vise, semble-t-il, sa disparition au profit de son double (?), cette invisible pâte sonore n'existant que par la conjugaison de temps et contretemps, une matière aussi volatile et compressible que ce qui lui sert de support, l'air ! À moins qu'il ne s'agisse d'une performance où se cherche, s'élabore un *langage* (contredisons Cage, encore que...) au fil de la captation et manipulation de sources en apparence des plus échevelées, clownesques même ? Que l'on se rassure, nulle substitution/réduction d'un *discours* par l'autre n'est en vue ! Tout au plus un accompagnement, sur le mode de l'écart ou de l'écho, d'un *faire* à quatre mains déconstruisant la syntaxe des enchaînements entendus, transmuant les renvois convenus à un objet reconnaissable, visible, au profit de la mise en place, avec ses entrées diverses, d'une architecture sonore à la configuration fuyante.

Hypothèse : Jean-Pierre Gauthier et Mirko Sabatini, deux artistes ayant partie liée avec les arts visuels – installateur pour l'un, sculpteur pour l'autre – se sont donné pour défi, depuis quelques temps déjà, d'exposer ce qui semble échapper au champ du visible (et du photographique) sinon par les mécanismes grâce auxquels il se trouve capté, transposé, transmuté, diffusé ; entreprise que d'aucuns verraient s'inscrire au sein d'une tradition comportant des noms tels Sarkis (*L'œil musicien*), Bill Viola (*Rainforest*) ou Raymond Gervais (*Le théâtre du son, Le regard acoustique* ou *Le regard musicien*, etc.). Comment, en effet, exposer le son, autrement que par le silence de ce qui fait office de relais ? On connaît l'œuvre de Duchamp, *À Bruit secret* (1916), ce *readymade* constitué d'une bobine de ficelle enserrée entre deux carrés de cuivre et dans laquelle Walter Arensberg avait introduit un objet dont Duchamp était heureux d'ignorer la nature, se plaisant à conjecturer qu'il puisse s'agir tout autant d'un diamant que d'un quelconque objet. Ainsi que le souligne Peter Szendy, ce qui se cache alors n'est cependant pas tant le son (ou plutôt le « bruit »), qui ne saurait se dissimuler, et donc se laisser *voir* telle une chose, mais bien le corps qui en est la source.

Si bien que, lorsque Duchamp dit « quelque chose » à la place du son, ce n'est pas une métonymie parmi d'autres (ce n'est peut-être même plus une métonymie à proprement parler) : Duchamp pose sans l'exposer l'aporie de toute installation sonore.¹

Autre hypothèse : que voilà affaire de mots ! La visée de l'installation sonore qu'est *Déphasage* n'est pas, retour à la case départ, de faire voir mais bien de faire ouïr ! Et tant pis si la dénomination qui la vise semble redondante ou « aporétique » ! Reprenons donc, quitte à reprendre le problème, en un autre temps. Car de temps, justement, il est désormais question. Peu importe, serait-on tenté de dire, qu'il s'agisse de modulation et manipulation de fréquences hertziennes, d'ondes radio – l'oreille acoustique en éveil, la main sur le potentiomètre grâce auquel se règle le niveau électrique, le jeu des condensateurs en regard d'une richesse d'interférences effectives et potentielles – ou de la cueillette de sons *readymade* effectuée par le biais de l'invention pure et simple d'instruments (assemblage finement patenté de bois, métal, plastique, etc.) ou du brico-

lage astucieux de deux batteries (l'une s'activant à distance de façon quasi autonome)². Il appert que ce mariage de l'électronique et de l'acoustique travaille à la constitution et à l'entrechoquement d'« objets sonores »³ qui ne prennent consistance, tessiture et volume, qu'au fil d'une chevauchée des rythmes, la durée d'une performance.

Difficile ici de ne pas évoquer ce propos de Pierre Schaeffer (initiateur des recherches en musique concrète il y a un peu plus de cinquante ans et chercheur au Studio d'essai de Radio France, puis de l'Institut national de l'audiovisuel) à l'effet que, « parfaitement dégagé de tout a priori, le bon *faiseur de sons* provoque la naissance et recherche l'amélioration du sonore, ignorant, à la limite, le dispositif matériel. »⁴ L'objectif de *Travagliando*, qui porte bien son nom (*travagliando* étant le participe présent de *travagliare*, soit travailler dans/par une intensité fiévreuse), se situe dans cette même mouvance d'une recherche de type empiriste, questionnant le spectre du déterminé et de l'aléatoire ; d'une approche artisanale, tendue vers le musical.

Lors de la prestation du duo à SKOL, au contraire de la présentation frontale usuelle pour l'audition de concerts, le spectateur se trouve lui-même sollicité à (re)composer la trame musicale engendrée par ces entités mutantes, ces objets à l'identité changeante suivant leur circulation hasardeuse, leur passage momentané et impromptu dans les enceintes de haut-parleurs formant cercle au-dessus des instrumentistes. Le visiteur ne se voit prescrit aucune perspective acoustique particulière ; se déplaçant d'un pilier sonore à l'autre, s'arrêtant, s'approchant ou s'éloignant des musiciens et de leur alter ego mécanisé, son oreille – enceinte acoustique s'il en est – lui signifie divers arrangements de l'espace sonore constitué au gré de l'improvisation des duettistes. *Déphasage*, œuvre ouverte du point de vue de l'interprétation, l'est simultanément eu égard à sa réception. Ne retrouve-t-on pas ce faisant sur le plan sonore (retour à notre « aporie » ?) un des leitmotivs initiateurs des pratiques installatives en arts visuels ? La déambulation – sans prescription d'un parcours privilégié – de passants dans une installation questionnant les conditions de son inscription et qui, pour l'heure, joue du motif de l'exposition dans les coulisses du son.



DUO TRAVAGLIANDO, « Déphasage », 29 avril 1999. Photo : Guy L'Heureux

¹ Peter Szendy, « Expositions de la musique », in *Le jeu de l'exposition*, coll. esthétiques, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 59-60. Voir Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, 1969, p. 462.

² L'introduction d'un tiers qu'est cette batterie mécanisée n'est pas sans évoquer la présence du moniteur sur cassettes lors de la prestation du duo Yves Bouliane/John Heward au printemps 1985 ; ce dernier constitue, ainsi que l'observe Raymond Gervais, « l'élément hétérogène, étranger, qui ne s'intègre pas d'emblée, qui s'oppose alors même qu'il voudrait se joindre à l'ensemble, qui interroge le duo, le provoque et le déstabilise, l'amène à jouer différemment, autrement ». (Raymond Gervais, *Masse au tiers contrôlé*, Yves Bouliane, contrebas et John Heward, batterie, CIAC, 1985.)

³ « L'objet sonore doit être distingué du corps sonore ou du dispositif qui le produit, tout autant que l'objet musical doit l'être du signe de l'écriture qui le consigne ; tous deux sont objets de la perception, plus exactement objets de l'écoute, et d'une écoute « réduite », c'est-à-dire détachée des renvois à la cause du son (le son comme indice) ou à son sens (le son comme signe) ». Pierre Schaeffer, *La musique concrète*, coll. Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, no 1287, Paris, 1973, p. 36. Voir aussi son *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

⁴ *Ibid.*, p.43.

Jean-Pierre Gauthier vit et travaille à Montréal. Détenteur d'une maîtrise en arts plastiques de l'UQAM (1995), ses installations ont été présentées récemment à Est-Nord-Est (Saint-Jean-Port-Joli), ainsi qu'à la galerie Le Lobe (Chicoutimi), à Quartier Éphémère (Montréal), à Plein Sud (Longueuil), à la Maison de la culture du Plateau Mont-Royal, dans le cadre de l'événement *Artifice 98* (Montréal) et au Musée d'art contemporain de Montréal lors de l'exposition *De fougue et de passion*. Il exposait à SKOL en 1995 et 1997. Il a également travaillé en collaboration avec des musiciens de musique actuelle de Montréal (groupe L'oreille à Vincent) et présenté avec Mirko Sabatini des concerts-performances à Avatar (Québec), SKOL (Montréal). Sa plus récente installation sonore (toujours en collaboration avec Mirko Sabatini) a été présentée au Musée d'art contemporain de Montréal à l'automne 1999.

Mirko Sabatini vit et travaille à Bologne (Italie). De passage au Québec pour une année, il est batteur et fait partie de diverses formations à Bologne (Vakki Plakula, Ella Guru, Specchio Ensemble). Il a participé notamment à trois éditions du *Festival de musique actuelle Angelica* (Bologne 1995, 1997 et 1998), au *Festival Jazz in town* (Bologne 1998) avec le violoncelliste Ernst Reisinger et au *Festival de Palau* en Italie (1998). Il a participé (avec Jean-Pierre Gauthier) à un concert-performance à Quartier Éphémère (Montréal, 1998) ainsi qu'à une résidence à Avatar (Québec, 1998). À l'automne 1999, il présentait sa plus récente installation sonore au Musée d'art contemporain de Montréal.

Louise Provencher est critique d'art et professeure de philosophie. Membre du conseil d'administration de la galerie Occurrence, elle s'implique depuis plusieurs années dans le milieu des arts visuels, notamment pour *Montréal-Télégraphe* en tant que commissaire d'exposition. Ses textes ont paru dans les revues *Trois* et *Espace*. Co-organisatrice d'un colloque sur la sculpture (prévu pour décembre 1999), elle est directrice de la collection *Lieudit* qui publie des essais sur la sculpture contemporaine.

CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL
 460, rue Sainte-Catherine Ouest
 espace 511
 Montréal, Québec
 H3B 1A7
 Téléphone : (514) 398-9322
 Télécopieur : (514) 871-9830
 Site Internet : www.cam.org/~skol
 Courriel : skol@cam.org

SKOL



PARACHUTE



PROGRAMME
 D'INTÉGRATION DES ARTS
 DU CIRQUE DU SOLEIL



Mario Côté, Josée Pellerin, Johannes Zits

Commissaires : Pascale Beaudet et Patrice Loubier

Texte de *Geneviève Gilbert*

PELLICULAGES PICTURAUX



08.05.1999 – 06.06.1999

Court-circuit

Le texte qui suit est une petite fable. J'ai écrit ce récit à partir des démarches des trois artistes, celles-ci proposant la contamination d'un médium par un autre : la peinture par la photographie, la photographie par la peinture. De la même manière, par « couches » formelles successives, j'ai tissé la trame des éléments clés de chacun des propos abordés. Je peux donc parfois faire référence à des éléments plastiques ou iconographiques des tableaux présentés, ou à leur procédé de fabrication. Les œuvres étant constituées d'une superposition de différents motifs, j'ai voulu que la métaphore entre en opération, dans le récit, comme moteur de construction du sens. Il faut alors voir le sous-texte, en saisissant les subjectivités immanentes. Toute ressemblance avec des personnages fictifs ou réels ne serait que pure coïncidence.

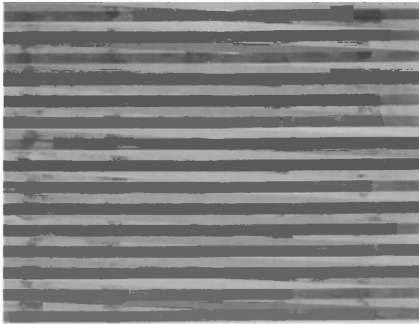
Je ne pensais pas que nous allions jouer à la marelle encore une fois. Aujourd'hui, j'ai marché jusque chez mon amie Josée et elle m'attendait, assise sur sa balançoire extérieure. Je me suis glissée sur le banc près d'elle. Le gazon de sa cour arrière est très dense et, avec le vent, le sol ondulait sous mon regard. Il ne m'aurait suffi que d'un clignement d'œil pour qu'à nouveau, le ciel attaque ma pupille de sa volupté apaisante. J'ai tourné ma tête vers Josée et, sans parler, elle m'a montré le chemin des tulle célestes.

Nous avions prévu appeler nos amis pour jouer avec nos boîtes à savon. Le vent se levait un peu, notre peau ratatinait comme celle des oranges. Je voyais les érables se gonfler et la lumière solariser les seaux dans lesquels s'écoulait leur sève. Nos engins n'allaient pas être facile à diriger. En continuant de se balancer de l'avant à l'arrière, je lui dis que tout cela était impossible. Qu'il fallait annuler la course. Elle ne répondit pas, resta immobile, le visage rivé droit devant elle. Nos vestes de laine s'effleuraient à la jonction de nos épaules. Ses oreilles se rosaient lentement. Je lui dis que j'avais soif. Elle détourna son regard, me prit par la main, sauta vivement de la balançoire.

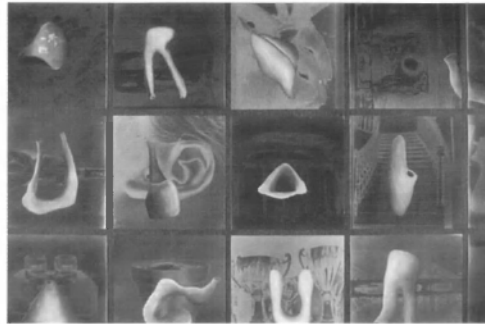
J'ai toujours trouvé la cuisine de ses parents très bizarre. Comme dans une boutique chic d'accessoires à vendre, tout était brillant, propre, aseptisé. Un lieu où il semble qu'on ne cuisine jamais, où tout peut survenir sauf un giclement d'huile provenant d'un poêlon chaud. Elle ouvrit la porte blanche du réfrigérateur. Il me semblait que tous les contenants étaient immenses, magnifiés, plus grands que nature. Seul le pot de jus miroitait de taches de doigts, et elle l'agrémenta encore des siens, cette fois-ci tout gris de terre séchée. Je lui dis que je n'aimais pas le jus de raisin. Elle me sourit, replaça le contenant à sa position initiale, me questionna du coin du sourcil. Je lui dis que de l'eau allait me convenir. Elle ouvrit la porte gauche du mastodonte à nourriture, craqua quelques glaçons, sortit un grand verre transparent. En attendant, je courus jusqu'à la salle de toilette.

Elle avait posé sa tête contre mon épaule. D'un mouvement un peu désordonné, ses mains étaient aussi venues y prendre leur place. J'ai vu ses yeux se fermer, et j'ai senti le temps disparaître. Nous étions fixes, seules dans l'opacité du jour. Je pense qu'elle est devenue triste. Dans ma tête les choses se brouillaient. Le jour n'était plus ce qu'il avait été. Je sentais le vent se tailler de minces brèches au travers de mon gilet. Dans l'équilibre instable de la balançoire, elle m'offrait des avions, des bateaux, des voitures pour aller partout. Je m'envolais, avec elle et le bruissement de l'air. Le ciel projetait toujours un fort jet de lumière vers nous. Les nuages nous balayaient du regard. Il y eut un intervalle de temps où je perdis le contrôle, où le poids rassurant de sa tête m'apparut trop lourd, où je me mis à craindre les interstices du sol sous nos jambes. De mes yeux, je ne cessais de remettre en place les fenêtres à rivets, les tuiles de son toit bleu, la position du chat sur la branche de l'arbre. Je reconstruisais le terrain devant nous, effaçais l'herbe trop verte, faisais disparaître le cadenas massif des clôtures laides en grillage blanc. Nous formions ensemble de petits parasites virtuels et inoffensifs, nécessaires l'un à l'autre. Nous n'allions pas voir nos amis aujourd'hui. Josée, en déposant ses mains sur ses genoux, me fit une moue rieuse. Je sortis de ma torpeur.

En tournant la poignée métallique et allongée, je crus entrer dans une jungle tropicale. Il faisait trop chaud et tout était sens dessus dessous. Pour faire les premiers pas vers la cuvette, je dus balayer de mes pieds de belles cravates de soie et des tas de chemises frois-



MARIO CÔTÉ, « Surface-intervalle : L'homme au ballon », 1998, acrylique-photo sur toile.



JOSÉE PELLERIN, « Petites manies et présomptions d'un collectionneur errant », 1996, huile sur photographie, détail.



JOHANNES ZITS, « Living with art », 1999, acrylique et collage sur impression numérique.

sées. Le mélange d'humidité et de parfum me monta à la tête. Un amoncellement insolite de vêtements masquait ce qui s'avérait être encore un plancher de carrelures reluisantes. Des photos de famille ornaient les murs de velours bourgogne. J'y reconnus Josée, posant avec son chien et un ballon dans un champ de fleurs magnifiques, sous un soleil crépusculaire. Je parvins au fond de la pièce ; elle se remplissait lentement d'une vapeur étouffante.

Il y avait des jeux d'échec, des casse-tête en trois dimensions, des boomerangs. Nous avions le choix de jouer dehors ou à l'intérieur, de courir ou de chanter. Nous nous sommes rendues au garage pour observer nos machines : nous les avions tout juste peintes hier. Le beau sol de béton était recouvert de dégoûlades de peinture. Notre tentative de rendre nos bolides attrayants s'est avérée désastreuse pour les heures de sorties de ma copine. Mais ce jour-là, c'était encore l'après-midi. Nous étions encore capables de trafiquer nos bévues, de masquer notre impertinence. Le jaune flamboyant que nous avons utilisé sur la carrosserie perdait, par moments, de sa luminance : nous l'avions remplacé par de la gouache. Le vieux bois formant la carapace de notre boîte à savon – tordu et rongé par l'humidité – transparaisait parfois sous la peinture manquante. Josée m'avait dit que si je trouvais chez moi un peu de peinture noire, nous pourrions en étaler une longue bande de l'avant à l'arrière de notre voiture. Bien des défis techniques nous attendaient avant de mettre celle-ci en marche. Nous attendions toujours de l'aide, mais l'aide semblait très occupée aujourd'hui. Bientôt, nous allions pouvoir décoller comme des abeilles. Ce sont nos craies et nos sauts qui allaient retenir notre attention avant le souper.

C'est par accident que je fis tomber le vase décoratif – déposé sur le comptoir – en me rendant au fond de la salle de toilette. Je ne pensais pas que des ombres mobiles m'apparaîtraient soudainement au travers du verre givré de la douche. Je ne pensais pas entendre ces masses floues tomber au fond du bain, suivies d'un cri étouffé. Je fus très surprise. Ce qu'il me reste en mémoire lorsque j'y repense, c'est le caractère fantomatique de l'image de la baie givrée. Comme si cet événement, au fond, était irréel. Et c'est comme s'il l'avait été, comme si du haut d'un vol plané dans un rêve, le sens apparent des choses s'était annexé à ma mémoire. Parfois, lorsque mes souvenirs se perdent en impressions et surimpressions insolites, ces images multiples entrent ensemble en collision et se colligent dans une sorte de taxonomie incompréhensible. Je ne pensais pas qu'une telle vision allait autant provoquer mon regard. Ces empreintes laissées sur le paysage de mes réminiscences continuent de former des strates et des couches intempestives. Néanmoins, ma curiosité n'a pas cessé de s'expandre pour autant. Je continue de regarder les vieillards et les jeunes hommes musclés avec autant de familiarité, autant de candeur. J'ai appris à caresser leur sexe dur et leurs mains arides. Mais ils ne finissent jamais par m'aimer vraiment. Tout ce dont je suis certaine c'est du malaise que j'ai provoqué cette journée-là, et de mon besoin soudain d'oxygène. Je tendis ma main vers la poignée de porte métallique. J'appuyai vers le bas, la tirai, la refermai en battant des paupières. Je m'enfouis dans un rire amusé au travers du corridor et plongeai dans le fauteuil qui s'y trouvait. Je n'avais jamais vu une autre petite fille s'essayer à des acrobaties du genre. Je m'avançai bientôt, à pas de tortue, vers Josée et la cuisine.

Le jeu de marelle est le plus amusant des jeux. En plus de pouvoir dessiner avec des pierres blanches ou de grosses craies un parcours de la dimension souhaitée, on doit être une bonne équilibriste, faire preuve de précision au lancer de la pierre et ne pas s'essouffler au saut. Il faut savoir compter aussi. Un, deux, trois... jusqu'à neuf au moins. On peut aussi dessiner des marelles infinies, qui se terminent par cent quarante-quatre millions. Mais je pense que la rue de Josée ne serait pas assez grande pour cela. Cet après-midi-là on a joué pendant au moins une heure de temps. La brise sèche ne passait plus au travers de nos gilets de laine. En fait, elle passait encore à travers bien sûr ! mais nous bougions tellement que le froid ne nous atteignait pas. J'ai réussi toutes mes marelles et Josée aussi. Nous étions devenues des pros de la marelle.

Assise à la table en buvant dans mon verre d'eau, Josée parcourait sans cesse les motifs de tapisserie de la salle à dîner. Elle avait la manie de déboîter les appareils électriques pour se donner le défi de les remettre ensuite en marche. Un vieux grille-pain était tombé sous sa main mécanique. J'acheminai la mienne vers mon verre d'eau, le portai à ma bouche, respirai. Elle brancha le fil électrique, et abaissa la touche d'amorce : pas de crépitement. Je lui dis de cesser de manipuler ces gadgets à garçon. Elle prit une gorgée d'eau, fixa à nouveau le mur de ses linéaments embossés, entra dans un dialogue intérieur. Elle ne cessait pas de parcourir le mur. Elle attendit que je provoque son regard pour se lever et me dire qu'il valait mieux aller jouer dehors. Je ne sais si c'est le grand air qui permit que je reconstruisse le sens de ces événements. Ce que la tombée du jour m'autorisa à tout le moins, c'est l'allègement de mes craintes, le délestage de ma haine latente. Dans l'équilibre instable de la balançoire, me réjouissant de la noirceur subite, je me prélassai contre elle. Elle m'offrit encore des avions, des bateaux, des voitures pour aller encore plus loin qu'ailleurs. Les interstices du sol sous nos jambes déterraient le sexuel de nos inquiétudes. Des bruits étranges nous parvenaient de la maison. Le vent ne ratatinait plus notre peau. Nos vestes de laine ne nous étaient plus utiles. Les érables dansaient. Nous avons cru nous envoler avec le soleil.

LES COMMISSAIRES :

Pascale Beaudet vit et travaille à Montréal. Elle complète un doctorat en histoire de l'art de l'Université de Rennes II et est actuellement agente au programme québécois d'intégration des arts à l'architecture. Elle a collaboré, à titre de critique, à plusieurs périodiques culturels et a rédigé de nombreux textes de catalogues. À titre de commissaire, elle proposait en 1996 *Folia, fructus : accessoires naturels* à Expression (Saint-Hyacinthe) et *Figures taciturnes* à Plein Sud (Longueuil).

Patrice Loubier vit et travaille à Montréal. Il effectue présentement un doctorat en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Il a collaboré, à titre de critique, à plusieurs périodiques tels *Espace*, *Inter* et *Parachute*, et a rédigé des essais dans des publications comme *Résidence 1982-1993* (La chambre blanche, Québec 1995) et, plus récemment, *L'installation. Pistes et territoires* (SKOL, Montréal 1997).

LES ARTISTES :

Mario Côté vit et travaille à Montréal. Ses œuvres (peinture et vidéo) furent présentées lors de nombreux événements au Canada, en France, en Espagne, en Grande-Bretagne, en Allemagne, au Mexique et à Cuba. Il est également professeur à l'UQAM.

Josée Pellerin vit et travaille à Montréal. Ses œuvres furent présentées lors de nombreux événements au Québec, en France et au Mexique. Elle complète actuellement une formation spécialisée en multimédia. Elle a proposé cet automne une exposition à la galerie B-312.

Johannes Zits vit et travaille actuellement à Toronto. Ses œuvres furent présentées lors de nombreux événements à travers le Canada, aux Pays-Bas et à Taïwan. Son travail en résidence l'a conduit aux Pays-Bas et à Banff.

L'AUTEURE :

Geneviève Gilbert, artiste des arts visuels, s'adonne à l'écriture depuis qu'elle est toute jeune. Depuis 1995, ses installations picturales et vidéographiques furent présentées dans plusieurs événements et festivals. S'intéressant vivement au numérique et à son potentiel réticulaire, sa pratique artistique traite avec humour, et parfois une pointe d'ironie, du désir comme moteur relationnel et de la mise en scène des oppositions, des phénomènes qu'il engendre. Elle poursuit actuellement une maîtrise en multimédia interactif à l'Université du Québec à Montréal.

CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL

460, rue Sainte-Catherine Ouest
 espace 511
 Montréal, Québec
 H3B 1A7
 Téléphone : (514) 398-9322
 Télécopieur : (514) 871-9830
 Site Internet : www.cam.org/~skol
 Courriel : skol@cam.org

