

D'EXPOSITION

LIVRET



1993-1994

Programmation

PAJE Éditeur



D'EXPOSITION

LIVRET

SKOL

1993-1994

Programmation

**SKOL – Livret d'exposition**

Programmation 1993-1994

**Centre des arts actuels SKOL**

279, rue Sherbrooke Ouest

Espace 311A

Montréal (Québec) H2X 1Y2

**PAJE Éditeur**

Collection **Olive Noire**

dirigée par Sonia Pelletier

**Maquette de la page couverture**

Marie-Josée Proulx

**Conception graphique et montage**

Communications Mars

**Correspondance**

PAJE Éditeur

C.P. 897, Succ. C

Montréal (Québec)

H2L 4L6

**Distribution**

Artex

3575, boul. Saint-Laurent, salle 103

Montréal (Québec)

H2X 2T7

Tél. : (514) 845-2759

Fax : (514) 845-4345

Diffusion Prologue inc.

1650, boul. Lionel Bertrand

Boisbriand (Québec)

J7E 4H4

Tél. : (514) 434-0306

Fax : (514) 434-2627

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

Dépôt légal : Quatrième trimestre 1994

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

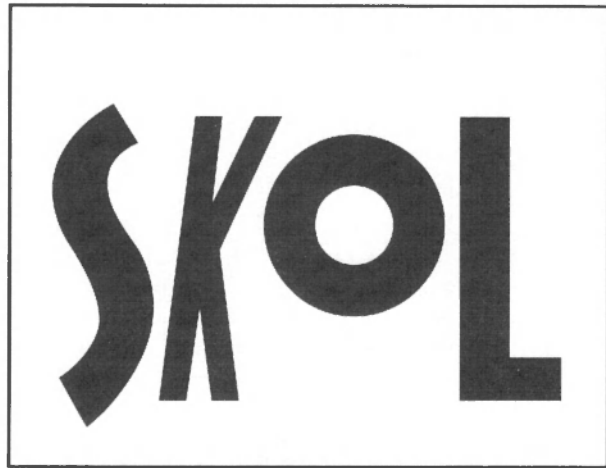
© PAJE Éditeur et le Centre des arts actuels SKOL, 1994

tous droits réservés

ISBN : 2-921497-09-3

**D'EXPOSITION**

**LIVRET**



**1993-1994**

**Programmation**



# Sommaire

<b>PRÉSENTATION</b>	<b>9</b>
Pascale Beaudet, Anne Bérubé et Francis Blanchard	
<b>LISTE DES EXPOSITIONS</b>	<b>10</b>
<b>SYLVIE SAINTE-MARIE</b>	<b>11</b>
Sonia Pelletier : <i>Le corps absent ou la peinture invisible</i>	
<b>FRANCINE DESMEULES</b>	<b>14</b>
Christine Desrochers : <i>Imaginer la matière</i>	
<b>JEAN-PIERRE HARVEY</b>	<b>18</b>
Pascale Beaudet : <i>Parcours navigable</i>	
<b>JEANNE MASTERSON</b>	<b>23</b>
Nicolas Mavrikakis : <i>Douleur et plaisir des cicatrices</i>	
<b>LOUIS FORTIER</b>	<b>28</b>
Francis Blanchard : <i>De la vision à la médiation</i>	
<b>DANIEL ROY</b>	<b>31</b>
Hélène Lord : <i>Le peintre, la photographie et la peinture</i>	
<b>FRANÇOIS GIARD</b>	<b>34</b>
Jean Tourangeau : <i>Peintures-vidéo</i>	
<b>JOCELYNE TREMBLAY</b>	<b>39</b>
Denis Lessard : <i>Jeux de bois II</i>	
<b>CHRISTIAN BILODEAU</b>	<b>43</b>
Anne Bérubé : <i>Seule l'émotion désennuie</i>	
<b>REPÈRES BIOGRAPHIQUES</b>	<b>49</b>



# Présentation

Nous vous présentons la cinquième édition du livret d'exposition de Skol. Dans ce livret de la programmation 1993-1994, neuf critiques ont été choisis pour commenter autant d'expositions, dans des modes très différents.

Le mandat de Skol est d'offrir un éventail de choix artistiques ; notre attitude est la même vis-à-vis de la critique d'art. Vous pourrez constater que divers courants critiques se manifestent ici : la sémiotique, le commentaire poétique, l'analyse de contenu et même l'humour ; il en faut beaucoup pour traverser la vie quotidienne.

Nous inaugurons cette année une procédure nouvelle pour le livret : le travail collectif. En effet, le livret est né cette année des efforts de trois membres de Skol. Nous nous sommes partagé le travail de lecture des textes et tous les détails dont il faut s'occuper avant l'impression. Marie-France Beaudoin avait quant à elle préparé le terrain en contactant la plupart des auteur-e-s.

Pour donner une idée des activités professionnelles des artistes et des auteur-e-s, nous avons ajouté cette année une section où nous avons résumé le curriculum vitae de chacun. Nous n'avons pas essayé d'être exhaustifs, ni d'uniformiser les résumés ; vous trouverez ainsi des variations de l'un à l'autre qui viennent en quelque sorte briser la monotonie.

Nous voudrions remercier Marie-France qui a quitté le centre l'été dernier, après neuf ans de bons et loyaux services, et même plus que cela. Nous espérons qu'elle gardera un excellent souvenir de toutes ces années, malgré des conditions parfois difficiles.

*Le comité,*

Pascale Beaudet

Anne Bérubé

Francis Blanchard

- **Sylvie Sainte-Marie**  
du 7 au 19 août 1993
  
- **Francine Desmeules,**  
*Oeuvres sur papier photographique*  
du 11 septembre au 3 octobre 1993
  
- **Jean-Pierre Harvey, *Sublimation***  
du 16 octobre au 7 novembre 1993
  
- **Jeanne Masterson : *Histoires (in)visibles***  
du 13 novembre au 5 décembre 1993
  
- **Louis Fortier : *Spectres***  
du 8 au 30 janvier 1994
  
- **Daniel Roy**  
du 5 au 27 février 1994
  
- **François Giard : *Peintures-vidéo***  
du 5 au 27 mars 1994
  
- **Jocelyne Tremblay : *Jeux de bois II***  
du 9 avril au 1er mai 1994
  
- **Christian Bilodeau : *L'ennui / l'entertainment***  
du 28 mai au 19 juin 1994

## Liste des expositions

# Sylvie Sainte-Marie

Photo : Mario Belisle



*Sans titre*, 1993, tissu et techniques mixtes, 240 x 150 cm.

## **Le corps absent ou la peinture invisible**

Ainsi présentées, pareilles à des fantômes géants, les robes de Sylvie Sainte-Marie s'imposent. Emblématiques, obscènes et singulières, elles affichent une présence hors du commun, loin du quotidien. Mais aussi une absence. Quelque chose s'échappe de cette grandiosité. Si l'on peut nommer d'emblée ce que l'on voit aussi instantanément, c'est qu'il y a ce « quelque chose » derrière qui cherche à se dire et à se dévoiler. Ce gigantisme, ce « trop gros », ce format non standard est un prétexte que l'on sent très bien. Ces robes trop signifiantes nous ramènent à notre non-savoir. Au travail invisible de l'art. « Identifier » ne sera jamais « connaître ».

L'œuvre de Sylvie Sainte-Marie nous démontre une fonction fondamentale de l'art, celle, par excellence, selon Philippe Lacoue-Labarthe, de ramener à la question même.

*Peut-être, s'il n'y avait pas l'art, ne pourrions-nous pas même questionner, incapables que nous serions, moins, en réalité, de « faire la différence », de distinguer dans ce qui est, que de subir jusqu'au vertige l'abîme du Même dans quoi, seul, peut commencer à trembler quelque chose comme la différence. Peut-être est-ce de ce que nous désignons de ce mot sans mystère : l'art que nous tirons la possibilité, chaque fois, d'envisager que ceci, se répétant comme cela, pourrait bien n'être ni ceci ni cela, et de poser alors la question : qu'est-ce que c'est?'*

Sans jamais pouvoir y répondre, il y a pour moi, ici, dans ce travail, un chemin intéressant à surprendre au cœur d'un glissement s'effectuant à partir de la pratique picturale et qui pourrait bien ne pas avoir à faire avec l'objet désigné, la robe. Il ferait disparaître temporairement l'allusion à l'identité féminine et peut-être au corps absent.

L'échelle étant démesurée, ces « robes » que nous voyons n'en sont peut-être pas. Sous leur évidence signifiante pourrait bien se profiler une préoccupation propre à la peinture et à son support.

Les robes alignées, accrochées à plat comme des toiles au mur, sans proposition d'expression picturale claire me rappellent néanmoins un processus utilisé par Matisse pour solutionner un problème de « fond » vers 1930-1932. Cette analogie n'est qu'un effet de la vision car Matisse voulait régler d'abord et avant tout sa structure liée à la problématique fond/forme, peinture/dessin et couleur/dessin. Il choisit donc, selon son expression, de « dessiner avec des ciseaux, découper à vif dans la couleur. »<sup>2</sup> Sylvie Sainte-Marie ne quitte pas vraiment la couleur au profit de la forme mais sa « picturalité » (traitement de l'étoffe) est si subtile qu'on ne voit que la toile, le canevas, une trame si amplifiée, un support circonscrit comme un patron découpé. La texture-textile, l'aspect brut de la surface participe à l'interrogation que nous faisons sur la nature de cette proposition qui se présente comme un objet.

La peinture travaille cette œuvre de façon visible et invisible. Elle se cache pour mieux se faire voir dans son accrochage et son positionnement vertical. Elle s'étale en apparence pour mieux occulter le rapport qu'elle entretient avec sa troisième dimension virtuelle. En effet, un peu comme des



*Sans titre*, 1993, tissu et techniques mixtes, 240 x 150 cm.

miniatures reliques précieuses et fossilisées, de petits objets encadrés et vitrés accompagnent ces plans monumentaux. Il s'agit d'attributs féminins tels des gants de cuir que l'on croirait tout droit sortis d'un traitement taxidermique. Étranges, ils s'apparentent aux squelettes ou à une sorte d'animal anamorphique et séché. Tout comme les « robes », ces objets sont

traités de façon rustique rappelant ainsi l'usure et l'altérité causés par le temps. Un rappel du passage humain, de la trace et de son effacement. C'est précisément aussi ce qui semble vouloir se dire à travers l'ensemble de ce travail si sobre et silencieux. Un silence y règne ainsi qu'un sentiment d'absence. Sur un autre mur, une chaise vide, mais confortable, rembourrée de fourrure. À ses pieds, se tenant comme une offrande, une fleur. Faisant face à la chaise, un autre cadre où l'on perçoit un visage qui s'estompe. Un hommage à quelqu'un de disparu. Le corps absent. La mort se cachait aussi derrière cette exposition...

Une certaine transcendance de la peinture, ainsi qu'une tentative de ne pas oublier un être, animent le travail de Sylvie Sainte-Marie. Dans mon ignorance et à travers ces chemins inhérents à l'œuvre, je n'y vois plus que simplicité, grandeur et respect.

**Sonia Pelletier**

#### Notes

1. Philippe Lacoue-Labarthe, *Portrait de l'artiste en général*, Christian Bourgeois Éditeur, Paris, 1979, p.14.
2. Henri Matisse, *Jazz*, 1947, in Marcelin Pleynet, *Système de la peinture*, Éditions du Seuil, Paris, 1977, p.97.

# Francine Desmeules

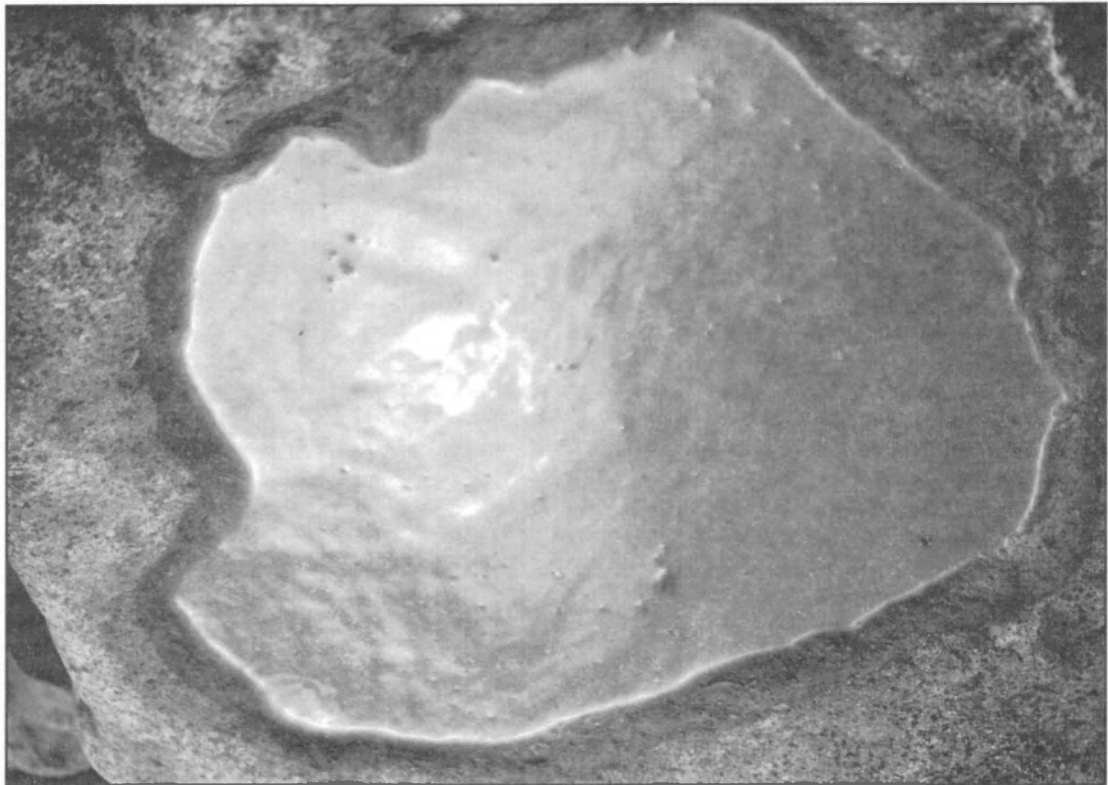


Photo : Francine Desmeules

*Sans titre, 1992, épreuve photographique sur aluminium,  
1,20 x 1,78 m.*

## **Imaginer la matière**

*Je voudrais défendre aujourd'hui non naïvement, non métaphysiquement  
une certaine référence à l'idée de subjectivité.*

Peu narratives, les œuvres photographiques de Francine Desmeules sollicitent avant tout les sens, le corps. Ces représentations nous convient à imaginer les matières composant les éléments de la nature. L'esprit a cette faculté extraordinaire de pouvoir rêver l'expérience sensible. Aussi, par le biais d'images mentales ou de percepts mnésiques, se crée par l'imaginaire un contact avec la matière représentée. Bien que dans l'expérience perceptive d'une photographie le visuel domine, d'autres sens, tels l'auditif, l'olfactif, le gustatif et le tactilo-kinesthésique, contribueront également à notre perception de l'objet<sup>1</sup>. En rejoignant des images organiques nombreuses, les représentations photographiques de Desmeules engagent tout le corps.

De la fluidité d'une rivière à la viscosité d'une eau stagnante, de la lourdeur des pierres aux nuages vaporeux, l'interaction des modalités sensorielles concourt à doter de signification les images perçues.

Dans sa volonté de comprendre l'imagination de la matière, Bachelard écrivait : « La matière se laisse d'ailleurs valoriser en deux sens : dans le sens de l'approfondissement, elle apparaît comme insondable, comme un mystère. Dans le sens de l'essor elle apparaît comme une force inépuisable, comme un miracle »<sup>2</sup>.

Ces remarques de Bachelard pourraient servir de points de repère dans notre compréhension de l'exposition. A travers les pôles d'*approfondissement* et d'*essor*, je tente de cerner comment les œuvres de Desmeules, représentations photographiques ou présentations graphiques, engagent le corps dans une expérience cognitive globale.

## **L'approfondissement**

L'épaisseur de l'ombre est tout entière espace de mystère. Dans certaines de ses œuvres, Desmeules explore les possibilités syntaxiques et sémantiques de zones noires très opaques. Dans le diptyque, par exemple, deux masses noires et compactes occupent chacune le centre des surfaces. Ces formes circulaires se révèlent insondables. Le regard voudrait percer cette opacité mais n'y arrive pas. Une tension très signifiante s'établit entre ces zones et leur périphérie. Autour de ces masses opaques se retrouve, par effet d'opposition, une déroutante accumulation de détails. Ce contraste provoque en nous une association très spontanée entre ces formes noires et l'idée d'absence. Notre besoin de reconnaître, de nommer les choses nous pousserait fort probablement à associer cette absence à un trou. Un trou dans une pelouse. Une tentation d'y plonger la main ou de s'approcher pour pouvoir mieux fouiller du regard.

Au centre de ce qui nous semble être un rocher, je crois reconnaître une eau stagnante. C'est à nouveau l'insondable, impossible d'en percer la surface. Cette composante iconique de l'œuvre évoque à elle seule des perceptions olfactives et tactiles. J'imagine une odeur nauséabonde et une fine pellicule se déposer sur mon bras se retirant de l'eau. Je regarde la photographie à nouveau et là, il me semble que l'eau est limpide, claire,

mais que la réflexion du soleil à sa surface m'empêche d'en apprécier la consistance et la profondeur.

Cette tension au niveau de la reconnaissance des composants iconiques se retrouve dans presque toutes les photographies. Le type de cadrage choisi par Desmeules vient renforcer cette dynamique. Serré, sans horizons, il facilite notre rencontre avec la matière en éliminant toute velléité topographique avec les images convoquées. Le sens du lieu et du temps est rendu inutile.



Photo : Mario Belisle

*Sans titre*, 1992, épreuve photographique sur aluminium, 1,78 x 1,20 m.

## **L'essor**

Sur une autre photographie, je perçois une rivière en mouvement. Ici tout le corps est engagé dans un rapport kinesthésique. Non seulement dois-je me déplacer pour embrasser du regard les dimensions de la surface, mais de plus, certains percepts mnésiques me permettent d'imaginer la force du mouvement de l'eau. Rapides de rivières ou caprice de petit ruisseau? Voici maintenant l'eau fraîche qui appelle le gustatif. Le sens tactile est évoqué également par la sensation thermique de fraîcheur sur la peau.

Les dessins sur papier photographique évoquent le contact brutal entre la lumière et la sensibilité des sels d'argent. Le mouvement dessiné suggère l'intensité du geste. Les formes qui en résultent témoignent du passage des fluides sur la surface du papier. Encore une fois, la force émane. S'agirait-il de la force du miracle comme la concevait Bachelard? Certes, il s'agit d'une conception archaïque de la photographie mais peu d'entre nous échappent à cette réception hallucinée. Tous les photographes que je connais, y compris Francine Desmeules, affirment que même de nombreuses années de travail en chambre noire n'arrivent pas à banaliser ce moment presque magique où apparaît l'image sur une surface blanche.

La photographie nous met en face d'un fragment de réel. Il ne s'agit pas d'une réalité extérieure, mais de notre réel le plus intime, celui qui est fait d'une somme obscure d'affects et de désirs inconscients.

**Christine Desrochers**

#### **Notes**

---

1. Je tiens à souligner que cette façon d'aborder l'objet s'inspire des travaux sémiotiques de Jocelyne Lupien. Et en particulier « Perception polysensorielle et langage pictural », *Degrés*, Bruxelles, no 67, pages e/1 à e/17.
2. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Éditions José Corti, 1942, p.4.

# Jean-Pierre Harvey



Photo : Mario Belisle

*Sans titre*, 1993, papier couverture, 234 x 91 cm.,  
*Ballet pour un amiral-solo*, 1991, papier couverture,  
verre, lettrage magnétique, 244 x 249 cm.

## **Parcours** navigable

*Sublimation*, l'exposition de Jean-Pierre Harvey, présente une grande homogénéité de matériaux : en effet, le papier couverture en est l'élément essentiel sinon unique, couvert par endroits d'une mince couche d'acrylique. À partir de ce matériau, l'artiste produit une combinatoire opérant selon une logique propre à chaque oeuvre.

Jean-Pierre Harvey exploite donc les multiples possibilités du papier couverture, dont il travaille l'envers. De texture mate, sans aucune séduction comparé au bronze ou au marbre, ce genre particulier de papier se gratte, se peint, se découpe comme d'autres matériaux tout en se différenciant d'eux par son origine industrielle. Le vingtième siècle a vu entrer dans le domaine de l'art des matières surprenantes, papier mâché, feutre, oeuf, ouate et même la merde d'artiste! mais à ma connaissance pas de papier

couverture. Contrairement au canevas, il se tient rigidement, ce qui permet à l'artiste de se passer de châssis. Il est plus léger et plus maniable que le bois. Harvey n'en est pas à sa première utilisation du matériau : il le manipulait déjà en 1989, dans une exposition nommée *L'Herbier* ; d'autres ont suivi.

La navigation est le fil conducteur de l'exposition. Une oeuvre imposante, une espèce de bateau en plan, entame le parcours. Les couches de papier s'additionnent pour former une proue et une poupe en relief, ou se soustraient pour qu'émergent trois hublots ; des découpures d'inspiration vaguement héraldique sont alignées comme pour composer une frise sous les hublots. Les couleurs s'accordent dans des tons très sombres : un noir charbonneux, des gris foncés, un rouge-brun, un vert forêt très profond...

Plus loin, le *Ballet pour un amiral - solo* entremêle les motifs de la danseuse et de la plume ; la danseuse, à cause de sa jupe bouffante et de sa raideur extrême, peut être associée aux automates qui tournent sans fin sur leur socle. Cette concentration de deux motifs en un seul n'est pas sans rappeler les procédés de condensation que Freud a mis en évidence dans les rêves ; en peinture, Magritte a travaillé dans ce sens avec des oeuvres comme *L'invention collective* (1953), où la forme de la sirène est inversée, jambes humaines et tête de poisson ; ou encore dans le *Modèle rouge* (1935), où des bottines se terminent en pieds, paraphrase surréaliste des bottines de Van Gogh. Plus près de nous, Michel Saulnier exploite ce genre de collisions visuelles dans un esprit volontairement évocateur de l'inconscient et de ses pulsions, ce qui est le propos plutôt implicite qu'explicite de l'exposition qui nous occupe. La plume et les membres de la danseuse ont certainement des rapports de l'ordre du pointu-piquant-sexe masculin, ce qui semble évoquer un personnage double, hermaphrodite ; au niveau du sens, les rapports sont nettement plus métaphoriques sinon allusifs si l'on adopte un autre point de vue que celui du sexuel. Par ailleurs, dans cette oeuvre sont associés deux arts assez dissemblables dans leur moyens, la danse et l'écriture littéraire, et cette confrontation au sein d'un troisième art engendre une certaine poésie.

Au plan formel, des oppositions se créent avec les rondeurs du bateau *Sans titre* et des parentés se manifestent avec l'ancre intitulée *Sculpture*, seule oeuvre au sol, qui reprend les traits d'une ancre stylisée. L'échelle est sans doute fort petite comparée à celle de la danseuse, mais fort grande si on la

rapproche du bateau ; les échelles contrastées, le matériau, la stylisation et la condensation des motifs provoquent une déréalisation qui, tout en autorisant la reconnaissance du motif, conduit la personne qui regarde à s'interroger sur la représentation du réel sans lui faire perdre pied totalement.

Une oeuvre énigmatique intitulée fort justement *Sans titre* poursuit le travail entamé avec deux panneaux décoratifs disposés à côté du vaisseau, tout en le complexifiant : une forme à peu près indescriptible (l'adage « une image vaut mille mots » est ici dépassé), mi-fusée, mi-cloche futuriste, est subdivisée, des rectangles créant des motifs horizontaux au centre de l'objet ; deux petites formes courbes surmontées d'un polygone, faisant l'effet d'un pilon ou d'un sampan miniature, sont placées sous la partie principale. La projection peut alors se donner libre cours, de même que la « jouissance plastique » — comme l'appellerait Francastel — devient plus aiguë, la fonction de reconnaissance n'étant pas sollicitée.

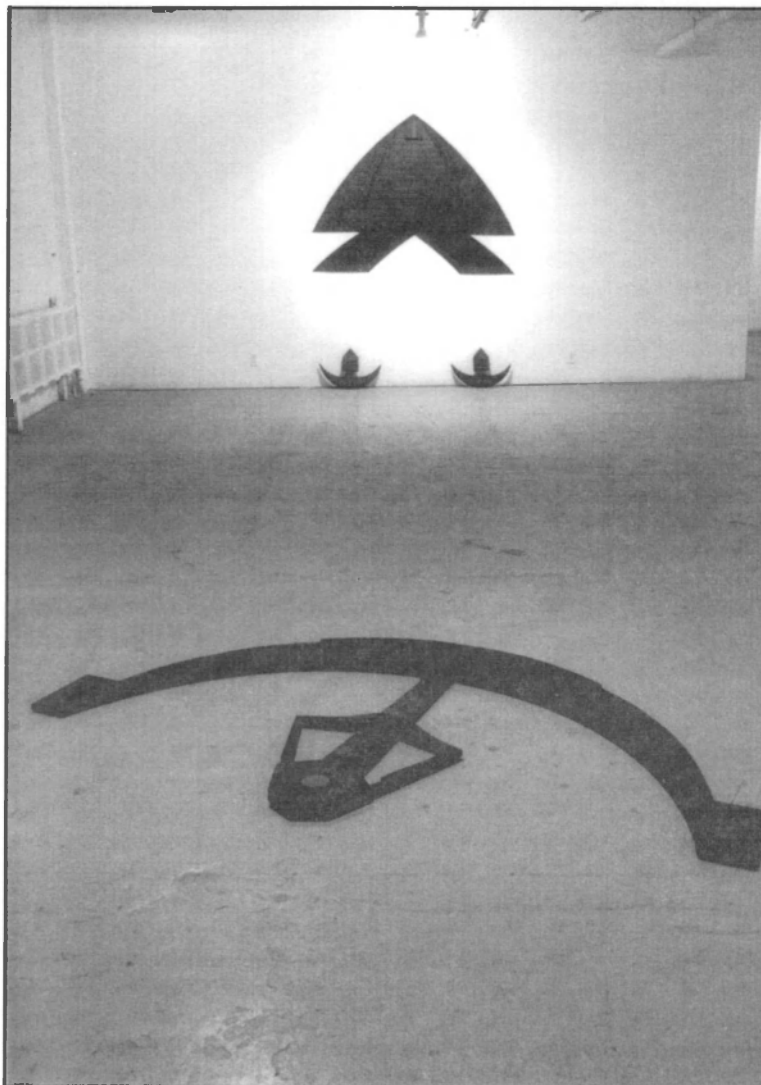


Photo : Mario Belisle

*Sans titre*, 1993, (au mur) papier couverture, 182 x 240 cm.,  
(au sol) papier couverture, 201 x 112 x 4.5 cm.

Le thème de la navigation n'est finalement qu'un prétexte qui permet de manipuler ce matériau inattendu pour le façonner dans un mode très

contemporain. J'en veux pour preuve les deux oeuvres abstraites *Sans titre*, dont les variations pourraient se lire comme des panneaux décoratifs détachés du bateau *Sans titre* ou de l'ancre. Mais n'est-ce pas forcer à outrance la cohérence de l'exposition que de prétendre cela? Une autre voie se dessine, celle de l'oeuvre topologique. Ces lignes bien nettes, ces formes simples, ces oppositions franches, ne les retrouve-t-on pas dans les fresques égyptiennes, les tableaux du moyen âge ou les dessins de la première enfance? Le lien le plus fort entre ces oeuvres réside dans l'expérimentation tactile avec la matière : opposition des rondeurs et des pointes, parfois au sein de la même oeuvre comme dans *Ballet pour un amiral*, ou bien dans deux oeuvres se faisant face, comme le bateau et l'ancre ; la partie (les oeuvres abstraites) et le tout avoisinent sans heurt. Ces formes pleines et bien délimitées procurent un plaisir entier, sans mélange, dont l'origine remonte à l'enfance.

Comment peut-on classer ces oeuvres qui peuvent être qualifiées de peintures puisqu'elles sont accrochées au mur et qu'elles reçoivent parfois une couche d'acrylique mais qui possèdent tout de même un volume? La presque totalité d'entre elles se retrouve au mur, avec une exception, mais *Sculpture* rejoint le sol plutôt pour des raisons d'identification à un objet, me semble-t-il, ne se différenciant pas des autres par sa construction. Toutefois, l'accumulation leur confère une certaine épaisseur et leur donne un statut de bas-relief ; les effets de peinture cèdent la place aux effets de matière : ainsi, le matériau n'est pas un simple subjectile qui prendrait la place du bois ou du canevas. Les catégories traditionnelles sont abandonnées au profit d'un hybride qui transgresse les frontières entre les genres et qui fait se déplacer les intérêts : on observera les textures et les épaisseurs tout en étant forcé-e de garder présente à l'esprit la configuration murale des oeuvres, à cause des découpures qui traversent le papier ; il ne s'agit pas de déchirures mais d'interventions contrôlées, en forme de gouttes, de festons (notamment dans le cas de *Ballet pour un amiral*).

Deux dessins divergent radicalement du reste de l'exposition : *A contre-sens I et II* illustrent le corps dans ses aspects les plus crus. Leur élan très expressionniste surprend dans un contexte de formes ultra-stables, bien qu'il renseigne sur une autre pratique de l'artiste, aux investissements pulsionnels orientés différemment.

Dans *L'Herbier*, exposition mentionnée précédemment, la structure ternaire (la forme qui rappelle la plante, le grand pan de papier goudronné, les lettres du titre sous vitre) servait à tenir le sujet à distance ; bien évidemment, un herbier ne peut être fabriqué avec un tel matériau. Ici, le thème central est moins radicalement étranger au matériau ; mais Harvey n'en continue pas moins de refuser de jouer le jeu de l'illusion : ceci n'est pas un bateau, une ancre mais une fabrication de l'imaginaire de l'artiste qui nous propose d'inventer l'histoire de notre choix à partir d'images familières.

**Pascale Beaudet**

# Jeanne Masterson

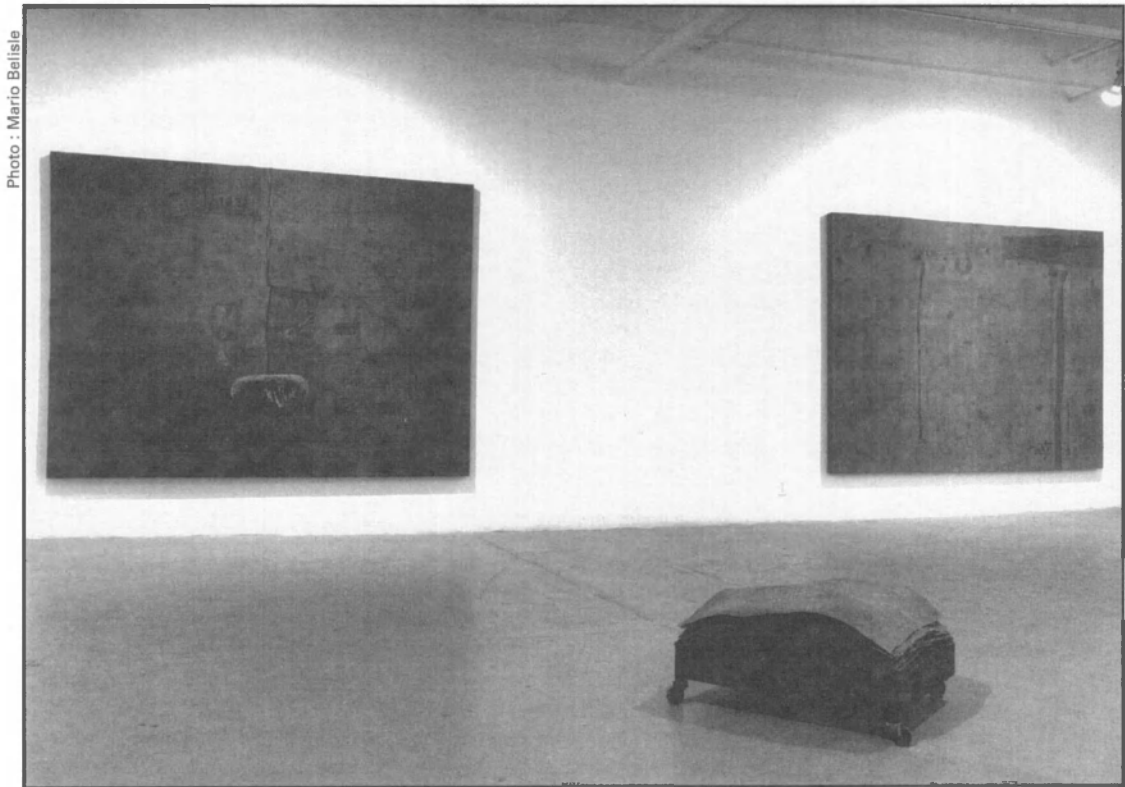


Photo : Mario Beilisle

*Interstice*, 1993, toile de bâche, 244 x 183 cm.

*Sans titre*, 1992, toile de bâche et herbe, 244 x 183 cm.

*Sans titre*, 1993, 51 x 63.5 x 30 cm.

## **Douleur et plaisir des cicatrices**

### **I. Silence : non-dit**

Une machine creuse, l'entends-tu retourner la terre?

Elle arrive, elle arrive... Crois-moi, je t'assure, elle n'apporte avec elle que souffrance.

O, toi lecteur qui oses lire ces lignes, passe ton chemin, détourne le regard!

Fuis, fuis avant qu'Elle ne te happe. Fuis, fuis avant qu'Elle ne te fauche comme elle en a tant fauchés.

Il y a de ces récits que peu de mortels peuvent soutenir et celui que je vais te dévoiler te marquera, j'en ai peur, pour le reste de tes jours... J'en ai peur, pour le reste de tes jours.

Une machine creuse, l'entends-tu retourner la terre?  
Par delà les sillons Son souffle te parvient. Regarde ce linceul qui est Sa  
trace. Regarde, regarde bien... t'empêche-t-il de La voir?

Il est comme les tissus qui drapent de beauté les légionnaires, les parachutistes, tous ces militaires et qui pourtant ne les protègent guère des blessures. Il est comme ces tissus dans lesquels on taille leurs uniformes de parade et de mort.

Ce linceul est comme le tissu dont on fait leurs tentes et leurs brancards.

Il est comme ces *body bags*, sacs de poubelles anonymes et froids, dans lesquels on rapatrie les corps morts des soldats. Les balafre en leur milieu comme une immense cicatrice, comme une découpe d'autopsie recousue à la va-vite, une fermeture éclair, petites dents prêtes à dévorer la chair.

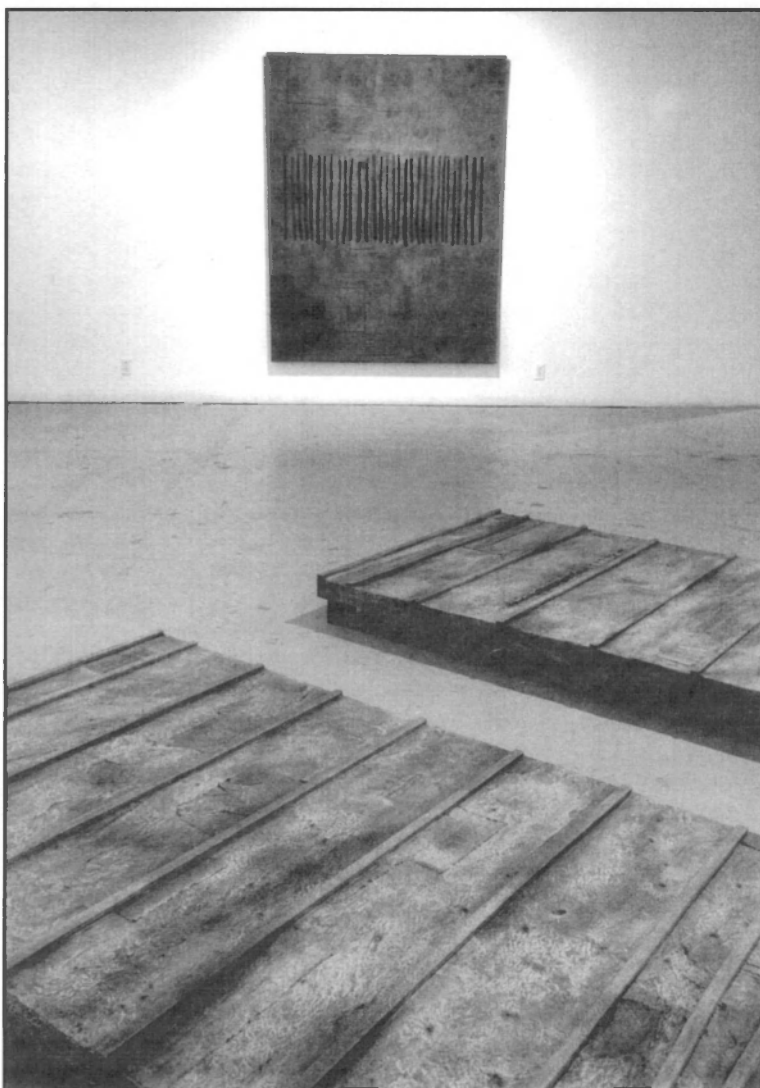


Photo : Mario Bellia

*Sans titre*, 1993, papier, huile, acrylique, bois,  
toile de bâche, 270 x 123 x 17 cm.

*Répétition*, 1993, acrylique et toile de bâche, 157.5 x 201 cm.

Une machine creuse, l'entends-tu retourner la terre?  
Par delà les sillons Son souffle te parvient. Regarde sur ce linceul, comme  
une peau, ces coutures, cicatrices et plaies qui en sont les stigmates.

Il est de cette couleur blouse de médecin, tablier d'infirmier qui protège nos yeux d'une colère rouge sang. Il est comme un masque qui travestit l'effroi. Il est comme ces étendues de gazon, lourdes dalles vertes, dont on recouvre ces cimetières et qui rendent à jamais silencieux tous ces soldats, tous ces soldats qui frappent, — les entends-tu? — qui frappent derrière ces dalles joliment étalées et qui poussent, qui poussent et qui veulent nous faire croire que la vie peut croître là où elle a été si bêtement sacrifiée. Imagine ces corps, ces pauvres, ces restes de corps déjà pulvérisés avant que d'être mis en terre, parfois sans bras, sans jambes, parfois sans tête et même sans nom enterrés comme une vieille histoire. Des nids vides couronnent leurs tombeaux.

Une machine s'avance à travers les terres, lourd convoi de guerre recouvert de bâches comme un immense linceul gris-vert, un camouflage qui cache quelque chose de terrible.

O, toi lecteur qui oses lire ces lignes, passe ton chemin, détourne le regard! Fuis, fuis avant qu'elle ne te happe. Fuis cette loi sans sens ni raison, fuis ce récit.

Oui, oui, va-t-en, je n'ai pas besoin de toi : je te renvoie moi-même!

## II. mémoire et regard

Ce linceul me dit aussi l'histoire d'un enfant qui avait peur.

Il était une fois l'histoire d'un enfant qui avait hérité de ces récits de guerre, de désastre et de mort sans rien y comprendre. Respecte cette peur qui est peut-être aussi la tienne. Respecte ces interdits comme la parole d'une mère...

« Ne fais pas ci, ne fais pas ça. Fais attention, tu vas te couper, tu vas te blesser, tu vas te faire mal ».

Ne lis pas ce texte. Ne continue pas à me lire. Ne transgresse pas ma loi... ne dépasse pas cet écran d'interdits, de silence et de peur. Ce qui fait peur c'est le silence derrière lequel se cache peut-être plus de bonheur que tu ne pourrais le croire.

Car sur ce linceul il y a la douleur *et* sa guérison. Il y a le malheur mais aussi les restes du bonheur.

Ce linceul est comme ces ouvrages, autrefois faits par des femmes, qui mettaient bout à bout des restes de tissus, ces courtepointes, ces patchworks qui de nos jours servent à conserver la mémoire de ceux qui moururent du sida. Ces linceuls-là, si tu les regardes bien, tu t'en apercevras alors, ne sont pas que le signe de la douleur, leurs coutures ne sont pas que de souffrantes cicatrices, elles sont aussi le lieu du souvenir d'un certain bonheur.

Sur ce linceul il y a tout cela aussi...

Et puis, tout en bas, tout en bas, il y a aussi, à demi-mot, ton prénom, Martin, murmuré, au cas, au cas où aimer serait encore possible.

Il y a le sens de ces cicatrices qui disent à mon corps qu'il existe.

### III. Éloge de la brute

Fais-moi mal, Johnny, Johnny, *envoie-moi au ciel*, zoum  
Fais-moi mal, Johnny, Johnny, moi, j'aime l'amour qui fait boum.  
Boris Vian, *Fais-moi mal, Johnny*.

J'aime quand tu me reviens courbaturé, couvert de bleus, crotté, boueux, abîmé, tes vêtements déchirés, ton t-shirt troué, tes chaussures trempées, en sachant très bien que tu repartiras encore, lavé, séché, pansé, bandé, vers d'autres matchs, paré de ces mêmes habits, de ces talismans, maintes fois recousus, qui font ta gloire, ton identité. Et je ne sais ce qui me trouble le plus en toi : ce petit garçon bien peigné, bien rasé, comme s'il sortait de son bain, cravaté, propre, habillé comme pour sa maman le dimanche et qui a peur lorsqu'on lui raconte des histoires d'horreur ou bien ce mâle plein de cicatrices, marqué par le temps et qui, dans le noir, tard dans la nuit, me rassure et me dit qu'il n'a pas vraiment peur de la mort et qu'il croit que le bonheur *l'emportera* toujours.

Éloge des cicatrices.

**Nicolas Mavrikakis**

# Louis Fortier

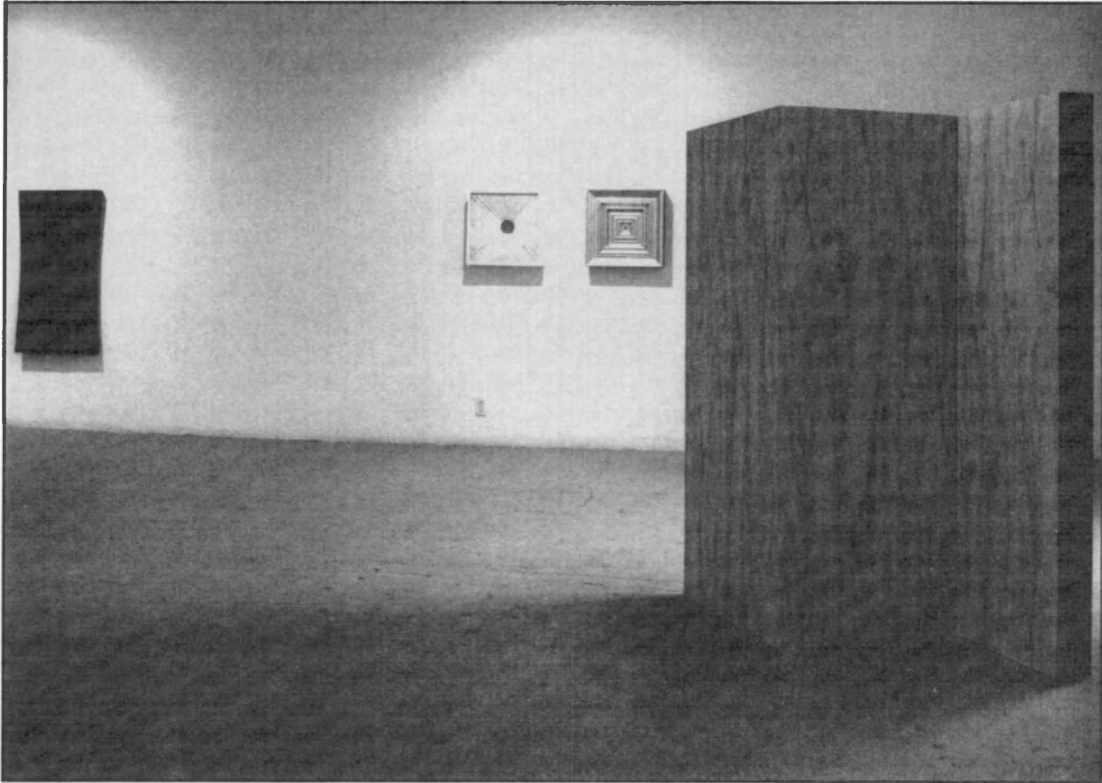


Photo : Mario Bellisle

*Torse*, 1993, plexiglas, bois, 164 x 113 cm.,  
*Suite profane, fuite sacrée*, 1993, plâtre, cire, plexiglas, bois, 128 x 149 cm.,  
*Muraille de brumes*, 1993, bois, techniques mixtes, photostat laminé, 133 x 71 x 157 cm.

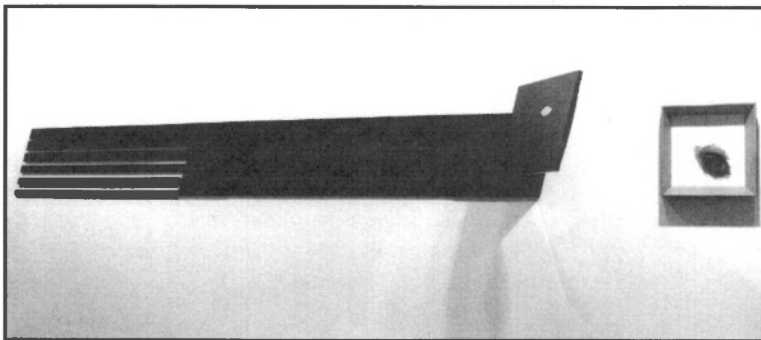
## Vision et médiation

« Devant c'était le mensonge intelligible, et derrière l'incompréhensible vérité. »<sup>1</sup>

La problématisation de la vision, en tant qu'instance perceptive et cognitive de l'oeuvre d'art, s'avère un paradigme important de la production artistique contemporaine. De jeunes artistes, tel Louis Fortier, exploitent en effet la composante identitaire dont l'oeuvre d'art est investie par le biais du regard de l'artiste qui la conçoit et du spectateur qui la consomme ; le caractère réflexif ou transitif des oeuvres n'étant déterminé que par le mode d'appréhension de l'objet d'art par le spectateur et par la capacité de ce dernier à départager la structure formelle de l'objet de sa charge sémantique.

Avec son exposition intitulée *Spectres*, Louis Fortier crée un univers fictif dans lequel des objets, tant bidimensionnels que tridimensionnels, s'inscrivent comme des points d'ancrage dans le réel, points d'ancrage à la fois autonomes et complémentaires qui relèvent autant de l'aménagement de l'espace de la galerie, c'est-à-dire de l'occupation de cet espace, que de la gestion du vide. Car, si l'appropriation de l'espace fictif créé est constamment mis en relation avec une dialectique du vide et du plein, de l'absence et de la présence, c'est d'abord parce que les oeuvres d'art ne dictent pas au spectateur le territoire qu'elles délimitent, l'espace qu'elles circonscrivent ; contrairement à la peinture du Quattrocento italien où l'espace illusionniste du tableau créé par la perspective linéaire imposait un seul point de vue. Si la plurifocalité de l'oeuvre d'art insécurise le spectateur en rendant celle-ci plus opaque, c'est qu'elle convie inévitablement à la polysémie. Le spectateur ne peut donc avoir d'emprise physique et intellectuelle sur l'objet d'art. Ainsi, l'oeuvre d'art n'agit pas tant comme le prolongement du corps physique et social du spectateur qui la regarde, mais occupe davantage une fonction de médiation entre le corps de l'artiste et du spectateur et le cadre spatio-temporel où l'oeuvre évolue.

Photo : Mario Bellisle



*Le cri ou le dernier cri*, 1992, bois, miroir, cuvette, techniques mixtes sur papier, 485 x 71 cm.

L'oeuvre intitulée *Torse* s'avère sans aucun doute la plus éloquente à cet égard. Se présentant comme une surface de Plexiglas noire, légèrement convexe, le tableau agit comme un réceptacle de l'image du spectateur en faisant miroiter son reflet quelque

peu déformé par la convexité du support. Or, le tableau n'apparaît pas comme la prolongation du corps du spectateur, car les entités mises en cause sont distinctes (il ne peut véritablement y avoir de fusion entre le spectateur et l'oeuvre) et, de plus, la virtualité du reflet déformé du spectateur sur le support n'implique aucune continuité entre le spectateur et le tableau, mais affirme d'autant plus la capacité de l'oeuvre à interagir avec son environnement. En empêchant le spectateur d'entretenir un rapport mimétique avec le reflet projeté par le tableau, l'artiste désamorce la tenta-

tion narcissique du spectateur de ne considérer l'oeuvre que par ce qu'elle projette, c'est-à-dire sa propre image. L'oeuvre montre en fait qu'elle est apte à saisir les variations lumineuses que le spectateur produit en se déplaçant devant elle, mais surtout, qu'elle ne se définit pas seulement en vertu de ce principe.

Autrement, l'oeuvre intitulée *Le recul*, qui consiste en un bloc de ciment disposé au sol sur lequel sont reproduites les empreintes de deux pieds, apparaît comme un autre dispositif permettant de mettre en relation les figures de l'absence et de la présence. En effet, les empreintes témoignent du passage d'un individu. Ce sont des traces physiques qui marquent « l'avoir été là » et non « l'être ici ». Ainsi, l'oeuvre garde en mémoire le passage d'un individu et affirme d'autant plus le fait qu'il n'est plus là. D'ailleurs, il n'est pas exclu que l'artiste ait fabriqué de toutes pièces ces empreintes. L'oeuvre apparaît alors comme un témoignage de l'absence, du non-être. En évoquant le cadre temporel dans lequel l'objet se conçoit, le titre renforce le degré de fiction de l'oeuvre par le biais d'une mise en abîme du comportement du spectateur qui, après s'être rapproché de l'objet, prend un certain recul afin de mieux se représenter l'oeuvre qui l'intéresse. L'oeuvre témoigne ainsi de son appropriation par le spectateur. Elle fonctionne donc davantage comme un médiateur qui permet au spectateur de reconstituer sa propre fiction.

En fait, c'est en affirmant leur fonction de relais, c'est-à-dire en se présentant comme un point de convergence entre le regard du spectateur et l'univers signifiant que la matérialité de l'objet évoque, que les oeuvres d'art s'enrichissent. Si celles-ci renforcent parfois notre sentiment de doute face au réel, c'est surtout parce que l'on s'entête à définir une seule réalité alors que celle-ci relève de la polymorphie et est soumise à notre plurisensorialité. L'oeuvre d'art se distingue donc de l'objet usuel par sa façon de remettre continuellement en question notre conception de la réalité. Elle constitue un objet de connaissance de cette réalité. Et bien qu'elle puisse attester des préoccupations personnelles de l'artiste, elle demeure, somme toute, un processus par lequel une pulsion créatrice est énoncée, une organisation syntaxique d'éléments dont la signification dépasse largement le registre de l'identité.

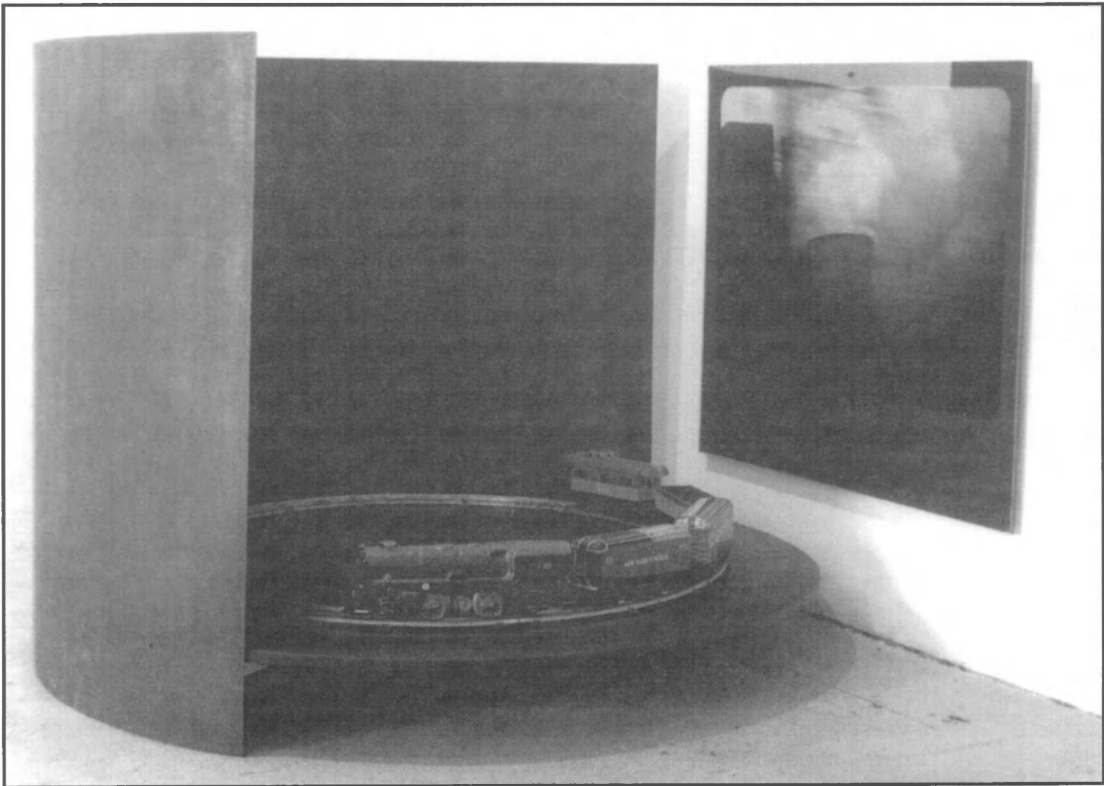
**Francis Blanchard**

**Note**

1. Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, traduit du tchèque par François Kérel, Paris, Gallimard, coll. Folio, ©2077, 1989, p.98.

# Daniel Roy

Photo : Mario Belisle



*No 6 - Le conflit*, 1993, cibachrome, acier, bois, cire, train-jouet, 69 x 88 cm.

## **Le peintre, la photographie et la peinture**

On croirait que ces images sont ce qu'il y a de plus fugace au monde, mais l'espace d'un instant, la vie tout entière se dissout en elles ; elles seules demeurent sur le chemin de notre vie dont on dirait qu'il n'a progressé que de l'une à l'autre d'entre elles. Le destin n'a point écouté décrets ou idées, mais ces images mystérieuses, à demi privées de sens.

Robert Musil, *L'homme sans qualités*

De la peinture à la photographie, en passant de l'objet au tableau ; récits d'épisodes, apparitions et voyages, tel est le mouvement qui entraîne ce parcours. Entre les images et les choses, entre l'instant photographique et la précarité de sa trace, se construit l'oeuvre de Daniel Roy.

Puisqu'il s'agit ici d'une rencontre d'image et d'imaginaire<sup>1</sup>, de ce qui est donné à voir, porte et traverse le regard, en profondeur et dans toute sa latitude ; c'est dans l'indéterminé du regard de l'autre que le visible se construit. Moment de vertige.

Renonçant à toute objectivité ou analyse, je pose mon regard dans l'ouverture de l'imaginaire de l'artiste qui me restitue ses images. J'y puise le visible parmi les instants de vie qu'il choisit, scrute, organise, met en perspective. C'est dans la fugacité des heures, des jours et des nuits qu'il cueille, sélectionne des lieux, des objets, des signes, des figures, des odeurs qu'il magnifie dans des tableaux-objets photographiques offerts à l'intimité du regard pour qu'il les pénètre et les approfondisse jusqu'en son cœur.

Comme le pinceau lié à la toile, caméra et mains se soudent en un geste aveugle au frémissement des choses et des êtres qui colorent la mince pellicule de présences, d'impulsions, de mirages et de désirs.

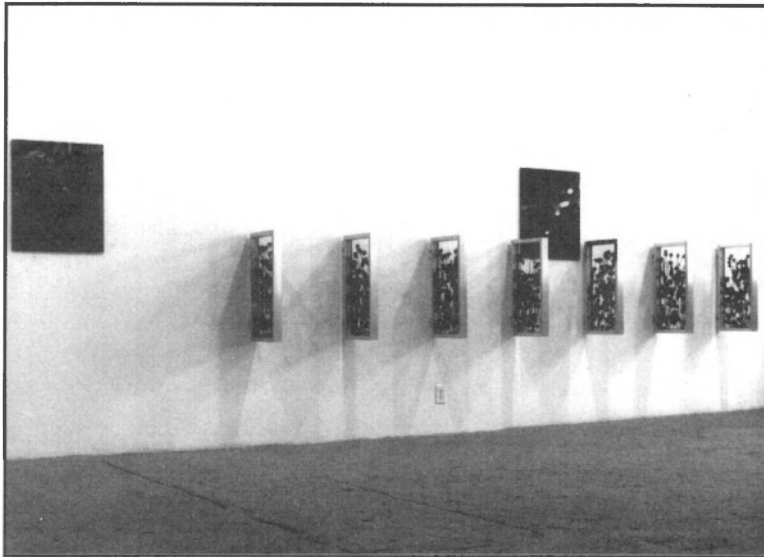
Puisque le peintre fait corps avec sa toile pour atteindre le réel, Daniel Roy s'approprie la photographie dans l'ampleur de sa picturalité. Troquant le pinceau pour la caméra, c'est avec elle qu'il chemine, exerce son œil, prolonge son geste, capte la lumière, les formes, les couleurs, saisit le mouvement, la substance de ses images.

Pierres, cimes, azur, roses, cabinets publics et intimes, gares, toits, toiles, bars, trottoirs, nids et cathédrales, tous, lieux imprévisibles d'amour, de vie et de mort que l'on cherche, attend, fuit, qui nous emportent. Lui les observe, les regarde. Il peint leur mouvement incessant, les rend à la lumière. Avec des objets qui sont en lui, il construit et recompose leur destin pour qu'on les voie, les sente et les respire, jusqu'à l'intérieur de soi.

Ces « synapses » aux alliages scintillants et fragiles affleurant le sol tel des îles fléchissent, implorent, cherchent leur centre de gravité, parfois un retable sublime adossé au mur s'élève vers le plafond croyant atteindre l'infini. À l'écart, se tient une tour d'acier oxydé enveloppant le circuit d'un train jouet, qui m'incite à m'approcher, tourne vers moi son œil corrosif, corrompt le mien. Tous ces ailleurs se multiplient en autant de points d'appuis, de fuites et de départs qu'il y a de regards à leur portée. Sept

cadres d'aluminium s'alignent au mur comme des cabinets publics, rythment l'espace de leur cadence. Sous leurs parois de verre se tiennent suspendues des roses fanées ; au-dessus, deux photos s'attirent, s'exaltent, s'éloignent : rencontre fortuite du besoin et du désir. Étrange liaison où la volupté éphémère de la rose se mêle à l'odeur âcre des cabinets d'une gare. L'écart du temps écarte la saisie de l'objet convoité. Dans ce voyage des sens et du sens se soude l'imminence d'une impossible étreinte.

Photo : Mario Bejlsle



*Sans titre*, 1994, cibachromes, bois, aluminium, plexiglas, roses séchées, 500 x 200 x 35 cm.

Étrangement silencieux, ces objets semblent endormis, presque immobiles. Ils se réfléchissent dans l'étang de la photographie glacée, se fondent dans sa fluidité qui les restitue à leurs mouvements.

Tout comme dans la cire, le temps s'inscrit, se consume en nous, se fond en rumeur. Mille choses s'y déposent, s'y accumulent, s'oblitérent dans l'oubli, se heurtent au si-

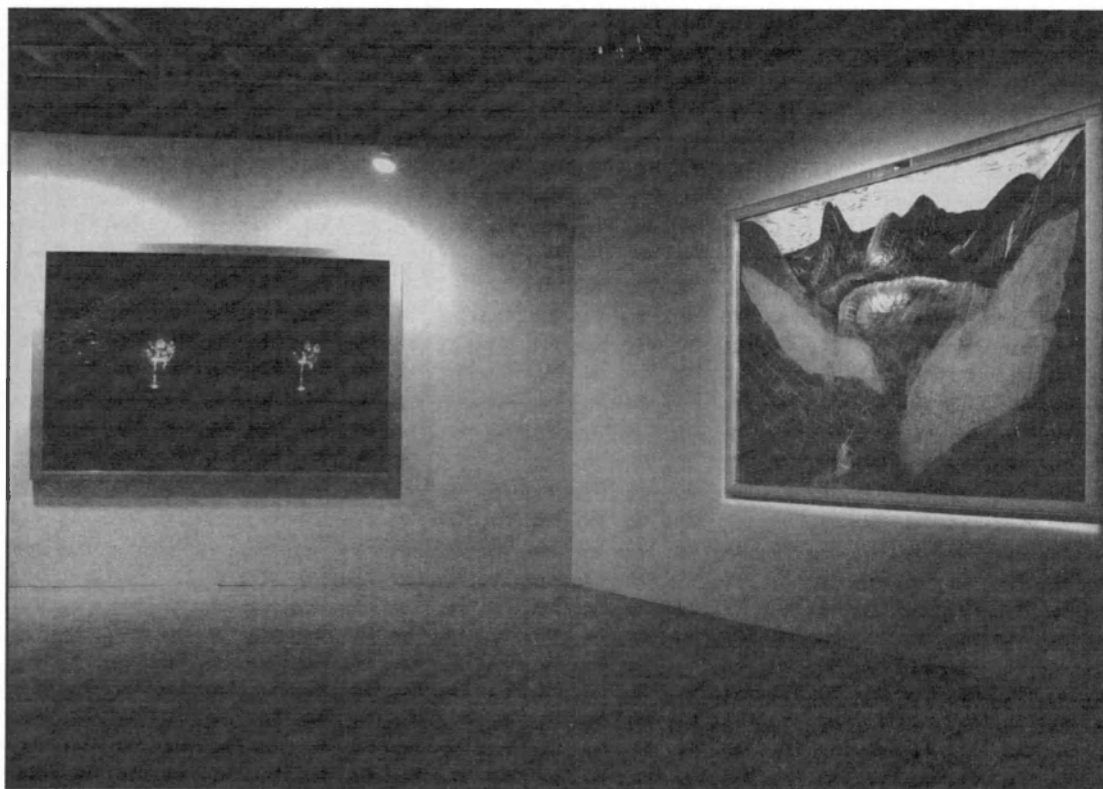
lence. Mais l'imaginaire avive la mémoire, l'éclaire à nouveau, l'illumine de ses couleurs singulières. Certes la peinture vibre encore, ce que Daniel Roy fait avec les moyens de son temps et qu'il applique selon les termes mêmes de Matisse : « Chaque époque apporte avec elle sa lumière propre, son sentiment particulier de l'espace comme un besoin. »

**Hélène Lord**

#### **Note**

1. À ce propos, Bernard Marcadé nous dit : « L'imaginaire avant que d'être affaire d'imagination, est avant tout une histoire d'image. » *Jean Legac : le peintre blessé*, textes de Démosthènes Davetas et Bernard Marcadé, Paris, Galilée, 1988.

# François Giard



*Plante*, 1993, aluminium, verre, huile et vidéo, 245 x 160 cm.  
*Reflet*, 1993, aluminium, verre, huile et vidéo, 245 x 160 cm.

## Peintures-vidéo

La vidéo est une fenêtre sur le monde. Cette assertion, on l'a dite et redite tant de fois, qu'il est peut-être temps d'y revenir tellement l'origine de son avènement n'a plus rien à voir avec ses recoupements ultérieurs, son usage répété. Nous choisissons ce moment parce que la peinture surdétermine à nouveau une perspective post-expressionniste et que l'avènement de cette assertion découle d'un phénomène de rétroaction hérité de cette perspective.

Lorsque François Giard présente son exposition sous le vocable *peintures-vidéo*, il implique, à partir de là, un couplage qui appelle certes le mode heuristique sous divers aspects, mais surtout entretient un dialogue entre objets et valeurs antinomiques. C'est cette étape dialectique qui marque l'intérêt de notre regard quand une nomenclature tend à déguiser sa spéci-

ficité au profit d'une formulation où la distance entre les frontières diminue enfin.

L'artiste utilise en effet de larges fenêtres au cadre de bois assez lourd et même des portes-fenêtres d'aluminium dont la surface, le verre, est peinte, pour ne pas dire gommée, puis percée ou fenestrée à nouveau par une sorte de hublot obtenu par nettoyage partiel et circonscrit. Ces fenêtres à l'intérieur de la fenêtre laissent place à une image moins colorée, ou en noir et blanc, dont le bougé répétitif est le signe iconique. Le moniteur n'est plus l'écran proprement dit de la focalisation puisqu'il participe à celle-ci, soit pour certains tableaux comme un aspect parmi tant d'autres dans la composition quasi « all over », soit pour les portes-fenêtres à titre d'élément figuratif du paysage. De ce point de vue, c'est le cadre du tableau qui représente l'écran dans lequel figure un motif qui s'anime et dont la différence de traitement comparée à la peinture ainsi que le fond plus sombre amènent une profondeur à peine perceptible.

Le « je vois » de la vidéo, l'analogon pour certains ou le formant pour d'autres, est dès lors remplacé par un espace dans l'espace qui vise à éliminer la focalisation ou la centralisation comme si l'intention de faire image refoulait dans un entre-deux approximatif (et habile) ce qui généralement a valeur d'icône. Le métissage de la surface rendu à larges traits et par des éclaboussures, juxtaposé aux contours et aux cloisonnements, fait perdre son importance à l'instant de la lecture ; c'est-à-dire que le mixage des genres suscite des trajets multiples à parcourir dans le tableau plutôt que de fixer notre attention sur l'enregistrement du déplacement de la figure pour et en lui-même. Bien sûr, la vidéo n'appartient pas au code pictural, mais le travail par paire ou par miroitement, en forme fermée dans l'ensemble des composantes, nous entraîne dans une substitution de l'unicité, soit un jeu de va-et-vient incessant où les délimitations disparaissent, puis réapparaissent au rythme de l'encodage du message.

Il n'est pas étonnant que l'un des panneaux soit justement intitulé *Lecture*. Le geste de tourner les pages, les unes après les autres, selon une cadence qui est toujours la même, indique les modalités du dispositif vidéo. De plus, hors de cette image reconnaissable, une autre, plus bas, décentrée face à la première, comme si elle était passée entre temps du positif vers le négatif lui fait pendant. Polarité binaire? Reflet basé sur le double? L'action ne semble pas identique et le motif, lui, est tout à fait dissemblable au point de

suggérer une planche de Rorschach. On cherche donc à le reconnaître. Comme quoi le désir de la reconnaissance supporterait pendant ce bref moment l'acte du déchiffrement du sens. N'est-il pas étrange pourtant que ce soit par le motif que la vidéo concourt au questionnement comme si elle empruntait la figure par excellence de la peinture pour mieux jouer sur la discordance par là devenue toute relative? L'image est en fait la même, l'artiste l'ayant tout simplement renversée tête-bêche...

Dans *Reffet*, le paysage, qui n'est pas sans reproduire la modélisation infographique<sup>1</sup>, en combinant son grillage et ses séparations segmentées desquels émane le dur, interpelle aussi le mou comme si les deux vieilles factions picturales se conjuguèrent. En effet, l'assemblage, apparenté à la mosaïque, s'allie à la composition typique fondée sur la ligne d'horizon et les plans classiques, afin

d'associer deux mondes, voire deux réalités, ce qui nous incite à suivre le trajet tel un curseur. D'où la justification, à travers ces formes flottantes posées sur un canyon tout aussi typique d'une imagerie connue, de l'animation de la forme. Autrement dit, le lac réfère autant à l'organisation picturale que son reflet insère l'ondulation vidéo, ce trompe-l'oeil soulignant en cela que la motivation des signes dépend de la capacité de leur univers respectif à pouvoir être illusionniste. Le « pattern », ponctué par les points électroniques, est tiré de son écran électronique pour envahir toute la surface de la porte-fenêtre, et, par ce transfert de lieu, démontre qu'il peut se travestir en procédé pictural grâce à l'huile et à la *disposition* plastique. Et le retournement a lieu, malgré que l'on croie y déceler le reflet constant d'un lac, puisqu'il s'agit aussi de la même image : le geste de tourner les pages les unes après les autres sans cesse.

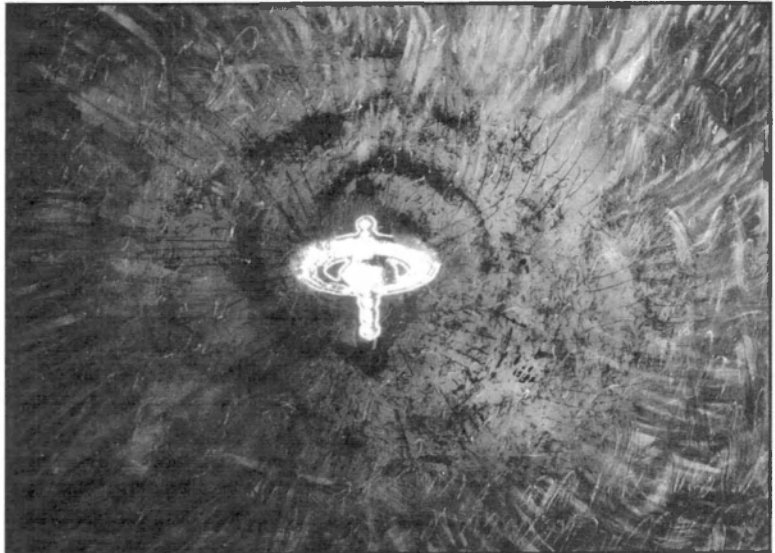


Photo : Mario Balisio

*Toupie*, 1994, bois, verre, huile et vidéo, 127 x 149 cm.

Le mode analogique se veut peut-être une réponse? La figure vidéo dans *Berceuse* est une chaise berçante comme si se laisser bercer par le mouvement vidéo équivalait à reproduire un rythme contemplatif. Les deux plantes de *Plante*, parce qu'elles sont incorporées à l'intérieur de la montagne, se dessinent comme élément partiel d'un tout, le décalage de l'échelle établissant la différence entre la nature de la vidéo et la nature qui est le sujet de la porte-fenêtre. Quant à la rotation perpétuelle de la toupie sur elle-même dans *Toupie*, elle permettrait d'inclure un concept abstrait dont tout le tableau illustre l'environnement par ses forces centripètes et centrifuges qui cohabitent. En ce sens, le geste de peindre tout comme l'image vidéo posent la même question : qu'est-ce qui au fond fait empreinte ou trace? La permanence de la peinture ou le côté éphémère de la vidéo useraient-ils tout simplement d'un transfert métaphorique? Et le matériau des fenêtres, le verre, comporterait-il des propriétés que l'écran vidéo aussi posséderait?

En jouant ainsi avec la réfraction, on peut conséquemment parler de déviation de la définition moderniste de la vidéo et du support de la peinture, et envisager l'illusion sous divers modes empruntés, qu'elle soit composée par points lumineux ou par taches, qu'elle appartienne au médium vidéo ou qu'elle distingue certains éléments picturaux, puisqu'elle se sert de ce qui la définit aussi pour mieux traverser son monde. Un autre trompe-l'oeil en quelque sorte qui lui permet de simuler des fonctions narratives entre les nombreuses couches qui court-circuitent les apparences et les dualités. Et dans cette voie, la fluidité, voire l'instabilité, représentent, dans les oeuvres de 1993 et de 1994, la part visible, sinon descriptible. Car c'est ce que veut nous dire François Giard : ce n'est plus sur la description que s'articulent les différences. C'est plutôt sur le dépassement des limites temporelles — le mouvement passé arrêté/le mouvement présent — que se nomme la double articulation nécessaire à l'établissement d'une langue dont la figure répétitive — électronique ou obtenue par pigment — mime le motif. Si l'artiste tel qu'il l'écrit « veut faire parler ce qui ne parle pas », il y réussit par le chassé-croisé et les entrelacs des médias, non pas par hybridité mais en donnant au support de ces peintures-vidéo, le verre, la possibilité fugace d'être un étant là et non pas sans dénoter un passé antérieur.

Nous assistons à une déterritorialisation où la clôture s'ouvre sur la *différence*, celle dont parlait Derrida, qui... « n'est plus alors simplement un

concept mais la possibilité de la conceptualité, du procès et du système conceptuel en général. » J'ajouterais que la vidéo chez Giard fait corps avec le procès attenté à la peinture, à sa composition (lorsque sa part expressionniste abstraite devint style) et se perd dans le motif au point que la congruence des figures est parfois indifférenciée afin d'éliminer le mural. L'inclusion du moniteur vidéo en tant que figure nous permet de percevoir l'instant où on la parcourt du regard comme un vecteur indéterminé fondu dans la rythmique expressive, la porte-fenêtre et le cadre étant dès lors synonymes d'écran et non pas de fenêtre à travers laquelle on aurait identifié une vision du monde.

Enfin, à l'égard des mouvements rythmés qui enchâssent davantage que les objets représentés à l'intérieur du moniteur vidéo, la peinture se lit comme un mode d'emploi tandis que la vidéo détermine les points de jonction visualisés par des gestes. Subtil renversement des choses où le système des valeurs s'oppose à l'usage, l'unicité à la répétition, leur codage réciproque s'indexant aux objets hautement symboliques par des relations intégratives où la fonction temporelle de la vidéo peut être en définitive attribuée à la peinture, et vice versa. Le degré zéro est atteint...

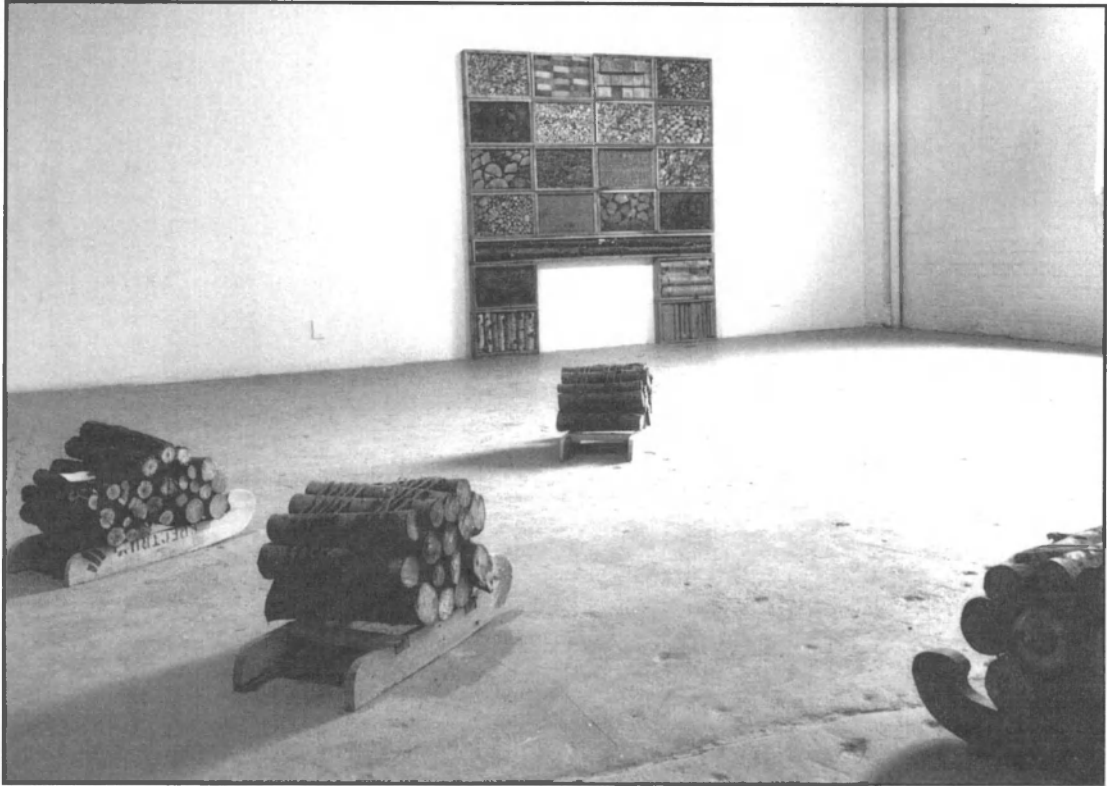
**Jean Tourangeau**

#### **Note**

1. Une construction logistique si je puis dire qui n'est pas sans rapport avec *The Art of Memory* que Woody Wasulka a réalisé en 1988. Au lieu de formes fermées abstraites qui agissent telles des formes flottantes dans l'espace, c'est la forme humaine, composée de points électroniques quasi en suspension, qui parcourt le paysage façonné à même divers canyons qui s'interpénètrent. Le reflet n'appartient plus strictement à la surface illusionniste, il est une composante temporelle à part entière.

# Jocelyne Tremblay

Photo : Mario Bellisle



*Convoi*, 1994, bois, babiche, 33 x 56 x 32 x 14 cm.  
*Etats de bois*, 1994, bois, feuilles et photocopies de  
transfert de photos, 244 x 175 x 9 cm.

## Jeux de bois II

Avec les œuvres de Jocelyne Tremblay, une surprise nous attend souvent au détour : les branchettes insérées dans l'épaisseur des livres qui composent l'encyclopédie altérée de *Collection* (1993), ou encore, la *Boîte à bois*, dissimulée derrière une colonne, une pièce qui interroge la notion même d'œuvre d'art puisqu'elle rend compte avant tout du processus de recyclage (elle contient des copeaux d'arbres de Noël) plutôt que la *production* d'un objet — surtout si l'on est porté à minimiser le fait que la *Boîte* a été construite et peinte par l'artiste *en vue* de l'exposition.

Cette œuvre, tout comme *Convoi*, témoigne d'un savoir-faire pré-artistique originellement lié au quotidien campagnard. Quoique maintenant... avec tous ces poêles à combustion lente qui pullulent en ville... Néanmoins, *corder le bois* est désormais une activité qui, vue sous l'angle de l'art

contemporain, a déjà des rapports avec l'installation sculpturale. Les essences sont ici regroupées dans un *dé-but* quasi pédagogique, et c'est la manière de lacer la babiche autour des fagots qui fournit le code d'identification ou de différence, avec une place pour l'essence inconnue.

On utilisait des traîneaux pour haler le bois sur la neige ; leur échelle, dans la pièce de Jocelyne, suggère aussi des rapports à l'enfance. Il reste quelques traces de peinture et d'usure sur le bois recyclé qui les constitue, comme une mémoire. Quelques écrits ont été apposés aux surfaces, collages altérés et fuyants. Le bois lui-même se lit comme un texte ; il a sa propre écriture, doublée de la marque des outils et des effets du temps. Un embryon de narrativité et de personnification se dessine aussi dans la disposition serpentine des traîneaux qui semblent se diriger vers l'âtre que forme la pièce intitulée *Etats de bois*.

Dans *Etats de bois*, la présence directe de l'objet-bois mis en scène, décrit sur un mode littéraire (un extrait de *Menaud Maître-draveur*, de Félix-Antoine Savard) puis photographié, évoque le conceptualisme de Joseph Kosuth dans *One and Three Chairs* (1965), avec une touche de lyrisme et d'humanité. On se souviendra du fameux exposé de Kosuth montrant côte à côte, et sans détour, la chaise-objet, sa représentation photographique et sa définition tirée du dictionnaire : le texte choisi par Jocelyne fait sortir l'objet des limites étroites de son essence pour entreprendre un voyage dans l'imaginaire et un retour aux sources ; la variété des traitements et l'introduction de la photocopie couleur jouent davantage sur le fac-similé et sa présence dans un certain décor quotidien.

Sur le mode du jeu, plus d'un titre de l'exposition recèlent une douce ironie langagière et des jeux sonores qui doublent l'œuvre d'un contenu critique : *Mon beau sapin* s'attaque à la question de la beauté naturelle versus la beauté « cultivée », par le biais d'un curieux paradoxe : si l'on croit les étiquettes identifiant les deux troncs ébranchés et placés côte à côte, le sauvageon est beaucoup plus droit que le sapin cultivé, que l'on a emprisonné et forcé pour lui donner une forme pleine et régulière. Plusieurs ont cru à une autre espièglerie : des étiquettes interchangées qui nous feraient douter de la réalité. Peut-on lire ici des métaphores de l'éducation, du jeu de la norme, des limites de la mesure et des points de comparaison ? Serait-on mieux de laisser faire la nature ?

Je ne m'étais pas trop trompé en faisant une référence au travail de Giuseppe Penone, que Jocelyne a rencontré lors d'un séjour d'études en Italie, coordonné par Pierre Ayot en 1987. En effet c'était surtout le souvenir des *Arbres* réunis dans la pièce *Répéter la forêt* (1969-1980) de Penone qui a suscité ce rapprochement ; l'intervention de Penone est peut-être davantage « gestaltienne », en ce sens qu'elle s'applique à retrouver l'origine

naturelle dans le matériau transformé, en dégrossissant le madrier pour en dégager à nouveau la forme de l'arbre inscrite dans le *Bois de cœur*. L'intention de Penone est aussi de nature autobiographique, puisqu'il prélève la matière pour arriver à la forme de l'arbre correspondant à l'âge de l'artiste à l'époque de la fabrication de l'œuvre. Dans *Mon beau sapin*, Jocelyne Tremblay nous présente les troncs tels quels, simplement ébranchés : son intervention directe est moins forte sur le matériau, mais elle réussit tout autant à en exprimer les qualités intrinsèques, et la manœuvre conceptuelle de la comparaison fait dériver le propos hors même du bois.

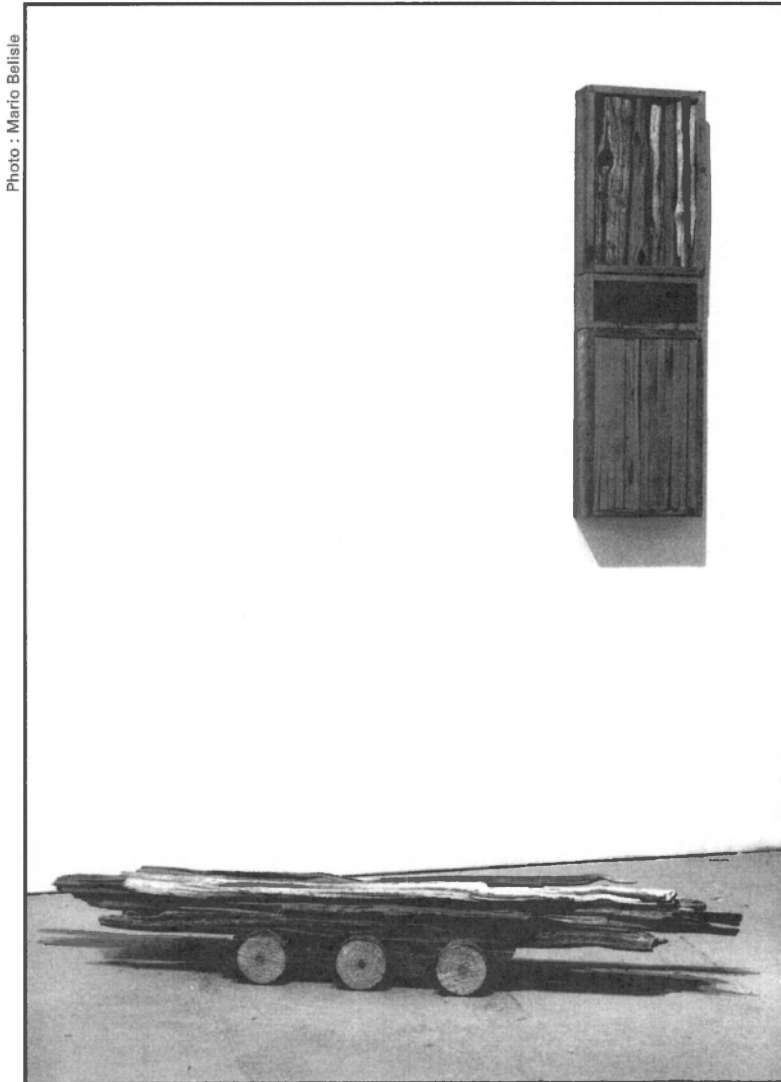


Photo : Mario Belisle

*Traverser le bois mort*, 1994, bois,  
(mur) 98 x 29 x 9 cm., (sol) 20 x 98 x 9 cm.

N'empêche qu'il y a de ces rencontres qui ne sont pas totalement fortuites : ainsi, l'intégration récente de Jocelyne au collectif joliettain des Ateliers convertibles qui, depuis plus de trois ans, travaille sur les notions de livre et

de collection à travers une variété d'activités : ateliers avec des personnes-ressources, événements, expositions, publications...

Les œuvres de Jocelyne se rapprochent aussi de la production de l'artiste franco-manitobain Marcel Gosselin, par leur attention aux processus naturels comme la décomposition, et aux effets de l'intervention artistique ou quotidienne dans ce processus. Le bois, sous forme de branches ou de matériau usiné, occupe aussi chez Gosselin une place importante.

Les œuvres récentes de Jocelyne s'emploient en effet à *recycler le recyclage*, et ce, jusqu'aux gestes même du faire, comme elle l'explique dans un énoncé pour l'exposition : « le bois... est... devenu le véhicule du passage, du "glissement" continu entre l'Art et la Vie : les mêmes gestes, les mêmes outils, la même brassée de bois pouvant nourrir tantôt le feu, tantôt l'œuvre... »

L'exposition de Jocelyne nous forçait aussi à reconsidérer des réalités que nous nous empressons de *gommer* dans le contexte urbain, parce qu'elles nous rappellent un peu trop nos origines campagnardes et forestières... soulignées d'autant plus par certaines pièces du récital de Marie Grenon et Julie Cossette lors du vernissage. C'est aussi parce que nous suivons le trajet propre à l'artiste, depuis ses origines charlevoises en passant par la grande ville pour retourner, tout récemment, dans la campagne lanauoise.

Lorsqu'elles resurgissent, après quelques moments de résistance de notre part, il se peut que ces références nous conquièrent et que nous nous laissions gagner par elles, à travers une douce nostalgie. C'est dans les élans de patriotisme que nous consentons peut-être à endosser cet aspect de notre culture — d'ailleurs *métissé* de courtpointes écossaises et irlandaises — et sautiller sur les musiques que nous ne savons même plus danser... Gigue la pitoune, Reel des cèdres, Reel du gros pin...

Mais au-delà de la fête nationale, comment portons-nous notre drapeau?

**Denis Lessard**

---

#### **Note**

1. Toutes les œuvres de l'exposition datent de 1994, sauf *Collection*, de 1993.

# Christian Bilodeau

Photo : Mario Belisle



*Sans titre*, 1994, acrylique sur toile, 213.5 x 132 cm.

## **Seule l'émotion désennuie**

### **« Seule l'émotion. »**

Drôle d'entrée en matière, mais voilà : les titre et sous-titres du présent texte sont tous empruntés au communiqué accompagnant l'exposition de Christian Bilodeau présentée chez Skol. Ce texte, je l'avais en main au moment de prendre connaissance du travail et je l'ai toujours sous les yeux au moment où j'écris ces lignes. Puisque c'est par ce communiqué, signé par l'artiste, que je suis entrée dans l'exposition, c'est aussi par lui que j'ai décidé d'en sortir. Et puisque me voilà en train de débiter ce commentaire par la fin, c'est-à-dire en bouclant la boucle, en faisant retour sur ces mots en train de s'écrire, il me faut en faire de même avec mes sous-titres d'emprunt : j'introduirai donc mon commentaire en citant les derniers vers de mon texte de référence. Ça nous donne ceci : « Seule l'émotion. »

De l'émotion, je ferai ainsi le point de départ de ce texte. Ce sera facile ; n'est-ce pas toujours d'un peu d'émotion dont on se nourrit dans une exposition? Ne dit-on pas, en guise de premier contact avec une oeuvre : « Ah! » (interjection suivie, selon le cas, d'un « ça me touche, m'émeut, me chamboule, m'exaspère, m'étonne, me lasse, me laisse pantois, me déconcerte, me me me... »)? Bien sûr, madame l'émotion ne règne pas seule sur le royaume de l'interprétation. Elle n'en est qu'un moment, auquel vient s'abreuver la pensée qui s'élabore. Mais laissons cela.

De toute façon, les expositions, c'est comme le reste. Au fond, ça nous ennue ou ça nous amuse. Et voilà qu'à partir de cette banale opposition, un artiste s'interroge sur sa peinture, sur son processus créateur, sur tout cela à la fois et sur bien d'autres choses encore. Ça nous donne *L'ennui/ l'entertainment*, la dernière exposition de Christian Bilodeau. *L'ennui/ l'entertainment* : quel drôle de titre! Allons-y voir.

### **« (...) la guerre de nos monstres. »**

Nous sommes habités par des monstres. Quand on n'est pas en train de tirer le diable par la queue, c'est qu'on est en train de s'adonner à ce qui nous fait vivre (à défaut de manger) : ici, l'écriture, là, la peinture, ou le reste. Et c'est là que surgissent nos monstres : la page blanche ou la toile vierge deviennent les écrans de projection de nos angoisses et de nos interrogations : qu'y faire?

Chez Christian, du moins tel qu'on peut en juger par son texte d'accompagnement, les monstres prennent plusieurs formes et défilent devant nous par couples antinomiques. Ça débute comme suit :

### **« Le grotesque et le noble. »**

On avait l'émotion que coiffait le paradigme ennui/entertainment. On a maintenant l'antonymie noble/grotesque. Qu'en faire? Eh bien! Continuons!

### **« Le hasard et l'ordre. »**

Ah! mais il faudrait bien commencer à en parler puisque c'est là l'objet des présentes élucubrations scripturaires, de ces gribouillis auto-réflexifs (!). Au départ, donc, une exposition chez Skol. J'y entre et j'y vois une série de huit tableaux de grand format, au contenu à première vue assez homogène,

disposés uniformément contre les murs. Des tableaux numérotés de un à huit, selon l'ordonnance même de mes déplacements. Rien ne me semble à première vue laissé au hasard. Qu'est-ce à dire? D'abord, que plus c'est homogène, plus il faut s'attacher aux différences. Je reprends donc ma marche et m'attarde au dispositif global de l'exposition. Du côté de l'accrochage, déjà, se manifestent de petites variations. Alors que la plupart des tableaux sont suspendus, à la manière traditionnelle, on a choisi d'en laisser deux s'appuyer librement au mur et au sol, comme pour souligner davantage l'épuration et la simplicité relatives de leur contenu. Dans ces deux cas, en effet, les tableaux sont exécutés sobrement, sans ornementation, la forme flottante dont on retrouve l'écho partout ailleurs n'étant dans le dernier cas qu'un dessin ouvert, en transparence, comme s'il s'agissait d'une peinture à demi achevée, à peine esquissée, en processus. En processus! N'est-ce pas là ce qui ne cesse de poindre? Il faut y voir de plus près...

### **« Le jeu et le sérieux. »**

On dit que le travail de création est un acte ludique. Et Christian s'amuse, assurément. Mais joue-t-il sérieusement, le coquin, ou réfléchit-il au contraire de façon ludique? La question vaut après tout qu'on s'y attarde.

Je laisse flâner mon regard. Une espèce de systémique surgit au détour : dans tous les tableaux, en effet, point comme un même procédé de composition : une forme centrale, flottante, se détache d'un fond sombre qui laisse transparaître une exécution rapide sous l'action d'un geste spontané. C'est trop simple! Et pourtant... Ce petit système « fond-forme-cadre » était déjà présent, sinon davantage, dans les oeuvres antérieures comme celles regroupées dans *Psyché* (1993) et *Ferdydurke* (1991) où il prenait une coloration stéréotypée, trop évidente pour ne pas être ironique, trop soulignée pour ne pas être, à dessein, caricaturale. « Ah Ah! l'exposition s'amuse à penser, pense à s'amuser... » : je poursuis ma traversée en riant dans ma (fausse) barbe.

### **« La forme et le fond. »**

Pourtant, comme pour souligner davantage l'opposition entre le jeu et le sérieux (ah! ces monstres qui nous font danser), certains éléments viennent en quelque sorte complexifier notre « petit système » à peine découvert. Entendons-nous : d'abord, on pénètre dans une exposition qui nous

semble des plus homogènes. Pour chasser l'ennui, on part à la découverte des petites différences, ces « çà et là » de la variation qui nous font découvrir, oh! stupeur (petit rire), un agencement quasi systématique forgé sur le mode de l'ironie. Et puis, pour se désennuyer de nouveau, il faut s'approcher au plus près du tableau et y découvrir la nature complexe d'un jeu plus subtil qui nous donne à penser que ce qui se déploie devant notre regard est le fruit d'un travail réfléchi, soupesé, évalué, comme un clin d'oeil à l'ennui, comme un pied de nez à l'*entertainment* dont on voudrait parer notre visite...

### « Le bar- bouillage et le dessin. »

C'est donc en m'interrogeant que je m'approche au plus près des tableaux, là où ça fait image. Et je regarde de nouveau mon équation fond-forme-cadre, et je reprends mon jeu d'analyse là où je l'avais laissé : au centre de chaque tableau, donc, est dessinée une figure. Il s'agit d'une forme à la morphologie archétypale, qui joue de l'ambiguïté entre l'abstrait et le figuré, et qui prend souvent l'épaisseur d'un bas-relief. Une forme, oui, mais parfois deux. Dans ce dernier cas le tableau est nettement divisé en deux parties clai-

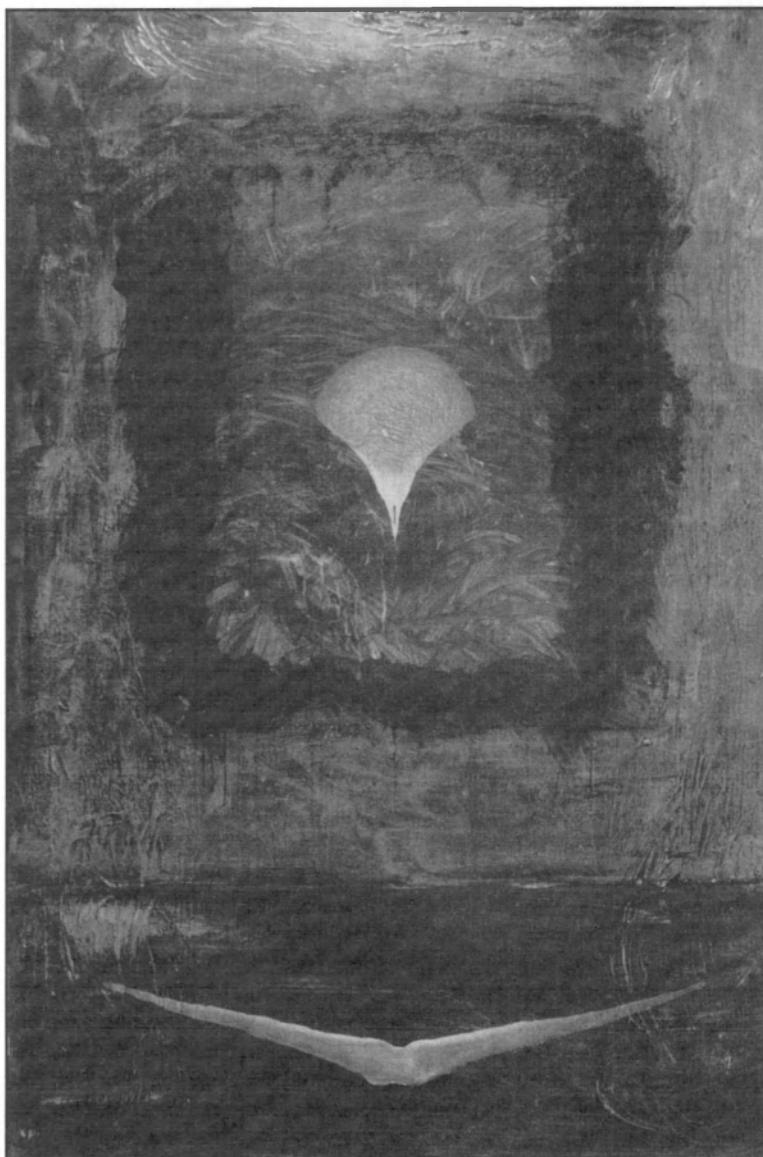


Photo : Mario Belisle

*Sans titre*, 1994, acrylique sur toile, 213.5 x 132 cm.

rement délimitées par un traitement différent des plages colorées servant de fond. Pour chacune de ces doubles occurrences de la forme, la figure principale, celle du haut, se trouve encadrée, ornementée par un élément peint venant souligner une intention décorative.

Je récapitule : l'exposition vient à peine de m'indiquer un lieu de différence (dans l'accrochage même) qu'elle me parle aussitôt de l'uniformité de sa présentation (mon « petit système fond-forme-cadre ») que sitôt elle s'amuse à renverser (le fond et la forme laissent transparaître un jeu subtil de variation formelle dont je n'ai pas encore fini de rendre compte). Oh là!

### **« L'absurde et le fondé. »**

Si me livrer ainsi au commentaire m'amuse, c'est qu'on s'est amusé à mes dépens... Mais je continue : trop d'occurrences ainsi pointées m'amènent à réfléchir sur un point précis que la petite récapitulation ci-haut mentionnée implique sans le rendre clair. Voyons... La forme sur le fond qui s'embrouille tout à coup, le cadre qui ornemente la forme plutôt que la toile, l'accrochage qui se joue du mur pour s'étendre jusqu'au plancher... Cette insistance à pointer un à un les mécanismes de cette exposition... N'est-on pas là en train de bavarder sur le processus même de cette exposition, sur la nature du « faire » pictural lui-même?

### **« La réalité et l'imaginaire. »**

J'envisage d'arrêter là mon babillage. Quoiqu'on en dise, décrire un souvenir, c'est faire passer la réalité dans le monde de l'imaginaire, même si nos divagations empruntent les allures de la description formelle.

### **« La raison et la folie. »**

Pourtant, l'imaginaire raisonne... Mais je m'égare.

### **« La couleur et la couleur. »**

Et l'émotion. Ah! oui ; où est-elle? Elle me relançait au début et rebondit ici, alors que je m'entête à citer un à un tous mes sous-titres d'emprunt.

### **« L'alphabet et le cri. »**

J'aurais pu parler d'autres choses, me concentrer sur le développement de cette forme schématisée qui, d'un tableau à l'autre, s'anime, s'élançe, se

déploie, se transforme tout en donnant l'impression d'être déduite de la même configuration. J'aurais pu me pencher encore sur la fonction poétique de ces espaces picturaux, sur leur aspect onirique peut-être même. J'aurais pu parler de ce que tout ça évoque plutôt que de me livrer au jeu de la déconstruction. Bref, j'aurais pu me laisser aller à l'émotion plutôt qu'à l'analyse. Mais j'ai choisi l'alphabet plutôt que le cri, la lettre plutôt que la mélodie. Allez savoir pourquoi.

### **« Tout et rien »**

Et si chercher à tout discerner ne nous amenait à rien? Est-ce que la pensée ennueie?

### **« Seule l'émotion désennueie. »**

Le regard qu'on porte sur une exposition se nourrit de différents aspects (à défaut de mieux les nommer) : l'émotion, l'intuition puis, la pensée, mélange des deux premiers, à partir de laquelle se forge le commentaire. Un commentaire qui, comme tout acte de création, est habité par des monstres, les siens, ces doutes qui nous rongent et nous font hésiter entre deux extrêmes. Jusqu'où peut-on aller dans le jeu tout en demeurant sérieux? Comment trouver la limite entre la raison et la folie, le grotesque et le noble, la réflexion et le babillage? Comment structurer rigoureusement son texte, son exposition, et lui donner l'apparence d'une folle liberté?

Créer, c'est après tout penser en s'amusant, jouer en réfléchissant. Créer, c'est « chanter et danser la guerre de ses monstres ». Car il y a un peu de tout cela chez Christian Bilodeau. Mais en dernier lieu, l'ironie fait retour. C'est en tout cas ce que nous enseigne cette exposition — et le communiqué qui l'accompagne. J'ose espérer qu'on en aura retrouvé quelques traces dans ce commentaire.

« Seule l'émotion désennueie... » Voyons donc!

### **« Seule l'émotion »?**

Ah ah!

**Anne Bérubé**

# Repères biographiques

**PASCALLE BEAUDET** rédige en ce moment une thèse de doctorat en histoire de l'art, après avoir terminé un D.E.A. à l'Université de Paris I - Panthéon-Sorbonne. Elle a été collaboratrice au *Devoir*, en plus de donner des textes à diverses publications, notamment *Espace, ETC Montréal, Spirale, Vanguard, Vie des Arts* et de contribuer à des catalogues d'exposition. Elle a rédigé le scénario de deux documentaires, *Ken Lum* et *L'Art est un jeu*, qui ont tous deux été réalisés. Elle a également agi à titre de «spécialiste» au programme d'intégration des oeuvres d'art à l'architecture et à l'environnement du ministère de la Culture.

C'est en quelque sorte la littérature qui a mené **ANNE BÉRUBÉ** vers les arts visuels. Sa maîtrise en études des arts fait ainsi suite à l'obtention, en 1992, d'un baccalauréat en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Influencé par les sciences du texte, son mémoire de maîtrise cherche à circonscrire la notion d'installation à travers ses occurrences dans le discours de la critique au Québec. Collaboratrice régulière d'*Item* depuis sa fondation en 1992, elle s'est associée à plusieurs expositions, comme conférencière, critique ou conservatrice, dans des galeries et des centres d'artistes notamment. Auxiliaire d'enseignement à l'Université du Québec à Montréal depuis 1990, elle siège au comité de direction de la Galerie de cette institution depuis deux ans.

**CHRISTIAN BILODEAU** est peintre. Mais ses intérêts vont aussi à la musique et à la littérature. Une exposition solo comme *Ferdydurke* (1991) le montre bien, elle qui empruntait son titre et certains de ses éléments constitutifs à un roman du Polonais Witold Gombrowicz. De même, il s'est beaucoup intéressé aux livres d'artistes, comme le démontre sa participation à quelques expositions consacrées à cette forme artistique. Bachelier en arts visuels de l'Université Laval depuis 1982, il a récemment obtenu une maîtrise en arts plastiques, option création, de l'Université du Québec à Montréal.

Détenteur d'un certificat en études cinématographiques et d'un baccalauréat en histoire de l'art, **FRANCIS BLANCHARD** poursuit ses études à la maîtrise en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Il prépare un mémoire portant sur le paradigme de la "table" chez les Nouveaux réalistes tels Jacques de la Villeglé, Arman et Daniel Spoerri ainsi que chez Robert Rauschenberg. Auxiliaire d'enseignement au département d'histoire de l'art, il prendra part en 1995 à un projet de recherche dirigé par Nicole Dubreuil-Blondin portant sur l'auto-représentation de l'artiste dans la peinture et la littérature de la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Il est membre actif de Skol depuis 1993.

C'est en tant que «regard, moment charnière entre la pensée et le visible» que le dispositif photographique intéresse **FRANCINE DESMEULES**. Cette vision se trouve présente dans les oeuvres qu'elle exposa en solo à la Chambre blanche et à Skol, ainsi qu'à la galerie du collège Lionel-Groulx. Détentrice d'une maîtrise en arts plastiques de l'Université du Québec à Montréal, Francine Desmeules a aussi pris part à des événements comme *Le mois de la photo à Montréal, Les ateliers s'exposent* et *Frontières*. En 1993, elle obtenait une bourse de résidence en photographie au Banff Centre for the Arts.

Étant elle-même photographe, **CHRISTINE DESROCHERS** éprouve un intérêt particulier pour la recherche actuelle dans ce domaine. Aussi, suite au dépôt d'un mémoire de maîtrise en études des arts consacré à la notion d'unicité dans l'oeuvre photographique de Sylvie Readman, elle entreprend, en 1994, un doctorat en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal. Sa thèse, qui emprunte entre autres aux sciences cognitives, porte sur les rapports entre le *voir* et le *croire* au sein de la photographie. Conférencière à l'Université de Hull en 1993, Christine a écrit plusieurs textes pour des catalogues d'expositions d'étudiants présentées à la Galerie de l'UQAM.

Après un baccalauréat en arts plastiques à l'Université Laval et un baccalauréat en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal, **LOUIS FORTIER** obtient, en 1994, une maîtrise en arts plastiques à l'UQAM. Il participe en 1988 à un stage d'été au Art Studio à Banff. Il a présenté ses oeuvres dans de nombreuses expositions de groupe, entre autres chez Optica et au Centre des arts contemporains du Québec. En solo, il a exposé à la galerie dare-dare, à la Chambre blanche et au Centre d'exposition des Gouverneurs à Sorel. Il prépare en ce moment un projet qui aura lieu en 1995 à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval.

**FRANCOIS GIARD** détient une maîtrise en arts plastiques de l'UQAM. Son intérêt pour la peinture et la vidéo l'a amené à participer à des expositions de groupe comme *Arts et nouvelles technologies* à la galerie Action et *Fusion in-fusion* au Centre des arts contemporains du Québec. Il a exposé en solo chez Skol et à la galerie Pink; il a aussi présenté ses oeuvres dans des lieux autonomes montréalais.

Le papier couverture est le matériau favori de **JEAN-PIERRE HARVEY**, qu'il a su mettre en valeur à Skol. D'autres expositions individuelles ont eu lieu à la galerie Langage plus d'Alma, à la galerie Le Lieu de Québec, au Centre national d'expositions de Jonquière et au Frigo (code public) de Lyon. Parmi ses expositions de groupe, mentionnons celles du musée de Sept-Îles et du CIAC. Il est actif dans plusieurs domaines: la vidéo, le film et les «actions».

**DENIS LESSARD** s'est fait d'abord connaître comme critique d'art, professeur d'histoire de l'art et conservateur avant d'orienter sa carrière vers la performance et l'installation. Il a rédigé une soixantaine d'articles pour des périodiques dont *Artscanada*, *CV Photo*, *Parachute*, *Texts*, *Vanguard*, *Vie des Arts*, sans compter plusieurs textes pour des catalogues d'exposition. Ses expositions ont eu lieu dans des centres d'artistes et des galeries du Canada et de France, dont Aubes, Graff et Oboro à Montréal.

C'est à partir d'un point de vue d'artiste que **HÉLENE LORD** s'intéresse à l'écriture. La sculpture, le dessin et la gravure sont en effet les moyens par lesquels cette artiste inscrit sa trace dans le champ des arts visuels. Elle a d'ailleurs exposé, en solo et en groupe, dans plusieurs centres d'artistes canadiens, d'Alma à Kingston, en passant par Québec, Hull et Montréal, en plus d'avoir participé à des événements comme le Salon international de la sculpture de Montréal, les «coups de coeur» d'ELAAC, les Ateliers s'exposent, etc. En ce sens, le regard qu'elle porte sur l'oeuvre d'un confrère par le biais de l'écriture est celui d'une praticienne qui prend le temps de s'attarder, de confronter sa propre pratique à celle, toute différente, d'un autre artiste.

Détentrice d'une maîtrise en Arts de l'Université Concordia depuis 1993, **JEANNE B. MASTERSON** mène à la fois une carrière d'artiste et d'enseignante en arts plastiques au collège Vanier. Participante à de nombreuses expositions collectives présentées entre autres à l'Université Concordia, au collège Vanier et à la galerie X du Monument

national, elle a exposé en solo à la galerie Bleue du complexe du Canal, à la galerie Bourget et à la galerie dare-dare. Elle participera en 1995 à une exposition intitulée *Territories and Antagonisms* au Centre d'artistes Niagara à St. Catherines en Ontario.

C'est comme historien, comme chercheur et comme professeur que **NICOLAS MAVRIKAKIS** oeuvre professionnellement dans la discipline de l'histoire de l'art. Co-directeur de la revue *Imposture* à laquelle il collabore régulièrement, il a aussi participé à de nombreux congrès, à titre de conférencier et d'organisateur, dont ceux de l'ACFAS et de la Société canadienne d'esthétique. L'obtention d'une maîtrise en histoire de l'art à l'Université de Montréal l'a conduit à poursuivre au niveau du troisième cycle, mais à l'Université McGill, cette fois. Sa thèse de doctorat porte sur la notion d'imitation dans l'oeuvre de David.

Présidente-directrice chez PAJE Éditeur depuis 1989 où elle dirige les collections en littérature, art et essai, **SONIA PELLETIER** poursuit également une carrière de critique d'art. En effet, elle publie régulièrement dans des revues littéraires et artistiques telles *Inter, Esse, Stop* et *Espace* et collabore à la rédaction de livrets d'exposition dans les centres d'artistes et les galeries de Montréal et de Québec tels Optica, Obscure et Graff. En 1993, elle participa à un stage en édition et métiers du livre en Belgique en collaboration avec l'Agence Québec-Wallonie-Bruxelles. Elle détient un baccalauréat en histoire de l'art de l'UQAM et un certificat en études hispaniques de l'Université de Montréal.

C'est avec son exposition intitulée *Synapses* que **DANIEL ROY** fait son entrée chez Skol en 1994. Fort de nombreuses expositions de groupe dont une au Centro Internazionale à Boissano en Italie et une au Jan van Eyck Akademie à Maastricht au Pays-Bas, il a exposé en solo tant au Québec, au Nouveau-Brunswick qu'en Ontario. Il prépare actuellement une exposition qui se tiendra à Occurrence en 1995. À l'occasion, il réalise des décors pour le théâtre et la danse et c'est lui qui fit la conception graphique et la photographie pour le catalogue *Cahier d'histoires de... Parti Pris* publié par l'UQAM. Il détient une maîtrise en arts plastiques (création) de l'UQAM depuis 1993.

**SYLVIE SAINTE-MARIE** a choisi de peindre pendant sept ans, puis elle a commencé à travailler le tissu pour lui-même. Les expositions de la galerie dare-dare, de la maison de la culture Frontenac et de la galerie des HEC ont entamé la réflexion qui a mené aux expositions de Skol et de la galerie Espace virtuel de Chicoutimi. Dans l'avenir, l'artiste prévoit s'orienter vers un art multidisciplinaire.

**JEAN TOURANGEAU** s'est illustré comme critique et journaliste culturel ainsi que comme gestionnaire, conservateur, professeur et conférencier dans le monde des arts. Il a collaboré à de nombreuses publications dont *Espace, ETC Montréal, Vanguard, Vie des Arts, Le Devoir* et *La Presse*, et a contribué à un grand nombre de catalogues. Il a terminé une scolarité de doctorat en sémio-pragmatique à l'Université Laval. Il travaille en ce moment dans le domaine de la télévision comme script éditeur et producteur.

Avec son exposition intitulée *Jeux de bois II*, **JOCELYNE TREMBLAY** en est à son troisième passage chez Skol. En effet, elle y a présenté ses oeuvres récentes en 1988 et a pris part à l'exposition de groupe *Effet de ressac* en 1992. Elle détient une maîtrise en arts plastiques (concentration création). En 1987, elle a participé à un stage en Italie sous la direction de Pierre Ayot. Depuis cette date, elle a exposé à la galerie Émergence plus, à la Chambre blanche à Québec, au musée de Lachine, à la galerie d'art du Collège Édouard-Montpetit et au musée de Joliette.

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer  
en décembre mil neuf cent quatre-vingt-quatorze  
sur les presses des Ateliers Graphiques Marc Veilleux inc.,  
à Cap-Saint-Ignace (Québec).

ISBN 2-921497-09-3



9 782921 497091