



15

La programmation 2022-2023 a encore une fois interpellé notre capacité de faire face aux imprévus ! La rentrée 2022 a en effet été marquée par un nécessaire déplacement de la galerie dans des locaux temporaires. Alors que d'importants travaux avaient cours à La Fabrique, nous avons élu domicile dans des locaux adjacents à l'École d'art. Si cet espace désaffecté nous imposait certains défis, il fut tout à fait inspirant.

Quelle belle coïncidence que ce changement de lieu alors que nous recevions le projet déjanté de Philip Gagnon intitulé, avec un brin d'ironie, *Carnaval pour célébrer le 32<sup>e</sup> anniversaire de l'École d'art*. Ce nouveau lieu d'exposition créait un effet miroir avec nos espaces habituels, rappelant ses murs de béton aujourd'hui d'un blanc immaculé et présentant la même fenestration en bandeau. Un contexte favorable pour ce projet contextuel et autoréférentiel révélant les règles et diktats du processus d'exposition. Dans un texte faisant écho à son exposition, Philip Gagnon fait part de ses réflexions sur le concept du carnavalesque.

Belle coïncidence également que la présentation du projet évolutif d'Alexandre St-Onge intitulé *Agence augmentée*, auquel il conviait plusieurs étudiant-e-s de deuxième cycle. Véritable laboratoire, le projet a également profité des qualités du lieu, en marge du cube blanc de la galerie. Suzanne Leblanc signe ici un texte où elle soulève avec brio la question de l'agentivité.

La 18<sup>e</sup> édition du Banc d'essai regroupait, comme à l'habitude, trois jeunes artistes dont la complicité des œuvres était indéniable. Le texte de Sevia Pellissier révèle bien comment ces trois projets installatifs témoignent d'une approche obsessive face au médium choisi, de l'écriture au travail de la fibre en passant par l'accumulation de rebuts industriels.

Après une courte pose due à la grève des enseignant-e-s, nous avons repris notre programmation en salle avec l'exposition *Porosités*. Cette troisième déclinaison d'un projet de recherche et de collaboration de Sylvie Readman et Denis Rioux jetait un regard sur l'image photographique, sa matérialité et son inscription dans l'espace. Anne-Julie Richard aborde le projet comme « une véritable conversation philosophique qui se tisse entre échos et tensions ».

Enfin, on retrouve dans cette 15<sup>e</sup> édition des Cahiers les textes qui accompagnaient l'exposition *Naturfact* et une documentation visuelle de ce projet mis sur pied par Geneviève Chevalier et auquel participaient cinq étudiant-e-s de deuxième cycle. L'exposition qui se déployait sur le campus de Sainte-Foy investissait les collections de biologie, de sciences naturelles et de géologie de l'Université Laval tout en interrogeant leur dispositif institutionnel de présentation.

Nous tenons à remercier les auteur-e-s qui nous permettent de poursuivre la réflexion sur chacun de ces projets. Merci également à l'équipe étudiante et au comité de la galerie pour leur précieuse contribution.

Bonne lecture !

Lisanne Nadeau, directrice de la Galerie des arts visuels

COUVERTURES I ET IV  
PHILIP GAGNON  
CARNAVAL POUR CÉLÉBRER LE 32<sup>E</sup> ANNIVERSAIRE DE L'ÉCOLE D'ART (DÉTAIL)  
PHOTO : JANE ROCHETTE

NO 15 / 2022-2023

# LES CAHIERS

P. 2  
**CARNAVAL POUR CÉLÉBRER  
LE 32<sup>E</sup> ANNIVERSAIRE DE  
L'ÉCOLE D'ART**  
PHILIP GAGNON  
DU 15 SEPTEMBRE AU 23 OCTOBRE 2022  
AUTEUR : PHILIP GAGNON

P. 10  
**AGENCE AUGMENTÉE**  
ALEXANDRE ST-ONGE, KATIA MARTINEAU,  
ISABELLE LAPIERRE, MATHIEU LAPIERRE  
ET VINCENT THÉRIAULT  
DU 10 NOVEMBRE AU 11 DÉCEMBRE 2022  
AUTEURE : SUZANNE LEBLANC

P. 18  
**BANC D'ESSAI**  
JANE ROCHETTE, ADÈLE LA FAY ET  
MARIE-STÉSY MCINNIS-RAIL  
DU 26 JANVIER AU 5 MARS 2023  
AUTEURE : SEVIA PELLISSIER

P.  
**POROSITÉS**  
SYLVIE READMAN ET DENIS RIOUX  
DU 20 AVRIL AU 28 MAI 2023  
AUTEURE : ANNE-JULIE RICHARD

P.  
**NATURFACT**  
GENEVIÈVE CHEVALIER, DANIELLE CORMIER,  
MATHILDE DEMOLI, PHILIP GAGNON,  
ANNE-MARIE GROULX  
DU 13 AVRIL AU 28 JUIN 2023  
PORTFOLIO

COORDINATION À LA PRODUCTION : LISANNE NADEAU / COMITÉ DE LA GALERIE : GENEVIÈVE CHEVALIER, LISANNE NADEAU, ALEXANDRE ST-ONGE /  
CONCEPTION GRAPHIQUE : PAQUEBOT DESIGN / RÉVISION LINGUISTIQUE : GENEVIÈVE HAMELIN ET STÉPHANE GREGORY (POUR LE TEXTE *NATURFACT*)



15.09-23.10/22  
PHILIPPE GAGNON  
CARNIVAL POUR CÉLÉBRER LE 32<sup>E</sup> ANNIVERSAIRE  
DE L'ÉCOLE D'ART

15.09-23.10/22  
PHILIP GAGNON  
CARNIVAL POUR CÉLÉBRER LE 32<sup>E</sup> ANNIVERSAIRE  
DE L'ÉCOLE D'ART

## L'ART QUI VOULAIT ÊTRE UN CARNAVAL, OU VICE VERSA

AUTEUR : PHILIP GAGNON

### 1. Introduction

Il est fréquent d'entendre que des artistes veulent « changer le monde ». Ce phénomène est notamment perceptible lorsque l'œuvre est conçue comme une critique ou un renversement du *statu quo*. Même lorsque l'on parle du sublime et de *l'art pour l'art*, on peut y voir une réponse à l'idée que l'art puisse servir un idéal.

Mikhaïl Bakhtine, théoricien russe de la littérature au 20<sup>e</sup> siècle, élabore le concept du carnavalesque, entre autres dans son ouvrage *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*<sup>1</sup>. Bien que ses théories soient du domaine littéraire, les notions sont facilement transposables au milieu des arts visuels. Le carnaval, comme la diffusion artistique, modifie notre perception du monde à la manière d'une métaphore vécue. Dans le jeu, nos codes, nos façons de penser et d'être ensemble s'unissent et s'excluent, en dialogue avec la réalité. Les institutions sont remises en question. Le présent texte tentera de complexifier le rapport à la diffusion artistique en se basant sur les caractéristiques du carnavalesque élaborées par Bakhtine, soit le rire, la collectivité, le dialogisme, le renversement, le grotesque et le renouvellement<sup>2</sup>. J'alternerai entre l'art et le carnaval dans un rapport dialogique et réciproque, parfois comme s'il ne s'agissait que d'une seule et même chose.

### 2. Le rire

Selon Bakhtine, le rire constitue la base du carnaval. Parfois incontrôlé, il peut trahir nos intentions ou encore révéler le ridicule d'une situation qui se voulait sérieuse. Un exemple classique provient de Bergson lorsqu'il parle d'une personne qui glisse et se retrouve assis au sol par accident<sup>3</sup>. Si la personne n'est pas blessée, cette situation banale, mais hors norme, amène dans la plupart des cas un rire ou un sourire. Pour Bakhtine, le rire est toujours positif. Il souligne les difficultés ou les problèmes pour ensuite donner la puissance nécessaire pour les affronter collectivement. Jérôme Cotte, dans son mémoire intitulé *L'humour et le rire comme outils politiques d'émancipation*<sup>4</sup>, élabore quant à lui l'idée qu'il existe plusieurs types d'humour allant d'un humour de domination (ou d'un humour policier) à un humour émancipateur. L'humour peut servir autant à renforcer le *statu quo* qu'à le contester.

L'humour de domination peut être perçu dans plusieurs contextes, autant au quotidien que lors de carnivals où « tout est permis ». Comme exemple récent, on peut penser au carnaval de Dunkerque, pendant la Nuit des Noirs, où plusieurs personnes rejouent des scènes d'esclavage en fêtant le visage peint en noir<sup>5</sup>. On alimente l'imaginaire et y introduit des symboliques, sans toutefois s'émanciper des inégalités historiques qui y sont liées. À l'opposé, dans un carnaval comme Voukoum, des Noire-s marchent au pas en fouettant les rues et en se réappropriant ainsi l'histoire par un jeu de rôle émancipateur<sup>6</sup>. En prenant part à cette manifestation dans la fête et le rire, il-elle-s « arrive[nt] à se maintenir dans une position hors d'atteinte en faisant "preuve d'indépendance, et non de conformité, dans leurs opinions"<sup>7</sup> ». Il s'agit d'un jeu qui a des répercussions au sein de l'imaginaire et de la hiérarchie sociale.

1. Mikhaïl, Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, 471 p.

2. Pour une analyse du concept de carnavalesque de Bakhtine en littérature, voir Aimie Maureen Shaw, *En dialogue avec Bakhtine : carnavalisation, carnavalesque et carnaval au cœur du roman*, Mémoire de maîtrise (Department of French), Victoria, University of Victoria, 2007, 132 p., [http://dspace.library.uvic.ca/bitstream/handle/1828/191/Aimie\\_Shaw\\_Thesis.pdf](http://dspace.library.uvic.ca/bitstream/handle/1828/191/Aimie_Shaw_Thesis.pdf) (page consultée le 2 mars 2023).

3. Henri Bergson, *Le rire*, 399<sup>e</sup> édition, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 7.

4. Jérôme Cotte, *L'humour et le rire comme outils politiques d'émancipation*, Mémoire de maîtrise (science politique), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2012, p. 55, <https://archipel.uqam.ca/5003/1/M12545.pdf> (page consultée le 2 mars 2023).

5. Un article de Europe1, parmi d'autres : <https://www.europe1.fr/societe/la-nuit-des-noirs-du-carnaval-de-dunkerque-est-elle-raciste-3576281> (page consultée le 2 mars 2023).

6. Pour une courte vidéo du Carnaval Voukoum : <https://www.youtube.com/watch?v=x728oTjEeX4> (page consultée le 2 mars 2023).

7. Jérôme Cotte, *op. cit.*, p. 61.





Dans l'humour émancipateur, on retrouve un aspect profane important. Pour Giorgio Agamben, « une fois profané, ce qui n'était pas disponible et restait séparé perd son aura pour être restitué à l'usage<sup>8</sup> ». Lorsqu'on fait une blague à propos d'un sujet interdit ou hors d'atteinte, ce sujet devient soudainement accessible<sup>9</sup>. Comme l'art, le pouvoir use souvent des techniques de représentation du sacré. Nous n'avons qu'à penser à la galerie ou au tribunal, qui s'approchent beaucoup de l'espace sacré où différents objets et comportements sont valorisés. Il est peu surprenant que l'humour et le rire apparaissent fréquemment dans l'histoire de l'art. Que ce soit avec Duchamp ou Dada (pour ne nommer que deux exemples évidents), l'humour est un moyen efficace pour discuter des normes en place, les contester et les renverser.

### 3. Collectivité et dialogisme

Dans sa forme la plus optimale, le carnaval abolit les distinctions sociales et politiques pour célébrer, dans un temps défini, une collectivité égalitaire. La réception du public et le rapport à celui-ci changent tout. Si personne ne veut d'un carnaval ou d'une diffusion artistique, ces manifestations ne pourront que difficilement opérer un renversement ou un renouvellement dans les manières de penser et d'être ensemble. Il ne faut pas s'étonner si l'art, qui agit souvent comme un discours unidirectionnel et parfois difficile d'accès, tente d'augmenter l'interaction du public par la médiation.

8. Giorgio Agamben, *Profanations*, Paris, Éditions Rivages, 2006, p. 100.

9. Pour plus d'information sur l'aspect profane de l'humour, voir Laure FLANDRIN, *Le rire : enquête sur la plus socialisée de toutes nos émotions*, Paris, Éditions La Découverte, 2021, 400 p.



P. 6 ET 7  
PHOTOS : MICHEL BOUCHER

10. Mikhail Bakhtine, *op. cit.*, p. 15.

11. Mikhail Bakhtine, *op. cit.*, p. 19.

12. Le groupe activiste CIRCA est reconnu pour ses méthodes qui contestent les limites politiques au moyen de différentes pratiques clownesques. Voir Kolonel Klepto, « Making war with love: the Clandestine Insurgent Rebel Clown Army », *City*, vol. 8, n° 3 (2004), p. 403-411, <https://doi.org/10.1080/1360481042000313536> (page consultée le 2 mars 2023).

13. Pour la relation bénéfique entre le pouvoir et le bouffon, voir Louise Amore et Alexandra Hall, « The clown at the gates of the camp: Sovereignty, resistance and the figure of the fool », *Security Dialogue*, vol. 44, n° 2 (2013), p. 101, <https://doi.org/10.1177/0967010613479994> (page consultée le 2 mars 2023).

Pour Bakhtine, « le carnaval ignore toute distinction entre acteurs et spectateurs. [...] Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, ils le *vivent tous*<sup>10</sup> ». Les frontières et les individualités s'effacent au nom de la collectivité. Il en résulte une sorte d'utopie éphémère où chaque personne est libre de choisir son rôle en société. Bakhtine va même jusqu'à parler d'une seconde vie où l'aliénation disparaît temporairement pour permettre d'entretenir des rapports nouveaux entre humains<sup>11</sup>. On sortira de sa zone de confort pour mieux y retourner. On assistera à un dialogisme, c'est-à-dire à un double langage, entre le discours officiel de l'État et celui non officiel d'une population (ou d'un public). Il ne s'agit pas forcément d'un dialogue, mais plutôt d'un jeu sous-entendant un message qui n'est pas toujours intentionnel ou conscient. Puisque ce message est camouflé par l'humour, il relève encore une fois de la participation du public pour être souligné et investi. Comme en art, nous avons affaire à une poésie où plusieurs lectures sont possibles.

### 4. Renversement et grotesque

Dans le meilleur des cas, le carnaval (et parfois l'art) est à l'État (ou à l'institution) ce que le bouffon est au roi. Il entretient un rapport d'interdépendance dans lequel une autorité accepte de se faire critiquer pour ensuite se renouveler. Le bouffon vient donc jouer avec les règles et les limites en place<sup>12</sup>. Ce n'est pas pour rien que lors des carnivals, le bouffon devient roi et vice versa. On échange les rôles pour obtenir un autre point de vue sur nos valeurs et nos manières de faire<sup>13</sup>. À travers la fête, le ludisme, les costumes et les masques, il devient possible de traiter de sujets délicats et d'inverser le rôle de l'être et du paraître. La réalité est contaminée et critiquée dans le rire général et parfois jaune. On peut remarquer un phénomène similaire dans les caricatures de journaux, où la parodie politique est tolérée. Cette vision d'une institution qui veut s'améliorer est potentiellement naïve. On peut aussi y voir une levée temporaire de la pression exercée par le pouvoir, pour que ce dernier poursuive mieux son action par la suite.



PHOTO : LISANNE NADEAU

Les institutions (au sens large) ont un rapport étroit avec la mort lorsqu'elles subsistent dans le temps. Le grotesque vient répondre à cet héritage. Bakhtine précise que « [l]a négation et la destruction (la mort et la vieillesse) sont incluses comme phases essentielles, inséparables de l'affirmation de la naissance de quelque chose de nouveau et de mieux<sup>14</sup> ». Le grotesque, comme la provocation ou le renversement, est parfois violent. Il donne plus de pouvoir au peuple (ou au public) en ridiculisant l'intellectuel-le (jadis le clergé, les maîtres et les nobles) au profit du corporel et du matériel.

Les liens avec les arts visuels sont plutôt faciles à tracer. La provocation, la revendication, la contamination et la négation du *white cube*, des musées, du marché de l'art ou de l'élitisme ambiant abondent de tous côtés. On refuse les hiérarchies, on relativise les valeurs, on ridiculise les dogmes et on tente de modifier ce monde trop souvent inégalitaire. L'art, en jouant avec l'esthétique et en transformant la contre-culture en culture, peut parfois s'apparenter au bouffon et au carnaval.

## 5. Renouveau et conclusion

Dans l'idée de « changer le monde », le résultat du carnaval ou de la diffusion artistique se mesure une fois l'événement terminé. C'est seulement en retournant dans le quotidien qu'on peut percevoir une transformation. On parle alors d'un virage et non d'une destruction. On cherche à amener une harmonie et un regard renouvelé sur le monde, pas à l'effacer.

14. Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 62.



PHOTO : MICHEL BOUCHER

À ce propos, le *Carnaval sauvage* de Bruxelles<sup>15</sup> est des plus intéressants. Tirant ses inspirations d'origines païennes, ce carnaval célèbre la cohabitation entre humains, plantes et animaux, contestant ainsi conjointement les enjeux liés aux hiérarchies sociales et à l'anthropocentrisme. On y avance, entre autres, le concept d'ensauvagement<sup>16</sup>. Les masques utilisés, faits à partir de déchets et de matières recyclées, ne font pas référence aux clowns et autres personnages classiques du carnaval, mais bien à des animaux et à des éléments de la flore, comme le rat, l'ours et le bout de bois. D'énormes marionnettes représentant différents personnages tel le policier, l'agent immobilier et le bureaucrate sont brûlées lors d'un grand feu de célébration. En grande finale, les masques et les costumes fabriqués pour l'événement sont eux aussi brûlés. Ainsi, on marque un deuxième renouvellement, comme si la vie ordinaire n'était que le carnaval du carnaval, dans un cycle infini.

Avec les années, le nombre de personnes participant au *Carnaval sauvage* de Bruxelles n'a cessé d'augmenter. Les forces policières ont commencé à prendre le contrôle en interdisant les grands feux et en dirigeant les mouvements. Avant que le tout ne s'éteigne dans un carnaval commercial qui ressemblerait peut-être à celui de la ville de Québec, l'organisation du *Carnaval sauvage* s'est décentralisée et divisée en une multitude de petits carnivals simultanés. Cette multitude peut rappeler les nombreuses institutions qui opèrent dans le milieu de l'art. À l'opposé, si l'art veut garder un potentiel transformateur, peut-être devrait-il entretenir du carnivalesque et parfois devenir périphérique à lui-même.

15. Le *Carnaval sauvage* de Bruxelles est actif sur Facebook, mais les communications se font principalement par bouche-à-oreille. [https://www.facebook.com/CarnavalDuCanal/?locale=fr\\_FR](https://www.facebook.com/CarnavalDuCanal/?locale=fr_FR) (page consultée le 2 mars 2023).

16. Voir Baptiste Morizot, *Sur la piste animale*, Arles, Actes Sud, 2018, 208 p., ou encore, du même auteur, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, 2020, 336 p.



10.11-11.12/22

*AGENCE AUGMENTÉE*

ALEXANDRE ST-ONGE, KATIA MARTINEAU, ISABELLE LAPIERRE,  
MATHIEU LAPIERRE ET VINCENT THÉRIAULT



AUTEURE : SUZANNE LEBLANC

Deux scènes. L'une, montant en palier jusqu'à la rue – sa vue en élégant encadrement horizontal. L'autre, à rebours et en retournement, lui répliquant de même horizontalement, dans une profonde anfractuosité – l'image en mouvement d'un corps aux prises avec une table schématique. La table pour la rue. Un corps pour des corps. Mimétisme réduit à sa plus simple expression. Partout autour, ce qui ne peut que s'appeler « entités », diverses, plurielles. Contingentes. Posées au sol en lourdeur ou en lévitation. Ou suspendues. Ou agglutinées ou appuyées aux murs. Arrêtées en mouvement. Petits bruits. Légers frémissements. Sons furtifs. L'immersivité de l'air est ici mise à contribution. Ce pourrait être un océan – avant que le savoir n'y arrive.

#### Désaffections

Cela commence par l'espace abandonné d'un commerce, pendant que la Galerie se répare. Ni l'une ni l'autre, donc. Un non-lieu. Nous avons l'habitude de ces espaces manufacturiers, industriels, vacants de plus ou moins longue date et autres terrains vagues dans lesquels l'art se produit. Sites non dédiés s'objectant, dans une sorte de négativité hégélienne, au schématisme du 'cube blanc'<sup>1</sup> expositionnel – dans l'attente, encore une fois hégélienne, de quelque avancée qui s'en dégage en même temps qu'elle le nie ? Est-ce ainsi qu'il faut entendre l'agentivité augmentée ? Une propulsion, mais sans une marche de l'histoire qui répondrait à sa question, qui en fournirait la direction. Il s'agirait non seulement d'une agentivité, qui se manifesterait ici par un *bootstrap*, mais d'une agentivité *augmentée*, devant se substituer à une marche de l'histoire, à laquelle il est devenu, dans son esprit comme dans son économie, à peu près impossible de croire.

On remontera ici à l'idée d'augmentation de l'intellect humain formulée par Douglas Engelbart dans les années 1960. Entre le modèle du cyborg de J.C.R. Licklider (*Man-Computer Symbiosis*, 1960) et celui de l'enfant de Alan Kay (*User Interface: A Personal View*, 1989), Douglas Engelbart a suivi celui de l'augmentation de l'intelligence, cette ingénierie située entre la machine et l'humanité, intégrant l'une et l'autre dans un système H-LAM/T (Humain-LangageArtéfactMachine/Entraînement), « dans lequel les moyens d'augmentation LAM/T [de H] représentent l'amplificateur de l'intelligence humaine » (*A Conceptual Framework for the Augmentation of Man's Intellect*, 1963, p. 10; je traduis). Du point de vue qui nous occupe ici, le maître-concept est celui d'entraînement et, en son cœur, celui d'effort. Car, pour Engelbart, formé comme technicien radar et radio dans la marine américaine de 1944 à 1946 et ayant vécu de près la Deuxième Grande Guerre et sa 'solution finale', il était crucial que les humains puissent dorénavant « faire mieux dans leur vie et dans leur travail, dans leurs pensées et leurs actions » (Thierry Bardini, *Bootstrapping: Douglas Engelbart, Coevolution, and the Origins of Personal Computing*, 2000, p. 2; je traduis). Parmi les artéfacts de





l'espace *Agence Augmentée* (AA), que l'on pourra saisir comme la scène explosée d'une désintégration, quelques mouvements discrets, émouvants dans leur faiblesse, dans leur tentative, d'ongles synthétiques électroniquement activés par les sons dans l'espace, peuvent faire office de cet effort. Un effort émergent parmi rien, parmi des restes à l'état de riens. Et l'on pourra considérer que, pour en arriver à faire voir ces riens et même, de manière antécédente, pour parvenir à les constituer comme tels, il aura fallu une sorte particulière d'abnégation – la condition de possibilité d'un entraînement *in statu nascendi*.

#### Riens

Ne tomber sous aucun concept, voilà la difficulté. Lorsqu'aucun d'entre eux ne convient, lorsque l'idée même de se rapporter à un concept ne va plus et encore moins de le faire en se reliant aux théories qui porteraient ces derniers ou qui s'en ensuivraient. Ce fut, c'est encore, tout un débat dans certaines logiques philosophiques : est-il possible de référer 'directement' à quelque chose ou ne peut-on que passer par une idée, une notion, une image (un concept) sans lesquels ce geste s'avère, au pire incompréhensible ou même impossible, au mieux, en vain. On imaginera, pour en discuter, des sémantiques du nécessaire et du possible faisant intervenir autant de mondes contrefactuels que requis. Échappant à cet écho logico-philosophico-académique, dans l'espace AA, rien ne se rend jusqu'à un nom/concept ou, pour les perceptions plus littérales, les noms deviennent vite des prête-noms/concepts. Un « *tie wrap* » n'est pas un *tie wrap* (sans aucune forme d'inférence à la Magritte).



P. 14 ET 15  
PHOTOS : ALEXANDRE ST-ONGE

Nous sommes ici dans l'indescription. Ou, ce qui revient au même, dans une descriptibilité qui serait inutile, inintéressante, qui ne dirait rien. Toute description remuerait en vain une matière laissée à elle-même et qui a trouvé le moyen d'être laissée à elle-même. À moins de rejouer nominativement l'ensemble, lui-même remué hebdomadairement, dans des listes éventuellement comparatives qui n'en diraient pas plus. Nous sommes ici dans une matière qui refuse de prendre forme – non plus que de se présenter comme son contraire, informe. Il s'agit d'autre chose : un matérialisme intégral, pour ne pas dire intègre, qui ne saurait s'inscrire dans la foulée de travaux entropiques à la *Spiral Jetty* (Robert Smithson, 1970). Car il est question ici d'*agir en augmentation*. Un « geste », pour le dire comme Wittgenstein à propos de l'architecture, étant entendu que « ce n'est pas tout mouvement intentionnel du corps humain qui constitue un geste, non plus que ne l'est chaque édifice dessiné dans un but architectural » (*Vermischte Bemerkungen/Culture and Value*, 1980, (1942), p. 42; je traduis). Le terme allemand « *Geste* » utilisé par Wittgenstein, qui se traduit en français par « geste », renvoie au latin « *gestus* », que le dictionnaire latin-français *Le Grand Gaffiot* (2000) définit comme « attitude du corps [...] mouvement du corps » et renvoie, dans une signification plus particulière, aux « gestes de l'orateur ». *Le Grand Robert de la langue française* (2001) reprend le sens latin, en ajoutant que ce mouvement

« [révèle] un état psychologique ou [vise] à exprimer, à exécuter quelque chose ». On comprendra ici la matière AA comme un corps, auquel on attribuera l'intention d'exécuter quelque chose. Il ne s'agit pas ici de déterminer ou même d'interpréter ce qu'est cette intention, ce quelque chose, mais simplement de 'voir' qu'il s'agit de cela – et de le laisser à soi-même, à son action (son agentivité) et à ce qui lui répondra 'dans le même monde' – en l'occurrence, le présent texte.

#### « le est de l'identification artistique »

Il y a un *est* qui figure de manière proéminente dans les énoncés concernant les œuvres d'art, qui n'est ni le *est* de l'identité ni celui de la prédication, non plus que le *est* de l'existence, de l'identification, ou quelque *est* spécial fabriqué pour servir un objectif philosophique. Néanmoins, il est d'usage commun et aisément maîtrisé par les enfants. C'est le sens de *est* selon lequel un enfant à qui l'on montre un cercle et un triangle en lui demandant lequel est lui et lequel est sa sœur, pointera en direction du triangle en disant « C'est moi ». [...] je le désignerai comme le *est de l'identification artistique* [...]. C'est un *est* qui, incidemment, a des proches parents dans les déclarations marginales et mythiques. (Arthur Danto, « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, vol. 61, n° 19, 1964, p. 576-577; je traduis)



PHOTO: ALEXANDRE ST-ONGE



PHOTO: JANE ROCHETTE

Le geste AA est-il de l'art ? En particulier, au-delà du fait que AA soit exposée dans une galerie d'art (nonobstant son espace désaffecté) censée désigner comme art tout ce qui s'y expose (et même le déclarer, au sens illocutoire d'un statut rendant cette déclaration effective), faut-il « une atmosphère de théorie artistique, une connaissance de l'histoire de l'art [...] un monde de l'art », ainsi que l'affirme plus loin Danto (*ibidem*, p. 580; je traduis), pour *identifier comme artistique* le geste AA ? Puisque le *est de l'identification artistique* ne s'appuie sur aucune propriété intrinsèque de ce qu'il y a à identifier et que le geste AA (au sens wittgensteinien) ne s'appuie sur aucune telle propriété, quelles seraient cette « atmosphère théorique », cette « connaissance de l'histoire de l'art », en quelque sorte extrinsèques, qui identifieraient le geste AA à l'art ? Il est tentant de renverser ici la question et de se demander si l'art est un geste – au sens encore une fois wittgensteinien où toute œuvre dessinée dans une certaine intention artistique ne serait pas nécessairement de l'art. Ce que Wittgenstein dit de l'architecture s'avère-t-il pour l'art ? Et quel aspect d'une matière construite ou autrement organisée constituerait-il un tel geste ? Ce dernier serait-il, selon Wittgenstein, un *est de l'identification architecturale* ?

À la différence de Danto, Wittgenstein ne fait intervenir aucune propriété, non seulement intrinsèque, mais également extrinsèque, en l'espèce d'un 'monde de l'architecture', une « atmosphère », une « connaissance » qui identifierait le geste architectural. « Travailler en philosophie – comme le travail en architecture sous plusieurs aspects – est réellement plus un travail sur soi-même. Sur sa propre interprétation. Sur sa propre manière de voir les choses. (Et ce que l'on attend d'elles) » (*op. cit.*, (1931), p. 16; je traduis). Le geste architectural wittgensteinien ne saura ici constituer un *est de l'identification architecturale* à la manière du *est de l'identification artistique* de Danto. Marchant dans les pas du philosophe, on considérera que le geste AA n'est pas un *est de l'identification artistique*, dût-il être marginal ou mythique. Il s'agit plutôt, en effet, d'un « travail sur soi-même » (en collectivité restreinte), s'exprimant dans cette matière « laissée à elle-même » dont il a été question plus haut – et l'effort est ici considérable de la laisser à elle-même. Quelques années plus tard, Wittgenstein, revenant sur la construction de la maison de sa sœur pour laquelle il s'est désigné comme architecte, écrit : « la maison que j'ai construite pour Gretl est le produit d'une oreille décidément sensible et de *bonnes* manières, l'expression d'une grande

*compréhension* (d'une culture, etc.). Mais la vie *primordiale*, la vie sauvage s'efforçant de surgir au grand jour – cela en est absent » (*ibidem*, (1940), p. 38; je traduis). Le geste AA, en point de bascule depuis le monde de l'art, de ses sensibilités, de ses bonnes manières et de ses grandes compréhensions, constituerait un tel effort primordial de surgir au grand jour.

#### CODA

Un tel effort, dans son actuelle époque. Ce que cette époque est – et y aurait-il ici un autre *est de l'identification* ? Ce que les entités et les mouvements (de l') Agence Augmentée disent d'elle, montrent d'elle ? L'esprit du temps irriguant la matière (de l') Agence Augmentée, son travail sur soi-même et elle, *l'identifiant* en retour ? « saisi[ssant] en actes [...] questions théoriques, voire philosophiques » ? Une atmosphère, un monde, au milieu duquel il s'agit, impossiblement ? de voir clair, ou de simplement voir ? en désaffectation, dans tout ce qui n'est rien, plus rien ? dans les sillons d'une monstrueuse complexité ? L'époque, à n'en pas douter.

1. Les guillemets simples sont utilisés dans le texte afin d'accentuer la teneur conceptuelle des expressions ainsi entourées.

LETTRE À LISANNE  
À PROPOS DU BANC D'ESSAI

AUTEURE : SEVIA PELLISSIER

CHÈRE LISANNE,  
JE VOUDRAIS PRENDRE UN INSTANT POUR TE PARLER DE MON EXPÉRIENCE DU 17<sup>E</sup> BANC D'ESSAI QUI M'A BEAUCOUP FAIT RÉFLÉCHIR À MON RAPPORT AUX EXPOSITIONS. LAISSE-MOI TE RACONTER EN QUELQUES MOTS CE QUI M'A SUIVIE APRÈS MES VISITES.

EN FÉVRIER, JE SUIS ALLÉE VOIR MON PREMIER SHOW POST-PANDÉMIE DANS LE CADRE DU PHOQUE OFF<sup>1</sup>. J'ÉTAIS LÀ EN TANT QUE COMMISSAIRE; J'EXPOSAIS UNE ŒUVRE D'UN ANCIEN ESSAYISTE DANS LE MÊME ESPACE QUE LES GROUPES DE MUSIQUE. UN PETIT BOUT D'UNE CHANSON DE *LA SÉCURITÉ* M'EST RESTÉ EN TÊTE LONGTEMPS... IL ME FAISAIT PENSER AUX ARTISTES DU BANC D'ESSAI DE CETTE ANNÉE: « FAIS ATTENTION À TON CŒUR / C'EST UN PETIT MOTEUR ».

J'AI RENCONTRÉ LES ESSAYISTES PAR ACCIDENT UN PEU AVANT LEUR PREMIER VERNISSAGE. TERRÉ.E.S DERRIÈRE LE COMPTOIR DU CAFÉ ÉTUDIANT, LES TROIS ARTISTES SÉLECTIONNÉ.E.S CETTE ANNÉE SEMBLAIENT SE DIRIGER VERS LEUR JUGEMENT DERNIER. TENTANT DE LES RENDRE À L'AISE AVEC MA PRÉSENCE FORCÉE, JE ME PRÉSENTE ET LEUR EXPLIQUE QUE JE VEUX SIMPLEMENT APPRENDRE À CONNAÎTRE LEUR PRATIQUE AVANT DE LES INTERVIEWER À LA RADIO ET D'ÉCRIRE CE TEXTE. ADÈLE, JANE ET STÉSY M'ACCUEILLENT DANS LEUR GROUPE AVEC RÉSIGNATION. J'APPRENDS DÈS LORS QUE MA VISITE SERA TOUTE EN SENSIBILITÉ: JE DOIS FAIRE ATTENTION À NOS CŒURS.



JANE ROCHETTE  
*DÉCORATION DOMESTIQUE NÉVROSÉE*  
(DÉTAIL), 2022  
MATELAS, TAPIS, CHAISE, TISSU, ET ENCRE  
PHOTO : GABRIEL DUCHAINE-BOUCHARD

1. Le Phoque OFF est un festival déjanté de musique alternative qui se tient à Québec depuis 2015.



ADÈLE LA FAY  
*SANS TITRE*, 2022  
LAINE CROCHETÉE  
PHOTO : MICHEL BOUCHER

STÉSY MCINNIS-RAIL  
*QUÊTE*, 2022  
VIDÉO, LECTEUR DVD SUR  
TÉLÉVISEUR CATHODIQUE  
PHOTO : MICHEL BOUCHER



## JANE ROCHETTE

Jane Rochette a sans doute la signature la plus franche du groupe. Sa pratique installative conjugue d'une manière étrangement fonctionnelle écriture automatique et articles domestiques et donne naissance à des œuvres cryptiques, inconfortables et confrontantes.

Il faut t'imaginer l'artiste penchée pendant des heures sur différents éléments de mobilier à retranscrire compulsivement à la plume des bouts de poèmes qui se répètent jusqu'à se confondre en une rayure indistincte d'encre noire; un message poignant qui se dissipe dans l'habité pour devenir un motif presque invisible. Une égratignure bien cicatrisée dans sa chair textile.

L'écriture semble être douloureuse pour Jane. Pas tellement dans le message qu'elle veut transmettre que dans son acharnement à extirper le sens des mots pour ne leur laisser que leur coquille, leur forme. Ce processus obsessionnel semble être, dans sa finalité, cathartique pour l'artiste, qui me dit traiter sa pratique comme une forme de thérapie dans laquelle elle se « délivre » plus qu'elle ne se livre.

*J'ai trouvé ça vraiment beau ce que Jane a dit. C'est une réponse quelque peu caustique, mais fort habile, à ma question défraîchie sur la réception du public et le sens de l'œuvre. Polysémique et taquin, son choix de mots savoureux (et sûrement accidentel) réfère à l'emprisonnement, l'abandon, la liberté et la littérature.*

J'ai l'impression qu'elle considère sa personne et son vécu comme étant son médium premier. Cette identité d'artiste doit toutefois rester opaque aux regardeur.se.s et simplement transmettre l'aura de la souffrance que vivent les personnes ayant des problèmes de santé mentale.

DÉCORATION DOMESTIQUE NÉVROSÉE, 2022  
MATELAS, TAPIS, CHAISE, TISSU, ET ENCRE  
PHOTO : MICHEL BOUCHER

C'est d'ailleurs des éléments textiles empruntés à l'univers des hôpitaux psychiatriques qui m'accrochent en premier lorsque je pénètre le Banc d'essai. Ancré dans le coin gauche de la galerie se trouve un lit filiforme à la structure métallique qui souligne toute l'inhospitalité du monde hospitalier. Froide et visiblement étriquée, la couchette de Jane relève plus du cauchemar que de la rêverie. Elle laisse voir ses entrailles de mousse jaune que l'on peut imaginer comme des plaies béantes à peine rapiécées parmi les stigmates d'encre imbibées dans le tissu blanc. Des fils noirs relient ce matelas de fortune aux éléments structurels de la galerie, donnant l'impression que l'œuvre pourrait s'effondrer à tout moment. À quelques pas, retenue au mur par un gros clou rouillé, on aperçoit une camisole de force, elle aussi scarifiée à l'encre. Un coup d'œil trop rapide pourrait la confondre avec un canevas de toile détendu qu'on aurait oublié dans l'atelier.



Un second corpus se présente dans l'espace. Cette fois, c'est le domicile familial qui écope. On y retrouve un grand tapis placé au sol, un matelas deux places appuyé à la verticale sur le mur et, le clou du spectacle, une vieille chaise brisée pendue au plafond par les pieds. L'installation devient pièce. On s'y installe à la hâte comme dans un appartement trop petit à la peinture défraîchie et aux fenêtres crasseuses que l'on souhaite quitter rapidement. Le genre de chez soi qu'on ne souhaite à personne. Pourtant, un certain nombre d'individus (que j'espère marginal) associent la maison à quelque chose de négatif, traumatisant. L'unité familiale n'est pas toujours une annonce de céréales. Elle peut aussi représenter un lieu de violence, de conflit, de négligence. C'est le sentiment qui monte quand on habite l'installation précaire de Jane après quelques secondes seulement.

ON S'EMPRISONNE LE CORPS POUR NOS  
CŒURS EMPRISONNÉS ET CODE BLANC, 2022  
ENCRE, TISSU, FIL, TUYAU D'ACIER  
PHOTO : MICHEL BOUCHER



ON S'EMPRISONNE LE CORPS POUR NOS  
CŒURS EMPRISONNÉS ET CODE BLANC (DÉTAIL), 2022  
ENCRE, TISSU, FIL, TUYAU D'ACIER  
PHOTO : GABRIEL DUCHAINE-BOUCHARD



Une certaine filiation prend place dans l'espace de la Galerie des arts visuels; les fils noirs qui soutiennent l'installation de gauche sont en quelque sorte réverbérés du côté droit de la salle dans l'œuvre d'Adèle La Fay. Plutôt que de la faire partir du sol pour l'accrocher au mur, Adèle choisit de présenter son œuvre textile suspendue, à consommer avec tous les sens.

À l'inverse de Rochette, les environnements créés par Adèle sont accueillants et invitent à la communion, à l'expérience tactile et au recueillement. Suspendus au plafond de la galerie, des amas de laine noire se connectent et s'étioilent en plusieurs masses informes qui peuvent rappeler la forme d'un dessin abstrait au crayon de plomb effectué à la va-vite sur une feuille de papier. Ce trait est toutefois spatialisé, s'accrochant aux poutres de la galerie fraîchement rénovée, soulignant par le fait même sa structure. L'œil averti remarquera également une petite chaise blanche avalée par le mur de la galerie et renforçant l'idée que l'architecture de la pièce est muable et vivante.



P. 22, 23  
SANS TITRE, 2022  
LAINE CROCHETÉE  
PHOTOS: MICHEL BOUCHER

P. 22 (AU PREMIER PLAN)  
ABSORPTION, 2022  
BOIS, ÉPONGE, AQUARELLE ET PEINTURE ACRYLIQUE  
PHOTO: MICHEL BOUCHER

Lors de ma seconde visite, l'artiste m'invite à m'allonger au sol pour vivre l'expérience complète et voir ce dessin tridimensionnel sous tous ses angles. *Couchée par terre à regarder ce ciel filaire aux côtés de l'artiste, je m'imagine une seconde être dans le film Eternal Sunshine of the Spotless Mind.* Une intimité s'installe rapidement quand on s'étend avec quelqu'un sur le plancher d'un lieu public. La tête près de la mienne, Adèle m'explique l'importance de la proximité dans sa démarche artistique. Elle me décrit, les mains sur le cœur, le rapport physique qu'elle entretient avec son œuvre lorsqu'elle la tricote et que son propre corps l'enveloppe. La laine semble presque sortir de sa poitrine tellement l'action du crochet est personnelle pour elle.

De retour à la verticale, nous nous enrobons ensuite dans la matière et la faisons vibrer un instant. À la manière d'un rhizome, la masse laineuse et ses ramifications déjantées communiquent et s'influencent lorsqu'elles sont activées par les toucheur.se.s; lorsque l'on tire une grappe de laine ici, un amas tremble plus loin.

Voilà que le produit issu du corps de l'artiste se transmet à celleux qui la traverse. Sans contact réel, Adèle nous touche. L'installation doit dès lors être considérée comme une étreinte, une caresse offerte par l'artiste à son public. Adèle nous enrobe.



## STÉSY MCINNIS RAIL

Au centre de la galerie se trouve une première œuvre de Stésy McInnis Rail. Avant-dernier arrêt de ma visite chaotique de sauterelle<sup>2</sup>. Je m'attarde enfin à l'installation éparpillée au sol de la galerie. Ses bruits cinglants m'accompagnent pourtant depuis mon arrivée et contaminent certainement mon appréciation des autres œuvres, mais c'est seulement à ce moment-là que je les comprends. Ce grincement vient de trois simples clous, chacun relié par un bras de fer articulé à un moteur circulaire, qui rongent tranquillement mais sûrement un panneau de construction aussi orange que réfléchissant. C'est brutal, métallique, bruyant et absolument industriel. Autour, une vague de débris de route soigneusement sélectionnés par l'artiste que l'on imagine tombés d'un 18-roues ou encore d'une roulotte Taurus 1975 (*tu sais, celle qui est beige avec une rayure de brun et de jaune*).

SANS TITRE, 2021  
MICROCONTACT, HAUT-PARLEUR, AMPLIFICATEUR  
ET REBUTS, MOTEURS  
PHOTO : MICHEL BOUCHER



Lorsque je la rencontre dans son atelier, la fille de Percé me parle rapidement de son attachement particulier à sa provenance et de son rapport à la nature. Elle me dit, entre autres, vouloir reconstruire des paysages à partir de petits éléments seulement, préférer le grand air à la ville et s'intéresser davantage à la trace que laisse l'humain qu'aux individus. Elle me rapporte également avoir été choquée par l'industrialisation d'une ville comme Québec avec ses bruits mécaniques, ses pancartes multicolores et ses autoroutes serpentines qui ne se terminent pas toujours... On pourrait donc considérer sa première œuvre comme une représentation spatiale de ce choc culturel imprévu. Un petit morceau de métal à la fois, Stésy recompose le paysage urbain comme il lui est d'abord apparu, mais décide cette fois d'en prendre soin, d'en faire un jardin ensauvagé. Ses intentions sont simples : laisser la nature suivre son cours. Dans un processus lent et contemplatif, l'artiste « fait pousser » la rouille sur ses pièces récupérées, laisse les moteurs se fatiguer et s'amuse de voir l'œuvre tranquillement se détériorer. Stésy pratique la culture de la ruine.

Une seconde œuvre de l'artiste se trouve à l'entrée. Dans son silence, elle est d'abord passée sous mon radar. C'est seulement à ma deuxième visite que j'ai découvert ce vieux moniteur télé déposé sur une chaise qui joue une vidéo quelque peu étrange, presque mélancolique. S'enchaîne en son cœur une série de courts plans distordus du ciel, de branchages et d'autres éléments naturels, qui viennent confirmer la volonté de l'artiste de montrer au public sa perception de la nature par le biais des technologies qu'il connaît. Il s'agit, en mon sens, d'une traduction de la ruralité dans un langage urbain.



SANS TITRE (DÉTAIL), 2021  
MICROCONTACT, HAUT-PARLEUR, AMPLIFICATEUR  
ET REBUTS, MOTEURS  
PHOTO : MICHEL BOUCHER



QUÊTE, 2022  
VIDÉO, LECTEUR DVD SUR TÉLÉVISEUR CATHODIQUE  
PHOTO : MICHEL BOUCHER

J'ai longtemps cherché les mots pour parler du sentiment qui m'habite lorsque je traverse une exposition. Maintenant, j'imagine le petit moteur de mon cœur qui s'emballe et déraile parfois. Comme dans le travail de Stésy, mon moteur est fragile et fait des actions en vain. Comme Jane, j'utilise les mots pour me délivrer de ces émotions. Comme Adèle, j'apprends à faire attention à mon cœur, ce petit moteur qui me conduit.

J'espère que tu fais de même.

Sevia

P.-S. En regardant la définition de « banc d'essai », j'ai éclaté de rire seule dans mon salon. Ma métaphore de moteur aura fait bien du millage...

Banc d'essai : bâti sur lequel on monte les moteurs pour les éprouver, les tester; au figuré ce par quoi on éprouve les capacités d'une personne, d'une chose<sup>3</sup>.

2. Veron et Levasseur, *Ethnographie de l'exposition*, 1991.

3. « Banc d'essai », dans *Le Robert Dico en ligne*, Paris, Éditions Le Robert, [s.d.], <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/banc> (page consultée le 1<sup>er</sup> mai 2023).



20.04-28.05/23

*POROSITÉS*

SYLVIE READMAN ET DENIS RIOUX

**POROSITÉS : LES MATÉRIALITÉS ENTROPIQUES DE SYLVIE READMAN ET DENIS RIOUX**

AUTEURE : ANNE-JULIE RICHARD

On entre dans *Porosités* comme on arrive au milieu d'une discussion. Le projet réactualisé à la Galerie des arts visuels pour une troisième occurrence, met en scène une rencontre entre deux univers, ceux de Sylvie Readman et de Denis Rioux. Visuellement, les œuvres des artistes paraîtraient presque se fondre les unes dans les autres : l'ensemble des photographies, toutes de petits et moyens formats, se distingue par la sobriété de leur composition et par le recours à une palette de couleurs restreinte qui déborde légèrement du noir et blanc pour faire usage de quelques tons terreux. En dépit de cette extraordinaire cohérence visuelle, les œuvres défendent deux conceptions de la photographie qui catalysent un dialogue fertile.

Les propositions de Sylvie Readman et Denis Rioux ont en commun d'explorer les dynamiques d'enchâssement entre forme et sens; chemin faisant, elles négocient un passage de la perception à la réflexion. L'exposition se découvre ainsi au fil d'un lent parcours contemplatif à travers lequel l'expérience de la présence auratique des images cède sa place aux méditations sur la place de l'humain-e dans l'univers. Alors qu'enjeux phénoménologiques et existentialistes s'enchevêtrent dans *Porosités*, les artistes explorent deux problèmes imbriqués l'un dans l'autre : la matérialité et l'entropie. Le dédoublement de la figure de l'artiste permet d'aborder ces enjeux à l'aune de deux perspectives distinctes et d'ouvrir une véritable conversation philosophique qui se tisse entre échos et tensions. À nous d'y prendre place.

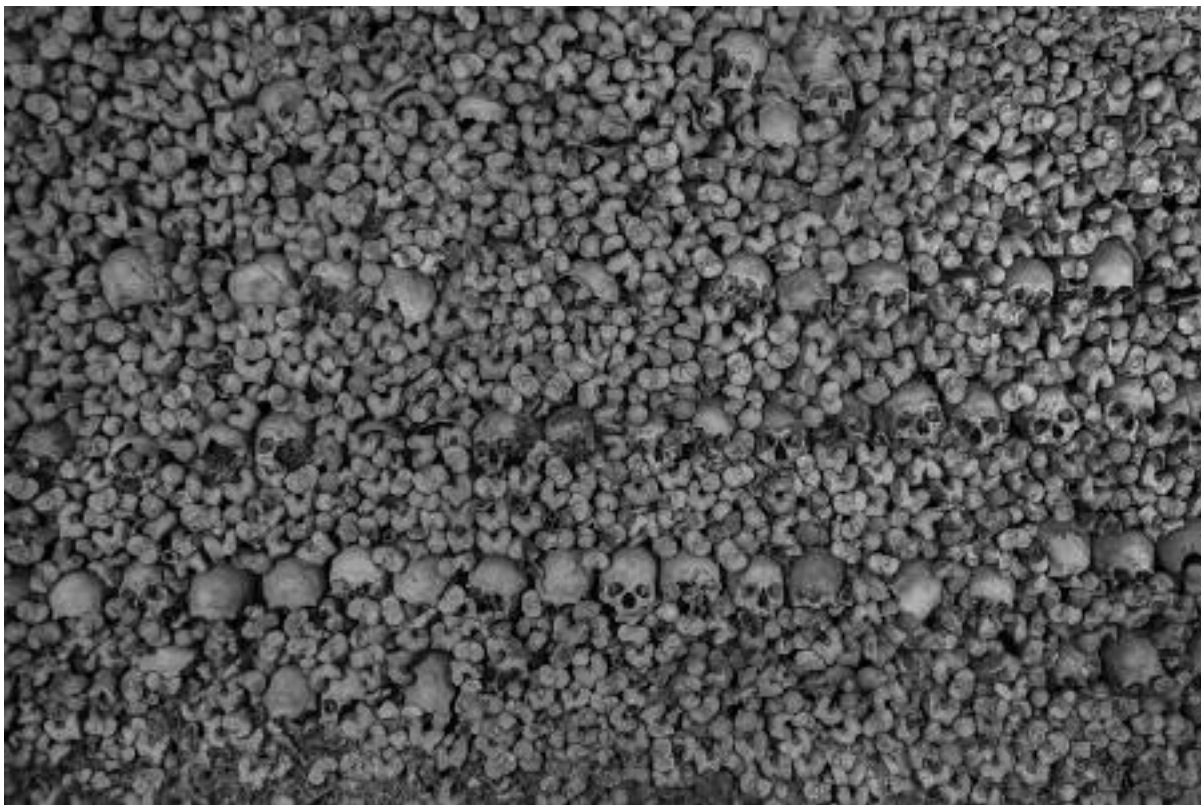
**Lorsque l'image devient matière : le crépuscule des sujets**

Le traitement de la photographie, médium de l'intangible s'il en est un, se distingue, dans le cadre de *Porosités*, par une singulière incarnation matérielle des images. Nous les aurions crues insaisissables et, pourtant, elles prennent corps de manière saisissante. Les photographies exposées semblent investies par un véritable « surplus » de matérialité, insufflé d'une part par le biais d'un travail de la texture chez Denis Rioux, d'autre part par une exploration des différents supports de l'image chez Sylvie Readman. Dès lors, l'agentivité des images photographiques est déterminée par leur matérialité accrue : celles-ci paraissent transcender la bidimensionnalité, fatalité du médium photographique, pour créer une expérience intimement arrimée au réel.

Les photographies de *Porosités* semblent flotter sur les murs de la Galerie des arts visuels, comme en suspens, dans une blancheur sans fin. Au centre de l'espace, près de l'entrée, une série attire l'attention : présentée à plat sur un support de bois suspendu grâce à du fil de pêche, la série des *Phénomèna*, de Denis Rioux, paraît ouvrir l'exposition. Nous y découvrons une série d'images, de petits formats, qui dévoilent des surfaces minérales bariolées, constellées de minuscules taches et de frêles veinures. Couchées à la surface même du papier grâce à une impression au jet d'encre, ces textures magnifiées paraissent tangibles, comme si elles surgissaient de la photographie.

SYLVIE READMAN  
*PRISME, PRÉSENCE ET NOCTURNES*, 2021  
PHOTO : MICHEL BOUCHER





SYLVIE READMAN  
 NOCTURNES, 2021  
 IMPRESSION À JET D'ENCRE SUR PLEXIGLASS

Le médium photographique, chez Denis Rioux, n'a rien d'un outil narratif; sa fonction est purement descriptive. Capturant une série d'expériences tirées du réel, les œuvres de Rioux rendent compte d'un surgissement, d'un apparaître. Elles nous mettent ainsi en contact avec une série d'éléments naturels (eau, bois, minéraux) : présentés dans un cadrage serré et sans élément de contexte, ceux-ci meublent l'entièreté de la surface de l'image. Leurs subtiles variations nous absorbent dans une expérience à la fois lente et contemplative; le regard se perd au sein de ces compositions qui n'aménagent aucune porte de sortie.

Denis Rioux nous entraîne, par ailleurs, dans une série de cours intérieures qui se découvrent au fil de compositions à la géométrie simple : quelques lignes encadrent d'immenses vides où s'engouffre une blancheur aveuglante. Condensant l'atmosphère solaire d'une journée d'été où le temps s'est arrêté, ces lieux contrastent vivement avec les ambiances ténébreuses que donnent à voir certaines œuvres de Sylvie Readman, comme *Efflorescences* et *Lointains* qui sont rongées par les ombres. Les

deux artistes explorent ainsi la capacité de la lumière – tantôt par son trop-plein, tantôt par son absence – à créer des atmosphères poignantes.

L'expérience des œuvres de Sylvie Readman est caractérisée par une proximité entre l'image et le-la regardeur-se. Ces photographies, présentées sans encadrement et exploitant une impression au jet d'encre, nous invitent à nous approcher, presque à entrer dans l'image. *Mue* représente sans doute l'aboutissement de cette quête visant à brouiller les frontières entre espace réel et espace photographique : la représentation de murs couverts de peinture défraîchie y est prolongée par de fines entailles sur le support qui procurent à l'œuvre un effet de tridimensionnalité, l'ouvrant dans l'espace.

La matérialité des images de Readman s'incarne ainsi à travers un travail sur le support qui participe activement à la construction d'une expérience tout en permettant de nouer forme et sens. Dans le cas de *Cime*, véritable évocation de la nordicité et de la



SYLVIE READMAN  
 MUE, 2021  
 IMPRESSION À JET D'ENCRE SUR MYLAR

mort, un arbre aux branches décharnées est représenté à l'envers. Cette symbolique est dès lors soutenue par une impression sur coton : suspendue par ses deux coins supérieurs, l'image exploite la souplesse de son support pour canaliser l'idée d'un affaissement. Opérant selon la même volonté de croiser sens et forme, *Nocturnes* dépeint une vue de catacombes dans laquelle une centaine de crânes s'empilent. Le support de Plexiglas permet alors d'envelopper les formes crâniennes dans un brouillard quasi holographique qui confère à l'image une aura spectrale.

Si un effet de vases communicants attache étroitement la forme et le sens dans les pratiques photographiques de Sylvie Readman et de Denis Rioux, il nous faut reconnaître que les sujets des œuvres surgissent *après* la forme, qu'ils se révèlent dans un deuxième temps. En ce sens, la série des *Phénoména* de Rioux, cette étude de textures tirées du monde naturel, propose une constellation de motifs qui, l'espace d'un court instant, frôle l'abstraction. Selon une logique similaire, dans *Nocturnes* de Readman, le motif du crâne semble se perdre au profit d'un effet

de masse : entassés les uns contre les autres, les centaines de crânes s'embrouillent pour devenir de simples formes rythmant la surface picturale. Chez les deux artistes, le sujet tend à se subordonner à des considérations de nature formelle, telles que la composition et la lumière.

Immenses monolithes colonisés par le lichen, petit muret dans une cour intérieure, dunes ensablées, amoncellement de billots de bois... Les sujets réunis dans *Porosités* sont décidément variés et, en ce sens, difficiles à intégrer dans un seul récit narratif. Il semblerait ainsi que le dénominateur commun de l'exposition se trouve dans une agentivité homogène plutôt que dans un discours unifié. Cette idée permet d'éclairer les relations elliptiques à l'origine des rassemblements entre certaines images.



### Par-delà notre regard : l'humanité évanescence

Les œuvres de *Porosités* exigent d'être éprouvées à la fois sensoriellement et intellectuellement. Se faisant porte-parole de la pensée de Sylvie Readman et Denis Rioux, elles mettent en place une discussion philosophique tissée de références externes à l'histoire de l'art et à celle de la photographie. La proposition de Denis Rioux tient ainsi à une exploration du revers de la photographie humaniste. Dans une tentative de comprendre l'univers qui remonte sans doute à la Renaissance, l'humain-e construit des récits (artistiques, scientifiques, philosophiques) à sa mesure, explorant obstinément le réel selon sa propre perspective. Suivant l'héritage de cette tradition intellectuelle, les formes artistiques ouvrent généralement des univers à échelle humaine, facilement intelligibles. À contre-courant de cette tendance, les recherches photographiques de Denis Rioux tentent de rendre compte de ce qui existe par-delà l'humain-e, de ce qui résiste à sa compréhension.

À s'approcher au plus près des objets qu'il photographie, Denis Rioux crée un flou autour de ses sujets, un flou qui en obstrue résolument la lecture. Le cadrage qui se resserre sur les vagues de la série non titrée comme sur les pierres de *Phénoména* rend difficile l'action d'identifier, de reconnaître. L'artiste cristallise un réel qui existe en dehors de notre regard, un réel qui se révèle sans être organisé pour – et par – la compréhension humaine. La pratique de Rioux implique ainsi une plongée en deçà du langage, au plus près de l'expérience de la photographie. Il en résulte des images devant lesquelles nos repères vacillent, des espaces photographiques qui se refusent à nous accueillir et dans lesquels il est difficile de reprendre pied.

En cherchant au-delà de la construction de sens, Denis Rioux présente des moments où l'univers se *désorganise*. Une série d'images d'un plan d'eau en mouvement et en vue rapprochée nous replace dans un instant précis, entre l'aller et le retour de la vague, où l'eau elle-même semble, selon l'artiste, « mêlée ». La série explore ainsi l'idée d'une eau désorganisée, de vagues qui ne savent plus comment prendre forme. L'image photographique apparaît ainsi comme une extension vers le chaos et nous donne conséquemment à voir les effets de l'entropie, ce concept qui exprime l'inévitable retour de tout objet vers un état d'indistinction. L'entropie décrit un processus, au rythme lent et régulier, qui systématiquement désorganise, désagrège et décompose.

L'entropie, chez Denis Rioux, est mise en scène de façon singulière. Elle est, certes, illustrée par la mer houleuse qui se désorganise sous notre regard, mais elle opère surtout au cœur de notre relation à l'image. En nous excluant résolument, les espaces photographiés par Rioux nous confrontent à la possibilité d'un monde qui ne dépendrait plus de notre perception, d'un monde qui survit sans nous. Ce faisant, ces œuvres nous forcent à imaginer ce qui paraît impossible à appréhender : notre absence – et, déjà, pourrions-nous penser : notre mort –, résultat ultime des lois entropiques qui organisent notre univers.

Cette idée d'une fin imminente et inévitable trouve une résonance toute particulière dans les œuvres de Sylvie Readman. Les notions d'entropie et d'évanescence y sont reprises et abordées sous un angle complètement différent. Depuis l'imaginaire de la *camera obscura* qui traverse sa production, elle multiplie les références à la grande histoire de l'art. Dans le cadre de *Porosités*,

P. 32  
DENIS RIOUX  
SANS TITRE (EAU 23, 34 ET 37), 2021  
IMPRESSION JET D'ENCRE  
SUR PAPIER ARCHIVE  
PHOTO : MICHEL BOUCHER

CI-CONTRE  
SANS TITRE (EAU 23)



DENIS RIOUX  
SÉRIE PHÉNOMÉNA, 2023  
IMPRESSION JET D'ENCRE SUR TOILE MONTÉE  
SUR FAUX CADRE EN BOIS  
PHOTO : MICHEL BOUCHER

elle propose des œuvres qui renouent avec la longue tradition artistique des *vanitas*, ces motifs picturaux qui incarnent l'éphémère : papillons, ruines, chandelles, etc. *Nocturnes*, véritable clef de voûte de cet univers référentiel, reprend le motif canonique du crâne qui agit comme un *memento mori*, comme un rappel de l'inéluctable.

Comme autant de commentaires sur le caractère fugitif de l'existence, les photographies de Readman cherchent à encapsuler ce qui s'évanouit et nous échappe – comme cette lumière fugace qui, pendant un bref instant, transperce les rideaux de la fenêtre que l'on devine dans *Prisme*. Cette impression lumineuse, figure exemplaire de l'éphémère, fait toutefois exception dans le corpus que Readman présente dans *Porosités*, la plupart de ses œuvres dépliant plutôt un temps long. Ainsi, *Continuum* nous offre quelque chose comme un arrêt sur image : alors que le lichen vient ronger les immenses monolithes de pierre, la photographie renvoie à un processus entropique qui se déploie à la fois en amont et en aval de la prise photographique.

Les photographies de Sylvie Readman, présentées dans le cadre de *Porosités*, nous informent de phénomènes qui se déploient sur des temps longs d'existence qui transcendent la nôtre. Si cet arbre tombe et si ces pierres en viennent même à s'éroder, nous comprenons que rien ne résiste au temps qui, toujours, transforme notre corps ; et *Nocturnes* tire les ficelles de cette conclusion. Ces crânes anonymes, entassés, auront tôt fait de nous rappeler notre infinie petitesse au sein de l'histoire. La réunion des discours de Sylvie Readman et Denis Rioux est vertigineuse, en ce qu'elle tend à nous rappeler que nous ne sommes pas le centre de l'univers.



13.04-28.06/23

*NATURFACT*

GENEVIÈVE CHEVALIER, DANIELLE CORMIER, MATHILDE DEMOLI,  
PHILIP GAGNON, ANNE-MARIE GROULX

L'exposition *Naturfact* est issue d'un projet de recherche-crédation de Geneviève Chevalier, professeure à l'École d'art, et auquel plusieurs étudiant-e-s ont contribué, que ce soit à l'assistance à la recherche ou à la réalisation de certaines œuvres de l'artiste. L'exposition *Naturfact* a toutefois acquis un statut autonome, puisque cinq étudiant-e-s de 2<sup>e</sup> cycle furent cette fois invité-e-s à collaborer à titre d'artistes, contribuant par leurs œuvres à la réflexion alors engagée. Le projet représente une rare percée de l'École dans les domaines du savoir de nos collègues du campus. Il n'est pas tant question ici d'interdisciplinarité ou d'intersectorialité, mais plutôt d'une incursion furtive et critique explorant les modes de mise en vue du savoir. L'exposition aborde notamment le dispositif des vitrines dédiées à la présentation des collections scientifiques, donc à une transmission régulée du savoir, tradition occidentale et muséale que sous-tend la dichotomie nature-culture issue des Lumières. Geneviève Chevalier présente le projet en ces termes :

Abordant la question même de la connaissance scientifique, le projet *Naturfact* explore la collection muséale en tant que pratique et forme ainsi que l'exposition de spécimens en tableaux dans les vitrines de l'Université. *Naturfact* s'intéresse ainsi à la généalogie des rapports qui nous rattachent, nous Occidentaux, aux choses – ces choses du monde que nous jugeons distinctes de nous-mêmes alors qu'elles nous sont au contraire apparentées. Historiquement, c'est entre autres par le biais de la taxinomie, et notamment de la nomenclature binominale (le système linnéen), une organisation systématique reposant sur un langage commun, que nous avons pensé le monde vivant comme étant autre et extérieur. *Naturfact* renvoie ainsi à une séparation et à une hiérarchisation radicale ainsi qu'à une compréhension nécessairement lacunaire du réel. Cette façon d'appréhender le monde vivant propre à l'âge classique, que convoquent la collection et la vitrine, témoigne, selon Foucault, « d'une nouvelle façon de nouer les choses à la fois au regard et au discours. Une nouvelle manière de faire l'histoire<sup>1</sup> » [...] Les œuvres de *Naturfact* s'approprient de près ou de loin les spécimens des collections scientifiques de l'Université, tout en réfléchissant au contexte institutionnel même dans lequel sont conservés et exposés ces minéraux et êtres vivants, comme les oiseaux. Pour mieux révéler ce dispositif qu'est la collection muséale, les œuvres de *Naturfact* s'appuient sur des perspectives tant artistiques que philosophiques, sociologiques et mathématiques pour faire se rencontrer la réalité en vase clos de l'univers muséal et celle du monde qui existe hors les murs, dans les conditions changeantes qu'imposent les crises du climat et de la biodiversité.

1. Foucault, M. (1990 [1966]). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Gallimard, p. 143.



GENEVIÈVE CHEVALIER  
MIREMENT/L'INSTABILITÉ, (DÉTAIL)  
MUSÉE DE GÉOLOGIE RENÉ-BUREAU,  
PAVILLON ADRIEN-POULLIOT  
PHOTO : MICHEL BOUCHER

Le projet *Mirement*: Cette recherche menée par Geneviève Chevalier s'inscrit dans un projet plus large intitulé *Mirement*, terme de marine désignant un effet optique de réfraction qui fait paraître un objet plus élevé qu'il n'est réellement. Ce projet interroge la compréhension de la nature issue de la modernité à travers une documentation de certains modes d'appréhension et de connaissance du vivant tels le jardin, la ménagerie et la collection muséale d'histoire naturelle.

L'œuvre *Mirement/Trissemments* repose sur un affichage généré en temps réel à partir d'une base de données qui regroupe des images photographiques et vidéographiques ainsi qu'une liste de critères opérants dressée pour l'occasion. Ces images, principalement réalisées à partir de la collection scientifique de peaux d'oiseaux de l'Université Laval, hébergée au pavillon Louis-Jacques-Casault, montrent une série d'individus d'espèces d'oiseaux champêtres du Québec issues de la famille des Hirundinidés, des Ictéridés, des Troglodytidés, des Turdidés, des Parulidés, des Cardinalidés, des Tyrannidés et des Passerellidés. Un grand nombre d'espèces qui appartiennent à ces familles ont connu une réduction brutale de leurs effectifs au cours des dernières décennies, ici comme ailleurs. Dans l'œuvre, ces images en côtoient d'autres qui ont été produites dans quelques-uns des sites qu'étudie l'équipe du chercheur Marc Bélisle, professeur en biologie à l'Université de Sherbrooke. On y voit notamment des oisillons Hironnelles bicolores dont les données biométriques sont consignées. D'autres images vidéo montrent différents types d'habitats susceptibles d'accueillir ces espèces d'oiseaux qui se nourrissent d'insectes en vol (friches, ruisseaux ou marécages).

Marc Bélisle mène une importante recherche visant à étudier l'influence de l'intensification des pratiques agricoles sur la structure et la dynamique des populations d'Hironnelles bicolores. Un travail de longue haleine, qui dure depuis plus de quinze ans. D'avril à juillet, le chercheur et son équipe observent les activités entourant 400 nichoirs répartis sur 10 000 kilomètres carrés, de Sherbrooke à Sorel, en passant par Mont-Saint-Hilaire.

*Mirement/L'instabilité* résulte quant à elle d'une recherche menée sur la côte sud de l'Angleterre ainsi qu'à Londres, à l'été 2022, dans le cadre d'une résidence au studio du Québec du Conseil des arts et des lettres du Québec. Le projet s'applique, par la vidéo, la photographie et le texte, à établir un rapprochement conceptuel et formel entre certains phénomènes d'érosion géologique et économique qui, bien que distincts par nature, sont intimement liés. Au Musée de géologie René-Bureau, l'érosion que subit la côte jurassique est mise en lumière par les procédés de l'impression lenticulaire. Constituée de couches d'argile et de calcaire disposées en alternance, cette côte a été documentée dans les environs de Lyme Regis, dans l'ouest du Dorset, et de Beer Head, à la limite est du Devon. Riches de fossiles datant des ères géologiques du jurassique et du crétacé supérieur, ces falaises ont connu au cours de leur histoire certains épisodes d'érosion marquants, comme le *Bindon Landslide*, ou *Great Landslip* de 1839, qui a vu le sol s'ouvrir sur plus d'un kilomètre, donnant lieu à un nouveau paysage aujourd'hui protégé par un statut légal de réserve nationale. Ces falaises sont désormais, avec la montée des eaux et la multiplication des épisodes météorologiques extrêmes, en proie à une instabilité grandissante.

#### Danielle Cormier

Ce groupement d'objets a été réalisé à partir d'un spécimen de serpentine (antigorite) de la collection du Musée de géologie René-Bureau de l'Université Laval. C'est à la fois pour sa volumétrie et pour sa texture lamellée que le minéral a été sélectionné. Dans une approche empirique, un moulage en a d'abord été réalisé. La mise en portée nécessaire à la fabrication du moule a produit deux sections complémentaires. Par la suite, l'une des deux parties du moule a été placée horizontalement et remplie de plâtre. Celui-ci, par sa consistance liquide, s'est nivelé et a ainsi délimité une figure, telle une tranche. La périphérie de cet objet a ensuite servi à générer un gabarit amovible qui permettrait de réaliser de nouveaux objets par la technique de profilage. C'est donc par un mouvement rotatif ou linéaire de ce gabarit que le plâtre s'est placé pendant sa prise. Cette technique de fabrication s'apparente à celle traditionnellement utilisée pour fabriquer les moulures de plâtre ornementales. Dans ce cas-ci,



elle a permis de créer deux objets semi-circulaires, et un autre, longiforme. Ceux-ci existent comme une concrétisation de l'espace total qu'occuperait l'objet de base s'il se déplaçait en ligne droite ou encore autour d'un axe horizontal.

Pendant le processus de création, il s'est opéré une translation des codes de la géologie vers ceux de l'architecture et de l'objet construit. L'aspect monolithique des objets, lui, est tributaire de la méthode de fabrication et de la matière utilisée. Dans le cas des objets arrondis, la blancheur du plâtre a été conservée afin d'insister sur la dimension abstraite de la transformation, mettant en évidence les subtilités des textures ligneuses et des formes obtenues par le mouvement du gabarit. Pour sa part, l'objet allongé a été formé à partir de plâtre pigmenté gris. Ce choix contribue à affirmer la distance qui le sépare des objets en arcs de cercle.

DANIELLE CORMIER  
UN ET DEUX OBJETS - RÉVOLUTIONS, TRANSLATION  
MUSÉE DE GÉOLOGIE RENÉ-BUREAU,  
PAVILLON ADRIEN-POULIOT  
PHOTO: MICHEL BOUCHER



MATHILDE DEMOLI  
 LA VIE DES OBJETS  
 VITRINE DU PAVILLON LOUIS-JACQUES-CASALT  
 PHOTO: MICHEL BOUCHER

### Mathilde Demoli

L'œuvre installative *La vie des objets*, tel un amoncellement d'animaux naturalisés, se veut à l'image de la collection de zoologie abritée dans les sous-sols du pavillon Louis-Jacques-Casault où les animaux abondent, serrés les uns aux autres, dans une profusion infinie de possibilités.

Les spécimens de la collection ont été sélectionnés en fonction de leur état de détérioration. En effet, ces « objets accidentés » permettent de raconter de nouvelles histoires. En combinant son travail personnel avec des pièces de la collection de l'Université Laval, l'artiste juxtapose des spécimens scientifiques à des œuvres d'art, mettant ainsi de l'avant les différents emplois du savoir-faire que constitue la taxidermie. Un lien se tisse alors entre les accidents responsables de la mort des animaux – ceux de la route, les collisions avec une paroi vitrée et les chasses hebdomadaires de nos félins – et ceux qui abîment les objets – le passage du temps, les accidents de transport. Ces craquelures, déchirures et autres blessures renvoient aux usages des collec-

tions et au caractère précaire de ces objets. L'artiste évoque la cause de la mort des animaux qu'elle naturalise et le processus de taxidermie lui-même : la transition de l'animal vers l'objet.

L'espace exigu de la vitrine rappelle les mises en scène des reconstitutions historiques où l'on recrée certains aménagements de l'habitat. L'accumulation agit ici comme un multiplicateur de discours et de connotations, mélangeant les temporalités, entrechoquant les histoires, amalgamant les problématiques sociétales, agronomiques et écologiques.

(À noter qu'une œuvre, intitulée *En éveil*, était également présentée dans les vitrines de la collection d'oiseaux du département de biologie, pavillon Alexandre-Vachon, campus de l'Université Laval. Ce projet fut mené en collaboration avec des professeur-e:s en ornithologie et des techniciennes du département de biologie.)



PHILIP GAGNON  
 DE RENÉ-BUREAU À OLIVIER RABEAU,  
 MUSÉE DE GÉOLOGIE RENÉ-BUREAU,  
 PAVILLON ADRIEN-POULIOT  
 PHOTO: MICHEL BOUCHER

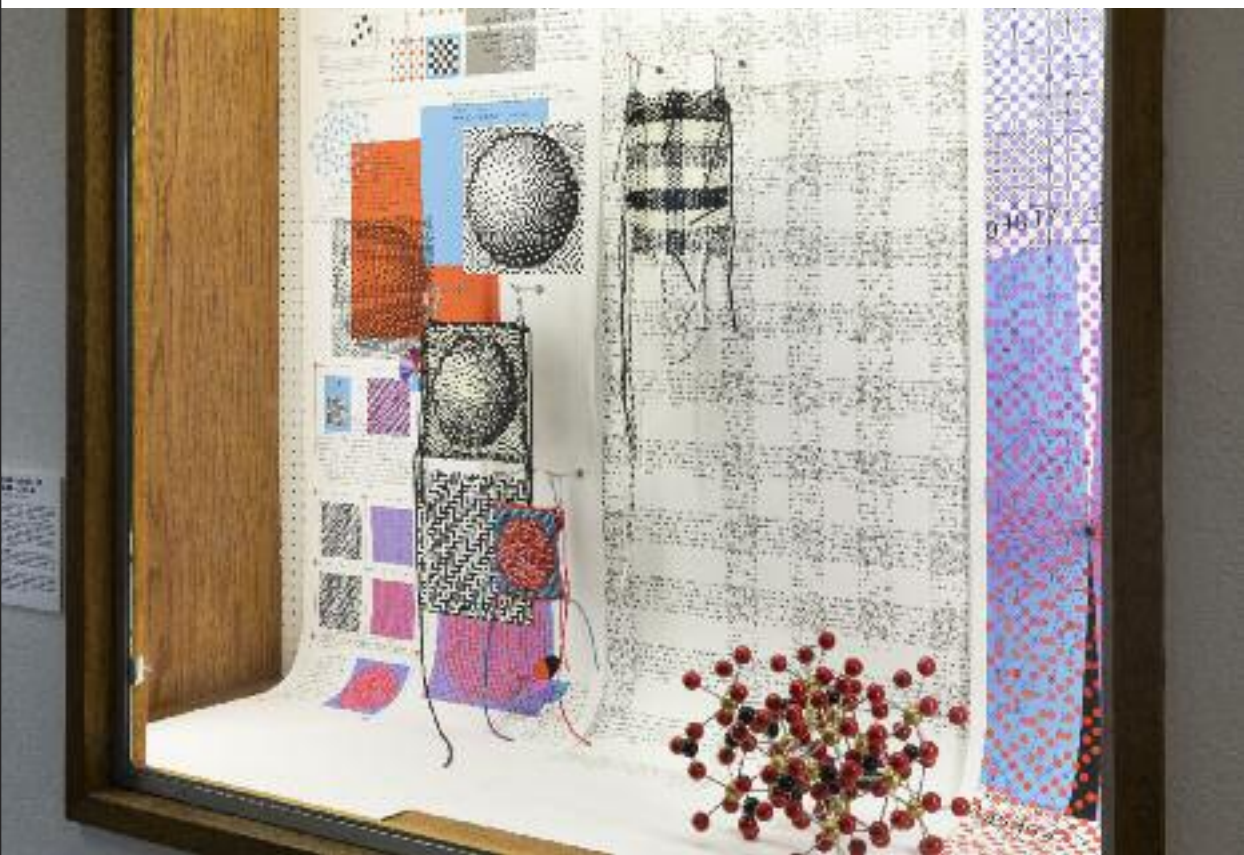
### Philip Gagnon

Contrairement à ce que le terme « personne morale » peut laisser croire, les institutions ne sont pas des êtres vivants ou autonomes. Elles sont, à mon avis, plutôt semblables à des carapaces habitées par des individus souvent créatifs et sensibles dont les valeurs et les objectifs sont susceptibles de changer. Ainsi, les rencontres et les mouvements des carapaces sont déterminés par des intentions, des personnalités et des croyances. Les institutions sont en quelque sorte des images ou des symboles qui représentent des groupes d'individus.

Certaines institutions, comme la plupart des artistes autonomes et le Musée de géologie René-Bureau (nom du fondateur), ne sont pas gérées par un collectif, mais plutôt par une seule personne. Ainsi, les intérêts, les valeurs et les manières de faire ne sont « mises à l'épreuve » par le commun que dans les champs sociaux où ces institutions agissent. Dans de tels cas, la personne derrière l'institution est collée à sa carapace au point où elle se confond avec cette dernière.

Suivant un procédé analogue à la sédimentation et à la fossilisation, les institutions sont formées par leur histoire. Celle-ci affecte leurs actions, la manière dont elles sont perçues et leurs coexistences dans les champs et les contextes. On pourrait dire que les membres fondateur-riche:s posent les premières pierres. Avec le temps, il est de plus en plus difficile de détourner l'institution de la direction qu'elle a prise. Cela dit, tout est possible, et les petites carapaces sont plus faciles à manœuvrer que les grosses.

*De René-Bureau à Olivier Rabeau* est une tentative de documentation des échanges relativement informels entre le directeur actuel du Musée de géologie René-Bureau, Olivier Rabeau, et moi-même. Il s'agit d'un désir de révéler le caractère humain de l'institution.



ANNE-MARIE GROULX  
 UNE QUESTION STRUCTURELLE CRISTALLINE/TEXTILE  
 MUSEE DE GEOLOGIE RENE-BUREAU, PAVILLON ADRIEN-POULIOT  
 PHOTO : MICHEL BOUCHER

## Anne-Marie Groulx

En découvrant les dessins de René Just Haüy ainsi que la notion de maille élémentaire, j'ai eu l'intuition qu'il existe un lien fort entre la structure cristalline et la structure textile. Les systèmes de notation graphique utilisés ainsi que la présence de motifs répétitifs sont les premiers éléments qui m'ont permis de faire un rapprochement entre les deux types de structures.

Après avoir passé trop d'heures à googler des informations sur la cristallographie, j'ai réalisé que je ne serais jamais en mesure d'établir un lien conceptuel plus fort que celui que j'avais perçu au début, puisque mes connaissances en la matière resteraient superficielles. J'ai donc utilisé un générateur de texte pour effectuer cette recherche à ma place, et nous arrivons à la même conclusion : le seul point commun probant entre la structure cristalline et les structures textiles est la notion de motif répétitif : «*At the most basic level, both are composed of repeating patterns of small units that form larger, complex structures.*»

Cela dit, l'organisation répétitive définit la structure cristalline, alors que ce n'est pas le cas pour les textiles. Le motif répétitif qu'on voit fréquemment dans le tissage ou le tricot est le résultat d'implications techniques et matérielles ; un textile pourrait facilement être aperiodique et non ordonné. Le lien que je devinais initialement entre ces deux structures est donc bien fragile et la pièce présentée en témoigne.

Le premier panneau documente les liens conceptuels pouvant être faits (et défaits) entre les structures cristallines et textiles. Le deuxième panneau présente les textes très circulaires générés par GPT-3, organisés dans une structure visuelle répétitive. Dans le troisième panneau, j'ignore finalement tout lien conceptuel pouvant exister entre les deux types de structures pour simplement jouer avec l'esthétique des systèmes de notation.

## NOTICES BIOGRAPHIQUES DES AUTEURS

### PHILIP GAGNON

Philip Gagnon poursuit un travail conceptuel et contextuel, le plus souvent en collaboration. Il conduit entre autres *la galerie qui tuffera pas 3 ans*, une Hyundai Accent 2004, qu'il transforme en galerie itinérante pour diffuser dans des lieux informels. Notons quelques expositions récentes : *Le récital dû des du des mandats*, en duo avec Laurence Gravel, à La Charpente des fauves (2021), *J'aurais préféré que cette exposition soit accidentelle*, dans un appartement du quartier Saint-Roch (2021), *La pratique contractuelle d'Anne-Marie Groulx*, à Regart, à Lévis (2022) et à Atoll, à Victoriaville (2022). Il fut commissaire d'un projet de Frédérique Hamelin dans le cadre de l'exposition collective *Pied de nez* (comm. : Philippe Dumaine et Pierre Durette) à Caravansérail (Rimouski). Signalons plusieurs performances présentées, dont *Musique pour sièges vides*, en collaboration avec Benoit Fortier et Bruno Bouchard, pour l'événement *Plein Jeu*, présenté par Avatar au Palais Montcalm en 2021. Il présentera en 2023 l'exposition solo *Buffet*, au Lobe (Saguenay), sous le commissariat de Bruno Marceau. Philip Gagnon est chargé de cours à l'UQAC depuis 2022.

### SUZANNE LEBLANC

Suzanne Leblanc est philosophe et professeure associée à l'École d'art de l'Université Laval, où elle a été professeure de 2003 à 2019. Elle détient un doctorat en philosophie (1983) et un doctorat en arts visuels (2004). Elle a présenté des œuvres vidéo et Web au Québec de 1997 à 2010 (MACM, Rendez-vous du cinéma québécois, SKOL, Galerie des arts visuels de l'Université Laval). Elle a publié un roman philosophique, *La maison à penser de P.* (2010; traduction anglaise, *The Thought House of Philippa*, 2015) et dirigé un numéro de la revue *Intermédialités* intitulé *Programmer/Programming* (2009). Depuis 1999, elle a également contribué à des ouvrages collectifs en Allemagne, aux États-Unis, en France, en Suisse et au Québec, notamment, dans le cadre d'équipes de recherche : *Menlo Park : trois machines uchroniques* (2014) et *Espaces de savoir* (2016). Plus récemment, elle a publié deux ouvrages spéculatifs respectivement intitulés *Le Vaisseau et Petit Système Philosophique à l'usage du Vaisseau* (2020 et 2022) ainsi que *Infraphysiques* (2023), avec Alexandre St-Onge. Suzanne Leblanc s'intéresse aux architectures de savoir et notamment aux bibliothèques individuelles de recherche. Elle travaille également sur la question des rapports humain-machine de même que sur l'idée d'extraterrestrialité et de pluralité des mondes comme mises en situation du savoir. Ses travaux actuels portent sur l'énonciation philosophique de ce que peut constituer un savoir civique dans une cité conçue comme entité autogouvernante.

### SEVIA PELLISSIER

Sevia Pellissier est autrice, commissaire d'exposition et travailleuse culturelle. Elle s'intéresse aux pratiques conceptuelles, performatives et numériques tout en entretenant une passion pour les espaces de diffusion marginaux. En 2015, elle fonde le magazine culturel *À l'est de vos empires* dont elle devient la directrice générale en 2020. Hyperactive culturelle, elle collabore régulièrement avec divers organismes. Elle est co-commissaire des projets *Monstrum in Fronte*, en 2017, et *EXOMARS*, en 2019, sans compter la réalisation de plusieurs expositions dans le cadre de ses fonctions au sein de centres d'artistes. Sevia Pellissier est commissaire du projet *Menus et vilains*, dans le cadre des Encans de la quarantaine en 2021, de l'exposition *Salle d'attentes*, présenté au Criterium dans le cadre de Manif d'art 10 en 2022, et de la 9<sup>e</sup> édition de *La Foire en art actuel de Québec* en 2023.

### ANNE-JULIE RICHARD

Titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art de l'UQAM, Anne-Julie Richard est actuellement étudiante au doctorat sur mesure à l'Université Laval où elle occupe les fonctions d'auxiliaire de recherche et d'enseignement. Par-delà ses activités académiques, Anne-Julie Richard s'implique dans la communauté artistique de la ville de Québec. Depuis 2020, elle est membre du conseil d'administration des Éditions Intervention. Elle a participé, à titre de stagiaire, à la mise sur pied de l'exposition *Evergon. Théâtres de l'intime* qui s'est tenue au Musée national des beaux-arts du Québec en 2022-2023. En 2023, Anne-Julie Richard fut co-commissaire de l'exposition collective *Memento mori. Regards sur la fin* présentée à la salle d'exposition du pavillon Alphonse-Desjardins de l'Université Laval.

**LES CAHIERS no 15 / 22-23**  
**WWW.GALERIE.ART.ULAVAL.CA**

ÉCOLE DES ARTS VISUELS UNIVERSITÉ LAVAL  
ÉDIFICE DE LA FABRIQUE 285, BOUL. CHAREST EST #404  
QUÉBEC (QUÉBEC) CANADA G1K 3G8

**GALERIE  
DES ARTS  
VISUELS**

- enlever les collants de tapis
- enlever les vinyles au plancher
- enlever les crochets à côté de
- enlever le présentoir noir en r
- à l'étage supérieur
- enlever les portes qui menent
- changer les néons qui ne son
- enlever le plus de trucs possi
- enlever la structure de bois b
- dans la pièce supérieure
- nettoyer le plancher et la plu
- boucher les trous dans les m
- nettoyer les fenêtres