

14



Notre programmation 2021-2022 s'inscrit dans la suite des festivités du 50^e de l'École d'art. Marcel Jean, Caroline Gagné et Delphine Hébert-Marcoux représentent ainsi trois générations d'artistes dont le parcours a croisé notre histoire. À cette programmation anniversaire, s'ajoutent l'exposition de maîtrise de Camille Lacasse et notre Banc d'essai annuel. Notons que dans cette édition des *Cahiers*, nous avons voulu laisser une large place à la parole des artistes dont nous avons accueilli les projets de recherche.

Représentant la toute dernière cohorte de finissant·e·s à la maîtrise en arts visuels, Delphine Hébert-Marcoux nous a proposé un des projets les plus marquants dans la suite d'expositions mettant de l'avant des artistes de chaque décennie de notre histoire. Le projet *in situ* intitulé *L'autre côté* mettait en scène la galerie même et poursuivait la recherche de l'artiste en vidéo et en art sonore. Nous donnons la parole à cette dernière en présentant des extraits du mémoire qui accompagnait ce projet d'exposition. De même, les mots de Camille Lacasse accompagnent notre lecture de son projet *le jardin des informés* présenté en septembre 2021. C'est avec plaisir que j'ai accepté l'invitation de Caroline Gagné à poser un regard sur son tout récent projet de réalité virtuelle : *Autofading_se disparaître*. Caroline représentait, au sein de notre programmation spéciale, la génération des années 1990. Nous avons par ailleurs proposé à l'historienne de l'art Myriam Dufour de rédiger un texte faisant écho au *Banc d'essai 2022* auquel participaient Jonathan Cantin-Demers, Camille Labranche et Jessy Thériault. Enfin, afin de souligner les 50 ans d'enseignement à l'École d'art, nous invitons en 2022 Marcel Jean à présenter le corpus *un jour la nuit...* En continuité avec son allocution présentée lors du colloque du 50^e au printemps 2022, il fait part ici de sa réflexion sur les concepts d'appropriation et de l'« inappropriable ».

Bonne lecture !

LISANNE NADEAU, directrice de la galerie des arts visuels

COUVERTURES I ET IV
DELPHINE HÉBERT-MARCOUX
L'AUTRE CÔTÉ, 2021
PHOTO: MICHEL BOUCHER

NO 14 / 2021-2022

LES CAHIERS

P. 2
DELPHINE HÉBERT-MARCOUX
L'AUTRE CÔTÉ
DU 10 JUIN AU 2 JUILLET 2021
PORTFOLIO

P. 10
CAMILLE LACASSE
LE JARDIN DES INFORMÉS
DU 9 SEPTEMBRE AU 17 OCTOBRE 2021
PORTFOLIO

P. 18
CAROLINE GAGNÉ
AUTOFADING_SE DISPARAÎTRE
DU 4 NOVEMBRE AU 12 DÉCEMBRE 2021
AUTEURE : LISANNE NADEAU

P. 26
BANC D'ESSAI
**JESSY THÉRIAULT, CAMILLE LABRANCHE
ET JONATHAN CANTIN-DEMERS**
DU 19 JANVIER AU 27 FÉVRIER 2022
AUTEURE : MYRIAM DUFOUR

P. 34
MARCEL JEAN
UN JOUR LA NUIT ...
DU 14 AVRIL AU 22 MAI 2022
AUTEUR : MARCEL JEAN

COORDINATION À LA PRODUCTION : LISANNE NADEAU / COMITÉ DE LA GALERIE : GENEVIÈVE CHEVALIER, LISANNE NADEAU, ALEXANDRE ST-ONGE
/ CONCEPTION GRAPHIQUE: PAQUEBOT DESIGN / RÉVISION LINGUISTIQUE: CÉLINE ARCAND ET GENEVIÈVE HAMELIN

10.06-21.07/21
DELPHINE HÉBERT-MARCOUX
L'AUTRE COTÉ

AUTEUR: DELPHINE HÉBERT-MARCOUX

Il sera question ici d'extraits (revus et modifiés) de mon mémoire de maîtrise rédigé en guise d'énonciation du projet alors à venir *L'autre côté* (2021). L'approche visée préconisait la description analytique d'un corpus d'œuvres qui menait à ce projet. Ici, des passages de ce texte seront réactualisés pour accompagner les images de l'exposition *L'autre côté* avec l'intention d'en faire ressortir certaines des clés de compréhension.

*Pour certains, l'art serait le prétexte, le contexte d'une réflexion parallèle qui transcende le travail, qui connecte sur des choses plus larges à conceptualiser. La stratégie et l'objectif ici sont autres; il ne s'agit pas d'une théorisation, mais plutôt d'une activation de mon travail par l'approche descriptive. La description ne sert pas à remplacer l'expérience de l'œuvre, elle sert à pointer ce qu'il y a de l'expérience de l'œuvre qui est agissant, qui ne se dit pas directement. Il ne s'agit pas de forcer l'interprétation, mais de souligner l'émergence progressive d'innovations dans les œuvres, en laissant au lecteur le soin d'en juger la pertinence.**

Je travaille avec des matériaux, des idées et des principes abstraits qui s'actualisent grâce à un contexte et grâce aux dispositifs que je mets en place pour faire sens de ce contexte. Je travaille dans l'espace de présentation avec une série d'éléments qui sont récurrents dans mes œuvres (panneaux perforés, miroirs, captation et projection vidéo, actions performatives pour la caméra) et qui sont mobilisés pour leurs qualités spécifiques. Dans une sorte de suite évolutive où chaque projet fait ressortir un aspect précis découlant du précédent, chaque exposition est pour moi l'occasion d'explorer une nouvelle mise en espace qui inspire à son tour le dispositif filmique de l'œuvre.

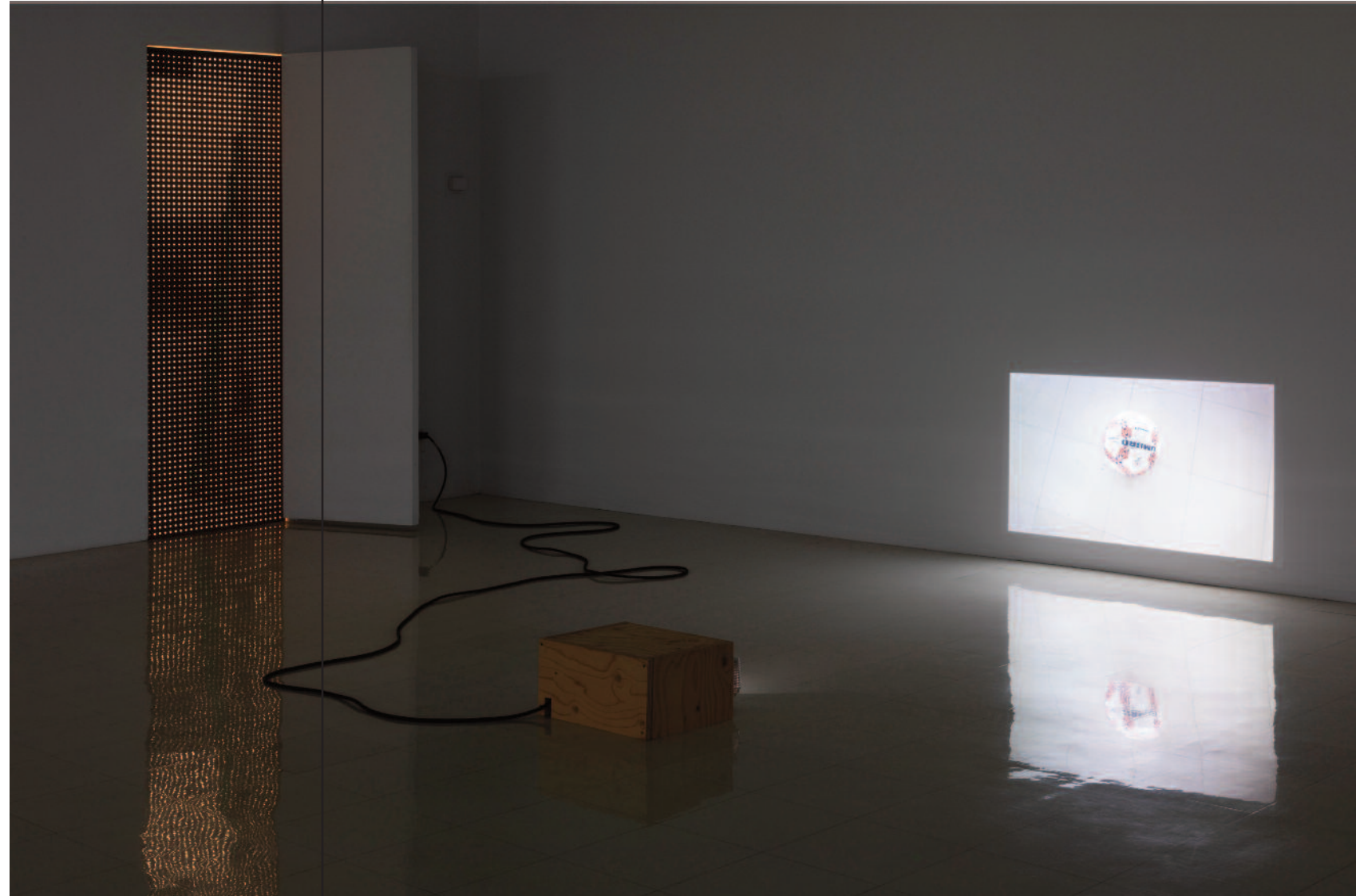




PHOTO: IVAN BINET

Le miroir

[Mes projets] mobilisent les caractéristiques spécifiques du miroir; il réfléchit l'espace, le renverse et décuple ses points de vue. L'intérêt du miroir, pour moi, se situe au niveau des propriétés de son fonctionnement, notamment de la pertinence de son rôle dans la représentation et le travail in situ. Il y a là quelque chose de paradoxal dans sa particularité d'être à la fois une surface et un espace: il est double.

Projections et miroir

Mis en relation, le miroir et la projection vidéo in situ en direct ont [...] tous les deux la propriété de retransmettre en temps réel l'image de l'espace capté «en lieu réel», mais dans des manifestations suivant des principes différents. Le miroir re-présente l'espace directement, mais réfléchi (inversé) et dans un flux qui correspond à celui du regardeur. La vidéo, elle, est autonome par rapport au spectateur et les paramètres de sa retransmission sont variables; écran divisé ou multiple, image agrandie ou rapetissée, etc.

[...] la cohabitation de l'espace réel actuel, de la réflexion de cet espace (circonscrit par/dans le miroir) et de la représentation de cet espace cadré dans la vidéoprojection concrétise la différence entre ces deux principes d'images en une expérience élargie du lieu dans la durée.

Les panneaux perforés

Utilisés tels quels, ils sont toutefois détournés de leur utilité première pour laquelle on les reconnaît. Ils servent dans mon travail de matériaux de structure, mais également d'écran de

projection. La notion d'«écran perméable», quasi oxymorique, met en évidence l'effet paradoxal dans l'emploi de ce matériau qui bloque et laisse passer à la fois, un peu comme le principe d'osmose. Il est perméable à la vue, à la lumière, au son. Selon l'éclairage (de face ou de derrière), il devient opaque ou transparent, permettant ou pas de voir ce qu'il y a du côté opposé. Il fonctionne ainsi en lui-même comme un espace double: on peut voir à travers et le voir aussi comme objet (comme surface, comme écran de projection). L'espace réel derrière lui, qui se révèle par les perforations, se produit à la surface telle une image plus ou moins complète. Cet espace, circonscrit par les trous, se transforme en une image presque aplatie de la réalité, une sorte de trame aux couleurs et aux détails simplifiés. Comme dans le cas du miroir, l'axe et la distance du regard, rattachés au corps dans l'espace, sont agissants, bien que les deux objets fonctionnent différemment. L'un morcelle l'image, l'autre la renverse. Dans sa spécificité matérielle, le panneau perforé remplit dans mon travail une fonction similaire à celle de la vidéo. Son utilisation [...] poursuit ce même objectif, soit de faire coexister plusieurs espaces/temporalités dans une même expérience.

Vidéo

La vidéo [...] est employée comme une manière de faire côtoyer différentes temporalités dans une même expérience. [...] Même si l'on reconnaît l'endroit qui est montré dans la vidéo (puisqu'il s'agit du même endroit dans lequel on se trouve pour la regarder), ce que l'on voit ne se déroule pas en temps réel, mais bien en différé. J'emploie le terme «en lieu réel» pour insister sur cette distinction. Il renvoie à l'expression «en temps réel» qui fait référence à la retransmission en direct d'un événement qui se



PHOTO: JONATHAN CANTIN-DEMERS

déroule en même temps, mais en général dans un autre lieu, alors qu'ici «en lieu réel» insiste sur le fait que la captation d'un événement dans un lieu est retransmise dans ce même lieu, mais en différé. [...] Il y a alors un présent et un passé dans la vidéo qui sont représentés dans une même image continue. Puisque le document final est issu d'une seule et même captation, toutes ces couches de temporalité sont ramenées dans un même «il y a eu» produite par la spécificité de la vidéo. Une simple mise en abîme serait générée par la captation en direct d'une caméra qui filme sa propre projection tel un effet de Larsen (feedback) en audio acoustique. Ici, il s'agit plus précisément d'une sorte de télescopage temporel qui comporte des zones de temporalité plus ou moins distinctes. La présence n'a donc plus cette immédiateté: la vidéo présente quelque chose qui se présente comme le présent en relation à quelque chose d'antérieur (la projection dans la vidéo).

Contexte

L'utilisation de la projection «en lieu réel» soulève la question du contexte ou, plus précisément, des conditions générales reliées à l'architecture, à l'exposition, à la disposition et à l'aménagement des différents éléments déjà en place du lieu que j'investis. Ce contexte fournit les prédispositions à la base des décisions qui entourent la mise en espace de mon dispositif. Lorsqu'il est question d'installation, le lieu d'exposition est nécessairement impliqué dans la manière dont les œuvres sont conçues et la manière dont elles se déploient dans l'espace. Dans mon approche, le contexte est intégré physiquement, mais aussi conceptuellement puisque l'expérience du lieu est «réactualisée» par l'expérience de la structure spatio-temporelle de l'œuvre.



P. 8, 9
PHOTO : IVAN BINET

L'AUTRE CÔTÉ, 2021

La vidéo centrale

L'une des deux vidéos présentes dans l'installation est projetée en grand format sur le mur face à l'entrée de la salle d'exposition. Elle est cadrée par les deux colonnes blanches, massives et iconiques de la galerie. Le mouvement du film est lent et présente des formes blanches, géométriques et d'apparence abstraite. On réalise que ce sont ces mêmes colonnes qui y sont représentées et que le film a été tourné sur place. Il est le résultat d'une double captation : c'est-à-dire qu'une caméra, dans un mouvement lent de va-et-vient latéral (*travelling*), a filmé perpendiculairement les deux colonnes, tandis qu'une autre, fixe, filmait de face la projection en simultané de la première, à l'endroit de la projection finale. C'est cette captation tournée par la deuxième caméra qui a produit le document final. Sous forme de télescopage, il rassemble dans une même image continue deux points de vue de l'espace d'un même moment, sous deux angles différents.

Dans l'image, un effet de parallaxe se crée par le déplacement de l'une des deux caméras. La colonne la plus proche de l'objectif se trouve ainsi à passer de gauche à droite de la seconde derrière elle, créant des angles morts la dissimulant momentanément. Un

ballon de soccer, également présent dans la galerie, fait des apparitions sporadiques dans l'image. C'est lorsqu'il croise le champ commun des deux caméras qu'il apparaît en double dans le film, mais dans un mouvement unifié.

La petite projection

Une deuxième vidéo, celle-ci de plus petit format, est présentée avec son dispositif de projection à gauche, au fond de la galerie. Le tout est placé au sol près du mur, dans une dimension non immersive, tel un objet. Projetée dans une boucle plus ou moins perceptible, la vidéo est un plan séquence du ballon de soccer qui roule de façon aléatoire sur le plancher blanc de la galerie. La séquence est filmée en plongée avec la technique de « caméra à l'épaule » suivant le mouvement du ballon de façon à le circonscrire au cadre de l'image. La taille de la projection fait en sorte que la dimension du ballon s'apparente à celle du ballon réel.



Le miroir

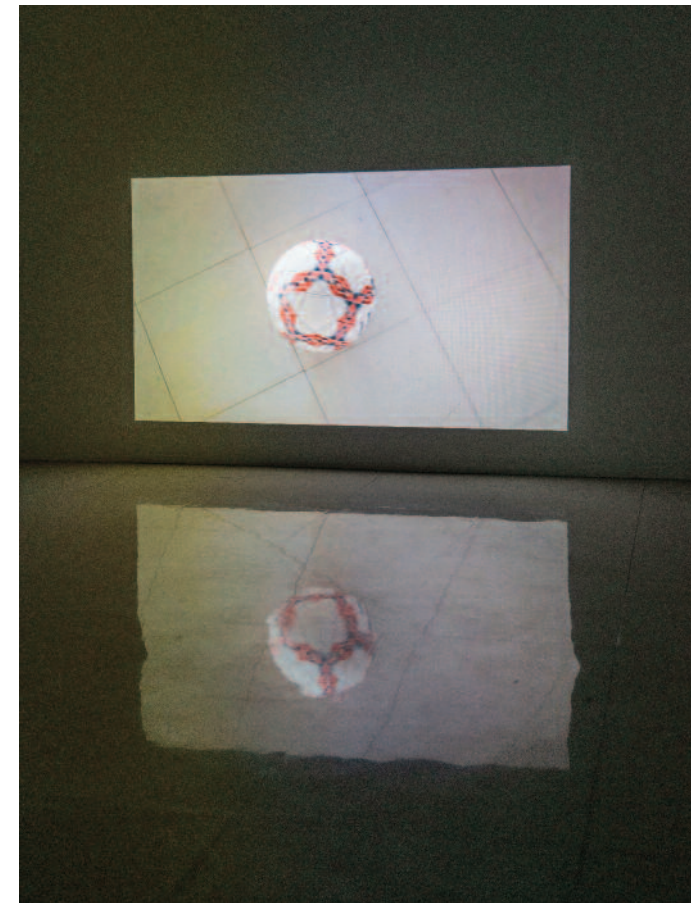
Un grand miroir occupe le mur de droite, à l'autre extrémité de la galerie. Sa distance avec les autres éléments de l'installation lui confère une sorte d'autonomie relative, c'est-à-dire qu'il ne fonctionne pas en relation stable avec l'un ou l'autre des éléments.

Le ballon de soccer

Le ballon réel est présent dans l'espace de la galerie. Sa position n'est pas déterminée et donne l'impression de libre occurrence lorsqu'il circule dans l'installation et rencontre, tel un événement contingent, son passage en différé dans l'une ou l'autre des projections.

Les panneaux perforés

Les ouvertures de la galerie, sauf l'entrée, sont voilées par des panneaux perforés (les deux ouvertures, de part et d'autre du mur à droite qui masque en partie la vitrine extérieure, le bureau et la remise). Ce que l'on perçoit de ce qui se trouve de l'autre côté



des parois perforées, mais qui nous ignore – la mouvance de la rue à l'extérieur – est alors comme pixélisée, telle une image animée à la surface des panneaux. La galerie est en quelque sorte un contenu, circonscrite par ces espaces fermés par les panneaux, donnant l'effet d'être dans un lieu situé relativement à un autre; d'être à l'extérieur de la rue.

Expérience de la présence

Par un jeu de miroirs et de parallaxes avec la caméra, la superposition des images projetées, réelles et réfléchies engage notre expérience de l'espace et de la présence dans un rapport complexe, partant du souvenir de notre présence dans l'autre espace, contemplative, qui bascule dans un état d'immersion, une sensation accrue d'être dans un lieu.

* Les passages en italiques proviennent du mémoire de Delphine Hébert-Marcoux.



09.09-17.10/21
CAMILLE LACASSE
LE JARDIN DES INFORMES



Ces quelques fragments textuels font état des réflexions qui m'ont habitée ces deux dernières années quant à la manière d'aborder l'*entre-deux* en tant que matière en arts visuels. J'y aborde, principalement, la relation de mutualisme qui s'opère entre les pratiques du dessin et de la peinture et celle de la sculpture. Il s'agit donc d'une étude sur la métamorphose sous plusieurs angles : dans l'œuvre, dans son pigment, dans sa relation aux autres œuvres et dans la signification de ses formes. Sous l'esthétique du biomorphisme, ma recherche use du multiple pour explorer ces formes qui évoquent le vivant sans pourtant imposer une lecture explicite. Par la prolifération des propositions, par l'abondance des dessins, sculptures de céramique et autres subjectiles, l'exposition présente diverses œuvres hybrides dont les différents états de transformation vont de la forme à l'informe, du bidimensionnel au tridimensionnel, et de l'objet d'art unique à l'ensemble d'œuvres.

Je recherche le moment où l'œuvre prend vie, l'instant où elle devient empreinte d'une certaine étrangeté. Pour effectuer ma recherche, j'use entre autres de la faïence dont la malléabilité s'efface par la suite. Ces pratiques matérielles s'avèrent fondamentales dans ma démarche en raison de rapport tactile qui émerge du contact direct avec la matière qu'offrent le dessin, la peinture et le façonnage. Il est nécessaire que je joue avec la matière pour lui découvrir une forme, un mouvement ou une texture.

En travaillant de cette manière, je m'interroge sur les différents procédés que la subjectivité de l'artiste peut emprunter pour générer des moments de métamorphose. J'identifie trois types de métamorphoses qui constituent en fait mes trois axes de recherche : les formes qui prennent corps puis se déforment, la surface plane qui devient profondeur et les œuvres qui s'assemblent et se divisent.



LE JARDIN DES INFORMES (VUE PARTIELLE DE L'EXPOSITION)
PHOTO : MICHEL BOUCHER



LA PLAQUE AUX CHIMÈRES (DÉTAIL), 2020
 PASTEL SUR PAPIER ET CÉRAMIQUE
 PHOTO: MICHEL BOUCHER

La forme : entre éclipse et émergence

Mon travail consiste en une constante recherche d'équilibre entre diverses dichotomies. Ces dualités relèvent, entre autres, des rapports entre la forme et l'informe. Dans un premier temps, ma démarche s'intéresse aux formes ambiguës, celles que l'on aperçoit tout d'abord et qui, dans une deuxième lecture, peuvent prendre une tout autre signification.

L'éclipse, dans sa définition du phénomène astronomique, représente le moment où un astre s'estompe par l'interférence d'un autre corps céleste. Je trouve pertinent d'appliquer ce terme à l'art visuel lorsque la « forme » se trouve éclip­sée par son caractère indé­cible. Dans cette perturbation de notre rapport à l'œuvre, nous pouvons nous sentir submergés par la potentialité des signifiés ou déstabilisés par l'étrangeté de ce qui se trouve porté à notre regard. Le tâtonnement reste alors le seul recours pour appréhender cette singularité. Nous pouvons sentir la présence d'une réponse à portée de main, d'une teneur, sans toutefois pouvoir s'en saisir pleinement.

Des images qui effleurent sans pourtant s'ancrer dans la conscience, voilà ce que je tente d'explorer. Dans ma recherche, j'essaie d'atteindre le moment où, figée par l'achèvement de sa transformation matérielle, la forme, au moyen de sa mise en espace et de son hybridation, s'avère ambiguë dans sa définition.



AU MUR
 LA PLAQUE AUX CHIMÈRES, 2020
 PASTEL SUR PAPIER ET CÉRAMIQUE

AU SOL
 BOTANIQUE FORMELLE, 2020
 PASTEL SUR PAPIER ET BOIS
 PHOTO: MICHEL BOUCHER

C'est alors son potentiel qui se trouve à être examiné. Pour ce faire, je tente de considérer la forme comme une architecture morphologique pouvant s'ouvrir à maintes significations.

Le biomorphisme, si on en considère l'étymologie, constitue par définition « la vie en forme ». Je trouve séduisante cette idée d'insuffler une vie à la matière, tant de façon conceptuelle que poétique. Là où mon approche biomorphique diverge du dessin d'observation est dans la manière dont elle se sert des points de similitude entre les types d'anatomie chez les divers règnes du vivant pour en adoucir les distinctions de telle sorte que ces différentes morphologies s'alimentent les unes les autres. Ainsi, mon approche se situe entre un ressenti et une élaboration. Elle consiste donc en un mélange entre le formalisme et la flexibilité onirique de l'imaginaire véhiculée par mon expression intrinsèque. Cette approche nécessite un temps de réactivité et une intelligence émo­tive, et ce, tant de ma part que de celle du récepteur.



L'œuvre : entre subduction et orogénèse

Ce titre s'inspire de deux phénomènes géologiques pour évoquer le passage entre la surface plane et le relief dans mes œuvres. Pour mieux s'imprégner de cette relation, voici une description simplifiée de ces mécanismes solidaires : la subduction, soit une plaque océanique s'enfonçant, crée l'orogénèse, qui se définit comme la naissance d'une chaîne montagneuse.

En cultivant cette conceptualisation de l'entre-deux, j'ai tenté de faire cohabiter la peinture, le dessin et la sculpture dans un même objet afin de brouiller les frontières préétablies de ces pratiques respectives. Pour ce faire, j'utilise comme procédé la relation de mutualisme présente entre ces disciplines distinctes. Généralement, le terme « mutualisme » appartient au domaine de la biologie où il désigne une relation d'entraide entre différentes espèces animales ou même différents règnes du vivant. Toutefois, je me permets de l'employer dans un contexte artistique afin d'évoquer un certain type de relation symbiotique où chacun des partis tire avantage des propriétés de l'autre. Le fruit de cette approche atteste d'une architecture complexe dont les fondations s'ancrent dans une dynamique de force entre état d'équilibre et mouvement. Ce dernier se trouve dans la réinvention permanente des points d'attache entre les techniques bidimensionnelles et tridimensionnelles. Cette méthode de travail perturbe la notion d'espace traditionnellement associée à ces pratiques puisque son application nécessite un passage d'une forme à une autre, voire d'un lieu à un autre.

Ainsi, la corporalité propre au domaine de la sculpture peut être perçue dans ma pratique du dessin. Je tente de mettre le trait de l'avant en soulignant la matérialité du chemin marqué à sa suite. Cette empreinte, en conservant l'objet dont elle émane, paraît à la fois comme réminiscence d'un corps et corps en soi. Cette simultanéité de présence perturbe alors le rapport entre le corps, sa silhouette et son ombre. Ce processus d'amalgame opère par la mise en relation des divers œuvres à l'étude. Reste à déterminer la manière dont cette connexité opère.

AU MUR
LE CANEVAS EN CAVALE, 2020
ACRYLIQUE SUR TOILE

AU SOL
BOTANIQUE FORMELLE, 2020
PASTEL SUR PAPIER ET BOIS
PHOTO : MICHEL BOUCHER



DIAPHANE ANAPHASE, 2020
ENCRE DE CHINE SUR PAPIER
ET ACÉTATES
PHOTO : MICHEL BOUCHER

L'espace : entre la confluence et le morcelable

L'aboutissement de mon processus réside donc dans le fait de mettre en relation, dans un même espace, mes œuvres picturales et sculpturales. Ce rapport s'articule entre leurs singularités individuelles et leurs points communs. Incidemment, je vise une logique d'adaptation de manière à ce que les particularités de chacun des partis puissent cohabiter harmonieusement. De ce fait, je cultive une certaine volonté de déhiérarchisation des pratiques du dessin, de la peinture et de la sculpture.

Au cours de leur formation, par leur matière et leur interaction, mes œuvres se fondent sur une dynamique d'allers-retours : de l'informe à la forme, du pictural au sculptural, de la surface plane au relief, de l'organique au rectiligne, de l'amalgame au divisible. L'incertitude générée par le mélange des disciplines, les échanges structurels ainsi que l'ouverture et l'indétermination des espaces pourrait entraîner un certain degré de dissonance, voire de chaos. Toutefois, ce rapport à l'ambiguïté me permet de m'approcher d'un art ouvert où, devant la singularité de chaque pièce, on tentera d'y inscrire sa propre perception.



04.11-12.12/21
CAROLINE GAGNÉ
AUTOFADING_SE DISPARAÎTRE

S'INVENTER UN PAYSAGE

AUTEURE : LISANNE NADEAU

Il semble que *Autofading_se disparaître* ait provoqué chez Caroline un regard rétrospectif. Elle se retrouve en effet à l'heure des bilans¹. Un parcours d'abord et avant tout traversé par une volonté – je dirais plus justement par une soif – de demeurer au seuil même du perceptible². À l'affût de sons, de mouvements, de traces auxquels elle convoque notre attention, dans une approche du temps anachronique, une lenteur, une connexion à l'instant. Dans un texte antérieur, j'y ai vu une poésie du *malgré tout*, une poésie de résistance³. J'aimerais peut-être parler, cette fois, d'une *intelligence poétique*.

À l'amorce de ce texte, le temps soudain se télescope. Je me revois, penchée au-dessus de l'épaule de Caroline, regardant à l'écran son projet *...les sentiers battus*. Je me rappelle lui avoir posé mille questions et, surtout, avoir échangé avec elle à propos du contexte d'interaction/réception. Très tôt, j'ai eu envie d'écrire sur le projet. *A posteriori*, force est de constater qu'il constitue une véritable clé de voûte de sa démarche. Elle m'invite aujourd'hui à écrire sur *Autofading_se disparaître* et ce n'est pas fortuit. Avec cette œuvre récente, on assiste, semble-t-il, à un deuxième momentum. Elle affirmait d'ailleurs récemment : « C'est l'œuvre qui me permet de saisir avec beaucoup plus de profondeur d'où je viens⁴ ». Une œuvre qui, tout à la fois, ouvre de nouvelles avenues d'exploration et confirme certains des axes fondamentaux de recherche qui se sont déployés jusque-là. Un pont se jette entre ces deux temps et il me semble opportun d'aborder *Autofading...* dans le sillage des sentiers.

Peu le savent, mais les toutes premières explorations de Caroline, dans le domaine de la toile, du numérique, de la virtualité, furent motivées par une mise en doute. Dans ce texte ancien, déjà mentionné, j'évoquais l'aseptisation de la toile contre laquelle l'artiste avait alors voulu réagir. *...les sentiers battus* date du début des années 2000. Caroline est alors engagée au sein du collectif de La Chambre blanche. On souhaite y mettre en place des résidences d'art Web et elle se fait tout d'abord dubitative. Le projet est donc issu d'une véritable boutade, heureuse boutade qui donnera lieu à l'une de ses œuvres les plus importantes. L'idée est belle : à l'écran, l'image d'un banc et, au pied de ce banc, la pelouse qui subit les multiples traces de passants et passantes qui « circulent » en ligne. Tout comme se dessinent, dans les parcs, des sentiers issus de parcours délinquants, des déambulations en marge de ce qui est prescrit. Des parcours intuitifs et spontanés qui défient ou réinventent les règles. C'est peut-être aussi à la découverte des règles et de notre prise sur elles que nous convie aujourd'hui *Autofading...*

Sur la toile, sans vraiment le voir, chaque personne qui consulte le site des *sentiers* sait qu'elle marquera le sol de son passage. Ma première question fut alors : comment le percevra-elle Car à la vitesse addictive du clic, cette exigence de l'instantané, cette efficacité qui fait désormais partie de nos modes opératoires, *...les sentiers battus* oppose une proposition qui se situe au seuil du conceptuel. L'expérience est si ténue qu'il faut faire acte de foi. Le projet se présente ainsi comme un geste d'une remarquable radicalité. Il met en question, dans ses fondements mêmes, la notion d'interactivité. La sensation du résultat n'est étonnamment pas synchrone à notre présence et le projet ne met pas de l'avant un phénomène de retour explicite. Et pourtant, nous laissons des



P. 20-21
...SENTIERS BATTUS, 2001
ŒUVRE D'ART WEB

1. Caroline Gagné coéditait en 2022, avec Oboro, un très bel ouvrage bilan intitulé *Donner corps à l'insaisissable*.

2. Je soulevais la question dans « ...les sentiers battus », *Bulletin 27*, La Chambre blanche, 2002. Dans l'opuscule accompagnant l'exposition *Clairières* présentée à Oboro en 2022, Julie Faubert parle également de cette limite de la perception où l'artiste aime se situer. Viviane Paradis aborde quant à elle la question de l'« à peine perceptible » dans sa contribution au livre *Donner corps à l'insaisissable* (op. cit.).

3. Lisanne Nadeau, « ...les sentiers battus », *Bulletin 27*, La Chambre blanche, 2002, p. 25.

traces. En effet, l'idée est essentiellement d'y laisser des traces. On perçoit que l'on contribue anonymement à un processus collectif au sein duquel notre présence ne constitue qu'un temps donné, parcellaire, dans l'immensité des clics qui s'accumulent, activés par une foule d'individus, chacun rivé, seul, à son écran. À un peu plus de 2 000 clics, le cycle reprend et des centaines d'internautes seront alors attendu-e-s pour une reprise du processus d'« usure ».

Il semble essentiel de noter qu'à l'époque de la conception de *...les sentiers battus*, l'écran tactile n'est pas répandu. Le contact avec l'écran se fait donc par l'intermédiaire de la souris, un clic du bout des doigts, sans déplacement, comme par à-coups. C'est avec cette réalité d'un nécessaire intermédiaire que Caroline aborde son exploration de la toile. Non pas une déambulation, mais bien une *arrivée*, un contact qui affecte un dispositif bidimensionnel. (Comment aborderait-elle le *touch*?)



P. 22-23
 AUTOFADING_SE DISPARAÎTRE, 2021
 INSTALLATION ET RÉALITÉ VIRTUELLE
 PHOTO: MICHEL BOUCHER

Si la première version de *...les sentiers battus* propose une expérience de solitude, une installation vidéo interactive en est issue, qui activera une certaine collégialité. Cette deuxième version⁵, sous la forme d'une installation vidéo, propose tout autre chose. On nous convie cette fois à une expérience plus immédiate, dans un espace public où nous ne sommes plus seul-e-s : un banc réel, puis l'image projetée du même banc dans un parc et, progressivement, les traces de nos passages réels – le mien sur lequel peut se superposer celui d'un-e autre – apparaissent sur l'image projetée en temps légèrement décalé. Puis leur disparition⁶.

Si dans ces deux versions des *sentiers*, le paysage devient, contre toute attente, affecté par notre présence, *Autofading...* nous convie à une expérience plus complexe, non téléologique, et dont les règles sont cette fois à explorer, à découvrir, voire à inventer. Des traces laissées dans *les sentiers battus*, on passe à un impact moins ciblé et à de multiples possibles. *Autofading...* invite à une déambulation virtuelle plus ample et possiblement infinie. Le regard est surtout interpellé, mais bouger, se pencher, tourner la tête, déclenchent des mouvements de paysage. Il s'agit non pas ici d'une image cadrée devant laquelle on projette le regard, mais d'un *environnement* visuel, donc immersif, dont on ne perçoit pas les limites. Et c'est là que la sensibilité installative bascule dans le virtuel. Sans perdre contact avec l'espace réel, comme nous le verrons.

Si *...les sentiers battus* introduit entre l'action et la perception de ses effets un décalage, important dans la première version et de quelques secondes dans la deuxième, *Autofading...* est conjuguée à un tout autre temps, celui de l'immédiateté. Nous sommes au présent, dans l'instant même. Les images d'*Autofading...* sont issues de captations vidéo d'un sentier réel⁷ et d'un travail de photogrammétrie. L'environnement extrêmement vibrant qui en résulte a été généré en données *point cloud*. Contrairement à leur utilisation usuelle, non seulement ces points sont-ils très gros, mais ils sont très mobiles. Un mouvement trop rapide et tout s'embrouille. Un peu à la manière de certains effets *touch* où à chaque mouvement de glissade du doigt, comme ici à chaque mouvement du corps, tout est mù comme sous l'effet d'une vague confondant nos repères. Je tourne la tête, j'avance rapidement et c'est la tempête. Je dois me poser. Lovée dans le casque de VR, ma tête est remplie de pensées, de regards, d'attentes. L'acte d'explorer fait dialoguer la vision et les mouvements du corps. On réintroduit le corps là où on l'aurait cru absent. Un corps attentif, à l'affût. C'est la posture même qu'adopte Caroline, comme un fil rouge au sein de sa pratique, et qu'elle nous propose (ou nous intime) d'adopter.

À l'origine, il n'y avait que le son, un son immersif, celui du sous-bois, le vent et ce qui craque dans les herbes sèches... des sons que l'on entend quand on s'arrête. À l'origine aussi, elle voulait que ce soit l'hiver. Le paysage fut conçu à partir de ce qu'offrirait le dispositif lui-même, des points mobiles.

4. Voir l'entrevue réalisée à la suite d'une résidence de recherche et de production à Sporobole en 2020 et qui a donné naissance à *Autofading-se disparaître* (<https://carolinegagne.ca/fr/projets/41294/autofadingse-disparaitre>).

5. Elle fut présentée au Musée national des beaux-arts lors de l'exposition collective *C'est arrivé près de chez vous : L'art actuel à Québec* en 2008, commissariée par Nathalie de Blois.

6. Ce dispositif cyclique fut repris une seconde fois dans une œuvre intitulée *Les erres*, en 2012. Cette fois, il s'agissait d'images d'un environnement naturel, les pas marquaient le sable de la grève et la disparition des traces prenait un tout autre sens.

7. Il est intéressant de noter que, malgré ce qu'offrent les outils de la VR, elle n'a pas inventé ce paysage de toutes pièces, il est ancré dans une expérience réelle.



Pourrait-on parler d'un pointillisme révisé ? Cette référence au genre du paysage, tel qu'il est apparu à la fin du XIX^e siècle en peinture, permet de jeter un éclairage sur un élément bien particulier. Comme Seurat et les autres, elle a saisi que le réalisme de l'expérience paysagère ne dépend pas du réalisme de la représentation. Surtout pas de ce réalisme bien reconnaissable des technologies de la virtualité. Revenir au pointillisme, ou plutôt établir ce lien apparemment incongru entre une technique picturale et une technologie numérique, c'est revenir à la leçon de ces peintres, à savoir que l'œil recrée mieux les effets de lumière en reliant lui-même les données visuelles. Plus important encore, c'est reconnaître aussi, tel que l'a si bien posé Monet dans ses séries, que le paysage est fondamentalement mobile et qu'il se régénère à tout instant. Une lecture rapide pourrait nous inciter à affirmer que l'expérience vécue est celle d'un paysage à *découvrir*, un paysage donné, qui existe, caché là. Or, l'expérience relatée par diverses auteures ne correspond pas tout à fait à la mienne. Aurais-je créé mon propre paysage ?

Caroline réaffirmait récemment : « Dans ma pratique, d'une certaine façon, je suis toujours en train de créer des lieux. Le cœur de ma pratique artistique, c'est les lieux⁸ ». Cette fois, ce lieu virtuel, ce n'est pas un paysage urbain ou maritime, mais un paysage ressemblant à ce qu'elle peut voir tout près de chez elle, à Saint-Jean-Port-Joli, un sous-bois et une ouverture perceptible à l'horizon, l'orée de ce qui m'est apparu être la grève. Je suis allée presque au bord du fleuve, j'ai failli me rendre sur la plage pour voir les algues et les galets, sentir le vent du large et l'ouverture radicale de l'espace. Le fleuve, ce n'est pas le lac, la rivière, l'océan (qu'elle a d'ailleurs confronté dans quelques projets). C'est un paysage aux énergies constamment changeantes et qui nous traversent. Je suis restée dans le sous-bois à constamment m'approcher de lui, sans jamais y arriver. Je suis restée seule, avec un sentiment très fort d'être enveloppée, de feuillage et de sons parfois sourds, parfois très proches. Seule dans la forêt, j'ai inventé mon paysage, mais il était si réel que j'en fus émue (d'où vient cette émotion ?). Naïvement, j'ai eu la perception que j'avais vécu ce moment en toute intimité.

8. Entrevue réalisée par Sporobole (op. cit.).



J'ai inventé mon *Walden*⁹ à moi dans un temps restreint, sans me permettre d'y rester très longtemps. Le temps file. *Autofading_se disparaître* pourrait constituer un antidote à cette accélération du temps. Contrairement à d'autres œuvres de Caroline (...*les sentiers battus*, *Les erres*), le temps cyclique fait place ici à un temps infini. La proposition est celle d'une indétermination, d'une ouverture du temps, non cyclique et non séquencé. Elle parle elle-même d'«une situation évolutive¹⁰». J'aime bien l'idée d'un paysage, donc de mon action à cadrer ce qui m'entoure, en processus de se constituer. Ouvrir le paysage, repousser les limites et multiplier les effets de cadrage, c'est peut-être la métaphore d'un autre mode d'appréhension du monde.

Dans l'espace de la galerie, nous aurions pu installer le casque et rien d'autre. Comme une serrure vers un univers qui bascule. De l'autre côté du miroir. Mais dès les premières esquisses de mise en espace, Caroline a voulu un ancrage matériel : un cercle au sol, délimitant un territoire d'exploration, et un objet représentant une roche¹¹. (On dit que l'on pouvait la toucher, la sentir, sans même voir ses mains. Je n'ai pas envisagé cela possible. On me dit aussi que le son a été spatialisé de telle sorte qu'on pouvait entendre au sol un son qui n'était pas perceptible en position debout.) Dès le début, il y a eu aussi l'idée d'un écran où on pourrait voir les images et, encore une fois, un banc. Elle a donc très tôt adapté le projet à la réalité de l'expérience en galerie, un espace public de mise en vue où plusieurs personnes peuvent se croiser. Un peu comme elle a voulu concevoir une deuxième version des *sentiers battus*... L'expérience du casque, à vivre seul-e, a aussi le potentiel d'être l'objet d'un regard. Mais ce dispositif, d'un écran et d'un banc, n'est pas agissant au sein même de l'œuvre et de ce qu'elle nous propose fondamentalement, une expérience de solitude. Cette solitude est profondément ancrée dans l'œuvre de Caroline Gagné : «Elle nous invite à des réminiscences ou à des expériences non conviviales où se pose plutôt la question d'une présence en quête de ses propres traces¹²».

Dans un geste tout à fait conséquent, et qui nous montre à quel point le corps est bel et bien interpellé, Caroline a invité l'artiste Nancy Tobin à performer dans l'espace¹³. Nancy Tobin et Caroline ont vécu un moment d'expérimentation, de prise de notes, d'échange et de création, sur deux jours et à huis clos. L'hypothèse semble avoir été la suivante : dans ce dispositif, quels sont les possibles et les limites de l'expérience de paysage que l'œuvre nous propose ? Comment l'œuvre indique-t-elle au corps d'autres possibles alors qu'il doit restreindre ses élans pour demeurer à l'éveil, en pleine conscience ?

P. 24-25
AUTOFADING_SE DISPARAÎTRE, 2021
 (CAPTURES D'ÉCRAN)

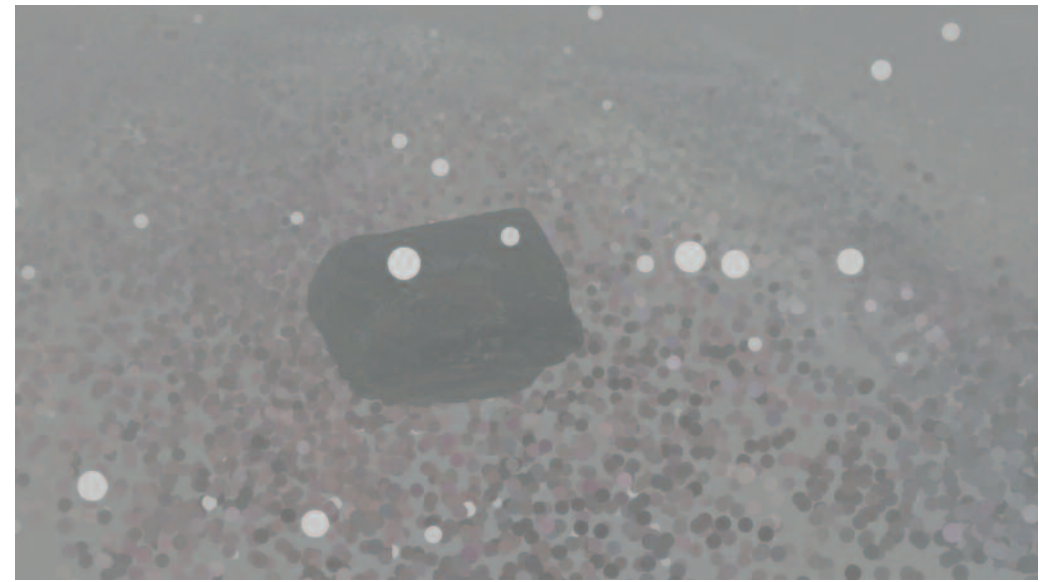
9. Référence à l'œuvre-phare de Henry David Thoreau, *Walden; or, Life in The Woods*, 1854.

10. Texte tiré du site de l'artiste à propos de *Autofading_se disparaître*.

11. Voir aussi la présence de cette roche sur laquelle on peut s'asseoir dans l'installation vidéo *Les erres* (2012).

12. Je cite et souligne un extrait du texte de 2002 qu'avait tout particulièrement retenu Caroline.

13. Pionnière dans le domaine de la spatialisation sonore, Nancy Tobin a notamment collaboré avec des chorégraphes et metteur-se-s en scène dans l'exploration des liens entre corps et son.



Et pourtant il y a ce titre : *Autofading_se disparaître*. Énigmatique contradiction alors que l'artiste souhaite nous faire prendre conscience, justement, de notre présence au monde et des mouvements de notre corps dans l'expérience à laquelle elle nous convie. Mais *fading* n'est-il pas conjugué à un temps progressif, évoquant un processus en cours et non une disparition effective¹⁴.

Ce corps, que Caroline introduit paradoxalement dans une exploration des réalités virtuelles, met bien évidemment en question la prépondérance de la visualité dans l'univers des technologies et plus largement dans la société occidentale, comme ont su le faire notamment l'art des femmes au cours des années 1960 et 1970. Aujourd'hui, cette place d'un corps percevant et agissant dans le processus de connaissance rejoint les hypothèses les plus récentes des sciences de la cognition. Dans un essai récent portant sur l'art dit «praticable¹⁵», Aurélie Besson évoque le travail récent de Caroline en convoquant les concepts de *cognition incarnée* et d'*énaction*. Énaction, énavtisme, intervention énavtive... Le terme s'est décliné et a fait l'objet d'une attention nouvelle au cours des dernières années. On me met ici sur la piste de Francesco Varela qui a introduit ce néologisme à la fin des années 1970. Neurobiologiste surdoué, qu'on qualifie parfois de philosophe, Varela aurait révolutionné notre approche de la cognition. De l'énaction, plusieurs auteur-e-s francophones en ont proposé une traduction. Je retiens celle-ci : «faire émerger par l'action¹⁶». Et si on osait résumer la pensée de Varela, on dirait que l'énaction propose qu'une théorie de la cognition, plus largement une meilleure compréhension de notre processus de conscience et de connaissance, doit tenir compte d'un vécu, d'un senti. Qu'à l'opposé d'une vision cartésienne et dichotomique du corps et de l'esprit, ces deux pôles de notre existence demeureraient non seulement solidaires, mais également en relation dialogique entre eux de même qu'avec leur environnement. Bien plus, tout organisme serait, dans ce processus dialogique, en perpétuelle transformation. Ainsi, selon lui, «la connaissance n'est pas affaire de représentation, mais plutôt de création, de construction de la réalité. Le réel n'est pas donné, mais incarné, recréé, sans cesse reconstruit. Le réel s'auto-invente¹⁷».

L'évocation de l'énaction ouvre de multiples axes de réflexion en écho avec le travail de Caroline Gagné et l'hypothèse d'un paysage que l'on «fera émerger». Muni-e-s du casque de VR de *Autofading_se disparaître*, nous expérimentons peut-être, effectivement, sous un mode énavtif : «Nous devons apprendre à vivre dans un monde nécessairement introuvable, flou, sans repères fixes ni fondements ultimes, qui n'existe qu'à travers nos constructions mentales, notre activité sur lui, mais qui, au même moment nous façonne¹⁸».

14. Il est intéressant de noter que *fading* peut aussi signifier une décoloration, ce qui est effectivement présent dans les images qui nous sont proposées.

15. Aurélie Besson reprend l'hypothèse émise par Samuel Bianchini et Erik Verhagen dans *Praticable: from participation to interaction in contemporary art*, Cambridge, The MIT Press, 2016.

16. Traduction proposée par Benoît Le Blanc dans «Francisco Varela : des systèmes et des boucles», *Hermès, La Revue*, 2014/1 (n° 68). [En ligne]

17. Frédéric Joignot, «Psychologie cognitive. "L'esprit n'est pas une machine". Rencontre avec le neurobiologiste Francisco Varela», *Journalisme pensif*, 19 septembre 2007. [En ligne]

18. *Ibid.*

LES ARTISTES DU *BANC D'ESSAI 2022* NOUS PRÉSENTENT DES PRATIQUES QUI, À PREMIÈRE VUE, APPARAISSENT DISTINCTES, ÉLOIGNÉES. OR, DANS L'ESPACE D'EXPOSITION COMMUN, DES THÈMES SE DESSINENT ET FONT DIALOGUER LEURS ŒUVRES: L'INTUITION, LA CONSCIENCE ET L'INTENTIONNALITÉ.

CAMILLE LABRANCHE CÉLÈBRE LA CRÉATION LUDIQUE ET LIBRE PERMETTANT D'ÉVEILLER LE PLAISIR, JONATHAN CANTIN-DEMERS FAVORISE UNE DÉMARCHE INTUITIVE ET SPIRITUELLE ANCRÉE DANS LA PLEINE CONSCIENCE, TANDIS QUE JESSY THÉRIALUT FAIT LA GUERRE AU HASARD EN EXALTANT L'INTENTIONNALITÉ. L'EXPOSITION NOUS MÈNE AU CŒUR DE RÉFLEXIONS SUR LA CRÉATION RÉFLÉCHIE OU SPONTANÉE, L'INTENTION OU L'INTUITION, LE SÉRIEUX OU L'HUMOUR.

MYRIAM DUFOUR



CAMILLE LABRANCHE
FRUITS DE MER (DÉTAIL), 2021
PROJECTION VIDÉO, BANDE SONORE,
VIDÉO SUR TÉLÉVISEUR ET CHAISES
PHOTO: MICHEL BOUCHER

JONATHAN CANTIN-DEMERS
AFFRANCHISSEMENT OU LA PUISSANCE DE L'UNICITÉ, 2021
PHOTOGRAPHIES DE 169 INDIVIDUS-MIROIRS FILAMENTEUX
PHOTO: MICHEL BOUCHER

JESSY THÉRIALUT
SANS TITRE (DÉTAIL), 2021
TECHNIQUES MIXTES
PHOTO: MICHEL BOUCHER



VUE PARTIELLE DE L'EXPOSITION
PHOTO: MICHEL BOUCHER

Plaisir, humour, légèreté. Ces trois mots résument bien la pratique de Camille Labranche, qui est empreinte d'une joie de vivre évidente. L'intention de l'artiste est noble : elle souhaite promouvoir, par son œuvre, un sentiment de bien-être. Elle crée ainsi en se laissant guider par son intuition, avec liberté et frivolité. L'artiste fait rayonner l'absurdité au détriment de l'ordre et du sérieux, elle attise l'excès et rejette l'ennui. Ses deux installations nous procurent un vent de fraîcheur, une vague de douceur.

L'installation intitulée *fruits de mer*, titre né d'un jeu de mots, propose une expérience immersive qui nous mène au cœur d'une lumineuse journée d'été. Une projection vidéo en coin nous plonge dans un espace aquatique indéfini dans lequel flottent différents fruits qui tournoient, qui valsent au rythme confus et étourdissant des vagues. Des rayons de lumière transpercent l'eau, formant des écrans lumineux presque aveuglants. Les images semblent alors

soumises à une saturation chromatique qui procure un éclat surnaturel : des halos entourent les objets, à la manière de formes spectrales. Ce rendu rappelle une esthétique presque psychédélique, hallucinatoire, qui fait d'ailleurs écho aux portails vibrants et colorés de Jonathan Cantin-Demers, situés à l'autre extrémité de la galerie. Dans cette effervescence apparaît vaguement la forme d'un corps, nageant dans ce bassin tumultueux; une bouche aux lèvres rouge vif se saisit de raisins verts, de pommes jaunes, d'agrumes orangés et les croque passionnément. L'expérience joyeuse vécue par l'artiste lors de la création transperce l'écran pour nourrir le spectateur de plaisir et de soleil.

Devant cette projection, deux chaises de plage colorées font face à une petite télévision cathodique et un melon d'eau, affectueusement dénommé *belon de plage* par l'artiste. Le téléviseur présente un bord de mer animé par les vagues et la lumière brûlante du soleil



qui se reflète sur l'eau. On s'imagine l'artiste, caméra à l'épaule, capturant ce paysage d'été pour produire ces images dont l'esthétique n'est pas sans rappeler les vieux films de voyages familiaux sur les côtes américaines. Des casques d'écoute nous sont offerts afin de s'immerger davantage dans ce lieu; le clapotis des vagues et le chant des goélands nous enveloppent et nous projettent dans un espace loin de la galerie, dans un lieu de soleil, d'eau et de fruits.

Non loin de là se trouve une seconde œuvre, *Écoute-moi dans l'blanc des yeux*, qui est constituée de trois petits dispositifs sculptés en argile, liés par un fil électrique. Les deux structures fixées au mur ont la forme de grands yeux ronds, tandis que le troisième modelage déposé au sol représente une oreille. Un petit écran est incrusté à l'intérieur de l'oreille et présente des scènes colorées et absurdes, telles que la vision d'une tranche de pain lentement déchirée par un couteau. Des sons imprécis, entre-

coupés d'une voix féminine, émanent des yeux; les pupilles sont remplacées par de discrets haut-parleurs noirs. L'artiste joue avec les sens, elle inverse l'ordre des choses pour proposer une réalité excentrique : entendre par les yeux, voir par les oreilles. Ces formes colorées sont familières et inconnues, elles confortent et inquiètent à la fois. En empruntant son ton humoristique habituel, l'artiste ouvre une réflexion quant aux possibilités créatrices et sensorielles.

Les œuvres de Camille Labranche sont empreintes de spontanéité, de rires contagieux, de passion. Ses installations captivent, elles nous incitent à les contempler longuement pour nous y plonger et nous imprégner de leur lumière. L'artiste s'affranchit des codes, du sérieux et des normes pour célébrer l'essentiel : la joie de créer.

FRUITS DE MER, 2021
PROJECTION VIDÉO, BANDE SONORE,
VIDÉO SUR TÉLÉVISEUR ET CHAISES
PHOTO : MICHEL BOUCHER



ÉCOUTE-MOI DANS L'BLANC DES YEUX, 2021
ARGILE, GLAÇURE, HAUT-PARLEURS,
ÉCRAN 4" ET RASPBERRY
PHOTO : MICHEL BOUCHER

Jonathan Cantin-Demers aborde quant à lui la création avec une approche transcendante et spirituelle. Ses œuvres naissent d'un dialogue avec lui-même; elles apparaissent comme un prolongement de son être. Dans un état méditatif de pleine conscience, l'artiste puise dans son esprit pour en libérer intuitivement des formes, des couleurs. Ses œuvres émergent ainsi naturellement, elles sont l'extension matérielle d'une partie enfouie de son esprit.

Retour à l'éternel essentiel (série), constituée de 24 pastels gras sur papier juxtaposés qui forment un grand ensemble rectangulaire, incarne cet état spirituel de pleine conscience pratiqué par l'artiste. Il est facile d'imaginer Jonathan Cantin-Demers dans un espace de méditation, se laissant emporter par le pastel, par les mouvements de ses bras qui interagissent avec la surface de papier. Des lignes sinueuses apparaissent en réponse à ses gestes, comme



RETOUR À L'ÉTERNEL ESSENTIEL (SÉRIE), 2021
PASTEL GRAS SUR PAPIER
PHOTO: MICHEL BOUCHER

si elles se traçaient par elles-mêmes. L'œuvre jaillit de la surface blanche du mur par ses couleurs ardentes et ses formes tortueuses; les lignes serpentine s'entrelacent nerveusement et fusionnent par leurs couleurs vibrantes. Entre illusion et réalité, mouvement et stabilité, l'œuvre capture le regard, le foisonnement de formes colorées nous incitant à la scruter longuement, nous plongeant ainsi dans un état de contemplation. Notre regard

hypnotisé semble aussitôt soumis à un jeu d'optique; les formes se mettent en mouvement, elles s'emmêlent et se démêlent.

Ce grand assemblage de pastels évoque la forme d'une porte, d'une ouverture vers un monde spirituel parallèle. *Portail*, grande projection présentée sur le mur adjacent, met en lumière cette idée d'un passage vers l'ailleurs. L'œuvre est constituée des mêmes 24 images qui sont cette fois générées numériquement, selon un programme informatique permettant de révéler tous les agencements possibles des dessins. Ce jeu de déplacement des formes et des couleurs provoque des effets de vertige et de dynamisme. L'effet d'un portail menant vers un univers utopique est inévitable: l'œuvre apparaît comme un imposant seuil à la fois accueillant et étourdissant. *Portail* propose ainsi une immersion mentale chez le regardeur. L'artiste réussit à produire dans la galerie un espace d'arrêt réservé à la réflexion, à l'observation, qui renvoie à cet état de transcendance vécue par l'artiste. L'intensité des formes et des couleurs d'esthétique psychédélique simule presque une expérience hallucinatoire. À la manière d'un mandala, son œuvre est un support à la méditation, une ouverture vers la pleine conscience.



L'œuvre *Affranchissement* ou *La puissance de l'unicité* présente en diaporama les photographies de 169 petits fils qui se déploient dans l'espace. Jonathan Cantin-Demers explore encore une fois l'éventail de possibilités du mouvement des formes; attachés à des miroirs, les fils se courbent et se positionnent toujours différemment. Ils s'entremêlent, s'élèvent et se replient comme une chorégraphie aléatoire. Ce spectacle de courbes dansantes, d'ondulations incertaines, rappelle les formes serpentine des pastels, ces oscillations modulatoires s'offrant à nous comme un champ de possibilités, d'éventualités.

La pratique de Jonathan Cantin-Demers se démarque par sa dimension transcendante, qui se déploie autant dans son processus de création que dans ses œuvres et dans l'ambiance qui en émane. La confiance qu'il accorde aux médiums est irrécusable; la liberté et l'intuition dont il fait preuve lui permettent de faire naître des formes inattendues, spontanées, qui reflètent une zone inexplorée de son être. L'artiste crée en laissant les œuvres se manifester, il crée au présent, en se nourrissant de réflexions sur la nature de l'univers. Ses œuvres font le pont entre le matériel et le spirituel.

AFFRANCHISSEMENT OU LA PUISSANCE DE L'UNICITÉ, 2021
PHOTOGRAPHIES DE 169 INDIVIDUS-MIROIRS FILAMENTEUX
PHOTO: MICHEL BOUCHER

Dans les œuvres de Jessy Thériault, tout est rigoureusement choisi, tout est parfaitement intentionnel. Son processus de création est structuré par des choix clairs et des décisions formelles qui s'élaborent dans des circonstances précises. Toutefois, ses intentions sont volontairement dissimulées par une esthétique qui, à première vue, semble relever d'une démarche spontanée, inconsciente. L'intentionnalité s'accompagne en effet d'une volonté de déjouer les attentes du spectateur, de lui faire vivre une expérience contradictoire.

Cette expérience contre-intuitive proposée par l'artiste donne lieu à des constructions hétéroclites qui ne semblent pas issues d'un processus de création précis, intentionnel. Des objets du quotidien, tels qu'un grille-pain, des tissus, du bois, du pain ou des livres, s'assemblent pour former des sculptures incongrues qui ponctuent l'espace de la galerie. Les matériaux paraissent usés : les tissus sont fripés, les livres sont jaunis, le bois est fissuré. On suppose que l'artiste a découvert par hasard ces objets défraîchis, qu'il les a récupérés hâtivement, sans intention précise. Ainsi, quelques détails semblent avoir été incorporés involontairement dans les assemblages, comme les pigments incertains d'une vieille planche de bois ou des taches poussiéreuses sur un fil électrique. On présume donc – à tort – que l'artiste n'a pas choisi l'apparence de ces objets, qu'il s'est soumis à leur état.



Malgré le caractère apparemment accidentel des assemblages, une certaine logique en émane. La disposition des objets semble organisée, structurée selon une méthode. L'une des sculptures est constituée de deux livres rouges qui compressent un grille-pain sur lequel est déposé un interrupteur : même si ce montage est visuellement atypique, tout paraît cohérent, issu d'une logique dictée par l'artiste. Cette logique formelle demeure inconnue pour l'observateur, mais, pour une raison inexplicable, elle apparaît convaincante. Les objets se superposent fébrilement pour ériger des sculptures hétéroclites. Même si la stabilité de certains assemblages dépend d'un mince papier adhésif, chaque élément s'avère indispensable à l'harmonie de la composition. Tout paraît à la fois fragile et solide, intuitif et délibéré : le choix des matériaux semble issu du hasard alors que leur disposition semble réfléchie.

La dualité entre la banalité des matériaux utilisés et la disposition étrangement calculée des assemblages provoque un questionnement. Quelle est la logique de leur composition ? En se déplaçant à travers cette forêt de montages, on scrute les œuvres à la recherche d'une signification, d'une logique ou d'un symbole permettant de décoder un message. L'attention se pose alors sur des éléments récurrents qui composent plusieurs assemblages ; s'agirait-il d'une clé de compréhension ? Ces objets ont-ils une histoire ? Le visiteur cherche une narration, en vain.

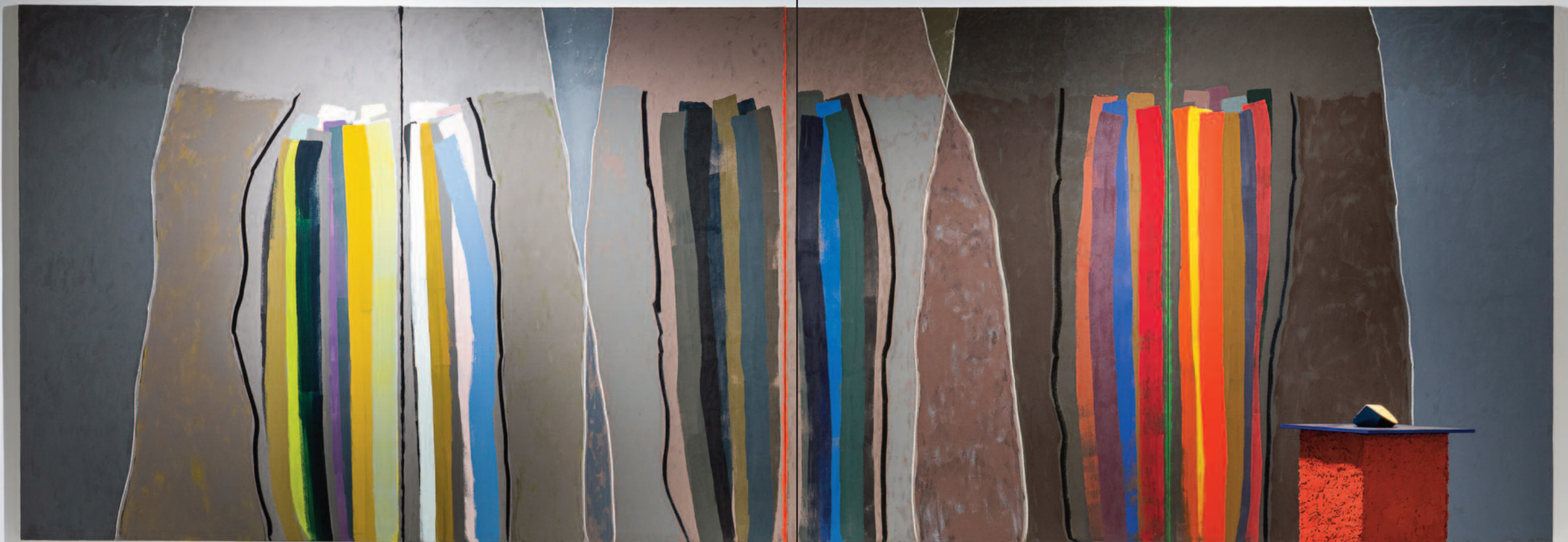


P. 32
SANS TITRE, 2020
TECHNIQUES MIXTES
PHOTO : MICHEL BOUCHER

SANS TITRE, 2021
TECHNIQUES MIXTES
PHOTO : MICHEL BOUCHER

Une œuvre sur socle est constituée d'un ventilateur sur lequel est collé précairement un couteau électrique. Cet assemblage étonnant pointe vers un livre ouvert, couché sur un distributeur de savon automatique. Soudainement, le couteau électrique et le ventilateur s'activent. La lame tournoyante, dont le bruit scie le calme de la galerie, s'anime brutalement. La banalité perçante, poignante de cet objet en marche arrache le visiteur à ses réflexions et le ramène à l'évidence : ces assemblages n'ont pas de symbolique particulière.

En effet, Jessy Thériault exploite ces objets du quotidien qui, hors de leur contexte, acquièrent une qualité visuelle. Il les détourne de leur sens et de leur probable signification pour en faire des éléments de composition visuellement efficaces. L'artiste choisit ses matériaux en fonction de ce qu'ils dégagent, de leur potentiel visuel, de leurs couleurs. Tout est intentionnel, contrôlé. Il prône l'organisation formelle et visuelle au détriment de la portée symbolique. Chaque détail est volontaire : l'artiste fait la guerre au hasard. Ses œuvres provoquent une expérience absurde et cette dimension humoristique n'est pas sans rappeler la démarche ludique de Camille Labranche. Thériault joue avec le spectateur, il le piège, il détourne ses attentes.



14.04-22.05/2022
MARCEL JEAN
UN JOUR LA NUIT ...

LE PLAISIR ET LA NÉCESSITÉ

MARCEL JEAN, AVRIL 2022

Dans un texte publié dans *l'Usage des corps* qui a pour titre **L'inappropriable**, Giorgio Agamben donne le paysage comme un **inappropriable**. Son approche est philosophique et transcende la représentation simple de la nature. Il nous fait remonter à une compréhension plus originelle de cette notion : *le paysage est (donc) un phénomène qui concerne l'homme de façon essentielle*, citation de l'auteur.

On comprend que ce qui est abordé ici, c'est la question du sens, d'une expérience singulière, envahissante, où il y a comme une inversion dans notre rapport au monde. En ce moment dans la sphère publique, on parle d'appropriation culturelle, et pourtant ce qui nous est proposé dans notre environnement quotidien nous amène à vivre une désappropriation de la sensibilité individuelle. On peut rappeler qu'Adorno avait déjà identifié ce fait comme une des conséquences de l'industrialisation de la culture. Alors il est utile de penser qu'il y aurait une expérience qui soit de l'ordre de **l'inappropriable**. Un sens donc qui serait en dehors du droit de propriété, un sens qui résisterait à toute appropriation.

Dans le texte déjà mentionné, l'auteur ne parle pas de l'art en particulier, mais on peut penser que dans l'art, que dans la peinture dans sa vérité, il y a quelque chose qui résiste à l'appropriation. Dans le paysage représenté, il y aurait un sens plus originel, ce serait ce qui est avant ou au-delà de toute représentation. Il est aussi à penser que ce rapport particulier à la nature concerne ontologiquement la peinture, de façon plus marquée depuis le milieu du 19^e siècle.

Pourquoi la peinture ? Pour un artiste, c'est une question qui ne se pose pas, c'est une pratique qui se présente comme un besoin, une nécessité. Cependant, dans l'environnement qui est le nôtre de surmédiation, la question peut se poser, mais peut-être qu'elle s'est toujours posée. Comment une pratique aussi première dans ses moyens a-t-elle toujours résisté à la notion de progrès, au progrès des techniques, et ce, depuis un temps immémorial, depuis l'époque des cavernes. Il y a là peut-être un indice que la peinture transcende le performatif technique.

La question pourrait alors se poser autrement : comment se manifeste dans le concret des choses une expérience de sens, qui s'inscrit dans l'histoire et qui échappe à toute appropriation. À la question posée à Gilles Deleuze, qu'est-ce l'acte de création ? Deleuze répond que l'acte de création est un acte de résistance, la pratique de l'art est un acte de résistance. On peut ajouter que la peinture est un acte de résistance exemplaire. La peinture est un acte temporel, une action qui s'inscrit dans l'histoire, et qui confronte perpétuellement sa propre histoire. On peut penser que dans cette aventure, c'est notre regard qui se transforme, c'est notre compréhension du monde et notre rapport aux choses qui est en constant changement. Ce regard, à chaque fois nouveau, est marqué par la sensibilité individuelle et par le moment dans l'histoire dans lequel elle se manifeste. C'est cette constante métamorphose du regard qui accompagne l'évolution de la peinture, révélant continuellement un nouveau visage.





P. 38
UNE OEUVRE DE LA SUITE *HABITÉ*, 2022
ACRYLIQUE SUR TOILE

AU SOL:
LA ROSE, 2021, CIMENT, PIERRE
LA BLANCHE, 2021, BOIS, CIMENT
PHOTO: MICHEL BOUCHER

P. 39
LA JAUNE, 2021
BOIS, CIMENT
PHOTO: MICHEL BOUCHER



Ce mouvement historique s'est accéléré au siècle dernier où ce sont les formes qui ont pris le relais par des positions très souvent idéologiques; c'est la raison pour laquelle elles se donnaient un nom. Vous connaissez cette frénésie pour la première place, il fallait résister à la dernière venue et proposer un nouveau visage, c'est ce qu'il est convenu d'appeler l'histoire des « avant-gardes ». D'ailleurs, l'expression même d'« avant-garde » implique déjà cette notion de résistance. Maintenant, au-delà des « avant-gardes », est-il possible de penser que cette résistance puisse être en action à l'intérieur même des œuvres. Mais voilà, j'introduis la notion d'œuvre et celle d'*un faire* particulier. C'est cette rencontre, qui fera l'objet de mon questionnement pour la suite de ma réflexion.

Qu'est-ce qu'une œuvre? Je suis bien conscient que certaines pratiques qui s'expriment dans le monde de l'art proposent une expérience qui serait sans œuvre, tout en se manifestant dans le champ du visuel. Il est possible que, dans certaines propositions, ce soit la présence de l'absence d'œuvre qui soit opérante, mais l'œuvre serait toujours active comme possibilité, comme en

négatif. Dans le contexte de ma réflexion, il est acquis que la notion d'œuvre introduit au monde de l'art, et pourtant, il se pourrait que certaines pratiques, même avec leur prétention d'en être, sortent du monde de l'art. Il se peut aussi que dans la confusion des discours actuels se soit perdue la trace de ce qu'implique cette notion d'art. Une œuvre s'exprime toujours dans le concret et a une autonomie d'être, et c'est ce qui lui permet de s'inscrire dans le temps, ce qui est garant de son rapport à l'autre, et ce, à travers l'histoire.

Dans le monde de la peinture, il semble facile d'identifier ce qu'est une œuvre. On sait que le marché aura repéré un objet concret qui peut avoir une valeur, une valeur marchande. C'est peut-être justement cet **inappropriable** dans l'art qui provoquerait cette surenchère qui alimente le marché de l'art. Cependant, si on intègre la présence de l'artiste, la notion d'œuvre peut recouvrir l'ensemble d'une pratique, la totalité des œuvres qui expriment le temps vécu de l'artiste. Cette dualité de sens ouvre la voie à une réflexion plus originelle: comment se manifeste cette rencontre entre *un faire*, un faire concret et une œuvre. Le constat

que l'on en soit arrivé à proposer des algorithmes qui solutionneraient ce *faire* de la peinture est très significatif à cet égard et permet d'approfondir la réflexion. On peut dire que la peinture s'inscrit dans ce vaste monde des images, la peinture est une image singulière qui met de l'avant la notion d'œuvre. L'image en art est un être particulier qui ouvre un monde, un monde dans le monde.

Cette notion est importante car elle permet de clarifier une ambiguïté qui existe dans certaines pratiques qui côtoient le monde de l'art. Une œuvre est un tout, un tout qui a une individualité, et c'est justement ce sentiment de plénitude qui est **inappropriable**. On peut avancer ici que cette notion d'art atteint une certaine universalité. Cette expérience particulière transcende les formes qui se manifestent en art dans les différentes cultures, et ce, à travers l'histoire. Cette signification en action, on ne peut que la vivre, en faire usage selon l'expression d'Agamben. En faire usage en art, c'est en être affecté, en jouir, en être troublé, dérangé, en être ému.

Dans une pratique en art, comment atteindre cette plénitude qui, en même temps, est un lieu de solitude où la motivation oscille entre le plaisir et la nécessité: cet accord particulier qui échappe à toute thématique, à toute volonté d'expression, à tout sens dicible. Comme s'il fallait mettre en retrait le *vouloir dire* pour donner la chance au *donner à voir*: cette action libre qui donne le sentiment d'être dans le mouvement de la vie. L'art exprime le monde, un état du monde, ou plutôt, c'est le monde qui se manifeste par la peinture, par la musique, c'est ce qu'il faut saisir, la beauté du monde. La couleur comme le chant des oiseaux sont l'expression pure de la nature.

Pour continuer cette méditation, je ne puis que parler de ma propre aventure, une aventure de la pensée qui en même temps révèle notre rapport affectif au monde. On peut avancer que ce sens qui transcende toute volonté d'expression ne peut se montrer que dans la structure des œuvres, la présence objective de l'œuvre. Dans ma pratique récente, la peinture se révèle dans une immédiateté du geste. Le geste renvoie à la présence immédiate, un geste à chaque fois inaugural, sans médiation. Une présence



qui laisse sa trace dans un espace concret. Cet espace devient un lieu, c'est-à-dire qu'il devient qualifié. Je pense que l'on touche ici le moment ontologique de la peinture. Chaque geste marque le devenir de l'œuvre.

Pour éviter toute confusion, il faut penser plus avant cette notion de geste qu'il ne faut pas confondre avec la peinture dite gestuelle. Il y a plusieurs modes de manifestation du geste, plusieurs formes qui sont attendues. Il s'agit en fait du rapport au temps, comment le temps construit l'œuvre, ou plutôt comment l'œuvre se construit dans le temps. Il n'y a de geste que quand on le voit à l'œuvre. Il marque le moment d'une rencontre, il révèle son temps propre. Ce moment est déterminant car il s'aventure toujours dans l'inconnu, en tension entre le plaisir et la déception, la révélation ou la redite, un geste qui en même temps semble répondre à une nécessité. Pourquoi face à une infinité de possibles celui-ci s'impose et oriente le devenir? La seule réponse est que c'est là où s'exprime la plus grande liberté, liberté du corps et de la pensée. Cette liberté est positive, il s'agit de la liberté pour...

Dans ce constant dialogue, il n'y a pas de voie tracée, il n'y a pas de programme pour contraindre l'action, c'est l'œuvre qui de plus en plus résiste et impose son être singulier. C'est là où la résistance s'impose à l'intérieur de l'œuvre pour la maintenir en vie. Cette présence sans médiation met en jeu ce qui est le plus originel dans l'espace de peinture. C'est là aussi où cette notion de présence prend tout son sens: présence à l'œuvre et dans l'intimité de l'œuvre. Il s'agit d'une arrivée en présence, et c'est cet événement manifesté dans l'œuvre qui donne l'**inappropriable**.

Il faut dire qu'un autre regard aura ouvert le lieu de l'image à une pluralité d'espaces permettant ainsi de retrouver les constituants de l'image dans leur vérité première. Benjamin avait déjà identifié la *tache* et la *ligne* comme les composantes essentielles de l'image. La *ligne* habite l'espace, la *tache* qualifie l'espace. Ce sont les objets premiers avec lesquels la peinture travaille. Je pense qu'est énoncé ici le degré zéro de la peinture, et que, quand notre point de départ est aussi radical, tout est dans le devenir, dans la sobriété des éléments et dans la complexité des



P. 40
VUE PARTIELLE DE L'EXPOSITION
PHOTO: MICHEL BOUCHER

P. 41
SUIVE HABITÉ, 2022
ACRYLIQUE SUR TOILE

AU SOL :
LA BLEUE, 2022
BOIS, CIMENT, PEINTURE
PHOTO: MICHEL BOUCHER

relations. Il y a les relations qui composent avec des données quantifiables, puis il y a les relations qui s'appuient sur des données qualitatives; ce sont les plus difficiles à faire agir, les plus troublantes, et on peut penser que c'est la couleur qui est en jeu dans ce type de relations. La couleur révèle un monde très complexe. On peut comprendre la couleur comme une structure, mais une structure où il y a des éléments stables et des composantes instables. Il y a un phénomène de parasitage dans les relations chromatiques. La sonorité propre de chacune des couleurs à l'intérieur d'un tableau en construction est toujours en mouvement, c'est la raison pour laquelle l'équilibre ne peut être atteint qu'au moment où le processus s'arrête.

Comment aborder la couleur par le langage quand il s'agit d'une expérience qui se donne dans le champ de la perception. L'apport de la pensée théorique donne peu de prise pour une approche sentie des particularités de cette expérience. On ne peut que nommer le *comment* elle se manifeste, ses modes de manifestation. La couleur montre sa complexité dans son rapport à la matière et c'est cette incarnation matérielle qui donne accès aux différences qualitatives.

Quand on parle de relations, ce terme laisse entendre l'idée de construction : un tableau est un être construit qui est en quête d'une forme. Il faut s'entendre ici sur ce qu'est une forme : une forme est une structure signifiante, un tout organisé en direction du sens. C'est aussi la forme qui montre la nécessité de chaque élément à l'intérieur d'un tout. Dans mes tableaux récents, j'ai avancé l'idée d'une forme vide, comme un cadre virtuel qui permet d'enclencher l'action, le processus de construction. Car c'est bien cet indice formel, comme on dit dans le discours philosophique, qui permet de penser le sens à son origine. C'est dans le remplissement concret que se révèlent le sens et la singularité de l'œuvre. C'est ici que se remarque la différence entre l'espace de la sculpture et l'espace de la peinture, l'espace des objets et le lieu de l'image. La sculpture agit dès le premier geste dans le concret des choses. En peinture, nous sommes dans un espace abstrait, un vide, un trou noir, comme je peux le dire de mes derniers tableaux.

Penser le tableau comme un sorti *de l'ombre*, une arrivée progressive dans la lumière, car c'est bien la lumière qui donne accès à la couleur. Le rôle de la lumière est très particulier car elle est aussi couleur. Le fait que notre environnement soit saturé d'images lumineuses a tendance à nous faire



VUE PARTIELLE DE L'EXPOSITION

oublier la complexité des différences qualitatives quand la couleur marque sa présence dans la profondeur de la matière. Lors d'une présentation faite dans le cadre d'un colloque sur la transparence, j'avais avancé l'idée qu'en peinture le blanc donne absolument la matière, alors que le noir donne la couleur absolument. En ce qui concerne la lumière, c'est le contraire, c'est la lumière qui donne absolument le blanc. Pour ma part, je pense la couleur comme un être construit, et c'est justement cette construction qui permet d'atteindre des sonorités particulières. Ce sont ces qualités phénoménales qui sont hors d'atteinte pour la reproduction lumineuse, car l'image lumineuse transporte sur un seul registre les différences qualitatives du chromatisme.

Cette attention à la couleur construit une spatialité proprement picturale, c'est-à-dire qu'elle émerge de l'expérience de l'œuvre. Dans un tableau où la couleur supporte la structure de l'œuvre, l'équilibre est toujours instable, car il est en relation avec l'éclairage ambiant. Il m'est arrivé de sentir un tableau *dépaysé* dans un environnement hostile ou dans un lieu où l'éclairage était mal calibré. J'avais l'impression que l'équilibre de son unité était rompu. On peut d'ailleurs constater à l'occasion que le simple voisinage des œuvres peut en troubler l'unité.

Je voudrais pour terminer revenir sur cette notion d'œuvre, et revenir en même temps à Agamben qui développe l'idée du *sans-œuvre*, car cette notion me semble atteindre ce moment particulier et fascinant où on a la sensation qu'il se passe quelque chose, ce plaisir discret de l'apparaître de l'événement. Ceux qui travaillent en art ont déjà vécu ce moment où ce qui se présente se donne comme une révélation, une présence inattendue qu'il faut garder en action.

De là d'ailleurs la difficulté d'arrêter le processus, de penser la finitude dans ce mouvement qui résiste à la finitude de l'œuvre. Ce désœuvrement, comme le nomme le philosophe, implique l'idée que l'œuvre est toujours en suspens pour ne pas dire en vie. Je pense que c'est d'ailleurs ce sentiment troublant d'inachèvement qui alimente le désir de recommencer, ce désir étrange qui est peut-être le moteur de l'acte de création.

NOTICES BIOGRAPHIQUES DES AUTEURS

DELPHINE HÉBERT-MARCOUX

Delphine Hébert-Marcoux est titulaire d'une maîtrise en arts visuels de l'Université Laval (2021). Son travail en installation vidéo et en art sonore a été présenté dans le cadre de divers événements et expositions collectives dont *LAB1*, une résidence intensive à la Galerie des arts visuels (2015), *double/doubles*, une exposition satellite du 20^e Mois Multi (2019), de même que le volet *Jeunes commissaires de Manif d'art*: La biennale de Québec 9 et 10 (2019 et 2022). En 2013, elle participe au projet *Cité Audio*, un parcours sonore géolocalisé réalisé en collaboration avec le Musée national des beaux-arts du Québec et l'École d'art de l'Université Laval. Signalons les expositions solos *Un autre bâtiment* (2019), à La Chambre blanche, et *Une suite* (2022), à EISODE, à Montréal. Delphine Hébert-Marcoux a été choisie pour une résidence de deuxième cycle de l'École d'art en collaboration avec La Chambre blanche, qui l'a accueillie dans ses laboratoires de 2017 à 2019. Elle fut lauréate du Prix Videre Relève en arts visuels en 2021 pour la présentation de *L'autre côté* (2021) à la Galerie des arts visuels. En 2022, elle recevait le Prix René-Richard (2^e cycle en arts visuels) de l'École d'art.

CAMILLE LACASSE

Camille Lacasse a obtenu un baccalauréat en arts visuels à l'UQAM, en 2016, et un diplôme de maîtrise en arts visuels à l'École des arts visuels de l'Université Laval, en 2021. En 2019, Camille Lacasse recevait une bourse de cheminement vers l'excellence artistique de la Ville de Granby. En 2021, elle participait à l'événement *Mars de la Maîtrise* et collaborait à *La mini-expo*, un projet collectif au parc Cartier-Brébeuf organisé par l'École des arts visuels en collaboration avec la Ville de Québec et Parcs Canada. Elle exposait en solo à la Galerie des arts visuels en 2021 et au centre d'art de Frelighsburg en 2022.

LISANNE NADEAU

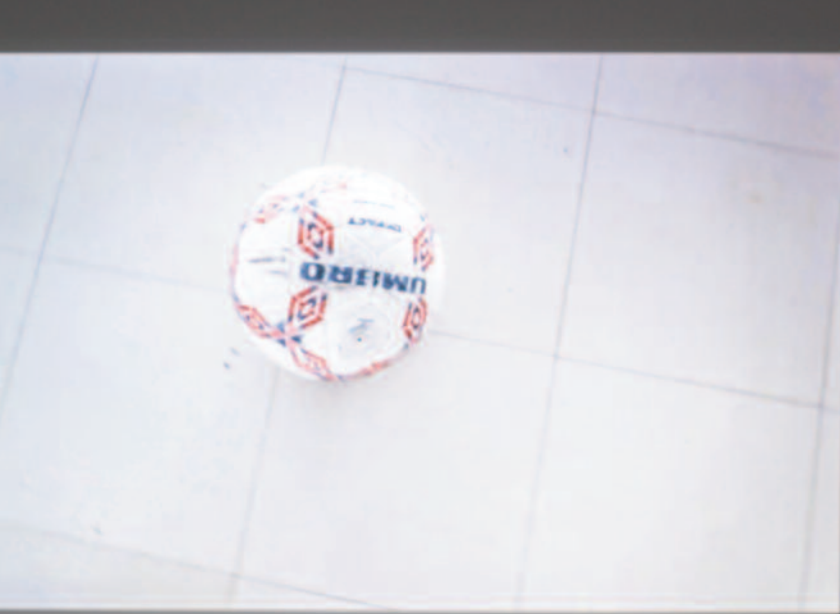
Lisane Nadeau est historienne et critique d'art. Elle fut engagée pendant plus de vingt ans au sein du collectif de La Chambre blanche. Elle a coordonné dans ce contexte plusieurs projets d'art en milieu urbain et développera par la suite une expertise en art public. Outre son expérience comme commissaire indépendante, consultante et enseignante, elle a publié dans plusieurs revues spécialisées et catalogues, en plus d'avoir dirigé plusieurs publications. Elle est chargée d'enseignement et directrice de la Galerie des arts visuels de l'École d'art. Elle est l'auteure d'une publication portant sur l'histoire de l'École d'art et de l'enseignement des arts à Québec, à paraître en 2023.

MYRIAM DUFOUR

Myriam Dufour détient un baccalauréat en histoire de l'art de l'Université Laval et poursuit actuellement ses études dans la même discipline au deuxième cycle. Ses recherches de maîtrise, appuyées par le CRSH, portent sur les photographes de guerre Sophie Ristelhueber et Simon Norfolk. Elle s'intéresse à la représentation contemporaine de lieux marqués par des événements dramatiques, en explorant les thèmes de la ruine, de la cicatrice et de la trace. Myriam Dufour s'implique dans différents projets de médiation culturelle et a collaboré au magazine radio L'Aéropatial (CKRL). Elle fut co-commissaire de l'exposition collective *Memento Mori. Regards sur la fin* présentée à la salle d'exposition du pavillon Alphonse-Desjardins en 2023.

MARCEL JEAN

Les œuvres et les écrits de Marcel Jean ont jalonné un parcours de plus de soixante ans. Après des études à l'École des beaux-arts de Québec, à la fin des années 50, il enseigne à l'École des beaux-arts (1964-1967), puis à l'École d'architecture de l'Université Laval (1967-1970). Il sera par la suite professeur à l'École des arts visuels, aujourd'hui l'École d'art, de 1970 à 2019. À ses nombreuses expositions solos, dont deux importantes manifestations au Musée national des beaux-arts du Québec, en 1967 et en 1982, s'ajoutent de multiples expositions collectives et des interventions au sein de recueils de poésie. Il réalise plusieurs œuvres intégrées à l'architecture, notamment au palais de justice de Québec et au Centre hospitalier de l'Université Laval (CHUL). Son travail fait partie de plusieurs collections publiques, dont celles de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada, du Musée national des beaux-arts du Québec, du Musée d'art contemporain de Montréal, du Musée des beaux-arts de Montréal, de l'Art Gallery of Ontario et de Loto-Québec.



LES CAHIERS no 14 / 21-22
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**