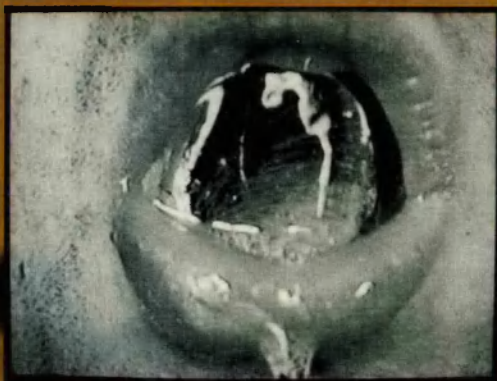




SKOL

1999 ~ 2000



De nouvelles voix

Pour une onzième année consécutive, le livret de programmation de SKOL fait retour sur les expositions et les événements tenus au cours de la dernière saison. D'approches et de factures aussi variées que les pratiques dont ils discutent, ces textes nous parviennent de théoriciens aussi bien que d'artistes et démontrent encore une fois une volonté essentielle de SKOL, celle d'être un lieu où s'essaient différentes pratiques et s'échangent ou se confrontent divers points de vue : celle d'être un lieu où se mélangent les voix.

À la lecture des feuillets, vous remarquerez d'ailleurs le nombre grandissant d'auteurs et d'artistes de langue anglaise. L'intérêt nouveau des anglophones, montréalais et canadiens, pour le Centre a effectivement constitué un des faits notables de cette saison. Nous y voyons un signe clair de l'ouverture de SKOL à l'ensemble de la communauté artistique québécoise et du rayonnement de ses activités sur un territoire de plus en plus vaste.

Ainsi, SKOL a présenté le travail de trois artistes néerlandais dans le cadre du dernier Mois de la Photo à Montréal, ce qui s'inscrit dans le développement de liens avec les Pays-Bas. Un échange avec YYZ Artists' Outlet de Toronto a également eu lieu. Ayant pour but de faire ressortir les préoccupations des jeunes artistes montréalais et torontois, il a offert à trois artistes d'ici leur première exposition dans la métropole ontarienne. Ces collaborations sont le fruit de l'implication des membres et des employés de SKOL et des efforts de diffusion qu'ils ont consentis. Elles sont également les premières d'une série qui s'annonce longue puisque plusieurs autres projets de ce type sont déjà en branle.

L'échange est un mode de diffusion privilégié puisqu'il permet d'apprécier directement les œuvres. Nous espérons que la lecture de ce livret saura réactualiser l'expérience de celles qu'il commente. La distance profite toujours au processus de création de l'artiste, souhaitons que celle-ci soit aussi profitable à qui nous lit. Bon travail !

Car Trahan et Anne-Marie Ninacs



Le Centre des arts actuels SKOL présente et diffuse le travail d'artistes en début de carrière. Il encourage l'exploration et la recherche tant au niveau plastique que théorique et favorise les échanges entre les différentes disciplines. Expositions, performances, lectures, Interventions hors les murs, groupes d'études, événements musicaux et théâtraux, arts électroniques et publications comptent parmi les activités du Centre depuis sa fondation en 1986.

- | | | |
|-----------|---|--|
| 1 | Annabel Howland, Arthur Kleinjan
et Gianni Plescia
dans le cadre de la présence des Pays-Bas
au Mois de la Photo à Montréal
04.09.1999 – 03.10.1999 | Melody Young
Beyond the Pictorial Dimension |
| 2 | Michel de Broin
Matière dangereuse
09.10.1999 – 07.11.1999 | Jean-Philippe Uzel
Le bout du tunnel |
| 3 | Josée Corriveau
Parcours d'usage
09.10.1999 – 07.11.1999 | Andrée Daigle
Parcours d'usage |
| 4 | Nicolas Baier
Liquidation Niko & Cie
13.11.1999 – 12.12.1999 | Sonia Pelletier
Détournements et détournements |
| 5 | Katie Bethune-Leamen
Startucker
13.11.1999 – 12.12.1999 | Kyla Angstrom
The Reification of the Idol(ised Self):
The Recent Work of Katie Bethune-Leamen |
| 6 | Nicolas Renaud
Parler de quelqu'un à soi-même
15.01.2000 – 13.02.2000 | Colette Tougas
Le corps en exhaure |
| 7 | Karen Spencer
vérifiez que
15.01.2000 – 13.02.2000 | Alexandria Pierce
vérifier que |
| 8 | Karim Blanc
(sic transit)
19.02.2000 – 19.03.2000 | Gaston St-Pierre
Les lieux transposables |
| 9 | Claude Ferland
[trouble]
19.02.2000 – 19.03.2000 | Saskia Ouaknine
Sans fin la fuite |
| 10 | Hugues Dugas, Jean-Pierre Gauthier
et Claire Savoie
skol@yyz
Commissaires : Francine Lalonde, Anne-Marie Ninacs et Carl Trahan
23.02.2000 – 18.03.2000 | Natalie Shahinian
Révélation |
| 11 | Clint Griffin, Jennifer McMackon,
Kelly Richardson et Brent Roe
yyz@skol - Compagnie
Commissaires : Sally McKay et Daniel Olson
25.03.2000 – 23.04.2000 | Joceline Chabot
L'art à tout prix |
| 12 | Claire Savoie
Quelque chose qu'on croit pouvoir
tenir dans la main
06.05.2000 – 04.06.2000 | Yvonne Lammerich
Echo: Each Cube Has an Other |
| 13 | Jean Dubois
Tact
06.05.2000 – 04.06.2000 | Marie-Josée Jean
Tact : correspondance avec Jean Dubois |

CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL

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

Téléphone : (514) 398-9522
Télécopieur : (514) 871-9530

Site Internet : www.skol.qc.ca
Courriel : skol@cam.org

Coordination du Livret

Anne-Marie Nivacs
Louis Fortier

Comité de publication

1999-2000

Louis Fortier
Hélène Lord
Lucie Robert
Carl Trahan

Coordination de la programmation

1999-2000

Daniel Roy

Comité de programmation

1999-2000

François Cloutier
Francine Lalonde
Patrice Lorbier
Anne-Marie Nivacs
Catherine Prefontaine
Daniel Roy
Carl Trahan

SKOL remercie ses membres, ses
donateurs, le **Conseil des arts
et des lettres du Québec**, le **Conseil
des arts du Canada**, le **Fonds de
stabilisation et de consolidation
des arts et de la culture du Québec**,
le **Conseil des arts de la Communauté
urbaine de Montréal**, le **Service de la
culture de la Ville de Montréal** et
Emploi-Québec

SKOL est membre du Regroupement
des centres d'artistes auto-gérés
du Québec.

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

Correction

Le comité de publication

Révision

Micheline Dussault et Anne-Marie Nivacs

Graphisme

Bernard Bélanger
www.cam.org/~berib

Impression

Les Impressions Au Point

Distribution

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

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

ISBN : 2-922009-08-4



Nicolas Baier
Katie Bethune-Leamen
Karim Blanc
Mich  l de Broin
Jos  e Corriveau
Jean Dubois
Hugues Dugas
Claude Ferland
Jean-Pierre Gauthier
Clint Griffin
Annabel Howland
Arthur Kleinjan
Jennifer McMackon
Gianni Plescia
Nicolas Renaud
Kelly Richardson
Brent Roe
Claire Savoie
Karen Spencer

Kyla Angstrom
Joceline Chabot
Andr  e Daigle
Marie-Jos  e Jean
Yvonne Lammerich
Saskia Ouaknine
Sonia Pelletier
Alexandria Pierce
Gaston St-Pierre
Natalie Shahinian
Colette Tougas
Jean-Philippe Uzel

L'idée de communauté _ The Idea of Community

numéros _ issues

100 + 101 + 102 (10.2000 01.2001 04.2001)

► GIORGIO AGAMBEN CHANTAL PONTBRIAND JEAN-LUC NANCY
► AERNOUT MIK DAVID BATCHELOR MATHIEU BEAUSÉ JOUR SOPHIE CALLE
SYLVIE COTTON JORDAN CRANDALL RINEKE DIJKSTRA BRUNO DUMONT
JOCHEN GERZ LIAM GILICK FELIX GONZALES-TORRES GRENNAN & SPERANDIO
MASSIMO GUERRERA ZHUANG HUI VALÉRIE JOUVE GERMAINE KOH NINA LEVITT
SHIRIN NESHAT DEVORA NEUMARK ALAIN PLATEL STEVE REINKE
JOCELYN ROBERT UGO RONDINONE THOMAS RUFF RIRKRIT TIRAVANI JA
ROSEMARIE TROCKEL JEFF WALL GILLIAM WEARING LUO YONG
► JOSE LUIS BRÉA YVANE CHAPUIS ALEX COLES GUY COOLS CÉCILE DAZORD
NATHALIE DELBARD JIM DROBNICK FEDERICO FERRARI JENNIFER FISHER
CORINNA GHAZNAVI JONATHAN GOODMAN BRIAN HOLMES JEAN-ERNEST JOOS
NATHALIE LELEU PATRICE LOUBIER ROBIN METCALFE ANDRÉ-LOUIS PARÉ
DOMINIC PETTMAN THÉRÈSE ST-GELAIS MARCUS STEINWEG GILLES TIBERGHIE
ELISABETH WETTERWALD STEPHEN WRIGHT

PARACHUTE

revue d'art contemporain contemporary art magazine

Format renouvelé, de la couleur et **para-para**, un tout nouveau
complément à la revue, pour célébrer le 25^e anniversaire de **PARACHUTE**.
A new format, colour reproductions and **para-para**, a new supplement
to the magazine, to celebrate **PARACHUTE's** 25th anniversary.

[www.parachute.ca]

BELLE GUEULE



Annabel Howland, Arthur Kleinjan et Gianni Plescia

dans le cadre de la présence des Pays-Bas au Mois de la Photo à Montréal

Texte de Melody Young



04.09.1999 – 03.10.1999

Beyond the pictorial dimension

SKOL's contribution to the 1999 edition of *Le Mois de la Photo à Montréal* was to exhibit the work of three artists living and working in the Netherlands: Annabel Howland, Arthur Kleinjan, and Gianni Plescia. This was not a group show which relied upon an underlying theme or common content. The artists were chosen on the basis of their exploration into diverse means and methods within photography. This openness highlighted the stylistic and formal strengths of each artist with respect to the others.

Annabel Howland's installation of large disembodied and fragmented landscapes, *Vertical Littorals I* and *Up-and-down Ways versus Longways*, called the partiality of perception into question. The lack of framing, or more accurately the complete absence of a predetermined boundary, edge and/or viewing position illuminates a wonderfully immediate and beautifully simple recognition of standardized photographic formats. This breaking of form allows our imaginations to consider what is not seen, both beyond and between the fragments. Only the occasional and somewhat brutal pin-tacked, and white-edged borders thrust us back into the business of the frame. These obviously intentional intrusions work as a clever device to remind us of the potential arbitrariness of traditional four-sided photographs.

Howland is the most physically obvious of the three in her break from convention. Arthur Kleinjan and Gianni Plescia disembark from the usual constraints of the medium in more conceptual manners. Kleinjan exhibited three separate works: *Yesterday's News*, a wallpaper installation in the salon, *Double*, large vibrant red and black figures, and *Paris Looks*, a back-handed form of travel snapshots. *Yesterday's News*, not actually photography in itself but rather the appropriation of a 'shock value' photograph of an anonymous fallen war victim, appropriated from a Dutch newspaper, works as social and media commentary. The pale blue motif of the figure at first glance appears appropriate for a child's room, but takes on a

disquieting, and even sickening feel once the image is recognized. This repositioning of the image exposes the vulgarity of the original photograph. The vacant and exploitative nature of media is overexposed. *Paris Looks* is a series of photographs of tourists posing for typical snapshots. Kleinjan though has 'stolen' these images from behind. The self-conscious postures of the posers are amplified due to the voyeuristic angle, lending the subjects a vulnerable and victimized appearance. They are uneasy viewpoints. The normally happy and nostalgic turned foul.

Gianni Plescia's *Sillicop* project is a humorously ironic collection of faked film stills and action movie posters. Plescia's photographs are all about their containment in time, their implied moment within something greater. Even the word 'stills' reinforces an existence beyond the framework. The intrepid hero is shown in various cinematic scenarios, accessorized with props such as a camera-gun and time-bomb. The need for an actual movie behind all of this is absent. The feeling is one of having seen a trailer while waiting for another film and realizing that we've probably already seen all the best parts, and seeing the entire film would be redundant. Plescia makes fun of the machismo and posturing as well as the methods of representation.

Plescia conceptually leads the viewer out of the frame through the use of an imaginary narrative. This move beyond the pictorial dimensions can be compared to Howland's physical disruption of continuity in her landscape(s), her literal breaking of form, which distorts perceptive expectations. Kleinjan too alters the photographic devices of framing and form by decontextualizing the acceptable and the stereotypical. His shifts of perspective work to reveal some of the still held 'truths' applied to image making. It is always a pleasure to recognize an artist's intentions, and in this case the comparisons within the group contributed to the discovery of other subtle and intelligent ideas.

Hors du champ de l'image



Arthur Kleinjan, de la série *Paris Looks*, 1999. Photo : Arthur Kleinjan

Pour sa participation au Mois de la Photo à Montréal 1999, SKOL a retenu le travail de trois artistes qui vivent et travaillent aux Pays-Bas : Annabel Howland, Arthur Kleinjan et Gianni Plescia. Ces artistes n'étaient pas réunis autour d'un thème commun ; ils ont été choisis pour la diversité des approches photographiques qu'ils utilisent, mettant ainsi en valeur leurs forces respectives.

L'installation d'Annabel Howland, *Vertical Littorals I* et *Up-and-down Ways versus Longways*, composée de fragments de paysages décontextualisés, interroge les limites de la perception. L'absence d'encadrement, ou plus précisément l'absence totale de limites, de bordures et/ou de point de vue privilégié, met en lumière d'une façon claire et efficace notre perception des formats photographiques standards. Ce morcellement des formes permet à notre imagination de percevoir ce qui n'est pas vu, entre les fragments et au-delà d'eux. Seules les épingles placées parfois brutalement et les bordures blanches du papier photographique nous ramènent à l'intérieur d'un cadre. L'intentionnalité évidente de ces intrusions est une stratégie habile pour nous rappeler la dimension arbitraire du cadrage rectangulaire.



Gianni Plescia, *Silicop* (détail), 1998-1999. Photo : Gianni Plescia

De ces trois artistes, Howland est celle qui brise les conventions formelles de la façon la plus flagrante. Arthur Kleinjan et Gianni Plescia s'éloignent des contraintes de leur art de manière plus conceptuelle. Kleinjan a présenté trois œuvres différentes : *Yesterday's News*, un papier peint installé au salon ; *Double*, deux grands personnages en rouge et noir vibrant ; et *Paris Looks*, des instantanés de voyage équivoques. *Yesterday's News* est un commentaire sur la société et les médias : ce n'est pas une photographie comme telle mais plutôt une appropriation de la valeur-choc de l'image d'une victime anonyme de la guerre, récupérée dans un quotidien néerlandais. Au premier regard, le motif bleu pâle de ce papier peint semble convenir à une chambre d'enfant ; lorsque l'on reconnaît l'image toutefois, on ressent une impression pénible, sinon révoltante. L'utilisation que l'artiste fait de cette image en souligne la vulgarité, de même que l'inconséquence et le caractère exploiteur des médias. *Paris Looks* est une série de photographies de touristes. Alors que ceux-ci posent pour la traditionnelle photo-souvenir, Kleinjan, posté derrière eux, « vole » leur image. La posture embarrassée des sujets est amplifiée par le point de

vue du voyeur, qui leur confère l'apparence de vulnérables victimes. Ce point de vue est inconfortable : ce qui devrait être heureux ou nostalgique semble louche.

Sillicop de Gianni Plescia est une collection de fausses photos de plateau de cinéma et d'affiches de films d'action. Chacune d'elles s'inscrit dans un continuum temporel, représentant un moment particulier d'une longue histoire, implicite dans ces arrêts sur image. Le héros intrépide est placé dans différentes situations, armé d'accessoires tels une caméra-fusil et une bombe à minute. Le film lui-même devient superflu : l'ensemble nous donne l'impression de voir une bande-annonce en attendant le film principal pour constater finalement qu'on en a vu les meilleurs extraits, ce qui rend le visionnement complet du film sans intérêt. Avec un humour très ironique, Plescia s'amuse du machisme et de la bravade tout autant que des codes de la représentation.

Plescia guide le spectateur hors du champ de l'image par l'utilisation d'une narration imaginaire. Ce mouvement peut être comparé aux interruptions créées par Howland dans ses paysages, à son morcellement des formes qui fausse nos attentes perceptives. Kleinjan modifie également les conventions photographiques du cadrage et de la forme en décontextualisant des sujets convenus et stéréotypés. Ses glissements de points de vue contestent quelques-unes des « vérités » encore admises dans la photographie. Il est toujours intéressant de découvrir les intentions d'un artiste. Ici, les comparaisons entre leurs travaux permettent à des idées subtiles et intelligentes d'émerger.

Traduction : Daniel Roy

SKOL remercie, pour leur soutien à cette exposition, l'Ambassade Royale des Pays-Bas à Ottawa et la Mondriaan Foundation Amsterdam for the advancement of the visual arts, design and museums.



Annabel Howland vit et travaille à Amsterdam. Ses œuvres furent présentées lors d'expositions individuelles et collectives aux Pays-Bas, en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Sa participation au Mois de la Photo à Montréal constituait sa première exposition au Canada et lui a mérité une mention spéciale du jury lors de la remise du Prix Contact, décerné à un photographe de la jeune génération.

Arthur Kleinjan a présenté ses œuvres lors d'expositions individuelles et collectives dans différentes villes des Pays-Bas. Il exposait, à SKOL, pour la première fois hors du pays. Il vit et travaille à Rotterdam.

Gianni Plescia vit et travaille à Rotterdam. Ses œuvres furent présentées lors d'expositions individuelles et collectives aux Pays-Bas, en Allemagne, en Grande-Bretagne et, au Canada, au Centre de diffusion de la maîtrise en arts visuels de l'UQAM (1993) et à la Galerie Clark (1996).

Melody Young est une artiste qui vit et travaille à Montréal. Elle a étudié au Emily Carr College of Art and Design de Vancouver et au Winchester Art College en Angleterre. Elle a récemment complété une résidence d'artiste à Bruxelles et a présenté son travail en Écosse, en Belgique, aux États-Unis et au Canada. Des expositions individuelles de son travail seront présentées cette année par les centres d'artistes Vaste et Vague de Carleton et Grave de Victoriaville.



Le Conseil des Arts / The Canada Council
DES ARTS ET DES LETTRES
DU QUÉBEC



Les Décorateurs
de Montréal Ltée



PARACHUTE



CIRQUE DU SOLEIL
Programmes de soutien
au milieu culturel



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

Michel de Broin
MATIÈRE DANGEREUSE
Texte de Jean-Philippe Uzel



09.10.1999 – 07.11.1999

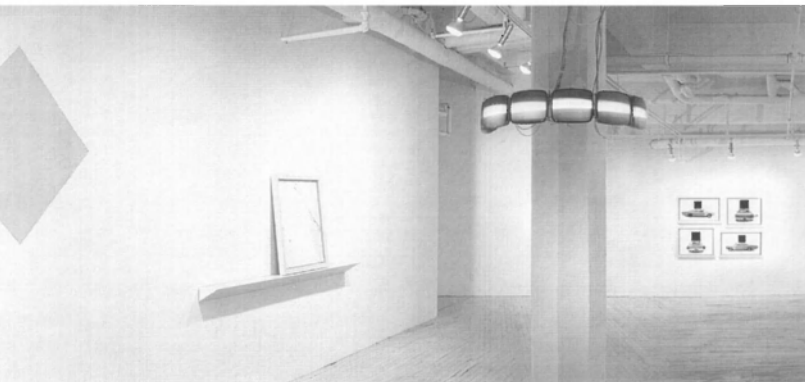
Le bout du tunnel

Matière dangereuse de Michel de Broin se présente comme un *road movie*. Tout commence avec la transgression de la loi, symbolisée ici par un panneau du code de la route : le losange noir barré qui signale l'interdiction pour les véhicules transportant des matières dangereuses d'emprunter certaines voies (tunnels, ponts, etc.). Le protagoniste décide de défier ce symbole d'autorité mais en s'intéressant seulement à son signifiant, le quadrilatère noir. Il équipe son véhicule, une vieille Galaxie 500, pour cette aventure : il place sur le toit un immense cube noir et, sur le pare-brise, un moniteur qui retransmet au conducteur la ligne blanche de la chaussée captée par une caméra vidéo installée sur l'aile gauche du véhicule. L'aventure peut commencer : la voiture plonge dans le tunnel Ville-Marie en défiant ostensiblement le panneau d'interdiction qui en garde l'entrée. Le véhicule prend de la vitesse et commence à tanguer dangereusement ; il menace de verser à chaque instant. La signification iconique du panneau routier devient évidente : ce losange est en fait un carré qui bascule. Pour tenir la route, le conducteur ne peut plus se fier qu'aux lignes blanches : celle qui lui est retransmise par son moniteur, et celles des rampes lumineuses du tunnel que la vitesse transforme en longues traînées lumineuses. Notre héros parviendra finalement à s'en sortir, mais c'est au moment où nous le croyons tiré d'affaire qu'il va payer le prix de son audace. Rattrapé par les représentants de l'ordre, il va faire l'objet d'une arrestation plutôt musclée. Toute cette histoire a quelque chose d'hollywoodien et l'immense toile blanche sur laquelle se déroule l'arrestation renvoie à la fois au tableau et à l'écran de cinéma.

L'exposition *Matière dangereuse* est le récit de cette aventure qui nous est restituée à travers plusieurs techniques : des témoignages photographiques (*L'interdit du*

carré, L'épreuve du danger, Tunnel Ville-Marie, Chercher la Vérité), la bande vidéo *Suivre la ligne*, retransmise par six moniteurs installés autour d'une des colonnes de la galerie, et une œuvre *in situ*, un immense cube noir, *Le contenant ne peut supporter le contenu*, qui occupe la totalité de la petite salle et dont un des coins traverse la cloison pour déborder dans la grande salle. Mais l'exposition comporte également un autre élément qui, de prime abord, ne se rattache pas directement au récit de la transgression routière. Il s'agit de *Devant/dedans, sortie du blanc*, un losange découpé à même le mur de la galerie, encadré et déposé sur une latte à proximité de l'espace où il a été prélevé. Or, cette pièce, loin d'être secondaire, est en fait centrale dans le dispositif d'exposition : elle sert d'embrayeur entre l'intérieur et l'extérieur, entre les conventions du monde de l'art et les conventions sociales. C'est elle qui permet au carré noir de « sortir du blanc », de défoncer les murs du *white cube*¹.

Nous aurons compris que *Matière dangereuse*, jouant sur les multiples occurrences du carré noir dans notre culture visuelle, construit en miroir une double scène : celle de la transgression sociale et celle de la transgression artistique. Le *road movie* auquel nous convie Michel de Broin se déroule dans les rues de Montréal mais aussi, et surtout, dans l'histoire de l'art du xx^e siècle. Le carré noir du panneau de signalisation renvoie au *Carré noir sur fond blanc* (1913) de Kazimir Malevitch, une des deux œuvres emblématiques de l'art du xx^e siècle avec *Fontaine* (1917) de Marcel Duchamp. Mais contrairement au dadaïsme duchampien, qui a joué allègrement du passage entre l'intérieur et l'extérieur du système des beaux-arts et sur la frontière « inframince » qui les sépare, le suprématisme de Malevitch a tout de suite pris une dimension métaphysique et même religieuse. L'accrochage



Michel de Broin, *Matière dangereuse* (vues partielles de l'installation), 1999. Photo : M. de Broin



du *Carré noir sur fond blanc*, à l'occasion de l'exposition *0,10* tenue à Saint-Petersbourg en 1915, est là pour nous le prouver² : l'œuvre était accrochée dans l'angle supérieur oriental de la pièce, espace réservé aux icônes dans les foyers orthodoxes russes. Malevitch s'est lancé avec une telle frénésie dans la recherche de la vérité en art qu'il a fini par faire basculer le *Carré noir*. L'absolu pèse son poids. Comme nous le rappelle la fin malheureuse du chauffeur de *Matière dangereuse*, « chercher la vérité » a un prix, celui du retour *de* l'ordre ou plus exactement du retour *à* l'ordre. Après le *Carré blanc sur fond blanc* (1918), qui marque l'aboutissement de ses recherches suprématistes, Malevitch va, dans les années 1920, renouer avec une peinture symboliste, comme s'il cherchait à expier ses audaces passées. L'art est décidément une matière dangereuse.

Michel de Broin énonce ces quelques vérités sur un ton espiègle qui nous rappelle les facéties duchampiennes. Cependant, de Broin ne cherche pas à faire jouer une source du modernisme contre l'autre. Il vise plutôt une réconciliation du dadaïsme et du suprématisme. Un peu comme si Duchamp, au volant de sa Galaxie 500, prenait en auto-stop Malevitch et son encombrant bagage. Car la morale de l'histoire consiste à soutenir que toute

transgression se paye à un moment ou à un autre par l'apparition d'un nouveau dogmatisme ; même l'héritage duchampien n'est pas à l'abri de cette dérive. Duchamp, à son époque, est parvenu à déjouer les attentes du système de l'art en étant toujours là où on ne l'attendait pas. Maintenant que ses héritiers ont institutionnalisé la dérision et la transgression, le risque de récupération est de plus en plus présent. De Broin, qui a beaucoup travaillé la notion de résistance, choisit de ne pas choisir. Il réconcilie les contraires, le rire de Duchamp et le sérieux de Malevitch³, le blanc et le noir, le dedans et le dehors, en les mettant en scène. Cette stratégie énonciative lui permet de se libérer des héritages trop pesants et d'échapper à la police de l'art.

¹ Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of Gallery Space*, Santa Monica, Lapis Press, 1986.

² C'est en 1913, pour les décors de l'opéra futuriste d'Alexei Kroutchenykh, *La victoire sur le soleil*, que Malevitch présente pour la première fois le *Carré noir sur fond blanc*.

³ Malevitch définissait lui-même le suprématisme comme un « système dur, froid, sans sourire ». Cf. Kazimir Malevitch, « Le suprématisme » (1919), in *Le miroir suprématiste*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977, p. 83.

Michel de Broin est né en 1970 à Montréal où il vit et travaille toujours. Son travail sur la question de la résistance a été présenté à Montréal, notamment à la galerie Circa, à la Galerie de l'UQAM et dans le cadre de l'exposition *Artifice*. Il participait, en 1998, aux côtés de Tatsuo Miyajima, Keith Sonnier et Gary Hill, à une exposition organisée par le Centre for Curatorial Studies du Bard College de New York. Il a obtenu une bourse de la Pollock-Krasner Foundation de New York, le prix Québec Capitale et des bourses du Conseil des arts du Canada et du Conseil des arts et des lettres du Québec.

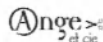
Jean-Philippe Uzel est professeur d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Ses domaines de recherche sont l'histoire et la théorie de l'art contemporain, et plus particulièrement les questions qui touchent au rapport art-société. Il prépare un ouvrage sur la dimension politique des expositions d'art.



Les Décorateurs
de Montréal Ltée



PARACHUTE



CIRQUE DU SOLEIL
Programmes de soutien
au milieu culturel



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

Josée Corriveau
PARCOURS D'USAGE
Texte de Andrée Daigle



09.10.1999 – 07.11.1999

présente comme une sorte de sédimentation du laissé-pour-compte, de l'abandonné, de ces choses cassées, usées qui s'abîment dans le tohu-bohu urbain.

Comme si leur présence étrangement déplacée ne suffisait pas à nous interpeller, les déchets de *Parcours d'usage* nous parlent littéralement. Au centre des boîtiers, de petits baffles circulaires et noirs, reliés aux composantes d'un baladeur disloqué, diffusent une cacophonie de bruits et de paroles enregistrés par l'artiste sur les lieux de cueillette. Scellés dans les boîtiers, ces baladeurs éventrés sont destinés à devenir désuets lorsque leurs piles seront épuisées. Mais d'ici là, les passants audacieux qui s'approchent des boîtiers peuvent, en appuyant sur un bouton, libérer ces déchets sonores destinés, comme le reste du contenant des boîtiers, à sombrer dans l'oubli.

Une certaine audace est nécessaire. D'abord parce que, malgré leur allure de boîtes aux lettres sympathiques flanquées de rondes enceintes volubiles qui leur donnent un côté anthropomorphe, les rebuts sont répulsifs. Puis, avec leurs fils reliant les enceintes aux circuits électriques et à la pile, ces boîtes ont une allure suspecte. Tellement inquiétante, en fait, que certains commerçants des environs vont alerter la police. Résultat : on enlève, on inspecte, puis on pose à nouveau, mais cette fois-ci avec le sceau de la ville. Voilà, tout le monde est rassuré. Et pourtant ces boîtes postales, dans lesquelles des déchets tiennent lieu de lettres non réclamées attendant leur destinataire, sont de véritables boîtes de Pandore. Le danger dont elles sont porteuses ne réside pas dans leur caractère explosif, mais dans le devenir des matériaux et des objets qu'elles contiennent. Enfouis, compactés, débordant dans les dépotoirs ou encore brûlés, les rebuts continuent à nous envahir et à risquer de nous contaminer, comme l'évoquent ouvertement les gants et seringues souillés de certains boîtiers.

Josée Corriveau a fait des études de maîtrise en histoire de l'art à l'Université Laval et a complété une maîtrise en bibliothéconomie et sciences de l'information à l'Université de Montréal. Sa production artistique a été présentée à Montréal dans quelques expositions de groupe et à l'atelier Papyrus, à Trois-Rivières, lors d'une exposition individuelle en 1996.

Andrée Daigle possède une formation en histoire de l'art et se commet depuis quelques années dans le champ de l'art actuel comme commissaire (Biennale de la sculpture de la maison Hamel-Bruneau, 1998) et coordonnatrice d'événements (Symposium international de la nouvelle peinture, 1998). Elle a assumé le commissariat de la première *Manifestation internationale d'art de Québec* qui s'est tenue dans divers lieux à Québec en septembre et octobre 2000.

1 Jean Roudaut, « Les territoires de René Char », in René Char, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. xxxvii-xxxix.



Les Décorateurs
de Montréal Ltée



PARACHUTE



ARTISTE

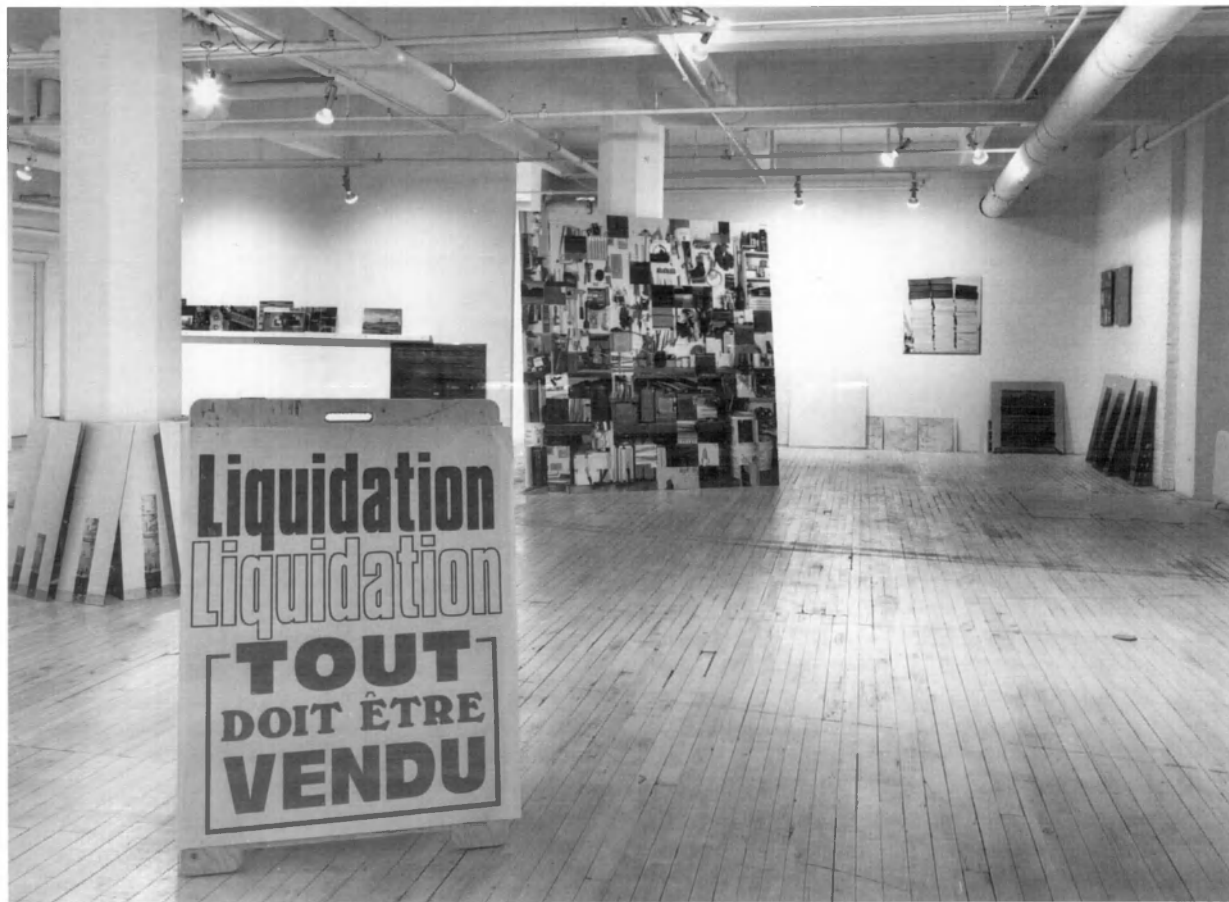


CIRQUE DU SOLEIL
Programmes de soutien
au milieu culturel



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

Nicolas Baier
LIQUIDATION NIKO & CIE
Texte de Sonia Pelletier



13.11.1999 – 12.12.1999

On retrouve normalement le mot « liquidation » dans les vitrines des établissements commerciaux où on l'utilise à des fins publicitaires. En langage familier cela signifie : « Nous vidons le magasin ». La disposition de la marchandise est le plus souvent éparse et sans souci d'organisation, tout comme dans l'esthétique du kitsch. La règle d'accumulation prévaut. Dans son exposition, Nicolas Baier utilise l'idée de liquidation de façon stratégique pour évoquer plusieurs espaces significatifs. Il en fait habilement usage, en proposant des mosaïques photographiques dont l'aspect pictural est redevable aux textures variées des objets qui y sont représentés. Cette apparence de désordre rappelle le temps qui passe, en nous donnant des indices de sa relativité.

L'espace nécessaire à la création, l'environnement qui favorise l'apparition de liens avec l'imaginaire semble au cœur de cette production. On aura remarqué qu'un certain nombre de travaux présentés la saison dernière dans les galeries montréalaises abordait cette problématique. Ainsi, plusieurs expositions avaient des allures de ventes de garage et de reconstitutions d'atelier. Dans un article intitulé « L'atelier constellé », l'historien de l'art Jean-Pierre Latour faisait justement remarquer que « pour de nombreux artistes, l'atelier est maintenant devenu une constellation de lieux où s'effectuent différentes phases du travail de l'art, de la conception jusqu'à sa réception¹. » Dans cet esprit, le travail de Baier puise dans le quotidien des objets pouvant tout aussi bien se retrouver dans un appartement – qui fait souvent office d'atelier – que dans une quincaillerie.

La surcharge et l'accumulation d'objets familiers et domestiques sont rendues sous forme de tableaux photographiques accrochés, appuyés au mur ou déposés sur le sol. Sur l'un des murs, à l'entrée de la galerie, se dresse une panoplie de petits tableaux réalisés à partir de sacs de plastiques arborant des marques et logos divers. En

plus de mettre en représentation ce que l'on amasse couramment dans nos cuisines et que l'on utilise en guise de contenants pour les déchets, la sélection est ici judicieusement étudiée sur le plan expressif, tant du point de vue de la couleur que de celui de la typographie. Ces objets ne sont pas sans rappeler le pop art, dont ils renouvellent néanmoins l'iconographie, les couleurs et le design évoluant eux aussi au fil du temps.

Il serait fastidieux et sûrement trop descriptif de relever tous les détails des assemblages et des nombreux jumelages formels auxquels s'est adonné l'artiste. Mentionnons simplement que l'opulence des objets représentés révèle davantage une grande générosité que l'attitude de débarras que semblait indiquer le titre. Nous pourrions donc avoir affaire à quelque chose de l'ordre du subterfuge, à un procédé cachant bien évidemment ce que l'on ne voit pas. Et pourquoi pas, entre autres choses, le visage de l'artiste qui, à deux reprises dans cette exposition, est occulté : dans un premier autoportrait grand format où l'on ne voit que son corps tronqué et dans un autre où son visage se trouve découpé. Ou encore cette photographie, presque touchante malgré son sujet : une simple pile d'assiettes qui semble attendre un volontaire pour être lavée. Dans ce travail, les notions d'*absence* et d'*anonymat* ne sont pas anodines dans la mesure où, paradoxalement, elles nous font sentir une présence ou une trace humaine.

Par ailleurs, observons certains agencements géométriques dont les formes reposent sur les textures ou certains traitements qui révèlent de véritables ruses. Huit ensembles de « tableaux » sont disséminés un peu partout dans la galerie. Au mur notamment, un panneau évoque un carrelage de céramique sur lequel figurent des objets circulaires de même format mais de toutes provenances. L'œil de l'artiste aura donc retenu différentes surfaces : disque compact, bouton, cendrier, couvercle de

É T O U R N E M E N T S



Nicolas Baier, *Liquidation Niko & Cie* (vue partielle de l'installation), 1999. Photo : Guy L'Heureux

pot, pastille, marguerite, fond de casserole, etc. Au sol, un autre agencement de similitudes réalisées à partir de photographies numériques rappelle les échantillons disponibles en magasin. De véritables trompe-l'œil. À s'y méprendre ! Malgré la banalité de leur sujet, d'autres tableaux individuels montrent des cadrages et proposent des points de vue efficaces. Qu'il s'agisse d'une chaîne stéréo ou de la reconstitution par fragments d'un établi, Baier sait découper et isoler les images afin d'en extraire de manière saisissante toute la force. Il détourne les objets de la photographie et la photographie de la peinture, il reconstruit une image photographique à partir d'images numériques et il fait produire des œuvres par d'autres membres de la communauté artistique : Baier amène le spectateur au détour de ces détournements, *Liquidation Niko & Cie* pouvant tout aussi bien être une intuition, un point de départ ou une fausse piste.

On ne voudrait pas occulter la notion de temps qui traverse la démarche générale de l'artiste, au-delà de la provenance des objets représentés. À cet effet, Baier se reconnaît quotidiennement dans l'inventaire des choses et des lieux qui l'entourent.

Ce qui m'intéresse, écrit-il, ce sont les relations qui unissent notre environnement à notre auto-représentation, la hiérarchie des objets à notre configuration technologique. *Liquidation Niko & Cie* porte sur l'intime versus le commun, sur des notions d'intérieur (corps/âme, le chez-soi, l'appartement/l'appartenance) et d'extérieur (les espaces conjonctifs, l'autre et les autres). [...] J'avais envie de photographier de l'air, des choses qui ne se photographient pas. J'ai conçu une grille très aléatoire de quelques matériaux qui construisent la vie au quotidien².

1 Jean-Pierre Latour, « L'atelier constellé : à la mémoire d'Ulysse Comtois », *ETC Montréal*, n° 50, hiver 1999-2000, p. 12.

2 Résumé de la démarche de l'artiste, document inédit.

Nicolas Baier vit et travaille à Montréal. Son travail, qui combine la photographie, la peinture et le bricolage, a été présenté lors d'expositions individuelles à la Galerie Verticale, à la Galerie Clark et à SKOL. Il participait en 1997 à l'exposition *De fougue et de passion* au Musée d'art contemporain de Montréal et, très récemment, à la Biennale de Montréal dans l'exposition *Tout le temps/Every Time* préparée par Peggy Gale.

Sonia Pelletier vit et travaille à Montréal. Elle a plus de dix années d'expérience dans le milieu des arts visuels contemporains aussi bien à titre d'assistante à l'administration, de coordonnatrice, de commissaire que de critique d'art indépendante. Elle a œuvré pour des organismes culturels dans la métropole et en région. Elle possède également une bonne connaissance du milieu littéraire et de l'édition au Québec, pour y avoir aussi travaillé pendant dix ans. Elle est actuellement journaliste pour le quotidien montréalais *Le Devoir* et demeure correspondante pour la revue *Inter, art actuel* à Québec.



Les Décorateurs
de Montréal Ltée



PARACHUTE



CIRQUE DU SOLEIL
Programmes de soutien
au milieu culturel



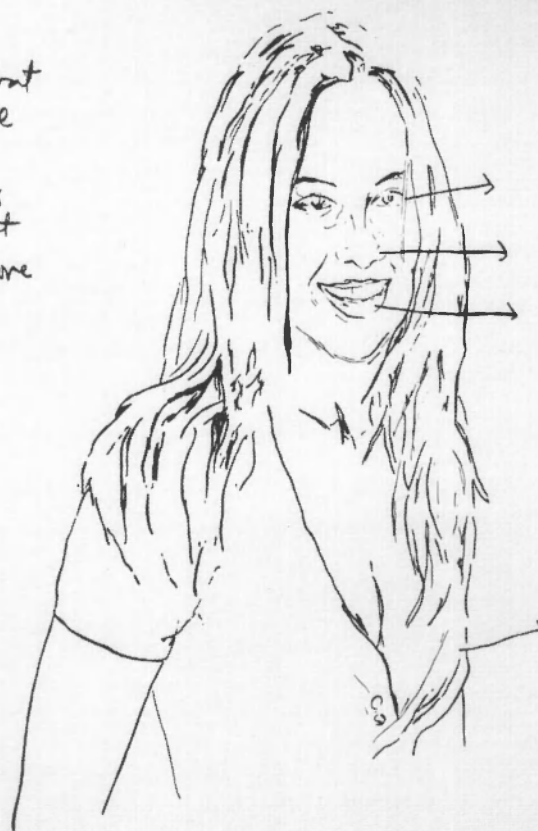
CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL
460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal, Québec
H3B 1A7
Téléphone : (514) 398-9322
Télécopieur : (514) 871-9830
Site Internet : www.skol.qc.ca
Courriel : skol@skol.qc.ca

Katie Bethune-Leamen

STARFUCKER

Texte de Kyla Angstrom

jan. 08. 99. dream that
someone is giving me
the inside scoop
on Pamela Anderson's
plastic surgery; what
she's actually had done
to herself.



13.11.1999 – 12.12.1999

The Relfication of the Idol(ised Self): The Recent Work of Katie Bethune-Leamen

(Cameron Diaz is a babe.)

*I dreamed that she and I were in love and lived in
a beautiful, sunny loft together. I woke up happy,
beaming, with a renewed faith in life.¹*

In the adoption of reified symbols picked from the flotsam and jetsam of popular culture, we create identities based on our consumer habits.

Lives understood through the mythologised movements of celebrities through the heavens of our media systems.

Worlds defined through brand preferences.

We find our firmament and markers through charting the ephemera of commercial production systems: consumer products or other objects of our devotion, such as celebrities.



Katie Bethune-Leamen's 1999 SKOL exhibition, *Starfucker*, was named after the derogatory term for those people who find validation through their association with figures of renown, or who expend great efforts to encounter such personas. The show consisted of an installation of a series of framed pencil drawings on paper. Each drawing consisted of two parts: a transcription of text apparently taken from a diary entry, charting a dream the artist had experienced, and a representation of whichever celebrity was featured in the reproduced dream-excerpt. The panel detailing a reverie featuring Pamela Anderson (Lee?), *Starfucker* #11, was reproduced at billboard proportions in adhesive vinyl, and adhered to the wall.

The voyeuristic exercise of reading through these sometimes lurid recountings of nocturnal transmissions throws us into a confused role. We become witnesses to the artist's apparent interest with the personas of North American celebrity culture. An interest which appears to betray a level of discomfiting devotion. Can her nights

really be filled with such inane plot lines? In working our way through the exhibition, our interest in gleaning more information on the celebrities portrayed denotes our complicity in the star system. Why keep on reading, keep on looking?

Starfucker may be a term the artist is using to describe herself, or a label for the gallery viewer. It also makes reference to the notion present in the minds of many 20-something artists: 'art star', an expression used in Bethune-Leamen's silkscreened t-shirts from 1997 which featured the admission "I Wanna Be An Art Star."

Bethune-Leamen does not present us with a judgement on the nature of the intertwinement of personality, Self, and art production with the icons of popular culture. She both enthusiastically assimilates these images into her work, whilst creating the impression that she doesn't wholly approve of her own actions. The writer Michel de Certeau aptly describes the state of being wherein we can exist in such a liminal way.

...we concentrate our attention on the independent use of mass culture products, a use which...may not 'overthrow the system' but which keeps us intact and autonomous within that system, which may be the best for which we can hope... Going to DisneyWorld to drop acid and goof on Mickey isn't revolutionary; going to Disney World in full knowledge of how ridiculous and evil it all is and still having a great innocent time, in some almost unconscious, even psychotic way, is something else altogether. This is what de Certeau describes as 'the art of being in-between,' and this is the only path of true freedom in today's culture.²

La réification du moi « idolisé » : œuvres récentes de Katie Bethune-Leamen

(Cameron Diaz est un pétard.)

J'ai rêvé qu'elle et moi étions en amour et que nous vivions dans un beau loft ensoleillé. Je me suis réveillée heureuse et radieuse, avec une confiance nouvelle en la vie¹.

Par l'adoption de symboles choisis parmi les débris de la culture populaire, nous nous créons des identités basées sur nos habitudes de consommation.

Des vies interprétées à travers les errances mythologisées des célébrités dans les cieux de nos systèmes médiatiques.

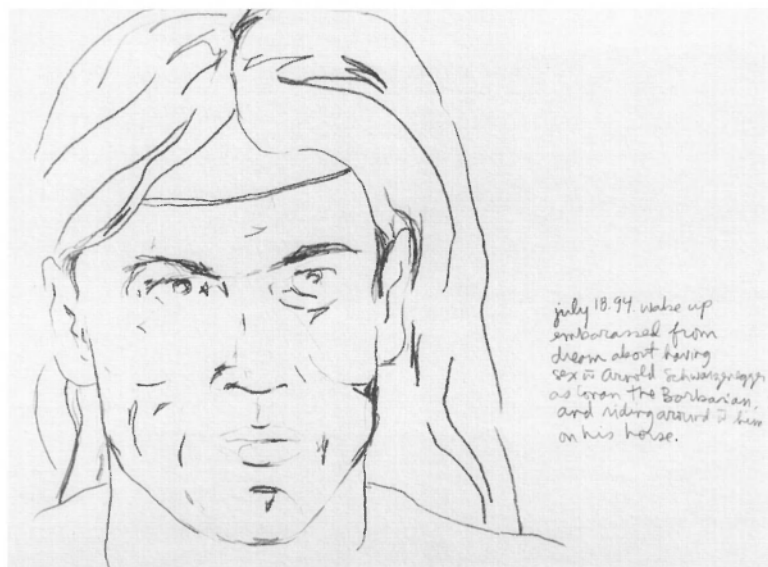
Des mondes définis par des marques de commerce préférées.

Nous trouvons nos repères et notre horizon en cartographiant des systèmes de production commerciale éphémères, des produits de consommation et d'autres objets de notre dévotion, telles les célébrités.



Starfucker, l'exposition de Katie Bethune-Leamen à SKOL, empruntait son titre au terme péjoratif qu'on utilise pour désigner les gens qui se valorisent en s'associant à des figures connues, ou qui multiplient les efforts pour rencontrer ces personnes. L'exposition présentait une série de dessins au crayon sur papier, encadrés. Chaque dessin comportait deux éléments : la transcription d'un texte, apparemment tiré d'un journal personnel, relatant un rêve fait par l'artiste, accompagnée d'un portrait de la vedette en faisant l'objet. Un dessin détaillant un rêve mettant en vedette Pamela Anderson (Lee ?), *Starfucker* #11, était reproduit au mur en format panneau publicitaire, à l'aide de vinyle adhésif.

La lecture de ces comptes rendus de rêveries nocturnes parfois salaces est un exercice voyeuriste qui nous place dans une position équivoque. Elle nous fait témoins de l'intérêt apparent de l'artiste pour ces personnalités du star-system nord-américain. Mais cet



Katie Bethune-Leamen, *Starfucker* #11, 1999. Photo : Guy L'Heureux

intérêt semble soudain se vautrer dans une dévotion embarrassante. Ses nuits sont-elles vraiment remplies de ces scénarii insipides ? En visitant l'exposition, notre avidité à glaner de l'information sur ces vedettes démontre notre propre complicité avec le vedettariat. Pourquoi donc continuer à lire, à regarder ?

Starfucker peut être une expression que l'artiste utilise pour se définir elle-même, ou une étiquette pour le visiteur de l'exposition. Cette expression fait aussi référence à une notion présente dans l'esprit de plusieurs

artistes dans la vingtaine : celle de l'*art star*, une expression d'ailleurs utilisée sur les t-shirts sérigraphiés par Bethune-Leamen en 1997 qui affichaient « I Wanna Be an Art Star ».

Bethune-Leamen ne nous propose pas un jugement sur l'enchevêtrement de la personnalité, du moi et de la production artistique avec les symboles de la culture populaire. Elle intègre plutôt avec enthousiasme ces images dans son travail, tout en nous laissant l'impression qu'elle n'approuve pas elle-même cet usage. L'écrivain Michel de Certeau décrit avec justesse cet état où nous pouvons exister d'une façon aussi ambivalente :

[...] nous concentrons notre attention sur un usage indépendant des produits de la culture de masse, un usage qui [...] ne fera peut-être pas « dérailler le système », mais qui maintient notre intégrité et notre autonomie à l'intérieur de ce système, ce qui est peut-être le mieux que nous puissions espérer [...]. Aller à Disney World pour prendre de l'acide et *tripper* sur Mickey n'est pas révolutionnaire ; aller à Disney World en reconnaissant le ridicule et le pervers de la situation, et malgré tout s'amuser innocemment, de façon presque inconsciente sinon psychotique, est autre chose. C'est ce que de Certeau nomme « l'art de l'ambivalence », et c'est la seule vraie liberté dans la culture d'aujourd'hui².

Traduction : Daniel Roy

Katie Bethune-Leamen est née en Colombie-britannique en 1973. Elle vit et travaille à Montréal où elle a complété un baccalauréat en Arts plastiques et Histoire de l'art à l'Université Concordia. Son travail fut remarqué lors de l'exposition *Shallow* à Quartier Éphémère en 1997. Depuis, elle a participé à plusieurs expositions collectives, tant à Montréal qu'au Royaume Uni ou en Colombie-Britannique. Elle faisait notamment partie d'une exposition organisée par les Usines Éphémères dans le cadre du Printemps du Québec à Paris en 1999. Elle affirme que, si elle arrive à trouver les sous nécessaires, elle entamera bientôt une maîtrise en arts plastiques. Elle aime le maïs et les ananas en conserve.

Kyla Angstrom est née en 1964. Son intérêt pour la théorie critique et ses applications dans le champ de l'art s'inscrit dans la logique des recherches spectroscopiques de son arrière-arrière-grand-père. Angstrom a fait ses études universitaires en Suède, patrie de ses ancêtres. Fondatrice et collaboratrice régulière à la publication germano-japonaise *To-ten*, ses essais et critiques ont été largement publiés dans plusieurs autres revues artistiques et littéraires.

- 1 Katie Bethune-Leamen, diary entry, 1996.
- 2 Michel de Certeau quoted in the editorial of *Hermeneut* #10: *Popular Culture* (1995), as quoted in Naomi Klein, *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies* ([Toronto]: Knopf Canada, 2000), p. 78.
- 1 Extrait du journal intime de Katie Bethune-Leamen, 1996.
- 2 Michel de Certeau cité dans l'éditorial de *Hermeneut* #10: *Popular Culture*, 1995. La citation, traduite, provient de Naomi Klein, *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies*, [Toronto], Knopf Canada, 2000, p. 78.



Le Conseil des Arts
du Canada
depuis 1987



Les Décorateurs
de Montréal Liée



PARACHUTE



ARTISTE

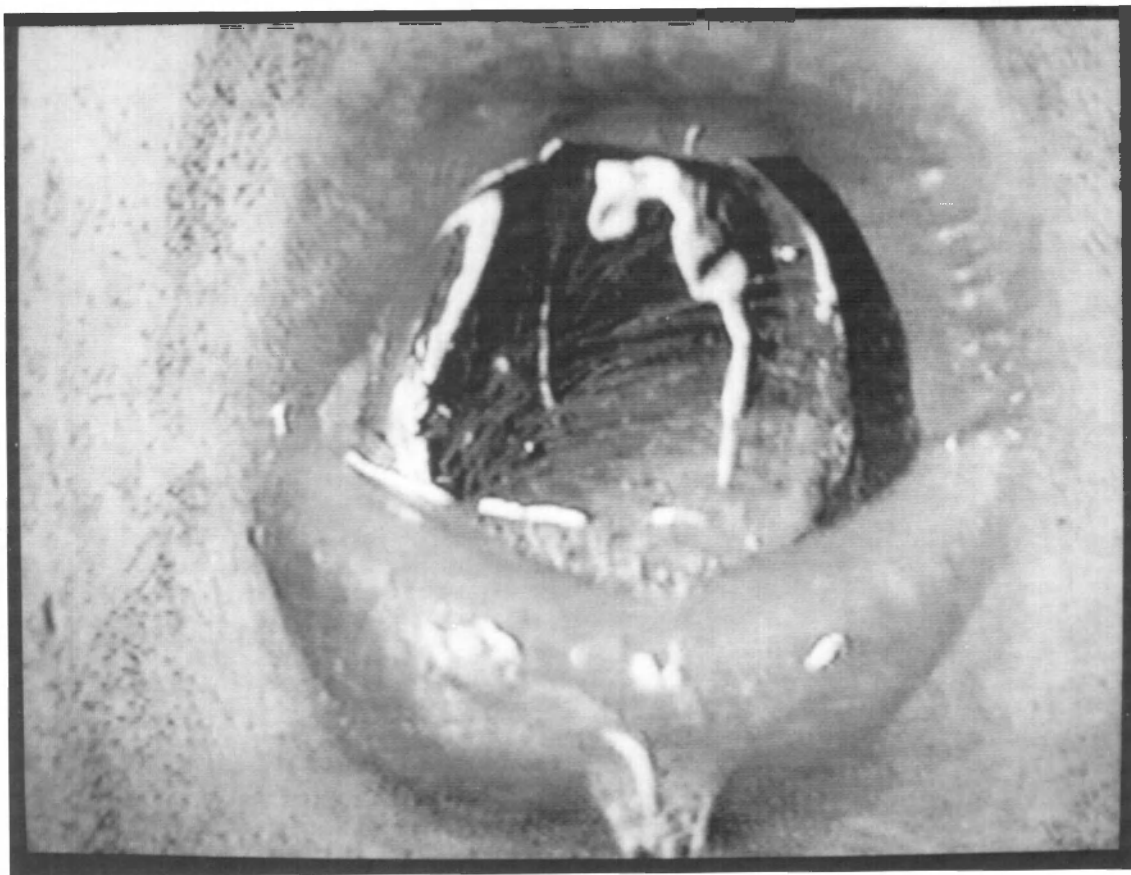


CIRQUE DU SOLEIL
Programmes de soutien
au milieu culturel



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

Nicolas Renaud
PARLER DE QUELQU'UN À SOI-MÊME
Texte de Colette Tougas



Le corps en exhaure

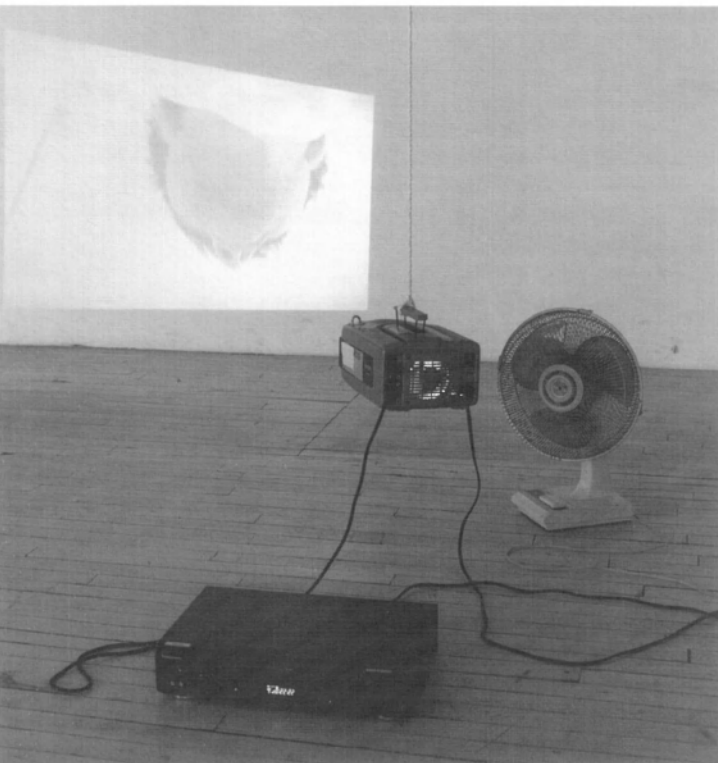
La performance a toujours eu cette capacité, et cette fonction, de transmettre directement une matière aussi simple qu'essentielle. En somme, elle nous parle de notre présence au monde. Le performeur se projette rarement dans une utopie ; au contraire, son incarnation est à la base même de son art, son corps devenant à la fois protagoniste, sujet et instrument. En ce sens, la performance est profondément existentielle, pour ne pas dire existentialiste. Elle exerce aussi un effet libérateur, aussi bien sur l'artiste que sur l'auditoire qui reçoit l'œuvre, de par sa proximité et son immédiateté.

Prendre le chemin de la performance pour aborder le travail vidéo de Nicolas Renaud semble naturel, puisque les images qu'il nous offre mettent en place ce temps réel caractéristique de la discipline. En ce sens, le travail de Renaud a davantage d'affinités avec les vidéos des années soixante et soixante-dix – où la durée de la bande était celle de l'action documentée – qu'avec un certain travail qui se fait à l'heure actuelle, où toutes les astuces technologiques sont mises à profit pour fabriquer ce rythme haletant qui serait représentatif de nos activités et de nos économies contemporaines. Son travail est, à l'opposé, franchement ancré dans les notions de durée et d'endurance que l'on a associées au terme performance à ses débuts.

Parler de quelqu'un à soi-même inverse d'emblée une proposition simple : parler de soi-même à quelqu'un, c'est-à-dire se confier, s'ouvrir, se livrer, se dévoiler. Que serait le contraire de cette attitude, de cet élan de soi vers

une écoute de l'extérieur, idéalement attentive ? Quelque chose qui serait de l'ordre du repli, de l'enfermement, du mystère ? Plutôt que de spéculer, voyons comment l'installation vidéo se présente dans l'espace de la galerie.

Parler de quelqu'un à soi-même comporte trois éléments : une bande vidéo sur un écran de télévision, une projection vidéo sur un mur et un dispositif d'éclairage, ce dernier faisant en sorte que la pièce soit parfois plongée dans l'obscurité. La première vidéo commence par une phrase en surtitre : « entre le feu de la chair et la chair des brûlures ». Puis une voix indéfinissable, comme un grognement, se fait entendre dans le noir avant que l'image n'apparaisse pour révéler une bouche obstruée par de la glace. La bouche béante et dégoulinante occupe tout l'écran. Difficile de déterminer si des mots sont véritablement prononcés, la présence de l'amas givré rendant le texte totalement incompréhensible. Puis au fur et à mesure que la glace fond, des sons surgissent. On a l'impression d'assister littéralement à l'émergence de la langue : la langue comme organe qui se débat derrière la masse transparente, et la langue comme mode d'expression qui cherche à se faire entendre. Des effets tout simples, mais totalement efficaces, soulignent la difficulté physique d'articuler. Les lèvres gelées, d'un rouge saisissant, semblent lutter contre l'engourdissement qui leur est imposé. Combinée à l'eau fondante, la salive qui s'écoule constamment évoque l'enfance, le douloureux apprentissage du contrôle de soi, la socialisation ainsi que les origines lointaines de la parole. Si



Nicolas Renaud, *Parler de quelqu'un à soi-même* (vue partielle de l'installation et détails), 1999-2000. Photos : Guy L'Heureux et N. Renaud

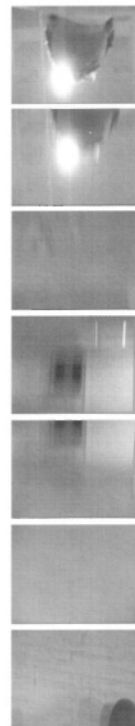
l'humain a développé la parole, c'est qu'il en avait besoin. La parole comme nécessité, comme urgence de dire, apparaît ici directement, brutalement.

Une relation concrète et active s'élabore entre cet homme qui essaie de parler et l'entrave qui transforme sa quête en épreuve (il y aurait fort à dire sur l'aspect héroïque, dans le sens mythologique, de l'entreprise). La chaleur corporelle brise la glace, comme on le dit des relations sociales, et du monstrueux charnel surgit le sens. Si les premiers mots entendus, du moins à mon oreille, ressemblaient au départ à un curieux mélange d'« horreur » et d'« heureux », vers le milieu de la bande, des mots comme « nécessaire » et « étranger » prennent forme pour en arriver à « regarde-moi », « mon amour », puis à « ce n'est pas la première fois, tu sais, que je pense à notre rupture ». Il devient soudain évident (on entend des bruissements de feuilles) qu'il s'agit d'un texte lu et que le personnage qui s'exprime est une femme. À ce

moment, la glace a atteint une taille « manœuvrable », elle est croquée et le texte devient parfaitement compréhensible. La femme dit, par cette bouche d'homme : « Regarde-moi. Tu pleures ? » On voit le dernier morceau de glace s'échapper de la bouche et on l'entend frapper le sol. Puis : « À quoi penses-tu, mon amour ? ». Le narrateur, ayant recouvré sa voix normale, nous apprend qu'il s'agit des pages 108 à 112 de *L'invention de la mort* d'Hubert Aquin. La vidéo conclut avec un deuxième surtitre : « légère étrangeté comme les mains sur sa propre nuque ».

Justement, derrière soi, une brise soufflée par un ventilateur attire l'attention sur le mur opposé. Une vidéo y est projetée. L'image résulte du balayage vertical de l'espace de la galerie par une caméra que l'artiste tient au centre de son corps et fait osciller de haut en bas tout en marchant, si bien qu'on y voit apparaître à l'occasion, outre des fragments du lieu, la tête ou les pieds de l'artiste. La projection balaie elle-même le mur, à l'horizontale cette fois, grâce à l'action du ventilateur sur le projecteur suspendu, ce qui brouille par moments complètement l'image. La lecture se trouve également compliquée par le dispositif d'éclairage qui, muni d'une minuterie, fait apparaître et disparaître la projection. Il en résulte un effet spectral, une évanescence corporelle et un vertige qui n'est pas sans rappeler celui des derviches tourneurs à la recherche de l'extase.

Comme on le remarque souvent dans des œuvres fortes, plusieurs polarités sont mises en jeu dans ce face-



à-face : apparition/disparition, parole/inarticulation, fragment/ensemble, focalisation/flou, masculin/féminin, chaud/froid, statisme/agitation. Et si la bande vidéo sur le moniteur peut apparaître comme une sorte de gargouille qui déverserait non seulement des eaux mais des mots, et qui donc évacuerait un surplus, la projection sur le mur serait, elle, du côté du manque et de la perte. Perte du centre de soi, en ce que cette portion du corps de l'artiste est ici devenue, littéralement, le site où s'installe l'instrument de création. Dans ce renvoi entre les deux images, une autre polarité est instaurée, celle de l'incarnation et de la désincarnation, ce qui nous ramène à la performance.

À la lumière de ce que nous avons vu, revenons au sens du titre *Parler de quelqu'un à soi-même* et aux deux aspects évoqués plus haut, soit l'ouverture/dévoilement et l'enfermement/mystère. L'inversion des termes de la proposition produit non pas un revirement de sens, mais plutôt une sorte de dissymétrie qui dynamise, à la manière d'un chiasme, notre perception du corps et du langage. Ce qui en ressort, c'est une mise en espace de la condition humaine : la hantise de la disparition qui, à la fois, fait obstacle à l'affirmation de notre individualité et la motive. Comme l'indiquent les deux surtitres de Nicolas Renaud qui enserrent le texte d'Aquin – qu'il a fait sien en le modifiant légèrement – le corps demeure ce premier espace, cette scène primitive où se joue le besoin de montrer et de dire ce qui en soi, « entre le feu de la chair et la chair des brûlures », nous reconforte et nous apeure : cette « légère étrangeté comme les mains sur sa propre nuque ».

Et par cette exhaure (en termes techniques : épuisement des eaux d'infiltration), la peur qui figeait fond, s'évacue et cède sa place au verbe.

Nicolas Renaud a étudié en cinéma et en arts interdisciplinaires à l'Université Concordia. Depuis 1998, il a présenté ses installations, réalisées en collaboration avec Ralph Ghoche, à l'Espace Vidéographe, à Montréal, ainsi qu'à Weimar, en Allemagne, dans le cadre des événements de *Weimar Kulturstadt Europas 99*. *Parler de quelqu'un à soi-même* était sa première exposition individuelle. Renaud est aussi cofondateur et rédacteur en chef des revues électroniques *Hors-Champ* et *Offscreen* dédiées à la réflexion critique sur le cinéma et la vidéo, en plus d'avoir collaboré à diverses autres publications, notamment avec des essais sur le travail de Donigan Cumming.

Colette Tougas s'intéresse à différentes formes d'expression artistique, en particulier les arts visuels, le cinéma et la littérature. Directrice adjointe et rédactrice en chef de la revue d'art contemporain *Parachute*, elle y collabore également, ainsi qu'à d'autres publications, à titre d'auteure. Tougas était co-commissaire, en 1992, de l'exposition *Diagonales Montréal* présentée par le Centre international d'art contemporain de Montréal et, cette année, de *Signes de vie* à la Galerie d'art Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia.



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



Le Conseil des Arts du Canada
THE CANADA COUNCIL FOR THE ARTS
SINCE 1957



PARACHUTE



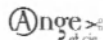
CIRQUE DU SOLEIL
Programmes de soutien
au milieu culturel



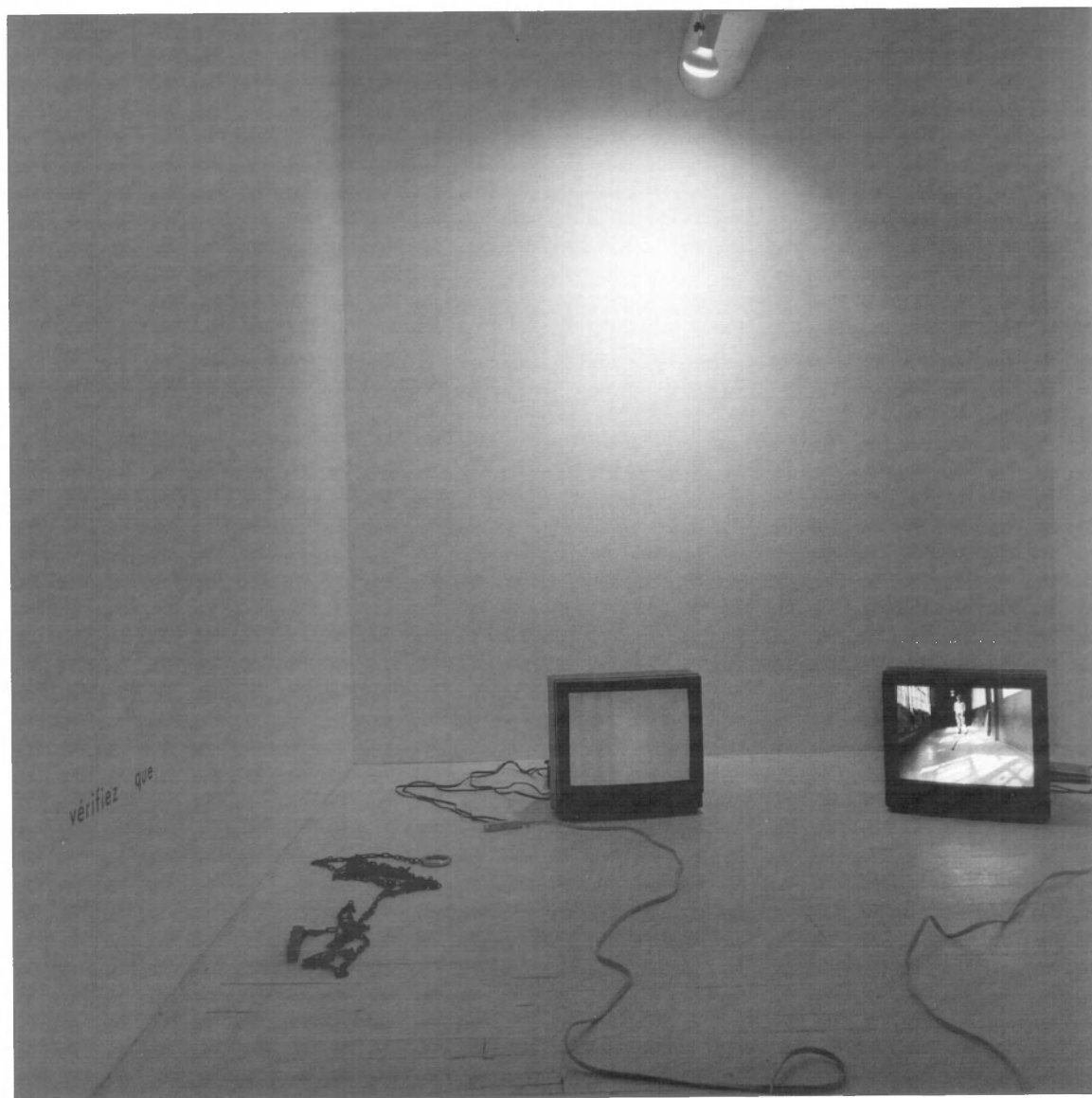
CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL
460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal, Québec
H3B 1A7
Téléphone : (514) 398-9322
Télécopieur : (514) 871-9830
Site Internet : www.skol.qc.ca
Courriel : skol@skol.qc.ca



Les Décorateurs
de Montréal Ltée



Karen Spencer
VÉRIFIEZ QUE
Texte de Alexandria Pierce



15.01.2000 – 13.02.2000

vérifier que

The title of Karen Spencer's installation *vérifiez que* is a fragment of speech which suggested proof was needed to confirm what is real and what is a spectre. The work consisted of two video monitors with tape loops and a length of chain splayed on the floor. The left-hand monitor replayed a scene from Samuel Beckett's play, *Waiting for Godot*, where anxiety built from empty, repetitive and self-alienating monologue.¹ The meaning of the *Godot* footage was recontextualized by the action performed by the artist on the second video monitor where she hurled a chain towards the viewer and drew it back towards her body. In her artist's statement she related this activity to Freud's reading of his grandson's game *Fort! Da!* where the child threw a wooden reel attached to a string and rewound it to relieve anxiety over the presence and absence of his mother (in the first years of life issues of dependence, individuation and separation are central for the establishment of a coherent self).² Additionally, the artist's videotaped performance of throwing the chain and pulling it back is representative of the symbolic and illusive phallic object, which nobody has. Linked to Judith Butler's "notion of a body that has failed to perform its castration in accord with the symbolic law..."³ the artist had both replayed the separation/connection to the mother (*Fort! Da!*) and menaced the law of the father with her castrated phallus by throwing 'father's thing' at/ into the gaze that refused to see her other than as castrated.

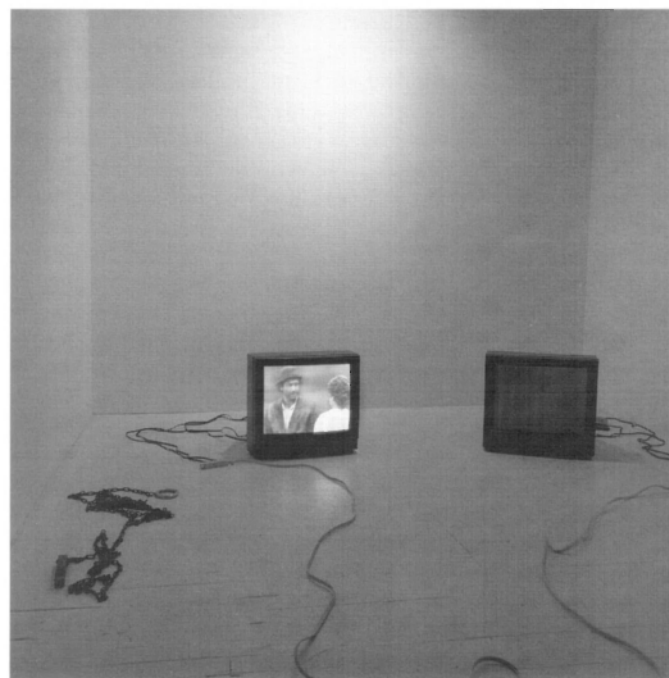
In our culture of narcissism a preoccupation with power-dynamics in relationships may lead to masochism as a defense mechanism – an attempt to deny sadism through repression and to turn unloving ill treatment into love.⁴ Masochists are fearful, overwhelmed by a sense of powerlessness and lack of control. The antidote is to seize control by assertive action and submit the other.

Spencer has conveyed that when she began videotaping the action of throwing the chain it became cathartic in that it released anger, since the sound of the flailing chain took on the effect of a mantra. In psychoanalysis the fragmentation of the self can be seen in isolated, repetitive action which demonstrates a dangerous disconnection and precarious retrieval of a crumbling self; thus the need to *verify oneself*. As Laurie Adams has written, "For Freud, repeating behaviour in order to achieve mastery *went beyond the pleasure principle* because it was not necessarily pleasurable...and it could lead to self-destruction (in the form of the death instinct)."⁵

Fragmentation can be understood as emptiness, a feeling of non-existence. While emptiness is also the state engendered by repeating a mantra, the difference is that in meditation one enjoys a feeling of wholeness, well being and feelings of confidence in the self. In the fragmentation of self, known as narcissism, confidence is shaken by anxiety over identity per se, (as distinct from sexual identity). It reflects disturbances at the core of what it means to be an individual person.⁶ Certainly, issues of identity pervade the work of contemporary artists. In this work the artist acquiesces to duality in that she identified herself with the assertive activity (mastery) of throwing a chain and recoiling it (submission). Certainly, over time, this activity would test the limits of her strength. For viewers the effect excited a guilty pleasure since her aggressive action and passive reception heightened voyeuristic perception. As an afterimage, the discomfiture occasioned by remembrances of physical or emotional threat created the stimulus to flee. Recalling Karen Spencer standing firmly and thrusting defiantly 'the phallus' into the viewing space would seem to ward off the monsters of unreason which follow those who find themselves *toujours en fuite*.

Le titre de l'installation *vérifiez que* de Karen Spencer est un fragment de discours qui laisse entendre qu'une preuve est requise pour distinguer ce qui est réel de ce qui est spectral. L'œuvre se compose de deux moniteurs vidéo présentant des bandes en boucle et un bout de chaîne étalée sur le sol. Le moniteur de gauche montre un extrait de la pièce de Samuel Beckett, *En attendant Godot*, œuvre dans laquelle l'anxiété se construit à partir d'un monologue vide, répétitif et autodérisoire¹. L'action de l'artiste dans la deuxième vidéo, où on la voit lancer violemment une chaîne en direction du spectateur pour ensuite la ramener vers elle, remet en contexte le sens de l'extrait de la pièce. Dans une déclaration, l'artiste liait cette activité à l'interprétation que faisait Freud du jeu de son petit-fils, *Fort ! Da !* L'enfant, pendant l'absence de sa mère, lançait sous son lit une bobine de bois attachée à une ficelle qui, réapparaissant, symbolisait le retour de la mère. Il arrivait ainsi à alléger son anxiété d'être séparé d'elle (dans les premières années de la vie, les questions de dépendance, d'individuation et de séparation sont au cœur de la constitution d'un moi cohérent²). De plus, la performance enregistrée de l'artiste lançant et retirant la chaîne est représentative de l'objet phallique symbolique et illusoire que personne ne possède. Mise en rapport avec « la notion d'un corps qui a négligé d'exécuter sa propre castration en accord avec la loi symbolique³ », tel que l'avance Judith Butler, l'artiste rejoue l'absence/présence de la mère (*Fort ! Da !*) et défie, avec son phallus castré, la loi du père en lançant « la chose de papa » au et dans le regard qui a refusé de la voir autrement que castrée.

Dans notre culture narcissique, se préoccuper des dynamiques du pouvoir dans les relations peut mener au masochisme en tant que mécanisme de défense : une tentative de nier le sadisme par la répression et de trans-



Karen Spencer, *Vérifiez que*, 1999. Photo : Guy L'Heureux

former la froide brutalité en amour⁴. Les masochistes sont craintifs, submergés par un sentiment d'impuissance et de perte de contrôle. L'antidote est de prendre le contrôle par l'action affirmative et de soumettre l'autre. Karen Spencer confiait que, lorsqu'elle a commencé à enregistrer le lancement de la chaîne, le geste est devenu cathartique en ce qu'il lui permettait de relâcher de la colère, le son de la chaîne frappant le sol prenant l'aspect d'un mantra. En psychanalyse, la fragmentation du moi peut

être observée dans une action isolée, répétitive, démontrant une disjonction dangereuse et le retrait précaire d'un moi qui s'effondre ; d'où le besoin de se *vérifier soi-même*. Laurie Adams écrit : « Pour Freud, la répétition d'un comportement en vue d'arriver à la maîtrise *allait au delà du principe de plaisir* parce qu'elle n'était pas nécessairement porteuse de plaisir [...] et pouvait même mener à l'autodestruction (sous la forme de la pulsion de mort)⁵. »

La fragmentation du moi peut être comprise comme un vide, un sentiment de non-existence. Si le vide est un état qu'engendre aussi la répétition d'un mantra, il en diffère puisque, dans la méditation, on ressent une agréable sensation de plénitude, de bien-être et de confiance en soi. Dans la fragmentation du moi, ou narcissisme, la confiance est ébranlée par une anxiété axée sur l'identité comme telle (et distincte de l'identité sexuelle). Elle reflète des troubles au cœur même de l'individualité⁶. Assurément, les questions d'identité s'insinuent partout dans l'art contemporain. Dans cette œuvre, l'artiste consent à la dualité, en ce qu'elle s'identifie à l'activité affirmative de lancer une chaîne (la maîtrise) et à celle de la retirer (la soumission). Il est certain qu'après un certain temps, cette activité mettrait son endurance à l'épreuve. Pour les spectateurs, l'effet produit est un plaisir coupable puisque son action agressive et sa réception passive soulignent une perception voyeuriste. Rétrospectivement, la déconvenue occasionnée par le souvenir de menaces physiques ou émotives éveillait l'instinct de fuite. Le souvenir de Karen Spencer se tenant solidement debout et projetant avec vigueur et défiance le « phallus » dans l'espace de la galerie, semblerait faire reculer les monstres de la déraison qui suivent ceux et celles qui se trouvent *toujours en fuite*.

Traduction : Colette Tougas

- 1 This analysis of Beckett's style is provided in Leo Bersani and Ulysse Dutoit, *Arts of Impoverishment* (Cambridge and London 1993), 11-91.
- 2 See Fred Alford, *Narcissism: Socrates, The Frankfurt School, and Psychoanalytic Theory* (New Haven and London 1988), 43.
- 3 Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (New York 1993), 104.
- 4 Ralph D. Ellis discusses this in *Eros in a Narcissistic Culture* (Dordrecht, Boston, London 1966), 29.
- 5 Laurie Adams, *The Methodologies of Art* (New York 1996), 207.
- 6 Alford cites various theorists who explore narcissism as an emotional conflict in the development of the personality in *Narcissism*, 43.

- 1 Cette analyse du style de Beckett provient de l'ouvrage de Leo Bersani et Ulysse Dutoit, *Art of Impoverishment*, Cambridge et Londres, 1993, p. 11-91.
- 2 Voir Fred Alford, *Narcissism: Socrates, The Frankfurt School, and Psychoanalytic Theory*, New Haven et Londres, 1988, p. 43.
- 3 Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York, 1993, p. 104. [Traduit de l'anglais].
- 4 Ralph D. Ellis traite de ce sujet dans *Eros in a Narcissistic Culture*, Dordrecht, Boston, Londres, 1966, p. 29.
- 5 Laurie Adams, « Lacan and the Power of the Gaze » dans *The Methodologies of Art*, New York, 1996, p. 207. [Traduit de l'anglais]
- 6 Alford cite plusieurs théoriciens qui ont exploré le narcissisme comme un conflit émotionnel dans le développement de la personnalité. Cf. *Narcissism*, op. cit., p. 43.

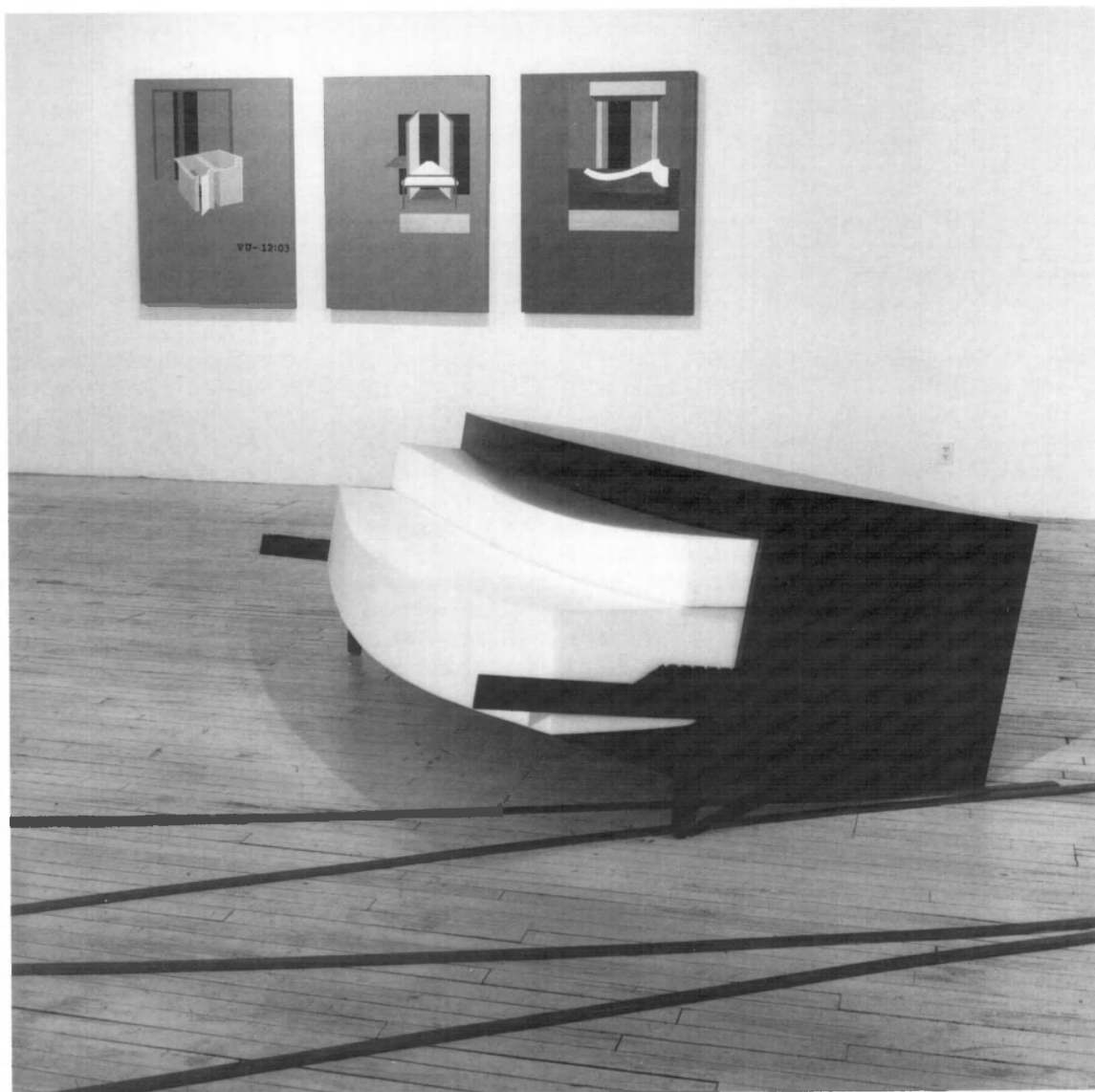
Karen Spencer est originaire de Colombie-britannique. Elle a étudié au Nova Scotia College of Art and Design, à Halifax, et a participé à plusieurs expositions individuelles et collectives à travers le Canada. Elle complète en ce moment une maîtrise en Arts plastiques à l'Université du Québec à Montréal.

Alexandria Pierce est historienne d'art et commissaire d'expositions. Elle poursuit actuellement des études doctorales en histoire de l'art à l'Université McGill où elle a rencontré Karen Spencer lors d'un séminaire sur la question du corps dirigé par Christine Ross. Elle a enseigné l'histoire de l'art à Vancouver et à Winnipeg.

Karim Blanc

(SIC TRANSIT)

Texte de Gaston St-Pierre



19.02.2000 – 19.03.2000

Les lieux transposables

Dès qu'il y a société, tout usage est converti en signe de cet usage.

Roland Barthes

Bien que possédant une fonction utilitaire, tout vêtement dénote aussi des valeurs sociales. Il suffit d'entrevoir la longueur d'une botte pour aussitôt porter un jugement sur la culture de la personne qui la porte. Barthes nomme ces objets utilitaires en état de représentation des fonctions-signes¹. *Les valises du quotidien* de Karim Blanc possèdent aussi cette double fonction puisque ces objets d'art prennent encore la forme d'un contenant mais servent cette fois à emmagasiner des photographies du contenu des bagages transportés par des immigrants. Laissées entrouvertes, ces valises ont un statut ambigu : elles enferment une certaine intimité tout en la dévoilant aux yeux de tous. Curieusement, elles se présentent aussi comme les tiroirs d'un meuble, faisant ainsi le passage entre le nomadisme et la sédentarité.

On s'en doute un peu, Karim Blanc aime travailler sur des situations intermédiaires, entre l'arrivée et le départ, entre l'ici et l'ailleurs, entre le lieu de résidence et la zone de transit. On ne peut l'ignorer, sa production artistique est liée à son histoire personnelle, lui qui est nouvellement arrivé dans ce beau et merveilleux pays qu'est le Canada. Être ici tout en étant ailleurs ou vice versa constitue une situation difficile à comprendre si on ne l'a pas déjà vécue. L'expression anglaise *where is here* pourrait exprimer cette ambiguïté. Mais il ne suffit pas d'être un émigrant pour ne pas se sentir « à la bonne place ». Chacun le sait.

Dès lors, nous savons que l'artiste travaille sur l'intimité d'un lieu et sur son déplacement dans la sphère publique. Il s'amuse, comme dans le jeu *Fort! Da!* que décrit Freud : l'enfant fait tour à tour apparaître et disparaître une bobine de fil sous un lit, jouant ainsi la présence et l'absence de sa mère. Dans le contexte qui nous intéresse, cela peut s'interpréter comme la différence entre appartenir à un lieu et s'y sentir étranger. C'est une façon de se demander si on est *in* ou *out*.

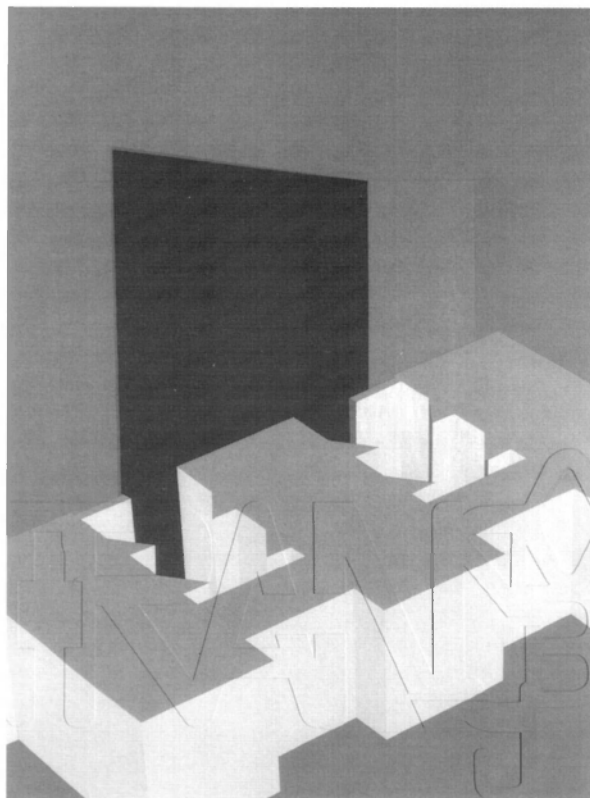
Un espace organisé esthétiquement suppose habituellement une identité, un environnement équilibré entre la stabilité et le dynamisme, des murs qui ouvrent et ferment judicieusement les horizons visuels. Lorsqu'il s'agit de lieux de transition, l'espace se veut particulièrement ingrat : inconfortable, esthétiquement pauvre, sans autre fonction que la pure fonctionnalité. Les corridors du métro, la gare d'autobus, la salle d'attente d'un bureau de chômage (pardon, d'assurance-emploi) comptent parmi les zones de transition les plus tristement célèbres, la pire de toutes étant sans doute le Terminal 3 de l'aéroport Charles-de-Gaule où il est facile et légitime de se sentir pris au piège, comme une poule en cage dans l'attente de l'abattoir.

Ainsi en est-il de la *Valise-attente* de Blanc, constituée d'une valise et d'une tente trop petite pour être confortable. Bien que partageant la fonction de réduire l'inconfort des personnes en déplacement, ces deux

objets dénotent des modes de vie incompatibles. La tente permet différents aménagements selon les variations des conditions naturelles, alors que la valise évoque plutôt un mode de vie urbain, se transporter d'une ville à l'autre. Les accessoires de la nature et de la culture forment ainsi un tout, dans une relation de contenu à contenant, la valise ayant d'abord servi au transport de la tente lors d'une exposition en Europe. L'œuvre d'art apporte ainsi avec elle le contenant de son propre itinéraire. Nous ne sommes pas loin de la situation, très en vogue à l'époque contemporaine, qui consiste à se véhiculer en motorisé avec tout ce qu'une maison pourrait contenir.

Utilisant la rhétorique des mots-valises pour l'appliquer encore plus littéralement au langage des objets, Karim Blanc s'amuse à compresser deux choses en une, le résultat révélant une dimension significative d'une réalité équivoque. Dans la foulée de cet humour qui prend les choses au pied de la lettre, il faut se rappeler les bandes dessinées de Fred qui décrivent, par exemple, un territoire imaginé à partir de la lettre « A » du mot « Atlantique », inscrite sur un globe terrestre, ou encore illustrent l'expression « manu militari » avec des mains recouvertes d'un costume militaire.

À partir de ces espaces transitoires, Karim Blanc a élaboré des objets et des images qui entretiennent la dualité entre la mobilité et l'immobilité. Pour sa récente



Karim Blanc, *(sic transit)* (détail), 1999. Photo : Guy L'Heureux

exposition à SKOL, il a installé, au centre de l'espace, un objet composite formé d'un lit et d'un piano s'incorporant l'un dans l'autre. Au sol, des lignes profilées comme des rails de chemin de fer à l'endroit d'un aiguillage, indiquent la bifurcation des directions.

Cela suggère surtout une mobilité autour de la masse imposante du piano-lit. Il n'y a pas nécessairement d'« affinités électives » entre un lit et un piano, sinon qu'ils partagent sur un plan formel une même planéité. Il faut plutôt y voir une attirance des contraires, un renforcement des oppositions : le blanc contre le noir, le mou contre le dur. Cela en fait un objet hétérogène, à la fois

ouvert et fermé, fonctionnel et dysfonctionnel. Il est cependant certain que cela concerne notre rapport, voire notre appréhension, du confort et de l'inconfort, aussi bien sur un plan physique que visuel. Le « meuble » ne possède en effet aucune utilité, même si son design semble conçu pour cela. L'ambiguïté de l'objet se présente aussi curieusement qu'un bateau dans un désert.

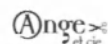
Autour de cette masse imposante, une série de peintures viennent « agrémenter » l'espace environnant. Chacune ouvre un hypothétique espace habité, vaguement décoratif et idéalement conceptuel. Ce sont généralement des espaces qui jouent sur la planéité des couleurs, tout en lui juxtaposant des conceptions architecturales. Un peu à l'image de l'éclectisme de l'histoire de l'art : les architectonies de Lissitzky (la série des *Proun*) côtoient aisément les images plus séduisantes et plus planantes de Matisse. En avant-plan, un fauteuil se présente comme une invitation au confort, tandis que derrière, une image encadrée ouvre sur un autre type d'espace, développant ainsi à l'infini l'inclusion d'un cadre dans un cadre. Sur un autre panneau, une organisation de plans de couleurs se présente comme la schématisation d'un espace habité, laissant voir ce qui pourrait être un lit ou un fauteuil. Entre la figuration d'un domicile et la formalisation des objets, il se forme finalement un espace à la fois commun et idéalisé.

La juxtaposition des plans axonométriques avec les surfaces colorées propose une imagerie liée à l'histoire de la peinture autant qu'à celle de l'architecture. Le résultat obtenu inverse en quelque sorte l'ordre des choses : il simule l'intégration de l'espace tridimensionnel dans une dimension picturale. Ces amalgames jouent finalement sur la codification de l'image, s'identifiant selon les genres ou les *patterns*. La perception de l'un vers l'autre de ces codes amène un brouillage dans la lecture de l'image : nous ne pouvons pas toujours faire la différence entre le cliché et l'original.

1 Roland Barthes, « Éléments de sémiologie », *Communications*, n° 4, 1964, p.106.

Karim Blanc a complété, après un premier cycle d'études en arts plastiques à l'École des beaux-arts d'Aix-en-Provence, un baccalauréat en Arts plastiques et une maîtrise en Études des arts à l'Université du Québec à Montréal. Il a participé à quelques expositions collectives en France et au Canada, notamment avec le groupe UDO lors du *Salon de l'agglomérat* tenu à la Galerie Clark à Montréal en 1999. (*sic transit*) était sa première exposition individuelle en dehors du contexte universitaire.

Gaston St-Pierre est commissaire indépendant et critique d'art depuis une quinzaine d'années. Il s'intéresse surtout à l'art moderne et contemporain. On compte parmi ses plus récentes réalisations : *Acting out* (sur la photographie de performance) et *Les chambres blanches de Lynne Cohen* ; à la Galerie Christiane Chassay ; la rétrospective *Edmund Alleyn. Les horizons d'attente 1955-1995* ; au Musée d'art de Joliette ; *Les iconoclastes, petites impertinences sur l'art de plaire* ; à la Chapelle historique du Bon-Pasteur ; *Les lieux communs*, présentée au Musée régional de Rimouski et au Centre international d'art contemporain de Montréal, et *Peinture Peinture* (en collaboration avec René Blouin). Il a publié de nombreuses monographies sur des artistes canadiens et collabore régulièrement aux revues *Parachute* et *Espace*.



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

Claude Ferland

[TROUBLE]

Texte de Saskia Ouaknine



Courir. Et courir encore. S'essouffler à la course du temps. Fuir. Et fuir encore ce réel trop présent. Pénétrer l'univers artistique de Claude Ferland, c'est aboutir à la croisée du rêve, de la fuite et de l'angoisse. C'est goûter cette seconde où l'utopie devient cauchemar. Ce moment précis où l'ordre des choses bascule, où la logique ne tient plus et où le corps tombe en chute libre, en proie au vertige et à la désillusion. Entre l'extase et le Paradis perdu. Ce moment où, fuyant le réel, le réel vous rattrape.

Mais d'abord les lieux : séparant la petite salle de SKOL du reste de l'espace, un rideau noir est suspendu, derrière lequel se trouve *[trouble]*, une installation intégrant la vidéo, la photographie et le son. Puis quatre murs : deux noirs, deux blancs. La chose n'est pas innocente, elle est le premier indice de l'effet de miroir et de mise en abîme sur lequel joue l'œuvre. Au fond de la petite pièce, un écran panoramique projette, à la hauteur des yeux, une première vidéo montée en boucle. Des images volontairement floues montrent l'artiste courant dans une nature verdoyante vers un but jamais montré, jamais atteint. Des écouteurs posés sur un petit banc, près de l'écran, diffusent le bruit des pas et du souffle de Claude Ferland, permettant ainsi au spectateur d'accéder au cœur de la fuite. Car entendre ces bruits du corps non pas de l'extérieur mais comme si le spectateur les produisait lui-même propulse ce dernier dans l'œuvre, le substitue au personnage.

Encastré dans le mur adjacent, un moniteur présente, à environ un mètre et demi du sol, une seconde vidéo, elle aussi en boucle. La caméra tourne autour d'un lion en pierre, stoïque comme un sphinx, étendu sur un

tapis de feuilles mortes. La séquence est immédiatement suivie d'un gros plan de la tête de l'artiste scrutant une salle dont le décor est difficile à identifier. Enfin, sur le mur opposé, une grande boîte rectangulaire noire contenant la photographie d'une poupée au visage horrifié est placée à la même hauteur que l'écran et le moniteur, de telle sorte que les images des deux bandes vidéo viennent s'y refléter. Toute la salle, exigüe, presque close, est habitée par un fond sonore indistinct ; comme un bruit de vide amplifié.

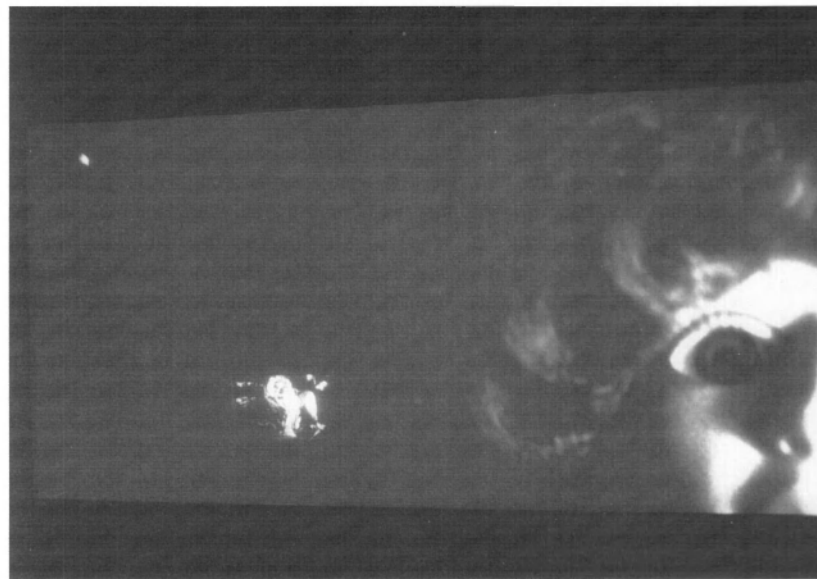
Tout ici plonge le spectateur dans une dimension et une temporalité autres, depuis le rideau noir – frontière théâtrale entre l'espace de l'œuvre et l'extérieur – jusqu'au rythme des vidéos qui impose une répétitive lenteur. L'œuvre joue donc sur le paradoxe suivant : elle exige du spectateur qu'il s'imprègne de cette lenteur pour lui parler d'une fuite effrénée. Mais de quelle fuite s'agit-il en fait ? Celle de l'artiste face à lui-même ? Après tout, c'est bien lui qui s'autoreprésente dans les bandes vidéo. Celle de la réalité dans la fiction ? Après tout, les deux écrans, bien réels, sont condamnés à perdre de leur matérialité en ne devenant que reflets dans la photographie, images (en mouvement) dans l'image (figée) se répétant jusqu'à plus soif. Celle de l'homme face au monde ? Il est ici métaphoriquement question de l'angoisse de l'être constatant que le Paradis est bel et bien perdu, que l'histoire est condamnée à se reproduire sans jamais que l'on puisse revenir à l'innocence du monde. Comme une fuite vaine, dont l'issue du combat est écrite avant même le début de la course. Sachant cela, comment ne pas être horrifié, à l'instar de la poupée en

la fuite

qui se joue la mise en abîme perpétuelle de toute l'œuvre ? Cette poupée qui symbolise ce moment de conscience aiguë où, percevant l'absurdité du monde, un immense vertige s'ensuit. Pénétrer dans *[trouble]* de Claude Ferland, c'est accepter d'être, nous aussi, en proie à ce vertige. Entrer dans le mécanisme de l'œuvre nous renvoie à nos propres questionnements existentiels, à notre jardin intime.

Allégorie de la condition humaine, mythe de Sisyphe, constat mélancolique, instant mis entre parenthèses parce qu'à la fois dans et hors du réel, *[trouble]* est tout cela : la végétation rappelle le Paradis perdu ou la confrontation de l'homme avec la nature, les jeux de miroir sans fin renvoient à l'homme prisonnier de sa condition, la poupée horrifiée symbolise l'enfance prenant soudain conscience du monde. Mais en même temps que l'œuvre jongle avec ces multiples niveaux de sens, elle use d'un effet de consommation esthétique immédiate. C'est d'ailleurs le propre de plusieurs œuvres de Claude Ferland de jouer sur les mécanismes de séduction. Étourdissant le spectateur dans le plaisir instantané, elles le plongent ensuite dans l'angoisse, alors qu'il accède à la seconde lecture de l'œuvre qui laisse voir la part sombre des choses. En ce sens, ce procédé est ici tautologique du discours de *[trouble]*, qui donne à goûter la pomme défendue en même temps que sa conséquence. Comme un bonbon doux-amer.

Mais l'œuvre de Claude Ferland ne suscite pas que pure désillusion puisqu'elle propose aussi une réponse au trouble dont elle fait état. Ou plutôt, devrait-on dire, elle propose un palliatif à la mélancolie puisqu'il ne peut



Claude Ferland, *[trouble]* (détail), 1999–2000. Photo : Guy L'Heureux

y avoir de réponse définitive dans la mesure où la finalité du combat est jouée d'avance. Ce palliatif est évidemment le rêve qui permet de se soustraire à l'existence ; sorte d'aveuglement volontaire du mental, ultime fuite également présente dans l'œuvre. C'est aussi au rêve que convie la partie sans image de la photographie, travaillée pour créer un effet de profondeur, de trou noir. Le spectateur a là tout le loisir d'y laisser son esprit divaguer, de faire abstraction de l'installation quelques instants, à l'invite spécifique de celle-ci, pour en absorber la teneur sans s'y confronter directement. Ainsi pénétrer dans *[trouble]*, c'est en fin de compte devenir soi-même le dernier écran dans lequel se reflètent et se résolvent les trois autres.

Claude Ferland termine présentement une maîtrise en Arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Montréal où il a auparavant obtenu un baccalauréat en Histoire de l'art. Son travail a été présenté sur Internet, dans des expositions collectives, notamment à la Galerie Art Mûr de Montréal, et dans le cadre des derniers Rendez-vous du cinéma québécois (février 2000). *[trouble]* était sa première exposition individuelle. Ferland effectue actuellement un stage de perfectionnement au Studio national des arts contemporains Le Fresnoy à Tourcoing, en France.

Saskia Ouaknine a collaboré au quotidien *La Presse* après avoir été chef de pupitre des sections littérature, théâtre, danse et arts visuels à l'hebdomadaire *Ici Montréal*. Elle poursuit actuellement des études en journalisme et en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal, tout en travaillant comme journaliste indépendante.



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



Le Conseil des Arts
du Canada
DEPUIS 1957



Les Décorateurs
de Montréal Ltée



PARACHUTE



Restaurant
B.B.R.
Bon Blé Riz

Ange & cie



la Collection
loto-quebec

SNACK BAR
la paryse
302 rue Ontario Est. MTL



DAFO
Eclair

CIRQUE DU SOLEIL
Programmes de soutien
au milieu culturel



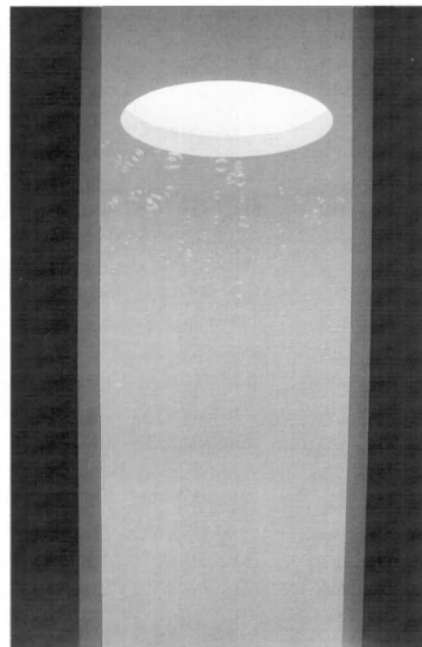
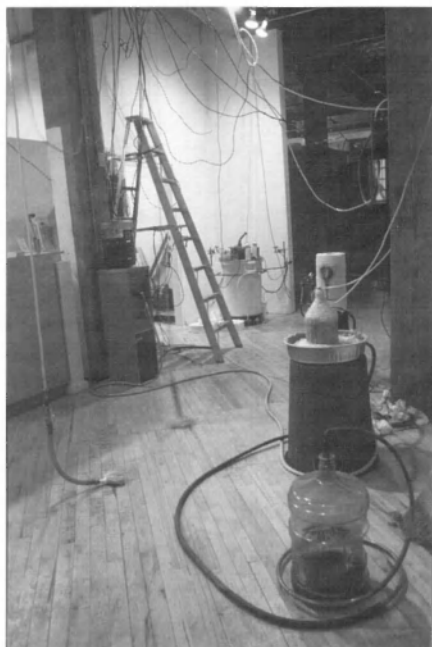
CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL
460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal, Québec
H3B 1A7
Téléphone : (514) 398-9322
Télécopieur : (514) 871-9830
Site Internet : www.skol.qc.ca
Courriel : skol@skol.qc.ca

Jean-Pierre Gauthier, Hugues Dugas et Claire Savoie

commissaires : Francine Lalonde, Anne-Marie Ninacs et Car Trahan

skol@yyz

texte de Natalie Shahinian



Rêvelation

I am up, but I am not sure if I am awake.

I remember a fantastic place, so fantastic it could only be a dream, but I am convinced I have been here before.

Somewhere, anywhere, the truth of my being resides.

I believe it circumvents the ambiguity between fact and fiction; where at times artifice and irony are negotiated...

To determine if life is but a —

Art functions as an epistemological tool. Art provides ways of knowing by revealing or mirroring truths about culture and society at large. However, the way in which art provides cultural dictum is met with uncertainty. That is, since art relies on representation, it can only secure a proximity of truth as it relies on a degree of falsehood (conception) to entreat popular culture/discourse. Therefore, it can be said, more often than not, artwork suspends fact (reality as we know it) through irony. Irony posts an a priori knowledge of fact while simultaneously behaving like an open-ended lie: leading one to believe nothing and everything all at once. This kind of flux between messages causes artifice; the deception that prescribes doubt, illusion or dream as (plausible) reality.

Dreams behave like reality but are not reality itself, just real illusions. As illusion, dreams should never be construed as a means to understand or acquire knowledge. Though recently, I was lead to question the prophetic quality of dreams when looking at art that relies on the course of the human path and movement: skol@yyz.

As one enters the gallery, the motion detectors set off a surrealscape of fizzing household cleaning items in Jean-Pierre Gauthier's *Le grand ménage*. Leaving this installation, two paths are presented in the open space of the gallery: a direct route to *Une date, le nom d'un lieu*

et l'heure d'un rendez-vous by Claire Savoie, or the passage created by blue vinyl sheets that colour and reflect the small flickering lights in Hugues Dugas's *Moving Landscape*. Won over by spectacle, *Moving Landscape* makes me aware of my body kinesthesia as I travel through the deliberate path in this seemingly oceanic environment. Murmurs and circular video panning draw the viewer to Savoie's sanctuary where a partially open cylindrical structure yields clusters of bubbles activated once again via motion detector.

The gallery space is designed in such a way that it is difficult to travel the same path and repeat the original sensory experience. At this point we arrive at the problem with art that relies on human participation: when is it art and when is it material object only? Can such a distinction even be made? While I am within the environment, the objects are engaged and act as art. However, when no one is in the gallery the environment becomes dormant and the 'art objects,' are material objects only. One needs to ask when, if at any point, the material objects should be considered as art. If the objects rely on my participation to be regarded as art, then it is only artifice. Artifice in that the sensory experience doesn't include the experience of the objects as material. And artifice is neither fact nor fiction. It is a realm like that of dreams in which, we can discover and possibly find answers to the larger paradoxes in life.

Révélation

Je suis levée, mais je ne suis pas certaine d'être réveillée.

Je me souviens d'un endroit fantastique, tellement fantastique que ce ne peut être qu'un rêve, mais je suis convaincue de l'avoir déjà vu.

Quelque part, n'importe où, réside la vérité de mon être.

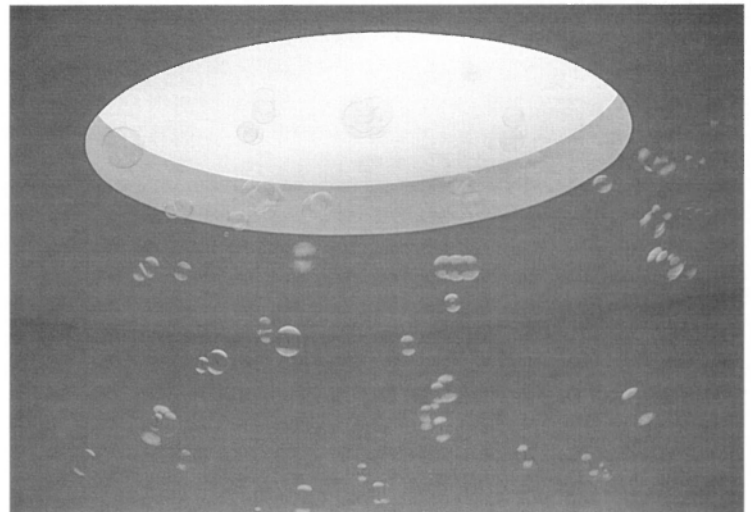
Je crois qu'il met en échec l'ambiguïté qui existe entre fait et fiction ; là où parfois l'artifice et l'ironie se négocient...

Pour déterminer si la vie n'est que —

L'art fonctionne comme un outil épistémologique. Il fournit des moyens de connaissance en révélant ou en reflétant des vérités sur la culture et la société en général. Cependant, la façon dont l'art émet ses affirmations est accueillie avec perplexité. En effet, l'art ne peut garantir qu'une approximation de la vérité puisqu'il s'appuie sur la représentation et un certain degré de mensonge (la conception) pour conjurer une culture/discours populaire. On peut ainsi dire que, la plupart du temps, l'œuvre d'art suspend les faits (la réalité telle que nous la connaissons) par l'ironie. L'ironie affiche une connaissance *a priori* des faits tout en se comportant simultanément comme un mensonge sans fin : nous incitant à la fois à croire à rien et à tout. Cette fluctuation entre les messages entraîne l'artifice ; la déception qui prescrit le doute, l'illusion ou le rêve comme réalité (plausible).

Les rêves se comportent comme la réalité, mais ils ne sont pas la réalité ; ils ne sont que de vraies illusions. Comme les illusions, les rêves ne devraient jamais être interprétés comme des moyens de comprendre ou d'acquiescer du savoir, quoique, récemment, j'ai dû me questionner quant à la propriété prophétique des rêves en regardant un type d'art qui s'appuie sur le parcours et le mouvement : *skol@yyz*.

Alors qu'on entre dans la galerie, des détecteurs de mouvement déclenchent un paysage surréel fait d'instruments de nettoyage produisant de la mousse dans



Claire Savoie, *Une date, le nom d'un lieu et l'heure d'un rendez-vous* (détail), 1998.
Photo : Paul Litherland

Le grand ménage de Jean-Pierre Gauthier. À la sortie cette installation, deux parcours se présentent dans l'espace ouvert de la galerie : un chemin direct mène à *Une date, le nom d'un lieu et l'heure d'un rendez-vous* de Claire Savoie et *Moving Landscape* de Hugues Dugas crée un passage de feuilles de vinyle bleu qui colorent et reflètent des petites lumières scintillantes. Gagnée par le paysage

spectaculaire de Dugas, je prends conscience de mon cinétisme corporel alors que je me promène sur le chemin de cet environnement presque océanique. Des murmures et des panoramas vidéo attirent la spectatrice vers le sanctuaire de Savoie où une structure cylindrique partiellement ouverte libère des amas de bulles, elles aussi activées par un détecteur de mouvement.

L'espace de la galerie est conçu de façon telle qu'il est difficile de refaire le parcours et de répéter la première expérience sensorielle. C'est ici que se pose le problème inhérent à l'art qui demande la participation du spectateur : quand est-ce de l'art et quand n'en est-ce pas ? Pourra-t-on jamais faire une pareille distinction ? Quand je suis dans la galerie, les objets sont investis et se comportent comme de l'art. Par contre, quand je la quitte, l'environnement se met comme en veilleuse et les « objets d'art » ne redeviennent que des objets matériels. Il faut donc se demander à partir de quand – si jamais – les objets matériels devraient être considérés comme de l'art, puisque s'ils s'appuient sur ma participation pour être considérés comme objets d'art, ils ne sont qu'artifices. Artifices en ce que l'expérience sensorielle n'inclut pas l'expérience des objets comme objets matériels. Et l'artifice n'est ni fait ni fiction : c'est un domaine comme celui des rêves où l'on peut découvrir et peut-être même trouver des réponses à certains des plus grands paradoxes de la vie.

Traduction : Colette Tougas

Hugues Dugas vit et travaille à Montréal. Il a obtenu une maîtrise en Arts visuels de l'Université Laval à Québec en 1996 et a participé à plusieurs événements artistiques depuis, notamment à *Peinture Peinture*, organisé par René Blouin et Gaston St-Pierre pour l'AGAC en 1998, et à *La ruche*, résidence d'artiste effectuée au centre Est-Nord-Est de Saint-Jean-Port-Joli à l'été 2000. Ses œuvres, présentées à la galerie Occurrence en 1997, feront l'objet d'une nouvelle exposition individuelle au centre d'exposition Plein Sud de Longueuil en 2001. Lauréat de la bourse Duchamp-Villon 2000, Dugas est également boursier du Conseil des arts et des lettres du Québec.

Jean-Pierre Gauthier est né à Matane en 1965. Détenteur d'une maîtrise en Arts plastiques de l'UQAM, ses installations ont été présentées lors d'expositions individuelles à SKOL (1995 et 1997), au Lobe (Chicoutimi, 1999) et, très récemment, à la galerie B-312, ainsi que dans plusieurs expositions collectives, notamment à la Biennale de Montréal 2000, dans *De fougue et de passion* (1997) et *Culbute* (1999) au Musée d'art contemporain de Montréal et à l'espace Montréal Télégraphe dans l'exposition *Le son iconographe* (2000). Il présentera au printemps 2001 deux expositions individuelles, l'une à la Kitchener-Waterloo Art Gallery en Ontario, l'autre à la Monte Clark Gallery de Vancouver. Gauthier vit et travaille à Montréal.

Claire Savoie a présenté son travail intégrant le langage, le son et l'espace un peu partout au Canada et à quelques occasions en Europe, notamment lors de l'exposition internationale *L'art du monde : tendances critiques 1998*, organisée par *Beaux-Arts magazine* au Passage de Retz à Paris. Son travail a aussi été intégré dans des expositions de groupe telles que *Machines* à la Galerie de l'UQAM, *L'autre en soi* au Musée régional de Rimouski et, plus récemment, dans *Signes de vie*, présentée à la Galerie d'art Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia. Savoie vit et travaille à Montréal.

Natalie Shahinian a étudié la sémiologie, les théories de la communication et l'histoire de l'art à l'Université de Toronto. Elle a effectué des stages de perfectionnement au Metropolitan Museum of Art et à la Americas Society de New York, ainsi qu'à YYZ Artists' Outlet à Toronto. Elle a, par la suite, travaillé au Power Plant Contemporary Art Centre de Toronto et à la revue *Canadian Art*. Shahinian étudie présentement à l'Ontario College of Art and Design où elle s'intéresse à la critique d'art et à la créativité mise au service de l'ensemble de la communauté.



PARACHUTE



ARTESTE



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



Les Décorateurs
de Montréal Ltée

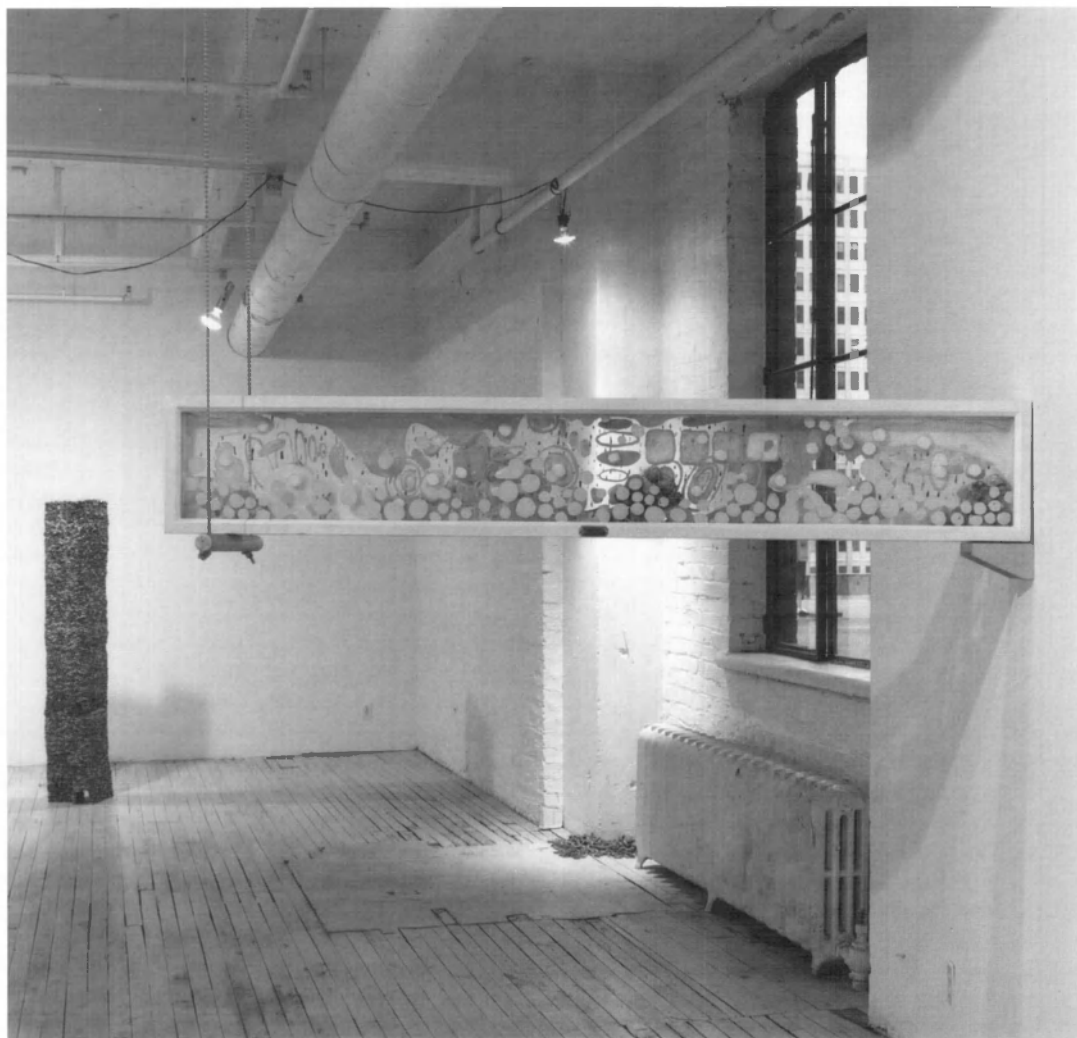


Clint Griffin, Jennifer McMackon, Kelly Richardson et Brent Roe

commissaires : Sally McKay et Daniel Olson

yyz@skol ~ COMPAGNIE

Texte de Joceline Chabot



25.03.2000 – 23.04.2000

L'art à tout prix

Tour guidé

La vitrine¹

À l'entrée, un aquarium long et étroit sort du mur à la hauteur des yeux et donne l'impression de contenir un univers luxuriant. Si l'on s'approche de ces parois de plexi, c'est un monde englué qui s'offre à nous. L'espace scellé recèle un microcosme concocté avec des colles, de la pâte dentifrice, des gels acryliques et des matières organiques non identifiées. Sur un écran de télévision, à quelques pas de là, un paysage faussement féérique émerge d'un flou artistique programmé et rythmé par des coups de sifflets. Nous pourrions être à la fois séduits et déçus devant ces faux écrans translucides, sorte de miroirs aux alouettes, pièges de notre concupiscence.

Rêves urbains²

Plus loin, une tour. Pas de celles qui en reflètent d'autres, miroirs d'orgueil et de prospérité, pas celle du CN, pas celle de Babel. Une tour à l'échelle humaine, formée de plus de dix mille bouchons de bouteilles de bière solidaires les uns des autres et témoins du gagne-pain de son architecte. Une tour, c'est aussi un donjon ou un endroit pour voir venir. La taille et la matérialité de celle-ci rappelle la cote de mailles protectrice des preux chevaliers. Dans un coin, laissés à l'abandon, de minuscules canots sculptés dans des bouchons de liège. Petites coques immobiles déposées à même le sol, elles ne couleront jamais.

Graffiti³

Sur le grand mur à gauche, des toiles colorées de format salon. Y sont inscrites de courtes phrases qui pourraient passer pour des boutades d'adolescent flairant la médiocrité du monde. *Kiss my powdered ass*. À cet âge, la peau fait mal et le monde entier nous néglige. Comble de l'ingratitude, on nous somme de rentrer dans l'ordre sinon, « par ici la sortie ». *The price of gold*. Le monde peut carburer à l'argent, l'adolescent, lui, cherchera toujours sa vérité. *Questions and answers*.

Ces phrases incongrues sont couchées sur un lit d'entrelacs colorés exécutés librement. On pourrait facilement imaginer que ces tableaux ont été découpés à même les palissades entourant les grands chantiers urbains.

Anonymat⁴

Dans un désordre organisé, une série de photographies de dimensions domestiques sont collées au mur de la petite salle. Elles ont été trouvées. Les gens qui y figurent sont partiellement enduits de peinture et reliés entre eux par des traits au crayon. Arabesques aériennes, ils disent le désir d'être en communication et créent un réseau complexe que l'on imagine être la trame d'un récit. Tout peut arriver dans cet univers, on y perd même la tête. Par on ne sait quel étrange phénomène, un seul coup d'œil nous donne l'impression d'avoir tout compris. Ces gens-là pourraient être nous... Pourtant ils n'ont ni visage ni regard.

Compagnons sous influence

À première vue, *Compagnie*, organisée par Sally McKay et Daniel Olson, faisait se côtoyer des univers sans parenté évidente. Formellement en tout cas. Pourtant un examen minutieux des matériaux et du contenu me laisse croire à un compagnonnage heureux et signifiant. Ni technique ni matière chère, mais des toiles et des photographies de format domestique ainsi que des objets de pacotille récupérés ou trouvés au magasin tout-pour-un-dollar, dans la rue ou chez l'ami. L'exposition nous offrait des travaux aux accents urbains qui laissaient supposer une sensibilité particulière des artistes à leur environnement. Pas celui trop factice des banquiers, troublant de luxe et de cupidité, mais celui de la misère dormant dans la rue des graffitis que l'ardent des maisons pour tant jolies mais délabrées que les propriétaires laissent se détériorer en attendant le promoteur immobilier qui rasera tout pour ériger un tour ou des condos luxueux.

Le Toronto déployé sur les murs de SKOL était subtilement politique. Bien qu'on néglige quelquefois de le souligner, le désir de s'investir comme artiste dans un monde occupé à tout gérer est déjà de l'ordre du subversif. Qui plus est, l'esthétique qui s'affichait sans fard au cœur du centre-ville montréalais était celui de l'exclusion. Exit donc le Toronto de Mike Harris, produit vendu sur papier glacé pour campagne de promotion touristique-économique et réservé aux *moneydealers* qui sous prétexte de faire circuler l'argent sonnant et légardent en fait bien peu pour eux ne laissant pour les autres que les produits disponibles dans le tout à un dollar.

Art at Any Price

Guided tour

The display¹

At the entrance, a long and narrow aquarium juts out from the wall at the eye level. It appears to contain a luxurious universe. As we approach the plexiglass surface, we see an encrusted sticky world. The sealed space conceals a microcosm of glue, dental paste, acrylic gel and other unidentifiable organic materials. On a television screen, a few feet away, a pseudomagical landscape arises on a rhythm of whistles from a programmed artistic fog. We could be simultaneously seduced and disappointed by these false translucent jewelry boxes. They are lures, traps for our concupiscence.

Urban dreams²

Further, along a tower. Not the type which reflects others, not mirrors of pride and prosperity, not the CN tower nor the Tower of Babel. A tower of human scale, made from the solidarity of over ten thousand beer caps, witnesses of their architect's living. A tower is also a donjon or a look-out. The height and material of this tower recalls the chainmail coats of valiant knights. Over in a corner, by themselves, are minuscule canoes sculpted from corks. Tiny immobile hulls resting on the floor: they will never sink.

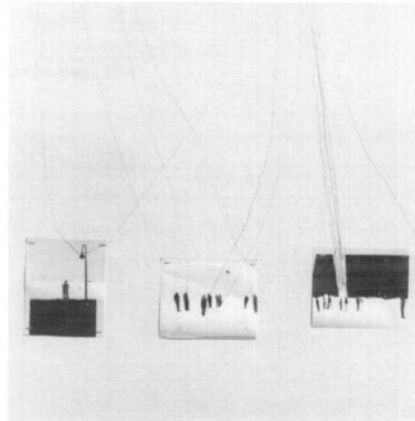
Graffiti³

On the large wall to the left are several coloured canvas's, in living room format. The short sentences inscribed on the surfaces could be taken for some teenager's whims, as he or she senses the mediocrity of society. *Kiss my powdered ass*. At this age, we are fragile and feel neglected by the entire world. It can feel like the height of powerlessness to be told "my way or the highway." *The price of gold*. Even although money might be the engine of the world, teenagers will always seek their own truth. *Questions and answers*.

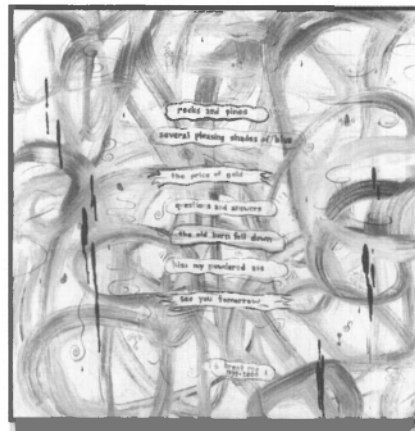
These incongruous sentences are laid out on a bed of interlaced free gestures. We could easily imagine that these paintings were cut from the boards around urban construction sites.

Anonymity⁴

A series of found domestic format photographs are pinned to the walls of the small room in an organised chaos. The people represented were partially obscured by paint and linked together with pencil lines. Floating arabesques,



Clint Griffin, *Untitled (Looking out for Space Ships)* (détail), 2000. Photo : Guy L'Heureux



Brent Roe, *rocks and pines...*, 1999-2000. Photo : Guy L'Heureux

these lines betray a desire to communicate and create a complex network, almost the framework of a story. Anything can happen in this universe, one can even lose their mind. By some strange phenomenon, a casual glance gives the impression of complete understanding. These people could be us... Even so, they have neither face nor gaze.

Companions under influence

Compagnie, curated by Sally McKay and Daniel Olson, seems at first to be a collection of unrelated practices. On a visual level at least. Yet, through the attentive examination of the materials and content, I discovered a generous and significant companionship. Not due to particular techniques or expensive materials, but

canvas, common photographs, or valueless objects, recycled or found at the everything-for-a-dollar store, or on the street, or at a friend's place. The exhibition had a urban flavour which let us imagine each artist's particular sensitivity to their environment. Not the phoney sensitivity of the bankers, troubles of luxury and greed, but those of the poor who sleep in the street of the noisy graffiti and of the nice houses falling into decay because their owners let them deteriorate while waiting for the property-developer who will tear down everything to build a skyscraper or a luxury condo.

The image of Toronto, as it was displayed at SKOL, took on a subtle political twist. Even though it is not often highlighted, just the desire to engage oneself as an artist in a world so occupied with the managing of everything is already a subversive act. Even more, the unpretentious aesthetic, shown in downtown Montréal, was an aesthetic of exclusion. Exit Mike Harris's Toronto, a product sold on glossy paper for touristic and economic promotion and reserved for the money dealers who say they circulate money but in fact keep it just for themselves leaving nothing for the other sex except the trifles available in the everything-for-a-dollar stores.

Traduction : Melody Young

- 1 En référence aux œuvres *Mind Mirror (see-through painting)*, 1999, et *Sirens*, 1999, de Jennifer McMackon.
 - 2 En référence aux œuvres *Tower*, 1998-2000, et *Canoes*, 1999-2000, de Kelly Richardson.
 - 3 En référence aux œuvres *sunlight on human flesh hit me*, 2000, *rocks and pines...*, 1999-2000, *Loves to be Loved*, 2000, *Who is it ? ...*, 1999, et *it just feels like that*, 2000, de Brent Roe.
 - 4 En référence à l'œuvre *Untitled (Looking out for Space Ships)*, 2000, de Clint Griffin.
-
- 1 About *Mind Mirror (see-through painting)*, 1999, and *Sirens*, 1999, by Jennifer McMackon.
 - 2 About *Tower*, 1998-2000, and *Canoes*, 1999-2000, by Kelly Richardson.
 - 3 About *sunlight on human flesh hit me*, 2000, *rocks and pines...*, 1999-2000, *Loves to be Loved*, 2000, *Who is it ? ...*, 1999, and *it just feels like that*, 2000, by Brent Roe.
 - 4 About *Untitled (Looking out for Space Ships)*, 2000, by Clint Griffin.

Clint Griffin vit et travaille à Toronto. Récemment diplômé de l'Ontario College of Art and Design, son travail de détournement de la photographie a été exposé à Toronto, entre autres à Mercer Union, à la Bus Gallery, à la Meg Gallery, à Gallery 44, et à la galerie de l'Ontario College of Art and Design.

Jennifer McMackon termine présentement une maîtrise en Arts plastiques à l'Université de Victoria, après laquelle elle rentrera à Toronto. Son travail a été présenté à travers le Canada et aux États-Unis, notamment à Open Space, au Khyber Centre for the Arts, à la Robert Birch Gallery, à la Gallery 101, à Mercer Union, à YYZ, au Koffler Gallery, à la Orbit Gallery et à la galerie d'art de l'Université de Buffalo. Elle a également participé à plusieurs projets de commissariat à Toronto.

Kelly Richardson utilise diverses techniques – la vidéo, la photographie, la sculpture, la peinture et l'installation – dans ses œuvres qui ont été présentées lors d'expositions collectives au Hallwalls Contemporary Arts Center, à Cold City, à la galerie Robert Birch, à la galerie Red Head et à la Koffler Gallery. Elle vit et travaille à Toronto.

Brent Roe est originaire d'Oshawa, Ontario. Il vit à Toronto où il produit des tableaux abstraits témoignant de sa conception de la peinture comme façon d'être attentif à l'instant présent, chaotique et non médiatisé. Ses œuvres ont été exposées à la Southern Alberta Art Gallery, à la Robert McLaughlin Gallery, au Saidye Bronfman Centre, au MacLaren Art Centre et dans une exposition itinérante de la Kingston Artists Association. Roe est représenté par la Wynick/Tuck Gallery de Toronto.

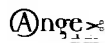
Joceline Chabot est artiste. Entre son travail alimentaire comme col bleu à la ville de Montréal et quelques acrobaties de haute voltige pour garder la forme (voir : persister comme artiste), elle s'est commise lors d'expositions individuelles et collectives à Montréal (Dare-Dare, Occurrence, SKOL, B-312), à Alma (Langage Plus) et à Riehen, en Suisse. Elle donne de son temps comme membre aux centres d'artistes (pour le moment à SKOL), persuadée que ce sont des lieux d'échanges essentiels. Elle a aussi été tentée par l'écriture (*Les secrets d'Olympia*, Paje éditeur, 1993 ; *So to Speak*, Éditions Artex, 1999) et le travail d'édition de gravure à faible tirage (*the border within et ...nulle part ou je vive ou meure*). Elle vit et travaille à Montréal.



Les Décorateurs
de Montréal Inc.



PARACHUTE



ARTEXTE



CIRQUE DU SOLEIL
Programmes de soutien
au milieu culturel



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

Claire Savoie
QUELQUE CHOSE QU'ON CROIT POUVOIR
TENIR DANS LA MAIN
Texte de Yvonne Lammerich



06.05.2000 – 04.06.2000

Echo: each cube has an other

*Being-Silent
Who keeps innerly silent
Touches the roots of speech
Once for him becomes then each
Growing syllable victory : ...*

Rainer Maria Rilke

A *cube* – with infinite recessions in three dimensions. An airy placeless vision of vanishing points in space that oscillate with what appears to be hundreds, even thousands of barely visible intersecting translucent lines, instantly vanishing or re-appearing, crossing the interior of a white cubic space to the scale of ten feet and to the power of three (height, width and depth). At regular intervals about a few inches apart, these intersections stretch through all four directions. East, west, south and north. The viewer's position, a vertical slit made to the average human scale at the corner of the cube, permits the spectator to insert themselves into this gap neatly but not beyond its threshold. The viewer, as voyeur, stops the leak of this ricocheting interiority – a conceptual play of spatial ordering in which the eyes struggle with the mind to reach and grasp some structural constancy that slips away at every blink of the eye. Alternatively, a male and female voice precisely articulate letters with the intention but failure in time to form words, excerpts from texts. The male voice spells out a poem by Stéphane Mallarmé that reflects on the doubled state of words (sonority/meaning). While the woman's spelling reads from Hélène Cixous's text on attention, care, secrecy and astonishment.

“Derrière la pensée j’atteins un état. Je me refuse à le partager en mots – et ce que je ne peux et ne veux exprimer devient le plus secret des secrets. Je sais que j’ai peur de moments dans lesquels je n’use pas de la pensée et c’est un état momentané et difficile d’être atteint, et je sais que tout secret n’use plus les mots avec lesquels on produit des pensées.”¹

In juxtaposing, integrating image and sound, Claire Savoie delivers the viewer to Cixous' mechanism of disclosure and states of subjectivity as defined through every instant of the body. The human voice is activated as though it were a physical body colliding object-like with the incidents of the grid, giving voice a space and with that also form. The English painter Kenneth Martin, whose practice engages with the elements of chance and occurrences speaks of this spacio-form as a trajectory that extends from the minutiae of measured space to an oscillation. Like the wave of the sea and the sequences of feelings shifting from one to the other and in which the box, the tunnel and the spiral he understands remain as they are being constructed through sequence and difference the fundamentals of time and sensations. Salman Rushdie on the other hand in his short story “Vina Divina” addresses the question of sound, so important to Savoie's practice, by asking the question, wherein lies the power of songs? And what of notes, scales, and chord he asks? “That such thing exist ... that we should have discovered the magical intervals and distances within the span of a human hand is as alchemical a mystery as mathematics or wine or love?”²

Savoie's work *Quelque chose qu'on croit pouvoir tenir dans la main* intersects at the point of secrecy between the child's game of hands and strings – Cat's Cradle – and the sudden appearance of a recognizable form, and like a game it does so literally by sleight of hand, as thoughts without words, dissolving into sequence and space becoming a constant rhythm of appearance and disappearance. How do we navigate this uncertainty, this shifting perceptual terrain?

Australian aboriginal culture, in its traditions of mapping, has created song-lines with which any topology – the mountains and deserts they travel – could be documented and reconstituted, like a physical map, through the rise and fall of the voice and the character of the note, its hardness or softness signifying the hardness or softness of the terrain. It is not certain where in the brain we can accurately locate such abilities to discriminate difference. While it is known that spoken and written language allows us to infinitely label different numbers, it has been noted that letters or numbers close together in their sequence are recognized more quickly than those further apart. In other words, Claire Savoie's dismembered letters and numbers act as parasites invading a cerebral system whose primal ability is the recognition of density, the visual

objects that make up our sense of the world.

What her work brings to our awareness is clearly articulated in Rilke's last stanza :

Over what in silence keeps not silent
Over the insulting evil;
To dissolve itself without a trace,
Was the word to him made evident.³

Claire Savoie's work presents to us a demand to navigate, as Deleuze suggested, not the forest and its path, but the city and its modes of arranging in which language becomes both space and matter.

Écho : pour chaque cube, il en existe un autre

*Being-Silent. Who keeps innerly
silent, touches the roots of speech.
Once for him becomes then each
growing syllable victory : ...*

Rainer Maria Rilke

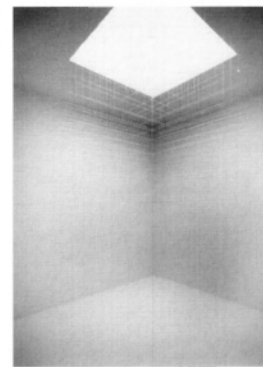
Un *cube* – et ses infinies récessions en trois dimensions. Une vision impalpable et impossible à situer de points de fuite qui oscillent dans l'espace avec ce qui semble être des centaines, voire des milliers de lignes translucides à peine visibles qui s'entrecroisent, disparaissent et réapparaissent instantanément, traversant l'intérieur d'un espace cubique blanc de dix pieds d'arête et à la puissance trois (hauteur, largeur et profondeur). Tendues à des intervalles réguliers de quelques pouces, ces lignes se déploient dans les quatre directions – est, ouest, sud et nord. Une fente verticale située dans un coin du cube et dont les dimensions correspondent à celles d'un être humain moyen constitue l'endroit où se place le spectateur, qui peut aisément s'introduire dans cette brèche, sans toutefois dépasser le seuil. Le spectateur, en tant que voyeur, bloque l'écoulement de cette intériorité ricochante – un jeu conceptuel d'ordonnement spatial dans lequel l'œil lutte contre l'esprit pour parvenir à une certaine consistance structurelle, qui disparaît à chaque clignement de paupière. Tour à tour, une voix d'homme et une voix de femme articulent avec précision une suite de lettres avec

l'intention de former des mots, des extraits de textes, sans jamais y parvenir. La voix masculine épelle un poème de Stéphane Mallarmé qui fait état de ce que celui-ci nommait « le complément supérieur du mot », c'est-à-dire son caractère double (sonorité-signification). Quant à la voix féminine, elle épelle un texte d'Hélène Cixous sur l'attention, l'application, le secret et l'étonnement :

Derrière la pensée j'atteins un état. Je me refuse à le partager en mots – et ce que je ne peux et ne veux exprimer devient le plus secret de mes secrets. Je sais que j'ai peur de moments dans lesquels je n'use pas de la pensée et c'est un état momentané et difficile d'être atteint, et je sais que tout secret n'use plus les mots avec lesquels on produit des pensées¹.

En juxtaposant et en intégrant image et son, Claire Savoie livre le spectateur aux mécanismes inhérents à la divulgation et aux états de subjectivité, tels que définis à travers chaque instance du corps. La voix humaine est activée comme s'il s'agissait d'une entité physique qui, tel un objet, entre en collision avec les événements de la grille, ce qui lui procure un espace et, du même coup, une forme. Le peintre anglais Kenneth Martin, dont les œuvres traitent de questions liées au hasard et à l'occurrence, parle de cette spatio-forme comme d'une trajectoire qui s'étend depuis le plus infime espace mesurable jusqu'à l'oscillation. Tout comme les vagues de l'océan ou une suite d'émotions en perpétuel changement, croit-il, la boîte, le tunnel et la spirale relèvent de cette trajectoire, constitués qu'ils sont par la séquence et la différenciation, éléments fondamentaux du temps et des sensations. Salman Rushdie, par contre, dans sa nouvelle intitulée « Vina Divina », aborde la question du son, si important dans le travail de Savoie, en demandant : où réside le pouvoir des chants ? Et qu'en est-il, demande encore l'écrivain, des notes, des gammes et des accords ? « Qu'une telle chose puisse exister [...] que nous ayons découvert les intervalles et les distances magiques qui résident dans l'empan d'une main humaine est un mystère aussi alchimique que les mathématiques, le vin ou l'amour². »

L'œuvre de Savoie, *Quelque chose qu'on croit pouvoir tenir dans la main*, se trouve en un lieu imprégné



Claire Savoie, *Quelque chose qu'on croit pouvoir tenir dans la main* (vue intérieure), 2000. Photo : Guy L'Heureux

de secret, au croisement entre le jeu de ficelle auquel s'adonnent les enfants – le jeu du berceau – et l'apparition soudaine d'une forme reconnaissable ; comme un jeu, elle procède littéralement par tour de passe-passe, comme des pensées sans mots, se dissolvant dans une séquence et dans l'espace pour devenir un rythme constant fait d'apparitions et de disparitions. Comment est-il possible de s'orienter dans cette incertitude, dans ce terrain perceptif changeant ?

Dans les pratiques traditionnelles de cartographie caractéristiques de la culture aborigène australienne, on crée des chants à partir desquels toute topographie – les montagnes et les déserts – peut être décrite et reconstituée, comme une carte, à partir des inflexions et de la cadence de la voix ainsi que de la qualité de chaque note – une note abrupte signifie un terrain ardu et une note douce un terrain facile. On n'est pas encore arrivé à déterminer avec précision où réside, dans le cerveau, le siège de notre capacité de différenciation. Bien que l'on sache que le langage parlé et écrit nous permet de nommer des nombres jusqu'à l'infini, on a remarqué que les lettres ou les nombres qui étaient rapprochés les uns des autres dans une séquence sont reconnus plus rapidement que ceux qui sont plus éloignés les uns des autres. En d'autres termes, les lettres et les chiffres démembrés de Claire Savoie jouent le rôle de parasites qui envahissent un système cérébral dont la capacité première consiste à reconnaître la densité, les objets visuels constituant notre rapport au monde. Ce dont son travail nous fait prendre conscience est clairement exprimé dans la dernière strophe de Rilke :

« Over what in silence keeps not silent,
over the insulting evil;
to dissolve itself to nil,
was the word to him made evident³. »

Le travail de Claire Savoie exige que nous voyagions, comme le suggérait Deleuze, non pas dans la forêt et son sentier, mais dans la ville, avec ses modes d'arrangement par lesquels le langage devient à la fois espace et matière.

Traduction : Isabelle Chagnon

1 Clarisse Lispector, *Agua viva* (Paris, Éditions des Femmes, 1981), as quoted in Hélène Cixous, *Entre l'écriture* (Paris, Éditions des Femmes, 1986), p. 128. The spelled text is entirely by Hélène Cixous except for this quote from Lispector's book.

2 Salman Rushdie, "Vina Divina," *The New Yorker* (April 1999): 74.

3 Rainer Maria Rilke, *Rilke on Love and Other Difficulties*, trans. by John G.L. Mood (New York, London: Northern and Co., 1975), p. 71.

1 Clarice Lispector, *Agua viva*, Paris, Éditions des Femmes, 1981, citée dans Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, Paris, Éditions des Femmes, 1986, p. 128. Le texte épilé est entièrement d'Hélène Cixous, sauf cette citation de Lispector.

2 Salman Rushdie, « Vina Divina », *The New Yorker*, avril 1999, p. 74. Notre traduction.

3 Rainer Maria Rilke, *Rilke on Love and Other Difficulties*, trad. de John G.L. Mood, New York, Londres, Northern and Co., 1975, p. 71.

Claire Savoie a présenté son travail intégrant le langage, le son et l'espace un peu partout au Canada et à quelques occasions en Europe, notamment lors de l'exposition internationale *L'art du monde : tendances critiques 1998*, organisée par *Beaux-Arts magazine* au Passage de Retz à Paris. Son travail a aussi été intégré dans des expositions de groupe telles que *Machines* de la Galerie de l'UQAM, *L'autre en soi* au Musée régional de Rimouski et, plus récemment, lors de l'échange *skol@yyz* à YYZ Artists' Outlet à Toronto, ainsi que dans *Signes de vie*, présentée à la Galerie d'art Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia. Savoie vit et travaille à Montréal.

Yvonne Lammerich est née en Allemagne. Depuis 1960, elle vit au Canada où elle a étudié la peinture à l'Ontario College of Art de Toronto et terminé une maîtrise en Histoire de l'art à l'Université Concordia. Elle complète actuellement une thèse de doctorat, en Histoire de l'art également, à l'Université du Québec à Montréal. Son travail artistique a été présenté dans différents lieux au Canada et en Europe, elle a été conservatrice de plusieurs expositions et a collaboré à de nombreux catalogues et revues, dont *Canadian Art*, *ETC Montréal*, *Parachute* et *Espace*. Depuis les années 80, elle s'implique activement dans le centre d'artistes Optica à Montréal, où elle vit et travaille.



PARACHUTE



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



Les Décorateurs
de Montréal



et c



Jean Dubois

TACT

Texte de Marie-Josée Jean



06.05.2000 – 04.06.2000

Tact

correspondance avec Jean Dubois

Dans la petite salle du centre d'artistes SKOL, un imposant miroir réfléchit notre image. La réflexion se trouve obstruée, à la hauteur du visage, par une image animée d'un mouvement continu insérée dans le miroir perforé. Au toucher, la surface mobile se fige pour laisser apparaître le visage d'un personnage féminin, soumis au déplacement de notre doigt sur l'écran. Peu à peu, nous réalisons que cet autre virtuel oppose une certaine résistance à notre geste manipulateur.

Avec sa dernière installation interactive, *Tact*, Jean Dubois interroge les rapports d'intersubjectivité dans le contexte précis de la médiation électronique. Tout comme ses projets précédents, *Tact* convoque cette particularité du portrait interactif à saisir les dimensions multiples d'une relation intime. Son dispositif nous propose un face-à-face programmé, certes, mais laissant tout de même la part belle aux actions et réactions du spectateur. Ainsi, son installation proposait à chacun d'agir avec tact en faisant l'expérience d'une relation interpersonnelle. Souhaitant discuter de sa démarche et échanger sur les questions diverses qu'elle soulève, nous avons entrepris la présente correspondance, sur Internet.

Saint-Jean-Port-Joli, le 11 août 2000

Cher Jean,

Tact, tout comme tes précédentes pièces interactives, semble utiliser l'image comme une interface pour établir une relation de soi à l'autre. À la différence de l'image photographique, vidéographique ou filmique, qui s'appréhendent par la vue, l'image interactive s'aperçoit également du bout des doigts, puisque c'est le toucher qui permet de l'animer et d'en révéler le contenu. L'image que nous touchons et que nous animons reproduit métaphoriquement l'idée d'une relation en direct. Le portrait interactif en est d'autant plus éloquent qu'il met en jeu des aspects du comportement propres à de telles relations intersubjectives.

De cette façon, je me demandais si nous ne pourrions pas penser que l'interactivité modifie le statut de l'image en se distanciant de la représentation de l'absent pour se rapprocher de l'idée d'une présence à l'autre. Je serais même tentée d'ajouter : d'une présence au monde,

dans la mesure où l'image interactive, à l'instar de plusieurs pratiques contemporaines où l'interaction prédomine, semble manifester un besoin intense de sociabilité en favorisant les rencontres.

Au plaisir de te lire très bientôt.

Marie-Josée

Montréal, le 15 août 2000

Marie,

Le thème de la rencontre s'accorde bien à la notion d'interactivité dans un cadre culturel où explosent les technologies de la communication. Cela est d'autant plus évident dans un contexte technologique qui semble nous promettre des occasions toujours plus grandes de socialisation. Je ne sais pas si cette situation apaise ou nourrit notre besoin d'entrer en relation avec autrui, mais je pense qu'elle le met effectivement sur la sellette. Les interfaces de communication servent autant de raccourcis que de filtres dans les relations interpersonnelles, ce qui en fait un immense laboratoire où les expériences varient du pire au meilleur. Le contact facilité par la médiation technologique ne garantit en aucun cas la qualité ni la profondeur d'une relation. Et il n'exclut nullement la nécessité d'avoir du doigté comme il se doit dans n'importe quelle rencontre immédiate. C'est ce que j'ai, en partie, voulu montrer avec *Tact* en engageant le spectateur, malgré lui, dans un rapport ambigu avec un personnage. Au début, l'interaction amuse mais une fois l'effet insolite épuisé, la surprise laisse place à un sentiment d'inconfort où l'on se voit graduellement jouer un rôle qui pourrait être inquiétant s'il ne s'agissait pas d'une rencontre simulée. L'expérience nous laisse un arrière-goût qui nous renvoie à nos propres comportements. En ce sens, mon approche des images interactives propose une relation non seulement de soi à l'autre, mais surtout de l'autre à soi. Il y aurait une forme d'effet boomerang : le portrait d'autrui dessinerait implicitement le nôtre à mesure que s'établit l'échange interactif.

Montréal, le 22 août 2000

Le miroir accentue cet effet. Et j'ajouterais que notre visage remplacé par l'image de l'autre dans le miroir nous fait réaliser que notre individualité s'élabore au fil des rencontres, que de l'autre côté du miroir il y a toujours la présence d'un Autre auquel on s'ajuste nécessairement.

Ce qui est troublant dans ton dispositif, c'est de saisir combien on peut devenir autoritaire vis-à-vis de cet Autre dont on dicte les déplacements du bout du doigt. Cela me rappelle un commentaire de Jean Cocteau qui disait : « Le tact dans l'audace c'est de savoir jusqu'où on peut aller trop loin. » Il semble suggérer que toute relation exige que nous trouvions la distance adéquate nous permettant de s'ajuster à l'autre en mobilisant nos compétences (souvent instinctives) en matière relationnelle. Or, il me semble que dans l'expérience d'un portrait interactif, même si nous sommes soumis à une relation de proximité avec le personnage, sa virtualité nous permet certaines libertés que jamais nous n'oserions prendre dans une relation humaine. Nous pourrions ainsi penser que, dans sa forme virtuelle, l'intersubjectivité tendrait à lever les inhibitions de l'individu et à le soustraire à sa part de responsabilités. Qu'en est-il du comportement des spectateurs qui ont expérimenté *Tact* ou tes précédents portraits interactifs ?

Marie-Josée

Montréal, le 24 août 2000

Étrangement, pendant qu'ils interagissent avec les portraits que je leur sou mets, les spectateurs tiennent souvent compte de la présence des autres personnes présentes autour du dispositif. Ils sont conscients que leurs comportements à l'égard du personnage virtuel sont observés par des tiers. Cela crée, pour certains, une forme de pression qui durcit leur spontanéité. Ils sont très sensibles et attentifs au fait que le sujet de l'œuvre, c'est justement le sujet « à l'œuvre » et qu'ainsi, ce qui est à voir tient en partie à leur dévoilement à travers leurs choix et leurs réactions. Quelques spectateurs m'ont même confié qu'ils avaient évité d'expérimenter l'une ou l'autre de mes pièces en public, préférant revenir à un moment où ils pourraient être seuls.

Cela me semble symptomatique de l'utilisation des nouvelles technologies dans les relations interpersonnelles. L'avènement récent des divers services de communication en réseau (courriel, groupes de discussion, bavardage électronique) signale un type particulier d'espace public où les rapports sociaux, amplifiés par la globalisation instantanée des échanges, sont souvent filtrés par l'anonymat. L'usage répandu de pseudonymes et d'avatars nous montre d'une certaine façon que la promiscuité électronique sur les réseaux nécessite par compensation une forme de protection de l'identité. Dans

plusieurs cas, on y voit une occasion de s'exprimer ouvertement avec n'importe qui sans vraiment avoir à s'exposer personnellement. Je me demande alors si cette forme de médiation technologique ne répondrait pas au malaise présent dans le régime des rapports interpersonnels. On peut soupçonner que derrière l'engouement pour ce type de médiation, il existe, jusqu'à un certain point, un désir criant de rentrer en relation avec autrui en contournant, à l'aide des technologies de l'information, les inhibitions sociales courantes.

Je crois que les portraits que je réalise participent en quelque sorte à montrer cette dynamique. Les spectateurs peuvent avoir accès à un rapport de proximité ou d'intimité avec les personnages sans pour autant s'engager à livrer réciproquement quelque chose d'eux-mêmes. Toutefois, cela devient totalement différent lorsque d'autres spectateurs sont à leurs côtés. Dans ces circonstances, ils font partie du spectacle et sont l'objet du regard : la machine ne les protège pas de cette forme de présence. Ils sont confrontés à une relation de corps à corps sans masque technologique.

Jean

Montréal, le 29 août 2000

Ce qui est effectivement en jeu dans les stratégies d'interaction et de convivialité de *Tact*, c'est l'*attitude* qu'adopte le spectateur vis-à-vis de cet autre qui l'observe. C'est par cette scénographie du spectateur en interaction avec les autres spectateurs que semble se déployer la force de sociabilité de l'œuvre.

Deux événements concomitants surviennent ainsi dans l'expérience que tu nous proposes : l'interaction avec cet autre et sa représentation *in situ* que l'on aperçoit dans le miroir. Le dispositif interroge ainsi le processus par lequel nous visualisons et construisons une telle relation. La réception d'une œuvre d'art se produit rarement dans la solitude : nous interagissons constamment avec les individus en présence, observant les réactions de chacun et échangeant sur l'expérience commune. De multiples individualités interviennent nécessairement dans le



Jean Dubois. *Tact*, 1999–2000. Photo : Guy L'Heureux

processus de réception, de jugement, dans la formation d'une opinion... Cela explique sans doute l'importance dans ton dispositif de la question de l'intersubjectivité. L'accent est alors mis sur des individualités traversées par les réactions des autres.

Ce besoin d'échanger et d'interagir – qui s'incarne ici dans l'expérience esthétique mais se présente également dans le quotidien de chacun – n'est certes pas nouveau puisque les individus ont, à toutes les époques, établi des rapports de communication entre eux. La différence réside sans doute dans la valeur sociale qu'on lui accorde aujourd'hui. À défaut de grandes idéologies, la communication joue un rôle de liant social dans le monde contemporain. La question qu'on peut alors se poser est de savoir si cette dimension relationnelle n'est pas symptomatique d'une subjectivité en manque de socialité.

Montréal, le 18 septembre 2000

Il est indéniable que la communication joue un rôle important dans notre système de valeurs. Cependant, je ne crois pas que ce soit parce que nous avons perdu notre confiance dans les grandes idéologies. La valorisation de la communication s'avère elle-même une grande idéologie. Elle est même dominante dans notre société. Lorsqu'on constate la puissance dont disposent les médias et les nouvelles technologies informatiques et la confiance qu'on leur accorde, on peut difficilement ne pas y voir une force idéologique. Quand on nous scande que les nouveaux médias télématiques permettent des échanges libres et de véritables contacts interpersonnels, nous devons nous méfier non seulement du pouvoir réel de ces technologies, mais aussi de l'idée reçue qu'il puisse exister une forme quelconque de communication permettant une ultime émancipation relationnelle. La communication est un terrain mouvant difficile à saisir et qui ne se laisse jamais totalement circonscrire quels que soient l'échelle ou les moyens utilisés.

Le fait de « communiquer » ne règle pas tout, même lorsqu'il s'agit d'une rencontre en tête-à-tête ou d'une prestation artistique *in situ*. Le contact direct avec un artiste en chair et en os n'est pas moins artificiel. Il peut

s'effectuer sans nécessairement garantir plus d'intimité ou plus d'authenticité. Cependant, surtout depuis les années soixante avec les premières tentatives relationnelles du Living Theatre et les happenings d'Allan Kaprow par exemple, on semble à l'occasion croire que cela est possible lorsque la relation artistique immédiate s'attaque à la consommation bourgeoise de l'œuvre d'art et au soliloque de la contemplation esthétique. Je pense que c'est un vœu pieux qui est, lui aussi, issu de la liturgie de la communication. L'art, même s'il convie le spectateur à la participation ou implique une esthétique relationnelle, instaure malgré tout un rapport asymétrique où l'artiste joue un rôle privilégié, sinon central. Ainsi, le thème de relation intersubjective dans *Tact* n'offre surtout pas une solution : il propose plutôt une problématique ardue traitant des difficultés à communiquer, avec ou sans dispositif technologique. La présence du miroir dans l'installation ne fait que renvoyer, avec un peu d'ironie, la question dans l'univers immédiat du spectateur en l'invitant à s'interroger sur la responsabilité qu'implique son rôle d'interlocuteur.

Jean Dubois est détenteur d'une maîtrise en Arts plastiques de l'UQAM ainsi que d'un diplôme d'études approfondies en Esthétique, sciences et technologies des arts de l'Université Paris VIII. Son travail axé sur la mise en scène du spectateur a été présenté lors d'expositions individuelles et collectives, notamment cette année dans *Interface et sensorialité* au Centre de design de l'UQAM, dans *L'État des choses... photographiques* lors du dernier Mois de la Photo à Montréal, au festival Images du Nouveau Monde et dans *Une expérience de l'art du siècle* au Musée d'art de Joliette. Dubois complète présentement un doctorat en Études et pratiques des arts à l'UQAM où il est professeur au département d'Arts plastiques.

Marie-Josée Jean vit et travaille à Montréal. Directrice du Mois de la Photo à Montréal, elle est également commissaire d'exposition et auteure de divers essais et articles sur la photographie et l'art contemporain. Son intérêt pour la psychologie de la réception l'a conduite à étudier le rôle de la mémoire dans l'expérience esthétique. Ses recherches l'ont ensuite amenée à s'intéresser aux développements récents de l'image dans le contexte de la transition technologique. Elle a été invitée par le département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal à élaborer un cours sur les principaux enjeux des arts multimédias. Elle enseigne l'histoire de l'art et l'esthétique au collège de Rosemont à Montréal et poursuit un doctorat en Histoire de l'art et Communications à l'Université McGill.