

D'EXPOSITION

LIVRET



1992-1993



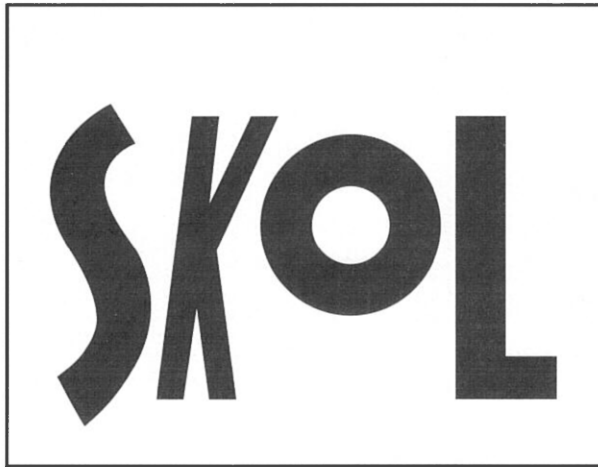
Programmation

PAJE Éditeur



D'EXPOSITION

LIVRET

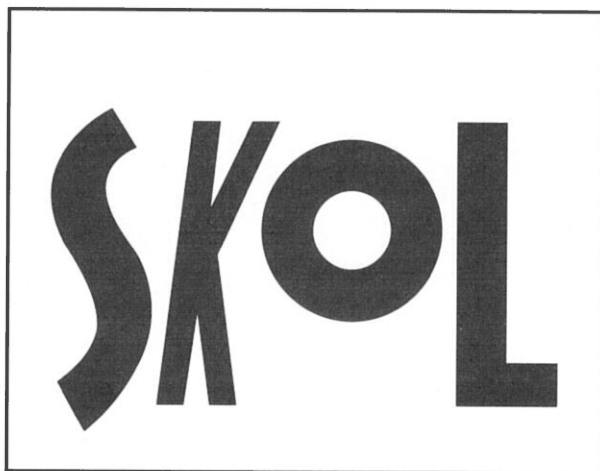


1992-1993

Programmation

D'EXPOSITION

LIVRET



1992-1993

Programmation

Livret d'exposition SKOL

Programmation 1992-1993

Centre des arts actuels SKOL

279 rue Sherbrooke Ouest
Espace 311A
Montréal (Qc) H2X 1Y2

PAJE Éditeur

Collection **Olive Noire**
dirigée par Sonia Pelletier

Conception et infographie :

Marie-Josée Proulx

Correspondance :

PAJE Éditeur
C.P. 987, Succ C
Montréal (Qc)
H2L 4L6

Distribution :

Artex
3575 boul. St-Laurent, salle 303
Montréal (Qc)
H2X 2T7
Tél. : (514) 845-2759
Fax : (514) 845-4345

Diffusion Prologue inc.
1650, boul. Lionel Bertrand
Boisbriand (Qc)
J7E 4H4
Tél. : (514) 434-0306
Fax : (514) 434-2627

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

Dépôt légal : Quatrième trimestre 1993

Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

© PAJE Éditeur et le Centre des arts actuels SKOL, 1993
tous droits réservés
ISBN : 2-921497-06-9

S O M M A I R E

PRÉSENTATION	
Marie-France Beaudoin	9
DIANE ROBERTSON	
Sonia Pelletier : L'esprit des animaux	11
SUZAN DIONNE BALZ	
Pascale Beudet : La maîtresse des illusions	16
FRANÇOIS LEBEAU	
Louis Haché : sans titre	21
CHANTAL BÉLANGER	
Gilles Melançon : sans titre	28
SYLVAIN ROBERT	
Josée Vinette : sans titre	33
JENNIFER WALTON	
Anne Bénichou : « À la manière de »	38
JEAN MARDIS	
Francis Blanchard : Obésité de l'art : une question de digestion	42
DIANE LANDRY ET JOCELYN ROBERT	
Doyon/Demers : Environ 8000 kilomètres	46

PRÉSENTATION

À la mémoire de Diane Robertson
1960 à 1993

Nous vous offrons une quatrième édition du livret d'exposition. Dans le **Livret d'exposition SKOL programmation 1992-1993**, neuf critiques vous font part de leurs réflexions sur le travail des neuf artistes qui ont participé aux dix expositions présentées à SKOL au cours de la programmation 92-93.

Diane Robertson nous a quittés au printemps 93, quelques mois après la présentation de son exposition *L'esprit des animaux*. Elle est partie peu après la fonte des neiges en laissant derrière elle les traces de l'original, le battement des ailes des bernaches. Sonia Pelletier, qui la connaissait bien, a été invitée à écrire sur le dernier travail de cette artiste qui est morte trop jeune.

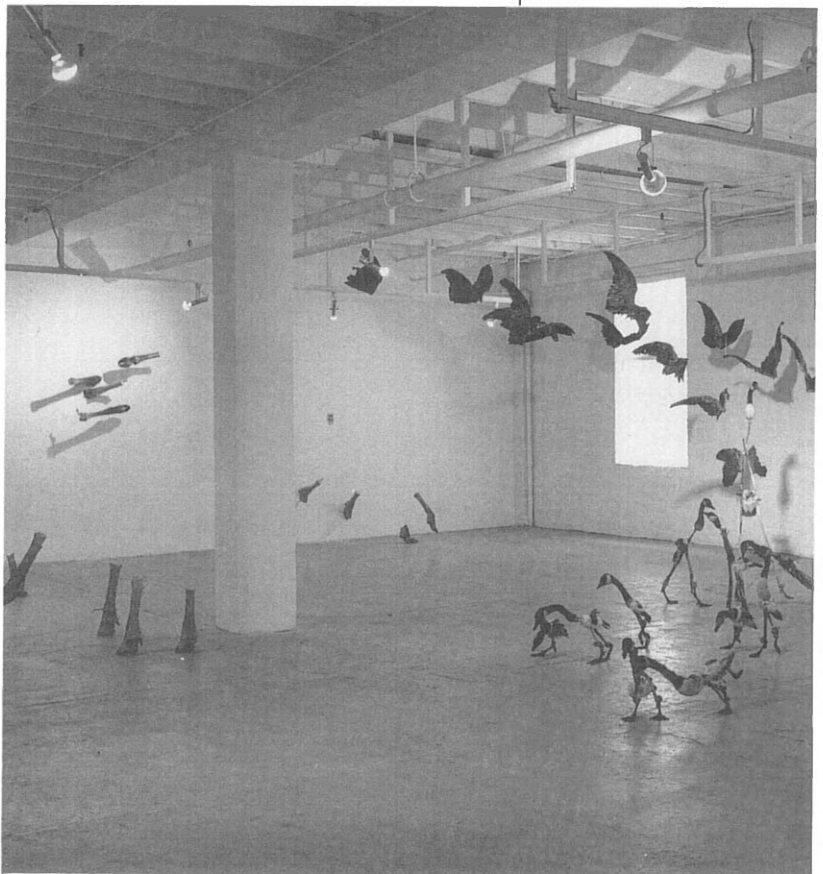
Il n'y aura pas de commentaire dans le livret sur l'exposition *Effet de ressac*. Cet événement est né spontanément en réponse à un accident de parcours dans la programmation. En effet, une période d'exposition se libéra à la dernière minute. Devant le fait, le comité de sélection invita les artistes membres actifs du centre à présenter chacun une pièce. Les artistes **Chantal Bélanger, Gaétan Cantin, Mario Duchesneau, Louise Gagnon, Mireille Plamondon, Éric Raymond** et **Jocelyne Tremblay** ont répondu à l'appel.

Nous remercions les artistes et les critiques qui ont participé à la programmation et à la publication du Livret. Le Livret est un témoignage de la recherche qui se fait ici. De ces paris surgira, sûrement, une autre manière de *faire*, une autre manière de *penser* l'art. Il faudra de notre côté prendre le temps de *voir*.

Marie-France Beaudoin
directrice
Centre des arts actuels SKOL

DIANE

ROBERTSON



L'esprit des animaux, 1992. Photo de Mario Bélisle

L'ESPRIT DES ANIMAUX

Au-delà d'une pratique artistique qui se voulait en harmonie avec l'environnement, rattachée à ses racines et à la culture montagnaise, liée au respect vis-à-vis la nature et dotée d'une connaissance de la mythologie amérindienne, qu'y avait-il de plus derrière *L'esprit des animaux* de Diane Robertson ? Plusieurs choses, pourrait-on dire aujourd'hui, maintenant que l'artiste nous a quittés. Mais en premier lieu, il y avait probablement le même pari qui animait le comité de sélection lorsque, après maintes discussions polémiques axées sur la politique (les événements d'Oka avaient marqué et relancé le débat appelé aujourd'hui *la crise amérindienne*), l'esthétique et la symbolique, celui-ci résolut d'exposer le projet. Cette décision permettrait à l'artiste, pour une première fois, de présenter son travail ailleurs que dans un groupe ciblé, connoté d'avance, avec une thématique particulière, dans un espace spécifique. Sortir du ghetto. Un pari qui était gagné d'avance car *L'esprit des animaux* fut sans contredit une exposition exceptionnelle, remplie d'énergie et de magie.

Qu'y avait-il aussi derrière ce projet pour que quelque temps après j'écrive : «On ne circule pas parmi ces artefacts, on les piste, on les suit, on croit les traquer aussi et pourtant, tout bascule comme la vie.»¹ ? Une énergie fulgurante comme le passage d'une tornade! J'écrivais plus loin, avec un ton qui ne m'était pas familier, voire étrange : «Je me souviendrai toujours de ce tourbillonnement d'énergie, de cette fuite effrénée d'animaux traqués et du sentiment de vie qu'a suscité chez moi ce dispositif de Robertson. C'est un enseignement.»² C'est que la chasse sous-jacente à cette installation implique tout autant la question de la vie et celle de l'éventualité de la mort. On aurait dit que l'artiste s'était temporairement improvisée *papakuassik* (maître qui veille au déplacement de l'animal dans la culture montagnaise)

mais pour mieux protéger sa fuite allant jusqu'à métamorphoser le mouvement de l'original dans un élan de vol d'outardes. Une transformation nous offrant une mise en scène pour le moins saisissante. Tout n'était que déplacement et action virtuelle dans cette installation. Rien de fixe. Les animaux, même fragmentés semblaient presque animés par le geste et la posture dont l'artiste les avait dotés. Plafond, sol et murs de la galerie, ainsi habités, disparaissaient pour laisser place à un territoire imaginaire, celui d'une poursuite, d'une fuite, d'une survie. La chasse étant aussi un lieu de communication, tous les éléments représentés semblaient interreliés et participer d'une même action entretenue par la même force. Une certaine paix malgré le danger soupçonné. L'esprit des animaux sans doute.

À travers l'ensemble de son travail, Robertson ne s'est jamais simplement limitée à un discours des objets relatif aux droits ancestraux sur la terre ou l'incontournable question de la protection du mode de vie ancestral. En respectant les causes politiques actuelles des Premières Nations, elle a quand même su, avec brio et en peu de temps, travailler en considérant la valeur de transformation et d'évolution nécessaire au développement historique d'une société industrielle moderne. Face à son contexte autochtone, elle ne s'est pas cantonnée dans une exigence simpliste et utopique de «sauveur de nation». Et quand j'y pense un peu, à sa façon, à travers sa pratique et son attitude, en misant tant sur le changement et la transformation des choses, elle l'a peut-être été un peu. Sa disparition nous le confirme maintenant. Elle aura compris l'idée de la rupture, de la distanciation, appuyant ainsi un énoncé de Michel Morin : «(...) l'argumentation «conservatiste» revient à traiter des groupes humains comme l'on traite les animaux, les oiseaux ou les espèces végétales qu'il est nécessaire de «conserver»

dans des «réserves», «parcs» ou «sanctuaires», parce que ces espèces animales et végétales sont pratiquement incapables d'adaptation à d'autres conditions. Cette faculté d'adaptation et d'évolution n'est-elle pas le propre de l'être humain et des sociétés humaines ? Reconnaître que des groupes humains doivent à tout prix être «conservés» dans les limites de leur territoire «ancestral», c'est admettre qu'ils ne disposent pas de cette faculté d'adaptation et d'évolution dont pourtant nous reconnaissons la valeur pour nous et pour la plupart des sociétés humaines». ³

Diane Robertson devait participer au Symposium international de sculpture de Saint-Wendel en Allemagne à l'été 1993. Elle en avait déjà visité les lieux et conceptualisé un projet. A l'aide de ses notes et en son hommage, il a finalement été réalisé. Il s'agissait de l'arbre sacré — schéma d'une compréhension de l'univers auquel on devrait peut-être revenir ultérieurement — avec l'ajout d'une flèche vers l'ouest. Outre le fait que dans la spiritualité amérindienne, ce point cardinal amenait la pluie, il symbolisait aussi la mort. Était-ce prémonitoire ? Nous ne le saurons jamais. Le projet a été intitulé *Voyage vers l'ouest*. A mon tour, je lui rends aujourd'hui hommage. Je combats ma tristesse. Ma fierté, mon courage et mon cœur sont avec elle. Notre passage peut être très rapide. Trop. Peut-être le savait-elle...

Bon voyage Diane !

Notes :

1) Sonia Pelletier, "L'esprit des animaux", *Inter*, no.55-56,1993, p.54.

2) *Ibid*

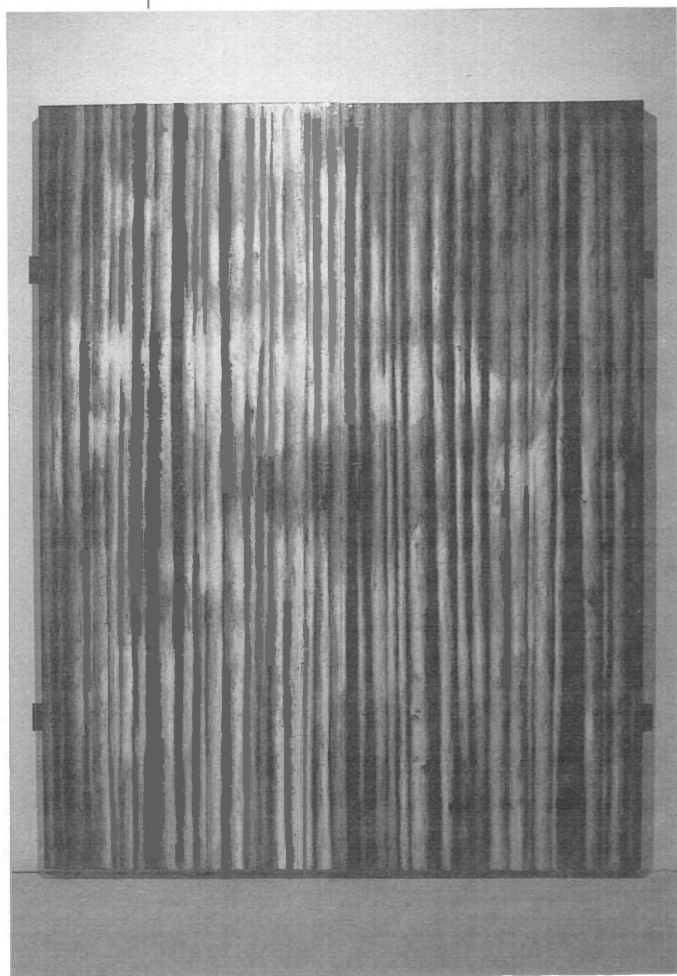
3) Michel Morin, *Souveraineté de l'individu*, Montréal, Les herbes rouges,1992, p.46.



Voyage vers l'ouest, 1993. Photo de Stéphanie Avon

SUZAN

DIONNE BALZ



Homefront, 1993. Photo de Mario Belisle.



LA MAÎTRESSE DES ILLUSIONS

Le type d'exposition choisi par Suzan Dionne Balz exige une mise en contexte. Une auteure peut ignorer l'agencement d'une exposition pour disserte sur les œuvres d'une artiste, bien que l'accrochage soit révélateur d'une vision de l'art, mais cela n'est pas possible pour *Homefront*, dont la disposition « didactique » était indispensable à la compréhension de la démarche artistique. Ainsi, les dix dessins de cette exposition encadraient les autres œuvres (les précédant, les accompagnant), les deux objets ou sculptures¹ étaient disposés avant les tableaux, derniers éléments à recevoir le regard.

On pourrait croire, en jetant un coup d'œil superficiel sur les œuvres de Suzan Dionne Balz, que son travail s'inscrit dans le champ de la non-figuration et que son propos vise à renouveler celle-ci. Des bandes verticales sont peintes dans des tons de bleu foncé, un peu à la façon d'un Newman ou d'un Molinari qui se seraient donné des libertés quant au modelé. En ce qui concerne les tableaux tridimensionnels, des moulures posées verticalement sont placées inégalement sur un fond uniformément blanc. Austérité, pourrait-on dire de tout cela : peu de couleur, peu de texture. Postminimalisme. Mais c'est négliger deux composantes : le trompe-l'œil et les dessins. Au lieu que chaque médium utilisé le soit indépendamment l'un de l'autre, les trois techniques sont profondément imbriquées ; chaque façon de faire renvoie aux deux autres, dans un dialogue à trois incessant.

C'est par les dessins que l'on se familiarise avec les intentions de l'artiste. Enrichis de réflexions indispensables à la compréhension de l'ensemble, ils font saisir la singularité de cette recherche, qui puise à des sources inhabituelles en arts plastiques, le droit, l'histoire, le sens de la communauté :

Points de contact, de contiguïté. Bégaiement. Espèce. Autres architectures. Surimpression. Je me demande si les gens de la Commune de Paris ou les révolutionnaires de la guerre civile d'Espagne n'ont pas, de temps en temps, levé les yeux vers leur architecture d'État, et s'ils n'ont pas eu à sa place la vision de quelque chose de complètement différent.

Ou encore :

La peau est une frontière étrange, le territoire ici n'est pas uniquement spatial, la frontière peut être transgressée même de loin. Par la sympathie, par exemple. Ou par l'unisson.

L'artiste s'intéresse en fait à l'espace, à la géographie humaine ; au déploiement des individus dans la ville, avec les conséquences que cela entraîne. Loin de la démarche d'un utopiste comme Fourier, qui définit sa commune en fonction du groupe, l'artiste commence sa réflexion par l'individu pour l'élargir au groupe ensuite — réflexe de la période où nous vivons, ère d'hédonisme ou d'individualisme forcené dont Gilles Lipovetsky a su si bien parler dans *L'ère du vide* ; l'artiste pense aussi avec ses mains. Le maître mot est ici le trompe-l'œil : illusion donnée par la peinture, mais aussi, ce qui est moins répandu, illusion créée par le tableau tridimensionnel. Les « sculptures » créent l'illusion de la profondeur sur une surface plate : les moulures forment un espace arrondi, ouvert. Deux artistes connus travaillent un peu dans le même sens, avec des espaces ambigus : Anish Kapoor et James Turrell. Toutefois, ils misent tous les deux sur la séduction de la couleur, ce qui n'est pas le cas ici, où toute tentation colorée est repoussée — la couleur serait-elle empreinte de futilité, viendrait-elle distraire la pensée ? De plus, l'illusion de Kapoor et Turrell réside dans l'incertitude de l'existence d'un espace, à moins d'y passer la main ou le corps ; l'espace est à traverser, il s'ouvre en con-

cavité, alors que dans notre cas, on a l'impression de voir une forme ronde s'avancer vers nous, dont la convexité est illusoire.

Les tableaux ne font pas que répéter en trompe-l'œil les « sculptures ». Ils sont composés de « troncs d'arbres » alignés les uns à côté des autres, peints de manière à ce que le regard croie vraiment au relief. Des masses nuageuses se décèlent après un moment d'attention, posées ici et là, comme prêtes à se déplacer. N'étaient les « troncs » et les « nuages », on pourrait tirer l'interprétation vers le paysagisme ; mais ce serait négliger tout le reste de l'exposition. D'autre part, la formation nuageuse se trouve là comme métaphore d'un système souple, spontané, qui existe dans la nature, dont il serait souhaitable de s'inspirer pour nos propres formes d'organisation. Enfin, les tableaux sont peints sur des fausses portes, mais munies tout de même de charnières et d'emplacements pour les poignées. Métaphore de l'échappée créatrice, très utilisée en littérature et ailleurs (pensons au Kafka du *Procès*, au *Pine Portal* de Robert Morris ou aux dernières œuvres de Denis Demers), elle symbolise ici le passage vers une nouvelle façon de penser.

Quant aux dessins, ils jouent un rôle essentiel : ce sont bien sûr des esquisses de tableaux ou d'objets, mais l'inscription des commentaires directement sur la feuille permet des rapprochements immédiats en même temps que des aller-retour vers les tableaux et les objets.

On peut sans nul doute qualifier ce travail d'expérimental, bien que le terme puisse sonner péjorativement. Un travail expérimental va non seulement à la découverte de formes différentes, d'assemblages autres mais il provient aussi d'une façon de penser inattendue. Dont peut-être la vérité réside dans un

autrement relié au temps. Celui de l'édification d'une théorie, d'une œuvre. Finalement, il s'agit d'une œuvre *politique* au sens le moins trivial du terme : ce n'est pas une œuvre militante, mais une pensée qui se déploie dans l'espace ; ce n'est pas une pensée réaliste, mais une action idéaliste, tournée vers l'avenir. Que serait une nation sans frontières, une ville sans propriétaires ? Nos perceptions face à l'art en seraient-elles modifiées ?

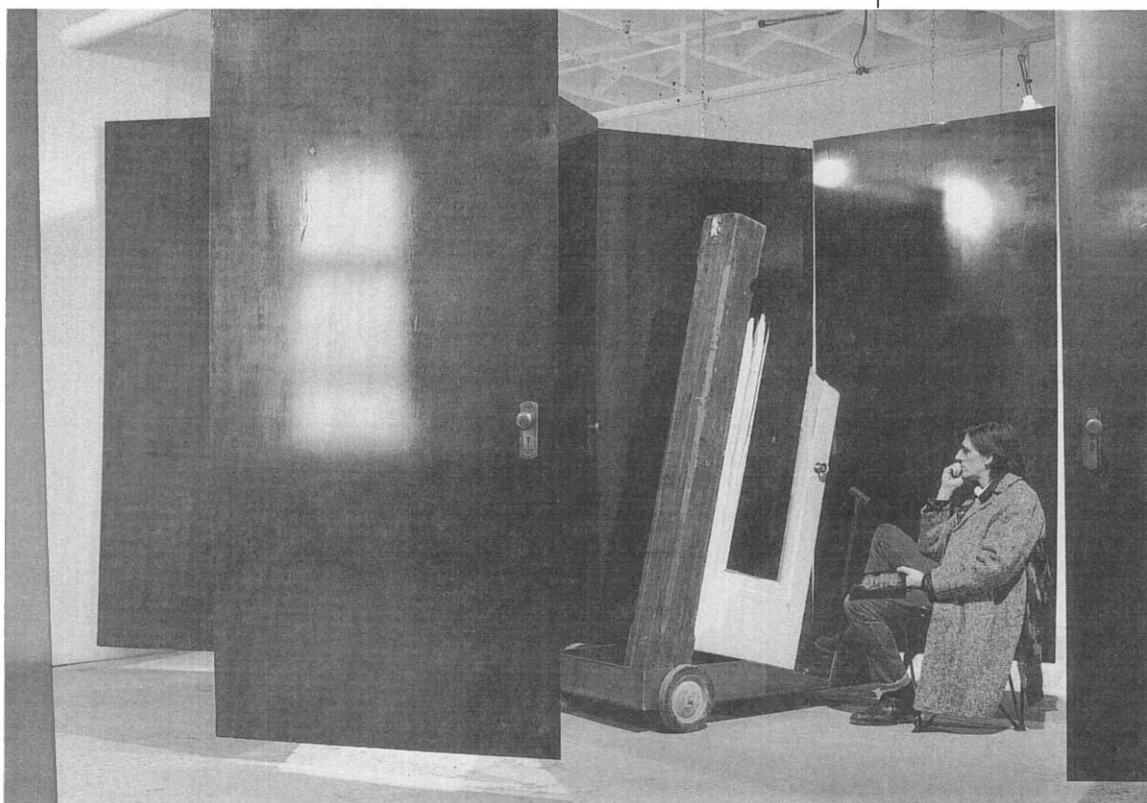
En somme, Suzan Dionne Balz se situe un peu dans la voie du Malevitch de 1928, qui écrivait dans son texte *La peinture et le problème de l'architecture* que « la vie ne doit pas être intégrée à l'art mais plutôt que l'art doit faire partie de la vie, puisque la vie peut être belle seulement ainsi.² » C'est une exigence qui hélas est restée lettre morte, notamment dans l'URSS du réalisme socialiste. Mais on oublie souvent le dynamisme artistique des années suivant immédiatement la révolution de 1917, qui sera écrasé au début des années 1930. En 1928, tout était encore possible, et Malevitch avait élaboré un enseignement débordant vers les arts appliqués, le théâtre et l'architecture. Bien que se situant dans un ordre d'idées différent, puisque l'époque, le lieu et les préoccupations divergent, la démarche de l'artiste reste parallèle à celle de Malevitch. Sans doute se développera-t-elle avec les années, offrant des perspectives inédites.

Notes :

1. J'éprouve ici un problème de terminologie. Ces œuvres ne peuvent pas vraiment être qualifiées de sculptures (ce qui n'est pas un défaut, faut-il le mentionner) puisqu'elles ne sont à proprement parler ni des bas-reliefs, ni des rondes bosses et qu'elles utilisent un procédé illusionniste propre à la peinture ; elles seraient un genre de tableau tridimensionnel. Voilà qui prouve à quel point l'art déborde maintenant des anciennes définitions.

2. *Kasimir Malevitch*, catalogue d'exposition, Amsterdam, Steijelijk Museum et URSS, ministère de la Culture, 1990, p. 131

FRANÇOIS
LEBEAU



Y a-t-il d'autres issues que l'estime de soi, 1993. Photo de Mario Bélisle

Hôtel-Dieu de Montréal, 1993

93... année plus qu'émotive, remplie de deuils et d'agonies. Malgré tout, deux fois de l'art ; ça se fait en tous lieux et toutes occasions (preuve ? je suis à l'hôpital, du réel art !).

Cette fois-ci, la sculpture de François Lebeau m'interpelle ; me prend et m'installe avec d'autres formes, d'autres matériaux pour trois semaines d'exposition. Vue imprenable : l'objet regarde, pense puisqu'en témoigne secrètement dans un carnet !

Fait à mentionner aussi, cette œuvre toutes parties comprises continuera d'être exposée selon le bon vouloir du collectionneur éventuel... (j'espère qu'il sera en Afrique ou en Australie).

Voici donc quelques extraits du journal d'un objet.

P. 65 ONZIÈME JOURNÉE

Il y a percevoir au travers de la matière, lire, se donner l'impression de quelque chose en organisant des constructions avec des matériaux. Une mise en place d'une sélection de formes et de textures donnant à la sculpture, de l'installation ou de l'architecture.

Il y a percevoir de dedans la matière. Disposition de matériaux déclencheurs mis en contexte. Comme le lecteur traverse un texte, ici le visiteur se promène dans un contexte physique, mental et possiblement spirituel. L'auteur, ici, laisse aller l'œuvre comme une sonde, un archipel de matériaux, une enceinte labyrinthique où chaque solide est une porte ou un

message de porte, où « être » devient circuler. Chaque moment a son itinéraire où les pensées sont itinérantes, où l'art est pris dans son itinérance.

P. 3 DIMANCHE LE 7 FÉVRIER

Hier, c'était le vernissage. J'ai entendu « du monde », des phrases et des bribes de phrases, des mots lourds comme de grosses tentures de velours. J'ai dit « du monde » parce que je n'en faisais pas partie, j'étais matériau de et dans un objet autonome, une sculpture qui parle, pas le français ni l'espagnol mais parle plutôt le bois, l'acier, le ciment, l'artiste, le placo-plâtre, le cuivre et le verre. Par solidarité avec les autres matériaux, je ne parlerai pas avec la langue !

P. 97

Là où je suis le plus confortable et me sens le plus pertinent, c'est quand je suis bien campé, une jambe au sol, l'autre en arc-boutant sur le chariot et que j'y appuie mon bras pour y poser ma tête. De suite, j'ai l'air d'être parti dans mon esprit, on parle même de méditation, et les gens se mettent à parler comme dans un temple, on croit tout à coup à la durée de l'œuvre ! J'étais dans la lune...

P. 17 QUATRIÈME JOUR

Aujourd'hui les visiteurs avaient des roues, dans l'œuvre il y en a aussi. Ils nous ont regardés patiemment tantôt chariot, porte, artiste, tantôt porte d'acier, mur d'acier et îlots de « gyprok ». Puis ils ont comparé certains d'entre nous, établi une polarité entre l'îlot et le chariot, disant que le trou dans l'îlot avec ses lames de fer était une sorte d'absence, que c'est fait pour mettre quelque chose mais que c'est pas là. Puis en regardant vers

nous, le chariot et moi, ils ont dit qu'il y avait de la mélancolie. Pertinence ? je sais que l'auteur voulait à l'origine me placer dans l'îlot, alors...

P. 21

J'ai rougi, j'ai entendu du bruit, quelqu'un arrivait, j'ai à peine eu le temps de cacher que j'écrivais. Le visiteur a fait le tour et est reparti. Une fois la réalité redevenue hors vue, j'ai pu prendre note de ceci : une poutre rougit-elle à sa façon si on la surprend à moisir alors que ce qu'on lui demande c'est de soutenir ? Être pris en défaut d'être autrement que prévu serait-ce une des choses qui me distinguent des autres matériaux ?

P. 25

Ales ist in ordnung.

Pour nous, les matériaux, en tout cas en ce qui me concerne comme matériau je ne suis pas dans de l'ordre, je m'en fous pas mal, ce qui m'intéresse c'est l'existant, ce qui existe, ce qui est. Je suis aussi un matériau qui peut inverser cet état des choses. Par exemple, si l'œuvre existe en étant regardée, une personne qui regarde une œuvre existe comme telle si elle a une œuvre à regarder | Tout à l'heure, Dame Chiante est venue, j'ai par exprès ouvert mon livre et je me suis mis à écrire rompant ainsi ce qu'est l'œuvre. Il ne reste que des matériaux et quelqu'un qui écrit. Je suis un matériau qui peut refuser.

P. 6

Ici c'est l'éternité.

P. 33

Un (spectateur) visiteur est venu, je suis resté chose, ce qui en quelque sorte est indifférent mais j'ai pu me servir de la visite pour réfléchir, pour le voir aller. Il a vu ou senti cela. Il a fait un second tour puis s'est placé dans le champ de la vision réfléchi, nous nous sommes vus de chose à chose. Je suis caché dans et par l'œuvre. Je crois que doucement, je trouve le moyen d'être chose matériau à part entière, cela en créant peu à peu, dans un langage-façon-d'être, l'expression de ce que je suis.

P. 39

J'imagine être un bout de quelque chose qui est conservé, entretenu, épusseté de temps à autre. J'imagine être exigeant ou difficile à conserver comme un bonsaï ou un tableau à l'huile trop épaisse sur un support de toile éventée, ou un vieillard qui a encore certains réflexes de culture qui ne sont plus dans la civilisation, ou une pensée qui s'absorbe dans la matière ou j'imagine comme un artiste... je suis quelque chose imaginé.

P.83

J'épiais tout à l'heure, par le truchement de la réflexion du verre de la porte dans le chariot, une personne en visite. Elle regardait de près les matériaux de la pièce du fond, puis elle s'est collé littéralement le nez sur le « gyprok », a reniflé et louché sur le grain, la nature du matériau. J'ai pensé alors que j'avais bien fait ce matin de me curer les oreilles.

P.41

Un visiteur demande à l'objet : « Comment peut-on t'identifier ? » L'objet pense : « C'est ça, vous m'identifiez, pas moi, même que parfois vous vous

identifiez par moi... » Avant votre présence, je n'étais que conscience, maintenant, je suis chose.

P. 63 DIXIÈME JOURNÉE

Le visiteur au chapeau est passé et a dit « il faut être artiste pour comprendre l'art. » Bof ! Faut-il être pianiste pour comprendre le piano ? Je crois que je ne cueillerai pas grand-chose aujourd'hui.

Étant multiples ne serait-ce que de conscience, je n'aime pas ces déclamations réductrices faites de façon simpliste et suffisante à mon sujet lorsque je suis matériau d'art.

Que de méchants mots...

P. 78

Y a-t-il d'autres issues que l'estime de soi dans un monde de paresse intellectuelle, spirituelle et culturelle?

P. 101 DIXIÈME JOURNÉE

Je me rappelle la fois où François est entré et que je ne suis pas sorti du tout de ma réalité d'œuvre. C'était étrange de voir ce qui était mon « faiseur », celui qui a fait ce que je suis, ici maintenant. Je ne le vois pas comme un pouvoir sur moi ou comme un protecteur, non, je le vois comme une sensation que j'ai qui me fait avoir le réflexe du passé ; d'où suis-je. Il en est indice. Je pense à ça à cause que maman viendra...

Bordel ! si Dieu était une mère, j'aimerais peut-être y croire.

P. 79 TREIZIÈME JOURNÉE

Je pense à un compte à rebours. Il me reste cinq jours à vivre en tant que matériau d'œuvre d'art. Mon état actuel s'achève, ma forme présente va finir, mourir ; la typique fin d'une œuvre au Québec. Pourtant, nous sommes marchandise, nous pourrions être acquis par qui peut ou qui veut mais cette réalité n'existe pas. Je devrais dire, il n'y a rien qui achemine vers cette réalité d'acquisition. Les parties de l'œuvre que nous sommes seront dispersées, déportées. Les poutres iront supporter autre chose d'imaginaire ou de réel. Les plaques d'acier se plieront peut-être à autre chose. Le chariot contiendra sûrement quelque chose d'imaginaire ou de réel. La chaise est une chaise comme une chaise est une chaise. L'artiste fera son épicerie et paiera son compte de téléphone imaginaire ou réel. L'auteur imaginera autre chose.

PS : À propos de cette œuvre : j'étais dedans, je suis après mais je ne l'ai pas vue !

**CHANTAL
BÉLANGER**



L'absence de statue, 1993. Photo de Mario Belisle.



Mme Chantal Bélanger, sculpteur
Centre des arts actuels Skol
Montréal, Québec
H2X 1Y2

Montréal, avril 1993

Madame,

Lorsqu'on m'a demandé d'écrire quelques mots au sujet de votre exposition, *Absence de statut*, je fus d'abord tenté de refuser ; car, cela supposait un travail pour lequel je ne suis guère exercé. De quoi parle cette œuvre, comment représenter une cheminée, un auvent, des escaliers..., quelle forme donner à ce texte, où commencer et dans quelle direction aller ? Toutes ces questions, et bien d'autres, me mirent dans l'embarras quelque temps, et si j'acceptai ce travail ce n'est qu'en raison de l'intérêt que suscitèrent en moi toutes ces interrogations. Ce texte s'inspire principalement de ce que suggère votre œuvre (lieu public et privé), et autorise, pour ainsi dire, la forme à la fois générale et personnelle de cette lettre. Étant peu versé dans la critique, vous ne trouverez donc, dans ce qui suit, ni critique ni jugement ; mais, que la simple expression de ce que votre travail m'a communiqué.

En entrant, une cheminée placée légèrement à droite du centre de l'entrée principale fait figure d'obstacle. Quel est cet objet, et pourquoi le ramener au niveau du sol, alors qu'il est habituellement situé au-dessus de nous ? Je ne sais trop ; mais cet assemblage de quatre blocs de ciment surmonté d'une girouette indiquant le nord et le sud m'interroge. Cette cheminée, de par sa

stature, nous apparaît incontournable, il est impossible de l'éviter, nous devons lui faire face tout comme nous devons affronter quotidiennement les nécessaires contraintes que nous imposent ces éléments aussi naturels que sont la chaleur et le froid. Elle est donc la chaleur et le froid, le gain et la perte, le lieu et le non-lieu, le temporaire et l'éternel... En un mot, elle est une. En d'autres mots, elle est cette dualité qui s'introduit en nous sous la forme d'un obstacle en apparence incontournable. Elle est un but à atteindre : une cible, et cette cible ne serait nulle autre que nous-mêmes. Par contre, la girouette, agitée sans cesse par cette force invisible qu'est le vent, ne nous expose-t-elle pas — si nous nous égarons ou si nous allons dans toutes les directions à la fois — à une dépense considérable d'énergie.

Dans l'ordre du parcours, j'y rencontre un auvent de cèdre qui ne tient qu'à un fil à environ deux mètres du sol et sous lequel repose un pavé de quinze dalles de ciment disposé en escalier. Cette seconde pièce me persuade qu'il y a une porte d'entrée, j'y vois là une invitation, et j'y entre afin de mieux observer l'intérieur. Je remarque ici ce lien très étroit que l'on retrouve entre l'esthétique et l'éthique. Car, la portée esthétique de l'espace intérieur de cet objet n'est pas tant dans sa forme ; qu'il soit rond, ovale ou bien carré n'est ici que de peu d'importance, mais c'est bien dans sa fonction même que réside la valeur de cet objet. C'est-à-dire, qu'en représentant un abri contre la pluie ou la neige, cet auvent symbolise, par le fait même, le caractère de ce qui est utile à l'être.

La pièce suivante nous engage dans l'imaginaire, votre imaginaire, notre imaginaire, dans ce refuge où chacun se reconnaît. L'escalier avant, qui est séparé de l'escalier arrière par une sorte de double « X » extensible permet-

tant au spectateur de déterminer, à son gré, la longueur et la profondeur d'une maison fictive, nous invite à y bâtir nous-mêmes l'espace intérieur.

Je ne saurais dire ici avec précision, si ce vide (entre les deux extrémités) évoque un vide social, politique ou spirituel ; mais , je puis affirmer avec certitude qu'il est particulièrement significatif en ce qu'il représente la possibilité de l'existence et de la non-existence d'un objet réel. En raison de cet espace sensible que le vide occupe, et en raison d'une relation qui s'établit entre un objet fini à construire, et un sujet, également fini, qui construit, l'être se retrouve ainsi placé face à son propre imaginaire, face à ses nécessités, sa temporalité, son altérité.

Avant d'aborder la dernière pièce, je ne puis passer sous silence les deux très beaux dessins meublant l'intérieur des lieux : *Cadran* et *Poussière sous le lit*. À ce propos, je dirai simplement qu'ils sont la personnalisation de ce que l'on nomme le « chez soi », et qu'ils cadrent particulièrement bien avec cette exposition.

Le quatrième objet est un parterre de dix dalles de ciment au bout duquel une limite est établie par une clôture : elle ne s'ouvre pas. C'est la règle, c'est comme ça. Pour qu'il y ait société il doit nécessairement y avoir un arrêté, une limite doit y être imposée. Nous sommes donc rendus au terme de notre visite, nous sommes là où le public devient le privé, là où le non-lieu devient l'interdit. Nous sommes là où le tout s'inverse. Dès lors, votre œuvre, en faisant écho à la fragilité de l'être, à son étonnant pouvoir d'imaginer ainsi qu'à ses limites, nous renvoie à notre paradoxe. Et, selon moi, c'est autour de ce paradoxe que s'organise toute la poésie de ce lieu.

Je termine par un silence discret sur l'atmosphère que dégage un éclairage aux lampes halogènes d'une galerie d'art. La raison en est que j'aurais simplement préféré parcourir cette œuvre sous un ciel d'automne.

Veillez, Madame, accepter mes salutations ainsi que mes vœux les meilleurs.

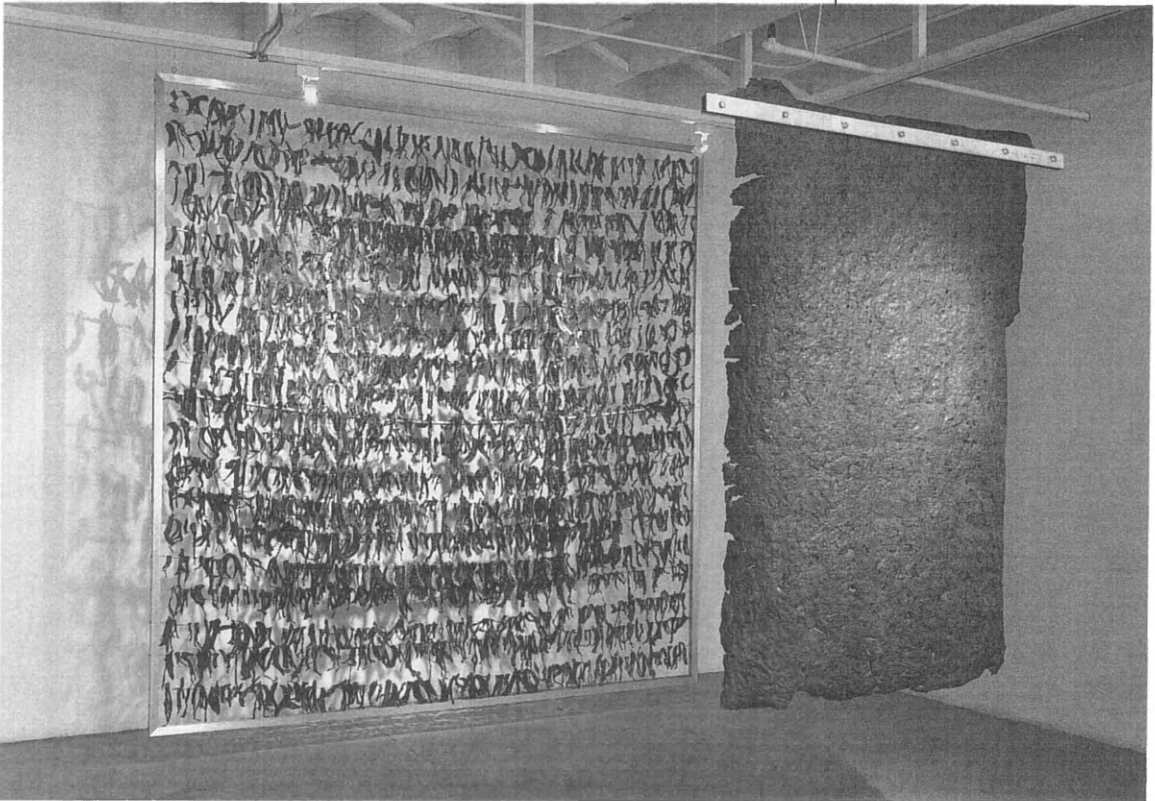
Gilles Melançon

AVIS AU LECTEUR :

À noter que le comité de lecture n'ayant pas retenu ce texte, le choix n'engage que l'artiste.

SYLVAIN

ROBERT



Banalogie, 1993. Photo de Mario Belisle.

La passion, c'est le côté radieux de l'obsession. Quant à moi, je préfère penser que c'est une histoire de non-sens, un type de rapport compulsif à la matière qui surgit du fond de l'être comme ça, telle une prime offerte par la vie.

Si, par exemple, quelqu'un, quelque part, était obsédé, ou plutôt passionné disons, par les bananes. Il en verrait partout, il en mangerait depuis des années, même qu'il se pencherait dans la rue pour ramasser, par pur réflexe, les pelures négligemment jetées pour les collectionner. En fait, sa passion serait telle qu'il demanderait à son entourage de lui garder les pelures pour les faire sécher et leur trouver mille et une utilités. Évidemment, cette personne pourrait être perçue comme un peu bizarre, ou même loufoque. Mais il se pourrait aussi que la banane lui (et nous) ait donné matière à réflexion. En effet, peut-être a-t-il vu dans cet objet une métaphore, de celles qui ouvrent des pans tout entiers d'une compréhension de la matière et du monde. Ou peut-être est-ce aussi un entêtement, ou un effet d'écho qui se réverbère entre lui et le monde qui l'entoure.

Les œuvres réunies à Skol sous le nom de *Bananologie* sont l'aboutissement d'un long processus de collection, de réflexion et d'expérimentation. La banane y est présentée parfois comme métaphore, parfois comme objet formel. Dans le cadre d'une exposition de maîtrise, Sylvain Robert propose un discours à saveur sociologique, souvent humoristique, où la banane, et plus particulièrement sa pelure, occupe non seulement la position de lien entre les œuvres, qui vont du formel au conceptuel, mais aussi le centre de ses réflexions par des expérimentations sur sa transformation en matériau polyvalent.

Œuvre formelle, elle investit trois champs d'action : tactile, odoriférant, visuel, la pelure se voit donner une circonscription nouvelle à son rôle protecteur habituel. D'un aspect généralement ingrat, les pelures de bananes brunies donnent ici un spectacle pour le moins particulier : suspendues en all-over, elles dédoublent la forme carrée d'un papier en fibre de banane, fabriqué par l'artiste, et génèrent un certain effet poétique ; vague impression, nous pouvons voir une triste foule humanoïde dans les gradins du souvenir, regardant au loin leur corps transformé.

Œuvres critiques, les pelures de bananes de Robert possèdent des qualités qui vont au-delà de leur aspect burlesque : doigt pointé vers les travers de la vie contemporaine, elles servent en grande partie à illustrer la futilité de nos habitudes de consommation. Robert nous offre des déchets recyclés en objets précieux, des sphincters-à-consommer ; ces pelures de bananes reflètent notre appétit pour l'attrait extérieur, pour le superficiel et l'enveloppe, plutôt que pour le concept, pour la réflexion ou l'essentiel.

Dans un commentaire à la fois historique et contemporain, Robert édifie, avec *Les trois Saints-Prépuces ou le corps du Christ*, un triptyque dédié au Saint-Prépuce, clin d'œil au non-sens qu'est le culte médiéval des reliques, qui n'est pas étranger à la prolifération sur le marché actuel de produits miracles à consommer.

Consommer, accumuler, collectionner, recycler. Robert s'approprie des gestes obsessifs contemporains, signes d'une culture occidentale narcissique qui redécouvre les « valeurs »¹. Robert, fils de son temps, savoure le culte de l'individu ; en effet, ses œuvres, critiques, sont investies de son obsession et

transposent son identité privée, singulière et compulsive, en tant qu'affaire publique qu'il explore non seulement dans ses œuvres mais avec son entourage, impliqué dans la recherche de son matériel de prédilection. Gilles Lipovetsky explique le fonctionnement de ce règne du Moi, les règles du jeu propres à notre société contemporaine : « il faut s'impliquer soi-même, révéler ses propres motivations, livrer en toute occasion sa personnalité et ses émotions, exprimer son sentiment intime, faute de quoi on sombre dans le vice impardonnable de froideur et d'anonymat.² » Ainsi, Robert maintient une position non pas extérieure à la consommation de masse mais bien présente au sein de cette tendance contemporaine. Démontrant le-videremplir-par-n'importe-quoi du consommateur, il justifie sa propre obsession consummatrice, élevant pour le spectateur un certain culte à venir pour le « sphincter » de la banane.

Avec *Banalogie*, le mode de présentation des œuvres opère sur deux registres : en exploitant la matérialité de la pelure de banane en plus de son potentiel évocateur et métaphorique au sein d'œuvres à caractère conceptuel, Robert confirme et renforce l'idée de la souplesse et du jeu dans la création, du désir à assouvir absolument, de la liberté de choix, des emprunts et dédoublements disciplinaires qui se terrent non seulement derrière ses œuvres mais en tant que processus créatifs dans les arts visuels québécois (qui n'est probablement pas spécifique au Québec) ; on n'a qu'à penser aux œuvres d'Alain Paiement qui sont à la fois photo, architecture et installation, aux œuvres de Roberto Pellegrinuzzi qui sont sculpture et photo, aux photographies de Geneviève Cadieux qui tiennent du cinéma, aux œuvres d'Hélène Lord qui empruntent à la peinture, à la sculpture et à l'installation ou aux œuvres de Rober Racine qui tiennent de la littérature, de l'installation

et de la performance. La liste pourrait continuer ainsi longtemps. (On n'a qu'à regarder mon propre texte pour appuyer cette démonstration du jeu de styles, de la souplesse et des emprunts de procédés littéraires — qu'on regarde la différence des niveaux de langage entre la première partie et celle-ci.)

Parallèlement, être possédé et poursuivre une obsession, en l'occurrence les pelures de bananes, apportent un aspect supplémentaire à la tendance actuelle du chevauchement disciplinaire et à la logique du multiple d'une culture globale, présents dans les arts visuels contemporains. En effet, se concentrer et focaliser un objet de prédilection, engager une somme importante de temps et d'énergie sur ce même objet semble opposé à tout ce courant auquel je faisais allusion plus haut. Pourtant, les œuvres de Sylvain Robert sont l'aboutissement d'une réflexion globale, constante et en processus sur différents aspects du monde actuel, soient-ils historiques, écologiques, spirituels ou esthétiques.

L'obsession, ou la passion, de Robert est toute dans la recherche du Moi, soit-il le sien ou celui de notre société et je crois que l'un ne va pas sans l'autre puisqu'ils s'influencent et se répondent inlassablement.

Notes

1. Au sujet du narcissisme contemporain, du « culte » de l'individualité et des nouvelles valeurs, je me suis inspirée de Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide — Essais sur l'individualisme contemporain*, aux éditions Gallimard, 1983.

2. *Ibid.*, p. 92.

JENNIFER

WALTON



Regarder sans voir, 1993. Photo de Mario Bélisle

« À LA MANIÈRE DE »

Des portraits grandeur nature et de plain-pied de chasseurs dans la forêt, des jeans, des gilets orange, des chemises écossaises, des uniformes de camouflage militaire, des arcs, des flèches, des jumelles, des cartes, le tout emprunté aux images des magazines de chasse canadiens et américains, constituent l'univers iconographique de la dernière série de Jennifer Walton, *Regarder sans voir*.

Le titre colle exactement à la représentation iconographique. Il nous dit ce que nous voyons : des chasseurs qui observent des cartes et qui ne voient pas ce qu'il faudrait y voir. Et de fait, les cartes dans les peintures de Walton sont réduites à des surfaces lumineuses et par conséquent ne représentent rien. Les chasseurs n'y voient rien parce qu'il n'y a rien à voir. Si maintenant le titre ne désigne plus les chasseurs, mais nous-mêmes, les spectateurs qui regardons sans voir parce qu'il n'y a rien à voir, cela revient à dire que nous ne regardons pas la bonne chose, et que ce qu'il y a à voir n'est pas de l'ordre de la figuration. Cela revient à dire également que l'interprétation iconographique et la narration que suggère dans un premier temps la figuration sont aussitôt infirmées.

Reportons-nous alors aux styles et aux manières de la peinture de Walton. Si au premier coup d'œil ses tableaux nous déconcertent, ils nous deviennent rapidement familiers. Nous y reconnaissons des choses. Ils nous « font penser à ». Un peu à la peinture et au portrait d'histoire, un peu aux scènes de chasse d'un Gainsborough ou d'un Van Dyck, un peu au réalisme — le réalisme naturaliste du XIX^e siècle mais aussi le réalisme soviétique et l'hyper-réalisme — et à Monet, et à l'impressionnisme, et à la peinture médiévale, etc. Les références à des styles du passé sont nombreuses mais restent peu

précises. Elles sont à comprendre comme un « à la manière de ». Cette juxtaposition des différents styles puisés dans le vaste répertoire de l'histoire de la peinture sollicite notre mémoire et nous oblige à réévaluer notre familiarité avec les différentes formes picturales. Le temps de lecture du tableau coïncide ici au temps nécessaire à l'identification des différents styles et à leur confrontation avec ceux qui sont inscrits dans notre mémoire.

Dans *Regarder sans voir V*, trois zones définissent l'espace. Le premier plan, la rive d'un lac, ou la berge d'une rivière, est traité selon un style impressionniste, par une juxtaposition de touches de couleurs. Les second et troisième plans, l'étendue d'eau, les montagnes et le ciel, évoquent quant à eux les manières des paysagistes du début du XIX^e siècle à cause de l'application de la couleur par taches. Le personnage du premier plan ainsi que le buste des deux autres chasseurs entretiennent de fortes similitudes avec l'hyperréalisme, tandis que le traitement pictural plus académique des jambes nous ramène à nouveau au XIX^e siècle du côté des réalistes. Enfin, la dorure des flèches posée en aplat intervient comme un clin d'œil à la peinture médiévale. Cette composition provoque une dissonance visuelle puisqu'elle juxtapose trois moments différents de l'histoire de la peinture du XIX^e siècle, le contemporain et le médiéval, et par conséquent fait côtoyer des systèmes de représentation totalement anachroniques les uns par rapport aux autres. Ce que nous croyions être un espace perspectif traditionnel devient ici une mise en scène des procédés de représentation de l'espace en peinture.

De plus, chaque « manière » semble désigner une étape de la fabrication de la peinture. L'identification des différentes zones définies par les

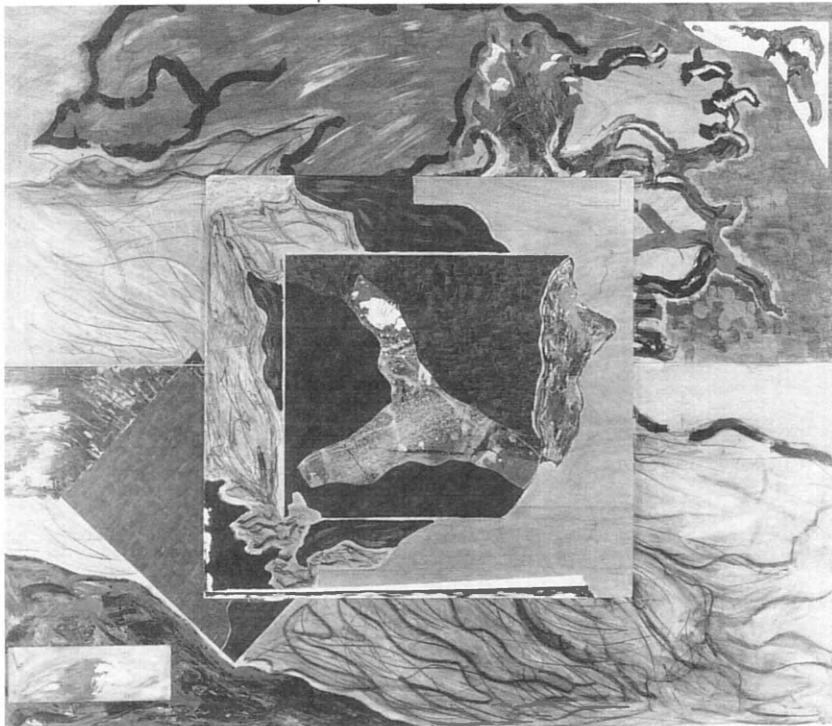
« manières » permet de reconstituer l'histoire de l'élaboration du tableau. Celui-ci devient le lieu d'inscription de sa propre histoire. Et *Regarder sans voir* apparaît dès lors comme un double lieu de mémoire, celui de son histoire et celui de l'activation de notre mémoire picturale.

Alors que la figuration, le respect des conventions de la perspective, la forme rectangulaire du tableau, et l'exaltation du « savoir-faire » semblent situer les tableaux de Jennifer Walton en deçà des acquis du modernisme, la mise en échec de la lecture iconographique et de la narration qu'ils opèrent au profit d'une approche formelle de l'œuvre nous renvoie à la conception moderne de la peinture comme surface auto-référentielle, « une surface plane, recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ».

Puis, en empruntant à une culture extra-picturale et même extra-artistique — la culture populaire et sportive de la chasse — la peinture de Walton déborde sur le non-art et opère un éclatement de la spécificité picturale telle que l'a définie le formalisme moderniste. Elle interroge donc la conception moderne de la peinture. L'emprunt aux formes du passé qui, nous l'avons vu, ne correspond ni à une attitude nostalgique des siècles précédents, ni à un désir de relater l'histoire de l'art, mais plutôt à une mise en scène de l'acte de peindre, participe de cette interrogation. Cette mise à nu du processus de fabrication de l'image picturale inscrit ce travail dans une attitude de questionnement de l'art sur lui-même et de réévaluation de l'héritage moderne. *Regarder sans voir* apparaît donc comme une réflexion critique sur les fonctions esthétique et sociale de la peinture.

J E A N

M A R O I S



Paysage d'un tableau, 1991.

OBÉSITÉ DE L'ART : UNE QUESTION DE DIGESTION

Francis Blanchard

Soit, le discours moderniste défendant la peinture s'est autodétruit, ayant voulu emprunter la voie d'un historicisme suicidaire. Concevant les œuvres comme des résolutions de problématiques visant à spécifier le champ de la pratique picturale, le discours formaliste greenbergien s'est accaparé des œuvres dans le but de s'autojustifier mais, par ailleurs, il a nié leur existence à l'extérieur de ce principe téléologique. Morte, la peinture des années soixante-dix. Renaissance, celle des années quatre-vingt. Peu importe ; elle existe toujours. Si sa résurgence au cours des années quatre-vingt apparaît davantage sous l'effigie du recyclage (recyclage des styles, des genres, des matériaux, des discours nationalistes et minoritaires) et de la réinstitutionnalisation, la peinture actuelle porte en elle la mémoire d'une blessure. Elle est donc signifiante en tant que telle.

Chez Jean Marois, le morcellement de la toile, la répétition d'une gestuelle expressionniste portent en soi un vocabulaire, voire une syntaxe que l'histoire de la peinture nous a léguée, mais toutefois ces signes plastiques et picturaux n'agissent pas en tant que codes à déchiffrer, en tant que connotations à circonscrire. De façon simpliste, mais justifiée, nous pourrions dire de cette peinture qu'elle opère un retour aux origines, qu'elle tente de se reconstituer un cadre (*Mise en scène d'un tableau*), cadre littéral en tant que délimitation d'un espace pictural et définition de cet espace par l'insertion de formes figuratives empruntées à la nature. À cet égard, le motif de l'arbre peut être lu comme une forme colorée signifiante, lisible parce qu'il représente le matériau d'un paysage, donc d'un genre connu. De plus, ce motif est facilement connoté symboliquement : l'arbre, métaphore de la généalogie, évocatrice du patrimoine, de l'histoire. Également, l'utilisation de la figuration refait surgir la dimension théâtrale du tableau. Elle implique

une réouverture de la fenêtre albertienne. La peinture tend ainsi à se réapproprier son espace illusionniste. Dans son travail, l'artiste vise aussi à réarticuler les étapes de la réalisation de l'œuvre. Il examine le processus conscient et inconscient de l'acte de création : le passage de la cogitation de l'idée à sa concrétisation matérielle sur le support (*Implosion d'un tableau*). L'intérêt de cette peinture réside donc dans la polysémie qu'elle suggère. Elle n'agit pas en tant que démonstration formelle d'un savoir intellectuel, d'une connaissance de l'histoire car elle ne cherche pas à problématiser, mais par ailleurs, elle ne tend pas à faire le vide absolu avec cette histoire, à la liquider. En ce sens, elle évite le piège de l'amnésie systématique de tout antécédent. Il y a dans le travail de l'artiste un juste équilibre entre le plaisir de la peinture et la dimension réflexive qu'elle sous-tend. De ce jeu, jaillit une sorte de complicité entre l'artiste et ses œuvres, ce qui n'est pas sans conséquence pour le spectateur. La fraîcheur du travail de Jean Marois réside donc surtout dans cette évacuation du didactisme, didactisme trop souvent au centre des préoccupations artistiques montréalaises. Les œuvres apparaissent alors comme des entités matérielles, non surdéterminées par un discours idéologique évident, ce qui facilite la réappropriation de la peinture par le spectateur.

La réconciliation de la peinture avec le spectateur ne s'effectue pas seulement au niveau de l'historicisme qu'elle reconsidère mais également dans le rapport qu'elle établit avec celui-ci. Alors que l'objectivité de l'art minimal a fait réapparaître le spectateur en tant qu'entité corporelle, circulant devant, derrière et autour de l'œuvre, la peinture tend aujourd'hui à se réapproprier l'affect du spectateur, tant par l'émotivité associée à la touche expressionniste que par l'usage de la figuration qui établit un pont entre l'univers du

spectateur et le champ figuratif. Le clivage entre l'intellect et l'affect tend alors à s'atténuer. La peinture ne s'adresse donc pas seulement à l'intellect du spectateur, à sa faculté d'abstraire, de décoder mais aussi à sa sensibilité. Sans sombrer dans une esthétique de la réconciliation, cette peinture ouvre des horizons nouveaux à la pratique picturale contemporaine.

À l'artiste qui se demande ce que signifie le postmodernisme, je réponds spontanément : c'est la digestion du modernisme. De façon concrète, c'est d'une part la reconnaissance de la blessure infligée par le discours moderniste et d'autre part, son honnête acceptation. Le postmodernisme pictural ne s'oppose pas au modernisme mais l'assimile. L'art actuel est obèse, oui, mais non pas parce qu'il se nourrit trop abondamment des instances critiques qui le desservent mais plutôt parce qu'il digère l'ensemble des discours qui ont remis en cause son statut. L'art est obèse, mais il est surtout, bien portant.

DIANE LANDRY

JOCELYN ROBERT



Environ 8000 kilomètres, 1992. Photo de Mario Bélisle



ENVIRON 8000 KILOMÈTRES

Un espace-temps ponctué quotidiennement d'un moment privilégié, la cueillette. Glaneurs, Diane Landry et Jocelyn Robert choisissent des bribes si familières qu'on les dirait préservées de réflexion.

Recueillir une trace tangible d'un certain excédent, la conserver et l'emballer pour l'inscrire dans un espace prédéterminant sur la route de l'œuvre, l'exposition... de même le texte.

Dans la récolte de pareilles traces, nul ne peut ignorer la masse et l'unique, le cadre et l'écart, le commun et l'insolite.

La couleur locale jouera si peu sur la sélection de l'objet, du cadrage photographique et de la captation sonore qu'on appliquera un constat météorologique : l'emballage prendra la couleur du temps.

Comme ignorant d'un lieu qui leur eût appartenu, les nomades fraient sans cesse leur chemin sur un mode de perception à la fois contemplatif et disruptif.

Dans une mise en scène culturelle relevant de l'exploit sportif, l'objectif sera de traverser le Canada à bicyclette. Commanditée par Louis Garneau Sport et le Conseil des Arts du Canada, l'équipe confronte à loisir le sportif et le culturel. La signification de l'un comme de l'autre se réduisant le plus souvent au sans valeur ou au hors de prix.

Admettant autre chose que le prestige imposé à l'art comme au sport, Landry/Robert dresseront l'œuvre pour indiscretion et magnificence.

Installateurs, ils présenteront en galerie le résultat de leur intention théorique appliqué à la cueillette. Le bel ouvrage du bricolage maintes fois répété produira effet d'art.

Le texte aussi glané.

Chaque nouvelle phrase sera peu parente avec la précédente... différente mais équivalente. L'emballotement des mots finira par faire silence.

L'installation introduira le corps dans l'espace et l'œil dans un enclos.

Le texte ici installé, fera de même.

L'œil et l'ouïe entraîneront le spectateur dans un lieu où il ne savait aller.

La galerie sera l'épicentre de l'œuvre, préalable à la route de cette dernière.

Positionnement et relocalisation transformeront les pièces du casse-tête intentionnellement glanées pour qu'elles posent côte à côte, nidifiées dans la cabane au Canada.

Réfugiés dans un alignement d'unités, les éléments oscilleront dans un jeu référentiel de la figuration intérieur/extérieur.

Notre énergie dérivée nous laisserons entendre les graves et les aiguës d'un îlot de roseaux sonores authentifiant le monde extérieur jusque dans la migration.

Environ 8000 kilomètres domestiquera son prélude sauvage par insertion d'une chose dans une autre afin que le spectateur du périphérique culturel en cherche l'expérience.

Profusion de coordination : Quatre-vingt-trois cartes postales maison, soixante lieux de nidification et soixante roseaux sonores seront ordonnés comme autant d'essais cliniques dans un milieu de création d'habitudes, la dramatique boîte blanche.

Cabinet de curiosités de bords de routes, l'exposition *Environ 8000 kilomètres* sera itinérante sur son propre territoire, le Canada.

L'accumulation d'expositions d'un océan à l'autre agira sur la valeur d'art ajoutée à l'œuvre. Montage et démontage jusqu'à l'usure seront le lot de l'œuvre d'art. Le parcours terminé, l'art passera à l'entreposage.

Aujourd'hui, onze novembre mille neuf cent quatre-vingt-treize, à Marseille, l'eau s'écoule de la chaudière qui délestée de son poids laisse l'objet redevenu excédentaire s'élever vers un au-delà de l'œuvre. Attachés à des ballons remplis d'hélium, les restes de *8000 kilomètres* sont ainsi entraînés vers de nouveaux bords de route.

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

ISBN-2-921497-06-9



9 782921 497060