

etc

INFORMER

REVUE DE L'ART ACTUEL 98
15 février - 15 juin 2013 9,50\$ 10€



INFORMER

4 *L'art actuel a-t-il (encore) besoin des médias ?*
par Anne-Marie Bouchard

16 *Québec et l'art public commémoratif :
éléments de réception esthétique (2007-2012)*
par Sébastien Hudon

23 *re: Quotes*
by Artivistic

28 *Les arts visuels à la radio : c'est possible*
par Jean-Pierre Guay

34 *Éclaircissements sur la relation entre
la pratique du Net.art (2.0) et l'art institutionnel*
par Elena López Martín

NÉOMÉDIA

39 *Entrevoir la matrice. Ryoji Ikeda à DHC/ART*
par Maryse Ouellet et Damien Charrieras

44 *Thibault Brunet. Le flâneur du Virtuel*
par Amélie Adamo

51 *Different but Always the Same :
the Online Art Market*
by Pau Waelder

ART ACTION

56 *Performatif médiatique du politique : « 15 jours, 15 mots, 15 gestes »*
d'Isabelle Lelarge et Sylvie Tourangeau
par Christine Palmiéri

EXPOSITIONS

60 *La salle de traitement des archives : Trois regards, trois perspectives sur l'art et les archives*
par Denis Lessard, Anne Klein et Yvon Lemay

64 *Éros et Thymos. De la passion politique en arts visuels*
par Florence Chantoury-Lacombe

67 *Paul McCarthy : "The Box"*
by Iliana Antonova

ANTHOLOGIE

72 *René Viau, critique d'art hors cloisons*
par Caroline Loncol Daigneault

ERRATA

76 *Veering Away and Other Dumb Apparatus*
by Katrina Simmons



Jean-Robert Drouillard, *Actual Poetry (c'est à moi que tu parles?!)*, 2009.
Galerie Lacerte, Québec.
Photo : Guy L'Heureux.

ETC, n° 98, 15 février - 15 juin 2013. ETC, fondée en 1987, incorporée en 1989 sous la raison sociale Revue d'art contemporain ETC inc., est un organisme sans but lucratif qui a pour objectif la promotion et la défense de l'art contemporain. CONSEIL D'ADMINISTRATION: Isabelle Lelarge, présidente; Lise Lachapelle, vice-présidente; Chantal Charbonneau, secrétaire-trésorière, Manon Blanchette, administratrice. COMITÉ DE RÉDACTION: Gentiane Bélanger, Anne-Marie Bouchard, Isabelle Lelarge, Caroline Loncol Daigneault, Bernard Schütze. CORRESPONDANTS: Tristan Trémeau (Bruxelles, Paris), Maïté Vissault (Berlin, Bruxelles). DIRECTRICE ET RÉDACTRICE EN CHEF: Isabelle Lelarge. ASSISTANTE: Sonia Léger. CORRECTRICES ET RÉVISEURES: Josette Lanteigne (français), Janet Logan (anglais). GRAPHISME: Alain Paradis. IMPRIMEUR: K2 Impressions, Québec. DISTRIBUTION: LMPI (Canada); RDiffusion (www.R-diffusion.org) (Europe). ETC paraît en octobre, février, juin. TARIFS D'ABONNEMENT: 23\$ (1 an); 40\$ (2 ans); étudiant : 20\$ (1 an). Institutions: 50\$ (1 an). Étranger: 39€, 37US\$ (1 an) individu, 50€ institution. ETC est également disponible par abonnement numérique: 15\$, 15€ (1 an) individu; institution (info: www.erudit.org). SECÉTARIAT, PUBLICITÉ ET ABONNEMENT: C.p. 660, Succursale de la Station, Prévost, J0R 1T0, Canada. Tél. et téléc.: 450-335-0951; COURRIER ÉLECTRONIQUE: etc.artactuel@videotron.ca. SITE WEB: www.etcmontreal.com. Facebook: ETC LA revue de l'art actuel. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité des auteurs. Tous droits de reproduction et de traduction réservés ©ETC. ETC est une revue publiée avec l'aide du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des arts de Montréal, et Patrimoine canadien. Membre de la SODEP. Indexée dans Repère, Canadian Periodical Index, ARTbibliographies Modern, Art Index et Art Abstracts. Dépôts légaux (sur parution): Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada, ISSN 08357641; ISBN 978-2-924114-02-5. Imprimé au Canada. Envoi de Poste-publications – Enregistrement no 07735. ETC remercie ses Amis: Alain Paradis, ainsi que la SAT.

INFORMER



L'art
actuel
a-t-il (encore)
besoin
des
médias?

A. (Artiste) C'est merveilleux, la notoriété. La notoriété, c'est jamais assez. Pour mes élèves ou pour des gens autour de moi, des articles dans *Le Soleil*, c'est de la notoriété. Pour moi, ce serait d'exposer dans un musée new-yorkais.

B. (Travailleur culturel) Nous n'avons pas à produire de discours sur l'art. C'est aux revues spécialisées à le faire.

C. (Travailleuse culturelle) Je ne lis plus de revues spécialisées. J'arrive à saturation. Je bosse là-dedans, mais je n'ai plus envie de lire là-dessus.

L / idée (et le désir) de ce numéro a mûri dans les coulisses du milieu de l'art actuel au fil de discussions, d'observations et de constatations qui mettaient toujours plus en lumière une disjonction entre la vision qu'a le milieu de la culture médiatique et les tenants et aboutissants des pratiques médiatiques. Mais surtout, au fur et à mesure de diverses discussions, j'étais toujours surprise de constater à quel point le discours critique de certains journalistes culturels, artistes, chargés de communication, ne changeait immanquablement rien à leur propre pratique de la communication culturelle : misant pour la plupart sur le mimétisme des formes décriées de discours médiatique, l'action de « faire comme d'habitude » semblait aller de soi et être, au final, une manière peu éreintante de s'assurer du minimum...

Dans le monde de la presse spécialisée en art, plusieurs rôles sont parfois interchangeables. Tel critique se fait commissaire, tel artiste est aussi critique et, dans un milieu relativement petit comme celui de l'art visuel actuel, il est facile de topographier rapidement et précisément le paysage, tant les acteurs ne sont finalement pas si nombreux. Dès lors que tous, ou presque, ont compris la dynamique qui les lie, les activités et les idées s'organisent autour d'axes relationnels complexes qui agissent en partie de manière corporatiste en protégeant les intérêts de leurs « membres » et en assurant leur rayonnement d'une manière souvent intéressée. Cette situation ne peut qu'aboutir à un repli

sur soi, que l'on qualifiera en langage policé d'autonomisation progressive. Dans leur essai de 1999, intitulé « Misères et grandeurs de l'art actuel et de la critique d'art dans les médias », Rose-Marie Arbour et Francine Couture posaient la question suivante : « L'art actuel a-t-il besoin du *grand public* ? », soulignant que cette autonomisation du milieu de l'art était finalement la source de son isolement social qu'il s'agirait aujourd'hui d'amoindrir en « développant les publics » par la médiation culturelle. La nouvelle centralité de ce discours dans le langage de l'administration de la culture, devenu également un sujet de recherche universitaire, implique qu'il s'est imposé au milieu de la culture sans qu'aucune réflexion critique collective ne soit entamée sur les méthodes de cette médiation. L'absence de recul critique et d'outils intellectuels face aux impératifs de médiation culturelle se répercute directement dans les relations entre les arts et les médias.

Plusieurs personnes questionnées au fil de la préparation de ce dossier prétendent voir une déprofessionnalisation du journalisme artistique, plusieurs autres, fortement impliquées dans le milieu, avouent ne jamais lire les revues spécialisées auxquelles elles sont abonnées, d'autres désespèrent de lire leurs communiqués de presse, signés par les journalistes. Certains intervenants du milieu se sentent obligés de défendre l'« utilité sociale » de l'Art avec un grand A dès qu'un chroniqueur-poubelle vomit dessus avant de vomir sur autre chose, d'aucuns artistes se plaignent de la couverture réduite offerte à la culture par les médias, mais publie fièrement sur leur page Facebook le moindre papier paraissant sur son travail sans se formaliser de sa piètre qualité, les coulisses du journalisme restent obscures et ses motivations impénétrables, mais les dossiers de presse garnissent tous les dossiers de demandes de bourses et de subventions et jouent un rôle dans leur évaluation. Mais encore, certains mythes et stéréotypes sur les artistes ou sur la pratique artistique sont véhiculés par les artistes eux-mêmes et par certaines institutions sous le prétexte qu'il

faut emprunter le langage des médias pour se faire entendre. Et pourtant, ce supposé langage des médias, auquel on associe par extension le langage du *grand public*, n'est pas en tant que tel une entité finie (le *grand public* n'en étant pas davantage une). Le conformisme volontaire auquel se livrent de nombreux acteurs du milieu semble aussi condescendant qu'inutile et pervers : si rien ne prouve qu'il attire les médias et le *grand public*, il parvient fort bien à lasser le public intéressé. Le portrait de ces incohérences est loin d'être exhaustif, mais il souligne déjà à grands traits l'importance que le milieu de la culture accorde à des pratiques médiatiques dont il questionne paradoxalement la pertinence et la rigueur. En fait, la question fondamentale pourrait ici être : comment réconcilier les visions d'A, de B et de C citées plus haut ?

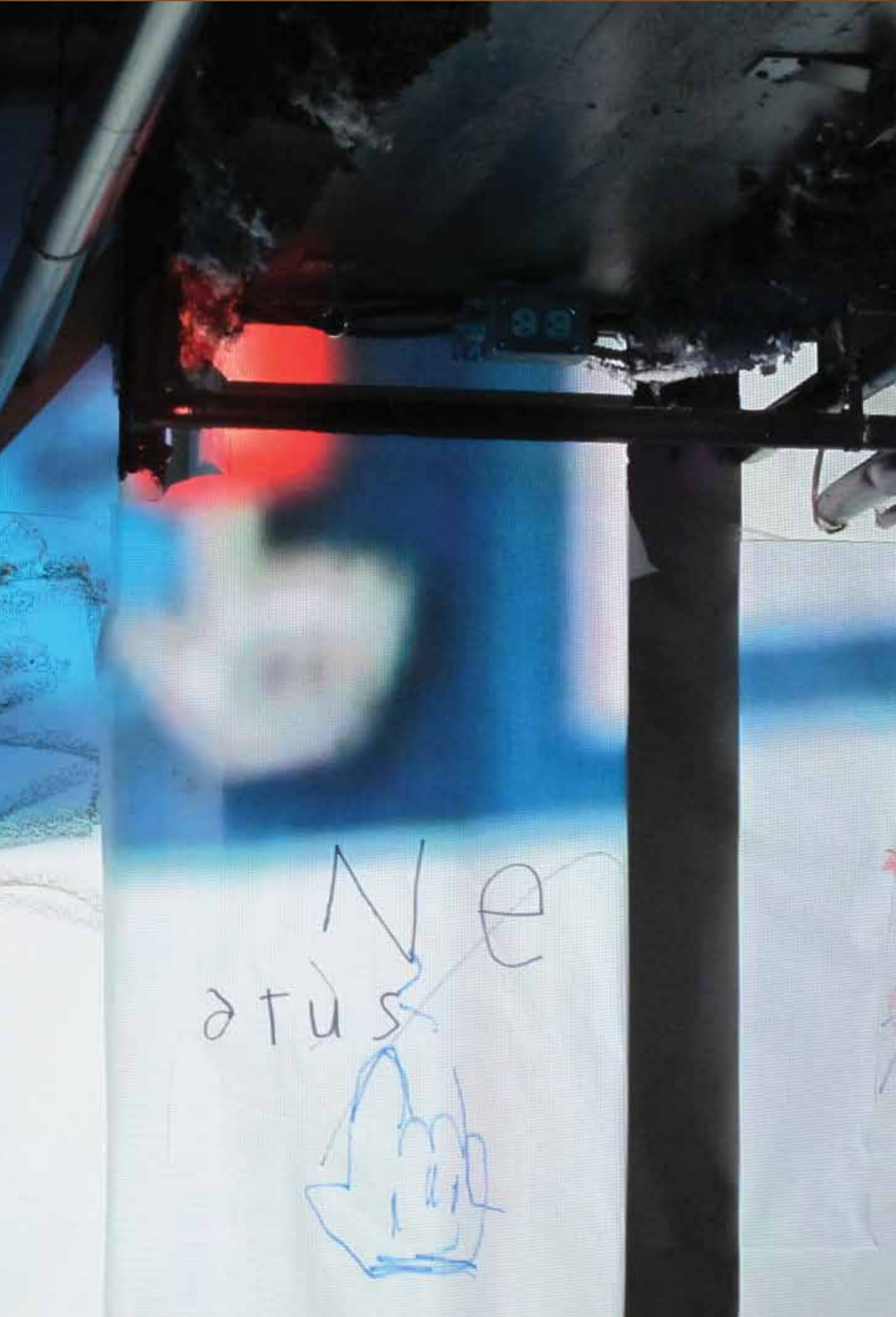
Même si la qualité des critiques d'art proposées dans les journaux et périodiques est loin d'être toujours convaincante et même si les ressorts internes du monde médiatique qui président à la publication d'une critique sur tel ou tel événement restent profondément nébuleux, les artistes, les institutions et les critiques eux-mêmes jouent le jeu. Pourtant, de nombreuses questions doivent être posées pour démystifier les modes de production et de réception de la critique qui est, au final, « une instance de régulation non régulée », pour reprendre une expression fort à propos de Mathieu Béra. Comment se fait la critique d'art dans les médias généralistes et spécialisés? La critique contemporaine se résume-t-elle à la description, forme extrême du compromis entre critique et information culturelle? À l'heure des réseaux sociaux et du web 2.0, qui ont modifié considérablement la manière dont les informations culturelles et les critiques d'art se propagent, où en sont les relations entre l'art actuel et les médias ?

Sébastien Hudon examine, dans son article, la rhétorique journalistique autour de la polémique de la fontaine de Tourny à Québec, en mettant en lumière le rôle des médias dans la fabrication d'un pseudo consensus autour de

l'appréciation publique du mobilier urbain de la ville de Québec. Valorisant l'expression de points de vue personnels plutôt que d'une argumentation historique et contextuelle et bénéficiant du conformisme découlant de l'homogénéité sociale de la ville, les médias de Québec en mènent large, très large. D'autant plus large qu'ils peuvent se permettre de célébrer constamment les mêmes grands événements sans être le moindre embêtés. Au cours des dernières années, plusieurs projets d'art public ont fait les manchettes ou engendré des polémiques médiatiques impliquant souvent des journalistes ne se préoccupant que peu d'art en temps normal. Au-delà des compétences discutables des intervenants ou de la pertinence de leur prise de position, il appert que le milieu des arts visuels est plus perméable qu'il ne le croit aux conceptions de l'art extérieures au milieu lui-même, et que cette perméabilité explique en partie les formes d'expression privilégiées par les artistes, mais également par les organismes et les institutions.

Dans ce contexte que l'on pourrait qualifier de « discursivement mou », les propositions du collectif Artivistic se distinguent par leur volonté de contrer directement la fragmentation individualiste du monde de l'art actuel par la création spontanée et partagée de discours. Dans *Infrastructures entrelacées (Phase 2)*, exposition présentée à SKOL en mars-avril 2012, ils occupent l'espace de la galerie en proposant une collection de fanzines à consulter, une imprimerie temporaire où les visiteurs peuvent agencer divers feuillets en de nouveaux fanzines et, finalement, une salle de réunion où quelques questions sont posées pour encourager les discussions et les rencontres. Chercher, produire, organiser : trois dimensions du travail de l'artiste, de l'activiste, de l'intellectuel qu'Artivistic tente d'intégrer en une collectivité agissante. L'accent est ici mis sur la production du discours comme manière d'interaction entre les individus et non sur la réception de ce même discours, réception toujours déjà définie par les impératifs utilitaristes de la communication médiatique dont les





Sarah L'Hérault, Facebook moi / sac, 2011. Performance.

images ici reproduites de la performance de Sarah L'Hérault, *Facebooke-moi /'sac*, illustrent à merveille la fuite en avant. Tandis que défilent les actualités sur une page d'accueil Facebook projetée sur un mur, l'artiste tente d'en saisir des bribes en les reproduisant graphiquement. La rapidité avec laquelle les statuts, photographies et publicités sont remplacés confine à l'inachevé, laissant, au final, un mur investi de traces certes éparses, mais plus matérielles que ne le sera jamais Facebook.

Que l'essentiel de l'information sur les arts visuels puisse parfois reposer entre les mains de bénévoles d'une station de radio communautaire n'étonnera que fort peu. C'est de cette expérience singulière dont traite Jean-Pierre Guay dans son article sur l'émission *l'Aéropatial*, ayant permis depuis plusieurs années de regrouper les artistes et intervenants en art actuel autour d'une plate-forme d'expression presque autogérée. Tout comme la multiplication des plates-formes d'expression et de journalisme a une incidence sur la conception des arts visuels actuels au Québec, la multiplication des initiatives artistiques n'ayant point d'attache institutionnelle a modifié la conception de la valeur de l'œuvre, que ce soit sa valeur artistique, sa valeur d'exposition ou sa valeur économique. L'attribution de ces valeurs culturelles et culturelles, autrefois le fait des spécialistes et d'institutions reconnus, semble maintenant appartenir à tous ceux qui s'intéressent à l'art actuel. Et pour cause, les artistes et les institutions en art actuel encouragent eux-mêmes cette situation en proposant divers types de productions ouvertement compartimentées pour des publics

cibles. Mais encore, la forte propension au relativisme de la société québécoise engendre une pluralité de prises de position contradictoires et la notion même de valeur, baignant dans ce relativisme, n'apparaît plus comme une donnée discutable. Dans la mesure où les compétences objectives ont perdu de leur pouvoir face à l'opinion de tout un chacun et à la culture du moi, il est possible d'affirmer que tous les goûts sont [plus que jamais] dans la nature. Face à cette tendance, les institutions critiques et muséales ont adapté leurs pratiques d'exposition et de médiation culturelle, affichant désormais une attitude paradoxale qui laisse croire qu'elles ont renoncé au rôle séminal qu'elles détenaient dans la sanction de la valeur artistique.

Le texte d'Elena Lopez, pour sa part, témoigne de l'actualisation incessamment renouvelée des pratiques de détournement qui caractérisent les relations entre l'art contemporain et les médias depuis le début du XX^e siècle. En effet, depuis les pratiques de collage et de photomontages de dadaïstes jusqu'à la théorisation du détournement situationniste, les artistes du XX^e siècle ont souhaité retourner les pratiques journalistiques contre elles-mêmes pour en expliciter les tendances à la fiction et au narcissisme. En un sens, les pratiques de détournement de la culture médiatique s'actualisent sans cesse comme la résultante de l'évolution technologique des médias (du journal au web), mais le message critique véhiculé par le détournement reste relativement stérile. Au-delà des phénomènes de récupération, qu'Elena Lopez n'associe pas seulement au rôle des institutions, mais également (et justement) au

conservatisme des artistes eux-mêmes, on peut conclure que l'obsolescence technologique des médias visés par les pratiques de détournement entraîne, de fait, le délabrement de toute critique.

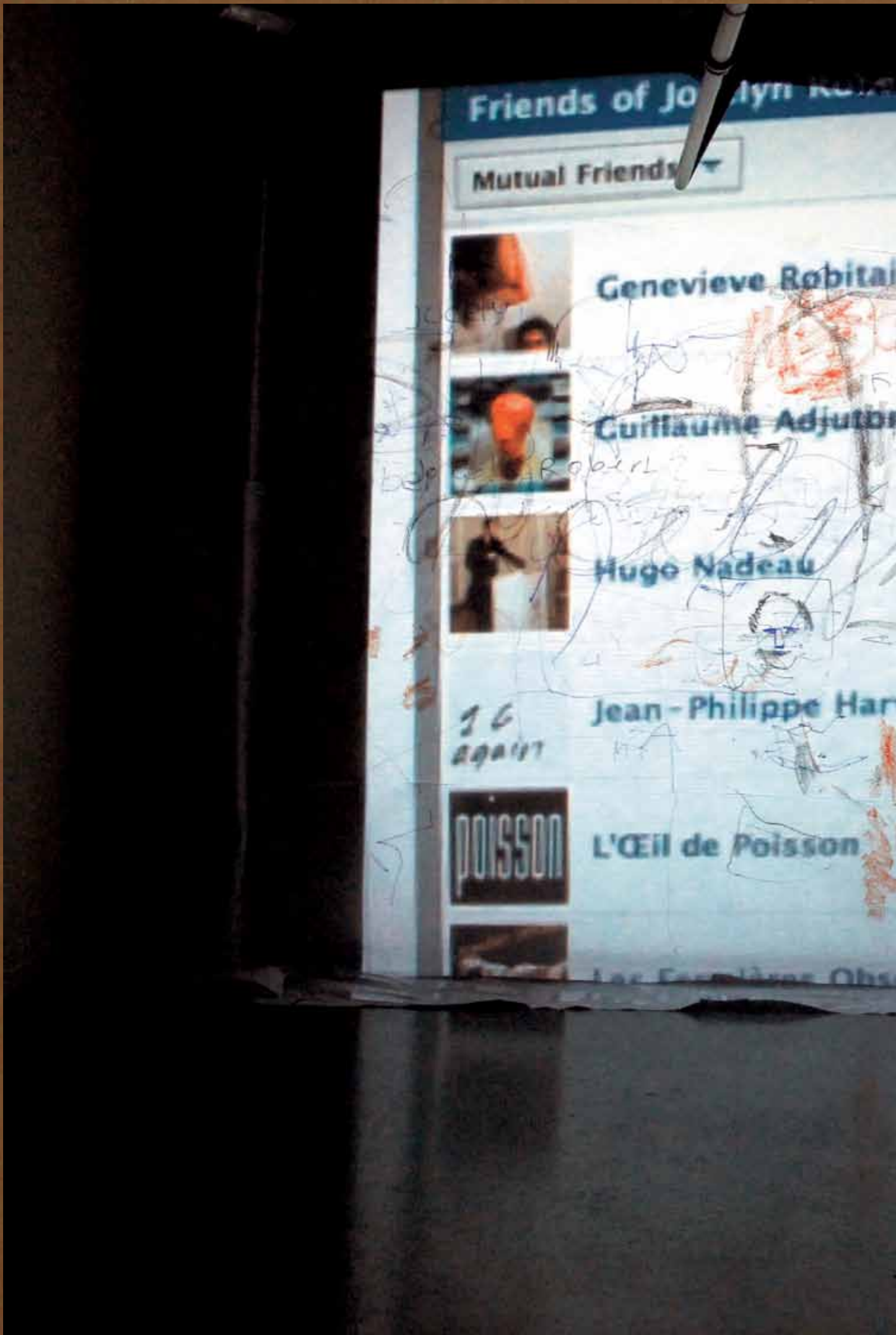
En substance, on peut dire que les médias n'informent pas nécessairement dans le sens que le voudrait le milieu de la culture, mais qu'il l'informe (au sens de donner sa forme) très clairement en générant une dynamique qui radicalise toujours davantage l'isolement intellectuel dans lequel baigne le milieu. Au final, il est nécessaire de se demander si les codes relationnels et médiatiques du milieu de l'art actuel agissent positivement ou négativement sur le développement des pratiques et sur la réception publique des œuvres. Cette question ne peut plus se contenter de fricotages statistiques et de discours populistes en guise de réponse, n'en déplaise aux apprentis sorciers de la « gouvernance » culturelle.

Anne-Marie Bouchard

Anne-Marie Bouchard est postdoctorante en culture visuelle et médiatique à l'Institut français de presse de l'Université Paris 2 et chargée de cours à l'Université de Montréal. Elle est impliquée dans les activités des centres d'artistes Regart et Folie/Culture à Québec et vient de publier une monographie sur le collectif Cooke-Sasseville. De plus, elle est membre du comité de rédaction de *ETC*.

Notes

- 1 Rose-Marie Arbour et Francine Couture, « Misères et grandeurs de l'art actuel et de la critique d'art dans les médias », *Possibles*, Montréal, vol. 13, n° 3, été 1999, p. 61-74.
- 2 Mathieu Béra, « La critique d'art, une instance de régulation non régulée », *Sociologie de l'art*, OPuS 3 (2004), Nouvelle série, p. 81-100.
- 3 Voir le recueil *La critique d'art entre diffusion et prospection*, Isabelle Lelarge et Christine Bernier (dir.), Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2007. De nombreux textes du recueil soulignent que l'omniprésence de la description est un vecteur de lassitude et de désintérêt dans le milieu des arts visuels.



ille

Provost

R

vey

édica

Ne
atus



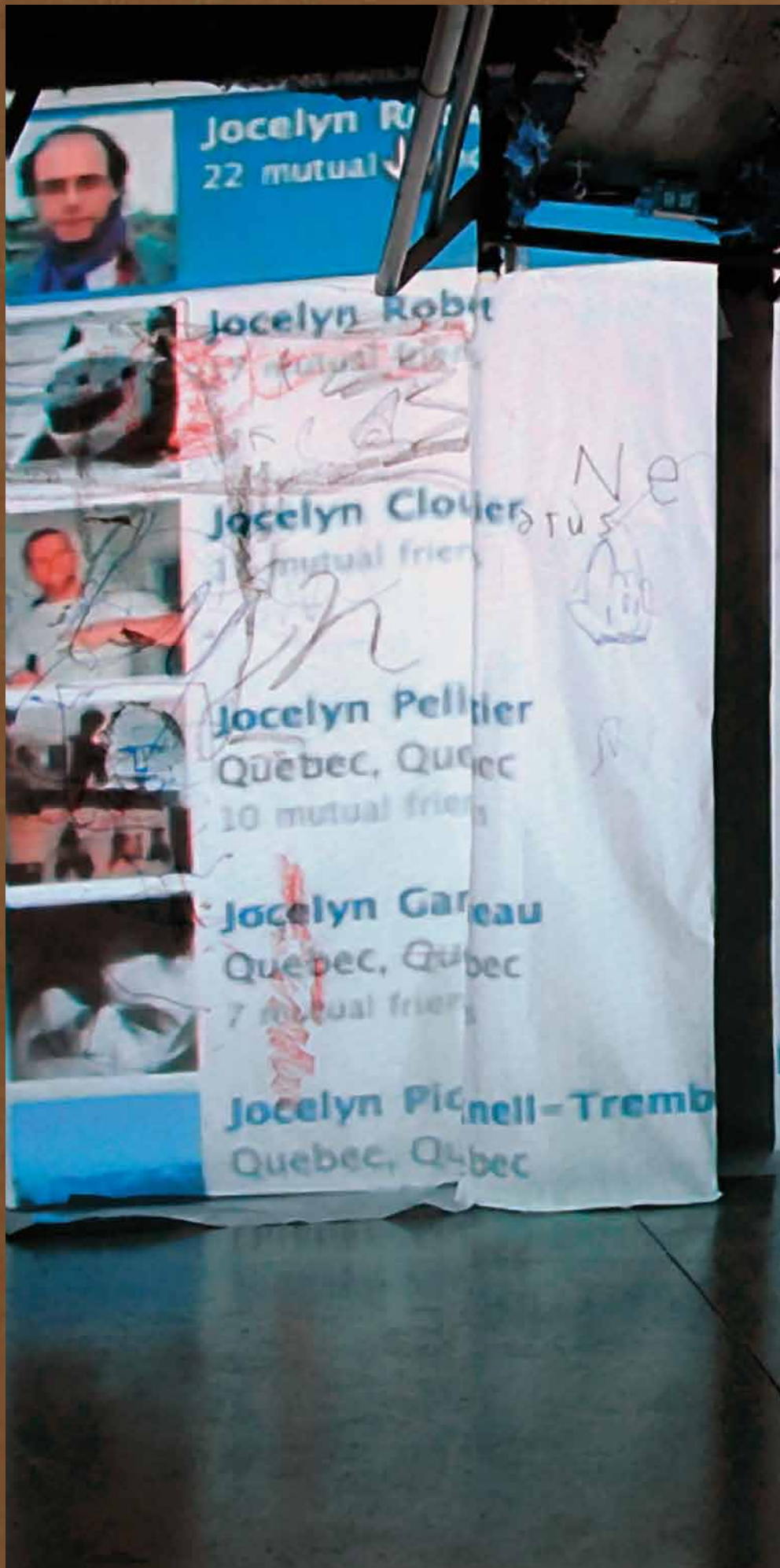
R



N



Sarah L'Hérault, Facebook-moi l'sac, 2011. Performance.







OUVÉRES EC
ET L'ART PUBLIC
COMMÉMORATIF :

ÉLÉMENTS DE

RÉCEPTION
ESTHÉTIQUE
2007 / 2012

À la mémoire de Melvin Charney (1935-2012)

« La majestueuse Fontaine de Tourny, [...] devient une nouvelle carte postale [...] » , pour la Capitale Nationale au point qu'elle « pourrait même détrôner le Château Frontenac comme symbole de la ville. À la tombée du jour, la fontaine éclairée est un pur ravissement pour l'œil². »

« [...] [On demande] aux autorités compétentes de bien vouloir retirer ces objets, tant insignifiants que laids et inutiles, de la vue des contribuables que nous sommes, ceux-là mêmes qui assument de leurs taxes et impôts le coût de ces œuvres d'art innommables³. »

Dans la ville de Québec, susciter une tempête médiatique dans le milieu des arts est plutôt simple. Sauf en de rares exceptions, chaque érection d'un nouveau monument commémoratif ou œuvre d'art public suffira à déchaîner les passions. Si bien que depuis l'inscription de Québec au Patrimoine mondial de l'UNESCO en 1985, la pomme de discorde semble à peu près toujours la même : quelle est la pertinence de telle ou telle œuvre d'art public à l'esthétisation de la capitale nationale et selon quels critères ? De manière à réfléchir sur les controverses récentes ayant eu cours dans les médias de cette seule cité, je ferai reposer cet essai sur les notions de muséalisation⁴ et de muséification⁵. Pour illustrer concrètement mon propos, je m'intéresserai d'abord à l'œuvre de Melvin Charney, *Projet pour la Place de l'Assemblée nationale* (1999). Un monument qui, nous le verrons plus loin, s'oppose conceptuellement et esthétiquement à l'installation symbolique de la « Fontaine de Tourny » sur la Place de l'Assemblée Nationale à Québec.

D'un même trait, celle-ci nous réfèrera instantanément à une foulditude de discours polémiques (ou apologétiques) extraits de différents médias entre 2007 et aujourd'hui. Nous y distinguerons les postures qu'adoptent divers intervenants pour faire l'appréciation de nouvelles œuvres d'art public lors de leur installation.

Prolégomènes à une analyse critique

Dans les cinq dernières années, on recense une multiplicité d'œuvres publiques extérieures qui ont tour à tour fait les manchettes en suscitant de vives réactions⁶. D'autres encore, qui furent victimes d'une censure pure et simple de la part des politiques et institutions⁷ ou, plus rarement, de la population elle-même⁸. Unaniment, ces œuvres d'art public commémoratives peuvent être vues comme résolument actuelles. En ce sens qu'elles se trouvent inscrites dans une continuité historique et préférablement en phase avec les préoccupations esthétiques et philosophiques contemporaines. En revanche, les œuvres commémoratives telles que les fresques « historiques », les monuments sculpturaux en pied ou en buste d'hommes célèbres⁹, les fontaines et autres pièces du même acabit foisonnent et sont louées de façon quasi unilatérale dans les médias de masse. Si bien qu'il semble y avoir une corrélation entre l'unanimité de la louange populaire et l'utilisation de canons stylistiques qui renvoient à l'art académique du XIX^e siècle, aisément reconnaissable par un réalisme illustratif basé sur le principe de ressemblance à la « réalité » dans la représentation de tel ou tel sujet. Avec éloquence, nous verrons que la réception de la « Fontaine de Tourny » n'échappa pas à ce discours ambiant et fut même citée en renfort pour jeter le discrédit sur d'autres œuvres d'art public.



a



c



b



d



e

Autour de la Colline Parlementaire

Tel que le soulignait la Commission de la Capitale Nationale lors de l'ouverture d'un concours d'art public en 1999 visant à doter la Place de l'Assemblée nationale d'une œuvre significative : « La capitale nationale est un lieu de convergence. Convergence de représentants du peuple, point de rassemblement populaire, tant de manifestation que de célébration. Elle est aussi source de rayonnement, rayonnement de la vie démocratique et du pouvoir politique sur l'ensemble du territoire [...]»¹⁰

Voyons d'abord le projet pour l'œuvre de Melvin Charney issue de ce concours comme un exemple de muséification de l'espace public. Pour son projet, Charney choisit de « saluer la tradition du parlementarisme et d'en marquer le bicentenaire, le Québec étant le premier État en Amérique du Nord à instituer une assemblée nationale délibérante afin de promouvoir la démocratie¹¹. » L'œuvre en question peut donc être vue comme profondément liée à la symbolique du lieu qu'elle investit : « Charney [y] crée une autre "Chambre des débats", face à face avec le Parlement¹². » En d'autres mots, il s'agissait en fait d'une évocation allégorique offrant une symétrie formelle avec le Parlement où la tour, par exemple, devient un puits de lumière et la « Chambre des débats », une double rangée de sièges, etc.

Cependant, même si elle avait été retenue par le jury lors de la première étape du concours et bien que le socle sur lequel elle devait figurer était prêt à la recevoir, celle-ci n'a mystérieusement jamais été réalisée¹³. Sera-t-on surpris d'apprendre que ce même socle ait été détruit pour permettre d'y placer la désormais célèbre Fontaine de Tourny. Elle qui, dit-on, fut « installée [...] devant le parlement, où cette œuvre du XIX^e siècle cadre parfaitement¹⁴ » ? Mais alors, en quoi « cadre »-t-elle si parfaitement avec cet emplacement ?

La Fontaine modèle n° 554T dite de Tourny

Disons-le d'emblée, il semble que la *Fontaine modèle n° 554T dite de Tourny* soit le meilleur exemple que l'on puisse donner pour illustrer le concept de muséification d'une place publique par une œuvre commémorative. Commandée vers 1857-1858 et installée à une des extrémités des allées de Tourny à Bordeaux, elle fût démantelée en 1960 sur ordre du maire en raison de son mauvais état. En effet, vu sa corrosion avancée – qu'affichent d'ailleurs presque toutes les autres fontaines en fonte du même type¹⁵ –, elle fut entreposée puis dispersée en pièces détachées sans doute vendues au prix du kilo de fonte¹⁶. Un demi-siècle plus tard, en 2003, elle était retrouvée (en pièces détachées) aux puces de Saint-Ouen par l'homme d'affaires Peter Simons. Elle fut ensuite reconstituée pour être enfin colmatée, restaurée et donnée en toute générosité à la Ville de Québec par l'entreprise de monsieur Simons, en 2007. Elle allait ainsi être installée devant l'Hôtel du Parlement en prévision des fêtes du 400^e anniversaire à l'endroit stratégique où elle « donne[rait] un aspect encore plus solennel au lieu¹⁷. »

a
Fontaine de Tourny la nuit. Source : <http://www.quebecregion.com/en/photos-and-videos/history-and-heritage?a=spe#fontaine-de-tourny-35> Office du tourisme.

b
Catalogue des Fonderies du Val d'Osne, vol. 2, planche n° 554, vasque modèle «T». (vers 1860). Source : http://www.e-monumen.net/index.php?option=com_volumen&volumenTask=volumenDetails&catid=16&volumenId=2410&Itemid=

c
Melvin Charney, *Projet pour la Place de l'Assemblée nationale*, 1999. Vue de la maquette en direction de Grande Allée (1999). Source : <http://www.erudit.org/culture/espace1041666/espace1049248/9427ac.html?vue=resume>. *Revue Espace* (Érudit, en ligne), numéro 56, été 2001, p. 32-35.

d
Fontaine de Tourny (détail). Source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Fontaine_Tourny_Qu%C3%A9bec_Enfants.JPG. Wikipedia.

e
Fontaine de Tourny (détail). Source : http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Fontaine_de_Tourny_Qu%C3%A9bec-d%C3%A9tail.JPG. Wikipedia.

Cette œuvre, contrairement à l'œuvre de Melvin Charney, était fabriquée en série. C'est-à-dire que l'on pouvait, à l'époque, la commander par catalogue et était alors coulée selon la demande. En effet, il n'existerait pas moins de dix-sept autres exemplaires dans le monde (dans 10 pays) de ce modèle appelé originellement « 554T » et référencé dans l'imposant catalogue¹⁸ des fonderies du Val d'Osne. Mentionnons sur ce point que cette fontaine constitue à elle seule un des plus importants témoins de l'esthétique « kitsch ». Critiqué par les artistes et intellectuels de l'époque, ce canon marquant le décadentisme du goût bourgeois est généralement associé au pouvoir impérial autoritaire de Napoléon III sous le Second Empire. À ce titre, l'œuvre ne reçut-elle pas la médaille d'or à l'Exposition universelle ? En effet, cette distinction remise par l'Académie des Beaux-arts qui veillait à la bonne marche des concours du prix de Rome, du Salon et aussi de l'Exposition universelle était réservée aux œuvres qui faisaient la promotion de l'esthétique officielle de l'empire en récompensant les plus valeureux défenseurs. Souvent qualifiées d'art « pompier » par les historiens de l'art, ces pièces se devaient de satisfaire aux commandes du pouvoir établi. Or, est-ce à dire qu'à l'inverse de l'œuvre de Charney, l'installation de cette fontaine devant le Parlement est, en quelque sorte, un cautionnement historique des visées esthétiques du régime autocratique et non parlementaire français pour lequel elle fut créée et récompensée ? Comment comprendre alors que l'œuvre ait été installée par la Ville de Québec pour 2 millions de dollars en 2007, puis désinstallée de nouveau à grands frais en 2009¹⁹, redémontée, recolmatée, reconsolidée, repeinte, puis cirée pour être enfin réinstallée²⁰ ? Au fond, ce labeur aura-t-il réussi à camoufler les imperfections historiques, politiques et matérielles dans lesquelles ce morceau de patrimoine français a été symboliquement... coulé pour l'éternité ?

C'est indéniable, les œuvres plus anciennes ou d'une esthétique plus « classique » ont la cote auprès de la population. Afin de réaliser à quel point cette appréciation peut être insidieuse, voyons comment la « Fontaine de Tourny » est utilisée comme argument d'autorité pour invalider la sculpture contemporaine de Pierre Bourgault intitulée *Latitude 51° 27' 50" – Longitude 57° 16' 12"* et installée concomitamment sur la Promenade de Champlain longeant le fleuve St Laurent :

« [...] La comparaison avec la fontaine de Tourny est fort révélatrice. Alors que la première a reçu une approbation quasi unanime de la population, l'autre soulève d'importantes interrogations. Évidemment, les spécialistes rétorqueront qu'il s'agit d'œuvres différentes, produites à des époques différentes. Ils ont bien raison... [...] Nous ne connaissons peut-être rien à l'Art (avec un grand "A", toujours) et nous ne portons pas de jugement sur l'œuvre de Bourgault. Celle-ci est très certainement "intéressante"... Mais nous retenons cette phrase du grand Pierre-Auguste Renoir : "Pour moi un tableau doit être une chose aimable, joyeuse et jolie, oui jolie ! Il y a assez de choses embêtantes dans la vie pour que nous n'en fabriquions pas encore d'autres²¹." »

Le dénouement était attendu : l'art se doit d'être aimable, joyeux et joli. Mais une lettre de réponse envoyée au même journal le lendemain par Danielle April, qui fut directrice du Regroupement en Arts Visuels de 1998 à 2001, tentera de remettre les choses en perspective en expliquant les bienfaits qu'apporte une esthétique prospective²² : par les réflexions qu'elle amène, elle porte ailleurs la pensée et fait avancer le débat en obligeant à une plus grande ouverture sur l'artiste et sa réflexion. Tout l'inverse d'une fermeture sur soi qu'oblige quasi inévitablement la rétrospection sur un passé révolu et impossible à ressusciter. Du moins, c'est ce à quoi devrait normalement mener une muséification de l'espace public et peut-être pourrait-on, grâce à cela, éviter la destruction d'une culture vivante et en évolution par un amour nécrophile envers un passé fantasmé, aseptisé et qui n'a, trop souvent, jamais existé.

C'est le cas regrettable de très nombreuses places publiques et centres historiques de grandes villes regroupées sous la bannière du Patrimoine mondial de l'UNESCO. Villes auxquelles Québec n'échappe pas. Combien de places

publiques irrémédiablement cachées, fardées ou simplement détruites en les « restaurant » de façon abusive et donc en leur retirant ce caractère organique et tellurique lorsqu'elles sont vues comme stratification de plusieurs couches historiques superposées ? Tout cela afin de reconstituer une typologie temporelle prédéterminée, en oblitérant ainsi leur portée symbolique par une identification à l'industrie touristique-culturelle et y appliquer une sorte de « vernis patrimonial » parfaitement lisse et séduisant. Un clinquant lustré, comparable à une pornographie des lieux et qui réussit à envoûter de son illusion mortifère l'industrie touristique tout comme la population.

Agissant souvent comme une fétichisation, il semble que cette institutionnalisation de la place publique en lieu historique et patrimonial réponde de plus en plus souvent à une volonté de marchandisation et de standardisation de la culture. Elle qui, soumise aux impératifs d'une industrie touristique finit par marquer les mentalités et la perception qu'ont les citoyens de leur propre ville. Laissons néanmoins le lecteur sur une note plus positive qui a été tirée d'un numéro récent de *Urbanité*, la revue de l'Ordre des urbanistes du Québec et de l'Institut canadien des urbanistes : « Attirer le regard, qu'il soit celui du citoyen ou du visiteur qui passe, s'est révélé un grand succès dans les grandes villes de ce monde. Elles [les villes] y ont vu tout le potentiel pour se différencier en offrant une expérience de visite qui vaut à chaque fois le détour. Elles ont dû parfois oser et accepter la critique, certains projets ayant été mal compris ou trop visionnaires, pour finalement devenir les images de marque de ces villes²³. » Pourquoi ne pas suivre leur exemple ?

Sébastien Hudon

Directeur artistique à La Bande Vidéo, Sébastien Hudon est aussi auteur et commissaire indépendant. À titre de commissaire, il a présenté deux expositions à la Maison Hamel-Bruneau, à Québec : *Concerto en bleu majeur* et *Photographes rebelles à l'époque de la Grande Noireur (1937-1961)*. Il termine une maîtrise en Histoire de l'art à l'Université Laval où il a obtenu un diplôme d'études supérieures spécialisées en muséologie en 2011.

Notes

- 1 Michel Beaumont, « Le 401^e de Québec », *La Presse*, 28 décembre 2008, cahier « Actualités », p. 25.
- 2 Simon Diotte, « Le 400^e comme si vous y étiez », *La Presse*, Montréal, 9 mai 2009, cahier « Voyage », p. 13.
- 3 Rémy St-Laurent, « Une masse d'acier froid », *Le Soleil*, 12 novembre 2007, p. 23. (NDLR : En référence à l'œuvre sculpturale de Pierre Bourgault, *Latitude 51° 27' 50'' - Longitude 57° 16' 12''*.)
- 4 Muséaliser, dans le sens le plus général du mot, c'est « donner un caractère muséal à quelque chose », un monument historique, par exemple. Lorsqu'un site historique ouvert au public est équipé d'outils d'interprétation (signalétiques, panneaux, visites guidées...) de façon à en faciliter la compréhension par le visiteur, il peut être considéré comme un musée selon la définition de l'ICOM (*Statuts de l'ICOM*, art. 2). Voir aussi André Gob, « Le jardin des Viard ou les valeurs de la muséalisation », *CeROArt*, n°4, 2009, <http://ceroart.revues.org/index1326.html> (site consulté le 5 novembre 2012).
- 5 Notion dérivée du verbe « muséifier », la muséification est utilisée surtout de façon péjorative pour évaluer les effets négatifs de l'institutionnalisation d'éléments patrimoniaux. À l'inverse de la muséalisation, il s'agit moins de les conserver dans leur valeur historique réelle que d'y recréer le décor théâtral d'un passé révolu duquel ils proviendraient. On peut penser, à titre d'exemple, à la Place-Royale à Québec, en partie rasée dans les années 1970 et « restaurée » dans le goût du régime colonial français.
- 6 Notamment, l'œuvre de Pierre Bourgault, *Latitude 51° 27' 50'' - Longitude 57° 16' 12''* installée en 2007 sur la promenade Samuel de Champlain pour souligner le 400^e anniversaire de la ville de Québec, mais aussi l'œuvre monumentale de Doyon-Rivest, *Liberté!* (pour le 40^e anniversaire du Grand Théâtre de Québec, 2011).



Pierre Bourgault, *Latitude 51° 27' 50'' - Longitude 57° 16' 12''*, 2007.

- 7 On pense ici à la sculpture *Sans titre*, de Jean-Robert Drouillard, inspirée de la fable *Le Renard et Le Corbeau*, de Jean de La Fontaine (2010) et devant être réalisée dans un parc de l'arrondissement Vanier. Déclarée gagnante à deux reprises lors de deux jurys constitués de pairs, elle ne fut jamais installée suite à une décision politique. On jugea que l'œuvre était déshonorante pour ce quartier ouvrier. Mais encore l'œuvre abstraite *Convergence*, de Jean-Pierre Morin (1997), déplacée en 2007 sur la Promenade de Champlain pour être remplacée par une œuvre figurative.
- 8 L'œuvre de Martin Bureau, *Hommage à Sa Gracieuse Majesté*, réalisée pour le 400^e anniversaire de la ville en 2008, fut censurée par la Ville de Québec et par la Fonderie Bibby-Ste-Croix. Dans des circonstances obscures, c'est le fondeur lui-même qui aurait refusé de réaliser l'œuvre pour des motifs politiques.
- 9 On pourra consulter à ce titre l'article d'Antoine Robitaille, «L'homme empaillé ou pourquoi notre statuaire est-elle platement réaliste?», *Arguments*, vol. 6, n°2 (printemps-été 2004), p. 3-8.
- 10 Manon Régimbald, «La place de l'Assemblée nationale de Melvin Charney...», *Espace*, n°56, été 2001, p. 32.
- 11 *Ibid.*, p. 33.
- 12 *Idem.*
- 13 En comité réuni lors de la seconde étape du concours, le jury fut en proie à diverses dissensions. Étant incapable de prendre une décision satisfaisante, il semble que John Porter, alors président du comité, ajourna une réunion houleuse de plusieurs heures sous le coup du bâillon (voir note 4, Manon Régimbald, «La place de l'Assemblée nationale de Melvin Charney...»).
- 14 Antoine Robitaille, «Québec, une utopie urbanistique réalisée», *Le Devoir*, 5 et 6 juillet 2008, cahier «Perspectives», p. 1.
- 15 Pour la source de nombre de ces informations, cf. Bernard Trocheport, «Seize fontaines du Val d'Osne dans 11 pays?», Regards photographiques sur Bordeaux et la Gironde, <http://www.33-bordeaux.com/fontaines-tourny-ailleurs.htm> (site consulté le 27 novembre 2012).
- 16 Au prix de 2007, la fonte vaut 0,05 euro/kg ou 60 à 100 euros la tonne métrique, il faut donc multiplier par 9 (poids total de la fontaine sans la bordure du bassin qui fait environ 4 tonnes) pour en obtenir le prix approximatif si vendue selon son poids seul, soit 540 euros.
- 17 Jean-François Néron, «Des legs qui se remarquent», *Le Soleil*, 31 décembre, 2009, p. 7.
- 18 «Catalogue de la société Val d'Osne, vol. 2. Modèle 554T». *Base de données Géolocalisée du patrimoine monumental français et étranger*, http://www.e-monumen.net/index.php?option=com_volumen&volumenTask=volumenDetails&catid=16&volumenId=2410&Itemid= (site consulté le 27 novembre 2012).
- 19 Pierre-Olivier Fortin, «Cure de jouvence : La Fontaine de Tourny démontée pour être réparée cet hiver», *Le Soleil*, 4 décembre 2009, p. 3.
- 20 Anonyme, «Restaurée au coût de 100 000 \$. La fontaine de Tourny de retour dans le paysage de Québec», TVA Nouvelles via Canoë, 20 avril 2010, 15h28, <http://lcn.canoe.ca/lcn/infos/regional/archives/2010/04/20100420-152803.html> (site consulté le 27 novembre 2012).
- 21 Julie Fortin, M.A.P. et Pierre Simard, PhD, «Le Carrefour des lecteurs se fait critique d'art!», *Le Soleil*, 12 novembre 2007, p. 23.
- 22 Danielle April, «Une œuvre ne doit pas plaire à tous!», *Le Soleil*, 17 novembre 2007, p. 39.
- 23 Louise Parisien, «L'art public et la requalification des espaces urbains : le défi de la nouvelle ville», *Urbanité*, printemps 2010, Montréal, p. 31.



Doyon-Rivest, Graffiti, Grand Théâtre de Québec, 2011.

re:

Quotes

kevin: Hmm.
On further reading, I think I see what's bugging me, it seems like we are talking about/around what we are doing *it/something/our way/on construit*—whereas I think we need to find a way to use these quotes as the doing itself... does that make sense?

faiz: Yeah for sure, the doing itself. but we've only managed to get at it rather than puncture it, transverse it, transcend it, encompass it, recollect it, be in relation to it in hindsight or at least in contact, rather than just reach its proximity. at some point we have to just say, ok, that's the best we can do for now.

kevin: Yup, yup, keep workin...
it's important to be a little more generous to the viewer/reader, give them something to hold on to/start from... right now I feel a certain selfishness in our references, a sort of coded obscurity/vagueness, and also a bit of fear about tackling things concretely. What is *it*? What is *something*? ya know?

faiz: Re what is *something*, vince himself seems to have a problem with that one: "It must ((A)) expose the falseness of the commodity spectacle, and ((B)) it must give people a renewed sense of what is beautiful, and what is to be desired."

we do A just fine. we are hyper critical. I am to a degree that sometimes brushes complete and utter disconnect. I practically float off my gas. but B, you're right, we haven't defined—but not from lack of will—"what is to be desired," "something," something something something. in fact, it's not something, it's something. *everything*.

sophie: I think it would be more efficient if we defined our objectives with the quotes. Sayings on a wall can only go so far and we shouldn't try to make them do *everything*. Once we agree collectively on the aims, we can better judge whether it "works" or not...

I think what we value can be communicated in the other projects too... and because I trust our process (meeting every week and coming up with things together), I believe that relations/meanings will be created when everything comes together...

We kind of talked about this last night: we can focus more on why/how "something" is difficult to define, and understand that there are reasons for that, rather than "forcing" it.

Also, we know what "something" is: anticapitalist/antiauthoritarian practices, being nice, etc. But we don't want to call it that because it's been coopted already. It's so much more: it's also being funny when the time is right, being helpful when the time is right, being stylish when the time is right, being drunk when the time is right, being focused when the time is right, etc. Why would we want to reduce that in a saying?? Words can be so oppressive/deceptive/misleading, it's quite something to subvert them and I think we've been doing that... value but do not fetishize.

kevin: Mmmm...
Though I kinda agree, I'm also not so sure. I don't think that anyone will necessarily know what "something" is. As much as this process is for us, I think it's important as I mentioned to be generous to someone just walking in.

I understand the desire to not be oppressive/authoritarian in the statements, but that's exactly my point... if people don't have a point of entry into the texts, isn't that more authoritarian, or at least exclusive/elitist? I don't think it's actually a question of reduction, I think it's more about openness (funny, drunk, etc.), but each statement coming from a particular perspective (funny, drunk, etc.).

Anyways, I actually really like most of what you guys have come up with, I just think it's important to have more of a balance, as I find a lot of the statements a bit too "meta." If we want freedom, why do we have to hide it? there are reasons, but they should be good ones.

Which leads into our objectives. I think we want the statements to make people think/question about how important it is to build new systems of value, and how to enact that in the current fucked up world... heh. I don't think it should be about us.

sophie: Hmm, but I think it should be about us... that's part of the process of valuing... who are we to give people answers? that's so expected of us. (and a bit boring) in a way, the message might be: do your own process, talk to

people, read an effin book, you'll see it's worth it... if we want people to get a grip, it's by entering our own subjectiviti(es), our own process... necessarily by fragments. I don't want to say that we want freedom: I want people to see that that's what we've been doing, through our process, through the ways that we approach this exhibition (beyond critique). I don't want to tell people what to think, I want to make people think... anyway, I think we're saying the same thing but different things turn us on/off (I'm more interested in process-based art, or "meta" as you call it, than propaganda art) so, yes, balance...

The question of generosity is an interesting one... but it's something worth questioning too... what is elitist to you might be humble for another person... like some people say, the road to hell is paved with good intentions :)

kevin: This is a good conversation... :P
I didn't mean to say it shouldn't be about us, of course it should, you're right. I guess what I meant is that I feel it shouldn't only be accessible to us... the key being that we want people to be able or enticed (propaganda as it were) to enter our subjectivities, which I guess for me just requires a bit of rhetorical/aesthetic commitment/poetic tropes. beautiful maybe... I totally get the resistance to "propaganda," but there's a fine line to it just not being engaging.

It's nice to position it that "we want people to see that that's what we've been doing..." I totally agree, again along the lines of "something"... I guess I feel we need to make that more visible, because if I were an outsider, I'm not sure I would feel it...

I don't want to edit the doc without consultation, so here are a few comments/adjustments. see what you guys like or don't like...

sophie: Making it more visible, yes. I think we could work more on that for sure. or, at least think about it more (not just say it doesn't work but say why and then work on it together)... I think we will have 'succeeded' if the work speaks for itself (and not at people)... I'd like the space to convey a sense of experimentation... like hey, we're trying things. you can too. we'd like you to. I think that addresses the point about desire (cf. vince's definition). make it a fun, welcoming space.

I like your changes to the statements.
I really like our French quotes because they make French exotic but they also show that we 'master' the language... it's like reverse tokenism. tongue-in-cheek and sophisticated. *Dans ta face!*

faiz: touché

Le collectif ARTIVISTIC

Le collectif ARTIVISTIC is currently in transition, experimenting ways of being perpetually creative within a hostile political and economic context. Artivistic emerges out of the proposition that not only artists can talk about art, activists about activism, and academics about theory. Artivistic aims to inspire, proliferate, activate.

*Consensus
did not form*

SELF-ASSERTION ≠ SELF-REPRESENTATION



Artistic, Infrastructures entrelacées (Phase 2).
Skol, March-April 2012.

HUNGRY & | STRANGE | LIKE CASH

WE COULD BE

~~USEFUL & POETIC~~

Une chasseuse sachant chasser sans son chien
n'échange pas le produit de sa chasse,
elle le donne.



~~If you're poorer than you think you are,
then you're poor.
If you're richer than you think you are,
then you're rich.~~

Something,
Everything,
Anything,

Our refusals
× OUR DESIRES

Nothing.

Les
arts
visuels
à la radio :
c'est possible



Martin Bureau, *Hommage à sa Gracieuse Majesté*, 2008. Fonte et feuille d'aluminium; 57 cm x 3.5 cm.
Collection particulière, tirage de 5. Courtoisie de la Galerie Locerte, Québec.



Jean-Robert Drouillard, *Actual Poetry (c'est à moi que tu parles?!)*, 2009. Photo : Guy L'Heureux. Courtoisie de la Galerie Lacerte, Québec.

Que les radios ou télévisions privées ne s'intéressent pas ou peu aux arts visuels ne nous surprendra pas. Que la télé ou la radio d'État ne s'y attarde pas plus étonnera cependant. À la SRC de Québec, le mandat culturel est de plus en plus mince et s'apparente davantage au divertissement. À l'exception d'expositions d'envergure au MNBAQ ou encore de grands événements tels le Mois Multi ou la Manif d'art, la SRC est absente des centres d'artistes et ne manifeste pratiquement aucun intérêt pour l'art actuel. À titre d'exemple parmi d'autres, la dernière installation de Yannick Pouliot, présentée cet automne à l'Œil de poisson, n'a même pas fait l'objet d'une mention à la radio d'État de Québec. Il s'agissait pourtant d'une des installations les plus remarquables à avoir été présentées à Québec au cours des dernières années. Paraît-il que l'art actuel ne passe pas la rampe à la radio et qu'il est trop élitiste ou compliqué pour la télé. Pourtant, depuis sept ans à CKRL, une radio communautaire de Québec, une émission retient l'attention de l'auditoire qui l'a même déclarée « émission culturelle de l'année » pendant quatre ans. Il s'agit de *L'Aéropatial*, une émission exclusivement consacrée aux arts visuels et, particularité importante, dont l'équipe n'est composée que de bénévoles. On m'a demandé de témoigner, dans ces pages, de cette expérience hors du commun.

D'abord un milieu ouvert

Fin 2002, nouvellement retraité, j'animais à CKRL une émission sur la chanson francophone. Au cours de mes recherches, j'échangeais avec l'adjointe à la programmation, Nynon Lessard, avec qui j'en profitais pour parler des expositions d'art actuel que j'avais pris l'habitude de fréquenter. Elle fut étonnée de la nature des descriptions que je lui faisais et de la passion dont je témoignais pour le travail de ces artistes. Si bien que lorsqu'elle fut appelée à remplacer l'animateur du matin pour la période des Fêtes, elle m'offrit d'y tenir une chronique d'une quinzaine de minutes sur ce sujet. Je lui soulignai que, n'étant pas

spécialiste, je ne pouvais faire mieux que lui offrir des descriptions des œuvres et des émotions qu'elles éveillaient en moi. C'est exactement ce qu'elle voulait. Voulant faire un lien avec mon émission de chansons, j'ai intitulé cette chronique *Les lignes du cœur*, clin d'œil à une chanson de Sylvain Lelièvre. Donc des lignes, des contours, des traces, qui suscitent des émotions qui vont jusqu'au cœur. Je venais de planter le premier jalon de *L'Aéropatial*.

À la mi-janvier 2006, le nouveau directeur de la programmation, Éric Couture, issu du milieu de l'art actuel, avait apprécié mes chroniques matinales. Il avait mis en place *Les cinq doigts de la semaine*, où chaque jour un animateur ou une animatrice abordait pendant deux heures un volet particulier avec entrevues et topos. Il m'offrit l'édition du mardi, qu'il souhaitait consacrer aux arts visuels tout en sachant que je n'étais pas spécialiste. Contrairement au milieu de la chanson, je n'avais aucune expérience avec les artistes en arts visuels. Je m'étais toujours contenté de côtoyer leurs œuvres. La marche était haute, mais j'acceptai le défi, d'autant plus que nous avions convenu que je ne ferais pas de critique et que l'émission viserait à faire connaître ces artistes méconnus. C'est ainsi qu'est né *L'index*, du nom du doigt qui pointe le détail d'une œuvre. À mon grand étonnement, l'émission reçut un accueil chaleureux de l'auditoire, mais aussi des artistes à qui l'on donnait rarement la parole.

Premiers facteurs de réussite

Trois éléments ont contribué à ce succès. D'abord, la présence d'un metteur en ondes. Dès la deuxième émission, Jacques Gignac s'est offert pour participer au projet. Sa présence me donnait l'occasion d'être en contact direct avec les invités. Deuxièmement, les invités. Émile Morin, artiste et coordonnateur du Mois-Multi, et Martin Bureau, artiste peintre, furent de mes deux premières émissions. Tous deux s'avèrent de très bons vulgarisateurs, avec des mots que le public pouvait comprendre, en plus d'être facilement accessibles pour



Diane Landry, *Je ne trouve pas ma montre, elle ne s'est pourtant pas envolée* (détail), 2006. Installation avec automatisation. Photo : Diane Landry.

moi. Ce faisant, ils ont déboulonné quelques mythes en moi sur la difficulté d'échanger avec les artistes en arts visuels, compte tenu du supposé hermétisme de leur travail. C'est fort de ces deux rencontres que j'ai décidé par la suite d'assister systématiquement à tous les vernissages afin de mieux connaître les artistes et leurs projets, mais également afin de me faire connaître d'eux pour qu'ils puissent à leur tour faire tomber leurs mythes quant aux animateurs de radio qui cherchent à les coincer.

L'Aéropatial

La confiance mutuelle établie et la prise de conscience du nombre important d'artistes en arts visuels à Québec m'amenèrent à proposer un véritable magazine radiophonique dédié à ce domaine culturel. L'arrivée d'une nouvelle directrice de la programmation, Marjorie Champagne, elle aussi issue du milieu, facilita mon projet. Le magazine se retrouva le mercredi de 14 h à 16 h dans le contexte global d'une émission intitulée *Changez d'air*. L'air, l'espace, le temps, en somme les matériaux premiers de l'artiste, m'ont rapidement inspiré le sous-titre *L'Aéropatial* qui allait, avec le temps, passer en titre principal.

Je voulais toutefois donner au magazine une crédibilité au plan académique ou artistique. Richard Sainte-Marie, ex-professeur à l'École des arts visuels et artiste multidisciplinaire, s'est joint à moi comme coanimateur et assura l'archivage des entrevues sur www.radiomemoire.org, où on peut encore aujourd'hui écouter les archives de l'émission. Plusieurs collaborateurs réguliers ou sporadiques se sont greffés à nous, incluant Julie Gagné, historienne de l'art, qui allait plus tard prendre la relève de l'émission.

On l'a dit, cette émission a connu un succès exceptionnel auprès de l'auditoire de CKRL sans que nous n'ayons eu à la promouvoir lors des concours. Le contenu diversifié, la tenue d'entrevues en profondeur et de débats, les commentaires à la fois académiques et humoristiques, sans compter la qualité

et la diversité des invités, en somme le format de magazine a plu au public et a gagné en popularité auprès des artistes.

Lors de notre dernière émission, en juin 2010, pas moins de 604 artistes différents s'étaient succédés au micro de l'émission, dont 408 de Québec. Jamais nous n'aurions pensé pouvoir accueillir autant d'artistes de la Capitale nationale. *L'Aéropatial* bénéficiait d'une grande crédibilité auprès du public et des artistes, car on y traitait autant des enjeux d'actualité que du développement des disciplines. On a pu y entendre John Porter, deux fois, pendant toute une heure sur l'avenir du MNBAQ, tout autant pour Diane Landry, première récipiendaire du Prix Giverny Capital. Nous avons eu en exclusivité la déclaration publique de Martin Bureau sur la censure de son œuvre sur la Reine, tout comme nous avons eu en primeur celle de l'œuvre publique de Jean-Robert Drouillard. Elle fut aussi l'occasion d'un moment d'anthologie où un conservateur d'art, une galeriste et l'artiste lui-même commentaient une sculpture en guimauve de Jean-Pierre Morin.

D'autres facteurs de réussite

Depuis 2002, un cheminement important de la part des centres d'artistes s'est opéré sur le plan de la préoccupation-médias. Cette préoccupation était toutefois déjà présente dans le privé, tel chez Lacerte Art contemporain où, à titre d'exemple, Martine Paquette, galeriste, prenait tout son temps pour me faire saisir les détails et les nuances du travail quasi monacal d'Évelyne Boulva. J'ai retrouvé cette même patience chez Vu avec Rodrigue Bélanger et, depuis, je la constate dans tous les centres d'artistes. Un climat de confiance s'est établi à partir du moment où les intervenants du milieu ont compris et réalisé que notre objectif était de leur donner la parole.

Si elle est acquise par les intervenants des centres, elle est à gagner toutefois avec tout nouvel artiste que nous sommes appelés à couvrir. Pour plusieurs



artistes, la rencontre d'un journaliste ou d'un animateur de radio est stressante. Ainsi, dans la mesure du possible, je tentais d'établir un décalage entre la rencontre de l'artiste et l'entrevue à la radio, pour se donner mutuellement le temps de s'apprécier. Lors d'une rencontre récente avec le duo Béchar-Hudon, ceux-ci me rappelaient combien cette attention délicate avait contribué à faciliter leur première entrevue à l'émission.

Mais aussi des contraintes

La première contrainte est celle de notre propre appréhension de ce milieu en apparence d'autant plus compliqué que son château fort à Québec porte bien son nom de « complexe » Méduse. C'est le Mois Multi qui, en 2002, m'en a ouvert la porte avec sa programmation qui fait aussi appel à Avatar, notamment. Plus largement, l'année suivante, la Manif d'art 2 m'a donné accès aux autres centres qui y collaboraient. Puisqu'il y avait dans les deux cas

une thématique, il s'est agi d'un bon moyen pour à la fois découvrir ces lieux, mais aussi pour posséder une clé de lecture des œuvres présentées.

Par ailleurs, les agences de relations de presse sont peu familières avec ce milieu. On était donc beaucoup laissé à soi-même pour apprivoiser ces organismes. Toutefois, quelques petites agences ont osé s'aventurer dans cette voie nouvelle, notamment Cabal Communications, formée d'Éric Couture et de Pierre Gaulin. En plus de nous informer des événements à venir, Cabal est en mesure de nous alimenter sur les contenus et aussi sur les artistes concernés, nous facilitant ainsi la préparation d'entrevues.

Cette mise en contexte est souvent fort importante. Car, contrairement aux artistes de la scène pour qui la parole est la matière première, l'artiste en arts visuels consacre 99 % de son temps à travailler seul dans son atelier. S'il maîtrise bien sa pratique et son travail, il n'est pas nécessairement aussi habile pour en parler avec abondance. À titre d'exemple, le travail pictural d'Annie Baillargeon



Jean-Robert Drouillard, *Actual Poetry (c'est à moi que tu parles?!)*, 2009. Photo : Guy L'Heureux.

est immense, flamboyant, exubérant, spectaculaire, à la fois léché et trash. La jeune femme qui est derrière est plutôt réservée et discrète, préférant davantage laisser son travail parler de lui-même. Mais lorsqu'elle se présente avec ses consœurs des Fermières obsédées, elle devient une autre personne.

Une émission de bénévoles, vraiment ?

Il est impensable qu'une émission de cette envergure et de cette qualité ne repose que sur des bénévoles qui y consacrent une bonne partie de leur temps, voire tout leur temps. D'ailleurs, pour parvenir à maintenir la qualité de l'émission, Julie Gagné s'est résignée à faire des concessions sur l'envergure en réduisant la présence en ondes à une heure, laissant ainsi de côté les longues entrevues, les débats, les sujets thématiques, etc. Il faut donc reconnaître que l'ampleur de la version 1.0 de *L'Aéropatial* a été le fruit de circonstances particulières et d'une expérience singulière. Il faut en contrepartie admettre

que cette démesure n'était pas inappropriée, quand on constate le nombre impressionnant d'artistes qui y ont participé et la réponse de l'auditoire de CKRL. C'est dire à quel point ce milieu riche de Québec mérite davantage de visibilité dans une ville que son maire veut *flyée*. Dommage que ce soit une radio communautaire qui en témoigne toute seule, et que Radio Canada ne s'y intéresse pas davantage.

Jean-Pierre Guay

Autodidacte, donc sans papiers, **Jean-Pierre Guay** est condamné à apprendre toute sa vie. Il a choisi la culture, et plus particulièrement les arts visuels pour mieux connaître les humains. Il anime maintenant, toujours à CKRL, *La Croche oreille*, une émission dédiée exclusivement à l'art audio.

Le Net.art, comme formule artistique initiée au début des 90, a été le résultat logique d'une évolution autour du concept de l'art, de sa conjonction avec la technologie, des découvertes qui ont rendu possible la naissance d'Internet et des intérêts d'un public/utilisateur de plus en plus considérable et désireux d'une plus grande participation. À l'instar des avant-gardes historiques, le Net.art ambitionna de briser les traditions artistiques qui contraignaient ce formidable outil de communication qu'est l'art en lui imposant des limites formelles, esthétiques et de contenu. Outre ces contraintes institutionnelles, il y avait aussi des exigences physiques, des limites géographiques et politiques qui faisaient obstacle à sa mission communicatrice, d'où son ouverture progressive à de nouveaux moyens de communication favorisant l'élargissement de ses frontières et la conquête de nouvelles libertés. Les premiers manifestes du Net.art proposaient un art coopératif, indépendant des bureaucraties institutionnelles et sans rémunération économique, où la paternité et la propriété de l'œuvre ainsi que le concept d'artiste-créateur-génie perdaient leur signification. Ce qui était vraiment important était le flux communicatif multidirectionnel. Toutefois, de même qu'Internet est né comme un espace libre et sans prétentions commerciales avant de se faire privatiser, en 1995, succombant aux intérêts marchands, le Net.art, lui aussi, s'est détourné de ses origines en introduisant le marché dans son système.

Avec la création de la première galerie virtuelle Teleportacia, on essayait d'imposer un auteur, une valeur économique et un possesseur à l'œuvre de Net.art. Lialina, sa créatrice, a soutenu cette idée comme on peut l'observer dans son œuvre *Will-n-testament*, initiée en 1999 et actualisée en 2004, où elle précise à qui elle veut léguer ses œuvres lors de son décès. Cette pièce éclaire la pensée de Lialina à cet égard : non seulement elle juge être la maîtresse de certaines œuvres, mais elle croit aussi que, comme tout autre bien matériel, la propriété de celles-ci peut changer de mains à son gré.

À l'heure actuelle, dans ce binôme Net.art-marché excelle l'artiste brésilien Rafaël Rozendaal qui a publié, en 2011, *l'Art Website Sales Contract*, un document conçu comme instrument pour la vente de ses œuvres d'Internet et grâce auquel il a pu vendre plus de la moitié de sa production¹. On y stipule les obligations de l'artiste et de l'acheteur, les changements qui peuvent se produire dans l'œuvre après sa vente, tout en éclairant certains points concernant les droits d'auteur.

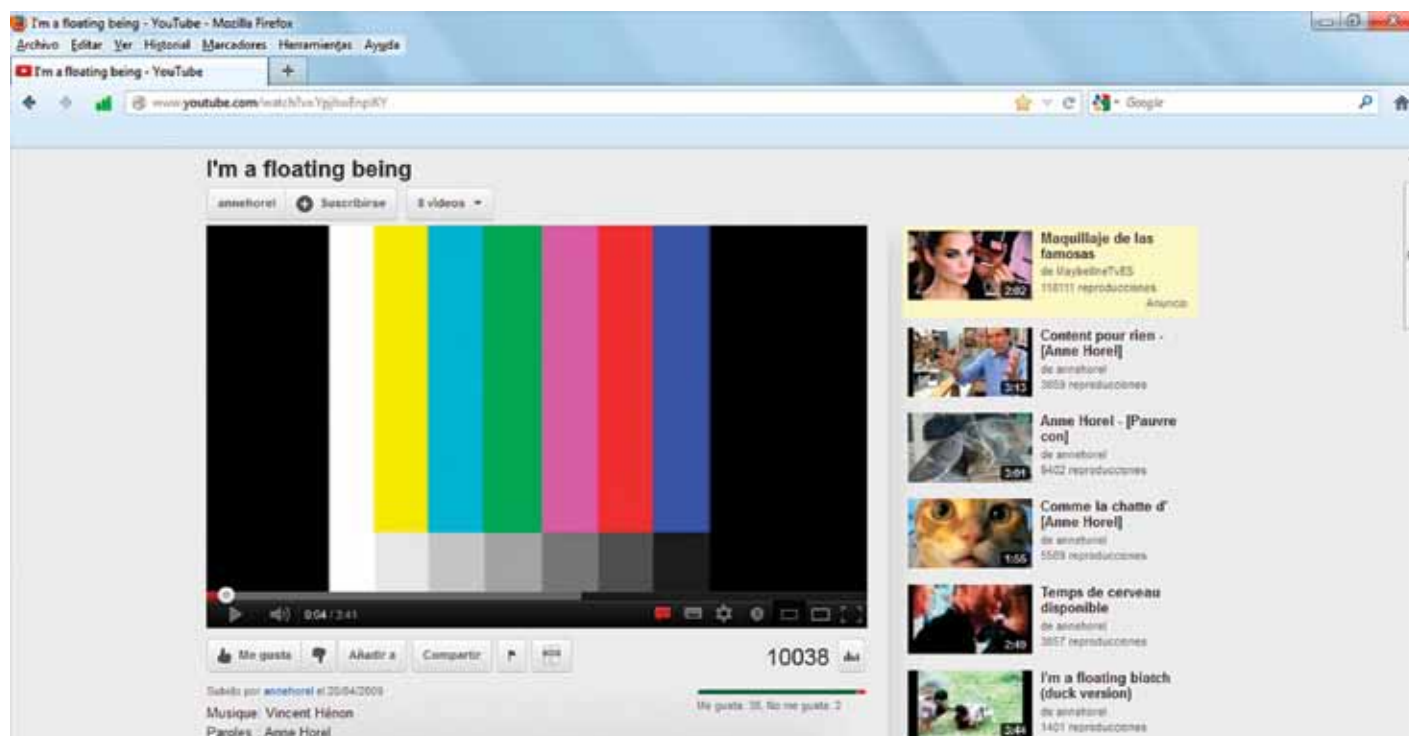
L'hypothèse selon laquelle cette commercialisation serait due à la progressive institutionnalisation du Net.art est plausible. De nombreux musées et d'autres

institutions, suivant la tradition initiée par les nouvelles avant-gardes, ont réorienté leur attitude en introduisant des dynamiques propres aux Centres d'Art où l'on stimule et commande la création d'art contemporain². D'après Vuk Ćosić, il y a deux raisons qui expliquent l'alliance entre le Net.art et l'art institutionnel : le conformisme des artistes, d'une part, et le besoin des musées de se tenir à jour en exhibant et en soutenant l'art contemporain le plus actuel afin de conserver leur prestige, d'autre part³.

Mais cela ne suppose-t-il pas l'acceptation, de la part d'un mouvement initialement radical, de cette institutionnalisation et donc du détournement de son idéologie ? Le nombre considérable de netartistes ayant accepté cette nouvelle position pourrait laisser croire qu'ils ont en effet réformé leurs idéaux premiers. Il y a pourtant encore des netartistes (le plus souvent hacktivistes) qui travaillent librement et sans prétentions de rémunération. Le Net.art « original-radical » survit donc et les pratiques de l'art sur Internet qui ont accepté l'institutionnalisation sont devenues des dérivations du Net.art encore vivantes. Il s'agit de dérivations qui, malgré des personnalités différentes, en tant qu'enfants du Net.art, partagent son code génétique.

Avec la parution du Web 2.0 et de ses nouveaux services (tels les wikis, les réseaux sociaux, les blogues, etc.) on a ouvert de nouvelles possibilités d'exploration dans le domaine de la diffusion et de la création artistique à travers la Toile. Le Web 2.0 a apporté de nouvelles formes d'interaction où le centre d'intérêt s'est déplacé d'un espace où l'on pouvait consulter l'information publiée (pour la plupart par les autres) à un espace qui fournit de nouvelles formes d'interactions humaines pour les loisirs, le travail, voire dans le but d'organiser une révolution sociale. L'art ne s'est pas tenu en marge de ces nouveaux espaces, bien au contraire. Une création libre s'y est disséminée, produisant une « hégémonie de l'amateur », « un gouvernement de la foule », ce support de communication artistique devenant un moyen de démocratisation de la pratique artistique si convoitée⁴.

Les outils 2.0 cherchent à intégrer les utilisateurs dans leurs services, ces derniers n'ayant pas d'intérêt ni de sens par eux-mêmes s'ils sont rejetés par les habitants du cyberspace. Ce sont donc les internautes qui leur attribuent une valeur et le succès de ces outils dépend notamment du nombre d'utilisateurs qu'ils sont capables de réunir. Dans le cas des réseaux sociaux qui sont en tête sur la Toile, Facebook et Twitter, dont l'influence au sein de la communauté virtuelle n'est plus à démontrer ont des effets non seulement online mais aussi offline.



Anne Horel (paroles) et Vincent Hénson (musique), *I'm a Floating Being*, 2008.

Éclaircissements sur la relation entre la pratique du Net.art (2.0) et l'art institutionnel

Lovely Faces.com
dating-agency

[Go home](#)
[About](#)
[Privacy](#)
[Complains](#)
[Contact us](#)

WHICH DO YOU LIKE? find yourself a lovely face:

Select:

Search optional Keyword:

Welcome to Lovely Faces

Welcome to the only dating site that lists real people, sincerely posting their real data and picture. You'll feel comfortable watching them. Just like in Facebook.

Statistics search

Last keywords searched: WAD Magazine, Leonor Machado, a, Michaela Zelenková, 黄 奕于, 黄, Zelenková, Moes Southwest Grill, incubus, Designerbazaar, hans, Luise,

Newsletter subscription

Subscribe to our Newsletter, Please enter your email below:

Email:

More than 200,000 profiles sorted to meet your needs. Start here with a selection of random lovely faces.

Easy Going Women	Funny Women	Mild Women	Easy Going Men	Funny Men	Mild Men
 Meagan Ryanne Ashley Ballenger	 Quinn Evans Amy Harward	 Courtney Han Samantha Andrews	 Steve Sargent Joseph Swaim	 Mitchell Mason David Rusoff	 Tom Maldonado Alex Daly
Climber Women	Sly Women	Smug Women	Climber Men	Sly Men	Smug Men
 Angela Dukes Jennifer Daniels	 Jenny Baldrige Bobby Early	 Anabella Nuñez Florence Rossi	 Meredith Schneider Danielle Feldman	 Adam Gifford Jimmie Hackley	 Enrique Ruiz Cory Ferguson

[Go home](#)
[About](#)
[Privacy](#)
[Complains](#)
[Contact us](#)
[Login](#)

© 2011 All rights reserved
www.Lovely-Faces.com

Paolo Cirio et Alessandro Ludovico, *Lovely Faces*, 2011. Image extraite du portail *Face to Facebook*.



Ce phénomène de rassemblement de foules hétérogènes dans des buts communicatifs a suscité dans divers secteurs de la recherche scientifique des polémiques entre défenseurs et détracteurs acharnés de leurs procédures. Chaque année, ces réseaux sociaux voient augmenter leurs listes d'adeptes qui multiplient les communications virtuelles au moyen d'un nombre de messages de plus en plus grand. Pourtant, quiconque appartient à l'un de ces réseaux peut remarquer que, pour la plupart, les messages font référence à des banalités du quotidien, à une réalité insignifiante. Comme l'affirme Juan Martín Prada, ils séduisent justement à cause de leur caractère « vraisemblablement réel » et suscitent un enthousiasme pour ce « qui ne vaut pas la peine d'être lu, vu ou écouté⁵ ». La qualité des arguments de chaque message n'est plus importante, ayant été remplacée par une nouvelle approche où la quantité est devenue le critère absolu.

En ce qui concerne le rapport art-réseau social virtuel, l'une des priorités du Web 2.0 est la gestion des données générées par les interventions massives des utilisateurs. Suivant la tradition des *détournements* situationnistes et le recyclage caractéristique du Pop art, déjà instauré dès les premiers moments du Net.art, les artistes du Net.art 2.0 ont recours aux données en expansion continue du Web 2.0 pour la génération de nouveaux « objets » artistiques. L'œuvre de Paolo Cirio et Alessandro Ludovico, *Lovely Faces* (2011), en est un exemple. Pour sa réalisation, ces artistes ont volé 250 000 photographies de profils de Facebook pour créer avec elles un faux portail de rendez-vous, dénommé aussi *Lovely Faces*. Ces photos ont servi à attribuer de nouvelles identités à ces personnes et, au moyen d'un logiciel de reconnaissance faciale,

à décrire les nouveaux personnages selon leurs traits avec des adjectifs tels que *doux*, *aimable*, *prétentieux*, etc. Ce projet prétendait dénoncer la facilité avec laquelle on peut extraire de Facebook des informations personnelles d'autrui et les utiliser dans des buts différents grâce à leur recontextualisation.

Facebook, après avoir fermé les profils de Cirio et Ludovico et avoir confisqué toutes leurs informations personnelles, a menacé de prendre des actions légales. Le portail *Lovely Faces* se trouve « en maintenance ». Toutefois, la plateforme *Face to Facebook*, où tout le processus a été enregistré, peut encore être visitée.

D'autres façons fort différentes de transformer les données d'un réseau social sont celles mises en place dans les œuvres *I'm a floating being* (2008), d'Anne Horel, et *The Listening Machine* (2012), de Daniel Jones, Peter Gregson et la Britten Sinfonia.

L'œuvre *I'm a floating being* (2008), d'Anne Horel, réfléchit sur la trivialité et superficialité des messages de Facebook, la banalité des motifs qui rassemblent ses utilisateurs dans les dénommés « Groupes » dont les noms sont, comme le signale l'artiste, des phrases « épatantes » et facilement identifiables telles que « *j'ai deux bras* », qui peuvent susciter chez le lecteur toutes sortes de réactions, positives, négatives ou comiques. Les dynamiques de création de Groupes sur Facebook sont clairement exemplifiées dans cette déclaration de l'artiste : « *Créer un groupe, c'est créer une pensée ouverte. D'ailleurs, cette dernière phrase pourrait devenir le nom d'un groupe, d'ailleurs, je vais immédiatement créer un groupe avec cet intitulé* ». Horel chante, sur fond de musique électronique et de façon peu



Art Website Sales Contract is a document that I use to sell my websites.

I think in moving images, and I don't think moving images are objects. I place these moving images in domain names. Each URL is the title and the location of each art piece. These websites are public, their ownership is exclusive. Domain names are one of the internet's few scarcities. They are unique, they can't be forged or copied.

This contract explains the rights and duties of the artist and the collector, to make sure the work remains intact as long as possible. You can download the contract here (pdf). It can be used by anyone who wants to buy or sell an art-piece-in-a-domain-name.

Rafaël Rozendaal, 2012

Rafaël Rozendaal, Art Website Sales Contract, dernière actualisation, 2012.

mélodique, brusque et précipitée, des noms absurdes, comiques et même obscènes de Groupes de Facebook qui font de cette chanson une sorte d'électro-pop loubard et superficiel n'ayant absolument rien à voir avec la subtilité et l'harmonie générée par *The Listening Machine*. Cette dernière pièce dispose d'un logiciel complexe associant les émotions exprimées par 500 utilisateurs anglais de Twitter et leurs sujets de conversation à des sons différents. Combinés, ces sons forment une mélodie contemporaine fortuite générée sans pause, en direct, et comptant sur un orchestre professionnel pour l'exécution de beaucoup des sons exquis qui la composent⁷.

Ces deux œuvres, même si elles proposent l'élaboration d'une nouvelle « chanson », sont complètement différentes par la complexité de leurs stratégies et par leurs résultats. L'une est une œuvre vivante et processuelle où les sons produits sont le résultat d'une multitude d'opérations complexes de traduction de l'activité de Twitter et dont le développement est imprévisible. L'autre est une œuvre qui, même si elle a puisé dans des données du Web 2.0, a été fermée par l'artiste. Mais avant et loin de soumettre ces œuvres à des jugements de valeur, il faudrait plutôt se demander :

Ces facteurs sont-ils déterminants pour évaluer l'intérêt de ces œuvres ? Et ce qui est encore plus fondamental : que veut dire « l'intérêt d'une œuvre » vis-à-vis d'une pratique artistique et d'un espace où prévaut « l'hégémonie de l'amateur » ? Jusqu'à quel point les façons d'évaluer l'intérêt d'une œuvre artistique offline ont-elles du sens dans le domaine artistique du cyberspace ?

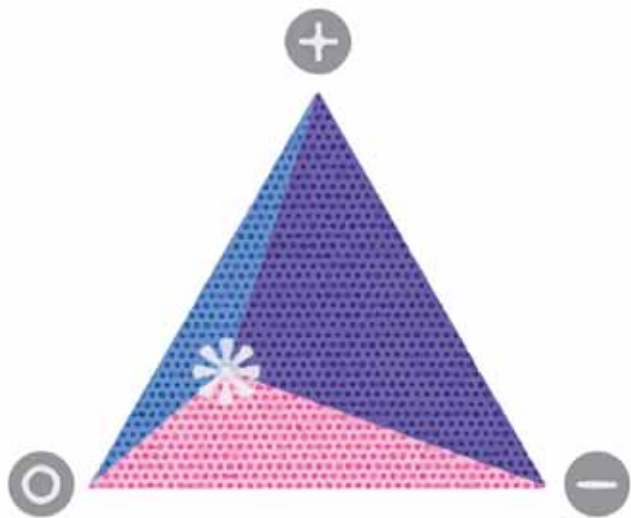
Elena López Martín

Elena López Martín est collaboratrice du groupe de recherche Art et politiques d'identité de la UMU (Espagne). Elle a participé à divers projets de recherche ayant eu l'opportunité d'effectuer des stages aux États-Unis et en Argentine.

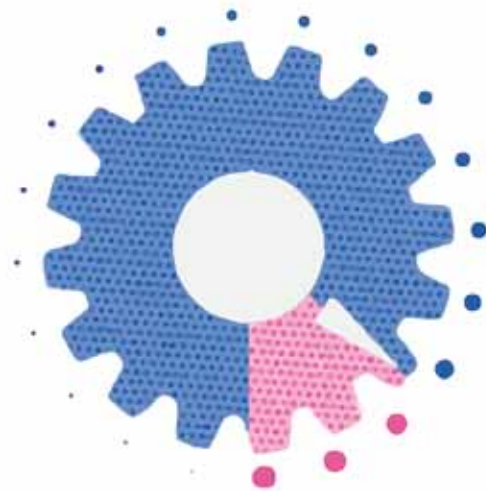
Notes

- 1 R. Bosco et S. Caldana, « ¿Quién dijo que el net.art no se podía vender ? », *El País*, mars 2012, <http://blogs.elpais.com/arte-en-la-edad-silicio/2012/03/quiendijo-que-el-netart-no-se-podia-vender.html>. 2 I. Tejada, *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*, Madrid, Trama editorial y Fundación Arte y Derecho, 2006, p. 16-20.
- 3 J.R. Alcalá, « Net.Art vs Web.Art: Creadores, activistas, pintamonas y otros negocios del arte on-line », Valencia, novembre 2003, <http://www.mide.uclm.es/descargas/NetArt.pdf>, p. 6.
- 4 J. Martín Prada, « La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la Web 2.0 », *Revista Estudios visuales* n° 5, *Políticas de la visualidad en un mundo 2.0.*, 2008, p. 65-80, p. 66.
- 5 J. Martín Prada *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid, Akal, 2012, p. 42-48.
- 6 A. Horel, « I'm a floating being », <http://www.annehorel.com/im-a-floating-being>.
- 7 P. Gregson et D. Jones, « The Listening Machine », <http://www.thelisteningmachine.org/>.

1. Sentiment
The average level of emotional polarity:
positive, negative or neutral



2. Rate
The current rate of overall activity, base
on number of tweets per minute



Arts
13%



Business
13%



Education
7%



Health
10%



Daniel Jones, Peter Gregson et la Britten Sinfonia. *The Listening Machine*, 2012.

ENTREVOIR LA MATRICE

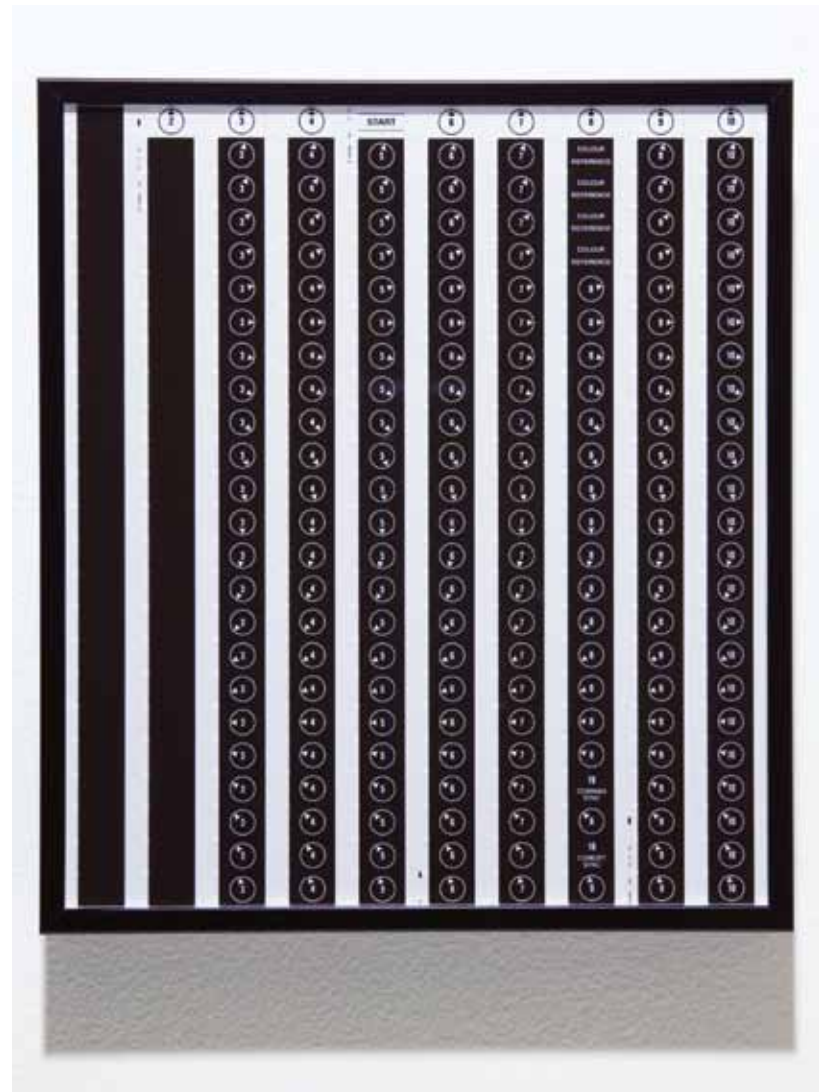
RYOJI
IKEDA

et

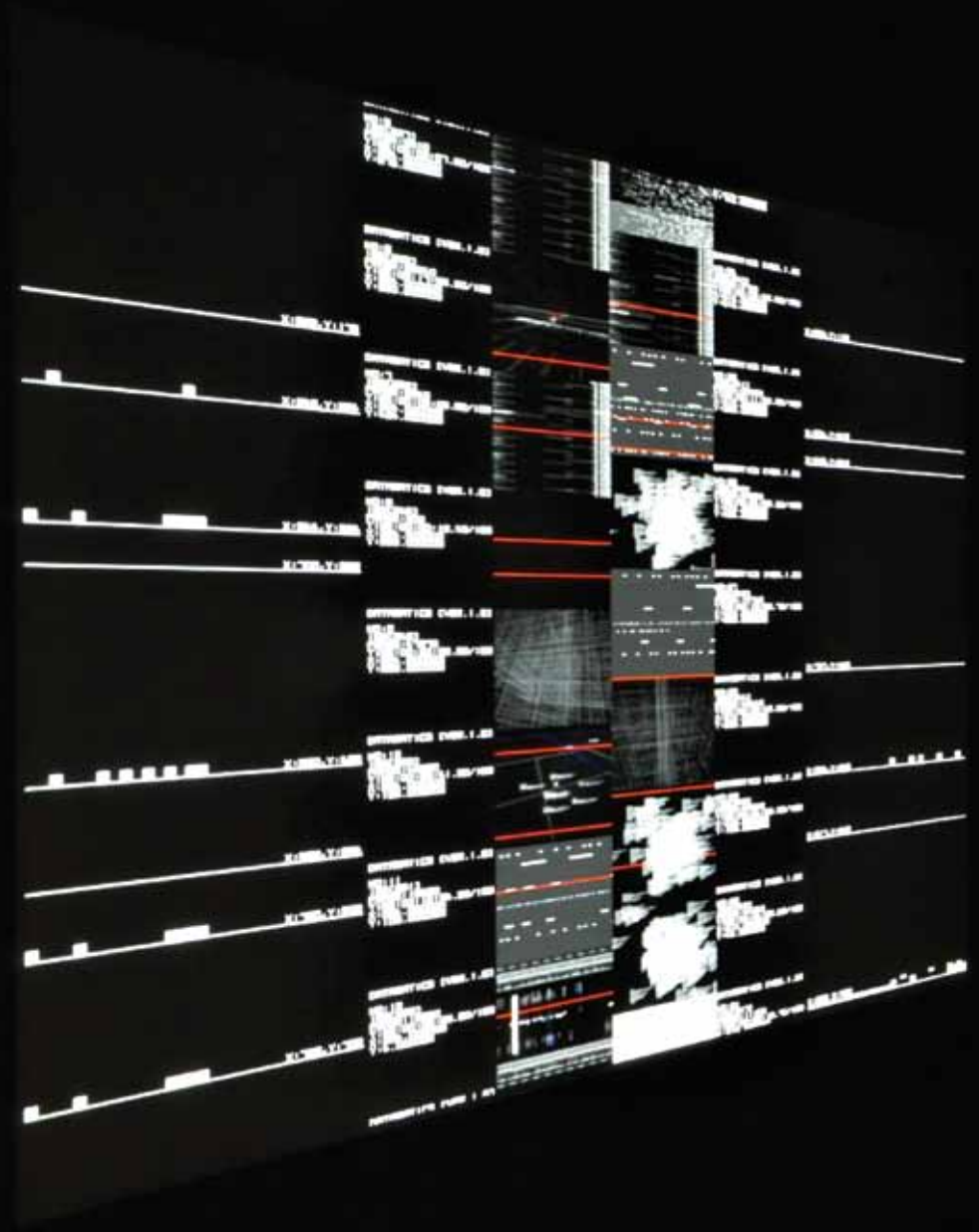
DHC / ART

Ryoji Ikeda, Fondation DHC/ART, Montréal. 14 juin –18 novembre 2012

Il est de ces images mémorables qui, par leur capacité à matérialiser les fantasmes d'une société, s'inscrivent durablement dans son imaginaire. Ces colonnes de codes verts défilant sur l'écran noir de l'ordinateur sont ainsi devenues, depuis le film *The Matrix*, la métaphore de notre vulnérabilité face à la puissance incommensurable d'un système qui échappe à notre contrôle et, le plus souvent, à notre conscience. À une ère où la reproduction massive et l'accessibilité des images anesthésient sensiblement notre capacité d'étonnement face au monde sensible, le cyberspace serait peut-être devenu pour le sujet contemporain ce que les paysages grandioses étaient à l'érudit du 19^e siècle : une allégorie de l'infini comme source du sublime. L'exposition *Ryoji Ikeda*, présentée à la fondation DHC/ART, nous plonge dans la peau d'un Neo en nous faisant entrevoir l'envers de la réalité telle que nous la percevons. Constellations, trous noirs, séquences de chromosomes (exprimées par les lettres A-T-G-C), codes binaires (chiffrés en bits), cartes à puces et représentations spatiales de plusieurs dimensions sont quelques-uns des phénomènes dont la représentation numérique et séquentielle constitue la matière des œuvres d'Ikeda. Maniant aussi bien les sons que les données électroniques et mathématiques, l'artiste et musicien japonais compose pour ses œuvres cinématiques une trame sonore minimaliste où les glitches, bruits blancs et fréquences parfois inaudibles participent de l'aspect fascinant d'œuvres qui nous confrontent aux limites de la perception et de la compréhension



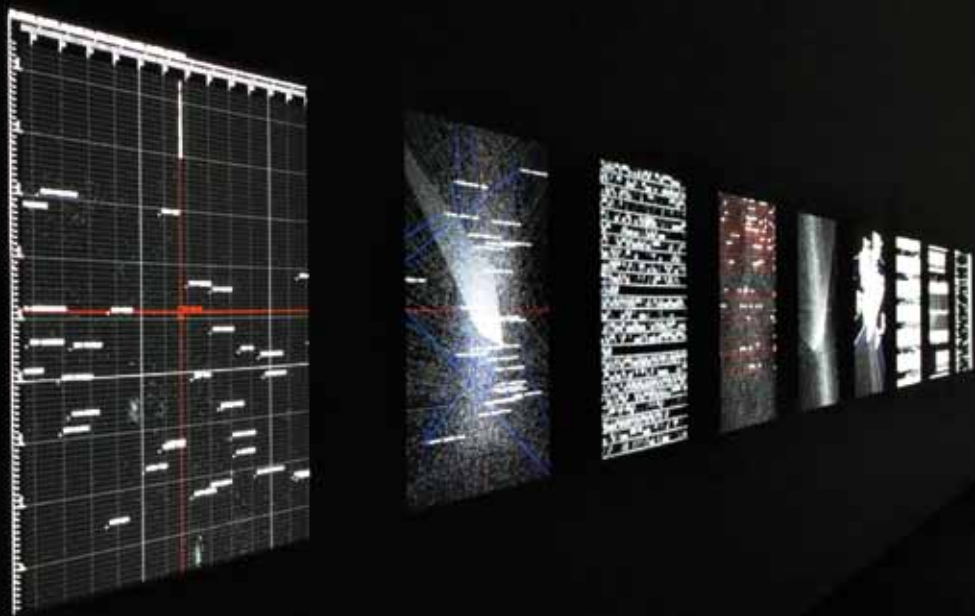
Ryoji Ikeda, *O'10"*, 2010. © Ryoji Ikeda. Photo : Courtoisie de la Galerie Koyanagi.



humaines. En matérialisant la trame d'infini qui nous unit à ce qu'il existe de plus grand et de plus infime dans notre univers, les œuvres présentées à DHC manifestent clairement « l'obsession » d'Ikeda pour le sublime¹. La mise en espace de l'exposition, se déployant dans les deux bâtiments de DHC/ART, incarne à son tour l'interrelation entre l'infiniment petit et l'infiniment grand, le statique et le dynamique, l'abstrait et le concret, que rendent palpables les œuvres d'Ikeda.

Le premier bâtiment présente une série d'œuvres « statiques » regroupées sous la rubrique *systematics*. Exigeant un examen attentif, ces œuvres font

éprouver de manière tangible l'abîme qui sépare notre appréhension du monde de la complexité secrète des corps, objets et phénomènes que nous observons couramment. Parmi quelques œuvres sur papier, sculpturales ou encadrées, se trouvent des boîtes lumineuses révélant des informations codées. Les unes présentent des cartes et bandes informatiques perforées, ainsi que des rubans de piano pneumatique; les autres, constituant la série *data.matrix*, montrent des microfilms sur lesquels sont représentés, en noir et blanc ponctués de rouge, des cartographies de l'univers, des codes à barres ou des séquences d'ADN qu'il nous faut décrypter à l'aide de loupes. Ces dif-



Ryoji Ikeda, *Data.matrix [n°1-10]*, 2009. Installation audiovisuelle. © Ryoji Ikeda. Photo : Ryuichi Maruo.

férentes lignes de codes, aussi abstraites puissent-elles paraître au non-initié, n'en demeurent pas moins la transcription concrète de phénomènes imprévisibles comme tels, manière de traduire une forme d'infini inaccessible à l'intuition en un langage illimité et universel qui rappelle notre appartenance aux lois intangibles de l'univers.

Trois tableaux au rez-de-chaussée de ce pavillon résument de façon emblématique l'expérience offerte au visiteur. Ces œuvres, qui revêtent d'abord l'apparence de monochromes noir, blanc et gris, se révèlent, vues de près, être composées d'une série d'innombrables chiffres gravés sur le papier. Ces séries

correspondent en vérité à trois nombres dits « irrationnels », trois constantes mathématiques dont les deux premières sont aussi dites « transcendentes » : *pi* (approximativement 3,14159265), *e* (approximativement 2,71828) et *phi* (le nombre d'or, soit approximativement 1,61803399). Chacun de ces nombres renvoie à une interprétation géométrique, mathématique ou artistique de phénomènes sensibles qui dépassent néanmoins les capacités de notre intuition. L'incommensurabilité évoquée par ces nombres est admirablement mise en abyme par l'aspect hermétique de la surface de ces monochromes, qui dissimule la complexité qu'ils recèlent.

L'incommensurabilité loge au cœur de l'expérience du sublime, définie depuis Edmund Burke et Emmanuel Kant² comme une expérience d'effroi et de plaisir éprouvée face à des phénomènes (le plus souvent naturels) procurant le sentiment de l'infini. Chez les philosophes postmodernes, Derrida et Lyotard³ nommément, l'incommensurable se rapporte plutôt à ce qui excède le langage ou la représentation. Les œuvres d'Ikeda rappellent cependant que les confins de l'interprétation langagière n'épuisent pas les ressources de la représentation humaine. James Elkins rappelle d'ailleurs que si le sublime dit « mathématique » de Kant « évoque des concepts mathématiques inaccessibles à l'intuition, comme le néant et l'infini », « la plupart des images scientifiques cherchent à embrasser l'incommensurable » par le moyen d'un alphabet mathématique⁴. Les nombres irrationnels deviennent ainsi « le guide de l'aveugle dans des régions qui dépassent la compréhension intuitive⁵ ».

Il est cependant une chose qui échappe à cette représentation statique de l'infini : sa dimension temporelle. De là provient entre autres l'intérêt de la section *dynamique* de l'exposition, présentée dans le second bâtiment. L'artiste y met en scène le flux qui anime les données. Ce projet, intitulé *Datamatics*, introduit le visiteur à l'œuvre musicale du compositeur électronique qui manie ici les « tops, [...] bips, [...] drones [...] et [...] signaux sinusoïdaux⁶ » qui rythment le défilement d'images sur les divers écrans du second bâtiment. L'installation occupe deux salles. Dans la première, dix écrans posés à l'horizontale sur des piédestaux offrent une présentation dynamique de l'ensemble des images de *data.matrix*. Celles-ci se succèdent tantôt en un mouvement continu, tantôt en saccades, suivant les signaux sonores qui ordonnent leur défilement. Dans la seconde salle, ces mêmes images recouvrent les murs, constituant ainsi un véritable environnement où le spectateur se trouve confronté à un écran de projection occupant toute une paroi de la pièce, tandis que les deux murs latéraux sont émaillés d'une série de projections, semblables à des vignettes lumineuses, qui diffusent une sarabande d'images dont le rapide clignotement et les qualités lumineuses créent d'étonnants effets de couleur à chaque mouvement du regard. L'œuvre d'Ikeda acquiert ici une emprise irrésistible sur l'œil et l'esprit, produisant un sentiment d'immersion dans le flux spatio-temporel de l'information. Comme si elle ouvrait une brèche sur l'imperceptible matrice qui sous-tend notre univers, l'installation propose une expérience visuelle et sonore envoûtante où s'évanouit progressivement la conscience du spectacle; et tandis que le scintillement de l'illusion adhère à l'intuition, l'on entrevoit obscurément l'envers du décor.

Maryse Ouellet et Damien Charrieras

Maryse Ouellet est doctorante en Histoire de l'art à l'Université McGill depuis 2011. Elle prépare une thèse portant sur le sublime dans l'art actuel, dans une perspective à la fois historique et esthétique. Ses recherches précédentes se sont penchées sur la fonction critique de la mélancolie dans l'art contemporain et plus spécifiquement sur le motif du livre illisible chez Antoni Tàpies, Anselm Kiefer et Claudio Parmiggiani. Elle a publié des comptes-rendus d'exposition dans la revue *ETC* ainsi que dans certaines galeries et centres d'art montréalais.

Damien Charrieras is Assistant Professor at the School of Creative Media (City University of Hong Kong). He is interested in emerging cultural practices related to new media arts, electronic music, video game production milieus, new technologies and artistic/cultural work, spaces and places of cultural work and critical new media studies. His PhD thesis (2010) is an analysis of the practices and the trajectories of new media artists in Montreal and their relationships to technologies, places of cultural work and industries. He has also been interested in Montreal based video game industries and their working practices. Lastly, he studied the new media art community of New York, video games production technologies and tools used in electronic music production.

Notes

1 Ces propos sont tirés de la discussion tenue le 14 juin 2012 entre Ryoji Ikeda et le commissaire John Zeppetelli au centre Phi, à l'occasion de l'ouverture de l'exposition à DHC/ART.

2 Voir Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry Into the Sublime and Beautiful*, London & New York, Routledge, coll. « Philosophy/Art History/Literary Theory », 2008, [1757] et Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1985, [1790].

3 Voir Jacques Derrida, « Parergon », dans *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champ philosophique », 1978 et, notamment, Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1991; « Le sublime à présent », *Poésie*, n° 34 (1985), p. 97-116; « Réponse à la question : qu'est-ce que le Post-moderne ? », *Critique*, n° 419 (1982), p. 357-367.

4 James Elkins, *Six Stories from the End of Representation. Images in Painting, Photography, Astronomy, Microscopy, Particle Physics, and Quantum Mechanics, 1980-2000*, Stanford, California, Stanford University Press, 2008, p. 89.

5 *Ibid.*, p. 95.

6 Jonh Zeppetelli, *Ryoji Ikeda*, brochure produite dans le cadre de l'exposition Ryoji Ikeda, DHC/ART, Montréal, 06/14/12-11/18/12.



Thibault Brunet, série *Vic City*, 2007-2010. Courtoisie Galerie Binôme, Paris.

Thibault Brunet

Le flâneur du Virtuel

La série *Vice City*, récemment montrée à Paris, Berlin et Vienne¹, révèle les liens qu'entretient le travail photographique de Thibault Brunet avec la création numérique. C'est en *méta-wanderer*² que l'artiste voyage dans l'univers du jeu vidéo. Se soustrayant au statut ludique et hyperactif du *gamer*, il laisse flâner son avatar pour s'approprier le monde virtuel et saisir, en vagabond moderne, des instants de beauté³. Beauté d'une poésie urbaine, aux contrées désertiques, qui invite le regard à la contemplation.

Questionnant l'entre-deux et l'ambiguïté, Thibault Brunet crée des images hybrides, entre artifice et réel, caractère photographique et tradition picturale. L'artiste renverse ainsi la nature et la fonction du jeu vidéo en réinscrivant ce médium populaire dans une épaisseur artistique et historique. Une manière pertinente de questionner une voie insolite, encore peu explorée dans la création contemporaine : celle des enjeux esthétiques du jeu vidéo, détourné et métamorphosé en œuvre d'art.

Les possibles de l'Open World

Les jeux vidéo ont aujourd'hui une place primordiale dans l'industrie du divertissement et commencent à acquérir une légitimation officielle (festivals et prix participent à la reconnaissance de cette activité ludique comme une forme de création contemporaine). Loisir culturel omniprésent dans les mythologies quotidiennes, univers à l'esthétique et au graphisme de plus en plus perfectionnés, il n'est donc pas étonnant que certains artistes désirent s'approprier les mondes virtuels. Ce détournement de la culture populaire fonde du reste tout un pan essentiel de l'art contemporain, comme en témoignaient déjà le Pop Art et son goût affiché pour la publicité, le cinéma, la mode ou la bande dessinée.

Utilisant le jeu vidéo comme médium, certains artistes reprennent ainsi des motifs célèbres et s'approprient les codes du virtuel, depuis le pionnier Milton Manetas, détournant le personnage de Mario Bros, au jeune vidéaste Benjamin Nuel, questionnant l'inattendu et l'absurde dans ses films inspirés par les jeux de combats. D'autres encore s'immiscent dans le monde de la virtualité pour y photographier des images, comme Marco Manray ou Robert F. Hammerstiel. Thibault Brunet s'inscrit dans cette veine-là.

Explorant dans le jeu « Grand Theft Auto » les possibles de l'*Open World*, l'artiste mène librement son avatar, sans limites d'action. Choissant pour « arme » l'appareil photo, il interprète le monde virtuel à travers l'objectif de sa caméra. Revendiquant le statut de photographe, Thibault Brunet choisit son motif dans les toiles de fond : rues, immeubles, zones industrielles, paysages, chantiers. Autant d'images dont il détermine le cadrage, le point de vue mais aussi la lumière ou l'atmosphère, par un réel processus de métamorphose. Détournant le caractère scénarisé et programmé du virtuel, l'artiste réinscrit une incarnation en se plaçant comme observateur : en témoin libre de choisir selon l'angle de son propre regard.

La métamorphose de l'image

Le travail de Thibault Brunet se situe en lisière du vrai et du faux, entre réalité et virtualité. S'il réinscrit ses images dans le réel, « in real life », en les immatriculaire d'après le jour et l'heure de réalisation, l'artiste conserve néanmoins une distance vis-à-vis de son motif. Plusieurs filtres demeurent entre le « réel » et lui : l'écran de l'ordinateur, son avatar et son appareil photo. Le motif de même relève, par sa nature hybride, d'une lecture ambiguë. Si l'on peut cerner, en s'approchant, le caractère digitalisé de la source (par les contours crénelés et la pixellisation de l'image), les photographies relèvent aussi d'une dimension plus traditionnelle.

Pour Thibault Brunet, il est important en effet de faire référence à l'histoire de l'art. L'artiste attache un intérêt particulier aux tirages de ses photographies : de petits formats, elles sont présentées sous passe-partout, comme cela se

faisait il y a un siècle, nous rappelle l'artiste. Sorte de clin d'œil, c'est pour lui une façon de jouer avec un caractère un peu daté, ringard : ce que souligne également la teinte parfois un peu « jaunasse » des images.

Par Photoshop ou directement à l'intérieur du jeu, Thibault Brunet utilise de même des outils et des kits graphiques pour métamorphoser l'image originale. Il retravaille l'atmosphère, crée des tempêtes de sable ou joue d'effets de brouillard. Au premier regard ainsi, le rendu est plus proche de la peinture. Le caractère ambigu créé par l'usage du flou, où le motif demeure parfois indéterminé, pervertit l'objectivité de la vision photographique. Cela permet de réinterroger le pouvoir expressif de l'image.

Comme le soulignait Gerhard Richter, dont les paysages questionnent aussi une forme d'hybridation (relation photographie/peinture, ancrage dans la tradition romantique, ambiguïté entre figuration et abstraction), l'usage du flou permet de jouer sur un champ d'interprétation plus ouvert. Le spectateur est alors plus enclin à s'interroger sur la nature de ce qu'il voit⁴. Dans une perspective romantique⁵, le flou ouvre à une perception autre, à l'appréhension du sublime, aux pouvoirs de l'imagination. Il nimbe le sujet d'une nouvelle aura en réintroduisant de l'incertain, de l'irrésolu, du mystère.

Une dimension romantique que rappellent parfois les photographies de Thibault Brunet, dont les vues désertes et incertaines invitent à une attitude contemplative. Travaillant contre la finalité ludique du jeu et l'hyperactivité qui obnubile l'attention du joueur et le soustrait du monde réel, Thibault Brunet réinscrit ainsi l'image virtuelle dans l'espace-temps de l'œuvre d'art. Poétique d'instant suspendus par laquelle l'appréhension du présent retrouve sa plénitude.

Amélie Adamo

Amélie Adamo est docteure en Histoire de l'art, spécialiste des questions de transmission, de temps et de mémoire dans la peinture de la fin du XX^e siècle. Critique d'art, collaborant avec plusieurs galeries et revues spécialisées (*Art Absolument*, *Artension*, *Verso Gallery*, *Art Croissance*), elle est aussi essayiste et commissaire d'exposition. Parallèlement à son activité d'auteur, elle enseigne l'Histoire de l'art contemporain à l'université et dans les écoles d'art.

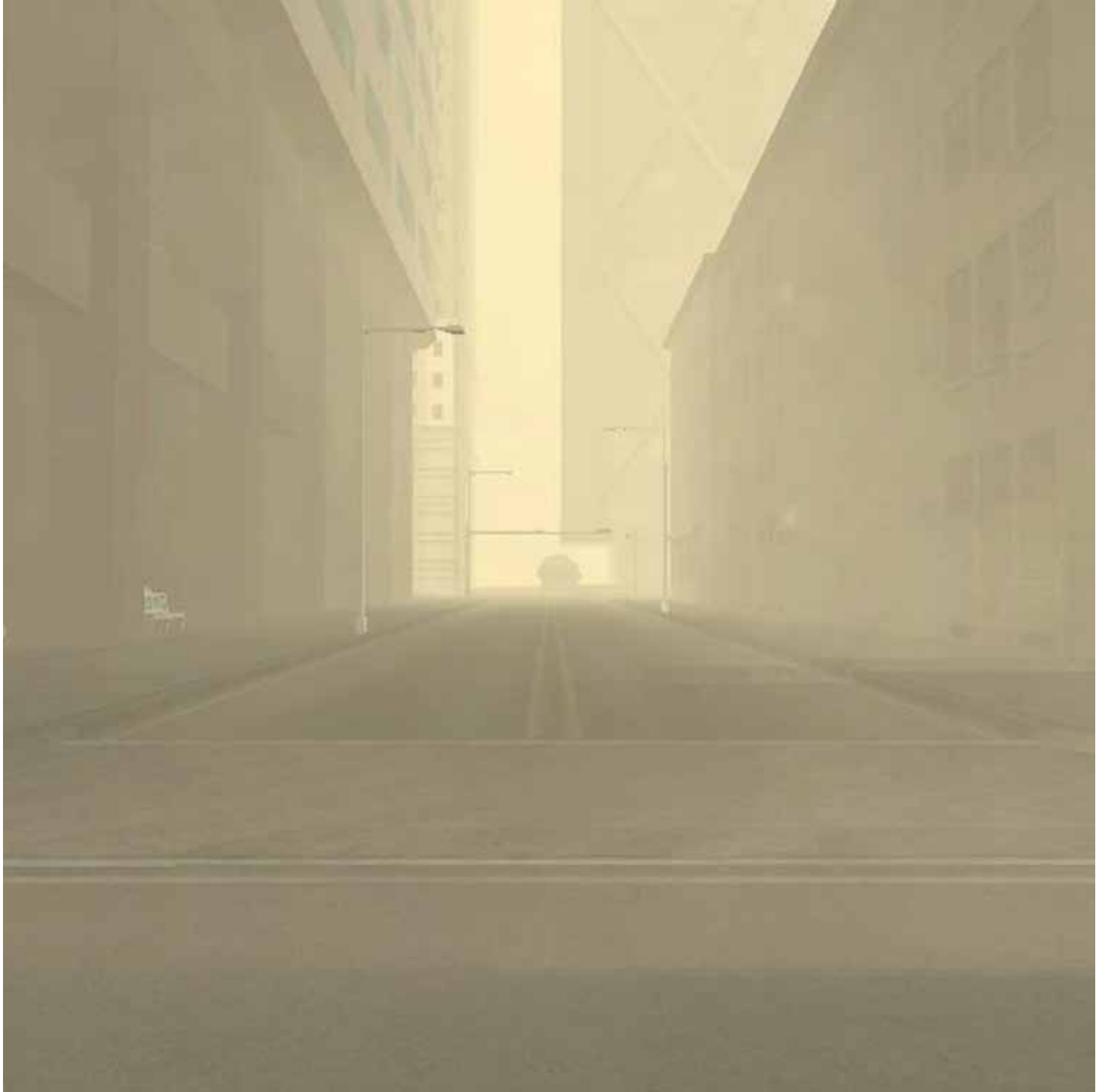
Notes

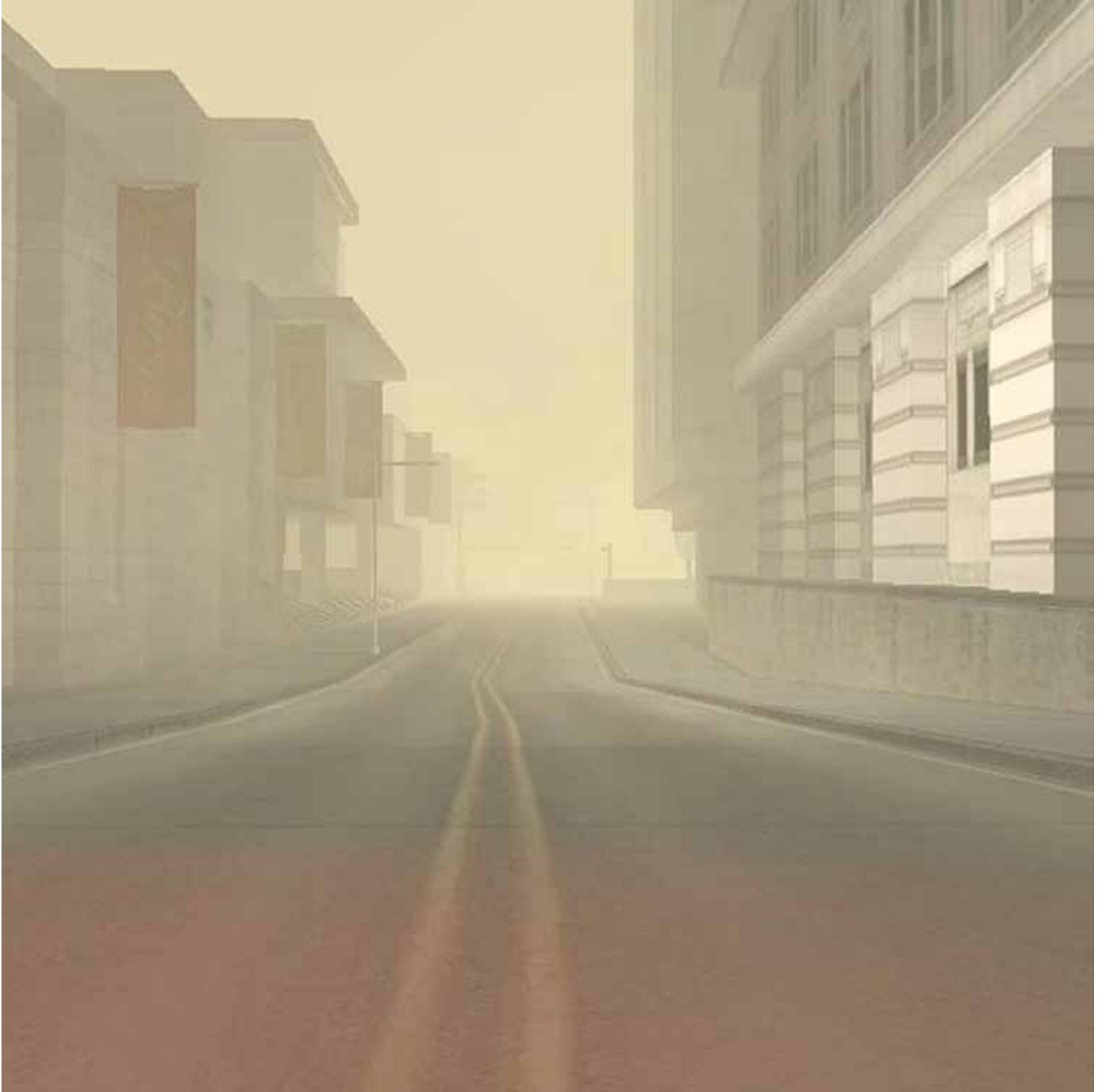
- 1 En octobre et novembre 2012, à la Galerie Binôme et à la Maison de la Photographie, Paris; au Computer Spiele Museum de Berlin. Jusqu'en janvier 2013, au MUSA de Vienne.
- 2 Terme emprunté à Margherita Balzerani, critique d'art spécialisée dans le détournement esthétique des jeux vidéo et des mondes virtuels dans l'art contemporain.
- 3 Flâneur et moderne sont entendus au sens baudelairien, lié à l'idée d'une beauté suspendue, née de la rencontre du transitoire et d'un caractère éternel.
- 4 Ces préoccupations liées à la question de l'artifice et du simulacre ont été à l'origine nourries par l'intérêt de Thibault Brunet, encore étudiant aux Beaux Arts, pour les recherches de Valérie Belin et de Joan Fontcuberta. Chez ce dernier, l'artiste a particulièrement été touché par des photographies de faux animaux et de fausses fleurs.
- 5 « Il ne m'a jamais rien manqué dans une toile floue (...), au contraire, on y voit bien plus de choses que dans une image nette. Un paysage peint avec exactitude nous contraint à voir un nombre déterminé d'arbres nettement différenciés, tandis que vous pouvez percevoir, dans un paysage flou, le nombre d'arbres que vous voulez. Le tableau est plus ouvert », note Gerhard Richter.
- 6 « Lorsqu'un paysage est couvert de brume, il apparaît plus grand, plus sublime. Il renforce la puissance de l'imagination et excite les attentes, tout à fait comme une femme voilée. L'œil et la fantaisie se sentent davantage attirés par la distance nébuleuse que par ce qui gît proche et distinct devant nous », écrit D. C. Friedrich.





Thibault Brunet, série *Vic City*, 2007-2010. Courtoisie Galerie Binôme, Paris.





Thibault Brunet, série *Vic City*, 2007-2010. Courtoisie Galerie Binôme, Paris.



Thibault Brunet, série *Vic City*, 2007-2010. Courtoisie Galerie Binôme, Paris.

lowers and Fruit of the Loom Men's Boxer Shorts
collection of the best in the world of the living room.

Mr.LivingRoom deceives the whole world is watching
and waiting for the next few years.

The people sleep in the same way as the first step in the
right direction for the future of the country and the world
of the living room.

My country dies in the end of the day and

Different but Always the Same: the Online Art Market

In the mid-1990s, shortly after the creation of the first World Wide Web server and browser, the German company Intershop and the US-based corporations Amazon and eBay introduced online shopping. Since then, e-commerce has developed steadily over the last two decades, its market share growing exponentially in the last four years and reaching new areas in which goods and services can be sold. In the field of art, artists have embraced the Internet, looking for new ways to distribute their work (particularly in the case of net art) while institutions and the art market have almost totally ignored it, only recently showing some interest in developing an online presence. This unbalanced perception of the benefits of the network and new media in general has led many artists and other professionals to look for new models that will eventually bypass the traditional art market and generate independent platforms for the distribution and selling of artworks.

Net art is an illustrative example: since its beginnings, it has challenged the boundaries of the exhibition space and denounced the art world institutions' misguided attempts to apply old practices to new media. Vuk Ćosić, whose work *Documenta: Done* (1997)—an unapproved copy of the entire *documenta X* website¹—is a manifesto in itself, describes the difficult relationship between net art and the art system as “silly” and even impossible. The art market being part of this system, net art practitioners have sought their own ways to sell net-based artworks, in many cases avoiding the art gallery or replacing it with an online store model. Among the most recent initiatives, three projects show how economic profit could be made from net art without entering the art market: by means of an online store, through a pay-per-view model or with users' donations.

The Swiss-based DAStore² is an online store that was created in 2009 within the context of the research project *Owning online art* (Ooa)³ that Markus Schwander and Reinhard Storz developed under the direction of the Institute of Art at the Basel School of Design / University of Applied Sciences Northwestern Switzerland (FHNW). As part of an investigation into integrating new media art into the art market, the DAStore offers “packages for purchase in which issues of ownership, reproducibility and the conservation of digital artworks are regulated.”⁴ The project therefore aims to commodify the digital artworks that are offered in limited editions on stable formats.

A different option is found in the pay-per-view model artist Carlo Zanni developed for his online generative poem *My Country is a Living Room* (2011),⁵ which was discussed in a previous issue of *ETC*.⁶ A user can access a limited “free trial” version or see the full poem and an archive of previously generated versions by subscribing for a small fee. The poem was generated live on the page using Google Scribe until August 2012, when the company denied access to its application, interrupting the process that had generated 111 different poems until then. The project, which now offers the archived versions, bases its profitability on turning the viewer into a subscriber, the collector into a (lifetime?) member of the site.

Finally, users can become patrons: this is the idea that Art Micro-Patronage (AMP)⁷ put into practice between November 2011 and June 2012. Self-described as an “experimental online exhibition space,” AMP offered monthly curated shows of new media art on an interface that included the option of donating small amounts of money to the participating artists. Not being able to achieve financial sustainability, AMP has temporarily stopped its activity after six months in order to re-consider its strategy. In this project, a sort of crowd-funding model was tested and proved to be difficult among the (limited) public for (new media) art.

These projects exemplify a movement of the new media art scene towards what can be defined as *integration* into the art market. In the opposite sense, an *expansion* of the art market into digital media has also been developing over the last decade. Several art galleries⁸ have devoted their programs to new media art and have participated in international art fairs, mostly confined to “black boxes” and other separate sections for video art and new media. These galleries usually have pioneered most of the methods we have previously discussed, by collaborating with the artists in adapting their work to the requirements of the art market. Among these matters, the most important issue is the scarcity of the product, which must be artificially created in order to preserve its value. New media art works, therefore, become commodities in order to be integrated into the market: from this point on, they are presented and sold like most other artworks. This expansion of the market has consisted mostly in accepting a new range of artworks, as it has happened before with photography or video art. Yet, recently, a new expansion has started, in a short period

DIGITALART COLLECTION / STORE

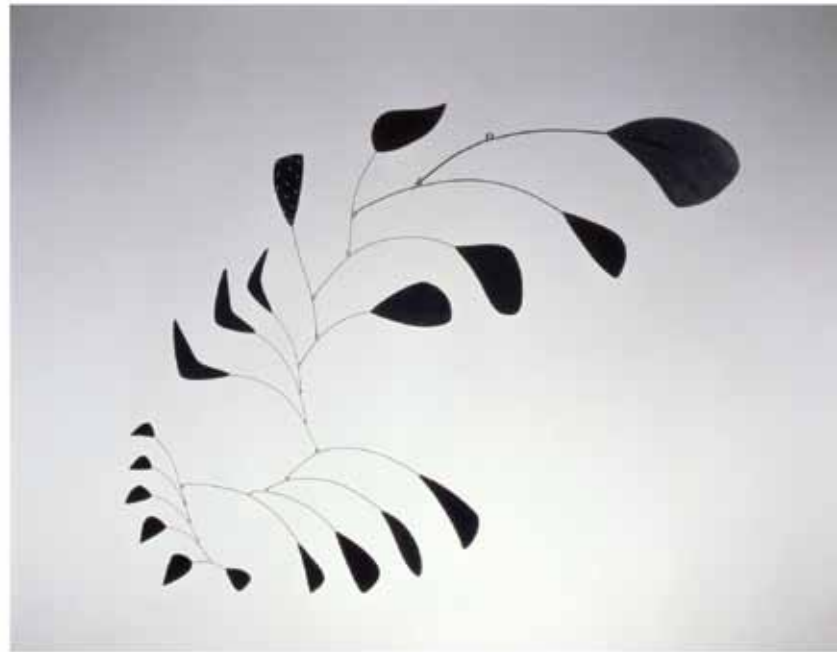


Im DASTore bieten wir Ihnen Werke der digitalen Kunst zum Kauf an.

deutsch / english

INFORMATION / **KUNSTWERKE** / NEU
ANGEBOTE / SERVICE

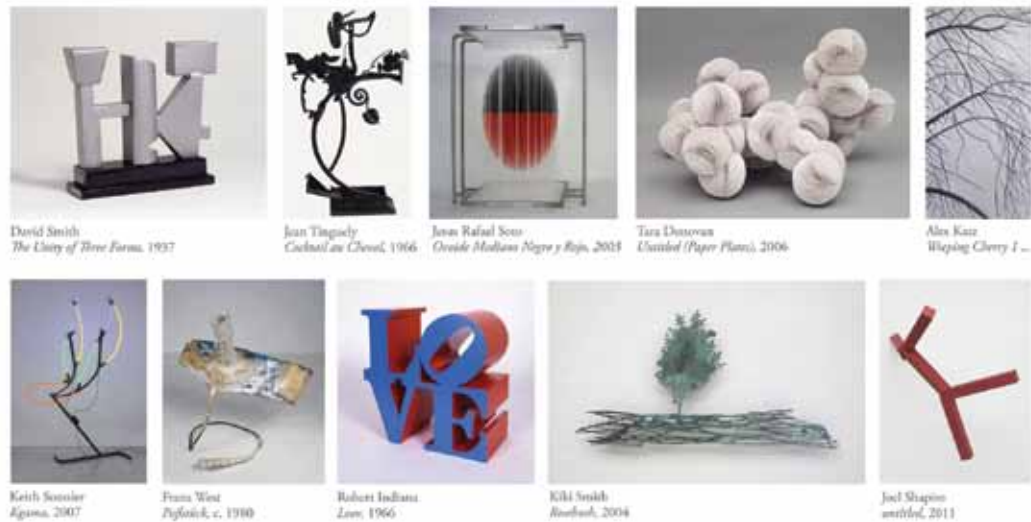
BEAT BROGLE	COLLECTIF_FACT	EXONEMO	HAUERT / REICHMUTH	ESTHER HUNZIKER	JODI
BIRGIT KEMPKER	MARC LEE	KRISTIN LUCAS	EVA UND FRANCO MATTES	STUDER / VAN DEN BERG	OLAF VAL
					
Exonemo	collectif_fact	Olaf Val			
					
Jodi	Atelier Haurt Reichmuth	Studer / van den Berg			
					
Esther Hunziker	Kristin Lucas	Marc Lee			
					
Birgit Kempker	Beat Brogle	Eva und Franco Mattes aka 0100101110101101.org			



ALEXANDER CALDER
Vertical Foliage, 1941
 Sheet metal, wire, and paint
 53 1/2 x 66 in.
 Calder Foundation
[View in Room](#)
[More info](#)
[Save](#)
[Email / Share](#)

GENOMICALLY SIMILAR ARTWORKS

Most Similar | Kinetic Sculpture | Open Form Sculpture | Suspended/Hanging | Interactive | Biomorphic | Formal Elements | # For Sale



David Smith *The Unity of Three Forms*, 1937
 Jean Tinguely *Cocktail au Choclat*, 1966
 Jesus Rafael Soto *Oxide Medians Negro y Rojo*, 2005
 Tara Donovan *Unstuck (Paper Plates)*, 2006
 Alex Katz *Wiping Cherry I* ...
 Keith Sonnier *Egoma*, 2007
 Franz West *Pyloric*, c. 1990
 Robert Indiana *Love*, 1966
 Kiki Smith *Bookend*, 2004
 Joel Shapiro *antifol*, 2011

SEE MORE

OTHER WORKS BY ALEXANDER CALDER



Search page from Art.sy, currently in private beta. Image credits: Alexander Calder © ARS, NY, courtesy Alexander Calder Estate; David Smith, courtesy David Smith Estate; Jean Tinguely © ARS, NY, courtesy Albright-Knox Art Gallery Art and Art Resource, NY; Jesus Rafael Soto © ARS, NY, courtesy Haunch of Venison; Franz West, courtesy Gagosian Gallery; Robert Indiana © ARS, NY; Alex Katz, courtesy Timothy Taylor Gallery. Tara Donovan, Keith Sonnier © ARS, NY; Kiki Smith, and Joel Shapiro © ARS, NY, all courtesy The Pace Gallery.

of time (less than thirteen months) and at an accelerated pace. Since January 2011, three new platforms have emerged, attracting considerable attention for their apparently innovative concepts. In a way, they update the traditional models of the art gallery, the art fair and the art consultant for the web 2.0. In November 2011, Harry Blain, founder of Haunch of Venison, and Robert Norton, former CEO of Saatchi Online, launched s[edition],⁹ an online platform that sells digitized editions of art works by major artists, such as Damien Hirst or Tracey Emin, in large editions at affordable prices (\$8-40, \$80-200). Each work is stored in s[edition]'s server, allowing their clients to access purchased works on a computer, iPhone, iPad or a connected TV. Each digital copy comes with a (digital) certificate that provides an illusion of ownership, along with the promise of a possible investment of being able to sell the work in the future. The catalogue initially was focused on selling big names at low prices, aiming at the "long tail" of consumers who, for instance, know the

work of Hirst but cannot afford to buy it. For this reason, most of the editions are just photos, animations or short videos of real, physical art works, ignoring the possibilities of the medium in which they are displayed. Although s[edition] has recently added pieces by artists working with new media such as Aaron Koblin, Rafaël Rozendaal and Angelo Plessas, these works lack most of their original properties, such as interactivity or computability, and are reduced to mere looping animations. Just as s[edition] enters e-commerce and digital distribution without really challenging the traditional concept of the artwork, the VIP Art Fair¹⁰ has taken the contemporary art fair to a website, mimicking its environment and structure by creating virtual booths of various sizes, divided into sections. Users scroll through the galleries' flat booths, consisting of an infinite wall on which images of the artworks are displayed next to a shadowy silhouette of a man or woman, to show scale. All the information about each piece (including the

Rafael Rozendaal, Stagnation Means Decline, 2002. Website: <http://www.stagnationmeansdecline.com/>



price) is displayed, as well as a link to contact the gallery staff. Founded by James and Jane Cohan, the first VIP Art Fair took place online in January 22-30, 2011. Its success led to a second edition in February 3-8, 2012, which was followed by several other events (VIP Paper, VIP Photo, and so on). Still, the convenience of this model was called into question as dealers complained of lack of sales and because the limited temporality of the event seemed to contradict the nature of the web itself. This was the case for the *documenta X* website. Finally, in April 2012, VIP Art Fair announced its transformation into VIP Art, abandoning the temporary art fair model in favour of a platform model in which the artworks are permanently accessible.

The latest startup in the online art market actually has a long story that goes back to May 2010, when Carter Cleveland and Caroline Lao presented their project of a platform where users can find and collect art. Initially intended as a search engine for art with connections to social networks (Cleveland aimed at providing users with the possibility of creating a virtual art collection and sha-

ring it with friends on Facebook), art.sy¹¹ now provides online art consultancy. Users are assigned an "art.sy specialist" who must be consulted in order to buy an artwork, art.sy receiving a 3% commission from the gallery for this task. This new model, directed at a different audience, has developed under the direction of Sebastian Cwilich, a former executive at Christie's and Haunch of Venison, and advisor to Larry Gagosian. Another distinctive feature of art.sy is the so-called "Art Genome Project," an ongoing study to define the characteristics of artworks in order to classify them using hundreds of tags (or "genes"). This allows the user to find similar works based on colour, medium, movement, subject matter and other (debatable) categories such as "Art That Plays With Scale." Still in beta version, art.sy is quickly opening new functionalities with the objective of becoming a platform for art collectors.

Art.sy, VIP Art and s[edition] currently represent the expansion of the art market into online platforms and e-commerce solutions, yet they do not imply actual changes in the art system's rigid structures, nor a particular interest



in new media art. Still depending heavily on the physical artworks and the strategies of value-creation that art galleries, auction houses and institutions support, these websites finally become portals to the traditional art market, which remains untouched.

Pau Waelder

Pau Waelder is an art critic, curator and researcher in digital art and culture. Among his latest projects are the conferences En_lloc (Now_Here), Digital Culture (Fundacio Pilar i Joan Miro a Mallorca). As reviewer and editor, he has collaborated with several art magazines. He is New Media Editor at *art.es* magazine.

Notes

- 1 Vuk Ćosić, *Documenta: Done*, ljudmila.org <<http://www.ljudmila.org/~vuk/dx/>>
- 2 Digital Art Store. <<http://www.digital-art-store.com/>>

- 3 *Owning online art*. <<http://www.ooart.ch/>>
- 4 "About." Digital Art Store. <http://www.digital-art-store.com/information1_e.html>
- 5 Carlo Zanni, *My Country is a Living Room*. <<http://mycountryi-salivingroom.com/>>
- 6 Pau Waelder, "An Interview with Carlo Zanni: on Pay-Per-View Net Art", *ETC*, 95, February-June 2012, p.45-46.
- 7 Art Micro Patronage. <<http://artmicropatronage.org/>>
- 8 Some of the most active art galleries devoted to new media art are: Postmasters Gallery, New York, 1995; Colville Place Gallery, London, 1999-2002; bitforms, New York, 2001; DAM, Berlin, 2003; Fabio Paris, Brescia, 2000-2012.
- 9 s[edition]. <<http://www.seditionart.com/>>
- 10 VIP Art. <<http://www.vipaart.com/>>
- 11 art.sy. <<http://art.sy/>>



PERFORMATIF MÉDIATIQUE DU POLITIQUE

Performatif du recyclage : 15 jours, 15 mots, 15 gestes,
exposition et résidence d'Isabelle Lelarge et Sylvie Tourangeau,
GRAVE, Victoriaville. 1^{er} – 15 juin 2012

Victoriaville : ÉMEUTE. Les médias usèrent de mots aussi violents que les faits eux-mêmes. Une population marquée par les événements. Une population marquée par les mots. C'est ce qu'ont ressenti Isabelle Lelarge et Sylvie Tourangeau, artistes, critiques et historiennes en arts visuels en résidence au centre GRAVE pendant le mois suivant ces journées tumultueuses. Le thème et les matériaux de leur production s'imposaient d'eux-mêmes. Réinvestir la crise, la recycler, la transformer et lui redonner une autre dimension pour en éclairer l'impact sur les consciences sont vite devenus le projet des deux artistes, se substituant au projet initialement prévu. Agir dans l'urgence comme dans un état de crise ne pouvait que mieux stimuler et accroître l'imagination devant les murs blancs et l'espace dénudé des salles d'exposition.

Mais comment faire œuvre en recyclant un événement aussi diversifié dans la puissance de son éclatement ? Comment circonscrire chaos et violence sans prendre position devant les déclarations d'une population déchirée entre la colère de la jeunesse et la fermeté des dirigeants politiques sourds à son appel ? Rappelons rapidement les faits : devant l'annonce d'une hausse des frais de scolarité, les étudiants se sont mobilisés à travers le Québec, via leurs associations, pour contester cette mesure. Ont suivi de multiples manifestations, dont certaines ont dégénéré de façon violente (la plupart du temps à cause de l'action de casseurs). Victoriaville aura été une des villes les plus touchées au moment où s'y tenait un congrès du Parti libéral. Les manifestations, qui ont duré plusieurs mois, depuis mai (et ne sont peut-être pas encore terminées), ont été appelées ironiquement « le printemps érable », en écho au printemps « arabe » qui a sévi dans plusieurs pays arabes.

Sans vouloir créer une œuvre à caractère uniquement sociologique et documentaire, les deux artistes ont voulu rendre compte des cicatrices émotives

laissées dans les consciences par cet événement inusité dans une ville où le calme règne habituellement.

Mentionnons qu'Isabelle Lelarge ne devait agir qu'en tant que critique, mais dans l'exaltation soulevée par le projet et la connivence développée avec Sylvie Tourangeau, connue comme performeuse, le désir de retourner à la création artistique tout en rédigeant un texte *in progress* s'est imposé à elle.

« Énonciations performatives »

Les deux artistes ont donc imaginé un processus rigoureux, de l'ordre du performatif, pour circonscrire à travers plusieurs approches et médiums ce matériau virtuel épars et échevelé qui circulait entre affects et percepts au sein de la population victoriavilloise.

Voici un extrait du texte¹ rédigé par Isabelle Lelarge : « *Tout se récupère. Même les mots, même les émotions. Les mots rient, sourient, crient, les mots pensent, les mots aiment, les mots détestent, sans oublier qu'il leur arrive d'être cachottiers. Fort heureusement, les sons, les visages, les gestes sont de précieux indicateurs dans la communication.* » Dans ce travail multidisciplinaire réalisé par les deux artistes, on verra comment, par un enchaînement métamorphique de mots, de gestuelles, de dessins, d'assemblage, de sons, de jeu, etc., les signes se forment, s'agrègent et occupent l'espace en une sorte de champ émotif. Marie-José Mondzain dit à cet égard : « *L'œuvre n'est pas plus un objet de communication que le sujet n'est une substance communicante. (...) La communicabilité ne saurait désigner le champ de la communication mais seulement la mise en mouvement et la circulation des signes et des gestes entre des signes subjectivés par cette circulation même. (...) L'émotion est motion²* ». Leur volonté à travers ce projet serait donc de nous entraîner dans l'expérience d'un cycle où s'entrecroisent émotion et mouvement.

Durant les quinze jours de leur résidence, elles sillonnent les rues de la ville et font des entrevues avec des citoyens à propos de la fameuse émeute : elles enregistrent ces propos puis les analysent et les distillent pour en retirer, cha-

que jour, un mot ou une expression forte qui synthétise les commentaires et les impressions. Cette rencontre avec les gens nécessitait de leur part une attitude empathique proche de celle du psychologue ou du sociologue. Isabelle Lelarge écrit ceci :

« Nous sommes allées à la rencontre de plusieurs subjectivités, ce qui constitue une des principales caractéristiques de ce projet. D'un côté, nous travaillions à partir de nos émotions, en direction de la subjectivité des citoyens interrogés, autour d'un thème difficile et émotif, voire politique, nous informant des malaises de notre société, de ses espoirs et de ses instabilités. De plus, une des complexités de l'exercice était que nous ne devions porter aucun jugement, à aucun moment du projet, ni dans son contenu exposé, ni dans sa conclusion. »

45 personnes ont été ainsi interviewées, créant à chaque fois une situation émotive différente en un choc subjectif stimulant la créativité des deux artistes. Les 15 mots ou expressions retenus, qu'on peut lire dans l'éditorial du numéro 96 de *ETC* sont : « Clé, réveil, désaccord, chacun-pour-soi, la sainte paix, on n'est pas comme ça, boîte de Pandore, le monde entier regarde les étudiants québécois, prise de contrôle, mal de vivre, ça va trop loin, peur, mobilisation, le chaudron a sauté, on est rendus là ».

Sous le mode « d'énonciations performatives³ », ces mots clés devenaient le point de départ d'actions planifiées quotidiennement telles que : *Exercices corporels préparatoires – Repérage et entrevues de citoyens – Écoute des entrevues – Discussion à deux et choix du mot du jour – Courtes actions et gestes devant la caméra vidéo, dans l'espace de la galerie, portant sur le mot ou le groupe de mots choisis – Pratiques d'actions, d'art vidéo et d'écriture, dessins*. Ces contraintes journalières ont donné lieu à une série d'œuvres très diversifiées et éclatées, allant de l'installation murale à des actions performatives et participatives, à 15 vidéos, à deux journaux, etc.

Installations performatives

Connaissant la thématique, pénétrer dans les deux espaces d'exposition qu'offre le GRAVE pouvait surprendre. On se serait attendu à un chaos dérangeant. Au contraire, l'organisation spatiale était structurée de façon à apaiser la ferveur, tout en créant l'impression d'un incubateur de signes troublants étalés dans une déconstruction des classifications et des hiérarchisations.

Sur la droite, dans l'installation d'Isabelle Lelarge intitulée *L'œuvre d'Hyménée pour le Québec 2012*, proliféraient des mots peints sur les murs, des dessins, des taches rouges, des morceaux de tulle, des paillettes, des bijoux, le tout en une constellation sensuelle enivrante et radieuse, à l'image d'un mariage entre tous les éléments. Au-delà de l'œuvre à l'esthétique glamour et trash, s'engage une réflexion sur le sens donné aux signes et aux mots que le spectateur assemble, superpose et traduit.

Sur le mur de gauche, une installation de Sylvie Tourangeau constituée de trois lignes verticales – rouge, verte et noire – tracées au ruban électrique divisait l'espace en deux. De part en part deux maximes, l'une de Jean-François Pirson « Je suis construit pour habiter verticalement le monde⁴ », l'autre de Fred Pellerin : « Des histoires à rester debout⁵ ». Ce dispositif minimal, intitulé *Se tenir debout*, est le support de la finale d'une performance qui se déroula lors du vernissage, les deux artistes prenant place de chaque côté des lignes séparatrices.

Ces deux installations, conçues comme scène d'un spectacle permanent, réactivent la réflexion sur la manière dont on construit, diffuse, transforme, conserve ou fantasma les commentaires et opinions individuelles ou médiatiques.

Dans la deuxième salle, l'installation au processus participatif *Pour mieux revenir*, de Sylvie Tourangeau, inspirée de *Cleaning Piece*, de Yoko Ono, nous interpelle et nous convie à exprimer nos émotions tendues entre « tristesse

et bonheur » – après une méditation sur le souvenir que font émerger des balles de caoutchouc aux couleurs acidulées déposées dans un bocal – par une action suggérée directement sur le mur : « une action aujourd'hui ? » Cette installation, comme les précédentes, s'active dans la confrontation visuelle entre des éléments – tulle, traces graphiques, balles de caoutchouc, matériaux de référence chez les artistes – et les mots écrits sur les murs et le sol en une sorte d'injonction énigmatique. Par ces tensions visuelles et sémantiques entre les mots, les éléments de nature diverse et les actions, les artistes font écho à l'ambivalence des sentiments et des opinions que chacun éprouve et émet devant des situations bouleversantes.

Vidéos performatives

Sur un mur, un projecteur diffuse une série de vidéos ; on y voit les corps des artistes s'inscrire dans des actions *calligraphiques* spontanées, inspirées des 15 mots cités antérieurement. Parfois en solo, parfois en duo, parfois dramatiques, parfois ludiques, ces actions renvoient à des jeux de langage, ici corporels, qu'évoque l'étymologie même du mot jeu, *Jocius* en latin ou encore *Ludus*, qui implique une dimension fictionnelle. On pourrait dire qu'elles accomplissent 15 gestuelles fictionnelles silencieuses.

Les DVD semblent incarner l'obsession de *l'invisible des mots*⁶ qui les préoccupe. Les mots doivent prendre corps, les mots doivent pénétrer les corps, les faire se mouvoir et rester inaudibles. Cette expression aphone renforce la curiosité, transforme le rapport à l'image en un questionnement ludique : comprendre le geste comme s'il s'agissait d'un mimodrame. Il est évident que la gestuelle, parfois, mime une action connue identifiant un mot ou une expression. C'est justement parce qu'un langage corporel s'est déjà construit dans notre imaginaire de façon intuitive et est devenu peu à peu un langage partagé entre individus d'une même communauté. Comme si les mots étaient porteurs d'images et les gestes traceurs de mots. Il se crée une interrelation indissociable qui, dans un processus cognitif, allie symboles, affects et actions sensori-motrices. Ainsi les corps, en un mouvement phénoménal, avec leur puissance d'attraction, ne peuvent se réduire uniquement à une pantomime. C'est dans une sorte de mot-action arraché au fond obscur d'un commentaire en ellipse, dans un cycle rythmique que toutes les vidéos, au processus identique, transmettent ces gestuelles qui restructurent un langage muet en écho aux cris demeurés sourds des manifestants et d'une population consternée.

L'image de corps en action, qui tentent de reconstituer les signes menant à l'universel de la communication, agit comme une arme supplémentaire et puissante d'émotivité dans une esthétique de l'image spectacle d'elle-même. Il s'agit, pour le spectateur, de s'y confronter, de se l'approprier et d'en éprouver la charge symbolique et poétique.

Performativité de la performance

Devant l'installation *Préserver l'élan*, de Sylvie Tourangeau qui représente le signe de l'infini⁷ tracé par une centaine de carrés de feutre rouge, vert, blanc et noir – couleurs symboliques des associations étudiantes impliquées dans le conflit – l'artiste suit, à l'aide d'un crayon laser, des dizaines de 8 couchés, dessinés au graphite par Lyne Pelletier. Elle montre ensuite un tas de feuilles mortes, les met dans sa bouche, sur sa tête, secoue celle-ci et crie des incantations chamaniques, puis procède à des sortes de rituels à l'intérieur comme à l'extérieur du centre d'exposition en faisant participer les spectateurs. Elle leur fait délimiter à la craie un espace carré puis leur demande d'exprimer les mots qu'elle profère par un geste. La durée de la performance est de 15 minutes environ, et se termine devant l'installation *Se tenir debout*. Ce mouvement intra et extra-muros de la performance fait appel à la mise en place de situations, comme toutes manifestations l'exigent. En tant que pratique *intermedia*,



Isabelle Lelarge, Sylvie Tourangeau, *15 jours, 15 mots, 15 gestes* (extraits), 2012. Vidéo, 28:00 min. © Isabelle Lelarge, Sylvie Tourangeau.

elle s'imposait dans le cadre de ce projet où le relationnel est l'une des modalités essentielles à l'élaboration d'un langage commun et à l'infiltration possible du tissu social. Elle réussit à faire communiquer les spectateurs, à leur faire éprouver des affects par l'expression de gestuelles fortuites et spontanées en une redéfinition des modalités d'utilisation des langages corporels artistiques.

Le Performatif d'humanité

Avec l'exposition de trois pages du livre d'artiste intitulé *La résidence, Le Performatif 30 minutes d'humanité*⁸, Sylvie Tourangeau fait doublement œuvre de recyclage puisqu'elle nous donne à voir, dans des cadres vitrés, la retranscription de quatre citations, dont une de Jacques Rancière, qui dit : « Le principe de la communauté bien qu'organisée est que chacun n'y fait qu'une chose, celle à laquelle *sa nature* le destine ».

Dans cette expérience performative et *recyclante* qu'aura été cette résidence, deux tendances sinon deux attitudes antinomiques s'observent : l'une promul-

quant le calme et la méditation, l'autre, la participation et la rapidité d'action. Par exemple, les installations murales impliquent concentration et méditation, tandis que les vidéos et les performances sont des vecteurs d'action, de vitesse et de jeu. Cependant, les différents médiums convoquent tous le concept de mobilité accompagnant le spectateur tout au long du parcours de l'exposition. Ils deviennent complémentaires dans leur désir de communication, sans pour autant annuler leurs spécificités. Il en résulte une esthétique dichotomique qui renforce le discours, à la fois politique et poétique, comme pour ne pas réduire à néant le temps du recul critique et émotif, ni éveiller toute colère et indignation, mais pour mener à la réflexion, à l'inverse de l'immédiateté médiatique qui, avec sa violence verbale, rend les événements plus spectaculaires et attise les passions.

Cette orientation atteste de ce désir d'humanisation de la communication et des relations, ne serait-ce que pour 15 minutes.

Rappelons, pour conclure, que les carrés rouges ont été autant porteurs



Sylvie Tourangeau, *15 jours, 15 mots, 15 gestes*, 2012.
Photos : Guy Samson.



d'espoir que d'intentions diaboliques – selon certains dirigeants et citoyens, qui voyaient en eux une menace révolutionnaire. On peut dire qu'à l'instar des artéfacts chamaniques, ils possèdent des signifiants flottants qui sont investis d'affects et de contenus intuitifs. C'est justement sous ce parangon que les éléments de cette exposition fonctionnent dans une intensité émotive peu commune. L'exposition s'offre alors comme une expérience esthétique de témoignage historique et sensible.

Christine Palmiéri

Christine Palmiéri est critique d'art, professeure associée à l'UQÀM, directrice de la revue cyberculturelle *Archee*, membre du CIAM (UQÀM) et du LETACRE (Paris 1) ainsi qu'artiste. Ses recherches portent sur les mutations du corps dans les arts électroniques et les biotechnologies.

Notes

- 1 Texte qui sera publié dans l'opuscule du GRAVE.
- 2 Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, Éd. Bayard, Paris, 2007, p. 213.
- 3 Telles que définies par J. L. Austin dans *Quand dire, c'est faire* (Seuil, Paris 1962), à la différence près que « le faire » se trouve cristallisé ici dans l'expression gestuelle de l'énoncé.
- 4 Extrait de *Le corps et la chaise*, Éditions Métaphores, 1990.
- 5 Extrait de *Prise de parole*, <http://www.youtube.com/watch?v=WCE2PAY1RC0>.
- 6 Selon leur propre expression.
- 7 Comme on peut le voir dans le livre *La résidence, Le Performatif 15 minutes d'humanité*, de Sylvie Tourangeau, publié aux Éditions AXENÉO 7, Gatineau, 2005, 100 p.
- 8 *Op. cit.*

La salle de traitement des archives :
trois regards, trois perspectives
sur l'art et les archives



Denis Lessard dans la salle de traitement des archives, Skol, Montréal, 2011.

De mars à août 2011, la petite salle d'exposition du Centre des arts actuels Skol a été le lieu d'une intervention inusitée. Tous les mercredis et jeudis en après-midi, Denis Lessard a procédé au traitement des archives historiques du centre devant public. Depuis ce temps, Denis Lessard poursuit le travail de traitement des archives de Skol qui deviennent historiques à leur tour, après une période de conservation de sept ans pour fins de preuve et de vérification. Il continue également d'encadrer le travail quotidien de gestion des documents par les employés du centre. En plus de constituer une première, puisque « Skol est le premier centre d'artistes autogéré du Québec à se doter des services d'un archiviste professionnel pour traiter ses archives historiques selon les normes établies, les conserver sur place et les rendre accessibles au public et à la communauté des chercheurs. » (Skol 2011), *La salle de traitement des archives (STA)* s'avère un projet fort stimulant au plan archivistique, en raison notamment des nombreux questionnements qu'il est à même de susciter¹.

Du Bureau d'investigation des archives à la Salle de traitement des archives

Cette expérience n'est pas la première qui marque l'intérêt du Centre des arts actuels Skol pour ses archives. Durant l'été 2009, une intervention du Bureau d'investigation des archives (BIA) a permis une première mise en valeur du fonds du centre. « Privilégiant une approche pratique, le BIA examine le rôle, la pertinence ainsi que le potentiel des archives en utilisant ce matériau comme site d'interaction, d'échange et de production » (BIA s. d., a). Fondé par les artistes Sabrina Russo et Karen Zalamea, le BIA a été appelé par le Centre des arts actuels Skol « pour mener une enquête sur ses archives » (BIA s. d., a) dont les résultats ont été présentés au Centre de juin à août 2009.

L'ensemble des installations donne une vision singulière des pratiques archivistiques. Ainsi, la *Stalactite de boulettes de papier mâché* d'Emily Pelstring « fut créée en mâchant les archives de Skol et en les recrachant au plafond. Ce fut un moyen d'échapper à la lourde tâche de consulter les nombreux textes des archives. » (BIA s. d., b). Cette stalactite devient le symbole de la monotonie supposée de la pratique archivistique. Mais aussi, la matérialité des archives est exploitée d'une manière extrême. Le papier, support de l'information pour l'archiviste, devient pour Emily Pelstring le matériau de base de son installation. La stalactite formée par le papier peut alors être comprise comme une image du passage du temps qui

donne forme aux objets ou les déforme. En modifiant la matérialité des documents sous le poids de l'ennui², Emily Pelstring les transforme en une figure allégorique de l'archive, constituée par accumulation et transformée par le passage du temps.

Par ailleurs, la question de l'archive en tant qu'elle est essentiellement lacunaire est au cœur des deux projets d'Anne-Marie Proulx : *Collection de noms* et *Collection de portraits*. Dans le premier, l'artiste établit des listes de noms de personnes trouvées dans les archives du centre avec « l'intention [...] de retirer les renseignements concernant les personnes ayant contribué au centre. » (BIA s. d., c). Cependant, « [l]es noms ainsi relevés [et juxtaposés] n'expliquent pas la raison initiale de leur présence » (BIA s. d., c). L'aspect souligné ici par Anne-Marie Proulx est le caractère lacunaire des archives. En déconnectant les noms des personnes impliquées dans l'histoire du Centre, l'artiste permet de créer des associations inédites qui invitent à « une réflexion sur les impacts des stratégies de collection de l'information. » (BIA s. d., c). Les listes de noms qu'elle extrait des documents montrent, par leur absence de signification immédiate, que non seulement le contexte est un élément essentiel à la compréhension de l'information contenue dans les documents d'archives, mais peut-être surtout que le public, le spectateur, le chercheur, ont un rôle déterminant à jouer dans la mise au jour de leur(s) signification(s).

La boîte est présentée comme l'un des objets emblématiques des archives dans l'œuvre de Maria Raponi intitulée *Plans pour entreposage*. Contenant permettant la conservation des documents d'archives, la boîte et son contenu sont ici rendus indissociables par le dispositif mis en place : « Pour chacune des boîtes, toutes ses surfaces furent photographiées pour être juxtaposées en un plan de la boîte. Ce plan peut être ensuite découpé afin de reconstruire une maquette en trois dimensions de la boîte originale. » (BIA s. d., d). « Ce projet documente l'apparence visuelle des boîtes et met en valeur leur esthétique » (BIA s. d., d) en anéantissant leur dimension informative. Cette perspective renverse radicalement la conception habituelle qui refuse le plus souvent à l'archive sa dimension esthétique.

Une expérience unique en son genre

Le Bureau d'investigation des archives proposait une réponse créatrice aux archives de Skol, venant d'un collectif d'artistes; si cette réponse ne se conformait pas tout à fait aux normes de l'archivistique, elle exprimait un réel intérêt et une préoccupation sincère pour les archives du centre, en provenance de son personnel et de ses membres.

Le travail de Denis Lessard sur les archives historiques de Skol a débuté en février 2011, avec la préparation d'un nouveau plan de classification³, suivie du traitement des documents comme tels. Le contrat stipulait également un certain nombre de tâches liées à la gestion des documents actifs⁴ de l'organisme.

De mars à septembre, la petite salle d'exposition de Skol était consacrée au traitement des archives de la galerie. Ce contexte apportait une dimension publique au projet, permettant à l'archiviste de partager son expérience et de développer une conscience collective au sujet de l'importance de préserver la mémoire du réseau des centres d'artistes autogérés, et sur les tâches nécessaires au traitement d'une archive.

Tandis que l'archiviste travaille habituellement dans un relatif isolement, dans le confort et l'environnement contrôlé du service d'archives, le travail sur les lieux apportait aussi une interaction quotidienne avec le personnel de la galerie, permettant de partager les découvertes et de bénéficier de son expertise et de ses souvenirs de la programmation passée du centre. Indubitablement, on profite ainsi de la bonne influence du contexte artistique ayant produit les archives à traiter. Le traitement devient un partenariat. Une telle situation ne peut qu'enrichir l'expérience de l'archiviste, sans cesse mis au défi par les questions du personnel et des visiteurs de la galerie, amené constamment à clarifier sa pratique professionnelle pour un public non spécialisé⁵.

Un espace d'exposition ne remplit pas nécessairement toutes les conditions requises d'un service d'archives en termes de préservation et de contrôle de l'environnement; toutefois, plutôt que de s'empêcher d'aller de l'avant, en l'absence des conditions idéales, la décision de procéder ainsi a été prise sur la foi de conditions de base suffisantes pour permettre d'accomplir les tâches en conformité avec les principaux critères requis : un éclairage tamisé, un chauffage modéré, des pochettes en polyester pour les photographies, ainsi que des contenants et des chemises sans résidus acides.

L'expérience de la salle de traitement des archives de Skol se trouvait également à enrichir le processus artistique de Denis Lessard, qui manifeste un intérêt pour les archives comme matériau artistique depuis le milieu des années 1980, avec notamment la performance *Album* (1986), l'installation *Stanislas* (1995) et le projet *Montréal russe*, réalisé dans le cadre de l'événement *Mémoire vive* (2002) présenté au Centre d'histoire de Montréal, en collaboration avec DARE-DARE⁶. À la suite d'études en archivistique, cette attention



Les archives, Skol, Montréal, 2011.

portée aux archives se double maintenant, chez Denis Lessard, de la perspective et des connaissances de l'archiviste professionnellement qualifié, donnant lieu à ce qu'Anne Klein a désigné comme une « mise en scène de l'archiviste », par contraste avec la mise en scène des archives opérée par les artistes visuels depuis le début du xx^e siècle, avec des figures telles que Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers et Christian Boltanski.

Révéler les archives à elles-mêmes

De par leur rôle et leur position dans la société, les artistes nous invitent dans leurs productions à voir les choses autrement, à nous questionner, à redécouvrir notre rapport au monde⁷. Et, bien sûr, le projet *La salle de traitement des archives (STA)*, mené au Centre des arts actuels Skol, n'échappe pas à la règle. Déjà, le fait de rendre publics les travaux effectués par l'archiviste en les présentant dans une salle d'exposition constitue un premier renversement des pratiques habituelles. Une mise à distance qui permet de distinguer, de voir à nouveau ce qui était devenu trop évident d'un point de vue archivistique, de retrouver en quelque sorte un regard critique, une acuité perdue par l'accoutumance.

À commencer par les objets que sont les documents d'archives, leur diversité et surtout leur matérialité qui, avec le temps et les signes de vieillissement, devient de plus en plus apparente et, par conséquent, significative. Tout comme l'ampleur du dispositif nécessaire tant à leur organisation et à leur conservation qu'à leur diffusion. L'effet de « mise en scène » n'est pas également sans mettre en évidence la présence et l'importance du contexte pour les documents d'archives qui seront éventuellement appelés à prouver, à renseigner, à expliquer, à témoigner, etc. Et le dialogue qui est souhaité avec le visiteur dans le cadre du projet rappelle une dimension trop souvent occultée en regard des archives, à savoir le rôle déterminant joué par le public.

Bref, *La salle de traitement des archives (STA)* fait apparaître ce qui constitue les conditions d'utilisation des documents d'archives lorsqu'ils deviennent des archives définitives, c'est-à-dire des documents produits ou reçus qui, tout en témoignant des activités de leur créateur, seront appelés à satisfaire aux besoins les plus diversifiés des utilisateurs, y compris ceux en lien avec la création.

En effet, les archives sont conservées parce qu'elles sont considérées comme utiles à des fins administratives ou de recherche. Or, en exposant le travail de l'archiviste dans un

contexte artistique, cela met en évidence le cadre de référence trop étroit selon lequel on situe généralement ses actions et le fruit de ses interventions. Les archives peuvent servir tout autant à l'administration qu'à la création. Elles sont des objets, des artefacts et, à ce titre, ouvertes à des questionnements de toute nature. Leur signification n'est en rien limitée par les raisons pratiques qui justifient leur conservation et les fonctions sur lesquelles elles sont fondées.

Là aussi, la mise en représentation du traitement des archives en dévoile une face cachée. Les fonctions de preuve, de témoignage et d'information qu'on leur attribue ne sont pas les seules qu'elles possèdent. Les archives ont de plus la capacité d'émouvoir, de produire une gamme d'émotions des plus variées en raison de leur pouvoir d'évocation. Et cette capacité d'évoquer, de rappeler les choses oubliées, de rendre présent à l'esprit est rendue possible grâce à des propriétés telles que l'authenticité, la dimension matérielle de l'archive et les traces de passage du temps.

Exposer de la sorte le processus de traitement aux yeux des visiteurs fait par ailleurs prendre conscience du fait que les archives définitives, celles que l'on souhaite conserver de manière permanente, n'ont rien de définitif, contrairement à leur dénomination. Elles marquent le début et non la fin du cycle de vie. Car les archives sont en devenir, elles ne deviennent véritablement archives, elles n'accèdent complètement à ce statut que lorsqu'elles seront utilisées, réactivées par les utilisateurs.

En somme, en montrant le travail de l'archiviste dans un contexte artistique, *La salle de traitement des archives (STA)* permet de révéler les archives à elles-mêmes⁸.

Denis Lessard, Anne Klein et Yvon Lemay

Bibliographie

Archives nationales du Québec. 1996. *Normes et procédures archivistiques des Archives nationales du Québec*. Québec : Publications du Québec, Ministère de la Culture et des Communications.

BIA (Bureau d'investigation des archives). s. d., a. *Le Bureau*. <<http://www.bia-oar.org/fr/bureau.php>> (consulté le 20 mars 2012).

BIA (Bureau d'investigation des archives). s. d., b. *Interventions : Stalactite de boulettes de papier mâché*. <<http://www.bia-oar.org/fr/interventions.php?i=stalactite>> (consulté le 20 mars 2012).

BIA (Bureau d'investigation des archives). s. d., c. *Interventions : Collection de noms*. <<http://www.bia-oar.org/fr/interventions.php?i=nomsarchives>> (consulté le 20 mars 2012).

BIA (Bureau d'investigation des archives). s. d., d. *Interventions : Plans pour entreposage*. <<http://www.bia-oar.org/fr/interventions.php?i=boite>> (consulté le 20 mars 2012).

Centre des arts actuels Skol. 2011. *Denis Lessard : La salle de traitement des archives (STA)*. <<http://www.skol.ca/fr/past/denis-lessard-sta>> (consulté le 20 mars 2012).

Centre des arts actuels Skol. 2011. *Sortons les archives*. <<http://www.skol.ca/fr/past/sortons-les-archives>> (consulté le 20 mars 2012).

« Christian Boltanski accélère les images de notre mémoire ». 2005. *Le Devoir*, 20 janvier : B7.

Klein, Anne et Yvon Lemay, 2012. « Un artiste en résidence dans un service d'archives : entretien avec Denis Lessard ». *Archives*, 43,2: 71-86.

Pelstring, Emily. 2009. *Spitball Stalactite, video + sculpture*. <http://www.emilypelstring.com/spitball_stalactite.html> (consulté le 20 mars 2012).

Québec (province). 1990. *Loi sur les archives, L.R.Q., Chapitre A-21.1*. Québec : Éditeur officiel du Québec.

Notes

¹ D'où l'idée de réunir plusieurs personnes afin de faire valoir différents points de vue archivistiques sur ce projet de mise en représentation du traitement des archives. Il est à noter que, tout en étant responsable d'une des parties de l'article, chacun des auteurs a convenu par ailleurs d'assumer l'ensemble de son contenu.

² La vidéo de la performance <http://www.emilypelstring.com/spitball_stalactite.html> montre bien le lien entre le passage du temps, l'ennui et la formation de la stalactite.

³ Plan de classification : « Structure hiérarchique et logique permettant [la classification], le classement et le repérage des pièces d'archives ou d'ensembles documentaires. » (Archives nationales du Québec 1996, 154).

⁴ Document actif : « [...] un document qui est couramment utilisé à des fins administratives ou légales. » (Québec (province) 1990, *Loi sur les archives*).

⁵ Voir <<http://www.skol.ca/fr/past/denis-lessard-sta>>.

⁶ Pour un survol détaillé et une mise en contexte des projets artistiques de Denis Lessard ayant recours aux archives en tant que matériau artistique, voir Klein et Lemay (2012).

⁷ À un journaliste qui lui demandait, « qu'est-ce qu'une vision artistique ? », l'artiste Christian Boltanski répondait : « C'est une vision sensible, qui à la fois pose des questions philosophiques et peut émouvoir. Elle n'apporte pas de réponse, c'est un questionnement. » (Christian Boltanski 2005, B7).

⁸ Le traitement complété des archives de Skol a permis la tenue de l'exposition *Sortons les archives/Embracing the Archive*, du 4 novembre au 17 décembre 2011. Neuf projets par des artistes et des historiens et historiennes de l'art, sélectionnés par un jury, posaient un regard renouvelé sur le patrimoine documentaire de la galerie. Voir <<http://www.skol.ca/fr/past/sortons-les-archives>>.

ÉROS ET THYMOS.

DE LA PASSION POLITIQUE EN ARTS VISUELS

Installation de Louis Cummins :

Paragraphe 175, *Tant mal que pis encore*, 2012, Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul.

25 février - 3 juin 2012

Les réponses des physiiciens, des cartographes et des bureaux d'inscription administrative à la question « où est l'Homme ? » ne peuvent plus nous satisfaire.

Lndignation et colère, deux états émotionnels biologiques naturels que l'on a nommés pendant longtemps les passions de l'âme. Les pulsions dites archaïques de l'âme, les énergies numineuses appelées alternativement *Neikos* (Empédocle), *Thymos* (Homère), volonté de puissance (Nietzsche) et tonalités affectives (Heidegger), sont des sentiments de puissance qui représentent des énergies fondamentales dans l'écosystème de la vie affective. Chez les Grecs, le *thymos* est le foyer d'excitation d'où partent les grands élans. Il est la tonalité affective susceptible d'ouvrir l'être humain à l'expérience authentique du monde. À partir des stoïciens et de Platon, les passions sont interprétées comme des sentiments de puissance, subits et irrésistibles, qui débordent le Sujet, elles sont perçues comme des états inconscients qui conduisent l'être à des déviations. La pensée judéo-chrétienne a très vite compris que la colère et la fierté pouvaient être les vecteurs d'une rébellion contre le divin. Elle a méthodiquement mis en œuvre une censure de l'âme affective, par le dressage traditionnel à l'humilité. Le champ thymotique est ultimement condamné par l'accusation de *superbia*, et on lui préfère les principes de la modestie. C'est aux philosophes dits « du soupçon » que l'on doit d'avoir renversé cet adage. Selon Nietzsche et Heidegger, les passions marquent la force d'âme de celui qui en est affecté. Dans son ouvrage *Colère et temps*, Peter Sloterdijk souligne que la psychanalyse a méconnu un point primordial de la nature de son objet. En visant à expliquer la condition humaine dans son ensemble à partir de la dynamique de la libido et de l'érotisme, elle a évacué une seconde force fondamentale du champ psychique, les énergies thymotiques. Les prémices du XXI^e siècle sont marquées par des variations d'humeurs sur fond de mondialisation, opposées à la domestication politique de la colère. Avec *Paragraphe 175*, Louis Cummins relate sur fond d'atmosphère onirique un moment historique où la volonté élevée d'affirmation de soi et de combativité a été réduite à néant. L'installation multimédia, présentée

au Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, renvoie à l'article du Code pénal allemand qui condamnait l'homosexualité masculine. Le sous-titre de l'exposition, *Tant mal que pis encore*, renvoie à un texte de Samuel Beckett évoquant l'impossibilité d'échapper à l'angoisse. À l'entrée de l'exposition, ce texte de loi est reproduit sur la photographie d'une porte de four crématoire. Abrogée seulement en 1994, cette loi a rendu possible durant la Seconde Guerre mondiale la déportation des homosexuels dans les camps de concentration. Un passage hors du réel est marqué par un lourd rideau, nous enrôlant dans une atmosphère de rêve. Comme le dormeur qui fermerait les yeux et les rouvrirait au son de la voix de Marlène Dietrich, le spectateur se trouve alors projeté dans un environnement festif. Au sein de ce premier espace, un hublot de navire projette l'image érotique de corps qui semblent danser sur cette musique. Une robe à paillettes, une dague, un sac à main, un paquet de lettres sont disposés comme autant de vestiges d'une vie faite de réjouissances et de plaisirs, mais dont le visiteur conçoit déjà l'avenir tragique. Louis Cummins dispose avec virtuosité d'une lumière, d'éclairages particuliers; ceux-ci, associés à l'agencement des objets, rappellent les mécanismes du travail du rêve, le codage de l'inconscient. En effet, les premières pensées du rêve que l'analyse vient scruter frappent souvent par leur habillage inhabituel; elles ne sont pas transcrites dans les formes linguistiques habituelles dont notre pensée se sert volontiers. Elles sont, au contraire, figurées d'une manière symbolique par des comparaisons et des métaphores, dans une langue poétique imagée mais discordante, telles des images inachevées de sens qui participent d'une atmosphère angoissante et dont l'intrigue se joue ailleurs. Par une transition abrupte qui souligne les dissonances du langage du rêve, le visiteur, en s'engageant dans la deuxième salle, est confronté à une mise en scène de la temporalité du voyage des déportés. Dans le décor d'un hangar ferroviaire ruiné, une projection grand format éclaire un ensemble de valises abandonnées où se tient un imposant mannequin, un soldat allemand muni d'un masque à gaz. Une succession de séquences sonores et d'éclairages permettent à l'artiste de mettre en scène des images mémorielles du voyage des déportés. Plongé dans l'obscurité, le spectateur est alors vidé du sentiment de

réjouissance ressenti dans la première salle, il avance vers une progression de l'angoisse débouchant sur l'image de l'entrée du camp d'Auschwitz. Seul le mannequin garde son éclairage et devient le gardien des camps de concentration. Symbole de l'administration de la mort, il accentue notre inconfort en soulignant qu'une climatologie spéciale, la manipulation active de l'air dans une dimension destructive, fut la finalité du régime concentrationnaire. La bande-son diffuse le bruit des freins des trains qui résonne dans nos oreilles, nous rappelant les activités abjectes du nazisme et nous confortant dans l'étrange certitude que le coupable est un patient sans espoir de guérison. Dans cette réminiscence de l'entreprise d'anéantissement de la personnalité humaine, on sait que le visage a perdu sa fonction identificatrice. Les corps n'ont pas de visage, ils n'ont plus de caractère individuel. Ils n'ont pas de regard et leur visage nous reste invisible; cette invisibilité se manifeste comme une remise en question du Moi. Le Je n'est personne, il n'a plus de contours définis, il est absent comme les propriétaires des valises, vide de corps comme les chemises blanches des officiers SS. De l'installation « pénombreuse » de Louis Cummins s'échappe une nuée de fantômes mémoriels. Le parcours de *Paragraphe 175* témoigne de ce processus qui, en Occident, s'est évertué à refouler les instincts de puissance verrouillant et démonisant ainsi le champ des affects. L'installation multimédia expose le moment extrême du XX^e siècle où les énergies numineuses ont été réduites à néant. La déportation des homosexuels s'inscrivait dans une logique de répression des *indésirables*. Les premiers camps de concentration, dont la création remonte à février 1933, étaient à l'origine des *camps de rééducation* destinés à enfermer les opposants. Ces premiers camps ouverts devaient mettre très rapidement les indésirables (homosexuels, intellectuels, communistes, grévistes, etc.) hors d'état de nuire. Leur rééducation se faisait par la violence et l'avilissement. La transformation de l'individu devait s'opérer par une mise en sourdine du *thymos* et une remodelisation de l'esprit dans le camp. Après la guerre, les déportés homosexuels se sont fondus dans l'anonymat. Pour eux, le retour à la liberté s'accompagnait d'une autocensure justifiée par une législation hostile et par la difficulté sociale de divulguer le motif exact de leur

EXPOSITION



Louis Cummins, *Paragraphe 175, Tant mal que pis encore*, 2012. Installation.
Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul. Conception du programme MAX/MSP de l'installation : Patrice Coulombe. Photos: Alain Lafromboise.



Louis Cummins, *Paragraphe 175, Tant mal que pis encore*, 2012. Installation.
Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul. Conception du programme MAX/MSP de l'installation : Patrice Coulombe. Photo : Alain Laframboise.

déportation. Le processus de dés-individualisation accompli par le nazisme a été poursuivi par les sociétés occidentales aussi bien qu'orientales, qui se sont employées, par des gestes constants, à mutiler l'individu concret, à le *protéger* de lui-même contre l'irruption des pulsions d'auto-affirmation.

Avec le processus actuel de mondialisation idéologique, les techniques de manipulation des masses visent la captation des émotions et des désirs. Parodiant cette manipulation des affects dans des espaces de copies de situations, l'artiste module les sentiments du spectateur. Le dernier espace de *Paragraphe 175* est marqué par un univers de suffocation. Derrière la vitre d'une cagoule de fonderie, une vidéo présente le gros plan d'un visage dont l'agitation mime le manque d'oxygène, exposant la radicalité de la destruction qui s'accomplit sans obstacle par le feu. Une prothèse de jambes, détachée du sol, suspendue et recouverte de pigments divers, renvoie aux

expériences médicales réalisées par les médecins nazis sur les déportés. Dans une malle au sol, on observe la photographie d'un squelette recroquevillé au milieu des cendres. Le visiteur fait face au vide terrible de la déshumanisation. Cette vision génère une angoisse qui ne résulte pas seulement d'un sentiment de malaise, car elle expose littéralement le sens latin du terme *angustia*, c'est-à-dire l'étroitesse, la petitesse et le sentiment de claustrophobie qui s'empare de l'âme lorsque celle-ci découvre l'exiguïté de sa demeure corporelle. Tel un archéologue des pensées latentes, Louis Cummins joue avec nos énergies de protestation et nos tensions inconscientes. Comme dans le processus du rêve, il s'agit de faire remonter à la surface de vastes étendues de la mémoire. Le travail de l'artiste consiste alors, en pointant un détail, à faire apparaître quelque chose que les êtres savent déjà, mais qui n'est pas encore apparu à la conscience. Il nous fait vivre des blocs de sensations à travers

l'archive visuelle. Détournement de fonction des objets, esthétique de la trace anonyme, manipulation d'affects, Louis Cummins établit un dispositif de mémoire rappelant les grands projets de Christian Boltanski, pour qui la disparition et le deuil sont les éléments prépondérants d'une histoire psychique de la catastrophe. Comme s'il s'agissait de préparer des archives intermédiaires pour les décennies d'oubli que nous traversons.

Florence Chantoury-Lacombe

Docteure de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, **Florence Chantoury-Lacombe** est historienne de l'art et critique d'art. Son approche interdisciplinaire de l'histoire de l'art croise les théories de l'art de la Renaissance et l'anthropologie de l'art. Elle a enseigné, entre autres, aux universités de Lyon, de Pau et de Nantes. En 2010, est paru son ouvrage *Peindre les maux. Arts visuels et pathologie 14^e-17^e siècle*, aux Éditions Hermann. Elle enseigne actuellement à l'Université de Montréal et élabore un travail de recherche consacré à l'autoportrait.

N.D.L.R. *Paragraphe 175*: <https://vimeo.com/56161671>.

Paul McCarthy, *The Box*

Paul McCarthy, *The Box*,
Neue Nationalgalerie, Berlin.
July 6 – November 4, 2012

Known for his transgressive and often violent performance-based video works, as well as his subversive sculptures, featuring caricatures of popular American icons, American artist Paul McCarthy's practice has consistently presented the public with works that reside 'outside the box' of the conventional.

Currently on display in the monumental space of Berlin's Neue Nationalgalerie is McCarthy's singular epic work, titled simply *The Box*. The work initially appears to be just this: an oversized wooden crate, which is positioned at an angle and placed to one side of the large gallery's interior.

From the very onset of stepping into the gallery, viewers find themselves occupying a dual space that simultaneously functions as both the interior space of the gallery and the exterior space of *The Box*. By offsetting the transparent glass walls of Mies van der Rohe's Neue Nationalgalerie with unforgiving materiality, McCarthy's work succeeds in inverting the 'boxes' that traditionally enact the role of containing artworks into a presentational context, thus heightening the viewers' awareness of occupying two distinct spatial frameworks simultaneously. This conflated position at once sets into motion the idea duality, an idea that is very much at the center of McCarthy's practice, and is certainly a prominent theme in the work presented here.

Not until one turns the corner of the large container is an access point revealed: through a window-sized opening in the back of the crate, one can view the contents of *The Box*. Containing an exact replica of the artist's studio complete with furniture and equipment, as well as unfinished works among an array of countless other objects; *The Box* puts forth a total simulacrum of the private as well as mythical space of the artist's

studio. Furthermore, the entirety of the box is tilted at a ninety-degree angle, whereby the floor assumes the position of the wall, and walls become the floor and ceiling and so forth. Functioning very much like a rotating film set, the gravity-defying environment calls for every object to be fixed in place, in effect establishing the work as an autonomously contained sculptural assemblage.

The very act of extending one's neck into the capsized container to take a closer look inevitably triggers a physically destabilizing effect. Through this simple gesture of engaging with the work by looking through the available portal, the viewer unconsciously assumes the role of one of McCarthy's popular 'box head' characters, which consistently have appeared in the artist's oeuvre, becoming manifest in such works as *Tomato Head* (1994), *Apple Head* (1996), and *Pot Head* (2002), among others. By situating the viewer in this vulnerable and rather absurdist position whilst peering into the private domain of the studio, the very act of looking becomes a conscious one. This relational condition brings to mind Duchamp's *Étant donnés* in which the viewer is similarly positioned as a voyeur, becoming 'caught in the act' of looking.

Although *The Box* puts forth an exact replica of the artist's studio, we are acutely aware that what is presented is a copy of the original. We imagine the studio as an amorphous site, which is in constant flux, thus we are witness to a copy of the original in a static moment in time, visible from a single vantage point. Functioning very much as a documentary image of the studio, *The Box* serves as a representation of a private domain that normally is closed off and inaccessible.

In his 1971 essay, "The Function of the Studio," Daniel Buren refers to the studio as an "envelope," which is "... the first frame, the first limit, upon which all subsequent frames/ limits will depend."¹ McCarthy calls our attention to the frame of the studio

through a physical re-representation of the site as re-contextualized within the subsequent frame of the museum itself.

Certainly the idea of the tortured male genius working in isolation within the confines of his studio has prevailed as a popular notion for a very long time. The space of the studio can be juxtaposed with the mental space of the artist's mind and as such has become manifest as the subject of a number of notable works.

For example, in the late 60s Bruce Nauman filmed himself in the context of his studio, executing mundane, repetitive actions. In all of these videos, the studio appears as an empty space in which the artist's body acts as the singular medium. In *Manipulating the T-Bar* of 1966, Nauman films himself in the studio as he moves an oversized metal T-bar on his studio floor from one seemingly arbitrary position to another. It is interesting to note that in this video, Nauman sets up the camera at a ninety-degree angle, and in effect, appears to be walking on the wall, similar to the way in which we might imagine the absent artist walking on the wall of *The Box*. The transparent sincerity of Nauman's "body" of work operates in direct contrast to McCarthy's own tortured ascents into a studio-based masochism of the same period. What sets *The Box* apart from its surroundings of the larger box that houses it and from a characterization of McCarthy's practice itself is the enclosure of an unprecedented gesture of transparency, sincerity, and grace.

Iliana Antonova

Iliana Antonova is an independent curator and arts writer based in Montréal, Québec. She holds a degree in Art History from Concordia University and is the co-founding director of Silver Flag, an independently-run exhibition space in Montréal, which is dedicated to the presentation of rigorous solo exhibitions by notable Canadian and international artists. (www.silverflag.org)

Note

¹ Daniel Buren, "The Function of the Studio," 1971, October 10 (Fall 1972).



Paul McCarthy, *The Box*, 1999. Mixed Media, wood; 594 x 1666 x 404 cm.
Berlin State Museums, Friedrich Christian Flick Collection, in the Hamburger Bahnhof. © Paul McCarthy, Photos : Wolfgang Siesing.







Paul McCarthy, *The Box*, 1999. Mixed Media, wood; 594 x 1666 x 404 cm.
Berlin State Museums, Friedrich Christian Flick Collection, in the Hamburger Bahnhof. © Paul McCarthy, Photos : Wolfgang Siesing.

ANTHOLOGIE DE LA CRITIQUE D'ART

RENÉ VIAU, CRITIQUE D'ART HORS CLOISONS

René Viau rapporte que si on s'avisait de questionner trop directement Jean-Paul Riopelle sur l'art ou sur la peinture, ce dernier avait tôt fait de détourner la conversation pour s'engager dans une histoire de pêche ou de trappe. Question sans doute de ne pas trahir par les mots ce qui se tramait dans l'atelier. Sans user des mêmes paraboles et stratagèmes, René Viau, lorsqu'on l'interroge sur sa carrière de critique d'art, répond à son tour par une histoire. Celle d'un hasard de circonstances, de sensibilités, de voyages et de rencontres, d'une façon de se tenir *entre* les catégories et d'un curieux nomadisme géographique et intellectuel. On n'entre pas de plain-pied dans le secret de sa mécanique critique, il faut passer par les détours du récit. Nous y reviendrons.

Avec plus de 2 000 titres publiés, René Viau est critique d'art et journaliste culturel depuis le milieu des années 1970. Écrire sur l'art, il en a fait son métier. Pour y arriver, au fil des trente années de carrière, il a prêté sa griffe à une multitude de tribunes dont il a pu comparer le ton et les orientations. Il a ainsi collaboré à des revues spécialisées telles que *Parachute*, *ETC*, *Ciel Variable*, *Canadian Art*, *Vie des Arts*¹, *Bloc-Notes*, *Connaissance des arts*, *La Nouvelle Revue Française* et *Art Press*, ainsi qu'à des quotidiens tels que *Le Devoir*, *La Presse*, *Le Soleil* et *Libération*. La liste est encore bien longue. Il a été commissaire d'expositions au Québec et en France, où il a résidé en alternance; a contribué à des dizaines et des dizaines de catalogues d'exposition; et est l'auteur d'un roman et de plusieurs monographies sur des artistes québécois². Il lui a fallu s'adapter aux directions éditoriales de tout poil et travailler à l'intérieur de contraintes aux configurations variables. De cette façon, il s'est doté de la posture assez rare du libre veilleur. N'appartenant finalement à aucun clan, il a cette perspective large sur les arts et le milieu de la critique. Il en connaît les axes, les pôles, les modes qui vont, viennent.

De manière intéressante, l'amorce de sa carrière coïncide avec le boom des revues d'art québécoises et canadiennes au cours des années 1970. Cette époque extrêmement foisonnante est marquée au Québec du sceau de ce que Guy Sioui Durand nomme l'« autogestion idéologique ». Le nouveau réseau des universités et des cégeps entrait alors en résonance avec le réseau d'art parallèle qui se structurait sur l'ensemble du territoire québécois, avec ses collectifs, ses galeries et ses périodiques. En marge d'un discours institutionnel auquel elles résistent, les revues telles que *Parachute* (f. 1975), *Parallélogramme* (f. 1976) et *Interventions* (f. 1978) forment alors des bancs d'essai pour la théorie critique, un terrain d'exploration que les artistes tout autant que les théoriciens s'appliquent à investir. Au Québec, comme d'ailleurs à travers le Canada, on imaginait « créer un nouveau langage » où seraient admis, comme l'a défendu Philip Monk en 1979, « d'intenses glissements de sens ». Éclairée par l'impulsion des théories de la postmodernité, la table était mise pour l'expérimentation, pour une réévaluation des modèles traditionnels de l'histoire de l'art et pour un discours critique résolument ouvert. Interprétation et création seraient désormais pensées côte à côte. René Viau entrera dans cette mouvance critique, mais de biais, par la porte d'une nette proximité avec la modernité artistique québécoise, d'une pratique journalistique engagée et d'un goût net pour l'écriture librement exercée.

Il serait possible d'envisager la carrière de René Viau en resserrant la lorgnette sur ses contributions touchant spécifiquement l'art actuel, en retenant par exemple les articles écrits ces dix dernières années sur l'art contemporain. Ce serait pourtant travestir l'amplitude de son champ d'action, dont les paramètres doivent être éclairés par quelques jalons biographiques. Tout d'abord, indiquer que bien avant d'être rompu au métier de critique, il détenait déjà un bagage de connaissances sur l'art et l'histoire de l'art. En effet, son père, Guy Viau (1920-1971), fut un important critique d'art, directeur du Musée du Québec (1966-67), directeur adjoint de la Galerie nationale du Canada (1968-69), et premier directeur du Centre culturel canadien à Paris. René Viau a donc évolué au sein de ce milieu, accompagnant par exemple son père alors qu'il faisait la tournée des galeries, feuilletant aussi les revues d'art (*Les Cahiers du Cinéma*, *Robho*, *Les Cahiers de l'art vivant*) qui l'entouraient et côtoyant fréquemment les artistes de Refus global. Donc, un milieu marqué par l'avant-garde artistique québécoise, celle des Automatistes, à laquelle ses textes et sa vie se lieront ponctuellement et régulièrement jusqu'à aujourd'hui⁴. Bien que la logique de rupture des avant-gardes commença à s'émousser à partir des

années 1970 et 1980, Viau s'est attaché à suivre, en parallèle des propositions plus « contemporaines », ces artistes phares de la modernité picturale que sont Jean-Paul Riopelle ou Fernand Leduc dont il épousera par ailleurs la fille, l'artiste Isabelle Leduc. Ne « refus[ant] pas le bagage très riche des Automatistes⁵ », il signera de nombreux papiers à leur sujet, tissant un dialogue qui ira se renouvelant. Il s'agit là d'un parti pris du critique qui, loin de se confiner à la fine frange de l'actualité, assure encore le lien entre des générations d'artistes et leurs esthétiques. On y devine aussi une compréhension de l'actualité qui ne se résume pas à la jeunesse. Ce faisant, Viau n'en a pas moins embrassé les nouvelles approches artistiques et des théories de l'art, s'efforçant d'être attentif aux idéologies sous-jacentes, aux préoccupations sociologiques, aux modulations du rôle de l'artiste, ainsi qu'aux politiques muséales et culturelles.

L'art à travers les poutres

Mais revenons quelques années plus tôt. Après des études en beaux-arts au Québec et en design en Italie, puis quelques années de cavale en Europe rythmée par Mai 68 et une fréquentation de la gauche italienne et des Situationnistes, René Viau revient au Québec en 1975, avec l'idée d'écrire pour gagner sa vie. D'écrire certes, mais pas forcément sur l'art. Notons que dans les publications de l'époque, il était encore très répandu de présenter sur un même plan l'ensemble des champs de manifestation de la création. Frayaient donc sur un seul et même rayon, artisanat, milieu de vie, architecture et art (contemporain compris). Une façon de faire qui collait assez bien finalement à l'approche curieuse de René Viau. Intéressé par l'écologie, la planification urbaine, l'architecture et le design, ce dernier entreprend en premier lieu de signer des textes dans des revues comme *Habitat*, *Perspectives* ou *Décormag*, qui comportait à cette époque un volet culturel appréciable. L'esprit du Nouveau journalisme américain (avec en tête de liste la signature vibrante de *Rolling Stone*) rôde tandis que l'auteur cherche dans ses papiers « à créer l'étincelle ». Le ton y est personnel, le style non empesé, la fabrication artisanale et les sujets de gauche, choisis bien souvent pour leurs implications sociales (les maisons esseulées, les patenteux, l'architecture sans architecte, etc.).

Étonnamment, c'est par le truchement d'un numéro sur les granges du Québec monté par *Décormag* en 1977 que René Viau commencera à creuser son sillon de critique d'art⁶. Un passage « initiatique » qui se produira – fruit du hasard ? – à l'enseigne des Automatistes : celle de la maison-atelier de Riopelle à L'Estérel dans les Laurentides. Se rendant sur les lieux, Viau décrira les structures, les matériaux, la fenestration – « les planches à claire-voie filtrant la lumière⁷ » – de cet espace inspiré des granges traditionnelles et dessiné par Madeleine Arbour. Poulies, glissières, pont-levis, trappes, rails, échelle de meunier, escaliers rétractables : « une mécanique secrète, affirme Viau, anime cet atelier où tout est mobile⁸ ». C'est bien en s'immisçant dans cet appareillage architectural modulable, en en détaillant les trajectoires et l'ameublement aux formes animales, que l'auteur vient à déboucher sur les œuvres. Une table à abattant « pour les encres », un entreposage latéral « pour les grands formats », un sous-sol pour les petits : l'art se profile dans l'entrebâillement d'une configuration matérielle. Si on s'intéresse tant à cet article charnière, c'est qu'il contient, comme en latence, des motifs et une façon de faire qui seront reconduits tout au long de la carrière de René Viau. À savoir, une façon de jeter des ponts entre les différents champs de la création; d'entrer de biais pour parler de l'art, en prenant en compte le contexte; ainsi que de porter une attention toute particulière à la confection du texte dont il travaille les structures et les tonalités, à la manière d'un récit.

Papier journal et décloisonnement géographique

On l'a compris, René Viau ne se présente pas en théoricien. Si, à cette époque, comme nous l'avons évoqué, interprétation et création font généralement la paire, pour ce dernier, le journalisme en forme la penture. Remarqué, son article sur la maison-atelier de Riopelle lui ouvrira les portes des quotidiens, à commencer par *La Presse* – où il signera des papiers à titre de collaborateur spécial jusqu'à tout récemment. Il sera éventuellement nommé responsable du secteur des arts plastiques au *Devoir*, de 1977 à 1983⁹. La vision éditoriale du journal, alors assumée par le poète et critique d'art Jean Royer, accordait une place importante aux arts visuels et aux créateurs de toutes générations.

Cette visibilité était assurée par de longs entretiens auxquels s'ajoutaient par exemple des couvertures d'expositions, des dossiers sur la muséologie et un suivi serré des politiques culturelles et muséales. Dans ce contexte, René Viau couvre tout autant les artistes de sa génération, dont il suit les recherches en performance et en sculpture environnementale que les productions d'artistes établis. Ainsi, il commente tour à tour les productions de Charles Gagnon, Riopelle, Michael Snow, Rober Racine, Robert Wilson, Roland Poulin; mène un entretien avec Achille Bonito Oliva (critique influent ayant notamment dirigé la Biennale de Venise avec Harald Szeeman); suit le festival et le colloque sur la performance organisés par *Parachute*; rend compte des enjeux entourant l'événement *Corridart* et le déménagement du Musée d'art contemporain de Montréal¹⁰. Parmi les journaux auxquels Viau s'est associé, *Le Devoir* puis beaucoup plus tard *Libération* (1991-1996) se révéleront ainsi des niches d'écriture privilégiées où, selon ses dires, il pourra exercer une critique décloisonnée que ce soit au plan des disciplines ou des générations. À cette époque et encore davantage au cours des années 1980, le Québec tente de s'ouvrir au monde. René Viau sera un des premiers à effectuer ce qu'il nomme un travail d'« import-export » alors qu'il résidera à Paris une vingtaine d'années (1984-2004). Pour des périodiques québécois, il signera des papiers sur des artistes et des événements à saveur internationale : la Biennale de Venise, Daniel Buren, *Les magiciens de la Terre*, Herman Pitz, le *Children's Pavilion* de Dan Graham et Jeff Wall, le Palais de Tokyo et autres nouveaux lieux de l'art¹¹, permettant de donner un aperçu de la façon dont « les choses se font ailleurs ». En retour, il commentera les manifestations artistiques canadiennes en Europe : Michael Snow, Geneviève Cadieux, Robin Collyer; *General Idea*¹². Un décloisonnement géographique dont on pourrait dire qu'il fait écho aux décloisonnements générationnel et disciplinaire dont se réclame Viau. Une façon pour le critique d'éviter l'enfermement d'une scène artistique strictement locale.

Critique de combat

Comme un écho lointain à son papier sur L'Estérel, René Viau avance ceci : « Construirait-on un texte comme on édifie un bâtiment où les faits en seraient les matériaux porteurs et les réflexions et commentaires la charpente articulée ?¹³ » Ce questionnement placé en ouverture d'un article paru dans *Parachute* en 1987 portait sur la dérive idéologique du musée au Québec. Tout comme il l'aura fait dans les années 1970 et 1980 en suivant les enjeux entourant le déménagement du MACM ou encore les suites du démantèlement de l'exposition *Corridart*, René Viau croyait encore « que l'on pouvait faire un peu avancer les choses en pratiquant la critique d'art [...] comme un sport de combat¹⁴ ». S'attachant au cas précis du Musée de l'homme d'ici (devenu Musée de la civilisation, à Québec), René Viau réfléchit au passage d'« un concept sans musée » de l'ère pré-référendaire à « un musée sans concept ». Ici, la veille des politiques culturelles qu'exerçait habituellement l'auteur dans les journaux se trouve augmentée, en parallèle, d'une posture personnelle, analytique et autocritique. L'auteur reprend donc à son compte deux papiers publiés dans *Le Devoir* à sept ans d'intervalle afin d'étayer un texte d'opinion qui profite du contexte de publication en revue, alors plus libre et propice aux débats d'idées. S'appuyant sur une figure du cas, il décrit une situation plus générale où le musée se métamorphose en « mausolée » politique – perdant son aura de « labyrinthe de l'émotion plastique » pour devenir tout au plus « vitrine d'un déambulement [sic] individuel » –, et où l'amateur d'art est désigné « client » et « prestataire ». La critique de Viau s'étend également au traitement que font les médias de la situation. Si le musée s'avère un thème aussi « commenté que les résultats sportifs », les médias, selon l'auteur, substituent néanmoins « le récit des péripéties périphériques et picaresques à l'essentiel¹⁵ ». Ce dernier, cynique, prédit que :

« [l']art se portera comme une fleur à la boutonnière destinée à rehausser les prestations télégeniques des notaires de province passés à la politique et le prestige social d'une nouvelle bureaucratie, tout autant séduite par le transfert dans le monde laïc des anciennes structures religieuses, que motivée par l'éthique de la rentabilité en toutes choses¹⁶. »

Plus encore, s'il met en relief l'instrumentalisation politique et médiatique d'un projet muséal, Viau en appelle avec un accent tout aussi gouailleur au caractère construit de son propre récit journalistique :

« À l'instar de l'homme politique, le gazetier se voudrait-il architecte ? C'est pourtant avec indolence critique que je relis actuellement un article paru en 1979, sous ma plume, dans un quotidien montréalais et un autre texte, extrait du même journal, que j'ai trouvé sous un pile de vieux sacs d'épicerie vides en cherchant les conserves du chat qui avait faim¹⁷. »

Un sport de combat. Soit.

Création descriptive, création narrative

À l'intérieur du format journalistique, aux dépêches commandées le matin livrées à peu de choses près le soir, René Viau a développé un œil pour ce qui fait histoire. Se dessine entre ses colonnes le souhait fraîchement formulé de composer « ce petit miracle que les gens recevront en mangeant leur croissant¹⁸ ». Bien sûr, l'article informe et commente, mais il fait plus que cela, il est plus que cela. Viau entend user sans réserve des moyens qui sont à sa disposition, ceux de l'écriture, pour composer ses textes. En cela, il ne se prive pas alors qu'il préserve l'attention du lecteur et suscite sa curiosité par des ruptures des tons, des références inattendues; qu'il ose le jeu, l'angle inédit, les thèmes



exogènes, les références lointaines; qu'il façonne aussi une ambiance. Après tout, l'art n'est pas pour lui cette chose sacrée et inaccessible qu'il faudrait invariablement traiter avec un vocabulaire savant et pénétré. L'auteur reconnaît la part de construction qui entre en scène dès qu'on use des mots. Ainsi, loin d'adopter une voix autoritaire, qui laisserait croire à une transparence du sens s'imprimant directement dans le texte, celui-ci investit l'épaisseur de l'écriture, en exploite les ressorts narratifs. À ce propos, l'essayiste Pierre Vadeboncoeur réagissant à une biographie d'artiste signée par Viau¹⁹ soutient que ce dernier livre moins « un récit académique qu'une histoire [...], une réflexion très souple sur l'art ». Vadeboncoeur insiste sur le caractère inventif du texte, prenant la forme d'une « création descriptive », d'une « création narrative », sans pour autant basculer dans le romanesque. Une fine ligne que René Viau se fait un point d'honneur de tenir.



Décrire : relier les morceaux

Alors que, si l'on en croit Jessica Bradley et Lesley Johnston, la « nouvelle » critique d'art tend au cours des années 1980-1990 à délaisser les recours descriptifs²⁰ pour se tourner vers des analyses interprétatives, René Viau, quant à lui, n'en démord pas. En fait, la description se voit accorder une attention toute particulière puisqu'elle participe, dans son travail, à la mise en récit d'une expérience des œuvres. Elle scelle l'ambiance et invite à des rapprochements inusités. Ses articles commencent avec « que voit-on ?²¹ » et avec de longues mises en bouche truffées de références à d'autres univers. Pour aborder la Biennale de Venise, il décrit par exemple les teintes de la ville; pour ouvrir sur l'expo *Road Runners*, il plonge le lecteur dans l'univers du *road movie*, évoquant au passage les *Fraises sauvages* de Bergman et *Il Viaggio in Italia* de Rossellini; et pour faire éprouver la solitude urbaine se dégageant des photographies de Sylvie Readman, par exemple, il renvoie au réalisme pictural d'Edward Hopper²². Ici, la description engage sur la voie d'une analyse « intuitive » dont le revers serait qu'elle ne se fonde pas sur des à priori théoriques et qu'elle n'annonce pas ouvertement ses couleurs idéologiques. L'auteur s'intéresse plus précisément à rapprocher des œuvres et des idées autrement étrangères les unes des autres. À cet égard, certaines collaborations à des revues permettent à René Viau d'ouvrager des textes plus personnels, travaillant à la manière d'un commissariat autour de thèmes qui ne sont pas obligatoirement dictés par l'actualité. Dans cet esprit, il montera pour *ETC* deux projets thématiques, respectivement sur la figure du dormeur – « Le regard du dormeur²³ » – et sur l'idée de chantier, « Hors des chantiers battus²⁴ ». Encore une fois, la description des œuvres permet à l'auteur de ficeler un récit, faisant ressortir les relations entre des œuvres, des images, des idées. Entre *Le Dortoir* de l'artiste barcelonais Jordi Colomer, la « salle de rêves » de Joël Bartoloméo, un Rodney Graham endormi sur une banquette de voiture, une analyse clinique du sommeil de Joey Morgan et les lits calcinés d'André Fournelle – œuvres vues par le critique dans des circonstances aussi éloignées dans le temps que dans l'espace – se tisse, dans l'œil du dormeur, un fil de réflexion. *Idem* pour l'exercice des chantiers où René Viau fait se croiser les *Merzbau* de Kurt Schwitters, les entreprises de démesure de Rober Racine tels le *Parc de la langue française* ou *Salammbô*, les chantiers de marchandises de la N. E. Things Co, les maisons évanouies de Gordon Matta-Clark ou encore les installations et performances de Chris Burden. Fonctionnant à la manière d'expositions fantasmées, ces textes ne sont pas sans rappeler ce propos de Viau à savoir que « [l]'œuvre [...] comme le texte est, pour le critique, une fiction à bâtir et à organiser²⁵ ». Ces exercices libres mettent à découvert, dirait-on, la mécanique secrète (la mise en récit) à l'œuvre dans la critique de René Viau.

Manifeste des yeux, du cœur

Appuyant çà et là un débat, se découvrant des affinités esthétiques et idéologiques au fil des textes, des visites d'expositions, des rencontres, René Viau a développé une vision assez précise et personnelle du rôle de la critique d'art, de la façon dont elle devrait, selon lui, se faire. À la base se trouve « la conviction

[...] que le champ de la création est d'une infinie variété » qu'il importe de rendre visible. La frange la plus fraîche de l'art, coûte que coûte, très peu pour lui. Son regard brosse large alors qu'il se dit pour une compréhension plus vaste de l'actualité : capter ce qui demeure vivant, actif dans toute proposition visuelle, que ce soit offert par les galeries, les musées, l'art public. Il s'intéresse aux liens entre les générations et les champs de manifestation de la création, artistes émergents compris, mais pas à tout prix. Le nomadisme guide son écriture alors qu'il évite de creuser un sillon de manière systématique. René Viau s'est intéressé à façonner une écriture, un ton, une dynamique autonome, détachée des poncifs universitaires. Certains textes font même figure de manifeste personnel. C'est le cas d'un double compte-rendu paru dans *Le Devoir* en 2005, s'intitulant « Avec les yeux... Avec le cœur²⁷ ». L'auteur y couvre deux expositions d'artistes femmes, légèrement décalées des circuits habituels de l'art actuel, celles de Suzelle Levasseur et de Joey Morgan. Son propos adhère alors à celui de l'artiste : « Comme les larmes qui éclatent, les dessins se libèrent de la gangue des idées reçues et toutes faites et des concepts bien balisés. L'artiste s'engouffre dans ces interstices.²⁸ » Et plus loin, toujours scrutant le travail de Levasseur :

« Elle se situe quelque part entre maîtrise et hasard. [...] Elle n'aime pas les théories. Elle aime n'être dans aucun clan et trouver sa vérité. [...] Elle aime envoyer promener ces catégories [figuration et abstraction] ou plutôt s'égarer, devenir nomade, apatride entre elles²⁹. »

Ainsi, René Viau reconnaît l'espace du critique – transit entre des propositions artistiques et le lecteur – et il l'investit, ralliant, comme disait encore Vadeboncoeur à son sujet, « compétence » et « liberté »³⁰.

Caroline Loncol Daigneault

Auteure, artiste et commissaire, **Caroline Loncol Daigneault** a obtenu une maîtrise en histoire de l'art de l'UQÀM. En 2012, elle est commissaire de la Biennale de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli – *HOSPITALITÉ* et d'*ELLE MARCHE blue mountain*, une exposition conçue avec Vida Simon et présentée à OBORO. Elle est membre du comité éditorial d'*ETC*.

EXTRAITS

Avec les yeux...

« Aqueuses ou vitreuses, des larmes se libèrent de globes cerclés en amande avec iris, paupières et tout ce qui les accompagne. Avec cette suite d'une quarantaine de fusains ou de graphites de Suzelle Levasseur, le dessin se fait lacrymogène. [...]

Alors que ces yeux s'ouvrent à nous en cliquant sous les larmes, des intuitions pleuvent. Des échos vous assaillent. Le rendu de ces yeux nous conduit d'abord à la pratique traditionnelle du dessin. Pas besoin d'être bien malin cependant pour s'apercevoir qu'il ne s'agit pas d'essais anatomiques sur le fonctionnement des glandes lacrymales tant le geste, au-delà du naturalisme, extrapole selon sa propre logique. Paradoxalement, avec un tel sujet, le visiteur est bien loin de ce que les historiens d'art contemporain qualifient de dessin "rétinien" tellement l'artiste ne s'adresse pas qu'à ce que l'on voit et uniquement à cela. Toutes grandes ouvertes, les références proviennent du corps, de l'indécence et du désir de voir, d'être vu.

Ces dessins d'yeux et de larmes nous parlent de la propension à s'évanouir et à se liquéfier, à fondre comme une Madeleine. Ils nous parlent d'épanchements, de douleur, d'un tissu d'émotions incontrôlables ou malaisées. À la vérité du corps se greffent aussi des conventions arrachées au romanesque ou au mélo. Difficile de se situer. Encore plus difficile d'approcher cette insoutenable étrangeté. »

Le Devoir, 26-27 novembre 2005. Sur l'exposition *Lacrimæ* de Suzelle Levasseur à la Maison de la culture Frontenac, Montréal.

Légendes des entrepôts

« Dans cette histoire de château de cartes, le musée n'aura été, au Québec, qu'une opération où le bâti est destiné à représenter un moment historique dans une volonté un peu naïve, mais surtout exhibitionniste de survivre dans la

Pierre. Loin de toute réalité des collections, l'édifice muséal, ici, perpétue avant tout le "moment". C'est une image de pérennité du "péquisme" en tant que projet politique non abouti qui doit néanmoins survivre dans le verre et l'acier. Obsédée par la brièveté et la précarité d'une plate-forme politique qui faisait peur à ceux-là mêmes qui étaient censés la défendre, l'administration a voulu poser avec force, dans le paysage d'une capitale en manque d'affirmation, des édifices qui, dans des siècles peut-être, feront se ressouvenir en justifiant a posteriori un espoir hésitant.

[...]

Le phantasme de retour du Musée de l'homme d'ici s'est escamoté au lendemain du référendum. Sevré de son rêve territorial, le péquisme, dans sa phase ultérieure, sublimera dans sa mission sociale en tentant de se perpétuer, avant d'aborder l'ultime étape revancharde. C'est la stratégie dite du "bon gestionnaire". C'est en termes sociaux que l'on a géré l'accessibilité au musée. L'amateur d'art devient un "client" et un prestataire. Le succès d'une exposition ne se mesure qu'au box-office des entrées et à l'adhésion médiatique à un credo collectif. Il fallait "occuper une place" au détriment des objectifs de complexification et de développement individuel de la culture critique.

L'art se portera comme une fleur à la boutonnière destinée à rehausser les prestations télélogiques des notaires de province passés à la politique et le prestige social d'une nouvelle bureaucratie, tout autant séduite par le transfert dans le monde laïque des anciennes structures religieuses, que motivée par l'éthique de la rentabilité en toutes choses. »

René Viau « Entrepôt des légendes ou légende des entrepôts ? », *Parachute*, n° 46, mars-avril-mai 1987, p. 82-83.

Une visite à l'atelier-grange

« L'atelier du peintre est immense. [...] Un stockage sur rail permet l'entrepôtage vertical des toiles. Sur le mur d'extrémité, latté de pin non traité, des poulies permettent la descente d'une toile sur la trémie. Le peintre appuie sur un bouton et le tour est joué. Une mécanique secrète anime cet atelier où tout est mobile. En des endroits bien dissimulés, la cloison s'ouvre, découvrant des portes-fenêtres communiquant avec un balcon qui domine le lac. Une table à abattant disposée bien en vue et dotée d'un point d'eau très pratique est utilisée pour certaines techniques, les encres surtout. Trappes et échelles de meunier, munies de charnières se transforment en pont-levis et permettent de couper les ponts avec le rez-de-chaussée, isolant l'atelier. "Il faut qu'un escalier soit ouvert ou fermé", s'amuse à répéter Riopelle en parodiant les surréalistes. »

« Chez Jean-Paul Riopelle : une visite à l'atelier-grange », *Décormag*, n° 54, 1977. Texte réédité dans René Viau, *Jean-Paul Riopelle : La traversée du paysage*, Montréal, Leméac, 2002, p. 20-21.

Notes

- 1 Il fait partie du comité de rédaction de *Vie des arts* depuis 2005.
- 2 Parmi ses monographies, mentionnons le roman *Hôtel-Motel Les Goélands* (Leméac, 2006); *Le Cyclope et l'Oiseau*, biographie de Jean Dallaire (Leméac 2001); *Jean-Paul Riopelle* (Musée du Québec, 2003).
- 3 Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec*. 1976-1996. Québec, Éditions Interventions, 1997, p. 151.
- 4 Aussi, raconte-t-il comment ses articles sur Riopelle - qui trouvaient facilement preneurs - l'ont souvent tiré d'affaire alors qu'il habitait Paris. Il savait toujours où débusquer l'artiste, sachant aussi fort bien qu'il signait alors pour une semaine entière de débordements en tous genres où l'art devrait être saisi au vol, dans les ombres déformantes d'un récit. Parmi ses contributions touchant aux Automatistes, Viau réalisera en 1977 une série d'entretiens avec l'ensemble des signataires (toujours vivants) qui sera subséquemment publiée dans *La Presse*, en 1998. Il a également accompagné de nombreuses expositions clefs du groupe, dont celle de l'Albright Knox à Buffalo, *The Automatiste Revolution: Montreal 1941-1960*, en 2010, et il a récemment signé un texte à leur sujet dans le catalogue d'exposition *L'Art en Guerre (France 1937-1947)*, du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris (du 12 octobre 2012 au 17 février 2013).
- 5 Entretien avec René Viau, 2012.

- 6 « Chez Jean-Paul Riopelle : une visite à l'atelier-grange », *Décormag*, n° 54, 1977. Texte réédité dans René Viau, *Jean-Paul Riopelle : La traversée du paysage*, Montréal, Leméac, 2002, p. 19-23.
- 7 *Ibid*, p. 20.
- 8 *Ibid*, p. 20.
- 9 Il sera de nouveau collaborateur au *Devoir* de 2002 à 2007.
- 10 Parmi les articles au *Devoir*, « Charles Gagnon : L'éternel éternement », 1977; « Venise : Où va l'art de cette décennie ? » *Le Devoir*, 16 août 1983; « Le Robert de Robert Racine », *Le Devoir*, 6 mars 1982; « Illustration de la performance » *Le Devoir*, 27 février 1982; « Corridart : Les artistes s'expliquent », *Le Devoir*, 20 juin 1981; « Au Musée d'art contemporain, exposition "temporaire" pour collection "permanente" », *Le Devoir*, 28 juin 1980; « Le Musée d'art contemporain au centre-ville ? », *Le Devoir*, 18 novembre 1980; « Roland Poulin : La sculpture en relation avec le corps », *Le Devoir*, 17 février 1979; « Michael Snow à la conquête de Paris », *Le Devoir*, 27 janvier 1979; « Achille Bonito Oliva : au-delà de l'avant-garde », *Le Devoir*, 9 décembre 1978.
- 11 René Viau, « Venise : Où va l'art de cette décennie ? » *Le Devoir*, 16 août 1983; « Aux idées de mars avec Daniel Buren », *Le Devoir*, 20 mars 1982; « Consécration parisienne... par la bande : Le Centre Georges-Pompidou transformé en labyrinthe spectaculaire par Daniel Buren », *Le Devoir*, 20-21 juillet 2002; « Les nouveaux lieux parisiens de l'art », *Le Devoir*, 10-11 août 2002; « Le Monde selon Herman Pitz », *Parachute*, n° 56, juil.-sept. 1995; « Les magiciens de la terre : Vers un champ « mondial d'investigation », *Parachute*, n° 55, juil.-sept. 1989; « *Children's Pavilion* : Dan Graham & Jeff Wall », *Parachute*, n° 56, déc. 1989.
- 12 René Viau, « Michael Snow à la conquête de Paris », *Le Devoir*, 27 janvier 1979; « Geneviève Cadieux, à fleur de peau », *Libération*, 27 octobre 1992; « Collyer, l'at du vrac », *Libération*, 26 juillet 1991; « File Life : General Idea », *Bloc Notes*, n° 15, été 1998.
- 13 René Viau « Entrepôt des légendes ou légende des entrepôts ? », *Parachute*, n° 46, mars-mai 1987, p. 82-83.
- 14 Correspondance de l'auteure avec René Viau, avril 2012.
- 15 René Viau, *loc. cit.*, p. 83.
- 16 René Viau, *loc. cit.*, p. 83.
- 17 René Viau, *loc. cit.*, p. 82.
- 18 Entretien avec René Viau, avril 2012
- 19 Pierre Vadeboncoeur, « Né peintre comme d'autres naissent aveugles », Couac, février 2002. Critique du livre de René Viau, *Le Cyclope et l'Oiseau* (biographie de Jean Dallaire), Leméac, Montréal, 2001.
- 20 Jessica Bradley (dir.) et Lesley Johnston, « Introduction » dans *Réfractions : Trajets de l'art contemporain au Canada*, Montréal, Éditions Artexes, et Bruxelles, La Lettre volée, 1998, p. 20.
- 21 René Viau, « L'utopie en hors-champ », *Ciel variable*, n° 89, septembre 2011-janvier 2012, p. 37.
- 22 « Il faut, pour les visiter [les expositions], parcourir une Venise voluptueuse. Venise tantôt calme avec ses briques roses. Entre ciel et eau. Venise parfois romantique et décrépite telle qu'évoquée par Visconti. » René Viau, « Venise : Où va l'art de cette décennie ? », *Le Devoir*, 16 août 1983. René Viau, « *Road Runners* », *Ciel variable*, n° 83, automne-hiver 2009-2010. Compte-rendu de l'exposition *Road Runners* présentée à VOX, centre de l'image contemporaine et à la Cinémathèque québécoise, Montréal, du 6 mars au 30 mai 2009. « L'utopie en hors-champ », *Ciel variable*, n° 89, septembre 2011-janvier 2012, p. 37.
- 23 René Viau, « Le regard du dormeur », *ETC*, n° 70, juin-juillet-août 2005, p. 25-29.
- 24 René Viau, *Hors des chantiers battus*, *ETC*, n° 74, juillet-août-septembre 2006, p. 28-31.
- 25 Tiré des notes de René Viau à l'attention de l'auteure, avril 2012.
- 26 Correspondance de l'auteure avec René Viau, février 2011.
- 27 « Avec les yeux... » et « Avec le cœur », *Le Devoir*, 26-27 novembre 2005. Sur l'exposition *Lacrimæ*, de Suzelle Levasseur à la Maison de la culture Frontenac et *True Science*, de Joey Morgan, à la Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke.
- 28 *Loc. cit.*
- 29 *Loc. cit.*
- 30 Pierre Vadeboncoeur, *loc. cit.*

Veering Away and Other Dumb Apparatus

Futility, of being unable to accomplish or affect anything against prevailing cultural and political paradigms, is evident as an ironic trope in the work of numerous contemporary artists. In Peter Land's video work, *Pink Space* (1995), the artist, dressed as an entertainer in a shiny, blue evening jacket, repeatedly tries to sit on a barstool only to fall off at each attempt. The work proposes the figure of the entertainer as a metaphor for the artist, whereby the performer's capacity to fulfill his role is thwarted due to his inability to take his place on the stool and establish a rapport with the audience. In notes on this piece, Land has written: "The work is about my feeling of failure in my attempts at establishing meaning on a personal as well as artistic level. The feeling that I am expected to say or do something meaningful; to interfere, but that the mental apparatus needed for such an act has collapsed or evaporated, and I'm left dumb."¹

Similarly, in their *Venice Biennale* installation, (and subsequent book) *Will Happiness Find Me?* (2003), Peter Fischli and David Weiss' hand-written questions document an anxious, inner monologue that borders on the pathetic. Whilst some of the questions are prosaic, such as "Should I make myself some soup?" others seem to reflect a specific apathy for the role of the artist, "Do I have to get up and go to work?" for example, or "Should I crawl into my bed and stop producing things all the time?" As a characteristic hallmark of failure, futility along with other signifiers such as deficiency, inadequacy, lack, collapse, formlessness and nothingness, has a pervasive presence in contemporary artworks. "What's the point of it, what's the point of it?" sings Martin Creed.²

In *Handrails* (2007), Shaun Gladwell's video work, a number of skateboarders repeatedly attempt to glide down the handrail ("safety" rail) above a flight of concrete stairs. In slow motion, we see each rider individually falter, stumble, flail and trip to his inevitable (and brutal) crash landing. Despite the flinch-inducing vision of bodies hitting concrete, the work is mesmerising. Like Gladwell's skateboarders, the viewer is held in a tense zone of relentlessness, embodying as witness, the physical and psychological assault of each fatalistic attempt. The work reminds us that any act of doing requires risk, pain and dislocation and that these are integral processes within human experientiality. The task appears in place for the riders but chance operations and human failure (of forgetting) allow for a descent into the unknown where boundaries are transgressed or collapsed. Writing on Gladwell's work, Blair French explains: "the likelihood of failure here is less something to be transcended than embraced as the necessary omnipresent twin of any will to action."³ Marcel Duchamp in his seminal talk *The Creative Act*⁴ alludes to the site of the attempt in the speculative space he describes as "the art co-efficient,"⁵ a disjunction that occurs between the intended idea and its actualisation or outcome, and/or between the outcome and what is expressed unintentionally. Concerned with the analysis and attribution of meaning of artworks that enter museums and galleries, "the art co-efficient" is unknowable, but for Duchamp it confirms that meaning and ultimately the creative act resides with the viewer as well as the artist. However, by privileging the studio as a site of interest, it is interesting to consider whether artefacts suspended in a partial state *en route* to actualisation, that is creative failures or evidence of the artist's attempt, contain meaning or knowledge that falls outside of Duchamp's equation. Seemingly analogous to the "mis-attempt" in skateboarding, artists intuitively recognize that undertaking creative work in the studio necessitates a kind of failure or dissolution of meaning in order for work to proceed. Importantly, failure manifests in the studio as the moment when material, forms and/or ideas buckle or resist, inevitably resulting in error, inadequacy or the literal falling down-ness of physical and/or aesthetic collapse. In this sense, failure can be viewed as the site of a pivotal action that arises from the attempt and can be described as a point of separation or the generative moment when the work veers away unexpectedly from the representation of an idea. In that moment, the work does not proceed towards the artist's imposed ideal but digresses into the unknown, into the realm of otherness.⁶

An important concern then for the artist is determining the criteria by which art becomes fully "art" and not "in-progress." One could argue for example

that "not art" works (i.e. the work, materials and processes undertaken in the studio) automatically constitute the realm of failure by virtue of the fact that the art contained within this category has not entered into the processes of legitimisation. In this context, the studio can be seen as an ambiguous space where works-in-progress, experiments and models (in fact all the processes unacknowledged as art) provide the evidence of one's attempts and inevitably one's failings.

This unmoored state is evident in the recent works and practices of two Australian artists Ray Harris and Sarah CrowEST. Using herself as the central protagonist, Harris has produced over thirty video works that can be read as a series of test sites where she acts out and records seemingly futile actions as a means to investigate ideas surrounding lack, loneliness and desire. It is a strategy that is focused yet *ad hoc*, producing multiple new works that do not necessarily privilege one outcome over another but allows each "test" to further expand the artist's deeply personal sensibility.

In *Land Mind* (2010), for example, a ground level close-up of Harris's green-painted face is absurdly camouflaged within lush suburban grass. Occasionally a passer by treads onto her unblinking visage or seemingly "unnoticeable" body. A perverse act of mock invisibility, the work's title seems to allude to the



pressurised potential of any individual or interaction. In *Colour me Beautiful* (2011), she applies cosmetics with her eyes closed and the not-quite-right outcome demonstrates the pathos of attempting to fulfil expectations and the distorted projection of self that results. A similarly uneasy territory also is encountered in another work *Let me Go* (2011) in which the prostrate artist embraces a body length figure of moist dough against a backdrop of pink fabric. Increasingly, the viewer witnesses her frustration as the dough "partner" sticks to her face and body, and her writhing "engagement" becomes more anguished in its futility. At times uncomfortable to watch, the work speaks of the failure to be loved but also to have love received.

Perhaps the most darkly poignant of Harris's self-enacted tests is *constant ebb and flow* (2010) in which a woman (the artist) clutching a plastic bag of groceries rolls sideways down an inner city garden path. The sound of birds twittering and the darkening twilight reinforce the forlorn nature of this solitary pursuit. The internal logic here is more personal in that it is not the artist performing a pointless task to demonstrate that art itself is pointless but a more bleakly poetic and existentially pathetic one. The work does not succeed on an aesthetic level as the quality of the film and the too-dark lighting make it difficult to view as a filmic product. However, through the attempt and its documentation something else is set on its way: This is where the work has the opportunity to make "itself," unravelling exponentially out of the artist's control into the realm of the poetic. It is the artist/viewer's relationship with the unease (ambivalence) encountered in the futility and disappointment of the work's failure that allows new meanings to develop.

Similarly, Sarah CrowEST's current obsession with the creation of mounds is an

illogical tactic that encourages her to produce similarly shaped and awkwardly formed objects that are profound in their uselessness. Utilizing readily available materials, papier mâché, plaster, paint and found items, CrowEST's sculptural practice emphasizes a continuous process of boding things together.⁷ These forms can be viewed as determinedly in-progress as the artist's methods include accretionary processes that undo or agglomerate various features. This indefinite deferral of the moment of resolution suspends the work in an active phase of limbo, a liminal state that through a kind of ecstatic unresolvedness supplants the desire for resolution. Despite their apparent strangeness or improbability, CrowEST's forms offer up new creative and philosophical outcomes that reinforce the role of art practice as hypothesis. In this way the works, through their inadequacy or incompleteness, act as models or propositional tools in which use value as opposed to economic value is viewed as multifariously open-ended.

In acknowledging the critical role of the attempt as a methodological approach for generating work, one can see in the practices of Harris and CrowEST that the characteristic features of failure (deficiency, lack, futility) are not mutually exclusive in contemporary artworks, because the qualities pertaining to one may suffuse into another and an art practice or an art work may contain multiple signifiers of failure nuanced on several levels. Paradoxically, these processes and things in a partial state, such as misshapen experiments, incomplete attempts, notes, drawings, models, preliminary tests, waste or residual materials, serve to dislocate or dislodge intended outcomes. Formally idiosyncratic, *lumpen*, mysterious or still unrealised, they hover as fragments and/or traces of the yet-to-be-articulated.

If the fragment as a creative site operates beyond what Maurice Blanchot correctly identifies as "a tradition already established and attained,"⁸ it is interesting to speculate on how the fragmentary in studio practice could critique accepted notions of adequacy, perhaps through failing to live up to expectations of completeness. But also by remaining in the state of in-progress, of resisting conclusion or resolution, the fragmentary or failed attempt remains in a paradoxically charged state, hovering between fulfillment and depletion. By not being able to meet the need to satisfy "the concepts of unity, totality or continuity"⁹ in its unfinished or interrupted form/s, it is able to contest the "infinite space" of the work. This is not to say that the fragment or failure as a methodology should be perceived as an absolute, or a formula with specific outcomes. Rather it is the recognition that as an exemplar of failure, fragments (or perhaps failings) as the evidence of attempts retain inherent generative abilities with operative potential. As Blanchot suggests in *The Infinite Conversation*, rather than material that is "left aside" as waste, or merely "fallen utterances," the fragment exists in an energized state of readiness, always open to the possibility of being further "worked upon."¹⁰

However, de-emphasising individual works as profound or masterful also facilitates a kind of self-release from the expectations of monumentalism and/or of traditional art environments. It suggests a more fluid (even holistic) system where each work, including works-in-progress, mis-attempts and the residual waste of attempts, finished objects as well as failings, can be seen as having equal weight, that is, worthy of thoughtfulness regarding their creative potential. It seems then to be more inclusive (and expansive at the same time) to think of an art practice (the "work") as a series of humble speculations, or acts of reframing.¹¹ Each attempt then can be viewed as just one idea or offering, in an endless continuum of offerings.¹² Each is able to provide a valid propositional component within a more comprehensive and inquiring art practice. This might be a more open-ended way of thinking about the integrity of art works and of artistic practices generally, as Bruce Nauman suggests "individual works point at this from different directions, so when you experience a body of work over a long period of time, you get a little more understanding of what an artist is."¹³

Katrina Simmons

Katrina Simmons is an Australian artist, writer and lecturer who holds a PhD in Visual Arts from the University of South Australia. Her doctoral project, titled *Fallen and Upright: Failure as a generative site for contemporary art practice*, is a studio-based investigation concerned with the breakdowns and ruptures that occur between the internalised anxieties of the artist and contemporary socio-cultural and political systems.

Notes

- 1 Peter Land, *dear reader-some notes about my work* <http://www.nicolaiwallner.com/artists/peter/peter-text.html>, accessed July 7, 2006.
- 2 See Martin Creed's performance of 'What's the point' at <http://www.youtube.com/watch?v=XGev4P-q17I> accessed June 10, 2012.
- 3 Blair French, 'Return to Earth' in *Shaun Gladwell: Videowork* Artspace, Sydney, 2007, p. 12.
- 4 See Marcel Duchamp, *The Creative Act* sessional talk given at Convention of the American Federation of Arts, Houston, Texas, April, 1957. Published in: Robert Lebel, *Marcel Duchamp*. Paragraphic Books, New York, 1959, pp. 77, 78.
- 5 *Ibid.*
- 6 Martin Heidegger suggests that "It is due to art's poetic nature that, in the midst of what is, art breaks open an open place, in whose openness everything is other than usual." Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, Harper Collins, New York, 1971, p. 70.
- 7 Sarah CrowEST's nom de plume on her Mound Activity blog is 'Mistress of Bodge'. <http://moundactivity.blogspot.com.au/> accessed June 10, 2012.
- 8 Maurice Blanchot, 'The Absence of the Book' in *The Infinite Conversation*, University of Minnesota Press, Minneapolis; London 1993, p. 348.
- 9 *Ibid.* p. 58.
- 10 *Ibid.*
- 11 This is a key aspect in Martin Creed's practice, for example, where he suggests you "could think of the work as just being like a frame for looking at the other stuff that isn't the work" and "It's just as nice to look at other stuff that isn't the work." Dazed Digital, *Inside Art: Martin Creed*, interviewed by Freire Barnes, July 9 2007, www.dazeddigital.com. Creed also deliberately numbers his works in chronological order to confirm ideas as part of an overall "contribution". See *Numbers Instead of Words*, published in the book "No.1" Mathew Rosenzweig and Francesca Richer, D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc., New York, 2005, excerpt available online at <http://www.martincreed.com/words/numbers.html> accessed July 20, 2012.
- 12 I am grateful to the artist George Popperwell for imparting this term and the sentiment behind it.
- 13 Bruce Nauman in an interview with Christopher Cordes, 1989 in *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words* (Janet Kraynak ed), The MIT Press, Los Angeles, 2005.

DONNEZ VOTRE OPINION!

LA SODEP RÉALISE UNE ÉTUDE SUR LE LECTORAT DES REVUES CULTURELLES. PLUS DE VINGT REVUES Y PARTICIPENT :

24 IMAGES | À BÂBORD! | ART LE SABORD | BRÈVES LITTÉRAIRES | CAP-AUX-DIAMANTS | CINÉ-BULLES | CONTINUITÉ | ESSE | ETC | JEU REVUE DE THÉÂTRE
ENTRE LES LIGNES | L'ACTION NATIONALE | LES ÉCRITS | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIBERTÉ | LURELU | NUIT BLANCHE | QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS | SÉQUENCES
SPIRALE | VIE DES ARTS | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE

RENDEZ-VOUS AU

WWW.REVUEOPINION.COM

AIDEZ-NOUS À MIEUX VOUS CONNAÎTRE ET DITES-NOUS CE QUE VOUS PENSEZ DE VOTRE REVUE CULTURELLE PRÉFÉRÉE. VOTRE OPINION EST IMPORTANTE.

EN PARTICIPANT, VOUS COUREZ LA CHANCE DE GAGNER L'UN DES PRIX SUIVANTS :

- Une paire de billets pour une production de **La Veillée** au **Théâtre Prospero** à Montréal (valeur de 64 \$)
- Une paire de billets pour une pièce au **Théâtre Aux Écuries** à Montréal (valeur de 50 \$)
- Une paire de billets pour une pièce au **Théâtre La Chapelle** à Montréal (valeur de 60 \$)
- Une paire de billets pour une pièce au **Théâtre de la Bordée** à Québec (valeur de 70 \$)
- Une paire de billets pour une production de l'**Orchestre symphonique de Laval** (valeur de 104 \$)
- Un ensemble-cadeau de livres du **Groupe Ville-Marie Littérature** (valeur de 150 \$)
- Un ensemble-cadeau de livres de la maison d'édition **La Peuplade** (valeur de 100 \$)
- Un ensemble-cadeau de livres de la maison d'édition **Lux** (valeur de 142 \$)
- Un ensemble-cadeau de livres de la maison d'édition **Écosociété** (valeur de 300 \$)
- Un ensemble-cadeau de livres de la maison d'édition **Leméac** (valeur de 127 \$)
- Un abonnement d'un an à une revue membre de la **SODEP** (valeur de 45 \$)

LA
VEILLÉE
THÉÂTRE
PRO
SPE
RO

AUX ÉCURIES

SCÈNES CONTEMPORAINES
LA CHAPELLE

THÉÂTRE DE LA
BORDÉE

OS
Orchestre
symphonique
de Laval

VILLEMARIE
LITTÉRATURE
Une compagnie de Québec Media

La Peuplade
édition et diffusion d'art

LUX

Écosociété
À CONTRA-COÛRANT

LEMÉAC

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

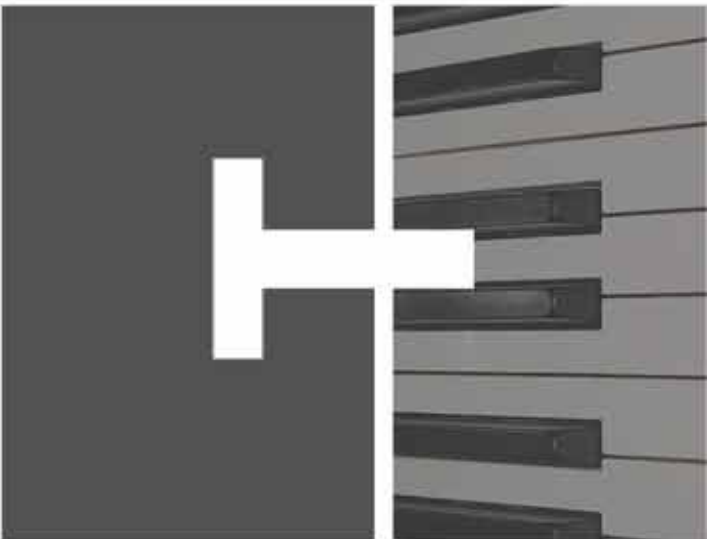
sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage

Canada



31^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

FIFFA



31st INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART



MONTRÉAL • 14-24 MARS 2013 | MARCH 14-24 2013 • WWW.ARTFIFA.COM

250 FILMS DE 25 PAYS : ARCHITECTURE, ART CONTEMPORAIN, CINÉMA, DANSE, DESIGN, HISTOIRE DE L'ART, LITTÉRATURE, MODE, MUSIQUE, PEINTURE, PHOTOGRAPHIE, SCULPTURE, THÉÂTRE ET PLUS ENCORE...

ASSURart

PARTAGE VOTRE PASSION

Service de courtage d'assurance
complet pour les entreprises
et les particuliers qui œuvrent
dans le milieu des arts

Collections privées et corporatives
Galeries
Ateliers d'artiste - Œuvres de commande (1%)
Restaurateurs d'objets d'art
Organismes à but non-lucratif (OBNL)

1 855 382-6677
www.assurart.com

Division de
S&C ASSURANCE INC
CABINET DE SERVICES FINANCIERS

Voir autrement ma démarche artistique



Diplôme de 2^e cycle en pratiques artistiques actuelles

Une approche pédagogique unique

Réaliser un projet de création sous la supervision d'un artiste mentor.
Accéder aux ateliers de notre partenaire, le Centre en art actuel Sporobole.
Interagir avec plusieurs artistes professionnels tout au long de ses études.



UNIVERSITÉ DE
SHERBROOKE

En partenariat avec

SPOROBOLÉ
CENTRE EN ART ACTUEL

Voir au futur



Du 27 octobre au 25 novembre 2012

LA NOUVELLE COLLECTION 2013 DE L'ARTOTHÈQUE

Dessins - Peintures - Photographies - Estampes - Techniques mixtes

Une exposition de plus d'une centaine d'œuvres d'artistes de la région

VERNISSAGE : Dimanche 28 octobre, à 14 h

Du 1^{er} décembre 2012 au 20 janvier 2013

NINCHERI. PROFANE.

Présenté par le Musée du Château Dufresne
et le Conseil des arts de Montréal en tournée

VERNISSAGE : Dimanche 2 décembre, à 14 h

Du 26 janvier au 10 mars 2013

TECHNIQUES EN TRANSFORMATION

50 ANS DE PRODUCTION ARTISTIQUE À STEWART HALL

La Guilde de potiers Claycrafters - Le Club des photographes du Lakeshore
Le Club des Tisserands du Lakeshore

VERNISSAGE : Dimanche 27 janvier, à 14 h

HEURES D'OUVERTURE
Lundi au dimanche, de 13 h à 17 h
Mercredi, de 13 h à 21 h
Fermé le samedi en juin, juillet et août
entrée libre - accessible par ascenseur

INFO : 514 630-1254
La Galerie d'art Stewart Hall
176, chemin du Bord-du-Lac
Pointe-Claire, Qc H9S 4J7
www.ville.pointe-claire.qc.ca

MA CRÉATION,
MES DROITS :
C'EST MON AFFAIRE
ET J'Y VOIS!

www.RAAV.org
raav@raav.org

LE REGROUPEMENT
DES ARTISTES EN ARTS VISUELS
DU QUÉBEC



LE VADROUILLEUR URBAIN / ARTS VISUELS

Nouvelles en continu !

levadrouilleururbain.wordpress.com

boucheretlecland@sympatico.ca



© Isabelle Hayeur, *Déraciné*, vidéo HD, 10 min 45 sec

Isabelle Hayeur

Vraisemblances

Commissaire_Marcel Blouin

jusqu'au 26 avril 2013

André Robert

*Un maître et ses élèves
devenus artistes*

du 25 mai au 4 août 2013

visite commentée 25.05.13 - 14 h

vernissage 25.05.13 - 15 h

495, avenue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe
www.expression.qc.ca

EXPRESSION

Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

2 ste-catherine est
espace 302

www
librairieformats
org

une initiative
du rcaaq

FORMATS

librairie
spécialisée
en art actuel,
littérature
théorique
et critique



Canada Council
for the Arts



Culture,
Communications et
Condition féminine
Québec



Centre d'artistes
Vaste et Vague



vasteetvague.ca

Carleton-sur-Mer, Québec

Scott Duncan (Chelsea, Qc)

Travellings

Installation vidéo

8 février – 15 mars 2013



*Séjour temporaire |
altération provisoire*

Événement d'art actuel | Été 2013

Une collaboration entre 8 centres

d'artistes autogérés du Québec

Commissaire :

Marie-Hélène Leblanc

Frédéric Saïa (Montréal)

Embâcle/Débâcle

Résidence de création

17 – 30 mars 2013



Avec : Sofian Audry, Marie-Claude

Bouthillier, Jean-François Caissy

Sylvie Crépault, Marc Dulude

Pierre-Olivier Fréchet-Martin

Milutin Gubash, Donna Legault

Sayeh Sarfaraz (Montréal)

Dictator is in town

Installation

22 mars – 26 avril 2013



Mawita'jig

Art et vision autochtones

Projet triennal innovateur visant

un rapprochement entre les

communautés autochtones et

les autres communautés de la

MRC d'Avignon à travers la

collaboration, la création et

la présentation d'œuvres en

art actuel.

Commissaire : France Trépanier

Octobre 2011 – mars 2014

Josée Dubeau (Gatineau)

Prêt-à-habiter

Résidence

6 mai – 17 mai 2013

Installation

17 mai – 8 juin 2013



Conseil des arts
et des lettres
Québec



Canada Council
for the Arts



CLD



Carleton-sur-Mer



MRC d'Avignon

PAPIER 13

FOIRE D'ART
CONTEMPORAIN
D'ŒUVRES
SUR PAPIER

CONTEMPORARY
ART FAIR
OF WORKS
ON PAPER


25 - 28 avril 2013 / April 25 - 28, 2013
Quartier des spectacles

Produit par / Produced by
L'Association des galeries d'art contemporain — AGAC
Contemporary Art Galleries Association

+1.514.798.5010
www.agac.qc.ca
www.papiermontreal.com



Société
de développement
des entreprises
culturelles

Québec 



Collection
Loto-Québec

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



Fondation de la Famille
Claudine et Stephen Bronfman
Family Foundation | Créer et innover



rats de ville®

le webzine de la diversité en arts visuels
the visual arts' diversity webzine

ratsdeville.typepad.com

FOREMAN

DÉCO-
LONISE-
MOI

EN TOURNÉE
DE LA GALERIE
D'ART
D'OTTAWA

SONNY ASSU
(LAICH-KWIL-TACH (KWAKWAKA WAKW))

JORDAN BENNETT
(M'IKMAQ)

CHERYL L'HIRONDELLE
(MÉTIS/GREE)

NIGIT'STIL NORBERT
(GWICH'IN)

BARRY POTTLE
(INUIT)

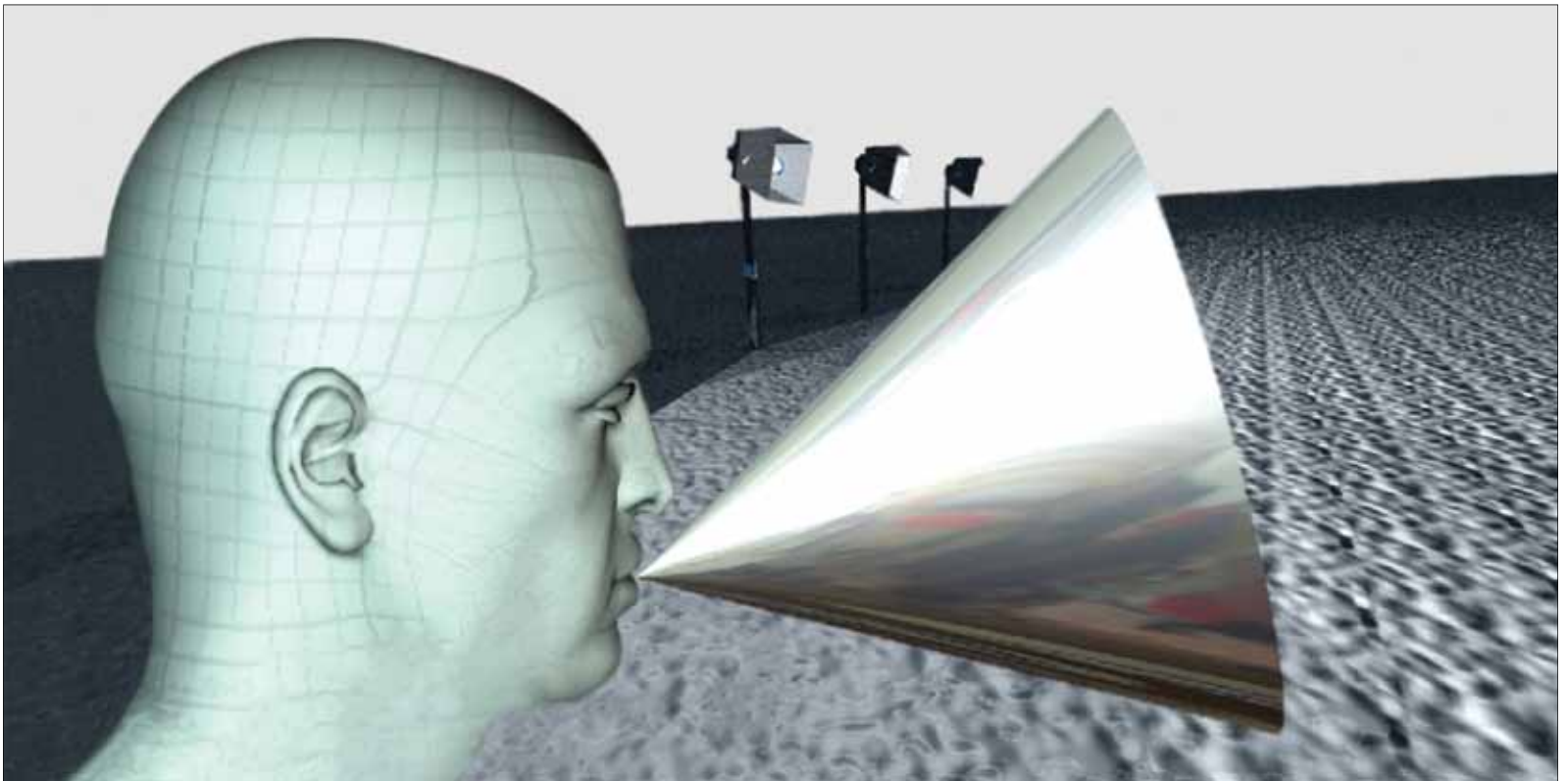
BEAR WITNESS
(CAYUGA)

9 Janvier -
16 mars 2013

Commissaire invitée
Heather Igloilorte

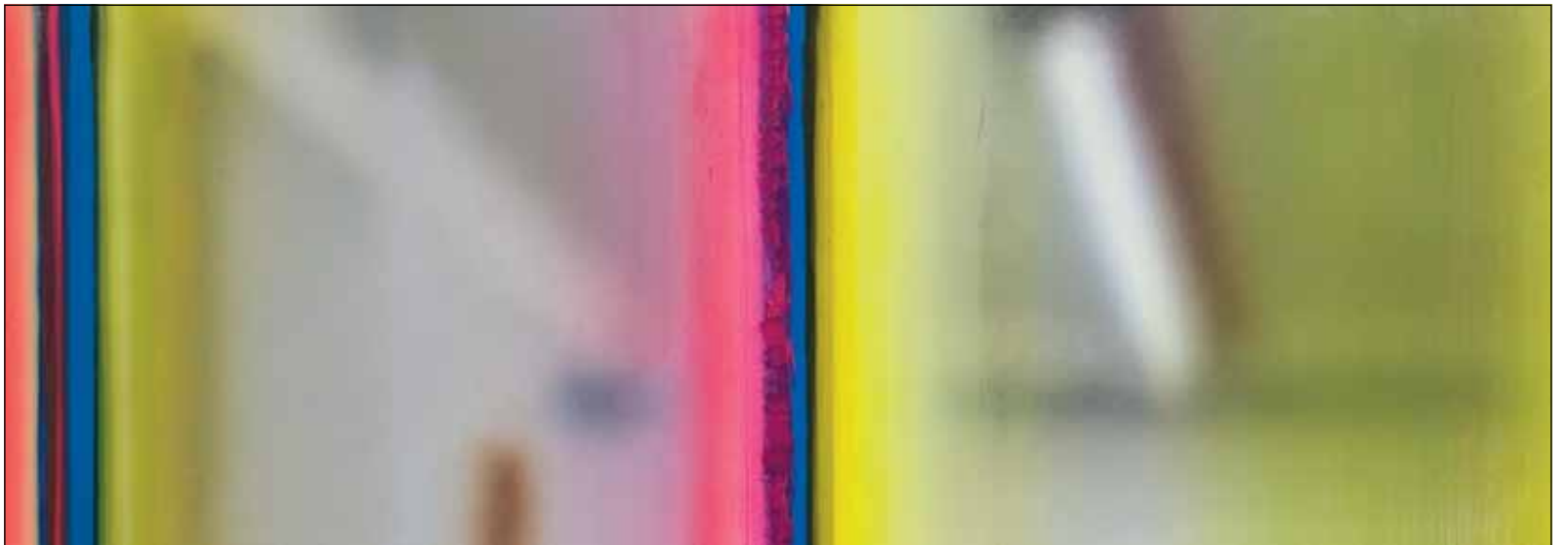
Jordan Bennett, *Sovereignty Performance*, 2009

GALERIE D'ART FOREMAN DE L'UNIVERSITÉ BISHOP'S
2600, rue Collège, Sherbrooke (Québec) J1M 1Z7
t. 819.822.9600 * 2260
www.foreman.ubishops.ca



un abonnement à etc ?
papier 23 \$
numérique 15 \$

pour en savoir plus
www.etcmontreal.com
+ abonnement



pleinsud

centre d'exposition en art actuel à Longueuil

Hiver et printemps 2013

150, rue De Gentilly Est, local D-o626

Longueuil QC J4H 4A9

(450) 679-2966 / 679-4480

WWW.PLEIN-SUD.ORG

Diane Gougeon

[installation et vidéo]

du 22 janvier au 2 mars 2013

La jeune peinture et ses collectionneurs / exposition collective

Commissaire : Réal Lussier

[peinture]

du 9 mars au 20 avril 2013

Simon Bilodeau / Lauréat de la Bourse Plein sud 2012

[installation]

du 21 mai au 29 juin 2013

Dil Hildebrand, *Studio F* (détail), 2010, œuvre présentée dans le cadre de l'exposition *La jeune peinture et ses collectionneurs*. Huile sur toile, 193 x 148 cm. Photo : Dil Hildebrand

PHILIPPE BOISSONNET

La conscience des limites : *Icare*



du 15 février au 5 avril 2013 au Grave
vernissage le 15 février à 17 h

grave
27 ans d'art avec cran
au centre-du-québec

www.legrave.ca

Du mercredi au dimanche de 13 h à 17 h - entrée libre

17, rue des Forges, Victoriaville (Québec) G6P 1N5

819 758-9510 || info@legrave.ca

PROCHAIN NUMÉRO

ETC 99

Le « Grand tour »

ETC invite la revue belge *L'Art même* à réaliser un aperçu de la scène artistique des arts visuels en Belgique, alors que 5 auteurs belges publieront dans ce numéro.

En même temps, ETC proposera son « Grand tour » québécois dans *L'Art même*.

Parutions au Québec et en Belgique le 14 juin 2013.



A

DANS CE NUMÉRO

ARTIVISTIC

PIERRE BOURGAULT

THIBAUT BRUNET

MARTIN BUREAU

BUREAU D'INVESTIGATION DES ARCHIVES (BIA)

MELVIN CHARNEY

PAOLO CIRIO

CARTER CLEVELAND

VUK ĆOSIĆ

SARAH CROWEST

LOUIS CUMMINS

DOYON-RIVEST

JEAN-ROBERT DROUILLARD

SHAUN GLADWELL

PETER GREGSON

RAY HARRIS

RYOJI IKEDA

DANIEL JONES

DIANE LANDRY

CAROLINE LAO

ISABELLE LELARGE

DENIS LESSARD

SARAH L'HÉRAULT

SUZELLE LEVASSEUR

ALESSANDRO LUDOVICO

RAFAËL ROZENDAAL

BRITTEN SINFONIA

PAUL MCCARTHY

BRUCE NAUMAN

EMILY PELSTRING

ANNE-MARIE PROULX

MARIA RAPONI

JEAN-PAUL RIOPELLE

SABRINA RUSSO

SYLVIE TOURANGEAU

RENÉ VIAU

KAREN ZALAMEA

CARLO ZANNI

SEUL PROGRAMME DE MAÎTRISE
EN ARTS VISUELS OFFERT
À DISTANCE
DANS LA FRANCOPHONIE



Villa James, Percé, (QC) G0C 2L0, Canada.



Superbe villa baignée de lumière, vue imprenable sur rocher Percé, cherche artistes professionnels voulant approfondir leur démarche artistique sans quitter leur lieu de résidence. **Condition : étudier à la maîtrise interdisciplinaire à l'Université Laval.**

WWW.ULAVAL.CA/MA-VILLA



UNIVERSITÉ
LAVAL

Québec, Canada