esse
arts + opinions

INVIOLATION







Direction
Editing
Sylvette Babin

Comité de rédaction
Editorial Board
Sylvette Babin, Katrie Chagnon, Marie-Ève Charron, Eduardo Ralickas

Conseil d'administration
Board of Directors
Jennifer Alleyn (admin.), Sylvette Babin (admin.), Anne-Claude Bacon (admin.), Silvia Casas (prés.), Bastien Gilbert (admin.), Manon Quintal (trés.), Daniel Roy (v.-p.)

Coordination de production
Production Manager
Catherine Fortin

Adjointe à l'administration
Administrative Assistant
Rachel Billet

Marketing et publicité
Marketing and Publicity
Jean-François Tremblay

Abonnements
Subscriptions
Rachel Billet
abonnement@esse.ca

Conception graphique
Graphic Design
Feed

Infographie
Computer Graphics
Catherine Fortin, Feed

Révision stylistique
Stylistic editing
Céline Arcand, Louise Ashcroft, Sophie Chisogne, Lin Gibson, Pauline Morier

Correction d'épreuves
Proofreading
Céline Arcand, Louise Ashcroft, Sophie Chisogne, Vida Simon

Traduction
Translation
Louise Ashcroft, Gabriel Chagnon, Sophie Chisogne, Vanessa Nicolai, Ron Ross

COUVERTURE
COVER

Jérémie Battaglia, Casseroles dans Villeray avec Anarchopanda et le Rabbit Crew | Pot-banging in Villeray with Anarchopanda and Rabbit Crew, 2012.
photo : © Jérémie Battaglia

Pussy Riot, place Rouge, 20 janvier 2012 | Red Square, Moscow, January 20, 2012.
photo : Denis Sinyakov

Ai Weiwei, Ai Weiwei dans un ascenseur entouré des policiers qui l'ont arrêté, Sichuan, Chine, août 2009 | Ai Weiwei in the elevator when taken in custody by the police, Sichuan, China, August 2009.
photo : Ai Weiwei

Impression
Printing
Imprimerie HLN inc.

Distribution : LMPI, Magazines Canada, Dif'Pop' S.A.R.L. / esse est indexée dans ARTbliographies Modern, BHA et Repère et diffusée sur la plateforme Érudit / Dépôts légaux Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada, ISSN 0831-859x (imprimé), ISSN 1929-3577 (numérique) / Envoi de publication : Enregistrement n° 40048874.

Distribution: LMPI, Magazines Canada, Dif'Pop' S.A.R.L. / Indexed in ARTbibliographies Modern, BHA and Repère, available on the Érudit platform and in legal deposit at the Bibliothèque nationale du Québec and the National Library of Canada. ISSN 0831-859x (print), ISSN 1929-3577 (digital) / Publications Mail Registration No. 40048874.

Politique éditoriale
Editorial Policy

Les auteurs sont invités à proposer des textes de 1000 à 2000 mots les 10 janvier, 1er avril et 1er septembre de chaque année. Les documents peuvent être envoyés par courriel en format Word ou rtf à redaction@esse.ca. Toutes les propositions seront soumises au comité de rédaction. Nous demandons aux auteurs de joindre leurs coordonnées (adresse postale, téléphone et adresse électronique), ainsi qu'une courte notice biographique et le résumé de leur texte.

esse est soutenue financièrement par le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada et le Conseil des arts de Montréal. esse est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (www.sodep.qc.ca) et de Magazines Canada (www.magazinescanada.ca).

Writers are invited to submit essays ranging from 1,000 to 2,000 words. The deadlines are January 10, April 1, and September 1. These can be e-mailed in Word format or RTF to redaction@esse.ca. All proposals will be forwarded to the Editorial Board. Writers should include their postal address, telephone numbers and e-mail address, as well as a short biography and an abstract of their text.

esse receives financial support from the Conseil des arts et des lettres du Québec, the Canada Council for the Arts and the Conseil des arts de Montréal. esse is a member of the Société de développement des périodiques culturels québécois (www.sodep.qc.ca) and of Magazines Canada (www.magazinescanada.ca).

Abonnement
Subscription

Canada & U.S.A.
1 an | 1 year
(3 numéros | 3 issues)

Individu | Individual	28 $ CA / 35 $ US
Étudiant | Student	24 $ CA / 30 $ US
OBNL | NPO	35 $ CA
Institution	50 $ CA / 50 $ US

2 ans | 2 years
(6 numéros | 6 issues)

Individu | Individual	48 $ CA / 60 $ US
Étudiant | Student	40 $ CA / 50 $ US
OBNL | NPO	65 $ CA
Institution	90 $ CA / 90 $ US

International
1 an | 1 year
(3 numéros | 3 issues)

Individu | Individual	28 €
Étudiant | Student	24 €
Institution	40 €

2 ans | 2 years
(6 numéros | 6 issues)

Individu | Individual	48 €
Étudiant | Student	40 €
Institution	70 €

Taxes et frais d'envoi inclus
Taxes & shipping included
TPS 123931503RT
TVQ 1006479029TQ0001

Correspondance
Correspondence
esse arts + opinions
C.P. 56, succ. de Lorimier
Montréal (Québec)
Canada H2H 2N6
T. : 514-521-8597
F. : 514-521-8598
Courriel : revue@esse.ca
www.esse.ca

esse.ca

RENDEZ-VOUS SUR NOTRE SITE INTERNET POUR VOUS ABONNER EN LIGNE !

VISIT OUR WEBSITE TO SUBSCRIBE ONLINE!

Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts
CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL

ÉDITO

– 2 –
Sylvette Babin
Nous les indignés
We, the Outraged

INDIGNATION

– 4 –
Marie-Ève Charron
Thérèse St-Gelais
La couleur de l'indignation
The Colour of Indignation

– 14 –
Annie Gérin
Pussy Riot. La haine
Pussy Riot. Hatred

– 20 –
Michael DiRisio
Liberty Lost: On Economic Crisis and the Suppression of Dissent
La liberté perdue : crise économique et répression de la dissidence

– 26 –
Vanessa Morisset
Rendez-vous sur Facebook : Foundland et la guerre électronique syrienne
Facebook Rendez-vous: Foundland and Syria's Digital War

– 34 –
André-Louis Paré
Carrés rouges sur fond rouge
Red on Red

– 40 –
Marie-Ève Charron
Les ingouvernables
The Ungovernables

– 46 –
Alice Ming Wai Jim
The Politics of Indignation: Art, Activism and Ai Weiwei
La politique de l'indignation : Ai Weiwei, l'art et l'activisme

PORTFOLIO

– 55 –
L'École de la Montagne Rouge
Clément de Gaulejac

ARTICLES

– 60 –
Joëlle Zask
Vertiges publics
Public Vertigoes

– 66 –
Maryse Larivière
Help! The New Written Art Object.
Alice Khan, a novel by Pauline Klein

– 68 –
Nathalie Desmet
Circuits,
Bertille Bak au MAMVP

– 70 –
Ariane De Blois
Stéphane Gilot,
MULTIVERSITÉ/Métacampus

AFFAIRE DE ZOUAVE

– 72 –
Michel F. Côté
Minéralisation

COMPTES RENDUS
REVIEWS

EXPOSITIONS

– 74 –
Jacqueline Hoang Nguyen
Space Fiction & the Archives
Montréal, Vox Centre de l'image contemporaine
Anne-Marie St-Jean Aubre

Jonathan Villeneuve
Faire la vague
Montréal, Galerie B-312
Dominique Allard

– 75 –
Jacynthe Carrier
Parcours
Montréal, Galerie Occurrence
Gabrielle Marcoux

Sébastien Cliche
La doublure
Montréal, Galerie de l'UQAM
Aseman Sabet

– 76 –
Sayeh Sarfaraz
mémoire d'éléphant
Montréal, galerie antoine ertaskiran
Dominique Allard

Katarzyna Krakowiak
Shorthand
New York, P!
Aseman Sabet

– 77 –
Antoine Aguilar
Incerta Alba
Paris, Galerie Hussenot
Nathalie Desmet

Laurent Grasso
Uraniborg
Paris, Jeu de Paume
Vanessa Morisset

– 78 –
Abbas Akhavan
Study for a Garden
London, Delfina Foundation
Martine Rouleau

Bloomberg New Contemporaries
London, Institute of Contemporary Arts (ICA)
Martine Rouleau

THÉÂTRE

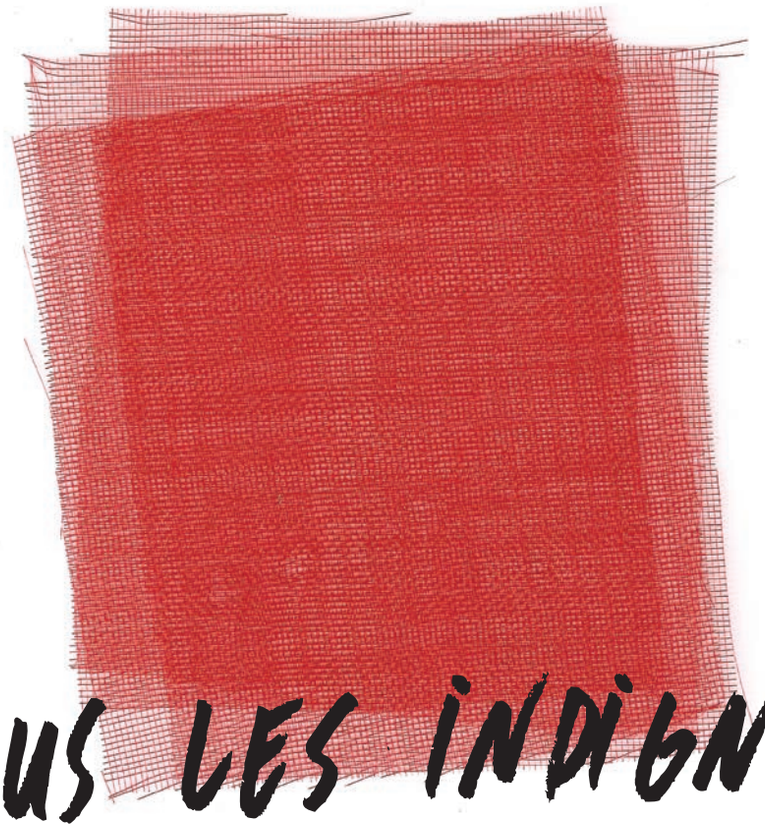
– 79 –
Dom Juan_uncensored
Montréal, Théâtre La Chapelle
Christian Saint-Pierre

Kurt Weill : Cabaret brise-jour et autres manivelles
Montréal, Usine C
Christian Saint-Pierre

PUBLICATIONS

– 80 –
Catherine Bolduc. Mes châteaux d'air et autres fabulations 1996-2012
Dominique Allard

En imparfaite santé : la médicalisation de l'architecture
Dominique Allard



NOUS LES INDIGNÉS
WE, THE OUTRAGED

SYLVETTE BABIN

They tell you we are dreamers. The true dreamers are those who think things can go on indefinitely the way they are. We are not dreamers. We are awakening from a dream that is turning into a nightmare. Slavoj Žižek, *Occupy! Scenes from Occupied America*

Le dossier *Indignation* a d'abord été motivé par une interrogation. Dans le contexte mondial où se multiplient les crises financières, les inégalités sociales et les différentes formes de répression et de dictature, où de plus en plus de citoyens sortent dans les rues pour manifester leur colère, *comment les artistes s'indignent-ils ?* De cette interrogation aurait pu naître un dossier sur les nouvelles figures de l'activisme et de l'art engagé, ravivant par le fait même les débats entre un art dit pamphlétaire et « l'art pour l'art ». Mais il nous semblait plus urgent de rappeler que les artistes sont avant tout des citoyens. Si certains d'entre eux décident, de façon ponctuelle ou récurrente, d'exprimer leur indignation par le truchement de l'art, d'autres choisissent surtout l'action politique et prennent part aux manifestations populaires. Pour cette raison, plutôt qu'une analyse des codes esthétiques d'œuvres engagées, nous avons souhaité nous attarder aux différents motifs d'indignation et aux stratégies employées par les artistes et les citoyens pour signifier leur mécontentement.

The *Indignation* issue was inspired by a question. In a global context dominated by financial crises, social inequalities, and various forms of repression and dictatorship, where more and more citizens are taking to the streets to express their anger, how do artists express their indignation? This question could have given rise to a commentary on the new faces of activism and engaged art, in the process reviving the debates between so-called polemic art and "art for art's sake." Yet more urgent seemed to be to remember that artists are first and foremost citizens. If certain individuals among them decide—occasionally or persistently—to express their indignation through their art, others choose to take political action and to participate in popular demonstrations. For this reason, rather than analyzing the aesthetic codes of engaged art, we preferred to contemplate the various motifs of indignation, as well as the strategies employed by artists and citizens to express their discontent.

Last spring, Quebec also entered into an unprecedented social crisis. Initiated by the mobilization of students against the tuition fee hikes

Au printemps dernier, le Québec est aussi entré dans une crise sociale inédite. Initiée par la mobilisation des étudiants contre la hausse des frais de scolarité imposée par le gouvernement en place, la grève s'est transformée en un mouvement populaire qu'il est maintenant convenu d'appeler le « printemps érable ». L'ampleur des manifestations qui en ont découlé et l'implication d'une partie de la communauté artistique dans les débats nous ont incités à ouvrir le dossier avec une analyse de cette crise étudiante – notamment de ses signatures visuelles – et à en faire l'objet de notre portfolio, teintant partiellement ce numéro d'une couleur québécoise[1]. Mais les sources d'indignation sur l'ensemble de la scène internationale sont nettement plus nombreuses et étroitement liées, par ailleurs, à des situations socioéconomiques et politiques qui ont des répercussions différentes, souvent plus graves, pour chacune des communautés concernées. Par conséquent, les exemples provenant du Québec, du Canada, de la Russie, de la Syrie, de la Grèce et de la Chine, principaux pays à l'origine des textes publiés ici (auxquels s'ajoutent les États-Unis, le Mexique, le Moyen-Orient également cités), nécessitent sans contredit une lecture contextuelle.

En dépit des différences entre ces événements et les formes d'expression choisies pour les commenter, quelques similitudes et plusieurs affinités demeurent. Le soulèvement populaire massif en est l'exemple le plus flagrant. L'humour est également récurrent (ou l'ironie, ou le cynisme), comme on le voit dans les slogans étudiants, sur les affiches de l'École de la Montagne Rouge, dans les performances des Pussy Riot, ou chez Ai Weiwei dansant le Gangnam Style. L'espoir, aussi, en la société et en la démocratie, et la conviction qu'il est possible, par la prise de parole et par l'action, de faire changer les choses. Ce dossier, bien que très humble en regard de la diversité des indignations qui auraient pu être relevées, met en lumière quelques exemples de ces manifestations d'artistes et de citoyens indignés. Parmi ceux-ci figurent, ne l'oublions pas, les auteurs qui, à travers le choix et l'analyse de leur sujet, expriment leurs propres préoccupations :

« S'il y a en effet un signe d'espoir soulevé dans *Alexis*, s'il y a un désir de mettre en doute le sens de l'économie au sein de nos démocraties, cet espoir ne peut se maintenir au niveau de l'indignation. [...] Et si l'indignation semble avoir aujourd'hui une priorité, elle ne doit pas se transformer en résignation. Elle doit plutôt passer par la réflexion et se transformer en combat pour la dignité. » (Paré, p. 39)

« Dès lors, pour nous, l'indignation ne constitue que l'étape de la prise de conscience, le germe d'action de protestations qui, elles, nous occupent vraiment. L'indignation impose l'action, idéalement l'action libératrice. » (Charron et St-Gelais, p. 6)

Si nous avions à nommer une dernière caractéristique des indignés, dont le nombre s'accroît chaque jour un peu plus dans le monde, il s'agirait probablement de leur solidarité, qui fait que la voix de chaque individu porte un peu plus loin et que s'étend, peu à peu, le cercle des éveilleurs de conscience.

imposed by the ruling government, the strike transformed into a mass popular movement, now commonly referred to as the "Maple Spring." The sheer scale of the demonstrations that ensued, as well as the involvement of various members of the artistic community in the debates, encouraged us to launch this issue with an analysis of this student crisis—notably through its visual signatures—and to make it the subject of our portfolio, thus lending a Quebec flush to parts of this issue.[1] But the causes of indignation on the international scene are clearly more varied and far-reaching, being closely linked with socio-economic and political situations that have diverse and often more dire consequences for each of the communities concerned. Consequently, the various scenarios examined in this issue, spotlighting indignation in Quebec, Canada, Russia, Syria, Greece, and China (the United States, Mexico, and the Middle East are also mentioned), must unquestionably each be read with close regard to their respective contexts.

Despite the differences between these events and circumstances and the forms of expression chosen to counter them, a few similarities and affinities remain. Mass popular uprising is the most blatant example of such. Humour (or rather irony and cynicism) is also widespread, notably in the students' slogans, on the École de la Montagne Rouge posters, in the performances of Pussy Riot, and even in Ai Weiwei dancing Gangnam Style. There is also new-found hope in both society and democracy, as well as the conviction that, by speaking out and taking action, it is possible to bring about change. This issue, although very humble given the diversity and scope of indignation around the globe, sheds light on some examples of outrage expressed by artists and citizens alike. Among the outraged are also authors who, by choosing to analyze certain subjects, give voice to their own concerns: "If there is indeed a sign of hope in *Alexis*, if there is a desire to question the economic sense within our democracies, this hope cannot remain mere indignation. [...] And while indignation may seem to take precedence these days, it must not be transformed into resignation. It must thoughtfully transform itself into a fight for dignity." (André-Louis Paré, p. 39)

"Consequently, for us, indignation marks but the stage of realization, the catalyst for the truly significant protest actions that ensued. Indignation called for action—ideally liberating action." (Charron and St-Gelais, p. 6)

If we had to identify a final similarity between the ever-increasing number of outraged citizens in the world, it would have to be the spirit of solidarity that unites them, and which allows the voice of each individual to carry a little further and to extend the circle made up of those who are the raisers of global consciousness.

[Translated from the French by Louise Ashcroft]

1. La présence récurrente du désormais célèbre carré rouge incite à rappeler son origine, qui remonte au 5 octobre 2004, lorsque les membres du Collectif pour un Québec sans pauvreté, en réaction à un projet de loi sur l'aide sociale (loi 57), se sont présentés à l'Assemblée Nationale du Québec en arborant un carré rouge « en signe d'indignation devant la manière du gouvernement d'enfoncer davantage des gens qui sont dans le rouge ». www.pauvrete.qc.ca

1. The recurring presence of the now famous red square prompts us to consider its origins, which can be traced back to October 5, 2004, when members of the Collectif pour un Québec sans pauvreté (Collective for a poverty-free Quebec), in response to a proposed action plan to combat poverty and social exclusion (Bill 57), presented themselves at the Quebec National Assembly carrying a red square "as an expression of indignation against the manner with which the government has chosen to further marginalize people in the red." www.pauvrete.qc.ca

LA COULEUR DE L'INDIGNATION

THE COLOUR OF INDIGNATION



Jérémie Battaglia, La Ligne Rouge dans le métro de Montréal, 16 mars 2012 | The red line in the Montreal metro, March 16, 2012
photo : © Jérémie Battaglia

MARIE-ÈVE CHARRON
THÉRÈSE ST-GELAIS

Dans le monde où nous vivons, il est crucial de combiner la critique avec la créativité, la pensée avec l'affectivité et la passion, la théorie avec l'engagement social actif.
Rosi Braidotti

Le printemps au Québec a été marqué par l'effervescence d'une indignation partagée par des centaines de milliers d'étudiant.e.s[1] en grève, un geste collectif de résistance contre la hausse drastique des droits de scolarité[2]. Notable par son ampleur historique[3], le mouvement s'est manifesté par une pléthore d'actions de protestation dont la particularité indéniable fut l'originalité de leur signature visuelle. Dans un contexte de révolte citoyenne, ces tactiques ont encouragé des subjectivations politiques qui ont permis de redéfinir de manière inédite les usages de la démocratie dans la société québécoise.

La hausse des frais de scolarité fait partie d'un ensemble de mesures et de politiques qui s'inscrivent dans une logique néolibérale dont la mise en œuvre – au Québec et ailleurs aussi en Occident – contribue à « dédémocratiser », pour reprendre l'expression de Wendy Brown, le partage des pouvoirs. « Le [...] néolibéralisme comme *rationalité politique*, explique-t-elle, a lancé un assaut frontal contre les fondements de la démocratie libérale, détournant ses principes – constitutionnalité, égalité devant la loi, libertés politiques et civiles, autonomie politique, universalisme – vers les critères du marché, les ratios coûts/bénéfices, l'efficacité, la rentabilité. [C]'est ainsi que l'État cesse d'être l'incarnation de la souveraineté du peuple pour devenir un système où se traitent des affaires[4]. » Que la hausse soit le symptôme d'une situation globale où la marchandisation de l'éducation passe par la privatisation croissante de son financement n'a pas échappé aux contestataires, qui en ont également fait la critique en élevant leur parole et leurs actions contre le gouvernement en place — qui n'a, lui, que raffermi sa surdité. S'initiant à la démocratie directe vécue en assemblée, les étudiant.e.s ont d'abord courageusement choisi de faire la grève, dite illimitée. La rue s'est ensuite révélée le lieu où ils et elles ont fait valoir leur mécontentement, rejoint.e.s par des milliers d'autres personnes solidaires de leur cause. L'adoption de la loi 12, le 18 mai, a quant à elle déclenché l'indignation d'un éventail encore plus large de membres de la société[5], soudain conscients des menaces faites à la démocratie et des limites de son exercice. Rétroactivement, les occupations, les manifestations et les diverses actions qui ont rythmé le printemps québécois sont apparues comme les gardiennes enthousiastes d'une démocratie fondée cette fois sur la participation.

Comme le résume dans une perspective foucaldienne la philosophe Fabienne Brugère, la démocratie « est toujours à faire, portée par les usages qui la font se réaliser. Participer revient à user de la démocratie[6] ». L'usage, poursuit-elle, « [...] suppose des subjectivations, des détournements et des styles de vie, car [il] tient dans des individus qui se saisissent de prescriptions, les transforment et se transforment[7] ».

1. NDLR : La graphie composite qui consiste à séparer d'un point les éléments du suffixe qui marquent le féminin et le pluriel en même temps que le masculin est un choix des auteures auquel *esse* s'est pliée dans le contexte extraordinaire de la grève étudiante. La rédaction tient à préciser que ce cas demeurera unique.
2. Une hausse de 75 % étalée sur 5 ans.
3. Au plus fort du mouvement, entre 300 000 et 310 000 étudiant.e.s étaient en grève.
4. Wendy Brown, « nous sommes tous démocrates à présent », *Démocratie. Dans quel état ?*, Montréal, Écosociété, 2009, p. 44.
5. Voir notamment le *Manifeste des professeur.e.s pour la protection de la démocratie et du droit de protestation étudiants* [sic], www.bloquonslahausse.com/2012/08/manifeste-des-professeur-e-s-pour-la-protection-de-la-democratie-et-du-droit-de-protestation-etudiants/.
6. Fabienne Brugère, *Faut-il se révolter ?*, coll. Le temps d'une question, Paris, Bayard, 2012, p. 92.
7. Ibid., p. 94.

In today's world, it is crucial to combine critique with creativity, thought with emotion and passion, theory with active social engagement (Own translation).
Rosi Braidotti

This past spring, Quebec witnessed a surge of indignation shared by hundreds of thousands of striking students,[1] a collective act of resistance against a drastic hike in tuition fees.[2] Drawing record-breaking numbers,[3] the movement generated countless acts of protest that had a unique visual quality. In a context of citizen revolt, these tactics encouraged political subjectifications that helped to redefine in a wholly new way the practices of democracy in Quebec society.

The tuition hikes are part of a series of neoliberal measures and policies which, when implemented in Quebec and elsewhere in the West, serve to "de-democratize" (to borrow Wendy Brown's term) the sharing of power: "[N]eoliberalism as a *political rationality* has launched a frontal assault on the fundaments of liberal democracy, displacing its basic principles of constitutionalism, legal equality, political and civil liberty, political autonomy, and universal inclusion with market criteria of cost/benefit ratios, efficiency, profitability, and efficacy... the state is forthrightly reconfigured from an embodiment of popular rule to an operation of business management."[4] The protesters were well aware that the tuition increase was symptomatic of a global context in which the growing privatization of funding is leading to the commodification of education. This was also the subject of their critique as they raised their voices against the government then in power, which simply turned a deaf ear. Discovering direct democracy through assembly, the students first courageously voted to declare an unlimited strike. The streets became the forum in which they expressed their discontent, joined by thousands of others who supported their cause. The passing of Law 12 (Bill 78) on May 18 sparked the indignation of an even wider breadth of society;[5] people suddenly became aware of the threat to democracy and the limits being placed on the exercising of democratic rights. In retrospect, the occupations, protests, and various actions staged in Quebec last spring can be seen as enthusiastic efforts to safeguard a democracy founded in this instance on participation.

As philosopher Fabienne Brugère states from a Foucauldian perspective, democracy "is always in the making, carried by the practices that give it form. To participate is to practise democracy."[6] The practice of democracy "implies subjectifications, *détournements*, and lifestyles because it is materialized through individuals who take hold of directives and transform them as they transform themselves."[7] In appropriating the rules that govern them, users make audible their dissent, and through acts of refusal and disobedience affirm "minority counter practices"[8] that defy authority—in this instance, the neoliberal regime and its "management" of the common good, including education. Participation gives rise to countervailing views that are an integral part of democracy, but that the government of Jean Charest roundly dismissed—paradoxically, in the name of democracy.[9] This context therefore highlighted the crucial role

1. In the original French version of this article, the authors use a unique written form that includes both the masculine and feminine genders.
2. A 75% increase over five years
3. At the height of the movement, between 300,000 and 310,000 students were on strike.
4. Wendy Brown, "We Are All Democrats Now..." *Democracy in What State?* (New York: Columbia University Press, 2011), 47.
5. See the *Manifeste des professeur.e.s pour la protection de la démocratie et du droit de protestation des étudiants-es*.
6. Fabienne Brugère, *Faut-il se révolter?*, Le temps d'une question (Coll.) (Paris: Bayard, 2012), 92 (Own translation).
7. Ibid., 94.
8. Ibid., 96.
9. A scorn examined by Jacques Rancière in *La haine de la démocratie* (Paris: La Fabrique, 2005).

En se saisissant ainsi des règles qui les gouvernent, les usagers et les usagères rendent audibles des voix dissidentes et, sous la forme du refus et de la désobéissance, font valoir des « contre-usages minoritaires[8] » qui défient l'autorité, en l'occurrence le régime néolibéral et sa « gestion » du bien commun, y compris l'éducation. La participation actualise donc une dissension qui est constitutive de la démocratie, mais que le gouvernement de Jean Charest a méprisée au nom, paradoxalement, de la démocratie[9]. Ce contexte fait donc apparaître le rôle crucial joué par les actes de protestation, qui ont la double fonction de raviver la démocratie et d'intensifier la créativité. La protestation alimente un entre-deux, qui ébranle et déplace les normes.

Dès lors, pour nous, l'indignation ne constitue que l'étape de la prise de conscience, le germe d'action des protestations qui, elles, sont vraiment significatives. L'indignation impose l'action, idéalement l'action libératrice.

ÉCONOMIES URBAINES

Des milliers de kilomètres ont été foulés par les manifestant.e.s qui ont pris d'assaut les rues, obstinément, entre autres lors de dizaines de marches nocturnes. Ces marches incarnaient l'avancée du mouvement social, une avancée déterminée, endurante et enfiévrée martelée par des pas qui se voulaient rythmés par la colère ou la joie. « On avance, on avance, on r'cule pas », entendait-on d'ailleurs souvent. La rue devenait un espace à fouler sans autre raison que celle de marcher ensemble lors de sorties improvisées, dans des déplacements qu'on peut rapprocher de la dérive situationniste, si on fait exception du nombre de participant.e.s. Produits de choix volontaires ou de contraintes récurrentes, les trajets révélaient les particularités du tissu urbain ou encore, la présence itérée de la police, à cheval, à vélo ou à pied, en formation antiémeute, en train d'exercer contrôle et répression. De la rue Berri les contestataires ont maintes fois apprécié la pente, qui offrait à la vue l'ampleur de leur mobilisation. De manière aussi insistante, ils et elles ont été refoulé.e.s par la police qui les empêchait d'emprunter la rue Sainte-Catherine, ce qui aurait dû les mener jusqu'au sacro-saint Quartier des spectacles, symbole à pourfendre de la marchandisation.

De fois en fois donc, le cortège a emprunté des trajets qui le faisaient repasser aux mêmes endroits, des sites de pouvoir qu'il fallait manifestement perturber. D'autres itinéraires, atypiques, conjuguaient au désir de visibilité accrue une appropriation inédite de la ville. Les marches entreprises par le Rabbit Crew sont des exemples de ce phénomène. Le collectif à géométrie variable s'ingéniait à déjouer la surveillance policière en trottinant allègrement et en repensant le trajet une fois arrivé aux intersections, dont il voulait à chaque fois négocier pleinement le potentiel en activant une rudimentaire rose des vents. Nul.le ne craignait alors, avec lui, d'avancer et d'emprunter des voies routières, même celles qui bordent une autoroute[10]. Les automobilistes renfrognés ne pouvaient rien contre cette marche festive, jubilatoire et libératrice épousant les formes du jeu – le jeu, qui, comme le rappelle la philosophe Martha Nussman, « apprend aux gens à être capables de vivre avec les autres sans contrôle ; il articule les expériences de vulnérabilité et de surprise à la curiosité et à l'émerveillement, plutôt qu'à une angoisse paralysante[11] ». En ce sens, malgré la gravité des revendications et la violence du mépris exprimé par le gouvernement à l'endroit des manifestant.e.s, un élan d'espoir a pu émerger.

8. Ibid., p. 96.

9. Un mépris étudié par Jacques Rancière dans *La haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005.

10. Dans le cadre de la Manifestation générale illimitée, qui s'est déroulée le 11 avril au centre-ville de Montréal pendant 12 heures, donnant lieu chaque heure à une nouvelle thématique.

11. Martha Nussman, *Les émotions démocratiques*, Paris, Climat, 2011, p. 128.

played by the protest actions, which both revived democracy and spurred creative output. The protest movement created a grey area in which norms were shifted and turned on their head.

Consequently, for us, indignation marks but the stage of realization, the catalyst for the truly significant protest actions that ensued. Indignation called for action—ideally liberating action.

URBAN ECONOMIES

Over the course of weeks of nightly marches, protestors covered thousands of kilometres, resolutely taking over streets and other spaces. These marches embodied the progress of the social movement—a determined, lasting and impassioned force coloured by anger and joy. "We're moving forward, not back" was an oft-chanted slogan. The street became a space for people to gather and walk together during improvised protests that could have resembled Situationist *dérives* had it not been for the large number of participants. Chosen voluntarily or in response to recurring constraints, the routes revealed distinctive features of the urban fabric and the constant presence of the police as a force of control and repression—on horseback, bicycle or foot, and in anti-riot formation. On Berri Street, the protestors often marched up the hill to get a good view of their numbers. Just as insistently, they were pushed back by the police who stopped them from marching down Saint-Catherine Street towards the sacrosanct Quartier des spectacles, the ultimate symbol of commodification.

Sometimes the train of protestors followed routes that revisited the same landmarks—sites of power that were obvious targets. Other less typical itineraries were chosen to heighten the movement's visibility and to appropriate the city in unexpected ways. The marches led by the Rabbit Crew were examples of this phenomenon. The shape-shifting collective found ingenious ways to avoid police surveillance by cheerfully scampering along and rethinking their route each time they reached an intersection, at which point they consulted a rudimentary compass. Nobody was afraid to advance with them on roadways, even those running alongside a highway.[10] Disgruntled drivers could do nothing in face of this festive, jubilant, and liberating march with a strong playful element. As philosopher Martha Nussman has noted, play "teaches people to be capable of living with others without control: it connects the experiences of vulnerability and surprise to curiosity and wonder, rather than crippling anxiety."[11] In this sense, despite the gravity of the claims and the violence with which the government expressed its disdain towards the protestors, a ray of hope nonetheless emerged.

In response to police repression, the protestors staged the "Grande masquerade"—four simultaneous protests identified as yellow, orange, green, and blue. By using the colours of Montreal's metro lines, the protestors cleverly adapted the codes of commuter travel to their own purposes. The carnivalesque chaos that ensued—playful but at times hostile—was to some reminiscent of the charivari protest tradition used by the Patriots.[12] If the protestors had to provide their route in advance, as Bill 78 would later require, what better way to show transgression instead of submission than to create a metro-like map in the shape of a finger salute?

The protestors marked the city by transforming thoroughfares and urban spaces into sites of collective action and experimentation, and by reinventing ways of being and acting together. Often dressed in red, their combined bodies created a continuous line, symbolizing the extent of their movement and reinventing the traditional picket line. UQAM theatre students formed a "red line" along the platform at Jean-Talon metro station;

10. As part of the 12-hour "general unlimited strike" held on April 11 in downtown Montreal, with a new theme every hour.

11. Martha Nussman, *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities* (Princeton: Princeton University Press, 2010), 101.

12. Gilles Laporte, "Le charivari comme arme politique," *Le Devoir*, March 30, 2012, A10. Jean-François Nadeau, "Grogne populaire. Du charivari historique à la casserole politique," *Le Devoir*, May 30, 2012, A1.



Collectif ArchiContre, Action des étudiants en architecture de l'Université de Montréal, mars 2012 | Protest action by architecture students from Université de Montréal, March 2012.
photo : Gabrielle Morin, © collectif ArchiContre



Clément de Gaulejac, *Attroupement illégal de doigts*, 30 avril 2012 | *Illegal mass of fingers* (Own translation), April 30, 2012.
photo : Clément de Gaulejac



Clément de Gaulejac, *Le poivre c'est pour le steak*, 12 avril 2012 | *Pepper is for Steak* (Own translation), April 12, 2012
photo : Clément de Gaulejac

À la répression policière a aussi répliqué la Grande mascarade, qui se composait quant à elle de quatre manifestations simultanées, identifiées au moyen des couleurs jaune, orange, vert et bleu, selon un habile détournement de la codification des lignes de métro de la métropole que les manifestant.e.s déguisé.e.s ne voulaient plus désormais rattachée au sens pratique d'un déplacement, mais plutôt livrée à leur invention improvisée. Ce véritable imbroglio carnavalesque, ludique mais parfois hostile, reprenait selon certains la tradition protestataire du charivari, pratiquée notamment par les Patriotes[12]. Puisqu'il fallait fournir d'avance son itinéraire, comme l'exigerait plus tard la loi 12, le faire en donnant au trajet sur une carte de Montréal la forme d'un doigt d'honneur s'avérait constitutif d'un imaginaire de la transgression et non d'une simple soumission.

En marquant la ville et ses espaces de manière à transformer les lieux de passage en action collective, les contestataires ont fait de ces espaces urbains des lieux publics d'expérimentation, ils ont reformulé les manières d'être et d'agir ensemble. Souvent de rouge vêtu.e.s, les révolté.e.s ont ainsi orchestré des lignes dans l'espace, faisant de chacun de leur corps un point du trait continu qui symbolise la portée de l'union et la réinvention des traditionnels piquets de grève. La Ligne rouge, composée des étudiant.e.s en théâtre de l'UQAM, occupait le quai du métro Jean-Talon ; des Brigadiers contre la hausse ont quant à eux assuré le passage des piéton.ne.s à des intersections achalandées, tandis que les étudiant.e.s en architecture du collectif Archicontre déambulaient, la tête enfoncée dans une boîte rouge. À ces formations mobiles s'ajoutaient également des blocages, comme celui des étudiant.e.s de Légion D contre le passage de ministres indésirables.

Cet étoilement singulier de la cartographie urbaine fut égal en importance à la formation rhizomatique de groupes affinitaires, en marge

12. Gilles Laporte, « Le charivari comme arme politique », *Le Devoir*, 30 mars 2012, p. A10. Jean-François Nadeau, « Grogne populaire. Du charivari historique à la casserole politique », *Le Devoir*, 30 mai 2012, p. A1.

school crossing guards against the hike made sure pedestrians were able to cross at crowded intersections; and architecture students from the Archicontre collective marched with their heads hidden inside red boxes. In addition to these mobile formations, there were also blockade actions such as those carried out by the students of Légion D, who made it difficult for objectionable ministers to reach their destinations.

This multi-sited occupation of the urban landscape was just as important as the rhizome-like formation of groups of sympathizers on the sidelines, such as unions. An impressive number of smaller anti-hike groups were also formed, lending a popular, social aspect to the student movement. These included Profs against the hike, Parents against the hike, Retirees against the hike, Artists against the hike, Crayons against the hike, and related groups such as "Tête blanche carré rouge" (grey hair red square) "Mère solidaires et en colère" (angry mothers in solidarity) and neighbourhood groups like the Association populaire autonome de quartier. One of the most repeated slogans during this time was "La grève est étudiante, mais la lutte est populaire" (the student strike is the people's struggle).

The street became a school, teaching us about the theory and practice of politics. The street replaced courses in philosophy, political science, literature, visual arts. Even more, it became a place of synthesis, for all forms of expression, from street protest to neighbourhood party. The "Dance your strike" group added a rhythmic element to the marches; the "People's choir" could be heard in the streets and parks; Fermaille and the École de la montagne rouge used the red square and the colour red in a variety of graphically innovative ways. "Words and images" gave a voice to poets, writers, pamphleteers, and citizens. Works ranging from major literary classics (*The Red and the Black*) to the children's series *Martine* (*Martine est copine avec les Rabbit Crew*) were enlisted in the struggle. As were famous paintings such as that of Borduas—an anti-establishment artist known from his *Refus global* (Total Refusal) manifesto as a model of a necessary or even vital revolution—on which a painterly red square was affixed, signifying a parallel between the strike and the politics of an artist who refused illegitimate values and constraints.

des regroupements habituels, par exemple syndicaux. Une déclinaison impressionnante de « contre la hausse » (Profs contre la hausse, Parents contre la hausse, Retraités contre la hausse, Artistes contre la hausse, Crayons contre la hausse), de ses dérivés (Tête blanche carré rouge, Mères solidaires et en colère) et de regroupements de quartiers (Association populaire autonome de quartier) ont vu le jour et contribué à donner au mouvement étudiant sa dimension populaire et sociale. Il fallait d'ailleurs entendre le slogan martelé de cette révolte : « La grève est étudiante, mais la lutte est populaire. »

La rue s'est faite école et nous a appris à la fois *le* politique et ce sur quoi, concrètement, les élu.e.s fondent *la* politique. La rue s'est substituée aux cours de philosophie, de sciences politiques, de littérature, d'arts visuels. Mais encore, elle s'est fusionnée, toutes créations confondues, dans les parcours des manifestant.e.s ou les fêtes de quartier. « Danse ta grève » a ponctué les itinéraires des marches ; la « Chorale du peuple » s'est fait entendre dans les rues et les parcs ; Fermaille et l'École de la montagne rouge ont multiplié les occasions graphiques de reproduire le carré et d'user du rouge. « Mots et images » a donné la parole aux poètes, aux auteur.e.s, aux pamphlétaires, tous et toutes citoyen.ne.s. De grands classiques littéraires (*Le Rouge et le Noir*) ont combattu aux côtés des *Martine* (*Martine est copine avec les Rabbit Crew*) pour la même cause, de même que de célèbres tableaux, tel celui de Borduas – artiste contestataire que l'on reconnaît pour son *Refus global* comme le modèle d'une révolution nécessaire, voire vitale – auquel on a apposé un carré rouge *painterly*, signifiant une solidarisation avec la démarche politique d'un artiste qui refusait les valeurs et les contraintes illégitimes.

Le rouge, d'ailleurs, comme l'abstraction l'a été déjà, a semblé menaçant pour l'ordre et la raison. Dans le conflit étudiant dont il a été le symbole maudit par l'État, il s'est propagé comme le feu aux poudres : le rouge de l'École de la montagne, de la chienne de travail, de la Boîte, de la Ligne, du Fil, des pique-niques, du yoga, des carrés de l'arbre, etc. La feutrine rouge est devenue introuvable, les tissus rouges étaient réquisitionnés. Le carré rouge s'est incrusté jusque dans la peau lors de ce qui peut être perçu comme une performance collective, où les protagonistes se sont fait tatouer le symbole de la lutte étudiante et populaire.

D'autres encore, comme ceux et celles qui ont conçu le journal *Ceci n'est pas la matraque des profs contre la hausse*[13], ont joué avec le pouvoir des mots (tel Magritte) pour affirmer leur refus de la violence dissimulée sous la chape de l'ordre. Ainsi poursuivent-ils les « Printemps érable », maNUfestation, manifestin, l'Oie spéciale, rêve général illimité, etc.

ÉCONOMIE DE MOYENS

L'espace urbain n'a donc pas été seulement pris d'assaut par une élite pensante qui vise les hautes sphères du savoir. L'espace domestique s'est invité dans la rue de la même manière que le savoir-faire domestique s'est convié dans les arènes du savoir-penser. La voix des casseroles, qui s'est faite assourdissante, en est l'exemple le plus perceptible. Plus discrètement, mais collectivement, garçons comme filles se sont mis à tricoter des carrés rouges prêts-à-porter ou à ceindre des arbres sur les parcours des manifestant.e.s, tels des marqueurs d'une solidarité entre tous et toutes. Jadis réservée aux filles, la gestion du quotidien – qu'il était convenu d'appeler « l'enseignement ménager » et dont le mérite se mesurait à l'aune de l'économie et de la créativité – a repris ses fonctions, cette fois-ci dans un contexte dénonciateur et critique de l'appauvrissement imposé par les effets du néolibéralisme. De l'économie du savoir que certain.e.s désirent fondée sur des valeurs marchandes, la mobilisation s'est dirigée vers une production d'objets ou de symboles contestataires qui traduisent une économie de moyens égale en efficacité à la détermination des militant.e.s. Un exemple parmi d'autres en est le retour de la presse artisanale portative et l'impression d'une feuille de chou (L'École de la Montagne Rouge et *Urbania*).

13. Ce journal a été conçu par un comité des Profs contre la hausse.

The colour red, much like abstraction in the past, seemed to threaten the forces of order and reason. The colour of the strike, much maligned by the State, spread like wildfire: the red of the École de la montagne, red work uniforms, the Boîte rouge media group, the "red line" of students at Jean-Talon metro station, the Fil rouge (red wire) committee, red-themed picnics and yoga sessions, and trees decorated with red square leaves. Red felt became a scarce commodity; red fabric was in high demand. In one event that could be seen as a collective performance, participants went so far as to have the red square tattooed onto their skin.

Others, like those who put together the paper *Ceci n'est pas la matraque des profs contre la hausse,*[13] used the power of words (à la Magritte) to affirm their refusal of violence masquerading as order. Among the many ingenious word plays that emerged were "Maple Spring," "maNUfestation," "manifestin," "l'Oie spéciale" and "rêve général illimité."[14]

ECONOMY OF MEANS

The urban space was not only occupied by an intellectual elite. The domestic sphere also came out onto the street to serve the cause—the almost-deafening banging of pots and pans being the most obvious example. Behind the scenes, in a show of solidarity, young men and women knitted red squares to be worn by protestors or tied around trees along protest routes. Formerly the domain of girls, the skilled art of "home economics" as it was once known, was revived in a context denouncing the forced impoverishment resulting from neoliberal policies. In an impressive show of efficiency and determination, the activists countered the economy of knowledge that some would like to see founded on market values, with an economy of means—using whatever resources they had on hand to produce anti-establishment objects and symbols. Some examples among many include the return of the artisanal printing press (École de la Montagne Rouge) and the printing of a popular magazine (*Urbania*).

Daily life also found its way into food metaphors that were more playful than threatening. The character of the "rebellious banana" and the declaration that "pepper is for steak" invested the fruit and condiment with political meaning, countering the authorities' announcement that the strike was illegal. The forces of law and order were also the object of easily recognizable satirical references, for example when the protestors dangled donuts on the end of fishing lines in front of a row of policemen who were missing out on their daily snack. Or the image of a steaming plate of "Poutine" on which "Bill 78" was written. Written with a capital "P," the popular Quebec dish evoked the name of president Putin and the dictatorial Russian regime.

Individual protestors, who we here refer to as citizens, sometimes wore disguises, thus making themselves invisible. One wore a panda suit and cuddled police officers; others wore the omnipresent *Anonymous* mask. In contrast, some protestors confronted the masked and helmeted officers of the law fully naked or only partially clothed. The act of undressing—more a demonstration of having "nothing to hide" than a provocation—countered the symbolic force of the police uniform and the very real force of the baton.

Students were not the only ones occupying the streets. Citizens shared their critical stance toward the economy of knowledge and learning, the foundation of knowledge itself. In a context in which the law overrides social injustice, inciting civil disobedience, we would do well, within our respective disciplinary fields, to focus on what Rosi Braidotti, following Foucault, calls "epistemological disobedience."[15]

13. This paper was created by a committee of the "Profs against the hike" group.

14. "MaNUfestation" (nu = naked) and "manifestin" (festin = feast) are humorous takes on "manifestation" (protest). "L'Oie spéciale" (special goose) is a play on "Loi spéciale" (special act/emergency legislation) and "Rêve générale illimitée" (general unlimited dream) refers to the "Grève générale illimitée" (general unlimited strike).

15. Rosi Braidotti, *La philosophie… là où on ne l'attend pas* (Paris: Larousse, 2009), 129 (Own translation).



Jérémie Battaglia, Un membre du Rabbit Crew manifeste dans Villeray | A member of Rabbit Crew protesting in Villeray, 2012.
photo : © Jérémie Battaglia



Jérémie Battaglia, Marche des juristes contre la loi spéciale | Lawyers marching against the special law, 2012.
photo : © Jérémie Battaglia



École de la Montagne Rouge, *L'état sauvage*, 2012.
photo : permission de | courtesy of l'École de la Montagne Rouge



Jérémie Battaglia, Casseroles dans Villeray avec Anarchopanda | Pot-banging in Villeray with Anarchopanda, 2012.
photo : © Jérémie Battaglia

L'allusion faite par ailleurs à l'alimentaire a poursuivi la lancée vers une métaphorisation du quotidien dont la représentation s'avère plus ludique que menaçante. Qu'une banane se rebelle, qu'il soit déclaré que « le poivre, c'est fait pour le steak » court-circuite la banalité de l'aliment et du condiment en les investissant d'une dimension militante pour la première et déclarative pour le second, qui prennent de front l'annonce faite par les forces de l'ordre que « la manifestation est illégale ». Aussi, à la loi et à l'ordre se confrontent des références communes, voire triviales, tel ce beigne hameçonné au bout d'une canne à pêche qui tente de capter le policier en manque de son casse-croûte quotidien. Ou encore cette « Poutine » fumante sur laquelle on peut lire « loi 78 ». Orné d'une majuscule, le plat populaire québécois en vient ainsi à s'amalgamer avec le régime russe, considéré comme une dictature.

L'individu-manifestant, que nous appellerons ici le citoyen, la citoyenne, s'est couvert parfois et s'est rendu ainsi invisible. Il est devenu panda pour câliner les policiers ou s'est fait *Anonymous* parmi de nombreux autres *Anonymous* ; ou encore, il ou elle se sera dénudé.e partiellement ou totalement, en un face à face avec des individus masqués et casqués portant l'uniforme de l'ordre et de la loi. Ici, le déshabillage, qui équivaut davantage à la démonstration performative d'un « rien à cacher » qu'à une provocation, se mesure à la force symbolique de l'uniforme policier et à la force réelle de la matraque.

Les étudiant.e.s n'étaient pas seul.e.s à occuper la rue : les citoyen.ne.s ont partagé avec eux et elles des postures critiques face à l'économie du savoir et de l'apprentissage, voire à ce qui fonde le savoir même. Ainsi, dans un contexte où la loi prévaut sur les injustices sociales, ce qui appelle à la désobéissance civile, ne faut-il pas penser également qu'à l'intérieur de nos champs disciplinaires respectifs, nous devons aussi mettre l'accent sur ce que Rosi Braidotti nomme, dans une voie ouverte par Foucault, la « désobéissance épistémologique[14] » ? À sa suite, et dans un contexte où agir est primordial, nous croyons que « [l]orsqu'il nous arrive de penser, le défi n'est plus de se confronter avec l'éternité d'une raison pure, mais plutôt d'exprimer l'imperfection incarnée d'une pensée située, singulière, et en même temps collective[15] ». Une pensée qui prend sa place dans une communauté d'esprits pour qui l'apprentissage du savoir doit se concevoir pour tous et toutes, dans la critique et au-delà des espaces normés de réflexion que la marchandisation de l'éducation voudrait bien cristalliser.

In a context that calls for action, we believe that "in our thinking, the challenge is no longer to grapple with the eternity of pure reason, but rather to express the inherent imperfection of situated thought that is both individual and collective."[16] This type of intellectual thinking finds its place in a community of spirits for whom knowledge and learning must be accessible to all, beyond the normative spaces that the commodification of education is seeking to reinforce.

[Translated from the French by Vanessa Nicolai]

14. Rosi Braidotti, *La philosophie… là où on ne l'attend pas*, Paris, Larousse, 2009, p. 129.

15. Ibid., p. 9.

Marie-Ève Charron est critique d'art pour le quotidien montréalais *Le Devoir* et enseigne l'histoire de l'art à l'UQAM ainsi qu'au cégep de Saint-Hyacinthe. Elle fait partie du comité de rédaction de la revue *esse*. **Thérèse St-Gelais** est professeure d'histoire de l'art et directrice de l'Unité de programmes en études féministes (IREF) de l'UQAM. Pendant la grève étudiante, les auteures ont milité au sein du regroupement affinitaire Profs contre la hausse.

16. Ibid., 9.

Marie-Ève Charron is an art critic for the Montreal daily *Le Devoir* and teaches art history at UQAM and CEGEP de Saint-Hyacinthe. She is also on *esse*'s editorial board. **Thérèse St-Gelais** is a professor of art history and director of the Unité de programmes en études féministes (IREF) at UQAM. During the student strike, the authors protested as part of the sympathetic "Profs against the hike" group.

PUSSY RIOT. LA HAINE
PUSSY RIOT. HATRED



Pussy Riot, pratique en studio | Studio practice.
photo : © Sergey Ponomarev

ANNIE GÉRIN

L'indignation est une haine envers quelqu'un qui a fait du mal à l'autre.
Spinoza[1]

Ceux qui, comme moi, connaissent bien le climat social et politique actuel en Russie ont sursauté lorsqu'ils ont lu dans un article publié dans *La Voix de la Russie* du 23 mai 2012 que le gouvernement de Vladimir Poutine condamne la violence exercée par le Québec à l'égard de ses citoyens. Faisant référence à la répression policière des manifestations qui ont eu lieu en mai dernier à Chicago (dans le cadre du Sommet de l'OTAN) et à Montréal (en opposition à la loi 78), Konstantin Dolgov, chargé des Droits de l'Homme au ministère russe des Affaires étrangères, déclarait que « malgré le fait que les actions étaient pour la plupart des cas pacifiques, les mesures des forces de l'ordre étaient des fois disproportionnées[2] ». Cynisme ?

Comme aux États-Unis et au Québec, depuis quelques mois la jeunesse en Russie tente de se faire entendre. Dans un contexte où la liberté de la presse est particulièrement restreinte[3], la place publique devient le lieu privilégié pour agir et l'activité symbolique, le langage le plus sûr. Les enjeux et les risques sont cependant autrement plus graves en Russie, où il n'existe presque pas de culture de la protestation et où la répression est sévère. Par exemple, accusées en mars 2012 de vandalisme motivé par la « haine de la religion », d'incitation à la violence et de l'organisation d'une manifestation non autorisée, trois membres du groupe féministe punk Pussy Riot ont failli écoper de sept ans de prison. Un mouvement international de solidarité avec les artistes s'est alors rapidement construit : Amnistie internationale a condamné les arrestations, des actions de solidarité ont été organisées partout sur la planète et une myriade d'artistes ont exprimé leur appui. La décision de la cour criminelle a été rendue le 17 août. Après près de cinq mois de détention provisoire, Maria Alekhina, Nadezhda Tolokonnikova et Ekaterina Samoutsevitch purgeront une peine de deux ans dans un camp pénitentiaire[4].

PUSSY RIOT

S'inspirant de la performance féministe, de l'actionnisme viennois et du mouvement Riot Grrrl, Pussy Riot est formé en septembre 2011 afin de protester contre l'annonce faite par Vladimir Poutine de son intention de se présenter aux élections présidentielles de mars 2012[5]. Le groupe est devenu depuis le symbole irritant de la résistance russe. Ses performances guérillas, qui rassemblent généralement de trois à huit femmes, se déroulent sans préavis (donc illégalement) et principalement dans des lieux publics achalandés et hautement symboliques : le métro de Moscou, le toit d'une prison, la place Rouge. Le nombre des artistes dans le groupe n'est pas limité pour qu'en cas d'incarcération d'une chanteuse, une autre puisse la remplacer. D'ailleurs, avant les arrestations de mars, personne ne connaissait leurs noms ni n'avait vu leurs visages parce que chaque

1. Baruch Spinoza, *Éthique* [1677], Paris, GF, 1993, p. 204.

2. « La Russie préoccupée par des interpellations de masse aux USA et au Canada », *La Voix de la Russie,* 23 mai 2012, en ligne : http : //french.ruvr.ru/2012_05_23/Canada-OTAN-Sommet-protestations/ [consulté le 20 août 2012].

3. Voir « Comment le Kremlin étouffe la presse russe », *Le Figaro.fr,* 27 octobre 2006, en ligne : www.lefigaro.fr/international/20061027.FIG000000156_comment_le_kremlin_etouffe_la_presse_russe.html [consulté le 20 août 2012].

4. Le 10 octobre 2012, à la suite d'un recours en appel, le tribunal de Moscou ordonne la libération conditionnelle d'Ekaterina Samoutsevitch. Les peines auxquelles ont été condamnées les deux autres membres de Pussy Riot sont maintenues.

5. Poutine avait occupé la présidence pendant deux mandats, de décembre 1999 à mai 2008. Dans l'impossibilité légale de se représenter, il désigne son premier ministre, Dmitri Medvedev, comme successeur et s'approprie la fonction de ce dernier. L'annonce faite en septembre 2011 de son intention de revenir à la présidence (avec Medvedev comme premier ministre) suscite l'indignation générale.

Indignation is hatred towards one who has done evil to another.
Spinoza[1]

Those who, like me, are familiar with the current social and political climate in Russia, were shocked to learn, in an article published in the *The Voice of Russia* on May 23, 2012, that Vladimir Putin's government condemned the violence inflicted by the Quebec government on its citizens. Referring to the police crackdown on protests held last May in Montreal in opposition to Bill 78, and in Chicago during the NATO Summit, Konstantin Dolgov, the Russian Foreign Ministry's Special Representative for Human Rights, criticized the "disproportionate use of force by riot control agents despite the fact that the protests were peaceful in character."[2] Cynicism?

Like their counterparts in Quebec and the United States, Russian youth have been trying to make their voices heard in recent months. In a context where freedom of the press is severely restricted,[3] the public sphere becomes a prime forum for political action, and symbolic activity the safest language. However, the stakes and risks are far higher in Russia, where there is virtually no culture of protest and repression is harsh. Charged in March 2012 of "hooliganism motivated by religious hatred" and of inciting violence and organizing an unauthorized protest, three members of the feminist punk band Pussy Riot found themselves facing seven years in prison. An international movement in solidarity with the artists rapidly emerged: Amnesty International condemned the arrests, protests were held across the globe, and countless artists expressed their support. The decision of the criminal court was handed down on August 17. After close to five months of temporary detention, Maria Alyokhina, Nadezhda Tolokonnikova, and Yekaterina Samutsevich were sentenced to two years in a prison camp.[4]

PUSSY RIOT

Inspired by feminist performance art, the Viennese Actionists and the riot grrrl movement, Pussy Riot formed in September 2011 to protest Vladimir Putin's announcement of his intention to run in the presidential elections of March 2012.[5] The group has since become an irksome symbol of Russian resistance. Pussy Riot's guerrilla performances, generally involving three to eight women, are given without notice (i.e., illegally) and mainly in busy, highly symbolic public places: the Moscow Metro, a prison rooftop, Red Square. There are no limits on the number of artists in the group, so if one singer is imprisoned, another can take her place. Before the March arrests, nobody knew their names or had seen their faces, since each member went on stage wearing a brightly coloured knitted balaclava.

On February 21, 2012, a few days before the March 4 election, Pussy Riot staged its boldest protest yet: a dozen members, armed with guitars

1. *The Chief Works of Benedict de Spinoza,* Trans. R.H.M. Elwes, Vol. 2 De Intellectus Emendatione—Ethica. (Select Letters). Revised edition. London: George Bell and Sons, 1901, http://oll.libertyfund.org/? option=com_staticxt&staticfile=show.php% 3Ftitle=1711&chapter=199398&layout=html&Itemid=27 (accessed November 1, 2012).

2. "Russia concerned about protestors' rights violations in US, Canada," *The Voice of Russia,* May 22, 2012, http://english.ruvr.ru/2012_05_22/75532138/ (accessed August 20, 2012).

3. See "Comment le Kremlin étouffe la presse russe," *Le Figaro.fr,* October 10, 2006, http://www.lefigaro.fr/international/20061027.FIG000000156_comment_le_kremlin_etouffe_la_presse_russe.html (accessed August 20, 2012).

4. On October 10, 2012, following an appeal, Yekaterina Samutsevich was released on probation by the Moscow court. The sentences handed down to the other two Pussy Riot members were upheld.

5. Putin had held the presidency for two terms, from December 1999 to May 2008. Since he was not legally entitled to seek a third consecutive term, he appointed his Prime Minister, Dmitry Medvedev, as his successor, taking over the latter's position. Putin's announcement in September 2011 of his intention to run again for president (with Medvedev as Prime Minister) caused a general outcry.

membre du groupe se présentait sur « scène » masquée d'une cagoule balaklava tricotée de couleur vive.

Le 21 février 2012, quelques jours avant l'élection du 4 mars, Pussy Riot lance son action la plus audacieuse : une dizaine de ses membres investissent, guitares et microphones à la main, la cathédrale du Christ-Sauveur de Moscou, le siège du patriarcat orthodoxe russe. Dans un mélange surprenant de prières et de chants, d'un ton férocement ironique, elles conjurent la vierge Marie de retirer la candidature de Vladimir Poutine de la course à la présidence[6]. Moins de deux semaines plus tard, le 3 mars, deux femmes – qui ont reconnu être membres du groupe – sont arrêtées en vertu de l'article 213 du Code criminel russe. Une troisième est appréhendée le 16 mars.

Devant leur affront jugé blasphématoire, mais qui a le mérite de dénoncer la collusion entre l'Église et l'État, la communauté russe est divisée. Si certains voient dans la répression de telles manifestations artistiques le devoir d'un gouvernement responsable, désireux de préserver l'ordre public, d'autres y trouvent l'expression d'une malveillance extrême, d'un refus de dialoguer avec la jeunesse qui revendique son droit d'expression, qui s'indigne et dénonce les injustices sociales et économiques qu'elle subit. C'est d'ailleurs la posture adoptée par les membres de Pussy Riot. Dans la déclaration prononcée lors de son procès, Nadezhda Tolokonnikova explique : « Qu'est-ce qui était derrière notre performance à la cathédrale du Christ-Sauveur et qui motive ce procès ? Rien d'autre qu'un système politique autocratique. Les performances de Pussy Riot peuvent être appelées de la dissidence artistique ou de l'action politique épousant des formes artistiques. Quoi qu'il en soit, nos performances sont un genre d'activité civique qui prend forme en réaction à la répression menée par un système politique corporatiste qui dirige son pouvoir contre les droits fondamentaux de la personne et les libertés civiles et politiques[7]. » Des cas semblables d'indignation citoyenne, de révolte et de répression se multiplient d'ailleurs partout sur la planète en ce début de 21e siècle : en Égypte, en Iran, en Grèce, en France, en Angleterre, au Québec… La liste est longue. Comme le suggère le philosophe Philippe Saltel, vu l'importance du phénomène, « il y a véritablement ici lieu – et même urgence – d'une interrogation philosophique sur les motifs de la malveillance, quand l'opinion contemporaine se contente généralement de présenter la malveillance comme motif[8] ».

LA HAINE

Pour Saltel, il s'agit de haine, c'est-à-dire d'une colère refroidie et cristallisée, qui se concentre sur un objet devenu emblématique d'un affect qui le dépasse. C'est la haine qu'éprouve un gouvernement autoritaire pour la jeunesse défiante et tapageuse, qui le porte à la bâillonner (dans les médias), à l'emprisonner, voire à nier l'existence d'une opposition concertée, et ce au nom de l'amour de la Russie et du respect des lois. Comme l'affirme le directeur d'Amnistie internationale France : « Le but de ce procès [de Pussy Riot] est de museler toute critique, toute opposition au régime de Poutine. Elles sont victimes d'un système et c'est symptomatique de plein d'autres choses qui se passent […] en Russie aujourd'hui[9]. »

Toujours selon Saltel, cette haine dite « d'aversion » fait en sorte que celui qui hait veut que l'objet qu'il exècre ne soit plus rien, au moins pour lui. Il désire le faire disparaître de son horizon, ou vivre sans lui.

6. On peut voir des extraits de cette performance sur YouTube : www.youtube.com/watch ? v=Yr0jNui5Qw8 [consulté le 20 août 2012].

7. « Pussy Riot Closing Statements », *N+1*, 13 août 2012, en ligne : http : //nplusonemag.com/pussy-riot-closing-statements [consulté le 20 août 2012]. [Traduit de l'anglais par l'auteure]

8. Philippe Saltel, *Les philosophes et la haine,* Paris, Ellipses, 2001, p. 7.

9. Associated Press, *Le Devoir,* 17 août 1912, en ligne : www.ledevoir.com/international/actualites-internationales/357066/les-pussy-riot-reconnues-coupables [consulté le 20 août 2012].

and microphones, burst into the Cathedral of Christ the Saviour in Moscow, the seat of the Russian Orthodox Patriarchate. In a striking performance of prayers and songs, delivered in a fiercely ironic tone, they urged the Virgin Mary to stop Vladimir Putin from running for president.[6] Less than two weeks later, on March 3, two women who admitted to being members of the group were arrested under Article 213 of Russia's criminal code. A third member was arrested on March 16.

The Russian community is divided over Pussy Riot's actions, deemed blasphemous but at the same time admirable for denouncing the collusion between Church and State. While some see the repression of such artistic protests as the duty of a responsible government seeking to maintain law and order, others see it as an expression of extreme malevolence, a refusal to engage in dialogue with indignant youth who are asserting their right to express their opinion and denounce the social and economic injustices in their lives. This is the stance adopted by the Pussy Riot members themselves. In a statement made during her trial, Nadezhda Tolokonnikova explained: "What was behind our performance at the Cathedral of Christ the Saviour and the subsequent trial? Nothing other than the autocratic political system. Pussy Riot's performances can either be called dissident art or political action that engages art forms. Either way, our performances are a kind of civic activity amidst the repressions of a corporate political system that directs its power against basic human rights and civil and political liberties."[7] Similar cases of citizen outrage, revolt, and repression have been erupting throughout the world in this early 21st century: in Egypt, Iran, Greece, France, England, and Quebec… the list is long. As philosopher Philippe Saltel suggests, given the magnitude of the phenomenon, "there is a need—an urgent need—for a philosophical enquiry into the motives of malevolence, when current opinion generally tends to point to malevolence as a motive."[8]

HATRED

For Saltel, this malevolence is hatred—a cool and crystallized rage focused on an object that has become emblematic of an overwhelming affect. It is the hatred shown by an authoritarian government towards a defiant and rowdy youth, which it attempts to suppress through gag orders (in the media), imprisonment, and even a denial of the existence of an organized opposition—all in the name of love for Russia and respect for the rule of law. As the Director of Amnesty International France asserts, "The goal of the [Pussy Riot] trial is to stifle all criticism and opposition to Putin's regime. They are the victims of a system, and the case is symptomatic of many other things that are going on… in Russia today."[9]

In Saltel's view, such hatred results in a subject's desire to eliminate the object of his or her "aversion." The goal is to remove the latter from one's view or life: "To hate someone (or a group) is to let them know that the complex web of their existence and their creative authority are worthless. It is obviously through lying and denying them their humanity—by directly attacking their honour—that the goal of creating the greatest suffering possible can be achieved. We hope the other will hate us in turn, not only to justify our own hatred a posteriori but also to prove that we have successfully hurt our target."[10] In cases of hatred, "the subject considers the object to be bad by nature, positing a utopian world that is in some sense cleansed of this embodiment of evil."[11] For Putin, this utopia

6. Clips of this performance can be viewed on YouTube: www.youtube.com/watch?v=Yr0jNui5Qw8 (accessed August 20, 2012).

7. "Pussy Riot Closing Statements," *N+1,* August 13, 2012, http://nplusonemag.com/pussy-riot-closing-statements (accessed August 20, 2012).

8. Philippe Saltel, *Les philosophes et la haine.* Paris: Ellipses, 2001, 7 (Own translation).

9. "Pussy riot: deux ans de camp pénitentiaire pour leur « prière » anti-Poutine," Associated Press, *Le Devoir,* August 17, 2012, http://www.ledevoir.com/international/actualites-internationales/357066/les-pussy-riot-reconnues-coupables (accessed August 20, 2012) (Own translation).

10. Saltel, 53 (Own translation).

11. Ibid., 27 (Own translation).



Pussy Riot, Cathédrale du Christ-Sauveur de Moscou, 21 février 2012 |
Cathedral of Christ the Saviour in Moscow, February 21, 2012.
photo : © Sergey Ponomarev



Pussy Riot, place Rouge, Moscou, 20 janvier 2012 |
Red Square, Moscow, January 20, 2012.
photo : Denis Sinyakov

« Haïr quelqu'un (ou quelques-uns) n'est alors rien d'autre que lui signifier que l'on tient tout cela, l'écheveau complexe de son existence et l'autorité créatrice qui est sienne, pour rien. C'est évidemment mensonge et négation de l'appartenance d'autrui à l'humanité commune, choisis dans le but de produire en sa victime la plus grande souffrance possible, l'atteinte de son honneur – dans l'attente qu'il nous haïsse à son tour, non seulement pour justifier a posteriori notre haine, mais aussi pour fournir la conviction que nous l'avons bel et bien blessé[10]. » Il apparaît alors que dans la haine, « le sujet tient son objet pour mauvais par nature et lui oppose l'utopie d'un monde en quelque manière débarrassé, libéré de ce mal incarné[11] ». Pour Poutine, cette utopie est peut-être celle d'une Russie prospère et harmonieuse. C'est peut-être aussi celle où un gouvernement peut diriger avec cynisme, opportunisme et arrogance, sans consultation et sans opposition du peuple.

DE LA HAINE À L'INDIGNATION

Mais les membres de Pussy Riot sont plus que le bouc émissaire de la haine, elles jouent avec elle, la nourrissent, s'en nourrissent. En effet, comme le suggère Saltel, la haine se communique et se partage. La haine de Pussy Riot est cependant d'une nature autre que celle des dirigeants à l'égard d'un irritant persistant. Elle est celle d'une génération qui a grandi dans la précarité, dans un État qu'elle considère comme corrompu et répressif, où la richesse extrême des oligarques côtoie une pauvreté qui ne devrait pas avoir droit de cité dans un pays industrialisé et riche en ressources de toutes sortes. « Cette détestation, cette lutte contre un mal reconnu dans les limites qui sont les siennes, n'aurait bien sûr plus rien de ce qui fait la bêtise de la haine, et mériterait plutôt le nom de juste indignation[12]. » Ce serait donc une « juste haine ». Comme l'affirme d'ailleurs Émile Zola, pour la victime d'une grande injustice, une haine qui s'indigne, qui s'insurge est nécessaire : « La haine est sainte. Elle est l'indignation des cœurs forts et puissants, le dédain militant de ceux que fâchent la médiocrité et la sottise[13]. »

Si le gouvernement arrive, du moins en partie, à faire taire l'objet de sa haine par le contrôle des médias, la répression et l'emprisonnement, Pussy Riot doit trouver des moyens plus créatifs pour témoigner de sa défiance et de son indignation dans le but ultime d'en détruire l'objet. En effet, même si on peut la juger « juste », « la haine est un sentiment qui relève aussi bien de l'exécration que de l'acte de destruction[14] ».

Et que font les membres de Pussy Riot pour arriver à cette fin ? Alors que les médias russes les ignorent, elles déballent leur arsenal de protestation sur la place publique, détournent les usages de celle-ci, vont à la rencontre des gens, puis font circuler dans les médias sociaux images, paroles et clips vidéo. Comme les actionnistes, elles prennent le risque (intellectuel et physique) d'utiliser leur propre corps pour la création et la dissémination de leur indignation ; la puissance communicationnelle du corps dans la performance, frondeur et vulnérable à la fois, est indéniable. Les textes qu'elles chantent à tue-tête sont plus que vitrioliques ; ils sont profondément satiriques. Par l'usage du rire ironique et moqueur, elles mettent en cause les symboles du pouvoir et les institutions oppressives ; elles en révèlent les faiblesses et les contradictions inhérentes, les rendant ainsi ridicules et méprisables. Elles en détruisent l'autorité. Il s'agit, bien sûr, d'une destruction purement symbolique, mais qui a le potentiel d'ouvrir les esprits à une utopie autre que celle véhiculée par les dirigeants et les médias contrôlés par l'État.

10. Saltel, p. 53.

11. Ibid., p. 27.

12. Ibid., p. 66.

13. Émile Zola, *Mes haines. Causeries littéraires et artistiques* [1866], Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 1.

14. Jacques Hassoun, *L'obscur objet de la haine,* Paris, Aubier, 1997, p. 15.

is perhaps a prosperous and peaceful Russia. It is possibly also a world in which a government can rule in a cynical, opportunistic, and arrogant manner, with no input or opposition from its citizenry.

FROM HATRED TO INDIGNATION

However, Pussy Riot's members are more than just scapegoats for hatred; they play with it, feed into it and on it. As Saltel suggests, hatred is communicated and shared. Pussy Riot's hatred is markedly different from that of leaders faced with a constant irritant. It is the hatred of a generation that has grown up in precarious circumstances, in a State it considers to be corrupt and repressive, where the extreme wealth of the oligarchs stands in contrast to the kind of poverty that should not exist in an industrialized, resource-rich country. "This hatred, this fight against a recognized enemy within its own limits, is no longer an obstinate hatred, but rather deserves to be called just indignation."[12] In other words, a "just hatred." As Émile Zola stated, victims of major injustice must be driven by indignant hatred: "Hatred is holy. It is the indignation of strong and powerful souls, the militant disdain of those who are angered by mediocrity and foolishness."[13]

If the government manages, at least in part, to muzzle the object of its hatred through media control, repression, and imprisonment, Pussy Riot's members have to find more creative ways to show their defiance and indignation, in order to ultimately destroy the object of their disdain. Even when it can be considered *just*, "hatred is an emotion that is as much tied to a sense of loathing as it is to an act of destruction."[14]

So, what are the members of Pussy Riot doing to achieve their goal? While ignored by the Russian media, they appropriate public places in which to unleash their protest arsenal. They appeal directly to the public and circulate images, words, and videos through social media. Like the Actionists, they take the intellectual and physical risk of using their own bodies to create art and convey their indignation. The power of the body, at once rebellious and vulnerable, to communicate a message through performance is undeniable. Pussy Riot performers belt out lyrics that are more than vitriolic; they are profoundly satirical. They use mocking humour to question symbols of power and oppressive institutions, exposing their inherent weaknesses and contradictions, turning them into objects of scorn and ridicule, and undermining their authority. It is, of course, a purely symbolic destruction, but it has the potential to get people thinking about a different kind of utopia than that sanctioned by leaders and state-controlled media.

Pussy Riot's members are not the only Russian artists to use anonymity, occupation of public space, satirical humour, and symbolic destruction as protest strategies. The group CAT (Contemporary Art Terrorism), formed in 2003 in Novosibirsk, uses the Internet to organize flash-mob protests parodying official protests from the Communist era. Participants are regularly harassed, arrested, fined, and forced to sign statements to the effect that placards bearing the messages "Tanya, don't cry!", "Ah!" and "Grrr!" are not a direct attack against the Russian regime. There was also the memorable exploit staged by the collective Voina (War), founded in 2007. In the early morning of June 15, 2010, the group painted an enormous phallus on the Liteyny Bridge, a drawbridge across the Neva in St. Petersburg. Each time a ship passed in the hours that followed, spectators were treated to the sight of an erection, close to 65 metres tall, rising in front of the headquarters of Russia's secret police, the FSB (formerly the KGB).[15] Although

12. Ibid., 66.

13. Émile Zola, *Mes haines. Causeries littéraires et artistiques* [1866]. (Geneva: Slatkine Reprints, 1979), 1 (Own translation).

14. Jacques Hassoun, *L'obscur objet de la haine.* (Paris: Aubier, 1997), 15 (Own translation).

15. A clip of this performance piece can be viewed on YouTube: http://www.youtube.com/watch? v=MYajNxa_UrU (accessed August 20, 2012).



Voina, Phallus (peint) sur le pont Liteiny, Saint-Pétersbourg, 15 juin 2010 | Phallus (painted) on the Liteyny Bridge, St. Petersburg, June 15, 2010.

Les membres de Pussy Riot ne sont pas les seules artistes russes à recourir à ces stratégies d'anonymat, d'occupation de l'espace public, de rire satirique et de destruction symbolique. Le groupe SAT (terrorisme artistique actuel), constitué en 2003 à Novossibirsk, organise des mobilisations éclair par la voie d'Internet, parodiant la forme des manifestations officielles héritées de la période communiste. Les participants sont régulièrement harcelés, arrêtés, chargés d'amendes et forcés de signer des déclarations comme quoi une bannière portant l'inscription « Tanya, ne pleure pas ! », « Ah ! » ou « Urrrgh ! » ne constitue pas une attaque directe envers le régime russe. Pour leur part, dans leur action la plus mémorable, les membres du collectif Voina (La Guerre) formé en 2007 peignent, le 15 juin 2010 au petit matin, un énorme phallus sur le pont Liteiny, un pont-levis qui franchit la Neva à Saint-Pétersbourg. Dans les heures qui suivent, à chaque passage des bateaux, l'érection de près de 65 mètres se dresse face à la bâtisse du FSB, la police secrète russe (anciennement le KGB)[15]. Paradoxe : alors que les artistes sont détenus, le ministère de la Culture et le Centre national d'art contemporain leur décernent le Prix de l'innovation pour les arts visuels. Parmi les quelques exemples de protestation artistique que nous pourrions citer, notons bien que la condamnation récente de Pussy Riot à deux ans d'emprisonnement témoigne d'un durcissement formel du régime poutinien, d'une affirmation de la non-tolérance envers la contestation, qu'elle soit artistique ou non.

the artists were arrested, the Ministry of Culture and the National Centre for Contemporary Art awarded them an innovation prize in the visual arts category. These few examples of artistic protest aside, it is clear that the recent two-year sentences imposed on Pussy Riot members are a sign that the Putin regime is hardening its stance, confirming its refusal to tolerate any form of protest, artistic or other.

[Translated from the French by Vanessa Nicolai]

15. On peut voir des extraits de cette action sur YouTube : www.youtube.com/watch?v=MYajNxa_UrU [consulté le 20 août 2012].

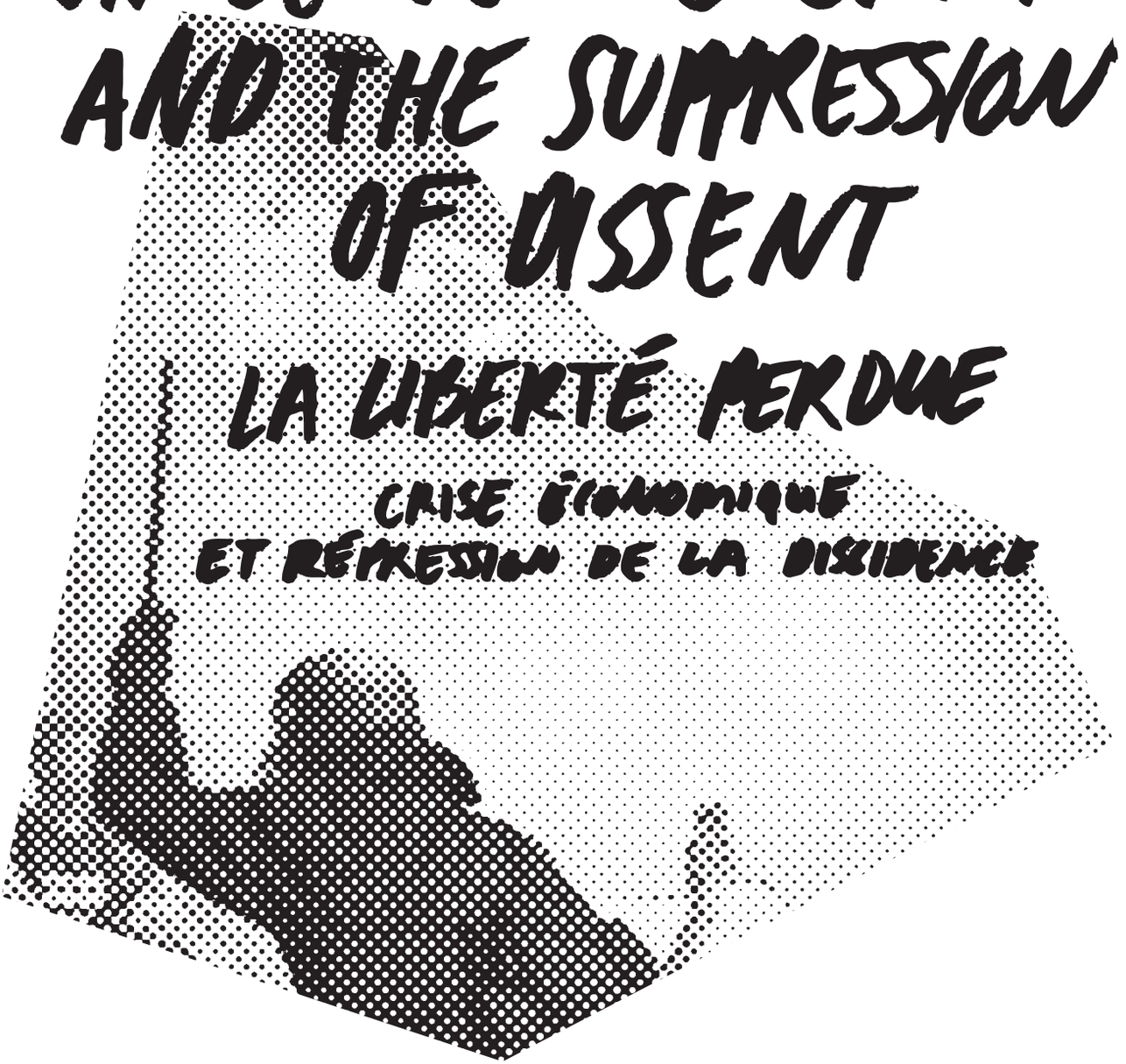
Annie Gérin est historienne de l'art et commissaire d'exposition. Titulaire d'un doctorat en histoire de l'art et en études culturelles de l'Université de Leeds (Royaume-Uni), elle s'intéresse à des questions posées par la présence d'œuvres d'art et de culture matérielle dans les lieux publics, dans des contextes contemporains et historiques. Elle enseigne l'histoire et la théorie de l'art à l'UQAM depuis 2006, et travaille actuellement à un manuscrit portant sur les usages de l'humour et de la satire dans les arts et la propagande soviétiques dans les années 1920 et 1930.

Annie Gérin is an art historian and exhibition curator. She holds a PhD in art history and cultural studies from Leeds University (United Kingdom), and is interested in questions raised by works of art and material culture in public places, in both contemporary and historical contexts. She has taught history and art theory at UQAM since 2006, and is currently working on a book on the use of humour and satire in Soviet art and propaganda in the 1920s and 1930s.

LIBERTY LOST: ON ECONOMIC CRISIS AND THE SUPPRESSION OF DISSENT

LA LIBERTÉ PERDUE

CRISE ÉCONOMIQUE ET RÉPRESSION DE LA DISSIDENCE



MICHAEL DIRISIO

L'instabilité de l'économie mondiale, combinée à la précarité croissante des travailleurs salariés à l'époque moderne, a entraîné une vague de dissidence et de résistance qui s'exprime sous la forme de soulèvements de masse et, chez les artistes canadiens, d'une production à caractère politique de plus en plus critique. Carole Condé et Karl Beveridge sont des artistes importants à cet égard, car leur intérêt de longue date pour les enjeux liés au travail assure l'expression d'une dissidence par ailleurs souvent muselée. L'œuvre *Liberty Lost* (2010) aborde un certain nombre des enjeux politiques les plus importants auxquels doivent faire face les Canadiennes et les Canadiens dissidents à l'heure actuelle. Une analyse critique de l'œuvre effectuée en reprenant certains des concepts politiques et esthétiques formulés par le philosophe français Jacques Rancière permet d'y distinguer des voix qui se prononcent sur des enjeux politiques précis et sur les divisions ontologiques qui déterminent qui peut parler et ce qui peut être dit.

LE G20 ET LE MUSELLEMENT DU PEUPLE

Le Sommet du G20, qui a eu lieu en 2010 à Toronto, avait pour but de faire progresser les relations économiques internationales, d'ouvrir le marché mondial et de servir de forum de discussion sur la réponse à apporter à la crise financière généralisée[1]. Vu la présence marquée de représentants du pouvoir politique au Sommet, qui accueillait les dirigeants de vingt des pays les plus riches du monde, la rencontre a fait l'objet de vastes manifestations qui ont embrasé les rues de Toronto. Si elle était en grande partie non violente, cette manifestation de dissidence a été fortement, et parfois violemment réprimée, et la vague d'arrestations et de condamnations qui a suivi fait depuis l'objet de nombreuses critiques dans les médias alternatifs du Canada.

Les artistes torontois Carole Condé et Karl Beveridge, qui ont participé aux protestations entourant le G20, tracent un portrait de cette répression dans leur photomontage intitulé *Liberty Lost.* Montrant les agents de la police antiémeute matraquer et arrêter des manifestants qui se déplacent le long de l'imposante clôture à mailles losangées montée sur des blocs de béton, érigée spécialement pour le Sommet, l'œuvre

1. « Déclaration du Premier ministre du Canada à l'ouverture de la réunion des sherpas du G20 », Premier ministre du Canada (site web), 18 mars 2010, www.pm.gc.ca/fra/media.asp? id=3209 [consulté le 20 août 2012].

The precarity of the global economy, combined with the increasingly precarious state of modern wage-labour, has led to a wave of dissent and resistance, one that has materialized in both mass protests and increasingly critical political art from Canadian artists. Toronto artists Carole Condé and Karl Beveridge are important in this regard as their sustained interest in addressing labour issues continues the dissent that is often otherwise suppressed. Their work *Liberty Lost* (2010) addresses a number of the most significant political issues facing dissenting Canadians at present, and a critical analysis of the work, employing some of the political and aesthetic terms used by French philosopher Jacques Rancière, reveals voices that address both specific political issues and ontological divisions that limit who can speak and what can be said.

G20 AND THE PEOPLE HUSHED

The 2010 G20 Summit in Toronto was intended to improve and further international economic relations, open up the global market, and provide a forum to discuss ways of responding to the ongoing global financial crisis.[1] Given the concentration of political power at the Summit, with representatives from twenty of the world's wealthiest countries, it attracted widespread protests that enflamed the streets of Toronto. Despite being predominantly non-violent, this dissent was significantly, and at times violently, suppressed, and the ensuing flurry of arrests and convictions has been a point of contention in Canada's alternative media ever since.

With their photomontage *Liberty Lost,* Toronto artists Condé and Beveridge, who attended the G20 protests, portray this suppression. Depicting riot police clubbing and arresting protesters marching alongside the large concrete and chain link fence installed for the G20 Summit, *Liberty Lost* makes real the violence and hostility of many of the arrests (over 1,100[2]) that occurred during the protests. The severity of these arrests led Ontario Ombudsman André Marin, who is given the responsibility of investigating public and governmental complaints, to refer to the arrests

1. "Opening statement by the Prime Minister to the G20 Sherpas' meeting," Prime Minister of Canada (website), March 18, 2010, (accessed August 20, 2012). www.pm.gc.ca/eng/media.asp? id=3209

2. "G20 oversight dogged by poor communication, says report" Canadian Broadcasting Corporation, June 28, 2012, (accessed August 23, 2012). www.cbc.ca/news/canada/toronto/story/2012/06/28/g20-summit-versight-report325.html

rend compte de la violence et de l'hostilité qui ont caractérisé un grand nombre des arrestations (plus de 1 100)[2] effectuées lors des manifestations. Devant la gravité de ces arrestations, l'ombudsman de l'Ontario, André Marin, qui avait reçu le mandat de faire enquête sur les plaintes du public et du gouvernement, a parlé de « la pire attaque à l'endroit des libertés civiles de l'histoire du Canada[3] ». Les médias traditionnels du Canada n'ont cessé de minimiser le fait qu'une bonne partie de ces arrestations constituaient une violation du droit de manifester, et après une couverture médiatique initiale, la question a semblé s'estomper peu à peu dans les préoccupations du public. Dans ce contexte, il importe que *Liberty Lost* continue de circuler et d'être exposée, car elle plaide pour que cette violence ne sombre pas dans l'oubli.

Il importe tout autant de ne pas oublier les critiques, tant concrètes que générales, faites par les protestataires. Au centre de *Liberty Lost*, au milieu des manifestants, on peut voir une pancarte où il est inscrit « G20 WASTE… », le reste du texte étant caché par la foule. Si le message demeure ouvert, puisque le regardeur peut déterminer lui-même ce qui est gaspillé par le G20, un certain nombre de critiques précises ont été formulées à l'égard des dépenses entourant le Sommet, et ces critiques pourraient toutes constituer le propos de la pancarte. Le milliard de dollars qui a été consacré aux mesures de sécurité pour le Sommet a fait l'objet de critiques sévères, d'autant plus que la sécurité pour le précédent G20, celui de Londres, n'avait coûté que trente millions de dollars[4]. La prise en considération non seulement des revendications spécifiques, mais aussi de la voix de la population en général est importante, car sans prise de parole, il ne peut y avoir de démocratisation de l'action politique. La parole est essentielle aux mouvements de protestation et à l'action politique en général, et sa suppression est le signe d'une démocratie déficiente.

UNE PERTE DE LIBERTÉ ET DE PAROLE

Liberty Lost est révélatrice de la nouvelle orientation générale qui caractérise une bonne partie des critiques émises par la gauche. Ainsi, ce n'est plus seulement le domaine politique qui fait l'objet de critiques, mais aussi la domination des grandes entreprises sur la politique[5]. Reflet de ce changement, l'œuvre reprend la toile *La liberté guidant le peuple* (1830) d'Eugène Delacroix, à laquelle elle fait visuellement référence. Cette dernière rend hommage à la révolution parisienne de 1830, et montre en son centre une femme de grande taille représentant la liberté, qui brandit le drapeau de la Révolution française. En revanche, *Liberty Lost* comporte en son centre non pas une fière libératrice, mais un agent de la police antiémeute brandissant sa matraque, laquelle est placée juste à côté du mât de l'imposant drapeau de la Banque de Montréal (BMO). En raison de cette proximité, un lien visuel est établi entre la matraque et le mât, et l'agent de police semble brandir le drapeau de la BMO. La liberté, quant à elle, gît sous la botte de l'agent et tente d'empêcher le coup de matraque qu'il est sur le point de lui asséner. La substitution

2. « G20 oversight dogged by poor communication, says report », Canadian Broadcasting Corporation, 28 juin 2012, www.cbc.ca/news/canada/toronto/story/2012/06/28/g20-summit-versight-report325.html [consulté le 23 août 2012].

3. Ibid. [Trad. libre]

4. Colin Freeze, « Billion-dollar G20 security cost not a 'blank cheque,' security czar argues », *The Globe and Mail*, vendredi 28 mai 2010, www.theglobeandmail.com/news/world/billion-dollar-g20-security-cost-not-a-blank-cheque-security-czar-argues/article4321102/ [consulté le 24 août 2012].

5. Voir la conférence de Noam Chomsky intitulée « Class War: The Attack on Working People », *Epitaph*, 10 novembre 1996, ainsi qu'une bonne partie des écrits de Chris Hedges, David Harvey et Antonio Negri. Occupy Wall Street en est un exemple, car c'était Wall Street, et non la Maison-Blanche, qui constituait la principale cible des critiques.

as the "most massive compromise of civil liberties in Canadian history."[3] Canada's mainstream media continually downplays the extent to which so many of these arrests violated individuals' rights to demonstrate, and despite the initial coverage in the media, the issue seems to have faded out of the public consciousness. In light of this, it is important that *Liberty Lost* continues to circulate and be exhibited as it asks that the violence not be forgotten.

It is also important not to forget both the concrete and general criticisms made by the protesters. In the centre of *Liberty Lost* a sign from deep in the crowd reads "G20 WASTE…" with the rest of the text obscured by the crowd. Although this leaves the message open, as the viewer can determine what was wasted by the G20, there have been a number of criticisms of the spending involved in the summit, any one of which might complete the sign. The approximately one billion dollars that was spent on the security measures for the summit has been harshly criticized, especially significant when one considers that security for the previous G20 in London, England, amounted to only thirty million dollars.[4] Considering not only specific claims but also the voice of the people in general is also important, as without voice there can be no democratization of political action. These voices are central to both protest movements and political action in general, and the silencing of this voice is an indication of a broken democracy.

A LOSS OF LIBERTY AND VOICE

Liberty Lost also points to a general shift in much of the criticism from the Left, wherein it is not the political domain alone that is the object of criticism but also the corporate domination of politics.[5] It points to this through its remaking of Eugene Delacroix's *Liberty Leading the People* (1830), which it visually references. *Liberty Leading the People*, which pays homage to the Paris Revolution of 1830, has at its centre a tall woman, who represents Liberty, holding up the flag of the French Revolution. *Liberty Lost* has at its centre, however, not a proud liberator, but a riot police officer holding up his baton, which lies just beside the flagpole for the large Bank of Montreal (BMO) flag. As a result of its proximity, the baton visually connects to the flagpole, and thus the police officer appears to raise the BMO flag. Liberty is lying beneath the officer's boot, resisting the blow that is about to come from the officer's baton. This substitution of a corporate one for a national flag seems to reference this shift in criticism and questions where the power lies in the contemporary nation-state. The police violence can be seen serving the financial sector over the people, and resistance seems remarkably difficult.

Jacques Rancière's concept of the police is important here as it broadens the sociopolitical analysis accounting for the fundamental structures that maintain events such as the G20 Summit. Rancière, when speaking of the police, makes reference not to individual officers, but to a divisive and excluding force which limits groups to specific functions in specific spaces.[6] This system is greater than the conventional notion of "the police"; it is the systemic tendency towards the creation of boundaries. These divisions

3. Ibid.

4. Colin Freeze, "Billion-dollar G20 security cost not a 'blank cheque,' security czar argues," *The Globe and Mail*, Friday May 28, 2010, (accessed August 24, 2012). www.theglobeandmail.com/news/world/billion-dollar-g20-security-cost-not-a-blank-cheque-security-czar-argues/article4321102/

5. See Noam Chomsky's lecture "Class War: The Attack on Working People," (Epitaph, November 10, 1996) as well as much of the writing of Chris Hedges, David Harvey, and Antonio Negri. Occupy Wall Street serves as an example of this, as it was Wall Street, not the White House, that was the focus of the criticism.

6. Jacques Rancière and Davide Panagia, "Dissenting Words: A Conversation with Jacques Rancière," *Diacritics* 30, no. 2 (2000): 124.



Carole Condé + Karl Beveridge, *Liberty Lost (G20, Toronto)*, 2010.
photo : © Condé + Beveridge

d'un drapeau d'entreprise à un drapeau national semble illustrer ce changement d'orientation des critiques, et nous incite à nous demander où réside le pouvoir dans l'État-nation moderne. La violence policière peut être vue comme étant au service du secteur financier au détriment du peuple, et la résistance semble remarquablement ardue.

Le concept de police formulé par Jacques Rancière est important ici, car il contribue à élargir l'analyse sociopolitique en tenant compte des structures fondamentales qui sous-tendent des événements tels que le Sommet du G20. Quand il parle de police, Rancière fait référence non pas à des agents individuels, mais à une force porteuse de division et d'exclusion qui contraint les groupes à se limiter à certaines fonctions précises dans certains lieux précis[6]. Ce système excède la notion traditionnelle de « police » ; il s'agit d'une tendance systémique à la création de frontières, dont les divisions ne se limitent pas aux imposantes clôtures qui encerclaient la soi-disant zone de « libre expression » au Sommet du G20 — là où, comble d'ironie, ont eu lieu de nombreuses arrestations —, mais englobent la division fondamentale entre protestataires et agents de police, ou entre ceux qui ont une voix et ceux qui n'en ont pas.

Rancière oppose cette notion de police à sa vision de la politique : la politique ne se résume pas à l'arène politique traditionnelle, mais suppose une expansion de celle-ci et l'inclusion de ceux qui sont autrement privés de parole. Là où la police affirme que les espaces de mouvement et de circulation, comme la ville, sont des espaces de mouvement et de circulation *seulement*, Rancière soutient, lui, que « la politique consiste à transformer cet espace de circulation en espace de manifestation du sujet : le peuple, les travailleurs, les citoyens[7] ». Ce peuple, ces travailleurs et ces citoyens qui protestaient dans les rues de Toronto les 26 et 27 juin 2010 posaient un geste politique, non pas en s'engageant auprès d'une institution politique ou d'une organisation gouvernementale, mais simplement en s'arrêtant dans les rues pour prendre la parole. Le travailleur de la construction que l'on aperçoit à gauche du centre dans *Liberty Lost* s'est immobilisé, pancarte en main : une action significative, pas tant en raison de l'opposition de cet ouvrier à une politique ou à une autre que de son choix de contribuer à la construction sociale de la ville.

L'ART DE LA DISSIDENCE

On peut voir dans *Liberty Lost* un autre travailleur, qui est à l'ouvrage pendant que les protestataires manifestent. Il s'agit de Karl Beveridge lui-même. Situé à l'extrême gauche du cadre, il se déplace vers la foule. Le travail de cet artiste et de Carole Condé ne doit pas être passé sous silence, car c'est ce travail qui donne son cadre à cette analyse critique et qui permet véritablement aux manifestants contre le G20 de poursuivre leur protestation dans les limites de l'image. Le créateur moyen en arts visuels doit composer, entre autres difficultés, avec un revenu annuel de loin inférieur au seuil de faible revenu[8]. L'artiste et essayiste Gregory Sholette, qui s'intéresse tout particulièrement à la dévalorisation des artistes en tant que travailleurs, soutient qu'« en tant que catégorie de travailleurs, les artistes sont surscolarisés et sous-employés et jouissent d'un revenu beaucoup moins élevé que d'autres travailleurs possédant le même degré de formation professionnelle[9] ». Cette reconnaissance des créateurs qui abordent des enjeux liés au travail et à l'économie est

6. Jacques Rancière et Davide Panagia, « Dissenting Words: A Conversation with Jacques Rancière », *Diacritics*, vol. 30, nº 2, 2000, p. 124.

7. Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique (Folio Essais), 1998, p. 242.

8. Hill Strategies, « A Statistical Profile of Artists in Canada: Based on the 2006 Census », *Statistical insights on the arts*, vol. 7, nº 4, 2009, p. 5 et 9.

9. Gregory Sholette, « Speaking Pie to Power: Can We Resist the Historic Compromise of Neoliberal Art? », dans J. Keri Cronin et Kirsty Robertson (dir.), *Imagining Resistance: Visual Culture and Activism in Canada*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2011, p. 31.

are not limited to the massive fences that enclosed the so-called "free speech" zone at the G20 Summit—ironically, where many of the arrests took place—but include the fundamental division between protester and police officer, or between those who have a voice and those who do not.

Rancière contrasts this notion of the police with his view of politics: politics is not limited to the conventional political arena, but is the expansion and inclusion of those who are otherwise voiceless. Where the police claim that spaces for movement and circulation, such as the city, are spaces for movement and circulation *only*, "politics, by contrast, consists in transforming this space of 'moving along,' of circulation, into a space for the appearance of the subject: the people, the workers, the citizens."[7] These people, these workers and citizens protesting in the streets of Toronto on June 26 and 27, 2010, were acting politically, not by engaging with a political institution or governmental organization, but by simply stopping in the streets to speak. The construction worker left of centre in *Liberty Lost* has stopped, sign in hand: an action that is significant not for the worker's opposition to one policy or another, but for his choice to contribute to the social construction of the city.

THE ART OF DISSENT

Looking past the construction worker, another worker can be seen within the frame of *Liberty Lost*, one who is at work while the other protesters march. That worker is Beveridge himself, who can be seen on the far left, moving towards the crowd. The work of his and Condé's should not be overlooked here as it is that very work which has constructed the frame for this critical analysis, and it is that work which veritably allows those G20 protesters to continue their march within the bounds of the image. The average Canadian visual artist faces, among other difficulties, an annual income far below the low-income cut-off.[8] Artist and writer Gregory Sholette, who pays particular attention to the underappreciation of artists as workers, states that "[as] a category of labour, artists are over-educated, under-employed, and make substantially less income compared to [other] workers with the same degree of professional training".[9] This recognition of artists who address issues related to labour and the economy is important, as their position is often overlooked relative to the precarity and devaluation of other forms of labour.

The importance of the work of these artists is not lost on Rancière, as his discussion of politics often shifts towards the role of the artist as a dissenting voice. The political, to Rancière, is hinged upon what he refers to as *dissensus*, a term which goes beyond dissent or a disagreement of interests or opinions. Dissensus includes "what is seen and what might be said," as well as "who is qualified to see or say what is given."[10] It is a critical perspective that extends to the foundation set by the police. Rancière argues that the basic connection between art and politics should be built on this form of dissensus, where art remains open, without lessons or conclusions.[11] Throughout his writing on aesthetics and politics, Rancière exhibits a marked distaste for overly literal or prescriptive art, preferring that which upsets the boundaries and divisions that limit the voices of those who are not counted. The work of Condé and Beveridge is interesting in relation to this perspective, since it deals, often quite overtly, with specific issues. While their work tends to include a specific criticism, it does, however, continually and simultaneously contend with

7. Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, trans. Steven Corcoran (New York: Continuum, 2010), 37.

8. Hill Strategies, "A Statistical Profile of Artists in Canada: Based on the 2006 Census" *Statistical insights on the arts* 7, no. 4 (2009): 5, 9.

9. Gregory Sholette, "Speaking Pie to Power: Can We Resist the Historic Compromise of Neoliberal Art?" in *Imagining Resistance: Visual Culture and Activism in Canada*, eds. J. Keri Cronin and Kirsty Robertson (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2011), 31.

10. Rancière and Panagia, "Dissenting Words," 124.

11. Rancière, *Dissensus*, 140.

importante, la situation des artistes étant souvent négligée comparativement à la précarité et à la dévalorisation d'autres formes de travail.

L'importance du travail de ces artistes n'échappe pas à Rancière qui, dans son analyse de la politique, aborde souvent le rôle de l'artiste en tant que voix dissidente. Aux yeux de Rancière, l'essence de la politique est ce qu'il appelle le *dissensus*, terme dont le sens va au-delà de la dissidence ou de la divergence d'intérêts ou d'opinions. Le dissensus englobe « ce qui est vu et ce qui pourrait être dit », et « qui est qualifié pour voir ou dire ce qui se produit[10] ». Il s'agit d'un point de vue critique qui s'étend aux frontières établies par la police. Rancière affirme que le lien fondamental entre l'art et la politique devrait s'appuyer sur cette forme de dissensus, où l'art demeure ouvert, sans donner de leçons ni proposer de conclusions[11]. Dans ses écrits sur l'esthétique et la politique, Rancière montre une aversion marquée pour l'art trop littéral ou prescriptif, affichant une préférence pour celui qui brouille les frontières et les divisions qui restreignent la parole de ceux qui ne comptent pas. Dans cette perspective, les œuvres de Condé et de Beveridge présentent un intérêt particulier, car elles abordent, souvent assez explicitement, certains enjeux précis. Si le travail de ces artistes a tendance à contenir une critique de certaines questions spécifiques, il s'attaque cependant continuellement et simultanément aux fondations mêmes de l'organisation politique qu'il critique, comme en témoigne l'allusion à la chute de la liberté elle-même.

La contribution de Carole Condé et de Karl Beveridge dépasse de loin le cadre du photomontage décrit précédemment, et il ne faut pas minimiser l'importance de l'engagement soutenu qui les a amenés à produire, au cours des trois dernières décennies, un art politique qui aborde certains des enjeux les plus significatifs pour les travailleurs[12]. Cet engagement, combiné au dynamisme des autres membres du groupe de travail Labour, Arts and Media — dont Condé et Beveridge sont des membres fondateurs —, a donné lieu à la création du Mayworks Festival of Working People and the Arts, qui se déroule à Toronto au début du mois de mai, chaque année depuis 1986[13]. Dorénavant implanté dans de nombreuses villes canadiennes d'importance, de Halifax à Calgary en passant par Windsor, le festival a pour but de rappeler l'histoire de l'exploitation des travailleurs au Canada et celle des mouvements ouvriers et syndicaux qui ont été mis sur pied pour y répondre, de reconnaître les domaines où les conditions de travail sont inacceptables encore aujourd'hui et de célébrer les améliorations qui ont eu lieu dans d'autres au profit des travailleurs. Dans un contexte marqué par le déclin des syndicats et la précarité croissante de la main-d'œuvre canadienne, les artistes tels que Condé et Beveridge expriment non seulement leurs propres préoccupations, mais aussi, à partir d'une pratique fondée sur la collaboration, les préoccupations de celles et ceux qui sont trop souvent privés de parole.

[Traduit de l'anglais par Gabriel Chagnon]

10. Rancière et Panagia, op. cit., p. 124. [Trad. libre]

11. Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique,* La Fabrique, 2000, 80 p.

12. J. Keri Cronin et Kirsty Robertson (dir.), « Carole Condé and Karl Beveridge: A Living Culture Needs a Living Wage », *Imagining Resistance: Visual Culture and Activism in Canada*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2011, p. 75.

13. Ibid., p. 77.

Michael DiRisio détient une maîtrise en arts de l'Université de Windsor. Ancien membre de la division de la Brock University du Groupe de recherche sur l'intérêt public de l'Ontario, il est le fondateur du groupe Art of Breaking Boundaries, qui offrait des ateliers hebdomadaires sur les pratiques artistiques indépendantes. Plus récemment, il a été coorganisateur et artiste participant du Windsor's MayWorks Festival, où il abordait des enjeux touchant entre autres les droits civiques et les économies alternatives.

the very foundations of the political organization they are criticizing, as evidenced in their allusion to the fall of Liberty herself.

The contributions of Condé and Beveridge extend far beyond the scope of the aforementioned photomontage, and their prolonged dedication to creating political art that addresses some of the most significant issues affecting working people in the last three decades should not be understated.[12] This dedication, combined with the drive of the other members of the Labour, Arts and Media working group—of which Condé and Beveridge are founding members—led to the creation of the Mayworks Festival of Working People and the Arts, which has been held in Toronto at the start of every May since 1986.[13] The festival is now celebrated in many large Canadian cities, from Halifax to Windsor to Calgary, where it recalls Canada's history of worker exploitation and the labour and union movements that were formed in response; it recognizes areas where working conditions are still unacceptable and celebrates the improvements that have been made in other areas for workers. Despite the decline of unions and the increasing precarity of Canadian workers, artists such as Condé and Beveridge voice not only their own concerns, but through the collaborative nature of their practice, the concerns of those who are too often left voiceless.

12. J. Keri Cronin and Kirsty Robertson, "Carole Condé and Karl Beveridge: A Living Culture Needs a Living Wage," in *Imagining Resistance: Visual Culture and Activism in Canada*, eds. J. Keri Cronin and Kirsty Robertson (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2011), 75.

13. Cronin and Robertson, "Carole Condé and Karl Beveridge," 77.

Michael DiRisio is a graduate student in the Masters of Fine Arts program at the University of Windsor. A past member of the Brock University division of the Ontario Public Interest Research Group, he was the founder of *Art of Breaking Boundaries*, which held weekly workshops focusing on DIY art practices. Most recently, he has acted as co-organizer and participating artist of Windsor's MayWorks Festival, addressing issues that include rights and alternative economies.

RENDEZ-VOUS SUR FACEBOOK : FOUNDLAND ET LA GUERRE ÉLECTRONIQUE SYRIENNE

FACEBOOK RENDEZ-VOUS: FOUNDLAND AND SYRIA'S DIGITAL WAR



Foundland, *Simba, the last prince of Ba'ath country*, couverture | cover, 2012.
photo : Frederik Gruyaert

VANESSA MORISSET



Foundland, *Simba, the last prince of Ba'ath country*,
vue d'exposition | exhibition view, BAK, Basis voor actuele kunst, Utrecht, 2012.
photo : Pieter Kers

Dans la représentation qui est pouvoir, dans le pouvoir qui est représentation, le réel [...] n'est autre que l'image fantastique dans laquelle le pouvoir se contemplerait absolu.

Louis Marin, *Le Portrait du roi*

Les artistes se sont-ils impliqués dans les soulèvements populaires que l'on a vus éclore depuis le Printemps arabe ? Ces événements ont-ils donné lieu à un renouveau de l'activisme en art ? Au cours du 20e siècle, l'engagement des artistes dans des mouvements ou des partis politiques a causé bien des désillusions, soit que leur initiative n'ait consisté finalement qu'en une posture artistique, ou au contraire que leur intérêt pour la politique ait pris le pas sur la création. Ces expériences passées font penser que la conciliation entre art et engagement est difficile. Pourtant, aujourd'hui, on assiste semble-t-il à un renouveau de l'art engagé, motivé par le besoin de soutien de peuples en révolte contre les dirigeants de leurs pays.

C'est le cas avec le collectif Foundland[1], créé aux Pays-Bas en 2009 par Lauren Alexander et Ghalia Elsrakbi qui, par le biais de leurs récents travaux, s'impliquent en faveur de la rébellion populaire en Syrie, pays d'origine de Ghalia Elsrakbi. Leur dernier projet, intitulé *Simba, the last prince of Ba'ath country*, consiste en un décryptage des images de propagande diffusées sur Facebook et YouTube par « l'armée électronique syrienne » sous de faux profils (les massacres en Syrie sont en effet relayés par une guerre dans Internet où le dictateur est présenté par

1. www.foundland.org

In representation that is power, in power that is representation, the real [...] is none other than the fantastic image in which power will contemplate itself as absolute.

Louis Marin, *Portrait of the King*

Have artists taken part in the popular uprisings that we've been witnessing since the Arab Spring? Have these events given rise to renewed activism in art? Artists' interventions on behalf of political parties and movements in the twentieth century have been largely disappointing. In the end, either their initiatives turned out to be artistic posturing or their political engagement overpowered their creative work. Such prior experiences suggest that art and political involvement are hard to reconcile. And yet we seem to be witnessing renewed commitment in art, motivated by a need to support people rebelling against their countries' leaders.

Such is the case with the Foundland collective,[1] created in Holland in 2009 by Lauren Alexander and Ghalia Elsrakbi, whose work actively supports the rebellion in Syria, Elsrakbi's home country. Their latest project, titled *Simba, the last prince of Ba'ath country*, consists of decrypted propaganda images disseminated by the "Syrian Electronic Army" through bogus Facebook and YouTube profiles. Messages of massacres in Syria are relayed in an online war in which the dictator is presented as a saviour by fictional fans. The artists' work consists in foiling these manipulative strategies by bearing witness to them before their art world audience, and beyond, via their own presence on the Web. Foundland is thus grappling with an

1. www.foundland.org

des fans fictifs comme un sauveur). Leur travail consiste à déjouer ces stratégies de manipulation, en prenant à témoin l'auditoire que leur offre le milieu artistique et, au-delà, leur propre visibilité sur Internet. Foundland s'attelle ainsi à une problématique qui a toujours préoccupé les artistes, celle de la représentation du pouvoir ; c'est-à-dire, selon l'analyse de Louis Marin, la manière dont les dirigeants se dotent de représentations qui transmutent leur puissance en un pouvoir absolu[2]. Le travail des deux artistes se situe dans la lignée de cette réflexion en transposant celle-ci au cœur d'enjeux actuels, tels que les redéfinissent les modes de diffusion rapides et massifs du numérique.

Composée d'une installation et d'une publication explicative, *Simba, the last prince of Ba'ath country,* réalisée en 2012, se situe dans le sillage des collections d'images des artistes archivistes de Foundland. Ces dernières récupèrent en effet des images comme le font de nombreux artistes depuis quelques années avec, dans certains cas, des préoccupations similaires. On peut songer à Walid Raad qui réécrit l'histoire du Liban, entre autres à partir d'images trouvées[3]. Toutefois, Foundland s'intéresse à un type d'images très particulier. Dans *Simba, the last prince of Ba'ath country*, les artistes collectent exclusivement de curieux photomontages à la gloire du régime de Bachar el-Assad dont elles étudient les sources iconographiques. Elles révèlent ainsi une méthode de fabrication rudimentaire mais surprenante : de simples copier-coller prenant pour décor des images édifiantes pour la plupart tirées de la culture occidentale, voire du cinéma et de ses pires blockbusters, auxquelles viennent se superposer des portraits des dirigeants syriens. Ces images sont diffusées sur Internet, notamment sur les murs des comptes Facebook, dans le but de faire croire au monde que le peuple plébiscite le pouvoir en place. Dans le défilement des informations, leur grossièreté passe inaperçue. Ainsi l'une d'entre elles montre Bachar el-Assad sur une affiche du film *Le Monde de Narnia*, à la place d'un chevalier brandissant une épée aux côtés du lion, héros du film. Ce rapprochement a priori incongru participe en réalité très précisément du culte de la personnalité du dictateur, « assad » signifiant « lion » en arabe. Les artistes de Foundland ont d'ailleurs intitulé leur œuvre *Simba, the last prince of Ba'ath country* en renchérissant sur cette assimilation du chef Syrien au roi des animaux, « Simba » étant le nom d'un autre lion récemment vu au cinéma, dans le dessin animé *Le Roi lion* de Walt Disney. Ce glissement de el-Assad en Simba donne la mesure de l'état de délabrement tristement ubuesque du pouvoir en Syrie.

D'autres images trouvées par le collectif mettent en scène le dictateur dans des contextes encore plus étrangers aux valeurs qu'il prône. Foundland a identifié une scène du film *Inglourious basterds* de Quentin Tarantino où el-Assad paraît avec son frère. Nul doute que la seule fonction de ce type d'image est de profiter d'un film populaire, sans aucun égard pour son contenu et ses partis pris – ce film a pour protagoniste un justicier juif ! –, afin d'influencer à son insu l'opinion publique et de faire d'el-Assad un héros, au même titre que les acteurs de cinéma. Une autre représentation est encore plus surprenante : le dirigeant syrien remplace dans une image pieuse chrétienne un Jésus affrontant Satan qui, évidemment, est coiffé du chapeau de l'Oncle Sam. On retrouve encore el-Assad en chevalier médiéval, ou dans un ciel lumineux évoquant le paradis. Ces images sont présentées par Foundland sous la forme d'un diaporama qui défile entre deux drapeaux blancs où sont ironiquement inscrites deux devises sur la famille et la nation. Elles sont aussi reprises dans une publication, accompagnées d'un texte qui explique la démarche des artistes et d'un entretien fictif avec un internaute pro el-Assad, créateur des photomontages de propagande. Ces textes en disent long sur le pouvoir d'Internet dans la guerre civile où, parallèlement à la guerre physique, chaque camp cherche à décourager l'autre en faisant la démonstration de sa popularité, à coup de mentions « j'aime » et d'ajout d'amis.

2. Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, 304 p.

3. Voir par exemple Vanessa Morisset, « Le Monde comme représentations : collectes et inventaires d'images », *esse*, nº 71 (hiver 2011).

issue that has always concerned artists: the representation of power, or, in Louis Marin's terms, the way leaders endow themselves with representations that transform their authority into absolute power.[2] Foundland's work transposes this line of thought into the heart of current preoccupations, as defined by the rapid and massive dissemination afforded by new digital media.

Composed of an installation and a self-explanatory publication, *Simba, the last prince of Ba'ath country* (2012) follows in the image-collecting tradition of archival artists. The Foundland duo recycles images as other artists have done in recent years, some with similar concerns; one thinks of Walid Raad who rewrites Lebanese history, in part by using found images.[3] Foundland, however, is concerned with images of a very particular kind. In *Simba, the last prince of Ba'ath country*, the artists collect and examine the iconographic sources of curious photomontages glorifying the Bashar Al-Assad regime. They reveal a surprisingly basic method of construction: simply using grandiose images mostly copied and pasted from Western culture—even its worst movies and blockbusters—on which portraits of the Syrian leader are then overlayed. These images are disseminated on the Web, including Facebook profile walls, to give the world the impression that people support the current leadership. The crudeness of the images goes unnoticed in the flow of information. One of them, for instance, shows Al-Assad in a setting from a poster for *The World of Narnia*, replacing the knight brandishing a sword next to the lion, the hero of the movie. Seemingly incongruous, the connection is actually perfectly in tune with the personality cult surrounding the dictator, capitalizing on the fact that *assad* signifies "lion" in Arabic. The Foundland artists have in fact titled their work *Simba, the last prince of Ba'ath country* to reinforce this connection of the Syrian leader with the king of beasts, "Simba," the name of another cinematic lion, from Walt Disney's *The Lion King*. This slippage of Al-Assad into Simba is indicative of the sad state and Ubuesque quality of Syrian leadership.

Other images found by the group stage the dictator in more bizarre contexts still, given his values. Foundland identified a scene from Quentin Tarantino's *Inglourious Basterds*, where Al-Assad appears with his brother. Doubtless the only function of such an image is to take advantage of the film's popularity, regardless of its content or point of view (the film's protagonist is a Jewish enforcer!), to influence public opinion and present Al-Assad as a hero like the actors in the movie. Another representation is more surprising still: in a religious Christian image, the Syrian leader replaces Jesus confronting Satan, who, naturally, is coiffed by an Uncle Sam hat. Al-Assad is also shown as a medieval knight, or in a radiant sky suggestive of Paradise. Foundland presents these images as a slide show running between two white flags ironically inscribed with two slogans on family and the nation. The images are also reproduced in a publication, accompanied by a text that elaborates the artists' approach and a fictional interview with a pro Al-Assad Web user who creates propaganda photomontages. These texts tell us a lot about the power of the Internet in a civil war where, alongside the physical war, each camp seeks to discourage the other by showing off its popularity with a barrage of "likes" and friends.

In *Simba*, as in previous works, themes of psychological struggle on the Web, Facebook in particular, lie at the heart of Foundland's concerns. Unlike most artists whose work is inspired by social networks, Alexander and Elsrakbi focus on its dark side. The Internet is often cited as an instrument of rebellion that can spread peoples' stories beyond borders, allowing them to freely express opinions and organize protest groups. Artists connected with countries at war, whether they are at home or in exile, use these resources in their creations. Hiwa K, for instance, an Iraqi artist living in Germany, in his moving performance, *Cooking with Mamma*, has visitors

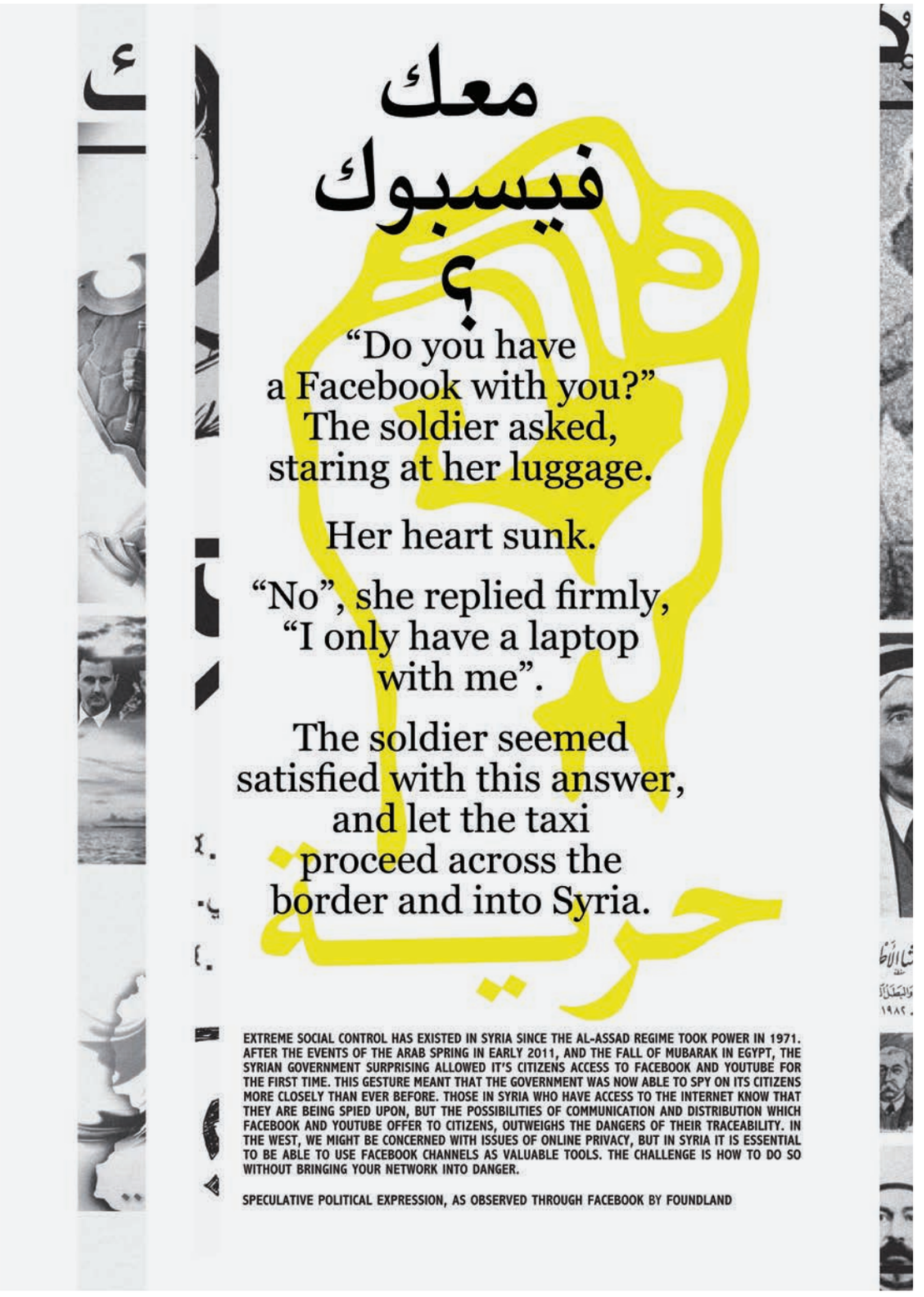
2. Louis Marin, *Le Portrait du roi* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1981); *Portrait of the King,* translated by Martha M. Houle, foreword by Tom Conley (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), 7.

3. See, for instance, Vanessa Morisset, "The World as Representations: Collecting and Collating Images," *esse* no. 71 (Winter 2011).





Foundland, *Simba, the last prince of Ba'ath country*,
double page | spread, 2012.
photos : Frederik Gruyaert



Foundland, *Do you have a Facebook with you?*,
de la série | from the series *(Dis)Orientation*, 2012.
photo : Foundland

Le thème de la lutte psychologique sur Internet, et sur Facebook en particulier, est au centre des préoccupations de Foundland, dans *Simba, the last prince of Ba'ath country* comme dans de précédents travaux. Mais contrairement à la plupart des artistes qui travaillent à partir des réseaux sociaux, Foundland insiste sur leur face sombre. Internet en effet est souvent cité comme un outil propice à la rébellion, utilisé pour diffuser des témoignages au-delà des frontières, exprimer librement des opinions et s'organiser en groupes de protestataires. Des artistes liés à des pays en guerre, qu'ils y vivent ou en soient exilés, se servent de ses ressources dans leurs créations. C'est le cas d'Hiwa K, artiste originaire d'Irak qui vit en Allemagne, dans sa très émouvante performance *Cooking with Mamma*. Cette œuvre consiste à réaliser, avec l'aide du public présent dans l'espace d'exposition, une recette de cuisine traditionnelle énoncée par sa mère connectée à Skype en Irak. Transportant instantanément son héritage culturel et ses liens affectifs dans le monde où il vit désormais, l'artiste révèle avec cette œuvre à quel point Internet peut constituer un outil de communication salutaire[4]. Mais comme le souligne Foundland, l'outil sert tout autant à des fins pernicieuses. Ainsi, le texte accompagnant *Simba, the last prince of Ba'ath country* explique qu'Internet fait l'objet d'une surveillance rigoureuse. Les artistes racontent même que lorsqu'on passe la frontière entre le Liban et la Syrie, on se voit demander si on a « Facebook avec soi ». Pourtant, Facebook n'est pas interdit, il a même été autorisé par le régime, précisément dans le double but de surveiller les activistes et de diffuser des messages contre-révolutionnaires, auprès des Syriens et à l'étranger. Les autorités savent que par le biais de Facebook, leur discours pénètre dans l'intimité d'un public très large qui, s'il n'est pas lui-même convaincu, pense que de nombreux autres le sont. En 2012, Foundland a organisé, à l'Academie Gallery d'Utrecht, une exposition sur ce thème intitulée *Watching Revolution through a Hole in the Wall*, qui mettait en espace des documents et billets reçus par Ghalia Elsrakbi sur son compte Facebook. Il s'agissait de messages, de photos, de vidéos, avec des commentaires et des réponses révélant la dureté des affrontements numériques entre opposants et partisans du régime[5]. Cette exposition prolongeait la réflexion développée par l'artiste au cours d'une conférence donnée l'année précédente à Amsterdam, intitulée très explicitement *Facebook: a revolutionary tool?* Dans cette intervention, Ghalia Elsrakbi analysait notamment les images de profil des internautes et ce qu'elles révèlent de leur position politique, en particulier le drapeau syrien dont elle a rassemblé de nombreuses versions modifiées, avec des gouttes de sang incrustées, des bandes rouges ou noires plus ou moins larges… Cette recherche témoigne de la compétence d'iconographes des artistes de Foundland, qui savent repérer dans le flux des images numériques celles qui sont les plus signifiantes.

La puissance des images et le rôle prépondérant qu'elles peuvent jouer dans le conditionnement de la pensée font l'objet d'une attention toute particulière de la part des deux artistes. Dans leur entretien fictif avec l'internaute pro el-Assad, publié dans le fascicule de *Simba, the last prince of Ba'ath country*, elles lui font raconter comment les images qu'il a vues enfant, à l'école, ont conditionné son adhésion au régime : « J'ai toujours été fasciné par les dirigeants de notre pays. Quand j'étais petit garçon, en passant dans les couloirs de l'école, nous regardions de grandes peintures. Elles étaient minutieusement peintes et magnifiques. Elles représentaient d'une manière merveilleuse les dirigeants de notre pays… Quand je regardais ces images à l'école, j'étais inspiré. Je pense que c'est cela qui m'a conduit à devenir artiste[6]. » Par le moyen

4. www.hiwak.net/home

5. Aux côtés des éléments tirés de Facebook, l'exposition présentait aussi un sac de balles de ping-pong sur lesquelles étaient inscrits des slogans pro- et contre-révolutionnaires : elles font allusion à une action organisée par des activistes de Damas qui, une nuit, ont distribué dans la rue des balles similaires, plus faciles à se procurer que des banderoles traditionnelles. Face à la censure, les activistes sont poussés à inventer des solutions originales pour s'exprimer.

6. Traduction libre.

in the exhibition space help produce a traditional recipe that is explained by his mother via Skype in Irak. Instantaneously bringing his cultural heritage and emotional connections into the world he currently lives in, the artist reveals the Internet's meliorative function as a communications medium.[4] As Foundland points out, however, this medium can just as easily be used for nefarious purposes. As they write in the text accompanying *Simba*, the Internet is under constant surveillance. The artists say that when they pass through the Lebanese-Syrian border, they are asked if they "have Facebook on them." Yet Facebook is allowed; the regime has in fact authorized it precisely for the dual purpose of spying on activists and disseminating counter-revolutionary messages, for the benefit of Syrians and foreigners alike. The authorities know that through Facebook, their discourse reaches further into the private lives of a very large audience, which, even if not personally convinced, may be led to believe that many others are. At the Utrecht Academy Gallery in 2012, Foundland organized an exhibition on this theme titled *Watching Revolution through a Hole in the Wall*, which brought into the space documents and notes Ghalia Elsrakbi received in her Facebook account. They consisted of messages, photos, videos, with comments and responses revealing the duration of the digital conflicts between opponents and supporters of the regime.[5] This exhibition continued a reflection the artist developed in a conference given the year before in Amsterdam, rather straightforwardly titled *Facebook: a revolutionary tool?* Here, Elsrakbi gave particular attention to web users' profile photos and what they revealed about their political stance, particularly the Syrian flag, of which she collected numerous modified versions, with drops of caked blood, black or red stripes of various thickness… Such research demonstrates the Foundland artists' iconographic skill, as they cull the most significant images from the digital flux.

The power of images and their paramount role in conditioning thought is of particular concern for the artists. In their fictional interview with an Al-Assad supporter, published in the booklet accompanying *Simba, the last prince of Ba'ath country*, they have him say how the images he saw as a child, at school, had conditioned his adherence to the regime: "I was always fascinated by the leaders of our country. When I was a young boy at school, we used to look at the large paintings in the school hallways. These paintings were so detailed, and so beautiful. They depicted in a wonderful way the leaders of our country. When I saw those images at my school, I was inspired. I think this is what led me to become an artist." By the subverted means of this make-believe interview, Foundland materializes the outcome of its reflections on the power of images in mental representations. The character's words sum up the consequences of years of political propaganda in Syria, beginning long before the Internet, during the reign of Bashar's father, Hafez Al-Assad. In revealing this highly effective conditioning—Hafez Al-Assad was long considered, even outside the country, an authoritarian but fair and patriotic leader—the artists highlight the urgency of decoding the images and of distancing oneself from them to preserve a critical perspective. There lies the significance of their research into the iconographic sources of the images disseminated by Syria's electronic army, which they present in didactic fashion, juxtaposing the photomontage with the original. With their training in graphic design, they dismantle the visual communication strategies operating through these images. In other works, their interrogations rely on the effectiveness of page layout, as in their *(Dis) Orientation Poster Series*,[6] which gives shape to narrative snippets found on Facebook or written by themselves,

4. www.hiwak.net/home/

5. Along with the Facebook elements, the exhibition also presented a bag of ping-pong balls on which were written pro- and counter-revolutionary slogans, alluding to an action organized by activists who, one night in the streets of Damas, distributed similar balls—easier to get hold of than conventional banners. Faced with censorship, activists are forced to invent original solutions to express themselves.

6. Produced in collaboration with the Italian journal *Krisis*, engaged in a reflection on the responsibilities of graphic designers in the context of the current (and what the editors deem permanent) crisis. www.krisismagazine.com.

détourné que constitue l'entretien fictif, Foundland restitue le fruit de sa réflexion sur le pouvoir des images dans les représentations mentales. Les paroles du personnage imaginaire résument en effet les conséquences de la politique de propagande menée depuis des années en Syrie, et cela bien avant Internet, dès l'époque d'Hafez el-Assad, père de Bachar el-Assad. En révélant ce conditionnement qui a été très efficace – Hafez el-Assad a longtemps été considéré, y compris à l'étranger, comme un dirigeant certes autoritaire, mais juste et bon pour son pays –, les artistes pointent l'urgence de décrypter les images et de s'en distancier pour préserver un esprit critique. C'est tout le sens de leur recherche des sources iconographiques des images diffusées par l'armée électronique syrienne, qu'elles présentent au public de manière didactique, en confrontant les photomontages aux originaux. Grâce à leur formation en design graphique, elles défont les stratégies de communication visuelle qui s'opèrent par l'intermédiaire de ces images. Dans d'autres œuvres, elles jouent avec l'efficacité de la mise en page pour la mettre en question. C'est le cas, par exemple, d'une série d'affiches intitulée *(Dis)Orientation Poster Series*[7], qui met en forme des amorces de récits trouvés sur Facebook ou écrits par elles-mêmes, des slogans, des faits historiques, accompagnés de signes graphiques puissants comme un char d'assaut ou un poing serré sur fond d'aplats de couleur vive. Foundland renoue ainsi avec la tradition de l'affiche militante tout en réaffirmant son ancrage dans le monde actuel, caractérisé par le déversement incessant de messages et d'images, authentiques ou falsifiés.

À la croisée de l'enquête sociopolitique et de la création artistique, du militantisme, de la mutation de l'artiste en iconographe et du talent graphique, le travail de Foundland montre qu'un activisme artistique est de nouveau possible. Car l'une des formes que prennent les affrontements, en Syrie mais sans doute aussi ailleurs, la guerre électronique, rend les artistes spécialistes de l'image indispensables pour nous aider à affûter notre regard.

slogans, historical events, along with emphatic graphic symbols like a tank or a raised and clenched fist set against swaths of vivid colour. Foundland thus draws on the tradition of the revolutionary poster while reaffirming its connection with the contemporary world in the ceaseless deluge of messages and images, whether authentic or fake.

At the confluence of sociopolitical enquiry and artistic creation, of activism and design flair, and of the artist's transformation into iconographer, Foundland's work shows that political engagement in art is still possible. For in one aspect of these conflicts, namely electronic war, in Syria and likely elsewhere as well, artists specialized in digital imaging become indispensable in helping us to hone our vision.

[Translated from the French by Ron Ross]

7. Réalisées en collaboration avec la revue italienne *Krisis*, engagée dans une réflexion sur les responsabilités des designers graphiques dans le contexte actuel d'une crise que ses rédacteurs jugent permanente. www.krisismagazine.com

Vanessa Morisset, historienne de l'art, critique d'art et enseignante de culture générale, vit et travaille à Paris. Elle a publié récemment « Fascination (et scepticisme) de Walid Raad », dans le n° 6 de la revue *20/27*. Elle collabore en tant qu'auteure de documents pédagogiques avec le Centre Pompidou et prépare un doctorat sur la rencontre du cinéma et de la peinture dans l'œuvre de Mimmo Rotella.

Art historian, art critic, and professor of general culture, **Vanessa Morisset** lives and works in Paris. She recently published "Fascination (et scepticisme) de Walid Raad," in issue no.6 of *20/27* magazine. She produces educational literature for the Centre Pompidou and is preparing a doctorate on cinema and painting in the work of Mimmo Rotella.



Foundland, *Never again*,
de la série | from the series (*Dis)orientation*, 2012.
photo : Foundland

CARRÉS ROUGES SUR FOND ROUGE

RED ON RED



Motus, *Alexis. A Greek Tragedy*, 2010.
photo : © Valentina Bianchi

ANDRÉ-LOUIS PARÉ

Aucun gouvernement du monde, à l'ère de la civilité digitale, n'est en sécurité contre l'indignation de ses cityens[1].

Le titre de ce texte est bien sûr un clin d'œil au célèbre *Carré blanc sur fond blanc* de Kasimir Malevitch. Réalisée en 1918, cette œuvre donne à voir la fin de la représentation en art, le désir d'un absolu qui rime avec le rien, l'inobjectif – elle voulait faire apparaître la non-figuration des objets. Et elle n'est pas la seule, puisqu'elle appartient à une série de carrés peints par l'artiste russe : on trouve dans sa production un *Carré noir sur fond blanc* ainsi qu'un fameux *Carré rouge sur fond blanc*. Ces toiles suprématistes annoncent pour Malevitch un nouveau commencement[2]. Et ce formalisme suprême advenant par la peinture s'inscrit dans une conception esthétique du monde. Il est le symbole d'une révolution aussi spirituelle qu'économicopolitique. Pourtant, l'apport de l'artiste et de son œuvre au développement d'une conscience sociale axée sur le présent demeurera, au cours du 20e siècle, problématique. Comment un artiste, par son travail artistique, peut-il participer non pas en tant qu'individu, mais comme producteur culturel à la révolution ? Comment, au moyen de son œuvre, est-il en mesure d'insuffler une aspiration au changement ? Le spectateur de cette œuvre peut-il devenir par le fait même acteur au sein d'une communauté de citoyens ? Si la révolution picturale amorcée par les avant-gardes du siècle dernier a été mise à l'écart de la révolution politique qui a abouti au communisme léniniste, la libre pensée de ces artistes trouverait-elle un meilleur avenir au théâtre ? La pièce *Alexis, une tragédie grecque*, présentée à Montréal lors du Festival TransAmériques (FTA), nous offre à ce sujet quelques pistes de réflexion[3].

Alexis, una tragedia grecque est le dernier volet d'une série intitulée *Syrma Antigónes* et composée de quatre performances théâtrales produites par la compagnie italienne Motus. Lors du dernier FTA, Motus a présenté deux de ces œuvres, soit *Too Late [Antigone] contest #2* à l'Espace Libre et, bien sûr, *Alexis* à la Cinquième Salle. Celle-ci a comme principal sujet la mort d'Alexandros Grigoropoulos, un adolescent de 15 ans tué d'une balle par un policier lors d'un rassemblement à Athènes, le 6 décembre 2008. Comme plusieurs autres étudiants, il était venu protester contre les mesures d'austérité, notamment en matière d'éducation, que souhaitait mettre en place le gouvernement aux prises avec une crise financière sans précédent. Sa fin tragique a soulevé l'indignation de la population. S'en sont suivi plusieurs jours d'émeutes où s'affrontèrent des étudiants, des groupes d'anarchistes et la police. Les manifestants réagissaient bien sûr à la brutalité policière, mais ils manifestaient aussi contre l'injustice d'un capitalisme financier qui, en situation de crise, veut forcer l'État démocratique à lui redonner la crédibilité qu'il n'a plus.

C'est à partir de ce crime, commis par un policier et associé à une crise socioéconomique qui affecte les plus démunis, que les auteurs, Enrico Casagrande et Daniela Nicolò, également cofondateurs de Motus, vont développer la trame narrative de la pièce, qui se déroule sur un immense carré rouge peint sur la scène. Et puisque ces événements se sont produits à Athènes, ils s'inspirent également d'Antigone, le personnage clé de la série des quatre spectacles. C'est en pensant principalement à l'adaptation par Bertold Brecht de la pièce de Sophocle que Casagrande et Nicolò font de l'héroïne grecque le symbole de la résistance face au pouvoir arbitraire du roi Créon. Dans le contexte des émeutes de 2008, ils identifient aussi la mort d'Alexandros à celle de Polynice, et la révolte des milliers de victimes innocentes d'un système économique présenté comme une fatalité, à celle d'Antigone. Certes, on peut demeurer perplexe quant au regroupement par les auteurs de

1. Peter Sloterdijk, *Repenser l'impôt. Pour une éthique du don démocratique*, [trad. de l'allemand par Olivier Manoni], Paris, Libella/Maren Sell, 2012, p. 307.

2. Kasimir Malevitch, *Le miroir suprématiste*, [trad. du russe par Valentine et Jean-Claude Marcadé], Lausanne, L'âge d'homme, 1977, 207 p.

3. La sixième édition du Festival TransAmériques a eu lieu du 24 mai au 9 juin 2012.

No government in the world in the age of digital citizenry is immune to the indignation of its citizens.[1]

The title of this essay alludes of course to Kasimir Malevitch's famous *White on White*, produced in 1918, which makes manifest the end of representation in art as well as the desire for an absolute that equates with nothing, with the un-objective, the non-figuration of objects. It wasn't alone, as the Russian artist produced a whole series of painted squares, including *Black Square* and his famous *Red Square*. For Malevitch, these suprematist paintings heralded a new beginning.[2] Coming about through painting, suprematist formalism was part of an aesthetic conception of the world, the symbol of a revolution at once spiritual, economic, and political in nature. And yet, artists' contributions to the development of a social conscience focused on the present remained problematic throughout the twentieth century. The questions raised by this movement seem just as relevant today: How can artists participate in the revolution through their work, specifically as cultural producers, not merely as individuals? How can artists foster aspirations for change through their work? Can the spectators of their work become actors within a community of citizens? While the avant-garde pictorial revolution of the last century was sidelined by the Marxist-Leninist political revolution, perhaps artists' free thinking found more promising paths in theatre? In this respect, *Alexis, una tragedia greca*, presented at the Festival TransAmériques (FTA) in Montreal,[3] provides some interesting avenues for reflection.

Alexis, una tragedia greca is the last segment of a series titled *Syrma Antigónes*, composed of four theatrical performances by the Italian theatre troupe Motus, which presented two works at the FTA, *Too Late [Antigone] contest #2* at Espace Libre and, of course, *Alexis* at Cinquième Salle. The latter is based on the death of Alexandros Grigoropoulos, a 15-year-old teenager who was shot by a policeman during a demonstration in Athens on December 6, 2008. Like many young students, he had come to protest austerity measures, particularly related to education, that were part of the government's response to the unprecedented financial crisis. His tragic death sparked the general public's indignation. Several days of riots ensued in which students and anarchist groups confronted the police. Demonstrators were naturally reacting to police brutality, but they were also protesting the injustice caused by a financial capitalism that, in crisis, had forced the democratic State to lend it credibility.

Based on the crime committed by this police officer and on a socio-economic crisis that falls hardest on the destitute, Motus co-founders Erico Casagrande and Daniela Nicolò conceived of a play that takes place on a stage painted with an immense red square. And since the events took place in Athens, they also drew inspiration from Antigone, who remains a central character throughout the four-show series. It is mainly Bertold Brecht's adaptation of Sophocles' play that led Casagrande and Nicolò to make the Greek heroine a symbol of resistance against Creon's arbitrary power. In the context of the 2008 riots, they also equate Alexandros' death with that of Polyneices, and Antigone herself with the revolt of thousands of innocent victims of an economic system presented as an inevitability. One may certainly question the authors' association of the three As—Alexis, Antigone, and Anarchy. One may wish for a more nuanced perspective. But in light of what has just been said, I would like to explore something different here, something, in fact, that is hinted at several times by the play's protagonists, some of whom use a video projector to screen images of the location where the homicide took place. As in an investigation, they present us with the facts. They show the Exarchia neighbourhood, where posters

1. Peter Sloterdijk, *Repenser l'impôt: Pour une éthique du don démocratique*, translated from the German by Olivier Manoni (Paris: Libella/Maren Sell, 2012), 307 (Our translation).

2. Kasimir Malevitch, *Le miroir suprématiste*, translated into French by Valentine and Jean-Claude Marcadé (Lausanne: L'âge d'homme, 1977).

3. Sixth edition of the Festival TransAmériques, held from May 24 to June 9, 2012.

ces trois « A » – Alexis, Antigone et Anarchie. On peut vouloir y apporter des nuances. Mais à la suite de ce qui a été annoncé plus haut, c'est une autre approche que je veux explorer ici. Une autre voie d'ailleurs indiquée à quelques reprises par les protagonistes de la pièce. À l'aide d'un projecteur vidéo, certains d'entre eux diffusent des images du lieu où s'est produite la scène de l'homicide. À la manière d'une enquête, ils nous rapportent les faits. Ils nous présentent le quartier Exarchia où, sur les murs, des affiches et des slogans incitent au combat. Ainsi, les acteurs sont comme des spectateurs d'un événement qui a eu lieu, et le public peut facilement s'identifier à eux. Devant ce drame récent, le spectateur est aussi comme l'acteur, de sorte que le gouffre s'estompe entre ce qui distingue habituellement la scène où a lieu le spectacle de la place où se trouve le public. Dès lors, des questions surgissent concernant le rôle de l'artiste. Des questions qui interpellent également le public sur ce que le théâtre est en mesure de provoquer devant de telles situations.

Dans le domaine artistique, la modernité s'est développée à partir d'une dichotomie entre une esthétique de la réception et une esthétique de la production. De cette dichotomie a découlé la crise de la fonction sociale de l'art dans l'espace public. La distance entre le spectateur et l'acteur s'exprime clairement chez Nietzsche, lorsqu'il magnifie la créativité de l'artiste au détriment du goût partagé par l'homme du commun. Cette opposition a par la suite été exacerbée lorsqu'on a renforcé le rôle passif du spectateur au sein d'une société du spectacle. Le spectateur n'a pas de rôle à jouer, il contemple un spectacle et se permet de le juger parce qu'il se trouve en dehors de l'action. Selon cette vision classique, le spectateur regarde et son jugement sur le spectacle demeure désintéressé. Or ce paradigme est remis en question dans le domaine des arts visuels, mais depuis longtemps aussi au théâtre. Tout le théâtre moderne, à commencer par Brecht et Artaud, a voulu sortir de cette impasse entre l'acteur et le spectateur. Le théâtre épique, notamment, remet en question l'aspect simplement récréatif d'une représentation théâtrale. Il refuse la séparation entre une esthétique du spectateur et une esthétique de la création. C'est que ce théâtre ne s'adresse pas à un spectateur passif qui regarde sans pouvoir agir, il présuppose plutôt des spectateurs concernés. Si le spectacle, comme le pense Guy Debord, nous sépare du sens de la communauté[4], le théâtre n'est donc pas que spectacle. C'est justement à ce rôle politique du théâtre que se réfère Jacques Rancière[5]. Plus que dans n'importe quelle autre forme d'art, il y a au théâtre un désir de s'associer à « l'idée romantique d'une révolution esthétique[6] ». Aussi, parallèlement au suprématisme de Malevitch, le théâtre d'avant-garde souhaitait mettre en place une scène qui sollicite l'intelligence du spectateur. Il s'adresse à un spectateur conscient que le théâtre peut aussi être le miroir de ce qui a lieu sur la scène politique, là où se jouent les vrais enjeux de la vie en société. Conséquemment, le spectateur – le « spectacteur », dira Christian Ruby[7] – se reconnaît comme citoyen. Un citoyen qui parfois ne peut faire autrement que de s'indigner.

Dans la série *Syrma Antigónes*, il est souvent question d'indignation. Mais dans *Alexis, une tragédie grecque,* les auteurs nous donnent très précisément à voir l'indignation d'un peuple aux prises avec la crise du capitalisme financier. Dans cette optique, le personnage d'Antigone est l'une des premières figures de l'indignation. Aussi, vers la fin du spectacle, les acteurs nous proposent de nouvelles images des manifestations récentes de citoyens, surtout celles qui présentent des indignés espagnols, grecs et américains d'*Occupy Wall Street*. Et puisque les représentations d'*Alexis* ont été données à Montréal dans le contexte du « printemps érable », on y a mêlé des images de manifestations étudiantes contre la hausse des droits de scolarité. Sachant que la solidarité est essentielle sur le plan politique et comme s'il fallait démontrer que

4. Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard (Folio), 1992, 224 p.

5. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, 145 p.

6. Ibid., p. 12.

7. Christian Ruby, *L'archipel des spectateurs*, Paris, Nessy (La philosophie aux éclats), 2012, p. 152.

and slogans with battle cries line the walls. Members of the audience can thus readily identify with the actors who have become spectators of a prior event. Faced with the recent tragedy, the spectators become actors of sorts, thus blurring the demarcation between what usually marks the stage, where the show takes place, and where the audience sits. Questions then arise concerning the artist's role. Questions that also prompt spectators to ponder what theatre can provoke in such circumstances.

In the artistic sphere, modernity developed from a dichotomy between an aesthetics of reception and an aesthetics of production. That dichotomy is what gave rise to the crisis regarding art's social function in public space. Nietzsche clearly expresses the distance between spectator and actor when he amplifies the creativity of the artist as opposed to the tastes of the common man. The opposition was further exacerbated with the emphasis of the spectator's passive role in an entertainment-based society. Spectators are not players; they contemplate the show, which they may judge because they are outside the action. In this conventional perspective, spectators watch and their judgement of the show remains disinterested. Yet this paradigm is challenged in the visual arts, as it has long-since been in theatre as well. All of modern theatre, starting with Brecht and Artaud, has striven to break the barrier between actor and spectator. Epic theatre, in particular, questions the merely recreational aspect of a theatrical representation. It denies the separation between a spectatorial aesthetic and a creative one. It is not addressed to a passive spectator who looks on without reacting; rather, it assumes that spectators are involved. If entertainment, as Guy Debord explains, separates us from a sense of community,[4] theatre is not mere entertainment. It is precisely this political role of theatre that Jacques Rancière references.[5] In theatre, more than any other art form, there is a desire to connect with the "romantic idea of an aesthetic revolution."[6] Thus, alongside Malevitch's suprematism, avant-garde theatre wishes to establish a stage that solicits the spectator's intelligence. It is addressed to a spectator who is aware that theatre can also be a mirror to what is taking place on the political scene, where the real issues of life in society are being played out. Consequently, spectators—the "spectactor" as Christian Ruby puts it[7]—recognize themselves as citizens, citizens who have no choice sometimes but to be outraged.

Outrage, or indignation, comes up frequently in the *Syrma Antigónes* series. In *Alexis*, though, the authors bring us face to face with the outrage of a people in the grip of a capitalist financial crisis. From this perspective, Antigone's character is a prime figure of indignation. Thus, toward the end of the performance, the actors propose new images of recent demonstrations, above all those of outraged Spaniards, Greeks, and Americans from Occupy Wall Street. And since performances of *Alexis* were seen in Montreal during its "Maple Spring," images of students demonstrating against tuition hikes were also added to the mix. Given the political necessity for solidarity, after the screenings, as if to show that public outrage cannot be left in the hands of a passive audience, one of the protagonists invited spectators to climb onto the stage. As she did so, she wondered what it would be like if we were more than two, or three, or four, and so forth. The first to come out of the shadows were her own colleagues, but then members of the general audience spontaneously answered her call. Five, ten, twenty, thirty people enthusiastically joined the others, and minutes later close to a hundred people were on stage. Among them, many wore the red square, which, for the remaining audience members, created the image of red squares on red background.

Even if the art of participation is chiefly practised in a theatrical framework, this performance seeks to question the opposition between actor and spectator. By demonstrating that real action is possible, *Alexis*

4. Guy Debord, *La société du spectacle* (Paris: Éd. Gallimard, coll. Folio, 1992).

5. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* (Paris: La fabrique, 2008).

6. Jacques Rancière, op. cit., 12 (Our translation).

7. Christian Ruby, *L'archipel des spectateurs* (Paris: Nessy, "La philosophie aux éclats," 2012), 152.



Motus, *Alexis. A Greek Tragedy*, 2010.
photo : © Valentina Bianchi





Motus, *Alexis. A Greek Tragedy*, 2011.
photos : © Pierre Borasci



l'indignation d'une population ne peut demeurer entre les mains de spectateurs passifs, une des protagonistes, à la suite de ces projections, invita les spectateurs à se rendre sur la scène. Elle le fit en se demandant ce qu'il en serait si nous étions plus de deux, ou trois, ou quatre et ainsi de suite. Ce furent d'abord ses propres compagnons qui sortirent de l'ombre. Mais par la suite, des gens du public spontanément répondirent à son appel. Cinq, dix, vingt, trente personnes avec enthousiasme sont allées les rejoindre et quelques minutes plus tard, près d'une centaine se trouvaient sur la scène. Parmi elles, plusieurs arboraient le carré rouge, ce qui a donné à voir aux autres membres du public des carrés rouges sur fond rouge.

Même si l'art de la participation a lieu principalement dans le cadre d'une représentation théâtrale, cette représentation cherche ici à remettre en question l'opposition entre l'acteur et le spectateur. En soulignant qu'une action réelle est possible, *Alexis, une tragédie grecque* manifeste ainsi quelque signe d'espoir. La pièce instille l'idée que le spectateur dans sa passivité peut transformer son statut. Mais pour ce faire, l'indignation, même si elle est mise en représentation, doit s'exercer au-delà du théâtre. Comme sentiment moral, c'est un affect qui ébranle d'abord, qui nous met en colère, aussi. Pourtant, si le capitalisme mondialisé au sein de nos démocraties est à repenser, l'indignation ne peut pas s'en tenir à cette colère. La réaction colérique d'Antigone est de l'ordre d'un éthos, un éthos spectaculaire qui a été brillamment transposé au théâtre par Sophocle. Dès lors, même si l'indignation se meut sur un fond de colère devant ce qui demeure impuni, elle prend aussi sa source dans l'espoir de vivre humainement. Face à l'injustice, l'indignation questionne donc l'humanité dans ce qu'elle a de plus digne. Selon Jean-François Mattéi, ce n'est que depuis la modernité que l'indignation devient un geste à la portée de tous. Ce n'est qu'à l'époque des droits de l'homme que les philosophes ont entrepris une réflexion qui peut donner une valeur aux humains que nous sommes[8].

Le temps de l'indignation est donc proprement moderne, contemporain de l'avènement de la modernité esthétique. Celle-là même qui fera place à une esthétique du goût chez le spectateur passif – une esthétique qui peut aussi mener au dégoût devant tel ou tel spectacle. S'il y a en effet un signe d'espoir soulevé dans *Alexis*, s'il y a un désir de mettre en doute le sens de l'économie au sein de nos démocraties, cet espoir ne peut se maintenir au niveau de l'indignation. Il ne peut s'en tenir à la colère d'Antigone. Et si l'indignation semble avoir aujourd'hui une priorité, elle ne doit pas se transformer en résignation. Elle doit plutôt passer par la réflexion et se transformer en combat pour la dignité. En ce sens, l'indignation doit dépasser la vengeance, le ressentiment[9]. C'est aussi la leçon d'Albert Camus au début de *L'homme révolté*, lorsqu'il écrit que l'homme révolté n'est pas seulement celui qui refuse, c'est aussi quelqu'un qui en même temps dit oui[10]. Autrement dit : l'homme révolté est un spectateur qui ose se penser acteur de sa propre vie.

8. Jean-François Mattéi, *De l'indignation*. Paris, La Table ronde (Contretemps), 2005, 287 p.

9. Peter Sloterdijk, *Colère et temps. Essai politico-psychologique*, trad. de l'allemand par Olivier Manoni, Paris, Hachette, 2007, 317 p.

10. Albert Camus, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 25.

André-Louis Paré collabore à titre de critique à diverses revues québécoises consacrées à l'art contemporain. Il est aussi l'auteur d'opuscules et de textes de catalogues. Ses intérêts portent essentiellement sur ce que l'art peut soulever comme questions au sein de la modernité esthétique. Depuis 2005, il a cosigné des expositions de groupe et été commissaire d'une exposition présentée à deux reprises sur l'œuvre de Daniel Olson. Il enseigne la philosophie au cégep André-Laurendeau (Montréal).

gives us signs of hope; it instills the idea that the passive spectator can change. But for this to happen, indignation, even in its representation, must reach beyond the theatre. The moral sentiment is initially disruptive, it also instills anger. Yet, if we are to reconsider global capitalism's hold on our democracies, indignation cannot limit itself to this anger. Antigone's anger is of the order of an ethos, a spectacular ethos that Sophocles brilliantly transposed to theatre. As such, while indignation evolves on a backdrop of anger at injustice, it also draws strength from the hope of living humanely. Faced with injustice, indignation thus questions what is most worthy in humanity. Only in the modern era, writes Jean-François Mattéi, has indignation become the prerogative of everyone. Only in the age of the rights of man have philosophers engaged in reflections that could place value on the human beings we are.[8]

The age of indignation, then, is intrinsically modern, contemporary with the advent of aesthetic modernism, precisely that which leads to the passive spectator's aesthetics of taste—an aesthetics that can also lead to disgust (or distaste) before particular spectacles. If there is indeed a sign of hope in *Alexis*, if there is a desire to question the economic sense within our democracies, this hope cannot remain mere indignation. It must outgrow Antigone's anger. And while indignation may seem to take precedence these days, it must not be transformed into resignation. It must thoughtfully transform itself into a fight for dignity. In this sense, indignation must transcend vengeance and resentment.[9] It is a lesson Albert Camus teaches us as well; at the start of *L'homme révolté*, he writes that the rebel is one who not only refuses but who also says yes.[10] In other words, the rebel is a spectator who dares become the actor in his or her own life.

[Translated from the French by Ron Ross]

8. Jean-François Mattéi, *De l'indignation* (Paris: La Table ronde, "Contretemps," 2005).

9. Peter Sloterdijk, *Colère et temps: Essai politico-psychologique*, translated from German into French by Olivier Manoni (Paris: Hachette, 2007).

10. Albert Camus, *L'homme révolté* (Paris: Gallimard, 1951), 25.

André-Louis Paré contributes critical texts to various contemporary art journals in Quebec. He also writes exhibition booklets and catalogues. He is essentially concerned with the issues that art can raise in aesthetic modernism. Since 2005, he has co-produced group shows and curated a twice-presented exhibition on the work of Daniel Olson. He teaches philosophy at CEGEP André-Laurendeau in Montreal.

LES INGOUVERNABLES

THE UNGOVERNABLES



Adrián Villar Rojas, *A Person Loved Me*, 2012.
photo : Benoit Pailley, permission de | courtesy of the artist & kurimanzutto, Mexico

MARIE-ÈVE CHARRON

Si la seconde édition de la triennale du New Museum[1] s'est avérée si attrayante, c'est que sa thématique, *The Ingovernables* [Les ingouvernables], coïncidait parfaitement avec des préoccupations vives du moment. À tout le moins, pour moi, qui étais en visite à New York alors que la grève étudiante entrait dans sa quatrième semaine au Québec. Les événements qui allaient suivre ici – la mobilisation populaire élargie à une contestation du régime néolibéral – allaient aussi montrer la filiation moins souterraine qu'il n'y paraissait avec le mouvement Occupons qui, du square Victoria (rebaptisé place des Peuples) à Montréal au parc Zuccoti à New York, a marqué l'automne 2011. Malgré l'interdiction d'occupation des lieux par les autorités locales, l'indignation, même en sourdine, résonnait finalement encore et trouvait peut-être d'autres occasions de se manifester.

Le contexte de ma visite à New York était un prisme d'autant plus favorable à l'accueil de l'exposition de la rue Bowery que ce que l'on appelle la « semaine des arts » était en cours. Cet événement fait place en priorité aux activités commerciales des foires, de la prestigieuse Armory Show aux plus récentes, telles Pulse et Scope, qui bataillent pour une place dans un marché qui, lui, ne semble pas avoir souffert des crises financières – l'art s'étant révélé une valeur refuge idéale. Quiconque fréquente ce type d'événement en sait la teneur et doit admettre qu'il s'agit là, après tout, de la scène où se jouent les orientations de l'art à l'échelle mondiale. Évidemment, un musée comme le New Museum n'est pas étranger à ce marché[2], mais d'y voir une exposition regroupant des œuvres franchement critiques de réalités socioéconomiques et politiques donnait de l'espoir et contribuait à ne pas se laisser emporter par le cynisme.

Cette édition de la triennale, avec sa sélection de 34 artistes (y compris des collectifs) dans la trentaine provenant des quatre coins du monde et n'ayant jamais exposé aux États-Unis, contrastait aussi, par son ton incisif, avec la biennale en cours du Whitney Museum. La 76e édition de cet événement phare de la création actuelle états-unienne, symbole aussi d'une alliance prospère entre le marché et la consécration muséale des artistes, n'a soulevé aucune passion, malgré les efforts de présenter des projets risqués, critiques, même, de l'institution. Dans ce contexte, la proposition de la commissaire du New Museum, Eungie Joo[3], ressortait gagnante, bien qu'elle ait été conçue, ainsi que les œuvres présentées, avant les vagues d'indignation. En réunissant des artistes nés dans les années 1970-1980, la commissaire a révélé des œuvres dont les préoccupations s'inscrivent dans l'après-coup des mouvements d'indépendance qui avaient marqué la décennie précédente. Loin des promesses de libération, ces révolutions ont parfois fait place à des régimes militaires dictatoriaux et au néocolonialisme, dans un monde qui allait de surcroît être presque totalement gagné par le capitalisme et, par conséquent, exposé aux crises financières.

Comme le précise Joo dans le catalogue de l'exposition, le titre renvoie à la fois au point de vue du colonisateur qui parle d'un peuple qui ne se laisse pas diriger et à celui des dissidents qui font appel à la désobéissance civile, refusant ce qui leur semble être une injustice. D'ores et déjà, ce double sens recouvre la pluralité de postures évoquées dans les œuvres des artistes qui, diversement, faisaient état d'action de résistance, de subversion, de transgression ou de délinquance.

Cela s'exprimait par la matière d'une saisissante sculpture de l'Argentin Adrián Villar Rojas – qui représentait son pays à la Biennale de Venise, à l'été 2011 – conçue in situ pour s'étirer du sol au plafond. Comme si elle avait été imbriquée là depuis toujours, la sculpture donnait à voir un engin robotisé hybride, peut-être d'exploration spatiale, en apparence fossilisé et dont l'argile qui se fissurait déjà contrastait

1. L'événement s'est tenu du 15 février au 22 avril 2012.

2. Katie Kitamura, dans un commentaire sur l'exposition, fait mention de l'histoire complexe des relations du musée avec le financement privé et corporatif, dans *Frieze. Contemporary Art and Culture*, nº 147, mai 2012, p. 219.

3. Eungie Joo est responsable du service éducatif et des programmes publics au New Museum; elle a été épaulée dans ce projet par Gabi Ngcobo.

This second edition of The New Museum Triennial[1] owed much of its interest to the fact that its theme, "The Ungovernables," coincided so perfectly with urgent preoccupations of the time. With mine, in any case, as I was visiting New York just as the student strike was entering its fourth week. Events that followed in Quebec, with the popular uprising broadening into a general protest against the neoliberal regime, would also reveal the not-so-underground connection with the Occupy movement that had marked the fall of 2011, from Victoria Square in Montreal (rechristened "Place des Peuples") to Zuccotti Park in New York. Despite local authorities' ban on occupying venues, the outrage, even muted, finally resonated again and would find other occasions to manifest itself.

In addition, the context of my visit to New York offered another prism through which to view the Bowery street exhibition in a favourable light, since it took place at the same time as "Art Week," an event that gives priority to the commerce surrounding art fairs, from the prestigious Armory Show to more recent fairs, such as Pulse and Scope, that are attempting to carve out a place in the market. Art, having become an ideal safe investment, does not seem to have suffered in the slightest from the economic crisis. Anyone frequenting such events is aware of their substance and willingly admits that it is here, after all, that art trends of the world are played out. Obviously, an institution such as the New Museum cannot be unconcerned,[2] but to see an exhibition of works openly critical of political and socioeconomic realities gave one hope and proved a good hedge against cynicism.

The incisive tone of this edition of the Triennial, with its selection of 34 artists (and artist groups) in their thirties from all over the world and who had never exhibited in the United States before, also contrasted with the Biennial going on at the Whitney Museum. In its 76th iteration, this major showcase of current American artistic production, and symbol of the propitious alliance between the art market and artists' consecration by museums, failed to raise the least fervency, despite efforts to present bold projects, some even critical of the institution. Eungie Joo, the New Museum's curator,[3] managed a winning proposal in such a context, though the exhibition and the works comprising it had been conceived before the wave of indignation. In bringing together artists born in the 1970s and 1980s, the curator revealed works whose concerns come in the wake of the previous decade's independence movements. Far from their promise of liberation, these revolutions sometimes gave way to dictatorial military regimes and neocolonialism in a world, moreover, that would be almost completely taken over by capitalism, and thus exposed to financial crises.

As Joo explains in the exhibition catalogue, the title alludes at once to the colonizer's fulmination against an "ungovernable" people and the dissidents' call for civil disobedience, refusing what they perceive to be injustice. This dual meaning covers the multiplicity of stances taken by the artists, who variously put forward gestures of resistance, subversion, transgression, or delinquence.

This was expressed in the materials used in a stunning sculpture by Argentinian artist Adrián Villar Rojas, who had represented his country at the 2011 Venice Biennale. Produced *in situ* and stretching from floor to ceiling, it figured a hybrid and apparently fossilized robotic device, perhaps meant for space exploration, though it appeared to have been set there since the dawn of time. Its cracked clay contrasted with the museum's impeccable white cube. Conceiving an artefact in ruins, the artist engaged temporalities so as to confront the museum's vanity around conservation with the bursting possibilities and endless expansion of productivity

1. The event took place from February 15 to April 22, 2012, at the New Museum in New York.

2. Katie Kitamura, in her comments on the exhibition, mentions the history of the museum's complex relationship with private and corporate financing in *Frieze: Contemporary Art and Culture*, No. 147 (May 2012), 219.

3. Eungie Joo is curator of education and public programs at the New Museum and was seconded in this project by Gabi Ngcobo.



Abigail DeVille, *Dark Day*, 2012.
photo : Benoit Pailley, permission de l'artiste | courtesy of the artist

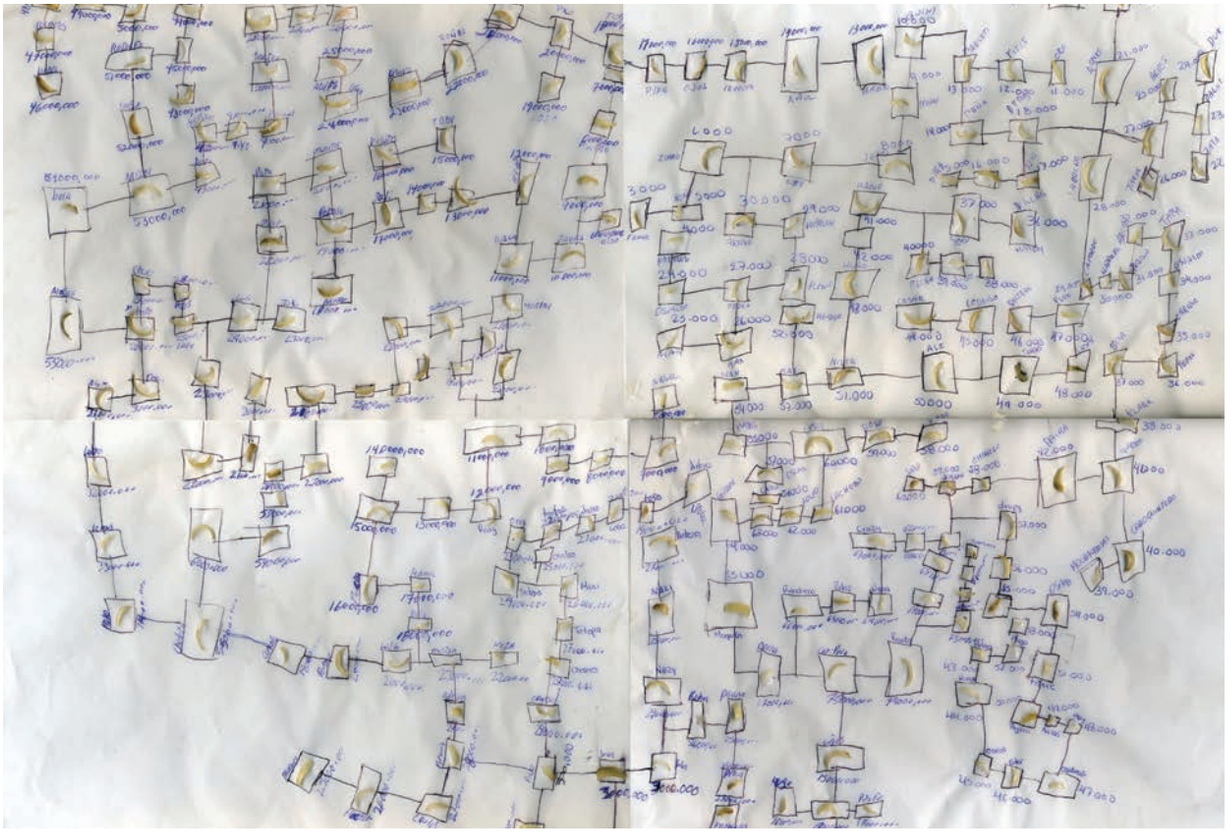
avec le cube blanc muséal, intact. Imaginant pour le musée un artefact en ruine, l'artiste a contracté les temporalités de manière à confronter la vanité muséale pour la conservation aux débordements possibles d'une expansion sans fin de la productivité ou de la spéculation financière – l'appétit de Wall Street, par exemple[4]. Dans une alcôve, aux abords d'un escalier, l'installation in situ d'Abigail Deville, de New York, était quant à elle davantage ancrée dans une actualité de la survie au quotidien, avec pour matériaux des déchets trouvés, vestiges cette fois de l'urbanité vécue par les sans-abri que l'itinérance et l'indigence poussent à recycler. Ce Mertzbau revisité se voulait plus franchement révélateur de la provenance des matériaux, plus enclin donc à entremêler l'art à ce que la vie a d'immonde, et à s'éloigner ainsi, malgré le contexte muséal, du concept d'œuvre d'art total et de son fantasme d'insularité. Les surplus des uns s'avèrent ainsi, parfois, le minimum vital des autres. Si, ailleurs dans l'exposition, il était plutôt question de dépense et de gaspillage, c'était également dans une perspective de subversion, pour évoquer une productivité contrée ou ralentie. Dans sa vidéo, Cinthia Marcelle, originaire du Brésil, cadre d'un plan fixe en plongée une rue qui s'emplit progressivement d'objets et d'outils de travail lancés du hors champ. Le fatras bruyant s'impose comme un geste de rébellion à l'encontre de la bonne marche de l'économie, qui voit sa croissance symboliquement minée par le refus de travailler ou de se livrer à des activités normales. Que les auteurs de ces gestes soient absents souligne d'ailleurs la qualité de quasi-sujet des objets, qui témoignent de ce que leur monde exerce sournoisement une suprématie.

4. En relation avec la sculpture exposée au New Museum, l'artiste a d'ailleurs réalisé une intervention in situ au World Financial Center, un ensemble de tours situé au cœur du quartier financier.

and financial speculation—Wall Street's greed, for instance.[4] In an alcove near a staircase, New York artist Abigail Deville's site-specific installation was instead rooted in the context of day-to-day survival, its materials consisting of found refuse, vestiges of city life as experienced by the homeless, whose itinerancy and poverty compels them to recycle. This Merzbau revisited intended to be more revelatory of the provenance of the materials, more inclined to mix art with the squalid, and thus to forgo, despite the museum context, the concept of the total work of art and its fantasy of insularity. The excess of some may therefore become others' bare essentials. While it may have been a matter of expense and waste here, the exhibition was also cast in a subversive perspective that countered or forestalled notions of productivity. In her video, Brazilian artist Cinthia Marcelle uses a high-angle fixed shot to frame a street scene that gradually fills with objects and tools thrown in from off-screen. The clamorous jumble becomes a gesture of rebellion against the well-oiled economic machinery, its growth symbolically undermined by labourers' refusal to work or comply with normal activities. That the authors of these actions are absent underscores the objects' quasi-subject status, testifying to their surreptitious dominance of the world.

For Pilvi Takala, interfering in the non-artistic working world means disrupting it from within. In *Trainee* (2008), recreated in the gallery in the form of video and emails, the Helsinki-born artist passed herself off as an intern in an accounting firm where she sat back, did nothing, and waited. She documented her coworkers' growing unease as they confronted her obstinate refusal to take action, claiming to be doing cerebral work.

4. In tandem with the sculpture exhibited at the New Museum, the artist created a site-specific intervention at the World Financial Centre, a complex of office towers at the heart of the financial district.



José Antonio Vega Macotela, *Time Exchange 321 (El Kamala), Time Divisa*, 2010.
photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist



José Antonio Vega Macotela, *Time Exchange 148 (El-superaton), Time Divisa*, 2008.
photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist



Cinthia Marcelle & Tiago Mata Machado. *O Século [The Century]*, 2011.
photo : permission de | courtesy of the artists & Galeria Vermelho, São Paulo.

Pour Pilvi Takala, entraver le monde du travail non artistique signifie y faire intrusion pour le dérégler de l'intérieur. Dans le projet *Trainee* (2008), restitué en salle sous forme de vidéo et de courriels, l'artiste née à Helsinki s'est fait passer pour une stagiaire dans une firme comptable, où pendant un mois elle n'a rien fait du tout, se croisant les bras et attendant. Les documents présentés montrent le malaise croissant de ses collègues devant son refus obstiné de s'activer, tandis qu'elle prétexte un travail cérébral. Celui-ci, il me semble, indispose particulièrement à cause de son caractère abstrait, puisqu'il ne peut pas faire l'objet d'une gestion comptable, comme il en est de toutes les activités d'une entreprise dont l'existence passe par le rendement et les résultats. L'apparente oisiveté de la stagiaire fournit également une image critique de l'artiste qui, dans la foulée de dada, de fluxus et des situationnistes, se définit en l'absence d'atelier et d'œuvres (à faire ou à vendre). C'est également par insertion dans un milieu non artistique que l'artiste mexicain José Antonio Vega Macotela a procédé. De lui s'imposait d'abord l'installation *Habemus Gasoline* (2008), un assemblage complexe d'alambics évoquant le commerce du pétrole mexicain que les États-Unis raffinent à leur profit. Plus discrète, *Time Divisa* (2006-2010) se singularisait toutefois davantage, avec ses modestes montages relatant les échanges conclus entre l'artiste et des détenus de la prison de Santa Marta Acatitla à Mexico. Par exemple, en échange de certains articles trouvés pour les détenus, Vega Macotela aura demandé à l'un d'eux de documenter la circulation de 100 000 pesos parmi les prisonniers. En lui promettant de faire des démarches pour l'aider à retrouver sa liberté, il a demandé au détenu El Payasito de répertorier tous les trajets possibles dans la prison, marquant en noir les pas faits quand il croisait un dispositif de surveillance (gardien ou caméra). Sans nier la dimension humaniste de ces échanges en apparence équitables[5] – qui, par la délégation, donnent aux prisonniers des possibilités autres d'être sujets malgré le confinement carcéral, notamment en leur attribuant les œuvres –, ce projet intéressait surtout pour sa manière de mettre au jour des activités illicites de contournement pratiquées par les prisonniers tout en révélant les mécanismes de coercition et de surveillance de ce centre de détention.

Il n'est guère étonnant d'ailleurs que plusieurs œuvres aient porté sur l'économie monétaire et financière, le sujet touchant plusieurs sociétés que la mondialisation relie plus que jamais les unes aux autres. Ainsi, les 5 000 euros investis en 2009 par l'artiste résident à Bangkok Pratchaya Phinthong pour l'achat de devises du Zimbabwe se transforment en une quantité croissante de billets méthodiquement empilés, étant donné leur dévaluation radicale due à l'hyperinflation. Sous forme d'œuvre, les billets se voient à nouveau évalués, mais cette fois par les forces du marché de l'art, dont les « ingouvernables » de cette exposition ont su, à défaut de les renverser, problématiser le fonctionnement et l'existence.

5. À propos de ce projet, Chus Martínez relève que l'artiste intervient dans un milieu déjà gouverné par un principe non complaisant d'instrumentalisation mutuelle (« [...] a system that is already governed by an uncompromising principle of mutual instrumentalization »). *Artforum*, mai 2011, p. 271.

Marie-Ève Charron est critique d'art au quotidien montréalais *Le Devoir* et enseigne l'histoire de l'art à l'UQAM ainsi qu'au cégep de Saint-Hyacinthe. Elle fait partie du comité de rédaction de la revue *esse arts + opinions*.

The latter, it seems to me, is particularly galling because of its abstract nature, which cannot be subject to managerial accountability, as demanded of any business whose existence relies on returns and results. The trainee's apparent idleness also provides a critical portrait of the artist who—in the wake of Dada, Fluxus, and the Situationists—defines him or herself outside the studio and the (making or selling of) artwork. Mexican artist José Antonio Vega Macotela also intervenes in non-artistic settings. He first made an impact with the installation *Habemus Gasoline* (2008), an assemblage of stills suggestive of Mexico's oil production which the U.S. refines for their own use and profit. *Time Divisa* (2006-2010) is more discrete, yet all the more distinctive with its small-scale montages documenting the exchanges between the artist and the detainees at the Santa Marta Acatitla prison in Mexico City. In exchange for certain items given to the prisoners, Vega Macotela asked one of them, for instance, to take note of the circulation of 100,000 pesos among the prisoners, and in exchange for measures taken toward his release, prisoner El Payasito itemized all possible paths through the prison, marking his footsteps in black when he passed an area under surveillance (whether by guard or by camera). Without denying the humanist dimension of these apparently fair exchanges[5]—which by proxy afforded prisoners the possibility of being different subjects despite the penal context, in particular through the attribution of their work—the project was especially interesting for its demonstration of the ways prisoners illicitly bypass their restrictions while also revealing methods of coercion and surveillance in the detention centre.

It is hardly surprising that several of the works were concerned with finances and the money market, a topic that affects many societies increasingly interconnected by globalization. Thus, the 5,000 euros invested by Bangkok artist Pratchaya Phinthong in Zimbabwe currency in 2009 have been transformed into a growing heap of methodically piled bills as the currency underwent hyperinflationary devaluation. Through this artwork, the bank notes are reevaluated again, this time by the forces of the art market, of which these "ungovernables" have managed to problematize, if not overturn its operations and existence.

[Translated from the French by Ron Ross]

5. In regard to this project, Chus Martínez mentions that the artist intervenes in "[...] a system that is already governed by an uncompromising principle of mutual instrumentalization," *Artforum*, (May 2011), 271.

Marie-Ève Charron is an art critic for the Montreal daily *Le Devoir* and teaches art history at UQAM and CEGEP de Saint-Hyacinthe. She is part of the editorial board for the magazine *esse arts + opinions*.

THE POLITICS OF INDIGNATION: ART, ACTIVISM AND AI WEIWEI

LA POLITIQUE DE L'INDIGNATION: AI WEIWEI, L'ART ET L'ACTIVISME



Ai Weiwei, *Study of Perspective - Tiananmen*, 1995.
photo : Ai Weiwei

ALICE MING WAI JIM

Ai Weiwei (Beijing, 1957-) est un symbole vivant de la lutte pour les droits de la personne. Artiste, architecte et activiste réputé, il est devenu une personnalité planétaire malgré son confinement en sol chinois. En mai 2012, il faisait partie des trois récipiendaires du prix Václav-Havel de la dissidence créative accordé par la fondation Human Rights, et en octobre, la première rétrospective consacrée à son œuvre aux États-Unis, *According to What?,* prenait l'affiche au musée Hirshhorn de l'institut Smithsonian. Au vernissage, Ai brillait toutefois par son absence, son passeport étant retenu par les autorités chinoises depuis sa détention d'avril 2011 et sa subséquente assignation à demeure, sur des allégations d'évasion fiscale.

En Chine, l'inculpation pour crime économique est le prétexte habituel de l'État pour parer les accusations de violation des droits de la personne, et il est notoire que l'incarcération d'Ai est liée à ses démêlés avec la sécurité d'État au sujet de ses critiques cinglantes, en ligne et hors ligne, de la corruption du gouvernement et de la répression de la liberté d'expression. Selon Michael Wines, du *New York Times* : « Ai Weiwei est sans doute le plus célèbre des artistes chinois vivants et le critique le plus véhément du système – titres de gloire pour lesquels cet iconoclaste engagé n'a que du mépris[1]. » « Je suis peut-être juste un artiste dissimulé sous les traits d'un dissident, a déjà déclaré le contestataire : je me fiche des conséquences[2]. » Si l'on devait désigner un indigné célèbre parmi les artistes, ce serait lui, sans l'ombre d'un doute.

Or, la grande visibilité d'Ai Weiwei a souvent nui à la compréhension du lien qui unit ses œuvres et son activisme récents au phénomène des médias sociaux propre à l'ère du numérique. Depuis 2005 en effet, Ai se sert d'Internet et des médias sociaux comme lieux d'expression, tant dans sa pratique artistique que dans son militantisme politique, et commente les procédures judiciaires et les affaires de l'État sur son blogue personnel.

La participation sans précédent de 1 001 citoyens chinois issus de différents milieux et de différentes régions du pays, qui se sont rendus, tous frais payés, à Kassel en Allemagne à la foire documenta 12 (2007), dans le contexte du *Fairytale Project* d'Ai, est née d'une invitation ouverte publiée sur son blogue. Ai, qui a été le consultant chinois auprès de Herzog & de Meuron, la société suisse responsable du design du Stade national des Jeux olympiques de 2008 (le fameux « Nid d'oiseau »), s'est retrouvé brusquement au centre de l'attention internationale – et placé sous étroite surveillance par les autorités de son pays – quand il a ouvertement dénoncé les jeux comme étant une machine de propagande gouvernementale et déclaré publiquement qu'il regrettait d'avoir pris part à ce projet.

Il a dénoncé encore la corruption de son gouvernement en apprenant que parmi les quatre-vingt-six mille victimes du séisme du Sichuan, le 12 mai 2008, se trouvaient plus de cinq mille élèves du primaire enterrés vivants dans leurs écoles « en miettes de tofu », ces constructions de qualité médiocre, preuves de corruption et de négligence. Le refus du gouvernement chinois de rendre des comptes et de révéler le bilan des morts ou l'identité des jeunes victimes ont poussé Ai à collaborer avec des activistes et des bénévoles sur le terrain à une « enquête citoyenne », dans le but de trouver les noms des disparus et de les afficher sur son blogue, devenu tribune virtuelle de cette campagne. Assez exceptionnellement, Ai a pu tenir son blogue pendant quatre mois sans être inquiété par les autorités ; mais le premier anniversaire du séisme, en 2009, a marqué le début de la censure et de la destruction systématiques, par le Bureau de sécurité publique, des billets publiés par Ai. Cela n'a pas découragé, toutefois, ses efforts et ceux de ses collaborateurs pour obtenir le

1. Michael Wines, « China's Impolitic Artist, Still Waiting to Be Silenced », *New York Times*, 27 novembre 2009, www.nytimes.com/2009/11/28/world/asia/28weiwei.html?pagewanted=all&_r=0. [Trad. libre]

2. Kerry Broucher, « Reconsidering Reality : An Interview with Ai Weiwei », dans Mami Kataoka, *According to What ?* (catalogue de l'expositon), New York et Londres, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, the Mori Art Museum and DelMonico Books, 2012, p. 39.

A symbol of the struggle for human rights, renowned artist, architect, and activist Ai Weiwei (b. Beijing, 1957) has become a global figure despite being forbidden to travel outside China. In May 2012 he was one of three dissidents awarded the New York-based Human Rights Foundation's inaugural Václav Havel Prize for Creative Dissent, and in October his first survey exhibition in the U.S., *According to What?,* opened at the Smithsonian's Hirshhorn Museum in Washington, D.C. Ai did not attend the opening, however; his passport has been held by Chinese authorities since his detainment in April 2011 and subsequent year-long house arrest on allegations of tax evasion.

In China, the charge of economic crime is the choice pretext of the state to pre-empt accusations of human rights violations. Ai's incarceration is widely known to be related to his many previous run-ins with state security over his outspoken criticism, both online and off, of government corruption and China's suppression of freedom of expression. As Michael Wines of *The New York Times* put it: "Ai Weiwei is perhaps China's most famous living artist and its most vociferous domestic critic, titles of a sort this committed iconoclast disdains."[1] "Maybe I'm just an undercover artist in the disguise of a dissident" the contrary artist has said, "I couldn't care less about the implications."[2] If there were an *artiste indigné célèbre,"* Ai would be the man of the hour.

Ai's high profile has often detracted from a deeper understanding of his art and activism as implicitly linked to the phenomenon of social media in the digital age. Ai has embraced the Internet and social media as expressive platforms in both his art practice and political activism, and has been writing about judicial procedures and state affairs on his personal blog since 2005.

The unprecedented participation of 1,001 Chinese citizens from different backgrounds and regions of China, who travelled (fully subsidized) to Kassel, Germany, for *documenta 12* (2007) as part of Ai's ongoing *Fairytale Project*, came about through an open invitation published on his blog. As the Chinese consultant to the Swiss architectural firm Herzog & de Meuron for the design of the Bird's Nest stadium for the 2008 Olympics, Ai was catapulted into the international spotlight and placed under closer scrutiny by the authorities when he openly denigrated the games as state propaganda machinery and stated publicly that he regretted participating in the project.

Ai continued denouncing state corruption upon discovering that among the dead of the more than eighty-six thousand people killed during the Sichuan Earthquake on May 12, 2008, were over five thousand schoolchildren buried alive in their classrooms because of "tofu-dreg schoolhouses"—the poorly constructed buildings indicating corruption and negligence. The Chinese government's lack of accountability and its refusal to disclose the death tolls or the students' identities fuelled Ai to collaborate with grassroots activists and volunteers in a citizens' investigation to research and post the names of the perished on his blog, the online platform for the campaign. Remarkably, the blog was left alone for four months but the quake's first anniversary in 2009 saw Ai's blog entries systematically censored and deleted by the Public Security Bureau. This however has not deterred the efforts of Ai and his collaborators to gain the most basic level of respect for the deceased. "The most fundamental worth and civil right of any person is their right to their name."[3]

As the list of student earthquake victims grew on the wall of his Beijing studio, Ai became a committed political microblogger, made documentaries, was featured in Alison Klayman's *Ai Weiwei: Never Sorry* (2012), and created multiple pieces to commemorate and bring awareness to the school disaster. *Cong* (2008–2011), for instance, featured the list of victims'

1. Michael Wines, "China's Impolitic Artist, Still Waiting to Be Silenced," *New York Times*, 27 November 2009, www.nytimes.com/2009/11/28/world/asia/28weiwei.html?pagewanted=all&_r=0.

2. Kerry Broucher, "Reconsidering Reality: An Interview with Ai Weiwei," *According to What?,* ed. Mami Kataoka, exhibition catalogue (New York and London: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, the Mori Art Museum and DelMonico Books, 2012), 39.

3. Ai Weiwei, *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants, 2006-2009*, ed. and trans. by Lee Ambrozy (Cambridge, MA: The MIT Press, 2011), 211.

minimum de respect dû aux morts : « Le droit civique le plus élémentaire de chaque personne est le droit à son identité[3]. »

À mesure que la liste des élèves victimes du séisme s'allongeait sur le mur de son studio de Beijing, l'activité d'Ai s'est multipliée : il s'est fait microblogueur engagé, a tourné des documentaires, a été mis en vedette dans le film d'Alison Klayman, *Ai Weiwei: Never Sorry* (2012), et a créé de multiples œuvres dans le but de commémorer et de faire connaître le désastre des écoles. *Cong* (2008-2011), notamment, est composée de la liste des victimes et de 123 lettres de divers ministères régionaux qui refusent de divulguer de l'information sur le sujet. Pour l'installation *Remembering* (2009), qui orne la façade de la Haus der Kunst de Munich, et le serpent vert et gris de *Snake Ceiling* (2009), Ai a utilisé des centaines de sacs à dos d'écolier qui rappellent le souvenir des victimes laissées pour compte, tandis que *Straight* (2008-2012), une installation au sol inaugurée au musée Hirshhorn, donne à voir trente-huit tonnes d'armatures d'acier récupérées sur le site du tremblement de terre et redressées tant bien que mal.

La persistance de l'enquête citoyenne a valu à Ai Weiwei d'être détenu par la police à l'aéroport international de Pékin, alors qu'il était en route vers Hong Kong, le 3 avril 2011, sans qu'aucune accusation officielle ne soit formulée. Il a été maintenu en isolation dans un lieu secret pendant quatre-vingt-un jours, au cours desquels il a été interrogé une cinquantaine de fois. Sa disparition forcée a provoqué un tollé international et soulevé les réactions des principaux établissements du milieu des arts, par le biais des communautés muséales en ligne : la Tate Modern, à Londres, a installé une énorme pancarte sur laquelle on pouvait lire « Release Ai Weiwei [Relâchez Ai Weiwei] », et le Guggenheim, à New York, a obtenu cent quarante mille signatures sur sa pétition « Free Ai Weiwei [Libérez Ai Weiwei] », un message aussi imprimé sur des fourre-tout de toile pour la Biennale de Venise, en 2011. L'assignation à résidence d'Ai a finalement été levée le 22 juin 2011, mais à cause des enquêtes continues dont il fait l'objet, sa résidence est demeurée étroitement surveillée et on lui a interdit de quitter Beijing jusqu'en juin 2012.

Cela dit, avant même cette année complète de « détention modérée », Ai avait créé la sculpture de marbre blanc *Surveillance Camera* (2010), ainsi que *Marble Arm* (2007) – cette dernière n'étant pas sans évoquer sa série de photos « avec doigt d'honneur » de monuments et sites importants, comme la place Tian'anmen ou la Maison-Blanche. En avril 2012, date anniversaire de son arrestation, il diffusait sa propre émission de téléréalité sous surveillance, depuis son site weiweicam.com, en un geste absurde de « *sousveillance* » à la Steve Mann[4]. Sans grande surprise, le site a été fermé après deux jours. Cela n'empêche pas Ai de violer ouvertement ses conditions de libération en continuant de gazouiller, de donner des interviews et de cultiver ses relations médiatiques.

Il a publié des textes d'opinion dans le *Guardian* et sur CNN, en plus d'être le rédacteur invité du numéro bilingue « Made in China » du magazine britannique d'actualité et de politique *New Statesman*. Produit pour la première fois en format PDF et téléversé sur des sites de partage de fichiers, afin de franchir « la grande muraille informatique » (le pare-feu de la censure chinoise), le numéro du 19 au 25 octobre 2012 contient des articles de fond sur le Tibet, la persécution des défenseurs des droits de la personne, l'autocensure et le « parti à 50 cents », appellation péjorative désignant l'armée de commentateurs en ligne payés par le gouvernement chinois pour faire dérailler le débat citoyen sur Internet. On y trouve également des entrevues, dont l'une avec le protégé d'Ai, l'artiste Zhao Zhao (Xinjiang, 1982-). Zhao a été l'assistant d'Ai pendant sept ans. Il a filmé bon nombre de ses documentaires politiquement controversés depuis 2004, y compris *Lao Ma Ti Hua (Disturbing the Peace)*, sur l'attaque

3. Ai Weiwei, *Ai Weiwei's Blog : Writings, Interviews, and Digital Rants*, 2006-2009, présentation et traduction anglaise de Lee Ambrozy, Cambridge, MIT Press, 2011, 211 p.

4. Steve Mann, « "Sousveillance": inverse surveillance in multimedia imaging », *Proceedings of the 12th annual Association for Computing Machinery (ACM) international conference on Multimedia*, New York, 2004, p. 620–27.

names and one hundred and twenty-three framed letters received from various regional ministries refusing to disclose information on the case. For Munich's Haus der Kunst façade installation *Remembering* (2009) and the green and gray *Snake Ceiling* (2009), Ai used hundreds of children's backpacks to recall the student victims who were left behind, while his floor installation, *Straight* (2008–2012), which premiered at the Hirshhorn Museum, simply delivered thirty-eight tons of forcibly straightened steel rebar recovered from the earthquake site.

With the citizens' investigation continuing, Ai was detained by police at Beijing Capital International Airport en route to Hong Kong on April 3, 2011, without being officially charged. He was held in solitary confinement in a secret location for eighty-one days and interrogated approximately fifty times. His forced disappearance led to an international outcry with leading global art institutions campaigning through some of the largest online museum communities in the world: London's Tate Modern installed a huge sign saying, "Release Ai Weiwei," and New York's Guggenheim amassed one hundred and forty thousand signatures on its "Free Ai Weiwei" petition, further reinforced by canvas bags bearing the same message at the 2011 Venice Biennale. Ai was eventually released from house arrest on June 22, 2011, but due to the ongoing investigations against him, remained under semi-house arrest with heavy police surveillance and was forbidden to leave Beijing until June 2012.

Yet even before his year-long "soft detention", Ai created the white marble sculpture, *Surveillance Camera* (2010), and *Marble Arm* (2007)—the latter akin to his photographic series "flipping the bird" at major landmarks including Tiananmen Square and the White House. In April 2012, on the anniversary of his arrest, he streamed his own self-surveillance reality TV from his weiweicam.com website in an absurd act of "*sousveillance*" à la Steve Mann;[4] unsurprisingly it was shut down two days later. Admittedly violating the conditions of his release, Ai continues to tweet, give interviews, and cultivate relations with the press.

He has contributed commentaries to *The Guardian* and CNN, and guest edited a bilingual "Made in China" issue of the UK current affairs and politics magazine *New Statesman*. Produced in an unprecedented PDF format and uploaded to file-sharing sites to circumvent China's "Great Firewall," the October 19–25, 2012, issue contains essays about Tibet, the persecution of human rights activists, self-censorship, and the pejoratively named "50 Cent Party," an army of online commentators paid by the Chinese government to derail netizen debate. There are also interviews, including one with Ai's protégé, artist Zhao Zhao (b. Xinjiang, 1982). His assistant for seven years, Zhao has filmed many of Ai's politically sensitive documentaries since 2004, including *Lao Ma Ti Hua (Disturbing the Peace)*, which documents Ai's assault by local police in Chengdu on August 12, 2009, when he was in the provincial capital to testify at the trial of civil rights advocate Tan Zuoren in connection with the Sichuan Incident.

Zhao recently made headlines as potentially the next generation's Ai Weiwei when a large shipment of his work bound for what would have been an important major solo exhibition for the emerging artist at Chambers Fine Arts in New York, was confiscated by customs officers at the northern port of Tianjin. Among the seized cargo was Zhao's *Officer* (2011), a larger-than-life-sized statue with the artist's features, which Zhao constructed as a shattered ruin. Unlike some of Zhao's previous works (he whittled a piece of Qing Dynasty wood swiped from Ai's 2005 installation *Fragments* into thirty-two pieces for *Toothpicks* in 2007), *Officer* is not a readymade: it was produced in collaboration with craftsmen whose skills hark back to the Han Dynasty (206 BC–220 AD) in the quarries at Quyang, a county southwest of Beijing famous for manufacturing China's sculpture exports.

Zhao's practice is easily read through similar concerns as his mentor in regard to China's growing phenomenon of *shanzhai* culture (the circulation of everything from cell phones to artworks which are fakes or

4. Steve Mann, "'Sousveillance': inverse surveillance in multimedia imaging," Proceedings of the 12th annual Association for Computing Machinery (ACM) international conference on Multimedia, New York, 2004, 620–27.



Ai Weiwei, *Remembering*, vue d'installation | installation view,
Haus der Kunst, Munich, 2009.
photo : Jens Weber



Ai Weiwei, *Snake Ceiling*, vue d'installation | installation view,
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, 2012.
photo : Cathy Carver



Ai Weiwei, *Sunflower Seeds*, 2010.
photo : Tate Photography, permission de l'artiste |
courtesy of the artist

policière dont Ai a été victime à Chengdu en août 2009, alors qu'il était dans la capitale provinciale pour témoigner au procès du défenseur des droits civiques Tan Zuoren, en rapport avec les incidents du Sichuan.

Zhao a fait les manchettes récemment à titre de « Weiwei de la relève ». Une pleine cargaison de ses œuvres, chargée à destination de ce qui aurait été une exposition solo de premier plan pour ce jeune artiste, à la Chambers Fine Arts de New York, a été confisquée par les douaniers du port de Tianjin, dans le nord de la Chine. Parmi les biens saisis se trouvait *Officer* (2011), une gigantesque statue en ruine ayant les traits de l'artiste. Contrairement à certaines de ses œuvres antérieures (les trente-deux morceaux de *Toothpicks*, une œuvre de 2007, proviennent d'un morceau de bois — datant de la dynastie Qing — piqué à *Fragments*, une installation d'Ai créée en 2005), *Officer* n'est pas un readymade : elle a été produite en collaboration avec des artisans dont le métier remonte à la dynastie Han (de 206 A.C. à 220 A.D.), dans les carrières du Quyang, un comté du sud-ouest de Beijing réputé pour ses sculptures destinées à l'exportation.

La pratique de Zhao se mesure aisément à l'aune des préoccupations de son mentor à l'égard d'un phénomène qui se répand en Chine, celui de la culture *shanzhai* (la circulation de tout et de n'importe quoi, depuis les téléphones cellulaires jusqu'aux œuvres d'art, sous forme de faux ou de reproduction des objets originaux). Ainsi, la première sculpture publique d'importance d'Ai, *Circle of Animals/Zodiac Heads* (2010), ne fait pas référence uniquement au pillage par les troupes françaises et britanniques, en 1860, des sculptures de la dynastie Qing à Yuanmingyuan, le somptueux « jardin des jardins » (aujourd'hui appelé « l'ancien palais d'été ») ; elle renvoie aussi à la récente controverse entourant le rapatriement d'antiquités chinoises et certaines grandes maisons de ventes aux enchères[5].

Tandis que *Zodiac Heads* est en tournée mondiale depuis 2010, l'œuvre de Zhao, *Officer*, pourtant inoffensive (si ce n'est du matricule de l'agent, qui correspond à la date d'arrestation d'Ai en 2011), n'a pas réussi à sortir de Chine. Mais l'artiste ne la récupère pas pour autant : même si Zhao pouvait payer l'amende salée – environ 50 000 $ CA – qu'on lui a imposée (chef d'accusation : fraude fiscale, comme Ai), il pourrait au mieux voir son œuvre une dernière fois avant qu'elle soit détruite ; il devrait ensuite régler la facture de la démolition[6].

Si Ai est le plus connu des dissidents dans les milieux de l'art à travers le monde, il n'est pas le seul à avoir été injustement arrêté, détenu ou forcé à disparaître au début de 2011, au moment de la plus impitoyable chasse aux cybermilitants et blogueurs politiques qu'on ait vue depuis des années en Chine. Dans le sillage des soulèvements et des manifestations au Moyen-Orient, la prompte réaction de l'État chinois répondait à un appel en ligne à une « révolution du jasmin ». Inspirée des révoltes en Tunisie, cet appel en faveur de la démocratie lancé le 19 février 2011 convoquait des manifs éclair dans plus d'une douzaine de villes chinoises, en des lieux de promenade convenus. Comme pour le printemps arabe de 2011, une grande part de l'organisation des activistes prodémocratiques dépendait, au moins en partie, de l'accès à Internet pour échapper au contrôle strict de la censure. À la suite des événements, plus de deux cents activistes du continent ont été confinés à demeure, vingt-six, emprisonnés, de nombreux comptes et blogues internet prestement condamnés[7].

5. Le 3 novembre 2012, la maison anglaise Bonhams annulait la mise aux enchères de deux artefacts provenant du Yuanmingyuan. C'était la première fois qu'une maison étrangère annulait la vente aux enchères d'objets culturels chinois. Lu Qianwen, « Lost But Not Forgotten », *Global Times*, 8 novembre 2012, www.globaltimes.cn/content/743198.shtml.

6. Ulrike Knöfel, « China Cracks Down on Ai Wei Wei Protege Zhao Zhao », *Der Spiegel, Online International*, 8 août 2012, www.spiegel.de/international/world/in-china-artists-like-zhao-zhao-face-political-oppression-a-851403.html.

7. Beijing (AsiaNews / Agencies), « More than 200 arrests to quell the "jasmine revolution" in China », *AsiaNews.it*, 2 avril 2011, www.asianews.it/news-en/More-than-200-arrests-to-quell-the-jasmine-revolution-in-China-21187.html.

imitations of the original). For instance, Ai's first major public sculpture, *Circle of Animals/Zodiac Heads* (2010), refers not only to the looting by French and British troops in 1860 of the Qing Dynasty original sculptures in Yuanmingyuan, the eighteenth-century imperial garden retreat outside Beijing (known today as the Old Summer Palace), but also to the recent controversy surrounding the repatriation of Chinese relics by international auction houses.[5]

While Ai's *Zodiac Heads* has been on a worldwide tour since 2010, Zhao's rather innocuous (were it not for the officer's badge number corresponding to the date on which Ai was arrested in 2011) *Officer* could not make it out of China. Nor will the artist get it back. Even if Zhao could pay the hefty fine—the equivalent of about CDN$50,000—levied on him (as was the case with Ai, the expected charge is tax fraud), he would only be allowed to view it one last time before it would be destroyed and then he would receive the bill for its destruction.[6]

It is important to note that while perhaps the most well-known dissident in international art circles, Ai was not the only one unjustly arrested, detained, or forced to disappear in early 2011, a time which witnessed China's harshest crackdown on Internet activists and high-profile political bloggers in years. In the wake of the uprising and protests in the Middle East, the state's swift actions were prompted by an online appeal for a "Jasmine Revolution" in China. Inspired by the revolts in Tunisia, the pro-democracy announcement, first posted on February 19, 2011, called for flash-mob demonstrations in over a dozen Chinese cities at designated "slow strolling" locations. Like the Arab Spring of 2011, much organization by pro-democracy activists depended on access to the Internet to evade the state's strict control of censorship, at least to a point. Over two hundred mainland democracy activists were held under house arrest, at least twenty-six imprisoned, numerous Internet accounts closed and blogs swiftly shut down.[7]

Ai, apparently, was not connected to the Jasmine Revolution but he continues to be harassed not only for his day-to-day human rights activism enabled by Web 2.0, but also because of the competition between the branding of the artist as superstar and his highly political art. His detractors criticize him for being a clown, a fake (his new work is usually made by others), a careerist, an opportunist, and a troublemaker who distorts China's subtleties with wide support from overseas, and question whether his art can stand alone when separated from his celebrity activism. Ai is not unaware that his brand of political provocation drives up the prices of his artworks. The Tate recently purchased *Sunflower Seeds*, comprising some eight million hand-painted pieces, for US$782,000. There were initially a hundred million "seeds" carpeting a thousand square metres of the museum's Turbine Hall, many of which were simply either taken or crushed underfoot by visitors who were encouraged to walk on the installation until it was cordoned off over health issues about ceramic dust.

What is, therefore, an important factor in appreciating the intuitiveness of Ai's artwork in recent years and its relationship to his defiant acts of political indignation, is the recognition of its keen attentiveness to and effective incorporation of the Internet's potential as a platform for social change. Since 2008 Ai has achieved this primarily through the phenomenon of the Internet meme with image-based posts or intentional misspellings, making it difficult for the authorities to censor. Ai's sprawling

5. On November 3, 2012, English auction house Bonhams called off its auction of two cultural relics belonging to the Yuanmingyuan, setting a precedent for foreign auction houses cancelling their auction of Chinese cultural relics. Lu Qianwen, "Lost But Not Forgotten," *Global Times*, 8 November 2012, http://www.globaltimes.cn/content/743198.shtml.

6. Ulrike Knöfel, "China Cracks Down on Ai Wei Wei Protege Zhao Zhao," *Der Spiegel, Online International*, 8 August 2012, http://www.spiegel.de/international/world/in-china-artists-like-zhao-zhao-face-political-oppression-a-851403.html.

7. Beijing (AsiaNews/Agencies), "More than 200 arrests to quell the "jasmine revolution" in China." *AsiaNews.it*, 2 April 2011, http://www.asianews.it/news-en/More-than-200-arrests-to-quell-the-jasmine-revolution-in-China-21187.html



Ai Weiwei, *He Xie*, vue d'installation | installation view, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, 2012.
photo : Cathy Carver

Ai, apparemment, n'avait rien à voir avec la Révolution du jasmin, mais il est toujours harcelé, non seulement pour son militantisme quotidien en faveur des droits de la personne façon Web 2.0, mais à cause aussi du conflit entre son image d'artiste superstar et son art hautement politisé. Ses détracteurs l'accusent d'être un clown, un « faux » (ses dernières œuvres ont été réalisées par d'autres), carriériste, opportuniste et fauteur de troubles qui déforme, avec l'appui de l'étranger, les subtilités chinoises ; ils demandent si on reconnaîtrait quelque valeur aux œuvres de l'artiste, n'eurent été sa réputation d'activiste et sa célébrité. Ai n'est pas sans savoir que son image d'agent provocateur fait monter le prix de ses œuvres. La Tate a récemment acquis *Sunflower Seeds*, formée d'environ huit millions de pièces peintes à la main, pour 782 000 $US. Il y avait à l'origine cent millions de ces « graines », qui tapissaient mille mètres carrés de sol du pavillon Turbine de la Tate. Beaucoup ont été simplement « ramassées » ou piétinées par les visiteurs que l'on encourageait à marcher sur l'installation, jusqu'à ce qu'elle soit entourée d'un cordon de sécurité pour des raisons de santé, à cause de la poussière de céramique.

Pour apprécier le caractère intuitif des dernières œuvres d'Ai ainsi que leur relation à ses « provocations politiques indignées », on devra donc reconnaître l'attention minutieuse qu'elles prêtent à Internet et à son potentiel en tant que plateforme du changement social, et la façon qu'elles ont de l'intégrer de facto. Depuis 2008, cette intégration se fait essentiellement par le phénomène du mème, grâce à des messages diffusés sur des fichiers image ou comportant des fautes d'orthographe volontaires afin de contourner la censure. Par exemple, l'installation rampante composée de trois mille deux cents crabes en porcelaine, *He Xie* (2010), est davantage qu'un pied de nez à la censure informatique. Les mots qui désignent le crabe des rivières, *he xie*, sont en effet des homonymes du mot *harmonie*, un euphémisme populaire en Chine pour désigner indirectement la censure gouvernementale ; mais l'installation fait référence également aux circonstances dans lesquelles Ai a

floor installation of three thousand two hundred porcelain crabs, *He Xie* (2010), for example, is not only a stab at Internet censorship—the words for "river crab" (*he xie*) are homonymous with "harmony" and a popular oblique euphemism for censorship in China—but also a reference to the circumstances of Ai's "celebration" of the State's demolition of his newly built studio in Shanghai, which took two years to design and build, by serving his guests ten thousand river crabs (Shanghai's seasonal delicacy) as a symbol of their support for political activism.

Attesting to his tenacious sense of humour despite the circumstances is his recent, not unrelated antic to date, the YouTube release on October 24, 2012, of his parody of South Korean rapper Psy's worldwide music hit *Gangnam Style.* (Gangnam is one of Seoul's most affluent districts, which Psy makes a sly dig at as well.) Within the confines of the courtyard of his Beijing studio (in contrast to Psy's glitzy megamall backdrop), Ai, along with his colleagues, does the signature horse-riding dance wearing a bright pink t-shirt, black blazer, and sunglasses, the last of which he loses at one point, though he promptly spins a pair of handcuffs in their place. Notably, Ai's roughly four-minute version of the year's most remixable meme is titled *Grass Mud Horse Style* in reference to a children's song about a mythical alpaca-looking animal's victorious competition over the evil River Crab for a patch of fertile grass. Since 2009 the imaginary animal in *Grass Mud Horse*, whose name is also used to refer to Chinese Internet censors, has been one of the more popular "homonym animals," not in the least because its pronunciation is much ruder (*cao ni ma* said with a different tonal inflection could sound like "go f**k your mother"). The meme went viral online and off until authorities caught on and all "sensitive" search terms—referring to everything from t-shirts to plush toys—were censored or "harmonized." Psy's *Gangnam Style*'s record-breaking number of eleven million plus views on average per day since its release in mid-July 2012, in contrast to the authorities' immediate blockage of Ai's video across multiple Chinese online media platforms seems only to underscore



Ai Weiwei, *Ai Weiwei dancing Gangnam Style*, 2012.
photo : Ai Weiwei



Ai Weiwei, Ai Weiwei dans un ascenseur, entouré des policiers qui l'ont arrêté, Sichuan, Chine, août 2009 |
Ai Weiwei in the elevator when taken in custody by the police, Sichuan, China, August 2009.
photo : Ai Weiwei

« célébré » la démolition par l'État de son nouveau studio de Shanghai, fruit de deux années de travail : il avait régalé ses invités de dix mille crabes de rivière, une spécialité locale saisonnière, en guise de symbole de leur appui à son activisme politique.

Témoignant de la ténacité de son sens de l'humour quelles que soient les circonstances, sa plus récente vidéo, une facétie du même genre, est diffusée sur YouTube depuis le 24 octobre 2012. Il s'agit d'une parodie du succès planétaire *Gangnam Style*, du rappeur sud-coréen Psy. (Gangnam est l'un des quartiers les plus prospères de Séoul, auquel Psy se trouve lui aussi à lancer une pique, incidemment.) Dans la cour de son studio de Beijing (et en contraste avec le méga centre commercial clinquant devant lequel Psy évolue), Ai, accompagné de ses collègues, fait la danse du galop caractéristique, habillé d'un t-shirt rose vif, d'un blazer noir et de lunettes fumées – celles-ci disparaissent à un moment pour être promptement remplacées par une paire de menottes. La version de quatre minutes tournée par Ai du mème le plus « remixable » de l'année est intitulée *Grass Mud Horse Style*, en référence à une chanson d'enfant dont le sujet est le combat victorieux d'un animal mythique ressemblant à un alpaga (« le cheval d'herbe et de boue »), contre le méchant crabe de rivière pour s'emparer d'un pâturage fertile. Depuis 2009, le cheval d'herbe et de boue de la légende, dont le nom désigne aussi, en Chine, les censeurs d'Internet, est l'un des « animaux homonymes » les plus populaires, certainement parce que la prononciation peut en faire un terme très cru (*cao ni ma*, avec une autre inflexion, devient « n*que ta mère »). Le mème s'est répandu, en ligne et hors ligne, jusqu'à ce que les autorités réagissent et que tous les mots clés « critiques » référant à… n'importe quoi, des t-shirts aux peluches, soient censurés ou « harmonisés ». Le contraste entre la vidéo d'Ai, immédiatement bloquée par les autorités sur les multiples plateformes internet de Chine, et le *Gangnam Style* de Psy, avec son record de visionnements (plus de onze millions par jour en moyenne depuis son lancement à la mi-juillet 2012) ne rend que plus visible l'affolement de l'État devant le pouvoir des médias participatifs quand ils sont exploités pour l'action politique.

En octobre, *New Statesman* révélait qu'Ai, qui croit malgré ses cent soixante-dix mille fans que Twitter est un support médiatique éphémère, « avait promis, inquiet de se répéter, d'arrêter de gazouiller d'ici la fin de 2013[8] ». C'est possible – on ne connaît pas l'avenir. N'empêche qu'on peut déjà affirmer que l'esprit de dissidence créative et critique en matière de droits de la personne auquel s'est abreuvé le militantisme en ligne d'Ai Weiwei et d'autres comme lui restera longtemps parmi les *greatest hits* politiques.

[Traduit de l'anglais par Sophie Chisogne]

8. Sophie Elmhirst, « Ai Weiwei: "If Someone Is Not Free, I Am Not Free" », *New Statesman*, 11 octobre 2012, www.newstatesman.com/media/media/2012/10/ai-weiwei-if-someone-not-free-i-am-not-free. Exploitant la faveur des mèmes sur Internet en Chine, Ai s'est servi du cheval d'herbe et de boue dans d'autres vidéos et d'autres œuvres, notamment dans un autoportrait particulièrement obscène intitulé *Grass Mud Horse Blocking the Centre* (2011), où on voit l'artiste faisant un saut dans les airs, avec un alpaga en peluche en guise de cache-sexe.

Alice Ming Wai Jim est historienne de l'art et commissaire. Ses recherches portent sur les arts médiatiques, les histoires de l'art ethnoculturel ainsi que l'art asiatique et canado-asiatique dans la perspective de la mondialisation. Elle a été commissaire du Vancouver International Centre for Contemporary Asian Art (Centre A) de 2003 à 2006. Elle est actuellement professeure adjointe en art contemporain à l'Université Concordia, à Montréal.

the State's anxiety over the power of participatory media when harnessed to political action.

In October, *New Statesman* revealed that Ai, believing that as a medium Twitter has a limited shelf life despite his one hundred and seventy thousand followers, "has promised to stop tweeting by the end of 2013, worried that he is repeating himself."[8] This may be so, but in the unknowable future, the spirit of critical creative dissent in the struggle for human rights that Ai and others like him have tapped into for online activism will remain a political *tour de force*.

8. Sophie Elmhirst, "Ai Weiwei: 'If Someone Is Not Free, I Am Not Free,'" *New Statesman*, 11 October 2012, www.newstatesman.com/media/media/2012/10/ai-weiwei-if-someone-not-free-i-am-not-free. The momentum of the Chinese Internet meme saw Ai using Grass Mud Horse in previous videos and works such as a particularly obscene self-portrait, *Grass Mud Horse Blocking the Centre* (2011), of Ai leaping in the air with a stuffed alpaca-type plush toy covering his genitals.

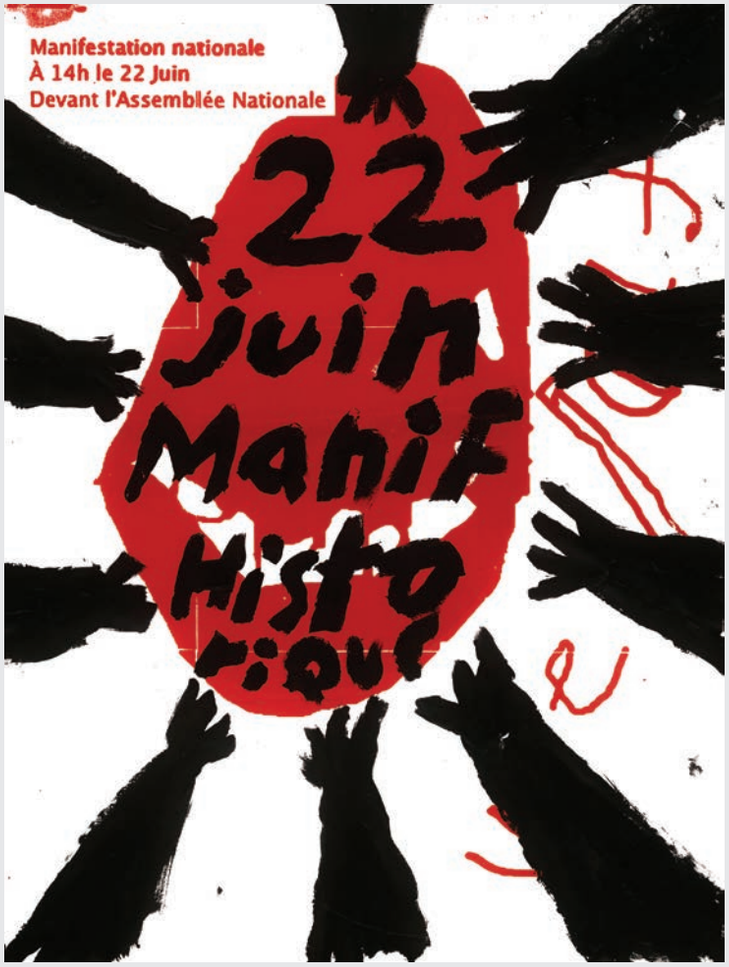
Alice Ming Wai Jim is an art historian and curator whose research interests are in the media arts, ethnocultural art histories, and contemporary Asian and Asian-Canadian art within a global context. She was Curator of the Vancouver International Centre for Contemporary Asian Art (Centre A) from 2003 to 2006. Jim is currently Associate Professor of Contemporary Art at Concordia University in Montreal.

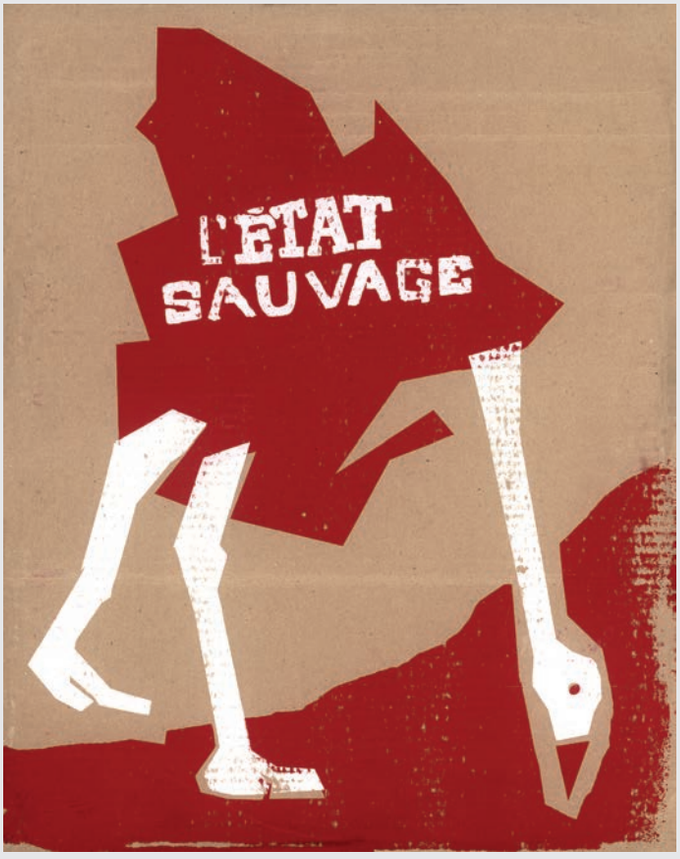
PORTFOLIO

ÉCOLE DE LA MONTAGNE ROUGE
CLÉMENT DE GAULEJAC



École de la Montagne Rouge, affiches conçues lors
de la lutte contre la hausse des frais de scolarité, 2012 |
Posters designed during the strike against the student fee hikes, 2012.
photos : permission de | courtesy of l'École de la Montagne Rouge








THAT SHIT CRAY
PIS CHU RICHE
CHAPLIN
INVESTIR DANS SON AVENIR
MÊME LES ELFS DOIVENT PAYER
Je voudrais croire
B.Y.O.B
BOF
CRÈVE
BOURGE
PLEIN
I MAKE IT RAIN
TÊTES À CLAQUES
DEUX
FACES
ON VA BIEN
1625
DE TROP
EVIL
MIRONTON MIRONTE
MIRONTAINE
NOPE

DES BISOUS!

ON AVAIT DIT



PUBLICITÉS PRO-HAUSSE

866 000 $

PAYÉS PAR LE GOUVERNEMENT DU QUÉBEC

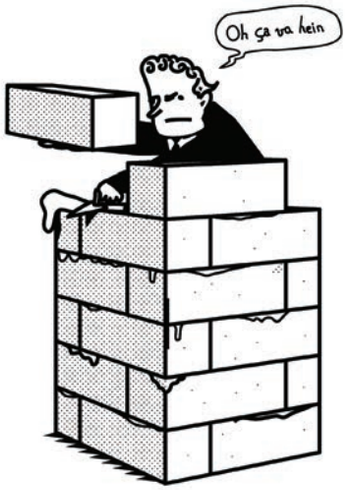


APRÈS L'AGENT ORANGE

L'AGENT 78



LE MUR

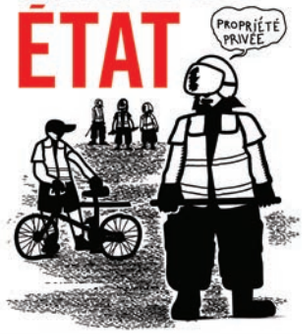


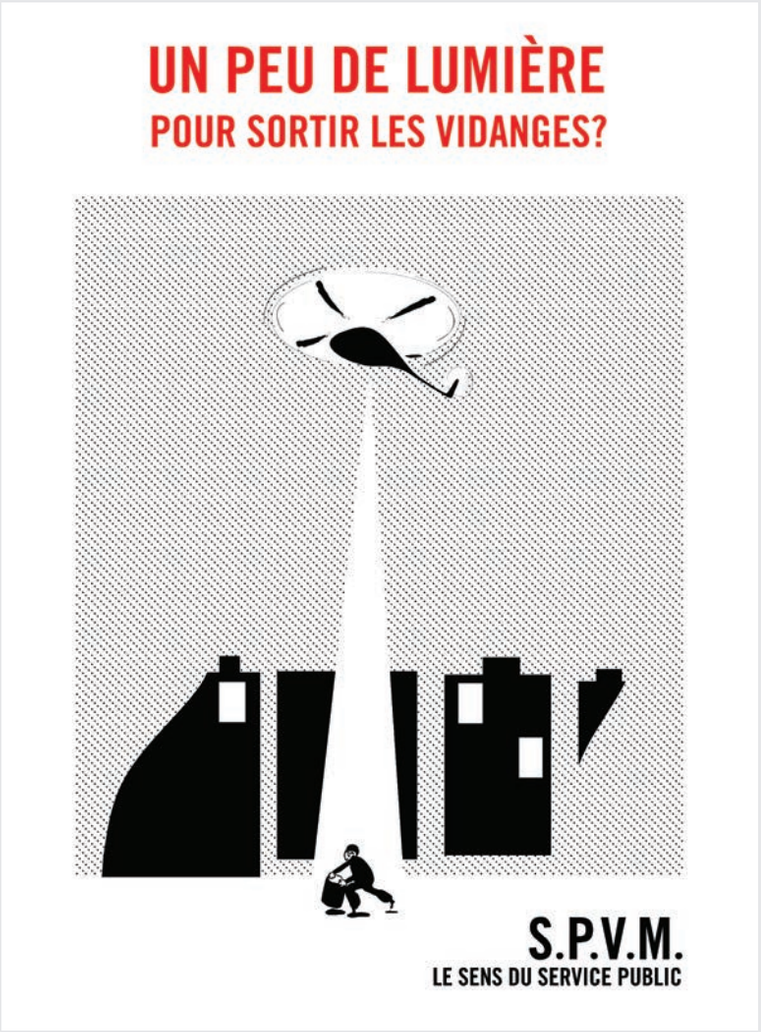
SACHEZ DISTINGUER LES

MOTIFS RAISONNABLES

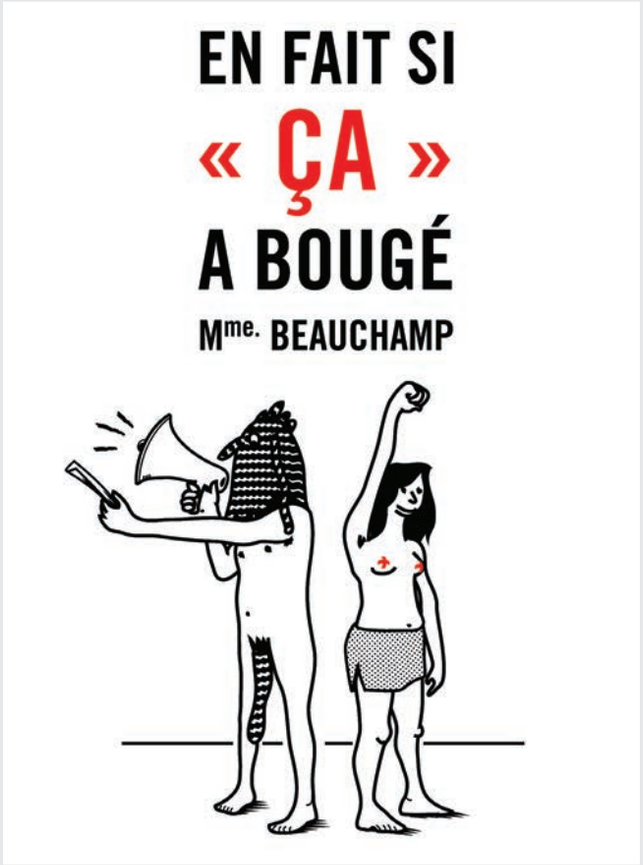


MAUVAIS ÉTAT













Clément de Gaulejac, affiches créées en soutien au mouvement contre la hausse des droits de scolarité, printemps 2012 | Posters created in support of the struggle against the student fee hikes, Spring 2012.
photos : © Clément de Gaulejac

VERTIGES PUBLICS
PUBLIC VERTIGOES

JOËLLE ZASK

Vendredi 31 août 2012

Durant trois semaines, je passe plusieurs heures chaque jour dans l'aréna où se tient le 30e Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul. L'événement de 2012, « Je fixais des vertiges », est dirigé par Serge Murphy. Douze artistes y participent. C'est principalement avec eux que je suis en contact. Ici, je suis regardeuse, promeneuse, partenaire d'une multitude de conversations. Je n'ai guère de relations avec les autres visiteurs qui tantôt viennent en groupe, le plus souvent en couple, parfois seuls. Mais je suis l'une d'entre eux et peux consulter ma propre expérience pour documenter l'expérience publique à laquelle le symposium donne lieu. Sur cette base, j'aborde la question difficile des relations entre l'art et la politique. J'écris ici en tant que philosophe qui s'est penchée sur la notion de public et qui trouve en fréquentant le symposium une réponse aux questions qu'elle aborde ailleurs. Je note les succès de l'entreprise, mais aussi ses échecs, les doutes des uns, les rejets des autres, au cours de promenades qui me procurent un angle de vision privilégié sur le déroulement des ateliers, des œuvres et de la sociabilité.

La première impression rejoint mon appréhension initiale : le lieu, une aire de hockey sur glace transformée durant l'été en centre de création artistique, est d'autant plus difficile qu'il a été divisé en petites zones dans lesquelles les artistes ont installé leur atelier. Je constate pour beaucoup la difficulté de prendre place dans un dispositif architectural

Friday, August 31, 2012

Over the course of three weeks, I spent several hours a day in the arena where Baie-Saint-Paul's 30th International Symposium of Contemporary Art was held. The 2012 event, titled *I stilled vertigoes*, was curated by Serge Murphy and featured twelve artists. It was mainly with them that I came into contact, chatting with them while observing and strolling around. I barely had any contact with other visitors who came in groups, most often in couples, and sometimes alone. But I was one of them and can use my personal experience to document the public experience created through the symposium. On this basis, I will tackle the complex question of the relationship between art and politics. I am writing here as a philosopher who has examined the notion of "public," and who, in attending the symposium, found an answer to questions raised elsewhere. During the course of my wanderings, I was witness to both the successes and failures of the venture, the doubts of some and the rejections of others, which gave me a unique perspective on the evolution of the workspaces, the works, and the social nature of the event.

My first impression confirmed my initial misgivings: converting a hockey arena into a centre for artistic creation during the summer was made all the more difficult by the fact that the arena was divided into small zones in which the artists set up their studios. Many found it difficult to operate in such confined spaces, which seemed to undermine the symposium's goal of bringing artists and public together for a five-week

assez contraignant qui semble contraire à l'ambition du symposium : faire se rencontrer artistes et public pendant cinq semaines[1]. Événement en théorie tourné vers les publics occasionnels, la ville, la région, l'extérieur, il est paradoxal que le symposium ait lieu dans un site dépourvu d'ouverture. Les box qui compartimentent l'aréna redoublent la clôture, enferment à nouveaux frais.

Je remarque une autre difficulté qui tient à l'ambition proclamée du symposium : montrer non des œuvres achevées, mais des œuvres en train d'être faites et les artistes qui les produisent – ceci parce qu'il est sous-entendu que rendre public, c'est rendre visible.

D'où vient cette confusion ? Avant de reprendre mon récit, je voudrais apporter quelques éléments de réponse à cette question en puisant dans mes réflexions antérieures. Il est courant de situer l'origine du public compris comme espace de visibilité à l'époque de la démocratie athénienne et d'affirmer que, pour les Grecs, le privé s'opposait au public comme l'intime, le caché, le secret, l'innommable ou l'impur s'opposaient à ce qui se montre en plein jour. S'il convenait que les premiers restent dans le noir, c'est parce qu'ils reflétaient les aspects les plus misérables des êtres humains. La vie privée serait alors ce qui ne peut paraître en public sans honte : dormir, saigner, déféquer, mourir, se laver, forniquer, s'alimenter, accoucher, allaiter. Cette vie est celle de la contrainte et de la nécessité. Dans l'antre sombre de la maison, chacun reconstitue son énergie et s'adonne, jour après jour, à la reproduction de son processus vital. Le « public » est l'inverse : les activités qui y ont cours seraient affranchies des nécessités biologiques. Il n'y a de liberté que publique. C'est hors de la maisonnée et loin des activités nécessaires à sa survie que l'humain réalise son essence. Pour cela, il s'adonne à des actions ayant leur fin en elles-mêmes. Alors que dans l'espace privé, il utilise son énergie pour atteindre un but situé hors de lui, dans l'espace public il devient son propre maître. Ce que l'individu expose, ce qu'il rend visible, tangible, manifeste, ce sont ses qualités communes et partageables : *logos* et belle allure. La concomitance entre public et visible est l'idée, fort répandue, qui a conduit à l'habitude de parler du public en terme d'espace.

Affirmer que le visible et le public ne coïncident qu'en raison d'une certaine conception politique qui conduit aussi à lier le privé et le caché, c'est mettre en cause que la garantie de la démocratie réside dans un « rendu visible ». La transparence, l'accessibilité, la mise à disposition, voire le dévoilement sont-ils de véritables moyens de démocratisation ? Ne lui font-ils pas obstacle, au contraire ? N'est-ce pas dans les pays autocratiques et totalitaires qu'ils fleurissent le mieux ?

Le 30e Symposium de Baie-Saint-Paul conduit à se poser ces questions. Il commence par convoquer l'idée d'inaugurer un « espace public », mais rend finalement manifestes les difficultés qui lui sont inhérentes ; le projet de rendre visible la création artistique à un large public trouve rapidement ses limites. Les visiteurs ne voient rien et ne peuvent rien voir du processus créatif qu'ils sont venus en théorie contempler. De fait, rien n'est exposé, rien n'est « donné » à voir hormis des matériaux, des outils, des choses posées là dont par lui-même le visiteur ne peut décider du statut. S'agit-il d'une trace, d'une étape, d'un objet fini et à vendre, d'un essai, d'une expérience en cours ? Il n'en sait rien. Les artistes, qui ne le savent pas toujours clairement eux-mêmes, remarquent que, dans un premier temps, nombreux sont ceux qui voudraient pouvoir regarder un objet tangible aux contours bien définis et sont déçus. Mais les visiteurs aussi ajustent leurs attentes. Ce qu'ils découvrent pour la plupart, c'est que la position de *spectateur* n'est pas la bonne.

À mon sens, là réside l'utilité la plus grande et la plus « démocratique » du symposium. Défini à juste titre par son directeur,

1. Jonathan Plante, artiste en résidence à Baie-Saint-Paul, suggère qu'ici « une description du projet des architectes serait utile, par exemple la reprise de la couleur grise et des poutres diagonales du plafond de l'aréna. La tentative de faire des kiosques une grande œuvre *in situ* digne des cabanes éclatées de Daniel Buren, bref la prétention d'œuvre "totale" des "architectes", sans oublier le phallus sur le toit de l'aréna qui pénètre le toit pour créer une place centrale qui se voulait l'agora de l'événement ».

period.[1] In theory, the event was oriented outward toward the visitor, the city, the region, and beyond; it was therefore paradoxical that it was held in a venue completely lacking a sense of openness. The box-like workspaces that compartmentalized the arena intensified the feeling of enclosure.

I also noted an additional problem in relation to another of the stated ambitions of the symposium; namely, to show works in the process of being created by the artists rather than completed works—and this because "making public" implies making the artists and their processes visible.

Why would this be problematic? Before continuing my account, I would like to offer a partial response to this question by drawing on previous reflections. It is common to trace the origins of "public" (understood as a space of visibility) to the era of Athenian democracy and to affirm that, for the Greeks, the opposition between private and public was expressed in terms of the intimate, hidden, secret, unnameable or impure versus that which was revealed in broad daylight. Relegated to privacy were the least desirable aspects of human nature. Private acts could not be exposed in public without shame: sleeping, bleeding, defecating, dying, bathing, fornicating, eating, giving birth, nursing... Private life was one of constraint and necessity. In the dark recesses of the home, family members would recharge and dedicate themselves, day after day, to life's vital processes. The "public" realm was quite the opposite, involving activities freed from biological necessity. The only type of liberty was public. It was outside the household and far from activities necessary for survival that humans were able to realize their fundamental essence, devoting themselves to actions that were ends in themselves. Whereas in private spaces, people would use their energy to attain a goal exterior to themselves, in public, they exercised self-mastery. What an individual would expose and make visible, tangible, and manifest were qualities that could be shared: *logos* and a beautiful appearance. This common association between public life and visibility resulted in a tendency to refer to that which is public in terms of space.

To state that the public and visible only coincide because of a certain political notion which also connects the private with the hidden is to question the guarantee that democracy resides in that which is "made visible." Are transparency, accessibility, availability, and disclosure true tools of democratization? Are they not, on the contrary, an obstacle to democracy? Is it not in autocratic and totalitarian countries that they are most likely to flourish?

The 30th Symposium in Baie-Saint-Paul raised these sorts of questions. The original idea was to inaugurate a "public space," but the inherent difficulties in making artistic creation visible to a wide audience soon became apparent. Visitors did not and could not see much of the creative process they had presumably come to contemplate. In fact, nothing was exhibited other than materials, tools, and objects, the purpose of which visitors were not in a position to judge. Was it a trace, a stage in the creative process, a complete item ready for sale, a test or an experiment? They had no idea. The artists, who were not always entirely sure themselves, noted that, initially, many visitors who had hoped to see a well-defined, tangible object were disappointed. But they adjusted their expectations. What most discovered was that the *spectator* stance was not appropriate in this setting.

To my mind, herein lies the most useful and "democratic" aspect of the symposium. Aptly described as a meeting ground by director Jacques Tremblay, it allowed visitors to discover a non-spectatorial relationship with artworks. A spectator is by definition someone who passively observes a situation without participating in it. Spectators take in

1. Jonathan Plante, an artist in residence at Baie-Saint-Paul, suggested that "a description of the architects' aims would be useful; for example, [their reasoning behind] the use of the colour grey and the incorporation of the diagonal beams of the arena's ceiling. In short, a description of the architects' attempt to turn the booths into a major *in situ* work reminiscent of Daniel Buren's bold installations; their desire to create a 'total' work, including the phallus penetrating the arena roof to create a central 'agora'..."

Jacques Tremblay, comme un lieu d'échange et de rencontre, il invite à une relation non spectatorielle vis-à-vis des objets de l'art. Un spectateur est par définition celui qui assiste de l'extérieur et passivement à une situation sans y participer. Il l'enregistre et forme un jugement qui, s'il a une incidence sur sa vie intérieure, n'en a pas sur le spectacle lui-même. L'esthétique classique qui justifie la position de spectateur devant l'œuvre affirme que les jugements esthétiques sont à la fois immédiats et subjectifs. Kant prend soin par exemple de démarquer la formation du goût de tout effort de connaître, d'observer, de comparer, de mettre son regard au travail. Les spectateurs vont dans les musées comme ils vont au théâtre. Ils recherchent des émotions qu'ils ne pourraient faire naître d'eux-mêmes. La communauté qu'ils forment alors est fondée non sur leurs rencontres et leurs échanges, mais sur le fait qu'ils voient tous la même chose avec un regard à peu près identique, dans la mesure où ils ne font entrer dans la composition de leur jugement que leurs impressions immédiates.

Cette position de spectateur existe aussi en politique, face à un pouvoir qui s'expose. La position classique, appelée républicaine, correspond à celle qui vient d'être énoncée : le citoyen ne « participe » pas au gouvernement, il assiste en spectateur aux actions des dirigeants et forme des jugements après coup : tantôt il applaudit, plébiscite, acclame, souscrit, tantôt il proteste, rejette, refuse. Comme l'a montré Habermas dans *L'Espace public* (1962), réussir à faire croire que le citoyen-spectateur est aussi un citoyen-participant est la grande supercherie de l'époque.

En art comme en politique, ce moment de réaction au spectacle s'appelle la critique. Qu'elle ait une utilité est incontestable. Que les citoyens, de même que les amateurs d'art, se réalisent en elle est cependant fortement douteux.

De fait, pour en revenir à Baie-Saint-Paul, les visiteurs qui seraient venus pour assister à un « spectacle d'art contemporain » (l'aréna, rappelle J. Plante, étant d'ailleurs une « enceinte pouvant accueillir des spectacles »), et évaluer après coup ce qu'ils ont vu réalisent très vite que leur attente est déplacée. L'intérêt se substitue à la curiosité, l'enquête au jugement, l'attention à la contemplation, la discussion au silence sacré. Beaucoup reviennent plusieurs fois. Certains en témoignent : à l'immédiateté de leur jugement à l'emporte-pièce s'est substitué un travail du regard.

Les artistes les y aident, bien sûr. Eux non plus n'adhèrent pas aux pratiques de la spectatorialité et résistent par divers moyens à l'équation entre visible et public. Certains tournent délibérément le dos au public, d'autres positionnent leurs tables de manière à former un espace séparé et inaccessible, d'autres s'installent par moments dans un recoin. En utilisant par exemple des empilements de livres, un rideau de plâtre, des retombées de boutons, l'épaississement des parois du box ou une avalanche de dessins, en venant travailler hors les heures prévues d'atelier ouvert au public, de midi à dix-sept heures, ils évitent par divers subterfuges de devenir eux-mêmes les objets d'un spectacle, comme les animaux le sont dans les zoos. En créant une séparation entre l'espace de déambulation des visiteurs et celui dans lequel ils travaillent, stockent leur matériel, relèvent leurs courriels, écoutent de la musique, font sécher la peinture ou le plâtre, filment et enregistrent, organisent leurs tentatives, invitent leurs amis, ils produisent les conditions sans lesquelles aucune production artistique n'est possible.

Cette limite qu'ils instaurent entre deux zones à usage distinctif n'est pas une coquetterie ou l'expression d'un civisme en berne. Je me permets de rappeler ici, sur un plan plus théorique, qu'elle conditionne le développement de soi, sans quoi il n'y aurait ni art, ni science, ni existence réellement personnelle. Protégeant la vie privée tout en instituant une vie publique, elle est la marque de fabrique des « démocraties libérales ». Dans ces démocraties se trouve en principe une association entre « la liberté des Anciens », qui consiste à participer activement au gouvernement des affaires publiques, et « la liberté des Modernes » (les expressions sont de Benjamin Constant), qui consiste par exemple à faire fructifier son bien, à cultiver son esprit, à pratiquer librement

information and form a judgment which will have an impact on their private lives, but not on the performance itself. Classical aesthetics, which justifies the position of the spectator before a work, states that aesthetic judgments are both immediate and subjective. Kant, for example, was careful to distinguish the development of taste from any attempt to know, observe, compare, or examine. Spectators visit museums in the same way they go to the theatre. They are seeking an emotional experience that they are unable to create on their own. The community they form is based not on their encounters and exchanges, but on the fact that all members are observing the same thing with a more or less identical gaze, inasmuch as their judgment is fed by their immediate impressions.

This spectator stance also exists in politics, in face of a power that manifests itself. The classic republican position corresponds to that described above: citizens do not "participate" in government, but rather observe the actions of leaders and form judgements after the fact, which they communicate by praising, voting, acclaiming, supporting, protesting, rejecting, and refusing. As Habermas indicated in *The Structural Transformation of the Public Sphere* (1962), having citizen-spectators believe they are also citizen-participants is one of the greatest hoaxes of our time.

In art as in politics, the moment of reaction to a performance is known as a critique. While undeniably useful, it is highly doubtful that the act of critiquing is a true source of fulfilment for citizens or art lovers.

Returning to Baie-Saint-Paul, the visitors who came to attend a "contemporary art performance" (the arena, as J. Plante remarked, was also a "suitable venue for shows"), and to then evaluate what they had seen, soon realized that their expectations were misplaced. Curiosity was replaced by interest, judgment by enquiry, contemplation by attention, and sacred silence by discussion. Many returned several times. Some remarked that hastily formed judgments had given way to sustained observation.

The artists helped them, of course. They did not adhere to the practices of spectatorship either and used various means to defy the equation between visible and public. Some deliberately turned their backs on the public; others positioned their tables so as to create a separate and inaccessible space, while others at times worked in hidden corners. By using piles of books, blank canvases, an avalanche of drawings or a shower of buttons to reinforce boundaries, and by working outside visiting hours (between noon and five), they avoided becoming themselves the objects of a spectacle, like animals in a zoo. By creating a separation between the space in which visitors circulated and that in which they worked, stored their material, read their emails, listened to music, left paint or gesso to dry, filmed or recorded, organized their projects, and received visits from friends, they created the conditions necessary for artistic production.

In drawing a boundary between the two areas set up for distinct uses, they were not being pretentious or showing a lack of public-spiritedness. On a more theoretical level, this boundary conditions self-development; without it, there would be no art or science or a truly personal existence. Protecting private life while establishing a public life is the trademark of "liberal democracies." As a rule in such democracies, there is an association between what Benjamin Constant termed "the freedom of the Ancients," which involves active participation in the government of public affairs, and "the freedom of the Moderns"—that of enriching ourselves, nurturing our spirit, freely practicing our religion, expressing our opinions, reading and doing whatever we want, including (and this is a fundamental right) leaving associations into which we freely and voluntarily entered in the past. This modern freedom feeds on the freedom of antiquity: without the protection of common laws and in the absence of citizen participation in the creation of these laws, modern freedom would wither away. Without the projects and ideas we gain through our contact with others, this liberty would lose all of its substance. Even though modern freedom has replaced classic freedom to the extent that we sometimes need to be reminded of the importance of civic-mindedness, solidarity, a sense of collective responsibility, and patriotism, it must never be abandoned or neglected. When modern freedom is adequately nurtured through sociability and





Jim Holyoak, atelier | studio,
Louise Viger, atelier | studio,
30e Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, 2012.
photos : Raymonde April



Marc-Antoine K. Phaneuf, atelier | studio,
30e Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, 2012.
photo : Raymonde April

sa religion, à exprimer ses opinions, à lire ce qu'on veut et à faire ce qui nous plaît, y compris (c'est un droit fondamental) à quitter les associations qu'on a, dans le passé, librement et volontairement contractées. Cette liberté moderne se nourrit de la liberté antique : sans la protection des lois communes, et en l'absence de la participation des citoyens à la production de ces lois, la liberté moderne s'étiolerait. Faute des projets et de l'imagination que nous donnent les contacts avec les autres, elle perdrait toute sa substance. Ceci étant, même si elle a pris le dessus sur la liberté antique dans une telle mesure qu'il paraît par moment justifié de rappeler les masses à l'esprit public, à la solidarité, au sens des responsabilités collectives ou au patriotisme, elle ne doit en aucun cas être oubliée. Quand elle est correctement alimentée par la sociabilité et l'association, elle compte pour les gens et apporte du sel à leur existence. Or le régime de la visibilité la menace.

On pourrait alors penser que le projet du symposium est en berne. Sans tomber dans l'angélisme, je constate que ce n'est pas le cas. Car la limite séparant les activités privées et les activités « publiques » n'est pas une ligne, c'est une zone à géométrie variable. La problématique du symposium « Je fixais les vertiges » choisie par Serge Murphy y trouve un lieu d'exercice : en réunissant des œuvres dont certaines procèdent par extrême dépouillement et d'autres, par l'excès, Serge Murphy invite à considérer la pluralité des manières de négocier la frontière entre le montré et le réservé, le donné et le gardé, le visible et le non-visible. Parfois, la limite entre privé et public est marquée brutalement. À d'autres moments elle prend de l'ampleur, s'élargit, respire. Je remarque qu'à aucun moment elle ne disparaît, ce qui permet d'éviter un double écueil : d'un côté, rejeter le public, lui opposer porte close, voire le mépriser et, à l'autre extrême, l'attraper là où il se trouve pour le captiver et lui donner ce qu'il attend, afin de lui plaire par exemple, ou de s'en faire aimer.

Cette zone intermédiaire dont la configuration est changeante est une zone de discussion. En politique, c'est là que s'effectuent, au moyen des enquêtes sociales, des délibérations, des débats, de la presse, les tentatives pour s'entendre sans s'agresser et pour qu'une fois un accord atteint, la nature du public et du privé soit modifiée de sorte que le conflit qui a justifié l'entreprise soit déminé. C'est aussi cette zone que le symposium fait exister et valorise. Des échanges et des rencontres s'y développent et l'animent. Louise Viger, une artiste en résidence, explique que « le "public" n'est pas invité à voir une œuvre, mais des artistes qui travaillent. À quoi ? C'est la grande question. Ils travaillent et parlent de leur travail, échangent. Pour moi, cet échange s'est étendu jusqu'à inviter les gens à écrire sur le thème précis de l'effacement, de la fragilité. Ne serait-ce que de l'aspect très touchant de ces rencontres, j'accorderais une grande valeur à ce mois passé enfermés dans un aréna ».

Au fur et à mesure des discussions, en fonction des visiteurs aussi bien que des avancées du travail, les interlocuteurs (artistes et publics, les premiers faisant partie du public également) font l'épreuve de la limite entre privé et public qui prévalait avant leur rencontre ; en la remaniant, ils instaurent un petit monde commun dont les qualités rejaillissent sur leurs zones respectives. Ainsi, cette limite dont la localisation varie ne sépare que pour mieux relier. Grâce à elle, la discussion est possible, des conversations s'engagent, des tours de parole s'organisent. Rencontrer un artiste et rencontrer son œuvre ne relèvent plus du spectacle, du donné à voir et du voir, mais d'une attention active et de la conversation. Donnant-donnant.

Joëlle Zask enseigne au département de philosophie de l'Université de Provence. Spécialiste de philosophie politique et de philosophie américaine, elle s'intéresse aux théories de l'art et de la culture et à leurs enjeux politiques. Elle est l'auteure en particulier d'*Art et démocratie. Peuples de l'art*, PUF, 2003, et *Participer. Essais sur les formes démocratiques de la participation*, aux éditions Le bord de l'eau, 2011. *Outdoor Art. La sculpture et ses lieux* paraîtra aux Éditions la Découverte en janvier 2013.

associations, it is valued by people and enriches their lives. However, the regime of visibility represents a threat to this freedom.

One might think that the symposium project was therefore doomed to failure. Without being naively optimistic, I can safely say this was not the case. The boundary separating private and "public" activities is not a line but a zone of variable geometry. The theme of the symposium chosen by Serge Murphy—*I stilled vertigoes*—found a forum for practice: by assembling artists whose approaches ranged from extremely minimalist to excessive, Murphy invited us to consider the many ways of negotiating the boundary between that which is revealed and concealed, given and held back, visible and non-visible. At times, the limit between public and private was starkly delineated; at others, it was less defined, more ambiguous. But at no point did it disappear, which made it possible to avoid two pitfalls: either rejecting or scorning spectators by shutting them out, or, at the other extreme, cornering them in order to please them or win them over.

This shifting intermediary zone is a favourable forum for discussion. In politics, it is the forum in which attempts are made to calmly hear other viewpoints—through social enquiry, deliberation, debate, and the media—and once an agreement has been reached, to modify the nature of the public and private in such a way as to defuse conflict. It is this type of forum that the symposium valued and sought to bring into existence. Exchanges and encounters were its life blood. Louise Viger, an artist in residence, explained that "the 'public' [were] not invited to see a work, but artists at work. Doing what? That is the question. They work[ed] and talk[ed] about their work. They exchange[d]. For me, this exchange went so far as to invite people to write about the specific theme of erasure and vulnerability. I found these encounters very moving. It made the experience of being cooped up in the arena for a month totally worthwhile."

Over the course of the discussions, which evolved as visitors came and went and the works progressed, the interlocutors (members of the public and artists, who were also members of the public) tested the boundary between private and public that existed prior to their encounter. By playing with this boundary, they created a common microcosm that was mutually enlightening; a shifting boundary that separates in order to achieve better connections. It is this boundary that makes discussion possible, leading to conversation and a sharing of opinions. The encounter with an artist and his or her work no longer involves spectacle (exhibiting and seeing), but rather active attention and conversation. Quid pro quo.

[Translated from the French by Vanessa Nicolai]

Joëlle Zask teaches in the department of philosophy at the Université de Provence. A specialist in political and American philosophy, she is interested in art and cultural theories and their political dimensions. She is the author of *Art et démocratie. Peuples de l'art*, PUF, 2003, and *Participer. Essais sur les formes démocratiques de la participation*, Le bord de l'eau Éditions, 2011. *Outdoor Art. La sculpture et ses lieux* will be published by Les Éditions la Découverte in January 2013.



HELP! THE NEW WRITTEN ART OBJECT

Alice Kahn, a novel by Pauline Klein[1]

MARYSE LARIVIÈRE

Book cover: © Janet Cardiff & George Miller, *Dark Pool* (detail), 1995.

à l'aide. Written in a smaller font than the one used for the rest of the novel, this obscure dedication can easily be overlooked. To miss it—though it is seemingly addressed to the reader—would mean one had missed an important indicator of the overall tone of the book, as well as an important indication of how its content should be addressed. This cry for help is faintly shouted with the last breath of a slowly suffocating heroine.

Who is she? We might never really figure it out save for the fact that she is the first-person, omniscient, female narrator and quite a schizophrenic one at that. What we know though is that she is slowly transforming herself into Anna, one of those "gallery girls." Who is Anna then? Anna is an invention, a fiction of a young woman constructed through the gaze of a desiring man, William. On a sunny afternoon, sitting at a café, William came to her and asked if she was Anna. She spontaneously answered "yes," but this statement was only true in its becoming. So this is how it all started for Anna. "And me, I would be his work of art. He chose me on that terrasse to mould me to his ideas, to his delirium. To be his reality."[2] The shell of a ghost is what Anna is.

The confessional tone of the novel brings to mind the author, Pauline Klein, who always desired to be invisible. Even more so after working as a gallery assistant in New York. Adding to the hall-of-mirrors effect, the book conjures Klein's desire to produce art without having to be an artist, and her insecurity about being in the public eye, while commenting on her experience not so much of the art world, but more specifically of the ways in which women conform to stereotypes. Yet could this mysterious author be a ghostwriter?

Wait, the title—who is this Alice Kahn? Alice Kahn is a ghost artist, another imaginary character created by the narrator, and who sometimes happens to be Anna. In order to fulfill her role as Anna for William, using fake credentials the heroine gains employment at a gallery, writes (real?) articles about fictional exhibitions by Alice Kahn for an art magazine, and promotes false rumours about Kahn's practice. Alice Kahn's practice consists of interventions in which she introduces a work of art of her own within an already existing exhibition without anyone noticing. Functioning as parasites, her artworks infiltrate the practices of other artists, thereby acquiring the aesthetic and monetary value of her host.

Another art practice, again a parasitical one, is at work within the story. A little more discreet, situated between the project of the author and that of Alice, is the construction of Anna by the narrator. Almost pathologically, the heroine—who is not Pauline, nor Anna, nor Alice—is inventing a new self outside of herself, like an object. She carries her self out. She talks to her like a puppet, refers to her as a statue, as a doll, using the third person to talk about, to talk to, her other self. Even her voice sounds like it is emerging from an out-of-body experience. There is no mirror in Anna's home. Only Anna to look into, to see herself. One could almost refer to reverse personification, considering that she treats her Anna like something nonhuman. This is like a sculpture, or should I say, Anna is.

The only one who does not dissimulate his art practice is William, an exhibiting, somewhat established photographer. Throughout the novel, we are reminded by the narrator about his struggle in the face of a creative block. Oh, but just when he thinks he has discovered Anna's trickery about Alice's art practice, and stops caring about finding out who the real woman behind Anna/Alice is, he picks up his camera again. At this point in the novel we are told: "Fall has come, and it is too cold to wear dresses."[3] As such, the heroine can now wear one of her invisible costumes and completely vanish. *Fin*.

Alice Kahn's unfolding play of references shadows Sophie Calle's autofictions, but it would not be the first time a novel directly references Calle's work.[4] *Alice Kahn* is equally indebted to André Breton's *Nadja* since both novels depict their heroine as supreme object of desire. Consequently, *Alice Kahn* is yet another brilliant addition to the tradition of written art objects of the likes of Michèle Bernstein, Catherine Millet, and Chris Kraus, who construct literary projects with minutiae, using their feminine experience as material, with ambition to create abstract formal considerations not so far from Mallarmé's *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*,[5] or as our heroine puts it: "Un coup [...], un silence, un hasard à la Alice Kahn."[6]

Alice Kahn also owes something to Volaire's *Candide* and Oscar Wilde's *Dorian Gray* in that its duplicitous heroine presents herself as an ingenue. Yet, as the heroine is an uncanny incarnation of the author, it is easy to believe that Pauline Klein's project is a calculated and deliberate manoeuvre to discreetly enter the terrain of sensitive topics such as the place of women in the art world. A ludicrous comment on feminism, the novel ultimately shares affinities, both in style and content, with *Qu'avons-nous fait de la révolution sexuelle ?* by Marcela Iacub, who, in her book, also gives the naive character a semblance of a neutral and innocent voice in order to approach difficult questions of gender inequality without making waves, to ultimately "argue that the sexual revolution of the 1970s was, in part, a failure in that it abandoned its emancipatory ambitions."[7]

1. Pauline Klein, *Alice Kahn* (Paris: Éditions Allia, 2010).

2. Ibid., 86. Loosely translated from the original text: "Et moi, je serais son œuvre. Il m'a choisie sur cette terrasse pour me conformer à ses idées, à son délire. Pour être sa réalité."

3. Ibid., 126. Loosely translated from: "Lorsqu'en septembre il a commencé à faire trop froid pour se mettre en robe, je me suis mise à enfiler un costume invisible pour que William ne me voit plus du tout."

4. For instance, Grégoire Bouillier's *L'invité mystère* (Paris: Allia, 2004), or more famously, Paul Auster's *Leviathan* (New York: Viking Press, 1992).

5. Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Paris: Gallimard, 1914). Translation: "A throw of the dice will never abolish chance."

6. Klein, *Alice Kahn,* 41. Translation: "A trick [...] a silence, a chance in the style of Alice Kahn."

7. Marcella Iacub, *Qu'avez-vous fait de la révolution sexuelle ? Conte sociologique* (Paris: Flammarion, 2002) 55.

Maryse Larivière is currently a PhD candidate in Art & Visual Culture at the University of Western Ontario. Her most recent solo exhibitions were presented at Parker Branch (London) and Clint Roenisch (Toronto). She has also exhibited her work at Cité des Arts de Paris, Diaz Contemporary in Toronto, and Centre Clark and Skol, both in Montréal. Her writing has appeared in *Art New England*, *Pelt*, *Grace* and *Pages of Vapour*. Larivière is the co-founder of Pavilion Projects (Montréal), which has exhibited contemporary art projects since 2003.



Ci-dessus et à droite : Bertille Bak, *Transports à dos d'hommes*,
captures vidéo, 2012.
photos : © Bertille Bak

CIRCUITS
BERTILLE BAK AU MAMVP

NATHALIE DESMET



Ci-dessus et à droite : Bertille Bak, *Ô Quatrième*,
captures vidéo, 2012.
photos : © Bertille Bak

Les deux projets de Bertille Bak proposés par le MAMVP, *Transports à dos d'hommes* et *Ô quatrième,* nous emmènent dans des univers très différents. Le premier est le travail issu d'un séjour de plusieurs mois dans un campement tsigane à Ivry-sur-Seine, en banlieue parisienne. Le second nous conduit au cœur de Paris, dans le lieu de résidence des sœurs les plus âgées de la compagnie des Filles de la Charité de saint Vincent de Paul.

Aussi différents soient-ils, les individus de ces deux communautés partagent une inquiétude : le déplacement territorial qui les menace. Bertille Bak cherche ici, comme dans d'autres projets, à définir ce que peut être un espace vécu, en quoi il diffère du territoire que la société nous réserve. Comment se superposent espaces vécus, lieux de vie et territoires assignés dans la construction de l'identité de ces communautés minoritaires ? Le film *Transports à dos d'hommes* ne nous montre pas seulement les activités quotidiennes d'une communauté tsigane, mais les stratégies qu'elle doit élaborer sans cesse pour continuer d'exister. Le travail de l'artiste consiste en partie à proposer des outils pour faire apparaître ces stratégies. L'installation *Notes englouties* présente par exemple des plans indicateurs lumineux d'itinéraires (PILI) des métros de plusieurs villes européennes, celles dans lesquelles les Tsiganes gagnent leur vie – en partie – en jouant de la musique. L'artiste a enregistré le fond sonore des itinéraires possibles et les a confrontés au répertoire musical de la musique tsigane. Une analyse spectrale permet de visualiser les notes devenues inaudibles à cause des bruits ambiants. On y découvre qu'il est préférable de faire de la musique à Berlin plutôt qu'à Madrid si l'on veut être entendu. Ces plans, qui servent habituellement à trouver son trajet en l'indiquant par des points lumineux, deviennent des indicateurs du meilleur chemin à prendre pour ne pas disparaître. On peut se demander aussi s'ils ne peuvent pas contribuer à établir une stratégie inverse,qui consisterait alors à se faire remarquer le moins possible. Car le camouflage est un autre aspect de la résistance et de l'inscription dans le territoire. Dans cet esprit, Bertille Bak a réalisé avec les enfants des ateliers de peinture, qui ont consisté à peindre des draps aux couleurs de l'environnement. Ceux-ci permettent en deux minutes de recouvrir totalement une caravane afin de la dissimuler dans le paysage (*Dorohoï-Paris via Bucarest et Nuremberg*).

Ô quatrième aborde aussi la question de la déterritorialisation et de l'identité territoriale. On y suit la vie quotidienne de sœur Marie-Agnès. Parmi ses activités, certaines semblent dérisoires, d'autant plus que les Filles de la Charité sont un ordre missionnaire. Avec d'autres religieuses, elle découpe par exemple des annuaires de toutes époques, certains datant des années 1930, en deux, feuille par feuille, dans un silence de rigueur. « Il ne faut pas découper les mots », nous dit-elle. Elle les habille ensuite de tissu de récupération. Ils serviront à réduire la dureté du bois des prie-Dieu pour les genoux fatigués. La religieuse habille aussi des bouchons avec des restes de laine pour en faire des personnages. Ces gestes ritualisés tiennent lieu de stratégie pour occulter le problème qui occupe toutes les religieuses : la vie au quatrième étage. La règle de l'institution veut qu'il soit réservé aux sœurs qui n'ont plus assez d'autonomie pour résider dans les étages inférieurs. Celles qui n'y sont





pas encore aimeraient différer le plus longtemps possible le moment où elles y seront déménagées, tandis que celles qui y sont doivent gérer un paradoxe existentiel de taille : le déplacement est synonyme d'un rapprochement avec le divin, mais aussi d'une fin de vie dans la dépendance.

Contrairement aux apparences, les films de Bertille Bak ne sont pas des documentaires qui viseraient à livrer une vision intimiste de ces communautés minoritaires. Ils sont plutôt l'occasion de créer et d'énoncer une fiction qui permet aux acteurs de se réapproprier les espaces vécus. En partant de leur vie quotidienne, l'artiste parvient à intégrer ces communautés dans des jeux de faire-semblant qui donnent lieu à des scènes parfois surréalistes, comme lorsque les Tsiganes répètent leur musique dans une caravane en la confrontant aux bandes sonores des métros européens. Dans *Ô quatrième,* un fauteuil monte-personnes, qui semble être installé au milieu de nulle part (*Sans titre*), sert aux religieuses à coller des affiches sur lesquelles on peut lire : « plus près de toi seigneur », le plus haut possible. Manifestation dérisoire, mais symptomatique de la volonté de valoriser son existence sur terre une fois qu'on a atteint ce fameux 4e étage. Au dos du fauteuil, des instructions concernant la sécurité à bord, reprenant la planche que l'on trouve dans les avions, ritualisent la montée au ciel et présentent les gestes à adopter avant l'atterrissage au paradis.

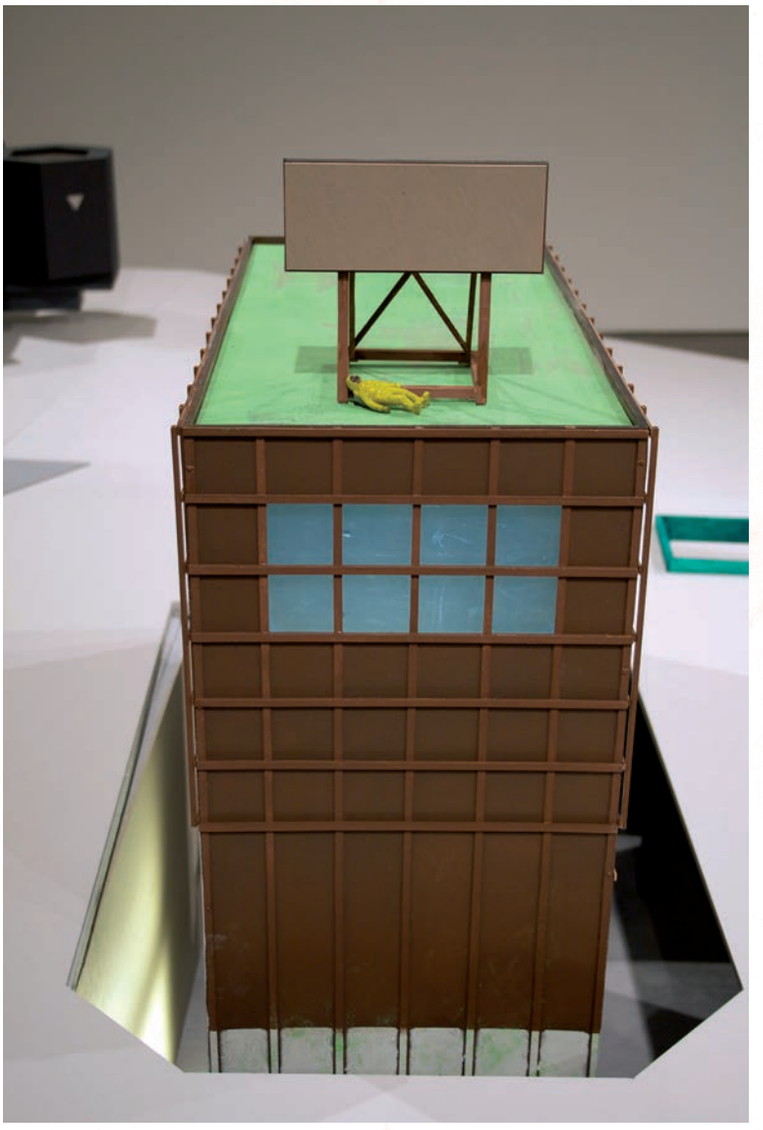
D'autres données factuelles sont mises au service de la fiction, et c'est là peut-être l'aspect du travail qui demande de la part du spectateur la plus grande attention. Les bandes sonores des films sont faites de bruitages et permettent encore une fois à l'artiste d'affirmer la dimension fictionnelle de ses projets. Dans *Ô quatrième*, le bruitage a été fait à partir d'objets modestes appartenant aux sœurs : une clé, un bouton dans une pochette en plastique, une semelle, un dé à coudre, une paire de ciseaux ou un verre, que l'exposition montre dans des boîtes (*Bande-son*).

Aux déplacements imposés à ces populations, Bertille Bak offre ainsi un cadre qui, relevant presque de la dramaturgie, permet un temps de se *reterritorialiser*, de créer des passages ou, comme le titre de l'exposition l'indique, des circuits, afin de redessiner le pourtour d'un lieu de vie.

Nathalie Desmet est docteure en Arts et Sciences de l'art de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle est actuellement chargée de cours à l'UCO d'Angers et chercheuse postdoctorale au *LABEX* ARTS-H2H (Arts et médiations humaines) de l'Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis. Ses recherches portent principalement sur les théories de l'exposition et l'invention de l'exposition « vide ». Elle est membre du comité de rédaction de la revue *Marges*. Elle a notamment publié : « L'Art de faire le vide : l'exposition comme dispositif de disparition de l'œuvre », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 8 (décembre 2011), « Valorisations institutionnelles et nouvelles pratiques curatoriales », *esse arts+opinions*, n° 72 (printemps-été 2011).

STÉPHANE GILOT, *MULTIVERSITÉ/MÉTACAMPUS*

ARIANE DE BLOIS



Stéphane Gilot, *MULTIVERSITÉ/Métacampus (Dernier baiser)*, détail de l'installation, 2012. photo : Stéphane Gilot, permission de l'artiste et de la Galerie de l'UQAM, Montréal



Stéphane Gilot, *Multiversité (barrage)*, 2012.
photo : Richard-Max Tremblay, permission de l'artiste et de la Galerie de l'UQAM, Montréal

C'est avec une exposition des plus à propos que la Galerie de l'UQAM, en présentant *MULTIVERSITÉ/Métacampus* de Stéphane Gilot[1], marquait le début de sa saison 2012-2013. Lancé bien avant le « printemps érable », le projet, réalisé par l'artiste durant la saison estivale dans le cadre du programme de résidence de la galerie, souhaitait interroger, au moyen d'une installation multiforme ayant comme point de départ le campus de l'Université du Québec à Montréal, l'université en tant que lieu et institution du savoir. Alors que l'on connaît aujourd'hui l'étendue de la « crise étudiante » et le rôle moteur qu'a joué la communauté uqamienne dans le mouvement étudiant contre la hausse des droits de scolarité, on peut certainement accorder un certain « caractère prophétique » à l'entreprise artistique de Gilot auscultant, tel un géologue, les différentes strates qui composent le monde universitaire, et ce, à travers l'exemple même de l'UQAM.

Pour l'artiste, les grands aménagements architecturaux sont des terrains de jeu et d'investigation féconds qui permettent de palper les rapports que nous entretenons avec le monde et son organisation. Plus que simple matière première, l'univers bâti sert d'objet d'étude pour Gilot et se transmue en un sujet éloquent duquel jaillit non pas un, mais une multiplicité de discours. Le campus, avec son parc immobilier façonné au gré du temps et de l'histoire, et qui sous-tend avec l'architecture singulière de chacun de ses bâtiments une certaine vision du rôle de l'institution, apparaît comme un point d'appui des plus pertinents pour une coupe transversale de cette fourmilière où naissent, se cultivent et parfois meurent les rêves et les grands idéaux.

Concrètement, *MULTIVERSITÉ/Métacampus* s'articule autour d'une « métamaquette » du campus de l'UQAM qui, étalée au centre de l'espace d'exposition, regroupe sans discernement des modèles réduits d'édifices réels et inventés. Des immeubles phares de l'Université, tels que le Centre des sciences avec son architecture navale, le tristement célèbre îlot Voyageur avec sa carcasse toute dégarnie et le pavillon Judith-Jasmin où est sise la Galerie de l'UQAM, s'élèvent au côté de l'édifice du Libre arbitre, de la Station cinéplastique, du Pavillon de la réorganisation des sens ou encore du terrain de L'effet Humpty Dumpty — quelques chimères qui, disposées çà et là sur la plateforme, ont tout pour « tromper l'œil » du regardeur. Pas facile, entre la surdétermination de l'espace et la défamiliarisation des lieux, de s'y retrouver sans renoncer à s'y perdre.

La sensation de désorientation est d'autant plus forte qu'elle est ingénieusement amplifiée par la scénographie générale de l'installation. En effet, par un brillant jeu d'échelles et de mises en abyme, les spectateurs sont amenés à se perdre dans les méandres de l'œuvre. Placée à l'entrée de la galerie, une grande passerelle vert lime aboutissant sur une sorte de belvédère permet aux usagers d'admirer la splendeur de la cité universitaire miniaturisée. Accrochées sur un des murs, des études d'ambitieux plans architecturaux, réalisés au crayon de couleur et à l'aquarelle, avoisinent des croquis d'une Montréal futuriste esquissés à partir d'une vue aérienne (depuis une soucoupe volante ?). Sur l'un d'eux, on aperçoit des milliers de petits points rouges agglutinés le long des principales artères urbaines : un écho certain aux manifestations récentes et à la prégnance du « carré rouge » dans les rues montréalaises, mais qui, une fois campés dans un tel décor, laissent plutôt présager une ou des luttes étudiantes à venir.

À n'en pas douter, la force du travail de Gilot réside précisément dans sa manière toute particulière de conjuguer l'un et le multiple[2], le passé et le présent, la réalité et la fiction, en donnant corps, ou plutôt en « formalisant », à l'image de poupées russes qui s'emboîtent jusqu'à l'infini, l'imbrication étroite de mondes que l'on a tendance à croire parallèles. Ainsi, si l'on peut admirer à distance l'îlot contenant le « métacampus » de l'UQAM, il nous est, de toute évidence, impossible d'en saisir la totalité d'un seul coup d'œil. Le besoin de s'en approcher, certes avec nos gros sabots de géants, se fait forcément sentir, pour palper, ne serait-ce que partiellement, la vie qui fourmille en son antre. Plusieurs vidéos, insérées dans la maquette, donnent la parole à différents intervenants du milieu universitaire : leurs performances et exposés rendent compte, dans une agréable polyphonie, de la diversité des voix qui résonnent au sein du multivers.

Pour conclure, on ne pourrait passer sous silence la très belle publication *Mondes modèles,* coéditée par la Galerie de l'UQAM et le Musée national des beaux-arts du Québec qui présente d'ailleurs, jusqu'au 1er avril 2013, *La Cité performative* (2010) de Gilot[3]. Abondamment illustré, le livre, un très bel objet en soi, permet de plonger rapidement dans l'univers de l'artiste. Des quatre textes fort instructifs sur sa pratique, notons plus particulièrement *Babel/UQAM*, un savoureux texte de « théorie-fiction » signé par Florence de Mèredieu qui, pour naviguer à travers l'œuvre de Gilot, ne se sert de rien de moins que la *Bibliothèque de Babel* de l'écrivain argentin Jorge Luis Borges. Or, sachant que celle-ci « contient TOUT ce qu'il est possible de concevoir et d'imaginer[4] », la Babel/Uqam de Stéphane Gilot s'y retrouve forcément. À moins que ce ne soit le contraire ?

« Ô toi, *Little Gilot in Slumberland*, es-tu certain de la signification de ce que tu construis[5] ? »

1. Galerie de l'UQAM, Montréal, du 28 août au 6 octobre 2012

2. Voir à ce sujet : Marie-Eve Beaupré, « Penser le monde sous la forme de l'écume », dans Stéphane Gilot, *Mondes modèles,* Galerie de l'UQAM et Musée national des beaux-arts du Québec, 2012, p. 57.

3. L'œuvre, présentée au centre Optica en 2010, a récemment été acquise par le Musée national des beaux-arts du Québec.

4. Florence de Mèredieu (2012), *BORGES & BORGERS Illimited* [en ligne] http : //florencedemeredieu.blogspot.ca/2012/11/en-1972-jentame-sans-le-savoir-encore.html [consulté le 7 décembre 2012].

5. Florence de Mèredieu, « Babel/UQAM », dans Stéphane Gilot, op. cit., p. 49.

Ariane De Blois est critique d'art et commissaire indépendante. Membre des conseils d'administration de Perte de Signal, de Praxis Art Actuel et du Musée d'art de Joliette, elle termine une thèse de doctorat à l'Université McGill sur les sculptures grotesques humainanimales en art contemporain et enseigne l'histoire de l'art au Collège de Rosemont.

MINÉRALISATION

MICHEL F. CÔTÉ

~ ~ ~

Accommodement

Les pierres sont objets de longues rêveries, de méditations, d'hypnoses. Elles sont support d'extase, moyen de communication avec le Vrai Monde. Le sage les contemple, s'y aventure et s'y égare : il s'y abîme. La légende veut qu'il ne revienne pas alors dans l'univers humain. Entré dans le séjour des Immortels, il est devenu Immortel lui-même. Se rapprocher du minéral, c'est peut-être la solution.

% = %

L'analyse des indices boursiers et l'étude des influences astrales sont des activités comparables. L'iconographie est parfois semblable — le pourcentage (%) pastiche le gémeau (%) — et l'objectif est identique : en échange de frais exagérés, offrir l'espoir d'une cosmologie avantageuse grâce à laquelle chacun ouvre son compte et s'offre de l'intérêt sur l'avenir.

La divination astrologique s'appuie sur l'expectative d'un malheur ou d'un bonheur — naissance prochaine, déboire amoureux, retour du fils prodigue, ongle incarné, etc. —, de même manière le négoce des valeurs mobilières capitalise sur l'éventualité d'un triomphe financier — résidence secondaire luxueuse, croisière exotique, jet privé, lifting majeur, etc. Dans les deux cas, l'analyse des données divinatoires est habituellement inaccessible à l'usager, et l'aide d'un spécialiste devient une nécessité. Astrologues ou courtiers, ces augures indécents se feront un plaisir d'administrer votre destin. Ici comme ailleurs (politique et équité, mariage et amour, sport et santé, filiation et dévotion, art et beauté), activité et duperie sont des termes corrélatifs.

Si la cosmogonie du zodiaque présente un imaginaire visuel récréatif, en comparaison celui du courtier est nullissime. Le symbolisme graphique de la poétique économiste est hermétique, vaguement mathématique et vachement indigeste. Il semble pourtant stimuler l'ensemble de l'humanité. Astucieux, les courtiers, cambistes, banquiers et autres financiers entretiennent un mystère sur les codes et les usages de leurs escroqueries, et ils savent se faire convaincants sans avoir recours à la spiritualité. Voici un extrait du langage crypté utilisé par les économistes, tableau recopié et choisi au hasard dans les pages du *Economical Times* :

Traduction littérale approximative mais fiable[1] :

RioTinto fait une crosse à RitchBitch (-21 % ≠ 37 points de valeurs spéculatives inversées), l'action de FlushAll est en chute définitive, ¥ 826 ~ Darwin & Jones ®; WorldFlop en profite mais tire tout de même de l'arrière (24.43$ @ = [77 %]1 « WestNorthern » — 00,153/99); ResMerd rachètera FlushAll au prix du gros: PSX—1234.056, co. Ajoutons que le baril de « light sweet crude » (WTI) pour livraison en décembre a perdu 21 cents à 91,86 dollars sur le New York Mercantile Exchange (Nymex), et qu'à Londres le baril de Brent de la mer du Nord, pour même échéance, a fini à 114,62 dollars sur l'Intercontinental Exchange (ICE) de Singapour, en recul de 1,09 dollar par rapport à la clôture de jeudi.

Étrange littérature, n'est-ce pas. Comment croire que notre avenir s'y trouve ? Préférons l'horoscope : dans l'ancien royaume des petits présages astrologiques il est encore permis de jouer sans risquer son âme, les aléas des plaisirs divinatoires du zodiaque étant moins létaux que ceux de la Bourse. L'activité d'argent nuit à la santé mentale[2].

Futilité croissante, victoire du creux

« Contre la religion, l'astrologie, le spiritisme et autres balivernes, ces variétés de la sottise où continue à se recroqueviller l'esprit de nos contemporains », écrit Jean-Marie Blas De Roblès[3]. À cette indignation, nous pourrions ajouter une succession d'activités participatives abrutissantes: le sondage, la tribune téléphonique, le tweet, le *vox populi*, le blogue et le questionnaire-concours, toutes choses qui nourrissent l'infini dépotoir des petits désespoirs humains.

Imaginons que la perte d'innocence et les désillusions qui l'accompagnent ne sont que ressentiments périodiques.

1. Un ami sémiologue et philosophe des mathématiques m'a fait remarquer que l'addition verticale des chiffres de chacune des colonnes de ce tableau donne un résultat exclusivement composé de multiples de trois. Dans l'ordre de droite à gauche : 339.33, 96.66, 9.6, 3, 6666, 69.69, 33.6. Ce même ami croit déceler sous ce cryptage une résurgence du triangle mystique symbolisant la Trinité, dogme identitaire essentiel du christianisme. Incroyable.

2. C'est prouvé.

3. *Là où les tigres sont chez eux*, Zulma, Paris, 2008.

52W HIGH	*52W LOW*	*STOCK*	*TICKER*	*YIELD DIV*	*YIELD %*	*P/E*	*VOL 00S*	*CLOSE*	*NET CHG*
k75.37	19.75	ResMerd	RiBS			∞	5381	48.60	-0.9
77.25	52.54	RioTinto	CROS	enc.ul	9.5		1152	16.16	-6.3
q**69.69**	0.01	RitchBitch	B.Aba			3x	113	3.01	-6.9
18.47	**5.55**	WorldFlop	PRicK	recul	0.1	**‰**	1 8	1.82	-9.6
e98.55	18.81	FlushAll	o.F.A.		0.0	±	2	0.10	-9.9

Règne minéral (rêve)

Envers et contre presque tous, Jules Angers D'Anjou prétend qu'il y aurait eu une ascension régressive dans l'évolution de la vie sur Terre. Selon ce géophysicien culotté aux théories indignes et remarquables, le règne minéral serait le plus évolué de nos trois règnes. Poussant encore plus loin, Angers D'Anjou postule que les minéraux sont vivants et plus intelligents que nous. À la page 39 de son opuscule *Extase indécelable*, il insiste : « Rien ne rivalise d'intelligence avec un lapis-lazuli, certainement pas l'entendement humain. Les origines géologiques de la Terre prouvent que les minéraux furent les premiers, et ils gardent l'avance. » En d'autres termes, il prétend que l'intelligence issue de la complexité atomique du silicium offre un plus grand potentiel d'intelligence pure. Il n'est d'ailleurs pas le seul à supposer une vie complexe capable de se développer en dehors des molécules de carbone, plusieurs astrophysiciens en sont convaincus, dont Stephen Hawking, ce petit lutin doué et facétieux (lui-même lapis-lazuli en devenir). Angers D'Anjou et Hawking sont persuadés que les minéraux évoluent dans un espace-temps qui nous échappe entièrement, notre sensibilité limitée nous empêchant de reconnaître la vitalité effervescente du règne minéral. Bref, plutôt bas de gamme, nous ne serions que des entités marginales gentiment tolérées dans un univers à prédominance minéraliste. Et tout indique que la tendance se maintiendra.

Multiple de trois, exceptionnellement

1. Agitation du banquier.

L'argent comme seule ordonnance, uniquement l'argent et l'excédent. Par inadéquation aucune autre considération n'est admise. L'activité est minérale. Sous la pression un banquier ne sue pas, il se fracture. J'en ai vu un se fendre en deux pour m'expliquer la situation financière catastrophique dans laquelle mes activités artistiques me précipitaient. Il m'a alors brossé quatre fois de suite le tableau de ce désastre. La première fois avec le ton neutre et assuré d'un conseiller infaillible. La deuxième fois sous forme d'une confidence chaleureuse et personnalisée. La troisième fois, la plus amusante, le laïus fut exécuté debout à la manière d'un présentateur d'actualités économiques s'agitant devant des graphiques imaginaires. Puis à la fin, le banquier adopta la méthode expéditive : mise en ordre du bureau et des cheveux, énumération rapide et synthétique des causes de la débandade financière récitée en simultané avec l'ouverture de la porte de son bureau, et bonne chance, au revoir. Je ne connais personne qui a un banquier comme voisin.

2. Intelligence réexaminée.

Parmi les 627 486[4] inventions humaines inexplicables dignes de mention, il y a : la sonnerie assourdissante et contre-productive du détecteur de fumée (à force de subir cette détérioration de l'ouïe pour quelques toasts brûlées, nous finirons nous aussi brûlés vifs), la souffleuse à feuilles mortes, la Cage aux Sports et son contenu, les voix à basses fréquences dans la publicité télévisuelle (idem pour les voix à hautes fréquences), la balayeuse à senseur optoélectronique, le 6/49 (multiple de 3), le petit sapin pendentif sent-bon pour automobile (un classique), l'idée même de la banque, le couteau électrique sans fil à vitesses variables et ses lames interchangeables, le prospectus quatre couleurs *process* et ses photos de viandes, le broyeur d'évier, le créationnisme et ses splendeurs meurtrières, l'animal de compagnie, chien, chat, gerboise, perruche, poussin, poisson rouge et tortue (tous gibiers de potence), l'éteignoir à cigarettes, la nation et sa pièce de drap, l'emballage excessif, indestructible et terriblement énervant (autre classique), le système électronique antimoustique (qui ne sert qu'à griller le papillon de nuit, sans effet sur le moustique), le vedettariat hystérique des vedettes de variétés, le miroir magique, la voiture sport et son conducteur, l'appareil à ultrasons répulsifs pour souris (une blague chez les petits rongeurs), la famille nucléaire, radioactive, le jour du Souvenir (quelqu'un a-t-il demandé à un de ces morts si la cause en valait vraiment la peine ?), et ainsi de suite. Inventions qui auraient mérité d'être réexaminées. Promesses de l'intelligence non tenues.

3. Steak haché.

Peu subsiste de notre passé phytophage sinon le sacrifice nostalgique induit par les pratiques alimentaires des végétaliens. D'abord herbivores et proies faciles des grands fauves, nous avons progressivement inversé l'ordre, devenant charognards puis carnivores, effectuant ainsi « le *renversement humain* par lequel la proie vole la prédation à tous les prédateurs[5] ». Devenu le prédateur suprême, homo sapiens a accompli son ascension au sommet de la chaîne alimentaire planétaire. Désormais il n'a plus d'autre objet d'indignation que lui-même. C'est une position exclusivement coupable, une joie pour Cioran.

4. Bravement bourré.

Le sport est pur, le sport est sain, le sport est beau. Oui, très certainement, et mon cul aussi. Le sportif, son agent et l'entraîneur s'offrent de grands airs et font du flonflon à propos des méfaits du dopage. Tous ces artificieux du sport professionnel n'admettront jamais publiquement les avantages que procure un stimulant bien vitaminé. Ils en sont pourtant les virtuoses. L'artiste, moins hypocrite et souvent bravement bourré, ne dédaignera jamais l'absorption d'une substance stimulante, le temps venu. Comment croyez-vous que cette chronique se rédige ?

5. Dignité bon marché.

Information extraite d'un récent sondage national commandé à la firme Léger Marketing par la SOCAN : « Lorsqu'on demande aux Canadiens avec qui ils préféreraient partager un repas ou prendre un verre, ils choisissent un musicien canadien célèbre avant un acteur, athlète, écrivain ou politicien célèbres, dans cet ordre. » Sachez que l'artiste peintre arrive en 178e position, juste derrière le barbier. Poursuivons. Après la publication des résultats de cet édifiant sondage, Éric Baptiste, chef de la direction de la SOCAN, a déclaré : « La musique originale apporte de la joie aux Canadiens, elle est essentielle à notre fierté nationale et à notre culture[6]. » Chacun trouve sa dignité où il le peut, même du côté de l'arnaque spéculative des maisons de sondage. Depuis la publication de cette enquête creuse, je ne cesse de recevoir des invitations à manger. C'est merveilleux. Merci Léger Marketing.

6. Remède de vieille.

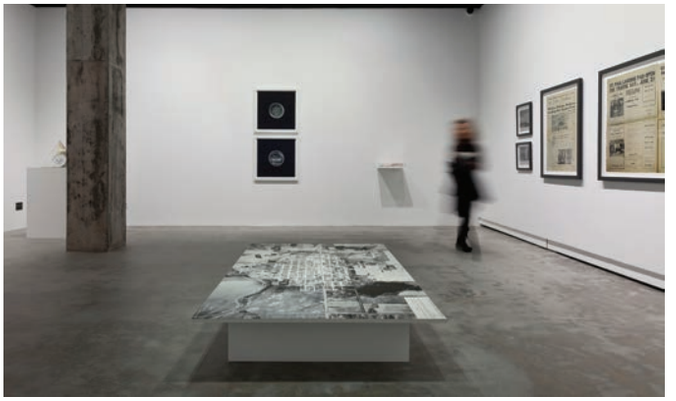
« "On n'y peut rien", ne cessait de répondre cette nonagénaire à tout ce que je lui disais, à tout ce que je hurlais dans ses oreilles, sur le présent, sur l'avenir, sur la marche des choses… Dans l'espoir de lui arracher quelque autre réponse, je continuais avec mes appréhensions, mes griefs, mes plaintes. N'obtenant d'elle que le sempiternel "On n'y peut rien", je finis par en avoir assez, et m'en allai, irrité contre moi, irrité contre elle. Quelle idée de s'ouvrir à une imbécile ! Une fois dehors, revirement complet. "Mais la vieille a raison. Comment n'ai-je pas saisi immédiatement que sa rengaine renfermait une vérité, la plus importante sans doute, puisque tout ce qui arrive la proclame et que tout en nous la refuse ?" » Extrait de *De l'inconvénient d'être né*. Cioran fut un des grands indignés de ce monde.

4. Encore ici, si vous additionnez les chiffres, ça fait 33… Effarant, quasi effrayant.

5. Pascal Quignard, *Les Paradisiaques*, Grasset, Paris, 2005, p. 115.

6. L'expression « musique originale » laisse diablement perplexe.

Silex dans une autre vie, l'auteur aime tâter les cailloux depuis sa prime enfance. Il se sent l'intime des pierres, banales ou précieuses, petites et grosses. Il les collectionne. L'écriture des pierres lui semble la plus légitime. Il rêve de pierres aux reins. Compositeur, sa musique devient chaque jour plus minérale. Il dort comme une roche et boit toujours *on the rocks*. Il aime citer Roger Caillois : « Les pierres possèdent on ne sait quoi de grave, de fixe et d'extrême, d'impérissable ou de déjà péri. Elles séduisent par une beauté propre, infaillible, immédiate, qui ne doit de compte à personne. Nécessairement parfaites, elles excluent pourtant l'idée de perfection, justement pour ne pas admettre d'approche, d'erreurs ou d'excès. […] Le signataire a disparu, chaque profil, gage d'un miracle différent, demeure un autographe immortel. »



Jacquelin Hoang Nguyen, *Space Fiction & the Archives*, vue d'exposition, 2012.
photo : © Michel Brunelle, permission de Vox Centre de l'image contemporaine, Montréal

Jacqueline Hoang Nguyen, *Space Fiction & the Archives*

Vox Centre de l'image contemporaine, Montréal
du 2 novembre au 15 décembre 2012

Jacqueline Hoang Nguyen présente chez Vox un projet surprenant, alliant documents d'archives, memorabilia, articles de journaux et vidéo associés à l'un des événements commémoratifs qui soulignaient en 1967 le centième anniversaire de la Confédération canadienne. Pour cette occasion, la communauté de la petite ville de St. Paul en Alberta s'était distinguée en créant une piste d'atterrissage pour ovni, un épisode de la petite histoire canadienne dont Nguyen se sert pour réfléchir aux décisions politiques importantes prises au même moment et qui marqueront le cours de la grande histoire. En effet, grâce aux documents juridiques officiels qu'elle choisit d'exposer, l'artiste rapproche la construction de cette plateforme de l'esprit d'un moment singulier au Canada, celui du changement apporté à la loi sur l'immigration. En ouvrant ses frontières grâce à une politique plus flexible, le Canada modifiait son image en promouvant le multiculturalisme, un ethos que les habitants de St. Paul semblent avoir réussi à saisir à leur manière par cette structure symbolique faisant de la nation non plus seulement une « Terre des Hommes » – en écho à l'exposition universelle tenue à Montréal la même année – mais également une terre d'accueil pour toute forme de vie, terrestre et extraterrestre. L'idée, rafraîchissante de naïveté, fait sourire. Pourtant, un des articles de journaux qui rapportent la présence du ministre de la Défense de l'époque, Paul Hellyer, à l'inauguration, le 3 juin 1967, fait état de la curieuse fierté qui transparaissait dans son discours – un commentaire qui rend tangible le sérieux entourant la manifestation.

Dans la biographie de l'artiste, Vox résume bien sa pratique artistique en précisant qu'elle « vise à révéler la pertinence politique d'anecdotes anciennes passées inaperçues ou jugées anodines en les exploitant sous un jour nouveau ». La première salle sert en quelque sorte à donner un contexte à la vidéo en présentant d'une manière qui se veut plus objective les données de l'événement mis par la suite en récit. La vidéo *1967: A People Kind of Place* joue ainsi sur la polysémie du terme « histoire », à la fois narration d'une expérience vécue ou imaginaire (ce qui l'amène sur le terrain de la fiction littéraire) et discours scientifique. Le caractère invraisemblable de l'anecdote, un fait pourtant incontestable, s'y trouve davantage exploité par Nguyen qui mêle aux bandes d'archives et aux commentaires de personnes impliquées dans le projet des effets cinématographiques évoquant de vieux films de science-fiction. Conjuguant points de vue singuliers et voix off omnisciente, la vidéo rappelle subtilement que la grande histoire s'écrit toujours à partir de la petite, au-dessus de laquelle elle tente de s'élever pour montrer les mouvements de fond qui s'y tissent.
[Anne-Marie St-Jean Aubre]



Jonathan Villeneuve, *Faire la vague*, 2009.
photo : Jean-Marc Fredette, permission de la Galerie B-312, Montréal

Jonathan Villeneuve, *Faire la vague*

Galerie B-312, Montréal, du 15 novembre au 15 décembre 2012

Après un passage remarqué dans diverses salles d'exposition au Québec et à Vancouver, l'installation *Faire la vague* de Jonathan Villeneuve était récemment présentée à la Galerie B-312, une première en sol montréalais. Réalisée en 2009 pour une exposition solo au Musée d'art contemporain des Laurentides, l'œuvre constituée d'une imposante charpente de bois et d'une vidéo marque un tournant dans la pratique de l'artiste. Le choix de matériaux familiers, souvent inaltérés, la conception d'une structure aux formes épurées, mais à l'assemblage complexe, et l'emploi de dispositifs mécaniques élémentaires contribuent à créer des pièces poétiques, animées et sonores. Par leurs titres évocateurs, tels que *Mouvement de masse* (2010), *Longueur d'onde* (2011), et ici, *Faire la vague*, celles-ci font référence à des phénomènes d'ordre à la fois naturel et culturel.

Dès l'entrée, le spectateur est confronté à une structure colossale insérée entre le plancher et le plafond et qui scinde la pièce en deux, tel un élément structurel du bâtiment. Or, l'objet architectural s'anime et émet un son qui rappelle celui du bateau tossant contre le quai. Composée de plusieurs dizaines de planches de bois de construction alignées à la verticale, la structure est activée au moyen d'un système d'arbre à cames laissé apparent qui, par un mouvement rotationnel, déplace les lattes insérées dans d'étroits caissons de bois. Du coup, la friction entre les planches et les parois des enclaves produit une sonorité qui, bien qu'elle nous semble amplifiée, ne résulte pourtant que de l'effet de résonance naturelle des lieux. Ainsi, au-delà de la structure physique de l'œuvre, c'est le son qui génère ici les images d'un paysage maritime, comme le laissait présager l'idée de la vague. À partir d'un dispositif mécanique rudimentaire, cette « machine simple », pour reprendre le titre du très beau texte de Daniel Canty distribué lors de l'exposition, fait appel aux sens et à l'entendement affectif des spectateurs, pour ouvrir du côté de l'imaginaire et de ses multiples possibilités d'assemblage.

De manière similaire, la vidéo dans laquelle l'artiste active manuellement un jouet miniature « à assembler soi-même » éveille des souvenirs d'enfance, par l'entremise du miniature et de l'animé. À cet égard, rappelons-nous que le jouet (et le jeu de manière générale) est ce par quoi l'enfant apprend à connaître le monde qui l'entoure et à distinguer la réalité de la fiction. Modèle réduit, il témoigne ici de la genèse conceptuelle du projet et instruit sur le processus créatif de l'artiste. C'est d'ailleurs un des points forts de l'exposition : d'un côté, le fonctionnement du dispositif mécanique et l'origine de l'œuvre sont exhibés, de l'autre, l'installation stimule efficacement l'imaginaire et génère des souvenirs. Ainsi, en conceptualisant un mécanisme dont la sonorité et le mouvement font image, Villeneuve utilise l'automate comme engin poétique et interroge les processus mémoriels dans la compréhension du réel.
[Dominique Allard]



Jacynthe Carrier, *Parcours*, 2012.
photo : © Jacynthe Carrier

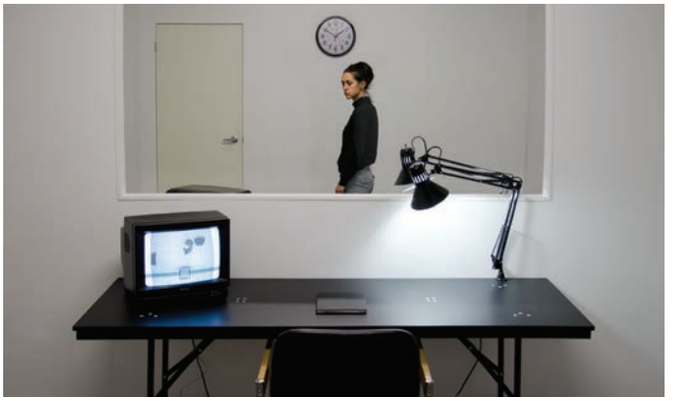
Jacynthe Carrier, *Parcours*

Galerie Occurrence, Montréal
du 1er décembre 2012 au 12 janvier 2013

Une sablière. Un trou gigantesque dans lequel courent quelques dizaines de personnes, jeunes, âgées, hommes, femmes. Elles courent en rond. Il pleut. Leurs pas réguliers dans le sable boueux rappellent le piétinement d'un troupeau. Un bruit dissonant et continu amplifie cet effet de grondement. Quelques individus portent des paquets informes de draps et de tissus. Une femme tient un modèle réduit de maison. Soudainement, le groupe s'arrête. Pendant quelques instants, tous ses membres fixent l'horizon, le regard incertain mais placide, sans broncher. Un jeune garçon tend la main, ressent la pluie battante au creux de sa paume. La course reprend. Tous ces êtres fuient quelque chose, mais quoi ?

Depuis quelques années, Jacynthe Carrier questionne, à travers ses photographies et ses vidéos, la façon dont le corps s'inscrit dans son territoire et s'approprie son environnement. Le troupeau humain, à travers sa quête absurde et infinie, s'élance dans l'espace vide, se l'accapare totalement, y projette ses aspirations les plus profondes, aussi abstraites soient-elles. À travers la mise en scène de *Parcours*, l'artiste semble aussi analyser la relation de l'individu au groupe. Selon un consensus silencieux, chaque individu suit le mouvement collectif insensé. Les photographies, tels des photogrammes, permettent une incursion dans le flot cyclique et révèlent la dynamique particulière unissant l'individu à la masse. Alors que sur le portrait de groupe le mouvement de la course brouille les visages, sur les portraits individuels, réalisés pendant la courte pause consensuelle et apparemment aléatoire, chaque individu parvient à se détacher du lot, à retrouver ses traits, son essence propre. L'instant d'un souffle, il s'interroge sur sa destinée, sa place au sein de cette horde, dans ce paysage vacant, oublié, insignifiant. Une ficelle blanche, posée au sol, indique la piste à suivre aux âmes errantes. Leitmotiv prenant différentes formes d'une production à l'autre, la corde semble jouer le rôle de connexion (ou de frontière ?) entre l'individu et son environnement et, par le fait même, entre l'individu et son destin, ici tributaire de la masse.

Carrier propose donc un récit théâtral et métaphorique sur le quotidien. À travers une narration ayant des airs de chorégraphie post apocalyptique, elle questionne la triangulation entre l'individu, la masse et le territoire. Si la pluie battante plaque les cheveux des personnages sur leurs yeux et si la boue qui s'agrippe à leurs chevilles les ralentit, leur fuite cyclique creuse le sol, façonne le terrain. Alors que dans son œuvre *Rites*, Carrier se penche sur les rituels, les petits gestes symboliques, dans *Parcours*, de façon beaucoup plus large, elle semble remettre en question le rythme de la vie, le comportement humain dans la fuite perpétuelle que représente le quotidien.
[Gabrielle Marcoux]



Sébastien Cliche, La doublure, 2012.
photo : L.-P. Côté, permission de l'artiste et de la Galerie de l'UQAM, Montréal

Sébastien Cliche, *La doublure*

Galerie de l'UQAM, Montréal, du 19 octobre au 8 décembre 2012

Dans la suite de sa programmation particulièrement riche en 2012, la Galerie de l'UQAM accueillait cet automne le plus récent projet de Sébastien Cliche : *La doublure*. Les grandes cloisons qui forment la charpente extérieure de l'installation ne laissent en rien présager ce qui y était enfermé. À l'intérieur de l'enceinte, le spectateur se retrouve dans une pièce en tous points similaire à une seconde, dont il est séparé par une paroi vitrée. De part et d'autre, l'artiste a disposé des objets familiers (horloge, bureau, chaise, etc.), ainsi qu'un moniteur télé et une caméra qui transmet en direct l'image de la salle jumelle. Cette réplique parfaite comporte pourtant une différence majeure, soit la présence d'un performeur dont les actions semblent calculées.

La notion de surveillance, très présente dans le travail de Cliche, trouve dans ce projet différentes déclinaisons. Bien que le dispositif d'ensemble rappelle à certains égards la salle d'observation, le dédoublement des caméras et des écrans, la transparence de la paroi vitrée ainsi que la présence d'un personnage neutre et machinal contribuent à dupliquer les rôles de l'*observateur* et de l'*observé*, fragilisant ainsi les fondements mêmes de la surveillance. Autre élément récurrent dans la grammaire de l'artiste, la notion de récit (plus précisément le processus inhérent à la construction du récit) se trouvait ici fragmentée, comme dans la plupart de ses projets interactifs où les séquences littéraires aux logiques narratives brisées obligent le spectateur à prendre position.

Un livre posé sur le bureau, accessible au public, vient renforcer l'ambiguïté littéraire, voire philosophique, de l'œuvre. « Tous les jours, quelqu'un entre ici et se demande ce qu'il doit faire », « De toute façon, il est peu probable que vous soyez celui ou celle que vous croyez être », « Rassurez-vous, il ne vous arrivera rien. Cette situation est en partie fictive ». Ces énoncés *anarratifs* portent à considérer des rapports de force avec un personnage abstrait (le performeur ?), mais aussi à réfléchir à la notion de contrôle sous-jacente à l'ensemble du projet. Le spectateur attentif en vient d'ailleurs à comprendre que les gestes du performeur, qui évite minutieusement tout contact visuel, sont en partie des répétitions de ses propres gestes, visibles sur le moniteur de la salle adjacente et reproduits avec un léger décalage.

En transposant les stratégies de la programmation informatique sur un performeur dont les actions répondent à certaines configurations précises, *La doublure* met non seulement en relief la dimension multidisciplinaire du travail de Cliche, dont les œuvres hypermédiatiques impliquent une part de programmation informatique, mais confronte le spectateur aux mécanismes propres aux interactions humaines (actions/réactions, regards ciblés, volonté de contact, etc.). Décrit comme un *laboratoire antirelationnel*, ce projet de fin de maîtrise ouvre certainement de nouvelles voies de recherche pour l'artiste.
[Aseman Sabet]



Sayeh Sarfaraz, *mémoire d'éléphant*, 2012.
photo : permission de la galerie antoine ertaskiran, Montréal

Sayeh Sarfaraz, *mémoire d'éléphant*

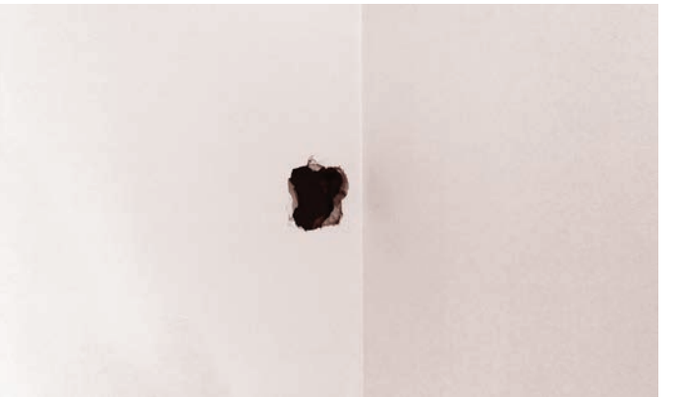
galerie antoine ertaskiran, Montréal
du 14 novembre au 8 décembre 2012

« Tu viens jouer ? on fait comme si c'était vrai. [...] Je vais t'enfermer dans une cage, tu es mon prisonnier, t'es coincé, ne fais rien. Arrête, arrête de bouger sinon je te tue avec mon fusil. [...] c'est trop drôle comme jeu. »

Intitulée *mémoire d'éléphant*, la première exposition solo de l'artiste d'origine iranienne Sayeh Sarfaraz, à la galerie antoine ertaskiran, témoigne en même temps qu'elle dénonce les régimes politiques dictatoriaux qui oppressent les pays du Moyen-Orient. L'œuvre littéraire dont est tiré l'extrait cité plus haut accueille le spectateur à son entrée en salle. Le court texte qui annonce subrepticement le titre des œuvres sert efficacement d'introduction à l'exposition : troublantes, les quelques phrases contrastent avec les œuvres matérielles présentées, lesquelles sont dotées d'un caractère ludique par l'emploi de matériaux associés à l'enfance, tels jouets, pâte à modeler, papier carton. Par la mise en scène de cinq installations, l'artiste aborde sur un ton faussement naïf des thèmes chargés, tels la dictature, la violence, le contrôle, la censure et la liberté d'opinion, prenant pour toile de fond l'histoire de son pays d'origine.

Par exemple, la pièce *Faire comme si* (2012), composée d'une maison de poupée feutrée dans laquelle sont entassés des « prisonniers fantômes » (petits bonshommes blancs au regard absent), amène à comparer le régime oppressif à l'édification sournoise d'une « prison invisible ». Entourée d'une palissade de guimauves, la cour adjacente sert de théâtre aux hostilités entre des personnages de pâte à modeler que l'on associe aux luttes entre les « Bassidji » et les militants du mouvement vert – figurines vertes tuées à coup de boules de mousse rouge. Ainsi, la scène nous situe au lendemain de la réélection controversée du président iranien Mahmoud Ahmadinejad en 2009, qui a conduit à la plus grave crise politique de l'histoire de la République islamique. Différemment, *Ne bouge pas j'ai dit...* (2012) évoque l'affrontement entre les citoyens (bonshommes lego) et la milice (figurines plastifiées) disposés sous une plateforme suspendue, à l'abri des regards. D'ailleurs, les deux œuvres citées sont reliées par une guirlande de figurines des deux clans qui, placées en sens inverse sur les poutres de la galerie, sont destinées à se confronter.

Omniprésente, la guirlande apparaît dans l'exposition sous différentes formes liant les pièces entre elles tel le « fil de la pensée » qui dit aussi le « fil de la mémoire ». Les références iconographiques à la miniature persane et les définitions écrites en persan sur les murs tissent également des liens avec la tradition et opacifie le propos des œuvres, tenant le spectateur à distance. Adroitement, l'artiste joue de la censure pour rappeler l'oppression de la liberté d'expression en faisant de son œuvre le témoin et la mémoire des événements. C'est ainsi qu'à sa manière, elle les arrache à l'oubli.
[Dominique Allard]



Katarzyna Krakowiak, *Shorthand*, 2012.
photo : Prem Krishnamurthy, permission de P!, New York

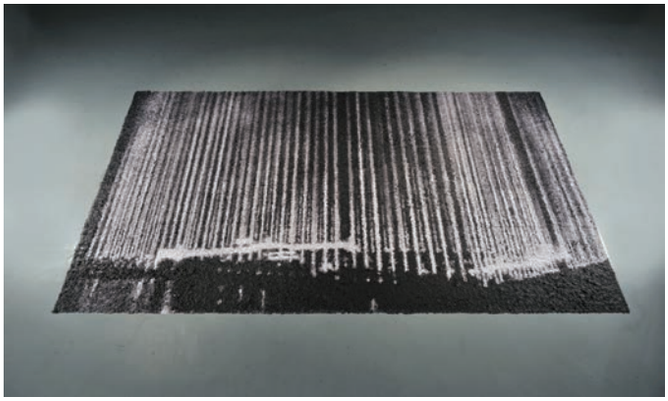
Katarzyna Krakowiak, *Shorthand*

P!, New York, du 6 novembre au 23 décembre 2012

Après sa participation remarquée au dernier volet architectural de la Biennale de Venise, Katarzyna Krakowiak s'appropriait cet automne l'espace de la galerie P! à New York. Certes moins monumentale que l'installation *Making the walls quake as if they were dilating with the secret knowledge of great powers* (2012), qui occupait la totalité du Pavillon polonais, le projet *Shorthand* s'est présenté comme un condensé des principaux enjeux qui recoupent les préoccupations actuelles de l'artiste.

Le travail de Krakowiak s'articule autour du rapport du son à l'espace, et plus particulièrement de sa relation à l'architecture comprise comme une enceinte acoustique. Capter le silence, en ciblant notamment les basses fréquences, engage l'artiste à mettre en place des dispositifs d'enregistrement et d'amplification qui, loin de tenter une retransmission idéale des sonorités imperceptibles, profitent des irrégularités des espaces clos. C'est ici que le titre *Shorthand* prend tout son sens. En référence à la méthode de transcription sténotypique, que l'on associe souvent à la notation des actes de procès, l'installation rediffusait le son ambiant de la galerie, en saisissant tant les bruits sourds des conduits de ventilation que ceux du trafic constant sur la rue Broome et son pavé de pierres. Le résultat, fortement amplifié et diffusé à travers les murs malgré des stratégies de dissimulation, faisait non seulement résonner l'ensemble de la galerie, mais également le corps des spectateurs. Sur ce point, l'artiste est sans équivoque : en misant sur la captation du son et la transmission des vibrations qui, entendues comme des instances processuelles, exigent une compréhension de l'œuvre dans le temps, son travail vise aussi une expérience physique, corporelle, où l'occupation de l'espace traverse l'architecture pour atteindre, en quelque sorte, notre structure intérieure.

Cette attention à la présence humaine, à sa spécificité réceptive, rejoint les exigences de Krakowiak pour les actions performatives qui accompagnent ses projets installatifs. Pour cette exposition, l'œuvre était ponctuée d'une série de performances qui, loin d'être complémentaires, en constituaient le point d'ancrage et la ligne directrice. À différentes reprises, l'artiste s'est cachée derrière une cimaise, frappant ponctuellement, mais de toutes ses forces, la paroi blanche, rajoutant ainsi aux sons ambiants déjà amplifiés une résonance nouvelle, presque trop forte pour être de source humaine. L'ambiguïté entre l'homme et la machine est un vecteur important des projets de Krakowiak, qui y voit la source d'une perception singulière de l'œuvre. En effet, durant ses performances, il est difficile de décider s'il s'agit d'un dispositif technologique qui anime la cimaise. Le simple fait de comprendre que c'est un corps humain dissimulé qui agite ce mur, créant un vacarme sans pareil dans un contexte déjà trouble, change notre rapport à l'œuvre et en modifie radicalement la portée. Sans doute l'artiste résume-t-elle mieux cette approche, et par extension l'ensemble de *Shorthand*, lorsqu'elle souligne l'apport fondamental de l'invisibilité dans son travail.
[Aseman Sabet]



Antoine Aguilar, *Volatile, Nuremberg*, 2012.
photo : Rebecca Fanuele, permission de Antoine Aguilar, Galerie Hussenot, Paris

Antoine Aguilar, *Incerta Alba*

Galerie Hussenot, Paris, du 18 octobre 2012 au 5 janvier 2013

Antoine Aguilar est fasciné par la lumière. Il la décompose, l'analyse, la transpose. Ce n'est cependant pas la lumière, métaphore de la raison ou du progrès qui l'intéresse, mais la lumière que Pier Paolo Pasolini a opposée à l'aube incertaine (*Incerta Alba*). Celui-ci constatait, en 1975, que les lucioles disparaissaient en Italie, et il faisait une analogie avec la disparition de la résistance aux formes nouvelles du fascisme. La lumière selon lui se modifia pour devenir aube incertaine.

L'installation d'Aguilar intitulée *Volatile, Nuremberg* (2012) revient sur l'une des premières instrumentalisations de la lumière opérée par un pouvoir totalitaire. Les congrès du Parti national socialiste à Nuremberg avaient comme objectif d'affirmer la grandeur de l'Allemagne nazie et sa force collective. En 1934, on confie la mise en scène du Parti à Albert Speer qui est confronté à un problème de taille appelant une réponse pragmatique : les administrateurs du régime étaient incapables de former correctement les rangs. Il fallait détourner l'attention de leur ventripotence ; il proposa donc à Hitler de les faire défiler de nuit. Pour détourner le regard de cette réalité, il réquisitionna tous les projecteurs antiaériens de l'Allemagne et orienta leurs faisceaux lumineux vers le ciel comme des colonnes de près de 8 km de haut. L'une des images connues de ces « cathédrales de lumière » nazies *(Lichtdome*), immortalisées par Leni Riefenstahl, est ici reproduite en grand format au sol. Elle est recomposée par un tapis de confettis en nuances de gris qui ne demandent qu'à être balayés.

La lumière dirigée comme une arme, Aguilar la situe aussi dans la luminosité des écrans. Il utilise le pixel, les trois couleurs, rouge, vert et bleu (RVB) comme un nouveau vocabulaire formel pour réaliser des peintures ou des dessins comme *Neige RVB* (2012) ou *Neige Blanche* (2012). *Black Out* (2011) est une résine prenant la forme d'un tube cathodique, totalement noire. Par cette transformation, l'écran redevient une simple surface, un objet qui a perdu sa transparence. Ce retour à l'opacité ou à l'obscurité est-il devenu nécessaire pour redonner à la lumière sa réalité première, celle de la raison et du progrès ? Elle paraît nécessaire pour affirmer avec Georges Didi-Huberman, contrairement à ce que Pasolini disait, qu'il existe une survivance des lucioles, ces petites lumières qui existent par intermittence face à la grande lumière, celle du pouvoir (Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009). Cette lumière incertaine, symbole de l'existence de l'humain et du contre-pouvoir, Aguilar la reprend à son compte, parfois littéralement, comme dans l'installation *Lucioles*, composée de diodes qui transmettent des textes portant sur la résistance, traduits en morse. Signal qui témoigne également de leur portée limitée.

[Nathalie Desmet]



Laurent Grasso, *The Silent Movie*, 2010.
© Laurent Grasso / ADAGP, Paris, 2012
photo : Florian Kleinefenn, permission de la Galerie chez Valentin, Paris

Laurent Grasso, *Uraniborg*

Jeu de Paume, Paris, du 22 mai au 23 septembre 2012
Musée d'art contemporain, Montréal, du 7 février au 28 avril 2013

Dans un numéro thématique sur la peur (*esse* n° 61, automne 2007), j'avais rédigé un essai sur Laurent Grasso intitulé *Une nouvelle méthode paranoïaque-critique*. Aujourd'hui, son exposition intitulée *Uraniborg* à la Galerie nationale du Jeu de Paume à Paris et au Musée d'art contemporain de Montréal, offre l'occasion de revenir sur le travail de cet artiste.

Comme pour chacune de ses expositions, Laurent Grasso porte une grande attention à la scénographie comme contexte de monstration de ses œuvres qu'il présente au sein de dispositifs qui mettent en abyme leurs significations. Dans *Uraniborg*, avec la création de petits espaces cloisonnés, desservis par un couloir percé de fenêtres, l'accent est mis sur la question de la visibilité. Une œuvre en néon énonçant *Visibility is a trap* thématise d'ailleurs explicitement cette problématique qui fédère d'autres aspects présents depuis longtemps dans son travail.

On retrouve le thème de la paranoïa, point de départ du texte de 2007 cité plus haut, dans un film de 2010 intitulé *The Silent Movie*, qui donne à voir des installations militaires dissimulées près des côtes du sud de l'Espagne. Un sous-marin émergeant à la surface de l'eau incarne parfaitement l'idée d'une présence menaçante cachée. De même, dans *Bomarzo*, tourné en 2011 dans un jardin du 16e siècle aménagé de sculptures en forme de monstres, ressurgit l'idée selon laquelle des forces surnaturelles agiraient subrepticement autour de nous. Accompagnées d'une bande son digne d'un film de science-fiction, les images suggèrent une puissance inconnue animant les lieux.

Le mélange entre l'irrationnel et la science est aussi de nouveau abondamment traité, comme l'indique le titre même de l'exposition qui évoque le palais où Tycho Brahé avait installé son observatoire. Ayant cherché à concilier la doctrine officielle et les découvertes de son époque, cette grande figure de l'astronomie rappelle que les scientifiques s'appuient sur les croyances pour construire leurs discours. Pour l'exposition, Grasso s'est rendu sur le site et a filmé les traces de la présence du savant, à commencer par une statue commémorative le représentant la tête tournée vers le ciel. Dans un sens proche, Grasso a rassemblé des photographies conservées à l'observatoire du Vatican qui montrent des dignitaires de l'Église se familiarisant avec des télescopes. L'exposition est ponctuée de la sorte par des documents, des photos mais aussi par des ouvrages anciens empruntés à diverses institutions qui procurent une impression d'aller et retour dans le temps, sans pour autant provoquer un sentiment d'étrangeté qui aurait été le bienvenu. Ce type de procédé étant coutumier chez Grasso, tout comme les espaces sombres parsemés de néons, les sons aux limites de l'audition humaine, on ressort de l'exposition avec une idée très claire de son travail, un peu trop peut-être pour un artiste qui interroge la visibilité.

[Vanessa Morisset]



Abbas Akhavan, *Study for a Garden (Fountain)*, 2012.
photo: Hydar Dewachi, courtesy of the artist, The Third Line, Dubai & Delfina Foundation, London

Abbas Akhavan, *Study for a Garden*

Delfina Foundation, London
October 8—November 20, 2012

How many waking hours does one spend trying to keep nature at bay? We clean, sweep, and tidy up without giving much thought to the tasks that give us a sense of control over our environment and our own bodies. *Study for a Garden*, the outcome of Abbas Akhavan's ten-week residency with the Delfina Foundation, is an uncanny reminder of this primal urge for dominance.

The tone is set right inside the front door of the derelict domestic building where Akhavan devised his installations, with a row of hedges partially blocking visitors' access. The controlled invasion of the garden doesn't stop there, as the work is deftly scattered throughout the house, from basement to second floor. The garden has crept indoors, and what might constitute a lovely sight when glimpsed from one's living room window is somehow disquieting when it sits within the actual room. Such is the case with a tangle of ivy growing straight out of a gaudy period carpet in one of the first-floor rooms. Even more unsettling is the sprinkler that occupies the top-floor room, sending wave after wave of water to seep into the ancient linoleum floor.

For Akhavan, whose work has often relied on displacing benign domestic objects to highlight that they are imbued with meaning—cultural markers, indicators of power relations, mechanisms of control—it is a deceptively simple strategy to bring the garden indoors. Having carte blanche to engage with the space as he wished, the artist interpreted the remaining traces of past inhabitants—wallpaper, carpeting, furniture—as a foil for a different approach to displacement.

Just as nature colonizes the former living spaces, lending them new connotations, other elements hint at something darker. An angled table (where a watering can and wet cloths rest uneasily) sits under a stained ceiling, and a constant drip of water falls into a bucket placed on the ground. We register all the details and the mind jumps to the conclusion that water damage in the room above must have caused this drip. Beyond the chain of domestic cause and effect is a reference to waterboarding, a form of torture that requires more or less the same elements: tilted table, container filled with water, cloths.

The interventions appear discreet; the effect on our imagination unfolds in time rather than leading to immediate interpretations. In this way the works are like nature itself, slowly taking over the spaces that we don't claim for ourselves with the daily ritual of cleaning, sweeping, and tidying up.

[Martine Rouleau]



Jennifer Bailey, *Danielle in the Studio (from New Girls)*, 2011.
photo: courtesy of ICA, London and Bloomberg New Contemporaries

Bloomberg New Contemporaries

Institute of Contemporary Arts (ICA), London
November 27, 2012—January 13, 2013

What makes a young artist good? The number of exhibitions and prizes dedicated to identifying the elusive promise of youth are numerous and wildly variable. *Bloomberg New Contemporaries*, in its third year at the Institute of Contemporary Arts, specializes in supporting emergent art practice from British art schools. Selected by Cullinan Richards, Nairy Baghramian, and Rosalind Nashashibi from more than twelve hundred submissions, this year's selection of twenty-nine young artists presents a surprisingly cohesive aesthetic. There is a freshness to this edition, an overall sense that the works were selected for their simplicity, their lack of artifice.

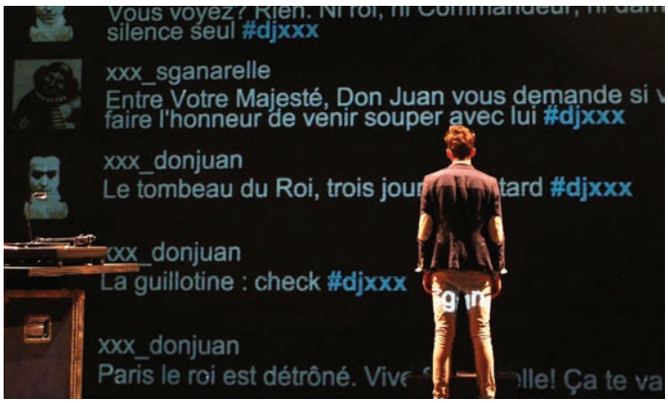
For instance, the naïve paintings and collages of Freya Douglas-Morris might hint at a post-colonial comment, but it's their childish aesthetic that dominates. Jan May's naïve paintings eschew the commentary altogether in favour of pleasing shapes on solid backgrounds. Max Ruf's large-scale abstract paintings are highly saturated with acetone on Xerox and toner pigment, yet Tyra Tingleff achieves as great an impact on a smaller scale with her thickly layered oil paintings. Emanuel Röhss' work presents a lighter approach as he opted to partially cover his canvas with strategically placed smudges of watercolour, letting the weave of raw linen feature prominently.

There is a wide selection of moving-image works, ranging from documented social experiment, such as by Simon Senn, to the aesthetic manipulation of found footage in Salome Ghazanfari's *Boxer (Young Marble Giants). Untitled (Ready for a Fight)* by Anita Delaney provides a surprising injection of humour and aggression with a fixed camera trained on a barely clothed individual, fists raised in a boxer's stance. The threat is somewhat softened by the fact that this person is smoking through a hole in the handkerchief that obscures his or her face.

Some works challenge disciplinary boundaries, existing between installation, sculpture, and painting. Lauren Godfrey's *Spaghetti Alle Vongole* looks like a placard lying face down on the floor, taking up space in a playful way, as does *Tomorrow we will run faster, stretch our arms farther*, a silk banner covered in tiny characters and stretched between sculptural poles. Jennifer Bailey's work also stands out. Displayed on and around a simple plywood table, her digital photograph on fabric, oil on board, and mixed media installation appears like a small exhibition in its own right. The diversity of materials and styles doesn't detract from the tactile quality of her installation *New Girls*, a collection of crude ceramic objects reminiscent of artefacts. Her works draw you in; they almost ask to be handled.

If *Bloomberg New Contemporaries* is any indication of the work that will emerge from art schools in the years to come, it might mark a welcome return to an exploration of materials and a lighter mood.

[Martine Rouleau]



Terre des Hommes, *Dom Juan_uncensored*, 2012.
photo : Benoit Beaupré

Dom Juan_uncensored

**Terre des Hommes, Théâtre La Chapelle, Montréal,
du 23 octobre au 10 novembre 2012**

En 2008, la compagnie Terre des Hommes présente son premier spectacle, *Le silence de la mer*, d'après une nouvelle de Vercors. Presque dix ans après sa sortie de l'École nationale de théâtre, le comédien Marc Beaupré, indubitablement formé par André Brassard et René-Daniel Dubois, signe une première mise en scène d'une étonnante maturité, une lecture qui démontre une compréhension profonde des enjeux de l'œuvre. Les plus hardis osent alors affirmer qu'un metteur en scène nous est né.

C'est en 2010, avec *Caligula_remix*, inspiré de la pièce de Camus, que le talent de Beaupré se confirme. Empruntant à Suétone aussi bien qu'à Pascal Quignard, le spectacle dépeint l'empereur romain dans toute sa complexité. Incarné avec fougue par Emmanuel Schwartz, sur une scène remplie de fils et de micros, Caligula apparaît tel un coryphée tour à tour tyrannique et vulnérable, à la fois antique et contemporain, mais surtout terriblement humain. La production a depuis été reprise et plébiscitée au Québec et en France. Gageons que cela ne fait que commencer.

En octobre dernier, Beaupré dévoilait *Dom Juan_uncensored*, une relecture des aventures du fameux libertin prenant la pièce de Molière comme prétexte. Cette fois, encore plus radicalement que dans sa création précédente, le metteur en scène s'approprie la partition originale. La notion de transgression, indissociable du personnage, autorise Beaupré à naviguer sans ambages entre les genres et les époques, et même à défier quelques conventions théâtrales. Ainsi, en plus de s'opposer à sa société, Dom Juan affronte ici son créateur, Molière, à qui il semble d'ailleurs nettement préférer Mozart. Le jeune homme insolent incarné par David Giguère exerce sa séduction dans la salle comme sur Twitter, avec autant d'assiduité auprès d'Elvire que des Filles du roi débarquant en Nouvelle-France.

Tout en reconnaissant les audaces formelles de cette mixture, l'irrévérence avec laquelle le mythe est approché, il faut avouer que l'assemblage est nettement moins cohérent que dans *Caligula_remix*. À vrai dire, l'utilisation de Twitter, sur scène comme dans la salle, apporte peu, les différents registres empruntés s'emboîtent mal et, plus grave encore, le personnage principal suscite bien peu d'empathie (ni même de répulsion). Il y a pourtant dans la quête de liberté de ce séducteur invétéré une dimension révolutionnaire, une conviction à laquelle on ne demande qu'à communier. Malheureusement, cela ne se produit pas.

Tout en souhaitant au spectacle de trouver son public, ou même de connaître une nouvelle mouture, on ne peut s'empêcher de jeter un œil sur le futur, en vous disant que Marc Beaupré prépare *L'Iliade_showdown*, d'après Homère, et que les deux autres membres de la compagnie, François Blouin et Guillaume Tellier, travaillent respectivement à une tragédie clownesque et à une relecture du *Lorenzaccio* de Musset. À suivre de près.
[Christian Saint-Pierre]



L'Orchestre d'Hommes-Orchestres, *Kurt Weill : Cabaret brise-jour et autres manivelles*, 2012.
photo : Guillaume D. Cyr

Kurt Weill : Cabaret brise-jour et autres manivelles

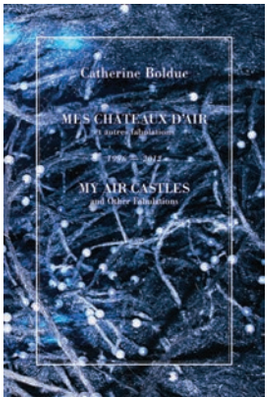
**L'Orchestre d'Hommes-Orchestres, Usine C, Montréal,
du 19 au 22 septembre 2012**

L'Orchestre d'Hommes-Orchestres (LODHO) s'est fait connaître avec *Joue à Tom Waits*, un spectacle créé en 2005 et présenté à l'Usine C en 2009 et 2010. L'automne dernier, la formation de Québec, délicieusement inclassable, était de retour à Montréal avec sa plus récente création, *Kurt Weill : Cabaret brise-jour et autres manivelles*. Composé de Bruno Bouchard, Gabrielle Bouthiller, Jasmin Cloutier, Simon Drouin, Simon Elmaleh et Danya Ortmann, le collectif parcourt le monde avec des réalisations aussi singulières que séduisantes, des cabarets déjantés où musique et théâtre fusionnent dans une folle inventivité.

Bien que le compositeur allemand, fidèle collaborateur de Bertolt Brecht, ait connu des périodes française et états-unienne, rendre hommage à Kurt Weill, c'est nécessairement se glisser dans un cabaret berlinois des années 30 ou 40, un lieu mythique qui a permis à une vaste et fascinante contre-culture de croître en marge et même en réaction à la montée du nazisme. LODHO nous entraîne dans un antre enfumé, un plateau exigu, rempli de 1001 objets, un cabinet de curiosités dans lequel règne une faune bigarrée, pour ne pas dire excentrique, des hommes et des femmes aussi taciturnes que déterminés à faire la fête, véritables pitres à la mine patibulaire. Ils ont beau faire la gueule, ils ne sont pas ennuyeux, bien au contraire.

Alors qu'il aurait été si facile de construire le spectacle à partir des airs consacrés de Weill, le collectif a plutôt retenu des pièces méconnues, des morceaux que l'on découvre avec ravissement, d'autant qu'ils sont livrés avec une conviction peu commune. Impossible de décrire la centaine d'objets et d'instruments inventés qui se trouvent sur scène et qui sont continuellement et pour notre plus grand bonheur martelés, frottés, tordus, grattés, agités, caressés. Il faut le voir pour le croire ! Chaque chanson est un tableau où les personnages prennent de la densité, dévoilent un nouvel aspect de leur personnalité, laissent deviner les relations qu'ils entretiennent. Ceux qui ont vu *The Sound of Silence*, le spectacle du Letton Alvis Hermanis, présenté à Montréal lors du FTA 2009, ne pourront s'empêcher d'établir des parallèles.

Ce qu'il importe de saluer avant tout est l'aspect pleinement multidisciplinaire de l'aventure. Rarement musique, performance, théâtre, cirque, bricolage, humour et poésie auront fait si bon et signifiant ménage. Ici, le savoir-faire s'allie manifestement au risque. L'invention paraît perpétuelle, la recherche semblant même se poursuivre sous nos yeux. À vrai dire, la représentation table sur l'imaginaire du spectateur, autrement dit sur sa capacité d'abandon, sa soif de projeter ses désirs et ses peurs dans les recoins de l'univers beau et inquiétant qui lui est proposé. Parce qu'il n'est pas si courant de recevoir pareille invitation, on se délecte de chacune des 80 minutes que dure le périple.
[Christian Saint-Pierre]



Catherine Bolduc. Mes châteaux d'air et autres fabulations 1996-2012

Geneviève Goyer-Ouimette (dir.), Saint-Hyacinthe, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe et Laval, Maison des arts de Laval, 2012, 295 p.

Sous la direction de Geneviève Goyer-Ouimette, le centre d'exposition Expression et la Maison des arts de Laval publiaient récemment le troisième volet de l'important projet « bilan » consacré à l'œuvre de Catherine Bolduc, *Mes Châteaux d'air et autres fabulations 1996-2012.* Audacieuse, la publication de près de 300 pages comprend les textes de l'artiste, de la commissaire et de deux auteurs invités, Marc-Antoine K. Phaneuf et Anne-Marie St-Jean Aubre, une annexe chronologique et bibliographique et nombre de clichés photographiques d'œuvres in situ. Singulière, la monographie emprunte de par son style à l'œuvre littéraire, tandis que la conception reprend, pour sa part, les encodes du projet d'exposition. Plusieurs objectifs sous-tendent le projet tant au niveau de son contenu que de sa forme ; comme le note la commissaire à la publication, l'intention était à la fois de proposer un survol de la production de l'artiste, de présenter des installations autrement disparues, d'aborder la publication comme « un nouvel espace à investir » et de « briser le cadre plat du livre [...] afin de simuler l'expérience réelle des œuvres ». (p. 11)

Parmi les stratégies employées afin d'engager la relation et ainsi faire du livre un « espace réel », notons le caractère poétique et intimiste du propos. Comme en témoigne le titre de l'ouvrage, ce sont les souvenirs qui, à l'origine de l'œuvre de Bolduc, servent ici de point d'intersection entre les textes : tandis que Goyer-Ouimette réfléchit sur les mécanismes de la mémoire tels que la remémoration et la réinterprétation centrales au processus créatif de l'artiste, le texte de Phaneuf recense *soixante-quatorze vérités à propos de Catherine Bolduc* qu'il associe, de manière poétique, à son vocabulaire plastique. Différemment, le texte de St-Jean Aubre établit le rôle prépondérant de la littérature dans sa démarche, et propose une analyse des œuvres en relation à ses souvenirs de lecture. Enfin, le court texte de Bolduc sert stratégiquement d'entrée en matière : de ses expériences de voyage, l'artiste évoque les thèmes dialectiques qui animent sa pratique (désir/déception ; souvenir/fantasme ; réalité/fiction) qui seront retrouvés au fil des essais. Ainsi, à l'image de la pratique de l'artiste, les éléments conceptuels et graphiques de la publication nous apparaissent parfaitement liés, bouclés. C'est ici un des points saillants du livre : entre les renvois aux volets précédents, la complémentarité des textes, les références multiples au cinéma et à la littérature et aux souvenirs de l'artiste, la publication permet une meilleure compréhension du processus créatif de Bolduc parce qu'il est lui-même construit comme « réseau associatif en constant état de réajustement ». (p. 19) À cet égard, mentionnons le remarquable travail graphique de Jean-François Proulx qui, par l'ajout d'annotations au stylo bille en marge des textes, participe à la création d'un auteur/lecteur fictif qui emploie la marge tel un aide-mémoire ou, plus largement, comme espace de toutes probabilités mémorielles.

[Dominique Allard]



photo : © CCA / Lars Müller Publishers

En imparfaite santé : la médicalisation de l'architecture

Giovanna Borasi et Mirko Zardini, (dir.), Centre canadien d'architecture, Canada et Lars Müller Publishers, Suisse, 2012, 399 p.

Codirigée par Mirko Zardini et Giovanna Borasi, commissaires de l'exposition *En imparfaite santé : la médicalisation de l'architecture* présentée au CCA, cette publication propose une réflexion critique sur l'influence de la santé et de la médicalisation en architecture, en paysagisme et en urbanisme, des années 50 à aujourd'hui. Débordant du cadre de l'exposition, et conçu comme outil didactique, l'ouvrage comprend huit essais associés aux questions d'allergies, d'asthme, de cancer, d'obésité, d'épidémies et de vieillissement, ainsi que plusieurs maquettes et projets architecturaux, mettant l'accent sur une conception culturelle de la santé.

Pour ce faire, une attention particulière est portée aux transferts métaphoriques associés à l'idée de transplantation chirurgicale, par la création de parcs urbains dits « poumons verts », ou encore à celle d'une régénération du corps urbain à coups de procédures médicales. Les rénovations thérapeutiques qui verdissent les toits et les façades pour les couvrir d'une nouvelle « peau végétale », et par les effets « placebos » de l'architecture en sont d'autres exemples. Partant de la proposition selon laquelle « nous sommes obsédés par l'idée de santé au point d'avoir donné naissance à une nouvelle philosophie imprégnée de moralisme, le *santisme* » (p. 15), le livre met en lumière les incertitudes et contradictions inhérentes à la manière dont l'architecture aborde les questions propres au domaine de la santé. L'exposition prolonge ainsi la réflexion portant sur le bien-être et l'espace urbain entamée lors de présentations précédentes au CCA, notamment *Actions : comment s'approprier la ville* (2008) et *Sensations urbaines* (2006).

Soulignons la qualité de l'ouvrage à commencer par la conception graphique originale qui en facilite sa consultation entre autres, par un système d'indexation à même les textes qui, au moyen de variations typographiques, marquent les termes et expressions nécessaires à la compréhension du propos. Notons aussi la riche réflexion de David Gissen qui interroge la possibilité d'une esthétique architecturale de la pollution et invite à questionner sur le caractère utopique des projets proposés. D'ailleurs, le point fort de l'ouvrage relève de la posture critique qu'adoptent les auteurs afin de mettre en évidence l'incapacité – « l'imparfaite santé » – de l'architecture à répondre aux récentes préoccupations en matière de santé publique, dont le discours ambigu sous-tend non seulement l'idée de bien-être, mais celle de pouvoir et de privilège. Or, en perdant sa capacité critique face aux discours prégnants et ubiquitaires sur la santé, l'architecture actuelle se pose elle-même comme un corps malade pour lequel les auteurs prescrivent son urgente « démédicalisation » – danger qu'ils n'hésitent pas à illustrer par une référence constante au film de fiction *Safe* (1995) de Todd Haynes qui effraie par l'évocation d'une vie menée en quarantaine permanente.

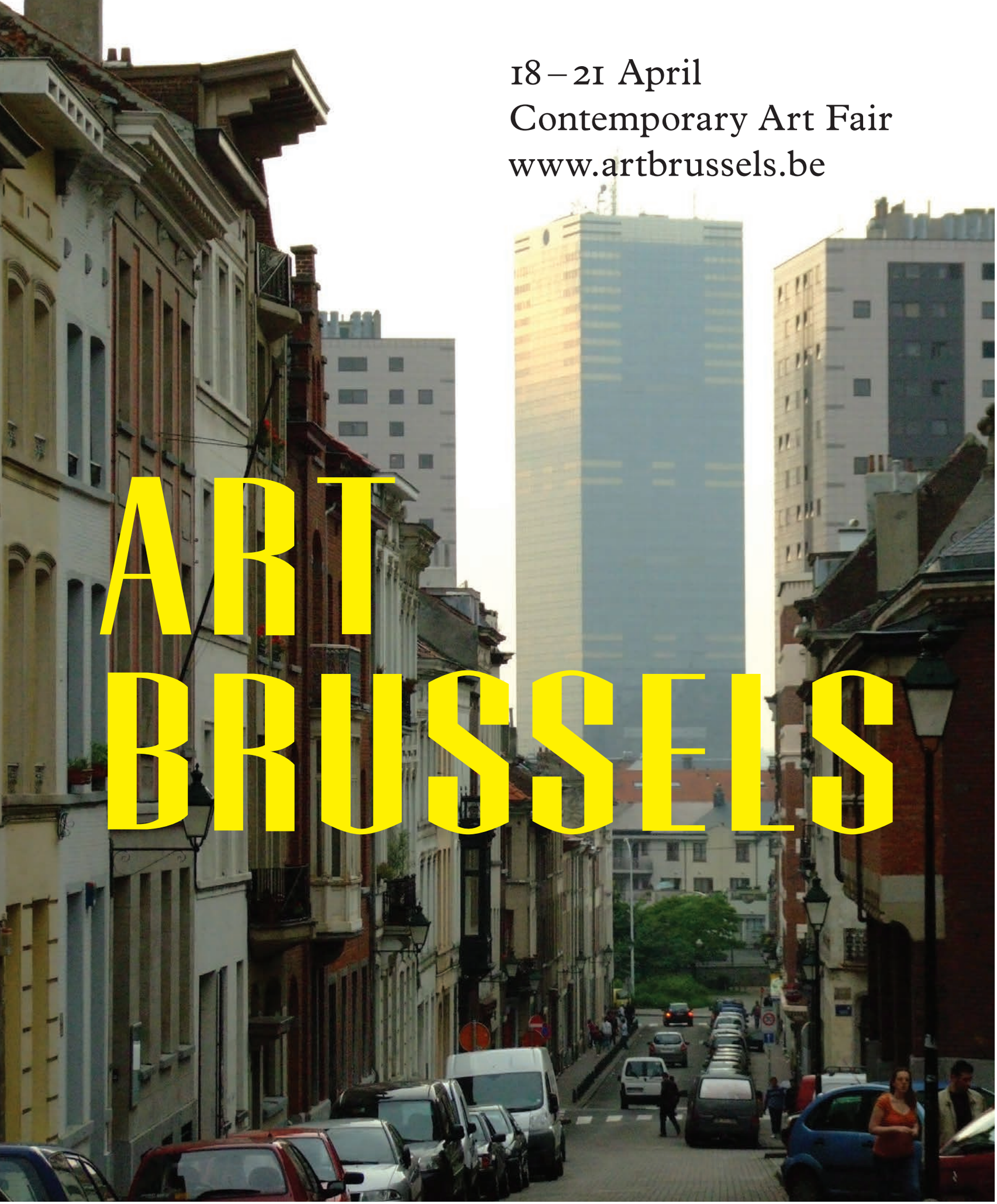
[Dominique Allard]

ART PARIS ART FAIR

RUSSIA
GUEST OF
HONOUR

MARCH 28th – APRIL 1st 2013
GRAND PALAIS
WWW.ARTPARIS.FR

MODERN + CONTEMPORARY ART + DESIGN



dS De Standaard LE SOIR LAND ROVER ING

Image used under creative commons from access.denied





ARTS

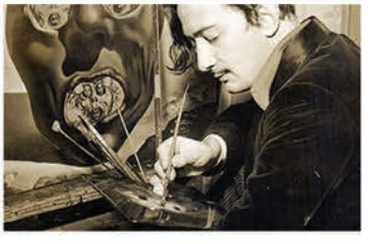



31e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

FIFA

31st INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART



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

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



The Armory Show

Centennial Edition · Piers 92 & 94

CELEBRATING THE 100TH ANNIVERSARY OF THE 1913 ARMORY SHOW

March 7–10, 2013 · New York City · thearmoryshow.com

CHUBB
PERSONAL
INSURANCE

PAPIER 13

FOIRE D'ART CONTEMPORAIN D'ŒUVRES SUR PAPIER

CONTEMPORARY ART FAIR OF WORKS ON PAPER

Produit par / **Produced by**
L'Association des galeries d'art contemporain — AGAC
Contemporary Art Galleries Association
25 - 28 avril 2013 / April 25 -28, 2013

+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



ROAD PAINTINGS | ERIC LAMONTAGNE

Du 12 janvier au 2 mars 2013

Mystère aux îles-de-la-Madeleine (détail), 2012, acrylique et huile sur toile



Art Mûr

5826 St-Hubert, Montréal | admin@artmur.com | www.artmur.com | 514 933 0711

Nous tenons à souligner que la dernière exposition individuelle d'Éric Lamontagne (*Du haut de mon sous-sol*, présentée à la Maison des arts de Laval - Salle Alfred Pellan) s'est méritée le prix "Meilleure exposition - Centre de diffusion municipal, centre culturel, centre d'exposition" au récent Gala des arts visuels 2012.

GALERIE DE L'UQAM

ARTISTES

Melanie **Authier** (ON)
Mike **Bayne** (ON)
Hugo **Bergeron** (QC)
Simon **Bilodeau** (QC)
Jack **Bishop** (NE)
Jérôme **Bouchard** (QC)
Marie-Claude **Bouthillier** (QC)
Anthony **Burnham** (QC)
Sarah **Cale** (ON)
Arabella **Campbell** (BC)
Tammi **Campbell** (SK)
Thomas **Chisholm** (BC)
Louis-Philippe **Côté** (QC)
DaveandJenn (AB)
Pierre **Dorion** (QC)
Kim **Dorland** (ON)
Mario **Doucette** (NB)
Michael **Dumontier** et
Neil **Farber** (MB)
Pierre **Durette** (QC)
Dorian **FitzGerald** (ON)
Sky **Glabush** (ON)
Graham **Gillmore** (BC)
Cynthia **Girard** (QC)
Kym **Greeley** (TN)
Clint **Griffin** (ON)
Dil **Hildebrand** (QC)
Jeremy **Hof** (BC)
Daniel **Hutchinson** (ON)
Chris **Kline** (QC)
Wanda **Koop** (MB)
Jessica **Korderas** (NE)
François **Lacasse** (QC)
Gwenessa **Lam** (BC)
Stéphane **La Rue** (QC)
Jean-François **Lauda** (QC)
Maclean (QC)
Norma Jean **MacLean** (IPE)
Christine **Major** (QC)
Elizabeth **McIntosh** (BC)
Jason **McLean** (BC)
Sandra **Meigs** (BC)
Michael **Merrill** (QC)
Chris **Millar** (AB)
Kent **Monkman** (ON)
Tim **Moore** (SK)
Shaun **Morin** (MB)
Andrea **Mortson** (NB)
Wil **Murray** (AB)
Paul **P.** (ON)
Brad **Phillips** (ON)
Ben **Reeves** (BC)
Francine **Savard** (QC)
Justin **Stephens** (QC)
Beth **Stuart** (ON)
Team **Macho** (ON)
Joseph **Tisiga** (YK)
Ehryn **Torrell** (NE)
Julie **Trudel** (QC)
Carol **Wainio** (ON)
Janet **Werner** (QC)

COMMISSAIRES

Julie Bélisle et
Marie-Eve Beaupré

COMMISSAIRE GÉNÉRALE

Louise Déry

COORDINATION

Julie Bélisle

EXPOSITIONS

1er VOLET

1er mai au 1er juin 2013

Vernissage et lancement
de la publication :
mardi 30 avril à 17 h30

2ième VOLET

7 juin au 6 juillet 2013

Vernissage et lancement
de l'exposition virtuelle :
jeudi 6 juin à 17 h 30

CATALOGUE

Auteurs : Robin Anthony,
Marie-Eve Beaupré,
Julie Bélisle, Louise Déry,
Robert Enright, Nicolas Mavrikakis,
Jonathan Schaughnessy
Graphisme : Makara
350 pages, bilingue

EXPOSITION VIRTUELLE

Comité scientifique :
Michel Boulanger,
Geneviève Goyer-Ouimette,
David Liss, Nicolas Mavrikakis,
Jonathan Shaughnessy

Comité consultatif :
Wayne Baerwaldt,
Ray Cronin, Jeff Nye,
Ann Webb, Pan Wendt

LE *THE* PROJET *PAINTING* PEINTURE *PROJECT*

UN INSTANTANÉ DE LA PEINTURE AU CANADA

LA GALERIE UQÀM

galerie de l'uqam
Université du Québec à Montréal
www.galerie.uqam.ca

RBC

Banque Royale
Commanditaire principal

MVC museevirtuel.ca

Culture et Communications Québec

Conseil des arts et des lettres Québec

Canada Council for the Arts | Conseil des arts du Canada

UQÀM

Voir autrement ma démarche artistique

Diplôme de 2e 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.

USherbrooke.ca/dlc/artactuel

UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE
Voir au futur

En partenariat avec
SPOROBOLE
CENTRE EN ART ACTUEL



Emmanuelle Léonard, photographe, est membre de l'équipe de mentors.

c116

Collections

winter 2012

Features

1 Steve Lyons on Ivan Moudov's Museum in Fragments
2 Randy Gladman on The Art Collection of Alison and Alan Schwartz
3 Shannon d'Avout on the Artist Pension Trust
4 Laura Kenins on Reduce, Reuse, Exhibit: Electronic Waste as Collection
5 Pandora Syperek on Charles Stankievech's Intangible Archives
6 Sophie Springer on The Book as Exhibition

Exhibition Reviews

1 Yuji Agematsu
2 Iain BAXTER&
3 Raymond Boisjoly
4 Morgan Fisher
5 Derek Liddington
6 Emotional Blackmail
7 Only Birds Sing the Music of Heaven in this World
8 Red Sky at Night
9 Sounding Selves
10 Where is the Time?
11 Wavelengths & Future Projections

Book Reviews

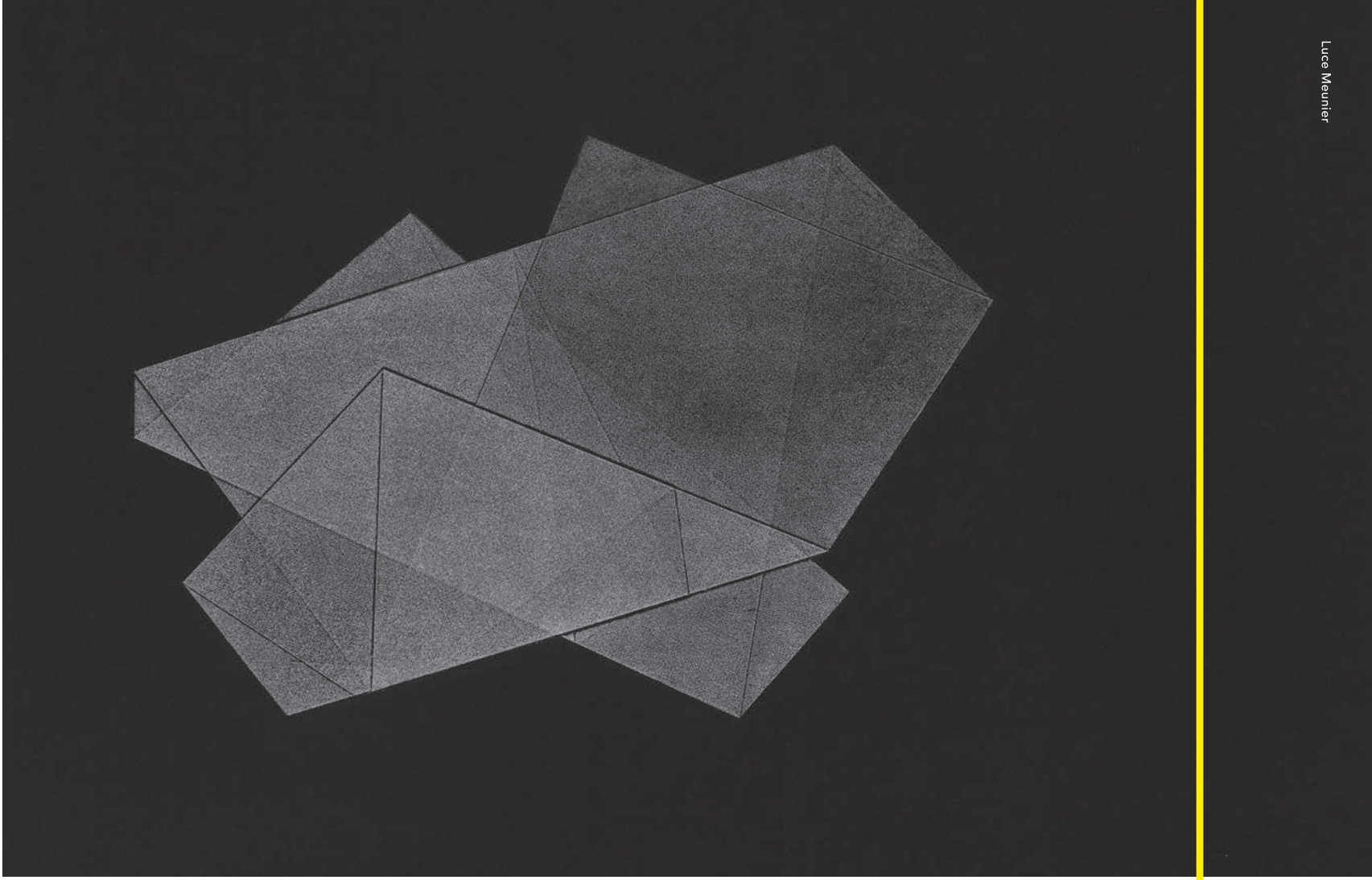
1 Artificial Hells
2 The Photographs Not Taken: A Collection of Photographers' Essays
3 Digital Natives

Artist Project

Charles Stankievech: Bookend [Judd Library]

subscribe at cmagazine.com

cmagazine



Luce Meunier

Mathieu Beauséjour
Dominique Blain
Jacynthe Carrier
Martin Golland
Tristram Lansdowne
Jacinthe Lessard-L
Luce Meunier
Juan Ortiz-Apuy
Jon Rafman
Michael A. Robinson
Andrea Sala
Sayeh Sarfaraz

Luce Meunier
structure apparente
6 février - 9 mars 2013

Juan Ortiz-Apuy
waiting for the Barbarians
20 mars - 27 avril 2013

Michael A. Robinson
spectators and participants
8 mai - 8 juin 2013

galerie antoine ertaskiran

1892 rue payette
montréal qc h3j 1p3 canada

t +1 514 989 7886
galerieantoineertaskiran.com

1 RÉSEAU

ACCESCULTURE.COM

16 CENTRES D'EXPOSITION

UNE PROGRAMMATION ÉCLECTIQUE



Exposition *La collection branchée de M. Tremblay* / Maison de la culture Frontenac / printemps 2012
Artistes : Patrick Bernatchez/ Carl Bouchard - Martin Dufrasne / René Donais

DÉPOSEZ UN PROJET D'EXPOSITION
ACCESCULTUREARTISTE.COM

accès culture
Montréal



ÉCOLE D'ART

Inscrivez-vous aux cours d'art maintenant!

Les cours débutent en janvier et février

Débutant • Intermédiaire • Avancé
Tous les âges
Bilingue

GALERIE

Janvier	• Linda-Marlena Bucholtz Ross
Février	• Sophie Lanctôt
Mars	• Leopold Plotek
Avril	• Exposition annuelle des étudiants
Mai	• Nicolas Fleming
Juin	• Inquiétante étrangeté et autres fantasmagories Commissaire invitée : Véronique LaPerrière M.

Vue de l'exposition de Lise-Hélène Larin

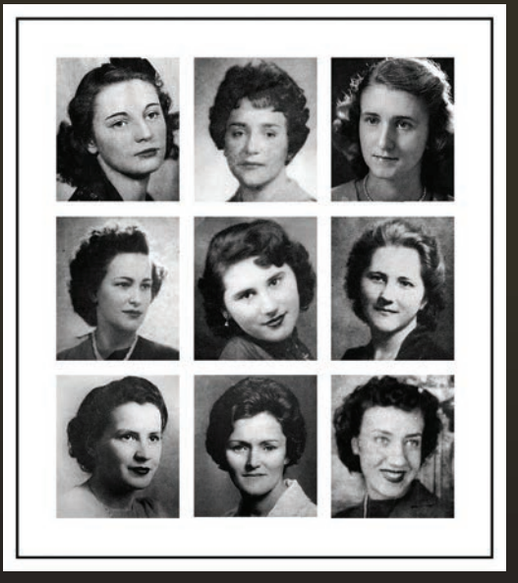
Centre des arts visuels

École d'art · Galerie McClure

www.centredesartsvisuels.ca
350 avenue Victoria, Montréal, Québec H3Z 2N4
T 514.488.9558 F 514.488.7075

Maison de la culture
frontenac

EXPOSITIONS
29 janvier au 3 mars 2013





STUDIO **1**
Alain Pratte
Des morts exemplaires
PHOTOGRAPHIE

STUDIO **2**
Sébastien Pesot
Crash
PHOTOGRAPHIE

Ville-Marie
Montréal

Heures d'ouverture
M | M | J 12 h à 19 h
V | S | D 12 h à 17 h

2550 | rue Ontario Est
T | 514 872-7882
accesculture.com

avatar présente_

_dans le cadre du festival MOIS MULTI 14

_Infinity II de HeeWon Lee
14 au 28 février
Salle Multi de Méduse

avatarquebec.org
moismulti.org

_Cabaret audio de Signal Panache
9 février
Studio d'essai de Méduse

CONSEIL DE LA CULTURE

_Atelier avec Alexandre Burton
16 février
Studio d'Avatar

_Dérive de François Quévillon
14 au 28 février
Studio d'Avatar

avatar

Photo : HeeWon Lee

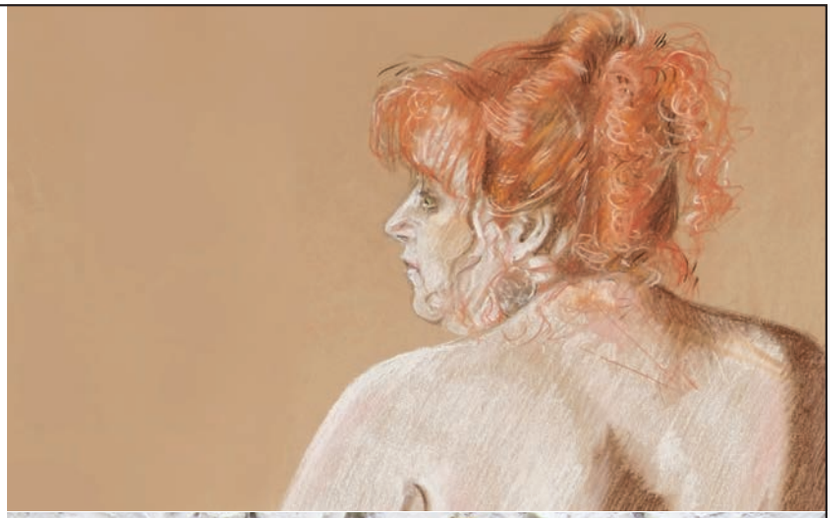
GALERIE
BERNARD

LOUISA NICOL

FÉLICITAS
ET AUTRES MODÈLES

Exposition du 14 février au 23 mars 2013
Vernissage le 13 février de 17h à 20h

Lyne (détail), 2011, dessin aux trois crayons,
papier kraft marouflé sur toile de lin, 182,8 x 121,9 cm



FERNAND TOUPIN

INÉDITS

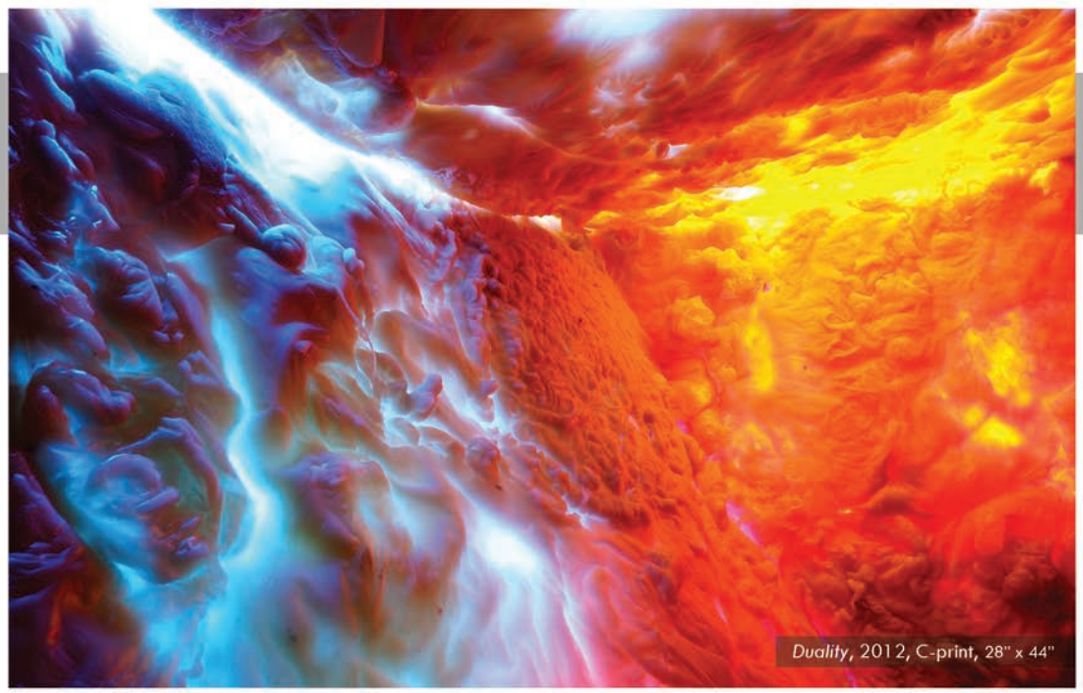
Exposition du 4 avril au 11 mai 2013
Vernissage le 3 avril de 17h à 20h

Écorces sous la neige IV (détail), 1992,
techniques mixtes, 12,5 x 19,7 cm



3926, rue Saint-Denis
Montréal (Québec) H2W 2M2
514 277 0770—galeriebernard.ca

Horaire: mer. 11h-18h | jeu. ven. 11h-19h | sam. 12h-17h



DEREK EVANS
La divine comédie
6 au 23 mars 2013

NUIT BLANCHE
2 mars 2013 - 20h

GENEVIÈVE THAUVETTE
Les filles du roi
17 avril au 4 mai 2013

PAPIER 13
25 au 28 avril 2013

MICHÈLE F. BÉRARD
Oeuvres récentes
5 au 22 juin 2013

GALERIE BAC
6341 St-Laurent, Montréal - 514.508.4099 - info@galeriebac.com - www.galeriebac.com - /GalerieBAC

RICHARD**MARTEL**
Travaux

24.01.13 > 02.03.13



SÉQUENCE CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

[Séquence] 132, rue Racine Est, C.P. 8125 Chicoutimi, Qc. G7H 5B5

T. [418] 543-2744 art@sequence.qc.ca www.sequence.qc.ca

GALERIE DE L'UQAM PROGRAMMATION HIVER 2013

SOLO SNOW. ŒUVRES DE MICHAEL SNOW
Commissaire : **Louise Déry**
11 janvier au 16 février
Appui : Conseil des arts du Canada
Partenaire : Le Fresnoy. Studio national des arts contemporains

ALAIN FLEISCHER. LÀ POUR ÇA
Commissaire : **Louise Déry**
23 février au 23 mars
Dans le cadre de la Nuit blanche à Montréal
Appuis : Conseil des arts du Canada, Service de coopération et d'action culturelle du Consulat général de France à Québec

LA PETITE COLLECTION
Commissaires : **Anne Philippon** et **Pascale Tremblay**
23 février au 23 mars

PASSAGE À DÉCOUVERT 2013
Finissants et finissantes du baccalauréat en arts visuels et médiatiques
5 au 20 avril

LE PROJET PEINTURE / THE PAINTING PROJECT
Commissaires : **Julie Bélisle** et **Marie-Eve Beaupré**
30 avril au 22 juin
Appuis : Ministère de la Culture et des Communications Musée vituel du Canada, Conseil des arts et des lettres du Québec, Conseil des arts du Canada
Commanditaire principal : RBC Banque Royal

HORS LES MURS

BROOKLYN-MONTRÉAL. VIDEOZONES
Sophie Bélair-Clément, Olivia Boudreau, Robert Boyd, Jacynthe Carrier, Michel de Broin, Pascal Grandmaison, Tatiana Istomina, Elisa Kreisinger & Marc Faletti, Frédéric Lavoie, Marko Marković, Aude Moreau, Rosemarie Padovano, Celia Rowlson-Hall
Commissaires : **La Fabrique d'expositions** et **Boshko Boskovic**
Anthology Film Archives, New York : 10 janvier
Interstate Projects, Brooklyn : 13 janvier au 3 février
En collaboration avec le Centre Clark
Appuis : Conseil des arts et des lettres du Québec, Conseil des arts du Canada, Conseil des arts de Montréal, Bureau des festivals et des événements culturels de la Ville de Montréal, Consulat des États-Unis à Montréal, Arrondissement de Ville-Marie, Arrondissement Le Plateau-Mont-Royal, Délégation générale du Québec à New York, Tourisme Montréal, Brooklyn Borough President's Office, Brooklyn Tourism

MANON DE PAUW. INTRIGUES
Commissaire : **Louise Déry**
Langage Plus, Alma
13 avril au 2 juin
Appuis : Ministère du Patrimoine canadien, Conseil des arts et des lettres du Québec

LA GALERIE
UQÀM

galerie de l'uqam

Université du Québec à Montréal
Pavillon Judith-Jasmin, salle J-R120
1400, rue Berri (angle Sainte-Catherine Est)
Montréal

www.galerie.uqam.ca

Heures d'ouverture :
mardi au samedi
de 12 h à 18 h
Entrée libre

Appel aux artistes professionnels en arts visuels et en métiers d'art

Inscription au Fichier des artistes

Les artistes souhaitant s'inscrire au Fichier doivent faire parvenir leur dossier au Service de l'intégration des arts à l'architecture, au plus tard le **15 avril 2013**. Le cachet de la poste fait foi de la date d'envoi.

Pour information :

Québec : 418 380-2323, poste 6363
Montréal : 514 873-8284
integrationdesarts@mcc.gouv.qc.ca
www.mcc.gouv.qc.ca/fichier-des-artistes

Culture et Communications Québec



Noémi McComber, *Prise d'assaut*, image tirée d'une vidéo, 8m50s, 2011

HIVER/PRINTEMPS 2013

13 JANVIER – 17 FÉVRIER	**BROOKLYN – MONTRÉAL @ MOMENTA ART**
	SÉBASTIEN CLICHE, SYLVIE COTTON,
	CHELSEA KNIGHT + MARK TRIBE
19 JANVIER – 23 FÉVRIER	**MANUELA LALIC** galerie principale
	MARJOLAINE BOURDUA petite galerie
16 MARS – 20 AVRIL	**NOÉMI McCOMBER** galerie principale
	HYANG CHO petite galerie
11 MAI – 15 JUIN	**RODNEY LATOURELLE** galerie principale
	RICHARD DESCHÊNES petite galerie

Conseil des Arts du Canada Canada Council for the Arts
Conseil des arts et des lettres Québec
Montréal



Louis-Philippe Côté

Entrevoir le pire

7 février au 2 juin 2013
Salle TELUS

Vernissage | 7 février, 17 h

Louis-Philippe Côté, *Néopolice*, 2010-2011

MUSÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI
1972-2012
40 ANS

www.museerimouski.qc.ca

Culture, Communications et Condition féminine Québec
Conseil des Arts du Canada / Canada Council for the Arts
Ville de Rimouski

VALÉRIE BLASS

RÉSIDENCE IN SITU
du 18 mars au 21 avril 2013

Ouverture de résidence le 4 avril 2013

la chambre blanche

185, Christophe-Colomb Est, Québec (Québec) G1K 3S6
téléphone (418) 529-2715 • télécopieur (418) 529-0048
www.chambreblanche.qc.ca • info@chambreblanche.qc.ca
Ouvert du mercredi au dimanche de 13h à 17h

Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des Arts du Canada / Canada Council for the Arts
Culture, Communications et Condition féminine Québec
Ville de Québec
BoîteBleue
Symbiose Vins et cies

FOREMAN

DÉCO-
LONISE-
MOI

EN TOURNÉE
DE LA GALERIE
D'ART
D'OTTAWA

SONNY ASSU
(LAICH-KWIL-TACH [KWAKWAKA'WAKW])
JORDAN BENNETT
(MI'KMAQ)
CHERYL L'HIRONDELLE
(MÉTIS/CREE)
NIGIT'STIL NORBERT
(GWICH'IN)
BARRY POTTLE
(INUIT)
BEAR WITNESS
(CAYUGA)

9 janvier –
16 mars 2013

Commissaire invitée
Heather Igloliorte

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



© *Turbulances* (détail), impression jet d'encre, 107 x 105 cm

Isabelle Hayeur
Vraisemblances

Commissaire_Marcel Blouin

26.01.2013 - 21.04.2013

Visite commentée 26.01.2013 - 14 h
Vernissage 26.01.2013 - 15 h

Exposition produite par EXPRESSION et présentée au
Musée régional de Rimouski
16.06.2013 - 08.09.2013

495, avenue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe
T 450.773.4209
www.expression.qc.ca
expression@expression.qc.ca

EXPRESSION
Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe



HIVER - PRINTEMPS 2013

CARNAVAL EXPOSITION COLLECTIVE
7 FÉVRIER - 3 MARS

IVAN MARKOVIC
7 - 24 MARS

PIERRE-YVES GIRARD
28 MARS - 13 AVRIL

ANGELA GROSSMANN
18 AVRIL - 11 MAI

Nathan Alexis Brown, *Snaggle-Tooth Head*, 2012

GALERIE
D'ESTE
1329 GREENE · MONTRÉAL · 514.846.1515
WWW.GALERIEDESTE.COM



Room 901 N°27, 1980-82, épreuve argentique, 40,5 x 51 cm © Irene Whittome / SODRAC (2013)

IRENE F. WHITTOME

AFTERMATH

16 janvier – 23 février 2013

GALERIE SIMON BLAIS

5420, boul. Saint-Laurent, Suite 100, Montréal, Qc, Canada, H2T 1S1
www.galeriesimonblais.com • info@galeriesimonblais.com
514-849-1165



photo : Étienne de Massy

Centre des arts actuels Skol

SKOL

372, rue Ste-Catherine Ouest
espace 314, Montréal, QC, H3B 1A2
www.skol.ca / skol@skol.ca
514.398.9322

Skol accepte les dossiers en tout temps

1 MARS – 6 AVRIL, 2013
VERNISSAGE LE 1 MARS, 17h30

CLÉMENT DE GAULEJAC (MTL)
Motifs raisonnables
Affiches

WEDNESDAY LUPYPCIW (AB)
Why Dad MMXI
Vidéo

Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des arts du Canada / Canada Council for the Arts
Conseil des arts de Montréal



GALERIE FOFA GALLERY

ALLEGORY, FOLKTALES & POETICS OF SOVIET CINEMA IN THE WORK OF **SERGEI PARADJANOV**

Série de projections et conférences | Screening and conference series

Commissaire | Curator: Marcin Wisniewski

19 janv. | Jan. 19
Shadows of our Ancestors
35 mm, SOUS-TITRES ANGLAIS
ENGLISH SUBTITLES, 97 min.

26 janv. | Jan. 26
Color of Pomegranates
35 mm, SOUS-TITRES FRANÇAIS
FRENCH SUBTITLES, 88 min.

2 févr. | Feb. 2
Legend of Suram Fortress
DVD, SOUS-TITRES ANGLAIS
ENGLISH SUBTITLES, 83 min.

9 févr. | Feb. 9
Ashik Kerib
35 mm, SOUS-TITRES FRANÇAIS
FRENCH SUBTITLES, 74 min.

16 févr. | Feb. 16
Paradjanov: A Requiem, Ron Holloway
DVD/ SOUS-TITRES ANGLAIS
ENGLISH SUBTITLES, 54 min.

fofagallery.concordia.ca

Université Concordia University





Uraniborg

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Québec

LAURENT GRASSO
LYNNE COHEN
DU **7 FÉVRIER** AU **28 AVRIL**

ET **TINO SEHGAL**
DU **19 MARS** AU **28 AVRIL**

185, RUE SAINTE-CATHERINE OUEST MONTRÉAL,
(QUÉBEC) H2X 3X5 MÉTRO PLACE-DES-ARTS

WWW.MACM.ORG

PARTENAIRE PRINCIPAL

Collection Loto-Québec

CRÉDITS: LYNNE COHEN, *SANS TITRE (MUR MAUVE)*, 2010.ÉPREUVE À DÉVELOPPEMENT CHROMOGÈNE. CHÂTEAU D'URANIBORG, BÂTIMENT PRINCIPAL, EXTRAIT DE L'*ATLAS MAIOR* DE JOAN BLAEU, AMSTERDAM, 1663.



JENNIFER LEFORT

Beacon (in colour)
Balise (en couleur)

SAMUEL ROY-BOIS

J'ai moonwalké, sans cesse,
jusqu'à l'épuisement

PARISIAN LAUNDRY
3550 St-Antoine Ouest, Montréal
www.parisianlaundry.com
514.989.1056 **Keep It Art.**

17 janvier au
16 février, 2013

January 17 to
February 16, 2013

DAIMON

Centre de production
et de diffusion
en arts médiatiques

photo - vidéo - art audio

www.daimon.qc.ca

SPOROBOLE

CENTRE EN ART ACTUEL

17 JANVIER AU
3 MARS 2013

CATHERINE PRÉFONTAINE
POSTILLONS /
INTEMPÉRIES DU LANGAGE
dessins in situ

28 MARS AU
28 AVRIL 2013

ANDREAS RUTKAUSKAS
PETROLIA
photographies et vidéo

1ER AVRIL 2013
APPEL VIDÉOS ART&SPORT

PRÉSENTATION AU MOIS D'AOÛT 2013
DANS LE CADRE DES JEUX DU CANADA

7 NOVEMBRE AU
8 DÉCEMBRE 2013

LINDA DUVALL ET PETER KINGSTONE
LIVING IN 10 EASY LESSONS
documents et vidéos

74, rue Albert, Sherbrooke (Québec) J1H 1M9
819-821-2326
www.sporobole.org

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

Lettrage d'expositions,
appliqués, pochoirs, signalétique
pour vos événements, vos oeuvres,
vos conférences, vos partys...

514 903-4230

www.mfbblettrage.com

M.F.B. senc

Lettrage, signalétique et autres créations

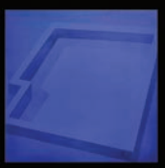
Édifice Grover, 2065 rue Parthenais - suite 027, Montréal, Qc. H2K 3T1



ALEX JOWETT
26 JAN 2013 - 2 MAR 2013

CHRISTIAN KNUDSEN
9 MAR 2013 - 13 AVR 2013





PEIO ELICEIRY
20 AVR 2013 - 18 MAI 2013

ROBERT HOULE
25 MAI 2013 - 29 JUN 2013



GALERIE
NICOLAS ROBERT

Tél: 514 373 2027
galerienicolasrobert.com
372, Ste-Catherine Ouest, #524
Montréal (QC) Canada H3B 1A2

GALERIE D'ART
Stewart Hall
ART GALLERY

Jusqu'au 20 janvier 2013

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

Du 26 janvier au 10 mars 2013

**TECHNIQUES EN TRANSFORMATION :
50 ANS DE PRODUCTION ARTISTIQUE À
STEWART HALL**
Le Studio de poterie Claycrafters
Le Club des photographes du Lakeshore
La Guilde des Tisserands du Lakeshore

VERNISSAGE : Dimanche 27 janvier, à 14 h

Du 16 mars au 5 mai 2013

**À LA RECHERCHE DU JARDIN D'ÉDEN
KATHRYN LIPKE VIGESAA**

VERNISSAGE : Dimanche 17 mars, à 14 h

GALERIE D'ART STEWART HALL
176, ch. Bord-du-Lac – Lakeshore
Pointe-Claire, Qc H9S 4J7
INFO : 514 630-1254
www.ville.pointe-claire.qc.ca

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

MOIS MULTI 14

FESTIVAL INTERNATIONAL
D'ARTS MULTIDISCIPLINAIRES
ET ÉLECTRONIQUES
31 JANVIER AU 28 FÉVRIER 2013

Spectacles, performances,
installations et bien plus...
MOISMULTI.ORG

Coopérative Méduse
591, rue de Saint-Vallier Est, Québec

RECTO VERSO

Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts
Patrimoine canadien
Canadia Heritage
Ville de Québec

recherchés : colis suspects

APPEL DE DOSSIERS
DATE LIMITE : 1ER MARS 2013
WWW.ADMARE.ORG



colis suspect // 2013-14
aéroport des Îles-de-la-madeleine

AdMare
CENTRE D'ARTISTES EN ART ACTUEL
DES ÎLES-DE-LA-MADELEINE

Centre d'artistes
Vaste et Vague

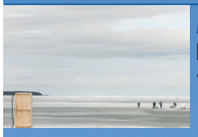
vasteetvague.ca
Carleton-sur-Mer, Québec

Scott Duncan (Chelsea, Qc)



Travellings
Installation vidéo
8 février – 15 mars 2013

Frédéric Saïa (Montréal)



Embâcle/Débâcle
Résidence de création
17 – 30 mars 2013

Sayeh Sarfaraz (Montréal)



Dictator is in town
Installation
22 mars – 26 avril 2013

Josée Dubeau (Gatineau)



Prêt-à-habiter
Résidence
6 mai – 17 mai 2013
Installation
17 mai – 8 juin 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

Avec : Sofian Audry, Marie-Claude Bouthillier, Jean-François Caissy Sylvie Crépault, Marc Dulude Pierre-Olivier Fréchet-Martin Milutin Gubash, Donna Legault

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



Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts
CLD d'Avignon
CRÉGIM
Carleton-sur-Mer
MRC D'AVIGNON

MENSUEL

n° 395

Bilingual
9.50 €



artpress.com

En vente sur

8, rue François Villon 75015 Paris
T. 01 53 68 65 65 - F. 01 53 68 65 77

2 sainte-catherine est
espace 302
514 842 5579

www
librairieformats
org

une initiative
du rcaaq

FORMATS

librairie
spécialisée
en art actuel,
littérature
théorique
et critique

Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts
SDÉVM
Conseil des arts et des lettres Québec
Culture, Communications et Condition féminine Québec
Emploi Québec

LA FONDATION HNATYSHYN FÉLICITE LES LAURÉATS DES PRIX EN ARTS VISUELS 2012

THE HNATYSHYN FOUNDATION CONGRATULATES THE RECIPIENTS OF THE 2012 VISUAL ARTS AWARDS



LANI MAESTRO
Artiste / Artist



NICOLE GINGRAS
Commissaire / Curator



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

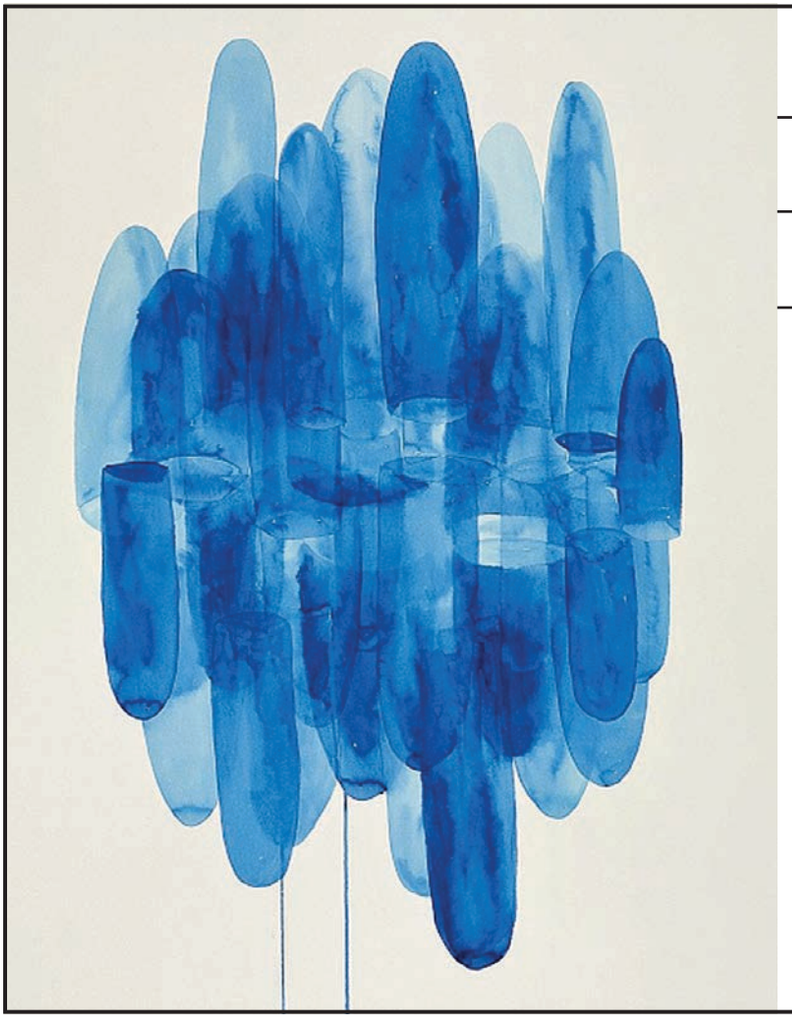
ratsdeville.typepad.com

DEUX PRIX ANNUELS ATTRIBUÉS EN MILIEU DE CARRIÈRE :

TWO ANNUAL PRIZES FOR MID-CAREER ACHIEVEMENT:

25 000 $ accomplissement artistique / achievement as an artist
15 000 $ excellence en commissariat / curatorial excellence

THE HNATYSHYN FOUNDATION
Ottawa, Ontario, Canada (613) 233-0108
www.rjhf.com @bravissima



APPEL AUX ARTISTES EN ARTS VISUELS

COLLECTION PRÊT D'ŒUVRES D'ART DU MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC

Les artistes professionnels en arts visuels domiciliés au Québec sont invités à soumettre leurs œuvres au comité d'acquisition de la collection Prêt d'œuvres d'art (CPOA) du Musée national des beaux-arts du Québec. Les œuvres présentées devront avoir été produites au cours des cinq dernières années, et leur prix de vente ne devra pas dépasser la somme de 7 500 $.

Depuis 1982, les œuvres de la collection Prêt d'œuvres d'art sont louées aux ministères, sociétés d'État et délégations du Québec à l'étranger. Le comité de sélection tiendra compte du caractère particulier de la collection et privilégiera des œuvres s'inscrivant dans la création actuelle, pouvant être présentées dans des aires de bureaux.

LE FORMULAIRE D'INSCRIPTION SERA DISPONIBLE AU WWW.MNBA.QC.CA,
DANS LA SECTION CPOA, DU 14 JANVIER AU 22 FÉVRIER 2013.
RENSEIGNEMENTS : 418 644-6460, POSTE 3311 / 1 866 220-2150

Musée national des beaux-arts du Québec
Québec

COLLECTION PRÊT D'ŒUVRES D'ART DU MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC

LOCATION D'ŒUVRES AUX MINISTÈRES ET AUX ORGANISMES GOUVERNEMENTAUX

SERGE MURPHY, *LA NUIT PEINTE EN BLEU*, 2011, ENCRE SUR PAPIER FABRIANO



les plasticiens et les années 1950/60

7 FÉVRIER – 12 MAI 2013

Musée national des beaux-arts du Québec
Québec

PARC DES CHAMPS-DE-BATAILLE, QUÉBEC
418 643-2150 / 1 866 220-2150
WWW.MNBA.QC.CA

L'EXPOSITION EST COPRODUITE ET MISE EN CIRCULATION PAR LE MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC ET LA VARLEY ART GALLERY OF MARKHAM

CLAUDE TOUSIGNANT, *ACCÉLÉRATEUR CHROMATIQUE* (DÉTAIL), 1968. ACRYLIQUE SUR TOILE, 243,84 CM (DIAM.). PRÊT DE L'ARTISTE, MONTRÉAL. PHOTO : MNBAQ, IDRA LABRIE



Villa James, Percé, (Québec) 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 en art offerte en partie à distance**

UNIVERSITÉ LAVAL
Québec, Canada

WWW.ULAVAL.CA/VILLA-ARTS

esse

ANTOINE AGUILAR
ABBAS AKHAVAN
RAYMONDE APRIL
ARCHICONTRE
JENNIFER BAILEY
BERTILLE BAK
JÉRÉMIE BATTAGLIA
CATHERINE BOLDUC
JACYNTHE CARRIER
SÉBASTIEN CLICHE
CAROLE CONDÉ + KARL BEVERIDGE
CLÉMENT DE GAULEJAC
ABIGAIL DEVILLE
ÉCOLE DE LA MONTAGNE ROUGE
FOUNDLAND
STÉPHANE GILOT
LAURENT GRASSO
JACQUELINE HOANG NGUYEN
JIM HOLYOAK
HIWA K
KATARZYNA KRAKOWIAK
CINTHIA MARCELLE
MOTUS
L'ORCHESTRE D'HOMMES-ORCHESTRES
MARC-ANTOINE K. PHANEUF
PRATCHAYA PHINTHONG
PUSSY RIOT
RABBIT CREW
SAYEH SARFARAZ
PILVI TAKALA
TERRE DES HOMMES
JOSÉ ANTONIO VEGA
MACOTELA
LOUISE VIGER
ADRIÁN VIVAR ROJAS
JONATHAN VILLENEUVE
VOINA
AI WEIWEI
ZHAO ZHAO

7 25274 00670 0 77