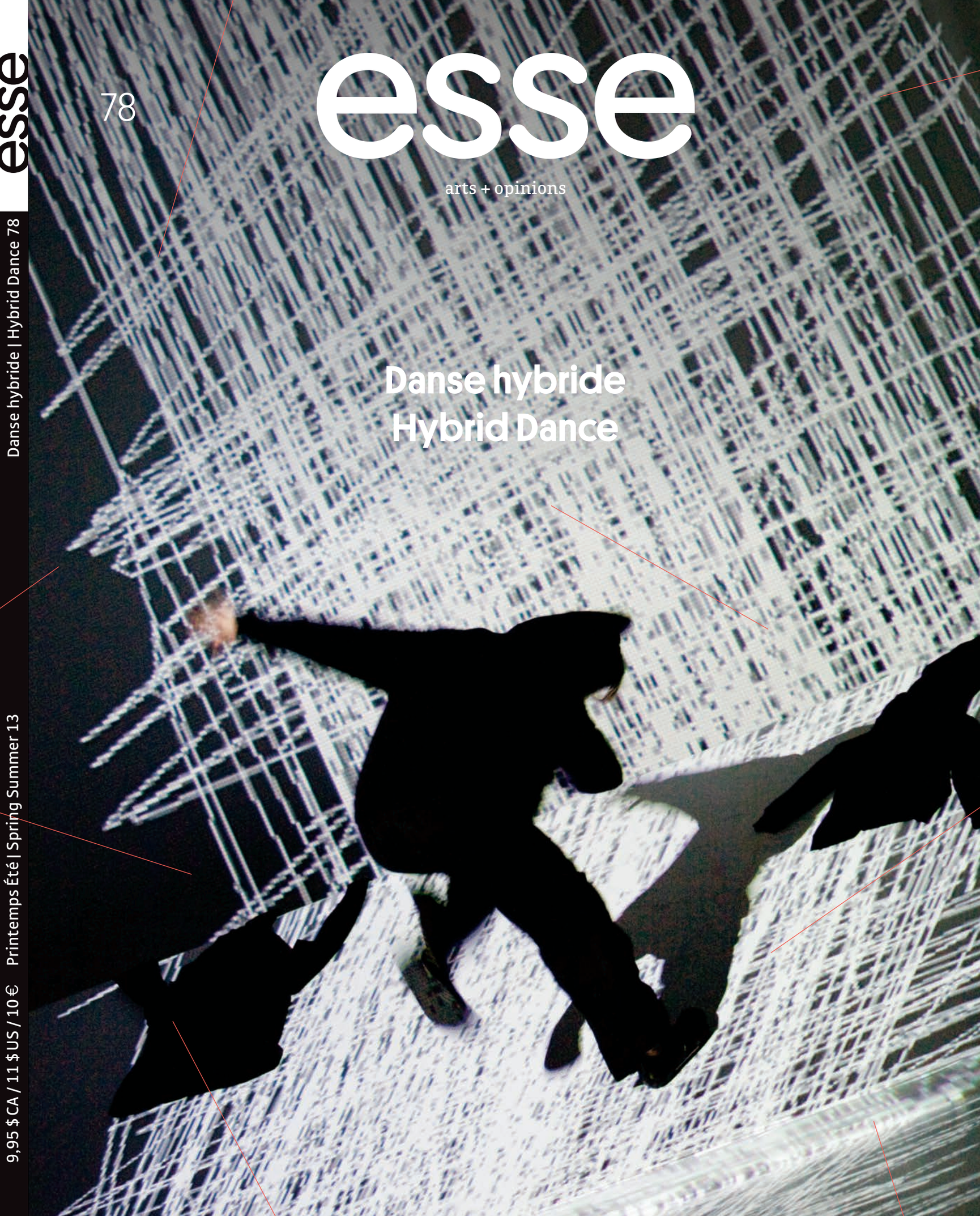
78

esse

arts + opinions

Danse hybride
Hybrid Dance



esse
Danse hybride | Hybrid Dance 78
9,95 $ CA / 11 $ US / 10 € Printemps Été | Spring Summer 13

Direction
Editing
Sylvette Babin

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

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

Coordination de production
Production Manager
Catherine Fortin

Adjointe à l'administration
Administrative Assistant
Rachel Billet

Marketing et publicité
Marketing and Publicity
Jean-François Tremblay

Adjointe au développement
Development Assistant
Raphaëlle Cormier

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,
Isabelle Lamarre, Pauline Morier

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

Traduction
Translation
Louise Ashcroft, Sophie Chisogne,
Peter Dubé, Isabelle Lamarre,
Vanessa Nicolai, Eduardo Ralickas, Ron Ross

Impression
Printing
Imprimerie HLN inc.

Distribution : LMPI (Pour connaître les points de vente, composez le 514-355-5674 ou le 1-800-463-3246.) / Distribution Europe francophone : Dif'Pop' S.A.R.L. (Pour connaître les points de vente, composez le +33 [0]1 43 62 08 07.) esse est indexée dans ARTbibliographies 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 (For information on points of sale, dial 514-355-5674 or 1-800-463-3246.) / French Europe Distribution: Dif'Pop' S.A.R.L. (For information on points of sale, dial +33 [0]1 43 62 08 07.) 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 doivent 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 must 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 / 28 $ US
Étudiant | Student	24 $ CA / 24 $ US
OBNL | NPO	35 $ CA
Institution	50 $ CA / 50 $ US

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

Individu | Individual	48 $ CA / 48 $ US
Étudiant | Student	40 $ CA / 40 $ US
OBNL | NPO	65 $ CA
Institution	85 $ CA / 85$ US

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

Individu | Individual	30 €
Étudiant | Student	26 €
Institution	42 €

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

Individu | Individual	50 €
Étudiant | Student	42 €
Institution	72 €

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!

COUVERTURE
COVER

Benoît Lachambre, *Is You Me*, 2008.
Photo : © André Cornellier

ERRATUM

Sur le carton promotionnel du numéro 77 (Indignation), nous avons reproduit hors contexte un dessin de Clément de Gaulejac publié avec la permission de l'artiste dans la section Portfolio. Nos excuses à Monsieur de Gaulejac.

In issue 77 (Indignation), we printed a drawing by Clément de Gaulejac out of context on a promotional insert. The drawing appeared in the magazine's Portfolio section with the artist's consent. We sincerely apologize to the artist for the mishap.

Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts
Conseil des Arts de Montréal
Emploi Québec
Mécénat Placements Culture

ÉDITO

2
Sylvette Babin
Les formes hybrides de la danse
Hybrid Forms of Dance

DANSE HYBRIDE
HYBRID DANCE

4
Anne-Claire Cauhapé
Poétique transversale dans les plis du corps et de l'image
A Cross-poetics of the Body and the Image

10
Marc Boucher
La danse et les arts visuels à l'ère du numérique
Dance and the Visual Arts in the Digital Era

16
Anne-Marie St-Jean Aubre
Julie Favreau : la performance chorégraphique
Julie Favreau: Choreographic Performance

22
Vanessa Morisset
L'art comme *lore*. Chorégraphies et performances de Latifa Laâbissi
Art as *Lore*. The Choreographies and Performances of Latifa Laâbissi

28
Anaïs Castro
Qu'est-ce que la danse vient faire là-dedans ?
What's Dance Got to Do With It?

32
Catherine Lavoie-Marcus
Fake It Till You Make It !

38
Poser une main sur la cuisse. Et ne rien faire d'autre. Correspondance entre Katya Montaignac et Nicolas Cantin
Laying a Hand on a Thigh. And Doing Nothing More. Correspondence between Katya Montaignac and Nicolas Cantin

PORTFOLIO

44
Lynda Gaudreau
Out of Grace

ARTICLES

52
Alexandria Pierce
Dissensus as Social Contract in the Art of Ken Lum
Le dissensus comme contrat social dans l'art de Ken Lum

58
Mylène Joly
Un rapprochement des pratiques. La biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda

62
Elsa Delage
Cage's Satie : Composition for Museum

64
Amélie Giguère
L'art de la performance au 2-22

RÉSIDENCE ÉCRIRE SUR L'ART SONORE
WRITING AUDIO ART RESIDENCY

68
Lewis Kaye
Reanimating Audio Art : The Archive as Network and Community

AFFAIRE DE ZOUAVE

72
Michel F. Côté
Codes & Coricides

COMPTES RENDUS
REVIEWS

74
Toronto, General Hardware Contemporary
Clint Neufeld
Pipe Dreams of Madame Récamier
Mariam Nader

Bruxelles, Galerie Xavier Hufkens
David Altmejd
Anne Penders

75
Pontault-Combault, Centre Photographique d'Ile-de-France
Arno Gisinger
Topoï
Vanessa Morisset

Paris, Centre culturel canadien
Au milieu de nulle part
Nathalie Desmet

76
Gatineau, AXENÉO7
Dominique Pétrin
#pizzaparty
Dominique Allard

76
Montréal, Centre d'exposition Circa
Diane Morin
Imbrication (Machine à réduire le temps)
Aseman Sabet

77
New York, MoMA
Martha Rosler
Meta-Monumental Garage Sale
Ariane Daoust

New York, lieux divers
Brooklyn-Montréal
Anne Philippon

78
New York, Volta, galerie antoine ertaskiran
Dominique Blain
Marie-Ève Charron

New York, Volta, Galerie Battat Contemporary
Patrick Bernatchez
Nathalie Desmet

79
New York, Volta, Galerie Trois Points
Mathieu Lévesque
Enrico Gomez

New York, Scope
Art Mûr
Enrico Gomez

80
Montreal, Leonard & Bina Ellen Art Gallery
Material Traces: Time and the Gesture in Contemporary Art
Joseph Henry

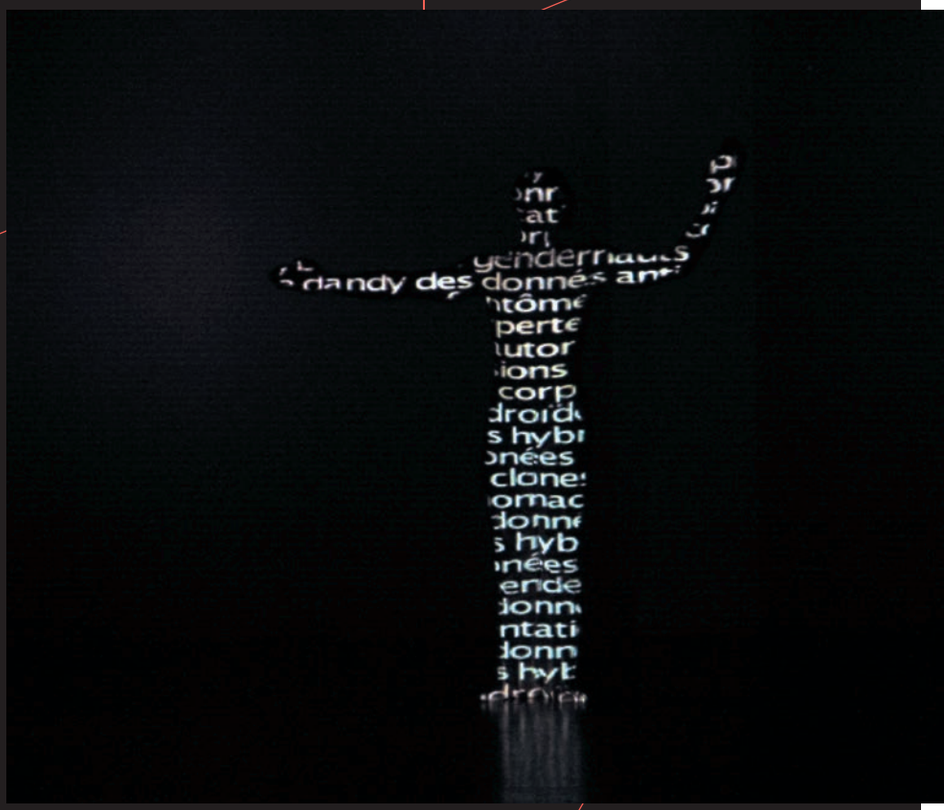
80
Montréal, Espace Go
Cinq visages pour Camille Brunelle
Christian Saint-Pierre

81
Montréal, Usine C
Le iShow
Christian Saint-Pierre

81
Montréal, Théâtre Aux Écuries
Mommy
Jean-Claude Côté

Les formes hybrides de la danse
Hybrid Forms of Dance

Sylvette Babin



Klaus Obermaier, *Apparition*, 2004.
Photo : permission de | courtesy of Klaus Obermaier & Ars Electronica Futurelab

Ce n'est pas d'hier que la danse et les arts visuels se côtoient sur des terrains communs ou composent, par différents métissages, des œuvres transdisciplinaires faisant appel à leurs champs de compétences respectifs. Aujourd'hui encore, le foisonnement des collaborations interdisciplinaires fait état d'un intérêt renouvelé pour les pratiques hybrides. Dans ces œuvres, du moins celles qui nous intéressent ici, il ne s'agit pas simplement de traverser, voire d'investir l'espace d'accueil propre à chacun en présentant des chorégraphies dans des musées ou en utilisant des œuvres d'art comme éléments de décor d'une œuvre scénique. Il est plutôt question, pour les artistes, danseurs et chorégraphes, de réfléchir aux différentes formes de collaboration qui leur permettent de mener leurs pratiques vers d'autres horizons. C'est dans cette optique que nous avons voulu aborder le présent dossier, en observant la danse contemporaine et ses rencontres avec les arts, avec la performance, de même qu'avec le théâtre, le cirque et le cabaret.

L'apport des nouvelles technologies dans le champ de la danse – quelques articles en font état – contribue certainement au mélange des genres alors que le corps, réel ou suggéré, est convoqué tant pour sa présence sur scène que pour la construction d'images. Mais si les arts numériques ont contribué au brouillage des frontières entre les disciplines, l'intérêt pour les formes « artisanales », à « technologie rudimentaire » n'est pas disparu pour autant, ce qui suscite des œuvres chorégraphiques où le rapport à la matérialité et à l'objet est un élément essentiel. Ainsi, dans les œuvres ayant retenu l'attention des auteurs, quelques constantes apparaissent, telles la volonté de briser les codes de la représentation et du spectacle, la collaboration entre les praticiens et la rencontre avec le public, l'interaction personne-machine, la relation du corps à l'objet. Les artistes dont ils parlent dans ces pages créent des espaces ou des situations où le corps n'est plus le seul acteur en scène, mais où se développent également des images et des formes artistiques matérielles ou immatérielles – vidéos, performances, installations, dessins… –, superposant les « graphies » pour offrir des œuvres résolument pluridisciplinaires.

Ce dossier sur la danse vient confirmer l'intérêt de longue date de *esse* pour les pratiques qui sortent du champ restreint des arts visuels, et ce, tant dans nos dossiers que dans nos sections complémentaires. Les éditoriaux ont généralement pris le parti de présenter surtout la thématique d'un numéro ; rappelons néanmoins qu'une partie de la revue est toujours consacrée à des essais et à des couvertures d'expositions et d'événements, autant de manifestations de l'intérêt pluridisciplinaire de *esse*. À cet égard, soulignons la présence maintenant récurrente de la section Comptes rendus, où plusieurs brèves se rapportent aux arts de la scène. Par ailleurs, quelques articles de cette section relatent la participation de multiples galeries et artistes québécois à des événements new-yorkais cette année. Un dernier texte rend compte de la seconde édition de la résidence esse/OBORO, qui permet à un auteur de réfléchir sur l'art sonore.

Dance and the visual arts have a long history of common ground, which, through diverse fusions, has given rise to an array of interdisciplinary works drawing on their respective fields of expertise. Today, the profusion of interdisciplinary collaborations bears witness to a renewed interest in hybrid practices. In works born of such collaborations, at least those of interest to us here, it is not simply a question of adopting or investing in the usual presentation contexts of each discipline, by presenting choreographed works in a museum, for example, or by using works of art as decorative elements in a theatrical production. Rather, it is an opportunity for artists, dancers, and choreographers to reflect on different forms of collaboration that will open up new horizons for their practices. It is from this perspective that we wished to approach this issue, by examining contemporary dance and its encounters with the arts, with performance, with theatre, and even with circus arts and cabaret.

The role of new technologies in the domain of dance—several articles touch on this—certainly contributes to the mixing of genres, while the body, real or suggested, is called upon as much for its presence on stage as for its part in the construction of images. Yet if the digital arts have served to blur the boundaries between disciplines, there is still widespread interest in "traditional" forms, drawing on all but "rudimentary technology," resulting in choreographic works in which the rapport with materiality and the object is an essential element. In this vein, the works that captured the attention of our authors reveal several commonalities, such as the desire to defy the codes and conventions of representation and spectacle, collaboration between practitioners and encounters with the public, human-machine interaction, and the relationship of the body with the object. The artists featured in these pages create spaces or situations in which the body is no longer the sole actor; images and both material and immaterial artistic forms (video, performance, installation, drawing…) also play a central role, superimposing "written forms" to offer decisively multidisciplinary works.

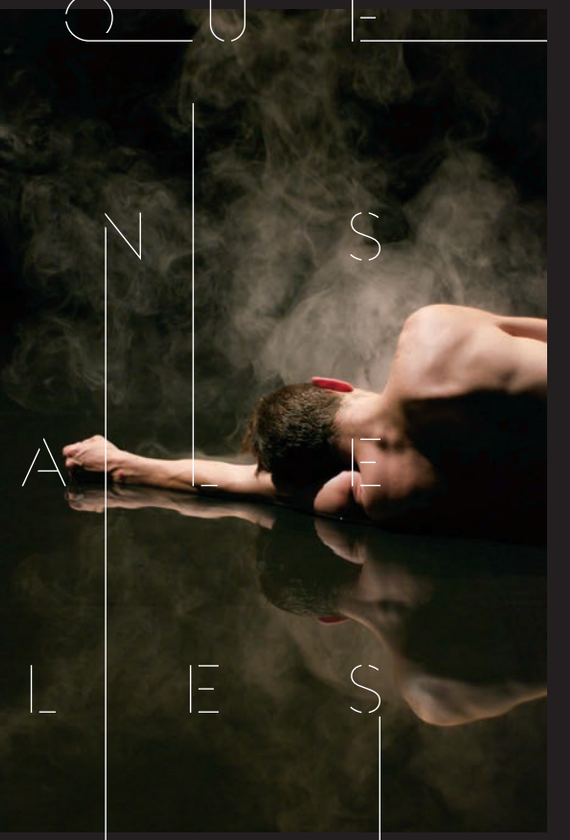
The thematic dossier and complementary sections in this issue on dance confirm the longstanding interest of *esse* in practices whose scope lies beyond that of the visual arts. Additional essays as well as exhibition and event reviews, including several briefs on the performing arts, also underline *esse*'s interest in broader multidisciplinary practices. Other articles in our regular review section document the participation of numerous Quebec artists and galleries in major New York art events this year, while another author reflects on sound art in his report on the second edition of the *esse*/OBORO residency.

[Translated from the French by Louise Ashcroft]

Poétique transversale dans les plis du corps et de l'image

A Cross-poetics of the Body and the Image

POÉTIQUE TRANSVERSALE DANS LES PLIS DU CORPS ET DE L'IMAGE



Anne-Claire Cauhapé

Rachid Ouramdane, *Sfumato*, 2012.
Photo : © Jacques Hoepffner

kondition pluriel, *Intérieur*, Société des arts technologiques, Montréal, 2011.
Photo : Dominic Paquin, permission de | courtesy of kondition pluriel

Adrien M / Claire B, *Cinématique*, L'Hexagone, Meylan, 2010.
Photo : © Raoul Lemercier

Trisha Brown, *It's a Draw*, Walker Art Center, Minneapolis, 2008.
Photo : permission de | courtesy of Walker Art Center, Minneapolis

Trisha Brown: So That The Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing. C'est sous ce titre provocateur que le Walker Art Center de Minneapolis organise en 2008 une rétrospective du parcours de l'une des artistes les plus renommées de la scène postmoderne, regroupant des représentations de quelques-unes de ses plus importantes chorégraphies et un grand nombre de ses productions graphiques. Titre provocateur, certes, mais aussi représentatif de la posture esthétique subversive de Trisha Brown et, avec elle, de toute une génération d'artistes dont les expérimentations avant-gardistes ont toujours des résonances de nos jours.

La mise en présence de la danse et des arts visuels est un parti pris de commissariat d'exposition qui reprend fidèlement la démarche de l'artiste. Le fil conducteur qui résulte d'un minutieux tissage entre ses expérimentations sur le corps en mouvement et ses recherches sur l'image se déroule là où se rencontrent les territoires disciplinaires, dans les plis du corps et de l'image. La question de l'interdisciplinarité est vaste, plurielle. J'évoquerai ici quelques-unes de ses manifestations contemporaines, qui semblent tracer dans le dialogue des arts l'esquisse d'une poétique transversale.

LES ŒUVRES D'UN ESPACE À L'AUTRE

Parce que le corps porte en lui sa propre mémoire, l'approche des enjeux de l'interdisciplinarité dans les productions chorégraphiques actuelles ne saurait se passer d'une connaissance des expérimentations séminales des générations précédentes. Les interrelations entre la danse et les arts visuels sont d'une telle richesse qu'il serait vain de prétendre ici dresser un panorama exhaustif de leur chronologie et de leurs enjeux. Mais il est pertinent de noter que, des débuts de la modernité jusqu'aux années 1970, les parcours respectifs de ces deux formes d'art se sont synchronisés sur le même rythme, celui d'une progressive déconstruction des normes génériques qui définissaient traditionnellement chaque discipline. En développant l'art de la performance, la génération postmoderne a radicalisé le processus, jusqu'à enrayer toute possibilité de catégorisation et à revendiquer une identité dans l'entre-deux des territoires disciplinaires. En amenant le public à s'interroger, encore au début du 21e siècle, sur la qualité hybride de sa production, Trisha Brown nous rappelle le poids fondamental des questions relatives à la « dé-définition » de l'objet d'art et de la transposition d'un territoire vers l'autre.

Trisha Brown: So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing; such is the title under which the Minneapolis Walker Art Center organized its 2008 retrospective of major postmodern artist Trisha Brown, bringing together representations of some of her most important choreography and a large selection of her visual productions. Certainly a provocative title, but also representative of the subversive aesthetics that marked a whole generation of artists whose avant-garde experimentations still resonate today.

The curatorial choice of showcasing dance and visual arts together mirrors the artist's own approach. From the intricate weaving of her experimentations on the body in motion with her work on the image, a common thread unravels at an interdisciplinary crossroads, in the folds of the body and the image. Interdisciplinarity is a vast topic and can be read on several different levels. Here, I will call upon a few of its contemporary manifestations that seem to delineate a cross-poetics in the interchange between art forms.

FROM ONE SPACE TO ANOTHER

Because the body carries traces of its own memory, one cannot contemplate issues of interdisciplinarity in current choreographic productions without paying heed to the seminal experimentations of previous generations. An exhaustive overview of the chronology and thematic richness interconnecting dance and the visual arts lies well-beyond the scope of this essay. It is important to note, however, that from the beginning of modernity to the 1970s, the two art forms developed along relatively synchronized trajectories in terms of the gradual deconstruction of the generic norms that conventionally defined each discipline. In developing performance art, the postmodern generation radicalized the process, rendering any categorization impossible while marking out an identity in the space between the two fields. By prompting audiences to re-examine the hybrid nature of her production in the twenty-first century, Brown is reminding us of the fundamental importance of questions regarding the "de-definition" of the art object and of the transposition of one territory into the other.

A dissenting heir of modernity, Brown founds the dialogue between visual art and dance on the innovative work of such predecessors as Merce Cunningham and Robert Rauschenberg. Emerging from the crucible of Black Mountain College, long-time collaborators Cunningham and Rauschenberg undertook a meticulous exploration of the practical and theoretical

Héritière dissidente de la modernité, Trisha Brown trouve les fondements de sa mise en dialogue de la danse et des arts visuels dans les recherches novatrices menées par ses prédécesseurs, comme Merce Cunningham et Robert Rauschenberg. Issus du creuset du Black Mountain College et collaborateurs de longue date, Cunningham et Rauschenberg procèdent à une exploration minutieuse des enjeux pratiques et théoriques de l'interdisciplinarité. Se désengageant d'un principe de collaboration qui se limiterait à une simple mise en présence des arts, les deux artistes sondent autant les résistances que les porosités des frontières entre les disciplines afin de créer les conditions d'un mélange des genres. Après avoir côtoyé durant de nombreuses années des artistes visuels, Merce Cunningham ne parle plus de corps dansant, mais de mouvement abstrait structurant l'espace et le temps. Il multiplie la présentation de ses pièces dans des lieux de diffusion parallèles et devient par ailleurs un des pionniers de l'utilisation du numérique avec sa pièce *Biped*, en 1999. Robert Rauschenberg, quant à lui, remet en question le statut de l'image jusqu'à créer dans le noir, à exposer ses œuvres sur scène et, finalement, à laisser l'objet d'art pour se mettre en scène lui-même à l'occasion de performances auxquelles il se consacrera exclusivement.

La danse contemporaine hérite du chiasme entre pratiques du corps et exposition de l'image et le métabolise plus finement encore, en les unifiant dans une même poétique de l'hétérotopie[1]. À l'instar de la présentation conjointe d'œuvres graphiques et chorégraphiques de Trisha Brown au Walker Art Center, il est courant aujourd'hui d'observer un jeu de transposition des œuvres d'un espace de diffusion à l'autre. La danse s'expose dans des centres d'art, les arts visuels se performent dans des théâtres. Si les artistes conçoivent l'interdisciplinarité comme un moyen efficace de lutte contre les conventions, l'acceptation institutionnelle de ces chemins de traverse est une autre étape, que la culture chorégraphique actuelle a largement franchie. En 1999, Boris Charmatz prend la direction du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne et marque alors l'histoire de la danse et des arts visuels d'un sceau commun, institutionnellement affirmé. À son entrée en fonction, Charmatz débaptise en effet le « Centre chorégraphique national » pour le renommer « Musée de la danse » et en réinventer ainsi la mission. Ce qui fut un lieu de formation technique devient – ou se révèle être – un espace de sensibilisation où le corps, tel qu'il y est pratiqué et pensé, se redéploie dans une dimension transartistique qui « éclate joyeusement les limites induites par le domaine proprement chorégraphique[2] » et brasse une conception élargie de la danse, en y incluant la culture de l'image.

LA RÉVERSIBILITÉ DES ARTS

Si la possibilité de transposition des œuvres d'un lieu de diffusion à l'autre indique que l'interdisciplinarité se manifeste par un décloisonnement des espaces, le titre de la rétrospective consacrée à Trisha Brown suggère que l'interdisciplinarité remet en question également le regard qui est porté sur les œuvres. Pierre Bal-Blanc, directeur du Centre d'art contemporain de Brétigny, produit une analyse croisée de deux productions[3] en titrant sa réflexion sur la chorégraphie « Notes de commissariat » et celle sur

1. *Hétérotopie* est un terme médical désignant la localisation anormale d'un organe ou d'un tissu dans une partie du corps où il ne devrait pas être. Le terme renvoie également au concept d'hétérotopie de Michel Foucault (http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html). Par cette double référence, nous mentionnons ici les enjeux de la construction d'un imaginaire commun cristallisé par une éclosion de chaque art dans un territoire autre.

2. Voir Boris Charmatz, « Manifeste pour un musée de la danse », www.museedeladanse.org/manifeste/manifeste_musee_de_la_danse.pdf.

3. Les deux productions en question sont la pièce chorégraphique *X-event* des chorégraphes Annie Vigier et Frank Apertet, accueillie en 2007 à la Biennale d'art contemporain de Lyon, et l'exposition collective *La Monnaie vivante*, présentée en 2006 dans les locaux de Micadanses, centre chorégraphique situé à Paris.

ramifications of interdisciplinarity. Dispensing with the notion of collaboration limited to the mere presence of art, the two artists explored both the resistances and permeability of the boundaries between disciplines in order to create the conditions for a real fusion of genres. After associating with visual artists for many years, Merce Cunningham no longer spoke of dancing bodies but of abstract movement that structured space and time. Presentations of his pieces proliferated in fringe venues, and he pioneered the use of digital technology with *Biped* (1999). Rauschenberg, for his part, questioned the status of the image, created pieces in the dark, exhibited his work on stage, and, finally, leaving behind the art object altogether, put himself on stage in performances which became his exclusive form of expression.

Contemporary dance inherits from the chiasmus between practices of the body and the exhibition of the image, metabolizing it further still by merging them into a single heterotopian poetics.[1] Like the combined presentation of Brown's visual and choreographic work at the Walker Art Center, works today are often transposed from one presentation space to another: dance is exhibited in art centres, visual arts are performed in theatres. While artists conceive of interdisciplinarity as an effective means of flouting conventions, institutional acceptance of such lateral orientations is yet another step, which choreographic culture has largely conquered. In 1999, Boris Charmatz became director of the Centre chorégraphique national (national choreography centre) of Rennes and Brittany and, with institutional backing, proceeded to adumbrate a common thread in the history of dance and the visual arts. Upon taking up his new position, Charmatz renamed the Centre chorégraphique national the Musée de la danse, changing its mission at the same time. What had been a technical training centre became—or came into its own as—a space for raising awareness of the body, as it is thought and practised, redeploying it in a trans-artistic dimension that "joyfully explodes the limits induced by the strictly choreographic field,"[2] and stirring up a broadened conception of dance that includes the culture of the image.

kondition pluriel, *Intérieur*, Société des arts technologiques, Montréal, 2011.
Photo : Dominic Paquin, permission de | courtesy of kondition pluriel

REVERSIBILITY OF THE ARTS

While the transposition of works from one venue to another demonstrates that interdisciplinarity transpires through an opening up of spaces, the title of this retrospective also suggests that interdisciplinarity calls into question the spectator's own perception of the work. Pierre Bal-Blanc, director of the Centre d'art contemporain de Brétigny, produced a

1. Heterotopia is a medical term signifying the displacement of an organ or tissue from its normal location in the body. The term also calls up Michel Foucault's concept of heterotopia: (http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html). This dual reference highlights issues in the construction of a shared imagination crystallized by the development of each art in a different territory.

2. See Boris Charmatz, "Manifesto for a Dancing Museum": www.museedeladanse.org/sites/default/files/manifesto_dancing_museum100401.pdf.

Rachid Ouramdane, *Sfumato*, 2012.
Photo : © Jacques Hoepffner

l'exposition, « Notes de mise en scène[4] ». La labilité des terminologies critiques supposées spécifiques à chaque art nous amène à évoquer plus précisément les modalités du dialogue entre le corps et l'image tel qu'il s'opère au sein même des œuvres. Chorégraphe contemporain prolifique, Rachid Ouramdane est un représentant actif d'une telle conception élargie de la danse, selon laquelle son territoire s'étend dans celui de l'image – à moins qu'il n'en provienne ? Pour la Biennale de la danse de Lyon, en 2012, il intitule sa création *Sfumato*, du nom de la technique picturale de floutage des contours des figures, dont il reprend le principe comme mode de composition chorégraphique. Sur une scène inondée d'une brume artificielle, les limites des corps des danseurs se floutent et se diluent pour faire émerger de ces images troubles une réflexion symbolique sur le territoire et l'identité.

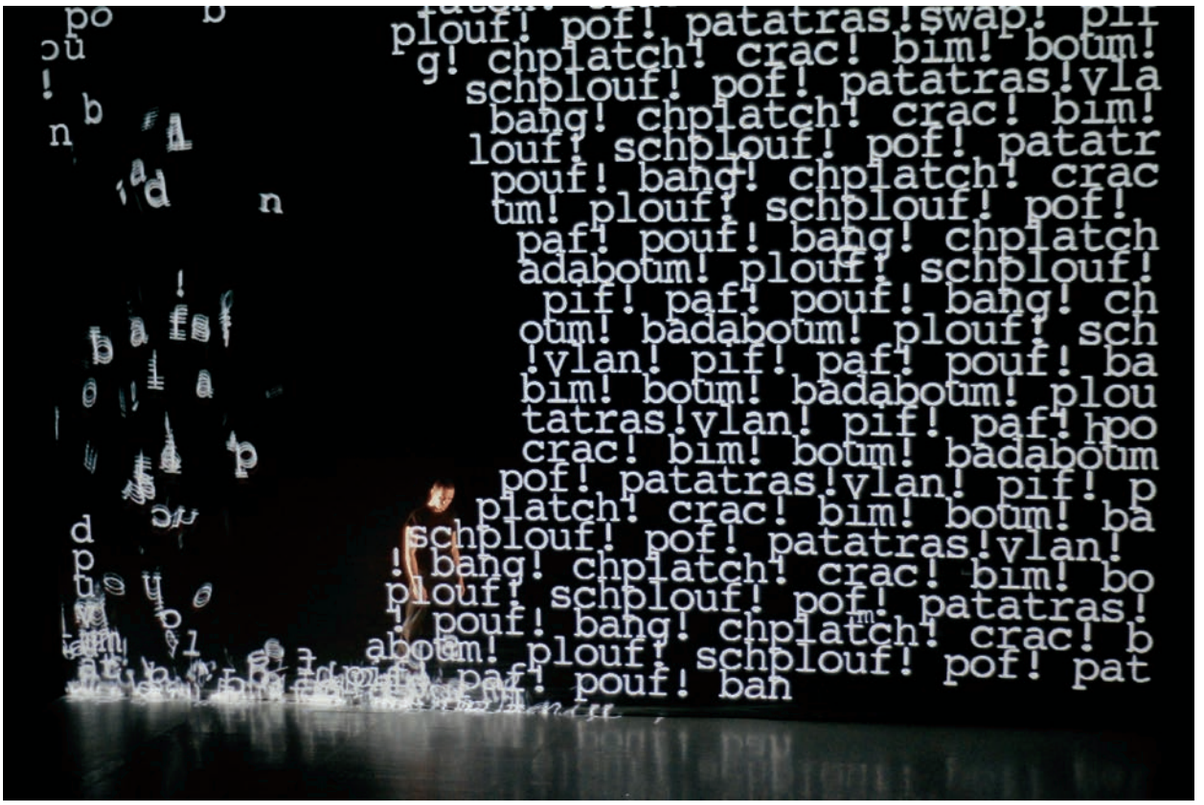
L'utilisation croissante des nouvelles technologies dans les productions chorégraphiques contemporaines favorise un rapprochement toujours plus étroit entre la danse et les arts visuels, en offrant la possibilité, par exemple, d'utiliser des images virtuelles en guise de dispositif scénographique spectaculaire. La pièce *Cinématique*[5], créée en 2010 par la compagnie Adrien M/Claire B, en est un exemple. Plus radicaux, certains artistes vont jusqu'à interroger la nécessité même de la présence de

4. Pierre Bal-Blanc, « Une pratique liminaire », dans Daniel Dobbels, *Un art indécompostable*, Paris, Éditions Micadanses (Résidences n° 2), 2007, p. 45-57.
5. www.youtube.com/watch ? v=QyfhmNOEigU

cross-analysis of two productions,[3] titling his reflections on choreography "Notes de commissariat" (curatorial notes) and those on the exhibition "Notes de mise en scène" (directorial notes).[4] The instability of critical terminology supposedly specific to each art form prompts us to take a closer look at the terms of the dialogue between body and image as it is articulated within the works themselves. Rachid Ouramdane, an active and prolific choreographer, exemplifies this broad conception of dance, by which the field stretches into that of the image (perhaps even issuing from it). For the 2012 Lyon Biennial, he created *Sfumato*, named after the painting technique in which outlines are blurred and which he applies to his choreographic composition. On a stage immersed in artificial fog, the indeterminate and diluted boundaries of the dancers' bodies create clouded images from which emerge symbolic reflections on territory and identity.

The growing use of new technologies in contemporary dance productions facilitates greater and closer ties between dance and the visual arts, making it possible, for instance, to use virtual images as spectacular

3. The two productions consist of *X-event*, a piece created by choreographers Annie Vigier and Frank Apertet and presented at the Biennale d'art contemporain de Lyon in 2007, and the group show, *La Monnaie vivante*, presented in 2006 at Micadanses, a dance centre in Paris.
4. Pierre Bal-Blanc, "Une pratique liminaire," in Daniel Dobbels, *Un art indécompostable* (Paris: Éditions Micadanses, "Résidence" No. 2, 2007), 45-57.



Adrien M / Claire B, *Cinématique*, L'Hexagone, Meylan, 2010.
Photo : © Raoul Lemercier

« corps de chair ». Se fait jour alors la possibilité d'une danse sans corps et, à travers elle, d'une redescription de ce qui est chorégraphique. Avec *Intérieur*[6], présentée à la Satosphère de la SAT de Montréal en 2011, le collectif kondition pluriel conçoit une pièce où la construction de l'espace et les corps qui y évoluent sont entièrement du domaine du virtuel. En 1999, avec *100 % polyester, objet dansant n° (à définir)*, Christian Rizzo propose une installation plastique et chorégraphique où les sujets sont des robes suspendues dont les mouvements sont activés par des ventilateurs. Littéralement dans le pli de l'image, ici celle du tissu, le corps dansant se fait remarquer par son absence. La perception du spectateur est alors ouverte sur une autre dimension de la danse, invisible et désincarnée, celle d'une « idée dansante[7] ». En interrogeant la définition du corps dans son rapport à l'image, la danse dévoile un potentiel inédit de diversité et se resitue dans un territoire hybride, à la jonction des arts.

Si l'absence du corps et sa substitution par le virtuel heurtent la définition du champ chorégraphique, il est légitime de se demander également si une telle réversibilité de l'œuvre est un phénomène que le corps pourrait prendre en charge seul. Pour inaugurer la rétrospective au Walker, Trisha Brown réalise une performance où elle évolue sur une surface de papier posée au sol tout en y traçant divers dessins à l'aide de fusains. Ces dessins sont-ils l'empreinte des mouvements du corps, ou est-ce l'intention de dessiner qui détermine les mouvements ? Cette ambiguïté de l'origine et de l'intention du geste est le motif même de la création – c'est-à-dire son sujet et sa motivation. À un certain degré d'engagement – ou de désengagement – du performeur dans son geste, il semble impossible pour le spectateur d'identifier la nature de l'action en cours selon l'horizon d'attente conventionnel. Comme maintenu dans l'infime espace de l'entre-deux, le corps en mouvement n'est plus une

stage settings. *Cinématique*,[5] created in 2010 by the Adrien M/Claire B dance troupe, is a prime example. Some more extreme artists go so far as to question the necessity of a body of "flesh and blood." A bodiless dance thus becomes possible, and through it a re-definition of choreography. With *Intérieur*,[6] presented at the SAT's Satosphere in Montreal in 2011, the kondition pluriel collective conceived a piece where the constructed space and the bodies moving within it are wholly virtual. In 1999, with *100% polyester, objet dansant no (à définir)*, Christian Rizzo proposed a visual and choreographic installation whose subjects were hanging dresses that were fanned into motion; literally in the folds of the image—and fabric—the dancing body is manifest by its absence. The spectator's perception is thus opened onto another, invisible and disembodied dimension of dance, that of a "dancing idea."[7] By interrogating the definition of the body in its relationship with the image, dance reveals an unprecedented potential for diversity, re-situating itself in a hybrid territory, at the confluence of the arts.

While the body's absence and its virtual substitution may transgress one's definition of dance, one can also legitimately ask if the body itself is able to assume such reversability. Trisha Brown inaugurated her retrospective at the Walker with a performance in which she moves on a large paper placed on the floor while using charcoal to sketch various drawings. Do the drawings reflect the movements of the body, or is it the intention of drawing that determines the movement? This ambiguity of the origin and intention of the act is the very motif of the work, that is, its subject and motivation. At a certain degree of engagement—or disengagement—on behalf of the performer in his or her movements, it becomes impossible for the spectator to identify the nature of the current action within the bounds of conventional expectations. As if suspended in an infinitesimal interstice,

6. http://vimeo.com/35235311

7. www.christianrizzo.com/christian-rizzo/choregraphe/data/pdf/21-06-2010-18-26-26-100.pdf.

5. www.youtube.com/watch? v=QyfhmNOEigU

6. http://vimeo.com/35235311

7. www.lassociationfragile.com/christian-rizzo/choregraphe/data/pdf/05-07-2010-02-58-44-100eng.pdf.

figure se détachant sur un fond particulier, caractéristique fondamentale du principe de représentation[8].

Intitulant la performance *It's a Draw*, Trisha Brown ne manque pas de surligner ironiquement la nature réversible des arts, ici synonyme de labilité à la fois de la perception et de l'interprétation du spectateur. En résonance avec le tableau *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte, auquel le titre fait écho, l'injonction de penser la réversibilité de la danse et des arts visuels comme l'effet d'un mode singulier de relation à l'œuvre et non de l'œuvre en soi est alors très claire. Est-ce (encore) de la danse ? À cette question, il n'y a donc pas de réponse à donner, mais des expériences à vivre et à faire vivre. La poétique transversale de l'image et du corps invite le public à sonder librement sa propre expérience, et à s'interroger sur le lien entre les résistances de son propre regard et les limites imposées à la circulation entre les arts.

De la transposition des espaces de diffusion jusqu'à la réversibilité du geste, en passant par la redescription de l'objet d'art, l'interdisciplinarité déjoue les pratiques et les représentations normatives des arts. Portée simultanément par un désir d'ouverture et une conscience autoréflexive critique, l'extension de la culture chorégraphique contemporaine se nourrit de l'exploration de ces capacités du corps et de l'image qui consistent à se laisser informer et affecter l'un par l'autre. L'une des conditions premières de cette poétique commune des arts tient à la nature de la relation nouée avec les œuvres. La danse contemporaine se définit comme un corps d'accueil qui se laisse traverser par d'autres mouvements, d'autres tensions de l'expressivité artistique, mais aussi comme un corps où se rencontrent l'intention d'un geste de création et sa réception, son interprétation. Dans les plis infimes du corps et de l'image, la poétique transversale de la danse et des arts visuels suggère la promesse d'un devenir où les arts dialogueront de manière toujours plus intime, pourvu que le regard porté sur eux continue, lui aussi, à faire l'expérience de son propre potentiel mobile.

Trisha Brown, *It's a Draw*, Walker Art Center, Minneapolis, 2008.
Photo : Walker Art Center, Minneapolis

8. Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, 344 p.

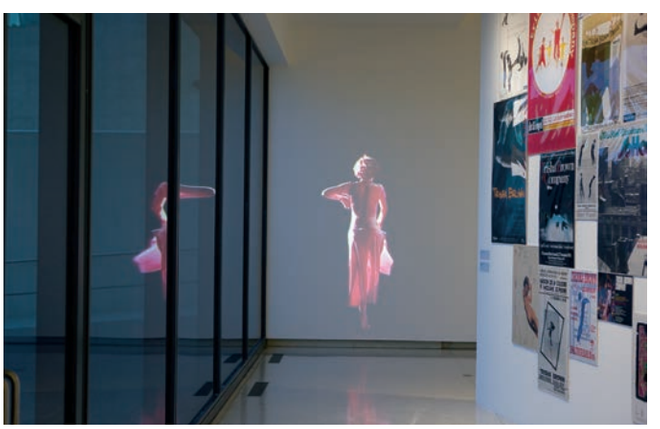
Anne-Claire Cauhapé est titulaire d'un doctorat en théorie de l'art. Elle concentre l'essentiel de ses recherches sur les questions du corps, de l'expérience et du sensible. À partir de sa thèse de doctorat, *Vers une théorie du geste de création : la danse et la peinture aux États-Unis des années 1940 à 1960*, elle esquisse un cadre théorique interdisciplinaire à la croisée du corps et de l'image. Danseuse contemporaine de formation, elle participe à de nombreux projets de création collaboratifs où le corps somatique est toujours interrogé dans sa capacité d'ouverture et d'accueil des autres arts.

the body in motion is a mere figure emerging from a particular background, a fundamental characteristic of the principle of representation.[8]

Titling the performance *It's a Draw*, Brown ironically underlines the reversible nature of the arts, synonymous here with the instability of both the spectator's perception and his or her interpretation. Alluding to Magritte's *Ceci n'est pas une pipe*, the work then clearly enjoins us to conceive the reversibility of dance and the visual arts as dependent on a particular relationship with the work and not on the work in itself. Is this (still) dance? The answer to this question may only be found in one's engagement in the experience. The cross-poetics of the image and the body invites spectators to question their own experience and to examine the connection between the resistance of their own gaze and the limits imposed on the flow between the disciplines of the arts.

From the transposition of exhibition spaces to the reversibility of gesture, including a re-description of the art object, interdisciplinarity eschews normative practices and representations in the arts. Born of the simultaneous desire for openness and critical self-reflexivity, the extension of contemporary dance culture feeds off the exploration of these potentialities of the body and the image that allow them to inform and affect each other. One of the prime conditions of this shared poetics in the arts derives from the interconnected relationship with the works. Contemporary dance is defined as a receiving body that lets itself be traversed by other movements, by other tensions of artistic expression, but also as a body where the intention of the creative gesture meets its reception, its interpretation. In the intimate folds of the body and the image, the cross-poetics of dance and the visual arts suggests the promise of a future in which the arts will converse ever more intimately, provided that the gaze we cast on them also continues to fulfil its own mobile potential.

[Translated from the French by Ron Ross]



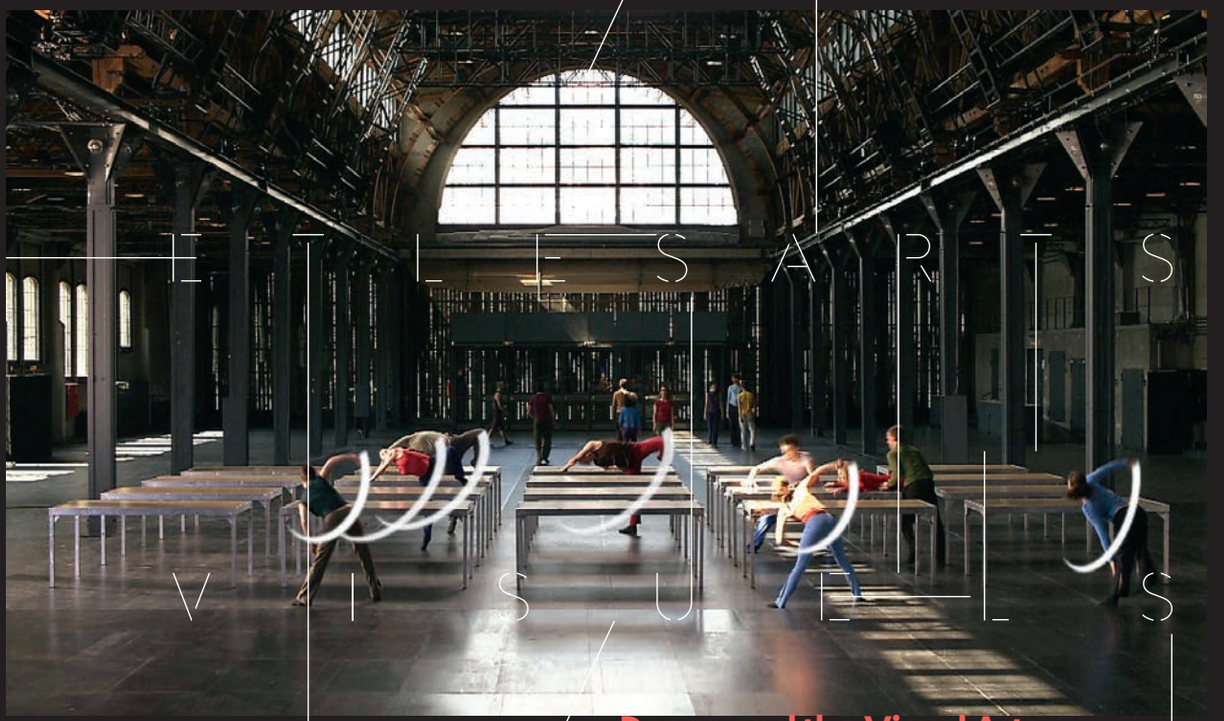
Trisha Brown, *So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing*, Walker Art Center, Minneapolis, 2008
Photo : Walker Art Center, Minneapolis

8. Louis Marin, *De la représentation* (Paris: Seuil, 1993), 344.

Anne-Claire Cauhapé holds a doctorate in art theory. Her research is largely centred on questions of the body, experience, and the sensorial. In her doctoral thesis, *Vers une théorie du geste de création: la danse et la peinture aux États-Unis des années 1940 à 1960*, she sketches an interdisciplinary and theoretical framework at the confluence of the body and the image. Educated as a contemporary dancer, she has participated in many creative group projects in which the somatic body is continually interrogated in its openness and ability to welcome other art forms.

La danse et les arts visuels à l'ère du numérique

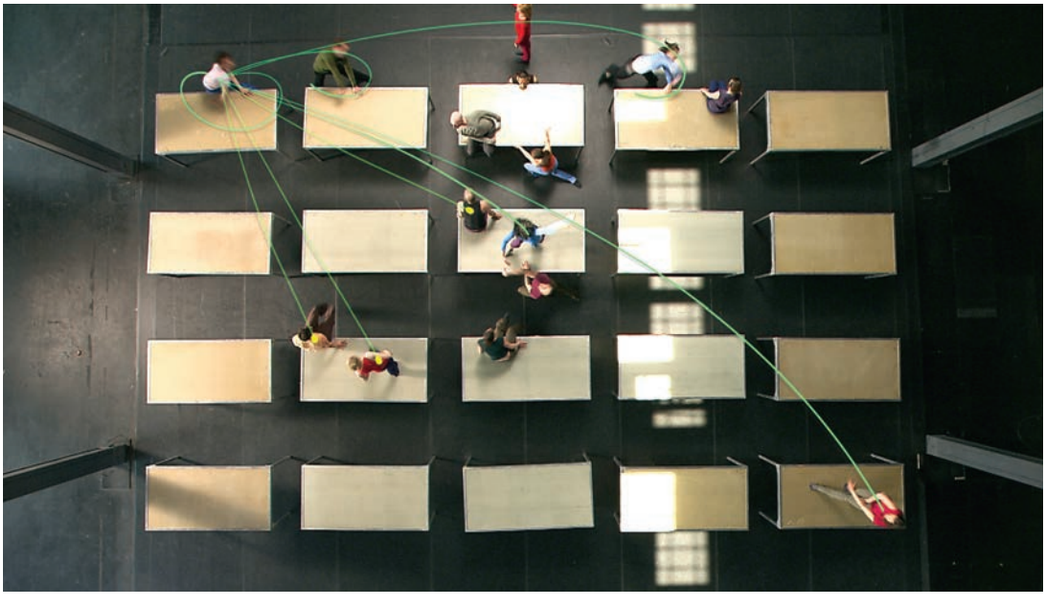
LA DANSE ET LES ARTS VISUELS À L'ÈRE DU NUMÉRIQUE



Dance and the Visual Arts in the Digital Era

Marc Boucher

William Forsythe, *One Flat Thing, reproduced*, capture vidéo du projet *Synchronous Objects* | video still from the *Synchronous Objects* project, 2009.
Photos : permission de | courtesy of The Ohio State University & the Forsythe Company



William Forsythe, *One Flat Thing, reproduced*, capture vidéo du projet *Synchronous Objects* | video still from the *Synchronous Objects* project, 2009.
Photos : permission de | courtesy of The Ohio State University & the Forsythe Company

Quand il est question des liens entre les arts visuels et la danse, on aurait tendance à oublier le fait que cette dernière s'adresse à l'œil du spectateur avant de se déployer dans le registre de sa sensibilité intersensorielle, que l'on peut décrire en termes de perception proprioceptive, kinesthésique et synesthésique. Cela dit, grattez le chorégraphe et vous découvrirez peut-être un plasticien : Forsythe, Preljocaj, Saporta, Teshigarawa, Decouflé, Waltz et Lock, pour ne nommer qu'eux. Aussi, certains chorégraphes sont davantage plasticiens que danseurs, tel Jan Fabre.

Art du temps, de l'espace et du corps, la danse peut se lier avec pratiquement toutes les formes d'art. Par ailleurs, le 20e siècle affirme qu'elle peut fort bien se suffire à elle-même, qu'elle le doit, même. Isadora Duncan danse sans décor, Mary Wigman crée une danse sans musique, à Hellerau, au grand dam d'Émile Jaques-Dalcroze. La danse ne peut toutefois pas se passer de lumière[1]. Le corps et ses ombres, danse et éclairage, constituent la base de toute proposition scénographique. Ce qu'Adolphe Appia faisait valoir au début du 20e siècle tient toujours au 21e, d'autant plus que les technologies de l'éclairage se sont développées au point d'effacer la distinction entre le projecteur de lumière et le projecteur vidéo, ce qui est rapidement devenu banal après *Exaucé/Salt* (1998) d'Édouard Lock. Dans un passage de ce spectacle, une séquence d'images se déplaçait sur le fond de scène, à la manière d'un projecteur directif. Cette projection étant de forme circulaire et comportant parfois des plans rapprochés de visages, une impression étrange et paradoxale en résultait : quelle est cette lorgnette ? L'ubiquité des dispositifs médiatiques nous a depuis habitués à une panoplie d'effets en temps réel et aux jeux d'échelle et de temporalité. Les artistes ont adopté les outils numériques qu'ils ont trouvés lors du « virage technologique » des années 1990, outils qui ont depuis été remplacés par de nouveaux, inespérément plus performants. De quoi entraîner la danse dans de nouveaux univers et lui proposer de nouveaux partenaires.

Avec *Is You Me* (2008) de Benoît Lachambre, la scène devient un espace augmenté et éphémère ; le plancher de scène, blanc, est l'écran de visualisation de Laurent Goldring qui exécute des dessins en temps réel, en les improvisant selon les déplacements et mouvements de Lachambre et de sa partenaire, Louise Lecavalier. Pour son solo *Miroku* (2007),

1. Un contre-exemple : en mars 1994, Tangente Danse Actuelle rédigeait un programme comportant des caractères en braille à l'intention d'un public composé de voyants et de non-voyants, et ce, dans le cadre d'un événement « laboratoire » ayant pour thème « l'univers sensoriel et ses trajectoires imaginaires ».

When thinking of the connections between dance and the visual arts, we tend to forget that dance is directed at the spectator's eye before being deployed in its intersensorial sensibility, which one may describe in terms of proprioceptive, kinaesthetic, and synaesthetic perceptions. That said, behind the choreographer may well lurk a visual artist (Forsythe, Preljocaj, Saporta, Teshigarawa, Decouflé, Waltz, Lock, among many others who come to mind). Some choreographers, like Jan Fabre, may even be more visual artist than dancer.

Dance, the art of time, space, and body, can mesh with practically any art form. And as the twentieth century shows, it can very well suffice in itself; indeed, it must. Isadora Duncan danced without stage scenery, and at Hellerau, despite Émile Jaques-Dalcroze's best efforts, Mary Wigman created dance without music. Dance, though, cannot do without light.[1] Lying at the heart of all scenography are the body and its shadows, dance, and lighting. What Adolphe Appia taught us in the early twentieth century holds true in the twenty-first, all the more so in that lighting technologies have developed to the point of blurring the lines between light projection and video projection, which has become all but commonplace since Édouard Lock's *Exaucé/Salt* (1998). In one part of the show, a sequence of projected images moved across the backdrop, like spotlights. Circular in form and sometimes comprising close-up shots of faces, the projection produced a strange and paradoxical effect: what kind of lens were we looking through? The omnipresence of media devices has inured us to a plethora of real-time effects, constantly playing with scale and temporality. Artists adopted the digital tools discovered during the "technology shift" of the 1990s, tools that have since been replaced by new ones of exceptional high-performance, thus opening up dance to new worlds and potential new partners.

With Benoît Lachambre's *Is You Me* (2008), the stage becomes an augmented and ephemeral space, the white stage floor a screen for Laurent Goldring's real-time drawings, improvised according to the movements of Lachambre and his partner, Louise Lecavalier. For his solo show *Miroku* (2007), Saburo Teshigarawa used projections on three sides and danced in a huge light box. Though not serving to screen iconographic images, this scenographic arrangement suggests CAVE (Cave automatic virtual environment) technology, used at MIT and elsewhere for immersive virtual

1. A counter-example: In March 1994, Tangente Danse Actuelle drew up a program comprised of braille characters that was meant for an audience composed of both the seeing and the blind; this was part of a "lab" event whose theme was "the sensory universe and its imaginary trajectories."

Benoît Lachambre, *Is You Me*, 2008.
Photo : © André Cornellier

Saburo Teshigarawa emploie des projections sur trois côtés, et danse à l'intérieur d'une énorme boîte lumineuse. Bien qu'il ne serve pas à la projection d'images iconiques, ce dispositif scénique n'est pas sans évoquer la technologie CAVE (*Cave automatic virtual environment*), employée pour l'immersion en réalité virtuelle, au MIT et ailleurs. Grâce aux technologies numériques, l'interdisciplinarité devient souvent affaire d'interactivité en temps réel, et l'on peut jouer des arts entre eux comme on le fait des instruments musicaux dans le jazz, voire confier à un programme informatique la tâche de concerter, en une seconde, divers éléments du spectacle, suivant une série de paramètres prédéterminés. Par exemple, dans *Apparition* (2004) de Klaus Obermaier, un système de vision artificielle capte la forme du danseur, ce qui permet d'ajuster les projections sur le danseur en temps réel, le corps-écran étant en métamorphose continuelle. S'ajoute à cette projection sur écran dansant, une deuxième qui couvre le fond de scène ; la précision du contraste entre les deux projections est saisissante.

L'emploi fréquent des projections vidéographiques et infographiques à la scène prolonge le principe de dématérialisation de l'œuvre d'art, tendance en arts technologiques identifiée par Frank Popper[2] en 1975, alors que le minimalisme en arts visuels imposait que l'on s'intéresse d'abord et avant tout à la perception de l'œuvre, à la dimension phénoménologique de l'expérience du sujet. Les arts des nouveaux médias n'ont pas pour autant rendu obsolète l'emploi de matériaux tangibles sur scène. Peut-être ont-ils même favorisé le développement d'approches plus inventives, sinon une volonté de « rematérialisation », possible expression d'une lassitude envers l'impérialisme des images de synthèse. Déjà, l'art-performance et le butô avaient contribué à valoriser le corps davantage en tant que matériau que comme vecteur de codes chorégraphiques, approche qui favorisait un corps à corps avec l'humus, l'eau, la

2. Frank Popper, *Le Déclin de l'objet*, Paris, Éditions du Chêne, 1975, 143 p.

reality. With digital technology, interdisciplinarity often becomes interactive in real time. The arts can be made to play off each other as musical instruments do in jazz, or pre-programmed computer algorithms can be given the job of instantly arranging multiple elements of a show. In Klaus Obermaier's *Apparition* (2004), for example, a system of artificial vision captured a dancer's form, which allowed for real-time projection onto the dancer, whose screen-body was in constant motion. Meanwhile a second projection covered the backdrop; the contrast between the two was of stunning precision.

The frequent use of video and graphics on stage extends the idea of dematerializing the artwork, a trend in technologically-enhanced art that Frank Popper identified in 1975,[2] at a time when minimalism in the visual arts first and foremost drew attention to the perception of a work, to the phenomenological dimension of a subject's experience. Nonetheless, new media art has not made the use of tangible materials on stage obsolete. It may in fact have fostered the development of more inventive approaches, if not a desire for "re-materialization," possibly expressing a weariness with the imperial dominance of computer-generated images. Performance art and butoh had already helped foreground the body as material rather than as a vector for choreographic codes, an approach that favoured bodily contact with organic matter, water, stone, and fabric, to name but a few. It's a matter of accentuating the sensuality of dance or even making it outright dangerous, as in Vandekeybus' *What the Body Does Not Remember* (1987), in which the dancer throws a brick in the air.

Matter and materials are not employed to produce only images but to fully solicit the dancing body. Like the body, but unlike projected images, physical objects have weight, are subject to gravity, and offer a degree of resistance to contact and effort. Because of their structural and physical qualities—elasticity, centre of gravity, density, consistency—which cause

2. Frank Popper, *Le Déclin de l'objet* (Paris: Chêne, 1975), 143.

Benoît Lachambre, *Is You Me*, 2008.
Photo : © André Cornellier

pierre ou le tissu, pour ne nommer que ceux-ci. Il s'agit ainsi d'accentuer la sensualité de la danse, ou même de la rendre carrément périlleuse avec le risque que peut représenter, par exemple, la chute d'une brique que le danseur lance en l'air dans *What the Body Does Not Remember* (1987), de Vandekeybus.

Matières et matériaux ne sont pas employés que pour faire image, mais pour solliciter pleinement le corps dansant. Tout comme le corps, et contrairement aux images projetées, les objets physiques ont un poids, sont soumis à la gravité et offrent plus ou moins de résistance au contact et à l'effort. Ils trouvent des échos psychiques et somatiques en nous, grâce à leurs propriétés physiques (élasticité, centre de gravité, densité, consistance) et structurales qui font qu'ils se comportent de telle ou telle manière. Pour leur part, les dispositifs technologiques « dématérialisants » sont devenus plus impeccablement performants et fiables que nous ne le serons jamais; ils sont de ce fait incapables de nous toucher comme la matière brute soumise aux mêmes lois que nous, lois qui nous affectent partout et en tout temps. Que ce soit avec ou sans l'apport des nouvelles technologies, il ne s'agit pas d'employer un décor pour faire image, mais de fournir des éléments tangibles à une interaction autant symbolique que mécanique. Ainsi, dans *One Flat Thing, reproduced* (2000) de William Forsythe, les tables se font agrès et tréteaux. Les propriétés physiques et cinétiques d'un objet influencent la performance du danseur, on pourrait même dire qu'elles la permettent. Le danseur ainsi que l'objet avec lequel il s'engage physiquement peuvent être analysés selon les facteurs du mouvement de Rudolf von Laban (temps, espace, flux, poids), alors que l'image projetée est limitée à l'espace et au temps (son flux est fixe). Sans poids, elle n'offre aucune résistance à l'effort et reste étrangère au réel.

Certains artistes technophiles pousseront l'interactivité jusqu'à la simulation, notamment pour créer des environnements scéniques où les danseurs semblent pouvoir toucher les formes tridimensionnelles projetées, en leur prêtant des propriétés qu'elles ne possèdent pas[3]. Il s'agit là d'une des avenues de l'interaction personne-machine, qui intéresse la danse autant que le théâtre technologique pour la genèse d'espaces hybrides. Les défis technologiques que représentent la simulation des propriétés de la matière et les interactions en temps réel ne sont

3. Kim Vincs et John McCormick, « Touching Space: Using Motion Capture and Stereo Projection to Create a "Virtual Haptics" of Dance », *Leonardo*, vol. 43, nº 4, 2010, p. 359-366.

them to act in particular ways, they find psychological and somatic resonance in us. As for "dematerializing" technological devices, they are more reliable and precise in terms of performance than we can ever hope to be; by that very fact, they cannot touch us as raw matter does, subject as it is to the same laws as us, affecting us everywhere and all the time. With or without new technologies, it isn't a matter of using decor to create images but of providing tangible elements for interaction, both symbolic and mechanical. Thus, in William Forsythe's *One Flat Thing Reproduced* (2000), tables become trestles and apparatus, and the physical and kinetic qualities of the object influences—even enables—the dancer's performance. While the dancer and the object with which he or she physically engages may be analyzed according to the four factors of Rudolf von Laban's movement theory—time, space, flux, weight—projected images are limited to time and space; their flux is set and, weightless, they offer no resistance to effort and remain foreign to the real.

Some technophile artists push interactivity to the extent of simulation, creating stage environments where dancers seem to be able to touch projected three-dimensional forms, lending them qualities they do not possess.[3] This human-machine interaction is as much of interest to dance as to theatre for generating hybrid spaces. The technological challenges of simulating material qualities and real-time interactions have a definite impact on the aesthetics of representation: they change not only the scenography but the dance itself. Real physical interactions with tangible material remain more convincing today than technologically virtualized ones. Be that as it may, dramatic art, choreography, and scenography are inextricable. To the extent that ground contact is all but inevitable in dance,[4] one may conjure physical interactions in which various types of ground-cover are employed: carpeting, turf, sand, even broken glass (Teshigarawa, *Glass Tooth*, 2006)—indeed, anything we can dream up. Besides, one cannot conceive Kurt Jooss' *The Green Table* (1932) without a large conference table; nor *Im Bade wannen* (Suzanne Linke, 1980) without a bathtub; nor *Bras de plomb* (Paul-André Fortier, 1993) without Betty Goodwin's "props." Collaborations between choreographers and

3. Kim Vincs and John McCormick, "Touching Space: Using Motion Capture and Stereo Projection to Create a 'Virtual Haptics' of Dance," *Leonardo*, Vol. 43, No. 4 (2010): 359-366.
4. Methods of suspension are sometimes used, however, as in *Man Walking Down the Side of a Building* (Trisha Brown, 1970), *The Rapture Series* (Noémie Lafrance, 2008-2018), *Immer das Selbe Gelogen* (Vandekeybus, 1991), and *Amu* (Wayne McGregor, 2005).

pas sans conséquence au niveau de l'esthétique de la représentation : non seulement la scénographie s'en trouve modifiée, mais la danse elle-même aussi. Les interactions physiques réelles avec la matière tangible demeurent aujourd'hui encore plus convaincantes que celles qui sont virtualisées technologiquement. Quoi qu'il en soit, il s'agit indissociablement de dramaturgie, de chorégraphie et de scénographie. Dans la mesure où le contact avec le sol est difficilement évitable en danse[4], on peut d'abord songer, en ce qui a trait aux interactions physiques, à l'emploi de différents types de recouvrement : tapis de salon, gazon, sable, quand ce n'est pas du verre brisé (Teshigarawa, *Glass Tooth*, 2006) – enfin, tout ce qu'on peut imaginer. Par ailleurs, on ne peut pas concevoir *Der Grüne Tisch* (1932) de Kurt Jooss sans une grande table de conférence ; pas de *Im Bade wannen* (Suzanne Linke, 1980) sans baignoire, pas de *Bras de plomb* (1993) de Paul-André Fortier sans le « mobilier » de Betty Goodwin. Les collaborations entre chorégraphes et artistes visuels sont innombrables, qu'il s'agisse de la non-danse ou du ballet contemporain. Avec la non-danse, le corps est un élément parmi d'autres dans des compositions éclatées, indisciplinées et « indisciplinaires », où tout peut faire office de costume, de masque, d'accessoire ou de décor, passer d'un emploi à un autre. Les hiérarchies tombent, les choses se mêlent, les identités se confondent ; détournements, pervertissements, travestissements. Difficile, parfois impossible d'isoler la danse de l'ensemble de la proposition artistique ; tout procède d'une logique qui n'aspire cependant pas à la totalité. La danse délaisse ainsi la scène et les conventions du lieu théâtral, rejette l'illusionnisme de la boîte noire, refuse le diktat de l'œil du prince, c'est-à-dire des lois de la perspective.

Au sein de la compagnie Par B.L.eux, Benoît Lachambre (B.L.) multiplie les collaborations avec des danseurs, performeurs, plasticiens et musiciens (eux) et, avec *Confort et complaisance* (2000), propose une œuvre que l'on peut encore considérer emblématique de la non-danse. Le spectateur doit d'abord déambuler dans l'installation chorégraphique de Julie Andrée T., qui a des allures d'exposition d'art biologique ; il est amené à éprouver une certaine confusion ou désorientation, le temps de comprendre où sont la scène et les places (John Cage préparait les pianos, on peut aussi préparer les spectateurs). Corps nus, suspendus ou avachis, objets en plastique, fourrures, proximité des interprètes, bassine, canapé gonflable en plastique PVC transparent sur lequel un danseur est assis en grand écart latéral ; tout est donné à voir tel quel, les spectateurs aussi puisqu'ils se font face, dans deux gradins opposés. À l'exhibitionnisme des performeurs correspond l'exhibition des spectateurs. Il s'agit de danse, mais tout est d'abord d'ordre visuel, public inclus (et sans tenir compte de la dimension sonore).

Lachambre avait en quelque sorte donné le ton un an plus tôt avec *Délire défait* (1999), sorte d'autobiographie chorégraphique multimédia, où il assumait les rôles d'interprète, de chorégraphe et de concepteur. L'espace de jeu évoquait un gymnase, par le dessin géométrique au sol de lignes colorées, rouges, jaunes et bleues ; une aire de jeu dont les règles étaient à inventer. On le constatait quand Lachambre décollait le *gaffer* (ruban gommé) du *marley* (tapis de danse) pour se l'enrouler autour de la tête, nous faisant passer d'une esthétique visuelle à la Mondrian à une performativité à la McCarthy. Le recours à la captation vidéo des spectateurs était tout aussi ingénieux et favorisait, paradoxalement, une plus grande proximité entre l'interprète et eux. Ici, rien de l'inconfort que *Confort et complaisance* pouvait créer chez certains spectateurs en raison de sa crudité sans vergogne. Chez Lachambre, la scénographie est parfois plus saisissante que la chorégraphie, et c'est par la qualité de présence des interprètes que passe alors l'essentiel de la danse.

Les dispositifs et technologies médiatiques répondent au désir, sinon à l'impératif d'aller toujours plus loin en danse, d'aller ailleurs,

4. On aura cependant parfois recours à des dispositifs de suspension, de Trisha Brown (*Man Walking Down the Side of a Building*, 1970) à Noémie Lafrance (*The Rapture Series*, 2008-2018), en passant par Vandekeybus (*Immer das Selbe gelogen*, 1991) et Wayne McGregor (*Amu*, 2005).

Klaus Obermaier, *Apparition*, 2004.
Photo : permission de | courtesy of Klaus Obermaier & Ars Electronica Futurelab

visual artists are innumerable, whether it be "non-dance" or contemporary ballet. In "non-dance," the body is one element among many others in blown-up, undisciplined, and "non-disciplinary" compositions where anything can serve as costume, mask, accessory, or decor, changing uses along the way. Hierarchies fall, things get mixed up, identities merge, through subversions, perversions, diversions. It is difficult—sometimes impossible—to isolate the dance from the artistic proposal as a whole; everything proceeds from a logic that, nonetheless, does not aspire to totality. Dance may thus forgo the stage and its theatrical conventions, reject illusionism and the black box, refuse the dictates of the "prince's eye," that is, the laws of perspective.

With his company Par B.L.eux, Benoît Lachambre ("B.L.") multiplies his collaborations with dancers, performers, visual artists, and musicians ("eux," or them), and, with *Confort et complaisance* (2000), proposes a work that may still be considered emblematic of "non dance." Spectators must first perambulate through Julie Andrée T.'s dance installation, which looks like an exhibition of biological art, and experience some confusion and disorientation before understanding where the stage and seats are (John Cage prepared pianos, one can also prepare audiences). Naked bodies, suspended or slumped, plastic objects, fur, the proximity of the dancers, bowls, inflatable sofas made of transparent PVC on which a dancer does the splits: everything is seen as it is; spectators too, since they face each other on two opposing tiers. The performers' exhibitionism is matched by the exhibition of spectators. It is all about dance, but everything is first of a visual nature, the audience included (irrespective of the audio dimension).

In a sense, Lachambre had set the tone one year earlier with *Délire défait* (1999), a kind of choreographed multimedia autobiography in which he took charge of concept, choreography, and dance. Geometric motifs on the floor of red, yellow, and blue lines suggested a gym; a playground for games whose rules were yet to be invented, as evinced when Lachambre

quitte à laisser le corps vécu derrière – et cela, qu'il s'agisse de films de danse, de vidéodanse, de danse virtuelle ou d'installations chorégraphiques, comme celle de Steve Paxton intitulée *Phantom Exhibition* (2009). Entourés par des images projetées sur les quatre murs et le plafond de cette installation immersive, les visiteurs sont présumés capables de percevoir la relation entre le corps humain et la gravité, entre l'intérieur et l'extérieur du corps et la structure de son système osseux. Des données de mouvement (*motion tracking* et *motion capture*) peuvent par ailleurs être utilisées pour créer par leur visualisation de nouvelles formes artistiques. Un cas exemplaire est *Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced* (2009) de William Forsythe et l'Ohio State University, qui a abouti à des formes sculpturales virtuelles – d'où l'ajout de « *Synchronous Objects for* » au début du titre de l'œuvre initialement conçue pour la scène. Ces formes abstraites sont générées par *motion tracking*[5] en combinaison avec des procédés de visualisation de données. On peut visionner sur le site web du projet une vingtaine de *Synchronous Objects*, sous la forme d'images fixes, animées ou interactives[6].

On pourrait distinguer deux mouvances dans les collaborations entre la danse et les arts visuels : l'une tend vers l'épuration et favorise les technologies numériques, et l'autre, les mélanges les plus hétéroclites. Cette polarité n'opère pas nécessairement dans les mêmes axes que d'autres conceptualisations par lesquelles on cherche à comprendre l'œuvre, qu'elles soient d'ordre esthétique (illusionniste–critique ; abstraction–théâtralisation), philosophique (réel–virtuel ; autonomie–hétéronomie des arts) ou stylistique (design–trash ; minimaliste–kitsch). Alors que la collaboration « à la Cunningham » était basée sur l'autonomie des disciplines artistiques et culminait dans leur interférence, dans l'esprit de l'avant-garde actuelle, la collaboration telle qu'elle est incarnée par la non-danse, loin de privilégier l'autonomie, la renie. Mais ce que l'on entend par « danse » demeure provisoire, on ne peut pas toujours aisément la séparer du théâtre, de la performance, du mime[7]. Avec le tournant numérique dans les arts s'affirme une avenue nouvelle où les disciplines conservent leur autonomie, mais offrent leurs doubles numériques afin que les données puissent être combinées à d'autres, de manière à en arriver à des formes inédites, tels les *Synchronous Objects*.

pulled the gaffer tape from the marley floor and rolled it around his head, taking us from a Mondrian-like visual aesthetic to a McCarthyesque performance. Capturing spectators on video was just as ingenious, as it paradoxically brought spectators and performers closer together. None of the discomfort here that *Confort et complaisance* might have created for some audience members with its unapologetic crudeness. With Lachambre, scenography is sometimes more striking than the choreography, the quality of the dance essentially resting on that of the dancers' presence.

Media technologies and devices answer to a constant desire—if not an obligation—to take dance further, take it elsewhere, even if it means leaving behind the experiential body—be it in dance films, video-dance, virtual dance, or dance installations such as Steve Paxton's *Phantom Exhibition* (2009). Surrounded by images projected onto the four walls and ceiling of the immersive installation, visitors are presumed to be capable of seeing the relationship between gravity and the human body, between the interior and the exterior of the body and its bone structure. Data from motion tracking and capture can be used to create new art forms through visualization. A prime example is *Synchronous Objects for One Flat Thing, Reproduced* (2009), by William Forsythe and Ohio State University, which led to virtual sculptural forms (hence the addition of "Synchronous Objects for" to the title of the work initially meant for the stage). These abstract forms are generated through motion tracking[5] together with ways of visualizing the data. Twenty-odd of these "synchronous objects" may be viewed on the project's website in the form of fixed, moving, or interactive images.[6]

One can distinguish two trends in collaborations between dance and the visual arts: one tends toward purification, with a predilection for digital technology, and the other toward a most heterogeneous mix. This polarity does not necessarily function along the same axis as other conceptualizations by which we understand a work, be they aesthetic (illusionist/critical; abstraction/theatricalization), philosophical (real/virtual; autonomy/heteronomy of the arts), or stylistic (design/trash; minimalist/kitsch). While "Cunninghamesque" collaborations were based on the autonomy of artistic disciplines and culminated in their interconnection, in the mind of the present avant-garde, collaborations such as "non-dance," far from favouring autonomy, repudiate it. But what is understood as "dance" is ephemeral and cannot be easily separated from theatre, performance, or mime.[7] With the digital shift in the arts, a new avenue is emerging where disciplines preserve their autonomy yet offer their digital doubles as data that can be combined with others to arrive at such original forms as "Synchronous Objects."

[Translated from the French by Ron Ross]

5. Il n'existe pas en français de terme pour désigner ce procédé qui consiste à traquer, littéralement, les déplacements du danseur ou d'un quelconque objet. Avec la capture de mouvement (*motion capture*), par contre, on s'intéresse non seulement à la mobilité mais aussi à la motilité du corps, c'est-à-dire aux mouvements de la tête, des membres et du tronc. Cette capture se fait avec plus ou moins de précision, selon le nombre de marqueurs disposés sur le corps et les technologies en jeu (mécaniques, optiques, magnétiques ou autres).

6. http : //synchronousobjects.osu.edu/content.html#

7. L'ubuesque *Mori el Merma* (1978), pièce née de la rencontre de Juan Mirò et du théâtre de la Claca, partage un air de famille avec la vidéo *Painting, Wall Whip* (1974) de Paul McCarthy. La première œuvre est décrite diversement (marionnette, carnaval de masques, mime ou ballet), alors que la seconde constitue « de la peinture en tant qu'action » (*painting as action*), selon son auteur. Pour leur part, les Ribot, Lacey, Stuart, Waltz, Lachambre et Platel ne se formalisent sans doute pas que des tiers ne considèrent pas leur art comme de la « danse ».

Marc Boucher a été formé aux arts du cirque et à la danse. Il s'est graduellement tourné vers la recherche, alliant théorie et pratique. Détenteur d'un doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM (2002), il s'intéresse à la sensorialité, à la cognition et à la vision périphérique.

5. Motion tracking consists of literally tracking the movements of the dancer, or of any object for that matter. Motion capture, on the other hand, is concerned not only with the body's motion but its *motility* as well, that is, with movements of the head, limbs, torso. The capture can vary in its precision, depending on the markers placed on the bodies and the technologies used (mechanical, optical, magnetic, etc.).

6. http://synchronousobjects.osu.edu/content.html#

7. The Ubuesque *Mori el Merma* (1978), the outcome of an encounter between Joan Mirò and La Claca theatre, has affinities with Paul McCarthy's video *Painting, Wall Whip* (1974). The former is variously described as puppet show, carnival of masks, mime, or ballet, while the latter the author himself calls "painting as action." As for Ribot, Lacey, Stuart, Waltz, Lachambre, and Platel, they hardly care that others do not consider their art as "dance."

Marc Boucher was trained in the circus arts and dance. His work has gradually shifted toward research combining theory and practice. With a Doctorate in art studies and practice at UQAM (2002), his interests lie with sensoriality, cognition, and peripheral vision.

Julie Favreau : la performance chorégraphique

Julie Favreau: Choreographic Performance

Anne-Marie St-Jean Aubre

Julie Favreau, *projet Antenel*, IN LIMBO, Tangente, Monument-National, Montréal, 2012.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Julie Favreau, *projet Le manoir*, AXENÉO7, Gatineau, 2010.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Julie Favreau, *8 personnages engagés pour peupler scénario de drame psychologique* (Médéric Boudreault), Centre Clark, Montréal, 2007.
Photo : Alexis Bellavance, permission de l'artiste | courtesy of the artist

DE LA DANSE À LA PERFORMANCE

Les figures d'Yvonne Rainer, de Merce Cunningham ou de Trisha Brown viennent rapidement à l'esprit lorsqu'on pense aux relations entre danse et arts visuels. Porte-étendards de la danse postmoderne américaine, ces chorégraphes ont créé des œuvres qui rappelaient à certains égards les happenings de Kaprow, à un moment d'ébullition où, dans les années 1950 et 1960, les disciplines des arts visuels et des arts de la scène se croisaient autour d'un objet hybride et difficile à circonscrire : la performance. Si les artistes et les danseurs ou chorégraphes se sont retrouvés, dans leurs recherches, autour de l'intention vague, mais tenace depuis le début du 20e siècle, de rapprocher l'art et la vie, ils arrivaient chacun à cette étape de leur réflexion artistique avec un bagage tout à fait différent, qui s'est avéré déterminant dans leur manière de critiquer, par l'entremise de « performances », les barrières de leurs disciplines respectives. Ce constat tendrait à confirmer le statut particulier que Laurent Goumarre accorde à la performance, quand il suggère qu'elle est « ce temps critique qui vient ponctuellement – et toute son histoire en témoigne, quelles que soient les formes qu'elle prend – pointer une crise esthétique et politique[1] ». Cette affirmation rejoint celle de RoseLee Goldberg, historienne bien connue de la performance, qui insiste sur sa fonction subversive, voire provocatrice, dans la mesure où elle émerge souvent en réaction à un milieu oppressant, avec pour objectif d'outrepasser les limites des formes d'art plus établies[2].

Pour la danse, il s'agissait alors de rejeter tout ce qui touche de près ou de loin à la question de la représentation. En refusant les diktats de la narration ou de l'émotion, en niant l'illusion de la facilité et de la beauté créée par la virtuosité technique et en tentant de repenser le contexte de présentation des œuvres, des chorégraphes ou danseurs ont voulu s'affirmer en dehors des codes du ballet classique. Ce travail de redéfinition de la danse avait déjà été amorcé dans les années 1920 et 1930 par des chorégraphes comme Martha Graham et Doris Humphrey, qui soutenaient que la danse devait informer et faire réfléchir le public en traitant de préoccupations contemporaines, plutôt que de simplement chercher à le divertir. Cet objectif de rapprochement entre l'art et la vie, qui s'est

1. Laurent Goumarre, « Tu n'as rien vu à Fontenay-aux-Roses », *Art Press 2*, nº 7 (nov.- janv. 2008), p. 90.
2. RoseLee Goldberg, *Performance. Live Art Since 1960*, New York, Harry N. Abrams, 1998, p. 13.

FROM DANCE TO PERFORMANCE

When one thinks of the relationship between dance and the visual arts, the figures of Yvonne Rainer, Merce Cunningham, and Trisha Brown immediately come to mind. The standard bearers of postmodern American dance, these choreographers created works that were in some ways reminiscent of Kaprow's "happenings," during an effervescent period in the 1950s and 1960s when the visual and performing arts intersected around the hybrid, hard-to-define notion of performance. Although artists, dancers, and choreographers shared the similarly vague yet persistent intention of bringing art and life together from the early twentieth century on, they had each arrived at this stage of their creative thinking from very different places, and this had a decisive influence on the way they used "performance" to critique the boundaries of their respective disciplines. Laurent Goumarre's characterization of performance seems particularly apt in this regard: "Whatever forms it has taken, performance has, throughout its history, periodically returned in order to point to an aesthetic and political crisis."[1] This statement concurs with that of RoseLee Goldberg, a well-known historian of performance art, who insists on its subversive or even provocative function inasmuch as it often emerges in reaction to an oppressive milieu and aims to surpass the limits of more established art forms.[2]

For dance, this involved rejecting anything even remotely associated with representation. By refusing to submit to the dictates of narrative or emotion, by denying the illusion of facility and beauty created by technical virtuosity, and by trying to rethink the context in which works were to be presented, these choreographers and dancers wanted to make their mark beyond the codes of classical ballet. The work of redefining dance had already begun in the 1920s and 1930s by choreographers like Martha Graham and Doris Humphrey, who believed that the purpose of dance was to inform audiences and spark reflection by addressing contemporary concerns, rather than simply seeking to entertain. This goal of bringing art and life closer together, which was initially conveyed through the content of the works, was much more evident in the form of choreographies starting in the 1950s, where daily gestures such as walking, breathing, and standing

1. Laurent Goumarre, "Tu n'as rien vu à Fontenay-aux-Roses," *Art Press 2*, no. 7 (Nov. – Jan., 2008): 90 (Own translation).
2. RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art Since 1960* (New York: Harry N. Abrams, 1998), 13.

Julie Favreau, *projet Ernest Ferdik*,
Musée d'art contemporain de Montréal, 2011.
Photo : Guy L'Heureux, permission de l'artiste | courtesy of the artist

d'abord formulé dans le contenu des œuvres, s'est affirmé avec encore plus de vigueur dans la forme des chorégraphies à partir des années 1950, où des gestes quotidiens comme la marche, la respiration, la station debout – des gestes que l'on n'a pas hésité à qualifier de « trouvés », en reprenant l'expression associée à Duchamp[3] – sont devenus les piliers de chorégraphies de plus en plus abstraites. Une position qui s'est radicalisée avec le courant de la danse postmoderne américaine, qui refusait l'expression dans le mouvement pour embrasser, ironiquement, une position beaucoup plus proche des théories du modernisme et de l'art pour l'art dans les arts visuels, afin de centrer toute l'expérience de la danse sur une étude de la forme[4]. Ainsi, c'est en s'éloignant de tout ce qui touche à la représentation que la danse se serait rapprochée des arts visuels – une avenue contraire à celle qui paraît pertinente d'emprunter pour réfléchir aux liens entre danse et performance dans le travail de Julie Favreau. En effet, si le geste chorégraphié agit comme point de départ de toute l'œuvre de cette artiste, elle s'intéresse au mouvement tout autant pour sa portée expressive que pour sa qualité visuelle.

Lorsque Favreau parle de son travail et de sa démarche, c'est aux univers de la danse et du cinéma qu'elle se réfère spontanément, et moins à celui de la performance, pourtant la sphère à laquelle elle est associée. Ainsi, ce sont les noms de chorégraphes français de la non-danse comme Jérôme Bel et Boris Charmatz, de lieux comme la Ménagerie de verre et la Friche la Belle de mai, ou encore de cinéastes comme Roy Andersson et Andreï Tarkovski qui suscitent le plus d'enthousiasme de sa part. On pourrait en déduire qu'elle ne se reconnaît pas dans la tradition de la performance, qu'on associe rapidement à l'idée d'expérimentation des limites du corps par l'artiste lui-même ; mais bien sûr, sa position est plus nuancée. À proprement parler, c'est moins un rejet de la performance qu'il faut retenir de son propos qu'une fascination pour le degré d'expressivité du geste, la capacité du corps à traduire un état d'esprit, une histoire, ou à faire advenir un personnage – une fascination qui rapproche sa démarche des univers qui ont traditionnellement à voir avec les questions de fiction et de représentation « vivante », soit ceux de la danse, du cinéma et du théâtre.

JULIE FAVREAU : UNE APPROCHE CHORÉGRAPHIQUE

En voyant des « spectacles vivants[5] » lors de ses séjours répétés en France en 2005 et 2006, entre autres *.../...(b) rencontre improvisée* de Christian Rizzo, *Hey Girl!* de Romeo Castellucci et *Love* de Loïc Touzé, Favreau découvre sur scène des productions artistiques qui pourraient tout autant être présentées dans une salle d'exposition. Cela l'amène à envisager la salle d'exposition en tant que scène, qui bousculerait les codes du « spectacle » – notamment la frontalité du 4e mur, le « rendez-vous » défini du spectacle et sa durée précise –, mais utiliserait les mêmes

3. Susan Au, *Ballet & Modern Dance*, Thames & Hudson, Londres, 1988, p. 161.
4. Sally Banes, « Introduction à l'édition de Wesleyan », *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, Paris, Chiron, Centre national de la danse, 2002, p. 19.
5. Expression consacrée en France

upright—gestures characterized as "found" à la Duchamp[3]—became the building blocks of increasingly abstract choreographies. This position was radicalized with the trend of postmodern American dance, which in eschewing all forms of expression in movement, ironically came much closer to the theories of modernism and art for art's sake in the visual arts, focusing the entire dance experience on a study of form.[4] Thus, by distancing itself from everything related to representation, dance seemed to be moving closer to the visual arts. Yet to probe the connections between dance and performance in Julie Favreau's work, it would seem more appropriate to think in opposite terms. While the choreographic gesture is the starting point for all of her work, she is interested in movement as much for its expressive potential as for its visual quality.

When Favreau talks about her work and approach, she spontaneously refers to the worlds of dance and film, and less to that of performance, with which she is nonetheless associated. Thus, it is the names of "non-dance" French choreographers such as Jérôme Bel and Boris Charmatz, places like the Ménagerie de verre and the Friche la Belle de Mai, or filmmakers like Roy Andersson and Andrei Tarkovsky that excite her most. One might assume that she does not see herself as part of the performance tradition—which conjures up the idea of the artist herself testing the limits of the body—but her position is, of course, far more nuanced. In truth, her approach is less a rejection of performance than a fascination with the expressiveness of a gesture and the body's ability to convey a state of mind, a story, or to flesh out a character. It is a fascination that brings her approach closer to worlds traditionally associated with fiction and "live" representation: dance, film, and theatre.

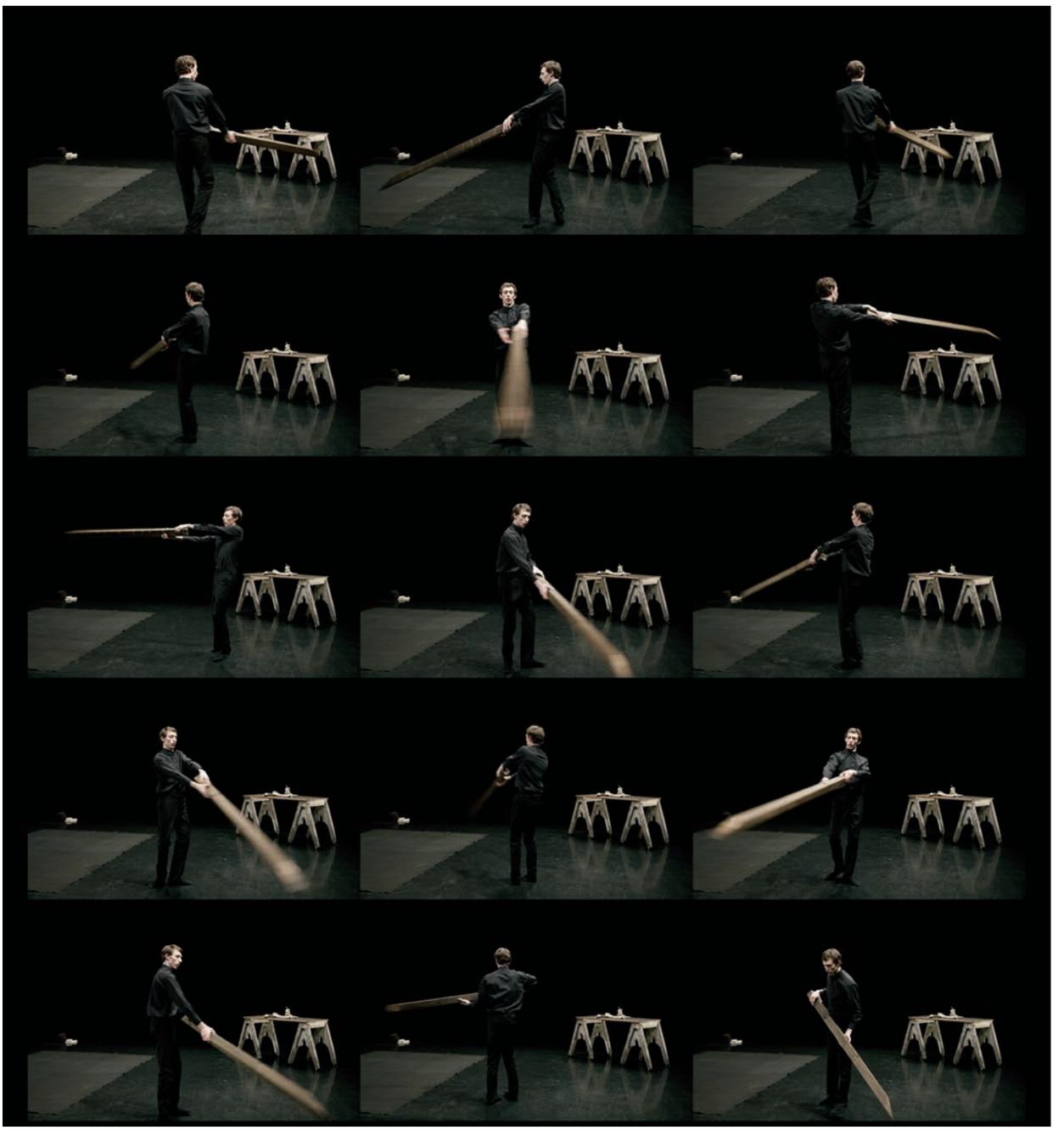
JULIE FAVREAU : A CHOREOGRAPHIC APPROACH

In watching "live art" shows during repeated stays in France in 2005 and 2006, including Christian Rizzo's *.../...(b) rencontre improvisée*, Romeo Castellucci's *Hey Girl!* and Loïc Touzé's *Love*, Favreau discovered artistic productions on stage that could just as easily have been presented in an exhibition venue. That led her to envisage the exhibition space as a stage that could upset the codes of the "show"—notably the frontal aspect of the fourth wall, and the fixed time, place, and duration—while using familiar parameters (a set, a performer, and a "story"). How do the artist's work

Julie Favreau, *projet Ernest Ferdik*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2011.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

and creative approach evoke or question the world of dance and the rules of the stage? I would suggest that Favreau's is a hybrid approach that interrogates the conventions of both dance and performance. This approach has evolved through a series of projects: *8 personnages engagés pour peupler scénario de drame psychologique* (Centre Clark, 2007), presented by Favreau as a "staging of performances in a gallery setting"; *Leur cinéma* (La Centrale, 2010) and *Le manoir* (AXENÉO7, 2010), where the performers engage in

3. Susan Au, *Ballet and Modern Dance* (London: Thames & Hudson, 1988), 161.
4. Sally Banes, "Introduction to the Wesleyan Paperback Edition," in *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1987), xiv-xv.



Julie Favreau, *projet Antonel*, IN LIMBO, Tangente, Monument-National, 2012.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

paramètres, soit un décor, un performeur, une « histoire ». Comment les œuvres de l'artiste et son approche de la création évoquent-elles ou interrogent-elles l'univers de la danse, les règles du spectacle ? Il me semble que sa démarche est hybride, qu'elle remet en cause à la fois les conventions de la danse et celles de la performance. Sa recherche prend forme à travers une série de projets : *8 personnages engagés pour peupler scénario de drame psychologique* (Centre Clark, 2007), présenté par Favreau comme une « mise en scène de performances dans une scénographie en galerie » ; *Leur cinéma* (La Centrale, 2010) et *Le manoir* (AXENÉO7, 2010), où il est question, pour les performeurs, « d'échanges chorégraphiques avec les objets qui les entourent » ; *Ernest Ferdik* (MACM, 2011), qui problématise l'installation comme hors champ de l'espace scénique où la performance est captée[6] ; et finalement *Antonel* (Monument-National, 2012), intégré à la programmation de Tangente, un projet qui s'inscrivait dans le cadre de

6. Descriptions des projets de Favreau : www.juliefavreau.com.

"choreographic conversations with the objects around them"; *Ernest Ferdik* (MACM, 2011), which problematizes the installation by using it to present what was off-stage during the filmed performance;[5] and, finally, *Antonel* (Monument-National, 2012), part of Tangente's IN LIMBO project initiated by choreographer Lynda Gaudreau, aimed at encouraging fundamental research in choreography.[6]

All of the works mentioned above involve a collaboration with dancers, actors, or performers. For each of her projects, Favreau carefully chooses the artists with whom she wants to work, according to their specific physical characteristics, in order to convey the movements and tensions she has in mind for the piece. Over the years, she has formed ties with collaborators who are familiar with her world and comfortable with

5. For descriptions of Favreau's projects: www.juliefavreau.com.

6. Tangente: www.tangente.qc.ca/index.php? option=com_content&view=article&id=41.

l'initiative IN LIMBO de la chorégraphe Lynda Gaudreau, dont l'objectif est d'encourager la recherche en chorégraphie fondamentale[7].

Toutes les œuvres précédemment mentionnées impliquent une collaboration avec des danseurs, des acteurs ou des performeurs. Pour chacun de ses projets, Favreau choisit précisément les interprètes avec lesquels elle travaillera, les retenant pour leurs qualités physiques particulières, essentielles pour rendre la gestuelle et la tension qu'elle imagine au moment de la conception. Avec les années, elle a su s'entourer de collaborateurs qui connaissent son univers et qui sont à l'aise avec sa manière de travailler. D'abord, une inspiration littéraire ou cinématographique, qui précise la trame narrative qui sous-tendra l'ensemble et suggère des images, des personnages, des gestes, des objets capables de véhiculer l'énergie de la scène. Puis la création ou le choix d'un décor, d'un costume, et le façonnement d'objets qui n'ont pas qu'un simple rôle d'accessoires, mais sont pensés en fonction des mouvements qu'ils pourront générer. L'objet seul n'est jamais suffisant pour Favreau ; il lui faut toujours le geste pour en activer le potentiel narratif, ce qui en fait par la suite un artefact, chargé de l'énergie de la rencontre préalable. Et finalement, en atelier, un travail d'interprétation des gestes chorégraphiques imaginés en amont, qui s'adaptent, se colorent de la manière dont l'interprète se les approprie et les performe. Par exemple, pour le projet *Antonel*, la décision de travailler avec le danseur David Albert-Toth s'est imposée d'elle-même. Sa puissance physique alliée à sa souplesse et ses aptitudes de *breakdancer* ont permis l'élaboration d'une scène se déroulant sous un grand tissu. Albert-Toth y produisait des formes sculpturales en bougeant et surprenait le regard en sortant bras, jambe ou pieds à des endroits inattendus et rendus improbables par rapport à la forme dressée sous nos yeux. Ici, le danseur fait à la fois fonction d'objet – il est un dispositif artistique – et de sujet – il est un agencement physique qui participe activement, par ce qu'il est précisément, à la création ; une double position qui travaille, qui tenaille toute création chorégraphique[8].

Les enjeux de la représentation et de l'expressivité se trouvent également au fondement de la pratique de l'artiste, puisqu'elle cherche toujours à créer des personnages dont l'épaisseur psychologique se communiquerait par le corps en mouvement, en interaction avec des objets et un lieu défini. En ce sens, sa démarche évoque la manière dont Boris Charmatz envisage le travail du danseur, qui consiste selon lui à « [r]etrouver à l'intérieur même du travail sur la matière du geste, toutes les résonances psychologiques, libidinales, sociologiques, politiques, éthiques qui se nouent dans le geste[9] ». Si la notion de présence, souvent abordée dans les textes qui théorisent la performance, reste importante pour Favreau, elle l'approche différemment dans ses projets, où il est moins question de faire vivre au spectateur l'ici et le maintenant grâce à la concentration du performeur, que de lui faire retrouver, dans la fraîcheur du geste qui ne doit jamais sembler répété, la vérité d'un instant vécu au présent par le danseur. Ainsi, l'idée de présence passe par l'intensité du geste du danseur qui, dans son interprétation, doit s'éloigner du jeu pour s'approcher des sensations réelles du moment dansé. Toute la tension des œuvres de Favreau se trouve dans ce nœud, qui mêle représentation et réalité : en cherchant à éviter le jeu, elle s'approche de la performance et de son diktat du moment présent, et pourtant ce moment n'est jamais original puisqu'il est écrit et répété en atelier. Qu'elle soit filmée ou présentée en direct, la performance chorégraphique compliquerait donc systématiquement cette idée de rapport direct au réel, s'inscrivant toujours en différé, puisqu'une écriture chorégraphique a construit en amont ce qui est présenté. L'artiste réfléchit d'ailleurs aux correspondances qui existent entre l'écriture vidéographique, l'écriture destinée à la salle d'exposition et celle pour la scène, qui concernent l'idée de rythme, lié

7. Tangente, www.tangente.qc.ca/index.php?option=com_content&view=article&id=41.

8. Geisha Fontaine, « Objets de danse. Objets en tous genres », *La Part de l'Œil*, nº 24, 2009, p. 104-105.

9. Boris Charmatz, « Extraits de trois conversations avec Isabelle Launay », www.boris-charmatz.org/node/413.

Julie Favreau, *8 personnages engagés pour peupler scénario de drame psychologique*, [Caroline Dubois, Belinda Campbell], Centre Clark, Montréal, 2007.
Photo : Alexis Bellavance, permission de l'artiste | courtesy of the artist

the way she works. Her initial sources of inspiration are literary texts or films, which determine the narrative plot and suggest images, characters, movements, and objects able to convey the energy of a scene. Next comes the creation or choice of a set, a costume, and the arrangement of objects which are not simply accessories but are deliberately chosen for the movements they will be able to generate. (For Favreau, an object is never sufficient in and of itself: it always needs a gesture to release its narrative potential, becoming an artefact that is charged with the energy of the prior encounter.) Finally, there is the performance in the studio of previously imagined choreographic gestures, imbued with the idiosyncrasies of each performer. For example, for the *Antonel* project, dancer David Albert-Toth was an obvious choice. His physical strength, flexibility, and breakdancing skills allowed her to create a scene that would unfold beneath a large sheet of fabric. Albert-Toth produced sculptural forms as he moved, revealing an arm, a leg, or a foot in unexpected and unlikely places, given the shapes suggested by his movements. Here the dancer was both the object—an artistic device—and the subject—a physical agent who was actively participating, by virtue of who he is, in the creative act. All choreographic creations must grapple with this dual role.[7]

The issues of representation and expressiveness are also key to the artist's practice, since she is always seeking to create characters whose psychological complexity is conveyed through the movements of the body as it interacts with objects in a given space. In this sense, her approach is reminiscent of the way Boris Charmatz envisages the dancer's role as one that involves "rediscovering all of the psychological, lustful, sociological, political, and ethical nuances contained within a gesture."[8] Although the notion of presence, often discussed in theories of performance, is important for Favreau, she approaches it in a different way in her projects. Her goal is less to have spectators experience the here and now through the performer's focus than to have them discover, in the freshness of a seemingly never-repeated gesture, the truth of an instant experienced in the present by the dancer. Thus, the idea of presence is tied to the intensity of gesture. In his or her performance, the dancer must move away from acting in order to more closely embody the true sensations of the present moment in dance. All of the tension in Favreau's works lies in this uneasy relationship between representation and reality. By seeking to avoid the appearance of acting, she comes closer to performance and its desire to focus on the present moment. However, this moment is never original, since it is written and rehearsed in the studio. Whether it is filmed or performed live, the choreographic performance systematically complexifies this idea of a direct connection to the real, always experienced after the fact, since the choreography was constructed prior to the performance. Moreover, the artist ponders the connections between videographic

7. Geisha Fontaine, "Objets de danse. Objets en tous genres," *La Part de l'Œil*, no. 24 (2009): 104-105.

8. Boris Charmatz, "Extraits de trois conversations avec Isabelle Launay": www.boris-charmatz.org/node/413 (Own translation).

au travail d'édition et de montage. La scène s'approche de la vidéo en ce sens où toutes les deux s'appréhendent d'un seul point de vue, frontal, et où le changement de rythme se trouve planifié puisque ce n'est pas le spectateur, par ses allées et venues dans l'espace, qui peut le faire varier. Vidéo et performance scénique sont donc des propositions fermées, résolues, alors qu'en galerie, les œuvres sont plus ouvertes et le rythme, plus chaotique, aucun des paramètres n'étant complètement fixe.

Julie Favreau, *8 personnages engagés pour peupler scénario de drame psychologique*, (Mathieu Lefèvre), Centre Clark, Montréal, 2007.
Photo : Alexis Bellavance, permission de l'artiste | courtesy of the artist

Finalement, la scène en tant qu'espace malléable ouvrant sur un ailleurs physique et mental – un état de fait accepté tacitement par le spectateur habitué aux codes du « spectacle », qu'il s'agisse de danse ou de théâtre – est un objet d'exploration pour les œuvres de Favreau, qui mélange deux horizons d'attente en proposant un va-et-vient entre deux traditions : alors que pour *8 personnages* et *Antonel* elle maintient le 4e mur et, avec lui, le point de vue frontal et la distance qu'il impose, elle avale complètement le spectateur avec les installations immersives *Le manoir* et *Ernest Ferdik*, au sein desquelles le visiteur peut circuler. Le contexte de présentation de la performance a une incidence directe sur la manière dont est envisagé le temps, une variable qui est prise en compte au moment de l'écriture chorégraphique. Lorsque la performance a lieu devant spectateurs, dans l'installation, le visiteur peut arriver à tout moment, et rester le temps qui lui convient, alors que des œuvres comme *Antonel* ou *8 personnages* proposaient un rendez-vous à heure fixe, dont la durée était, grosso modo, planifiée.

Bref, c'est peut-être dans le processus plutôt que dans le résultat que les correspondances entre « spectacle vivant », danse et performance se font sentir dans le travail de Julie Favreau. Sa posture de chorégraphe se différencie de celle du metteur en scène ou du réalisateur, puisque son matériau principal reste le geste, le mouvement du corps dans l'espace, et non le texte. Ce serait donc moins le résultat que le point de départ, son rapport à la création, qui ferait la différence : la performance, une attitude du présent ; la danse, une écriture du geste ; et la performance chorégraphique, un savant mélange des deux.

Anne-Marie St-Jean Aubre est détentrice d'une maîtrise en études des arts de l'UQAM. Elle contribue régulièrement à divers magazines et publications. Elle occupe un poste de commissaire adjointe et d'assistante à la direction à la galerie d'art contemporain SBC, en plus de travailler comme commissaire indépendante. À son actif, on trouve les expositions *Doux Amer* (2009), *Faire comme si…* (2012), *Tania Ruiz Gutiérrez. Les figures du temps et de l'espace* (2012), ainsi que *Autant en emporte le vent* (2012), un cocommissariat avec Guillaume La Brie et Véronique Lépine.

writing, writing for an exhibition venue, and writing for the stage. In all three cases, rhythm is a key part of the editing process. The stage is like a video in the sense that both offer a single, frontal perspective, and changes in rhythm are planned. It is not the spectator's movement in space that changes this rhythm. Video and stage performance are both closed and resolved propositions, whereas in an exhibition venue, works are more open and the rhythm more chaotic, as none of these parameters are entirely fixed.

Finally, Favreau's works explore the stage as a malleable device that opens up a different physical and mental space—a fact tacitly accepted by the spectator who is accustomed to the codes of a "show" (dance or theatre). Her works blend two types of expectations, proposing a give-and-take between two traditions. Whereas in *8 personnages* and *Antonel*, she maintains the fourth wall, and with it the frontal view and the distance it creates, in her immersive installations *Le manoir* and *Ernest Ferdik*, spectators are completely drawn into the setting and are free to walk around it. The context in which the performance is presented has a direct impact on the way in which time is envisaged, a variable that is taken into account during the writing of the choreography. While works such as *8 personnages* and *Antonel* are scheduled at a specific time for a set duration, in the case of the installation, spectators can come and go as they please.

In short, it is perhaps in the process rather than the result that the connections between "live art," dance and performance are best appreciated in Favreau's work. Her position as a choreographer is different from that of a stage or film director, since her primary material continues to be the gesture and movement of the body in space, not the text. It is therefore less the result than the point of departure—her relationship to the act of creating—that makes a difference. Performance is an attitude of the present; dance, a writing of gesture, and the choreographic performance a skilful combination of the two.

[Translated from the French by Vanessa Nicolai]

Anne-Marie St-Jean Aubre holds a master's degree in the arts from UQAM and is a regular contributor to various magazines and publications. She is a curator and an assistant to the director at the SBC Gallery of Contemporary Art, and also works as an independent curator. She curated the exhibitions *Doux Amer* (2009), *Faire comme si…* (2012), and *Tania Ruiz Gutiérrez. Les figures du temps et de l'espace* (2012), and co-curated *Autant en emporte le vent* (2012) with Guillaume La Brie and Véronique Lépine.

Art as *Lore*. The Choreographies and Performances of Latifa Laâbissi

Vanessa Morisset

L'art comme *lore*. Chorégraphies et performances de Latifa Laâbissi

Latifa Laâbissi, *Loredreamsong*, 2010.
Photo : © Nadia Lauro

« Je suis une image qui bouge », affirme Jean-Luc Verna dans un entretien récent à propos de son attitude sur scène, au sein de son groupe de musique I Apologize[1]. Cette autodéfinition de l'artiste, parce qu'elle pourrait s'appliquer à bien d'autres créateurs, invite à s'interroger sur le dynamisme actuel de pratiques qui se trouvent à la croisée des arts visuels et des arts de la scène, notamment la danse, et que l'on nomme parfois, faute de mieux, « les arts vivants ». L'expression recouvre le travail d'artistes réalisant des œuvres *live* aussi bien dans des salles d'exposition que sur scène, tels que Jean-Luc Verna, tout d'abord connu pour ses dessins ; ou, inversement, de danseurs qui investissent les musées, les écoles d'art, et empruntent aux artistes des procédures telles que les conférences performées et la rédaction de protocoles d'actions… On peut songer à Jérôme Bel, dont la vidéo du spectacle *The Show must go on* (2001) a été projetée dans des expositions[2], à Xavier Leroy qui a organisé une rétrospective de ses chorégraphies dansées dans les salles d'exposition[3], et particulièrement à Latifa Laâbissi, artiste-chorégraphe – comme elle se présente elle-même[4] – dont le travail est exemplaire du décloisonnement des disciplines. Présentées aussi bien sur des scènes réservées à la danse que dans le cadre d'expositions ou d'interventions en milieu artistique[5], ses chorégraphies et ses performances font appel à une multiplicité d'éléments a priori extérieurs à la danse, convoqués pour leur capacité à construire un discours tout en interpellant avec force le public. Latifa Laâbissi s'approprie tout ce qui lui est nécessaire pour attirer l'attention du spectateur sur le cœur des problématiques dont elle s'empare, des peaux de bêtes de la préhistoire au drapeau français, des accents dont on se moque aux chansons de Pierre Perret. Formée à la danse dans les années 80, notamment auprès de Jean-Claude Galotta à Grenoble puis au Merce Cunningham Studio à New York, elle se détache vite du courant qu'ils incarnent, à son goût trop éloigné du réel, pour s'intéresser à des pratiques reflétant les problèmes sociopolitiques de l'époque. Au cœur de ses propres pièces, le racisme, les préjugés sur la culture de l'autre, la peur de la circulation des hommes et des idées sont abordés par des moyens qui, s'inspirant du concept de *lore* défini par William T. Lhamon[6] – le « folk-lore » sans l'enracinement du « folk », soit les composantes des cultures minoritaires lorsqu'elles circulent d'un groupe à un autre –, favorisent au contraire la migration de toutes les formes d'expression.

Parmi ses travaux récents, certains se placent explicitement dans la lignée d'une conception de la danse en rupture avec la tradition académique et ouverte à l'échange avec les autres arts. Le diptyque que forment la chorégraphie *Écran somnambule* (2009) et la conférence performée *La Part du rite* (2012) consiste en un double hommage à Mary Wigman (1886-1973), une danseuse expressionniste allemande qui était à la recherche de mouvements émanant du plus profond du corps, dans un esprit proche de celui des artistes de son époque. En effet, Mary Wigman était amie avec les peintres Emil Nolde et Ludwig Kirchner qu'elle invitait

1. Entretien avec Pascal Marius et Pierre Ryngaert, paru dans le dossier pédagogique « Arts de la scène et art contemporain » du Centre Pompidou, 2013, http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-artsdelascene-arts-contemporain/01-verna.html.

2. Par exemple dans l'exposition *Danser sa vie*, Centre Pompidou, du 23 novembre 2011 au 23 février 2012.

3. *Rétrospective*, Fondation Antoni Tapiès, Barcelone, 2012.

4. Conférence à l'École des beaux-arts de Nantes, 2009.

5. Elle a par exemple récemment participé à l'exposition *Plus ou moins sorcières*, Maison populaire de Montreuil, 2012 et au colloque « Archives vivantes. Théâtre, danse, performance », octobre 2012, Université Paris 7.

6. « Le lore est l'ensemble des traditions et des savoirs d'une culture, les modes essentiels à toute expression, allant des complaintes aux récits, des signes aux peintures, des pas aux danses », selon William T. Lhamon, *Peaux blanches, masques noirs*, Paris, L'Éclat, 2008, p. 112, ou encore « une matrice de savoirs, de récits et de pratiques qui est tout entière affaire de circulation », comme l'écrit Jacques Rancière dans la préface du même ouvrage, p. 8.

"I'm an image that moves," Jean-Luc Verna recently remarked in an interview about his stage performances with the musical group I Apologize.[1] This self-definition, which could apply to many other artists, highlights the current dynamism of creative practices that blend the visual and performing arts, notably dance, which, for want of a better term, are sometimes referred to as "live art." This term includes the work of artists like Jean-Luc Verna, primarily known for his drawings, who create live performances in exhibition spaces and on stage, or dancers who perform in museums and art schools, borrowing from the visual arts processes such as the lecture or the writing of action protocols… One also thinks of Jérôme Bel, whose video of the performance *The Show Must Go On* (2001) was screened in exhibitions;[2] Xavier Leroy, who held a retrospective of his danced choreographies at exhibition venues;[3] and particularly, Latifa Laâbissi, a self-described artist-choreographer,[4] whose work exemplifies the breaking down of disciplinary barriers. Her choreographies and performances, which lend themselves equally well to the dance stage, exhibition hall, or art milieu event,[5] draw on a wide range of elements beyond dance, specifically chosen for their ability to generate discourse and forcefully engage the audience. Laâbissi uses whatever she needs to draw the spectator's attention to the heart of the issues she is exploring—from the skins of prehistoric creatures to the French flag, to accents parodying the songs of Pierre Perret. After training in the 1980s with Jean-Claude Galotta in Grenoble and at the Merce Cunningham Studio in New York, she soon distanced herself from the movements they represented, finding them too detached from reality. Instead, she focused on practices reflecting the socio-political issues of their time. In her works, racism, prejudice towards the Other's culture, and the fear of a circulation of people and ideas are addressed in ways that actively promote the migration of all forms of expression. She is inspired by the concept of "lore" as defined by William T. Lhamon Jr.:[6] "folklore" without the "folk"; in other words, the various components of minority cultures that circulate from one group to another.

Some of Laâbissi's recent works are explicitly aligned with a conception of dance that breaks with academic tradition and is open to an exchange with other art forms. The diptych consisting of the choreography *Écran somnambule* (2009) and the performed lecture *La part du rite* (2012) are a dual tribute to German Expressionist dancer Mary Wigman (1886–1973), who, in a spirit similar to the visual artists of her era, sought to discover movements emanating from the depths of the body. Wigman was friends with painters Emil Nolde and Ludwig Kirchner, whom she invited to her shows and even to her rehearsals, so they could witness every minute detail of her approach. Her choreographies, which allowed the painters to discover just how far the body can be distorted when repressed impulses are allowed to surface, inspired spontaneous paintings. The dancer and artists were driven by the same concerns and participated in the

1. Interview with Pascal Marius and Pierre Ryngaert, published in the educational issue of the Centre Pompidou's "Arts de la scène et art contemporain" (2013): http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-artsdelascene-arts-contemporain/01-verna.html.

2. For example, in the exhibition *Danser sa vie*, held at the Centre Pompidou, from November 23, 2011 to February 23, 2012.

3. *Rétrospective*, Fondation Antoni Tapiès, Barcelona, 2012.

4. Lecture at the École des beaux-arts de Nantes, 2009.

5. For example, she recently participated in the exhibition *Plus ou moins sorcières*, at the Maison populaire de Montreuil in 2012, and in the conference *Archive vivante. Théâtre, danse, performance*, held in October 2012 at the Université Paris Diderot-Paris 7. See http://ufrlac.lac.univ-paris-diderot.fr/CERILAC_WEB/FR/PAGE_Event.awp? P1=16709].

6. According to William T. Lhamon Jr., "Lore composes the basic gestures of all expressive behavior, from moans to narratives, signs to paintings, steps to dances," in *Raising Cain: Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000), 69. As Jacques Rancière wrote in the preface to the French edition of Lhamon's book, lore is "a matrix of knowledge, accounts and practices that are freely circulated," in *Peaux blanches, Masques noirs* (Paris: L'Éclat, 2008), 8 (Own translation).

à ses spectacles, et même à ses répétitions, pour qu'ils puissent saisir les moindres détails de sa démarche. Ses chorégraphies leur ont inspiré des tableaux peints sur le vif, en leur faisant découvrir à quel point le corps peut se déformer sous l'effet de la libération de pulsions jusqu'alors enfouies. La danseuse et les peintres étaient animés des mêmes préoccupations et participaient au même titre au mouvement global de l'expressionnisme, décloisonnant déjà les disciplines.

Sous deux formes différentes, *Écran somnambule* et *La part du rite* présentent une quête qui suit les traces de Mary Wigman. La première pièce est une réinterprétation – à moins qu'il ne faille parler d'un remake, comme on va le comprendre plus loin – de *La Danse de la sorcière*, « un ovni chorégraphique[7] » où, sur fond de percussions, la danseuse allemande, au sol, le visage recouvert par un masque japonisant au rictus énigmatique, semble pratiquer un rite dionysiaque. Créée dans une première version en 1914, puis reprise en 1926, cette pièce nous est parvenue grâce à un court film de moins de deux minutes, point de départ du travail de Latifa Laâbissi. Sa pièce est en effet une reprise au ralenti de ce film, à la fois du point de vue du son, qui a été étiré en studio, et des mouvements performés sur scène en 32 minutes. Adaptation d'une œuvre ancienne à un nouveau contexte, elle rappelle *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon (1993), version ralentie de la scène de la douche du film de Hitchcock que l'artiste fait durer une journée. Dans les deux cas, le remake, grâce à un effet de loupe temporelle, souligne les aspects les plus singuliers de l'œuvre originale en suggérant ce qu'ils peuvent nous apporter aujourd'hui. *La part du rite* est quant à elle une conférence sur la danse allemande des années 20 donnée par la théoricienne Isabelle Launay, qui se présente toutefois dans une posture très inhabituelle, enroulée dans de grandes serviettes de bain blanches et manipulée comme une momie moderne ou un fantôme par la chorégraphe toute vêtue de noir, étrange sorcière ou croque-mort qui se livre à un rite inconnu. Le discours, rendu difficile par les secousses que la jeune femme subit, semble ainsi provenir d'un au-delà grotesque, émanant d'un corps mort mais dépendant de lui malgré tout. Dans le sillage des conférences que donnent les artistes depuis quelques années (par exemple Eric Duyckaerts), l'autonomie de la parole est remise en question. Latifa Laâbissi montre que l'on s'exprime toujours depuis un point de vue incarné.

D'autres pièces se situent à la croisée de la danse, de la performance et du cabaret, pour proposer un spectacle atypique, d'apparence hétéroclite, qui privilégie l'expression d'un questionnement dont le public ne pourra faire l'économie. Pour l'interpeller, Latifa Laâbissi utilise souvent des accessoires ou des repères visuels forts. Par exemple, dans *Loredreamsong* (2010), un duo créé avec la danseuse d'origine africaine Sophiatou Kossoko, elle porte un drap blanc avec deux trous pour les yeux qui évoque dans le même temps le comique d'un déguisement d'Halloween et la violence, celle du Klu Klux Klan aussi bien que celle de la burka. Puis, dans la suite de la pièce, elle se grime le visage en noir, soulignant le caractère grotesque du « blackface », maquillage raciste stéréotypé adopté par les musiciens américains blancs au 19e siècle et au début du 20e. Par le biais de ces dispositifs, *Loredreamsong* met à mal des préjugés répandus encore aujourd'hui, notamment dans un passage drôle et dur à la fois où les deux chorégraphes récitent des listes de poncifs à propos respectivement des femmes africaines et des femmes arabes. De même, *Self Portrait Camouflage* est une pièce saisissante, réalisée en 2006 avec Nadia Lauro[8], artiste et scénographe avec qui Latifa Laâbissi collabore régulièrement depuis. Laâbissi y apparaît nue, portant seulement une coiffe d'Indien. Dans la conférence donnée à l'École des beaux-arts de Nantes en 2009[9], elle explique s'être intéressée à l'histoire des zoos

7. Latifa Laâbissi, entretien avec Anna Colin, dans « 4 têtes et une oreille », *Le journal de la triennale*, n° 2 (février 2012).

8. Nadia Lauro a aussi beaucoup travaillé avec Jennifer Lacey. Voir Alexandra Baudelot, *Jennifer Lacey & Nadia Lauro – Dispositifs chorégraphiques*, Dijon, Les Presses du réel, 2007, 144 p.

9. http://vimeo.com/5435980

same way in the global movement of Expressionism, which was already breaking down the boundaries among disciplines.

In two different forms, *Écran somnambule* and *La part du rite* present a quest that follows in the footsteps of Wigman's work. The first piece is a reinterpretation (or perhaps even a remake, as we shall see further on) of *Witch Dance*, "a choreographic oddity"[7] in which the German dancer, wearing a Japanese mask with an enigmatic smile, is seated on the ground. Accompanied by percussive sounds, she seems to be performing a Dionysian rite. The first version of this choreography was performed in 1914. A second version, performed in 1926, was preserved in a short film of under two minutes, which served as a starting point for Laâbissi's work. Performed on stage over a period of thirty-two minutes, her piece is like a slow-motion version of the film in terms of both sound (the soundtrack was extended in a recording studio) and movement. The way she has adapted the original piece to a new context is reminiscent of Douglas Gordon's *24 Hour Psycho* (1993), in which the shower scene in the Hitchcock movie is drawn out over an entire day. In both cases, through the effect of a temporal magnifying glass, the remake underscores the most striking aspects of the original work, suggesting new ways of appreciating it today. *La part du rite* is a lecture on German dance in the 1920s given by theorist Isabelle Launay, who is wrapped in large white bath towels and looks like a modern-day mummy or ghost. Her bundled-up body is handled by the choreographer who is dressed in black and seems like a strange witch or

Latifa Laâbissi, *La part du rite*, 2012.
Photos : © Margot Videcoq

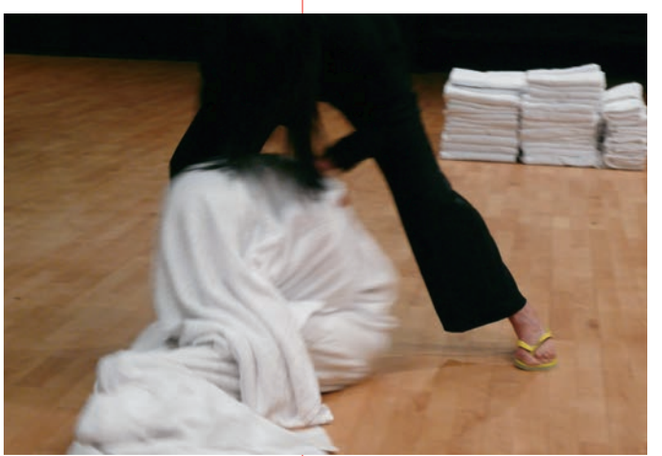
undertaker involved in a mysterious rite. The lecture, which the woman has difficulty delivering because she is constantly being moved and shaken, seems to come from a grotesque after-life, emanating from a corpse to which it is nonetheless still attached. In recent years, several artists (for example, Éric Duyckaerts) have given talks in which they challenge the autonomy of the word. Laâbissi shows that we are always speaking from an embodied perspective.

Other works are located at the crossroads of dance, performance, and cabaret, offering atypical, seemingly disjointed performances that pose compelling questions. Laâbissi often uses striking accessories or visual references to draw in her audience. For example, in *Loredreamsong* (2010), a duo created with African-born dancer Sophiatou Kossoko, she wears a white sheet with two holes for eyes, evoking a funny Halloween costume, the violence of the Klu Klux Klan, and a burka. In the following segment, she paints her face black, pointing to the grotesque, stereotypical, and racist nature of blackface makeup, as applied by white American entertainers in the minstrel shows of the nineteenth and early twentieth centuries. Through these references, *Loredreamsong* critiques prejudices that still exist today, notably in a humorous and hard-hitting segment

7. Latifa Laâbissi, interview with Anna Colin in "4 Têtes et une oreille", *Le Journal de la Triennale No. 2* (February 2012).

humains du début du 20e siècle, qui recoupe la question politique du pouvoir colonial et celle, esthétique, du regard curieux sur l'autre. Dans cette œuvre, l'artiste-chorégraphe endosse cette histoire au point d'en faire la caractéristique de son autoportrait et elle la propulse au cœur de notre époque. L'exotisme de la coiffe indienne évoque le sort des minorités, que rappelle, plus tard dans le spectacle, un dialogue imaginaire prononcé avec un fort accent arabe et se terminant par une parodie de la chanson pour enfants de Pierre Perret, « Les jolies colonies de vacances », qui devient, sur le même air jovial et chanté avec l'accent arabe, « les jolies colonies de la France ». Un procédé similaire est utilisé dans la chorégraphie intitulée *Histoire par celui qui la raconte* (2008), où l'artiste fait porter aux danseurs des vêtements en peaux de bêtes, associés à des bottes ou des chaussettes de foot, tout en leur faisant prononcer des discours avec l'accent exagéré de leur pays d'origine. Ces accents sont, selon l'artiste, « des porte-voix », des moyens pour « faire rentrer les voix minoritaires dans le travail ». Ainsi, ce sont des pans entiers de la société actuelle qui pénètrent dans le milieu de l'art, encore souvent réservé aux élites culturelles et économiques.

D'autres réalisations s'éloignent encore plus des formes habituelles de la danse et entrent de plain-pied dans l'espace de l'art contemporain. Latifa Laâbissi a très tôt réalisé des œuvres où la chorégraphie n'est qu'un élément inséré dans un dispositif plus large. *I love like animals* (2004) est une performance réalisée en écho à une vidéo d'une autre chorégraphe,



Jennifer Lacey, qui a elle-même collaboré avec le très provocateur collectif d'artistes viennois Gelatin[10]. La vidéo montre les artistes dans un atelier en désordre, occupés à se peindre le corps puis effectuant des mouvements lents et chaotiques, à la recherche de positions d'équilibre volontairement obscènes, la tête recouverte d'un tissu ou d'une cagoule qui les aveuglent. Devant ces images tantôt à l'arrêt tantôt en mouvement, Latifa Laâbissi, les bras et les jambes nus, équipée de moufles rouges et le visage masqué par une perruque blonde, effectue elle aussi des gestes lents, s'enroulant autour d'elle-même, comme embarrassée par son propre corps. Elle prend ensuite la parole pour énoncer la liste des animaux qu'elle aime, entrecoupée d'imitations tonitruantes de leurs cris. Sa performance est en constant dialogue avec les images de Jennifer Lacey, si bien que les corps que l'on y voit et celui de la danseuse semblent s'interroger mutuellement. Plus récemment, *Habiter*, une série d'actions réalisées entre 2006 et 2008 en France et au Maroc, relève des protocoles mis en place par les artistes depuis les années 70. Comme pour certaines actions de Sophie Calle, la pièce consiste tout d'abord en la rédaction d'une petite annonce diffusée dans les journaux et sur les panneaux d'affichage pour s'inviter chez un particulier : « Artiste chorégraphe recherche un habitant qui accepterait d'accueillir chez lui

10. En 2005, le collectif a changé son nom pour Gelitin.

in which the two choreographers respectively reel off a series of clichés about African and Arab women. Likewise, *Self Portrait Camouflage* (2006) is a powerful piece, created with artist and stage designer Nadia Lauro,[8] with whom Laâbissi has been regularly collaborating ever since. In this piece, Laâbissi appears naked, wearing only a Plains Indian headdress. In a talk given at the École des beaux arts de Nantes in 2009,[9] she explained her interest in both the political and aesthetic aspects of the human zoos of the early twentieth century: what they revealed about colonial power and our curious gaze toward the Other. By making this history part of her self-portrait, the artist-choreographer brings these concerns directly into the present. The exoticism of the headdress suggests the fate of minorities in contemporary society, emphasized later on in the performance by an imaginary dialogue spoken with a thick Arabic accent and ending with a parody of the children's song by Pierre Perret. The familiar cheerful melody of "Les jolies colonies de vacances," sung with an Arabic accent, becomes "les jolies colonies de la France."[10] A similar approach is adopted in the choreography *Histoire par celui qui la raconte* (2008), in which the artist has the dancers wear animal skins with boots or soccer socks, and makes them give speeches in exaggerated accents from their countries of origin. For Laâbissi, these accents are "megaphones," ways to "bring minority voices into the work." Thus, entire sections of contemporary society are brought into the art milieu, which is often reserved for the cultural and economic elite.

Other works are even further distanced from more usual dance forms and are squarely positioned within the space of contemporary art. Very early on, Laâbissi created works in which choreography was only one element in a much broader performance. Her 2004 work *I love like animals* speaks to a video by another choreographer, Jennifer Lacey, who collaborated with the highly provocative Viennese art collective Gelatin.[11] The video shows artists in a messy studio, painting their bodies and enacting slow, chaotic movements as they search for voluntarily obscene positions of equilibrium, their heads covered by fabric or hoods that come down over their eyes. With these stop-start images of naked arms and legs in the background, Laâbissi, wearing red mittens and a blonde wig that covers her face, also makes slow gestures, turning around on herself as if embarrassed by her own body. She then lists off all the animals she likes, stopping to make loud imitations of their cries. Her performance is in constant dialogue

8. Nadia Lauro has also worked extensively with Jennifer Lacey. See Alexandra Baudelot, *Jennifer Lacey & Nadia Lauro–Dispositifs chorégraphiques* (Dijon: Les Presses du réel, 2007).

9. http://vimeo.com/5435980

10. A play on the word "colonie," which can mean "community" or "camp" ("fun summer camps") or "colony" ("the fun French colonies") [Translator's note].

11. In 2005, the collective changed its name to Gelitin.

Latifa Laâbissi, *Self Portrait Camouflage*, 2006.
Photo : © Nadia Lauro

Latifa Laâbissi, *I love like animals*, 2002.
Photos : © Sophie Laly

un projet de danse. La proposition est gratuite et nécessite 2 heures de disponibilité. Pour plus de renseignements, vous pouvez contacter le (06...). » Une fois le lieu d'accueil trouvé et le rendez-vous fixé, Latifa Laâbissi se rend chez la personne, qui assiste ou pas à la chorégraphie. Celle-ci consiste à explorer l'agencement intérieur dont les accidents déterminent les mouvements de la danseuse, jusqu'à se transformer parfois en *One Minute sculpture* à la Erwin Wurm, tant son corps épouse les particularités du lieu. Mais elle se situe surtout dans la continuité de la démarche de Bruce Nauman, lui qui, depuis ses débuts, n'a cessé d'arpenter son studio.

Depuis *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* ou *Bouncing in the Corner* (1968) jusqu'aux vidéos *Mapping the studio*, réalisées au début des années 2000[11], Nauman a atteint une connaissance parfaite de son lieu de travail, dans une démarche parfois elle-même très proche de la danse. Dans *Bouncing in the Corner*, entre autres, le visage masqué par le cadrage, Nauman balance son corps d'avant en arrière pour le nicher dans l'angle de deux murs de son studio. C'est cette exploration par le toucher de recoins intimes que Latifa Lâabissi accomplit quant à elle chez des inconnus. Elle poursuit l'entreprise de Nauman en l'enrichissant de sa compétence particulière, la maîtrise de ses gestes, et en l'ouvrant vers la connaissance de l'autre. De ces expériences résultent des films et des photos, dont la réalisation est confiée à des amis plasticiens, Jocelyn Cottencin et Sophie Laly, qui ont l'occasion d'échanger avec les habitants invités à les rencontrer. La danse se met ainsi au service d'une esthétique relationnelle et la réinvestit grâce à la force de l'engagement social de l'artiste.

Avec ses œuvres, des créations libres qui traversent les références savantes comme les plus populaires, Latifa Laâbissi constitue un exemple pour les créateurs soucieux d'en finir avec le cloisonnement des arts dans des disciplines. Mais, au-delà, n'invite-t-elle pas aussi à interroger le rôle de l'art et des artistes au sein des différents niveaux de culture qui s'enchevêtrent ?

« Let's talk about art, says the fool to the idiot. » (« Parlons d'art, dit le fou à l'idiot. ») Ainsi se termine le monologue de Sophiatou Kossoko à la fin de *Loredreamsong*. À travers ce vocabulaire quasi shakespearien, elle ne manque pas de souligner une certaine vanité de l'art lorsqu'il est pensé comme un monde à part... à moins qu'il ne s'agisse d'un éloge de l'idiotie comme ultime méthode de subversion dont disposent les artistes[12] ?

with the images from Lacey's work, to the point that both the bodies in the video and that of the dancer seem to be questioning one another. A more recent work, *Habiter*, consists of a series of explorations completed between 2006 and 2008 in France and Morocco, and makes reference to protocols put in place by artists since the 1970s. Reminiscent of some of Sophie Calle's projects, *Habiter* starts with the writing of a small ad placed in newspapers and on posters offering a private artistic performance: "Artist-choreographer seeks person who would like to have a dance project performed in his or her home. The performance is free and will take two hours. For more information, call 06…" Once the time and place have been set, Laâbissi goes to the home of the person who may or may not watch the choreography. The exercise involves exploring each new environment. Her movements are attuned to the particularities of her surroundings in a way that is reminiscent of Erwin Wurm's *One Minute Sculptures* and, especially, of Bruce Nauman's explorations of his studio space.

From his *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* and *Bouncing in the Corner* of 1968 to the *Mapping the Studio* videos from the early 2000s,[12] Nauman attains a perfect knowledge of his work space, using an approach that is sometimes very close to that of dance. In *Bouncing in the Corner*, Nauman, his face left out of the frame, sways his body forwards and backwards to fit it into the angle of two walls in his studio. Laâbissi is involved in a similar tactile exploration of intimate spaces in strangers' homes. She builds on Nauman's work, adding to it the mastery of her gestures and opening a space in which to get to know the Other. Her experiences are documented in films and photos taken by artist friends Jocelyn Cottencin and Sophie Laly, who have the opportunity to exchange with the home's inhabitants. Dance is thus used to create a relational aesthetic made all the stronger by the artist's social engagement.

With her free-form creations, filled with scholarly and popular references, Laâbissi sets an example for artists seeking to break down barriers among the arts and disciplines. But beyond this, does she not also invite us to question the role of art and artists within different yet closely entwined levels of culture?

"Let's talk about art, says the fool to the idiot": thus ends Sophiatou Kossoko's monologue in English at the end of *Loredreamsong*. Using quasi-Shakespearean language, she points to a certain vanity of art that is considered a world unto itself… unless she is praising idiocy as the artist's ultimate tool of subversion?[13]

[Translated from the French by Vanessa Nicolai]

11. Pour des précisions sur ces œuvres, voir par exemple les notices de *L'Encyclopédie Nouveaux Médias* du Centre Pompidou, www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-art.asp?ID=9000000000067788&LG=FRA&DOC=IDEN&na=Nauman&pna=Bruce.

12. Cette conception de l'idiotie est celle de Jean-Yves Jouannais, dans *L'idiotie : Art, vie, politique-méthode*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2003, 280 p.

12. For more information on these works, see, for example, the entries in the Centre Pompidou-sponsored new media encyclopaedia: www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-art.asp?ID=9000000000067788&LG=FRA&DOC=IDEN&na=Nauman&pna=Bruce.

13. This notion of idiocy is that of Jean-Yves Jouannais, in *L'idiotie: Art, vie, politique-méthode* (Paris: Beaux-Arts éditions, 2003).

Vanessa Morisset, historienne de l'art, critique d'art et enseignante de culture générale, vit et travaille à Paris et parfois ailleurs. Elle collabore en tant qu'auteure de documents pédagogiques avec le Centre Pompidou et termine un doctorat sur la rencontre du cinéma et de la peinture dans l'œuvre de Mimmo Rotella au tournant des années 60.

Vanessa Morisset is an art historian, art critic, and humanities teacher who lives and works in Paris – and sometimes elsewhere. She is currently creating pedagogical materials in collaboration with the Centre Pompidou and is finishing her doctoral dissertation on the encounter between cinema and painting in the work of Mimmo Rotella in the 1960s.

WHAT'S DANCE GOT TO DO WITH IT?

Qu'est-ce que la danse vient faire là-dedans?

What's Dance Got to Do With It?

Anaïs Castro

À quatre-vingt-huit ans, confiné à son fauteuil roulant, Merce Cunningham a chorégraphié *4'33''*, de John Cage. L'artiste britannique Tacita Dean a réalisé une installation vidéo de la performance, qui montre le chorégraphe en apparence immobile sous trois angles différents. En observant de plus près, toutefois, on s'aperçoit qu'il arrive à Cunningham de bouger sa main légèrement, et qu'il tremble. Tout comme le silence de Cage n'est pas total, l'immobilité de Cunningham n'est que partielle. Car tant que des oreilles écoutent, du bruit se crée, et tant que la vie habite un corps, le mouvement persiste. Cela dit, en regardant *Craneway Event,* je me suis demandé ce que la collaboration d'une artiste comme Dean pouvait bien apporter aux dimensions explorées par Cunningham et Cage dans leurs pratiques. Plus globalement, j'en revenais à la question : quelle contribution la danse apporte-t-elle à l'art, et vice versa ?

Il y a quelques années, Laura McLean Ferris a publié un article sur la collaboration entre artistes, chorégraphes et musiciens. Elle y observe que la danse est devenue la principale voie de l'exploration artistique pour de nombreux artistes contemporains, tels Pablo Bronstein, Mike Kelley et, plus particulièrement sans doute, Tino Sehgal[1]. McLean Ferris cherche à comprendre pourquoi, après plus de quarante ans à la laisser de côté, les établissements et les artistes ont restauré cette pratique collaborative. Qu'est-ce qui, dans notre époque, se demande-t-elle, pousse diverses disciplines à reprendre la collaboration ? Pour McLean Ferris, cela découle d'un net changement d'intérêt chez les créateurs professionnels. Récemment, soutient-elle, ces derniers se sont tournés vers une exploration plus comportementale, comme semble le suggérer l'exposition *Move*, présentée à la Hayward Gallery. Les artistes cherchent à décoder les raisons qui sous-tendent notre façon d'interagir au sein d'espaces et de villes planifiés[2]. Plutôt que d'un réel changement d'intérêt, serais-je tentée de répondre, la pratique d'un artiste comme Sehgal témoigne de l'évolution d'aspirations artistiques qui ont vu le jour dans les années 1960. À vrai dire, l'intérêt de Sehgal pour l'art conceptuel remonte à son tout premier projet artistique, *Instead of Allowing Something to Rise Up to Your Face Dancing Bruce and Dan and Other Things*, dans lequel il s'était librement approprié les travaux conceptuels de Bruce Nauman et de Dan Graham.

L'année 2012 a été importante pour Sehgal. Il a signé l'une des œuvres les plus applaudies de la dOCUMENTA (13), *This variation*, et il a été choisi pour la prestigieuse série Unilever présentée à la Tate Modern. La pratique de Tino Sehgal, qui est danseur de formation, oscille entre art et danse, entre participation et performance. Sehgal crée des situations dans lesquelles il chorégraphie la participation du public. En forçant les spectateurs à s'engager physiquement dans l'espace et à prendre part à sa mise en scène, il les transforme subrepticement en acteurs.

Le projet qu'il a créé dans le cadre de la série Unilever s'intitule *These associations* ; il a été présenté de juillet à octobre 2012 au Turbine Hall de la Tate Modern. À son entrée dans le gigantesque hall, le visiteur était accueilli par un acteur, qui se mettait sans y être invité à raconter son enfance, dans d'intimes détails. Pour ne pas perdre le fil de l'histoire, le visiteur, piégé par sa propre curiosité, n'avait d'autre choix que de suivre le conteur, et donc, de prendre part à la chorégraphie de Sehgal. Adrian Searle, auteur d'un compte rendu de l'œuvre pour *The Guardian*, a admis que ce n'est qu'avec peine qu'il s'était « arraché à l'histoire[3] ». Selon Searle, *These associations* est l'une des meilleures commandes de la série Unilever, en ce qu'elle met en scène l'appartenance au groupe comme l'intimité, l'intégration comme le rejet. L'œuvre a été présentée à un moment important, observe-t-il par ailleurs, dans

1. Laura McLean Ferris, « Let's Dance », *Art Review* (octobre 2010), www.artreview.com/profiles/blogs/let-s-dance [consulté le 4 janvier 2013].
2. Ibid.
3. Adrian Searle, « Tino Sehgal: These associations », *The Guardian*, 23 juillet 2012, www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/jul/23/tino-sehgal-these-associations-review [consulté le 4 janvier 2013]. [Trad. libre]

At eighty-eight years old and confined to a wheelchair, Merce Cunningham choreographed John Cage's masterpiece *4'33''.* The British artist Tacita Dean created a video installation of the performance, which shows the seemingly immobile choreographer from three different angles. With close attention, however, the viewer will notice that Cunningham is, at times, moving his hand slightly and trembling throughout most of the performance. Just as Cage's silence is not complete, Cunningham's immobility is only partial. For as long as ears are listening, noise is created, and for as long as life inhabits a body, movement persists. But while watching *Craneway Event,* I wondered what exactly the collaboration of an artist like Dean offered to the dimensions of Cunningham's and Cage's work. More broadly, the question remained: What precisely can the dimension of dance offer to that of art and vice versa?

A few years ago, Laura McLean Ferris wrote an essay about the collaboration of artists, choreographers, and musicians. She noted that dance had become the main avenue of artistic exploration for many contemporary artists, such as Pablo Bronstein, Mike Kelley, and, perhaps more significantly, Tino Sehgal.[1] In her essay McLean Ferris questions why, after more than four decades, institutions and artists have restored this collaborative practice; she wonders what it is about our particular time that has made it relevant again for various disciplines to work together? For Ferris, the answer resides in the particular shift of interest creative professionals. In more recent times, Ferris argues, the interest of artists has shifted to a more behavioural exploration as the exhibition *Move* at the Hayward Gallery seemed to suggest. Artists aim to decipher the reasons behind the way we interact with each other within designed spaces and cities.[2] I would argue that rather than testifying to a shift of interest as such, the practice of an artist such as Sehgal demonstrates the evolution of artistic aspirations found in the 1960s. In fact, Sehgal's interest in Conceptual art dates back to his first project as an artist, *Instead of Allowing Something to Rise Up to Your Face Dancing Bruce and Dan and Other Things*, in which he loosely appropriated conceptual works by Bruce Nauman and Dan Graham.

Sehgal had a big year in 2012. He was the author of *This variation,* one of the most acclaimed works at dOCUMENTA (13), and was also the chosen artist for the prestigious Unilever Series presented at Tate Modern. Trained as a dancer, Sehgal's practice oscillates between art and dance, between participation and performance. Sehgal creates situations in which he choreographs the involvement of his audience. Forcing the viewers to enter into a physical engagement with the space and become the actors of his *mise-en-scène*, he surreptitiously turns viewers into performers.

These associations was the title of Sehgal's project for the Unilever Series presented from July to October 2012 in Turbine Hall at Tate Modern. On entering this gigantic space, visitors were welcomed by an actor, who proceeded to recount the tales of his or her childhood, including intimate details of an unasked-for personal story. To keep up with the story, however, the visitors were forced to follow the teller, and thus became engaged in Sehgal's choreography, trapped by their own curiosity. Adrian Searle, who wrote a review of the show for *The Guardian,* admitted that he could "barely drag [himself] away."[3] For him, *These associations* was one of the best Unilever commissions, as it simultaneously touches on communality, intimacy belonging, and rejection. It came at a significant moment, he remarks, in the "brouhaha and corporate fascism and jingoism of the Olympics."[4]

A few weeks before *These associations* opened, I visited dOCUMENTA (13) in Kassel, Germany. On my frantic schedule of things to visit at this fashionable art event, Sehgal was not to be missed. As I walked into the

1. Laura McLean Ferris, "Let's Dance" in *Art Review,* October 2010, www.artreview.com/profiles/blogs/let-s-dance, accessed January 4, 2013.
2. Ibid.
3. Adrian Searle, "Tino Sehgal: These associations," review in *The Guardian,* published July 23, 2012, www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/jul/23/tino-sehgal-these-associations-review, accessed January 4, 2013.
4. Ibid.

le « brouhaha des Olympiques et de leur fascisme et leur chauvinisme rassembleurs[4] ».

Quelques semaines avant la présentation de *These associations*, je suis allée à la dOCUMENTA (13), à Kassel, en Allemagne. Dans la liste démente des choses que je tenais à voir durant cet événement artistique branché, la pièce de Sehgal était incontournable. Quand je suis entrée dans la salle obscure où, m'avait-on prévenue, quelque chose de spectaculaire allait se produire, je pouvais sentir que je n'étais pas seule. Je ne parvenais pas à estimer combien nous étions – il m'était impossible de deviner la forme de la pièce tant la noirceur était impénétrable, mais il ne faisait pas de doute que d'autres personnes étaient tout près, je pouvais les sentir et les entendre se déplacer autour de moi. Soudainement, dans cette situation de confusion, un mouvement harmonieux a semblé s'installer, déclenché par une série de signaux, de tapes et de coups. Les gens se sont mis à chanter et à danser ensemble dans l'obscurité. Mes yeux se sont tranquillement adaptés, en sorte que j'ai finalement pu distinguer la silhouette des danseurs autour de moi, parfois tellement près que je pouvais sentir leur souffle. J'avais envie de me joindre à eux, de faire partie moi aussi de ce qui arrivait ; peut-être pouvais-je même faire croire à d'autres visiteurs que j'étais une des artistes ? Pendant un moment, je l'ai fait, j'ai prétendu que je faisais partie de la performance, parce que c'était possible. Puis j'ai décidé de reprendre mon rôle de spectatrice et j'ai attendu que de nouveaux visiteurs aient la même surprise pour les observer dans l'obscurité. De retour au grand jour, je ne savais plus si j'avais simplement assisté à *This variation* ou si, en réalité, j'avais participé à la performance. Ce qui était certain, c'est qu'on m'avait rendue plus consciente de mon corps, de l'action de la lumière sur ma vision, de la proximité des visiteurs dans les espaces d'exposition que j'ai visités ensuite. On m'avait sensibilisée à l'extrême aux frontières de mon propre corps, à l'espace que j'occupe et à ma façon de communiquer physiquement avec les autres par le mouvement.

Avant d'être un artiste réputé, Sehgal a dansé pour des chorégraphes en danse expérimentale, comme Jérôme Bel et Xavier Leroy. *This variation* et *These associations* ont toutefois des structures radicalement différentes de celles des spectacles de danse contemporaine, et ce, malgré que Sehgal soit formé en danse et malgré le caractère performatif de ses œuvres. Premièrement, les deux œuvres sont continues et cycliques. Plutôt que de suivre un modèle de spectacle composé d'un début, d'un milieu et d'une fin, elles surviennent répétitivement pendant un laps de temps. Elles sont ponctuées et déterminées par l'affluence des visiteurs, ce qui constitue la deuxième principale caractéristique par laquelle elles se distinguent du spectacle traditionnel. Dans les deux pièces, comme dans la plupart des œuvres de Sehgal, la performance se produit non pas en dépit des visiteurs, mais bien à cause d'eux. Le spectacle ne se produit pas *devant* un public, il se produit *parmi* et *avec* le public. Voilà pourquoi ces deux projets, de même que la plupart des œuvres de Sehgal, sont des antispectacles.

Dans *La Société du spectacle*, son ouvrage le plus influent, Guy Debord définit le « spectacle » comme la fétichisation de la culture de la consommation[5]. Les rapports sociaux du consommateur, devenu sujet passif, sont définis par l'acte de consommation, par l'accumulation de biens. Tous les aspects de la société, de l'éducation au sport en passant par les fêtes et même l'architecture, sont conçus pour créer un spectacle incitant à une consommation irréfléchie. Il suffit de penser à certaines stratégies publicitaires créatives pour saisir à quel point ces spectacles sont maintenant partie intégrante de nos vies. Pour Debord, le but du spectacle n'est pas uniquement économique. Pris au piège de la consommation et passifs devant la succession des spectacles, les sujets sociaux abdiquent leur individualité politique et se font dociles, manipulables. Bref, la société du spectacle agit comme un puissant narcotique. Debord et l'Internationale situationniste ont été associés à un groupe d'artistes d'avant-garde qui

dark room, where I was previously advised something spectacular would happen, I could feel I was not alone. I could not discern how many of us were sharing the space—it was impossible to even imagine the shape of the room as the obscurity was impenetrable, but surely there were a few other souls close by—I could feel and hear them move around me. Suddenly, in this confused situation, a harmonious movement seemed to grow. It had been triggered by a series of cues, taps, and kicks. People started singing and dancing together in the darkness of the room. My eyes slowly adapted and I could finally discern the silhouettes of the dancers all around me, sometimes so incredibly close I could feel their breath. I felt the desire to join them, to also be part of what was happening; maybe I could even fool other visitors into believing I was one of them. For a moment I did, pretending I was a performer, because I could. Then, I decided to revert back to my role as a spectator and waited for new visitors to have the same surprise, to observe them within the darkness. Upon re-entering the light of day, I was unsure if I had just assisted, or had actually performed in *This variation*. What I knew was that I had been made more aware of my body, of how my sight is affected by light, of the proximity of visitors in the subsequent exhibition spaces. I had been made acutely aware of the boundaries of my own body; I had been made sensitive to the space I occupy, and to how I physically communicate with others through movement.

Before becoming an acclaimed artist, Sehgal danced for experimental choreographers such as Jérôme Bel and Xavier Leroy. However, even though he is a trained dancer, and despite the performative dimension of *This variation* and *These associations,* they have radically dissimilar structures to contemporary dance spectacles. First, his works are continuous and cyclic; they do not follow the pattern of a show with a beginning, middle, and an end, but rather, happen incessantly over a period of time. They are punctuated and determined by the flow of visitors, which constitutes the other major difference to the traditional spectacle. In both pieces, as in most of Sehgal's previous works, the performances do not happen in spite of the viewers, but because of them. The show does not happen *in front* of a public, it happens *among and with* the public. As such, both projects, as well as most of Sehgal's other works, are anti-spectacles.

In his most influential work, *The Society of the Spectacle*, Guy Debord defines the "spectacle" as the fetishization of the culture of consumption.[5] Turned into a passive subject, the consumer's social relations are defined by the action of consuming, of accumulating commodities. Every aspect of society, from education to sports, holidays, or even architecture is designed to create a spectacle that incites mindless consumerism. One only needs to think of a few creative advertising strategies to realize how deeply these "spectacles" have become integrated into our lives. For Debord, the purpose of these spectacles is not solely economic. Trapped in consumerism and passive in front of a continuous series of spectacles, social subjects surrender their political selves to become pacified and manipulable. In short, the society of spectacle acts as a powerful narcotic. Debord and the Situationists International were associated with a group of avant-garde artists that aimed to bring art and politics closer after the Second World War. These avant-garde movements greatly influenced the production of new forms of art in the 1960s and 1970s—including performance art and happenings—which are the historical roots of Sehgal's artistic practice.

The idea of the anti-spectacle is precisely wherein lies the disruptive potential of Sehgal's practice. His projects, which he calls "constructed situations," are experiences that have or produce no tangible objects. This is rendered even more evident through the artist's stubborn decision not to document any of his projects. They happen once at a given time and space and subsist only in the participants' memories. What is truly striking in Sehgal's pieces is the retrieval of (social and spatial) relations not dictated by possessions, and the reengagement of basic human interactions. What he offers are alternative environments, anti-spectacles in Debordian

4. Ibid.

5. Guy Debord, *La Société du spectacle*, 3e éd., Paris, Gallimard, 1992, p. 131.

5. Guy Debord, *The Society of the Spectacle,* trans. Donald Nicholas-Smith (New York: Zone Books, 1994), 160.

entendaient rapprocher l'art et le politique après la Deuxième Guerre mondiale. Ces mouvements avant-gardistes ont eu une grande influence sur la production de nouvelles formes d'art dans les années 1960 et 1970 – y compris la performance et le spectacle-action (ou « happening ») –, qui sont les racines historiques de la pratique artistique de Sehgal.

C'est précisément dans la notion d'antispectacle que réside le potentiel perturbateur de la pratique de Sehgal. Ses projets, qu'il appelle des « situations construites », sont des expériences qui ne possèdent ni ne produisent d'objets tangibles, ce que vient confirmer le refus obstiné de l'artiste de documenter les œuvres. Celles-ci se produisent dans un espace et un temps donnés, et ne subsistent que dans la mémoire des participants. Ce qui est réellement frappant dans les œuvres de Sehgal, c'est la récupération de rapports sociaux et spatiaux qui ne sont pas dictés par les possessions, et la réactivation d'interactions humaines élémentaires. Sehgal offre des environnements autres, des antispectacles, selon le vocabulaire de Debord, dans lesquels le sujet est libéré de sa passivité pour devenir le moteur de la chorégraphie de l'artiste.

Cette année, en mars, le Musée d'art contemporain de Montréal annonçait la présentation de *Kiss* et l'acquisition de *This situation*. C'est la première fois qu'un musée acquiert une œuvre de Sehgal avant même de l'avoir présentée. *This situation* s'inscrit dans une série d'œuvres qui partagent la même structure d'antispectacle que *These associations* et *This variation*. Une particularité la distingue cependant : l'œuvre a été adaptée au bilinguisme montréalais.

Kiss, en revanche, possède une structure substantiellement différente. Tout au long de la journée, sans discontinuer, un des six couples de danseurs des environs exécute au beau milieu du hall une séquence de huit minutes, chorégraphiée pour reconstituer les baisers les plus célèbres de l'histoire de l'art. Les visiteurs qui se déplacent dans le musée croisent cette performance ininterrompue au moins deux fois, d'abord quand ils entrent, puis quand ils sortent. L'absence complète d'information – il n'y a ni panneau mural ni médiation muséale d'aucune sorte – laisse aux visiteurs tout le loisir de chercher une explication en contemplant ce qui se déroule sous leurs yeux. La vue des deux corps enlacés m'a rendue incroyablement consciente de mes propres frontières physiques, tandis que ma mémoire physiologique tentait de saisir le sens de la performance.

Mais *Kiss* est-il un antispectacle ? Après tout, la pièce est présentée *devant* un public et non pas *au sein* d'un public, contrairement à la plupart des situations construites de Sehgal. Elle n'est pas déclenchée par la présence des visiteurs. Peu importe que quelqu'un y assiste ou non, elle se déroule. Pour cette raison, j'en viens en définitive à soutenir qu'il s'agit de l'œuvre de Sehgal qui se rapproche le plus de l'antispectacle. *Kiss* surprend, la première fois que vous y assistez ; la sensualité de la chorégraphie est frappante. Puis, chaque fois que vous passez par le hall ou que vous jetez un coup d'oeil du haut de la mezzanine du café, l'étreinte se poursuit sous vos yeux, incessamment. Le spectacle est toujours là, offert ; il est inévitable et vous ressentez le désir indéniable d'y retourner pour revivre l'expérience.

[Traduit de l'anglais par Isabelle Lamarre]

terms in which the subject is thrown out of his or her passivity to become the living engine of the artist's choreography.

In March of this year, the Musée d'art contemporain de Montréal announced the presentation of *Kiss* and the acquisition of *This situation*. It was the first time that a museum acquired one of Sehgal's works before even presenting it. *This situation* is a work that is inscribed into a series of pieces that share the same anti-spectacle structure as *These associations* or *This variation,* with the particularity of having been adapted to Montreal's bilingualism. *Kiss,* on the other hand, has a significantly different structure than the above–mentioned works.

Continuously, throughout the day, in the centre of the hall, one of six local dance couples performs an eight-minute work—choreographed to re-enact the most iconic embraces of art history. As visitors navigate the space of the museum, they encounter this uninterrupted performance at least twice, once as they enter the building and again as they leave. The complete lack of information, either in the form of a wall label or a museum mediation of some kind, leaves them to seek a rationale on their own by studying what their eyes have captured. Viewing the interlacing of two bodies made me incredibly aware of my own physical frontiers as my physiological memory tried to make sense of the performance.

But is *Kiss* an anti-spectacle? After all, it is presented in *front* of the public, not *amongst* it like most of Sehgal's "constructed situations." It is not triggered by the visitors' presence, but happens whether or not someone is watching. And as for that last characteristic, I contend it is the most anti-spectacle of Sehgal'sworks. *Kiss* is surprising when you first see it; the choreography's sensuality is striking. Then, every time you pass the museum hall, or when you lean out from the café's mezzanine, there it is, going on incessantly. The spectacle is always available; it is unavoidable and you feel the undeniable desire to go back and experience it again.

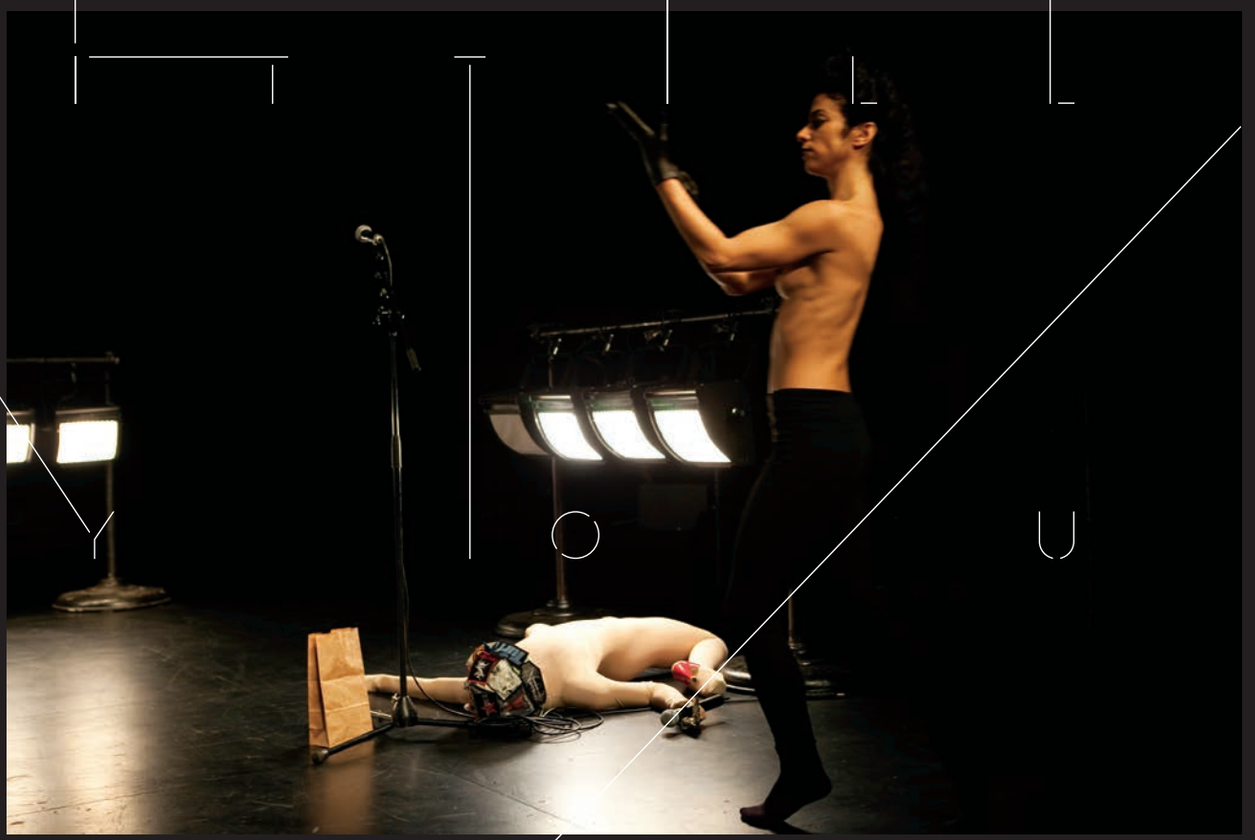
Anaïs Castro est commissaire indépendante et historienne de l'art. Elle est titulaire d'une maîtrise en art moderne et contemporain de l'Université d'Édimbourg, avec spécialisation en histoire, commissariat et critique (2012), et d'un baccalauréat en histoire de l'art de l'Université Concordia (2011). Elle a publié dans le *Concordia Undergraduate Journal of Art History* et le *Line Magazine*. Elle est actuellement directrice adjointe à la galerie Art Mûr, à Montréal.

Anaïs Castro is an independent curator and art historian. She graduated with a Masters in Modern and Contemporary Art: History, Curating, and Criticism from the University of Edinburgh in 2012, and a BFA in Art History from Concordia University in 2011. She has written for the *Concordia Undergraduate Journal of Art History* and for *Line Magazine*. She currently works as an Assistant Director at Art Mûr Gallery in Montreal.

Catherine
Lavoie-Marcus

FAKE IT TILL YOU MAKE IT!

Fake It Till You Make It!



Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Marlene Monteiro Freitas & Trajal Harrell
[M]imosa, Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church, 2011.
Photo : Miana Jun

Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Marlene Monteiro Freitas & Trajal Harrell
(M)imosa, Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church, 2011.
Photo : Paula Court

Aujourd'hui, le *voguing* a la cote à mille lieues de son lieu d'incubation, ces théâtres *underground* de Harlem où, au cœur des années 60[1], les « reines » et autres performeurs LGBT (lesbiennes, gais, bisexuels et transgenres) exhibaient leurs performances fardées, inspirées des poses du magazine *Vogue*. Au cœur de ces « bals », où fleurissaient ensemble danse, défilé de mode et musique pop[2], les petites stars locales rêvaient de briller au sein de la grande machine lustrée de la mode internationale. Or, si au fil des ans certaines d'entre elles ont gagné leur place au soleil grâce à la culture du vidéoclip, un plus grand nombre encore a été emporté par le virus du sida avant même d'avoir vu le *voguing* s'émanciper.

Pas une seule *drag* de l'époque n'aurait imaginé le succès étincelant, sur les plus grandes scènes du monde, d'un spectacle de danse-performance contemporain inspiré du *voguing*. La pièce *Paris is Burning at the Judson Church*, du chorégraphe new-yorkais Trajal Harrell, a récemment réussi cette prouesse atypique. L'œuvre, conçue en plusieurs versions, a enflammé de larges publics, de la Place des Arts à Montréal (avec la version de longueur moyenne *(M)imosa*[3]) au Théâtre national de Chaillot à Paris. Le chorégraphe peut se féliciter d'avoir réalisé le rêve ultime des légendes du *voguing* : faire « brûler » la Ville lumière, lieu culte de la haute couture, en l'éblouissant de talent et d'excentricité. Devant cette œuvre androgyne excessive et carnavalesque, le public s'étonne, s'essouffle, rit aux éclats, voudrait parfois hurler, mais conserve la bienséance que lui imposent ces bastions de l'*establishment* culturel. Dans une enfilade de one-(wo)man show, les incroyables Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Marlene Monteiro Freitas et Trajal Harrell tâchent, avec une ardeur désopilante tant elle est acharnée, de convaincre le public qu'ils/elles sont le/la vrai(e) *Mimosa*. En faisant alterner danses histrioniques, chansons romantiques, témoignages larmoyants, et parades, ils s'arrogent l'identité d'un personnage inconnu. Le zèle est le seul baromètre de leur authenticité.

1. Certains spécialistes font remonter l'origine du *voguing* aux années 30, quand des théâtres de Harlem comme le Elks Lodge ou le Rockland Palace accueillaient des fêtes aux allures décadentes. Voir Chantal Regnault, *Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989-92*, Soul Jazz Books, New York, 2011.
2. La musique *house* définit le style à partir des années 80.
3. Présenté en 2012 à la Cinquième salle de la Places des Arts dans le cadre du Festival TransAmériques (FTA).

Today, voguing is popular thousands of kilometres away from its place of inception; namely, the underground theatres of Harlem where, in the mid-1960s,[1] heavily made-up "queens" and other LGBT performers (lesbians, gays, bisexuals, and transgender individuals) struck highly stylized poses inspired by Vogue magazine. At these vogue balls, where dance, fashion, and pop music[2] flourished together, local stars aspired to shine on the stage of the international fashion scene. Over the years, some certainly earned their share of the spotlight thanks to the culture of music videos. However, the majority succumbed to the AIDS crisis and were never able to witness vogue's emancipation.

At the time, no drag queen could have imagined that a contemporary dance/performance show inspired by voguing would ever become a glittering success on the world's leading stages. Recently, one show, *Paris Is Burning at the Judson Church* by New York choreographer Trajal Harrell, was able to accomplish this unexpected feat. The work (which circulates in several versions) has inflamed large audiences from Montreal's Place des Arts (where a medium-length version titled *(M)imosa*[3] was presented) to the Théâtre national de Chaillot in Paris. Harrell can proudly claim to have fulfilled the ultimate dream of the legends of vogue: to make the City of Lights—the cult destination of haute couture—"burn" by dazzling it with talent and eccentricity. Watching this excessive, carnivalesque androgynous work is a breathtaking experience. Audience reactions range from roaring laughter to suppressed shouts, but most pay heed to the decorum appropriate to such bastions of the cultural establishment. Through a series of one-(wo)man shows, incredible performers such as Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Marlene Monteiro Freitas and Trajal Harrell, attempt to convince the public that they are the real *Mimosa*. Their fervour is as hilarious as it is relentless. By alternating between histrionic dance sequences, romantic songs, tear-jerking narratives, and pageants, they appropriate the identity of an unknown character. Their zeal is the only measure of their authenticity.

1. According to some specialists, voguing may have originated in the 1930s in the decadent parties held in such Harlem theatres as the Elks Lodge and the Rockland Palace. See Chantal Regnault, *Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989–92* (New York: Soul Jazz Books, 2011).
2. *House* music defines this style as of the 1980s.
3. *(M)imosa* was presented in 2012 at the Cinquième salle de la Place des Arts during the Festival TransAmériques (FTA).

Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Marlene Monteiro Freitas & Trajal Harrell
(M)imosa, Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church, 2011.
Photo : Paula Court

(RE)PERFORMER L'HISTOIRE

Le vent en poupe, le *voguing* revendique aujourd'hui une voix au sein du récit dominant de l'histoire de la danse d'où il a été éclipsé au profit de la générique « rupture postmoderne ». Avec *(M)imosa*, sous-titré *Paris is Burning at the Judson Church*, Harrell spécule sur une collision historique : que serait-il arrivé si, en 1963, les artistes noirs et latinos de la scène *vogue* étaient allés cogner à la porte des danseurs de la *Judson Church*[4] ? Dans cette église progressiste new-yorkaise, danseurs et chorégraphes de la *postmodern dance* américaine revendiquaient la création collégiale, la démocratisation des corps, la rupture du quatrième mur et le règne de l'imprévu : libération finale de la danse de ses dernières attaches à la virtuosité, au formalisme et à l'institution.

Paris is Burning évoque le film documentaire désormais célèbre de Jennie Livingstone qui démystifie la pratique du *voguing* dans une réalisation intimiste. Le film nous fait visiter les coulisses des bals[5] en donnant une voix jamais encore entendue aux dirigeants et aux « enfants » des « maisons » les plus célèbres qui s'y affrontent : House of LaBeija, House of Xtravaganza, House of Ninja. Le ton y est doux et

4. D'après le site de Harrell : http://betatrajal.org/home.html.

5. Jennie Livingstone, *Paris is Burning*. Film documentaire produit en 1990. Notons que le titre est inspiré du célèbre film historique franco-américain sur le siège de Paris, « Paris brûle-t-il ? », réalisé par René Clément en 1966.

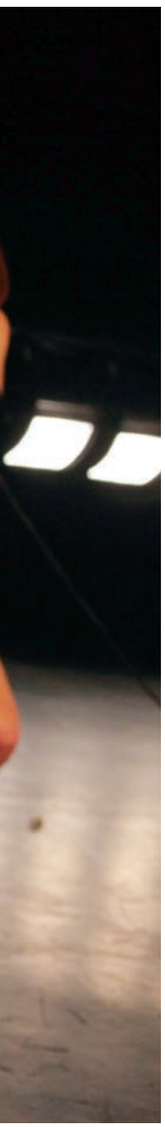
(RE)PERFORMING HISTORY

Voguing has withstood the winds of time to claim its place in the dominant narrative of dance history, which until recently tended to sideline it to the generic category of "the postmodern." Harrell's work *(M)imosa*, subtitled *Paris Is Burning at the Judson Church*, hinges on a hypothetical historical confrontation: what would have happened back in 1963 if black and Latino performers from the vogue scene had befriended the dancers of the Judson Church? [4] The latter, a progressive New York church, opened its doors to a group of postmodern American dancers and choreographers who sought to create works in a collegial manner. Their aim was to democratize the body, to overcome the "fourth wall" of traditional theatre, and to give rein to chance: ultimate liberation for dance from the last shackles of virtuosity, formalism, and institutionalism.

Paris Is Burning references a well-known documentary film by Jennie Livingstone that demystifies the practice of voguing.[5] The film candidly invites us behind the scenes of the vogue ballrooms and for the very first time affords a voice to the leaders and "children" of the most famous vogue "houses": the House of LaBeija, the House of Xtravaganza, and the House

4. See Harrell's website: http://betatrajal.org/home.html.

5. See Jennie Livingstone's documentary film *Paris Is Burning* (1990). Its title refers to René Clément's 1966 movie *Paris brûle-t-il?* (*Is Paris Burning?*) which deals with the Franco-American Liberation of Paris.



amer : les *voguers* sont à la fois des artistes talentueux et touchants et des personnages excessifs aux rêves complètement déraisonnables. Par l'inconfort qu'il provoque, le film révèle crûment les enjeux sociaux qui gouvernent le phénomène du *voguing* : racisme, homophobie et ghettoïsation. Sous le couvert d'un humour décapant, *(M)imosa* laisse poindre cette amertume qui naît de l'avilissement : le goût du luxe sans les moyens, la perte des repères familiaux et le spectaculaire excessif comme moyen de surnager.

(M)imosa est une pièce du futur, c'est l'histoire qui s'enfièvre sans se dénouer. Télescopées dans l'univers du *voguing*, les valeurs du *Judson Church* revêtent soudainement un givre androgyne qui achève de conjurer les normes. Héritier des postmodernes, Harrell se fait toutefois un peu frondeur à leur égard : la suractivation des ego et la frénésie d'hypervisibilité de *(M)imosa* détonnent dans l'atmosphère démocratique « aplanissante » des postmodernes et s'éloignent de leur héritage européen hautement conceptuel. À Steve Paxton, figure clé de la *postmodern dance*, qui disait : « Vous ne vous êtes jamais rebellés contre nous », Harrell répond par le sensationnel : quand la danseuse Marlene Freitas, incarnant Prince, bondit hors de scène et chevauche un membre du public dans un rodéo insolite, nous n'en sommes plus à nous surprendre de la chute du quatrième mur, mais plutôt à nous étonner de l'existence d'un « cinquième », l'espace intime du spectateur. La mascarade déterritorialise, « désidentifie » la danse de la chorégraphie – et inversement ; elle rend radicalement stériles les questions : « mais est-ce vraiment de la danse, est-ce vraiment de la chorégraphie ? »

LES NINETIES TROUBLÉES DANS LE GENRE

Au tournant des années 90, Madonna rendit le *voguing* célèbre avec la vidéo de sa chanson « Vogue », alors qu'une nouvelle génération de *voguers* faisait évoluer le style vers la danse[6]. Depuis, le *voguing* n'est plus le fief de la contre-culture gaie et black : sorti de l'*underground*, il tient néanmoins sa promesse d'honorer ses légendes inspiratrices. Trouvant un écho aux quatre coins du globe, son modus vivendi demeure intact : « être vrai », « donner tout ce que l'on a », mais surtout « devenir quelqu'un » sous le regard à la fois ludique et critique du public. Car le *voguing* ne s'est jamais borné à n'être qu'une compétition extravagante à la gloire du glamour, ou une mascarade qui enflamme les corps dans un nid de paillettes et sous une épaisse couche de maquillage : il est un rituel performatif où s'affirment et s'affrontent des identités polymorphes. Dans le giron feutré des bals, sur les scènes de grands théâtres, ou dans des écoles de danse de Russie ou du Japon, il suit aujourd'hui une trajectoire ouverte, se transmute malgré les réticences des puristes ou des nostalgiques.

Le développement des *gender studies* a également contribué à l'essor du *voguing*. L'année 1990 marque la publication de *Gender Trouble*[7], de la philosophe américaine Judith Butler, qui place le phénomène *drag* au centre d'une théorie générale du genre comme performance. Le phénomène du *voguing* a dès lors valeur de paradigme : le *drag* y met à mal l'hypernormativité hétérosexuelle qui tient le genre fixé au sexe dans une relation d'identité supposément réelle et éternelle. Mais cette identité, nous montre la parodie *drag*, est toujours déjà performée ; plus encore, elle est une « performance sociale ininterrompue[8] ». Le *voguing* devient alors la pierre d'achoppement de cette réitération aliénante. Il fait « proliférer les configurations du genre en dehors des cadres restrictifs de la domination masculine et de l'hétérosexualité obligatoire[9] ».

of Ninja. *Paris Is Burning* is both sweet and sour in tone: voguers are cast as both talented, touching artists and excessive characters with irrational aspirations. Creating a sense of unease, the film cruelly foregrounds the social implications of the vogue phenomenon: racism, homophobia, and ghettoization. *(M)imosa*'s corrosive wit barely conceals the bitterness that follows humiliation: the taste for luxury without the means to acquire it, the loss of family values, and excessive spectacle as a means of survival.

(M)imosa is a futuristic work; it is history gone wild without a conclusive ending. Transposed into the world of vogue, the values of the Judson Church suddenly take on an androgynous aspect, thus keeping the normative at bay. Although Harrell is indebted to postmodernism, he somewhat rebels against it: the over-inflated egos and hyper-visible, frenetic spectacle of *(M)imosa* clash with the "flattened" democratic ethos of postmodernism and its highly conceptual European legacy. In response to Steve Paxton, a key figure of postmodern dance who once stated that "No one has ever rebelled against us," Harrell foregrounds the sensational: when dancer Marlene Freitas (who impersonates Prince) bounces off the stage and rides a member of the audience in an offbeat rodeo routine, no one is concerned that the fourth wall has been broached; rather, the audience is fascinated to discover that a "fifth" wall exists: namely, the intimate space of the spectator. Here, masquerade de-territorializes and de-intensifies dance from choreography—and, conversely, makes the following questions sound radically sterile: "Is this really dance? Is this really choreography?"

THE 1990S TROUBLED BY GENDER

In the early 1990s, voguing was made famous through Madonna's song and music video "Vogue," at a time when a new generation of voguers were transforming the style into a dance.[6] Since then, vogue is no longer the property of the black and gay countercultural movement. Although it has left the underground, vogue continues to pay tribute to the legends that originally inspired it. Now embraced on every continent, vogue's modus vivendi still remains the same: to "be real," to "give it all you've got," but above all, to "become somebody" while the audience watches on with playful yet critical eyes. For vogue was never merely an extravagant glamour pageant or a masquerade of sequined and heavily made-up bodies: it is a performative ritual in which polymorphous identities are asserted and confronted. Be it in red velvet ballrooms, on the stages of major theatres, or in dance schools in Russia or Japan, vogue now follows an open-ended trajectory, transforming as reluctant purists look on with nostalgia.

The rise of gender studies has also contributed to the rapid expansion of voguing. In 1990, American philosopher Judith Butler published *Gender Trouble*,[7] a work that puts forth a general performative theory of gender in which drag plays a central role. Since then voguing has had paradigmatic value: drag performances challenge the hyper-normativity of heterosexuality, which reduces gender to sexuality by means of a supposedly real and eternal concept of identity. Yet the drag parody shows us that this identity is always one of performance—it is a "continuous social performance."[8] In this vein, voguing thereby becomes the stumbling block of this alienating process of reiteration. It allows "gender configurations [to proliferate] outside the restricting frames of masculinist domination and compulsory heterosexuality."[9]

As a triumphal expression of the phrase "fake it till you make it," vogue shows that gender and social roles rely on persuasive mimicry: "If I dress like a businessman, walk like a businessman and talk like a businessman, then I can be a businessman," a voguer notes in *Paris Is Burning*. Vogue balls are thus an affair of cosmetic transformation (the word cosmetic stems from the Greek term κοσμος or "cosmos," which signifies "world"

6. Propulsés par la fougue du célèbre danseur Willie Ninja, dont les danses amalgamaient, entre autres, des poses de magazines, des hiéroglyphes et des danses urbaines.
7. Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2006 (traduction de *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990), 284 p.
8. Ibid., p. 266.
9. Ibid.

6. They were inspired by the spirit of famous dancer Willie Ninja, whose numbers combined poses inspired by magazines, hieroglyphs, and urban dance, among others.
7. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity,* 2nd ed. (New York and London: Routledge, 1999 [1990]).
8. Ibid., 180.
9. Ibid.

Consécration édifiante de la formule « fake it till you make it », le *voguing* montre que le genre et, de surcroît, le rôle social, ne sont qu'affaire d'imitation persuasive : « Si je m'habille comme un homme d'affaires, que je marche comme un homme d'affaires, que je parle comme un homme d'affaires, alors je peux *être* un homme d'affaires », note un *voguer* de *Paris is Burning*. Les bals sont une grande aventure de transformation cosmétique (dont l'étymologie ramène au grec *κοσμος*, « kósmos » : monde, bon ordre) : les artistes s'érigent de petits univers identitaires cohérents, des cellules d'imitation aux contours bien saillants. De nouvelles subjectivités se créent et se recréent à profusion. Chaque bal est une compétition qui met les performeurs au défi d'interpréter, avec la plus grande précision possible, des rôles types issus d'une trentaine de catégories consacrées dont « fermier », « enfant à l'école », « diva », « changement de sexe », « militaire » ou « Marilyn Monroe »[10]. Ils marchent ou dansent en exhibant leurs plus beaux atours : costumes confectionnés maison, peau glabre, profil raffiné. Autant d'éléments qui, dirait Butler, ironisent sur ceux « artificiellement naturalisés en une unité à travers la fiction régulatrice de la cohérence hétérosexuelle[11] ». Le jeu est sérieux. Les juges sont sévères, soucieux des détails (un *voguer* est disqualifié immédiatement si l'on découvre que son costume a été volé) et la compétition est féroce. « Parfois, on dirait la Troisième Guerre mondiale, disent les jeunes *voguers*. Les hétéros font la guerre, nous, on s'affronte au bal ». Le *voguing*, la guerre par d'autres moyens ?

AU LARGE DU « LA LA LAND »

Cette pratique est-elle réellement subversive ? Parvient-elle à ébranler les normes des genres, ou bien ne fait-elle que les réidéaliser en les « reperformant » grossièrement ? La création ininterrompue de subjectivités a-t-elle une véritable emprise sur les objectivités sociales ou ne fait-elle que les réifier par l'absurde ? Rappelons que la féérie nocturne du bal est un « la la land » qui détonne nettement avec le quotidien plutôt misérable de certains *voguers*[12]. Certes, la situation est plus reluisante qu'elle ne l'était au tournant des années 90, quand plusieurs jeunes subissaient l'exclusion du foyer familial au premier signe d'homosexualité. Les « maisons », au sein desquelles les « enfants » se faisaient bichonner et entraîner pour les bals, venaient souvent se substituer aux vraies familles des *voguers*.

Tout au plus, rétorquerait Butler, le *voguing* remet en cause les identités « essentialisées ». Or, cela est loin d'être anodin, selon elle. Le *voguing,* comme les autres pratiques *drag,* démontre que le monolithisme de l'individu, l'unité du « moi » est un leurre, que ceux qui s'y attachent sont plus fumistes encore que ceux qui prennent plaisir à s'en défaire. Nous sommes tous occupés, au quotidien, à nous travestir. Cette pensée rappelle celle d'Edgar Morin, qui affirme : « Chacun de nous est un vaste corridor, les étrangers y circulent, nous ne sommes pas en nous, nous sommes hors de nous-mêmes, aliénés tout d'abord dans notre personnalité dominante, discontinus à travers nos personnages[13] ». Notre imaginaire, bien ancré dans « notre visage-masque, nos cordes vocales, notre corps[14] », est la puissance libératrice de notre profonde insuffisance d'être. Admettre la multiplicité de l'ego, faire défiler les multiples « démons », fantasmes ou personnages hypernormalisés qui l'habitent en les singeant est une façon saine d'assurer sa puissance métamorphique (*poiesis*). Les rituels de possession ne répondent-ils pas à une « loi de

10. Les catégories se sont transformées avec le temps. Dans les années 2000, les *voguers* affectionnent tout particulièrement la catégorie « New Way Vogue With Dramatics », « très acrobatique et exagérément masculine ». Voir Guy Trebay, « Legends of the ball », *The Village Voice*, 11 janvier 2000.

11. Butler, op. cit., p. 261.

12. Selon les mots de Irene Deros (*vogueuse* montréalaise ayant fait ses classes à New York) en entrevue, Montréal, le 10 décembre 2012.

13. Edgar Morin, *Le vif du sujet*, Paris, Seuil, 1969, p. 157.

14. Ibid., p. 201.

or "good order"): artists construct coherent identity-centred microcosms for themselves, small cells of mimicry strikingly framed. New subjectivities emerge and proliferate. Each ball is a competition, a challenge to all performers to faithfully interpret stereotypical roles stemming from approximately thirty categories, which include "the farmer," "the school child," "the diva," "sex change," "military" and "Marilyn Monroe."[10] They walk or dance while proudly exhibiting their greatest assets, be it their homemade costume, clean-shaven face, or refined silhouette. As Butler would say, such elements ironically frame those that are "falsely naturalized as a unity through the regulatory fiction of heterosexual coherence."[11] The game is deadly serious. The judges are strict and pay heed to every detail (voguers are immediately disqualified if it is discovered that their costumes were stolen), and competition is fierce. "Sometimes you feel as if you were in World War Three," some young voguers have claimed. "Heterosexuals have declared war [on us], and we do battle at the ball." Is vogue a kind of war that uses other means?

IN THE WATERS OF "LA LA LAND"

Is vogue really a subversive practice? Does it succeed in undermining gender norms, or is it merely a process wherein such norms are idealized as they are grossly reiterated? Does the continuous creation of subjectivities really have an effect on social objectivity, or does it merely amount to the reification of the latter by absurd means? It bears mentioning that the fairy-tale character of nocturnal balls is like a "la la land" that contrasts sharply with the miserable life conditions of certain voguers.[12] Today, of course, the situation has improved in comparison to the early 1990s, when young people were often banished from their families after showing the first signs of homosexuality. The vogue "houses" in which such "children" were pampered and made ready for the balls more often than not became a voguer's "real" family home.

In the best of cases, Butler argues that voguing questions "essentialized" identities. As such, its accomplishments are far from insignificant. Much like other drag practices, voguing reveals that the unity of the monolithic individual, the "self," is an illusion, and that those who hold on to it are less trustworthy than those who take pleasure in unravelling it. Everyone performs in drag every day. Butler's thesis recalls an idea put forth by Edgar Morin: "Each one of us is like a vast corridor. Strangers pass through it; we are not within ourselves. Rather, we are beyond ourselves, alienated by our dominant personality and made discontinuous by the various character-roles we play."[13] Our imagination, the anchor of our "mask-face, our vocal cords, our body,"[14] is the power that liberates us from our profound inadequacy of being. Embracing a multiplicity of egos, allowing one's various "demons" to come forth, and mimicking the fantasies or hyper-normalized character-roles inside us is a healthy way to reinforce one's metamorphic prowess (poiesis). Are not the rituals of possession a kind of "imitation" of the others that dwell within and that sometimes overpower us?[15] Are they not a means to conquer the role played by those who dispossess us of our very selves? Voguing is fierce when it unleashes the "whirlpool of spirits" that dwell in the "deep caverns" of the self, a whirlpool of spirits than can at last vogue openly. *(M)imosa* gives centre stage to individuals we have not yet dared to become.

[Translated from the French by Eduardo Ralickas]

10. These categories have changed over time. Since 2000, voguers are particularly fond of the category "New way vogue with dramatics," which is "very acrobatic and excessively masculine." See Guy Trebay, "Legends of the Ball," *The Village Voice*, January 11, 2000.

11. Butler, 137.

12. This information comes from Irene Deros, a Montreal-based voguer who studied in New York. Interview with the author, December 10, 2012.

13. Edgar Morin, *Le vif du sujet* (Paris: Seuil, 1969), 157 (Own translation).

14. Ibid., 201.

15. One can think here of the Hauka rituals (in Ghana) presented in the documentary *The Mad Masters* (*Les Maîtres Fous,* Jean Rouch, 1955).

Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Marlene Monteiro Freitas & Trajal Harrell
(M)imosa, Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church, 2011.
Photo : Paula Court

l'imitation » de ces autres qui nous habitent et parfois nous dominent[15] ? Une prise de possession du rôle de ceux-là mêmes qui nous dépossèdent ? Le *voguing* devient féroce lorsqu'il libère ce « tourbillon d'esprits » qui rôde dans les « galeries profondes » de chacun et qui peut enfin voguer à l'air libre. *(M)imosa* sont ceux-là que nous n'avons pas encore osé être.

15. Pensons entre autres aux rituels Hauka (Ghana) présentés dans le documentaire *Les Maîtres fous* (Jean Rouch, 1955).

Catherine Lavoie-Marcus a fait des études en danse contemporaine et en philosophie. Elle est présentement candidate au doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM. Elle mène des recherches sur l'histoire et la sociologie de la danse pour le Regroupement québécois de la danse, le Musée de la civilisation (Québec) et l'Institut national de la recherche scientifique et publie chez Dance collection Danse et *Spirale*. Chorégraphe indépendante, Catherine Lavoie-Marcus signe des pièces de danse et de performance depuis 2008. Sa dernière création, *Acéphales*, est présentée à Tangente en mars 2012. À titre de médiatrice artistique, elle anime également des conférences pour les Maisons de la culture de Montréal.

Catherine Lavoie-Marcus studied contemporary dance and philosophy. She is currently a doctoral candidate in UQAM's *Études et pratiques des arts* programme. She has conducted research on the history and sociology of dance for the Musée de la civilisation in Québec City and the Institut national de la recherche scientifique. Her texts have been published by Dance collection Danse and *Spirale*. Since 2008, she has been active as an independent choreographer and has created a number of performance and dance works. Her latest piece, *Acéphales*, was shown at Tangente in March 2012. In her capacity as artistic mediator, she also lectures at Montreal's various Maisons de la culture.

Poser une main sur la cuisse. Et ne rien faire d'autre.

Correspondance entre Katya Montaignac et Nicolas Cantin

Laying a Hand on a Thigh. And Doing Nothing More.

Correspondence between Katya Montaignac and Nicolas Cantin

Nicolas Cantin, *Belle manière*, 2011.
Photos : Sandra Lynn Bélanger
permission de l'artiste | courtesy of the artist

Le peintre ne peint pas sur une toile vierge, ni l'écrivain n'écrit sur une page blanche, mais la page ou la toile sont tellement déjà couvertes de clichés préexistants, préétablis, qu'il faut d'abord effacer, nettoyer, laminer, même déchiqueter pour faire passer un courant d'air issu du chaos qui nous apporte la vision[1].

Au croisement du théâtre, de la danse et du cirque, Nicolas Cantin appréhende la boîte noire comme une toile vierge. Très visuelles, ses œuvres mettent en scène des objets et, parmi eux, le corps. Épurées et minimales, ses pièces, plus bâtardes qu'hybrides, tendent à construire le spectacle comme un tableau mouvant. Dramaturge de l'espace et du temps plus que créateur de mouvement, il met en jeu avant tout le « vivant » : « L'intime m'intéresse. J'aime par-dessus tout regarder quelqu'un qui ne sait pas qu'il est regardé. J'aime être témoin de cet instant où ça cesse de jouer. Lorsque je te regarde, c'est comme si j'observais un cerf en pleine forêt. La victoire est quelque chose de magnifique, mais étrangement il y a quelque chose qui me touche davantage dans le spectacle de la défaite. Il y a de la beauté dans l'image d'un bateau échoué. Je suis au début de quelque chose. Aujourd'hui, tout ce qui m'intéresse, c'est de voir des personnes qui sont sur scène le plus simplement du monde et qui acceptent que l'on pose un regard sur eux. Et je trouve que c'est déjà beaucoup[2]. »

CLOWN NOIR

K. M. — Dans *Grand singe* (2009), un homme et une femme cohabitent sur scène. Malgré eux, ils incarnent la figure du couple… Et pourtant ce duo (comme les suivants) met en scène deux personnes qui se croisent. Sans éclat. Les élans d'affection d'Anne Thériault avortent systématiquement face à son partenaire qui demeure impassible, tel un mur, dénué de la moindre émotion. Cette absence de réaction constitue sans doute le drame de la pièce.

Leurs actions se répètent comme une routine infernale. Le fait de désactiver le jeu de l'acteur permet de lui laisser davantage de place pour « être » sur scène : « être là sur le plateau, comme assis dans son salon » (Jérôme Bel). Cette absence de projection construit un état de présence qui permet l'irruption du vivant sur scène. Quand Stéphane Gladyszewski s'arrête, Anne continue sans lui de manière absurde. La scène bascule alors et le comique de situation vire au tragique.

Enfin, la pièce se clôt sur une ambiguïté malsaine : ce couple quasi édénique (enfantin, naïf et innocent) s'enduit les corps de peinture noire, induisant l'idée de la souillure et laissant alors la scène apparaître comme un terrain de jeu dévasté.

—

1. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 192.
2. Nicolas Cantin, texte de présentation de *Grand singe* (2009).

The painter does not paint on an empty canvas, nor does the writer write on a blank page, but the page or canvas is already so loaded with pre-existing, pre-established clichés that it is first necessary to erase, clean, flatten, or even shred in order to let in a breath of air from the chaos that brings us vision.[1]

Situated at the intersection of theatre, dance, and circus, Nicolas Cantin sees the black box as a virgin canvas. Extremely visual, his works *stage* objects, among them, the body. Clean and minimal, and more bastard than hybrid, his pieces tend to construct performance as a kind of moving tableau. More a dramaturge of time and space than a creator of movement, he above all foregrounds the "living": "I'm interested in the intimate. More than anything, I like to look at people who are unaware they are being observed. I like to witness that instant in which acting ceases. When I look at you, it's like observing a deer in the middle of the forest. Victory is a magnificent thing, but, strangely, there is something even more moving in the spectacle of defeat. There is beauty in the image of a boat run aground. I'm at the beginning of something. Today, all that interests me is seeing people on stage in the simplest of ways, people who allow our gaze to fall on them. And I think that that is already a great deal."[2]

BLACK CLOWN

K. M. — In *Grand singe* (2009), a man and a woman share the stage. Despite themselves, they personify a couple… And yet this duo (like those to follow) depicts two people who simply cross paths. Without fuss. Anne Thériault's surges of affection are systematically thwarted in face of a partner who remains as impassive as a wall, stripped of the slightest emotion. This absence of reaction constitutes the real drama of the piece.

Their actions repeat like an infernal routine. Disengaging the actors from their performance allows more space for "being" on stage: "being present on the set as if one were sitting in one's own living room" (Jérôme Bel). This lack of projection creates a state of presence, which in turn permits the "living" to erupt on stage. When Stéphane Gladyszewski stops, Anne absurdly continues without him. The scene thus shifts dramatically, with the comic taking a tragic turn.

Finally, the piece draws to a close in unsettling ambiguity: the near-Edenic couple (childlike, naïve, and innocent) smear their bodies in black paint, conjuring the idea of eternal sin, with the stage evocative of a playground in ruins.

—

BLANK PAGE

N. C. — An encounter is what *Grand singe* is for me. An encounter between Anne and Stéphane. An encounter between actors and audience. And an encounter, perhaps, between the actors and the show itself. *The show obviously being the mask behind which I hide.*

And all of this occurs through the performance. The performance to which the actors give themselves is simple—primary—and has a rudimentary alphabet; a performance that does not deceive but that slowly slides towards the tragic. In other words, in *Grand singe*, we see two people who will be taken in by their own performance and be swallowed by the spectacle itself.

I'm glad that you mentioned *the eruption of the "living" on stage*. I think this is what I'm obsessively seeking in everything I do. When I started work on *Grand singe,* I began with a blank page. This blank page was an empty space in which two people (in this case a man and a woman) would have to exist. The show began from this simple starting point. My aim was to make something exist on stage with only the bare essentials. By reducing the spectacle to its simplest form, I hoped that the emptiness would act as a showcase (or as an enlightener) for Anne and Stéphane. It was like emptying a house of

1. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *What is Philosophy?,* trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell (New York: Columbia University Press, 1994), 204.
2. Nicolas Cantin, presentation text for *Grand singe* (2009) (Own translation).

PAGE BLANCHE

N. C. — Une rencontre, voilà ce qu'est pour moi *Grand singe*. Une rencontre entre Anne et Stéphane. Une rencontre entre les interprètes et le public. Et une rencontre aussi, peut-être, entre les interprètes et le spectacle lui-même. *Le spectacle étant bien évidemment le masque derrière lequel je me cache.*

Et tout cela passe par le jeu. Ce jeu auquel ils se livrent est simple – primaire, à l'alphabet rudimentaire ; un jeu qui n'est pas dupe, mais qui lentement va glisser vers une dimension tragique. En d'autres mots, dans *Grand singe,* on voit deux personnes qui vont se (faire) prendre à leur propre jeu et se faire avaler par le spectacle lui-même.

J'aime quand tu parles *de l'irruption du vivant sur scène.* C'est, je pense, ce que je cherche de façon obsessionnelle dans tout ce que je fais. Quand j'ai commencé à travailler sur *Grand singe,* je suis parti d'une page blanche. Ma page blanche était un espace vide dans lequel allaient devoir exister deux personnes, en l'occurrence un homme et une femme. Le spectacle partait de ce simple point de départ. Mon but était de faire exister quelque chose sur scène en ne gardant que le strict nécessaire. En réduisant le spectacle à sa plus simple expression, je souhaitais que le vide agisse comme un écrin (ou comme un révélateur) sur Anne et Stéphane. C'était comme de me débarrasser des meubles dans une maison. En ouvrant l'espace, en le libérant de ce qui l'encombre, j'ouvrais du même coup mon regard et ainsi donc, celui du spectateur.

—

L'IRRUPTION DU VIVANT

K. M. — L'irruption du vivant sur scène consiste, paradoxalement, à vider l'espace plutôt qu'à le remplir : laisser vivre une action sur scène, tout simplement, et laisser le temps respirer. Plutôt que de construire et d'ériger, il s'agit, au contraire, d'ôter, de défaire, d'extraire, de se détacher, de se reculer : pour laisser les choses advenir par elles-mêmes en leur laissant « un temps » (le temps de l'installation est important, d'où l'idée d'un *effet*). Alors soudain, parfois, quelque chose de l'ordre du « vivant » surgit sur scène, échappe au spectacle et le fonde en même temps.

Pour cela, il s'agit de créer un cadre, un espace, une temporalité, plutôt que de les remplir. Par exemple, une action dans *Grand singe* consiste à poser une main sur la cuisse. Et ne rien faire d'autre. La durée suggère plus qu'elle ne « représente ». Cela pourrait paraître simple et abstrait, ou, tout simplement, anodin et quotidien. Et pourtant, la situation induit toutes sortes de sens. Le choix de ne pas préciser (ou éclaircir) le geste permet de démultiplier les sens possibles. La situation s'ouvre alors comme une énigme à compléter selon l'imaginaire de chacun. Pour le public, cela nécessite un regard actif, prêt à remplir lui-même les creux, les trous, les vides.

—

furniture; suddenly, by opening up the space, by freeing it of encumbrances, I simultaneously opened my gaze, and thus that of the audience.

—

THE ERUPTION OF THE LIVING

K. M. — The eruption of the living on stage consists, paradoxically, of emptying rather than filling the space: of quite simply allowing an action to live on stage and giving it time to breathe. Quite the reverse of constructing or building up, it is rather a question of taking away, undoing, extracting, detaching, stepping back: of allowing things to come to pass on their own by granting them "time" (installation time is important, hence the idea of an *effect*). Then, sometimes, something of the "living" will suddenly materialize on stage, escaping from the spectacle, while establishing it at the same time.

For this to happen, one must create a frame, a space, and temporality, rather than a tangible representation. For example, one of the actions in *Grand singe* consists of laying a hand on a thigh. And doing nothing more. Its duration suggests more than it "represents." This may seem simple and abstract, or altogether anodyne and ordinary, yet the situation raises all sorts of interpretations. The choice not to explain (or clarify) the gesture allows for a range of possible meanings to proliferate. The situation thus becomes an enigma to be solved by the imagination of each individual. This requires active observation on the part of the audience, a readiness to fill in the holes, furrows, and voids for themselves.

—

THE UNNAMED

N. C. — *Laying a hand on a thigh. And doing nothing more.*
This sums up quite well what I'm trying to do.
Laying a Hand on a Thigh. And Doing Nothing More.

I think this phrase encapsulates my whole project. Capturing the living. I'm almost ashamed to say it, given the impossibility of the project to which I've dedicated myself. But that's what makes it beautiful—and moving at the same time. My work is in some ways a return to *pre*history. To what was there before history. I like the idea of returning to something raw, archaic. To something *unnamed*. That's the project.

—

GAPING ABSENCE

K. M. — *Belle manière* (2011): again a man and a woman, again the absence of a relationship. Each of them acts without an awareness of the other. The figure of the duo thus splits in an aesthetic of rupture, disequilibrium, and collapse. The stage becomes a place of chaos in which actions resonate in the void. They have no echo, no solution. The actions are performed without purpose. The absence of logic and resolution simultaneously lend the play a comical, moving, and profoundly tragic aspect.

Ashlea Watkin thrashes about and sings call-and-response songs. Without response. Normand Marcy's presence resonates like a void, an absence. A gaping absence. Is the presence of an absent being not worse than absence itself? He is both there and absent at the same time. He sees but perceives nothing. The opposite of a Prince Charming: heavy, static, clumsy, shady, lost. He does nothing, trying neither to act nor respond. He is merely there, as if he'd been set down on stage along with the other objects. He is there but could be anywhere else. The world revolves around him without any reaction on his part. He absorbs. Above all, he reflects a state: of being rather than doing. *Being there, but doing nothing.*

—

L'INNOMMÉ

N. C. — *Poser une main sur une cuisse. Et ne rien faire d'autre.*
Cette phrase résume bien ce que j'essaie de faire.
Poser une main sur une cuisse. Et ne rien faire d'autre.

Je pense que dans cette phrase il y a tout mon projet. Capter le vivant. J'ai presque honte de le dire tellement le projet auquel je me livre est impossible. Mais c'est ce qui fait qu'il est beau. Et pathétique à la fois. Mon travail est en quelque sorte un retour *à la pré*histoire. À ce qu'il y a avant l'histoire. J'aime l'idée de revenir à quelque chose de brut, d'archaïque. À quelque chose d'*innommé*. Voilà le projet.

—

L'ABSENCE BÉANTE

K. M. — *Belle manière* (2011) : encore un homme et une femme, encore une absence de relation. Chacun fonctionne sans avoir conscience de l'autre. La figure du duo se fissure alors à travers une esthétique de la faille, du déséquilibre et de l'effondrement. La scène devient un terrain de jeu chaotique où les actions résonnent dans le vide. Elles n'ont pas d'écho, pas d'issue. Les actions s'exécutent sans but. Cette absence de logique et de résolution donne à la pièce un côté à la fois drôle et pathétique, profondément tragique.

Ashlea Watkin se démène et chante des chansons à répondre. Sans réponse. La présence de Normand Marcy résonne comme un vide, comme une absence. Une absence béante. La présence d'un être absent n'est-elle pas pire que l'absence elle-même ? Il est là et absent en même temps. Il voit mais ne regarde rien. Tout le contraire du prince charmant : lourd, statique, gauche, paumé, glauque. Il ne fait rien, ne cherche pas à agir ni à répondre. Il est juste là, comme posé sur la scène. Parmi d'autres objets. Il est là comme il pourrait être ailleurs. Le monde tourne autour de lui sans qu'il réagisse. Il absorbe. Il s'agit avant tout d'un état. Être plutôt que faire. *Être là, mais ne rien faire*.

—

SOLITUDES

N. C. — Je ne travaille jamais avec l'idée du duo (pour *Grand singe* ou pour *Belle manière*) ou du quatuor (pour *Mygale*). J'aime plutôt l'idée de travailler avec des personnes. Ça fait toute une différence dans mon esprit de penser l'addition (1+1 ou 1+1+1+1) plutôt que de penser directement le deux ou le quatre.

Je travaille avec des solitudes. Des solitudes que je mets ensemble. Ce que nous sommes, dans la vraie vie, selon moi. Ce qui me fait penser à cette phrase : *deux parallèles se rencontrent à l'infini.* C'est l'espace entre deux personnes qui va nourrir la rencontre. L'espace entre deux personnes m'intéresse. C'est l'espace premier. Celui qui me fait réfléchir et me questionner. Quand tu mets côte à côte deux photos très différentes et que tu te mets à les regarder, ton imaginaire commence à construire toutes sortes d'associations entre ces deux photos. Et, miraculeusement,

SOLITUDES

N. C. — I never work with the idea of the duo (for *Grand singe* or for *Belle manière*) or the quartet (for *Mygale*). I prefer the idea of working with people. To my mind, thinking of addition (1+1 or 1+1+1+1) rather than of two or four makes all the difference.

I work with solitudes. Solitudes that I put together. For me, this is what we are in real life. It makes me think of the phrase *two parallel lines meet in infinity*. It is the space between two people that nourishes the encounter. And it is the space between two people that interests me. It is the primary space. It makes me think, makes me question myself. When you look closely at two very different photos placed side by side, your imagination not only begins to create all kinds of associations between them, but also, miraculously, to produce other images based on them. That's what I try to do by means of living material.

As for the relationship, I don't like forcing it. In my plays, one sees people who don't seem to act together. They are strangers to one another in some ways. But for me it's about an encounter, even if the encounter doesn't take place according to established codes. There is something resembling the connection that might exist among a family of tigers. Seemingly indifferent to each other, but together. Escaping the codes, our human codes.

—

THE TROUBLE WITH THE INTIMATE

K. M. — Rather than creating bonds, your creatures seem to meet without noticing each other. At the same time, paradoxically, this absence of relationship actually creates one: a strange relationship, shaky, even dysfunctional. When you speak of an encounter, I believe it takes place between the public and the characters, rather than among the characters themselves. In fact, it is the spectators who fill in the holes with their imaginations, who create a connection, a space, a "being together" between themselves and the performance.

It seems to me that a new element is appearing in your work in the form of a secret (whether real or fictive) delivered on stage. This brings the notion of intimacy to the stage in a different way. In *Mygale* (2012), the performer's detachment makes his testimony even more poignant. A kind of unbearable lightness of being…

In the end, you erase all traces of heroism, which makes the actors endearing, vulnerable, laughable, and tragic at the same time. And you stretch time so that the audience practically shares the experience of the characters' daily lives, thus becoming part of their intimacy. In this way, for the time of the performance, the viewer seems to live together with the characters.

—

à produire d'autres images à partir de ces deux premières. C'est ce que je cherche à faire à partir du vivant.

Concernant la relation, j'aime ne pas la forcer. On voit dans mes pièces des personnes qui semblent ne pas agir ensemble. Elles sont d'une certaine manière étrangères les unes aux autres. Mais il s'agit selon moi d'une rencontre, même si la rencontre n'a pas lieu selon les codes. Il y a quelque chose qui ressemble au lien qui peut exister dans une famille de tigres. Apparemment indifférents les uns aux autres, mais ensemble. Échappant aux codes, à nos propres codes d'humains.

—

LE TROUBLE DE L'INTIME

K. M. — Tes créatures semblent en effet se croiser sans se voir plutôt que de tisser des liens entre elles. Cependant, cette absence de relation en crée une, paradoxalement : une relation étrange, boiteuse, voire dysfonctionnelle. Quand tu parles de rencontre, je crois qu'elle se déroule davantage entre le public et le personnage qu'entre les personnages eux-mêmes. C'est en effet le spectateur qui comble les trous avec son imaginaire et qui tisse un lien, un espace, un « être ensemble », entre lui et la représentation.

Il me semble qu'un nouvel élément apparaît dans ton travail à travers la confidence livrée sur scène (qu'elle soit réelle ou fictive). Cela amène autrement la notion d'intimité sur scène. Dans *Mygale* (2012), le détachement du performeur rend son témoignage d'autant plus poignant. Une espèce d'insoutenable légèreté de l'être…

Enfin, tu gommes toute trace d'héroïsme, ce qui rend tes interprètes à la fois attachants, vulnérables, risibles et tragiques. Et tu étires le temps pour que le public partage quasiment l'expérience de leur quotidien et donc une part d'intimité. Le spectateur semble ainsi cohabiter, le temps de la représentation, avec tes personnages.

—

UNE VOIX

N. C. — Il n'y a pas de créatures.
Il n'y a pas de personnages.
Il y a des personnes.
J'y tiens, à cette idée de personnes.

Tu as raison quand tu dis qu'un nouvel élément apparaît dans mon travail. À la fin de *Mygale*, il y a un enregistrement que tout le monde écoute. Les interprètes sur scène et le public. C'est comme ça que le spectacle finit. Avec quelqu'un qui parle d'amour. J'aime l'idée qu'à la fin de ce spectacle, il ne reste sur scène que cette personne qui parle à travers ce radiocassette. Rien qu'une voix. Je m'avance sur un nouveau terrain. Enregistrer l'intimité. Dans mon travail, cette intimité passait jusque-là par le corps. Elle passe maintenant par le langage. Et c'est vrai que cela prend le chemin de la confidence.

Depuis un moment, je commence à me poser de nouvelles questions. Comment mettre des mots sur ce qui se passe à l'intérieur ? Comment enregistrer des fragments de la vie intime d'une personne en passant par la parole ? Avec Michèle Febvre[3], j'ai choisi de puiser dans son passé. En passant par la petite fille qu'elle était, en enregistrant et en réactivant cette mémoire vive, je me situe à l'endroit d'une parole essentielle qui puise à même la source.

Dans ce travail, je ne cherche pas une parole raisonnée (l'idée n'est pas de faire parler la bibliothèque, ni de faire du théâtre). Je cherche,

3. Nicolas Cantin travaille actuellement avec Michèle Febvre dans le cadre d'un laboratoire intergénérationnel lancé et dirigé par Katya Montaignac. Le fruit de cette rencontre a donné lieu à un solo qui sera présenté à la fin de 2013.

A VOICE

N. C. — There are no creatures.
There are no characters.
There are people.
I insist on this notion of people.

You're right when you say that a new element is appearing in my work. At the end of *Mygale*, there's a recording that everyone—the actors on stage and the audience—listens to. It's how the show ends. With someone talking about love. I like the idea that all that's left on stage at the end is this person speaking through a radio-cassette player. Nothing but a voice. I'm moving into new territory here. Recording intimacy. In my past work, this intimacy was expressed through the body. Now it passes through language. And it's true that this takes the path of a confession.

For a while now, I've been asking myself new questions. How to put what happens inside into words? How to record fragments of a person's intimate life in words? With Michèle Febvre,[3] I chose to dig into her past. By working through the little girl she once was and by recording and reactivating a living memory, I connected with a vital discourse that draws from the same source.

In this work, I wasn't looking for reasonable language (the idea isn't to make a library speak, nor to make theatre). Instead, I was looking for subtle language that could make itself heard at the heart of what is most intimate, most necessary to express.

—

NO MORE ACTING?

K. M. — In *Mygale*, Peter James seems not to act, to act no more, to have stopped acting. Through a kind of raw presence, free of projection, the slightest (micro)movement takes on incredible importance. For example, standing on stage in a *natural* way. When Peter stands, with his back to the audience, a quasi-sublime sensation stirs in us, making us feel that we aren't really there (despite being in the theatre…). I like to see people standing naturally on stage, just as one stands in ordinary life, without stiffening the back or flexing the muscles, without "neutralizing" one's posture like many contemporary dancers who—at worst—do so almost naturally they have been "trained" so much. Nevertheless… can we really put people on stage as they really are, without them fatally becoming "characters?" Does the mere fact of being on stage not make a travesty of presence? *Is this the projection of my fantasy as a viewer*? Hence, perhaps, the very peak of theatre, its limit (or wager) lies somewhere between the true and the false, between the effect of the real and the credible.

—

3. Nicolas Cantin worked with Michèle Febvre as part of an intergenerational laboratory created and directed by Katya Montaignac. This meeting gave rise to a solo piece that will be presented at the end of 2013.

plutôt, une parole fragile qui ferait entendre sa voix au cœur de ce qu'elle a de plus intime et de plus essentiel à dire.

—

NE PLUS JOUER ?

K. M. — Dans *Mygale*, Peter James semble ne pas jouer, ne plus jouer, s'arrêter de jouer. À travers cette espèce de présence à l'état brut, sans projection, le moindre (micro)mouvement prend une dimension incroyable. Par exemple : se tenir debout sur scène de manière *naturelle*. Quand Peter se tient debout, de dos, surgit alors cette sensation, quasi sublime, d'avoir l'impression de ne pas être là (alors qu'on est pourtant au théâtre…). J'aime voir des gens debout sur scène comme on est debout dans la vie, sans raidir le dos, ni gainer les muscles, sans « neutraliser » sa posture à la manière du danseur contemporain typique qui – le pire – le fait presque naturellement tellement il a été « formaté ». Cependant… Peut-on réellement mettre sur scène des personnes telles qu'elles sont sans qu'elles deviennent, fatalement, des « personnages » ? Est-ce que le simple fait d'être sur une scène ne travestit pas la présence ? *Est-ce là la projection de mon propre fantasme de spectatrice ?* D'où, peut-être, le comble du théâtre et la limite (ou le jeu) entre le vrai et le faux, entre l'effet de réel et le crédible.

—

MALADIE

N. C. — J'ai une tendresse particulière pour *Mygale*. Pour moi, cette pièce agit en rupture avec mes pièces précédentes. Ou dans la continuité, c'est selon. Elle va (je pense) plus loin, plus profondément dans l'intime. D'une façon plus radicale, plus sèche. Je trouve qu'elle me ressemble. D'une certaine manière, je suis heureux que cette pièce divise. Avec *Mygale*, j'ai franchi la limite. Ma limite. Je me suis positionné à un endroit inédit chez moi jusqu'alors : ne pas chercher à être aimé. Je pense que chacune de mes pièces est un échec. C'est ce qui rend le travail passionnant. Fragile. Délicat. Et fort.

À un moment donné, il faut faire le deuil du public (de ses attentes – de son regard). Pour oser plonger. Cette chose imparfaite que je crée et que l'on appelle un spectacle, je la vois comme une maladie. Et cette maladie ne demande pas la permission de vivre. Elle prend la place qui lui est nécessaire. Elle agit en réaction à son environnement. Chaque maladie est selon moi une réaction à un manque d'amour. Et si l'on peut dire la même chose d'un spectacle, je trouve que c'est une formidable vision poétique qui s'ouvre à nous.

ILLNESS

N. C. — I have a special fondness for *Mygale*. For me, this play diverges from my earlier work. In a sense, it is a continuation, as (I think) it goes further, more deeply—more radically, more explicitly—into intimacy. I think it resembles me. In some ways, I'm happy this play divides people. With *Mygale*, I pushed back the limits. My limits. I put myself in a place I hadn't been before: I wasn't looking to be loved. I think each of my plays is a failure. That's what makes the work passionate. Fragile. Delicate. And strong.

At some point, one has to come to terms with the public (with its expectations—its gaze) in order to dive into something new. I see this imperfect thing I create, the thing we call a show, as an illness. And this illness doesn't ask permission to exist. It takes the space it needs. It acts by reacting to its environment. For me, every illness is a reaction to a lack of love. And if one can say the same thing of a show, I think a powerful poetic vision reveals itself to us.

[Translated from the French by Peter Dubé]

p. 43 : Nicolas Cantin, *Grand singe*, 2009.
Photo : Simon Couturier, permission de l'artiste | courtesy of the artist

p. 40 & 42 : Nicolas Cantin, *Mygale*, 2012.
Photos : Rodolphe Gonzales [p. 40] & Alexandre Pilon-Guay [p. 42], permission de l'artiste | courtesy of the artist

Katya Montaignac crée depuis 1998 des « objets dansants non identifiés », souvent in situ, et signe régulièrement depuis 2007 la direction artistique des projets de La 2e porte à gauche. Elle collabore de plus en plus en tant que dramaturge avec de nombreux chorégraphes. Elle poursuit présentement un doctorat en études et pratiques des arts à l'UQAM, enseigne l'esthétique de la danse et écrit pour différentes revues. Elle est auteure d'un livre sur Joséphine Baker et coauteure d'un ouvrage sur Danse-Cité. **Nicolas Cantin** est un artiste hybride, formé en théâtre, qui enseigne le clown et le jeu masqué et crée des « objets chorégraphiques » : *Grand singe* (2009), *Belle manière* (2011) et *Mygale* (2012). Il signe un spectacle à la Tohu, ainsi que la mise en scène de *Patinoire*, un solo pour Patrick Léonard (Les 7 doigts de la main), et collabore également avec La 2e porte à gauche (*9 1/2 à part*. en 2009 et *Danse à 10* en 2011) et Frédérick Gravel.

Katya Montaignac has, since 1998, created "unidentified dancing objects," often *in situ*, and has regularly overseen the artistic direction of projects for *La 2e porte à gauche* since 2007. Increasingly, she works as a dramaturge with a number of choreographers. She is pursuing a doctorate in the study and practice of the arts at UQAM, teaches dance aesthetics, and writes for various journals. She is the author of a book about Josephine Baker and co-author of a work on *Danse-Cité*. **Nicolas Cantin** is a hybrid artist trained in theatre. He teaches clowning and masked performance and creates "choreographic objects," including *Grand singe* (2009), *Belle manière* (2011), and *Mygale* (2012). He created a show at *la Tohu*, as well as staging *Patinoire*, a solo show for Patrick Léonard (of *Les 7 doigts de la main*). He also collaborates with *La 2e porte à gauche* (*9 1/2 à part* in 2009 and *Danse à 10* in 2011) and Frédérick Gravel.

Portfolio

Lynda Gaudreau

OUT OF GRACE

Issu d'une collaboration intime entre la chorégraphe Lynda Gaudreau et la galerie Leonard & Bina Ellen, *Out of Grace*, présenté à l'automne 2010, est un projet hybride et expérimental aux confins de la chorégraphie et de l'exposition. Lynda Gaudreau a réuni des artistes de la danse et des arts visuels pour aborder des questions sur la performativité et sur le commissariat d'exposition : que serait une exposition commençant en danse et se terminant en arts visuels ? Comment l'aire d'exposition intègre-t-elle la présence du corps, de l'ouverture à la fermeture du lieu et pendant toute la durée du projet ?

Cinq interprètes – Karina Iraola, Marilyne St-Sauveur, Émilie Morin, Amélie Bédard-Gagnon et Anne Thériault – et un ensemble d'interprètes stagiaires ont investi d'une présence singulière chacune des salles de la galerie Leonard & Bina Ellen de Montréal pendant plus d'un mois. Les artistes visuels Yann Pocreau, Aude Moreau, Alexandre David, Chih-Chien Wang et Jérôme Fortin ont réfléchi à la présentation de leurs œuvres dans l'espace de l'exposition pendant les cinq semaines du projet.

En novembre 2012, Lynda Gaudreau a fait une adaptation de *Out of Grace* pour une partie de la collection permanente du M Museum de Louvain. Le projet a été mis au point dans le contexte d'un laboratoire expérimental avec des étudiants en arts de l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles. *Le musée imaginaire* d'André Malraux, publié en 1947, servait de point de départ à une réflexion sur l'histoire, la contemporanéité et l'idée de reproduction.

Out of Grace est avant tout un travail de collaboration : opérant au cœur du projet, les éclairagistes Alexandre Pilon-Guay à Montréal, Jan Maertens à Louvain, l'artiste sonore Alexandre St-Onge, le compositeur Matteo Fargion, le chorégraphe invité Marc Vanrunxt et l'assistante de projet Anne Thériault lui ont permis de prendre forme, dans la mesure où chacun l'a lui-même, en quelque sorte, « interprété ».

OUT OF GRACE

Born of a close collaboration between choreographer Lynda Gaudreau and the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, *Out of Grace* is an experimental hybrid project at the boundaries of choreography and art exhibition that was presented over a nearly five-week period in the fall of 2010. Lynda Gaudreau brought together artists from the realms of dance and the visual arts to question the nature and relationships of performance and of curating exhibitions: What might an exhibition beginning with dance and ending in visual arts be? How does the exhibition space integrate the presence of the body over the course of a given day and throughout the duration of the project?

Five performers—Karina Iraola, Marilyne St-Sauveur, Émilie Morin, Amélie Bédard-Gagnon, and Anne Thériault—and an ensemble of apprentice performers infused each of the spaces of the Leonard & Bina Ellen Art Gallery of Montreal with a singular presence, while visual artists Yann Pocreau, Aude Moreau, Alexandre David, Chih-Chien Wang, and Jérôme Fortin reflected on the presentation of their works in the exhibition space over the five weeks of the project.

In November 2012, Lynda Gaudreau created an adaptation of *Out of Grace* for the permanent collection of the M Museum Leuven in Belgium. The project was elaborated within the context of an experimental laboratory together with arts students from the Académie royale des beaux-arts de Bruxelles. *Le musée imaginaire* (*The Imaginary Museum*) by André Malraux, published in 1947, served as point of departure for their critical reflection on history, contemporaneousness, and the idea of reproduction.

Out of Grace is first and foremost a collaborative work: lighting designers Alexandre Pilon-Guay in Montreal and Jan Maertens in Leuven, sound artist Alexandre St-Onge, composer Matteo Fargion, guest choreographer Marc Vanrunxt, and creative assistant Anne Thériault were the driving forces behind the project, allowing it to evolve in such a way that all of the collaborators could, in a sense, each "interpret" the work in their own individual manner.

[Translated from the French by Louise Ashcroft]

Œuvre visuelle | Visual artwork : Aude Moreau
Interprète | Performer : Anouk Thériault
Lieu | Venue : Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Montréal
Photo : Lynda Gaudreau

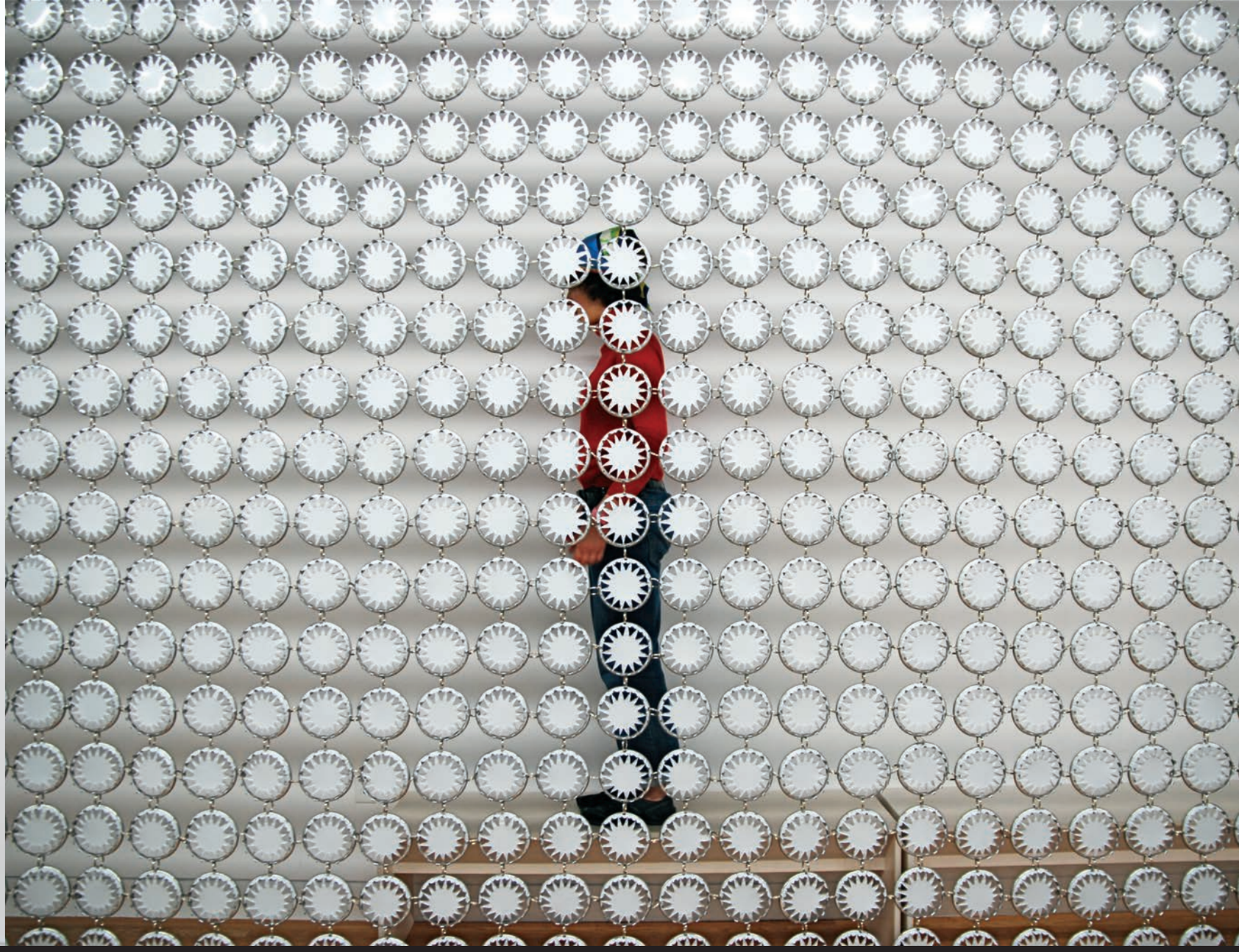
L'artiste est intervenue sur son œuvre hebdomadairement, augmentant chaque fois la surface de sa flaque noire. Celle-ci, presque invisible au début, recouvrait, à la fin du projet, la quasi-totalité du plancher de la galerie. L'interprète occupait l'espace au même titre que les œuvres statiques qui l'entouraient.

The artist transforms the work on a weekly basis. Each time, the surface of the black puddle increases. The puddle was almost invisible at the beginning of the process. By the end, it nearly encompasses the gallery's entire floor space. The dancer occupies the gallery space in the same way as the static works that surround her.

Œuvre visuelle | Visual artwork : Yann Pocreau
Interprète | Performer : Marie-Pier Bazinet
Lieu | Venue : Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Montréal
Photo : Lynda Gaudreau

Exploration du « glissement » d'une discipline à l'autre. Durant les 28 jours du projet, alors que la surface d'exposition [mur] est graduellement dépouillée, celle de la danse [plancher] prend vie grâce aux mouvements de l'interprète.

The project explores how one discipline "shifts" into another.
Over a 28-day period, the exhibition's [wall] space is gradually laid bare,
while the dance [floor] space is given new life by means of the dancer's movements.



Œuvre visuelle | Visual artwork : Jérôme Fortin
Interprète | Performer : Anouk Thériault
Lieu | Venue : Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Montréal
Photo : Lynda Gaudreau

Immense écran faisant penser à un tissage suspendu, l'œuvre est réalisée à partir des couvercles percés de milliers de boîtes de conserve et assemblés à l'aide d'anneaux métalliques. Les mouvements spontanés de la danseuse et des visiteurs animent l'œuvre.

The work, an immense screen that looks like a suspended tapestry, was made by assembling thousands of pierced food can lids by means of metal rings. The dancer's and spectators' spontaneous movements breathe life into the work.

Œuvre Visuelle | Visual artwork : Alexandre David
Interprète | Performer : Amélie Rajotte
Lieu | Venue : Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Montréal
Photo : Lynda Gaudreau

Objet monumental, en partie tableau et en partie banc, qui brouille la frontière entre le sujet et l'objet.
L'interprète joue à la fois le rôle de celui qui regarde et de ce qui est regardé.

This monumental object, which is partly a painting and partly a bench, blurs the boundaries between the subject and the object.
The dancer plays both the role of the onlooker and that which is looked at.

Œuvre visuelle | Visual Artwork : Chih-Chien Wang
Interprètes | Performers : Karina Iraola & Catherine Lepage
Lieu | Venue : Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Montréal
Photo : Alexandre Pilon-Guay

Installation formée d'objets tournoyants qui créent des mouvements répétitifs, et d'un système programmé d'enregistrement et de lecture vidéo qui documente l'installation en temps réel, par intervalles. Les visiteurs et les danseurs sont invités à se déplacer dans l'installation et à faire tournoyer les objets. L'espace est ainsi coupé, fouetté par les objets, pendant que la projection vidéo montre les mouvements en cours ou des séquences enregistrées quelques minutes auparavant. La répétition estompe les notions de présent et de passé.

Installation composed of spinning objects that create repetitive movements, as well as a programmed record-and-playback video system to document the installation in real time, at certain intervals. Visitors and dancers are invited to walk through the installation and twirl the objects. The space is cut and whipped by the objects, while the video projection presents live movements or footage recorded a few minutes earlier. Repetition blurs the notion of present and past.

Lieu | Venue : M Museum, Leuven
Interprètes | Performers : Luisa Prias & Carolina van Eps
Photo : Lynda Gaudreau

Le musée imaginaire d'André Malraux a servi de référence, mais également son discours en hommage à la Résistance française. Le projet à Louvain a permis de mettre de l'avant le rapport de l'être humain à l'histoire et, plus largement, le rôle de l'art dans le monde. L'artiste, le spectateur peuvent changer le cours des choses.

Serving as reference points were the imaginary museum of André Malraux, as well as his discourse in homage to the French Resistance. The Leuven project highlighted the rapport between humanity and history, and, in broader terms, the role that art plays in world events. Both artist and spectator can change the course of history.

Lieu | Venue : M Museum, Leuven
Interprète | Performer : Églantine Bironneau
Photo : Lynda Gaudreau

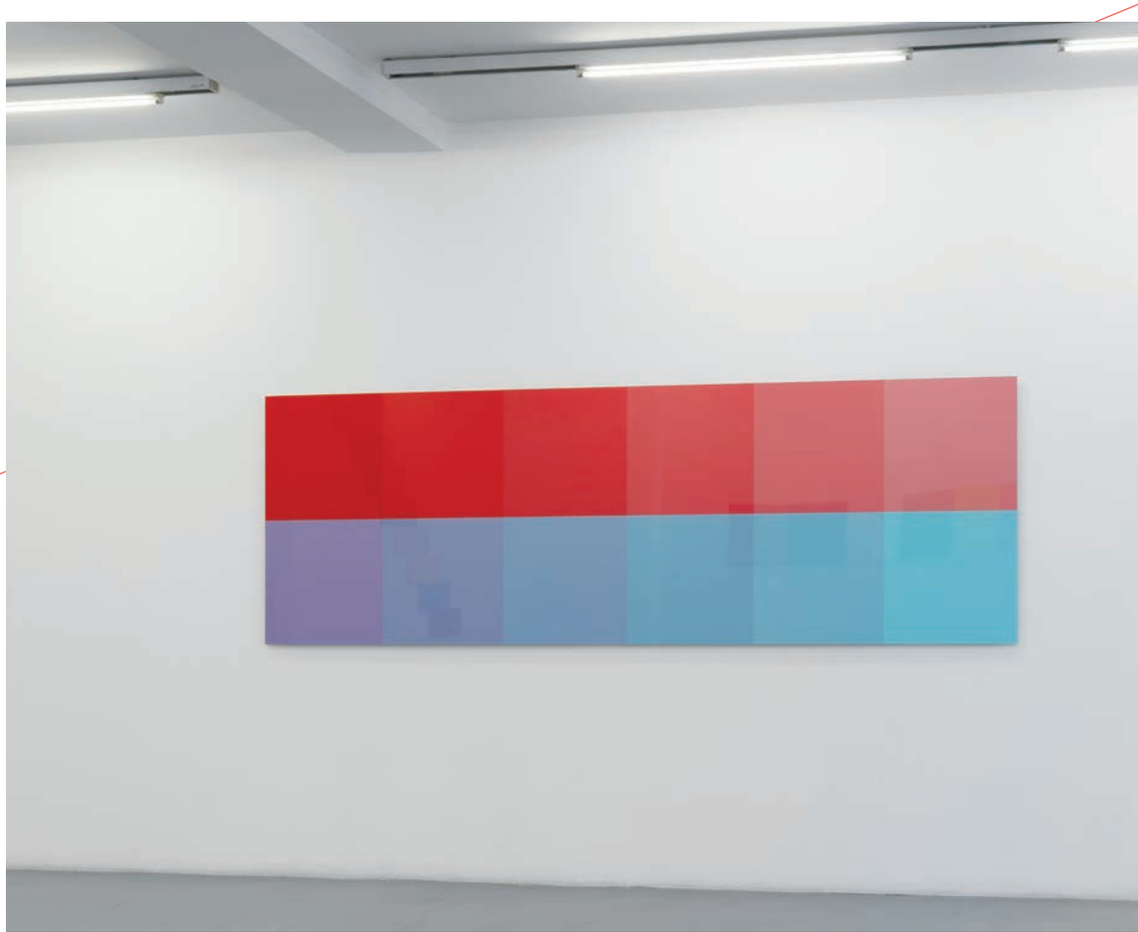
À Louvain, chaque interprète a créé son propre musée imaginaire et plongeait lui-même dans un processus de création en dialogue avec les œuvres de la collection.

In Leuven, all of the performers created their individual imaginary museum, inserting it into the very process of creation in dialogue with the works of the collection.

Dissensus as Social Contract in the Art of Ken Lum

Le dissensus comme contrat social dans l'art de Ken Lum

Alexandria Pierce



Ken Lum, *The Twelve Steps to Recovery from Alcoholism*, 2012.
Photo : Florian Kleinefenn, permission de | courtesy of Galerie Nelson-Freeman, Paris

L'art que Ken Lum pratique depuis plus de trente ans obéit à des motivations sociales et naît du personnel comme de l'empirique. Membre phare de l'école de Vancouver, artiste et commissaire de renommée mondiale et directeur du programme de premier cycle de l'École d'art et de design de l'Université de Pennsylvanie, Lum expose le paradigme théâtral de la représentation politique de l'art au public. Jacques Rancière définit ce type d'engagement à l'égard du social comme « la politique de l'esthétique », selon une hypothèse fondée sur « l'égalité de n'importe quel être parlant avec n'importe quel autre être parlant[1] ».

Pour Rancière, le « régime esthétique » conduira à « l'invention des formes sensibles et des cadres matériels d'une vie à venir[2] ». Cette vision utopique émane du dissensus, qu'il décrit comme « une impropriété propre », une forme de résistance[3]. Les *Language Paintings* de Lum, réalisées dans les années 1980, représentent l'aliénation qui résulte de l'incapacité à comprendre une langue ou un système sémiotique, une frustration universelle. Il y a sans aucun doute un parfum d'anarchie dans ses *Furniture Sculptures* (1983-1986), et loin de s'éloigner de cette résistance, ses *Portrait/Repeated Text Works*, œuvres datant principalement des années 1990, incarnent souvent l'indignation et la révolte des pauvres et de ceux qui sont maintenus à l'écart du pouvoir.

Avec *Portrait-Logos* (1986) et *Portrait-Attributes* (1989-1991), Lum fait la satire de la discipline excessive à laquelle est astreint le personnel dans la sphère de l'entreprise. Les frontières entre soi et l'autre sont abolies dans *Mirror Texts* (2002-2003) et, plus récemment, dans *Mirror Mazes* (2002-2011), qui met en lumière la résistance à l'aliénation provoquée par la maladie mentale. Dans *Mirror Maze with 12 Signs of Depression*, un labyrinthe de miroirs installé à la Documenta XI en 2002, des énoncés gravés sur les parois, comme « *Sign #4, I Feel All Alone in the World* » (« Je me sens seul au monde »), ont fait sourire ceux qui ont reconnu dans la tendance à l'abjection un penchant répandu parmi les êtres humains. L'emploi de la transversalité entre deux disciplines linéaires, la psychiatrie et l'art, a un effet transformateur, car elle invite le spectateur à s'engager activement dans le spectacle. À vrai dire, l'installation de Lum rappelle les écrits surréalistes de Georges Bataille (1897-1962), qui déclarait que l'abjection est réparatrice pour l'esprit créatif. *L'anus solaire*, de Bataille, semble bien étayer le travail de Lum dans *Red Circle* (1986), une œuvre composée de fauteuils sans bras poussés les uns contre les autres pour former un beigne rouge strié. Tout comme Bataille observait que « le monde est purement parodique, [...] que chaque chose qu'on regarde, ou qu'on écoute, est la parodie d'une autre, ou encore la même chose sous une forme décevante[4] », l'œuvre comprise comme un signe de provocation semble palpiter.

Lum démontre clairement ce que Rancière décrit comme étant « les luttes des prolétaires pour sortir le travail de sa nuit – de son exclusion de la visibilité et de la parole communes[5] ». *Phew, I'm Tired* (1994) dépeint la réalité des premières générations d'immigrants qui, bien souvent, se voient crouler sous le travail. Une part de leur ressentiment longuement ruminé est révélée dans *Sandhu's Maple Leaf* (2002). Le nom du propriétaire, Sandhu, apparaît au haut d'une affiche publicitaire où l'on peut lire : *All Natural, 100 % Canadian* (« Entièrement naturel, 100 % canadien »). À droite, en lettres de plastique, un texte annonce avec ironie : *Closing Doors Forever. Drop Dead Canada.* (« Fermé pour toujours. Crève donc, Canada »). L'œuvre met en lumière la problématique irrésolue de la non-assimilation et les frustrations qui résultent de l'effondrement d'une utopie.

1. Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2004, p. 113.
2. Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 74.
3. Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2003, p. 178.
4. Georges Bataille, L'anus solaire, *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1970, p. 81.
5. Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 48.

Ken Lum's socially motivated art spans more than three decades and arises from both the personal and the empirical. A prominent member of the Vancouver School, an internationally known artist and curator, and director of the undergraduate program at the School of Art and Design, University of Pennsylvania, this artist's work presents a theatrical paradigm of political enactment between art and audience. Jacques Rancière defines this kind of engagement with the social as "the politics of aesthetics," with its assumption of "equality between any and every speaking being."[1]

For Rancière, the *aesthetic regime* will lead to "the invention of sensible forms and material structures for a life to come."[2] This utopic vision, though, stems from *dissensus*, described by Rancière as "the demonstration of a certain impropriety," or resistance.[3] Lum's *Language Paintings* of the 1980s visualized the alienation of being unable to understand a language or semiotic system, a universal frustration. Certainly, a whiff of anarchy is deeply seated in the artist's *Furniture Sculptures* (1983–86). Not losing this sense of resistance, his *Portrait/Repeated Text Works* (mainly from the 1990s) often personify the indignation and rebellion of the poor and the disempowered.

With *Portrait-Logos* (1986) and *Portrait-Attributes* (1989–91), Lum satirized the regimentation of the personal into the corporate. Borders between self and other are disarmed in Lum's *Mirror Texts* (2002–2003), and more recent *Mirror Mazes* (2002–2011), which elucidate a resistance to the alienation of mental illness. In *Mirror Maze with 12 Signs of Depression*, installed at dOCUMENTA XI in 2002, texts etched into mirrors such as *Sign #4, I Feel All Alone in the World*, produced knowing smiles of recognition that abjection is a shared human condition. The effect of employing *transversality* between two linear disciplines, psychiatry and art, is transformative, since viewers become actively involved in the spectacle. In fact, Lum's mirror installation brings to mind the writings of the Surrealist Georges Bataille (1897–1962), who proffered that abjection is a restorative for the creative spirit. Additionally, Bataille's essay *The Solar Anus* seems to inform Lum's *Red Circle* (1986), assembled by pushing armless sectional chairs together to form a striated doughnut shape. Just as Bataille observed that "... the world is purely parodic... each thing seen is the parody of another, or is the same thing in a deceptive form,"[4] *Red Circle* quivers as a provocative sign.

Lum clearly demonstrates what Rancière describes as "the struggles of the proletariat to bring labour out of the night... out of its exclusion from shared visibility and speech."[5] *Phew, I'm Tired* (1994) depicts the reality that first-generation immigrants often find their lives are filled with gruelling labour. Some of their long-simmering resentment is revealed In *Sandhu's Maple Leaf*, (2002). The proprietor's name, "Sandhu," appears above the advertisement "All Natural, 100 % Canadian." The ironic text juxtaposed in plastic letters states, in the manner of a commercial sign, "Closing Doors Forever. Drop Dead Canada." It represents ongoing issues resulting from non-assimilation and the frustration of failed utopia.

Many works by Lum, including those commissioned internationally, such as the permanent installation *There is no place like home* (2000), a wall of billboard-scaled photo texts in Vienna, deals with the idea that the degree of immigrant comfort is predicated on race and class. The struggles of the *demos* (people) to speak out against their entrapment and exclusion are confronted by Lum with *dissensus*. Lum gives notice, like Rancière, that utopia sometimes "refers to the mad delusions that lead to totalitarian

1. Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, ed. and trans. Stephen Corcoran (London and New York: Continuum, 2010), 16.
2. Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, trans. Gabriel Rockhill (London and New York: Continuum, 2004), 29.
3. Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, 2.
4. Georges Bataille, "The Use Value of D.A.F. de Sade (An Open Letter to My Current Comrades) (1930)," in *Visions of Excess, Selected Writings, 1927–37*, trans. Allan Stoekl with Carl R. Lovitt and Donald M. Leslie, Jr. (Minneapolis: The University of Minneapolis Press, 1985), 91–102.
5. Rancière, *The Politics of Aesthetics*, 45.

Nombre d'œuvres de Lum, y compris des commandes étrangères comme l'installation permanente *There is no place like home* (2000), un mur de textes et de photos qui se dresse à Vienne, composent avec l'idée selon laquelle le degré de confort d'un immigrant est dicté par sa nationalité et sa classe sociale. Lum aborde avec dissensus les luttes du *demos* (peuple) qui cherche à prendre la parole contre l'encagement et l'exclusion. L'artiste prévient, à l'instar de Rancière, que l'utopie désigne « tantôt la folle rêverie entraînant la catastrophe totalitaire, tantôt, à l'inverse, l'ouverture infinie du possible qui résiste à toutes les clôtures totalisantes[6] ». Voilà qui trouve un écho dans une œuvre commandée à l'artiste à l'occasion des Jeux olympiques d'hiver de 2010, *Monument for East Vancouver*, une croix composée de deux mots, *East* et *Van*, en diodes électroluminescentes blanches. L'œuvre, érigée sur une base en béton, fait vingt mètres de hauteur. Lum explique : « [East Van] véhicule l'identité de ceux qui vivent dans l'est de la ville, et est souvent suivi du [verbe] « règne » (*rules*). [Voilà qui] est ironique, car traditionnellement, ce sont ceux qui habitent l'ouest de la ville qui détiennent le pouvoir économique et politique, bien que le boom immobilier ait assoupli la frontière entre l'est et l'ouest. Cette œuvre est l'amplification monumentale d'un geste de défi et de protestation, d'une affirmation identitaire d'arrière-garde[7]. » Ironie du sort, ce symbole de graffiti, qui d'après Lum a circulé dans la ville pendant des décennies, est commémoré sous forme d'art. Or l'art est l'apanage de l'élite. Alors que le dissensus comme régime tente d'accéder au pouvoir, le *logos* (la parole) du *demos* (les pauvres) peut être admis dans la culture de l'élite. Gregory Sholotte s'est intéressé à la façon dont « un certain type d'activisme culturel peut être conçu comme un processus » d'appropriation des archives et de préservation d'une mémoire courant le risque d'être éliminée[8]. Comme le soutient Claire Bishop, « il ne s'agit pas de réconcilier l'art et le social sous peine de les voir s'écrouler, mais de maintenir entre eux une tension continuelle[9] ». Cela dit, la pratique de Lum fusionne bel et bien l'art et le social. La vitalité de ses approches traduit une vigilance de longue date à l'endroit du mondial et la nécessité pour l'art d'entrer dans le social comme forme de dissensus.

L'art de Lum s'infiltre dans la conscience pour soulever un questionnement qui n'a pas fini de secouer la scène internationale, et qui n'est pas sans précédents historiques. Comme l'Internationale situationniste et le Groupe de recherche d'art visuel (GRAV) en Europe dans les années 1960 avec leurs activités politiques, l'artiste tient tête à l'hypocrisie au moyen d'une subtile ironie. Le travail souvent humoristique de Lum fait éclater un rire contagieux qui favorise l'acceptation de l'autre au-delà des frontières de la nationalité, de la classe et du temps. Pour Lum, « l'art n'est pas une activité salubre – l'art traite du réel. À l'évidence, il est question d'altérité – de donner la parole à des zones où règne le silence[10] ».

Souvent en lien avec la renonciation à la propriété, les œuvres de Lum sont irritantes non seulement parce qu'elles sont paradoxales, mais aussi parce qu'elles comportent un dilemme herméneutique. *The Path From Hope to Despair* et *The Path from Sanity to Madness*, deux œuvres de la série *Maze* (2012), sont des labyrinthes qui ressemblent vaguement aux sceaux apposés sur les rouleaux suspendus, en Asie, mais qui rappellent, plus récemment, des avatars commerciaux omniprésents. Les labyrinthes – impressions à jet d'encre sur plexiglas – vibrent à la façon

6. Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 64-65.

7. http://plepuc.org/fr/oeuvre/monument-for-east-vancouver [consulté le 8 mars 2012]. [Trad. libre]

8. Gregory Sholotte, *Dark Matter, Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, New York, Pluto Press, 2011, p. 92. [Trad. libre]

9. Claire Bishop, « Participation and Spectacle: Where Are We Now? », dans Nato Thompson (dir.), *Living as Form, Socially Engaged Art from 1991-2011*, New York, Creative Time Books, Cambridge (É.-U.) et Londres (R.-U.), MIT Press, 2012, p. 41. [Trad. libre]

10. Al Filreis, entrevue avec Ken Lum, 2 janvier 2013, http://media.sas.upenn.edu/watch/141440 [consulté le 14 février 2013]. [Trad. libre]

catastrophe; sometimes it refers, conversely, to the infinite expansion in the field of possibility that resists all forms of totalizing closure."[6] This rings true for a work commissioned for the 2010 Winter Olympics, Lum's *Monument for East Vancouver*, a cross-shaped text rendered in white LED lights, twenty metres high and embedded in concrete. Lum explains: [The crossword] signifies the identity of those living in the eastern part of the city and is often accompanied with the word "rules." [This] is ironic, as traditionally those in the west of the city have held the economic and political power, though the real estate boom more recently has rendered the boundary between east and west more fluid. The piece monumentalizes a rearguard gesture of defiance, protest, and assertion of identity.[7]

The irony is that this graffiti symbol "that circulated in Vancouver for decades," according to Lum, is memorialized in high art, the precinct of the elite. While *dissensus* attempts to achieve a regime of power, the *logos* or speech of the *demos* or poor can be co-opted into elite culture. Gregory Sholotte has analyzed "how a certain kind of cultural activism may be conceived as a process" of controlling the archive and preserving memory that might be suppressed.[8] As Claire Bishop has argued, "art and the social are not to be reconciled or collapsed, but sustained in continual tension."[9] Lum's art, however, *does* meld art and the social. The vitality of his approaches signals long-standing alertness to the global and the necessity of art to enter into the social as a form of *dissensus*.

While Lum's art penetrates consciousness to prompt questioning that continues to jolt on the international stage, it has historical precedents. Like the politically charged activities of the Situationist International and Group Research Art Visual (GRAV) in Europe in the 1960s, Lum contradicts hypocrisy with subtle irony. Lum's often humorous works detonate laughter that can be shared, and generate acceptance of the other across race, class, and time. For Lum, "art is not a salubrious activity—it is about the real. Clearly it is about alterity—giving voice to areas where there is silence." [10]

Referring more to the abandonment of propriety, Lum's works are vexing, not only because they are paradoxical, but because they encompass an hermeneutic dilemma. *The Path From Hope to Despair* and *The Path from Sanity to Madness*, both from the *Maze* series (2012), are labyrinths that slightly resemble chop marks on Asian scroll paintings, but they also bring to mind recently ubiquitous branding avatars. The labyrinths—inkjet on Plexiglas—vibrate like Op Art due to the bright and contrasting colours. Although the titles hint at moral decrepitude, the works are non-objective, and another new work, *12 Stages of Recovery from Alcoholism* from the *Chart* series (2012) is purely geometrical. In this work, two rows of six squares of equal size represent the well-known 12-step alcohol recovery program. The square at the top left is a deep crimson red that fades to a paler hue as the eye progresses to the sixth square. In the abutting lower row of squares, the first square is lavender and the adjacent squares morph through shades of blue to a bright turquoise at the bottom right. The red reads as active and boisterous, or as the inflaming passionate embrace of alcohol, while the blue suggests the passivity and melancholy of a sober alcoholic. The colours correspond to the elevated mood that alcohol initially provides, and to the depressiveness it engenders with additional consumption. Indeed, the 12-step plan to alcoholic recovery has worked for some, but the colours seem to imply that the underlying problems and ensuing depressive state will return with the cessation of alcohol. This tragicomedy is in line with Lum's body of work in which

6. Rancière, *The Politics of Aesthetics*, 40.

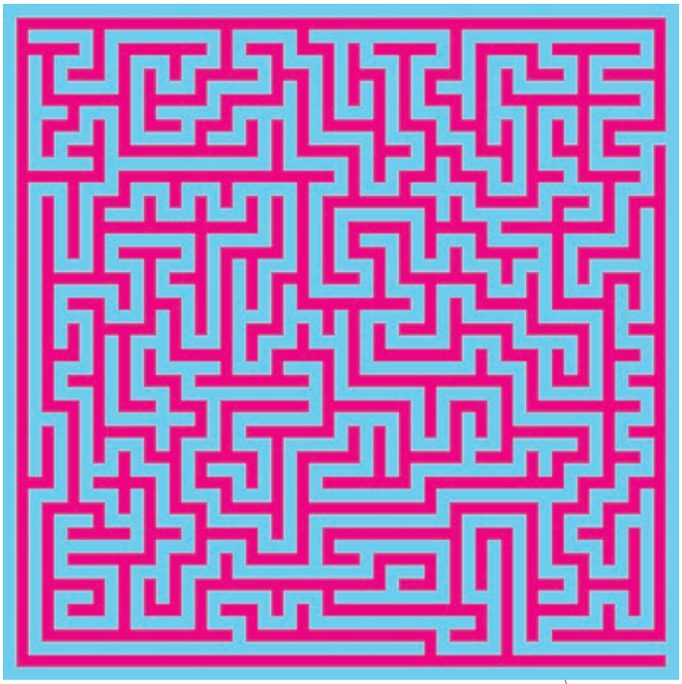
7. http://vancouver.ca/commsvcs/cultural/publicart/2010/mm_vaneastmonument.htm (accessed March 8, 2012).

8. Gregory Sholotte, *Dark Matter, Art and Politics in the Age of Enterprise Culture* (New York: Pluto Press, 2011), 92.

9. Claire Bishop, "Participation and Spectacle: Where Are We Now?" in *Living as Form, Socially Engaged Art from 1991–2011*, ed. Nato Thompson (New York: Creative Time Books and Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 2012), 41.

10. Al Filreis interview with Ken Lum, January 2, 2013, http://media.sas.upenn.edu/watch/141440 (accessed February 14, 2013).

Ken Lum, *Pie Chart I: Social Media and Income*, 2012.
Photo : Florian Kleinefenn, permission de | courtesy of Galerie Nelson-Freeman, Paris



Ken Lum, *The Path from Sanity to Madness*, 2012.
Photo : Florian Kleinefenn, permission de | courtesy of Galerie Nelson-Freeman, Paris

de l'art optique en raison de leurs couleurs vives et contrastées. Bien que les titres pointent vers une décrépitude morale, les œuvres sont non objectives. Une autre, intitulée *12 Stages of Recovery from Alcoholism* de la série *Chart* (2012), est purement géométrique. Dans celle-ci, deux rangées de six carrés de taille égale représentent les 12 étapes bien connues du traitement de la dépendance à l'alcool. Le premier carré de la rangée du haut est d'un rouge profond dont l'intensité s'estompe à mesure que l'œil progresse vers les carrés suivants. Dans la rangée du bas, le premier carré est lavande, et les suivants passent par diverses teintes de bleu jusqu'au sixième carré, qui est d'un turquoise éclatant. Le rouge exprime la vie et le tumulte, à l'image de l'étreinte enflammée de l'alcool, tandis que le bleu suggère la passivité et la mélancolie d'un alcoolique sobre. La progression des couleurs correspond à la bonne humeur que l'alcool provoque initialement et à l'état dépressif qu'une plus grande consommation engendre. Certes, le programme de traitement de l'alcoolisme en 12 étapes fonctionne pour certains, mais la charte de couleurs laisse entendre que les problèmes sous-jacents et l'état dépressif reviennent au terme de la consommation. Cette tragicomédie fait partie d'un corpus d'œuvres de Lum dans lequel des truismes sont formulés sous forme d'observations ou de commentaires ironiques. Bien sûr, l'anthropomorphisme est implicite dans l'œuvre, qui semble montrer une personne ivre qui s'allonge. Rancière observe, à ce titre, que la nouvelle technologie « n'a cessé de jouer sur la possibilité que chaque médium pouvait offrir de mêler ses effets à ceux des autres [...]. L'image ne cessera pas si tôt d'être pensive[11]. » Dans *Pie Chart 1: Social Media and Income*, également de la série *Chart* (2013), Lum recourt au graphique circulaire dont usent les professionnels du marketing des médias sociaux pour démontrer aux blogueurs, aux gestionnaires et au personnel affecté à la publicité le potentiel de revenu de sites comme YouTube/video, google+, Twitter et linkedIn. Malgré ses airs de peinture minimaliste, l'œuvre a pour source un graphique réellement publié incitant à faire de l'argent sur Internet grâce au marketing. Elle suggère ainsi que le commerce a démantelé les barricades du régime esthétique.

En parallèle, l'artiste crée plusieurs œuvres d'art public qui, de nature, sont figuratives. À Edmonton, en Alberta, une fois l'œuvre terminée, un bison blanc, animal vénéré par les peuples autochtones, fixera

11. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 131–132.

truisms are proposed as ironical observations or comments. Of course, anthropomorphism is implicit in the scale of the piece, since it resembles an inebriated person reclining. Rancière's observation rings true here that "new technology. . . has never stopped playing on the possibility that each medium could offer to blend its effects with those of others. . . . The image is not about to stop being pensive."[11] In *Pie Chart 1: Social Media and Income* from the *Chart* series (2013), Lum is referring to the pie charts used by advocates of social media marketing to illustrate income potential for bloggers, managers, and others employed in advertising on sites such as YouTube/video, Google+, Twitter, and LinkedIn. While the chart resembles a Minimalist painting, his source is a published pie chart advocating making money over the Internet through marketing, suggesting that commerce has surmounted the barricades of the aesthetic regime.

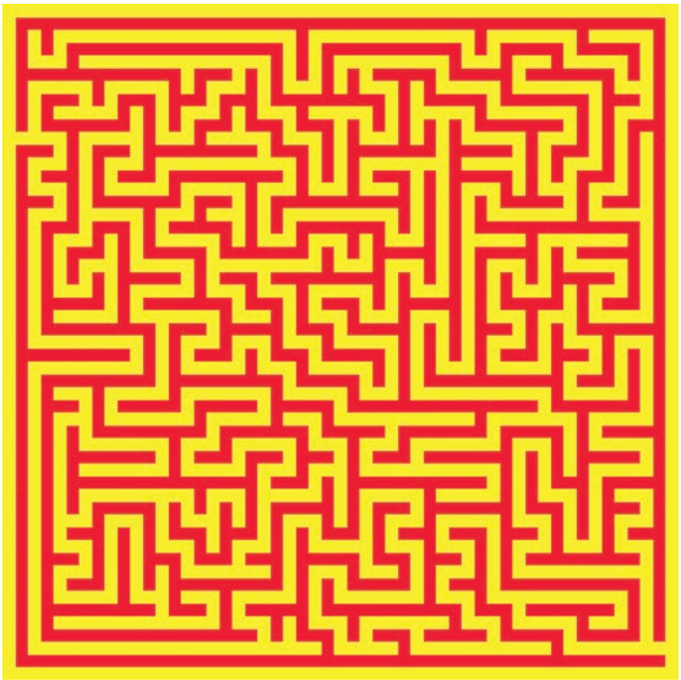
At the same time, the artist is creating several public art works that are representational in nature. In Edmonton, Alberta, a white buffalo, a source of reverence for Indigenous people, will stare at a buffalo-trader sitting on a pile of pelts at the other end of a pedestrian walkway on the reconstructed Waltersdale Bridge. Inevitably, the work will pose questions about imperialism and the nature of progress. Ironically, Edmonton is known as a centre for formalist, abstract art. In Seattle, Lum will commemorate the Mercer girls, poor young women working in the garment trade in Massachusetts, who were solicited to move to Seattle in the 1860s to marry the lumberjacks, who outnumbered women nine to one. As Lum recounts, a number of young women took the boat ride around South America to Seattle to become co-founders of Puget Sound families. Lum's commemorative bronze sculpture, in the pose of St. Francis of Assisi, Catholic patron saint of the poor, will stand on an upright bronze log, facing the water.[12]

Since Ken Lum's new works consist of real squares and rectangles, a real pie chart, real labyrinths and real embodied sculpture, Lum upholds his interest in the real. Through *dissensus*, Lum also examines the underbelly of the beast. Moreover, if all subjects are equal in the aesthetic regime, standing for "poetic powers and ends in themselves beyond mimetic function" as Rancière maintains,[13] then the *transversality* between representation and abstraction in Lum's art aligns itself politically with the real.

11. Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator* (London: Verso, 2009), 131–32.

12. Filreis interview, January 2, 2013.

13. Rancière, *Dissensus*, 16.



Ken Lum, *The Path from Hope to Despair*, 2012.
Photo : Florian Kleinefenn, permission de | courtesy of Galerie Nelson-Freeman, Paris

un négociant trônant sur une pile de peaux de l'autre côté de la voie piétonnière du nouveau pont Walterdale. Inévitablement, cela soulève des questions sur l'impérialisme et la nature du progrès. Il est assez ironique par ailleurs qu'Edmonton soit un centre névralgique en matière de formalisme, d'art abstrait. À Seattle, Lum commémorera les *Mercer girls*, des jeunes femmes pauvres embauchées dans l'industrie du vêtement au Massachusetts, à qui on avait demandé de venir s'installer à Seattle pour épouser des bûcherons dans les années 1860, époque où ces derniers surpassaient les femmes en nombre selon une proportion de neuf pour une. Comme le rappelle Lum, des jeunes femmes ont quitté l'Amérique du Sud en bateau pour venir s'établir à Seattle et fonder des familles dans le Puget Sound. La sculpture de bronze, dont la pose rappelle saint François d'Assise, patron des pauvres dans la religion catholique, se tiendra sur une bûche de bronze dressée et fera face à l'eau[12].

Lum maintient son intérêt pour le réel ; ses œuvres récentes sont de réels carrés et rectangles, de réels graphiques circulaires, de réels labyrinthes et des sculptures réellement incarnées. Par le dissensus, l'artiste examine la face cachée de la bête. En outre, si tous les sujets sont égaux dans le régime esthétique, prêts à défendre les pouvoirs et les objectifs poétiques au-delà de leur fonction mimétique, comme le maintient Rancière[13], alors la transversalité entre la représentation et l'abstraction dans l'art de Lum se situe, du point de vue politique, en phase avec le réel.

[Traduit de l'anglais par Isabelle Lamarre]

12. Al Filreis, entrevue avec Ken Lum, 2 janvier 2013.

13. Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2004, p.113.

Alexandria Pierce enseigne l'art du 20e siècle et donne un cours de deuxième cycle en art contemporain et en critique d'art au Département d'histoire de l'art du Collège d'art et de design de Savannah, en Georgie. Elle est titulaire d'un Ph. D. en histoire de l'art de l'Université McGill. Ses écrits ont été publiés par *Art Papers*, *Parachute*, SKOL, l'Université McMaster, l'Université du Manitoba, l'Université de Glasgow et la galerie d'art du Greater Victoria. En 2012, Mme Pierce a présenté une recherche sur l'œuvre de Ken Lum à la conférence *L'Art et la politique de l'ironie*, à l'Université McGill, et à la conférence WORD/IMAGE IMAGE/WORD, à l'École d'arts visuels de Manhattan, à New York.

Alexandria Pierce teaches twentieth-century art and graduate courses in contemporary art and art criticism in the Art History Department at Savannah College of Art and Design in Savannah, Georgia and holds a PhD in Art History from McGill University. She has been published by *Art Papers*, *Parachute*, SKOL, McMaster University, the University of Manitoba, the University of Glasgow, and the Art Gallery of Greater Victoria. In 2012 Dr. Pierce presented research on Ken Lum's work at *The Art & Politics of Irony* conference at McGill University and at the WORD/IMAGE IMAGE/WORD conference, School of Visual Arts in Manhattan, New York.

Un rapprochement des pratiques

La biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda

Mylène Joly

Julie Andrée T. et Étienne Boulanger, Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda, L'Écart, 2012.
Photo : Christian Leduc, permission de L'Écart, Rouyn-Noranda

Vérox et Andive, Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda, L'Écart, 2012.
Photo : Christian Leduc, permission de L'Écart, Rouyn-Noranda

Du 18 au 20 octobre dernier a eu lieu la 6e biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda. Au fil des soirées, dix performances d'artistes d'ici et d'ailleurs étaient au programme, de même que l'inauguration d'une œuvre d'art public. L'événement était organisé par le centre d'artistes L'Écart, qui a pignon sur rue en plein cœur de la principale ville de l'Abitibi, autoproclamée « Capitale culturelle » pour l'année 2012.

Il semblerait qu'il faille parler de la biennale autrement qu'en pointant le fait qu'elle a cours en région et à distance significative des pôles culturels de la province. Or, ce trait fait partie de l'esprit de la rencontre et le taire ne saurait lui rendre justice, d'autant plus que l'éloignement géographique paraît être pour quelque chose dans le dynamisme singulier qui caractérise l'événement. L'enthousiasme ambiant allait certainement de pair avec la qualité de l'investissement personnel des directeurs artistiques, le coloré duo Geneviève et Matthieu. Ceux-ci ont su faire de l'événement un espace de découverte unificateur davantage qu'un étrange phénomène contemporain qu'il vaudrait mieux réserver à une sélection d'initiés. L'ouverture à tous les publics et à toutes les pratiques s'est avérée être le mot d'ordre qui, agrémenté d'un accueil des plus chaleureux, contrecarrait l'esprit de coterie susceptible de menacer le milieu de l'art actuel. Cette attitude n'a eu que des effets positifs, on peut même affirmer qu'elle a été essentielle, puisqu'elle a favorisé l'établissement d'un véritable dialogue entre les spectateurs et les artistes.

Les soirées ont ainsi été l'occasion de rencontres performatives variées auxquelles a répondu un public des plus participatifs. Les échanges se sont esquissés de manière particulièrement vivante. Entre les jeux de regards souvent amusés, intrigués, parfois sceptiques ou inquiets s'est élaboré avant tout un partage des états du corps et de l'esprit. Ces différentes dynamiques, déclinées selon de multiples variations performatives au cours des trois soirées, ont su convoquer leur lot de réflexions.

Ainsi, Julie Andrée T. et Étienne Boulanger ont privilégié le risque, notion récurrente, s'il en est, dans l'histoire de la performance. Dans le programme de l'événement, les artistes avaient déjà ébauché les pistes de leur démarche : « Je pense à l'effort, à l'impossibilité du corps, au corps impossible… » Ce préambule augurait ce qui allait suivre, soit un long et dur combat contre la chute, qui apparaissait de plus en plus inévitable à mesure que les minutes s'écoulaient. Contrastant avec un prologue aux accents virils (au cours duquel les performeurs ont déchargé des bûches et vissé des planches), l'ensemble de la présentation a laissé place à une série d'actions visant à fragiliser le corps, en l'exposant aux limites de son équilibre et de sa vulnérabilité musculaire. Tremblant d'épuisement, les artistes ont terminé la performance dans une posture des plus précaires, retenus par de simples vis dans le haut des murs de la galerie.

Explorant à sa manière cette même notion de risque, Rodolphe-Yves Lapointe a tout mis en œuvre pour exposer une solitude caractérisée par le désespoir, voire la détresse. Il avait choisi de convier le spectateur à un parcours générateur de tensions, jalonné d'actions faites sur son corps, pour ne pas dire contre sa propre intégrité physique – miroir cassé sur le visage, injections, cocktail de vodka et de sang. Est-ce à dire que, pour certains, la mise en danger du corps serait encore matière à vérité en scène ?

Plusieurs années de performances ne semblent pas avoir épuisé cette curiosité pour la douleur et cet appétit pour les sensations fortes, attitudes inlassablement reconduites par de nombreux artistes dans leur démarche. D'aucuns soutiendront que, tout en participant d'une dynamique de la filiation, il s'agit là du moyen par excellence d'échapper aux pièges des faux-semblants dans lesquels le corps menace constamment de se laisser glisser en situation de représentation. Le même phénomène s'observe d'ailleurs dans tous les arts performatifs, le théâtre et la danse actuelle n'étant pas en reste. Comme l'écrivait à juste titre Valère Novarina : « L'homme n'est plus jamais montré *au lointain* : tout apparaît toujours dans ce martelage et cette saturation du gros plan, du plein feu. Suréclairé et de plus en plus près : pour que l'on puisse toucher l'Homme, le prouver[1]. » Or, entre l'ardeur du désir d'authenticité et la violence des moyens privilégiés, il semblerait qu'il puisse y avoir confusion.

Devant cette inclination à la surcharge sensorielle, parfois même sensationnelle, certains artistes proposent des créations aux affects autrement nuancés. La performance de Massimo Guerrera, qui se situe dans un autre registre de sensibilité, en est un exemple. Dans un espace divisé en trois zones correspondant à autant de personnages intérieurs, l'artiste bouge ou parle, danse, fait des gestes, et interroge ainsi simplement, par ses paroles et ses mouvements, les enjeux propres aux rencontres avec soi et avec l'autre. Alternant les trois rôles de méditant, d'artiste et de comptable, Massimo Guerrera s'est attardé aux détails subtils du quotidien qui souvent échappent à l'attention et par lesquels, pourtant, l'individualité se révèle. En quoi l'état de corps et d'esprit change-t-il entre l'atelier et l'espace de la performance ? Pourquoi le cœur se met-il à battre plus rapidement devant public ? L'attitude priorisée pour livrer ces réflexions invitait à la méditation et au dialogue. Au-delà

1. Valère Novarina, *L'Envers de l'esprit*, Paris, P.O.L., 2009, p. 83.

Vérox et Andive, Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda, L'Écart, 2012.
Photo : Christian Leduc, permission de L'Écart, Rouyn-Noranda

des allers-retours entre les trois personnages, la pièce proposait de faire l'expérience du souffle comme baromètre de nos états et comme force vive. L'expérience rappelait une fois de plus les propos de Valère Novarina, qui écrivait au sujet de l'acte performatif : « Il ne s'agit pas d'interpréter, de diffuser oralement un texte écrit, mais de pratiquer une expérience mentale d'expiration, comme un qui serait à chaque fois obligé de se nourrir de sa propre parole, devenir un pratiquant du souffle[2]. » Au fur et à mesure de ses déplacements, Massimo Guerrera a donné corps aux dialogues intérieurs et a su les partager avec la force de la simplicité.

Une autre approche, plus de l'ordre de la plaisanterie fine cette fois, a été choisie par le Groupe de recherche sur le folklore nébuleux du Québec (GRFNQ). Le duo, composé des musiciens Émilie Mouchous et Simon Brown, s'est évertué à raconter l'histoire de quatre groupes psychédéliques par l'entremise de récits, d'images et de pièces musicales, sous le couvert faussement sérieux d'une conférence. Ces groupes, qui ont pris naissance dans leur imaginaire davantage que dans les années 1960, sont devenus autant de prétextes à l'élaboration de mythes musicaux aux allures ésotériques. Les spectateurs, perplexes au départ, mais hilares après quelques minutes, se sont laissé conquérir par l'humour brillant des artistes. C'est cet humour qui, au final, a permis la mise en scène d'une poésie sonore éclatée.

Un peu dans ce même esprit de surprise, Vérox et Andive ont, pour leur part, invité le public à une installation-performance polysensorielle et chargée en images. Partant de la vitrine de la galerie pour terminer leur déambulation dans la boîte d'un *pick-up*, elles ont mis en scène une sorte de rite de passage déjanté, agrémenté de mélasse, de plumes et d'un grand succès d'Angèle Arsenault. C'est dans une atmosphère festive que tout un chacun était ainsi invité à prendre part à la célébration, en croquant dans le costume de pommes que portait l'une des deux artistes. Cette même ambiance ludique était de la partie pour la présentation en cinq temps de Donald Trépanier. Entre masques de superhéros et situations absurdes, les cinq actions effectuées par l'artiste ont fait naître une atmosphère sympathique et amicale dans la galerie.

La musique a eu la part belle tout au long de la biennale. Clara Furey a offert des extraits solos de *Hello… How are you* présenté initialement avec Céline Bonnier en 2011. Entre danse et musique, le projet visait la mise en scène de réflexions existentielles et relationnelles d'où s'est dégagée au final une performance nettement érotisée. La soirée de vendredi s'est terminée de manière aérienne avec les projections, les synthétiseurs, les voix et le violon des Momies de Palerme. Le duo de musiciennes a diffusé ses mélodies dans la galerie. Pendant leur prestation, une dizaine de volontaires, littéralement « momifiés » avec du ruban adhésif par l'artiste Toumani Kouyaté, déambulaient dans l'espace dans le cadre du projet performatif *SCOTCH-NU*. Enfin, le musicien Felix Kubin, venu d'Allemagne pour l'occasion, a offert une performance électrique. Personnage haut en couleur, il a clos l'ensemble sur une note dansante.

Du mysticisme nordique évoqué par le GRFNQ au fil de ses récits, jusqu'au salut de Julie Andrée T. qui s'est présentée comme une *pick-up girl* avant d'y aller d'un exubérant « Bonsoir Rouyn-Noranda », le caractère abitibien de la biennale a refait surface dans quelques-unes des performances. Par-delà les clichés de virilité et les références aux

2. Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, 2007, p. 126.

camionnettes, quelques clins d'œil ont coloré le propos des artistes de manière sympathique, en rappelant à l'esprit la qualité régionale du centre d'artistes.

Tout au long de ces trois soirées, la biennale organisée par le centre L'Écart a convoqué plusieurs façons de concevoir la performance, sachant se faire un reflet lumineux de la pluralité des approches actuelles, des plus exacerbées aux plus nuancées. Par l'entremise des questionnements partagés, offerts, vécus, transmis, suggérés, la manifestation a su révéler les principales réflexions que génèrent les disciplines performatives à ce jour. L'atmosphère intimiste a assuré une proximité certaine, en stimulant les dialogues de même que la circulation des états entre performeurs et spectateurs – qu'il s'agisse de fragilité, de répulsion, d'introspection, de rire, de plaisir ou de rythmes dansants –, et en contribuant dans la foulée à un réel rapprochement entre les artistes, le public et les pratiques.

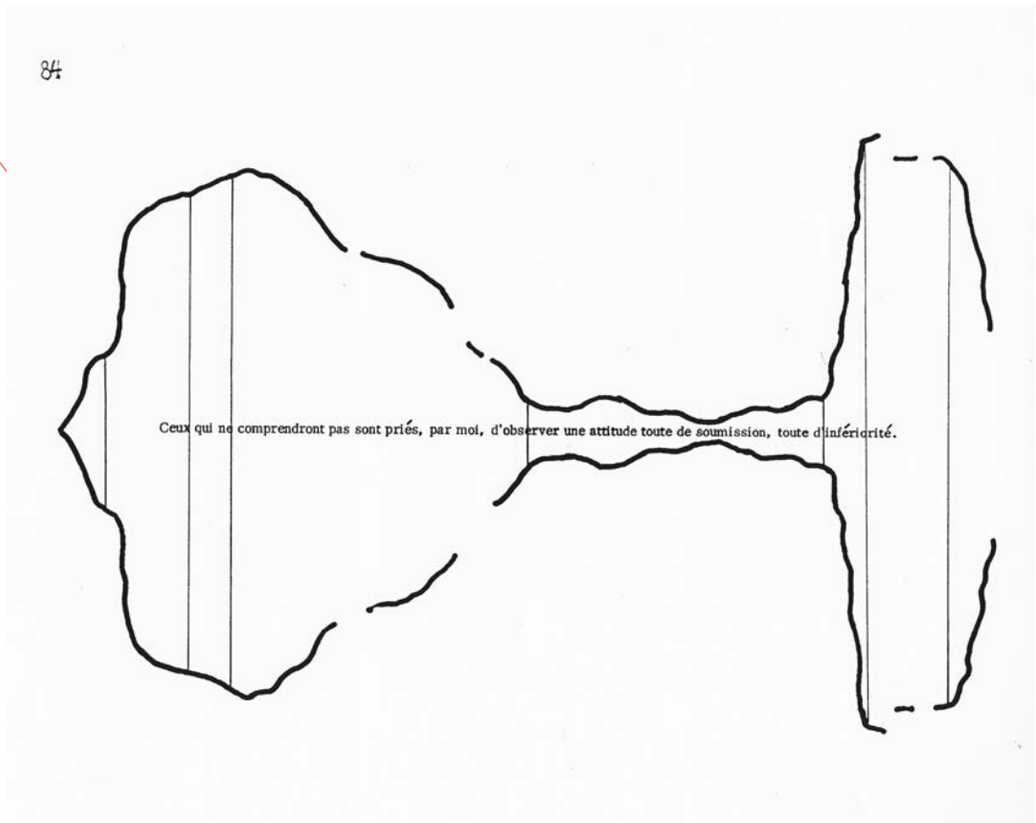
Massimo Guerrera, Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda, L'Écart, 2012.
Photo : Christian Leduc, permission de L'Écart, Rouyn-Noranda

Felix Kubin, Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda, L'Écart, 2012.
Photo : Christian Leduc, permission de L'Écart, Rouyn-Noranda

Mylène Joly est étudiante au doctorat en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur les processus de création en danse contemporaine, plus précisément sur le rôle joué par les mécaniques du désir dans la mise en scène du corps et, corollairement, de l'identité.

Cage's Satie: Composition for Museum

Elsa Delage



John Cage, *Song Books*, 1970.
Photo: © Henmar Press inc., permission du MAC Lyon

À l'automne 2012[1], le Musée d'art contemporain de Lyon a présenté une exposition dans laquelle il était question de la présence récurrente du compositeur et pianiste français Erik Satie (1866-1925) dans l'œuvre de John Cage (1912-1992), une figure influente de la musique contemporaine qui a été au cœur de l'avant-garde américaine. Connu pour son travail sur la déconstruction de la structure et de l'harmonie musicales et pour la réflexion qu'il a menée autour de la notion de subjectivité dans l'interprétation, Satie a été une source d'inspiration décisive pour Cage.

Intitulée *Cage's Satie: Composition for Museum*, l'exposition est envisagée comme un morceau de musique de John Cage rendant hommage à Erik Satie. La commissaire de l'exposition, Laura Kuhn, directrice du John Cage Trust à New York, relève brillamment le défi d'exposer de la musique. Les œuvres cohabitent sans se gêner, si bien que le principe même de l'exposition fait écho au procédé de composition qui a tant intéressé Cage. On découvre un espace ouvert, épuré et uni dans lequel sont disposées une vingtaine de chaises longues invitant à s'asseoir pour écouter les morceaux ou regarder les différentes vidéos. Les boucles sonores répondent aux boucles vidéo dans une harmonie totale des sens. Des pièces musicales de Cage écrites à partir d'œuvres de Satie dialoguent avec des reproductions de partitions, des agrandissements de notes manuscrites, des poèmes, des dessins du compositeur américain ainsi que des vidéos de chorégraphies de Merce Cunningham. L'accent est mis sur l'aspect graphique des notes et des partitions, qui deviennent signes. Plus que jamais il est question de transcrire un langage. La musique en est un et son écriture, une conceptualisation du son.

Une salle entière est consacrée à l'œuvre *The First Meeting of the Satie Society* (1985-1992). Cage a invité plusieurs artistes à remplir une valise de leurs mots et images, réunis dans huit livres faits main. Sur cette valise faite de verre fissuré et de métal et directement inspirée de Marcel Duchamp, vingt citations de Satie sont marquées au poinçon. Des artistes comme Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Sol LeWitt, Robert Ryman et Merce Cunningham ont collaboré à l'illustration de ces livres. Ce projet est conçu comme une série de présents à l'intention d'Erik Satie. Chaque livre regroupe des mésostiches de Cage. Ces poèmes de forme si particulière reflètent bien l'ambition de Cage de déstructurer toutes les syntaxes, langagières, musicales ou picturales. Unissant poésie, performance, typographie, art visuel, sculpture et musique, cette œuvre collaborative ne témoigne pas seulement de la volonté de Cage d'opérer une synthèse entre les arts et de repousser ainsi les frontières qui les séparent, elle souligne aussi la pertinence de cette forme poétique originale.

Une autre salle est dédiée à l'œuvre *James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: An Alphabet* (1982), de Cage. Il s'agit à l'origine d'une pièce radiophonique pour une seule voix. En travaillant sur le principe du collage, Cage rassemble une distribution imaginaire de quatorze personnages parmi lesquels figurent James Joyce, Henry David Thoreau, Marcel Duchamp et Erik Satie, qu'il invite au dialogue. Leur conversation se compose de citations littérales, de contenus historiques librement adaptés et de phrases tout simplement écrites par Cage. L'idée d'en faire en 2001 une adaptation pour le théâtre a posé la question de sa transposition sur scène. La solution a alors été de créer *Alphabet*, sorte d'installation-performance où le texte est spatialisé et où le temps, la séquence et le mouvement sont relégués au second plan. L'aspect relativement statique de cette forme vise à imprimer l'essence de l'image de l'œuvre. Placés au sein d'une structure de bois, les acteurs restent essentiellement sur place. La musique, un mélange construit par voie numérique, comprend aussi bien des bruits de fond continus que des sons intermittents. C'est le compositeur new-yorkais Mikel Rouse qui l'a réalisée à partir de partitions laissées par Cage dans des manuscrits inachevés. Les sons sont aussi variés et suggestifs que le dialogue même de la pièce : une tondeuse à gazon, des rayons X, un tremblement de terre, une photocopieuse… Des photographies de diverses représentations

Vue d'exposition, *Cage's Satie: Composition for Museum*, Musée d'art contemporain, Lyon, 2012.
Photo : Blaise Adilon, permission du MAC Lyon

ainsi que des enregistrements sonores d'*Alphabet* sont aussi présentés. Dans la même pièce, une installation fait référence à la composition non intentionnelle, voie explorée par Cage, et à l'intérêt de ce dernier pour les sons libres. Différents sons sont diffusés dans l'espace et le visiteur peut participer à cette ambiance sonore en intervenant sur l'un des quatre pianos installés au centre de la pièce. Chaque touche déclenche un son d'une durée maximale de cinq secondes qui renvoie à une action concrète (une cloche, une timbale, une sonnette de vélo, un griffonnement, le bruit d'un ressort, celui d'une page tournée, celui de deux verres qui s'entrechoquent…). On ne sait à quel moment quelqu'un viendra déclencher un son ni lequel, et s'il sera seul ou accompagné. La composition est différente chaque fois, et exécutée de manière indéterminée. Cette proposition participative semble donc particulièrement adaptée à la notion d'aléatoire qui était chère à Cage.

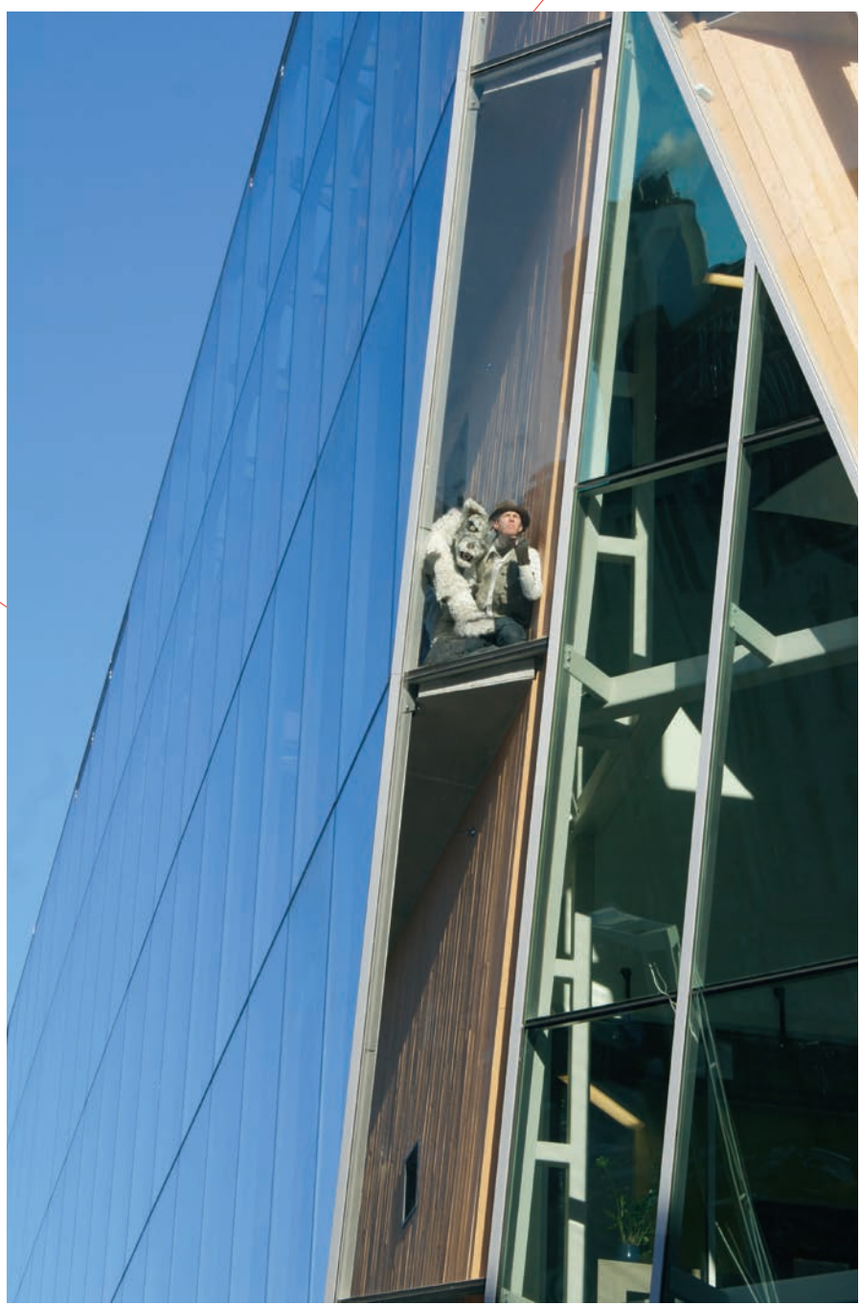
Présentée à l'occasion du centenaire de la naissance de John Cage, cette exposition offre un regard nouveau sur sa création, révélant une pratique fondée sur un dialogue constant avec ceux qu'il admire, par des jeux de renvois, d'emprunts, de reprises et d'échos en tous genres. L'exposition permet d'aborder le travail du compositeur via l'intérêt qu'il a pu porter, notamment, à Henry David Thoreau, à Marcel Duchamp, à James Joyce et, bien évidemment, à Erik Satie. Entre Satie et Cage, on observe des interconnexions, des contenus étroitement liés, des musiques qui ont le même phrasé, les mêmes rythmes, mais qui restent pourtant tout à fait distinctes et originales. L'influence de Satie a été essentielle aux recherches structurelles, formelles et méthodiques de Cage sur le matériau musicologique. L'exposition du Musée d'art contemporain de Lyon revient à ce titre sur l'importance décisive qu'il a tenue dans la vie de Cage et sur les hommages récurrents que celui-ci lui a rendu dans ses créations.

Elsa Delage est titulaire d'un Master 2 Recherche en histoire de l'art et est spécialisée en art vidéo et en dessin contemporain. Elle a multiplié les expériences professionnelles, notamment au Musée de la Création Franche (Bègles), structure issue du milieu de l'art brut et de ses apparentés, et plus récemment, à Montréal, à la Fonderie Darling. Après avoir été assistante de plusieurs commissaires au Palais de Tokyo (Paris), elle s'oriente vers le commissariat d'exposition .

1. Du 28 septembre au 30 décembre 2012

L’art de la performance au 2-22

Amélie Giguère



Thierry Marceau, *1/100 de 2-22, [J’aime Montréal et Montréal m’aime]*, 2-22, Montréal, 2012.
Photo : Julie Villeneuve

Thierry Marceau, *1/100 de 2-22, [J'aime Montréal et Montréal m'aime]*, 2-22, Montréal, 2012.
Photo : Julie Villeneuve

Du 12 au 15 décembre 2012, Thierry Marceau a présenté le premier volet d'une série de cinq performances qui le tiendra occupé jusqu'en 2016[1]. Intitulée *1/100 de 2-22 (J'aime Montréal et Montréal m'aime)*, cette première action a débuté sur la scène du Théâtre Outremont, le soir du 12 décembre, en plein Gala des arts visuels. Une longue canne à la main, arborant la veste, le chapeau et la couverture de feutre bien reconnaissables, Thierry Marceau est apparu sous les traits de Joseph Beuys. Ceux qui connaissent l'une des plus célèbres performances de l'artiste allemand, venu rencontrer l'Amérique en mai 1974, allaient deviner la suite. Escorté par deux ambulanciers, Thierry Marceau a abandonné le théâtre sans toucher le sol. Étendu sur une civière, il a été conduit dans un véhicule d'urgence au « 2-22 », édifice situé à l'intersection de la rue Sainte-Catherine et du boulevard Saint-Laurent, à la manière de Joseph Beuys qui, trente-huit ans plus tôt, avait quitté Düsseldorf, puis l'aéroport John F. Kennedy pour gagner la galerie René Block de New York.

Pendant trois nuits et trois jours, Thierry Marceau a donc habité l'une des passerelles vitrées du bâtiment, accessoirisée pour l'occasion de feuilles de feutre et de bottes de paille. Un faux coyote – des complices costumés jouant tour à tour le rôle de la bête sauvage – partageait l'espace avec lui. De la rue, les passants ont pu assister au jeu du performeur et du coyote, qui interprétaient les gestes de la rencontre et de l'apprivoisement.

VOUS AVIEZ DIT UNE « ŒUVRE PERFORMATIVE » ?

La performance de Thierry Marceau est une œuvre créée dans le cadre de la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement, aussi connue sous le nom de « 1 % ». À l'occasion de la construction du 2-22, le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine (MCCCF) et Art actuel 2-22, qui rassemble Artexte, le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ) et VOX, centre de l'image contemporaine[2], ont choisi de tenir un concours national visant à intégrer une œuvre performative. La proposition est audacieuse, ou du moins inédite. Il s'agit, en effet, d'une première pour ce programme qui commande la création de pièces contemporaines depuis cinquante ans.

Une œuvre performative ? L'idée a d'abord germé dans les directions des trois organismes culturels, devenus propriétaires de leurs locaux grâce à des subventions publiques. Au cours de discussions, les usagers des lieux ont eu envie d'accueillir une œuvre qui allait inscrire de manière originale et forte, dans le quartier, la présence de l'art actuel et du 2-22, valorisé par les organismes culturels occupants à titre de lieu unique, voué à la recherche et à la création actuelle dans le domaine des arts visuels.

La Direction des immobilisations et de l'intégration des arts à l'architecture s'est montrée ouverte à la proposition. En plus de répondre au désir des usagers du bâtiment, la performance apportait une réponse cohérente à un ensemble de facteurs déterminants. Premièrement, selon le comité[3], le choix d'une œuvre éphémère pouvait être une solution intéressante à l'absence d'un espace propice à la mise en valeur d'une œuvre permanente en deux ou trois dimensions. Deuxièmement, le choix de la performance semblait s'inscrire naturellement (en harmonie ou en opposition, la question est ouverte) dans cet espace géographique de Montréal, défini comme le Quartier des spectacles. Enfin, troisièmement, choisir la performance, c'était reconnaître la vitalité et le renouveau de la pratique. C'était, du même coup, donner une visibilité supplémentaire à cette pratique qui intéresse encore trop peu les institutions du milieu de l'art. Dans le but de recevoir des propositions qui s'inscrivent dans la tradition de la performance issue des arts visuels, le comité a précisé que l'œuvre devait être « inédite » et « inclure la présence de l'artiste en action[4] ». Enfin, elle devait être pensée sur cinq ans.

INTÉGRER LA PERFORMANCE À L'ARCHITECTURE

C'est dans une première refonte de la Politique, en 1981, que s'impose la notion d'« intégration », maître mot qui permet de définir la posture

1. Pour connaître son projet, visiter le http://thierry-marceau.com/2-22/.
2. La Vitrine et la radio CIBL 101,5 comptent aussi parmi les organismes qui occupent le 2-22.
3. Comme pour toutes les constructions de plus de 2 M$, les caractéristiques du projet d'intégration ont été déterminées par un comité spécial. Sylvie Gilbert et Jean-Yves Bastarache, respectivement directrice d'Artexte et chargé de projet à la Direction des immobilisations, nous ont présenté ces arguments.
4. *Concours pour une œuvre d'art performatif au 2-22 :* www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/integration_architecture/Concours_national_2-22.pdf.

de création et d'évaluation des œuvres. Après avoir proposé un art jugé décoratif, dont la fonction était l'« embellissement » des bâtiments publics, le programme favorise maintenant un art qui interroge l'architecture et se développe avec elle. Si au départ, la notion d'intégration est envisagée de façon très littérale, elle est aujourd'hui plus largement comprise. La prise en compte de la « vocation » du lieu est fortement encouragée (elle est énoncée dans l'un des objectifs de la Politique), mais il revient à l'artiste de déterminer de quelle manière il comprend et exploite la notion d'intégration.

Outre l'occupation des passerelles par l'artiste en chair et en os et la mise en valeur de la façade par la projection vidéo (à venir dans d'autres volets), l'intégration de l'œuvre, chez Thierry Marceau, s'exprime à travers l'évocation du lieu, de son histoire et des activités sociales, culturelles et commerciales qui le caractérisent. Cette approche est déjà celle de Marceau, qui ne se contente pas de prendre en compte le lieu, mais l'aborde comme le point de départ de sa création. Dans les performances à venir, ce lieu deviendra le *Red Light*, la rue commerciale avec ses grandes vitrines, la place des festivals avec ses spectacles à grand déploiement. Mais pour sa première intervention, il a d'abord été le territoire de l'Étranger et de l'Artiste et son mythe.

Après avoir incarné Elvis, Michael Jackson et Andy Warhol, Thierry Marceau choisit de personnifier Joseph Beuys, non seulement parce qu'il représente cet Étranger, mais aussi parce qu'il appartient au monde des arts visuels : « Je trouvais important d'avoir un personnage artiste pour le 2-22. » Dans la continuité de ses travaux antérieurs, Thierry Marceau emprunte donc à Beuys certains de ses attributs, de même que des aspects de son action et de son histoire. Ceux qui connaissent l'action de Joseph Beuys ont reconnu les « scènes » immortalisées par la photographie, et dont le performeur tâche de reproduire les apparences[5]. Car Thierry Marceau ne rejoue pas la performance : il la considère plutôt comme une trame de base. Aux emprunts faits à Beuys, il en joint d'autres, tirés de mondes distincts ou de ses propres inventions. Le coyote est une marionnette et avec elle, il joue (par exemple) au frisbee. Dès lors, nous parle-t-il d'une rencontre entre l'art, ses initiés et le public diversifié de la rue ? D'une réconciliation entre l'art vivant et l'architecture ? D'une critique de la construction des mythes ? Le terrain connu devient un nouvel espace qui met à distance la référence, entre l'hommage, le pastiche et le jeu.

ÉCHAPPER AU CARACTÈRE ÉPHÉMÈRE DE LA PERFORMANCE

Si Thierry Marceau et les membres d'Art actuel 2-22 peuvent envisager que la performance définisse désormais une nouvelle catégorie d'œuvres selon la Politique, pour Jean-Yves Bastarache, chargé de projet à la Direction des immobilisations et de l'intégration des arts à l'architecture, la proposition artistique réalisée au 2-22 ne constitue pas un projet pilote. Certains diront tout bas que la performance offre une réponse aux coûts liés à la conservation des œuvres. D'autres avanceront que sa représentation au sein des œuvres du programme favorise l'audace artistique ou, à tout le moins, donne aux artistes de la performance de nouveaux contextes de production et à la population, l'accès à une plus grande diversité de pratiques. Ces idées, qui mériteraient d'être débattues, constituent des commentaires déjà énoncés dans le dernier rapport d'évaluation de la Politique[6].

Il faut bien le dire, c'est le caractère éphémère de la performance, en contradiction avec la nature de la collection publique et la conception traditionnelle et encore largement comprise du patrimoine, qui constitue à la fois la force et la subversion du projet d'intégration du 2-22. Comment défendre l'attribution de fonds publics à la création d'œuvres qui ne resteront pas ? Comme celles des débouchés pour les artistes et de la démocratisation de l'art, cette question devra encore être discutée. Au moment où entre en vigueur, au Québec, une nouvelle loi sur le patrimoine culturel qui tient compte du patrimoine immatériel[7], en même temps que les musées d'art contemporain s'ouvrent à la muséalisation d'œuvres éphémères et performatives[8], il y a fort à parier que les défenseurs de ces nouvelles formes d'intégration trouveront des arguments pour leur cause. En ce qui concerne le projet de performances au 2-22, le programme d'intégration exigeait déjà de Thierry Marceau qu'il rassemble une documentation écrite, iconographique et audiovisuelle. Celle-ci rejoindra la collection d'Artexte.

Une œuvre de performance peut « échapper à sa condition temporelle d'événement, à son caractère éphémère » par deux moyens, écrit Gérard Genette : l'« itération », qui est l'action de renouveler, de répéter la performance, et l'« enregistrement », qui désigne sa « reproduction visuelle et/ou sonore[9] ». Ce dernier moyen, qui renvoie au champ de la documentation, demeure une voie praticable. Si la documentation est exclue du champ de la performance dans certaines approches de la pratique qui défendent, à l'instar de Peggy Phelan, son caractère unique et éphémère, d'autres approches, comme celles d'Amelia Jones ou de Philip Auslander, considèrent non seulement que les prolongements documentaires ne sont pas de fades ersatz de la performance, mais qu'ils entretiennent avec celle-ci une interdépendance[10].

Quelle place occupera ce « supplément documentaire », comme le formule Amelia Jones, dans l'histoire du 2-22 et de la Politique, en ce qui concerne l'œuvre de Thierry Marceau ? La réponse viendra. Mentionnons pour le moment que Marceau envisage parallèlement ses performances et leur documentation. En plus de commander des enregistrements vidéo et photo de ses actions qu'il retravaille, il fabrique en amont de ses performances des images qui publicisent l'événement. Entre l'annonce, l'archive, le prolongement documentaire retouché et l'œuvre d'art à part entière, ces documents circulent dans différents réseaux, acquièrent différents statuts et jouent différents rôles. On ne peut pas imaginer que la performance au 2-22 ait été créée dans le but de produire ces images, ce qui irait à l'encontre du projet ; mais l'on sait que toutes les images ne sont pas composées de manière hasardeuse. Avec sa photographe attitrée, Thierry Marceau discute au préalable des cadrages qui fourniront des images clés, images qui reprennent, par exemple, celles de la performance de Joseph Beuys – et qui produisent, du coup, une nouvelle mise en abîme.

5. Le coyote tirant vers lui le feutre et l'artiste caché sous l'étoffe, laissant seule visible l'extrémité courbée de sa canne.

6. *Rapport d'évaluation. Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics*, Québec, MCCCF, Direction de la recherche et de l'évaluation de programmes, novembre 2010, p. 20 et 23.

7. La Loi sur le patrimoine culturel est entrée en vigueur le 19 octobre 2012, un an après sa sanction.

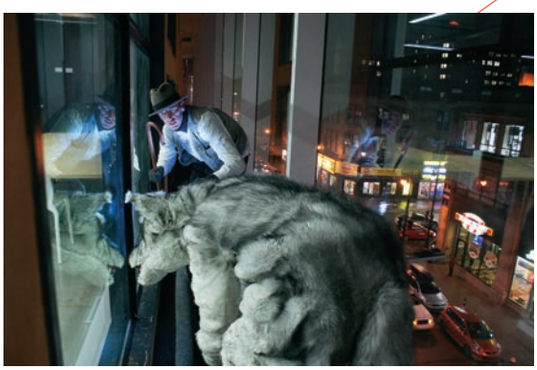
8. Le MoMA et la Tate Modern, par exemple, disposent d'équipes attachées à la conservation du *time-based art* et du *time-based media art*, catégories qui incluent la performance. Voir aussi : Amélie Giguère, *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*, thèse de doctorat, UQAM & Université d'Avignon, 505 feuillets.

9. Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 76.

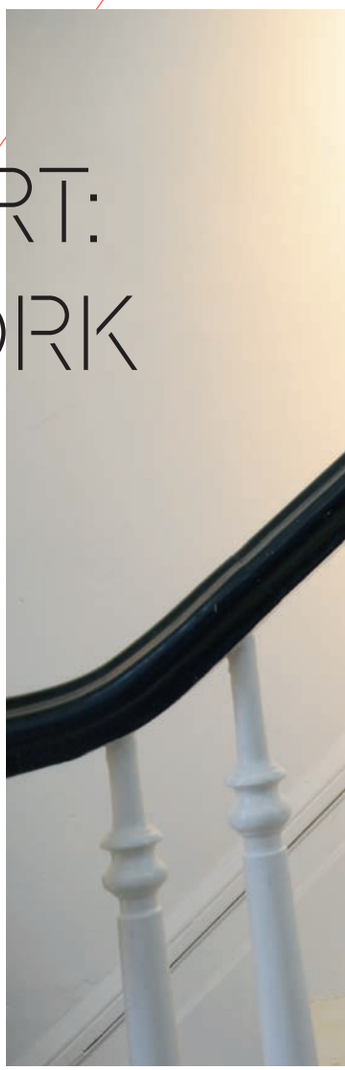
10. Peggy Phelan, *Unmarked: the Politics of Performance*, Londres et New York, Routledge, 1993, 207 p. Amelia Jones, « "Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation », *Art Journal*, vol. 56, nº 4 (hiver 1997), p. 11-18. Philip Auslander, « The Performativity of Performance documentation », *Performing Arts Journal*, nº 84, 2006, p. 1-10.

Amélie Giguère est titulaire d'un doctorat conjoint en muséologie, médiation, patrimoine de l'UQAM et de l'Université d'Avignon et d'une maîtrise en études des arts de l'UQAM. Ses travaux portent sur la documentation muséale de l'art contemporain et plus largement, sur les enjeux de la muséalisation des œuvres performatives. Elle codirige actuellement un numéro de *Muséologies : les cahiers d'études supérieures* sur le dialogue dans les musées d'art contemporain. Elle a publié des textes dans des revues spécialisées. Précédemment, elle a été recherchiste à la télévision de Radio-Canada et critique de théâtre au journal *Ici*.

Thierry Marceau, *I/100 de 2-22, [J'aime Montréal et Montréal m'aime]*, 2-22, Montréal, 2012.
Photos : Julie Villeneuve



REANIMATING AUDIO ART: THE ARCHIVE AS NETWORK AND COMMUNITY

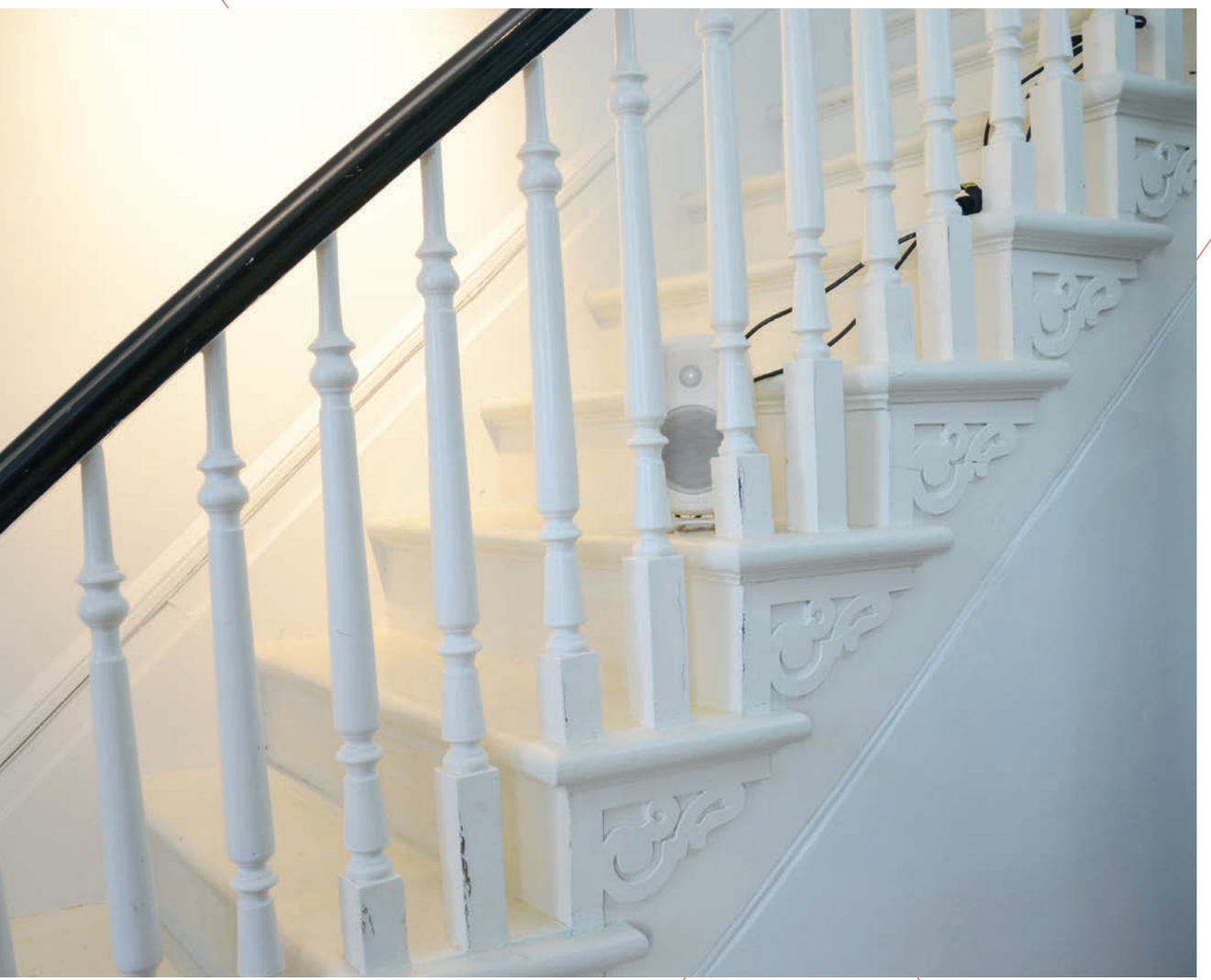


Lewis Kaye

La publication de ce texte est une collaboration entre esse et OBORO dans le cadre d'une résidence d'écriture sur l'art sonore. L'auteur choisi bénéficie d'un séjour de recherche et rédaction à OBORO pendant lequel sont mises à sa disposition les archives audio du centre, conservées depuis l'ouverture de son Laboratoire nouveaux médias.

—

The chosen author was invited to take part in a research and writing residency at OBORO in which the centre's audio archives were made available. The archives contain materials collected since the opening of OBORO's new media lab.



Lewis Kaye, *Nanocuratorial event*, Flevoland, Montréal, 2012.
Photo : Tanya St-Pierre, courtesy of OBORO

What is an audio archive? At first glance, this seems like a straightforward question. Our minds turn to collections of recorded sounds of historical or documentary relevance, perhaps tapes or vinyl records, kept and managed by libraries and used for historical research. This traditional notion of the archive still informs much of the thinking behind how audio archives are constituted, maintained, and used. Notions of heritage and cultural preservation are often the rationale that underpins the existence and operational philosophy of many contemporary sound archives. Of pressing concern for such archives today is how to preserve and make available the analogue recordings of the past given a rapidly changing digital and networked technological environment. A second, related issue is the preservation of the actual analogue technologies themselves, as this is what facilitates access to the recorded media.

While no doubt important concerns, implicit in this approach to audio archiving is the treatment of technology as a value-neutral, discrete, and ancillary element there to support the process of archival research. In other words, audio recording, reproduction, and diffusion technologies exist as things apart from the sound itself; it is the sound alone that is of primary concern. What goes unconsidered in this view is that technological systems used to record, store, and reproduce sound are inevitably implicated in the experience of the recorded sound. This omission allows assumptions of fidelity—the idea that recorded and reproduced sound should strive to match, as closely as possible, the original sound—to dominate technical debates over audio archiving, thus limiting the consideration of technology to its role of adding or reducing noise. This desire for fidelity, and the subsequent abstraction of technology and denial of the spatiotemporal context of listening, is a belief forcefully countered by sound studies scholars such as Jonathan Sterne (2003) and Aden Evens (2006). Nevertheless, it is a tendency that, while problematic, is not terribly surprising given the documentary and preservationist thrust of much archival work. It belies a bias towards what McLuhan might call the "figure" of the recording—the texts, words, songs, or objects being recorded—whereas the argument here is that attention must also be paid to the formative "ground" of media technology itself, and how such ground refigures the text.

These are the premises upon which my *Writing Audio Art* residency project at OBORO was founded, and they are questions that remain even though the project has finished. This is not to say that no progress has been made towards addressing this question. Rather, the work done during this residency—the conversations with artists and curators, and the audio artworks that have been reanimated and experienced—has simply highlighted the fact that there are no fixed and firm definitions of what a sound archive is. This answer is, perhaps, as fluid, ephemeral, and context-sensitive as the experience of audio artwork itself.

Lewis Kaye, *Nanocuratorial event*, Flevoland, Montréal, 2012.
Photo : Tanya St-Pierre, courtesy of OBORO

The question of technology and infrastructure figures large in this debate. Technical details are central to the very experience of audio art in particular, a practice in which questions of documentary fidelity tend to take a backseat to those of aesthetic experience. The very specific sonic quality of the system OBORO provided for my research, for instance, raised questions about how the technical infrastructure needed to reanimate an audio art archive inevitably influences the sound that will be heard, and therefore how a different infrastructure would necessarily lead to a different sound and different experience. The archived audio artwork, unlike an archived photograph or written document, is in a state of perpetual becoming; it exists in a form of suspended animation, requiring a kind of technical resuscitation to live again.

The question of infrastructure and its effect on the experience of audio art is one of import to OBORO, where audio programming often plays with the possibilities inherent in different configurations of playback systems. This exploration, as I found in my conversation with Stéphane Claude, the head of OBORO's audio section, and France Jobin, one of the artists I interviewed, is informed in part by a dissatisfaction with the limitations—both for the artist and the audience—that come with the standard diffusion systems routinely deployed for live performance: large, often powerful, two-channel or multi–channel PA systems that position performers on a stage facing an audience. This is not necessarily to criticize such systems, but rather a recognition of how they constrain possibilities and limit artistic choice. As Claude eloquently put it, such routinization of formats means important decisions over the conditions of diffusion are essentially "subcontracted to a sound technician."

But what of accessing work residing in an audio art archive? Was not the provision of a pair of high-end Genelec monitors and a Mackie mixer a similar sort of subcontracting, and hence a similar imposition upon the artist? If the mark of a sound artist is to thoroughly consider and specify all technical aspects related to the accurate realization of a work, how do we approach archived work that necessarily requires such decisions to be made on the artist's behalf if it is to be heard? This is especially the case when the physical, temporal, and perhaps institutional distance between the artists and their archived work means delegation of control to those who manage the archive becomes inevitable. This problem, it would seem, is intractable.

So how can the archival researcher be sensitive to this reality? In the case of this project, part of the answer came organically; we chose to engage the artists in conversation on this subject. These conversations proved to be wide-ranging, stimulating, and a personal highlight of the project. Above all, they emphasized to me that an archive is not simply a collection of objects. Archives are alive and constituted not only through the works they contain but through networks of community memory and community activity.

What is a "nanocuratorial event," you might ask? It was the name we gave to the hands-on, semi-public listening event we developed in order to actively engage the work in OBORO's audio art archive, wherein the problem of technical reanimation itself became a point of departure and experimentation. Conversations with several artists, in reality, were starting points that led to an evening in which we played with, repositioned, reanimated, experienced, and discussed a number of audio artworks. As such, the detailed observations made from the experience of each piece, both individually and in interaction with each other, are important to the data in the formulation of possible answers to the questions at hand. The nanocuratorial event is "research creation" (Owen Chapman and Kim Sawchuk, 2012) in action, a form of creative action as primary research.

The event, graciously hosted by Stéphane Claude and Gisèle Trudel of ÆLab, took place Wednesday, August 15, 2012 at Flevoland, their Montréal studio. It was part experiment, part exhibition, and part social occasion. Several artists contributed work, and most were there to assist in its installation. The works were set up throughout the space in a way that not only investigated the problem of presenting archived audio art, but also addressed the broader curatorial question of how to exhibit such work so that the sound of each piece complements, rather than interferes with, the others. We invited approximately twenty guests, all of whom had an interest in sound, art, or media archives, to listen, participate, and comment. My job was to act as facilitator.[1]

Overall, our nanocuratorial event was a tremendous success. The atmosphere was warm, convivial, and engaging. Discussion among artists, between artists and attendees, and amongst the attendees themselves abounded. New friendships were made, old ones rekindled, and existing ones strengthened. Technology was played with and a great deal was learned. All who attended contributed to bringing the artworks to life, a reanimation that sitting in a room by myself listening to recordings on excellent speakers could never hope to achieve. This, to me, is a model of what archival work can be: collaborative research based upon an understanding of the archive as network and community.

1. The contributing artists were: Stéphane Claude, Chantal Dumas, Philippe-Aubert Gautier, Steve Heimbecker, Anne-Françoise Jacques, France Jobin, and Jérôme Joy.

Lewis Kaye is a Toronto-based sound artist, media sciences researcher, and educator. His work explores the interplay between sound, technology and culture through both critical enquiry and creative practice. Often working in collaboration with other artists, Kaye's recordings of sound environments have been presented in various forms, including media installation, audio CD, video and live performance. Major solo works include *Through The Vanishing Point*, a multi-channel and podcast sound installation based on the ideas of Marshall McLuhan (exhibited in Toronto in 2010, and Paris and Berlin in 2011) and *YOU ARE HERE*, the official audio guide podcast for Toronto's first *Nuit Blanche* in 2006.

Codes & Coricides

Michel F. Côté

GRÂCE DU COU

Agir uniquement en fonction de la règle d'or des proportions est une erreur. Le chorégraphe doit se méfier de l'obéissance aux préceptes. L'art chorégraphique est une catastrophe lorsqu'il est équilibré, il peut alors sentir des pieds. Faire beau est bête. Le génial ne se trouve pas ; il suit l'inspiration. L'enfant est génial par nature – dans le souvenir de l'origine qui s'estompe non seulement avec le temps, mais à cause de lui.

Richard Petitpas, dans *Le corps appliqué*[1] :

« *Le désir et le besoin*. Pour acquérir un mouvement, une suite de mouvements, il faut que le danseur ait le *désir* de cette acquisition, ou encore qu'il en ait le *besoin*.

On peut désirer une chose dont on n'a pas besoin.

Exemple : Je désire faire ce pas de deux afin de répondre à la demande du chorégraphe, mais littéralement je n'en ai pas besoin, car, jusqu'ici, j'ai passé ma vie sans ce pas de deux.

On peut également avoir besoin d'une chose sans la désirer.

Exemple : J'ai besoin de nouvelles pointes, mais je n'en désire pas. J'ai besoin d'un tutu ou d'une coquille[2], mais je n'en désire pas.

On peut aussi désirer une chose dont on a besoin.

Exemple : J'ai besoin de danser et je désire danser avec ce chorégraphe. Ce troisième cas est courant.

REMARQUE – Le besoin est toujours général, tandis que le désir est plus souvent spécialisé. Quand j'ai besoin de quelque chose, c'est de cette chose prise dans son sens général ; j'ai besoin du plaisir de la scène, du triomphe, mais sans aucune précision. Au contraire, quand je désire une chose, inévitablement je pense à une chose précise : je désire danser pour lui ou je désire danser avec elle.

Je puis avoir besoin d'une automobile (je pense automobile), et je puis désirer danser avec Joséphine Baker (c'est l'image de Joséphine Baker qui me vient à l'esprit). »

N'empêche, rien n'égale la grâce d'un cou tendu. Fin 17e début 19e, les guillotineurs furent nombreux à confirmer cette appréciation esthétique. Gaspard Dutronc, bourreau communal de Saint-Étienne, vers 1792 : « Lien du corps sans égal, je peine à le dénouer. Coups pour cous, je coupe mais ne m'habitue pas. »

AUX SONS DU COR, TOURNOYONS !

La malheureuse Amalia Brugnoli dansa sur pointes dès 1823. On lui attribue la maternité de la technique moderne des pointes. Lourde hérédité. En 1832, la ballerine Marie Taglioni danse la totalité du ballet *La Sylphide* sur pointes ; elle ne s'en remettra jamais. Taglioni monta sur pointes avec des chaussons souples dont la pointe était simplement renforcée par une piqûre dense du chausson (extrémité et côtés) ; ils n'avaient rien de comparable aux chaussons modernes armés d'une coque rigide qui enveloppe l'extrémité du pied, y compris le métatarse, mais laissant libre la cheville et le tarse (quoi que vous en pensiez). De fait, la position sur pointes était alors brève et consistait surtout en des équilibres et des relevés – « ce qui est mieux que rien », dira plus tard Petitpas.

Un siècle passe et Harriet Hoctor, danseur vaudeville du registre burlesque, utilise alors des chaussures à semelles renforcées de métal qui lui permettent de faire des claquettes sur les pointes tout en se penchant de part et d'autre – par ailleurs beaucoup trop en arrière puisqu'il finira mort assommé. Fond sans fin des audaces artistiques, début 20e les chaussures de certains danseurs étaient armées de roulements à billes afin d'obtenir des rotations rapides, mais le résultat invariablement létal de tels montages a vite fait abandonner la méthode.

STADES INTELLECTUELS DE LA DANSE

« L'agencement idéal de l'espace dépend d'un art qui crée à partir du silence et de l'invisible. Il y a là pour l'art une provision inépuisable. L'artiste ne trouve pas – il représente. C'est pourquoi ses images sont en accord avec le monde naturel comme avec le monde historique, même lorsqu'il ne leur a pas emprunté ses modèles ; il leur est originellement apparenté. Aussi l'artiste sait-il ce qui leur convient : respect et distance. » – Djalâl ad-Dîn Rûmî, mystique persan, adepte du soufisme et maître derviche, 13e siècle.

---

1. Chorégraphe belge (1887-1964), aujourd'hui oublié, Petitpas (son véritable nom était Georges Dupal) a publié ce livre – le premier écrit par un chorégraphe – en 1924, à l'âge de 37 ans : *Le corps appliqué*, Dutour Éditeur, Bruxelles, 1926, pagination hésitante.

2. Pointes : chaussures improbables et inconfortables conçues pour la danseuse de ballet. Tutu : jupette d'apparat portée par les danseuses de ballet; il y en a deux types : le tutu long et le tutu plateau. Coquille : coque moulée qui maintient les organes génitaux d'un danseur de ballet dans une apparente neutralité, mais ne néglige pas l'effet.

« Nous posons un problème : la danse est-elle invention ou découverte ? Nous sommes parvenus à la conclusion que les deux doivent être vrais. Au fond il n'est pas d'invention qui ne soit un prélèvement sur les réserves cosmiques. » – Jean Parismont, maître de danse, Versailles, 18e siècle.

« On en revient toujours à des formes semblables, élémentaires. Le principe des turbines et du tournoiement derviche se trouve déjà réalisé chez les ammonites. Les moulins changent, et le vent demeure. L'abeille trace son chemin en dansant, l'homme également. De même, le principe numérique était à l'œuvre bien avant que l'homme commence à compter sur ses doigts. L'univers demeurerait intact, et les valeurs humaines ne seraient en rien diminuées si l'on cessait de calculer et de compter en ce monde. » – Kazuo Ohno.

« À côté du désert visuel se prépare un enfer acoustique. » – Merce Cunningham.

« Pieds qui tracent toutes les danses, transe féroce de mon éros, corps à l'égal de mon ego, moi mon chakra prend des poses de siamois. » – Marie Chouinard, directrice générale et artistique, COMPAGNIE MARIE CHOUINARD.

LE CORPS CONNAÎT – CINQ CHORÉGRAPHIES IMAGINAIRES

1. Dans la représentation chorégraphique ancestrale – le ballet, par exemple –, c'est la figure de la proie qui compte. Le prédateur (habituellement le mâle) n'est qu'un faire-valoir, un figurant en collant, cuisses et coque mis en vitrine. Son travail est herculéen : il guette, pourchasse, bondit, attrape, rattrape, porte et reporte, puis dévore. Le ballet est animalier ; c'est une poétique de la proie. L'idée n'était pas bête, il est stratégique d'adopter cette figure : l'agilité du geste et la finesse des leurres rivalisent au mieux avec l'appétit du prédateur – les proies ne sont pas sans ressources.

Imaginons un ballet sans prédation.

2. La question se pose encore : faut-il donc passer par toute une culture, d'ailleurs partielle et lacunaire, pour envisager la question de la connaissance de soi et de l'autre, corps et âme ? Ne sommes-nous remarquables que dans la virtuosité et la lucidité ?

Imaginons une courte chorégraphie pour 12 poupons en couche. Nous aurions aussi besoin de 12 porteurs. Au début du spectacle, les poupons seraient déposés simultanément sur scène en une ligne horizontale, puis enlevés 15 minutes plus tard. Les porteurs pourraient être 12 des 24 propriétaires desdits poupons. Nous aurions également besoin d'un éclairage naturaliste, d'un plancher de bois blanchi, d'aucun accessoire, d'aucune scénographie, pas de projection, pas de maquillage, et question costume cela va de soit – une température de scène bien réglée serait cependant indispensable[3]. La conception sonore serait simple et à l'avenant : 12 microphones suspendus à un mètre de haut au-dessus des 12 poupons, aucun moniteur sur scène, fort volume de rediffusion frontale. Bref, à 24 interprètes, nous aurions un continental modeste, sans chorégraphe, à l'état brut, fait de va-et-vient – soit précis, soit aléatoire – et de gazouillis imprévisibles.

3. Proposition bête : que l'on rebaptise la Place des Arts *Place Marie-Chouinard*.

Imaginons maintenant qu'au jour du changement toponymique, afin de célébrer cette nouvelle nomenclature, une chorégraphie soit créée en première mondiale sur l'esplanade de la nouvelle *Place Marie-Chouinard*, et que cette chorégraphie soit l'œuvre du registraire responsable du registre national des toponymes : audacieuse décision prise en accord avec les nouvelles orientations populistes du Conseil des arts du Canada. Fictivement, nommons ce malheureux registraire Jacques Durant. Imaginons qu'il n'a jamais dansé de sa vie et qu'il n'a vu danser qu'à la télé, aux hasards de dimanches soirs pluvieux. Il a 59 ans. Il a été choisi malgré lui, il n'a pas le choix, sa femme le lui re-re-répète (elle rêve secrètement d'un triomphe). Il est inquiet, c'est normal. Marie aussi.

4. « Les autistes se reconnaissent à leurs lentes danses largo, sarabande, adagio, marche funèbre, obstinées, obsédées, sexuelles, incœrcibles, sacrées, sacro-saintes, imperturbables, infiniment secourables, inlassablement répétitives. Leurs mains s'adonnent à un même mouvement sans écart et sans fin. La danse extrêmement lente des autistes correspond à leurs yeux si profonds, si attentifs, si médusants, si immenses, si beaux. Ces yeux comme ces danses sont des vertiges qui forent sans fin, qui n'anticipent pas de terme, où ne s'aperçoit pas de fond. Ces vertiges forment peu à peu des boucles régulières, hors d'atteinte du bonheur, de la même façon qu'elles ont cherché à l'être du malheur. Trois symptômes désignent ces hommes "à l'écart des hommes", ces individus qui s'éloignent sans un mot et sans un regard des bandes d'hommes dansant tous ensemble leur ronde communautaire, vociférante, compétitive, guerrière, perpétuelle : les rotations inapaisables de la tête, les salutations interminables d'avant en arrière, les masturbations infatigables et le plus souvent sèches, ou importunes, ou presque vaines sur le bout de leurs doigts[4]. »

Imaginons cette description d'une manière chorégraphique, sans ajout, crûment.

5. Wikipédia nous informe que ballet vient de l'italien *ballo* (danser), dont le joli diminutif *balletto* donnera ballet en français. Selon les époques, les régions et les modes, le ballet peut être unisexe, et il peut associer de la musique, des jeux de lumière, du texte et du chant, des costumes et des décors, voire des machineries invraisemblables. Il peut être organisé de deux manières, rien de plus simple :

– soit en une succession de *numéros* ou *entrées* ;

– soit *en continu*.

La structure du ballet à *entrées* semble la plus ancienne, rien de plus simple : des danses s'enchaînent les unes aux autres comme autant d'épisodes distincts, toutes logiques confondues et le plaisir n'en finissant plus – comme dans une télésérie.

Imaginons un ballet infini, tissé *d'entrées* éternelles, sans *sortie*. Une danse infinie, comme dans les camps de la mort.

PRENDRE SON PIED PAR LA MAIN

Le sens d'un moment précis pourrait-il apparaître en un seul temps ? Inutile d'insister : seule la succession des moments s'éclaire. Un moment n'a de sens que dans un rapport à l'ensemble des moments. Nous ne sommes chaque fois que des fragments dépourvus de sens si nous ne les rapportons à d'autres fragments. Comment sinon pourrions-nous renvoyer à l'ensemble achevé ?

Voici un pêle-mêle de notes entendues, données par des chorégraphes à des danseurs après enchaînements, à la fin du travail : « N'oublie pas ta tête », « Pense jambes », « Donne du tronc », « Un peu moins de bras », « Les hommes ont peur du bonheur », « Ne délaisse pas le regard », « Grimace moins », « Rien ne s'ajoute par ce geste », « À demain ».

3. Le danseur professionnel est un habitué des températures inconvenantes, le poupon, non.

4. Pascal Quignard, *L'Origine de la danse*, Galilée, Paris, 2013, p. 46-47.

Michel F. Côté, musicien de service profane prenant de temps à autre un tour de service bref, a une origine généalogique mixte : trois-quarts français, un quart allemand. Ainsi l'auteur possède-t-il un excellent bagage génétique qui stimulera ses volitions de compositeur. Rappelons que sa grand-mère maternelle était une Wagner. Artiste poreux et d'accès facile, il a pour devise cette phrase de Giordano Bruno : « Et si j'erre, c'est contre mon gré. » Il aurait aimé être danseur.

Clint Neufeld, installation view, 2013
Photo : Toni Hafkenscheid, courtesy of Koffler Gallery and General Hardware Contemporary, Toronto

Clint Neufeld, *Pipe Dreams of Madame Récamier*

Koffler Gallery Off-site at General Hardware Contemporary, Toronto, January 10–March 3, 2013

Clint Neufeld, a sculptor who lives on acreage near Osler, Saskatchewan, had been somewhat floating on the peripheries of the Canadian art scene until he was featured in the exhibition *Oh, Canada* at MASS MoCA in 2012. Earlier this year, *Pipe Dreams of Madame Récamier* marked the first solo exhibition of his work in Toronto. The title of the show—curated by the Koffler's Mona Filip—is as cleverly crafted as the works themselves, referring to the impossibly surreal tableau that a room full of Neufeld's sculptures can create.

Upon entering General Hardware Contemporary, visitors were greeted by a full-sized scoop of an excavation shovel cast in wax; the graceless object sat awkwardly upon a dainty chaise longue (also known as a récamier) beneath a glittering crystal chandelier. Across the way, the individual teeth of the scoop, which had been cast dozens of times, were displayed on ledges like curious, precious objects. The title of this work, *Are You My Mother*, seemed to gently ease the viewer into the "pipe dream" that made up this smart collection of pieces.

The rest of the gallery opened up like a feverish hallucination; on display were enormous vintage car engines and transmissions cast in ceramic, which sat, as though they were feather-light, upon various pieces of immaculately preserved Victorian furniture. Painted in delicate pastel colours and splashed with fine-china floral decals, the dichotomy created between the conventional male and female symbolism was hard to miss. However, the poetry in Neufeld's work isn't necessarily in the innuendo of meaning (indeed the artist stated in an interview with Canadian Art Magazine last year that he has never been too specific about what he wants people to take away from his art), but in the capacity for the objects he creates to be ripe with inherent symbolism that can be both deeply personal to the artist and purely exciting for the viewer.

Walking through this exhibition, one may have felt a sort of controlled giddiness that can only occur from the unadulterated rush of understanding and appreciation that thoughtful art can evoke. Neufeld displays his objects on furniture because he doesn't enjoy the plinth—it is that sort of simple gesture from the artist that makes these sculptures such a pleasure to contemplate. The work seems to question the functionality of beauty, even articulating the ever-present divide between art and cultural artifact; in this sense, these works are a perfect balance of smart and playful, which is always welcome in our contemporary moment when art can feel very heavy.

[Mariam Nader]

Davild Altmejd, vue d'installation, Galerie Xavier Hufkens, Bruxelles, 2013.
Photo : Allard Bovenberg, Amsterdam, permission de l'artiste et Galerie Xavier Hufkens, Bruxelles

David Altmejd

Galerie Xavier Hufkens, Bruxelles, du 14 février au 20 mars 2013

Les écorchés. Cas d'école. Apprendre à sculpter les corps en dévoilant ce qui les compose. Arcimboldo en trois dimensions. Esquisses de plâtre encore fraîches. Humour grinçant. Humeurs corporelles. Exploration anthropomorphique de mondes invisibles.

Voici entre autres ce qui vient à l'esprit en découvrant les nouvelles œuvres de David Altmejd à la Galerie Xavier Hufkens à Bruxelles. Figuratives en tous points. Déviantes comme l'époque, où l'artiste juge soudain nécessaire de revenir au corps premier, magistral. Un corps (in)humain, à taille démesurée. Un corps trituré, recomposé. Comme si l'artiste revisitait l'histoire de l'art, avec ce qu'aujourd'hui apporte d'angoisses mutantes, d'expériences génétiques dérangeantes, mal-être érigé en dogme. La greffe prend-elle ?

Corps hybride, l'exposition elle-même l'est tout autant. C'est la troisième exposition personnelle de Altmejd à la Galerie Hufkens et l'espace, avec ses hauts plafonds et son aura classique cadre très bien avec ces constructions corporelles géantes, jambes nervées de bananes en polystyrène, cœur ou tête de melon ou de noix de coco fichés sur des armatures de métal, bras recouverts par endroits de fourrures artificielles, sexe à la fraise cachée… Corps de plâtre comme dévorés par eux-mêmes, avec des mains en guise de crâne, des mains qui s'arrachent la peau, creusent la chair, des mains dont on dirait qu'elles tentent désespérément de se modeler elles-mêmes un corps… à moins qu'elles ne cherchent à l'anéantir… ? Corps noirs sans tête, pendus au plafond, la tête en bas, pour figurer quoi ? Un danger latent pour l'espèce ? Pour le spectateur ? L'absurdité d'ici-bas ?

Sans les sculptures massives de miroirs éclatés, trop évidentes, un peu encombrantes et loin de la transparence revendiquée par l'artiste lui-même, l'exposition aurait sans doute gagné en cohérence. La force des corps dressés, fiers et torturés, campés sur leur piédestal à l'ancienne, suffisait amplement à susciter la curiosité. Une question demeure pourtant : l'artiste, biologiste de formation (faut-il le rappeler ?) est-il conscient de la portée potentiellement politique de son œuvre ou ne s'intéresse-t-il qu'à décortiquer les détails d'une œuvre en développement ? Il reste que son travail nous suit quand nous quittons le lieu, paraissant même resurgir sous la plume de l'écrivaine Annie Lebrun : « […] il n'est pas jusqu'à la venue de créatures hybrides entre l'homme et le robot qui ne symbolise à la fois […] cette progression du vide à l'intérieur de l'homme et la menace constituée par des êtres dont l'humanité n'est plus qu'apparence », (Annie Lebrun, *Perspective dépravée. Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire*, éd. du Sandre, Paris, 2011), elle qui dit si bien l'étendue de la catastrophe à laquelle ces sculptures semblent nous ramener inéluctablement.

[Anne Penders]

Arno Gisinger, *Vétérans*, 2007.
Photo : © Arno Gisinger

Arno Gisinger, *Topoï*

Centre Photographique d'Ile-de-France, Pontault-Combault
du 20 janvier au 31 mars 2013

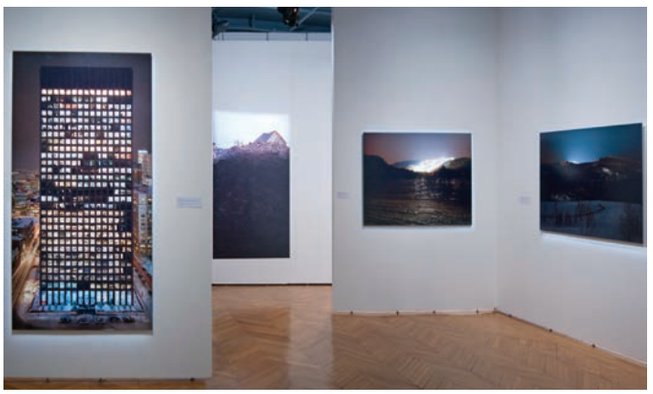
L'exposition monographique *Topoï* d'Arno Gisinger, photographe autrichien installé en France, est de part en part habitée par la question du rôle des images dans l'écriture de l'histoire. Dans les espaces du CPIF, différentes séries réalisées de 1994 à aujourd'hui se croisent et entrent en résonance, suggérant une foule de réflexions sur l'appréhension d'événements passés encore douloureux, notamment la Seconde Guerre mondiale ou la guerre du Vietnam. Mais l'exposition révèle aussi une tension interne à l'œuvre, celle d'une photographie érigée en instrument d'enquête qui explore ses limites. À ce titre est présentée une recherche en cours sur le lieu du meurtre présumé de *Blow-up*, originairement situé à Paris par Julio Cortázar, auteur de la nouvelle dont s'est inspiré Antonioni. Gisinger rejoue le doute du photographe face à ce que révèlent ses propres clichés.

Dès l'entrée, une première installation composée de deux photographies – appartenant respectivement à la série *Faux Terrain* (1997) et à celle des *Betrachterbilder* (1998) – nous projette dans le questionnement de notre rapport à l'histoire. Collé au mur, un grand tirage sur papier-affiche donne à voir le détail d'un panorama très visité à Innsbruck, une vaste peinture représentant une bataille de l'armée austro-hongroise contre les troupes napoléoniennes, agrémentée au premier plan d'objets visant à rendre le spectacle plus vivant. Prenant le contre-pied de ce dispositif, Gisinger a photographié le panorama en noir et blanc, ce qui instaure une distanciation, dont on ne saurait dire si elle est aussi ressentie par la femme que l'on voit sur la deuxième image en couleur accrochée sur la première. Photographiée pendant sa visite du site, cette anonyme regarde la même peinture que nous, mais son visage n'indique rien de ce qu'elle lui inspire.

Dans la nef du CPIF, deux séries se font face, dont l'une, réalisée en 2000, très mystérieuse au premier coup d'œil, est intitulée *Invent arisiert*. Il s'agit d'un ensemble de photographies de taille moyenne, certaines montrant des meubles et des objets, d'autres des espaces vides. Les inscriptions au bas des photos, ainsi que les listes qui les accompagnent, permettent de comprendre qu'Arno Gisinger a inventorié, au sein du mobilier national autrichien, les biens issus de familles juives spoliées pendant la guerre. Si de nombreux objets sont encore dans ces collections, d'autres, évoqués par les photos d'espaces vides, ont disparu, ont été perdus ou même vendus.

En écho à ce projet, un diaporama installé dans une petite pièce présente des clichés d'un manuel d'histoire allemand, réédité de nombreuses fois dans les années 1930 et 1940 avec des modifications importantes de son iconographie. Grâce à cette œuvre réalisée en 2012, intitulée *Leçon d'histoire*, le photographe met clairement en relief l'influence des illustrations dans l'interprétation du passé et touche le cœur de la problématique qui anime son travail .

[Vanessa Morisset]



Vue d'exposition, *Au milieu de nulle part*, Centre culturel canadien, Paris, 2012.
Photo : Vincent Royer / OpenUp Studio, permission du Centre culturel canadien

Au milieu de nulle part

Centre culturel canadien, Paris, du 14 novembre 2012 au 22 mars 2013

L'exposition du Centre culturel canadien programmée dans le cadre du Mois de la photo à Paris regroupe Pascal Grandmaison, Isabelle Hayeur et Thomas Kneubühler autour du titre *Au milieu de nulle part*. Cette locution adverbiale, « nulle part », désigne un espace insituable qui n'a ni les caractéristiques d'un lieu, une portion déterminée de l'espace permettant une identification, ni les caractéristiques d'un non-lieu, un endroit que l'on traverse mais que l'on n'habite pas. Quand on choisit malgré tout de le situer, ce nulle part permet d'imaginer une *terra incognita.*

Chez Pascal Grandmaison, pour qui cet endroit indéterminé est relatif au vide, elle est froide et hostile. Ses *Void Views* (2010), une série de paysages lunaires composés à partir d'images d'archives de la NASA en partie brûlées, laissent apparaître au milieu de ce que l'on devine être des cendres, des résidus d'images de galaxies, reconnaissables aux points lumineux caractéristiques des étoiles lointaines.

Quant aux œuvres des séries *Underworld*s et *Excavations* d'Isabelle Hayeur, elles effacent nos repères en plaçant la ligne d'horizon à fleur d'eau ou de sol, laissant peu de ciel visible. Ses coupes transversales donnent le sentiment au regardeur d'avoir peine à faire surface, un peu comme un animal fouisseur surpris de sortir de terre à un endroit qu'il n'avait pas imaginé. L'insituable est également le sentiment de l'homme qui se trouve hors de son cercle de sécurité ou de sa zone de confort. Tout est étrange pour qui s'éloigne de ce qu'il connaît. Ce manque de références pour habiter le monde peut donner lieu à une uniformisation, une mise aux normes rassurante. Dans ses photographies de *Maisons modèle*s, Hayeur présente des maisons victoriennes préfabriquées. Son regard sur les transformations de la banlieue de Montréal et sur l'impersonnalité qui y règne donne lieu à des montages photographiques dans lesquels des maisons idéalisées, personnalisées par des prénoms, deviennent absurdes d'un point de vue architectural.

Le sentiment d'être au milieu de nulle part peut aussi être l'effet d'une situation imposée, liée à l'absurdité de nos vies contemporaines hypermodernes. Des grands chantiers d'extension des zones périurbaines aux chantiers d'électrification du nord du Québec, les photographies de Thomas Kneubühler nous montrent des paysages parfois féériques, comme ceux de la série *Electric Mountains* (2009), composés par les lumières qui envahissent les stations de ski du Québec. Cette urbanisation outrancière est encore au cœur de la série *Office 2000*, où cette fois l'embarras de l'insituable est lié à l'impersonnalité d'immeubles entièrement dédiés au monde du travail, dont chaque fenêtre, la nuit tombée, semble donner lieu à un univers à part entière, mais cache en réalité des espaces ouverts souvent inhumains. L'expérience la plus douloureuse de l'insituable est peut-être alors celle d'y reconnaître le familier.

[Nathalie Desmet]

Dominique Pétrin, *#pizzaparty*, AXENÉO7, Gatineau, 2013.
Photo : Rémi Thériault

Dominique Pétrin, *#pizzaparty*

AXENÉO7, Gatineau, du 13 février au 13 mars 2013

Après un passage remarqué dans divers centres d'artistes au Québec en 2012, Dominique Pétrin réalise l'installation sérigraphique *#pizzaparty* sur mesure dans le cadre d'une résidence au centre AXENÉO7 à Gatineau en début d'année. Fidèle à son vocabulaire plastique, l'artiste multiplie les impressions aux couleurs vives, aux zébrures et aux motifs géométriques qui, une fois assemblées, accentuent la configuration de la pièce. Le langage iconographique de l'artiste est aussi notoire ; elle juxtapose des éléments caractéristiques de l'occultisme, tels des cristaux semi-précieux, à ceux d'une esthétique kitsch, comme le verre à cocktail et le faux palmier, en passant par des images de la culture pop telles pizza, frites, et émoticônes intentionnellement pixélisées. L'assemblage incohérent entre les symboles permet de jouer sur une dichotomie de l'image cultuelle et culturelle et de semer le doute d'un mystère ou d'une énigme à résoudre, comme si la synthèse permettait de réguler le désordre apparent – d'ailleurs, le pictogramme d'une clé est souvent représenté dans les installations de Pétrin. Ainsi, par la reprise d'éléments formels et le traitement *allover* de la pièce, l'installation à AXENÉO7 s'inscrit dans la continuité du travail de l'artiste. Or, comme le laisse présager son titre, *#pizzaparty* se distingue des œuvres précédentes par sa dimension anecdotique, tandis que *Pompéii MMXII* (2011), *Le jardin des Ombres* (2012) et la monumentale fresque sérigraphique *Palazzo II* (2012) recouvrant les façades du bar Les Katacombes, renvoyaient à une forme de *revival* architectural. De manière subtile mais efficace, la trame narrative de l'installation repose sur deux courts « messages-textes » qui montrent l'échange entre deux protagonistes prenant le pouls d'une soirée manifestement festive.

Dès l'entrée, la réaction est physique. L'œuvre est percutante, même violente (comme une lumière stroboscopique). Spontanément, le corps entier est mis en action, appelé à se mouvoir constamment dans l'espace, tout comme le regard qui, devant la multiplicité des formes, des effets d'optique et des trompe-l'œil, n'arrive ni à se poser ni à concevoir l'installation en une seule image. Rarement une œuvre aura-t-elle si bien dialogué avec cet espace ouvert sur une grande fenêtre centrale : la relation entre le paysage artificiel de l'installation et l'espace naturel extérieur entraîne un parallélisme vertigineux entre le caractère chaotique, voire cacophonique du dedans et la tranquillité du dehors. Sous l'égide du *outsider art* et de l'art naïf, l'œuvre crue et expressive de Pétrin a pour fil rouge la spontanéité du geste, dont l'intention n'est pas de traduire une idée utopiste ou idéaliste du monde. Au contraire, le caractère expressif de *#pizzaparty* donne à réfléchir sur son cadre contextuel (le bruit des villes, la musique rock expérimentale, la mode), cadre qui, du coup, explique notre hâte de revoir le travail de Dominique Pétrin hors les murs, au cœur de la ville.

[Dominique Allard]

Diane Morin, *Imbrication (Machine à réduire le temps)*, Centre d'exposition Circa, 2013.
Photo : permission de l'artiste

Diane Morin
Imbrication (Machine à réduire le temps)

Centre d'exposition Circa, Montréal, du 12 janvier au 16 février 2013

Occupant la plus vaste salle du Centre Circa, cette exposition attendue nous invite une fois de plus à entrer dans la pénombre nécessaire au subtil travail de la lumière que Diane Morin perfectionne depuis des années. L'installation met au jour une ingénierie qui échappe à toute tentative de saisie immédiate. Au centre de l'espace obscur, sur un mur, sont projetées les ombres d'une série d'arbres pour maquettes, lesquels sont alignés près du sol, fixés sur trois longs rails mécanisés, suivant une cadence qui semble aléatoire. Grâce aux mouvements conjoints de petits faisceaux de lumière disposés le long de cette structure automatisée, les grandes ombres projetées s'animent vivement, rappelant une séquence de film d'animation ou encore la vue latérale d'une route boisée en *traveling*. Certes, l'œuvre ne vise pas directement une dimension narrative, et le choix des arbres miniatures ne répond pas à un objectif précis de genre, à savoir le paysage. Il n'en demeure pas moins que l'échelle à laquelle nous confronte cette installation, avec son indéniable force esthétique, et même la position plus contemplative du spectateur devant ces projections furtives et incessamment répétées d'une nature agitée, a certaines consonances romantiques.

L'ordre mécanique sous-jacent appelle tout autant la curiosité. L'assemblage d'éléments électriques, de rails et du dispositif lumineux, avec ses algorithmes et sa mathématique irrégulière, force une double contemplation, un engagement en quelque sorte bicéphale envers l'œuvre. Le fait que cette structure automate soit à nu, que l'artiste n'ait pas tenté de la dissimuler pour mettre de l'avant la projection, permet un dialogue visuel et conceptuel entre les différentes composantes de l'installation. Autrement dit, l'attention du spectateur est constamment divisée, passant de l'encodage structurel au contenu graphique dans un aller-retour à travers lequel l'œuvre est sans cesse réactualisée. Bien que cette *Machine à réduire le temps* se déploie davantage dans le mouvement et la vitesse, chaque arrêt sur l'image capture un moment de la partition toujours changeante. Le cycle des transformations mécaniques et visuelles crée pourtant un tout cohérent, les différentes parties se répondant instantanément. Les modifications que l'artiste apporte hebdomadairement aux séquences lumineuses, et donc au rythme des ombres, viennent renforcer ce caractère à la fois cyclique et saccadé. À la manière d'un organisme indépendant, l'œuvre nous met dans l'attente du prochain mouvement et appelle une expérience contemplative qui échappe à tout statisme ; elle est dynamique et se nourrit aussi bien de l'infrastructure que de la métastructure.

Morin excelle dans la construction de ces objets vivants. À son corpus cinétique raffiné, cette exposition vient ajouter une unité, une rencontre encore plus fluide entre les différents éléments qu'elle fait interagir. Le spectateur devient alors un témoin lié à l'installation, répondant ainsi à la logique articulatoire que met de l'avant ce projet.

[Aseman Sabet]

Martha Rosler, *Meta-Monumental Garage Sale*, vue d'installation, The Museum of Modern Art, New York, 2012.
Photo : Scott Rudd

Martha Rosler, *Meta-Monumental Garage Sale*

MoMA, New York, du 17 au 30 novembre 2012

Pour sa première exposition individuelle au MoMA, Martha Rosler est invitée par la commissaire Sabine Breitwieser à recomposer *Meta-Monumental Garage Sale*. Cette installation-performance est une des diverses versions de *Garage Sale* initialement présentée à la galerie de l'Université de Californie à San Diego en 1973, contexte hautement politisé des mouvements féministes.

Rosler, originaire de Brooklyn, s'installe sur la côte ouest au début des années 70 où elle expérimente pour la première fois les ventes de garage. D'abord choquée, car à New York les gens donnaient simplement les choses dont ils voulaient se débarrasser en les déposant dans la rue, Rosler comprend ensuite qu'il s'agissait d'une vraie économie parallèle. Elle conçoit alors sa propre vente signalée à la fois dans un journal local en tant que simple *garage sale*, et comme événement artistique dans le monde de l'art. De la même manière, l'installation au MoMA est une véritable vente de garage où l'on trouve toutes sortes de marchandises d'occasion ou non – vêtements, livres, jouets, meubles, lettres personnelles, stérilets. Les quelque 14 000 articles sont rassemblés grâce aux dons de la collectivité. Durant l'exposition, l'artiste tient boutique et entretient avec les visiteurs-consommateurs des échanges basés sur la transaction d'argent et le marchandage. Ainsi, c'est par la conversation et dans la collectivité que l'« œuvre » se réalise. D'ailleurs, au terme de chacune de ses *garage sales*, Rosler remet le produit des ventes à une œuvre de charité, ce qui montre bien que l'on peut aussi penser l'art en dehors du musée et comme activité opérant dans le réel.

Ce projet est emblématique du travail de l'artiste qui, dès les années 70, déconstruit les mécanismes de la culture populaire et les vétilles de la vie quotidienne pour poser une réflexion sur la société contemporaine. Rosler interroge les relations de pouvoir et de domination entre les idéologies politiques et les individus. Dans *Meta-Monumental Garage Sale,* elle porte un regard critique sur le fétichisme de l'objet ainsi que sur l'institution artistique prise comme système comprenant producteurs, marchands, public et collectionneurs. Elle attire également l'attention sur le système d'évaluation en vigueur dans le monde de l'art. À travers les questions de la vie familiale et de la circulation des objets domestiques, Rosler évoque un discours féministe puissant faisant expression de la considération du privé comme politique. L'arène de la vie domestique devient ici le lieu d'une réflexion profonde et intelligente sur l'art, la société et la culture.

Fidèle à sa volonté de subvertir les positions et catégories traditionnelles de l'art, Rosler nous propose avec beaucoup d'humour un art qui peut être traité et manipulé avec une délicieuse insouciance, ce qui est plutôt rare dans le contexte du musée et de la galerie .
[Ariane Daoust]

Aude Moreau, *Sugar Carpet*, Smack Mellon, Brooklyn, 2013.
Photo : Etienne Frossard, permission de l'artiste et Smack Mellon, Brooklyn

Brooklyn-Montréal

Lieux divers, New York, du 10 janvier au 2 février 2013

Chassé-croisé diplomatique, l'événement *Brooklyn-Montréal* examinait pour la première fois les pratiques d'artistes issues de ces deux lieux phares de l'art contemporain. Se rejoignant à plusieurs égards, ces cités nord-américaines se sont jumelées, l'espace de quelques mois. L'entreprise amorcée il y a 3 ans, chapeautée par le Centre Clark et coordonnée par Claudine Khelil, Yann Pocreau et Alun Williams de Parker's Box, regroupait au total 16 institutions et près de 40 artistes. Laissant le libre arbitre aux partenaires, les organisateurs ont préféré ne pas imposer de thème et miser sur l'échange multidisciplinaire. L'idée de dialogue qui sous-tendait la manifestation était particulièrement palpable au sein des institutions initiatrices. Fortement imbriquées, les œuvres de Julie Favreau et de Patrick Martinez, de Mathieu Beauséjour et de Steven Brower constituaient la métaphore parfaite de l'événement où artistes et œuvres se rencontrent et se contaminent. La tournure de l'événement à Brooklyn différait légèrement de celle de Montréal, comme en témoignent les prochains exemples.

Tribune de la vidéo actuelle, *Vidéozones* est une compilation assemblée par le collectif La Fabrique d'expositions et Boshko Boskovic. Projetée en ouverture à Manhattan à l'Anthology Film Archives, un lieu dédié aux films et aux vidéos indépendants, expérimentaux et avant-gardistes, cette œuvre à l'enchaînement rigoureux a permis aux artistes vidéastes de s'inscrire au sein d'un lieu mythique en profitant de conditions de présentation optimales pour l'observation. Ce désir d'ennoblissement était aussi présent au Smack Mellon, où Aude Moreau avait choisi de proposer un tout autre registre que celui présenté au MACM. Déployant, dans l'espace industriel, un immense tapis persan construit à partir de deux tonnes de sucre blanc raffiné, l'installation spectaculaire et éphémère *Sugar Carpet* séduit. Bien que cette œuvre ait déjà été présentée à quelques reprises, elle prend une nouvelle apparence au sein de cette ancienne chaudière, les colonnes qui la ceinturent la rendant encore plus majestueuse. Par cette création en trompe-l'œil, Moreau livre une réflexion sur l'industrie de l'art et sur la consommation culturelle. Cette artiste aux idées de grandeur, comme l'ont démontré ses deux œuvres vidéographiques dans le cadre de cet événement, permet d'attiser la curiosité et de mettre l'emphase sur la présence québécoise.

Ici comme ailleurs, les artistes soulèvent des questionnements et ont un intérêt sensible pour la politique, la culture populaire, l'archivage, le paysage et la performance. Cet événement porteur de vision et d'ambition est une initiative louable. Il s'agit d'une amorce qui, comme le témoigne l'inscription de l'installation in situ de Aude Moreau sur la Tour de la bourse à Montréal en 2010, permet aux artistes québécois de *SORTIR*, de rayonner à l'extérieur des frontières et de s'approprier d'autres espaces culturels de production et de commerce.
[Anne Philippon]

Dominique Blain, galerie antoine ertaskiran, Volta, New York, 2013.
Photo : permission de la galerie antoine ertaskiran, Montréal

Dominique Blain

galerie antoine ertaskiran, Volta, New York, du 7 au 10 mars 2013

Pour sa première participation à la foire Volta, la jeune galerie antoine ertaskiran y est allée d'un choix audacieux en présentant chez nos voisins du sud le travail percutant de Dominique Blain. Loin des propositions racoleuses souvent retrouvées dans ce type d'événement marchand, le travail de Blain engageait un propos politique bien ciblé qui parvenait plutôt à faire s'interroger les visiteurs sur leur implication personnelle et collective (comme membres d'une nation, d'une société) dans certains conflits et situations iniques prévalant à travers le monde.

Le doigté de Blain, depuis plusieurs années, consiste précisément à rapprocher des réalités disjointes, de sorte à révéler des relations autrement invisibles que leurs dehors embellis cachent souvent dans l'intérêt de préserver des rapports de force et des positions d'autorité. Dénuée d'approche moraliste, mais soulevée par l'indignation, l'artiste démasque la duplicité des uns et l'indifférence des autres. Au centre du kiosque, le *Tapis* (2001-2012) procède à une telle opération ; ses atours se composent en fait d'une myriade de motifs différents de mines antipersonnel et sa représentation intégrée par photomontage dans une image du bureau ovale à l'ère d'Obama a quant à elle de quoi troubler. Présentée pour la première fois au Musée d'art contemporain de Montréal en 2004, l'œuvre resurgit dans une installation qui en actualise la pertinence, car le fléau des mines antipersonnel persiste. Comme le rappelle une pétition adressée au Président, lancée durant la foire et toujours en cours, les États-Unis n'ont en effet pas encore adhéré à la Convention sur l'interdiction des mines antipersonnel.

Il faut croire que seule la foire de Volta, qui présente exclusivement des solos, pouvait convenir au travail de Blain qui privilégie les assemblages et les installations. Ainsi, l'artiste poursuit son exploration de la thématique militaire dans la série *Mine Games* (2000-2013) qui se décline comme des tableaux arborant des images kitsch retrouvées sur certains calendriers. Or, les paysages bucoliques, de provenances diverses, sont en fait truffés d'intrus camouflés dont les contours prennent la forme de mines. Aux premières victimes de conflits armés que sont les femmes – tuées, violées, blessées et délaissées –, Blain redonne aussi une visibilité. Par photomontage, elle a intégré une Afghane géante dans la paroi rocheuse où se trouvaient les bouddhas de Bâmiyân. Saccagés par les talibans, seuls ces monuments ont retenu l'attention des médias. Les bouddhas inquisiteurs de la vidéo *Bouddha from the Kabul Museum* (2001-2013) redisent finalement combien le spectateur est situé par l'image, laquelle construit en retour une certaine perception de la réalité que le travail de Dominique Blain s'efforce toujours d'interroger avec une acuité que le contexte de la foire n'a heureusement pas altérée.

[Marie-Ève Charron]

Patrick Bernatchez, *À la recherche du jour d'après*, 2012.
Photo : © Patrick Bernatchez

Patrick Bernatchez

Galerie Battat Contemporary, Volta, New York, du 7 au 10 mars 2013

Lors de la dernière foire Volta, à New York, la galerie Battat Contemporary avait choisi de proposer une collaboration particulière à Patrick Bernatchez. Pour l'occasion, quelques œuvres du projet *Lost in Time* étaient exposées dans un espace entièrement peint en noir. Ce choix scénographique, plutôt rare, transformait l'espace en un écrin pour la montre *BW* (*BlackWatch*, 2009), l'une des pièces maîtresses de l'exposition. Cette montre réalisée en partenariat avec un maître horloger suisse, Roman Winiger, résume à elle seule le rapport que Patrick Bernatchez entretient avec le temps. Son unique aiguille doit faire sa révolution en 1000 ans. Ce mouvement imperceptible – une vie humaine ne suffit pas à voir bouger l'aiguille de 5 millimètres – peut être vu comme un commentaire sur le désir vain de mesurer précisément le temps ; mais, telle une vanité, il montre aussi combien l'inhumanité du monde contemporain, y compris dans ses technologies les plus précises, réduit souvent la vie humaine à un détail temporel. Le temps, bien qu'il soit au final toujours imaginaire, est ici matérialisé par des enceintes reliées à la montre. Elles donnent à entendre un tic-tac régulier à la limite de l'imperceptible, un bruit d'aiguille qui avance et nous perd dans une fiction temporelle, puisqu'à ce son ne correspond aucun mouvement visible de la montre.

Le projet de film en cours de production, *77K*, en vidéo numérique et en noir et blanc, dont l'exposition montrait un extrait, décrit bien la perte de repères spatiotemporels que l'artiste cherche à provoquer. Tourné dans des lieux qui cherchent à évoquer les zones désertiques des espaces arctiques couverts de neige, il présente la quête indéterminée d'un cavalier perdu dans l'immensité blanche soumise aux tempêtes, aux vents qui effacent toute idée du paysage, et par conséquent tout point de repère. Le film donne à voir une autre temporalité, proche cependant de celle de la montre dans son extension. Tandis que l'on pouvait douter de la valeur accordée au temps millénaire de la montre, assimilable à une promesse d'immortalité, l'esthétique du film et de l'habillement de son protagoniste incite à penser que la quête temporelle se fait davantage sur le terrain de la dystopie que de l'utopie. Le portrait en pied de l'acteur principal du film, *Untitled #1 (Protagonist)* (2011), présenté dans l'exposition est une photographie dans les tons de sépia, qui semble avoir subi les outrages du temps. Certains accessoires, les casques intégraux dont sont affublés le cavalier et son cheval, que l'on retrouve dans plusieurs œuvres de Patrick Bernatchez, trahissent la nécessité de se protéger contre une menace invisible, sournoise, imprévisible. Qu'il s'agisse d'anticiper un avenir imminent ou de prendre conscience de la nécessité de faire advenir un autre âge, le travail de Bernatchez nous rappelle que toute course contre le temps est inutile.

[Nathalie Desmet]

Mathieu Lévesque, Galerie Trois Points, Volta, New York, 2013.
Photo : Frédéric Bouchard, courtesy of Galerie Trois Points, Montreal

Mathieu Lévesque

Galerie Trois Points, Volta, New York, March 7–March 10, 2013

Evidence of Mathieu Lévesque's current painterly concerns can be seen in his creative output as far back as 2003. Liberal employment of negative space, vibrant and localized use of colour, and an appreciation of lacquered wood as a painting support are all approaches that appear in *Mathieu Lévesque @ VOLTA NY*; here they are carried to their logical, albeit minimal conclusion. The 6th edition of VOLTA NY, a solo-project invitational art fair, debuted in the cobblestone and cast-iron district of Soho this year, and Galerie Trois Points' presentation of Lévesque's work, against this historically rich backdrop, served the art handsomely.

The artist says he is "fascinated by the boundary areas between painting, sculptural, and architectural disciplines" and, more than ever, he successfully navigates the axis of these considerations. Lévesque's works initially appear paper-thin and origami-like; they seem like large folded rectangles that float just off the wall. They are actually wood panels, made to appear weightless by the glowing, colourful hues that emanate from behind; a reflected-light effect achieved by the careful application of neon colours along the bevelled back edges of these rectilinear forms. All painting is an experience with reflected light, and the convention employed here makes clever use of this phenomenon to highlight, and in some ways subvert, the materiality of these objects. A primary example is *Losange jaune* (2013), a diamond-shaped, natural wood panel encircled by a nimbus of yellow and pink. The movement of Lévesque's paint application from the edges of the picture plane to the back of it mitigates the understanding of his work as strictly painting, positioning it somewhere closer to bas-relief sculpture. In *Losange blanc* (2013), a white diamond form would all but disappear if not for the faint yellow glow that surrounds it. *Losange bois* (2013) takes this effect one step further by pitting the warm, walnut tones of a quadrangular wood panel against an acrid, red radiance. The juxtaposition of dark and light here creates the optical illusion of depth, calling to mind the artist's MFA exhibition, wherein he literally cut a negative space into the wall of the gallery.

Lévesque's shaped panels, his interest in the edges of a painting, and his championing of the underlying supports align him with formalists like Newman, Stella, and the Minimalist Donald Judd, whom I thought of when viewing a corner installation of six near-identical square wood panels, differing from one another only in terms of wood grain façade and the reflected colour each work projected onto the supporting wall. These differences, though slight, are the actual loci of concern from which Lévesque operates. His position, if we assume it, may reframe our aesthetic priorities enough to facilitate the savouring of details we might otherwise have missed.

[Enrico Gomez]

Exhibition view, Art Mûr, Scope, New York, 2013.
Photo : James Hall, courtesy of Art Mûr, Montreal

Art Mûr

Scope, New York, March 6–March 10, 2013

The 12th edition of SCOPE New York Art Fair premiered in an unusual location: the historic James A. Farley Post Office. This Neoclassical building, with its colonnade of 16m high Corinthian columns, was an impressive setting for an event that is typically of mixed quality. This year's fair, boasting over seventy-five international galleries, was no exception (a life-size, mirrored horse sculpture near the entrance gave little cause for optimism).

The Art Mûr booth quickly allayed these reservations with the humorous sculptural installation *Maintiens le droit* (2012), consisting of a fallen, fiberglass "Mountie," his legs chewed through by the taxidermic beaver at his feet. Doubling as the RCMP motto "Defend the Law," the title hints that the artist duo Cooke-Sasseville perhaps implicates this woodland creature as a heroic defender of its own natural inclinations.

Art Mûr organized its offerings at SCOPE along themes of ecology and relations between Canada and First Nations people. Other artists addressing ecological concerns included Karine Giboulo and Diana Thorneycroft, who shone with the immediately understandable *Group of Seven Awkward Moments* (*Davis Strait*) (2007), a dark riff on Lawren Harris' *Icebergs, Davis Strait*, in which sledders float on a dwindling shard of once-solid ice.

The First Nations-themed works commanded attention with three large red and white circular compositions that read like digital colour-field mandalas or abstract targets. These digital prints, *Meditation on Red* (2013) by Anishinaabe artist Nadia Myre, give a close-up view of beadwork in Canadian flag colours, conflating issues of nationalism, Aboriginal heritage, and aesthetic modernism so subtly that it's easy to initially miss their nuanced worth. Sonny Assu showed an acrylic painting in pleasing, if familiar, tropes of Pacific-Northwestern Indigenous graphics, and Nicholas Galanin offered compelling examples from his *S'igeika'awu: Ghost* series (2009): three ceramic and horsehair masks in vaguely Northwest Coast Aboriginal style, covered in blue chinoiserie patterning, their Delft finish serving as a marker of the colonial tradition of appropriating and bastardizing indigenous art forms. Recent Laureate of the 2013 Governor General's Award in Visual and Media Arts, Rebecca Belmore was represented by *Fringe* (2013), a large digital print of a woman lying on her side, facing away from the viewer, with a grizzly, diagonal suture dripping red beadwork down the length of her back. The title refers at once to the drape of traditional handicraft within the scene and also to a people's ability to emerge from the outskirts of consideration, fashioning self-expression and autonomous creative domain from their own history, however challenging or difficult. In an art fair filled with its share of glitz and pageantry, the integrity and conceptual gravitas of these First Nations artists, though recondite, was a much-needed bright spot.

[Enrico Gomez]

Tricia Middleton, *Crones*, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Montreal, 2013.
Photo : Paul Litherland

Material Traces: Time and the Gesture in Contemporary Art

Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Montreal, February 16–April 13, 2013

In Tricia Middleton's *Crones*, an excerpt from a larger installation exhibited last year at Oakville Galleries, amorphous figures of wax seem to collapse on themselves, sagging and decaying amidst an assemblage of rocks, found objects, and detritus. Suggesting a site long abandoned, *Crones* speaks to the obsessive byproducts of collecting, the smattering of things and materials that remain long after the spark of interest has passed. Middleton's labour of assembling and composing become past actions, now available in almost excavatory form, the viewer imagining the process of artistic production in addition to taking in *Crones*' experiential impact. This dynamic constitutes the basis of *Material Traces: Time and the Gesture in Contemporary Art* at Concordia University's Leonard & Bina Ellen Art Gallery, a compelling group exhibition curated by art historian Amelia Jones.

Jones, a professor at McGill University and author of *Body Art: Performing the Subject* (1998), has organized a diverse set of works around "the fact that making and experiencing art are always social, interrelational, dialogical practices, always in process and taking place over time," as she writes in the show's catalogue. Featuring work mostly by American, Canadian, and New Zealand artists, *Material Traces* speaks to the already established yet continually ongoing dialogue between viewer and artwork. If Middleton's installation brings attention to the material process of its production, it facilitates an equally material intimacy between bodies and matter—an intertwining of the body experiencing an artwork and the body having made the artwork.

To this end, many of the exhibition's works respond directly to thematics of embodiment and medium, with the strongest work speaking to social contexts outside strictly formal considerations: Heather Cassils' *Becoming an Image* documents a performance of the same name, wherein the artist pummelled an enormous mass of clay; Cassils connects the tiring work of art-making with the performative labour of non-normative gender expression, following her career-long interest in altering her own hyper-masculinized body. Paul Donald physically twists and molds generic store-bought 2 x 4s in *Untitled (studs)*, cajoling the standardized commodity into a record of bodily manipulation. In his video installation *FEUILLETON Berlusconi Pasolini*, Angel Vergara projects news footage of a physical attack on the former Italian prime minister, overlaid with video of the artist's hand directly painting on the screen. Avoiding the literally sweeping gestures of other direct-animation work, Vergara's brush dabs and strokes the screen, exposing a perceptual slippage between the bloody violence "on screen" and his haptic brushstrokes equally "on screen." Vergara questions the (im)material physicality of the projected surface, and how it processes our political engagement with the social circulation of bodies. *Material Traces* offers a thoughtful consideration of materiality's volatile status in contemporary social and artistic media ecologies.

[Joseph Henry]

Théâtre PÀP, *Cinq visages pour Camille Brunelle*, 2013.
Photo : Jérémie Battaglia

Cinq visages pour Camille Brunelle

Théâtre PÀP, Espace Go, Montréal, du 26 février au 23 mars 2013

Avant même de terminer ses études en écriture dramatique à l'École nationale de théâtre, Guillaume Corbeil avait à son actif trois livres chaudement salués par la critique : un recueil de nouvelles, un roman et une biographie du metteur en scène André Brassard. Après *Le mécanicien*, un spectacle décevant, et pas seulement pour des raisons dramaturgiques, présenté à la salle Jean-Claude Germain du Théâtre d'Aujourd'hui en septembre 2012, on découvrait en février dernier un auteur de théâtre en pleine possession de ses moyens avec *Nous voir nous*, que Claude Poissant, metteur en scène et codirecteur artistique du Théâtre PÀP, a rebaptisé *Cinq visages pour Camille Brunelle*.

La pièce est ce qu'il est convenu d'appeler un miroir aux alouettes. Dans ces hauts lieux du narcissisme contemporain que sont les réseaux sociaux, cinq jeunes adultes viendront bientôt sous nos yeux s'abîmer, si ce n'est physiquement, à tout le moins moralement. Auparavant, ils utiliseront les plateformes mises à leur disposition pour étaler leur bonheur incommensurable, lever le voile sur leurs riches personnalités, restituer en somme, par le truchement de leur téléphone ou de leur ordinateur, toute la complexité de leurs identités. Inévitablement, un jour où l'autre, le vernis finit par craquer. Se pourrait-il que nos héros ne soient pas aussi heureux qu'ils le laissent paraître ? Que le regard des autres ne suffise plus à donner cohérence et envergure à leurs existences ?

Il faut voir les cinq beaux jeunes gens incarnés par Julie Carrier-Prévost, Laurence Dauphinais, Francis Ducharme, Mickaël Gouin et Ève Pressault se mirer, se contempler, s'exposer sous toutes leurs impeccables coutures. Il faut les entendre proclamer leurs goûts musicaux, littéraires, vestimentaires ou cinématographiques en des listes aussi longues que contrastées. Bienvenue dans un univers dont la devise est « J'aime, donc je suis ». Après la téléréalité, c'est dorénavant vers Facebook et ses avatars qu'il est nécessaire de se tourner pour observer la montée en flèche du phénomène d'extimité, cette désespérée et souvent indécente mise en scène de soi épinglée par le psychanalyste français Serge Tisseron.

À vrai dire, le génie de Corbeil est d'arriver à traduire le gouffre des réseaux sociaux sans jamais donner dans la condescendance. En inventant une langue et une forme qui lui sont propres, il évoque plus qu'il ne reproduit, il suggère plus qu'il ne montre, il s'assure de ne pas reconduire bêtement les motifs ou écraser son propos sous l'anecdote. Une retenue et une intelligence que la mise en scène épouse pleinement. Sous la tutelle de Claude Poissant, dans un dialogue constant avec ce lieu jonché de vêtements qui semble les garder captifs, mais aussi avec les projections photographiques qui appuient ou contredisent leurs affirmations avec une ironie délicieuse, les comédiens exécutent une impeccable parade dont le grotesque croissant frappe dans le mille.

[Christian Saint-Pierre]

Les Petites Cellules Chaudes, *Le iShow*, 2013.
Photo : Dimitrios Touloumis

Le iShow

Les Petites Cellules Chaudes, Usine C, Montréal
du 21 au 23 février 2013

Après avoir beaucoup alimenté les artistes visuels, les us et coutumes d'Internet commencent à servir d'inspiration aux gens de théâtre. Seulement au Québec, du *Dom Juan_uncensored* de Marc Beaupré au *Nom de domaine* d'Olivier Choinière, en passant par les *Cinq visages pour Camille Brunelle* de Guillaume Corbeil, on constate que les méandres de la Toile apparaissent de plus en plus en filigrane dans les œuvres. Il arrive même que les rapports induits par le Web aient une influence éloquente sur le fond et la forme.

Les Petites Cellules Chaudes, un collectif formé de quinze artistes provenant de diverses villes canadiennes, ont choisi d'explorer le vaste et épineux concept de rencontre à l'ère des 1001 médias sociaux. Créé aux Écuries à l'occasion du OFFTA 2012, leur *iShow* était présenté à nouveau, cette fois à l'Usine C, en février dernier. Sur scène, pour tout décor, des chaises, des tables alignées, quelques lampes et, bien entendu, une multitude d'ordinateurs portables. Au-dessus du plateau, un grand écran panoramique renvoie des images tirées d'Internet, le plus souvent en direct.

La force de cet objet scénique incomparable est d'aller au bout d'une idée aussi simple que vertigineuse. Est-il possible de créer un spectacle en ne s'appuyant que sur des matériaux fournis par Internet ? Quand il s'agit de trouver des images et des sons, des mots et des idées, du comique et du tragique, et même quelques mythes pas piqués des vers, le Web est une mine d'or. Il y a dans les entrailles de YouTube, Facebook, Instagram et autres Twitter, du grand et du petit, du métaphysique et de l'anecdotique, du sublime et du grotesque. C'est précisément à tout cela que *Le iShow* rend justice.

La représentation met en scène la confusion croissante entre le privé et le public. Peut-être plus que de sexualité, c'est de voyeurisme et d'exhibitionnisme qu'il est question. La solitude et ses ravages occupent également une place de choix dans ce portrait troublant. On rit de bon cœur tandis que sont recréées sous nos yeux des vidéos dites virales ou encore quand les statuts Facebook de certains spectateurs sont déclamés. On ne rit plus du tout au moment où sont évoqués la tuerie d'Utoya ou les actes commis par Luka Rocco Magnotta.

Les tableaux les plus percutants sont ceux qui composent avec l'imprévu, le plus souvent en s'appuyant sur une utilisation audacieuse de Chatroulette. On mesure alors l'ampleur de la misère affective et sexuelle qui règne sur ce réseau. Heureusement, certains échanges nous donnent aussi des raisons d'espérer, car ils dégagent suffisamment de bienveillance pour qu'on recommence, ne serait-ce que momentanément, à croire à cette utopie selon laquelle Internet ferait tomber les frontières.
[Christian Saint-Pierre]

L'Activité, *Mommy*, 2013.
Photo : Eugène Holtz

Mommy

L'Activité, Théâtre Aux Écuries, Montréal, du 19 février au 9 mars 2013

Olivier Choinière nous a habitués à des objets hétéroclites au théâtre en transgressant la forme et le rapport avec les spectateurs qu'il a menés, un à la fois, munis d'écouteurs, dans des déambulatoires (*Beauté intérieure, Ascension, Bienvenue à – (une ville dont vous êtes le touriste*). Il a revisité le théâtre de série B sur la terrasse du Théâtre d'Aujourd'hui avec la tragédie météorologique *Jocelyne est en dépression. Paradixxx* mettait en scène des acteurs doublant, en direct, un film porno. *Chante avec moi* déstabilisait le public en reprenant *ad nauseam* le même refrain chanté par cinquante interprètes. Avec *Mommy*, si le rapport au spectateur est somme toute conventionnel, dans un théâtre, dans un dispositif frontal, la forme en parfaite cohésion avec le contenu renouvelle le genre. Quel genre en fait ? Théâtre chanté, théâtre musical, comédie musicale, revue historico-politique ? Sous les allures d'un théâtre bricolé entre amis, pour se faire plaisir, *Mommy* est une pièce aboutie et achevée composée d'un collage titanesque de citations, d'extraits de chansons, de discours politiques, de publicités ou de *soaps* des années 50. Choinière a déjà démontré beaucoup de talent à mélanger les genres, mais il n'est jamais allé aussi loin dans l'échantillonnage et le repiquage de nos références culturelles. Ce remixage sous forme de rap est souvent jubilatoire. On rejoint ici le concept de l'auteur rhapsode (en grec ancien, *rhapsodia* veut dire « couture »), par lequel Jean-Pierre Sarrazac définit tout un pan de la dramaturgie actuelle faite de fragments hétéroclites, le travail de déconstruction-reconstruction (découdre-recoudre), la composition même du théâtre rhapsodique, étant une réponse à l'éclatement du monde actuel.

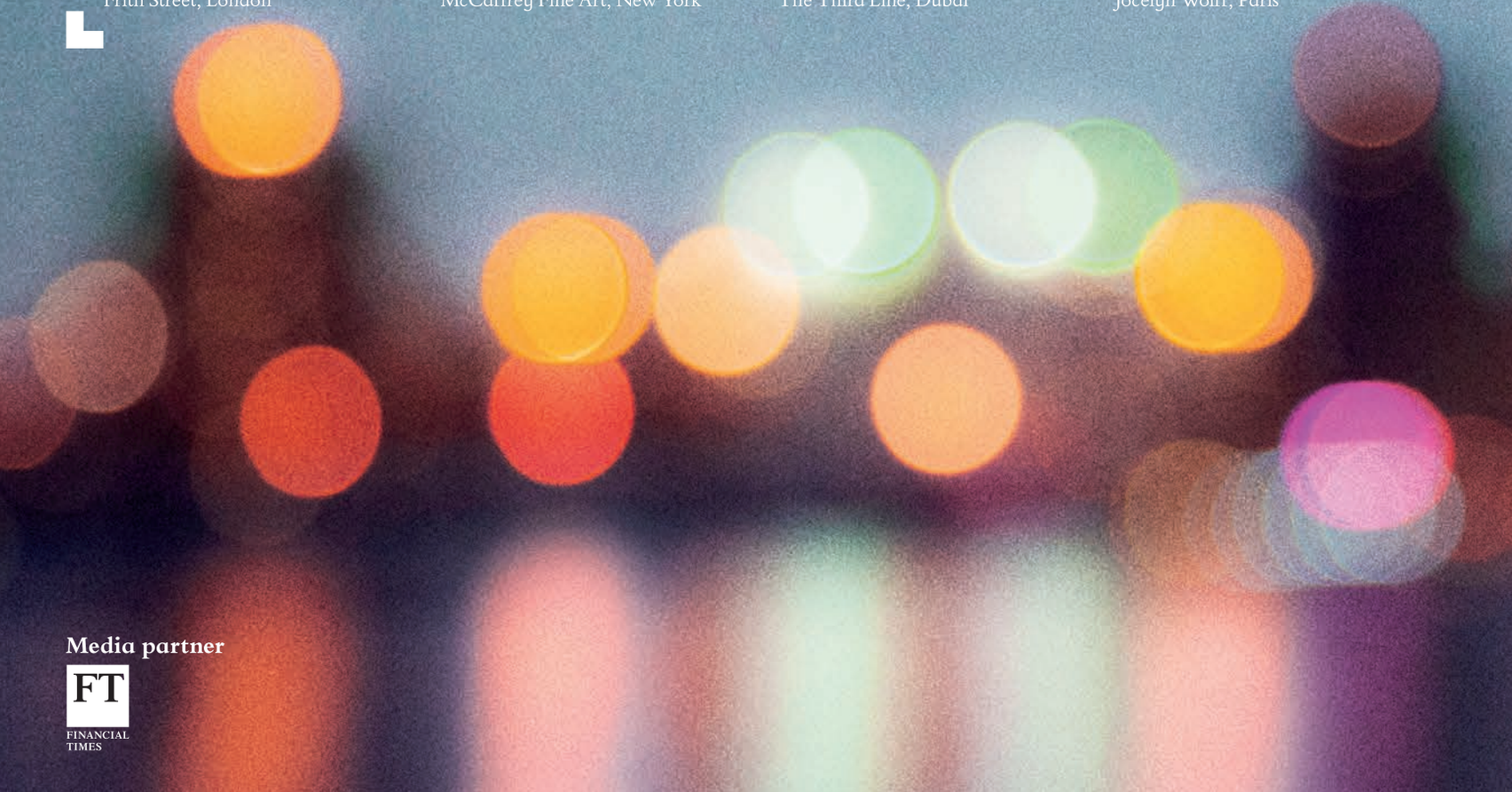
Choinière est fidèle aux préoccupations qui l'ont toujours animé depuis ses premières pièces. Déjà dans *Autodafé, bûcher historique en cinq actes* (1999), il montrait un intérêt poussé pour l'histoire du Québec, la question politique et tout ce qui a forgé notre identité. Ces questions, toujours présentes dans *Mommy*, sont en relation directe avec nos préoccupations actuelles. Le personnage central de la pièce, Mommy, interprété par l'auteur lui-même, joue sur la double identité de la mère et de la momie. Mommy est une mère fictive, une mère impossible puisqu'elle était à la fois fille du Roy et témoin de la Révolution tranquille. Mommy est une zombie à moitié pourrie qui sort de sa tombe (les costumes en loques en font foi). « Mommy est un monstre. Elle n'existe pas », écrit Choinière dans le programme de la pièce. Elle est cependant bien vigoureuse et livre un réquisitoire du monde actuel et de sa jeunesse, nostalgique du bon vieux temps, de l'époque de Maurice D (Duplessis, premier ministre du Québec à l'époque de la « Grande Noirceur »). En mettant de l'avant un discours traditionaliste et conservateur à outrance, l'auteur démontre par l'absurde la vacuité d'une pensée qui refuse d'avancer.
[Jean-Claude Côté]

Participating Galleries

303 Gallery, New York
Miguel Abreu, New York
Air de Paris, Paris
The Approach, London
Art: Concept, Paris
Alfonso Artiaco, Naples
Laura Bartlett, London
Catherine Bastide, Brussels
Elba Benitez, Madrid
Peter Blum, New York
Boers-Li, Beijing
Marianne Boesky, New York
Tanya Bonakdar, New York
Bortolami, New York
The Breeder, Athens
Broadway 1602, New York
Gavin Brown's enterprise, New York
Buchholz, Cologne
Gisela Capitain, Cologne
carlier | gebauer, Berlin
Cheim & Read, New York
Mehdi Chouakri, Berlin
James Cohan, New York
Sadie Coles HQ, London
Continua, San Gimignano
Pilar Corrias, London
Raffaella Cortese, Milan
CRG, New York
Chantal Crousel, Paris
Massimo De Carlo, Milan
Elizabeth Dee, New York
Dvir, Tel Aviv
Eigen + Art, Berlin
frank elbaz, Paris
FGF, Warsaw
Fortes Vilaça, São Paulo
Marc Foxx, Los Angeles
Fredericks & Freiser, New York
Carl Freedman, London
Stephen Friedman, London
Frith Street, London
Gagosian, New York
gb agency, Paris
Annet Gelink, Amsterdam
A Gentil Carioca, Rio de Janeiro
Goodman, Johannesburg
Marian Goodman, New York
Greene Naftali, New York
greengrassi, London
Karin Guenther, Hamburg
Jack Hanley, New York
Harris Lieberman, New York
Hauser & Wirth, New York
Herald St, London
Xavier Hufkens, Brussels
Hyundai, Seoul
In Situ – Fabienne Leclerc, Paris
International Art Objects, Los Angeles
Alison Jacques, London
Martin Janda, Vienna
Rodolphe Janssen, Brussels
Catriona Jeffries, Vancouver
Kadel Willborn, Düsseldorf
Casey Kaplan, New York
Paul Kasmin, New York
kaufmann repetto, Milan
Sean Kelly, New York
Kerlin, Dublin
Anton Kern, New York
Peter Kilchmann, Zurich
Tina Kim, New York
Johann König, Berlin
David Kordansky, Los Angeles
Andrew Kreps, New York
Krinzinger, Vienna
Kukje, Seoul
L&M Arts, Los Angeles
Yvon Lambert, Paris
Lehmann Maupin, New York
Tanya Leighton, Berlin
Lelong, New York
Lisson, London
Long March Space, Beijing
Luhring Augustine, New York
McCaffrey Fine Art, New York
kamel mennour, Paris
Metro Pictures, New York
Meyer Kainer, Vienna
Massimo Minini, Brescia
Victoria Miro, London
Mitchell-Innes & Nash, New York
Stuart Shave/Modern Art, London
The Modern Institute, Glasgow
MOT International, London
Murray Guy, New York
Taro Nasu, Tokyo
Franco Noero, Turin
Lorcan O'Neill, Rome
Overduin and Kite, Los Angeles
Roslyn Oxley9, Sydney
Maureen Paley, London
Participant Inc, New York
Perrotin, Paris
Francesca Pia, Zurich
Gregor Podnar, Berlin
Praz-Delavallade, Paris
Printed Matter Inc, New York
Project 88, Mumbai
Rampa, Istanbul
Almine Rech, Brussels
Regen Projects, Los Angeles
Regina, Moscow
Thaddaeus Ropac, Paris
Andrea Rosen, New York
Salon 94, New York
Esther Schipper, Berlin
Sfeir-Semler, Beirut
Jack Shainman, New York
Sies + Höke, Düsseldorf
Sikkema Jenkins & Co., New York
Sommer Contemporary Art, Tel Aviv
Reena Spaulings Fine Art, New York
Sprüth Magers Berlin London, Berlin
Standard (Oslo), Oslo
Stevenson, Cape Town
T293, Naples
team inc, New York
Richard Telles, Los Angeles
The Third Line, Dubai
Vermelho, São Paulo
Susanne Vielmetter, Los Angeles
Nicolai Wallner, Copenhagen
Wallspace, New York
Barbara Weiss, Berlin
White Columns, New York
White Cube, London
Wien Lukatsch, Berlin
Zeno X, Antwerp
David Zwirner, New York

Focus

Altman Siegel, San Francisco
Ancient & Modern, London
Arratia Beer, Berlin
Shane Campbell, Chicago
Canada, New York
Casas Riegner, Bogotá
dépendance, Brussels
Freymond-Guth Fine Arts, Zurich
James Fuentes, New York
François Ghebaly, Los Angeles
Alexander Gray Associates, New York
Grimm, Amsterdam
Andreas Huber, Vienna
Ibid, London
Ivan, Bucharest
Juliètte Jongma, Amsterdam
Karma International, Zurich
Limoncello, London
Kate MacGarry, London
Mezzanin, Vienna
mother's tankstation, Dublin
Plan B, Cluj
Simon Preston, New York
ProjecteSD, Barcelona
Ramiken Crucible, New York
Rodeo, Istanbul
Seventeen, London
Société, Berlin
Untitled, New York
Jocelyn Wolff, Paris



Media partner

FT
FINANCIAL TIMES

Frame

47 Canal, New York *Stewart Uoo*
Ambach & Rice, Los Angeles *Pablo Pijnappel*
Bureau, New York *Julia Rommel*
Carlos/Ishikawa, London *Steve Bishop*
Circus, Berlin *Sophie Bueno-Boutellier*
Clifton Benevento, New York *Michael E. Smith*
Croy Nielsen, Berlin *Andy Boot*
Algus Greenspon, New York *Adriana Lara*
Hopkinson Cundy, Auckland *Fiona Connor*
Ignacio Liprandi, Buenos Aires *Adriana Bustos*
Marcelle Alix, Paris *Marie Cool Fabio Balducci*
Mendes Wood, São Paulo *Patricia Leite*
Misako & Rosen, Tokyo *Kaoru Arima*
Take Ninagawa, Tokyo *Tiruko Yamazaki*
Real Fine Arts, New York *Antek Walczak*
Sommer & Kohl, Berlin *Adrian Lohmüller*
Simone Subal, New York *Frank Heath*
Supportico Lopez, Berlin *J Parker Valentine*
Whatiftheworld, Cape Town *Cameron Platter*
Leo Xu Projects, Shanghai *Liu Chuang*

New York

Randall's Island Park
May 10–13, 2013

Buy Tickets Now
friezenewyork.com

FRIEZE ART FAIR

Main sponsor
Deutsche Bank

ART TORONTO

DU 25 AU 28 OCTOBRE 2013
METRO TORONTO CONVENTION CENTRE
SOIRÉE D'OUVERTURE 24 OCTOBRE

ARTTORONTO.CA

PRESENTÉE PAR: RBC | RBC Wealth Management

AXA ART
redefining / art insurance

Art | Basel

Basel | June | 13–16 | 2013

Galleries | 303 Gallery | A | Abreu | Acquavella | Air de Paris | Aizpuru | Alexander and Bonin | de Alvear | Ammann | Andréhn-Schiptjenko | Approach | Art : Concept | Artiaco | B | Baronian | von Bartha | Baudach | Benzacar | de la Béraudière | Berinson | Bernier/Eliades | Fondation Beyeler | Blau | Blondeau | Peter Blum | Blum & Poe | Boesky | Bonakdar | Bortolami | Bortolozzi | BQ | Gavin Brown | Buchholz | Buchmann | C | Cabinet | Capitain | carlier gebauer | Carzaniga | Cheim & Read | Chemould | Chouakri | Coles | Contemporary Fine Arts | Continua | Cooper | Crousel | D | Daiter | Dane | De Carlo | Dvir | E | Ecart | Eigen + Art | F | Feigen | Fischer | Foksal | Fortes Vilaça | Fraenkel | Freeman | Friedman | Frith Street | G | Gagosian | Galerie 1900-2000 | Galleria dello Scudo | gb agency | Gelink | Gerhardsen Gerner | Gladstone | Gmurzynska | González | Marian Goodman | Goodman Gallery | Grässlin | Richard Gray | Greenberg | Greene Naftali | greengrassi | Greve | Guerra | H | Haas | Hauser & Wirth | Hazlitt Holland-Hibbert | Hetzler | Hopkins | Houk | Hufkens | Hutton | I | i8 | Invernizzi | Ishii | J | Jablonka | Jacobson | Jacques | Janda | Jeffries | Johnen | Juda | K | Kamm | Kaplan | Kargl | kaufmann repetto | Kelly | Kerlin | Kern | Kewenig | Kicken | Kilchmann | Klosterfelde | Klüser | König | Kordansky | Koyama | Koyanagi | Kreps | Krinzinger | Krupp | Kukje | kurimanzutto | L | Lahumière | Lambert | Landau | Lee | Gebrüder Lehmann | Lehmann Maupin | Lelong | Lévy | Linder | Lisson | Löhrl | Long March | Luhring Augustine | M | m Bochum | Maass | Maccarone | Magazzino | Mai 36 | Marconi | Marks | Marlborough | Mathes | Mayer | Mayor | McCaffrey | McKee | Meert | Meier | Meile | mennour | Metro Pictures | Meyer Riegger | Massimo Minini | Miro | Mitchell-Innes & Nash | Mnuchin | Modern Art | Modern Institute | Moeller | Mot | Müller | Munro | N | nächst St. Stephan | Nagel Draxler | Nagy | Nahem | Nahmad | Nature Morte | Nelson-Freeman | Neu | neugerriemschneider | New Art Centre | Noero | Nolan | Nordenhake | Nothelfer | O | Obadia | OMR | P | Pace | Paley | Pauli | Perrotin | Petzel | Pia | PKM | Podnar | Prats | Presenhuber | ProjecteSD | R | Raucci / Santamaria | Rech | Regen Projects | René | Reynolds | Riis | Ropac | Rosen | S | Sage | SCAI | Scheibler | Schipper | Schöttle | Schulte | Seroussi | Sfeir-Semler | ShanghART | ShugoArts | Sies + Höke | Sikkema Jenkins | Silverstein | Skarstedt | Skopia | Sperone Westwater | Sprüth Magers | St. Etienne | Staerk | Stampa | Standard (Oslo) | Starmach | Stein | Strina | Szwajcer | T | Taylor | Team | Tega | Templon | Thomas | Tschudi | Tucci Russo | V | van Orsouw | Verna | Vitamin | W | Waddington Custot | Wallner | Washburn | Weiss | Werner | White Cube | Wolff | Z | Susanne Zander | Thomas Zander | Zeno X | ZERO | Zwirner | Statements | 47 Canal | Beijing Commune | Campbell | Campoli Presti | Casas Riegner | Chert | Clages | Gaudel de Stampa | Gitlen | Krobath | Meessen De Clercq | Melas Papadopoulos | mother's tankstation | Murray Guy | One and J. | Overduin and Kite | Side 2 | Silverlens | Silverman | Stevenson | third line | Tilton | Vavassori | Winter | Feature | bitforms | Boers-Li | Borzo | Castelli | Cera | Cherry and Martin | Dirimart | Experimenter | Foxx | Freymond-Guth | Alexander Gray | Herald St | Mendes Wood | Mezzanin | Monclova | Parra & Romero | Plan B | RaebervonStenglin | Ratio 3 | SKE | Spartà | Take Ninagawa | Vistamare | Williams | Edition | Alexander | Borch Jensen | Cristea | Crown Point | didier | Fanal | gdm | Gemini | Klosterfelde Edition | Knust | Lelong Editions | Nitsch | Pace Prints | Paragon | Polígrafa | STPI | Three Star | Two Palms

Vernissage | Wednesday, June 12, 2013 | By invitation only

artbasel.com | facebook.com/artbasel | twitter.com/artbasel

M.CH

UBS

Québec
ALCOA
The Gazette
Hilton Montréal Bonaventure
INT INTÉRIEURS
jiuta
LAMCOM TECHNOLOGIES Inc.
PLASTRUCTION
StonCor Group

POUR LES LECTEURS DU MAGAZINE *ESSE*

COUPON RABAIS* VALEUR : 10 $

VALIDE POUR UNE INSCRIPTION EN LIGNE UNIQUEMENT !

Évitez les files d'attente. Achetez votre billet en ligne au **www.sidim.com** avant le 16 mai 2013 en utilisant le code promotionnel **2628.**
En plus de profiter du rabais de 5 $ déjà accordé lors d'une inscription en ligne, ce coupon vous donne droit à un rabais additionnel de 5 $ **pour une économie totale de 10 $ sur le prix régulier de 20 $.**

* Coupon non valide à la billetterie de la Place Bonaventure

Art | Basel
Hong Kong | May | 23–26 | 2013

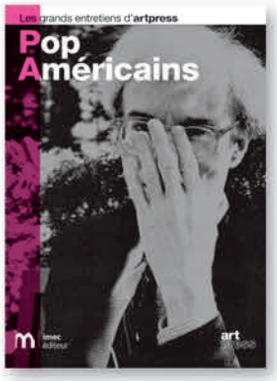
Galleries | 10 Chancery Lane | 100 Tonson | 1301PE | 303 Gallery | A | Acquavella | Alisan | Ameringer McEnery Yohe | Andersen's | Andréhn-Schiptjenko | Arario | Ark | Arndt | Atlas | Aye | B | Beck & Eggeling | Beijing Art Now | Beijing Commune | Bernier/Eliades | Peter Blum | Blum & Poe | Boers-Li | Boesky | Breeder | Ben Brown | Buchmann | C | carlier gebauer | Casa Triângulo | Castelli | Cera |Chemould | Chi-Wen | Cohan | Coles | Contemporary Fine Arts | Continua | Corrias | Cristea | Crousel | D | De Carlo | de Sarthe |de Torres | Delhi Art Gallery | Dirimart | Drawing Room | E | Eigen + Art | Eslite | Exit | F | Friedman | G | Gagosian | Gajah | Galerist | Gandhara | Gladstone | Gmurzynska | Marian Goodman | Goodman Gallery | Richard Gray | Greve | Grimm | Grotto | The Guild | Gupta | H | Hakgojae | Hanart TZ | Harris Lieberman | Hauser & Wirth | Hoffman | I | Ibid | Ihn | Ingleby | Ishii | J | Jacobson | Jensen | Johnen | Juda | K | Kaikai Kiki | Kasmin | Kelly | Keng | Kerlin | Koyama | Koyanagi | Krinzinger | Kukje | L | Lam | Lambert | Langgeng | Lee | Gebrüder Lehmann | Lehmann Maupin | Lelong | Lévy | Lin & Lin | Lisson | Lombard Freid | Long March | M | Maggiore | Mara La Ruche | Marlborough | Mayer | Mayoral | McCaffrey | Meile | Mezzanin | Miro | Mizuma | Modern Art | Müller | N | Nadi | Nanzuka | Nature Morte | Navarro | neugerriemschneider | Ning | O | Obadia | OMR | One and J. | O'Neill | Osage | Ota | Oxley9 | P | Pace Gallery | Pace Prints | Paragon | Pékin | Peres Projects | Perrotin | PKM | Platform | Polígrafa | Prats | Presenhuber | Project 88 | R | Rech | Roesler | Ropac | Rossi & Rossi | Rumma | S | Sakshi | SCAI | Shanghai Gallery | ShanghART | ShugoArts | Sies + Höke | Sikkema Jenkins | Silverlens | Skape | Soka | Sprüth Magers | Starkwhite | Stigter | STPI | T | Tang | Taylor | Templon | Tornabuoni | V | Vadehra | Van de Weghe | Vitamin | Volte | W | Wako | Wentrup | Werner | White Cube | White Room |White Space Beijing | Wigram | Wilkinson |X | XL | Y | Yamamoto Gendai | Z | Zwirner | Discoveries | 2P | Aike-Dellarco | Balice Hertling | BolteLang | Cooley | du Monde | Houldsworth | Jongma | Kalfayan | Karma International | Mendes Wood | Francesca Minini | Monitor | mother's tankstation | Mujin-to | Paradise Row | Plan B | RaebervonStenglin | Rokeby | S.A.L.E.S. | Seven Art | SKE | Take Ninagawa | Utopian Slumps | Weingrüll | Workplace | Xu | Insights | 313 Art Project | A Thousand Plateaus | Arataniurano | Art:1 | Artcourt | Artinformal | Blindspot | CAIS | Canna | Cda-Projects | Chambers | Chan Hampe | Cheng | Chiba | de Montferrand | Edwin's | EM | Exhibit320 | Feast | Fine Arts Literature | ifa | Magician Space | Malingue | Manila Contemporary | Mirchandani + Steinruecke | Neon Parc | Ora-Ora | Park Ryu Sook | Pi | Renshaw | Schoeni | Semarang | Shin | Side 2 | Sin Sin | Standing Pine | Star | Sullivan+Strumpf | tanzer | Tolarno | Tsuruno | Wei-Ling | x-ist | XVA | Y++ Wada | Yamaki | Yang

Vernissage | Wednesday, May 22, 2013 | By invitation only
artbasel.com | facebook.com/artbasel | twitter.com/artbasel

Deutsche Bank

Collection
Les grands entretiens

En vente sur **artpress.com**



Les 4 premiers volumes
+ en cadeau le dvd Harald Szeemann

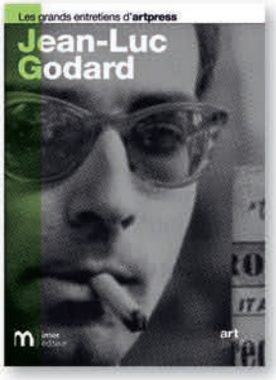
Michel Houellebecq,
préface de Jacques Henric (9 €)

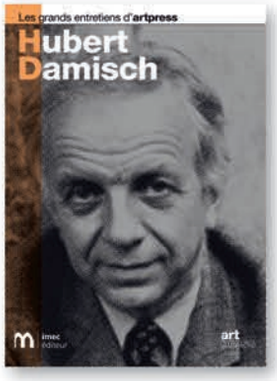
Georges Didi-Huberman,
préface de Dork Zabunyan (9 €)

Harald Szeemann,
préface de Jean-Yves Jouannais (12 €)

Pop Américains,
préface de Catherine Millet (12 €)

Co-édition art press - IMEC





Les nouveaux volumes à paraître le 10 mai

Jean-Luc Godard,
préface de Dominique Païni (12 €)

Pierre Guyotat,
préface de Jacques Henric (10 €)

Jean Clair,
préface de Richard Leydier (9 €)

Hubert Damisch,
préface de Yve-Alain Bois (9 €)

Co-édition art press - IMEC

cmagazine 118

Criticism

Features

1 Ben Davis *on* Surviving the Crisis
2 Sky Goodden *interviews* David Hickey
3 Stephen Horne *on* The Doing(s) of Art Criticism
4 Charlene K. Lau *on* Critiquing the List
5 Adam Lauder *on* "Sensitivity Information:" The Wild Body of N.E. Thing Co.
6 Peta Rake *on* Notetaking in the Margins of Art Criticism

Exhibition Reviews

1 Julia Dault
2 Peter Dykhuis: *Inventories & Micro-mapping*
3 Phillipa Jones: *MIRIAD*
4 Jimmy Limit: *Show Room*
5 Liz Park: *Invisible Violence*
6 *Position as Desired*
7 *Shifting Gazes*
8 *This Will Have Been: Art, Love and Politics in the 1980s*
9 *Volume: Hear, Here*
10 Jordan Wolfson: *Raspberry Poser*

Book Reviews

1 The Last Art College: Nova Scotia College of Art and Design, 1968–1978
2 West of Center: Art and the Counterculture Experiment in America, 1965–1977
3 Work Work Work: A Reader on Art and Labour

spring 2013

subscribe at cmagazine.com

DONNEZ VOTRE OPINION!

LA SODEP RÉALISE UNE ÉTUDE SUR LE LECTORAT DES REVUES CULTURELLES. PLUS DE VINGT REVUES Y PARTICIPENT :
24 IMAGES | À BÂBORD! | ART LE SABORD | BRÈVES LITTÉRAIRES | CAP-AUX-DIAMANTS | CINÉ-BULLES | CONTINUITÉ | ESSE | ETC | JEU REVUE DE THÉÂTRE ENTRE LES LIGNES | L'ACTION NATIONALE | LES ÉCRITS | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIBERTÉ | LURELU | NUIT BLANCHE | QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS | SÉQUENCES SPIRALE | VIE DES ARTS | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE

RENDEZ-VOUS AU

WWW.REVUEOPINION.COM

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

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

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

La Veillée Théâtre Prospero · Aux Écuries · Scènes contemporaines La Chapelle – · Théâtre de la Bordée · Orchestre symphonique de Laval Alain Trudel · Groupe Ville-Marie Littérature Une compagnie de Québecor Media · La Peuplade édition et diffusion d'art · Lux · écosociété à contre-courant · Leméac · sodep Société de développement des périodiques culturels québécois

Design : Gris-Gris design graphique

sodep Société de développement des périodiques culturels québécois

Patrimoine canadien Canadian Heritage Canada

REGARDS SUR L'ÉCONOMIE SOCIALE ET L'AUTOFINANCEMENT

DIVERSITÉ & CONSOLIDATION

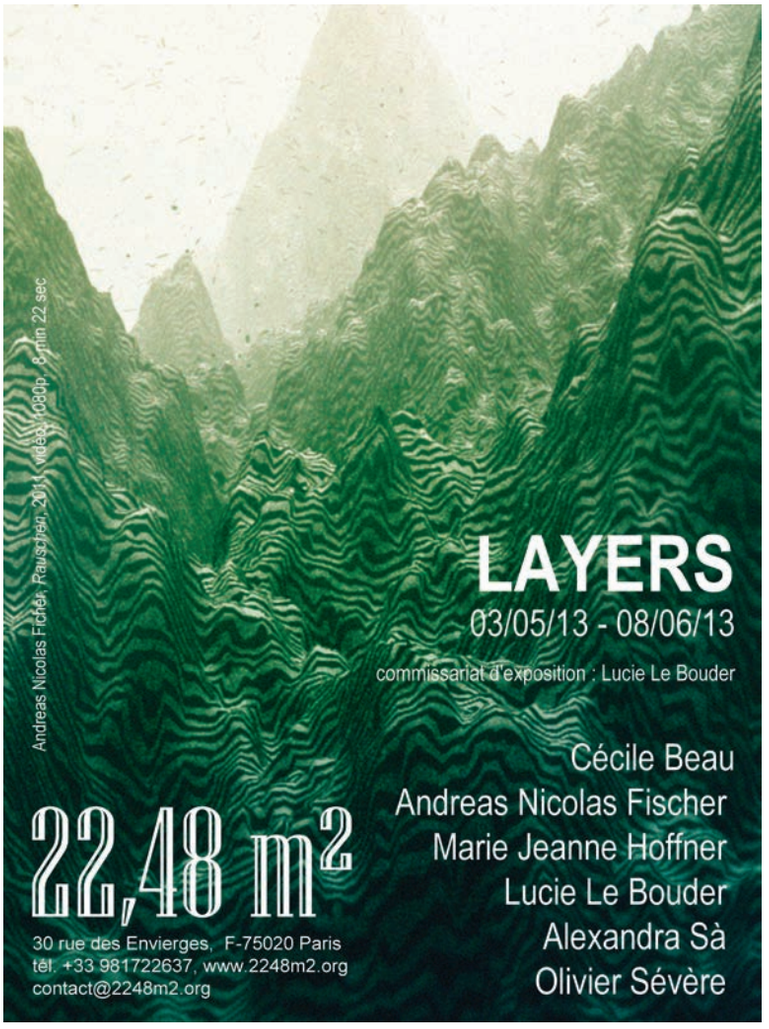
CONGRÈS
du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec
en présence de
Nancy Neamtan, présidente du Chantier de l'économie sociale,
Natalie Chapdelaine, chargée de projets — arts-affaires
au Conseil des arts de Montréal,
Louise Hodder, présidente du conseil d'administration
des Ateliers créatifs,
Stefan St-Laurent, membre du collectif de SAW Gallery,
Jonathan Demers, directeur d'AXENÉO7,
Vincent Bonin, auteur et commissaire indépendant
et autres invités

JEUDI 6 —— VENDREDI 7 JUIN 2013

La Filature —— 80, rue Hanson,
Gatineau QC J8Y 3M5

INFORMATIONS —— dannygaudreault@rcaaq.org
Inscription: 65$ —— places limitées

AXENÉO7 · rcaaq REGROUPEMENT DES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉRÉS DU QUÉBEC · la filature inc



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

PROFESSION ARTISTE

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

LE REGROUPEMENT DES ARTISTES EN ARTS VISUELS DU QUÉBEC

www.RAAV.org | raav@raav.org

TANGENTE

Laboratoire de mouvements contemporains

PROGRAMMATION 2013-2014 EN LIGNE DÈS LE 23 MAI !

tangente.qc.ca

monumentnational
billetterie centrale
514-871-2224

Régulier **22$**
Aîné **20$**
Étudiant **18$**

Conseil des arts et des lettres Québec · Patrimoine canadien Canadian Heritage · Conseil des arts de Montréal

David Albert-Toth © Julie Artacho

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

LES MATINÉES DU FILM SUR L'ART

PRÉSENTATION DU PALMARÈS DU 31e FIFA
LES DIMANCHES À 14 H, DÈS LE 29 SEPTEMBRE 2013
AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

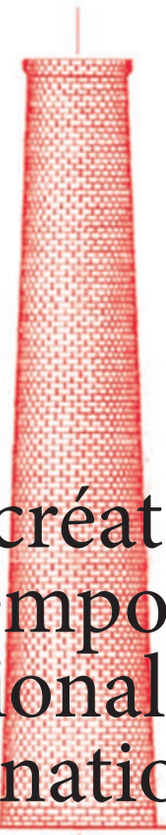
31e FIFA

WWW.ARTFIFA.COM

CONSTANTIN BRANCUSI, *LA MUSE ENDORMIE*, 1910. COLL. : CENTRE POMPIDOU, PARIS © SUCCESSION BRANCUSI, SODRAC / ADAGP, 2013.

USINE C

(Centre de création et de diffusion pluridisciplinaire)



La création contemporaine nationale et internationale dans tous ses états

Danse, Théâtre, Musique, Arts Numériques

ARTISTES EN RÉSIDENCE POUR LES SAISONS12/13, 13/14, 14/15

MARIE BRASSARD, NICOLAS CANTIN, MÉLANIE DEMERS, BENOÎT LACHAMBRE

ABONNEZ-VOUS! 514 521-4493 **USINE-C.COM**

Conseil des arts et des lettres Québec · Conseil des Arts de Montréal · Conseil des Arts du Canada Canada Council for the Arts · Patrimoine canadien Canadian Heritage · Québecor · Banque Nationale · Vidéotron · MAtv · Hydro Québec

FESTIVAL TRANSAMÉRIQUES

DANSE + THÉÂTRE

22 MAI - 08 JUIN
2013

7e ÉDITION
MONTRÉAL

FTA

BACK TO BACK THEATRE, *MELBOURNE*
MARIE BRASSARD
BUREAU DE L'APA
BORIS CHARMATZ, *RENNES*
MARIE CHOUINARD
FRÉDÉRICK GRAVEL + ÉTIENNE LEPAGE
AME HENDERSON, *TORONTO*
CHRISTIAN LAPOINTE
GINETTE LAURIN
LOUISE LECAVALIER
XAVIER LE ROY, *MONTPELLIER*
JAMES LONG + MARCUS YOUSSEF, *VANCOUVER*
DANA MICHEL
BENNETT MILLER, *PERTH*
MOTUS, *RIMINI*
MARKUS ÖHRN, *MALMÖ + HELSINKI*
ROBYN ORLIN, *JOHANNESBURG*
THOMAS OSTERMEIER, *BERLIN*
ROBIN POITRAS, *REGINA*
JOËL POMMERAT, *PARIS*
LEMI PONIFASIO, *ÎLES SAMOA*

LE MONDE ET NOUS SUR LES SCÈNES DE MONTRÉAL

22 SPECTACLES PERCUTANTS

INFO-FESTIVAL
514-844-3822
1-866-984-3822
BILLETS ET FORFAITS
AU FTA.QC.CA

LA VITRINE .COM · LA PRESSE · ARTV

LA JEUNE-FILLE ET LA MORT, BUREAU DE L'APA

Isabelle Hayeur

Vraisemblances

16 juin – 15 septembre 2013

Salle TELUS

Commissaire : Marcel Blouin

Exposition coproduite avec EXPRESSION

Rivage (Lampsilis),
de la série *Excavations*, 2008,
impression jet d'encre,
99 x 220 cm

MUSÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI
1972 - 2012

www.museerimouski.qc.ca

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

MICHAEL SNOW

ŒUVRES PROJETÉES

28.06 < 15.09.2013

espace f

520, saint-jérôme, matane • www.espacef.org • 418.562.8661

Venez vivre une expérience de création en direct !

SYMPOSIUM INTERNATIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE BAIE-SAINT-PAUL

Philippe Allard, Montréal (Qc)
Dominique Angel, Marseille (France)
Eruoma Awashish, St-Prime – Mashteuiatsh (Qc)
Marjolaine Bourgeois, Moncton (NB)
Kai Chan, Toronto (On) / Chine
Barbara Claus, Montréal (Qc) / Belgique
Pierre Durette, Montréal (Qc)
Mathieu Latulippe, Montréal (Qc)
Karine Payette, Montréal (Qc)
Matt Shane, Montréal (Qc)
Azadeh Tajpour, Boston (MA) / Iran
Giorgia Volpe, Québec (Qc)

du 2 août au 1er septembre 2013

Serge Murphy, commissaire
Jacques St-Gelais Tremblay, directeur général

Activités parallèles : Présidence d'honneur – **Cozic**
Conférences – **Clément de Gaulejac** et **Ève Lamoureux** /
Performance – **Sophie Castonguay** / Visite commentée
du commissaire / Intervention urbaine – **Angora** /
Rencontres avec les artistes

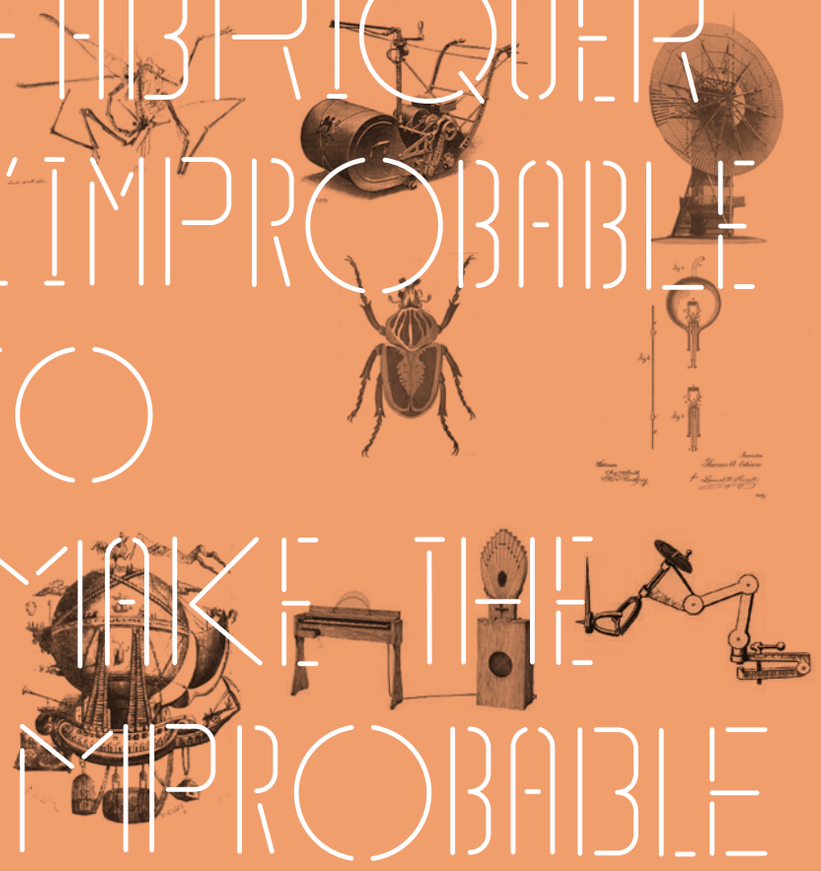
Ivan Binet (Qc), reportage photographique

www.symposium-baiesaintpaul.com

Information : 418-435-3681

Conseil des arts et des lettres Québec
Patrimoine canadien / Canadian Heritage
Baie-Saint-Paul
Desjardins
Bonjour Québec
Conseil des Arts du Canada / Canada Council for the Arts
CRÉ Conférence régionale des élus de la Capitale-Nationale
Tourisme Charlevoix
FORCES

FABRIQUER L'IMPROBABLE
TO MAKE THE IMPROBABLE



Est-Nord-Est,
résidence d'artistes

—

Événement en art actuel

—

Artistes

|

Dave Ball
Thomas Bégin
Emi Honda et
Jordan McKenzie
Karina Pawlikowski
Steve Topping
Mathieu Valade
Jonathan Villeneuve
en collaboration
avec Thierry Marceau
Paul Wiersbinski

30 août 2013

|

1er septembre 2013

—

Saint-Jean-Port-Joli

—

Commissaires

|

Dominique Allard
et Véronique Leblanc

—

Surveillez
la programmation
de l'événement
www.estnordest.org

Est-Nord-Est
résidence d'artistes

Arts & Sculpture
SAINT-JEAN-PORT-JOLI

Conseil des arts et des lettres Québec

MUSÉE DE LA MÉMOIRE VIVANTE
POUR LA CONTINUITÉ DE LA MÉMOIRE

Conseil des arts du Canada | Canada Council for the Arts

Séjour temporaire altération provisoire

ÉVÉNEMENT D'ART ACTUEL PRODUIT PAR
LE CENTRE D'ARTISTES VASTE ET VAGUE
CARLETON-SUR-MER
DU 24 JUIN AU 7 SEPTEMBRE 2013
LANCEMENT : 24 JUIN

Séjour temporaire | altération provisoire est un projet qui traite de l'occupation d'un territoire sur une période transitoire dans un processus d'appropriation artistique localisée.

LES ARTISTES ET LES CENTRES D'ARTISTES PARTICIPANTS :

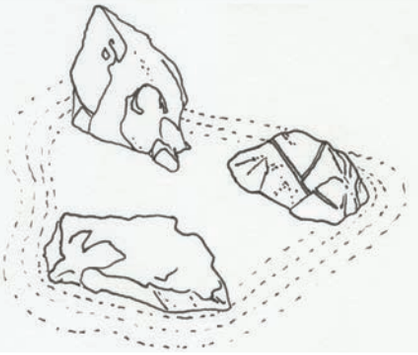
SOFIAN AUDRY **PERTE DE SIGNAL (MONTRÉAL)**
MARIE-CLAUDE BOUTHILLIER **CLARK (MONTRÉAL)**
JEAN-FRANÇOIS CAISSY **VASTE ET VAGUE (CARLETON-SUR-MER)**
SYLVIE CRÉPEAULT **L'ÉCART (ROUYN-NORANDA)**
MARC DULUDE **PRAXIS (SAINTE-THÉRÈSE)**
MILUTIN GUBASH **VASTE ET VAGUE (CARLETON-SUR-MER)**
DONNA LEGAULT **DAÏMÔN (GATINEAU)**
PIERRE-OLIVIER FRÉCHET-MARTIN **AVATAR (QUÉBEC)**

COMMISSAIRE : MARIE-HÉLÈNE LEBLANC
COLLABORATEUR À LA PUBLICATION : SAGAMIE (ALMA)

Centre d'artistes Vaste et Vague

Conseil des arts et des lettres Québec | Conseil des arts du Canada | Canada Council for the Arts | Carleton-sur-Mer | Télé-Québec

la chambre blanche



Résidence de recherche

dans le centre de documentation de LA CHAMBRE BLANCHE

BORIS DUMESNIL-POULIN & MARIE-PIER APRIL

(QC)

du 13 mars au 5 mai 2013

MAUDE P. HÉNAIRE

(MTRL)

du 9 septembre au 27 octobre 2013

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

crédit photos: Maude P. Hénaire;
Boris Dumesnil-Poulin et Marie -Pier April

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

Voir autrement ma démarche artistique

Diplôme de 2e cycle en pratiques artistiques actuelles

Découvrez une approche pédagogique unique

Inscriptions en cours

UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE
Voir au futur

En partenariat avec
SPOROBOLE
CENTRE EN ART ACTUEL

SPOROBOLE
CENTRE EN ART ACTUEL

1ER AOÛT AU 25 AOÛT 2013 /

Jo Longhurst
(gagnante du Grange Prize)
Present
Installation vidéo

12 SEPTEMBRE AU 20 OCTOBRE 2013 /

Espace [IM] Média

Marie-Andrée Houde
L'écran

Jacinthe Lessard L.
Les chambres

Virginie Laganière
Le théâtre de l'ordre

Aude Moreau
Faire le vide

Appel de dossiers pour la programmation régulière /
1er octobre 2013

74, rue Albert
Sherbrooke (Québec) J1H 1M9

sporobole.org / info@sporobole.org
819-821-2326

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

UN INSTANTANÉ *A SNAPSHOT*
DE LA PEINTURE *OF PAINTING*
AU CANADA *IN CANADA*

Commissaire et coordonnatrice
Julie Bélisle

Commissaire générale
Louise Déry

Conception et production
Galerie de l'UQAM

1er VOLET

1er mai au 1er juin 2013

Vernissage et lancement de la publication : mardi 30 avril à 18 h

Hugo Bergeron (QC)
Marie-Claude Bouthillier (QC)
Tammi Campbell (SK)
Thomas Chisholm (BC)
Louis-Philippe Côté (QC)
DaveandJenn (AB)
Pierre Dorion (QC)
Mario Doucette (NB)
Michael Dumontier & Neil Farber (MB)
Graham Gillmore (BC)
Cynthia Girard (QC)
Clint Griffin (ON)
Dil Hildebrand (QC)
Daniel Hutchinson (ON)
Wanda Koop (MB)
Jessica Korderas (NS)
Gwenessa Lam (BC)
Stéphane La Rue (QC)
Maclean (QC)
Jason McLean (ON)
Christine Major (QC)
Sandra Meigs (BC)
Chris Millar (AB)
Kent Monkman (ON)
Tim Moore (SK)
Paul P. (ON)
Brad Phillips (ON)
Team Macho (ON)
Julie Trudel (QC)
Carol Wainio (ON)

2e VOLET

7 juin au 6 juillet 2013

Vernissage et présentation de l'exposition virtuelle : jeudi 6 juin à 18 h

Melanie Authier (ON)
Mike Bayne (ON)
Simon Bilodeau (QC)
Jack Bishop (NS)
Jérôme Bouchard (QC)
Anthony Burnham (QC)
Sarah Cale (ON)
Arabella Campbell (BC)
Kim Dorland (ON)
Pierre Durette (QC)
Dorian FitzGerald (ON)
Sky Glabush (ON)
Kym Greeley (NL)
Jeremy Hof (BC)
Chris Kline (QC)
François Lacasse (QC)
Jean-François Lauda (QC)
Norma Jean MacLean (PE)
Elizabeth McIntosh (BC)
Michael Merrill (QC)
Shaun Morin (MB)
Andrea Mortson (NB)
Wil Murray (AB)
Ben Reeves (BC)
Francine Savard (QC)
Justin Stephens (QC)
Beth Stuart (ON)
Joseph Tisiga (YT)
Ehryn Torrell (ON)
Janet Werner (QC)

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

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

www.galerie.uqam.ca

Commanditaire principal
RBC

museevirtuel.ca virtualmuseum.ca

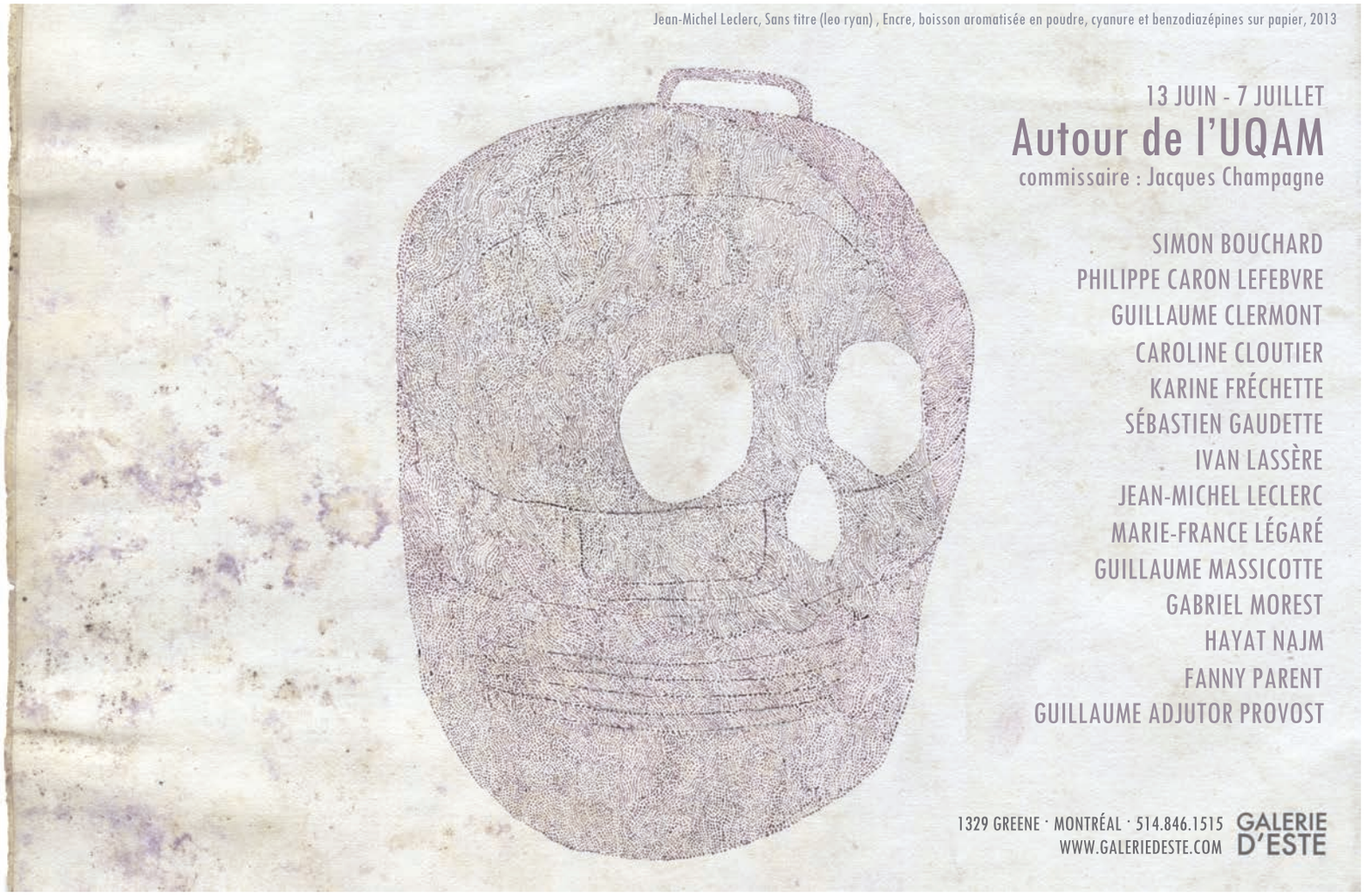
Culture et Communications Québec

Conseil des arts et des lettres Québec

Canada Council for the Arts Conseil des arts du Canada

TRANSIT
COLLECTIF DE COMMISSAIRES ET DE CHERCHEURS INDÉPENDANTS

UQÀM


Jean-Michel Leclerc, Sans titre (leo ryan) , Encre, boisson aromatisée en poudre, cyanure et benzodiazépines sur papier, 2013
13 JUIN - 7 JUILLET
Autour de l'UQAM
commissaire : Jacques Champagne
SIMON BOUCHARD
PHILIPPE CARON LEFEBVRE
GUILLAUME CLERMONT
CAROLINE CLOUTIER
KARINE FRÉCHETTE
SÉBASTIEN GAUDETTE
IVAN LASSÈRE
JEAN-MICHEL LECLERC
MARIE-FRANCE LÉGARÉ
GUILLAUME MASSICOTTE
GABRIEL MOREST
HAYAT NAJM
FANNY PARENT
GUILLAUME ADJUTOR PROVOST
1329 GREENE · MONTRÉAL · 514.846.1515
WWW.GALERIEDESTE.COM
GALERIE D'ESTE

GALERIE D'ART
Stewart Hall
ART GALLERY
Du 11 mai au 30 juin 2013
Au fil des saisons
Ingeborg Jürgensen Hiscox
VERNISSAGE : Dimanche 12 mai, à 14 h
Du 14 juillet au 25 août 2013
Histoires multiples - Horizons lointains
PIQUE-NIQUE VERNISSAGE : Dimanche 14 juillet, à 12 h
Du 1 septembre au 13 octobre 2013
Peter Gnass et André Fournelle
VERNISSAGE : Mercredi 4 septembre, à 19 h
Image : Ingeborg Hiscox, Le printemps vient au fleuve d'hiver, 2012, gravure sur bois
Photo : Denis Farley
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

Olga Kisseleva
DOUBLE VIE
exposition : du 9 mai au 6 juin 2013
table ronde : 10 mai, 19h, en présence de l'artiste
commissaires : Natacha Clitandre, Marième K. Desjardins
StudioXX
Femmes + Art + Technologie + Société | Women + Art + Technology + Society
4001, rue Berri, suite 201
Montréal, QC, H2L 4H2
www.studioxx.org
Conseil des arts et des lettres Québec
Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Consulat général de France à Québec

À SURVEILLER en 2013 - 2014

1. Interventions dans l'espace public

.MARTINE VIALE
.MAGALI BABIN + SYLVIE COTTON
.KANDIS FRIESEN
.MAUDE S. PILON
.MANUELA LALIC

2. Résidence laboratoire

.ROMEO GONGORA

PASSEPORT DARE-DARE
25 mai 2013 - 12h à 17h

3. Écritures Publiques

SOUFÏA BENSAÏD.
CYNTHIA GIRARD.
CARL TRAHAN.
JEANNE PINCHAUD.
NICOLE BROSSARD.
HÉLÈNE MATTE.
SYLVIE LALIBERTÉ.

\\\\\ NOUVEAU /////

4. Fréquence Radio

MAGALI BABIN + SYLVIE COTTON.
MÉLISSA SIMARD + PEDRO CARBAJAL + SIMON DOUVILLE.
GUILLAUME BOUDRIAS PLOUFFE.
MARTIN LAVERTU.

DARE-DARE est situé aux abords du métro St-Laurent 514 849 3273 . www.dare-dare.org . info@dare-dare.org

Conseil des arts et des lettres Québec · Conseil des Arts du Canada · Canada Council for the Arts · Conseil des Arts de Montréal · Ville-Marie Montréal · Quartier des spectacles Montréal

DARE-DARE

Verticale – centre d'artistes présente

DE FOND EN COMBLE

Nicole Fournier et Douglas Scholes

14 avril au 15 septembre 2013
Place Claude-Léveillée ⊕ Montmorency

En collaboration avec la Ville de Laval

Un projet de commissariat du collectif N. & M.

Place Claude-Léveillée · Université de Montréal · Laval

© Lorraine Gilbert, ***Eaux troubles*** (détail), de la série ***Le patrimoine***, 2009, encres à pigment sur papier, 45,7 x 106,7 cm

André Robert | 25.05.2013 - 04.08.2013_
Un maître et ses élèves devenus artistes

Vernissage 25 mai - 14 h
Visite commentée 25 mai - 15 h

Avec la participation de Dominique Gaucher, d'Éric Lamontage et de Claude Millette

Lorraine Gilbert | 17.08.2013 - 27.10.2013_
Parcours 1987 - 2012

Vernissage 14 septembre - 14 h
Visite commentée 14 septembre - 15 h

EXPRESSION
Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

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

Spending time with my family, 2013, acrylique, 40" x 44"

MICHÈLE F. BÉRARD

YES / NO

5 au 22 juin 2013

Vernissage 6 juin - 17h

PEINTURE EXTRÊME

En collaboration avec l'AGAC

29 juin au 27 juillet 2013

Vernissage, jeudi le 4 juillet 2013

GALERIE BAC

6341 St-Laurent, Montréal
514.508.4099
www.galeriebac.com
info@galeriebac.com

/GalerieBAC

GALERIE BERNARD

ANDRÉ JASMIN

ARCHITECTURES IMAGINAIRES

Exposition du 23 mai au 29 juin 2013
Vernissage le 22 mai de 17 h à 20 h

22 juin 1975 (1189) (détail), 1975, aquarelle et fusain, 23 x 30 cm

ACCROCHAGE 2013

EXPOSITION COLLECTIVE

Du 21 août au 28 septembre
Présence des artistes le samedi 31 août de 14 h à 17 h

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

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

Redécouvrez la MDA

si près *si* créative *si* branchée

Dès septembre 2013

MAISON DES ARTS DE LAVAL

LAVAL

Expositions du 30 avril au 8 juin 2013

VILLE-MARIE
MON CENTRE

Studio 1 | **Dominique Goupil** | *Peinture*

Studio 2 | **Akakonhsa'- Fabuleux dédoublements**

Maison de la culture frontenac

MAISON DE LA CULTURE
FRONTENAC AU **CENTRE** DE
MES SORTIES CULTURELLES

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

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

Ville-Marie
Montréal

BGL : SCULPTEURS BONIMENTEURS

DU 15 JUIN
AU 8 SEPTEMBRE 2013

BGL, Perdu dans la nature (La Voiture), 1998.
Bois de grange et bois peint, 122 x 435 x 158 cm (ensemble)
Collection Musée national des beaux-arts du Québec
Photo : MNBAQ, Patrick Altman (2000.356)

101, place du Curé-Labelle, Saint-Jérôme
450.432.7171

Le MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DES LAURENTIDES

www.museelaurentides.ca

Mardi au dimanche de 12 h à 17 h

MICHEL DE BROIN

AU MUSÉE

24 MAI –

MICHEL DE BROIN, *FUMÉE*, 2011 / VIDÉO. 2 MIN 50 S

2 SEPTEMBRE

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Québec

PARTENAIRE PRINCIPAL

Collection Loto-Québec

MACM.ORG
185, RUE SAINTE-CATHERINE OUEST, MONTRÉAL
MÉTRO PLACE-DES-ARTS

Biennale di Venezia 2013

RAPHAËLLE DE GROOT

EN EXERCICE À VENISE

Performance
30 mai 2013 à 14h

Commissaire
Louise Déry

Une présentation de la Galerie de l'UQAM et du Conseil des arts et des lettres du Québec en collaboration avec la Délégation du Québec à Rome

Information : www.galerie@uqam.ca

Performance
May 30, 2013 at 2 pm

Curator
Louise Déry

A presentation of the Galerie de l'UQAM and the Conseil des arts et des lettres du Québec with the collaboration of the Délégation du Québec à Rome

Information: www.galerie@uqam.ca

LA GALERIE
UQÀM

Conseil des arts et des lettres Québec

Michael A. Robinson

Martin Golland

Mathieu Beauséjour
Dominique Blain
Jacynthe Carrier
Martin Golland
Tristram Lansdowne
Luce Meunier
Juan Ortiz-Apuy
Jon Rafman
Jeanie Riddle
Michael A. Robinson
Andrea Sala
Sayeh Sarfaraz
Barbara Steinman

Michael A. Robinson
the origin of ideas
8 mai - 8 juin 2013

Martin Golland
projection
15 juin - 20 juillet 2013

galerie antoine ertaskiran

1892 rue payette
montréal qc h3j 1p3 canada

t +1 514 989 7886
galerieantoineertaskiran.com

L'ACTIVITÉ / DAVID ALTMEJD / JULIE ANDRÉE T. ET ÉTIENNE BOULANGER / CECILIA BENGOLEA / PATRICK BERNATCHEZ / DOMINIQUE BLAIN / TRISHA BROWN / JOHN CAGE / NICOLAS CANTIN / FRANÇOIS CHAIGNAUD / JULIE FAVREAU / MARLENE MONTEIRO FREITAS / WILLIAM FORSYTHE / CLARA FUREY / ARNO GISINGER / GROUPE DE RECHERCHE SUR LE FOLKLORE NÉBULEUX DU QUÉBEC / PASCAL GRANDMAISON / MASSIMO GUERRERA / TRAJAL HARRELL / ISABELLE HAYEUR / KONDITION PLURIEL / THOMAS KNEUBÜHLER / TOUMANI KOUYATÉ / FELIX KUBIN / LATIFA LAÂBISSI / BENOÎT LACHAMBRE / RODOLPHE-YVES LAPOINTE / MATHIEU LÉVESQUE / KEN LUM / ADRIEN M — CLAIRE B / THIERRY MARCEAU / AUDE MOREAU / DIANE MORIN / CLINT NEUFELD / KLAUS OBERMAIER / RACHID OURAMDANE / LES PETITES CELLULES CHAUDES / DOMINIQUE PÉTRIN / MARTHA ROSLER / TINO SEHGAL / THÉÂTRE PÀP / VÉROX ET ANDIVE

7 25274 00670 0 78