

2005

Centre des arts
actuels 2004

SKOL

2004

2005

Centre des arts
actuels 2004

SKOL

2004

2005

Centre des arts
actuels 2004

SKOL

2004

2005

Centre des arts
actuels 2004

SKOL

2004

2005

Centre des arts
actuels 2004

SKOL

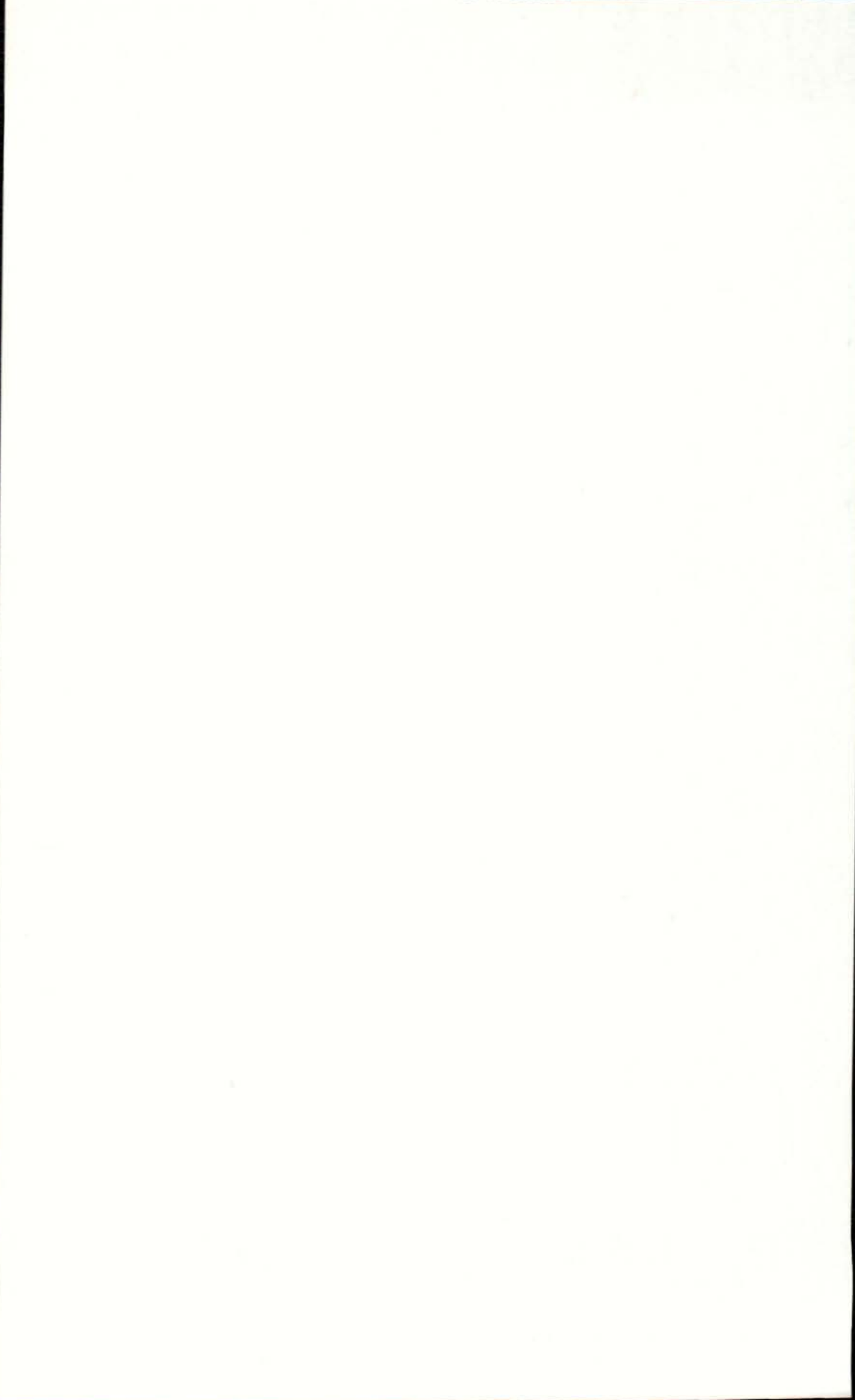
2004

2005

Centre des arts
actuels 2004

SKOL

2004



Pascale Beaudet

INTRODUCTION

04

Sylvain Campeau

SITES INSIGNES ET FABLES TOPIQUES

08

Images des expositions 2004-2005

THOMAS
KNEUBÜHLER

6

JAMES
PRIOR

38

MYRIAM
YATES

30

TRICIA
MIDDLETON

44

SÉVERINE
HUBARD

34

JULIE
ANDRÉE T

50

Eric Chenet

DE LIEUX EN NON-LIEUX: CONSIDÉRATIONS SUR QUELQUES ESPACES COMMUNS

56

TRADUCTIONS / TRANSLATIONS

76

BIOGRAPHIES

84

Parler, écrire

Les textes que vous lirez dans les pages suivantes sont le résultat d'un travail échelonné sur plus d'un an. Puisque ce travail s'inscrit dans la durée sans que cela paraisse et étant donné que les artistes et le public en général ignorent souvent comment se produit le travail d'écriture, il m'a semblé utile de raconter l'histoire du livret de l'année 2004-2005.

Depuis le tout premier livret édité par Skol, qui commentait les expositions de la programmation 1989-1990, la formule est restée la même : un-e auteur-e écrivait sur une exposition. Ce qui importait, c'était bien sûr de garder un témoignage de l'exposition : une photo, un texte. Trop d'expositions se volatilisent, et parfois même les artistes n'en gardent aucune trace visuelle. Le désir de documentation, manifesté en premier par Marie-France Beaudoin (l'une des deux fondatrices de Skol avec Myriam Mérette en 1986), était donc accompli. Les années ont passé et deux notables exceptions ont modifié la présentation du livret. *L'installation. Pistes et territoires* et *Les commensaux. Quand l'art se fait circonstances*, produits respectivement en 1997 et 2001, ont enrichi le livret avec des textes théoriques, des témoignages d'artistes, une bibliographie analytique.

Puis, lors de la sélection des dossiers de la programmation de l'année 2004-2005, le comité de programmation a dégagé une thématique relativement unificatrice à partir des dossiers proposés, celle de l'environnement construit et des rapports que les êtres humains y établissent. Une réflexion sur la future forme du livret avait alors été entamée, sur la base du renouvellement. Se renouveler est essentiel, cela tant pour l'artiste que pour l'historien de l'art.

J'ai donc proposé, durant l'un de mes mandats de présidente, d'unifier la programmation et dans un deuxième temps, le livret, ce qui a été accepté et mis en pratique par les comités. Si une thématique était retenue, il devenait cohérent de proposer un ou deux auteurs pour écrire sur la totalité de la programmation d'une année. Des liens pourraient ainsi être tissés entre chaque exposition et des points de vue, sinon divergents du moins différents, allaient pouvoir être exprimés et ainsi stimuler la réflexion sur les expositions et la thématique de l'année. De plus, une thématique permettait également d'approfondir un sujet du point de vue théorique, préoccupation qui a été constante à Skol depuis sa fondation. Enfin, la solitude de l'auteur n'est pas moins grande que celle de l'artiste et cette façon de procéder visait aussi à faciliter la réflexion par une série de rencontres, et ainsi à amener les idées à se croiser et à se multiplier.

Deux auteurs ont donc été choisis en début d'année : Sylvain Campeau, poète, formé en littérature, auteur chevronné dont les textes se sont intéressés surtout à la photographie

et à la vidéo; et Eric Chenet, forme en histoire de l'art, auteur en début de carrière. Les deux auteurs, venant d'horizons différents, avec une expérience diversifiée, garantissaient ainsi des visions plurielles.

Les auteurs ont donc été invités à venir voir chaque exposition et à en discuter. Le processus de réflexion s'est donc mis en place progressivement. Dans un premier temps, des références ont été citées, dont l'une des plus déterminantes a été amenée par Éric Chenet : un livre de Marc Augé de 1992, intitulé *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Dans leur texte respectif, les deux auteurs se positionnent par rapport à la notion de non-lieu telle qu'Augé la défend. Cet ethnologue français s'est intéressé à ces espaces d'anonymat de plus en plus répandus, dans les villes ou ailleurs. À l'opposé du flâneur baudelairien, l'individu doit aujourd'hui faire face à une circulation accélérée des biens et des personnes et aux lieux dépersonnalisés que sont les aéroports, les avions, les transports en commun, les chaînes hôtelières aux chambres standardisées ou même les camps de réfugiés. Ces espaces sans histoire envahissent la planète dans une ère où l'individu est appelé à se couler dans la masse, où la perte des repères est manifeste.

Pour ajouter de la substance, il était nécessaire d'apporter un étayage théorique au thème de l'environnement construit, thème plutôt vague dont l'indétermination avait permis de regrouper tous les artistes de l'année, aux pratiques pourtant assez dissemblables. Nous avons d'abord tenté de nommer les différentes composantes de l'environnement construit; l'intérieur et l'extérieur, le mobilier et l'immobilier, la sécurité et l'insécurité, l'habitable, les zones floues, les modes d'habitat. Puis, chaque exposition a mené à des commentaires séparés.

De plus, une série de trois « observatoires » allait être préparée, trois rencontres publiques sur le même thème, qui ont eu lieu en juin 2005. Il m'a alors semblé cohérent de faire participer les auteurs à ce processus, ce que le comité de publication a accepté. Les auteurs et moi avons chacun rédigé un texte lié à avec la thématique et invité un artiste à présenter son travail, artiste qui ne faisait pas partie de la programmation tout en ayant une démarche apparentée au thème général. Dans son intervention intitulée *Les sites du sacrilège*, Sylvain Campeau a entrepris de définir la notion d'habitable et a convié Isabelle Hayeur. Éric Chenet a abordé la question du chantier dans une présentation nommée *Un lieu autre : le chantier comme état fragmentaire perpétuel*; il avait invité Yves Gendreau. Quant à moi, j'ai examiné la programmation de l'année avec *De ci, de là : lieux et non-lieux* et Samuel Roy-Bois a présenté son travail par la suite.

Deux positions se sont donc établies; l'un a choisi de travailler la négativité (le non-lieu), l'autre de s'appuyer sur le site comme lieu d'affirmation théorique. Éric Chenet accentue le contexte sociopolitique des œuvres et de ce monde globalisant qui se reflète en elles. À juste titre, il souligne que le lieu est par définition un terme abstrait qu'il faut préciser et qui peut-être, n'existe que dans la mémoire (Tacita Dean). Ses observations, fines et documentées, enrichies de références à des œuvres littéraires, sont guidées par les notions d'*in situ* et de non-lieu et abordent aussi les questions du paysage culturel et du paysage urbain en rapport avec les expositions.

Sylvain Campeau crée la notion de site insigne, manifestant ainsi la préférence qu'il accorde au site plutôt qu'au non-lieu. Le site insigne, pour Campeau, est un lieu choisi par l'artiste et qui de la sorte devient insigne, indépendamment de quelque caractéristique qu'il possède. Amoureux du paradoxe, mais attentif aux retournements de situations, Campeau souligne qu'un site même banal peut être mis en exergue, et qu'une œuvre est aussi un site et son écriture maîtrisée, ludique et enveloppante, nous décrit les œuvres comme si nous les voyions.

En terminant, il ne me reste qu'à remercier chaleureusement les deux auteurs pour leur assiduité et la valeur (insigne!) de leur texte. Je remercie aussi les artistes de la programmation, Thomas Kneubuhler, Myriam Yates, Séverine Hubard, James Prior, Tricia Middleton et Julie Andrée T., pour leur générosité et la qualité de leurs œuvres.

The table is oriented vertically and contains several rows of data. The text is very faint and difficult to read, but it appears to be organized into columns. The table is located on the left side of the page, adjacent to a large white area.

SITES
INSIGNES
ET
FABLES
TOPIQUES

J'aimerais moi aussi, à l'instar de Pascale Beaudet lors de l' « observatoire » du 15 juin, évoquer cette citation de Georges Didi-Huberman : « L'artiste est inventeur de lieux. Il façonne, il donne chair à des espaces jusqu'alors improbables, impossibles ou impensables : apories, fables topiques. »

Si je reprends ici cette citation, c'est, d'une part, pour souligner l'apport extrêmement significatif qu'a représenté pour nous la gouverne de Pascale Beaudet dans ce projet qui nous a réunis, depuis septembre 2004, autour des événements programmés par le Centre des arts actuels Skol. C'est aussi pour grappiller dans sa propre prestation, alors qu'elle s'y accusait (mais ne s'excusait pas! C'est le lot des critiques et essayistes) d'emprunter cavalièrement dans le contingent de nos réflexions, réactions, interventions et références provoquées par nos rencontres, en «bonne pilleuse qu'est toute historienne de l'art», disait-elle. L'arroseuse est maintenant arrosée.

Mais, par-delà cette posture crâne et ce coup de chapeau à ma collègue (Dieu sait combien je trouve que nous sommes parfois pingres ici pour ce qui est des retours d'ascenseur conceptuels et critiques!), si je reprends à mon compte cet extrait de Georges Didi-Huberman, c'est qu'il va orienter ma réflexion. Je suis, en effet, extrêmement sensible à ces fables topiques, à ce que veut décrire cet historien de l'art, comme à ce que cela suggère de constructions topiques de la part des artistes, moins dans leur rapport à l'environnement construit qu'à leur manière de partir de cette donnée référentielle pour achever, parachever, remodeler, bâtir leur propre échafaudage artistique.

Aussi, plutôt que de m'en remettre aux non-lieux de la surmodernité, selon le thème qu'a développé Marc Augé, vais-je plutôt privilégier la thématique du site insigne. En quoi cette désignation, qui m'obsède depuis quelque temps, se distingue-t-elle des non-lieux? Pourquoi donc m'apparaît-il pertinent de relancer ce terme dont je n'ai pour l'instant qu'une compréhension encore confuse et intuitive? Voilà ce qui fera l'objet de mon attention première. Nous irons ensuite voir ensemble si le terme — et ce dont il en retourne — peut être heureux s'il est appliqué aux prestations artistiques de cette année à Skol.

Cette préférence du site' au lieu (non-lieu) est d'abord stratégique. S'attarder au « non-lieu », j'en conviens, offre une certaine garantie de clarté. Cela permet d'offrir un pendant référentiel déterminé à la prestation artistique, grâce à la description détaillée offerte par l'anthropologue Marc Augé dans son livre *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris, Éditions du Seuil, 1992, 149 p.). Certes, il y a une fascination évidente, chez les artistes de la programmation 2004-2005, pour des espaces para-utilitaires au sein du tissu urbain. Ce sont les esplanades de Myriam

1 Ma définition du « site » est peut-être moins française qu'anglaise. En effet, utilisant ce terme, je pense en effet moins à la «configuration du lieu, du terrain où s'élève une ville, à (la) manière dont elle est située», comme le détermine le Robert qu'à cette définition en anglais : «a space of ground, occupied or to be occupied by a building: the place, scene or point of something».

Yates, les tours à bureaux désertées de Thomas Kneubuhler, le squat existentiel de Tricia Middleton déployé dans l'espace de la galerie, les lieux évoqués dans la ténuité des détails architecturaux mais la prégnance des sensations visuelles et auditives de Julie Andrée T. Mais ce que j'entends par « sites insignes » se veut plus étendu et plus global. D'abord, le choix même du premier terme n'est pas innocent. Le « site » est un lieu désigné, choisi, auquel on prête un intérêt particulier. Il se passe quelque chose dans le site. Ou mieux, quelque chose s'y passe ou y passe. Il se dit donc d'un lieu dont on attend quelque chose, quelque action. Ne serait-ce que d'y saisir le sens spécifique, l'utilité particulière dont on préjuge qu'il sera investi. Le site est un lieu enrichi. C'est un lieu choisi, sur lequel l'artiste a porté son attention et à partir duquel il a élaboré une position éthique. Ce qui intéressera ici, c'est moins le sens de ces lieux choisis que les stratégies et les intentions qui ont commandé la transformation du lieu ou non-lieu référentiel en site constitué dans l'espace de la galerie. Le terme même de « site » permet ce glissement de sens. On cessera donc de voir le site comme un espace purement extérieur à l'œuvre ou comme l'espace concurrent grâce auquel, à partir duquel, au sein duquel se forme l'œuvre. L'œuvre est site. Elle l'est parce que sa propre occupation de l'espace est spécifique et particulière (l'installation). Elle l'est aussi de manière, je dirais, conceptuelle puisqu'elle crée un ensemble de considérations critiques et théoriques, depuis l'espace d'observation de la galerie, sur l'objet représenté. Je pense, évidemment, à la photographie. On aurait tort de croire que l'accrochage de telles œuvres ne se fait pas selon les critères d'une observation progressive, de dévoilement continu. Le choix du « site » permet donc de jouer sur les deux tableaux. Le site est le lieu dont tout procède dans le travail artistique, dont tout dépend, évidemment. Mais il est aussi le lieu d'aboutissement de l'œuvre. Il est l'œuvre comme lieu d'aboutissement où se campent toutes réflexions, où s'établit une position éthique et esthétique (c'est souvent la même chose!). M'intéressera donc aussi cet entre-deux, cet espace de transformation, l'épaisseur signifiante dans laquelle arrive et se manifeste la métamorphose. Le site, c'est le domaine continu de la création. C'est une topique qui est espace et *topoi*. C'est un lieu physique, matériel et un enjeu de création. Il est emmagasinement et projection critiques, cet immatériel de conception abstraite duquel résulte une construction concrète, un bâti matériel et tangible.

Dans le terme de site, on l'aura compris, je choisis de saisir ensemble tous les vecteurs de ce glissement. Parce qu'il faut faire entendre raison et donner les raisons de ce façonnement sensible auquel s'en remettent les artistes pour recomposer l'environnement bâti.

De tout ce qui précède, il apparaît difficilement compréhensible d'accoler au site l'épithète « insigne ». Car, enfin, « insigne » surenchérit lourdement sur ce qui a déjà

été dit. Le terme suppose en effet que ce qui est ainsi décrit est digne d'intérêt. Or, ne l'aura-t-on pas déjà assez souligné en privilégiant la désignation du « site » ? L'adjectif semble donc redondant. Mais il y a la lettre même du vocable qui retient mon attention, qui me fait douter aussi, finalement. N'est pas insigne qui veut. Je ne peux non plus m'empêcher, par une sorte de caprice de la pensée et de l'évocation poétique, de le compléter et d'en jouer. Il y a « signe » dans « insigne ». Comme il y a le préfixe « in », souvent utilisé comme amorce de l'opposition. Il y a « fini » et « infini » ; « signe » et « insigne », un signe en état de suspension, en voie d'être contesté. En pleine dérive lacanienne, me voilà subjugué par ce brusque retournement. Est-ce aussi insensé (tiens ! *insensé!*) que cela en a l'air ? Les mots ne se montrent-ils pas à nous, serties de leur champ sémantique et étymologique propre ? Ne suggèrent-ils pas à l'occasion plus que ne leur accorde leur signification première, leur sens purement dénotatif ?

Il y aurait donc du « signe » dans les sites insignes, de la signifiante en cours de formation. Il y aurait un travail, une gestation, une promesse de sens mais ténue et comme en débat. Il y a aussi de l'insignifiante, une sorte d'évocation *soft* de lieux oubliés par la modernité. Encore une fois, ce ne sont certes pas les esplanades, espaces d'ascenseur, tours à bureaux qui sont les lieux les plus remarquables dans notre environnement immédiat. La construction renversée de Séverine Hubard ne semble pas, non plus, à première vue, devoir frapper l'imagination. Et, pourtant, ces espaces ont nourri l'inspiration de Myriam Yates et de Thomas Kneubuhler. Dans le compte rendu de l'exposition de ce dernier, *Office 2000*, cet aspect m'était déjà apparu. « Le lieu significatif », avais-je écrit, « peut être là où on l'attend le moins, peut exister là où le regard, d'habitude, ne retient rien de bien particulier. Comme s'il s'agissait d'apprendre à saisir ce que cache de singularité le banal, l'usité, le familier » (*ETC*, n° 69, p. 57-59). L'artiste en arrive donc à élever, depuis son usage banal et usuel, le lieu à sa portée signifiante réelle. Site insigne parce que j'aime à y pressentir à la fois la préciosité retrouvée et l'insignifiante combattue.

On comprendra aussi que j'oppose l'affirmation du site, quel qu'il soit, à la négativité du non-lieu. En fait, ce choix est conscient et voulu. Ce qui est intéressant pour moi, ce n'est pas que le lieu montré, celui que l'artiste a choisi de montrer, prenne le pas sur la manière dont il le recompose. Si un lieu est privilégié, c'est qu'il doit avoir en lui une raison à ce privilège. Il ne peut être neutre. S'il est perçu comme nimbé de cette neutralité, c'est par contraste avec tous les lieux voulus et pressentis comme étant signifiants dans la trame urbaine. C'est en raison d'une fonctionnalité déclarée dans et par les lieux, les vrais, environnants. Or l'artiste, en saisissant le lieu, lui reconnaît un certain pouvoir sur l'imaginaire, le sien comme le nôtre. Et son travail va consister en cette reconnaissance et à insister sur cet affranchissement du lieu défini par une

désertion ou une suspension de son utilité première. Or l'artiste accorde un statut spécial au site du seul fait de le choisir comme référence et objet de son travail. Il assigne qualité et prégnance, signifiante et utilité, à ce qu'il définit comme espace digne de mention. Il peut tout aussi bien, tel le photographe, en appeler du lieu et le reconstituer du même coup. Il peut aussi, comme un vidéaste, y peindre personnages et actions définies, illustrer son emploi, son occupation particulière et temporaire. Il peut le refaçonner dans l'espace de la galerie dès lors utilisé comme cadre et lieu de ce site. Le terme de «site» suit donc les multiples usages que peuvent en faire les différents médias. Dans une installation, je suis littéralement dans le site et j'apprécie comment il se construit et comment, dans cette construction, il en réfère à un autre, réel celui-là. Par le biais de la vidéo, de la photographie, de l'évocation sensible par des relais visuels et sonores, par des expériences presque tactiles et motrices (Julie Andrée T.), le lieu est simplement suscité. Il est ressuscité dans cette expérience sensorielle. Viennent en tête des images de ce lieu imaginé, dont la renaissance est provoquée en pensée.

C'est pour toutes ces raisons que le terme de «site insigne» m'apparaît heureux et nécessaire. Il sait saisir l'espace dans ses multiples facettes et ses nombreux glissements. Il évolue entre l'espace de référence et celui de l'œuvre. Il donne corps à l'un comme à l'autre, malgré les différences de genre ici notables entre les expositions de cette année. Il exploite ces facettes de toute la trame de sa plurisignification. Il est parfois en amont, parfois en aval de l'œuvre.

Dorénavant, on suivra un parcours qui s'essaiera à sonder la pertinence de ce concept qui s'impose à mon esprit. On le fera dans le respect de la chronologie des expositions présentées à Skol, cette année. Ce qui n'est pas dire que nous ne nous livrerons pas, à l'occasion, à des retours en arrière pour reprendre à bras-le-corps ce dont nous nous serons saisis auparavant. Désir de synthèse, quand tu nous tiens!

Espace n° 1 : Office 2000, de Thomas Kneubuhler, du 3 septembre au 2 octobre

Cette première exposition de l'année a créé un émoi certain et éveillé l'attention. Certes, d'autres se sont livrés avant Thomas Kneubuhler à des inventaires architecturaux des formes qui nous entourent. Ils ont conçu des catalogues qui se voulaient éclairants sur les conditions de nos habitats et sur les lieux et formes de nos habitations. Mais l'exercice supposait toujours une certaine accumulation, un dénombrement. Il y avait de l'encyclopédique dans l'acharnement à en montrer autant. Il y avait de la typologie dans cet effort, le désir de bien saisir les récurrences formelles; de créer, si nécessaire, des catégories : d'en venir à une sorte de glossaire. Il y avait un désir de connaissance par l'étude de caractéristiques communes et des observations et

conclusions qui pouvaient en être tirées. Rien de tout cela n'a cependant été l'objet des quelques images de cet artiste. Les œuvres étaient en effet peu nombreuses. Elles semblaient ne concerner qu'un seul édifice² pris sous des angles différents et selon des points de vue et des focales assez diversifiés. Il y a des moments où l'édifice nous apparaît vu de haut, selon un angle qui nous le suggère comme une sorte de cube aux arêtes vives et aiguës. En une autre occasion, c'est à une tapisserie que nous sommes confrontés. Une large bande nous offre une vue assez rapprochée où chacun des rectangles de lumière se présente comme une véritable bande dessinée. On imagine assez souvent un déroulement narratif où chaque cubicule offre l'un des moments d'une fiction. Mais une fiction qui est, pour le moment, inhabitée, vide, désertée. On se retrouve devant une aire d'histoires possibles, à venir, en attente, et à l'affût de certains indices qui nous mettraient l'eau à la bouche, qui proposeraient un embryon, une amorce d'œuvres à portée narrative. Ici, c'est un chandail oublié, une tasse de café peut-être, laissée en plan par son propriétaire, un écran allumé d'ordinateur attendant son col blanc. Quelques présences battent encore d'une sorte de souffle, effet produit par le renforcement des blancs, par le dosage des intensités lumineuses grâce auquel l'extérieur et l'intérieur peuvent tous deux être distingués.

Ces tours à bureaux sont des espaces désertés, dont la fonction première est d'être utiles durant le jour. La nuit, ce sont les lumières extérieures, les rouges et les noirs de la nuit, le blanc des phares, les néons environnants qui donnent une pulsation à la cité et non ces masses noires opaques ou ces ruches bourdonnantes d'abeilles maintenant reparties. La vivacité du mouvement leur est, dans l'état où les présente Thomas Kneubuhler, étrangère. Notons combien on ne les habite justement pas. Pas, du moins, par ce que l'on entend usuellement par le terme «habiter». Ce sont des sites de travail, des lieux où l'on passe une bonne partie de sa vie mais en qualité de travailleur en transit. Certains sont en attente des autres qui les visitent et vont y chercher services et travail. Mais ces lieux sont purement fonctionnels. Ils sont réduits à ce que l'on y fait, parce qu'il le faut bien, quelque huit heures par jour moins les pauses et le dîner. Mais, dans la présentation qu'en suggère Thomas Kneubuhler, il y a une vibrance, une couleur, une énergie. Quelque chose irradie en cette échelle, ce tableau de présences absentes. Car tout est là pour évoquer la présence. J'ai déjà mentionné les traces, le mobilier, les bureaux, les chaises et autres ornements qui sont des traces de ceux-là qui y passent et y vivent. C'est par l'empreinte de ces passages, subtilement peints, que ce lieu de la performance et du travail quotidiens prend une signification humaine, que lui sont insufflés vie et respiration. Ce site, qu'on ne croirait pas devoir mériter l'attention d'un artiste tant il est banal, acquiert un statut nouveau et se montre digne d'intérêt. D'insignifiant, il passe au rang d'insigne. Remarquable parce que remarquable de par ce qu'en lui se révèlent de vestiges humains, ce site se

² Ce n'était cependant pas le cas. Mais cet effet d'anonymat montre bien que le désir de l'artiste n'était pas la reconnaissance vérifiable des lieux.

dote d'une aura singulière, d'une présence manifeste. Il irradie de toutes ces traces déposées en lui et revivifiées par le photographe.

La tour à bureaux offre donc une version particulièrement saisissante de ce que j'ai défini comme site insigne. Elle et ses consœurs se dressent en effet un peu partout autour de nous sans que nous daignons y accorder beaucoup d'attention. Il a fallu Thomas Kneubuhler pour que se montre en elles ce qui s'y dévoile en termes de présences humaines et d'occupations singulières. On n'habite peut-être pas dans ces tours, mais rien n'interdit qu'on y fasse un embryon de nid, qu'on se fasse une tanière, qu'on parvienne à y laisser un peu de nous, de notre odeur, de notre couleur. C'est ce que parvient à montrer Thomas Kneubuhler dans la vibration lumineuse de chacune des cases qu'il détache sur un fond de vie nocturne et d'abandon relatif. Chaque cube de lumière est une alvéole. En chacune de celles-ci, quelqu'un fait sa besogne, accueille ses confrères, offre des services; bref, entre en communication avec le reste de la communauté humaine, auréolé du sens qu'il donne à sa participation à la collectivité. De façon indirecte, le travail devient ici activité notable, effort de mieux-être et de mieux vivre. Il n'est plus aliénation mais contribution laborieuse au progrès humain.

Thomas Kneubuhler ouvre ces fenêtres sur le monde des édifices peuplés d'humains laborieux à partir d'un lieu d'observation particulier qui est la galerie. On connaît bien le statut particulier, le caractère indiciel du médium photographique. Il convient donc de penser que ces images tendent à montrer un espace-temps reconnaissable. On devine confusément que cette construction ne nous est pas étrangère. On croit l'avoir vue, peut-être, en arrivant. On se souvient vaguement du quadrilatère où elle se dresse. Chaque image donne donc un moment particulier d'une observation complète et réelle. Chacune est un temps particulier, une étape dans un processus de connaissance et de reconnaissance plus étendu. On notera le nombre restreint des images créées par l'artiste. Certes, il a voulu éviter la répétition. Mais il nous introduit aussi dans l'espace étudié de façon progressive et rigoureuse. En approchant ces tours à bureaux, il nous fait accéder à ce qu'il peut y avoir, en l'absence de toute présence réelle et effective, d'humanité vibrante en elles. Il nous en propose la teneur dans cette exigüité d'autres lumineux. Il mesure, en éclaircur avançant à pas comptés vers son objectif, les moments et les pauses de cette avancée et dose sa démonstration. Il a voulu 7 images, uniquement 7 images, pas une de plus.

Espace n° 2 : *Échappées, connivences*, de Myriam Yates, du 8 octobre au 6 novembre

C'est un médium voisin de la photographie que sollicite Myriam Yates : la vidéographie. Son installation dans la galerie, complexe et élaborée en des temps complémentaires, repose en effet sur des projections vidéo de format moyen. Elles sont au nombre de

deux. L'une d'elles offre les images de personnages en attente, devant ou, du moins, à proximité probablement de la porte d'une des tours à bureaux de Thomas Kneubuhler. Ont-ils déserté leur lieu de travail? Peut-être! Mais ce n'est pas cette fois pour toute une nuit qu'ils l'ont fait mais pour quelques minutes, le temps d'une cigarette ou d'un café. À moins que ce ne soit des gens laissés dans l'espoir d'une présence, d'une arrivée, d'un rendez-vous. Cela expliquerait leur vague air de vigie, attentifs à qui vient et passe devant eux. Quoique, à bien y penser, ils aient trop l'allure de badauds, observant sans intention aucune le flot des piétons et des automobiles, désœuvrés dans ce moment de relâche. Bref, on ne sait trop. Sinon que, là, sur cette esplanade, près de ce porche et de cette entrée, ils sont au-dehors d'un lieu indéfini. Ils sont et habitent ce dehors indistinct. Ils retourneront bientôt à ce qu'ils faisaient, peut-être à l'intérieur. Ils sont à la fois oisifs et sans lieu; peut-être bien oisifs parce que sans lieu assigné, sans espace propre, dans un endroit qui n'a d'utilité que cette *désoccupation*. Ce mot, pour étrange qu'il paraisse, dit bien ce que je veux entendre par là. Qui n'a pas de fonction assignée, ne s'occupe pas et n'occupe rien. Ces personnages sont des *désoccupés*. Sans assignation et sans espace propre.

Une autre projection occupe un autre mur de la galerie, opposé au premier écran. Ce sont à nouveau des personnages, mais plus nombreux cette fois-ci et mobiles. Ils ne cessent d'entrer et de sortir d'un lieu simulé qu'on ne met pas longtemps à identifier. Il s'agit d'un ascenseur. Mais il n'est que suggéré car on ne voit ni murs, ni porte automatique, ni panneau de chiffres indiquant les étages. L'ascenseur est certes un autre de ces non-lieux dont Marc Augé offre la description dans le livre cité au début de ce texte. Comme la tour à bureaux, comme l'esplanade, l'ascenseur est un lieu très intéressant, offrant de multiples possibilités. On notera tout d'abord que c'est un espace de confinement passager. Ce confinement est un désavantage que l'on accepte pour mieux se mouvoir à la verticale. On consent donc à une immobilité contraignante, coude à coude avec des inconnus, pour mieux se déplacer. Cela, déjà, attire l'attention. En plus, Myriam Yates a choisi de le montrer en une plongée à 90 degrés. C'est donc dire que nous ne percevons pratiquement que des têtes qui entrent face à ceux qui attendent leur étage, s'immiscent entre ceux qui s'effacent, pour trouver place et virevoltent, cheveux au vent, pour enfin occuper l'espace restant choisi. L'angle de vue permet d'observer avec acuité cet étrange ballet. Un autre moment opportun, c'est lors de la sortie de l'une des têtes. Les autres, face à elle et lui tournant le dos, ne s'aperçoivent d'abord de rien. Il faut que la tête insiste, commence timidement à se frayer un semblant de passage, le temps que les autres comprennent qu'elles doivent s'effacer, laisser un espace libre suffisant pour quitter cet étrange site d'enfermement et de claustration. Et ces gens entrent et sortent, dans des entrechats ahurissants, à un rythme tel que l'on a peine à croire que des étages puissent être si rapprochés les uns des autres.

Cette simulation est fascinante. Sans voir aucun mur, sans apercevoir de panneaux indiquant les étages, on sait tout de suite à quoi s'en tenir. Le comportement des gens, l'ensemble des mouvements esquissés suffisent à créer une certitude quant au lieu montré. Cet habitacle est symptomatique de notre (sur)modernité. Car, en effet, on y vit coude à coude avec d'autres. On y partage, pour un laps de temps relativement court, il est vrai, un espace. On y vit en communauté restreinte, dans une très grande proximité physique. Mais nous n'échangeons rien entre nous. On ne consent à cette intimité, à ce logis exigu que pour un déplacement vertical plus rapide. L'espace qu'on habite alors pour un temps n'a aucune commune mesure avec la distance parcourue. Mais cette distance est traversée sans que l'espace immédiat ne soit modifié. Peu importe le temps passé dans cet antre technologique, l'espace reste le même, apparemment. C'est le bloc que nous formons avec lui qui parcourt un espace limité dans son horizontalité, mais télescopé selon un angle vertical. L'ascenseur, c'est le mouvement insensible, le parcours communautaire, une « télétransportation » au premier degré. L'ascenseur, c'est ce site mouvant, lieu déterminé par cette mouvance, mouvance faite lieu dans l'immobilité corrélative de ceux qui y habitent brièvement, qui y transitent pour mieux se mouvoir selon un axe impossible à suivre autrement. Car ce site est à la fois véhicule et habitation. Dans le travail de Myriam Yates, ce sont ces mouvements et ces habitations éphémères qui aiguillonnent notre curiosité.

Non seulement l'artiste choisit-elle de s'attarder à la reproduction, par le recours à la vidéographie, de ces lieux usités, mais elle surenchérit en combinant projections et prélèvements sonores, positionnement dans l'espace de la galerie de manière à ce qu'on puisse revivre l'expérience. Car une bande vidéographique sur simple moniteur aurait sans doute suffi à remporter notre adhésion. Mais il lui faut plus. D'où l'utilisation de la projection. Par celle-ci, l'image sort du cadre habituel du moniteur et envahit l'espace environnant. Elle donne ainsi à ce lieu banal de rencontres accidentelles une importance accentuée. Le mouvement des corps s'y fait proéminent et permet d'identifier le lieu plus rapidement. De ces corps que l'on perçoit de haut, il en va un peu comme si nous habitons nous-mêmes le long tunnel construit par son déplacement. En plus, un autre élément vient ajouter son effet à l'ensemble. D'instinct, nous nous déplaçons devant la projection jusqu'à la distance adéquate pour bien la voir et l'apprécier. Or, il s'avère que ce positionnement nous est suggéré par la présence de haut-parleurs. Une fois installé dans cet écart suffisant de l'œuvre projetée, l'expérience visuelle se double d'une expérience auditive. Aux positionnements divers que représente cette œuvre, il en est un autre qui opère son effet dans le site même de la galerie, comme une sorte de reprise tendant à la suggestion psychique. Cette exposition tend donc à montrer et à faire éprouver tout à la fois ce qu'il en est de notre expérience de ces sites insignes que sont l'esplanade et l'ascenseur.

Espace n° 3 : *Fishing with John James*, de James Prior, du 14 janvier au 12 février

L'exposition de James Prior formait un étrange contraste avec celles qui l'ont précédée. Si je choisis d'en traiter, au détriment de la chronologie des événements adoptée jusqu'ici, c'est qu'elle se fonde sur le même médium que celle de Thomas Kneubuhler : la photographie, et sur une même logique de reproduction du réel que celle de Myriam Yates. Dans *Fishing with John James*, il y a évidemment de l'indiciel. Les images reproduites sont en effet des prélèvements accomplis sur le tissu biographique d'un personnage, pêcheur de son état, John James. Mais ce personnage est une construction et l'exposition tourne bien vite au canular. D'une ode à une activité de loisir vénérée, elle devient une sorte de mystification. La fable ici construite se fonde évidemment sur la valeur de vraisemblance que l'on accorde au médium photographique. Cette logique de prélèvement est même poussée plus loin. Car d'autres objets sont convoqués : sous présentoir sont exposés hameçons, appâts, rame, moteur et têtes de poisson dressées. Devant ce monument, un mur de photographies, chacune à courte distance de l'autre, forme un amas presque illisible où se côtoient vieilles images aux teintes passées et construction d'images nouvelles censées provenir du même fonds documentaire. Des images aux dimensions plus imposantes montrent, pour l'une, un portrait en plan de John James lui-même (qui n'est autre que James Prior lui-même très habilement maquillé et déguisé!) et une souche d'arbre parsemée de poissons rosâtres. Plus loin, un demi-cercle de moniteurs nous attirent. Il faut franchir le périmètre pour voir ce que chacun montre. Il s'agit de moteurs de bateau qui pétaradent à qui mieux mieux, l'hélice immergée dans un bassin de métal. Cela est si saisissant que l'on croit sentir l'odeur de pétrole qui émane de ces engins laissés en opération jusqu'à la panne sèche.

Le site ici évoqué est évidemment celui des loisirs : une sorte de contre-site au milieu urbain, aux non-lieux de la surmodernité, un espace de compensation à nos habitations laborieuses. Mais comme toute la fable qui se construit ici est mensongère, il est difficile de voir en cette affabulation topique une pièce à ajouter à nos considérations sur les lieux, non-lieux et sites insignes. Tout ici est de l'ordre d'une tromperie, mais une tromperie agissante qui révèle et révoque des comportements. Ce type de fumisterie est certes employé pour éprouver la crédulité du spectateur face à la photographie, perçue comme pur et simple document du réel. Mais, bien plus, elle conduit aussi à exposer des comportements sociaux devant l'image et par rapport à celle-ci. On se plaît aussi à croire à tout cela, à y voir des signes convaincants, à accorder, bien que sur le mode de la dérision, une certaine valeur candide à ce qui est ici représenté, la pêche et ce qu'il en va de tout l'environnement d'humanité autour de cette activité de ressourcement. Bien sûr, les codes de la présentation des images et de la représentation en images-photos sont ici manifestes. Mais il y a aussi un plaisir et une certaine hypocrisie

dans l'attitude du spectateur informé qui n'est pas dupe *mais tout de même*; et qui sait y prendre son plaisir une fois qu'il a pu se rassurer et rassurer autrui sur sa complaisance. Il veut bien y croire mais seulement après avoir démontré *qu'on ne la lui fait pas!*

Si bien qu'ici, le site insigne dont il est question n'est pas réellement celui qui est représenté, celui autour duquel les images tournent sans jamais le reproduire dans sa totalité. Le site en question est celui de la galerie comme espace de créance et de crédibilité. Autant on aime ajouter foi aux images, autant on fait de même devant ce qui nous est montré dans la galerie d'art. Cela aussi, qui est là exposé, doit bien être fondé par quelque savante esthétique. Il doit bien y avoir plus que ce qui est là montré. Et il y a en effet un peu plus que cela. Le lieu de la galerie est un espace d'observation d'éléments repris de la vie quotidienne. Comprendrait-on de la même manière *Fishing with John James* si cela était exposé au Musée de la civilisation, au Musée McCord d'histoire canadienne ou au Musée des arts et traditions populaires du Québec? Non, évidemment! La compréhension en serait tout autre. Si bien que cette exposition invite à certain renversement. C'est le lieu particulier de la galerie que cette œuvre, dans le cadre des événements de cette année à Skol, permet de sonder. La galerie comme lieu effacé, contre-lieu elle aussi en regard des non-lieux de l'environnement urbain : lieu suspensif où ce qui est montré est comme en état d'apesanteur par rapport au reste étale et urbain. La galerie d'art est le lieu qui rend insigne ce qui est enclos en elle. Elle drapè ce qu'elle enferme d'un sens autre, un sens à investiguer et devant lequel le leurre n'a plus sa place. Elle majore des significations qui transcendent le sens commun qui partout règne à l'extérieur.

Espace n° 4 : *coupée coincée*, de Séverine Hubard, du 19 novembre au 18 décembre

C'est à un site archiconnu que s'en remet Séverine Hubard pour étayer son propos : la maison. Habitable par excellence, forme architecturale première et essentielle, cette construction a pourtant ici ceci de particulier qu'elle nous apparaît... renversée. Plutôt que de se dresser fièrement, elle occupe cette fois le sol de la galerie à laquelle elle s'intègre fort harmonieusement. Elle établit sa fondation sur le mur qui sépare la galerie proprement dite des espaces de bureaux. Entre-t-on dans la galerie que c'est son toit qui se montre d'abord à nous, au point d'ailleurs de bloquer tout accès. Il faut littéralement enjamber le toit en pointe pour la contourner et faire face à la cheminée. C'est par elle que l'on entre et assiste, dans un étrange *living*, à des projections de diapositives montrant des connivences de couleurs entre un objet et son environnement. À l'intérieur, une porte fait figure de table, avec sa poignée dressée à l'endroit habituel et une échelle nous amène à montrer la tête à la porte d'entrée selon un angle évidemment très inhabituel. S'accroupit-on pour aller vers la partie en déclivité qui forme le toit que l'on met aussi la tête à la fenêtre mais comme en renversé, comme si on se

tordait le cou pour avoir le ciel en face-à-face. Cette mise à bas de la maison est un travail étonnant. Il aborde le lieu-mère, le site insigne et fondamental de tout être. Devant ce lieu qui nous prête d'ordinaire abri et nous assure protection, ainsi chamboulé, le spectateur demeure ahuri. Il trotte autour, cherche à redresser le site dans son ensemble, cherche les indices d'un retour à la normale. Galerie et maison controuvée forment ici un corps à corps fabuleux et intrigant.

Ce retournement est aussi expérience vitale. L'intérieur de cette maison n'offre en effet rien de très intime. C'est une simple structure dans laquelle on entre et qui ne peut en aucun cas être habitée. Cela aussi déstabilise. Car ce site est un lieu fondamental et originel. La maison est une conquête, une forteresse et le lieu d'un repli défensif. La maison est conquête humaine, besoin de protection mais construction songée pour cette protection. De la réduire ainsi en traits formels, en éléments presque primitifs de simplicité provoque un malaise qui montre bien combien la maison est un espace humain essentiel. En elle, il y a en effet un peu de l'essence humaine. C'est une tanière et une peau, un fondement à l'intelligence humaine et une conquête sur l'extérieur. En elle, l'homme se donne une humanité et une intériorité. En elle, il se perçoit comme constructeur d'habitats privés et de lieux privilégiés. La maison est le lieu premier de l'humain en tant qu'animal pensant. En ce lieu réside un peu de la pensée et de l'humaine nature. En elle, le site s'accomplit dans une certaine plénitude et l'homme s'invente un lieu propre qu'il a constitué selon ses besoins. Il se coupe ainsi de l'environnement naturel et propose cette construction comme le fondement de tout site. Car c'est en elle qu'il a un jour trouvé asile, repos, protection et défense... et sa propre image d'artiste de sa survie, constructeur de son habitat.

Espace n° 5 : *The Woods*, de Tricia Middleton, du 4 mars au 2 avril

J'ai comparé précédemment l'installation de Tricia Middleton au squat. Elle occupe effectivement l'espace de la galerie comme une habitation providentielle composée de résidus urbains. On pénètre en ce lieu constitué par un corridor fabriqué, aux murs de plâtre décomposés et lépreux, affichant coulées et trouées résultant du vandalisme, de la négligence et de l'abandon. Passé le coude d'un couloir, nous apparaît une scène qui montre un paysage presque lunaire et mortifère fait de déchets et de restes d'habitations. Ici, l'habitation est à la fois essentielle et précaire. Elle dépend de tout ce qui a pu être ramassé de-ci de-là, au hasard des errements d'un sans-logis. Squatter un lieu signifie occuper un endroit de façon illégale. Il faut donc croire que la propriété et l'habitation doivent aller de pair. Nul ne peut loger là où il n'a pas payé. Loin d'être un droit, le fait de résider est un luxe, quelque chose qu'on doit mériter. Résider conduit donc à l'habitation d'un espace aménagé selon les règles et les conventions de la construction. Mais ces composés essentiels que sont par exemple plâtre

et mousse isolante, montants et traverses de bois sont d'ordinaire dissimulés. Ils ne nous apparaissent pas, bien qu'ils contribuent activement à la mise en place du logis. Car il ne s'agit plus ici d'habitation, mais de logement. Entre l'un et l'autre terme se profile une différence essentielle. L'habitation est d'abord l'occupation d'un espace donné mais le *logement* (dans une acception ici active) est l'occupation d'un espace forclos, délimité, encadré de murs et portes qui marquent bien l'exclusion, l'exclusivité et la propriété/location moyennant un certain prix. À l'habitation, dont on pourrait croire qu'elle est un *donné*, s'oppose le logement qui est chose à acquérir et à entretenir. Cet espace est donc d'une certaine façon une servitude. On comprendra dès lors que certains choisissent de s'en évader en préférant le *squattage* de lieux abandonnés. Et qui dit lieux abandonnés, dit non-lieux. Sites qui furent fonctionnels et utilitaires mais qui ne le sont plus et dont les éléments de composition se rebellent et refont surface, émergent du fond de leur cachette servile.

Cependant, les résidus exposés là ne proviennent pas tous de matériaux de construction. Il est manifeste qu'une certaine forme d'accumulation et de collection volontaires est ici à l'œuvre. Comme si ce lieu était un dépôt de collecte urbaine de débris et de ramas. Il en va en effet comme si quelqu'un s'était chargé de colliger des éléments de l'extérieur, pour des raisons connues de lui seul. Ce sont alors là autant de babioles et de colifichets, des gris-gris en somme, menues choses dont on aurait senti l'appel au détour d'une rue. Ainsi, une menue forêt presse ses arbres autour d'une colonne de la galerie, témoin d'une nostalgie de verdure, prélèvement d'un élément extérieur enté dans l'intérieur de ce lieu. Une étrange chat effiloché, fabriqué de bric et de broc avec toutes sortes de résidus, montre sa silhouette corpulente sur une chaise. Cet effort d'assortiment décoratif témoigne de la volonté de faire du logement un havre de paix, de l'agrémenter de pièces singulières et personnelles, d'en faire un musée du soi habitant. Ce sont autant de pièces dont la collecte et la mise en valeur montrent le désir de se constituer refuge et mémoire de soi comme marcheur et brocanteur des traces de ses pérégrinations personnelles. Le site décharné, le logis contrefait que représente cette exposition, laisse voir un effort d'*insigne* singularité, le désir de faire lieu habitable par le cumul de pièces saisies et d'ornements insidieux. Cette modélisation de l'habitat est rien de moins que sournoise et ambivalente, tout à la fois.

Espace n° 6 : *Weather Report/Potentiels évoqués*, de Julie Andrée T., du 15 avril au 14 mai

Si Julie Andrée T. se mesure à des sites, elle le fait en métamorphosant ceux-ci en modèles réduits et maquettes-installations. Ses constructions sont toujours à mi-chemin entre le prototype d'un lieu à être et l'archétype simplifié. Chacune est enchâssée dans une boîte ouverte de manière à ce qu'on puisse l'apprécier selon le mode et

l'angle voulus par l'artiste. La référence de ces prototypes peut difficilement être déduite par son seul aspect visuel. Sauf pour le premier cubicule de vision qui montre une projection accessible par un œilleton qu'il faut approcher, les autres pièces ne peuvent être identifiées que par des expériences sensorielles différentes. C'est la chaleur intense de l'une, la vapeur émanant d'une autre qui révèle le bain turc ou le sauna lascif. C'est une musique tonitruante et une lumière rougeoyante qui évoquent l'idée d'une discothèque. Pour celle-ci, il faut accéder par en dessous car elle se compose d'une grande boîte de placoplâtre occupant le centre de la galerie. Des orifices permettent d'y mettre la tête. On est dès lors happé par une musique en provenance de trois haut-parleurs sis à proximité des trois seules ouvertures par lesquelles il est possible d'entrer. C'est d'ailleurs une caractéristique commune à chacune des pièces de rendre l'accès difficile. Immanquablement, une part de nous reste à l'extérieur. On pénètre difficilement. Ou alors quelque chose de rebutant nous amène à ressortir dare-dare. Ce peut être la chaleur excessive, l'inconfort, le malaise devant les bouffées de vapeur, la musique. Il est aussi notable qu'en cette seule boîte qui puisse être habitée par deux personnes, les bouches d'accès sont si distantes qu'aucune communication ou communauté n'est possible. Nous en sommes réduits à lever la tête et à la rebaisser, puisque le lieu est plutôt rébarbatif à toute intrusion. Le site de Julie Andrée T. s'ouvre mais ne se donne pas. Il montre des voies d'accès mais décourage toute entrée. Ce sont des sites forclos qui dressent leurs défenses en s'en prenant aux capacités sensorielles de qui devrait y habiter. Il est cependant paradoxal qu'ils révèlent leur identité par ces mêmes effets sensoriels. Vapeur, chaleur et musique disent ce que sont ces sites mais rebutent quiconque veut y entrer. La reconnaissance se fait donc de l'extérieur et ne dépend pas d'une expérience réelle et complète. Les caractères singuliers du site (son caractère *insigne*) servent à le désigner hors de toute habitation effective. Sa modélisation *exemplaire* est exercice formel et jeu méthodique. Le site se referme sur lui-même en reproduisant de manière extrême et absolue ce qui le fait, ce qu'il est. Cette *insignité* (on pardonnera le néologisme! Ou peut-être pas!) est donc élevée au statut de particularité exclusive. Dans la représentation qu'en offre Julie Andrée T., le site est le lieu d'évocation de certaines expériences mais sans en être d'aucune façon la mise en œuvre effective.

Le site insigne dit le proche et le plat singulier. Il reproduit les habitats environnants, ceux qu'on ne sait plus voir et dont on est trop familier pour saisir ce qui peut encore exister d'insolite en lui. Il souligne combien et comment les lieux les plus divers et les plus fréquentés peuvent nous atteindre et prendre emprise sur nous. Ce sont ces sites de courte vue et de proximité urbaine, dans le concentré des villes, dans la périphérie immédiate des centres-villes, qu'ont débusqués pour nous Thomas Kneubuhler, Myriam Yates, Séverine Hubard, James Prior, Tricia Middleton et Julie Andrée T.



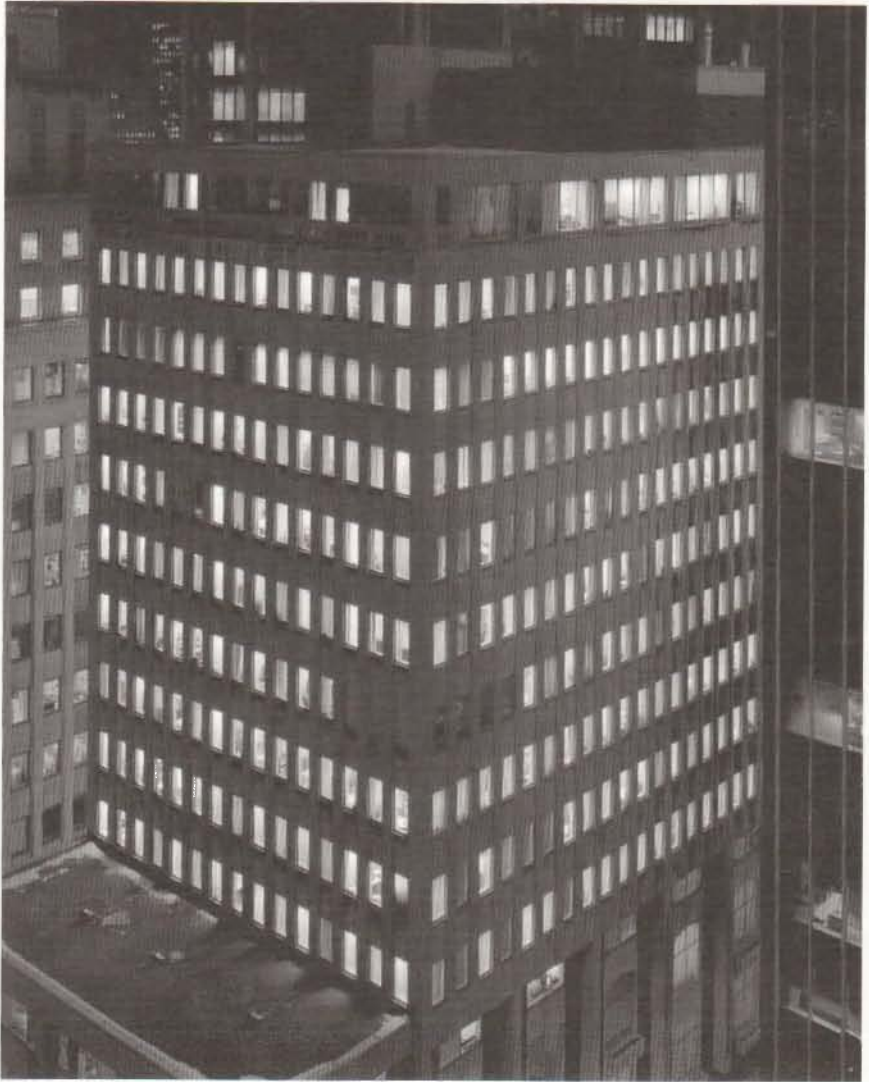




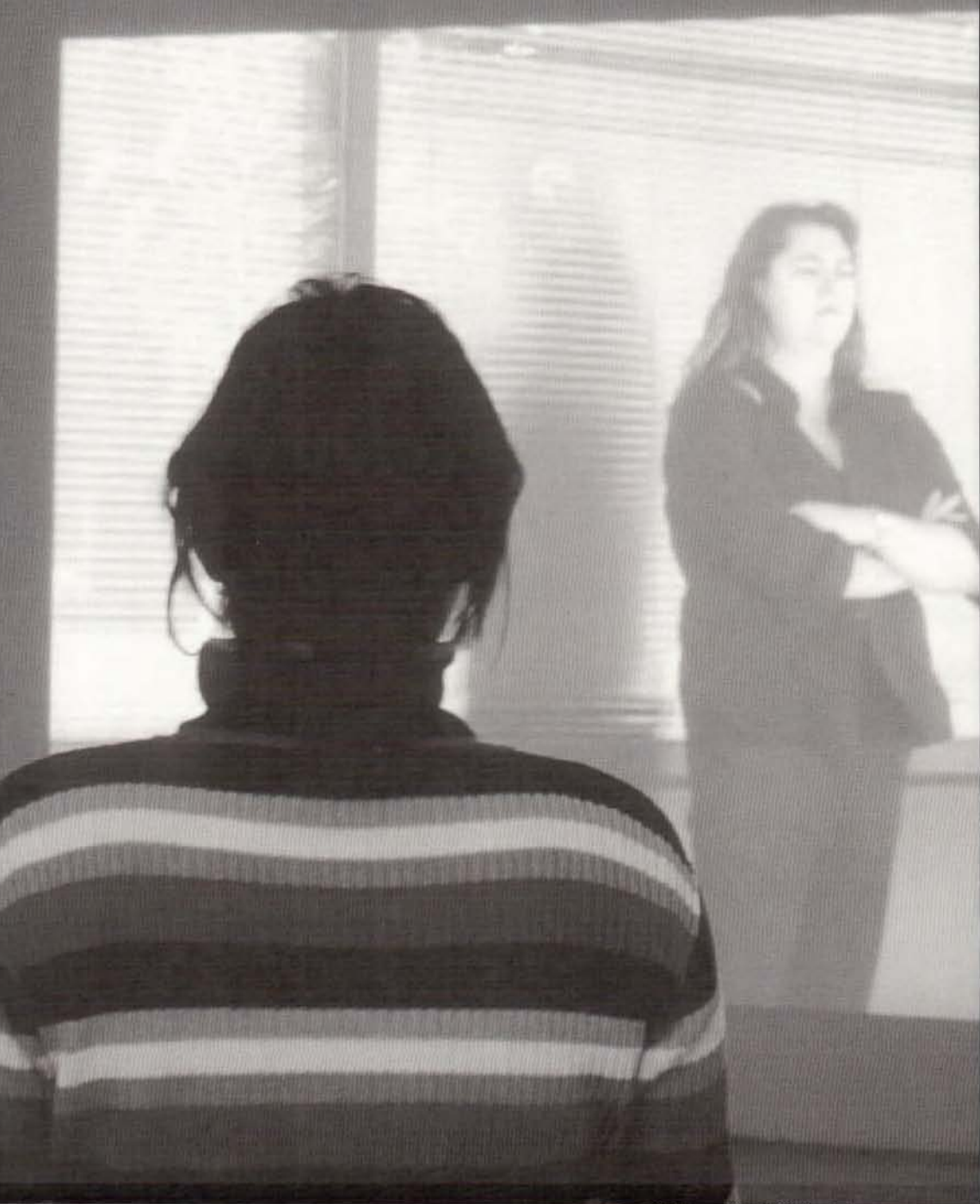
THOMAS
KNEUBÜHLER
03/09
02/10

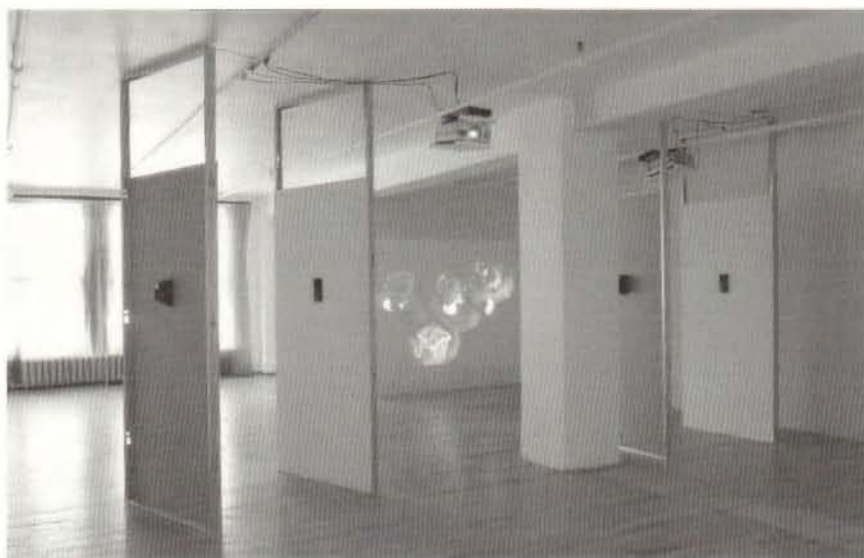






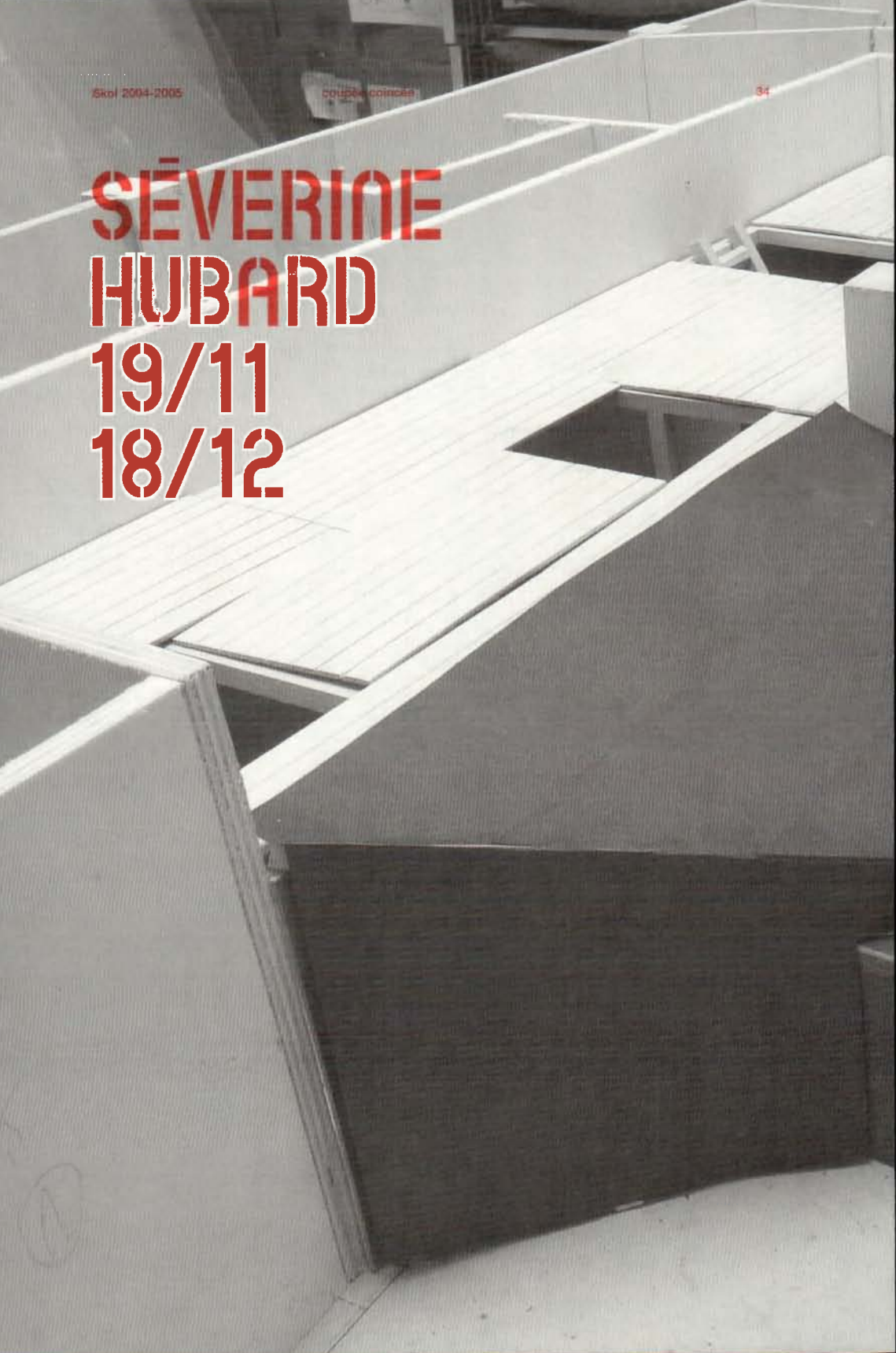
MYRIAM
YATES
08/10
06/11

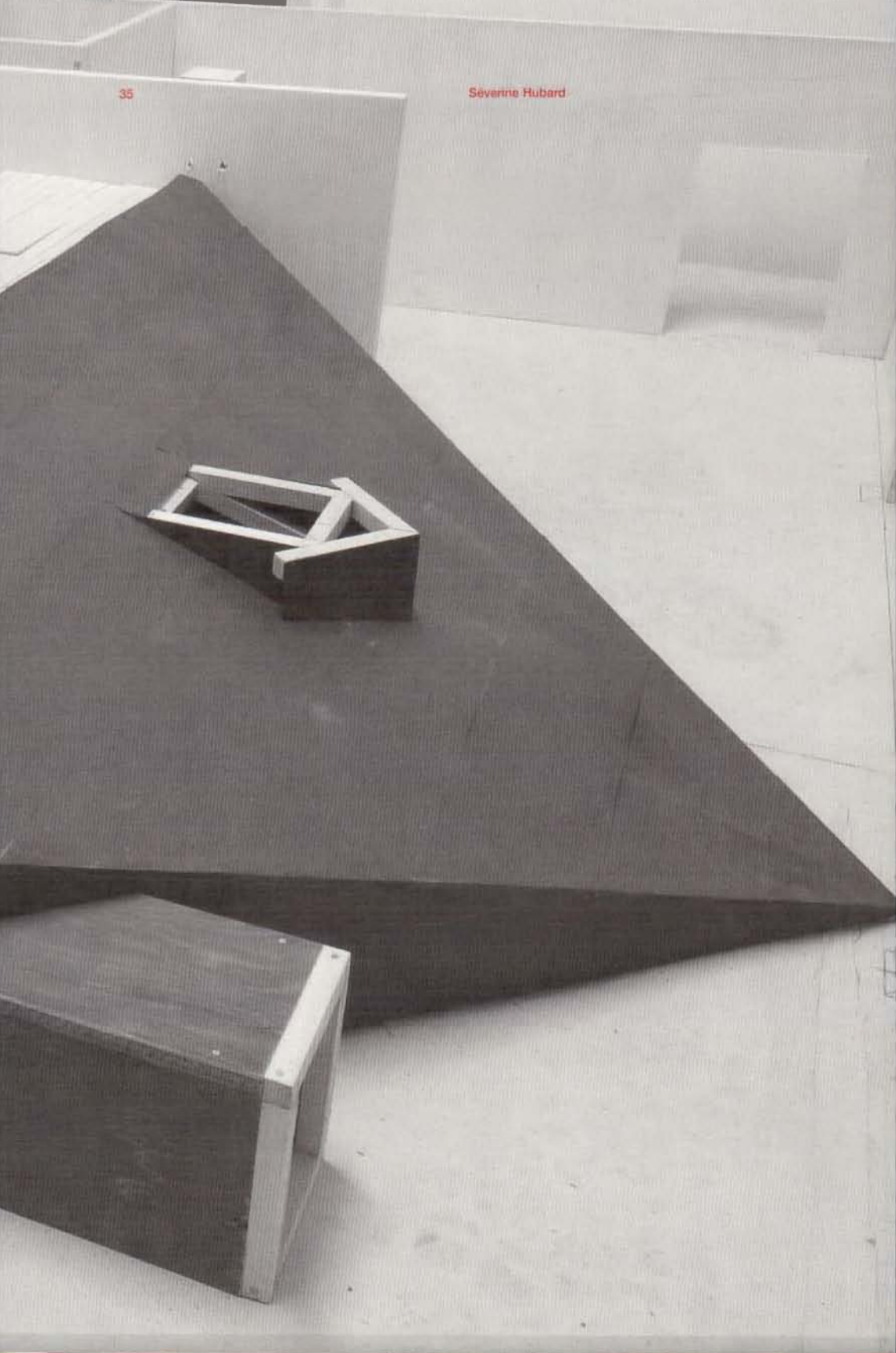






SÉVERINE HUBARD 19/11 18/12









**JAMES
PRIOR
14/01
12/02**















TRICIA
MIDDLETON
04/03
02/04







Titos Mikdalon



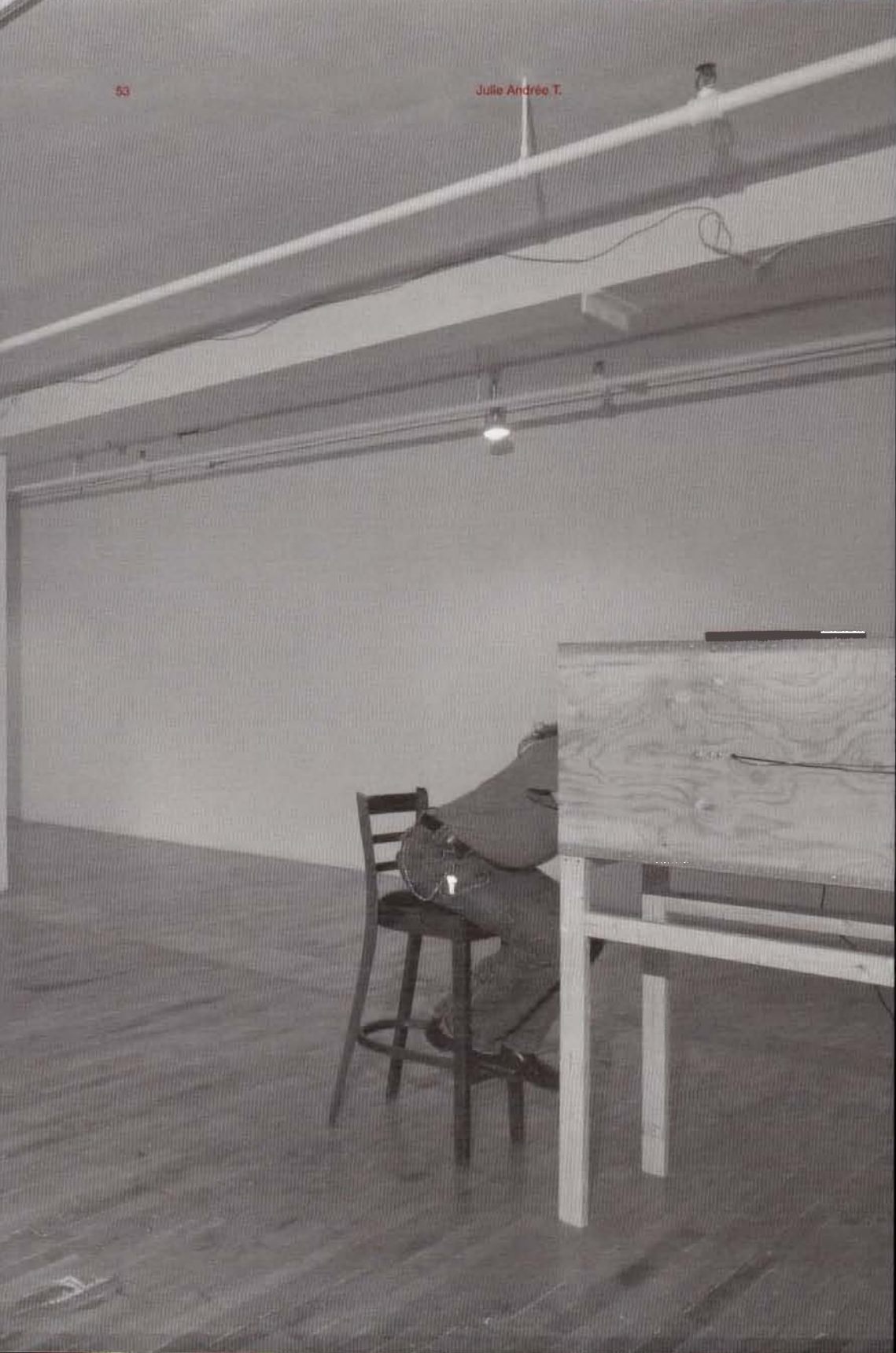


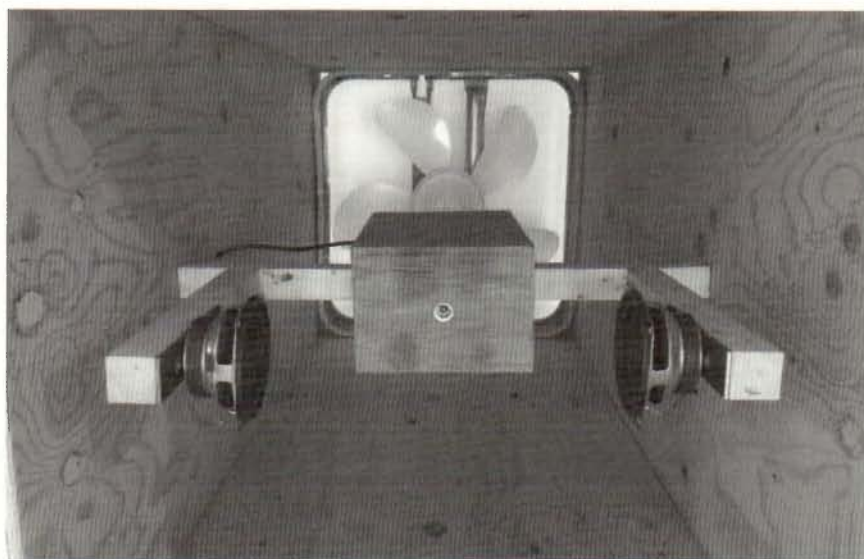


JULIE
ANDRÉE T.
15/04
14/05

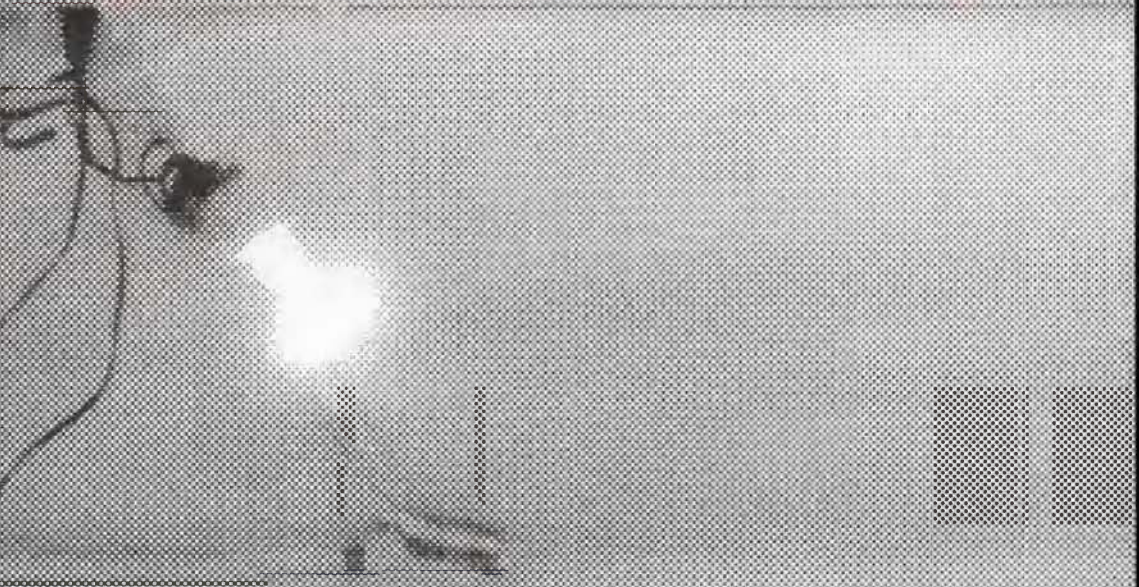












DE LIEUX
EN NON-LIEUX:
CONSIDÉRATIONS
SUR QUELQUES
ESPACES
COMMUNS

Au cours des années 1960, le rapport des œuvres à leur environnement immédiat a suscité une attention sans précédent dans la sphère encore récente de l'art contemporain. L'œuvre, qui avait pour tradition de s'inscrire dans un espace muséal, devait désormais être écartée de ces lieux aussi traditionnels que restrictifs quant aux conditions de rencontre qu'ils autorisaient avec le spectateur. C'est notamment ce que certains artistes états-uniens du *land art* revendiquaient en réalisant des interventions dans les paysages du désert du Nevada. Celles-ci, implantées en périphérie des centres artistiques, visaient par ailleurs à dénoncer l'économie du marché de l'art en vigueur et à provoquer chez le spectateur un rapprochement spirituel avec la nature. De manière plus générale, c'est également durant cette même période que les pratiques *in situ* et l'esthétique situationnelle se développent et ouvrent la voie à un questionnement sur la relation entre un objet d'art et son contexte d'accueil. Cela nous incite déjà à faire remarquer que si, de prime abord, l'art *in situ* était destiné à une présentation hors des salles d'exposition, de toute institution muséale et même de la ville, de nos jours les œuvres *in situ* sont montrées tout aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur des murs des galeries. On comprend dès lors que le terme *in situ* a fait l'objet d'un glissement sémantique et, selon l'expression judicieuse de Johanne Lamoureux, qu'il a manifestement bénéficié d'une « élasticité¹ ». Suivant ce raisonnement, le site d'exposition, une fois investi et métamorphosé par le travail de l'artiste, n'est plus exclusivement ce sur quoi l'artiste lève le voile : il représente également un espace à partir duquel se dégage une réflexion quant à notre rapport au monde, sur la manière dont on occupe ce monde et dont on l'organise. Enrichies de cette extension sémantique, de cette valeur ajoutée, les pratiques *in situ* n'en continuent pas moins d'entretenir un rapport prégnant avec l'*ici et maintenant*; elles révèlent, provoquent et embrayent une problématique du lieu.

Plus récemment, les questions liées à la notion d'espace public ont soulevé un intérêt croissant de la part des pouvoirs publics comme du côté des artistes, des institutions et des entreprises privées. Qu'il s'agisse d'art public, d'interventions urbaines ou d'esthétique relationnelle, chacun des partis trouve son mot à dire sur ces pratiques dont l'expression s'inscrit, à de rares exceptions près, dans la sphère publique. Rien d'étonnant à cela puisque, à l'époque actuelle, la question de l'art public dépasse largement les seuls critères définis par le régime de la statuaire et du monument dans l'espace public². C'est pourquoi, pour de nombreux auteurs, la notion de lieu semble de plus en plus propice à interroger notre expérience et notre relation au monde. Comme l'écrit d'ailleurs très justement Marie Fraser :

Les artistes cherchent à établir une relation critique avec le lieu, au-delà de l'objet de sa monumentalisation, qui tient compte à la fois du public et du

1 Aux dires de l'historienne de l'art, est « *in situ* aujourd'hui tout ce qui joue avec le lieu mais aussi ce qui tranche avec lui, ce qui le dénonce mais aussi ce qui s'y glisse, s'y confond, ce qui l'agrèmente et s'y assortit, ce qui s'y oublie », dans Johanne Lamoureux, *L'art insituable : de l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3 D, coll. « *Lieudit* », 2001, p. 9.

2 À ce sujet, je suggère fortement au lecteur de consulter le remarquable catalogue d'exposition de Marie Fraser, Diane Gougeon et Marie Perrault, *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain*, Montréal, Optica, 1999.

contexte sociopolitique que représente la ville ou la sphère publique. Se sont ainsi développées diverses stratégies pour s'insérer dans l'espace public en fonction d'une double interaction avec le lieu *et* avec le public pour atteindre les gens dans leur milieu et leur vie quotidienne³.

On pourrait d'ores et déjà dire que la notion de lieu engage un débat qui alimente de manière significative les œuvres d'art autant que les discours qu'elles suscitent. Elle se pose comme un principe, ou plutôt comme un paradigme, que les artistes tout à la fois matérialisent et interrogent, révèlent et analysent, investissent et défient. Pourtant cette notion de lieu, dans son sens général, ne paraît pas sans équivoque. La lecture d'un dictionnaire étymologique nous enseigne que le nom « lieu » trouve son origine dans le mot latin *locus* qui signifie « endroit, place ». Son origine demeure toutefois assez obscure car le lexème latin se distingue du grec *topos* dont la signification est pourtant équivalente. De par sa définition, on peut comprendre qu'un lieu, en tant que tel, n'existe pas vraiment : il ne s'agit pas de quelque chose de stable et de précis, mais davantage d'une fraction abstraite de l'espace. Pour parler d'un lieu et en saisir l'essence, il faut donc le situer, lui donner une position rationnelle en comparaison des normes préétablies de l'espace, le localiser par rapport à un autre lieu, en faire la description topographique, géographique, climatique... Un lieu se caractérise alors par son apparence protéiforme.

Bien davantage encore, pour Tacita Dean et Jeremy Millar, « le lieu n'existe pas en dehors de la mémoire⁴. » En d'autres termes, pour penser pleinement un lieu, pour l'expliquer et saisir « la charge historique, émotionnelle, symbolique » qui s'en dégage, il faut faire l'expérience du lieu. Non pas seulement le traverser, mais s'y arrêter au-delà du momentané, en absorber les couleurs, les parfums, les sons de la rue comme ceux du sentier. S'imprégner de l'atmosphère ambiante, s'abreuver auprès de la communauté d'individus qui le composent, se rassasier des cultures qui jalonnent son territoire. Dès lors, un lieu est déterminé par le rapport de familiarité que l'individu entretient avec lui.

Or, si cette portion d'espace se définit entre autres choses par les relations que l'être humain entretient avec lui, il devient impératif de tenir compte de la manière dont nous l'approprions, des moyens que nous utilisons pour le transformer et de la façon dont il nous influence. Au-delà de ces déductions élémentaires, il s'agit plus précisément d'interroger l'environnement construit dans lequel nous vivons. Quelles sont aujourd'hui les possibilités de conjuguer l'art d'habiter et l'art de bâtir? Vivre dans un lieu, aussi quelconque soit-il, réclame de rester en éveil, de garder un œil vigilant sur les méthodes souvent peu scrupuleuses des promoteurs immobiliers qui vont à rebours

3 *Ibid.*, p. 13.

4 Commentaire de Tacita Dean dans *Lieu*, Paris, Thames & Hudson, Coll. « Question d'art », 2005, p. 190.

de ce qui favorise l'intimité, le confort et la socialisation dont un individu a besoin dès qu'il élit domicile quelque part. Il est plus que nécessaire de refuser de s'accommoder avec indolence de l'habitat qui nous entoure et finit par nous encercler, nous happer, jusqu'à provoquer une relative perte d'identité, le sentiment d'identité reposant sur l'inéluctable besoin de se définir en fonction de paramètres tangibles comme une rue, une ville ou un pays.

De nos jours, les milieux urbains aussi bien que le paysage rural, les espaces sociaux de même que l'environnement atmosphérique marquent indéniablement une réflexion qui déborde largement le cadre de l'architecture comme celui du design urbain, qui n'est plus seulement du ressort des gouvernements ou des groupes communautaires. Ces préoccupations sont dorénavant le lot quotidien de tout un chacun puisque c'est avant tout dans un espace relationnel que nous évoluons, espace dans lequel chaque individu n'existe qu'à partir du moment où il prend conscience de la place particulière que l'autre occupe. Une relation à l'*autre*, donc, et au *lieu*, qui peut paraître complexe mais qui représente, pour Jean-Luc Nancy, une expérience évidente et primitive qu'il désigne comme l'*être-avec*. Pour le philosophe français, il s'agit « de penser non pas ce qu'on nomme une " communauté ", mais l'être-avec en tant que constitutif de l'être tout court [...] : en tant qu'on ne peut pas penser un sujet, un " soi ", qui précéderait un rapport avec d'autres. Être-avec-les-autres est originairement présent dans " être soi " ». » Par ce commentaire, Nancy précise une pensée selon laquelle il n'existe pas de séparation entre soi et les autres : je vis avec les autres, donc je suis. Autant dire que désormais toutes les questions liées au problème de l'environnement en général, et de surcroît à l'environnement construit, sont la responsabilité de tout individu désirant participer au développement durable de son habitat dans un contexte de mondialisation dont il est par ailleurs de plus en plus écarté.

La mondialisation elle-même modifie considérablement les perceptions et les pratiques de l'environnement. À cet égard, Marc Augé pose comme principe que la prolifération des espaces de circulation des biens, des communications et des personnes, l'accroissement pernicieux des zones et des échanges commerciaux, de même que le développement accru des sites récréo-touristiques et des moyens de transport pour y accéder représentent un traitement sans précédent de l'organisation de l'espace⁵. Cette multiplication d'espaces anonymes, que l'auteur considère comme des *non-lieux*, suscite un rapport différent au monde. Désormais, l'univers dans lequel nous vivons se trouve sans cesse affecté et bouleversé par des transformations qui touchent à la fois à l'identité, à la temporalité et à la socialité. Ces mutations accélérées se distinguent foncièrement des changements socio-économiques survenus durant la modernité dans la mesure où notre état de contemporanéité se caractérise par un triple excès.

5 Jean-Luc Nancy, « Jean-Luc Nancy / Chantal Pontbriand, un entretien », *Parachute*, n° 100 (oct.-nov.-déc. 2000), p. 15.

6 Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1992.

Non seulement, nous assistons passivement à « l'accélération de l'histoire » provoquée par une surcharge d'événements, mais en outre nous éprouvons une « surabondance spatiale » qui nous soumet à d'importantes variations d'échelle – du village au planétaire – et dont les espaces livrés à la délocalisation et à la « déterritorialité » se résument à de simples zones d'échanges commerciaux ; enfin, comme corollaire à ces deux phénomènes, se renforce un culte du moi dont les relents d'égotisme sont le signe de l'effritement d'une identité collective. Cette surabondance événementielle et spatiale et ce retour en force de « la figure de l'ego » définissent ce que Marc Augé désigne comme la *surmodernité*.

Dans l'immédiat et le concret, les *non-lieux* prennent également l'apparence des réseaux de connexions sur lesquels nous nous branchons, surfons à travers la planète, tout en gardant les yeux rivés sur l'écran de l'ordinateur et, surtout, sans jamais quitter le fauteuil de notre bureau. Ce sont aussi des zones d'activité marchande que nous parcourons, mais dont la puissance d'agnosie s'étend amèrement à l'échelle planétaire. Des lieux de passage et de transit dans lesquels l'impression de désynchronisation temporelle et de dislocation spatiale est étrangement puissante. Face à la propagation malade de ces *non-lieux*, il devient éminemment pressant de se réapproprier ces lieux, aussi triviaux soient-ils, afin que l'espace public ne soit pas seulement traversé mais vécu, qu'il ne soit pas désespérément neutre, interchangeable, sans histoire ni sédimentation possible, mais significativement distinctif, social et politique.

Espaces urbains, *non-lieux* et autres architectures subversives

Appliqués à la géographie de la ville, les *non-lieux* urbains sont bien évidemment des espaces englobants et uniformisants qui entraînent généralement une perte des coordonnées, la dissolution du sujet dans l'espace et dans la réalité qui y est feinte. C'est notamment ce que révèle le travail photographique de [Thomas Kneubühler](#) dont les images de gratte-ciel proposent une expérience particulière de la ville et exercent une immersion scopique du sujet unique en son genre. Photographiés durant la nuit, ces tours à bureaux dévoilent ce qu'en plein jour il ne serait pas permis d'observer : l'obscurité ambiante et la position privilégiée pour une vue en plongée permettent au spectateur de pénétrer à l'intérieur de ces espaces de travail, hauts lieux du pouvoir économique et du commerce pas forcément équitable.

Office 2000 – titre qui, ironiquement, n'est pas sans faire référence au logiciel informatique éponyme de toute évidence bien (trop) implanté dans ces lieux – nous invite à considérer des architectures urbaines quelconques, des espaces génériques dont il semble impossible de préciser à quelles villes d'Amérique du Nord elles peuvent bien

appartenir. On pourrait penser qu'au-delà du premier coup d'œil un indice va nous renseigner là-dessus. Mais non... rien de cela ici. Plus on se concentre sur le détail des images et moins il devient évident d'y déceler un lieu singulier. De fenêtre en fenêtre, d'unité de travail en unité de travail, chaque espace témoigne invariablement des éléments communs qui s'y trouvent : mêmes plantes vertes exotiques qui nécessitent le moins d'entretien possible et qui, au besoin, sont interchangeable comme les employés avec qui elles partagent les lieux, même technologie informatique dont l'interconnexion à l'échelle planétaire invite à la communication et à davantage de proximité, mais en apparence seulement puisqu'elle n'est que le pâle reflet d'une mise à distance de nous-mêmes et de notre rapport aux autres. Ainsi, considérant chaque photographie, notre regard se perd dans ces espaces qui ne se distinguent presque en rien; dans ces bureaux qui, loin d'offrir un lieu singulier invitant au travail, se ressemblent de plus en plus.

Cette impossibilité de localiser géographiquement des espaces urbains pour le moins communs rend bien compte du caractère de *non-lieux* que l'on attribue à ces « édifices [...] sans qualités⁷ ». Immanquablement construits et standardisés de par le monde, comme les normes du travail qu'ils abritent d'ailleurs, ces bâtiments nous informent des moyens résolument brutaux avec lesquels ils ont été plantés dans le décor urbain. Du même coup, ils font état de la séparation des lieux de travail et des espaces d'habitation qui caractérise de manière presque absolue les cités (sur)modernes. Et sous cette division, désormais classique, de l'espace urbain en deux catégories – *centres-villes* et *banlieues-dortoirs* – se profile de toute évidence un problème, non moins banal, qui est la crise du logement. À ce sujet, rappelons que l'implantation expansive et territorialement incisive d'un grand nombre de quartiers des affaires dans les villes ne s'est réalisée qu'au prix de la suppression d'un nombre non moins considérable d'habitations domestiques. Ces dernières, rejetées en périphérie des villes, mais encore urbaines, révèlent les conditions déplorables du trafic routier auxquelles se heurtent quotidiennement les citadins qui, bon gré mal gré, tentent de circuler dans le vaste réseau imparfait des rues de la cité. Voilà donc un problème pressant s'il en est un, puisqu'en toute logique un centre urbain n'est viable et ne peut se développer économiquement qu'à la condition de rester relativement accessible.

Mais avec ses images de tours à bureaux Thomas Kneubuhler ne réussit pas seulement à dénoncer l'état de non-lieu dont témoigne la ville actuelle. En optant pour une prise de vues en plongée, l'artiste procure au spectateur la possibilité de se réapproprié l'espace dans lequel, habituellement, il éprouve une désagréable impression de diminution et de perte de repères. D'une part, il déjoue les techniques traditionnelles de la photographie d'architecture urbaine – le plus souvent photographiée en contre-

7 J'emprunte cette formule à Pascale Beaudet qui en avait déjà bien remarqué la valeur privative, tant sur le plan caractéristique que sensible, que génèrent les architectures urbaines photographiées par Thomas Kneubuhler. Pascale Beaudet, « Thomas Kneubuhler : *Office 2000* » [en ligne]. [<http://www.skol.qc.ca/programmation/saisons/0005/kneubuhler.html>] (24 juin 2005).

plongée – dont l'intention dominante est bien évidemment de glorifier ces structures rigides et soi-disant achevées. L'histoire de l'architecture repose en effet sur cette idée fantasmatique de l'espace complètement domestiqué, délimité et contrôlé au millimètre carré près, sur une mise en ordre et en forme de l'environnement. Fantasma bien illusoire apparemment puisque, comme Theodor Adorno l'a remarqué il y a déjà quelques décennies : « il est devenu tout à fait impossible d'habiter. » En ces quelques mots, le philosophe allemand attire l'attention sur le fait que la cité comme la demeure ne sont plus en mesure de prodiguer confort, sécurité et encore moins bien-être. Non sans une certaine mélancolie, Adorno condamne alors les espaces dont la seule vocation utilitaire tend à éliminer tout élément esthétique et réproche « l'architecture fonctionnelle [qui] ne produit que des étuis pour béotiens confectionnés par des experts, ou bien des usines égarées dans la sphère de la consommation, qui n'ont pas la moindre relation avec ceux qui les habitent⁸ ».

D'autre part, Kneubuhler offre une vision originale au citoyen qui, généralement, lève la tête pour considérer ces hauteurs inaccessibles. Les fastes de la nuit permettent au spectateur, installé à présent en surplomb, une lisibilité différente de son environnement urbain et de ces espaces privés qu'il contemple et pénètre du regard. Là où d'ordinaire les façades de fenêtres-miroirs ne laissent rien transparaître et fonctionnent comme « des voies de communication à sens unique⁹ », il lui est désormais possible d'infiltrer ces lieux auparavant anonymes. Ainsi photographiés, les immeubles perdent de leur monumentalité et du caractère somme toute irréel qui s'en dégageait. L'individu qui les observe ne fait plus face à une architecture qui s'élève vers l'infini mais à de simples bâtiments que l'œil humain peut dorénavant couvrir dans leur intégralité.

Les relations que l'individu entretient avec les *non-lieux* urbains des espaces de travail sont également examinées dans l'installation vidéographique *Échappées, connivences* de Myriam Yates. L'artiste nous propose deux vidéos, projetées sur les murs de la galerie, que le spectateur appréhende en se glissant dans un environnement construit pour l'occasion. L'architecture en question, tout à fait élémentaire par son apparence minimale, n'en est pas moins efficace. Il s'agit de deux parois verticales disposées parallèlement, entre lesquelles le spectateur se place pour visionner la projection vidéo. Les cloisons sont équipées de haut-parleurs diffusant des bribes de conversations retirées de leur contexte d'origine. Elles ont été enregistrées par l'artiste au cours de ses pérégrinations urbaines. Munie d'un magnétophone, Myriam Yates s'est en effet amusée à recueillir les propos de personnes réunies dans un ascenseur, propos le plus souvent formels et de convenance. Tout en restant attentif aux paroles qui s'échangent, le spectateur assiste à deux étranges mises en scène.

8 Theodor Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 1980 (1951), p. 35.

9 Guy Tortosa, *Paysages d'entre-villes* (Paris, Musée Zadkine, 20 juin-30 sept. 2001), Paris, Paris Musées, 2001, p. 34.

La première vidéo propose au visiteur de la galerie d'observer quelques instants deux individus. Debout et plutôt immobiles, le regard absent, ayant à la main une cigarette ou une tasse de café, un homme et une femme se sont arrêtés un instant sur le seuil d'un édifice. Filmés en alternance à peu près au même endroit, ils ne se rencontreront toutefois jamais. Ni place publique, ni square, ni vraiment zone piétonnière d'ailleurs, le lieu insolite où ils se trouvent ne pourrait même pas être qualifié de parvis. Il s'agit d'un simple morceau de bitume qui, généralement, encercle les immeubles des villes et que l'on utilise comme lieu de passage (bien qu'assez rarement puisqu'on lui préfère des voies de circulation plus fonctionnelles). Le plus souvent, c'est un espace où l'on se repose temporairement, comme ces deux personnes, entre deux périodes de travail. Au-delà de ces petits faits et gestes, il est difficile d'imaginer ce qu'on peut bien y faire d'autre.

Dans la seconde vidéo, nous voyons un groupe d'individus qui s'agitent de manière plus ou moins cohérente dans un espace non identifiable. La prise de vue en plongée nous empêche de voir le visage des protagonistes, hommes et femmes anonymes qui se déplacent presque frénétiquement dans ce milieu restreint, entrent et sortent du champ de la caméra comme s'il s'agissait d'un ascenseur. L'espace exigu d'où nous assistons à ces allées et venues semble d'ailleurs faire écho à cet endroit comprimé, de par sa structure et son gabarit, comme pour rappeler au spectateur qu'il n'est pas seulement témoin de cette situation absurde mais qu'il peut parfois, lui aussi, se sentir absolument isolé en pleine foule. D'un angle de vue tout à fait inusité, nous suivons alors les mouvements de gens qui vont et viennent, se frôlent, mais jamais ne se regardent ni n'échangent le moindre mot.

En cela, ces espaces coïncident avec ce que nous avons déjà remarqué au sujet des gratte-ciel photographiés par Thomas Kneubuhler. Il s'agit de lieux tout à fait inconsistants, dépourvus de repères identitaires comme d'agents de socialisation, « réceptacles » d'une forme singulière de solitude. Par un étrange hasard (qui n'est certainement pas si surprenant), les deux artistes ont réalisé leur œuvre en explorant les proches alentours de la Place Ville-Marie à Montréal. C'est dire combien cette icône moderniste de l'architecture montréalaise semble entraîner l'isolement des individus qui la fréquentent. Tout y circule, l'information comme les capitaux, les gens d'affaires comme les amateurs de shopping, mais aucune relation entre personnes ne semble se profiler à l'intérieur de ces *non-lieux*.

Chez Thomas Kneubuhler, comme chez Myriam Yates, les environnements représentés dans leur monotonie architecturale révèlent bien une incapacité flagrante à développer le moindre tissu social, à provoquer des rencontres comme à susciter des liens affectifs.

Des tours à bureaux anonymes à la surface inhospitalière des aires en béton adjacentes à ces édifices urbains, le même constat d'une cité de moins en moins propice à offrir des espaces chaleureux et engageants s'affirme.

Toutefois, en dépit de la prolifération des espaces anonymes demeure la possibilité pour certains artistes d'imaginer des lieux davantage appropriés à la sociabilité. Ainsi en est-il du travail de **Séverine Hubard**, qui se caractérise singulièrement par ses dimensions monumentales et son mode d'occupation de l'espace. Invariablement réalisées *in situ*, ses œuvres occupent généralement la majeure partie de leur lieu d'exposition. L'artiste transforme littéralement l'environnement dans lequel elle se trouve, le réinvente, non sans considérer cependant ses composants architecturaux et son potentiel métaphorique. Par ses constructions dignes d'un « patenteux » hors pair, elle s'emploie alors, en investissant un espace donné, à élaborer un nouveau contexte de circulation que le visiteur empruntera et dont la résultante principale sera de déstabiliser la perception qu'il a de l'espace.

Avec cette considérable installation intitulée *coupée coincée*, Séverine Hubard a échafaudé une architecture où il est autant question d'espace domestique, de perte de repères, de « bricolage subversif » que de circulations, de rencontres et peut-être aussi de dérangements éventuels dans la mesure où le visiteur devait nécessairement traverser les bureaux de la galerie pour atteindre le seuil de la maison. Cela n'était pas sans perturber les habitudes de travail des employés comme les comportements des visiteurs, qui avaient alors l'occasion d'observer ce qui d'ordinaire ne leur était pas accessible.

Mais avant de s'engager dans l'espace administratif du centre, le spectateur qui pénètre dans la salle d'exposition rencontre d'abord un écueil. Au premier coup d'œil, l'œuvre se présente à lui comme une énorme pyramide dont la pointe aurait basculé sur le côté. Il s'agit plus précisément d'une immense forme noire, inclinée et pointue, qui couvre la majeure partie de la salle et dont l'extrémité saillante rejoint le mur attenant. Cette structure ne semble pas du tout identifiable : sous cet aspect, elle ne paraît ni tout à fait sculpture – car trop colossale pour être appréhendée comme telle – ni architecture puisqu'elle n'a pas vraiment l'air praticable. Le visiteur avance, puis bute immédiatement, se voit tout à coup stoppé dans son élan. Si certains, investis d'une vaillance soudaine, ont bel et bien sauté par-dessus l'obstacle (après tout pas si large au sommet de la pointe), peu d'audacieux s'y sont essayés, cela, certainement en raison de la structure même qui, en dépit de son apparence monumentale, suscite paradoxalement une certaine méfiance. En effet, contrairement au gigantisme stable et robuste des volumes construits dont nous avons l'habitude, la surface de cette forme est davantage irrégulière, gondolée, elle donne une impression de fragilité et semble

susceptible de céder sous le moindre poids. Désappointé par cette expérience, le visiteur n'aurait plus qu'à rebrousser chemin, mais une affiche lui indique alors la marche à suivre.

Et c'est seulement après la traversée des locaux administratifs – ce qui représente déjà en soi une possible expérience relationnelle – que le visiteur, en s'engageant dans une ouverture peu commune, découvre les indices lui permettant de reconnaître en ce lieu une habitation éventuelle. Une fois à l'intérieur, il réalise que l'accès qu'il vient d'emprunter n'est rien d'autre que le puits d'une cheminée et que tous les éléments architecturaux qui composent le lieu sont ceux qui sont couramment utilisés dans la construction immobilière. Séverine Hubard s'est effectivement inspirée de l'habitation vernaculaire qui caractérise nos régions pour en interroger les codes de construction. D'une manière tout à fait ludique, l'artiste a inversé les différents matériaux de l'architecture – le dedans se retrouvant alors au dehors – jusqu'à renverser la maison elle-même sur le côté, ébranlant ainsi les repères spatiaux du visiteur. La façade extérieure de la maison, par exemple, présente un revêtement imitant le bois – des lambris – qui se trouve habituellement à l'intérieur tandis que dans la maison, montée à l'horizontale sur des tréteaux, une porte est convertie en table, passant d'élément d'architecture, donc de l'immobilier, à élément de mobilier. Enfin, l'horizontalité et la verticalité sont si bien confondues qu'en arrivant au sommet d'une échelle, pensant accéder au toit, on se trouve en fait devant la porte d'entrée.

Autant dire que dans cette maison à l'envers, un vice de fabrication s'est logé : les lois de différenciation du haut et du bas, la dialectique de la verticale et de l'horizontale ne répondent plus aux règles de construction de l'habitat fonctionnel. Ignorant les schèmes spatiaux et logiques, cette maison tout de guingois échappe aux codes hiératiques de l'architecture anonyme et enraye à sa manière la progression rapide et menaçante des environnements construits quelconques.

Des lieux autres...

Dans l'ère de la *surmodernité* qui est la nôtre et à laquelle nous souscrivons le plus souvent inconsciemment, s'opère de plus en plus un brouillage, une interpénétration, entre les lieux et les *non-lieux*. Marc Augé déclare à ce sujet que « la possibilité du non-lieu n'est jamais absente de quelque lieu que ce soit¹⁰ ». Ainsi, les espaces dans lesquels nous ne faisons que transiter finissent par se confondre avec les lieux familiers dans lesquels nous vivons. Dans cette situation, on comprend aisément combien il est de plus en plus difficile pour chacun de trouver et de reconnaître son *chez-soi* puisque l'être social n'est plus invité qu'à devenir un passager anonyme – celui d'une compagnie

¹⁰ Marc Augé, *ibid.*, p. 134.

de transport qui l'identifie par son numéro de siège – plutôt qu'un voyageur; quand il n'est plus que l'occupant temporaire de la chambre normalisée d'une chaîne internationale d'hôtels, alors le sujet ne traverse plus que des lieux où l'isolement se substitue à la communauté d'échanges, à la relation et à l'identité singulière.

Or, si chaque voie de circulation que nous empruntons, si chaque lieu vers lequel nous nous déplaçons et si chaque bien que nous y consommons perdent leur particularité – ou autrement dit la part d'originalité qu'ils contiennent – nous sommes alors chez nous quand nous sommes ailleurs, l'étranger devenant de ce fait de moins en moins perceptible. Paradoxalement, si partout ailleurs devient chez soi, la formule se retourne comme un gant car nulle part, désormais, le sujet ne peut se sentir chez lui. Privé d'un lieu, qui se distingue du reste du monde, qui lui appartient dans la mesure où il l'a façonné autant qu'il s'y fonde, le sujet de la *surmodernité* se trouve à cent lieues du flâneur de la modernité baudelairienne¹¹. À la différence de ce dernier, cet être indépendant et anonyme au cœur de la foule, cet être invitant au voyage et jouissant de son état d'observateur, force est de constater que l'on rêve aujourd'hui bien souvent d'un ailleurs mais qu'on en fait très rarement l'expérience. Sans lieu distinctif où vivre, lieu unique et familier, on en vient inévitablement à se demander ce qu'il reste de l'*ailleurs* et des valeurs qu'il incarne. Car que peut bien encore représenter l'*ailleurs*, le lointain et l'étranger lorsqu'il n'y a plus de lieu souche à quitter? Se soustraire aux conformismes d'ordre culturel et social, s'arracher aux contraintes d'ordre identitaire et spatial, se déraciner, voire même fuir¹² tel que le préconise Henri Laborit, est-ce encore des expériences envisageables¹³?

Des lieux pour parler

Normalisation généralisée des espaces, indistinction des lieux et dissolution de l'*ailleurs*, isolement des sujets, déni global et finalement appauvrissement des relations humaines, voilà ce qui semble résumer, sans grand espoir pour l'avenir, les tenants et les aboutissants de la *surmodernité*. Et pourtant, aux prises avec ces mutations accélérées qui affectent considérablement notre rapport au temps, à l'espace et en fin de compte nos relations entre humains, les artistes n'en continuent pas moins de faire des gestes de résistance. Et résister à ce fléau universel, cela peut consister comme le propose Julie Andrée T. à créer des « parloirs ».

Des « parloirs », c'est-à-dire des lieux pour se parler. Pour se parler face à face, les yeux dans les yeux. Des lieux pour communiquer quand, paradoxalement, dans un univers de technologies de communication de plus en plus sophistiquées, nous sommes de moins en moins amenés à rencontrer ceux avec qui nous conversons.

11 Sur ce point, j'invite le lecteur à parcourir le remarquable ouvrage de Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1979.

12 Henri Laborit, *Éloge de la fuite*, Paris, Laffont, coll. « Folio/Essai », 1976.

13 En ce qui concerne ce paragraphe, dans lequel plusieurs points ont trait aux modalités du nomadisme, nous souhaitons préciser que certains artistes actuels proposent une alternative à l'état de « circulation généralisée » qui caractérise notre univers. Ces artistes usent de stratégies de déplacement et de dispositifs nomades, invitent à la flânerie comme à l'errance, « pour inventer [...] une nouvelle vitalité, un nouvel espace-temps, fût-il réduit et interstitiel jusqu'à l'infirmité. » À ce sujet, je renvoie le lecteur à l'excellent essai de Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Éd. du Regard, 2002.

Des lieux pour se parler, quand désormais tous les messages semblent se confondre et n'ont plus autorité les uns sur les autres dans la mesure où chacun d'eux emprunte massivement le réseau des messageries électroniques et s'affiche indistinctement sur nos écrans d'ordinateur¹⁴.

Artiste emblématique dans le milieu de la performance au Canada, Julie Andrée T. a également recouru régulièrement à l'usage de structures construites dans le cadre de ses créations. Exceptionnellement pour Skol, l'artiste n'intervient pas cette fois-ci comme performeuse mais engage plutôt le public à parcourir une installation-environnement. *Weather Report / Potentiels évoqués* se présente sous la forme de cinq dispositifs plurisensoriels dans lesquels, pour la plupart, il faut avant tout introduire la tête. À visage découvert, le spectateur s'engage alors dans des caissons de bois plus ou moins grands, indépendants les uns des autres, suspendus au plafond ou accrochés au mur. De ces dispositifs s'exhale parfois de la fumée, d'autres fois se dégage une chaleur intense ou souffle un violent courant d'air. De surcroît, dans la majorité des cas, une ambiance sonore s'en échappe et se répercute dans l'espace de la galerie : une musique intense de type *heavy metal* ici, des chants sacrés aux consonances du Moyen-Orient là-bas, ou encore le bruit d'un train lancé à vive allure. Quoi qu'il en soit, ces différents modules représentent des environnements artificiels. Ils évoquent des lieux recréés d'après divers souvenirs sensoriels que l'artiste a retenus au cours de voyages un peu partout dans le monde. Mais ce sont aussi et surtout des zones d'expériences corporelles et spatiotemporelles, des « micro-climats » comme elle le précise, élaborées dans le double but de provoquer une interaction entre les spectateurs comme de susciter un état de recueillement¹⁵.

Il reste à préciser que dans ces installations-environnements la météo joue un rôle essentiel. Comme l'auront compris certains, chaque dispositif tente de reproduire un environnement climatique. En fait, le projet de Julie Andrée T. résulte de l'hypothèse, souvent vérifiable, que dans presque chaque conversation, se glissent des propos ayant pour sujet les conditions météorologiques. N'est-on pas couramment en train de s'exprimer sur le temps qu'il fait ? D'où l'idée de ces caissons suspendus, de ces « micro-climats », dans lesquels on pénètre comme on sort la tête par la fenêtre pour vérifier le temps qu'il fait. Et par voie de conséquence, une fois la tête à l'intérieur, il ne reste plus qu'à bavarder de l'atmosphère ambiante avec les individus avec qui on partage le « parler ».

Tout en proposant au spectateur de faire l'expérience d'un *ailleurs*, ne serait-ce que pendant un court moment, *Weather Report / Potentiels évoqués* contribue par ailleurs à mettre en place une économie du dialogue. La poésie, le sentiment de proximité

14 Sur lesquels d'ailleurs finissent par se superposer aussi bien les invitations à des vernissages que les publicités de pilules contre les problèmes d'érection masculine, la correspondance d'ordre privé et le courrier électronique.

15 L'interaction ou l'état de recueillement dépend évidemment du nombre d'individus qui expérimentent le dispositif.

nouvelle et le « climat » propice à la conversation que les modules suscitent sont autant de facteurs qui participent à favoriser la communication. Par ses environnements construits, Julie Andrée T. érige donc des espaces publics¹⁶ afin de tisser des liens entre les membres d'une société *surmoderne* en mal de socialisation. Des lieux pour se parler... de tout et de rien, de la pluie et du beau temps. Tout simplement, se parler.

Des lieux de fiction

James Prior, pour sa part, s'intéresse plus particulièrement à la mise en représentation de certains stéréotypes masculins. Depuis quelques années, son travail, teinté d'une bonne dose d'ironie, illustre les différents comportements des hommes par des fictions narratives que l'artiste interprète lui-même. Tout en usant de stratégies humoristiques, ses mises en scène pathétiques remettent en question avec pertinence les lieux communs dont la masculinité semble être souvent victime. En empruntant, par exemple, l'identité du bon père de famille ou celle d'un athlète dont la gloire repose sur un record absurde (celui d'avoir fait 1001 pompes consécutives), James Prior révèle les échecs comme les passions de l'homme d'aujourd'hui¹⁷.

Pour l'heure, l'artiste se met dans la peau John James, quinquagénaire nord-américain qui nous entraîne sur les rives d'un lac de la région laurentienne. Intitulé *Fishing with John James*, l'œuvre est composée de plusieurs photographies, d'une installation vidéographique et d'une étrange vitrine placée au centre de la salle. Cette dernière, comprenant quelques dizaines d'hameçons, une rame, de petites ancrs marines, un vieux moteur à hélice et des têtes de poisson séchées provoque d'emblée la perplexité. Objets usuels et *naturalia* s'y entremêlent; la vitrine ne comporte pas véritablement d'objet d'art. Cette réunion d'artefacts somme toute très ordinaires et de spécimens de la nature laissent donc croire qu'on aurait affaire à un arrangement muséal mettant en scène les outils et les produits de la pêche. Toutefois, l'installation ne dispose pas des qualités didactiques et pédagogiques que l'on reconnaît d'ordinaire aux musées d'histoire naturelle. Assemblés pêle-mêle, ces articles de pêche ne nous enseignent ni leur histoire ni leur usage. Ils nous informent encore moins sur le rôle et la place qu'ils occupent au sein de la galerie. À dire vrai, tout concourt plutôt à laisser penser que cette combinaison d'objets, ainsi rassemblés, fait référence à la pratique de la nature morte en peinture particulièrement en usage aux XVII^e et XVIII^e siècles. La photographie d'une souche d'arbre déracinée, accrochée au mur juste derrière cette installation et sur laquelle reposent plusieurs poissons, renforce cette idée. Quoi qu'il en soit, ces premiers éléments nous informent sur le sujet de ce travail : la pêche.

16 L'artiste spécifie que ces « parloirs » sont des dispositifs mobiles, des « espaces nomades » qui, de ce fait, peuvent être installés en tout lieu dans l'espace public.

17 Il s'agit des projets *My Little Big Man* (2003) et *James Johnstone Presents: The New 1001 Push-up Man* (2001).

Un autre mur de la galerie que l'artiste a couvert d'un étonnant agencement de vieilles photographies dévoile, semble-t-il, les nombreux épisodes d'une vie consacrée à la pratique de cette activité. Près d'un bon feu de camp, ou devant un splendide coucher de soleil, des hommes – en grande majorité – exhibent triomphalement les prises d'une journée. Mais en regardant de plus près ces images prêtées pour l'occasion par George Ridell¹⁸, on découvre d'astucieuses photographies dans lesquelles John James se fond dans le même environnement. En usant d'un habile procédé de vieillissement des images, l'artiste a subtilement glissé son personnage au sein de cette aventure halieutique. Le résultat est si concluant qu'il est pratiquement impossible, sans une observation longue et minutieuse, de différencier la réalité de l'illusion. Documentation anthropologique et reportage fantaisiste se confondent donc, témoignage et scénographie, effet d'objectivité et récit fictif, autant d'images dont la lecture ne cesse d'osciller entre les pôles que sont la fiction et la réalité. Maintenues dans cet entre-deux incertain, les photographies de James Prior déclenchent une mécanique du leurre qui corrompt toute histoire linéaire et positive.

Dans ce contexte, les lieux prennent une signification tout autre. Les processus de supercherie et de tromperie dont l'artiste use induisent momentanément le spectateur en erreur sur les lieux qu'il parcourt. D'une part, exempte d'objets d'art, la vitrine à but éducatif suscite un doute sur l'institution dans laquelle il se trouve. En effet, rien ne porte à croire que ces articles de pêche aient un quelconque rapport avec une œuvre d'art. D'autre part, l'irruption de la fiction dans la réalité de l'image, et vice-versa, rompt toute continuité historique. Il s'opère dès lors un brouillage dont l'effet témoigne de la manière dont un lieu se constitue. À ce propos, Tacita Dean et Jeremy Millar avaient déjà remarqué que « tout lieu est en quelque sorte une stratification, c'est-à-dire la somme de différents moments de son histoire¹⁹ ». Sans doute peut-on encore ajouter à cette observation qu'un lieu, qu'il soit fictif ou non, est la somme des différents temps, personnages et récits qui le traversent.

Des lieux résiduels

Tricia Middleton, quant à elle, s'intéresse aux relations d'étrangeté dans les rapports que la culture populaire contemporaine entretient avec les résidus fantomatiques du passé. L'artiste semble fascinée par la manière dont l'histoire continue de hanter notre culture, par les structures et les codes anciens qui la régissent encore et, surtout, par la façon dont les spectres des temps jadis adhèrent aux objets et aux lieux du présent. Dans cette perspective, son travail prend le plus souvent la forme d'environnements construits, ne serait-ce que sous l'apparence de fragments architecturaux (fenêtres, escaliers, corridors, etc.), que l'artiste présente dans un état certain de délabrement.

18 Il faut souligner ici la qualité du travail de James Prior dont le ton humoristique ne se soustrait pas, au préalable, à une véritable enquête anthropologique. Effectivement, ce n'est qu'après s'être entretenu de nombreuses fois avec George Ridell, que l'artiste s'est en partie inspiré de la vie de cet homme, célèbre dans le milieu de la pêche, pour réaliser ce projet.

19 Tacita Dean et Jeremy Millar, *ibid.*, p. 126.

Dans le dernier projet qui nous occupe, les différentes parties de l'exposition, regroupées sous le titre *The Woods*, sont autant d'environnements *dé-construits* dont l'agencement dans la galerie invite à un trajet libre, sans direction précise²⁰. Chacun d'eux peut être parcouru individuellement, apprécié dans sa situation d'isolement. L'exposition se présente alors comme la somme de différents lieux tenus pouvant être explorés indépendamment les uns des autres. À l'impression d'étrangeté qui s'en dégage s'ajoute un phénomène pour le moins inquiétant : un état de dégradation avancé paraît s'être emparé de tout. La plupart de ces environnements se révèlent comme des ramassis de détritiques, de résidus architecturaux et d'immondices de tout genre²¹. Certains d'entre eux, composés d'une quantité monstrueuse de déchets inorganiques, sont tout simplement conglomérés sur des tapis de moquette ou de grossiers cartons posés à même le sol. Inutile de dire que ces amas repoussants ne donnent par vraiment envie de pénétrer davantage dans ces lieux hostiles. Inhospitaliers, inhabitables et foncièrement sauvages, ces espaces évoquent non sans une certaine touche de mélancolie ces terres lointaines encore en friche – un ailleurs – aussi fascinantes que terrorisantes, comme cette étrange forêt miniature que l'artiste a disposée au milieu de son installation.

Mais ces espaces farouches et inhabités sont-ils pour autant des *non-lieux* ? Rien de moins sûr. Tout d'abord, ils ne peuvent être traversés avec aisance. Bien qu'accessibles à l'exploration, on ne peut y prospecter sans accorder une attention soutenue au sol qui, à chaque instant, menace de se dérober sous nos pas et qui se distingue ainsi des espaces génériques dans lesquels il est quasi possible d'avancer les yeux fermés. De plus, ils contiennent une part importante d'histoire liée aux divers fragments architecturaux qui ponctuent les lieux. Ces débris d'édifices dégradés par l'âge incarnent les ruines d'une ville, sont la marque d'une culture ou d'un temps révolus. En outre, au seuil de chaque environnement, le spectateur découvre un espace réduit dans lequel il peut s'engager. Il s'agit d'une zone encore vierge, exempte des résidus partout présents. Ce seuil devient alors comme une frontière qui sépare notre position des lieux couverts d'immondices. À bien considérer les choses, ces environnements paraissent tout à fait distincts des *non-lieux* : ils sont à la fois difficilement traversables, résolument historiques et vraisemblablement localisables. Pour tout dire, ils ont leur propre identité.

Par voie de conséquence, si ces lieux résiduels ne sont pas assimilables à des espaces génériques, peut-on penser en contrepartie que notre position de spectateur, coupée d'eux par une frontière, se situerait dans un *non-lieu* ? Encore une fois, rien de moins certain. Étant donné que quasiment tous les dispositifs possèdent un seuil, un effet de réciprocité s'exerce entre les différents environnements « *dé-construits* ».

20 Excepté le corridor qui se présente comme un hall d'entrée et qui, inévitablement, détermine notre trajet.

21 Précisons sur ce point que si l'artiste refuse que son travail soit directement associé à l'étiquette restrictive de l'esthétique du rebut, il n'en demeure pas moins que les matériaux qu'elle utilise – leur forme comme leur ordonnancement anarchique – suscitent indéniablement une relation de cause à effet avec la société de consommation et son corollaire immédiat, le gaspillage.

On peut en effet considérer ces seuils non comme des limites physiques qui nous sépareraient d'un espace autre, mais davantage comme des points de pénétration, non comme des zones de démarcation mais comme des espaces d'interpénétration. De ces considérations, il ressort que les catégories de lieux et de *non-lieux* semblent pour le moins labiles et trop approximatives. À juger un espace d'après un système bipartite, on en vient à formuler une opinion partielle. D'ailleurs, comme l'a si bien fait remarquer Marc Augé : « Le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes : le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement²² ». C'est dire combien les espaces construits qui composent notre monde sont de plus en plus malaisés à réunir sous un même nom. Ces environnements, plus vraiment lieu, ni tout à fait non-lieu, se situent peut-être à mi-chemin de ce qu'on pourrait appeler, selon un principe insaisissable et fugace qui caractérise l'ère contemporaine, un « entre-lieu ».

Tout au long de l'année, les artistes invités à occuper l'espace de la galerie ont évoqué les mutations du monde *surmoderne*, interrogé ses lieux de plus en plus conformes aux diktats d'une architecture aussi prévisible que peu distinctive, suscité des usages inédits d'un environnement construit que plusieurs qualifieraient d'utopique et qui, pourtant, n'exclut pas une réflexion sur l'acte d'habiter et de vivre dans notre monde. La pertinence de ces différents projets relève donc de leur capacité à interroger et à dévoiler les utopies dont se conforte trop souvent notre société. Ainsi en est-il du travail de Thomas Kneubuhler, comme de celui de Myriam Yates, qui, chacun à sa manière, pose un regard inquiet sur les espaces urbains anonymes, ces *non-lieux*, sans histoire ni agrégat social possible : indéniablement peu susceptibles de susciter des liens interpersonnels comme le moindre souvenir. Séverine Hubard, pour sa part, propose une alternative aux architectures anonymes qui se propagent à l'heure actuelle. Aux habitats consommables clés en main, aux modules prêts à habiter, l'artiste répond par un espace des possibles, un réservoir d'expériences et de situations, dans lequel rien n'est définitivement figé dans l'immobilisme de l'architecture. D'autres, comme Julie Andrée T., prennent davantage position par rapport à l'état d'isolement anormal que ressent le sujet de la *surmodernité*. C'est pourquoi l'artiste invite le public à prendre le temps d'entrer en contact avec l'autre et d'échanger quelques paroles, ne serait-ce que sur le temps qu'il fait, dans ses « parloirs ». James Prior, lui, par des stratégies de supercherie et de leurre, remet en question nos certitudes quant à l'espace d'exposition que le public découvre. Dénouant petit à petit les ficelles de cette fiction, le spectateur est alors amené à prendre conscience des nombreux récits et moments qui composent un lieu. Finalement, Tricia Middleton invente des environnements résidentiels et inhospitaliers qui, paradoxalement, contiennent une histoire et témoignent d'une identité particulière. Comparables à des contrées sauvages, ces lieux engagent le spectateur à les explorer, à y vagabonder, à s'y perdre peut-être.

22 Marc Augé, *ibid.*, p. 101.

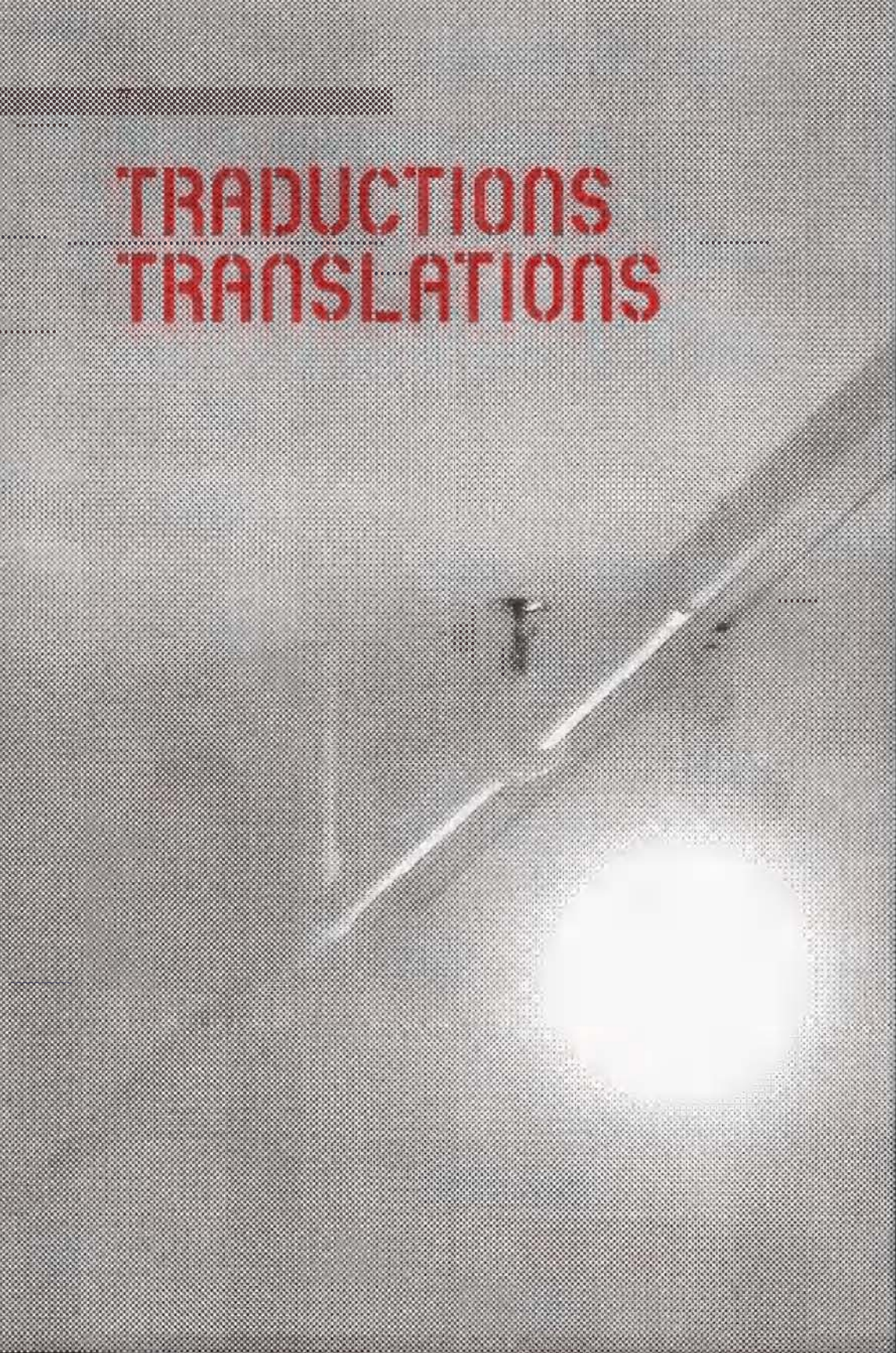
Les œuvres de cette programmation 2004-2005 nous rappellent enfin combien l'environnement bâti constitue l'apanage de sociétés désireuses de construire l'espace public selon des critères exclusivement économiques et « cosmétiques²³ ». À ce sujet, Paul Ardenne dénonce ouvertement les responsables et partisans de la « mondialisation » dont les effets sur la ville contemporaine et les citoyens sont, pour le moins, néfastes. L'urbanisme d'amoncellement, l'architecture répétitive des « builders » dont la conséquence première est de développer un « devenir urbain quelconque », et la prolifération de constructions de moins en moins vivables, ou simplement confortables, sont les symptômes « d'une incapacité à avoir su marier activité humaine et vie courante²⁴ ». Les différentes réalisations artistiques qui figurent dans ce catalogue sont de nature à insuffler de nouveaux espoirs quant aux possibilités de transformation et d'invention de notre espace. Chacune d'elles, à sa manière, a sans aucun doute dénoncé les limites infligées à la société par les normes traditionnelles d'une architecture globalisante et proposé des lieux inhabituels – et non inhabités –, des lieux en devenir, dans lesquels l'individu pourrait à la fois faire l'expérience d'un environnement social et poétique, fonctionnel et sensible, intime et symbolique.

23 L'expression est de Paul Ardenne, « La ville à l'ère de la mondialisation et de la cosmétique », *Artpress*, hors-série n° 8 (mai 2005), p. 23-27.

24 *Ibid.*, p. 25.

[Faint, illegible text visible on the right side of the page, likely bleed-through from the reverse side]

TRADUCTIONS
TRANSLATIONS



To Speak, To Write

Pascale Beaudet

The texts you are about to read on the following pages are the result of efforts that were spread over the period of a year. I felt it would be useful to recount how this 2004-2005 booklet unfolded, given that artists, and the general public, are often unaware of how a work of writing is produced.

Since the very first booklet published by Skol, which commented on the exhibitions of the 1989-1990 programming, the formula remained the same: an author wrote about an exhibition. The important thing, of course, was to preserve a testimony of the exhibition: a photograph, a text. Too many exhibitions disappear into thin air, and sometimes even the artists do not keep any visual trace of them. This need to document, first expressed by Marie-France Beaudoin (one of Skol's co-founders, alongside Myriam Mérette, in 1986) was thus met. The years went by and two notable exceptions modified the presentation format of the booklet: *L'installation, Pistes et territoires* and *Les commensaux, Quand l'art se fait circonstances*, respectively produced in 1997 and 2001. These publications complemented the booklet, with theoretical texts, artists' accounts, and an analytical bibliography.

While selecting projects for 2004-2005, the programming committee noted a common theme amongst the submissions: that of the built environment and the various ways in which humans interact with it. It was at that point that, in a spirit of renewal, we began to think about possible forms for a future booklet. Renewal is essential, both for the artist and the art historian.

During one of my mandates as President, I therefore proposed to unite the year's programming, and in due time, the booklet. The committee accepted and implemented the proposition. Given that a theme had been chosen, it made sense to propose that two authors write on the entire annual program. One could thus forge connections between each exhibition and express differing if not divergent viewpoints, with the aim of stimulating thought about the exhibitions and the year's theme. Moreover, the theme made it possible to undertake an in-depth exploration of a subject from a theoretical point of view – a concern that has been constant at Skol since its inception. Finally, the solitude of the author being similar to the artist's, this approach seemed conducive to reflection, through a series of encounters that could lead to a fertile exchange of ideas.

Two authors were chosen at the beginning of the year: Sylvain Campeau, a poet who studied literature, is a seasoned author who writes primarily about photography and video art; and Éric Chenet, who studied art history and is an author at the beginning of his career. Their diverse backgrounds promised the expression of plural visions.

The authors were invited to see and discuss each exhibition. The reflection process was thus a gradual one. At first references were cited, of which the most consequential was brought forth by Éric Chenet: a book by Marc Augé from 1992, called *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*.¹ In their respective texts the two writers position themselves in relation to the notion of *non-places* put forward by Marc Augé. This French ethnologist takes an interest in the anonymous spaces which are increasingly present in cities and elsewhere. Contrary to the Baudelarian *flâneur*, the contemporary individual is confronted with an accelerated circulation of people and goods, as well as depersonalized spaces such as airports, airplanes, public transportation, hotel chains with their standardized rooms, and even refugee camps. These spaces, devoid of history, are invading the planet. In this era the individual is called to conform to the masses, and it is increasingly difficult to find one's bearings.

The rather vague theme of the built environment, which admittedly has the advantage of making it possible to gather artists with such differing practices, however, needed to be substantiated through theoretical foundations. First we attempted to name the different components of the built environment: interior and exterior, furnishings and buildings, security and insecurity, the inhabitable, ill-defined zones, modes of dwelling. Each exhibition then led to separate commentaries.

A series of three *Observatoires* was prepared: public meetings on the same theme that took place in June 2005. It seemed to me that it would make sense for the writers to participate in the process, and the committee agreed. The writers and I each wrote a text in relation to the theme and invited an artist that was not part of the program – but whose approach was close to the general theme – to present his/her work. In his talk *Les sites du sacrilège* Sylvain Campeau sought to define the notion of the dwelling place and invited Isabelle Hayeur. Éric Chenet approached the question of the construction site in a presentation called *Un lieu autre : le chantier comme état fragmentaire perpétuel*; he invited Yves Gendreau. As for myself, I reviewed the year's programming with *De ci, de là : lieux et non-lieux*, after which Samuel Roy-Blois presented his work.

Two positions were established; one chose to focus on the non-place, and the other to use the site as a place of theoretical affirmation. Éric Chenet highlights the socio-political context of the works and the globalized world which is reflected in

1. Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. John Howe, London & New York : Verso, 1995.

them. Rightly, he underlines that place is by definition an abstract term that needs to be specified, and that perhaps exists only in memory (Tacita Dean). His subtle and well-documented observations, enriched by references to literary works, are guided by the notions of *in situ* and non-place, and also address questions of cultural and urban landscape in relation to the exhibitions.

Sylvain Campeau creates the notion of the *site insigne* (the notable site), demonstrating his preference for the site rather than the non-place. For Campeau, the *site insigne* is a site chosen by the artist which by that token becomes distinct, independent of any of the place's inherent characteristics. Displaying a fondness for paradox, yet aware of how the tables can turn, Campeau emphasizes that even a banal site can be inscribed, and that a work is also a site. Through his masterly, playful and enveloping writing he describes the works so that we feel as though we were there.

In conclusion, I would like to warmly thank the two authors for their assiduity and the value (*insigne!*) of their texts. I would also like to thank the artists: Thomas Kneubühler, Myriam Yates, Séverine Hubard, James Prior, Tricia Middleton and Julie Andrée T., for their generosity and the quality of their works.

Abstract

Notable Sites and Invented Places

Sylvain Campeau

The underlying topic addressed in Campeau's text is the various ways in which artists refer to the built environment, creating works that play off specific sites, while simultaneously recomposing these places in the gallery. The guiding concept throughout the text is the notion of the (untranslatable) French expression *site insigne* (notable site), which is privileged over the notion of *non-places* as defined by Marc Augé. At the root of this strategy lies the understanding of a site as an enriched place that becomes eminent (*insigne*) by virtue of being noted. The word *insigne* contains the word *sign* and the oppositional prefix *in*, implying an unfolding process in which meaning is in a state of suspension; emergent, but not anchored. This slippery, nuanced concept makes it possible to capture the place to which the work refers, and to perceive the work itself as a site. It is not the places presented that interest Campeau, but rather the artists' ethical positions in relation to the sites they invest in. Thomas Kneubühler's photographs of deserted office towers at night provide a striking example of what is defined as a *site insigne*. In choosing to represent these apparently banal, insignificant workplaces, the artist highlights the significance of the human traces revealed in every little inanimate detail of the site. With *Échappées, connivences*

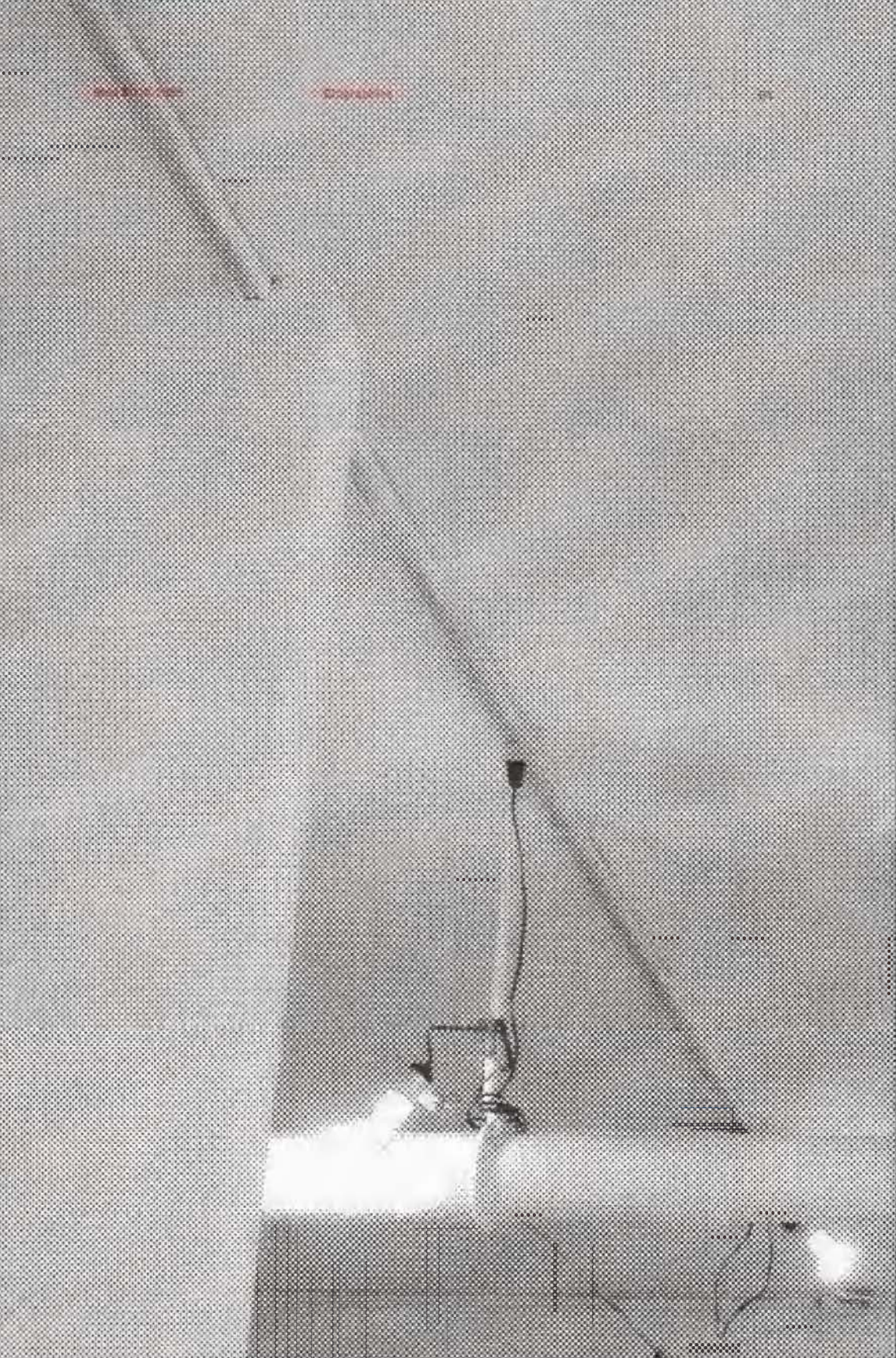
Myriam Yates combines video projections and an audio component to simulate, yet shift the habitual comings and goings in an elevator, and moments of pause at an entrance of an office building. The concept functions in an entirely different way in James Prior's *Fishing with John James*, which brings together photographs and the display of fishing-related objects, to construct a tricky fable that plays on the viewer's credulity. The *site insigne* here is not so much based on what is represented, but in the way in which the gallery site acts as a guarantor of credibility. The artist uses this as bait to get us to believe his fishing story, demonstrating how a gallery distinguishes whatever it encloses. In her installation *coupée coïncée*, Séverine Hubard presents a house in an upside-down, literally fallen state, revealing the precariousness of this fundamental and most primary of all sites. It is with unease that one confronts this house in disarray, for the house as shelter and refuge is the ordinary site of all human construction, and the first reference to any built environment. *The Woods*, Tricia Middleton's installation composed of urban residue, could be compared to a squat. This exhibition makes apparent the effort that goes into making a habitable dwelling out of an accumulation of insidious refuse. Julie Andrée T.'s exhibition *Weather Report / Potentiels évoqués* combines sensorial environments and architectural prototypes. Taking the form of cubicles into which one can insert one's head, these sites paradoxically invite recognition while at the same time forbidding complete intrusion. Here, what makes the site singular is that in designating what kind of place it is, it also definitively closes itself off to any permanent dwelling. In all these exhibitions the *site insigne*, in one way or another, names what is banal and close at hand. It references the sites of our surroundings – those we have become too familiar with to seize what remains unexplored and surprising about them. It underlines how the most common of places can still captivate us.

Abstract

Of Places and *Non-Places*: Some Thoughts Concerning Common Spaces Éric Chenet

Chenet's text focuses on how artistic practices materialize and question the built environment and the notion of place, within the context of standardized architecture and globalization. The admittedly abstract notion of place is substantiated by being situated in relation to space, time, memory and lived sensations; and in society, as a locus from which relations between the individual and the other are defined. The concrete, local notion of place is being undermined by, among other factors, the accelerated circulation of goods, people, and global communications, resulting in the proliferation of what the anthropologist Marc Augé calls *non-places*. These transformations have the drastic effect of divesting places of their local identity, historical temporality and

sociability. Today, there is a pressing need to examine the built environment and to re-appropriate these places in a socially and politically significant way. Through diverse approaches the artists invited to occupy the gallery confront the issue of places becoming increasingly interchangeable. Their works propose ways of engaging with built environments, to reflect on how we inhabit spaces. Thomas Kneubuhler's photographic work, *Office 2000* examines the urban *non-places* of generic downtown office towers, by displaying nighttime shots of the deserted workplaces. These buildings are presented as anonymous sites devoid of any distinguishing features. The relation of individuals to the *non-places* of urban workspaces is also the subject of Myriam Yates' exhibition *Échappés, connivences*. Projected onto the gallery walls are two videos, which viewers experience from within elevator-like compartments. The videos show people confined in the transient spaces of office towers (an entrance, an elevator). This exploration of transitional *non-places*, represented in their architectural monotony, eloquently reveals their incapacity to foster meaningful social encounters. Despite the propagation of anonymous spaces some artists have imagined places that are more likely to promote social interaction. In her installation *coupée coincée* Séverine Hubbard playfully resists conventional building practices through the creation of a monumental upside-down and inside-out dwelling. Through its outright disregard for building codes and logic, the project in its own way, disrupts the rampant spread of characterless architecture. Julie Andrée T.'s installation-environment *Weather Report / Potentiels évoqués*, consists of five boxes, into which one inserts one's head to explore multi-sensorial, weather-based environments. These units not only allow the viewer to experience recreated places, they also make it possible to enter into dialogue with others who have also perched their heads into these *micro-climates*. To provide a face-to-face place for dialogue is a simple gesture of resistance in a world where communication technologies paradoxically bring us less and less into direct contact with each other. In his project *Fishing with John James*, the artist James Prior explores a stereotypically masculine common space. Through a clever juxtaposition of *objective* documentary elements, such as a vitrine containing fishing artifacts, with fictional elements such as photographs of various episodes of men fishing, the status of the represented place oscillates between illusion and reality. The uncertainty of what the viewer is faced with reveals that a place, whether fictional or not, is the sum of the different times, characters and stories that pass through it. In the exhibition *The Woods* Tricia Middleton presents environments made up of vast quantities of detritus. At the threshold of each residual space are virgin zones, areas untainted by the refuse that occupies the rest of the installation. These environments, which are too inhospitable to really be considered places, yet too singular and particular to be *non-places*, are in fact closer to something one could call *in-between-places*. Each of these various artistic projects denounces the limits imposed upon society by the norms of global architecture. They propose unusual and uninhabited places, inviting us to explore the possibilities of an environment that is at once social and poetic, functional and sensitive, intimate and symbolic.



BIOGRAPHIES

En tant que commissaire, Pascale Beaudet a conçu et coordonné plusieurs expositions, pour diverses institutions en arts visuels – notamment *Eaux vives*, réalisée pour la Ville de Montréal, qui avait lieu simultanément dans sept lieux, *Détournements*, une exposition itinérante sur huit lieux, et *Petit et concis*, au Musée d'art de Joliette, qui réunit plus de 80 œuvres des XIX^e et XX^e siècles. Docteure en histoire de l'art de l'Université de Rennes II, elle est aussi l'auteure d'une centaine de textes sur l'art moderne et contemporain, publiés dans des catalogues d'exposition, dans *Le Devoir* ainsi que dans des revues canadiennes et étrangères, dont *ETC Montréal*, *Critique d'art* (Rennes), *Ceramics Art and Perception* (Sydney, Australie), *Spirale* et *Vie des arts*. Elle a aussi siégé au conseil d'administration du Centre des arts actuels Skol pendant plusieurs années, comme vice-présidente puis comme présidente.

Curator Pascale Beaudet has conceived and coordinated exhibitions such as *Eaux vives*, created for the City of Montreal that took place simultaneously in seven places, *Détournements*, a traveling exhibition presented in eight locations and *Petit et concis* combining more than 80 artworks from the 19th and 20th centuries at the Musée d'art de Joliette. She holds a Ph.D. in Art history from the Université de Rennes 2 (France) and she has written more than a hundred texts on modern and contemporary art published in exhibition catalogues, in *Le Devoir*, as well as in canadian and foreign art periodicals such as *ETC Montréal*, *Critique d'art* (Rennes), *Ceramics Art and Perception* (Sydney, Australie), *Spirale* and *Vie des arts*. She was on the board of directors of Skol for many years, as vice-president, then president.

Docteur en littérature française, Sylvain Campeau a collaboré à de nombreuses revues, tant canadiennes qu'européennes (*ETC*, *CV Ciel variable*, *Parachute*, *PhotoVision* et *Papel Alpha*). Il a aussi à son actif, en qualité de commissaire, plusieurs expositions présentées au Canada et à l'étranger, dont *Jocelyne Allouche: Monuments du funambule*, montrée tour à tour au Centre Yvonne L. Bombardier, à Valcourt, puis à Méduse, production de la Manifestation internationale d'art de Québec, et enfin au Centre d'exposition de l'Université de Montréal, dernièrement. Il est aussi à l'origine de l'exposition *Gordijn* de Wyn Geleynse, présentée à la fonderie Darling au cours de l'été 2005. Il est l'auteur de quatre recueils de poésie, d'un essai sur la photographie (*Chambres obscures. Photographie et installation*) et d'une anthologie de poètes québécois. Son cinquième recueil de poésie doit paraître en 2006.

Sylvain Campeau holds a Ph.D. in French Literature, and has contributed to numerous Canadian and European publications such as *ETC*, *CV Ciel variable*, *Parachute*, *PhotoVision* and *Papel Alpha*. He has organized several exhibitions in Canada and abroad, including *Jocelyne Allouche: Monuments du funambule*, shown at the Centre Yvonne L. Bombardier in Valcourt (Québec), at the Méduse art complex as part of the Manifestation internationale d'art de Québec, and at the Centre d'exposition de l'Université

de Montréal. He also brought Wyn Geleynse's *Gordijn* to the Darling Foundry in the summer of 2005. He is the author of four collections of poetry, an essay on photography, and an anthology of Quebec poets. His fifth collection of poems will be published in 2006.

Originaire de France, **Éric Chenet** vit maintenant au Canada où il termine une maîtrise en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur les stratégies humoristiques dans les pratiques artistiques féminines au Québec. Il s'intéresse également à toutes les formes contemporaines de création qui interrogent les conventions de l'environnement construit. Dans cette perspective, ses travaux traitent du chantier comme moyen d'habiter et de s'appropriier l'espace. En 2005, il a publié un essai sur le travail de Francine Simonin dans le domaine de l'estampe (Musée national des beaux-arts du Québec).

Born in France, **Éric Chenet** now lives in Canada, where he is completing an M.A. in Art History at the Université de Montréal. His research examines the use of humour in the practices of women artists in Quebec. He is also interested in all forms of contemporary work that call into question the conventions of the built environment; his writing on the subject deals with the work site as a mode of inhabiting and appropriating space. In 2005 he published an essay on the prints of Francine Simonin (Musée national des beaux-arts du Québec).

Séverine Hubard est une artiste française qui vit et travaille à Strasbourg. Dans ses expositions ou ses résidences en France, en ville et à la campagne, en Europe ou au Japon, elle a *défenestré des paysages* (Dunkerque, France, 2003), installé un pont de cordes entre deux immeubles (Cork, Irlande, 2002) ou créé une ville/usine sur palette en recyclant les matériaux d'une déchetterie (Rotterdam, Pays-Bas, 2004). Lors de ses dernières expériences, Séverine Hubard rend le spectateur actif en le faisant construire à sa place et selon ses directives à l'occasion de *Nuit blanche* (Paris, France, 2001), en faisant de la sollicitation de porte en porte pour récupérer des portes et fabriquer un labyrinthe (Auberive, France, 2004) ou en offrant une sélection de ses œuvres à la fin de l'exposition *My Own Potlatch Japan* (Aomori, Japon, 2005). Son travail, le plus souvent *in situ* et éphémère, a pu être détruit sous forme d'une performance comme pour *Donc et or car mais ni ou* au Lieu unique (Nantes, France, 2001) ou brûlé en public pour *Pavillons* (Strasbourg, France, 2004).

Séverine Hubard is a French artist who lives and works in Strasbourg. In her various exhibitions and residencies – in the cities and countryside of France, elsewhere in Europe and Japan – she has “thrown landscapes out the window” (Dunkirk, France, 2003), constructed a rope bridge between two buildings (Cork, Ireland, 2002) and created a city/factory on pallets using materials recycled from a waste collection site (Rotterdam, Netherlands, 2004). Recently, Hubard has involved the public: making

spectators build for her in *Nuit blanche* (Paris, 2001), going door to door looking for doors to build a maze (*Auberive*, France, 2004), and distributing a selection of her work at the end of the show *My Own Potlatch Japan* (Aomori, Japan, 2005). Her work is usually site-specific and ephemeral, and is at times destroyed as part of a performance, as in *Donc et or car mais ni ou* at Lieu unique (Nantes, France, 2001), or burned in public, as in *Pavilions* (Strasbourg, France, 2004).

Né en Suisse, Thomas Kneubuhler est maintenant installé à Montréal, où il est venu pour la première fois en 1996 comme artiste en résidence dans le cadre de l'échange Bâle-Montréal; par la suite, il a entrepris une maîtrise à l'Université Concordia, qu'il a terminée en 2003. Il a fait partie de nombreuses expositions en Europe, au Mexique et au Canada, notamment à De Manège, Leeuwarden (Pays-Bas), à la Casa Vallarta de Guadalajara (Mexique), à l'Espace VOX à Montréal, ainsi qu'à Gallery 44 de Toronto et à Platform de Winnipeg.

Swiss-born artist Thomas Kneubuhler lives in Montreal; he first came to the city in 1996, as the artist in residence in the Basel-Montreal exchange program. He completed a Master's degree at Concordia University in 2003. He has participated in numerous exhibitions in Europe, Mexico, and Canada, most notably at De Manège in Leeuwarden (Netherlands), Casa Vallarta in Guadalajara (Mexico), Espace VOX in Montreal, Gallery 44 in Toronto, and Platform Gallery in Winnipeg.

Tricia Middleton est née à Vancouver en 1972. Elle vit et travaille maintenant à Montréal. Elle détient un BFA du Emily Carr Institute of Art and Design depuis 1997 et une maîtrise en arts visuels de l'Université Concordia depuis 2005. Ses projets transdisciplinaires comprennent la vidéo, la sculpture, la peinture et l'installation. L'écriture lui apporte également beaucoup de satisfaction.

Tricia Middleton was born in Vancouver in 1972, and now lives and works in Montreal. She received a BFA from the Emily Carr Institute of Art and Design in 1997 and a Master's in Visual Arts from Concordia University in 2005. Her interdisciplinary work includes projects in video, sculpture, painting and installation. She also greatly enjoys writing.

Diplômé de l'Université Concordia en photographie et en *cultural studies*, James Prior a vu ses œuvres diffusées d'un bout à l'autre du Canada depuis deux ans. Des expositions solos ou de groupe ont eu lieu à Access Artist-Run Center (Vancouver), à l'Alternator Gallery (Kelowna), à Artcite (Windsor), à la Gallery 44 (Toronto), à la Gallery 101 (Ottawa) et à la Eastern Edge Gallery (Saint-Jean, Terre-Neuve) ainsi qu'à VU (Québec). Since completing a degree at Concordia University in Photography and Cultural Studies two years ago, James Prior has presented his work from one end of Canada to the other. He has participated in solo and group shows at Access Artist Run Centre

(Vancouver), Alternator Gallery (Kelowna), Artcite (Windsor), Gallery 44 (Toronto), Gallery 101 (Ottawa), Eastern Edge Gallery (St. John, Newfoundland), and Vu (Quebec City).

Situant le corps et l'espace au cœur de sa recherche, Julie Andrée T. pratique l'installation et la performance. Entre le poétique et le quotidien, son travail propose des zones communes abstraites mais reconnaissables afin d'investir différents champs de questionnement à la fois culturels et existentiels. Depuis 1996, elle a exposé ses œuvres et présenté ses performances au Canada, aux États-Unis, en Europe et en Asie. Plus récemment, on a pu voir son travail à la Western Front Gallery de Vancouver, au Festival de théâtre des Amériques 2003 de Montréal et à la 8^e Biennale de La Havane. Depuis quelques années, elle multiplie ses collaborations avec, entre autres, Jacob Wren, les chorégraphes Xavier LeRoy, Benoît Lachambre et Dominique Porte, le groupe PONI (Bruxelles), Black Market International, ainsi que Dominic Gagnon.

Performance and installation artist Julie Andrée T. situates the body and space at the heart of her research. Her work moves between the poetic and the everyday, creating abstract yet recognizable common spaces, in order to explore various fields of cultural and existential inquiry. She has been exhibiting her work and performing since 1996, in Canada, the United States, Europe and Asia. Recently her work was presented at Vancouver's Western Front Gallery, at Montreal's Festival de théâtre des Amériques in 2003, and at the 8th Havana Biennale. She has collaborated with, among others, Jacob Wren, choreographers Xavier LeRoy, Benoît Lachambre and Dominique Porte, the PONI group (Brussels), Black Market International, and Dominic Gagnon.

Née à Montréal en 1971, Myriam Yates pratique la photographie et la vidéo en les abordant d'un point de vue plutôt documentaire. Elle s'intéresse aux rapports ténus existant entre l'espace privé et l'espace public ainsi qu'à l'obsolescence de lieux urbains liés au loisir et à la culture. Elle a obtenu une maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM en 2005. Son travail a été vu dans des expositions individuelles et collectives à Montréal et au Canada dont *Territoires urbains*, exposition de groupe au Musée d'art contemporain de Montréal (2005). Elle réalise présentement un site Web documentaire et poétique sur les espaces vétustes de l'hippodrome de Montréal.

Born in Montreal in 1971, Myriam Yates works in photography and video, primarily from a documentary perspective. She is interested in the subtle relationships between public and private spaces, as well as in the obsolescence of urban spaces linked to culture and entertainment. She received a Master's degree in Visual Arts from UQAM in 2005. Her work has been shown in solo and group exhibitions in Montreal and elsewhere in Canada, including the group show *Territoires urbains* at the Musée d'art contemporain de Montréal (2005). She is currently working on a documentary/poetic website exploring the dilapidated spaces of the Montreal Hippodrome.

Centre des arts actuels Skol
372, rue Sainte-Catherine Ouest, espace 314
Montréal (Québec) H3B 1A2

Téléphone : (514) 398-9322
Télécopieur : (514) 398-0767
Internet : www.skol.qc.ca
Courriel : skol@skol.qc.ca

Skol remercie ses membres, ses donateurs, ses partenaires, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada, le Conseil des arts de Montréal, le Service du développement culturel, de la qualité du milieu de vie et de la diversité culturelle de la Ville de Montréal, le ministère de la Culture et des Communications du Québec, Emploi Québec et Les Brasseurs P.J.

Skol est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.
Cette publication est financée à même le budget de fonctionnement du Centre des arts actuels Skol.

Skol présente le travail d'artistes et de théoriciens en début de carrière, en favorisant ceux dont la recherche est soutenue par une réflexion critique. Le développement de l'organisme et de sa programmation reflète les tendances qui émergent des projets reçus dans le cadre de nos appels de dossiers. Le Centre accueille également, sur une base occasionnelle, des initiatives de collaboration avec la communauté. La création d'espaces de dialogue vise à favoriser les échanges entre les individus, la valorisation et le partage du savoir et des expériences développées pour le milieu des arts visuels et adaptées à sa spécificité. À chaque exposition, l'artiste est invité à participer activement aux visites éducatives destinées tant aux étudiants en art qu'au grand public. L'interactivité et l'ouverture aux nouvelles pratiques, incluant celles qui chevauchent l'art et d'autres domaines, nous poussent à reconsidérer les modes de diffusion traditionnels. Les activités théoriques (conférences, publications imprimées et électroniques) reflètent la dimension critique de la programmation.

Direction de la publication : Pascale Beaudet
Coordination de la production : Véronique Malo
Comité de publication : Patric Lacasse, Olivier Longpré, Véronique Malo,
Nikki Middlemiss, Catherine Sylvain, Myriam Yates
Coordination de la programmation : Pascale Beaudet
Comité de programmation : William Brewer, Louis Fortier, Patric Lacasse,
Maryse Larivière, Nikki Middlemiss, Zoé Miller, Catherine Sylvain, Carl Trahan
Traduction et révision linguistique : Micheline Dussault, Gabriel Levine, Bernard Schutze, Vida Simon
Photographie : Guy L'Heureux
Graphisme : 1F (1F.ca)
Impression : Jean-Marc Côté

Distribution : ABC Livres d'art Canada
372, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 230
Montréal (Québec)
H3B 1A2
Téléphone : (514) 871-0606 / 1-877-871-0606
Télécopieur : (514) 871-2112
www.ABCartbookscanada.com

ISBN pour le livret Skol 2004-2005 : 2-922009-13-0
Dépôt légal 2^e trimestre 2006
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
©2006 - Les artistes, les auteurs et le Centre des arts actuels Skol





SKOL

Centre des arts
actuels Skol

372, rue Ste-Catherine O.
Espace 314
Montréal, Canada
H3B 1A2

Photo : Nikki Middlemiss

Faire comme si
tout allait bien...
As If All Were Well...

Saison 2006-2007 Season

Cooke-Sasseville • Sophie Dejode +
Bertrand Lacombe • Jeremy Drummond •
Brendan Fernandes • Manuelle
Gauthier • Nikki Middlemiss • Devora
Neumark • Vida Simon • Xénophones •
Viva ! art action + Congrès SoToDo



inter

A R T A C T U E L

ART ACTUEL // ART VIVANT //
PRATIQUES ÉMERGENTES //
ENJEUX SOCIO-POLITIQUES //
POSITIONNEMENT INTERNATIONAL //

Publiée trois fois l'an,
la revue *Inter* est disponible
en kiosque et en ligne
www.inter-lelieu.org

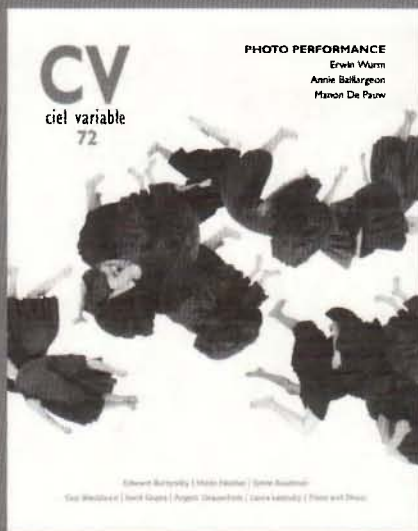
INTER, ART ACTUEL

345, rue du Pont, Québec (Québec) Canada, G1K 6M4

T 418.529.9680 | F 418.529.6933

infos@inter-lelieu.org | www.inter-lelieu.org

Inter, art actuel est soutenue financièrement par le Conseil des Arts du Canada, le Conseil des arts et des lettres du Québec et la Ville de Québec.



CV CIEL VARIABLE 72
PHOTO PERFORMANCE

MANON DE PAUW
ERWIN WURM
ANNIE BAILLARGEON

SHITA NEHAT LAURA LETINSKY
EDWARD BURTYNSKY SUNIL GUPTA
POINT & SHOOT: PHOTOGRAPHY AND PERFORMANCE
JENNIFER LONG GUY BLACKBURN
ANGELA GRAUE-HOLT SYLVIE READMAN

EN KIOSQUE DÈS LE 9 JUIN
ON NEWSSTANDS JUNE 9

pour vous abonner, ou pour to subscribe, or to
parcourir et commander browse through and
des numéros d'archives : order back issues:

www.cielvariable.ca
ARTS | PHOTO | MEDIAS | CULTURE

PARACHUTE

revue d'art contemporain / contemporary art magazine



Depuis trente ans... Une référence dans le monde de l'art contemporain. EN français et en anglais. Trimestrielle. Des numéros thématiques sur toute l'année.
For 30 years... A reference in the world of contemporary art. In both English and French. A quarterly. Thematic issues all year round.

L'idée de communauté The Idea of Community 01-02-03 \ Mouvements de l'image, Image Shifts \ Autochtones \ Economies \ Electrosons, Electrosounds \ Anonymat, Anonymity \ Economies bis, Economies-biz \ Démocratie, Democracy \ Corps automatés, Automata \ Écrans numériques, Digital Screens \ Résistance, Resistance \ < DESIGN > \ « DESIGN » \ X HUMAN - II, X HUMAN - AI \ Frontières, Borders \ X HUMAN Sciences cognitives, X HUMAN Cognitive Sciences \ Travail, Work \ Violence...

Abonnez-vous en ligne! Subscribe online!

[www.parachute.ca]

ou par téléphone sans frais or call toll free: Express Mag 1 800 363 1310

© Gwenaél Stamm, les maisons jaunes / paysage échoué, 2005



Est-Nord-Est — résidence d'artistes, production et diffusion en art contemporain

335, avenue de Gaspé Ouest, Saint-Jean-Port-Joli, Québec, G0R 3G0
t : 418 598 6363 — e : estnordest@videotron.ca — s : www.estnordest.org



The CANADIAN Contemporary *Sculpture* MAGAZINE



SCULPTURE

www.espace-sculpture.com

ARTEXTE A 25 ANS
ARTEXTE 251 TURNS

ARTEXTE

CENTRE D'INFORMATION
EN ART CONTEMPORAIN

CENTRE DE DOCUMENTATION
ACTIVITÉS DE RECHERCHE
BASES DE DONNÉES EN LIGNE
ÉDITION

460 RUE STE-CATHERINE O ESPACE 508
MONTRÉAL QC CANADA H3B 1A7
TÉLÉPHONE 1.514.874.0049
INFO@ARTEXTE.CA
WWW.ARTEXTE.CA

Québec 



Le Conseil des Arts du Canada
The Canada Council for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



Montréal 

LENS SITE SCENE

BlackFlash

Vol. 23.3 (May 2006)

4

The World of Wrestling, Roland Barthes
Excerpt from *Mythologies*

8

Defying Gravity, Kayfabian Glamours and Lyrical Athleticism in Stampede Wrestling
The photographs of Bob Leonard by Helen Marzolf

[Insert]

Petroglyphs in Motion, James Luna. Artist Pages

18

Collective Activity, Mark Garry
A review of two public artist projects by Theo Sims and Rhona Byrne

24

The Seven Pillars of Winnipeg, notations by Matthew Rankin on the film *Death by Popcorn* by The Atelier du Manitoba National

30

Afterword, Jeanne Randolph

Subscribe online today or buy a copy
from a newsstand near you!

www.blackflash.ca

Artists

Thomas Kneubühler

03/00 – 02/10

Myriam Yates

06/10 – 06/11

Séverine Hubard

19/11 – 18/12

James Prior

14/01 – 12/02

Tricia Middleton

04/03 – 02/04

Julie Andrée T.

15/04 – 14/05

Autumn

Sylvain Campeau

Éric Chenet