

manon de pauw. intrigues

louise déry

galerie de l'uqam



manon de pauw. intrigues

louise déry galerie de l'uqam





sommaire

summary

04	Préface par Louise Déry Foreword
06	Vues de l'exposition Views of the Exhibition
	Louise Déry
33	L'image à découvert par Louise Déry The Image Made Visible by
	Manon De Pauw
59	L'atelier ouvert The Open Workshop
69	Mon atelier d'écriture My Writing Workshop
81	Œuvres 2001–2009 Works 2001–2009
124	Plan de l'exposition Plan of the Exhibition
126	Biobibliographie Biobibliography
130	Collaborateurs
131	Remerciements

préface

foreword

The works in the exhibition *Manon De Pauw. Intrigues* describe the path the artist has taken since the beginning of this decade. Photograms, photographs, performative setups, single-channel videos and multi-channel video installations investigate light and the image in ways as varied as they are poetic. Manipulation of accessories, materials and colours, unfurling gestures, hands and bodies, recourse to various means of mechanical and digital recording and projection, and use of surfaces of inscription like paper, tables, screens and light boxes are all part of this protocol of artistic experimentation that generates a visual writing through which various ages of the image run like veins.

If Manon De Pauw explores the *appearing* of the image – with its measure of unpredictability, suspended materiality, narrative potential and motion – it is because much of her work is produced in the darkroom or the shadows of the studio. She has the ability to latch onto this fragile breath of the image as it emerges under the effect of light, recording its luminous fluidity to create the tangible body of the image that asserts itself before our eyes. From the flickering caves of Lascaux to the candlelight paintings of Georges de La Tour, from the pure chromatic spaces of the canvases of Claude Tousignant to the coloured acetates of Michael Snow, the same emanating body of light and shadow endlessly recasts the image's spell.

The notions “teaching body,” “apprentice,” “proof,” “workshop” and “repertoire” in the works' titles best define the undercurrent of research centred on experimentation and the image-inventing process. Spectral silhouettes, rotating bodies, effects of transparency and opacity, fleeting and sustained glows in rays of light, multiple temporal effects and sound presences fuelled by the arsenal of technology all create a fascinating merry-go-round that cannot fail to intrigue the gaze and renew our unquenched thirst for the image.

Louise Déry
Curator

Manon De Pauw. Intrigues réunit des œuvres qui jalonnent le parcours de l'artiste depuis le début des années 2000. Photogrammes, photographies, monobandes, dispositifs performatifs et installations à projections multiples proposent des investigations aussi variées que poétiques de la lumière et de l'image. Le maniement des accessoires, des matières et des couleurs, le déploiement des gestes, des mains et des corps, le recours à divers moyens de captation et de projection mécaniques et numériques et l'utilisation de surfaces d'inscription telles que le papier, la table, l'écran ou le caisson lumineux participent de ce protocole d'expérimentation artistique qui génère une écriture visuelle traversée par divers âges de l'image.

Si Manon De Pauw explore l'*apparaître* de l'image – avec sa part d'imprévisible, sa matérialité en suspens, son potentiel narratif, son empreinte et sa mouvance –, c'est qu'une grande partie de son travail naît dans la chambre noire ou dans la pénombre de l'atelier. Elle sait se saisir de ce souffle si fragile de l'image en train de jaillir sous l'effet de la lumière autant qu'elle parvient à en enregistrer la fluidité lumineuse pour créer ce corps bien tangible de l'image qui s'affirme devant nos yeux. Il s'agit de ce même corps émanant, fait d'ombre et de lumière, qui, depuis les lueurs tremblantes des cavernes enténébrées de Lascaux jusqu'aux peintures à la bougie de Georges de La Tour, depuis les purs espaces chromatiques des tableaux de Claude Tousignant jusqu'aux acetates colorés de Michael Snow, réinvente sans fin les sortilèges de l'image.

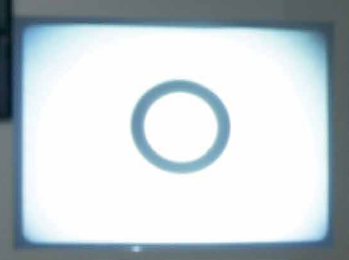
Les notions de « corps pédagogique », d'« apprentie », d'« épreuve », d'« atelier » ou de « répertoire » présentes dans les titres des œuvres définissent mieux que toutes autres la nature profonde d'une recherche centrée sur l'expérimentation et le processus d'invention de l'image. Silhouettes spectrales, corps en rotation, effets de transparence et d'opacité, lueurs fugaces ou soutenues devant les rayons de la lumière, effets de temporalité multiples et présences sonores nourries par l'arsenal technologique fabriquent un fascinant manège qui ne peut qu'intriguer le regard et relancer notre quête inassouvie d'image.

Louise Déry
Commissaire





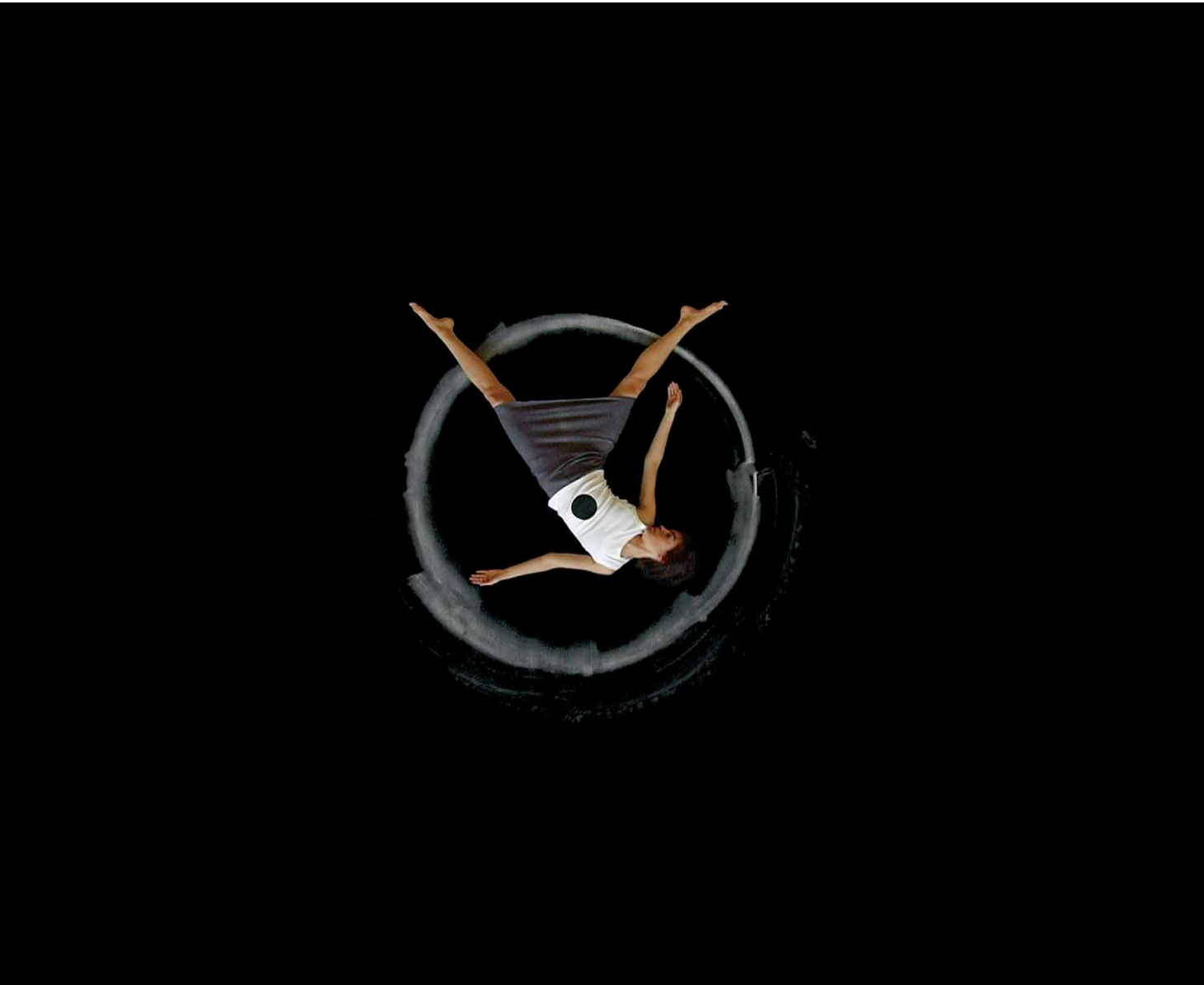


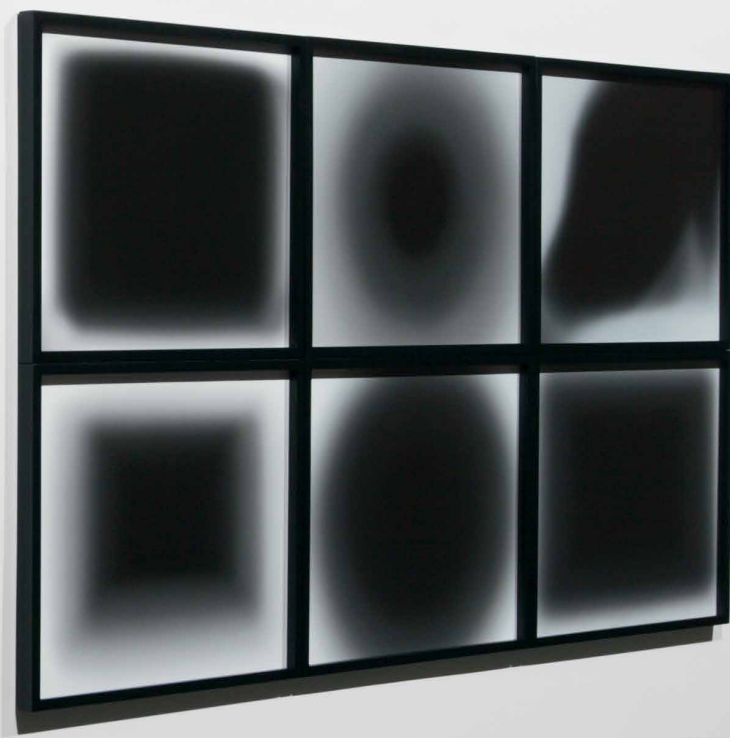




De gauche à droite: Ne pas s'inquiéter, Corps pédagogique, Échelle humaine, Replis et articulations, Épreuves (Nids, Halos, Spectres)



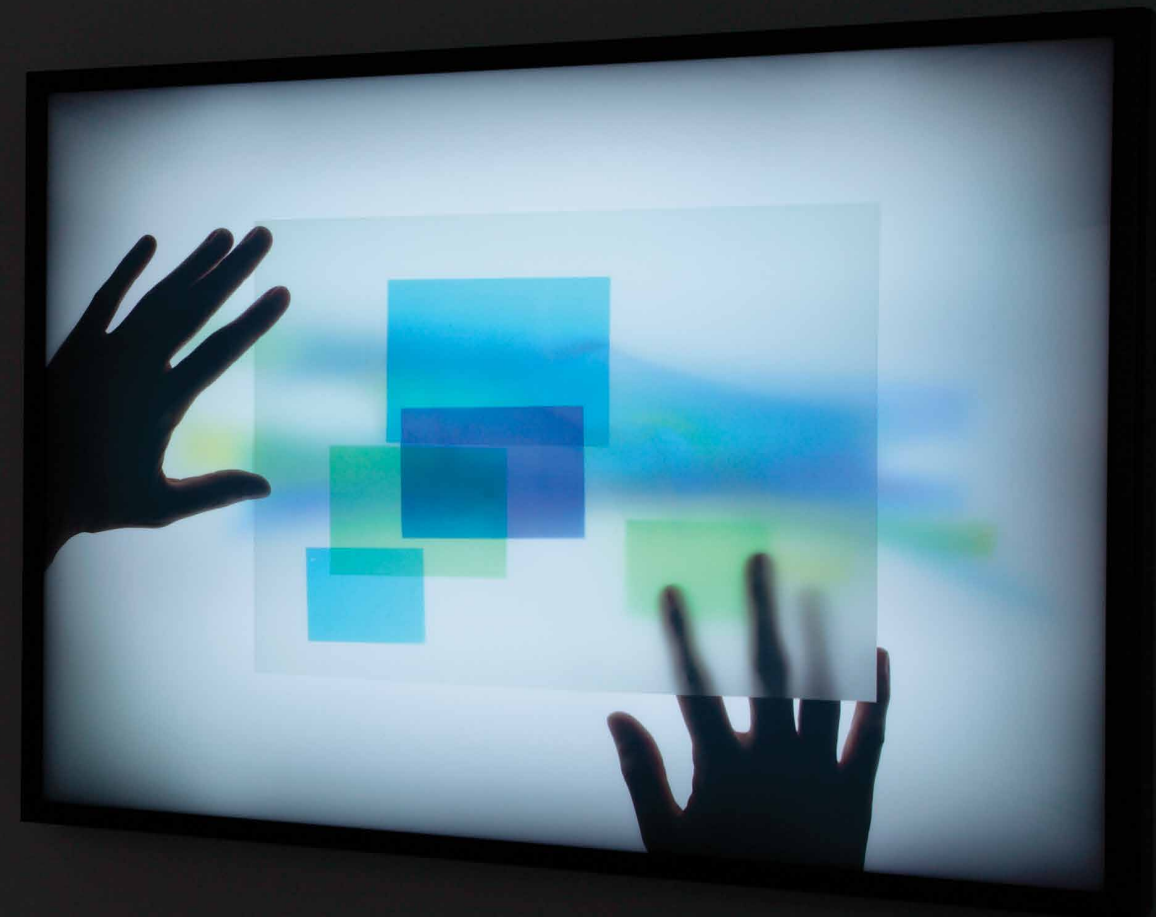




Épreuves (Nids, Halos, Spectres)











l'image à découvert

the image made visible

Louise Déry

D'intrigues et de méthodes

Comment représenter l'image dans son état d'apparition ? Pourquoi le faire ? Comment mettre en œuvre cet état si surprenant d'un corps destiné à émerger du temps et de la présence de la lumière ? Quelle est donc cette odyssée qui, depuis si longtemps, inspire à tant d'artistes le mobile d'une expérimentation aux sources de l'image, prescrit aux auteurs le laborieux projet d'en dire la mystérieuse naissance et offre aux spectateurs cette tentative si précaire d'en approcher l'essence ? Aujourd'hui, les artistes voient bien que le monde n'est guère possible sans que l'image n'existe et qu'il leur revient de clarifier sans détour leur position depuis l'éclatement de la notion classique de la représentation. Ils devinent qu'ils se doivent de remuer le réel pour assurer, même approximativement, sa tenue au présent et, surtout, sa mise de l'avant. Plusieurs s'y emploient en pariant justement sur les pouvoirs de l'image, bien qu'en lui reconnaissant une grande part d'improbabilité. Ils soupçonnent que c'est de la relation entre le réel, l'imaginaire et l'admission de leur propre destinée d'artiste que l'art peut encore advenir et que l'image peut survivre. Non pas l'image « représentante », mais bien l'image « imageante¹ », celle qui drapé le monde et le met en lumière ; celle qui est comme une nébuleuse et assure, par son sillage, son propre prolongement dans l'espace et dans le temps ; celle qui relance sans cesse des restes

Of Intrigues and Methods

How can an image be represented as it coalesces, in its state of "appearing"? Why do so? How can this surprising condition of a body emerging from time and the presence of light be implemented as a work of art? What is this odyssey that has long inspired many artists to experiment with the sources of the image, incited writers to the arduous task of describing its mysterious birth, and provided viewers a precarious approach to its essence? Today, artists see clearly that the world would not be possible if images did not exist and that, following the bursting of the classical notion of representation, it is up to them to clarify their position without dallying. They sense that they owe it to themselves to stir up reality in order to ensure the image's preservation, even approximately, in the present and, above all, the future. Some artists bank on the power of the image while recognizing its large degree of uncertainty. They suspect it is through the relationship between reality, imagination and the acceptance of their own destiny as artists that art can still come to be and the image can survive. Not the "representing" image – the image as representation – but the "imaging" image – the image as image¹ – that drapes the world and shines light upon it; that becomes a nebula whose tail extends it in time and space; that ceaselessly relaunches vestiges of visibility that would otherwise be lost and,

with them, our uncertain identity. Despite the imaging potential, we must nonetheless deal with spectres, aware that “a doubting of reality shows through in every image,” as Jean-Louis Schefer aptly wrote, and that “images are the messengers of these impalpable bodies” – these phantoms.² Who could help being hypervigilant before the fragility of the imaging image in order to scrutinize its appearing and trace its unimaginable prehistory – that of our ages and visages, beliefs and presentments?

For the past ten years, Manon De Pauw has not stopped sketching this doubting of reality that underlies every quest for meaning, which she calls a **field of concerns*,³ or stopped revealing its finery and examining its intrigues. Photographs, photograms, videos and films create a workshop of the image and an **aesthetic of light* marked by the artist’s fascination with black and white, her memories of magic lanterns, the allure of *trompe l’oeil* and the imprint of the body that appears in representations of art and the world. She has given much thought to artistic investigation and creation and to what, in her case, unleashes a morphogenesis based on the engagement of the body, posed or in movement, in shadow or light. By drawing upon philosophical concepts like Plato’s concern for the self and **anakhoresis* – inasmuch as they are exemplary metaphors for the artistic process and the desire to act upon the external world – she **takes a stance*, theoretically, in the realm of art. De Pauw refers to the anchor points Michel Foucault has provided, particularly in *L’herméneutique du sujet*, regarding these notions, this technology of the self that is based on the artist’s *attitude* in relation to the world, on the *gaze* he turns on himself to extricate himself from the exterior world, and on the ensuing *actions* that change, purify and transform the artist’s self.⁴ Attitude, gaze and action! De Pauw points to the essence of this hermeneutic in three words that, more than any others, provide a model for the structure of both modern scientific research and the artistic process.

Starting from there, she has discovered that her way of placing herself physically in the world around her can find fulfilment under the camera’s eye. The photo and film shoots that have presided over her practice and images for the past ten years allow her to make contact with a specific place, to appropriate it, immerse herself in it to the point of making it the stable element in this quest. “All the rest is movement,”⁵ the artist observes, when it comes to interacting in this now familiar place, setting foot in it, posing, proposing schematic forms that emanate from the animation of the body, projecting the “self” into it. Vacillating between inertia and movement, stability and mobility, this strategy generates visual options that fuel an intense process of collection, making possible the accumulation of a detailed bank of data and images with a potential place in the works in development, in particular during editing.

It is in relation to editing that De Pauw refers more specifically to the idea of withdrawal, or **anakhoresis*, which calls for introversion and mobilizes a highly concentrated gaze. This technique of visible absence, again following Foucault, is a withdrawal that constitutes “a particular way of detaching yourself and absenting yourself from the world in which you happen to be, but doing so on the spot.”⁶ From filming as a phase of contact with the external world to the analysis and sorting represented by editing in the studio, “between openness and introversion, distance and nearness, movement and inertia,”⁷ De Pauw explains, a structure open to play and exploration is erected. Thus organized, she

de visibilité qui seraient autrement perdus, et notre identité ô combien incertaine avec eux. Malgré ce potentiel imageant, il n’en demeure pas moins que nous avons affaire à des spectres, que nous sommes conscients qu’« un doute de réalité transparait dans toute image », comme l’a justement écrit Jean-Louis Schefer, et que « les images sont les messagers de ces corps impalpables² » que sont les fantômes. Comment alors ne pas se montrer des plus vigilant devant la fragilité de l’image imageante afin d’en scruter l’apparaître, afin d’en retrouver l’inimaginable préhistoire, celle de nos âges et de nos visages, celle de nos croyances et de nos pressentiments ?

Ce doute de réalité, celui qui fonde toute recherche de sens et qu’elle qualifie de **champ d’inquiétudes*³, Manon De Pauw n’a de cesse, depuis plus de dix ans, d’en esquisser les contours, d’en dévoiler les atours, d’en compiler les intrigues. Photographies, photogrammes, vidéos et films fabriquent un atelier de l’image et une **esthétique de la lumière* marqués par la fascination de l’artiste pour le noir et blanc, le souvenir des lanternes magiques, les sortilèges du trompe-l’œil et les empreintes que le corps laisse apparaître dans les représentations de l’art et du monde. Elle a beaucoup réfléchi aux caractéristiques propres au processus de recherche et de création artistique et à ce qui déclenche, dans son propre cas, une morphogénèse redevable de l’engagement du corps dans la pose et dans le mouvement, dans la pénombre ou dans la lumière. C’est en empruntant à certains concepts philosophiques tels que le souci de soi platonicien et l’**anachorèse* – en ce qu’ils sont des métaphores exemplaires de la démarche artistique et du désir d’agir sur le monde externe – qu’elle **prend position* théoriquement dans le champ artistique. Michel Foucault lui a fourni, notamment dans *L’herméneutique du sujet*, certains ancrages relatifs à ces notions et, comme elle l’explique à son tour, cette technologie de soi prend appui sur l’*attitude* de l’artiste dans sa relation au monde, [sur] le *regard* qu’il tourne vers lui-même pour s’extraire du monde extérieur et sur les *actions* qui s’ensuivent et qui modifient, purifient et transforment le soi de l’artiste⁴. Attitude, regard et action! Manon De Pauw retient l’essentiel d’une telle herméneutique dans ces trois mots qui modélisent plus que tous autres la structure tant de la recherche scientifique moderne que de la démarche artistique.

Partant de là, elle a découvert que sa manière personnelle de se positionner physiquement dans le monde qui l’entoure trouve, sous l’œil de la caméra, une possible façon de s’accomplir. En effet, les séances de prises de vue et de tournage qui président à la constitution de sa pratique et de ses images depuis dix ans lui permettent de prendre contact avec un lieu précis, de se l’approprier, de s’y immerger au point d’en faire l’élément stable de la recherche; « tout le reste est mouvement⁵ », observe l’artiste, lorsqu’il s’agit d’interagir dans ce lieu devenu familier, d’y mettre pied, d’y prendre la pose, d’y proposer certains schémas émanant de l’animation du corps, d’y projeter le « soi ». Cette stratégie, qui oscille entre inertie et mouvement et entre stabilité et mobilité, est de nature à générer toutes sortes d’options visuelles qui nourrissent un intense processus de collecte et permettent l’élaboration méticuleuse d’une banque de données et d’images appelées à occuper potentiellement une place dans les œuvres en développement, en particulier lors de l’étape du montage.

C’est d’ailleurs par rapport au travail de montage que Manon De Pauw fait référence plus particulièrement à l’idée de la retraite ou de l’**anachorèse*, une phase qui exige

carves out an ingenious path through the daunting arsenal of image machines available today. A transition from intuition to realization, from raw material to finished product, the process is a continuous “exercise in reframing”⁸ the image, stimulated by “a logic of play and discovery”⁹ apt to clarify the motives of a creation that develops in a circle rather than following a principle of cause and effect between theory and practice. When the method has run its course, what makes the work in De Pauw’s case comes from a double inflexion around the notion of autorepresentation: toward that of the body, which seems obvious, and that of the image, for which the familiar frames grow more complicated. The two are connected in this transfer of the constant image that is carried out against the background of a resolutely formalist aesthetic, between what I call “the image of the body” as opposed to “the image as a body.” And, as we often envisage in examining what both separates and unites these two poles, the artistic undertaking is intimately borne by the fact of **writing*, which for this artist is an act, a form and a meaning.

The Image of the Body

Marked out by performances, photographs, videos, installations and interactive devices, Manon De Pauw’s career provides many opportunities to take up the question of the body. The writing of its form, the examination of its characteristic mobility and the fictional potential it emanates are catalysts in a process largely anchored in autorepresentation while being pervaded with formalist preoccupations of the highest order. Economy of form, the recurrence of geometric shapes like the circle and the rectangle, symmetrical composition and rhythm, and the use of black and white permeate all her work, from the more figurative projects to the spare images of recent years. Despite that, the most minimalist, indeed abstract photographic and video works – *Fantasmagorie lumineuse* and *L'apprentie* (2008), *Épreuves* (2009) – never forsake the body’s presence. The image is an inevitable result of a body **at work*, revealing itself in the skilfully controlled manipulations the artist performs in the camera’s field or over the support that receives the image’s imprint: grazed with a finger, grasped with a hand, adjusted, torn, shred and so on. A body suggested rather than represented, but nonetheless present, that calls to mind one of Jean-Luc Nancy’s fifty-eight indices in this regard: “A body is immaterial. It is a drawing, an outline, an idea.”¹⁰ From this, we can understand De Pauw’s play on words isolating the two components of the adverb **main-tenant* (“now,” see **holding on to the here and now*), viewing it as a “sort of communion between the hands and the mind as they come upon the thing in posse.”¹¹ From the whole body to the hand alone, which acts slowly or nimbly, surreptitiously or openly in the image – and sometimes even disappears – it is all the same imaging strategy for speaking about autorepresentation. I will come back to this.

From the start, the pivots identifiable in De Pauw’s artistic endeavours may be imputed to three factors that define the perimeter of her work in more ways than one: first, the juncture of dance and the visual arts, in all its implied immobility, action, wandering, poetry, continuity and resistance; second, the relationship between the actual performative presence of the body and its representation, for the artist regularly engages in performance but just as often uses photography and video as tools of autorepresentation; and third, the heritage of a number of years devoted to cultural activity, either teaching

le repli sur soi et mobilise un regard intense et concentré. Cette technique de l’absence visible, toujours suivant Foucault, est une retraite constituant « une certaine manière de se détacher, de s’absenter – mais s’absenter sur place – du monde à l’intérieur duquel on est placé⁶ ». Du tournage vu comme une phase de contact avec le monde extérieur au travail d’analyse et de tri que représente le montage en studio, « entre l’ouverture et le repli sur soi, entre la distance et la proximité, entre le mouvement et l’inertie⁷ », précise Manon De Pauw, voilà que s’échafaude toute une structure de travail ouverte au jeu et à l’exploration. Ainsi organisée, elle se fraie un ingénieux chemin à travers l’imposant arsenal des machines à images aujourd’hui disponibles. Passage entre intuition et réalisation, entre matériau brut et matériau transformé, le processus est vu comme « un exercice de recadrage⁸ » continu de l’image, stimulé par « une logique de jeu et de découverte⁹ », propre à clarifier les mobiles d’une création qui se développe dans un effet de circularité plutôt que selon un principe de cause à effet entre théorie et pratique. Au sortir de la méthode, ce qui fait œuvre provient, dans le cas de Manon De Pauw, d’une double inflexion autour de la notion d’autoreprésentation : vers celle du corps, ce qui apparaît comme une évidence, et vers celle de l’image, pour laquelle les cadres familiers se complexifient. Les deux se lient dans ce transport de l’image constant qui s’accomplit, sur fond d’esthétique résolument formaliste, entre ce que nous avons choisi de désigner comme « l’image du corps » versus « le corps-image ». Et, comme nous l’envisagerons fréquemment en examinant ce qui sépare et unit tout à la fois ces deux pôles, l’entreprise artistique est intimement portée par le fait d’**écrire* qui est, chez cette artiste, à la fois un acte, une forme et un sens.

L’image du corps

Dans le parcours de Manon De Pauw, balisé de performances, de photographies, de vidéos et d’installations tout autant que de dispositifs interactifs, nous rencontrons maintes occasions de toucher la question du corps. L’écriture de sa forme, l’examen de la mobilité qui le caractérise et le potentiel fictionnel qui en émane sont les catalyseurs d’une démarche largement ancrée dans l’autoreprésentation tout en étant imprégnée de préoccupations formalistes de premier plan. L’économie de forme, la récurrence de motifs géométriques tels que le cercle et le rectangle, la composition symétrique et rythmique et l’usage du noir et blanc parcourent l’ensemble de son œuvre, des projets les plus figuratifs aux images épurées des dernières années. Malgré cela, les œuvres les plus minimales, voire abstraites, réalisées en photo et en vidéo – *Fantasmagorie lumineuse* (2008), *L'apprentie* (2008) et *Épreuves* (2009) – n’éludent jamais la présence du corps. L’image advient comme une inévitable résultante d’un corps **au travail* qui se révèle dans les manipulations savamment contrôlées qu’exerce l’artiste dans le champ de la caméra ou au-dessus du support qui en reçoit l’empreinte: effleurer du doigt, saisir de la main, ajuster, déchirer, chiffonner, etc. Un corps suggéré plutôt que représenté, mais un corps résolument présent qui vient nous rappeler l’un des 58 indices de Jean-Luc Nancy à son propos: « Un corps est immatériel. C’est un dessin, c’est un contour, c’est une idée¹⁰. » On comprend dès lors ce jeu de mots qu’affectionne Manon De Pauw lorsqu’elle isole les deux composantes de l’adverbe **main-tenant*, y voyant « cette sorte de communion entre les mains et l’esprit qui rencontrent la chose en devenir¹¹ ». Du corps tout entier à la seule main qui, dans l’image, agit lentement

or administering artist-run centres,¹² along with what is represented by the notions of work, officialdom and time management, the various implications of pedagogical or office tasks, the act of planning and writing, and especially, reflection on recent relational approaches in art. All these activities, which have roused her sense of artistic production and her perception of artists themselves when they are **at work*, now fuel her workshop and studio practices.

In this ten years of production, everything starts from the body, which is set into the work within a relationship previously constructed in the exercise of the dance, a discipline that De Pauw knows intimately and has engaged in for years. She considers that her development as a visual artist derives from developments in dance in the United States in the 1960s and 1970s.¹³ She is particularly interested in Merce Cunningham, Trisha Brown and Yvonne Rainer. She recognizes Cunningham's principles of chance and his questioning of theatrical frontality; she has experimented with his technique based on "the control of movement and the quest for straight lines of the body, considering the extremities as points in space."¹⁴ The graphics of the body in motion in a given space is a basic component in De Pauw's alloy of dance and the visual arts. In Brown and Rainer, active in the Judson Dance Theater, she finds ingredients pertinent to the development of her own interests, especially the exploration of language of the body beyond the boundary between dancers and non-dancers and by virtue of generic movements often dictated by everyday gestures. This is precisely what De Pauw appreciates in the choreography of contemporary dance pioneers, and it is on this basis that she in turn explores a repertoire of movements as commonplace as standing, sitting down, lying down, walking, sliding, running and picking up or moving objects. Moreover, De Pauw has experienced the dance in another form, having collaborated with the company Le Carré des Lombes, not as a dancer, but by creating a live video performance to go along with Danielle Desnoyers's choreography *Là où je vis* (2008), in collaboration with sound artist Nancy Tobin. This is where De Pauw inaugurated the concept of the open workshop, during which she works directly on a light table, engaging in experiments with forms and colours that are captured by an overhead video camera and immediately projected in the surrounding space.

As I said, everything starts from the body, although De Pauw is guarded when commenting on her choice to practise the visual arts against a backdrop of the dance. Rather than dance, she speaks of the physical involvement that she feels accompanies all human activity.¹⁵ This is why she enhances the array of often commonplace and repetitive gestures she features, executed in the solitude of the studio or during a performance, to invest them with new visual properties – in particular those that arise from the imprint a body can produce in a space – to form the unique vocabulary of this performance work. "In my works," De Pauw explains, "my body is alternately manipulating and manipulated, object and instrument, inert and active, motor and motif. Through its attention to posture, temporality, rhythm and movement, this process of autorepresentation explores the formal and choreographic potential of the still image and the moving image."¹⁶

Some video works from 2001 and 2002 clearly illustrate the application of these principles. In them, the artist develops what she calls various **performative (in)actions*

ou prestement, subrepticement ou franchement, et qui parfois même s'absente, il ne s'agit que d'une seule et même stratégie imageante pour parler de l'autoreprésentation. Mais nous y reviendrons.

Au point de départ, ces pivots identifiables dans la recherche artistique de Manon De Pauw sont imputables à trois facteurs qui balisent à plus d'un égard son périmètre de travail et qui peuvent se résumer ainsi: d'abord, la jonction entre la danse et les arts visuels, dans tout ce que cela implique d'immobilité, d'action, d'errance, ou encore de poétique, de continuité et de résistance; ensuite, la relation entre la présence effective et performative du corps et sa représentation, étant donné que l'artiste s'adonne régulièrement à la performance mais recourt tout aussi fréquemment à la photo et à la vidéo comme outils permettant d'assurer l'autoreprésentation; et, enfin, l'héritage de quelques années consacrées à l'action culturelle, soit dans l'enseignement, soit dans l'administration de centres d'artistes¹², avec ce que représentent les notions de travail, de fonctionnarisme et de gestion du temps, les diverses implications associées aux tâches pédagogiques ou de bureau, les gestes liés à la planification et à l'écriture et, tout particulièrement, la réflexion sur les récentes approches relationnelles en art. Toutes ces activités ont mis en alerte son sens de la production artistique et sa perception de l'artiste lui-même lorsqu'il est **au travail*, et sont venues nourrir ses pratiques d'atelier et de studio.

Comme on le constate dans cette production d'une dizaine d'années, tout part du corps, celui-ci étant mis en œuvre au sein d'une relation préalablement construite dans l'exercice de la danse, une discipline que connaît Manon De Pauw et à laquelle elle s'adonne depuis de nombreuses années. Elle considère son développement d'artiste en arts visuels comme étant notamment tributaire des recherches en danse qui se poursuivaient aux États-Unis au cours des années soixante et soixante-dix¹³, s'intéressant notamment à Merce Cunningham, Trisha Brown ou encore Yvonne Rainer. Chez le premier, elle reconnaît les principes de l'intervention du hasard et de la remise en question de la frontalité théâtrale; elle a notamment expérimenté sa technique basée sur « le contrôle des mouvements et la recherche de lignes droites du corps en considérant ses extrémités comme autant de points dans l'espace¹⁴ ». Il apparaît évident que le graphisme du corps en mouvement dans un espace donné est l'un des éléments fondateurs de cet alliage particulier que façonne Manon De Pauw entre la danse et les arts visuels. Chez Brown et Rainer, actives au sein de la Judson Dance Theater, elle retrouve des ingrédients notables du développement de ses propres intérêts, en particulier le fait que le langage du corps y soit exploré au-delà de la frontière entre danseurs et non-danseurs et en vertu de mouvements génériques souvent déterminés par des gestes quotidiens. C'est précisément ce que Manon De Pauw apprécie dans les écritures chorégraphiques des pionniers de la danse contemporaine et c'est sur ce fondement qu'elle explore à son tour un répertoire de mouvements aussi banals et usuels que se tenir debout, s'asseoir, se coucher, marcher, glisser, courir, soulever ou déplacer des objets. Enfin, Manon De Pauw possède une autre forme d'expérience de la danse pour avoir collaboré avec la compagnie Le Carré des Lombes, non pas comme danseuse cependant, mais en réalisant en direct une vidéo-performance dans le cadre de la création *Là où je vis* (2008), de la chorégraphe Danièle Desnoyers, en collaboration avec l'artiste du son Nancy Tobin. C'est dans ce contexte qu'elle a lancé le concept de l'atelier ouvert, au sein duquel elle intervient directement

that characterize her practice in video performance. They take place in work or educational settings, like the studio, office and art school. In the single-channel video *Ne pas s'inquiéter* (2001), she busily throws together a rudimentary set using what she finds at hand in the studio, in anticipation of some enigmatic activity. De Pauw's gestures betray the disturbed state every artist experiences in creating a new artwork, and the indefinite decor assembled before our eyes places the idea of a potential accomplishment – intentional or accidental – in suspense. The action's outcome, after just a few minutes, is eventful, however: a mirrored ball hanging from the end of a stick precariously fixed to the top of a ladder speckles the space (especially the back wall, which acts as a screen) with sparkling light that makes the image scintillate; off camera, the artist is heard whistling the popular song "Don't Worry, Be Happy." The action has been recorded in real time, and there is no visible break as the image unfurls. But the worry suggested by the title is transformed into a subtle strangeness once we detect the slight lack of synchronization, just fragments of a second, between the image and the sound. This desynchronization conjures up a hint of time, a wisp of instability that keeps our attention on the image. So, this apparently simple piece establishes one of the bases of De Pauw's practice, one of the singularities of which derives from the deregulation of time. Falsified here, the temporal dimension, which structures any relationship between image and action in the history of film and video, is an enigmatic ingredient for this artist. "We know less about time than about anything else,"¹⁷ Tarkovsky wrote. Another worry to put to good use in these works that, to our delight, can make time drag and loiter in the image!

In *Corps pédagogique*, another single-channel video from 2001, De Pauw returns to the principle of the artist **at work* in front of the camera. But here, the structure is more complex, experimenting with specific techniques like pixillation¹⁸ and for the first time incorporating the physical act of writing as a choreographic principle. Dealing with the connection between performance and learning (and we should recall that the artist sees herself as an eternal **apprentice*), the work consists of three phases: in an empty classroom, the artist first reads the definition of the term "performance" from the *Encyclopaedia Universalis* without seeking any particular effect; then, she writes it on the blackboard in such a frenzy that it is illegible; and last, she executes a series of gestures on and under a table. The sardonic outlook of the artist, who had returned to university at the time, the manipulation of rhythm, from fluid to syncopated, and the effects of the image moving forward and backward in fast motion contribute to the playful character of the skit, which parodies performance and shines a somewhat unflattering light on the academic world's seriousness and frequent pedantry. But beyond humour, there is the basis of another central idea in the artist's work: gestures can be connected like words to form sentences, they can be underlined, erased, interrupted. "They have qualities: precise, enigmatic, suggestive, disturbing, original, ordinary or extraordinary. Knowing that, it is possible to jump from word to pose, from argument to attitude: to propose with the arm, deny with the foot, suggest with the back."¹⁹ It is from this determination **on how to conjugate* that the lexicon and syntax developed by De Pauw takes form, between word and gesture, from body to image.

Vide intérieur (2002), executed the following year, skilfully extends *Corps pédagogique* by turning its attention to the blank page as an emblematic challenge that sym-

sur une table lumineuse, se livrant à des expérimentations de formes et de couleurs qui sont captées en plongée au moyen d'une caméra vidéo placée au-dessus de la surface et projetées en direct dans l'espace environnant.

Donc, disions-nous, tout part du corps, bien que Manon De Pauw se montre très nuancée quand il s'agit de commenter son choix de privilégier la pratique des arts visuels sur fond d'intérêt pour la danse. Elle parlera d'engagement corporel plutôt que de danse, engagement qui accompagne selon elle toute activité humaine¹⁵. Voilà pourquoi la panoplie de gestes souvent banals et répétitifs qu'elle valorise, exécutés dans la solitude de l'atelier ou lors de performances, sont redressés pour être réinvestis de propriétés visuelles nouvelles, en particulier celles qui naissent de l'empreinte que le corps peut produire dans un espace, et qui constituent le vocabulaire singulier de ce travail performatif. « Dans mes œuvres, explique Manon De Pauw, mon corps est tour à tour manipulant et manipulé, objet et instrument, inerte et actif, moteur et motif. Par son attention à la posture, à la temporalité, au rythme et au mouvement, ce processus d'autoreprésentation explore le potentiel formel et chorégraphique de l'image fixe et en mouvement¹⁶. »

Quelques œuvres vidéographiques réalisées en 2001 et 2002 illustrent bien l'application de ces principes. L'artiste y développe ce qu'elle appelle diverses **(in)actions performatives*, qui caractérisent sa pratique en vidéo-performance et qui s'effectuent dans des lieux de travail ou d'apprentissage comme l'atelier, le bureau ou l'école d'art. Dans la monobande *Ne pas s'inquiéter* (2001), elle s'affaire à l'aménagement d'un décor rudimentaire à partir de ce qui se trouve dans l'atelier, dans l'expectative de quelque activité énigmatique. Les gestes de Manon De Pauw trahissent cet état d'inquiétude qu'éprouve tout artiste au cours de la réalisation d'un nouveau travail artistique, et le décor indéfini qui s'élabore devant nos yeux met en suspens l'idée d'un accomplissement potentiel, intentionnel ou accidentel. Le dénouement de l'action, après quelques minutes seulement, est pourtant riche de quelques événements: une boule disco, accrochée à l'extrémité d'un bâton fixé de manière précaire en haut d'un escabeau, projette dans l'espace, et surtout sur le mur de fond qui fait écran, quantité d'éclats de lumière qui font scintiller l'image; un sifflement hors champ se fait entendre, soit celui de l'artiste qui siffle la populaire mélodie *Don't Worry, Be Happy*. L'action que nous visionnons a été enregistrée en temps réel et il n'y a pas de coupure visible dans le déroulement de l'image. Mais l'inquiétude à laquelle renvoie le titre se transforme en très subtile étrangeté quand on détecte ce fin décalage de quelques fragments de seconde à peine entre l'image et le son et que s'installe, par le fait même de la désynchronisation, ce soupçon de temps, ce souffle d'instabilité capable de retenir notre attention sur l'image. Voilà que s'instaure dans cette œuvre d'apparence toute simple l'un des fondements de la pratique de De Pauw, dont l'une des singularités est tributaire de ce procédé de dérégulation du temps. La dimension temporelle, celle qui charpente toute relation entre l'image et l'action dans l'histoire du cinéma et de la vidéo et qui est ici mise en défaut, est un ingrédient énigmatique chez l'artiste. « Du temps, nous ne savons quasiment rien¹⁷ », écrivait Tarkovski. Autre inquiétude à mettre au profit de ces œuvres qui, pour notre plus grand plaisir, savent faire en sorte que le temps traîne et s'attarde dans l'image!

Dans *Corps pédagogique*, une autre monobande de 2001, Manon De Pauw reprend le principe de l'artiste **au travail* devant la caméra, mais il s'agit ici d'une structure plus

bolically motivates the act of creation and at the same time represents, as the artist states, her space of introspection, her surface of creation and her support of projection.²⁰ The playful reflection on what the artist calls “self-bricolage”²¹ is pursued here, but the imposing blackboard gives way to an 8 1/2 x 11-inch sheet of typing paper, while the artist’s gestures – writing, drawing and arranging or hiding objects – partake of a mute animation, in turn projected onto a sheet of the same dimensions (21.6 x 27.9 cm) and hung vertically. At the midpoint of this animation, a 3-minute and 30-second loop, the image starts over in reverse. By itself, this first installation by the artist heralds an essential aspect of the more complex works to come: the connection between the blank page, the projection screen and the imprint left on it by the hand or body; coherence between the gestures required to make, film and project the components (decor, props); time serving as a “sensitive plate” in the fictive play of animation; and the represented body and manipulating hand together symbolizing a presence that acts upon the formation of the image and upon the role of sensorialness in exploration and knowledge.

In *Échelle humaine* (2002), De Pauw explores a closer association between image and sound, where the noisy manipulation of a ladder and various animated objects in the drabest institutional architecture are the main sound imprint. But it is a sort of time laboratory where, through a rhythmic montage and rapid cadence of images, the artist experiences the torments of an industrial world characterized by the notions of productivity, time-saving and fragmentary, mechanical, repetitive activity. De Pauw has furthermore borrowed the term **ambulatory automatism*, which Jean-Martin Charcot developed in the late 19th century to refer to this. Here, the image is reinforced by a sampling of sounds recorded on the spot. In addition to the noise of the manipulated objects, it includes the ventilation system and the artist’s breathing. The four-minute video required several days’ filming in public – a new circumstance for De Pauw – in a place astonished observers passed through uninterruptedly. Several learning experiences – “apprenticeships” – assessed the working principles ascribable to duration, intermittence and the manipulation of real time into recomposed time; to acting in public rather than in the closed space of the studio; and to constructing the sequences image by image or by transparent overlaying of images. In this work, the artist faces reality by bringing it into the image, an image always supported by the principle of autorepresentation.

It is fairly obvious that for De Pauw, autorepresentation is completely unrelated to autobiography. The only true story the artist tells concerns the image and the performative presence of the body required to produce the image. With few exceptions (notably the classroom in *Corps pédagogique* and the studio in *Ne pas s’inquiéter*), she acts in unidentified, abstract, bare locations that refer to the idea of surface more than place, as in a darkened theatre. No wall, no backdrop: it is the theatrical space of Beckett, usually recreated in the studio itself, which becomes a metaphor for the darkroom. When the setup is ready and the camera rolling, the artist intervenes in the image’s frame as if she were composing a painting, often guided by a nearby monitor.

These four works were followed by various investigations that enabled De Pauw to transform the link between the language of the body, the physical working conditions of contemporary life, the sound imprint and time into photography and video. Both *Au travail* and *Paperwork* (2003) are connected to a site-specific experiment conducted in

complexe qui profite d’expérimentations techniques particulières comme la pixilation¹⁸ et qui, pour la première fois, intègre le geste physique d’écrire comme composante chorégraphique. Trois moments caractérisent cette œuvre qui s’intéresse au lien entre la performance et l’apprentissage – retenons d’ailleurs que notre artiste se voit comme une éternelle **apprentie* – : dans une salle de classe vide, elle lit la définition du terme *performance* tirée de l’*Encyclopædia Universalis*, sans recherche d’effet particulier; elle la transcrit frénétiquement au tableau de sorte que celle-ci soit illisible; elle exécute un ensemble de gestes sur le dessus d’une table de même qu’en dessous. Le parti pris moqueur de l’artiste – qui venait à ce moment-là d’effectuer un retour aux études –, la manipulation du rythme, de fluide à syncopé, et les effets de marche arrière et d’avance accélérées de l’image contribuent au caractère ludique de la saynète, qui est une parodie de la performance et qui met en porte-à-faux le caractère sérieux et souvent pédant du monde universitaire. Mais au-delà de l’humour présent, on trouve ici la base d’une autre idée centrale dans le travail de l’artiste: les gestes peuvent se lier comme des mots et former des phrases, ils peuvent être soulignés, effacés, suspendus. « Ils possèdent des qualités: précis, énigmatiques, suggestifs, inquiétants, originaux, banals ou extraordinaires. Sachant cela, il est possible de sauter de la parole à la pose, de l’argument à l’attitude: proposer du bras, nier du pied, suggérer du dos¹⁹. » C’est sur cette détermination à **savoir conjuguer* que prennent forme le lexique et la syntaxe développés par Manon De Pauw, entre le mot et le geste, du corps à l’image.

Vide intérieur (2002), réalisée l’année suivante, prolonge habilement *Corps pédagogique* en s’intéressant à la page blanche comme emblème du défi qui motive symboliquement l’acte de créer et qui, de l’aveu de l’artiste, représente à la fois son espace d’introspection, sa surface de création et son support de projection²⁰. La réflexion ludique sur ce que l’artiste qualifie de « bricolage de soi²¹ » se poursuit ici, mais l’imposant tableau noir fait place à la feuille de papier format lettre, tandis que les gestes effectués par l’artiste – écrire, dessiner, déployer ou dissimuler des objets – participent de cette animation muette, à son tour projetée sur une feuille de mêmes dimensions (21,6 x 27,9 cm) et suspendue verticalement. À mi-temps de cette animation, qui forme au total une boucle de trois minutes trente secondes, l’image repart en marche arrière et nous la voyons à rebours. À elle seule, cette première installation de l’artiste annonce une part essentielle des œuvres plus complexes à venir: un lien est établi entre la page blanche, l’écran de projection et l’empreinte qu’y laisse la main ou le corps; une cohérence s’établit entre les gestes requis pour réaliser les éléments (décor, accessoires), les filmer et les projeter; le temps constitue une plaque sensible qui participe au jeu fictionnel de l’animation; et, enfin, le corps représenté et la main qui manipule symbolisent ensemble une présence agissante sur la constitution de l’image et sur le rôle de la sensorialité dans l’exploration et la connaissance.

Dans l’œuvre *Échelle humaine* (2002), Manon De Pauw explore l’association plus étroite de l’image et du son, alors que c’est la manipulation bruyante d’un escabeau et de divers objets animés dans une architecture institutionnelle des plus ternes qui est enregistrée comme principale empreinte sonore. Mais il s’agit aussi d’une sorte de laboratoire du temps où l’artiste expérimente, par un montage rythmé et une cadence rapide des images, les affres d’un monde industriel caractérisé par les notions de productivité, d’économie de temps et d’actions fragmentées, machinales et répétitives. De Pauw a

the offices of the Montreal artist-run centre Dare-Dare. At once single-channel videos and audio-video installations, they incorporate most of the principles and elements of the earlier works: filming on location, the concept of productivity (and unproductiveness) and the poetical or mechanical presence of a body in action, or more specifically, the execution of gestures such as lying down on a floor strewn with paper, hanging a sheet of paper in front of the camera like a screen, superimposing the filming site and the projection site, projecting life-size in relation to the filming site and recording real sounds from the site, like murmurs, rustling and the clicking of computer keyboards captured with contact microphones and other microphones. *Paragraphie* (2003), a first interactive audio-video experiment, was done with the research and creation group Interstices. It was an opportunity for De Pauw to deal with the aural dimension of writing. Small microphones inserted in the table that served as the work's space of inscription captured the sounds of a pencil on paper. These sounds activated the projection of prerecorded video sequences that superimposed themselves over the writer's gestures (tracing letters, erasing, scribbling, tearing, crossing out). The directness of the action that took place on the table, the musicality of the pencil on the paper, the effects of amplification and brief silences all became indicators of this tension-made-visible between the physical postures and psychological impressions associated with writing.

In *Replis et articulations* (2004), an audio-video installation that also produced a group of chromogenic prints from the video images, three projections present a repertoire of simple gestures (sliding, cutting, writing, erasing, etc.) executed on a platform painted black. The cutting of the movement and capturing of the gestures to a certain extent recall a pivotal moment in the history of photography, when toward the 1870s Eadweard Muybridge and Étienne-Jules Marey invented mechanisms for experimenting with movement in the image. The set De Pauw prepared for *Replis et articulations*, a sort of blackboard or sensitive plate on which the artist executed various improvised exercises resembling a gestural alphabet, was sometimes inclined at 45 degrees to allow her body to slide in a repeated fall. Here again, the principle of the body's writing and the questions of form, posture, rhythm, time and movement allow De Pauw to establish and visit the formal and graphic givens of the video image. Oddly, because the photographs excerpted from the filming are freeze-frames and isolated reframed frames, they take the measure of a work that is a refined exploration of the ever greater difficulty of tying thought and the body down in order to rearticulate their synchrony.

Much remains to be said about *Replis et articulations*, especially the fact that the artist initiated her experiments in the studio using props she made herself because she is convinced of the value of manual work. She also pays attention to the clothing she wears for her performances, clothing as generic as a sober but feminine neutral-coloured skirt or a white T-shirt with a black dot in the centre. This graphic element comes as no surprise, for it is part and parcel of the artist's formal vocabulary. But it also functions as a visible reference on the off-camera monitor that allows the artist to keep herself in the centre of the image as she moves. Furthermore, it evokes the camera obscura's pinhole, before which the radiant body is captured and then coalesces as an image.

To bring this part of my reflection to a close, I might add that with De Pauw the body forms a *corpus*. It anchors research on the image and movement in a different way,

d'ailleurs emprunté à Jean-Martin Charcot le terme d'*automatisme ambulatoire* qu'il a inventé à la fin du dix-neuvième siècle pour y référer. Dans ce cas, l'image est soutenue par un échantillonnage sonore capté *in situ*, où se mélangent, en plus des bruits des objets manipulés eux-mêmes, ceux de la ventilation du lieu et de la respiration de l'artiste. Réduite à quatre minutes, la vidéo a nécessité plusieurs jours de tournage dans un environnement public – une circonstance nouvelle pour Manon De Pauw – lieu sans cesse traversé par des passants et des observateurs étonnés. Plusieurs apprentissages sont alors faits, s'agissant de prendre la mesure de principes de travail imputables à la durée, au phénomène de l'intermittence et à la manipulation du temps réel en temps recomposé; d'agir en public plutôt que dans l'espace clos de l'atelier; de construire des plans image par image ou en expérimentant la transparence et le feuilleté des images l'une sur l'autre. Dans cette œuvre, l'artiste affronte le réel en le faisant entrer dans l'image, une image toujours soutenue par le principe de l'autoreprésentation.

On l'aura compris, la question de l'autoreprésentation, chez Manon De Pauw, n'a rien à voir avec l'autobiographique. La seule véritable histoire que raconte l'artiste concerne l'image et la présence performative du corps qui est requise pour lui donner naissance. À quelques exceptions près (notamment la salle de classe dans *Corps pédagogique* et l'atelier dans *Ne pas s'inquiéter*), elle agit dans des lieux sans identité particulière, abstraits et épurés, qui évoquent l'idée de la surface plus encore que celle du lieu et le dispositif scénique du théâtre plongé dans le noir. Pas de mur, pas de fond, c'est l'espace théâtral beckettien reconstitué généralement dans l'atelier lui-même qui se fait ici métaphore de la chambre noire. Lorsque le dispositif est au point et que la caméra fonctionne, l'artiste est prête à intervenir dans le cadre de l'image comme s'il s'agissait de composer un tableau, souvent guidée par l'écran d'un moniteur situé à proximité.

Ces quatre œuvres furent suivies d'investigations diverses qui ont permis à Manon De Pauw de métaphoriser en photographie et en vidéo ce lien particulier entre le langage du corps, les conditions physiques du travail dans la vie contemporaine, l'empreinte sonore et le temps. Les projets *Au travail* et *Paperwork* (2003) sont tous deux liés à une expérience *in situ* réalisée dans les bureaux du centre d'artistes Dare-Dare à Montréal. À la fois monobandes et installations vidéographiques et sonores, ils intègrent la plupart des principes et éléments déjà identifiés dans ses premières œuvres: le tournage *in situ*, le concept de productivité (et d'improductivité), la présence poétique ou mécanique du corps en action et, plus spécifiquement dans ces cas-ci, l'exécution de gestes tels que se coucher sur un sol jonché de papperasse, la suspension d'une feuille de papier comme écran devant la caméra, la superposition du lieu de tournage et du lieu de projection, la projection grandeur nature dans le respect du site de tournage ou encore l'enregistrement de sons réels issus du lieu tels que bruissements, frottements et cliquetis des claviers d'ordinateurs, captés à l'aide, entre autres, de microphones de contact. Quant à *Paragraphie* (2003), il s'agit d'une première expérimentation interactive audio-vidéo réalisée avec le groupe de recherche-crédation Interstices. Ce fut l'occasion pour Manon De Pauw de traiter de la dimension sonore de l'écriture. De petits micros insérés dans la table qui tient lieu d'espace d'inscription de l'œuvre lui permettent de capter les sons produits au contact du crayon sur le papier; ces captations activent à leur tour la projection de séquences vidéographiques préenregistrées qui se superposent aux gestes du scripteur

as in *Ne pas s'inquiéter, Corps pédagogique* and *Replis et articulations*; it accommodates the notion of autorepresentation in live video performances (*Carte blanche à Manon De Pauw*, Théâtre La Chapelle, Montreal, 2006), in animations like *Vidéo-bricolage* (2006) and in video installations like *Vide intérieur* (2002), mentioned above. It takes up certain semantic fields in the video installation and photo series *Sémaphores* (2005), where two languages combine, that of the body and that of long-distance naval communication, where the handling of the flags deviates from the orthodox methods but recreates a choreographic exercise nonetheless bearing signals, though they be aleatory. In various ways, the body becomes an exposed image and a skin that receives the light of all the image-making machines the artist has at her disposal. It is a screen sensitive to the world of the image, an image whose body does not cease reinventing itself.

The Image as Body

The nature and variety of the experiments Manon De Pauw has carried out in her studio and in public over the past years, whether spontaneous or planned, underlie the obvious transition mentioned earlier between the image of the body and the image as body, between the autorepresentation of the body versus the autorepresentation of the image. Whereas her own body had been almost the only anchor point or support for the appearing of the image, the past two years' projects derive more from images made by manipulating objects or materials and light sources placed under the camera's lens and revealed live or prerecorded. In this transition, the field of the image shrinks to become concentrated on the formal results of these manipulations, and in some works, only the artist's hands are seen. These extensions of the body suggest its presence, of course, the part standing for the whole. But the notion of autorepresentation, of **automachination*, no longer prevails: the hands serve as tools for constructing the image, whose appearing their gestures seem able to elicit. The image that appears represents itself through what constitutes it alone; it unveils itself with the means that brought it into being; it seeks to say only what it is in essence.

By considering the question of the studio, we may detect the reasons for this transition in De Pauw's work. The studio – like the idea of being **at work* – is a fundamental element of her work and must be understood in various regards. It is first a refuge conducive to wandering, the vagabondage of ideas, the passing of time. As the artist says, procrastinating idly in the studio and being busily occupied exploring ideas are equally conducive to creativity.²² Since the studio is also a storehouse of materials and potential ideas, the time she spends there can serve just as well for thinking, reading and writing as for making the props and structures needed in taking photographs, filming, videotaping and audio recording. She carries out various tests and adjustments in the studio to determine, for example, a project's format, projection surfaces, audio elements, manner of installation, stages of performance and so on. There are other workplaces in addition to the studio, like the darkroom – where not only is film developed, but also images are enlarged and techniques like the photogram are tested – and the multimedia studio, where the artist establishes a relationship between sound and image.

De Pauw also values experiments conducted in public, which led her to inaugurate open workshops where she performs alone or with other artists, in conjunction with both

(tracer des lettres, effacer, gribouiller, déchirer, raturer). Le caractère direct de l'action qui se déroule sur la table, la musicalité particulière du crayon sur la feuille, les effets d'amplification sonore et les silences ponctuels deviennent autant d'indicateurs de cette tension rendue visible entre les postures physiques et les empreintes psychologiques associées à l'écriture.

Dans *Replis et articulations* (2004), une installation vidéographique et sonore qui a aussi donné lieu à un ensemble d'épreuves photographiques à développement chromogène provenant des images vidéo, trois projections présentent un répertoire de gestes simples (glisser, découper, écrire, effacer, etc.) exécutés sur une plate-forme peinte en noir. Le découpage du mouvement et la saisie des gestes n'est pas sans rappeler un moment phare de l'histoire de la photographie alors que les Eadweard Muybridge et Étienne-Jules Marey conçoivent vers les années 1870 des dispositifs permettant d'expérimenter le mouvement dans l'image. Le plateau de tournage mis au point par Manon De Pauw pour réaliser *Replis et articulations*, sorte de tableau noir ou de plaque sensible sur laquelle l'artiste exécute divers exercices improvisés qui s'apparentent à un alphabet gestuel, est parfois incliné à 45°, ce qui permet notamment le glissement du corps en une chute répétée. Ici encore, le principe d'écriture du corps et les questions de la forme, de la posture, du rythme, du temps et du mouvement permettent à Manon De Pauw d'établir et de visiter les données formelles et chorégraphiques de l'image vidéographique. Étrangement, les photographies tirées des tournages, parce qu'il s'agit d'arrêts sur image et de plans isolés et recadrés, nous donnent la possibilité de prendre toute la mesure d'un travail qui explore avec finesse la difficulté de plus en plus grande d'arrimer la pensée et le corps pour en réarticuler la synchronie.

Il y aurait encore beaucoup à dire sur l'œuvre *Replis et articulations*, notamment sur le fait que l'artiste entame dans l'atelier ses expérimentations à l'aide d'accessoires qu'elle confectionne elle-même, par attachement au travail manuel qu'elle valorise avec conviction. Il y a également l'attention apportée aux vêtements qu'elle porte dans ses performances, vêtements aussi génériques qu'une jupe de couleur neutre, sobre quoique féminine, ou un t-shirt blanc au centre duquel figure un point noir. Cet élément graphique ne nous surprend pas, car il fait partie du vocabulaire formel de l'artiste. Mais il a également un côté fonctionnel en tant que repère visible sur le moniteur situé hors champ qui permet à l'artiste, en cours de mouvement, de toujours se positionner au centre de l'image. On pourrait aussi poser qu'il évoque le trou de la chambre obscure, celui devant lequel le corps radiant est capté pour former ensuite une image.

Pour conclure cette partie de notre réflexion, on pourrait dire que le corps, chez Manon De Pauw, fait *corpus*. Il ancre diversement la recherche sur l'image et sur le mouvement comme dans *Ne pas s'inquiéter, Corps pédagogique* ou *Replis et articulations*; il accueille la notion d'autoreprésentation dans les vidéo-performances en direct (*Carte blanche à Manon De Pauw*, théâtre La Chapelle, Montréal, 2006), dans une œuvre d'animation comme *Vidéo-bricolage* (2006) ou dans une installation vidéographique telle que *Vide intérieur* dont nous avons parlé plus tôt; il aborde certains champs de signification comme dans l'installation vidéo et la série photographique *Sémaphores* (2005), où deux langages se conjuguent, celui du corps et celui de la communication navale à distance, alors que le maniement des drapeaux dévie de l'orthodoxie de la méthode, mais recrée

performing arts and visual arts events. Her worktable is then adapted to context: from project to project, it becomes a means of composition and presentation, with a light box below the surface, metal uprights for attaching a camera, and various accessories like pencils, cutouts, adhesive tape, rolls of tracing paper and small items like paperclips, rubber bands, confetti. From private space to public space, from the work defined in the studio to the work that seeks itself through handling props and live visual effects, De Pauw dissects forms and stretches images on her work surface in symbiosis with sound and performance artists, dancers and even spectators, who readily take part in the action as it unfolds. Fond of *trompe l'oeil*, video effects, visual intrigues, successive cross-fades, interlocked images and palimpsests, she collages actions on the light table, which becomes a sensitive plate for her hands' gestures. In shadows that resemble a darkroom infiltrated by the glow of yellow, red and blue gels, she banks on an accidental poetry that forms arborescences and surprising arrangements before spectators' eyes. Sliding sheets of paper across the lit surface, improvising little nests with unstable piles of intertwined rubber bands, sweeping the space with beams of projected light, and the effect of framing with the camera, focused or not on these luminous theatres of form, shadow and colour – all this is in the nature of an automatic writing aimed at reinterpreting formalism associated with a performance approach. Attending an open workshop, one discovers the performative strategies by which her images are created. But as mentioned before, these images now go beyond autorepresentation to rest upon notions that tend increasingly toward abstraction.

The video installation *Fantasmagorie lumineuse* (2008) exemplifies this. It involves the same type of stationary overhead filming of a light table that made it possible to produce and record visual effects created by various manipulations in contact with the table, which is revealed by the light. The image unveiled in the projection is gradually sketched on a screen of smaller dimensions, centred in front of the projection. The relationship with painting is obvious, especially minimalist painting of the 1960s and 1970s. Curiously, it is during those same years that video tape was developed and the relationship between painting and image, first broached with the appearance of photography, again came into play.

L'apprentie (2008) is related to *Fantasmagorie lumineuse*. This more recent work consists of a series of five digital ink-jet images taken with a Hasselblad. These prints are displayed in light boxes in high relief against the wall, as if the light table's horizontal work surface had been placed vertically, and cultivate not the movement but the stability of the forms. The artist's presence is discernible (her hands, her silhouette with a frontal lamp) within the formal coloured compositions that arose from her usual manipulations of favourite figures and materials. But there are other properties to discover in the image – blur or focus, soft or clean outline, nearness to the surface or seeming evanescence in the light.

De Pauw has gathered and restated several variants of these experiments in an impressive black-and-white audio-video installation: *Répertoire* (2009). This work with a sculptural dimension (spectators can walk around it) assembles images in permutation, in rotation, and is configured in a circle. First exhibited in 2009 at the Galerie de l'UQAM, *Répertoire* channels several discoveries from the studio of the past years into

un exercice chorégraphique néanmoins porteur de signaux, même s'ils sont aléatoires. De plusieurs manières, le corps devient une image exposée et il est une peau qui reçoit la lumière de toutes ces machines à imager dont dispose l'artiste. Il est un écran sensible au monde de l'image, une image dont le corps ne cesse de se réinventer.

Le corps-image

La nature et la variété des expérimentations auxquelles Manon De Pauw s'est livrée dans son atelier ou en public au cours des dernières années, qu'elles aient été spontanées ou planifiées, sont à l'origine de cet évident passage signalé plus tôt entre l'image du corps et le corps-image, entre ces deux pôles que constituent l'autoreprésentation du corps versus celle de l'image. Alors que son propre corps était presque essentiellement le point d'ancrage ou le support de l'image afin d'en permettre l'apparition, les projets des deux dernières années découlent davantage d'une mise en image du maniement d'objets, de matériaux et de sources lumineuses placés sous l'objectif de la caméra et révélés en direct ou en différé. On observe, dans ce passage, que le champ de l'image se rétrécit pour se concentrer sur les résultats formels de ces maniements, jusqu'à ne plus laisser voir, dans certaines œuvres, que les mains de l'artiste. Ces extensions du corps que sont les mains en suggèrent certes la présence, la partie valant pour le tout. Mais ce n'est plus la notion de l'autoreprésentation, voire de l'**automachination*, qui prévaut alors, les mains apparaissant comme l'outil par lequel peut se construire l'image et les gestes qu'elles produisent comme pouvant en favoriser l'apparition. L'image qui apparaît s'autoreprésente avec ce qui la constitue uniquement; elle se dévoile avec les moyens qui l'ont fait naître; elle ne cherche à dire que ce qu'elle est par essence.

Pour peu que l'on s'intéresse à la question de l'atelier, on peut déceler les raisons de ce tournant dans l'œuvre de Manon De Pauw. L'atelier – tout comme l'idée d'être **au travail* d'ailleurs –, s'avère un élément constituant de son œuvre et c'est à plus d'un titre qu'il faut l'entendre. Il est d'abord ce refuge propice à l'errance, au vagabondage des idées, au passage du temps. Comme le dit l'artiste, n'y rien faire, en proie à la procrastination, ou s'y affairer, sous l'impulsion d'idées à explorer, jouent un rôle également propice dans le développement des idées de création²². Comme l'atelier est aussi pour elle un site d'entreposage de matériaux et d'idées en situation de devenir, les moments qu'elle y passe peuvent autant servir à la réflexion, à la lecture et à l'écriture qu'à la fabrication d'accessoires et à la construction des structures nécessaires aux prises de vues photographiques, aux tournages en vidéo et en film et aux enregistrements audio. Des tests et des réglages de toutes sortes y sont effectués pour déterminer, par exemple, les formats et les surfaces de projection des projets, les composantes sonores, les modes d'installation, les étapes d'une performance, etc. À l'atelier s'ajoutent d'autres lieux de travail comme la chambre noire, où il s'agit non pas uniquement de développer des pellicules et d'agrandir des images, mais bien d'expérimenter des techniques comme celle du photogramme, et le studio multimédia, qui lui permet de travailler le son et l'image et de les mettre en relation.

L'artiste apprécie aussi certaines expériences réalisées devant le public et c'est ce qui l'a amenée à instaurer cette idée de l'atelier ouvert au sein duquel elle performe, seule ou avec d'autres artistes, à l'occasion d'événements liés autant aux arts de la scène qu'aux arts visuels. Sa table de travail se transforme alors pour s'adapter au contexte: au fil des

six continually projected videos with soundtracks. Excerpts from autorepresentational performances, cinema fragments filmed with various equipment (Bolex 16 mm camera with a hand crank, video camera, security camera), projections of handmade slides that were subsequently videotaped, drawings, sound imprints of various manipulations of props and equipment, and looped sequences are some of the materials and manners the artist deploys in her exploration of the connection between the body, the image and the instruments that produce the image in the darkroom or multimedia studio. One can see these sequences as tableaux or film scenarios where black and white predominates. Each little film, a sort of haiku, explores an aspect of the artist's repertoire and has its own momentum. *Répertoire* sets a universe, both poetic and formal, in rotation, a universe that as Tarkovsky says does not forget that "an artistic image is one that ensures its own development, its historical viability."²³

In a sort of inverse theatre, six wood and metal tables are arranged starwise around a central area empty except for technical equipment assembled on the floor (DVD players, loudspeakers, power bars, etc.). On the work's outer perimeter, the tables have a vertical metal structure for hanging a thin Plexiglas screen covered with paper, Geo-Film or fabric. At the other end of each table is a video projector. An overall view shows concentric circles – the empty circle in the middle, the circle of projectors, the screens hung facing them. And viewers must walk around the work to appreciate the distinctive character of each of the projections and soundtracks. According to whether viewers try to concentrate their vision and hearing on one of the sound and image units or consider several at once, with all that involves of mixing sound and sight, each accompanies this carousel of images, temporalities, arrangements and various technological imprints in their own way.

One of the videos parades a roll of white paper before the lens. As it rustles across the light table, a pencil traces a line that is extended by the movement of the paper, whose grain and translucence are accentuated by the light. Another video is made up of slides illustrating various diagrams and shapes made from little bits of cutout and crumpled paper inserted into frames and then projected. This projection was filmed and the characteristic whirr of the camera's carousel recorded. De Pauw thus puts motionless images back in motion, transforms them into animations, wrests them from their fixedness to reframe their development and reintroduce a hint of time into them – the time filling the interval between the projections of each of these moving fixed images, but also a much longer time recalling the early history of the cinema, an art made of fixed images unwinding rapidly (stroboscopically) to suggest movement, an art of projected luminous images that introduced the magnificent idea that, as Alain Fleischer says, the world might be lit by images.²⁴

The six sequences are of identical duration, a little over three minutes. At the end of each, a flickering coloured light is accompanied by the amplified sound of the apparatuses readjusting themselves as the images disappear briefly. After twenty seconds, the tapes start over at the beginning, the whole replaying itself in loops before the viewers, who are forced to reinvent their habits of watching. In contrast to the experience of the movies, which are configured to a frontal gaze, viewers are not restricted to a fixed position. Likewise, they are not placed before a single screen but are as much

projets, elle devient un véritable équipement de composition et de présentation, doté d'un caisson lumineux sous sa surface, munie de montants métalliques permettant de fixer une caméra et garnie d'accessoires divers tels que crayons, découpes, rubans adhésifs, rouleaux de papier à tracer et menus objets comme des trombones, des élastiques, des confettis, etc. De l'espace privé à l'espace public, de l'œuvre définie en atelier à celle qui se cherche dans le maniement des accessoires et les effets visuels réalisés en direct, Manon De Pauw épeluche les formes et étire les images sur son plan de travail, en symbiose avec des artistes du son et de la performance, des danseurs, voire des spectateurs qui n'hésitent pas à intervenir dans le déroulement de l'action. Adeptes du trompe-l'œil, des effets vidéo, des intrigues visuelles, des fondus enchaînés, du tissage des images et des palimpsestes, elle procède par collage d'actions sur la table lumineuse qui devient une plaque sensible livrée aux gestes de ses mains. Dans une pénombre qui s'apparente à celle de la chambre noire, où s'infiltrent les lueurs colorées des acétates jaunes, rouges ou bleus, elle mise sur une poésie accidentelle mais constitutive de formes aux arborescences et aux arrangements surprenants qui naissent devant les yeux des spectateurs. Le glissement de feuilles de papier sur la surface lumineuse, l'amoncellement instable d'élastiques entrelacés en petits nids improvisés, le balayage de l'espace avec des faisceaux de lumière projetée et les effets de cadrage de la caméra, focalisée ou non sur ces lumineux théâtres de formes, d'ombres et de couleurs, participent d'un principe d'écriture automatique qui prend pour cible la réinterprétation du formalisme associée à une démarche performative. Assister à un atelier ouvert de Manon De Pauw permet de découvrir les stratégies performatives par lesquelles ses images sont créées. Mais comme nous le faisons remarquer, ces images sortent dorénavant du cadre de l'autoreprésentation et s'adosent à des notions qui tendent de plus en plus vers l'abstraction.

L'installation vidéographique *Fantasmagorie lumineuse* exemplifie cette démarche. C'est le même dispositif de tournage fixé au-dessus d'une table lumineuse qui a permis de produire et d'enregistrer ces effets visuels nés de manipulations diverses au contact de la table dont la lumière est le révélateur. La projection dévoile une image qui s'esquisse peu à peu sur un écran de plus petite dimension, placé directement devant la projection. Les relations à la peinture, en particulier au minimalisme pictural des années soixante et soixante-dix, sont évidentes. Curieusement, il s'agit précisément de ces années où se développe la vidéo et où la relation peinture et image, d'abord commentée avec l'apparition de la photographie, trouve une occasion nouvelle d'être rejouée.

Une certaine parenté unit *L'apprentie avec Fantasmagorie lumineuse*. Cette nouvelle œuvre se compose d'une série de cinq images numériques au jet d'encre réalisées avec un appareil Hasselblad. Les épreuves sont présentées dans des caissons lumineux, comme s'il s'agissait de mettre à la verticale l'accessoire de travail qu'est justement la table lumineuse et de privilégier non pas le mouvement mais la stabilité des formes bien enchâssées dans leur cadre au relief important. On y discerne la présence de l'artiste (ses mains ou sa silhouette avec une lampe frontale) au sein de compositions formelles colorées nées des manipulations habituelles qu'elle effectue avec ses figures et ses matériaux de prédilection. Mais on découvre d'autres propriétés de l'image, floue ou focalisée, aux contours dissolus ou nets, proche de la surface ou semblant s'évanouir dans la lumière.

Manon De Pauw a rassemblé et réarticulé plusieurs variantes de ces expérimentations au sein d'une impressionnante installation vidéographique et sonore en noir et

behind as in front of six screens, discovering both front and back of this collection of animated and choreographed images that form a choral polyphony or, as De Pauw puts it, “an orchestration of the perpetual movement of hands and thoughts.”²⁵ This work reminds us that the world, made of a rhythmic alternation of order and disorder, is a crumbling, unstable cogwheel mechanism that must be ceaselessly reset to ensure that it breathes.

Letting the Image Write Itself

Manon De Pauw experimented with the photogram in 1996, executing a body of work entitled *Correspondances*, notably a manuscript letter exposed full-scale on photographic paper. The text appeared encrypted, scrambled, enigmatic, on the verge of legibility, recto interpenetrating verso under the effect of the light. In this early work, the hallmarks of her approach were already being established: writing, the sheet of paper, transparency, the palimpsest, respect for the original dimensions, the double intersection of writing and representing, and black and white. This first attempt at a photogram, which resurfaced for the present exhibition and is reproduced in this catalogue, can now be seen in conjunction with the series “Épreuves” (2008-2009), which consists of three groups entitled *Spectres*, *Halos* and *Nids* respectively.

It is easy to understand how creating in the dark, without a camera but with László Moholy-Nagy standing over her shoulder, would be a potent experience for De Pauw. It is increasingly clear that the work she is evolving bears largely on the action of light in the constitution of the image, which tends toward abstraction, at least at this point in her career. Her photograms are autorepresentational images of light that vibrate before our eyes, which perceive in them the fleshly midst of light,²⁶ living “images as body” uprooted from a world of magic. A photogram, a spectral imprint creating a unique positive image revealed on a photo-sensitive surface, has something of the ritual about it, as De Pauw states.²⁷ Between *Correspondances* and “Épreuves,” a dozen years passed during which, with her body as a tool and an indicator of scale, she endeavoured to produce forms in space, in full awareness and as a metaphor of what is involved in the work of the artist as a producer of images that can light the world; to occupy herself in the dark, often with a light table as her only illumination, in order to manipulate sheets of paper, objects, cutouts and props of all sorts; to develop an aptitude for creating and recording, in positive and negative, live or prerecorded, frontwards and backwards, an image of light, free and freed, or immobile and fixed on its support. Expecting to be surprised, De Pauw recently isolated images from both their meaning and her body. She delivered, as Jacques Rancière would say, their “senseless naked presence,”²⁸ inviting us to seek their origin, prior to their physical existence.

And so in turn before her work, we must stare wide-eyed, to use Beckett’s term, journey within the images, sometimes be amused, but also strive to imagine their genesis, to understand their features, be moved by the thought of the work that created them, in the darkroom, in the studio and at the computer. De Pauw’s work gives access to a visual world that we clearly sense has had a brush with time and the history of the image. It could be that, in her desire to **take a stance*, she invents relays that ensure that the body does not obstruct the image but, on the contrary, never stops inviting it in.

blanc: *Répertoire* (2009). Cette œuvre à la dimension sculpturale (on peut en faire le tour) fédère une véritable collection d’images en permutation, en rotation, et est elle-même configurée de façon circulaire. Exposée pour la première fois en 2009 à la Galerie de l’UQAM, *Répertoire* fait converger plusieurs trouvailles d’atelier des dernières années au sein de six projections vidéographiques en boucle accompagnées de son. Extraits performatifs où l’artiste s’autoreprésente, fragments cinématographiques filmés à l’aide d’équipements divers (caméra Bolex 16 mm à manivelle, caméra vidéo, caméra de surveillance), projections de diapositives fabriquées à la main puis filmées en vidéo, dessins, captations des empreintes sonores des diverses manipulations d’accessoires et des mécanismes des équipements, mise en boucle des séquences, voilà autant de matériaux et de manières mis en scène par l’artiste pour explorer le lien entre le corps, l’image et les instruments qui la produisent, en chambre noire ou dans l’atelier. On peut voir ces séquences comme des tableaux ou des scénarios de film où le noir et blanc domine. Chaque petit film, sorte de haïku visuel, explore un aspect du répertoire de l’artiste et connaît un essor spécifique. *Répertoire* est une mise en rotation d’un univers aussi poétique que formaliste qui n’oublie pas, comme le dit Tarkovski, qu’« une image artistique est une image qui assure son propre développement, sa propre perspective historique²³ ».

Formant une sorte de théâtre inversé, six tables en bois et métal sont déployées en étoile autour d’un centre évidé, à l’exception de quelques équipements techniques (lecteurs DVD, enceintes acoustiques, blocs multiprises, etc.) posés à même le sol. Les tables sont munies, sur le côté opposé au centre de l’œuvre, d’une structure verticale en métal permettant de suspendre un mince écran de plexiglas recouvert soit de papier, de géofilm ou de tissu. Un projecteur vidéo se trouve à l’autre extrémité de chacune. Un regard d’ensemble permet de voir cet enchâssement de cercles concentriques – vide circulaire du centre, cercle formé par les projecteurs, écrans suspendus en vis-à-vis –, mais l’œuvre requiert du spectateur qu’il tourne lui-même autour du système pour apprécier le caractère distinctif de chacune des projections et des bandes sonores. Selon qu’il tente d’isoler le regard et l’ouïe devant l’une des unités d’image et de son ou bien qu’il en confronte plusieurs en même temps avec ce que cela induit de mélange sonore et visuel, le spectateur accompagne diversement ce carrousel d’images aux rouages, aux temporalités, aux arrangements et aux empreintes technologiques variés.

Dans un cas, l’image montre le défilement devant la lentille d’un rouleau de papier blanc qui passe sur la table lumineuse dans un bruit de frottement et sur lequel un crayon trace une ligne, emportée par le passage du papier, dont la lumière accentue la translucidité et le grain. Une autre vidéo est constituée de diapositives illustrant divers schémas et formes créés avec des petits bouts de papier chiffonné et découpé, insérés dans des châssis puis projetés. Leur projection a été filmée et le bruit si caractéristique du mouvement du carrousel tournant sur l’appareil a été enregistré. Manon De Pauw remet ainsi en mouvement des images immobilisées, les transforme en images animées, les extirpe de leur fixité pour en recadrer le développement et pour réintroduire en elles un soupçon de temps. Ce temps, c’est celui qui travaille l’intervalle entre les projections de chacune de ces images fixes qui bougent; mais c’est aussi un temps beaucoup plus long qui a à voir avec une certaine préhistoire du cinéma, cet art fait du défilement rapide (stroboscopique) d’images fixes capables de suggérer le mouvement, cet art des images lumineuses projetées

Notes

- 1 I use the expression *image imageante* (imaging image) to signify the image's taking form. It was suggested by titles of books by Georges Didi-Huberman describing the notion of the image that have inspired many writers: *Devant l'image, L'image survivante, Images malgré tout, L'image ouverte, Quand les images prennent position*, not to mention his luminous text on the birth of the image, *Phasmes: essais sur l'apparition*.
- 2 Jean-Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images* (Paris: Cahiers du cinéma, 1997), p. 9.
- 3 Several notions referred to in this essay are Manon De Pauw's and are discussed in the lexicon she drew up for this catalogue, "My Writing Workshop" (pp. 69-79). An asterisk before a word indicates that her definition of it appears in that lexicon. The artist had previously clarified several of these concepts in her Master's thesis, "Automachinations : la quête d'un langage poétique du corps à travers l'(in)action performative et la vidéo numérique," a *mémoire-crédation* submitted in partial fulfilment of the degree program in visual and media arts at the Université du Québec à Montréal, 2003.
- 4 See Manon De Pauw in "Automachinations," p. 18.
- 5 Manon De Pauw, "Vers une attitude de recherche," in *Tactiques insolites de la recherche en pratique artistique*, Diane Laurier and Pierre Gosselin, eds. (Montreal: Guérin, 2004), p. 156.
- 6 Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet* (Paris: Gallimard, 2001), p. 47; quoted in English from *The Hermeneutics of the Subject: Lectures at the Collège de France, 1981-82*, ed. Frédéric Gros, trans. Graham Burchell (New York: Palgrave-Macmillan, 2005), p. 47.
- 7 Manon De Pauw, "Vers une attitude...", p. 159.
- 8 Ibid.
- 9 Ibid.
- 10 Jean-Luc Nancy, *58 indices sur le corps* and *Extension de l'âme*, Nouveaux Essais Spirale (Montreal: Éditions Nota Bene, 2004), p. 11.
- 11 See *holding on to the here and now* in Manon De Pauw, "My Writing Workshop," p. 79 in the present catalogue.
- 12 I would also suggest that her return to school in 2001 to earn a Master's degree at UQAM's École des arts visuels et médiatiques may have been not only a return to the practice of art but also a kind of cultural activity based on creative research.
- 13 M. De Pauw, "Automachinations," p. 5.
- 14 Ibid., p. 6.
- 15 Ibid., p. 1.
- 16 Manon De Pauw in *Anima* (Montreal: Galerie B-312, Montreal; Cardiff: g39, 2006), p. 50.
- 17 Andrey Tarkovsky, *Time within Time: The Diaries, 1970-1986*, trans. Kitty Hunter-Blair (London: Verso, 1993), "February 15, 1972," p. 53.
- 18 Manon De Pauw refers to the process perfected by Norman McLaren, which consists of a way of animating actors like inanimate objects.
- 19 Manon De Pauw, "Savoir conjuguer," in *Tenir entre les murs/Écarts de conduite*, Forum du CDEX (Montreal: Université du Québec à Montréal, 2003), p. 25.
- 20 See *Vide intérieur* in "Works, 2001-2009," p. 86 in the present catalogue.
- 21 Ibid.
- 22 See *at work* in "My Writing Workshop," p. 73 in the present catalogue.

23 A. Tarkovsky, *Diaries*, "February 3, 1974, Moscow," p. 91.

24 Alain Fleischer, *Les laboratoires du temps. Écrits sur le cinéma et la photographie*, vol. 1 (Paris: Galaade Éditions), 2008, p. 118.

25 See *Répertoire* in "Works, 2001-2009," p. 122 in the present catalogue.

26 The expression is from Roland Barthes, *La chambre claire* (Paris: Éditions de l'Étoile, 1980), p. 126.

27 See "Épreuves" in "Works, 2001-2009," p. 120 in the present catalogue.

28 Jacques Rancière, *Le destin des images* (Paris: Éditions La Fabrique, 2003), p. 23.

qui a introduit cette magnifique idée que le monde, pour le dire comme Alain Fleischer, pouvait être éclairé par les images²⁴.

Les six séquences ont une durée de projection identique, soit un peu plus de trois minutes. Au terme de chacune, un battement de lumière colorée se produit, accompagné d'une amplification du bruit des appareils en train de se réajuster pendant que les images s'absentent momentanément ; après une vingtaine de secondes, les bandes reviennent au début, le tout se reproduisant en boucle devant un spectateur forcé de réinventer ses habitudes de regard. Contrairement à son expérience du cinéma avec sa configuration basée sur la frontalité du regard, celui-ci n'est pas confiné à une position fixe et immobile. De même, il n'est pas placé devant un unique écran, mais se trouve autant derrière qu'en face de six écrans, découvrant tant le recto que le verso de cette collection d'images animées et chorégraphiées qui forment un chœur, une polyphonie ou, pour le dire comme Manon De Pauw, « une orchestration du perpétuel mouvement des mains et de la pensée²⁵ ». Cette œuvre vient nous rappeler que le monde, fait de rythmes alternés d'ordres et de désordres, est un engrenage friable et instable, dont il faut sans cesse tenter de remonter le mécanisme pour assurer sa respiration.

Laisser l'image s'écrire

En 1996, Manon De Pauw expérimentait la technique du photogramme et réalisait le corpus *Correspondances*, notamment une lettre manuscrite dévoilée à l'échelle réelle sur le papier photographique. Le texte y paraissait crypté, brouillé, énigmatique, aux limites de la lisibilité, le recto et le verso s'interpénétrant sous l'effet de la lumière. L'écriture, la feuille de papier, la transparence, le palimpseste, le respect du format d'origine, la double intersection entre écrire et figurer et le noir et blanc comptaient déjà, dans cette œuvre de jeunesse, comme les principaux marqueurs d'une démarche en train de s'élaborer. Cette première tentative de photogramme, retrouvée pour la présente exposition et reproduite dans ce catalogue, peut maintenant être vue conjointement avec la série des *Épreuves* formée de trois ensembles intitulés respectivement *Spectres*, *Halos* et *Nids*.

On peut comprendre que le fait de créer dans l'obscurité, sans appareil photographique, avec à l'esprit le puissant héritage de László Moholy-Nagy, ait pu s'avérer une expérience forte pour Manon De Pauw. Il est de plus en plus clair que l'œuvre qu'elle développe porte largement sur l'action de la lumière dans la constitution de l'image et que celle-ci tend vers l'abstraction, du moins à ce moment-ci de sa pratique. Ses photogrammes nous présentent des images de lumière qui s'autoreprésentent, vibrantes devant le regard qui peut voir en elles le « milieu charnel » de la lumière²⁶, vivantes comme de véritables corps-images extirpés d'un monde de magie. La technique du photogramme et le principe de l'empreinte spectrale créant une image positive unique révélée sur une surface sensible tiennent du rituel, comme l'avoue Manon De Pauw ici même²⁷. Or, entre *Correspondances* et *Épreuves*, une douzaine d'années ont passé, la voyant s'exercer, avec son corps pour outil et comme indicateur de mesure, à produire des formes dans l'espace, en pleine conscience et comme métaphore de ce qu'implique le travail de l'artiste en tant que producteur d'images capable d'éclairer le monde ; à s'affairer dans la pénombre, avec souvent pour seul éclairage la table lumineuse, afin de manipuler feuilles de papier, objets, découpes et accessoires de toutes sortes ; à développer cette aptitude particulière à créer

et à saisir, en positif comme en négatif, en direct comme en différé, à l'endroit comme à revers, une image de lumière, libre et affranchie, ou immobile et fixée à son support. Dans l'attente d'être étonnée, Manon De Pauw a récemment isolé les images de leur sens et de son corps à la fois; elle en a délivré, dirait Jacques Rancière, « la présence nue insensée²⁸ », nous invitant à en rechercher l'origine en amont de leur existence physique.

Voilà qu'à notre tour et devant son travail, il faut que le regard s'écarquille, pour employer un terme beckettien, voyage dans les images, parfois s'amuse, mais toujours s'évertue à en imaginer la genèse, à en comprendre les traits, à s'émouvoir à la pensée du travail qui leur a donné naissance, en chambre noire, en atelier, à l'ordinateur. L'œuvre de Manon De Pauw possède cette qualité particulière de nous donner accès à un univers visuel dont on sent bien qu'il a maille à partir avec le temps et avec l'histoire de l'image. Il se pourrait que, dans son désir de **prendre position*, elle invente justement ces relais qui font que le corps ne soit pas mis en travers de l'image mais qu'au contraire il n'ait de cesse de l'inviter.

Notes

- 1 L'expression « image imageante », pour signifier le devenir image, m'est venue dans la foulée de tous ces titres publiés par Georges Didi-Huberman qualifiant la notion d'image et dont nous sommes nombreux à nous inspirer: *Devant l'image, L'image survivante, Images malgré tout, L'image ouverte, Quand les images prennent position*. Je pourrais ajouter aussi son lumineux texte sur la naissance de l'image: *Phasmes: essais sur l'apparition*.
- 2 Jean-Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997, p. 9.
- 3 Plusieurs notions citées dans ce texte sont de Manon De Pauw et figurent dans le lexique qu'elle a élaboré pour ce catalogue sous le titre « Mon atelier d'écriture », p. 69-79. Nous allons y référer au moyen d'un astérisque placé devant chaque terme faisant l'objet d'une de ses définitions. Signalons également que l'artiste avait préalablement clarifié plusieurs d'entre eux dans son mémoire de maîtrise, *Automachinations: la quête d'un langage poétique du corps à travers l'(in)action performative et la vidéo numérique*, mémoire-crédation présenté comme exigence partielle de la maîtrise en arts visuels et médiatiques, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, 44 p.
- 4 Voir Manon De Pauw dans *Automachinations, op. cit.*, p. 18.
- 5 Manon De Pauw, « Vers une attitude de recherche », dans *Tactiques insolites: vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*, sous la direction de Diane Laurier et Pierre Gosselin, Montréal, Guérin, 2004, p. 156.
- 6 Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard, 2001, p. 47, cité par Manon De Pauw dans *Automachinations, op. cit.*, p. 19.
- 7 Manon De Pauw, « Vers une attitude de recherche », *op. cit.*, p. 159.
- 8 *Ibid.*
- 9 *Ibid.*
- 10 Jean-Luc Nancy, *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*, Montréal, Éditions Nota Bene (Nouveaux Essais Spirale), 2004, p. 11.

- 11 Voir « Main + tenant = maintenant », dans la section de ce livre intitulée « Mon atelier d'écriture », p. 79.
- 12 J'avancerais également que son retour aux études pour réaliser une maîtrise à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM, en 2001, a pu constituer non seulement un retour à la pratique, mais aussi une sorte de travail culturel basé sur la recherche-crédation.
- 13 Manon De Pauw, *Automachinations, op. cit.*, p. 5.
- 14 *Idem*, p. 6.
- 15 *Idem*, p. 1.
- 16 Manon De Pauw dans *Anima*, Montréal, Galerie B-312; Cardiff (Royaume-Uni), Contemporary Temporary Artspace, 2006, p.50.
- 17 Andreï Tarkovski, « Moscou, 15 février 1972 », dans *Journal 1970-1986*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, p. 65.
- 18 Manon De Pauw renvoie au procédé mis au point par Norman McLaren, lequel consiste en une façon d'animer des acteurs à la manière d'objets inertes.
- 19 Manon De Pauw, « Savoir conjuguer », dans *Tenir entre les murs / Écarts de conduite*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Forum du CDEX, 2003, p. 25.
- 20 Voir *Vide intérieur*, dans la section de ce livre intitulée « Œuvres 2001-2009 », p. 86.
- 21 *Idem*.
- 22 Voir « Au travail », dans la section de ce livre intitulée « Mon atelier d'écriture », p. 73.
- 23 Andreï Tarkovski, « Moscou, 3 février 1974 », dans *Journal 1970-1986*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, p. 103.
- 24 Alain Fleischer, *Les laboratoires du temps. Écrits sur le cinéma et la photographie*, tome 1, Paris, Galaade Éditions, 2008, p. 118.
- 25 Voir *Répertoire*, dans la section de ce livre intitulée « Œuvres 2001-2009 », p. 122.
- 26 L'expression est de Roland Barthes dans *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1980, p. 126.
- 27 Voir *Épreuves*, dans la section de ce livre intitulée « Œuvres 2001-2009 », p. 20.
- 28 Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, Éditions La Fabrique, 2003, p. 23.

L'atelier ouvert

the open workshop

Manon De Pauw

L'atelier ouvert est un environnement installatif et performatif dont l'élément central consiste en un dispositif que j'ai conçu pour un espace scénique¹. Il s'agit d'une table munie d'une surface translucide éclairée par-dessous, au-dessus de laquelle est suspendue une caméra vidéo. Tout ce qui s'y trouve est projeté en temps réel à une échelle amplifiée. On peut moduler la projection en traçant sur la table lumineuse, en la couvrant de papier et d'acétates colorés ou en y plaçant de menus objets. Durant l'exposition à la Galerie de l'UQAM, je m'y affairais chaque semaine, en solo ou avec la complicité d'artistes invités, à fabriquer une suite de problèmes formels et d'intrigues visuelles. Le public était témoin d'un processus de création en direct, dans une ambiance feutrée de concentration et d'attention portée aux gestes posés. Chaque séance, même solitaire, explorait différentes modalités visuelles, spatiales et temporelles et une présence performative distincte au sein du dispositif d'images.

La première séance a eu lieu lors de la *Nuit blanche à Montréal* en compagnie de l'artiste du son Nancy Tobin. Sur le mode de l'improvisation, nous avons construit ensemble un espace visuel et sonore en jouant avec l'intensité des couleurs et des fréquences, en manipulant des matières visibles et invisibles. Sa musique évolutive, remplie de trouvailles, était générée par de petits mécanismes faits de senseurs captant l'intensité de diodes

The Open Workshop is an installation and performance environment in which the central element is a device I have created for a theatrical space.¹ It consists of a table with a transparent top lit from below, above which a video camera is suspended. Everything it captures is projected in real time on an amplified scale. One can modulate the projection by tracing on the light table, by covering it with paper and coloured acetate sheets or by placing small objects on it. During the exhibition at La Galerie de l'UQAM I worked on it every week, by myself or with the help of guest artists, devising a series of formal problems and visual puzzles. The public witnessed a live process of creation in a hushed atmosphere of concentration and close attention to the gestures made. Each session, even the solo ones, explored different visual, spatial and temporal modalities and a specific performative presence within the device of images.

The first session took place at the *Montreal's All-Nighter* with the sound artist Nancy Tobin. Together we improvised, constructing a visual and audio space by playing with the intensity of the colours and frequencies and manipulating visible and invisible materials. Her evolutive music, full of surprises, was generated by small mechanisms composed of sensors that picked up the intensity of luminescent diodes. It was a fruitful exercise of mutual monitoring in which each of us was fuelled by the effects and the

presence of the other, an active mediation expressed in planes, colours and vibrating sound waves.

The session with performance artist Sylvie Tourangeau turned into a performance-video workshop thanks to the enthusiastic participation of an audience of the knowledgeable and the simply curious.² The participants manipulated the projection device, the accessories and the screens to create interplays of composition, inversion and reflection. They set each other optical challenges, assembling multiple layers of images, trying to catch moving shapes and to position themselves in an increasingly complex spatiality.

To round off the exhibition, choreographer Danièle Desnoyers executed drawings and choreographic annotations on the light table while I intervened in the projection. A silent conversation took place between us through the medium of the video, echoing the audio manipulations of Nancy Tobin. The layers of images and scales intermingled. A traced body was retraced. The illustration of a movement on the page triggered another one on the screen. Thus, through accumulation and feedback, the representation of a choreographic language took shape in a space both tangible and virtual.

Each of the individuals who contributed to *The Open Workshop* coloured the session with her particular approach to the device. Although this closed-circuit video system is technically quite simple, it generates very complex perceptual experiences that destabilize our physical relationship to the space, the projection and the shadows cast. One cannot control it completely, but one can master it sufficiently to grasp its effects. During the exhibition the visitors were free to go up to it, to touch it just to see, and to generate their own pictures. I like to think that they had an aesthetic experience similar to the one I feel when performing, and that they enjoyed the magic of the emerging image and the astonishment within hands' reach.

1 This is the same system that I use in the show *Là où je vis*. I thank Le Carré des Lombes dance company for the loan of the light table.

2 Among the participants, we can see on page 64: Manon De Pauw, Sylvie Tourangeau, Victoria Stanton, Anne Bérubé, Huguette Lucas and Audrey Genois.

luminescentes. Ce fut un riche exercice d'écoute mutuelle où chacune se nourrissait des effets et de la présence de l'autre, une médiation active sur les plans, les couleurs et les ondes vibratoires.

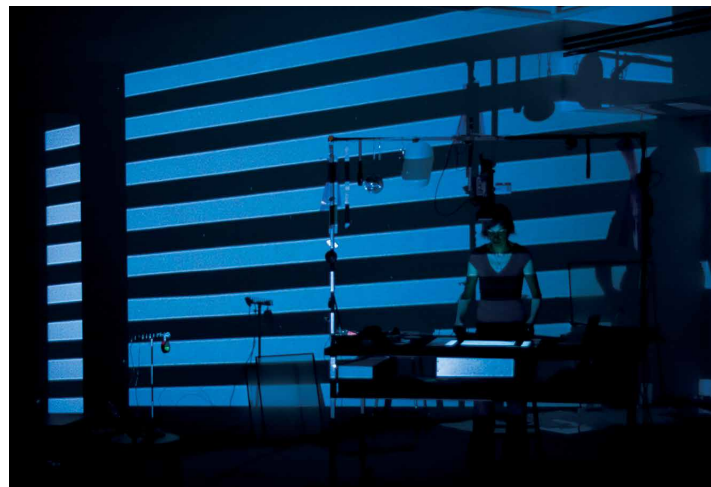
La séance avec l'artiste de performance Sylvie Tourangeau s'est transformée en atelier de vidéo-performance grâce à la participation enthousiaste d'un public chevronné ou tout simplement curieux². Les participants ont manipulé le dispositif de projection, les accessoires et les écrans pour créer des jeux de composition, d'inversion et de réflexion. Se lançant mutuellement des défis optiques, ils ont assemblé de multiples couches d'images, tenté d'attraper des formes mouvantes et de se positionner dans une spatialité de plus en plus complexe.

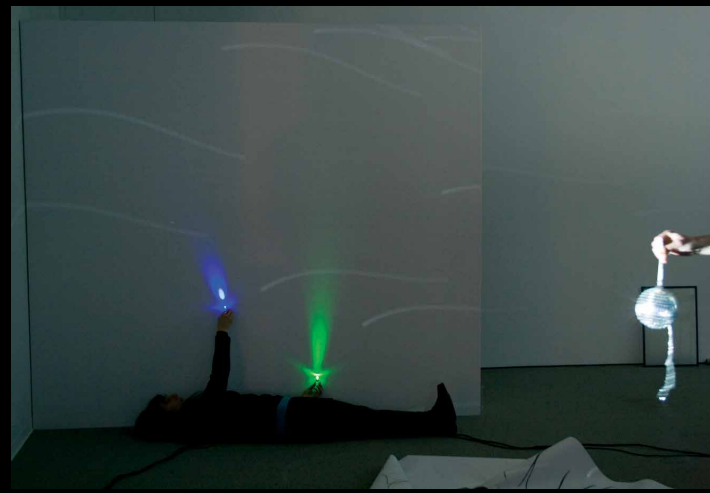
Pour clore l'exposition, la chorégraphe Danièle Desnoyers a exécuté des dessins et des annotations chorégraphiques à la table lumineuse tandis que j'intervenais sur la projection. Une conversation muette s'est établie entre nous par l'intermédiaire de la vidéo, en résonance avec les manipulations sonores de Nancy Tobin. Les épaisseurs d'images et les échelles se confondaient. Un corps tracé était retracé. L'illustration d'un déplacement sur la page en déclenchait un autre à l'écran. Ainsi, par accumulation et rétroaction, la représentation d'un langage chorégraphique a pris forme dans un espace à la fois tangible et virtuel.

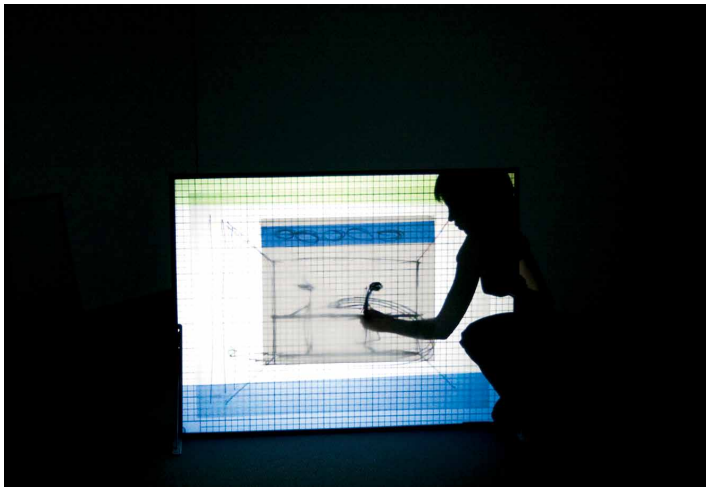
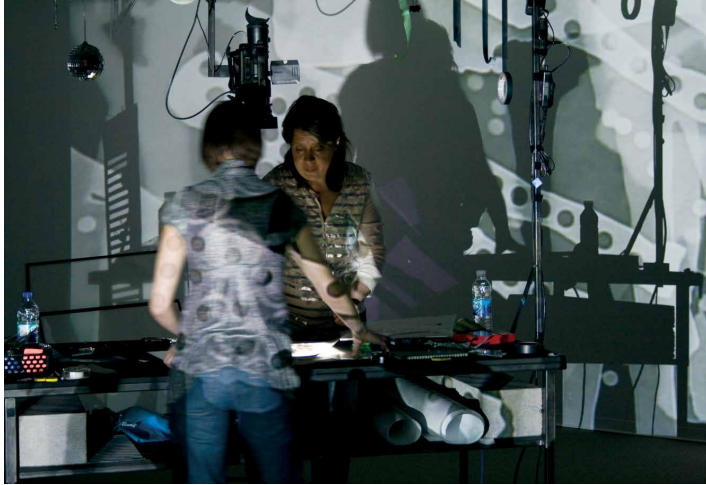
Chacune des personnes ayant contribué à *L'atelier ouvert* a teinté la séance de son approche spécifique du dispositif. Bien que ce système de vidéo en circuit fermé soit techniquement élémentaire, il génère des expériences perceptuelles fort complexes qui déstabilisent notre relation physique à l'espace, à la projection et aux ombres portées. On ne peut le contrôler entièrement, mais on peut l'apprivoiser pour mieux en saisir les effets. Durant l'exposition, les visiteurs étaient libres de s'en approcher, d'y toucher pour voir, de générer leurs propres tableaux. J'ose espérer qu'ils y ont vécu une expérience esthétique semblable à celle que je vis en performance, et savouré la magie de l'image naissante et l'étonnement à portée de main.

1 Il s'agit du même système que j'utilise dans le spectacle *Là où je vis*. Je tiens à remercier la compagnie Le Carré des Lombes pour le prêt de la table lumineuse.

2 Parmi les participantes, on peut voir à la page 64: Manon De Pauw, Sylvie Tourangeau, Victoria Stanton, Anne Bérubé, Huguette Lucas et Audrey Genois.





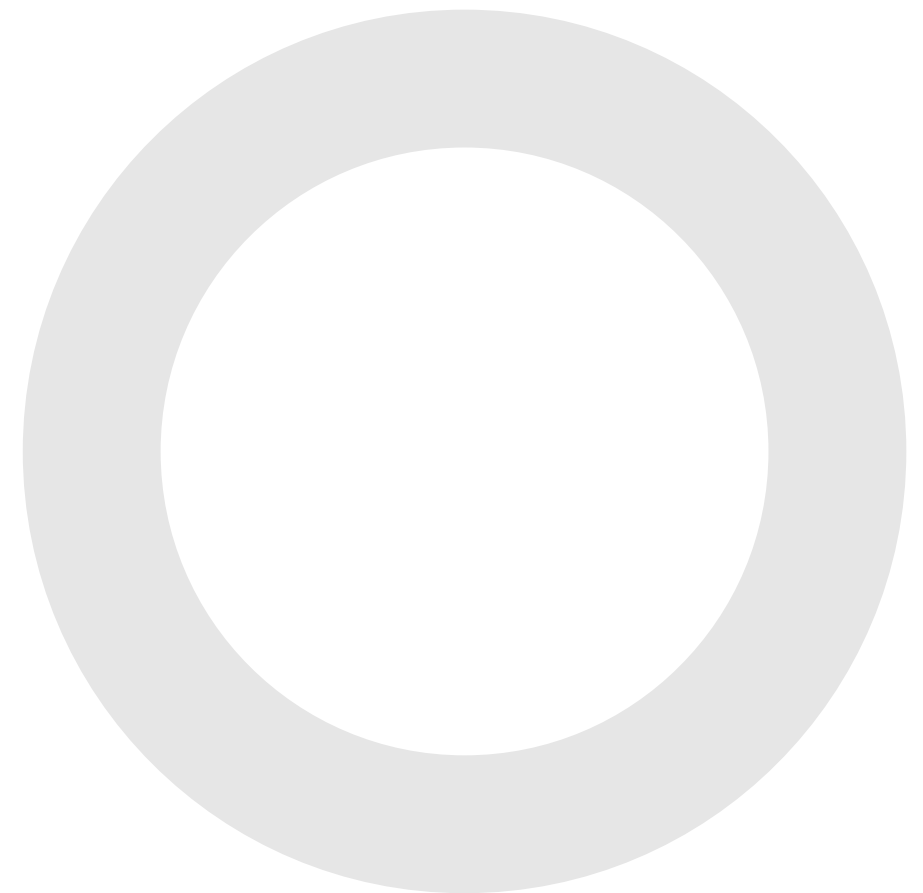




mon atelier d'écriture

my writing workshop

manon de pauw



—

écrire

Je suis fascinée par l'acte d'écrire, par les états mentaux et physiques qu'il induit, par le fait qu'une manifestation de soi si solitaire et introspective puisse trouver résonance dans l'espace public. J'ai une saine obsession pour le geste lui-même. Il ne s'agit pas d'écrire pour dire, mais bien d'écrire pour faire, pour voir, pour penser. L'écriture est un motif récurrent dans mes œuvres. Elle y figure comme élément formel et chorégraphique, comme composante visuelle et sonore. La page blanche, quant à elle, y est non seulement espace d'introspection, mais aussi territoire d'intervention, lieu de rencontre et surface de projection. Versatile, elle se fait opaque ou translucide, dense ou légère, lisse ou texturée. Ici, je suis comme à l'atelier, pour assembler quelques bouts d'idées.

writing

I am fascinated by the act of writing, by the states of mind and body it engenders, by the fact that such a solitary and introspective manifestation of the self can resonate in the public space. I have a healthy obsession with the action itself. It is not a question of writing in order to say something but rather of writing to make, to see, to think. Writing is a recurrent motif in my works, appearing as both a formal and choreographic element and a visual and sound component. As for the blank page, it is not only a space for introspection but also a zone of intervention, a meeting place and a surface for projection. It is versatile: it can be opaque or translucent, thick or thin, smooth or textured. Here I am as if I were in the studio, putting together odds and ends of ideas.

—

anakhôrêsis

«La pratique de l'isolement, de l'anakhôrêsis, de la retraite en soi-même, [...] va se manifester essentiellement dans l'immobilité. L'immobilité de l'âme et l'immobilité du corps: du corps qui résiste, de l'âme qui ne bouge pas, qui est en quelque sorte fixe sur elle-même, sur son propre axe, et que rien ne peut détourner d'elle-même¹.» Ma rencontre avec les pratiques philosophiques archaïques, en particulier le souci de soi, ne cesse d'alimenter ma réflexion sur les façons d'engager le corps dans le processus de création. Foucault décrit le souci de soi platonicien comme étant un ensemble de techniques permettant d'accéder à la connaissance ou même à la vérité, parmi lesquelles on retrouve les rites de purification, d'endurance, de concentration de l'âme et de retraite. Je m'intéresse particulièrement à cette dernière, au principe de l'anachorèse, comme moment d'ouverture aux possibles, comme déclencheur de potentialités. Il s'agit non seulement d'un geste d'artiste, mais d'un état d'esprit, d'une méditation active, d'une posture à la fois physique et mentale. «C'est une technique, si vous voulez, de l'absence visible. On est toujours là, on est visible aux yeux des autres. Mais on est absent, on est ailleurs².»

1 Michel Foucault, «Cours du 13 janvier 1982», *L'herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard, 2001, p. 49.

2 *Ibid.*, p. 47.

anakhoresis

"The practice of seclusion, of anakhoresis, of withdrawing into oneself [...] is basically expressed in immobility[...] Immobility of the soul and the body: of the body which resists, and of the soul which does not move, which is fixed, as it were, on itself, on its own axis, and which nothing can turn away from itself."¹ My discovery of the philosophical practices of the ancient world, especially the concern for the self, continues to fuel my thinking on ways of engaging the body in the process of creation. Foucault describes the Platonic care of the self as a set of techniques providing access to knowledge and even to truth. They include rites of purification, endurance, concentration of the soul and withdrawal. I am particularly interested in the last of these, in the principle of anakhoresis, as a moment of opening up to possibilities, as a trigger for potentialities. It is not just a question of an artist's gesture but of a state of mind, an active meditation, an attitude that is both physical and mental. "It is, if you like, a technique of visible absence. You are always there, visible to the eyes of others. But you are absent, elsewhere."²

1 Michel Foucault, "Cours du 13 janvier 1982," *L'herméneutique du sujet*, Paris: Gallimard, 2001/ *The Hermeneutics of the Subject: Lectures at the Collège de France 1981-82*, trans. Graham Burchell, New York: Palgrave-Macmillan, 2005, p. 49.

2 *Ibid.*, pp. 47-48.

savoir conjuguer

Les gestes sont comme les mots. On peut les enchaîner, les souligner ou les suspendre. Ils possèdent des qualités: ils sont précis, énigmatiques, suggestifs, inquiétants, originaux, banals ou extraordinaires. Sachant cela, il est possible de sauter de la parole à la pose, de l'argument à l'attitude: proposer du bras, nier du pied, suggérer du dos. Avec un peu d'attention, chaque geste devient un timide bout d'idée et chaque posture, une proposition... Savoir conjuguer le corps pour mieux articuler les idées.

on how to conjugate

Actions are like words. You can link them together, emphasize or suspend them. They have attributes: they can be precise, mysterious, suggestive, disturbing, original, banal or extraordinary. Knowing this, it is possible to jump from the word to the pose, from the argument to the stance: proposing with the arm, repudiating with a foot, suggesting with the back. If you pay attention, each gesture becomes a timid bit of an idea and each pose is a suggestion... Being able to conjugate the body to articulate the ideas better.

automachination

Comme j'hésite à définir ma pratique d'autoreprésentation en tant qu'auto-fiction, j'ai cherché un terme qui évoquerait de façon plus adéquate la manipulation de mon propre corps à l'aide de la vidéo. Le vocable automachination reflète le rapport corps-machine dans mon procédé, qui s'apparente à une forme de pixilation du corps, technique d'animation développée par Norman McLaren. En plus d'entretenir des liens étymologiques avec la machine, le terme machination désigne une manœuvre rusée. Incidemment, il y a derrière mes œuvres d'autoreprésentation une volonté de contourner et de déjouer ma propre attitude physique. De plus, mes mouvements corporels, contraints au rythme du montage, possèdent souvent une qualité machinale.

automachination

Since I hesitate to define my autorepresentation practice as autofiction, I looked for a term that would more adequately evoke the manipulation of my own body with the help of the video. The word automachination reflects the body-machine connection in my method, which resembles a kind of pixillation of the body, an animation technique developed by Norman McLaren. In addition to maintaining the etymological link with the machine, the word "machination" suggests an astute maneuver. Incidentally, underlying my autorepresentational works is the desire to contort and trick my own physical attitude. What is more, my body movements, constricted by the tempo of the editing, often have a mechanical quality.

(in)action performative

Il me semble important de nommer ma pratique de l'immobilité comme un élément actif dans l'élaboration de mes vidéos d'autoreprésentation. Lors du tournage, j'adopte souvent une posture d'immobilité et d'improductivité devant la caméra, créant une situation incongrue dans des lieux où l'on doit habituellement être performant et productif. Le terme est une façon d'exprimer mon ambivalence face à l'idée d'être (ou de ne pas être) en état de performance. Il s'agit d'une forme de résistance à la performance par laquelle j'établis de nouveaux rapports physiques au monde, une prise de position détachée de toute prouesse physique.

performative (in)action

I feel it is important to name my practice of immobility as an active element in the creation of my autorepresentation videos. During the shooting I often take up an attitude of immobility and unproductivity before the camera, creating an incongruous situation in places where one would normally be performing and productive. The term "performative inaction" is a way of expressing my ambivalence about the notion of being (or not being) in a state of performance. It is a form of resistance to performance through which I establish new physical relationships to the world, taking a stance detached from any physical virtuosity.

au travail

Errer dans l'atelier est-il un travail d'artiste? L'atelier. Souvent, je n'y fais rien d'autre que de m'y situer. Faire du ménage. Prendre ma place. Passer le temps. M'inquiéter. Déplacer des choses. Appréhender le geste à poser, faire face au devoir de produire et d'être productive. Bien que le gros de mon travail se fasse en dehors de l'atelier (sur un lieu de tournage, à la maison devant l'ordinateur, dans les ateliers spécialisés, en résidence, en galerie), celui-ci demeure un endroit presque sacré. Un lieu de refuge et de procrastination. Un espace du devenir. Un site d'entreposage des matériaux et des idées.

at work

Is wandering round the studio part of an artist's work? The studio. Often I do nothing more than put myself there. Tidy up. Sit down. Spend time. Worry. Shift things about. Dread the actions to be taken, face up to the duty of producing and being productive. Although most of my work is done outside the studio (on location, at home in front of my computer, in specialized workshops, in residencies, in galleries), the studio remains an almost sacred place. A place of refuge and procrastination. A space for becoming. A warehouse for materials and ideas.

—

automatisme ambulatoire

Devons-nous être aussi performants que nos machines? Au XIX^e siècle, le médecin français Jean-Martin Charcot a étudié l'improductivité, plus particulièrement sous la forme du vagabondage, en tant que phénomène de mésadaptation sociale. Il invente même un terme, automatisme ambulatoire, pour désigner la pathologie incurable dont souffrent, selon lui, les vagabonds. Il identifie deux types d'automatismes: un bon et un mauvais. Le vagabond, par son caractère imprévisible, représente pour lui l'image par excellence du mauvais automate car, « possédé par sa nature répétitive et mécanique, sans volonté, il erre comme un train sans rails, [...] son impassibilité monotone et somnambulique font pâle figure devant les urgences du travail industriel³ ». L'automatisme positif, quant à lui, désigne le caractère productif des machines et la capacité d'auto-surveillance de l'ouvrier machinal, « l'homme nouveau de l'ère industrielle, [...] automate moral et technique⁴ ». À l'ère de l'industrialisation et de l'automatisation des usines, l'ouvrier, autrefois maître de ses outils et de son temps, doit adapter son rythme de travail à celui de la machine. D'abord emblème utopique du travailleur libéré de ses tâches manuelles ingrates, l'automate devient graduellement synonyme de l'aliénation au travail, de la répétition monotone et de l'absence d'initiative⁵. Qu'en est-il de l'artiste? Pour ma part, j'ai découvert dans cette opposition entre le « bon » et le « mauvais » automatisme une riche métaphore pour illustrer ma pratique en vidéo-performance. Je prends d'ailleurs un malin plaisir à mettre en œuvre « le joyeux gâchis des forces productives⁶ ».

3 Jean-Claude Beaune, *Le vagabond et la machine. Essai sur l'automatisme ambulatoire: médecine, technique et société, 1880-1910*, Seyssel, Champ Vallon, 1983, p. 296.

4 *Idem*, p. 297.

5 Charles Halary, « L'automate utopique », *Quaderni*, n° 5 (automne), 1988, p. 87-99.

6 Nicolas Bourriaud, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Éditions Denoël, 1999, p. 15.

ambulatory automatism

Should we be as high-performance as our machines? In the 19th century the French doctor Jean-Martin Charcot studied unproductivity, particularly in the form of vagrancy, as a phenomenon of social maladaptation. He even invented a term, ambulatory automatism, to designate the incurable pathology from which, in his opinion, vagrants suffered. He identified two types of automatism, a good and a bad type. The vagrant, with his unpredictable nature, represented for Charcot the image par excellence of the bad automaton, for “possessed by his repetitive and mechanical nature, with no will power, he wanders like a train without rails [...] his monotonous, sleep-walking indifference cutting a sorry figure when faced with the urgency of industrial labour.”³ Positive automatism, he thought, described the productive nature of machines and the machinist's ability to supervise himself; “the new man of the industrial era [...] the moral and technical automaton.”⁴ In the era of industrialization and the automation of factories, the worker, once the master of his tools and his time, had to adapt his rhythm of work to that of the machine. At first a utopian symbol of the worker freed from his thankless manual tasks, the automaton became gradually synonymous with alienation from one's work, with monotonous repetition and the absence of initiative.⁵ And what of the artist? For my part, I have found this notion of “good” as opposed to “bad” automatism a rich metaphor for shedding light on my video-performance practice. I also take a malicious pleasure in making use of “the joyful waste of productive forces.”⁶

3 Jean-Claude Beaune, *Le vagabond et la machine. Essai sur l'automatisme ambulatoire: médecine, technique et société, 1880-1910*, Seyssel: Champ Vallon, 1983, p. 296. [trans. from the French]

4 *Ibid.*, p. 297. [trans. from the French]

5 Charles Halary, “L'automate utopique,” *Quaderni*, no. 5 (fall), 1988, pp. 87-99.

6 Nicolas Bourriaud, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris: Éditions Denoël, 1999, p. 15.

—

faire abstraction

Mon travail a pris graduellement une tangente vers l'abstraction. C'est-à-dire que mon corps tend à s'abstraire de l'image, sans pour autant complètement s'effacer. Certaines œuvres montrent mon corps tel un élément figuratif au sein de l'univers formaliste de l'image. Dans le travail plus récent, l'échelle de la surface d'intervention est réduite. Au lieu de tout le corps, il n'y a que les mains qui figurent dans son cadre, qui interviennent sur les formes, les plans et les couleurs qu'il contient. Cela procède de deux postures fort différentes. En performant sous l'œil de la caméra, je mets en scène un travail qui est soumis à un regard extérieur. En me soustrayant à l'image, je deviens l'observatrice de mon propre travail en temps réel, je superpose mon regard à celui que posera ultérieurement le spectateur. Cela me permet de mieux illustrer un espace mental à l'œuvre. Dans les deux cas, il s'agit d'images performées où le geste artistique est montré en temps réel, ainsi que les traces qu'il génère.

making abstraction

My work has gradually slipped toward abstraction, which is to say, my body tends to withdraw itself from the image without entirely disappearing from it. Some works show it as a figurative element within the formalist world of the image. In my most recent creations, the scale of the surface for intervention is reduced. Instead of my whole body, it is only my hands that appear in the frame, that intervene in the shapes, planes and colours it contains. This is the result of two very different standpoints. By performing under the camera's eye, I stage a work that is submitted to an external gaze. By removing myself from the image, I become the observer of my own work in real time, I superimpose my gaze on the one that the spectator will later bring to it. This allows me to illustrate a mental space at work. In both cases, it is a question of performed images in which the artistic gesture is shown in real time, as are the traces it generates.

—

une esthétique de la lumière (ou travailler dans le noir)

Dans les années 1920 et 1930, László Moholy-Nagy élabore à travers ses écrits et sa pédagogie une « esthétique de la lumière » appliquée à l'étude de la peinture, du cinéma et de la photographie. Or, durant les années où il enseigne au Bauhaus, il passe beaucoup de temps dans l'obscurité de la chambre noire à fabriquer des photogrammes ou empreintes photographiques réalisées sans appareil photo ni négatif. Ces images abstraites, riches en tonalités et en textures, sont fabriquées à partir d'objets disposés directement sur le papier argentique. Selon lui, le photogramme représente la quintessence de sa théorie, car ces images résultent de l'action directe de la lumière sur une surface photosensible. Il le nomme procédé « productif », pour ne pas dire magique, en opposition à la prise de vue photographique, qu'il qualifie de procédé « reproductif » se contentant de reproduire le réel. La fabrication des photogrammes se fait donc dans un environnement coupé du monde et du temps extérieurs. « Le miracle optique du noir et blanc doit naître du seul rayonnement immatériel de la lumière [...] Les photogrammes doivent être créés à partir de leurs moyens propres et premiers, leur composition ne faire apparaître et ne signifier rien d'autre qu'eux-mêmes⁷. »

⁷ László Moholy-Nagy, « Production-reproduction », dans *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2007, p. 135-143.

an æsthetic of light (or working in the dark)

In the 1920s and 1930s László Moholy-Nagy worked out in his publications and his teaching an “æsthetic of light” applied to the study of painting, film and photography. During the years he was a professor at the Bauhaus he spent a great deal of time in the darkroom making photograms, photographic prints made without using a camera or a negative. These abstract images, rich in tones and textures, were made with objects laid directly on gelatine-silver paper. He felt that the photogram represented the quintessence of his theory, since these images were the result of the direct action of light on a light-sensitive surface. He called it a “productive,” if not magical, process, as opposed to camera work, which he designated a “reproductive” procedure that merely reproduced reality. Photograms are made in an environment cut off from the outside world and from time. “The optical miracle of black and white should spring from the intangible radiance of light [...] Photograms must be created from their first and only means, their composition should not show or signify anything other than themselves.”⁷

⁷ László Moholy-Nagy, “Production-reproduction,” in *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, Paris: Gallimard, coll. Folio essais, 2007, pp. 135-143. [trans. from the French]

l'apprentie

Je me considère comme une éternelle apprentie. La nature de ma pratique m'incite à constamment renouveler mes connaissances techniques et à inventer parfois de nouveaux outils. Ce souci de la technè affecte ma manière d'être artiste et d'envisager mon propre travail. Mais ce n'est pas qu'une question d'outils. À chaque nouveau projet, il faut apprendre à connaître non seulement ses instruments, mais aussi l'objet d'étude. Il faut le nommer, le comprendre. Au début, il glisse entre les doigts, il s'efface et fuit. C'est dans l'effort de la saisie que l'œuvre prend son sens. Dans un savoir-faire unique, spécifique à chacune. C'est ce que j'appelle une attitude de recherche.

the apprentice

I see myself as a perennial apprentice. The nature of my practice encourages me to continually update my technical skills and sometimes to invent new tools. This preoccupation with techne affects my way of being an artist and of visualizing my work. But it is not only a matter of tools. With each new project one needs to learn to know not only the instruments but also the object of study. One has to name it, understand it. At the beginning it slips through one's fingers, it fades away and escapes. It is in the effort to grasp it that the work takes on meaning, in a unique expertise specific to each work. It's what I call a researcher's attitude.

champ d'inquiétudes

Plutôt que d'aborder de front les thèmes qui me touchent, je cultive un vaste champ d'inquiétudes où foisonnent des observations sur l'accélération du rythme de vie, sur le tempo mécanisé du quotidien, sur les gestes qui nous lient aux autres et à soi, sur l'attitude à adopter face aux vicissitudes de la vie contemporaine, sur les responsabilités qui nous incombent en tant qu'êtres humains. C'est un travail qui investit tout le corps. Un labeur. Mes soucis sont tâtés, pliés, coupés, déplacés et ressassés jusqu'à faire œuvre. Jusqu'à ce que je leur trouve la bonne manière de se tenir dans le monde.

field of concerns

Rather than tackling head-on the subjects that move me, I cultivate a wide field of concerns teeming with observations on the increasing pace of life, the mechanized tempo of the everyday, the gestures that connect us to other people and to ourselves, the attitude to adopt when confronted with the vicissitudes of contemporary life, our responsibilities as human beings. This is a task that involves the whole body. It is a labour. My worries are handled, folded, cut, moved and re-examined until they create a work of art. Until I find the best way for them to hold together in the world.

prendre position

Je tente d'établir de nouveaux rapports au monde, de prendre position physiquement et poétiquement face à mon champ d'inquiétudes. Une alternance entre l'ouverture et le repli sur soi, entre la distance et la proximité, entre le mouvement et l'inertie. D'une part, prendre contact avec le monde, se rapprocher des objets de connaissance, s'ouvrir à l'autre et aux potentialités des situations les plus anodines. D'autre part, prendre du recul, se retirer en anachorète et tenter de construire du sens à partir des expériences vécues et des données recueillies. La durée joue un rôle crucial dans un tel processus. Car c'est souvent une fois l'œuvre terminée et exposée qu'on en saisit réellement toutes les implications et tout le sens.

taking a stance

I try to establish new connections with the world, to take a stance both physically and poetically, to face up to my field of concerns, alternating between openness and withdrawal, distance and proximity, movement and inertia. On the one hand, making contact with the world, coming closer to objects of knowledge, being open to others and to the potential of the most ordinary situations. On the other hand, stepping back, withdrawing into anakhoresis and trying to make sense of the experiences I have lived and the data I have collected. Duration plays a pivotal role in this process. For it is often only when the work is finished and exhibited that one really grasps all its implications and all its meaning.

main + tenant = maintenant

Il y a, dans le geste de faire, un rapport au temps très spécifique. Une sorte de communion entre les mains et l'esprit qui rencontrent la chose en devenir, l'objet d'étude et d'expérimentation. À mon avis, tout acte de création peut apporter une densité particulière au temps, à la fois compacte et spacieuse. Un rapport tactile à la pensée. Une qualité de présence à la matière, au dispositif, aux images en devenir, qui n'est pas étrangère à la présence performative, c'est-à-dire, ici et maintenant.

holding on to the here and now

There is, in the act of making, a very specific relation to time. A sort of communion between the hands and the mind as they come upon the thing in posse, the subject of study and experimentation. To my mind, every act of creation brings with it a particular density of time, both compact and spacious. A tactile link to thought. A way of being present to the material, the device, the images in evolution, not unlike the performative presence, that is to say, the here and now.

œuvres

works

2001

2009

manon de pauw



ne pas s'inquiéter [not to worry]

2001

Vidéo, couleur, son, 4 min

Video, colour, sound, 4 min.

Dans *Ne pas s'inquiéter*, j'exécute en atelier une série de gestes en apparence très banals. Je m'affaire à placer un décor rudimentaire, à mettre en place une mise en scène précaire à partir de ce que j'ai sous la main. La trame sonore est désynchronisée de l'image, ce qui produit un sentiment d'étrangeté. Réalisée au début de mes explorations vidéographiques, cette monobande explore les paradoxes du travail artistique en évoquant à la fois les inquiétudes et la magie qu'il génère.

In *Ne pas s'inquiéter*, shot in the studio, I perform a series of seemingly very ordinary gestures. I get busy, setting up a rudimentary decor, putting together a makeshift stage set from whatever comes to hand. The soundtrack is out of sync with the image, which produces a very odd effect. This single-channel video, made at the start of my experiments with the medium, explores the paradoxes of artistic creation by evoking both the anxieties and the magic it engenders.



corps pédagogique [teaching body]

2001

Vidéo, couleur, son, 6 min 7 s

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Video, colour, sound, 6 min. 7 sec.

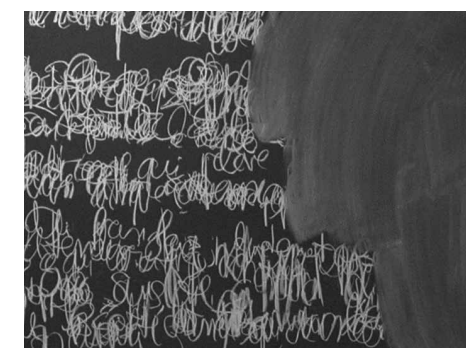
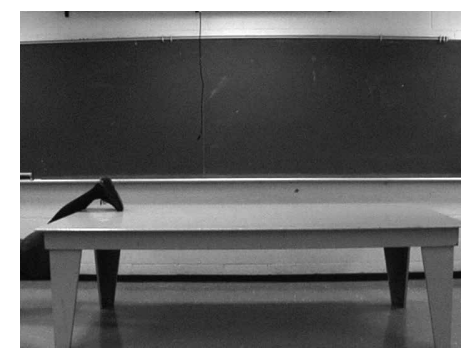
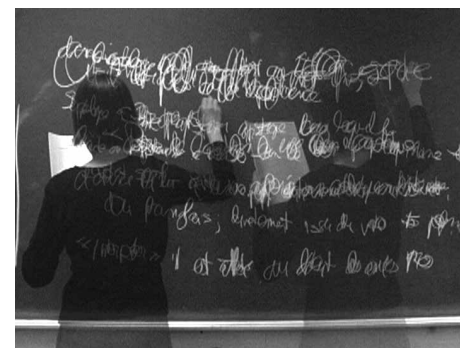
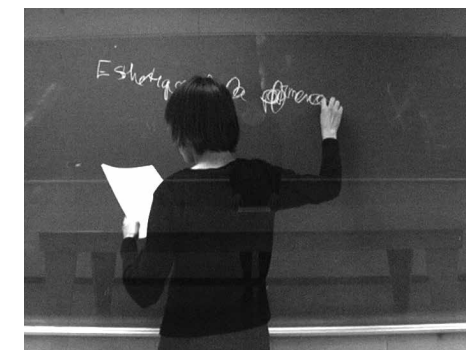
Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal

La vidéo *Corps pédagogique* pose un regard ludique sur le milieu universitaire et sur l'art de la performance. Le geste d'écrire y occupe un rôle central comme composante visuelle et sonore, tout comme mon corps qui accomplit le geste. Adoptant une posture rigide, je lis une définition encyclopédique du terme *performance* devant une salle de classe vide, pour ensuite la transcrire mécaniquement et de manière illisible sur un grand tableau noir. Lors du tournage, j'ai exploré la position du corps dans un lieu voué à l'apprentissage et à la communication. Les postures adoptées, une fois rythmées et chorégraphiées par le truchement du montage vidéo, contredisent en quelque sorte l'« aspect de jaillissement vivant » et la « configuration de présence ici et maintenant* » qui caractériseraient l'art de la performance.

* *Encyclopædia Universalis*, Paris: Encyclopædia Universalis, 2002, *subverbis*.

The video *Corps pédagogique* takes a playful look at the academic milieu and the art of performance. The act of writing plays a central role as a visual and sound component, as does my body, which performs the action. Standing stiffly upright, I read an encyclopædia definition of the word “performance” to an empty classroom, and then copy it down mechanically and illegibly on a large blackboard. During the filming I explored the postures of the body in a setting dedicated to learning and communication. The positions I took up, once they had been given rhythm and choreography in the editing of the video, in a sense contradict the “live spark” and the “configuration of presence in the here-and-now”* characteristic of performance art.

* *Encyclopædia Universalis*, Paris: Encyclopædia Universalis, 2002, *subverbis*.



vide intérieur [interior void]

2002

Projection vidéo en boucle sur feuille de papier, sans son, 3 min 30 s, 21,6 x 27,9 cm

Collection d'œuvres d'art de l'Université du Québec à Montréal, Galerie de l'UQAM

Video loop projected on a sheet of paper, silent, 3 min. 30 sec., 21.6 x 27.9 cm

Collection d'œuvres d'art de l'Université du Québec à Montréal, Galerie de l'UQAM

Cette vidéo muette emprunte aux techniques utilisées pour les films d'animation et propose une réflexion ludique et spontanée sur le bricolage de soi. Les dimensions de l'image correspondent exactement aux proportions de la feuille de papier format lettre sur laquelle mes mains écrivent, dessinent et manipulent divers objets. Aussi évoquée dans la vidéo *Corps pédagogique*, la page blanche devient en quelque sorte le personnage principal de *Vide intérieur*, car elle est à la fois mon espace d'introspection, ma surface de création et mon support de projection.

This silent video borrows techniques used for animated films to offer a playful and spontaneous reflection on "self-bricolage." The size of the image corresponds exactly to the proportions of the letter-size sheet of paper on which my hands write, draw and manipulate various objects. The blank page, also evoked in the video *Corps pédagogique*, becomes in a way the main character in *Vide intérieur* – it is at once my space for introspection, my surface for creation and a support for projection.



échelle humaine [human scale]

2002

Vidéo, couleur, son, 4 min

Video, colour, sound, 4 min.

Échelle humaine est un projet d'automachination*. Cette vidéo s'intéresse à notre rythme de vie et à notre devoir d'être sans cesse performants, actifs et productifs. Dans un lieu institutionnel terne, je joue le rôle de l'artiste qui travaille. Une trame sonore évoque l'univers industriel et la chaîne de montage. À travers un jeu de réflexions, de transparences, d'apparitions et de disparitions, les objets s'animent par l'entremise du montage rythmique, et mon corps s'active sur un tempo machinal, mû par une force extérieure à lui-même, tel un pantin manipulé.

* Voir la section « Mon atelier d'écriture ».

Échelle humaine is an automachination* project. This video looks at the pace of our lifestyle and our duty to be endlessly performing, active and productive. In a drab institutional setting I play the part of the artist at work. A soundtrack evokes the industrial world and the assembly line. Through an interplay of reflections, translucencies, appearances and disappearances, the objects come alive, animated by the rhythmic editing, and my body is set in motion to a mechanized tempo, powered by a force outside itself, manipulated like a puppet.

* See section "My Writing Workshop."



au travail [at work]

2003

Ensemble comprenant une installation vidéo *in situ*, une œuvre sonore et une série de monobandes, durées variables

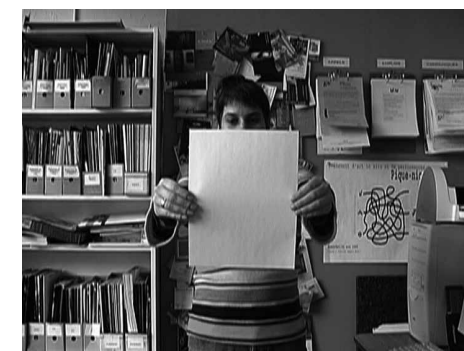
Site-specific video installation with an audio work and a series of single-channel videos, variable duration

Au cours de l'année 2002-2003, j'ai visité régulièrement les bureaux de Dare-Dare afin de filmer des (*in*)actions *performatives**, en solo ou avec la complicité de l'équipe. Après y avoir travaillé comme coordonnatrice artistique pendant plusieurs années au cours desquelles j'ai développé une conscience accrue du travail qui se fait *pour* l'art et *autour* de l'art, je venais maintenant y jouer, ni plus ni moins, le rôle de l'artiste. Mon but était, entre autres, d'insérer des moments de poésie et d'improductivité dans les tâches quotidiennes des employés et des membres du centre. Il pouvait s'agir, par exemple, de quitter sa tâche pour tenir à bout de bras une feuille de papier devant la caméra pendant quelques secondes, de se coucher au sol ou encore de me rouler dans un tas de paperasse. À la suite du tournage *in situ*, j'ai réalisé une installation vidéo en trois parties ainsi qu'une œuvre sonore. L'installation vidéo montre les actions à travers différents dispositifs, soit une projection sur le sol jonché de papier format lettre (nommée plus tard *Paperwork*), une projection sur deux feuilles suspendues et une série de vignettes vidéo en boucle présentées sur un moniteur disposé sur une table comme une station de travail. Dans *Au travail*, plus que jamais, le papier format lettre s'avère omniprésent, à la fois comme objet de performance, surface de projection et élément sculptural*. Au lieu de socles, j'utilise comme supports pour l'équipement des éléments de mobilier provenant du bureau de la galerie, dont j'ai aussi repris la couleur des murs dans l'espace d'exposition. L'œuvre sonore est, quant à elle, générée en temps réel par les employés du bureau grâce à des micros collés sous leur clavier d'ordinateur. Il s'agissait de créer une résonance entre l'espace de la galerie et les gestes discrets qui s'effectuent quotidiennement autour de la diffusion artistique.

* Voir la section « Mon atelier d'écriture ».

Between 2002 and 2003 I regularly visited the Dare-Dare offices to film performative (*in*)actions,* alone or with the help of the team. Having worked there as an artistic coordinator for several years and been mademore aware of the work that is done *for* art and *about* art, I was now coming to play the part of the artist, no more, no less. My purpose was, among other things, to insert poetic and unproductive moments into the daily tasks of the centre's employees and members. This could consist, for example, of stopping work to hold out a sheet of paper at arm's length in front of the camera for a few seconds, to lie down on the floor, or to roll around in a heap of scrap paper. After the filming *in situ*, I made a three-part video installation and an audio work. The videos show the actions in various settings, such as a projection onto the floor littered with letter-size sheets of paper (later entitled *Paperwork*), a projection onto two suspended sheets and a series of video loops screened on a monitor sitting on a table like a work station. In *Au travail* more than ever, letter-size paper is everywhere: as the object of a performance, a screening surface and a sculptural element.* Instead of bases as supports for the equipment, I used pieces of furniture from the gallery office, and I also copied the colour of the office walls in the exhibition space. The audio work was generated in real time by the office staff thanks to microphones attached underneath the keyboards of their computers. This was a way to create an echo or resonance between the gallery space and the invisible everyday work that lies behind the dissemination of art.

* See section "My Writing Workshop."



paperwork

2003

Installation vidéographique, couleur, son, 6 min, 150 x 200 cm

Collection du Musée national des beaux-arts du Québec

Video installation, colour, sound, 6 min., 150 x 200 cm

Collection of the Musée national des beaux-arts du Québec

Paperwork fut produite initialement comme installation *in situ* dans le cadre de l'exposition *Au travail*. On m'y voit dans un bureau, couchée sur le plancher jonché de papiers. Mes gestes lents, rythmés par de longues pauses, entraînent les feuilles sur le sol, dans un son de bruissement. Filmée en vue plongeante, la vidéo est projetée directement sur le plancher de bois, à l'échelle réelle. De vraies feuilles de papier sont parsemées à l'intérieur du cadre de l'image. Selon l'endroit où se pose le regard, mon corps, sans cesse recomposé, flotte au-dessus ou nage en dessous de toute cette paperasse. Il s'agit en quelque sorte d'une méditation performative sur le rapport physique au travail et sur la paperasse qui s'accumule sans cesse dans nos vies.

Paperwork was first produced as a site-specific installation in the exhibition *Au travail*. I am seen in an office, lying on a floor strewn with sheets of paper. My slow movements, punctuated by long pauses, shift the papers around with a rustling sound. Filmed from above, the video is projected directly on the wooden floor, life size. Real sheets of paper are scattered within the frame of the image. Depending on where you look, my body, continually repositioned, floats above or swims below all this mass of paper. This is a kind of performative meditation on our physical relationship to our work and the heaps of paper in our lives that pile up endlessly.



paragraphe [paragraphia]

2003

Installation vidéo interactive: couleur, son, durée variable, 75 x 120 x 75 cm (dimensions de la table)

Matériaux: ordinateur, micros piézoélectriques, amplificateur, haut-parleurs, projecteur, table, chaise et matériaux divers

Interactive video installation: colour, sound, variable duration, 75 x 120 x 75 cm (measurements of the table)

Materials: Computer, piezoelectric microphones, amplifier, speakers, projector, table, chair and various materials

Paragraphe est une première incursion dans le monde de l'interactivité. Je l'ai réalisée en tant que participante au groupe de recherche-crédation Interstices (interstices.ca). Mon défi était d'explorer le rapport physique à l'image et au son, tout en évitant l'usage du clavier et de la souris. *Paragraphe* est une œuvre interactive pour usage individuel qui interprète la musicalité du geste d'écriture grâce à des micros insérés dans une table. Pour actionner le dispositif, le spectateur doit se mettre à l'œuvre: écrire, effacer, gribouiller, déchirer, etc. Selon leur amplitude, les sons produits déclenchent une série de séquences vidéo projetées sur la table. Ces dernières multiplient et amplifient les gestes du scripteur. L'installation met en jeu les attitudes physiques et mentales qui accompagnent souvent le travail d'écriture, notamment l'obsession et le repli sur soi.

Programmation Max/MSP: Simon Laroche

Paragraphe is my first venture into the field of interactivity. I executed it while working with the Interstices research-creation group (interstices.ca). The goal was to explore the physical relationship to image and sound while avoiding the use of the keyboard or the mouse. *Paragraphe* is an interactive piece for individual use which translates the musicality of the movements of writing by means of microphones fitted into a table. To activate the device, the visitor must get to work – writing, erasing, scribbling, tearing up, etc. Depending on their amplitude, the sounds produced trigger a series of video loops projected on the table which multiply and amplify the writer's actions. This installation brings into play the physical and mental states that often accompany the writing process, particularly obsession and a retreat into the self.

Programming Max/MSP: Simon Laroche



échappées [escapes]

2003

Projet de résidence et d'exposition réalisé en collaboration avec Marie-Suzanne Désilets, comprenant des actions performatives, une installation vidéo et une série photographique

Installation vidéo: projection vidéo en boucle sur mylar, couleur, son, 7 min, dimensions variables

Série photographique: impressions numériques au jet d'encre, ensemble de onze éléments, 40 x 54 cm ch.

Collaborative project with Marie-Suzanne Désilets, executed during a residency and later exhibited, comprised of performances, a video installation and a series of photographs

Video installation: Projection of video loop on Mylar, colour, sound, 7 min., variable dimensions

Series of photos: Digital ink-jet prints, group of eleven elements, 40 x 54 cm each

Le projet *Échappées* réunit mon intérêt et celui de Marie-Suzanne Désilets pour les mises en situation incongrues et fantasmatiques. À l'été 2003, nous avons créé des performances ludiques dans la ville de Nantes durant un mois d'intense canicule. Entre l'œil de la caméra et le regard du passant, nous avons simulé des disparitions, inventé des fuites et imaginé des envolées. Ces actions sont représentées par une série photographique et une installation vidéo. Le projet s'inscrivait dans le cadre d'un échange entre la galerie nantaise ipso facto et le centre d'artistes montréalais Dare-Dare.

The *Échappées* project sprang from the interest Marie-Suzanne Désilets and I share in creating incongruous, fantastical situations. In summer 2003 we devised playful performances in the city of Nantes during a month of intense heat. Between the camera lens and the glances of passersby we fabricated disappearances, invented escapes and imagined take-offs. These events are depicted in a series of photos and a video installation. The project was part of a residency exchange between the Nantes gallery ipso facto and the Montreal artists' centre Dare-Dare.



replis et articulations

2004

Installation vidéographique: trois écrans à cristaux liquides ou trois projections, couleur, son, 13 min, dimensions variables

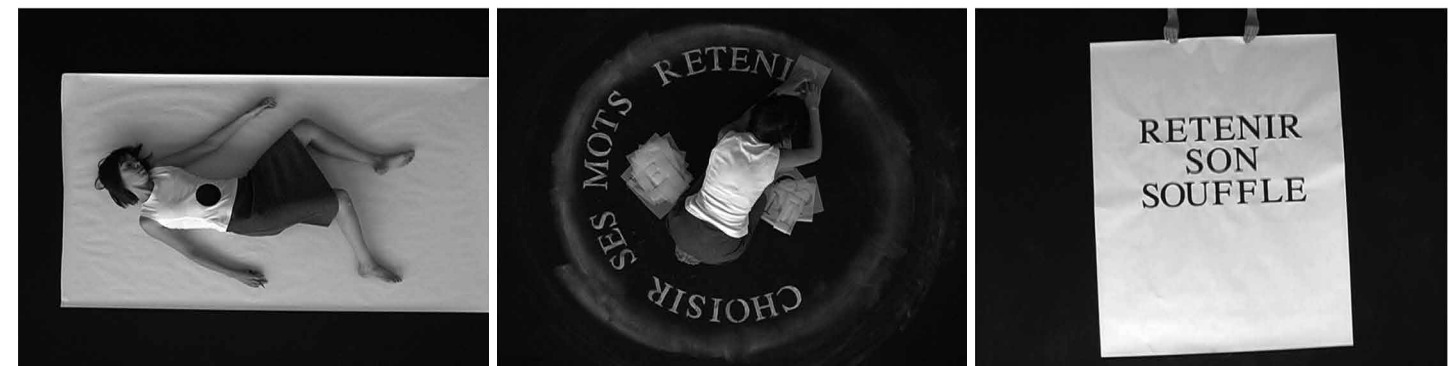
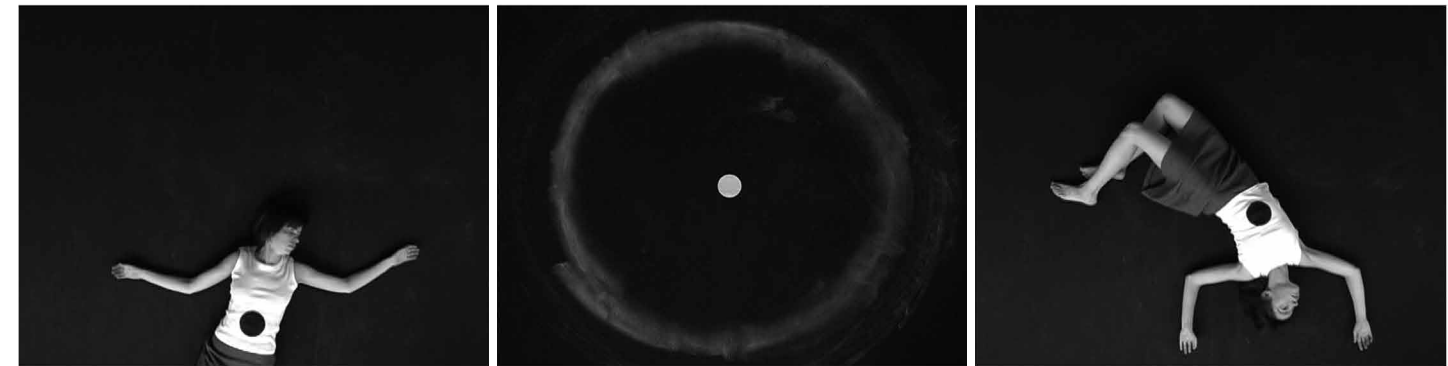
Série photographique: épreuves à développement chromogène, ensemble de neuf éléments, 20,3 x 25,4 cm ch.

Video installation: Three liquid-crystal screens or three projections, colour, sound, 13 min., variable dimensions

Series of photos: Chromogenic prints, group of nine elements, 20.3 x 25.4 cm each

Ce triptyque vidéographique présente une série d'actions réalisées sur une plate-forme noire, celle-ci me servant à la fois de tableau et d'espace de jeu. Ce travail d'auto-représentation s'intéresse tout particulièrement à la posture, à la temporalité, au rythme et aux traces laissées par les interventions. Mes actions, improvisées au moment du tournage, furent ensuite chorégraphiées et projetées sur trois écrans. La série photographique est composée de moments isolés, où le corps est en rapport direct avec le cadre de l'image. Dans cette œuvre, mon corps est tour à tour manipulant et manipulé, objet et instrument, inerte et actif, moteur et motif. Il s'agit, en quelque sorte, d'exercices appliqués de repli sur soi et d'articulation des idées, deux aspects incontournables du processus de création.

This video triptych presents a series of actions performed on a black platform that serves both as canvas and playground. This piece of self-representation focuses particularly on posture, time, rhythm and the traces left by the interventions. My actions, improvised on the spot, were then choreographed and projected on three screens. The series of photographs is composed of isolated moments in which my body is in direct contact with the frame of the image. In this work my body is alternately manipulating and manipulated, object and instrument, inert and active, motor and motif. It is, in a sense, an applied exercise on the withdrawal into self and the articulation of ideas, two inescapable parts of the creative process.



sémaphores [semaphores]

2005

Installation vidéographique : projection vidéo en boucle, couleur, son, 6 min 40 s, 275 x 457 cm

Série photographique : dix impressions numériques au jet d'encre dans des caissons lumineux, ensemble de dix éléments, 91 x 91 cm ch.

Video installation: Screened video loop, colour, sound, 6 min. 40 sec., 275 x 457 cm

Series of photos: Digital ink-jet prints in light boxes, group of ten, 91 x 91 cm each

Ce projet fut réalisé spécifiquement pour l'espace du centre d'exposition *EXPRESSION* qui, avec ses vastes dimensions et son plancher de bois, a toujours évoqué pour moi la cale d'un grand navire. Le *sémaphore* est un outil de communication navale qui remonte au dix-huitième siècle. Il s'agit d'un moyen d'expression – à distance – très physique, où chaque lettre de l'alphabet correspond à une position spécifique des deux bras tenant des fanions. Pour le volet photographique du projet, j'ai conçu des drapeaux que je manipule dans une exploration poétique et chorégraphique du *sémaphore*. Les images furent réalisées dans plusieurs lieux extérieurs choisis de façon à ce que mon corps se découpe dans le paysage. La vidéo, plus abstraite, montre sur fond noir un drapeau blanc mû par le vent et projeté très au ralenti sur une large cimaise, telle une voile. La trame sonore, diffusée dans tout l'espace de la galerie, évoque des bruits de craquements, de vagues et de vent. Dans la grande salle, l'éclairage émane des œuvres uniquement. Les photographies circulaires sont comme des hublots lumineux sur le monde extérieur, tandis que les modulations dans la grande projection baignent la salle d'une ambiance lumineuse en constante fluctuation.

This project was specifically executed for the space of the *EXPRESSION* exhibition centre, which with its large size and wooden floor has always made me think of the hold of a big ship. *Semaphore*, a naval communication system, goes back to the 18th century. It is a very physical means of expression at a distance: each letter of the alphabet corresponds to a specific position of the two arms holding flags. For the photographic section of the project I designed flags that I manipulate in a poetic and choreographic exploration of *semaphore*. The images were captured in a number of outdoor locations, chosen so that my body could be silhouetted against the landscape. The video, which is more abstract, shows a white flag blowing in the wind against a black backdrop, projected in slow motion along a wide picture rail as if it were a sail. The soundtrack, aired through the whole exhibition space, evokes the noises of flapping canvas, waves and wind. In the large gallery, the works themselves are the only source of light. The circular photographs are like translucent portholes on to the world outside, while the modulations in the large projection bathe the room in a constantly fluctuating luminous radiance.



carte blanche à manon de pauw

2006

Performance au théâtre La Chapelle dans le cadre du festival *Vasistas* 2006

Performance at the La Chapelle Theatre for the festival *Vasistas* 2006

Cette carte blanche est ma première performance réalisée en direct. Elle a été conçue à l'invitation de la direction du théâtre La Chapelle à l'occasion du lancement du festival *Vasistas*. Il s'agit aussi de ma première œuvre réalisée spécifiquement pour un espace scénique, avec les dispositifs visuels, sonores et spatiaux que cela implique. Sous l'œil de la caméra, je bricole une image à la fois réelle et virtuelle, passe du sol à l'écran, entre et sort du champ de l'image. Les gestes laissent des traces. Ces traces s'inscrivent dans l'image projetée. L'image projetée engendre de nouveaux gestes. Et ainsi de suite...

Éclairages: Andy Calamatas

Directeur de production: Jérémie Niel

Directeur artistique du théâtre La Chapelle en 2006:

Richard Simas

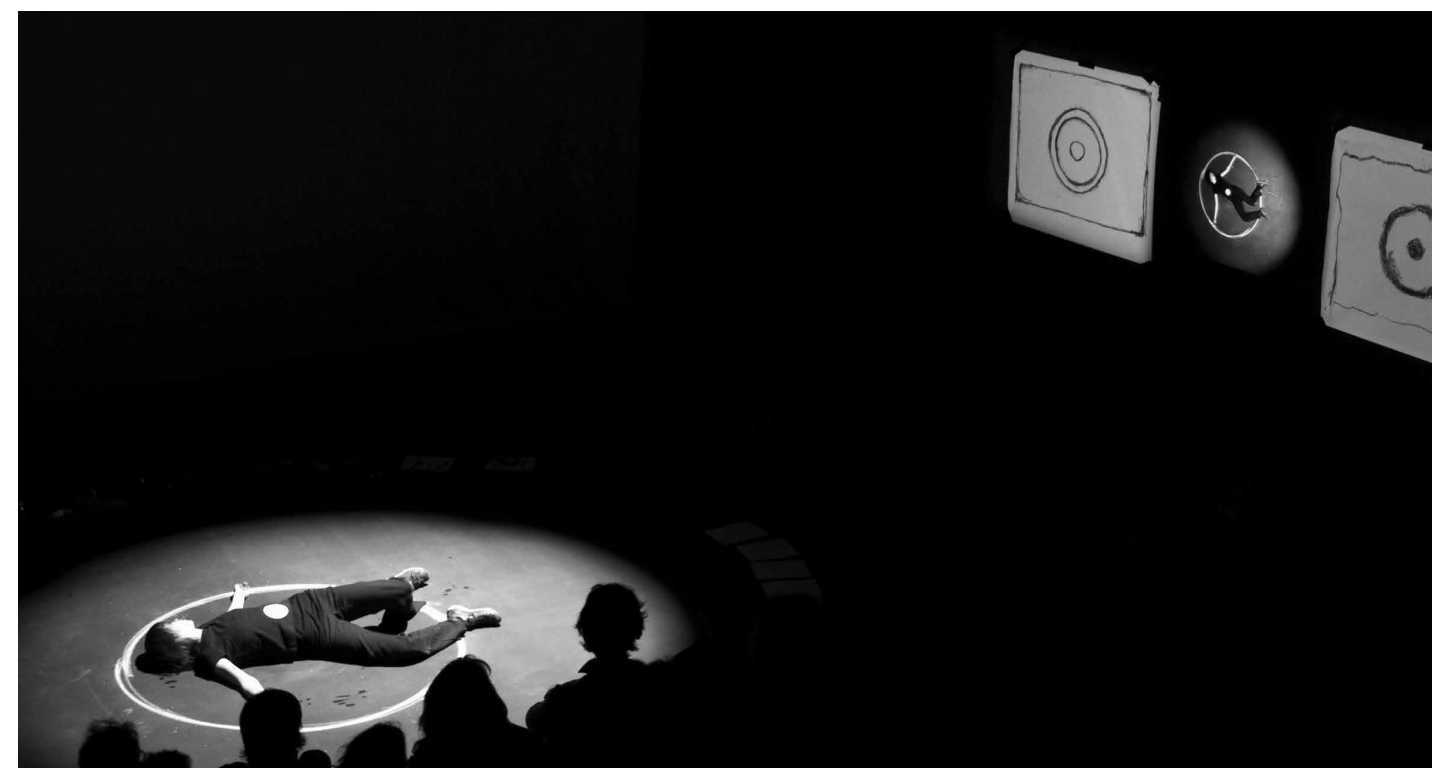
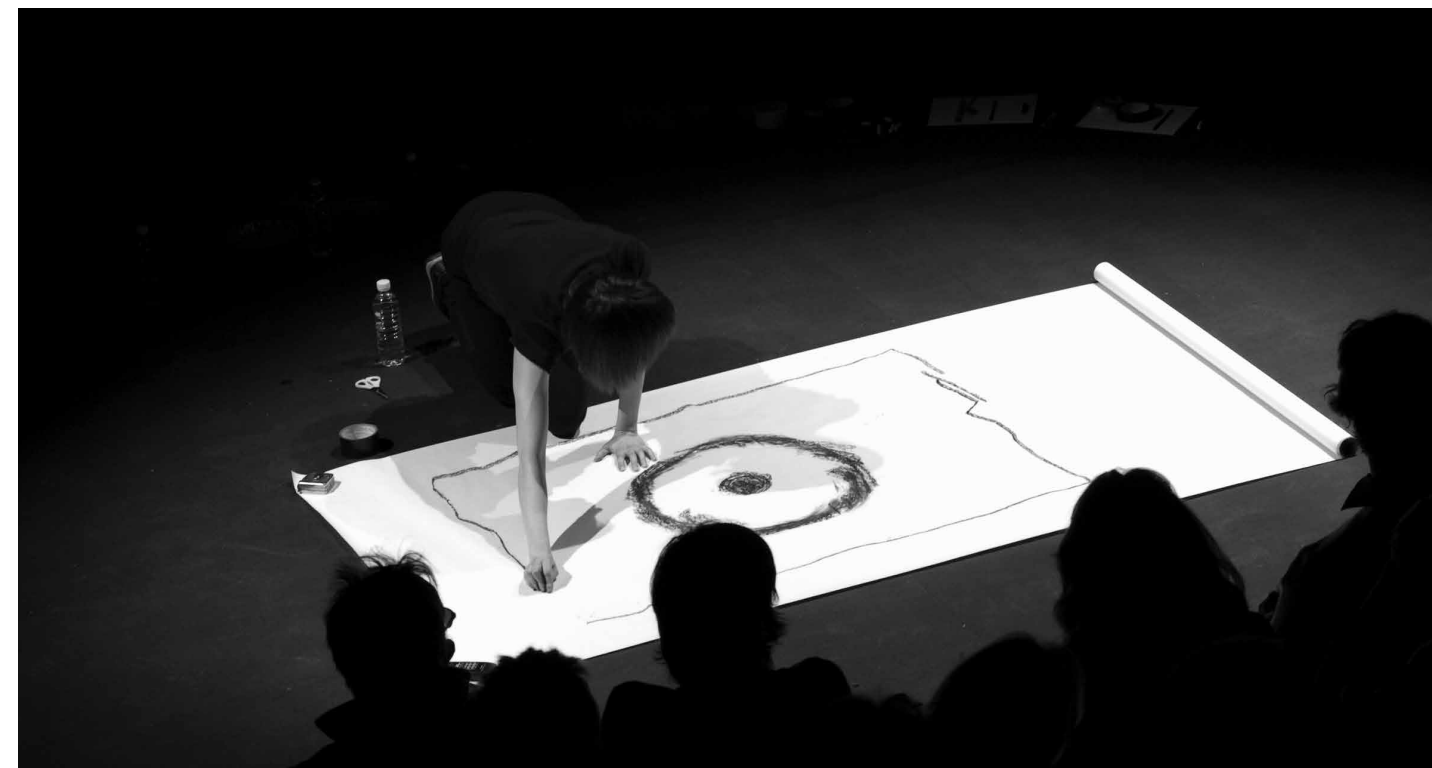
This carte blanche, my first live performance, was created at the invitation of the director of the Théâtre La Chapelle for the opening night of the *Vasistas* festival. It was also the first work I had executed specifically for a theatre setting, with all the visual, sound and spatial possibilities that implied. Under the eye of the camera I build an image that is both real and virtual, moving back and forth between the floor and the screen, in and out of the frame. These movements leave traces, which appear on the projected image. The projected image engenders new movements, and so on...

Lighting: Andy Calamatas

Production director: Jérémie Niel

Artistic director of the Théâtre La Chapelle in 2006:

Richard Simas



paragraphe (vidéo-bricolage) [paragraphia (video-bricolage)]

2006

Performance présentée au Mexique lors de l'événement *Algorythm(o)s México 2006* au Centro Nacional de las Artes (Mexico) et au Museo del Virreinato (San Luis Potosí)

Performance presented in Mexico during the event *Algorythm(o)s México 2006* at the Centro Nacional de las Artes (Mexico City) and the Museo del Virreinato (San Luis Potosí)

Cette performance est en quelque sorte une version *live* de l'installation interactive *Paragraphe* (2003). Sur la surface d'une table noire, j'écris, j'efface, je déchire du papier, je bricole et je joue avec des photographies, des silhouettes et divers éléments visuels. La table, à la fois support, surface et instrument, est reliée à un système d'amplification et à des pédales de guitare qui me permettent d'appliquer des effets de boucle et de délai aux sons que je génère en direct. Tout comme dans *Vasistas* (2006), une caméra suspendue capte mes actions, qui sont projetées sur une grande feuille de papier au mur. Il s'agit d'une performance dense et fort déterminante, intégrant des extraits vidéographiques, sonores et photographiques d'œuvres antérieures. J'y inaugure également plusieurs éléments constitutifs de performances et d'installations ultérieures, comme les effets de *trompe-l'œil*, les allers-retours entre le réel et le virtuel et l'amplification visuelle et sonore de petits gestes.

This performance is in a sense a live version of the interactive installation *Paragraphe* (2003). On the surface of a black table I write, erase, tear up paper, tinker with and play with photographs, silhouettes and other visual elements. The table – support, surface and instrument – is linked to an amplification system and guitar pedals that allow me to add looping and delay effects to the sounds I am generating live. As in *Vasistas* (2006), a suspended camera films my movements, which are projected on a large sheet of paper on the wall. This is a dense and very decisive performance that incorporates extracts from videos, soundtracks and photographs of earlier works. I also integrate a number of components from later performances and installations as *trompe-l'œil* effects, shuttling between the real and the virtual, and the visual and sound amplification of small movements.



vidéo-bricolage [bricolage video]

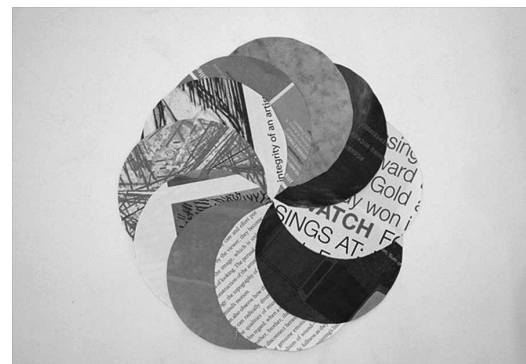
2006

Vidéo, couleur, sans son, 3 min 28 s

Video, colour, silent, 3 min. 28 sec.

Cette vidéo d'animation ludique a été réalisée lors de l'événement *Paul Butler's Collage Party* à la galerie Pierre-François Ouellette art contemporain. Durant cet atelier intensif, un groupe d'artistes se réunissaient chaque jour pour travailler côte à côte sur le thème du collage. J'ai voulu expérimenter le bricolage à travers la vidéo, mon médium de prédilection. Dans six courts tableaux, j'anime les découpures de magazines, les déchets jonchant le sol de la galerie et les petits bouts de papier produits par l'activité des artistes participants. J'anime aussi de petits personnages en papier à mon effigie, de façon à donner vie à tout ce chaos créateur et à l'habiter.

This playful video animation was created during *Paul Butler's Collage Party* at Galerie Pierre-François Ouellette Art Contemporain. The intensive workshop brought a group of artists together every day to work side by side on collages. I wanted to experiment with bricolage through video, my preferred medium. In six short tableaux I animate cuttings from magazines, scrap paper strewn about the gallery floor and pieces of paper left over from the work of the other participating artists. I also animated little paper figures, self-portraits, in order to give life to all this creative chaos and to inhabit it.



la petite fabrique de temps [the little factory of time]

2006–2007

Projet de résidence en collaboration avec Michel Laforest
Installation vidéo, couleur, son, dimensions et durée variables
DVD vidéo comprenant cinq séquences, durées variables
Residency project in collaboration with Michel Laforest
Video installation, colour, sound, variable sizes and duration
DVD video comprising five sequences, variable duration

Lors d'une résidence à La Chambre Blanche (2006), Michel Laforest et moi avons transformé l'espace de la galerie en studio de tournage et en atelier de fabrication de temps. Utilisant l'horloge mécanique comme motif récurrent, nous avons fabriqué des sculptures cinétiques et éphémères en papier, pour ensuite les intégrer dans des actions filmées. Les séquences vidéo, sortes de machines temporelles à la fois mécaniques et électroniques, étaient diffusées en boucle dans la galerie à l'aide de multiples dispositifs de projection. L'installation se situait à mi-chemin entre l'exposition et l'atelier de travail.

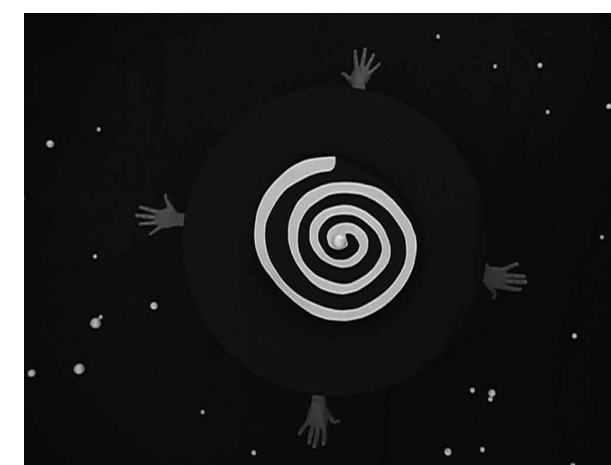
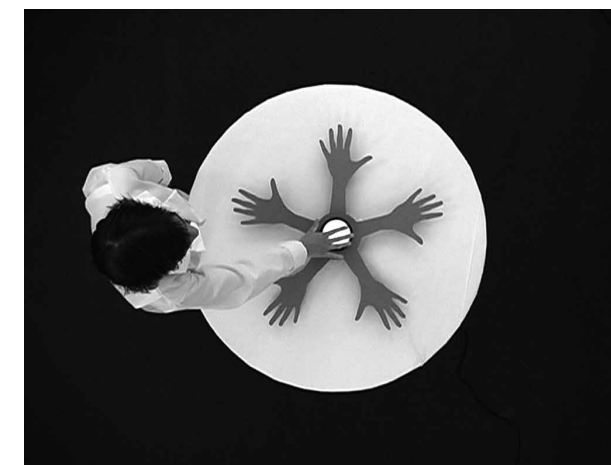
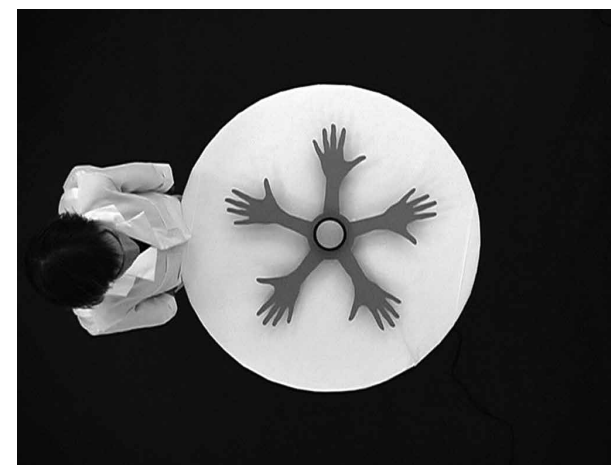
Après cette résidence, nous avons retravaillé certaines séquences pour faire le DVD vidéo *La petite fabrique de temps* (2007). Il regroupe une « série vidéo à durée élastique qui garantit une expérience multi-sensorielle fabriquée entièrement à la main. Le spectateur pourra expérimenter dans le confort du foyer un éventail d'approches et d'expérimentations, comme la fabrication, l'assemblage et l'ajustement des pièces, l'observation de phénomènes cycliques, les tests psychomoteurs, les rotations hypnotiques, les incantations magiques, les processus aléatoires et les jeux métaphysiques* ».

* Manon De Pauw et Michel Laforest, texte du communiqué, lancement du DVD.

While in residency at La Chambre Blanche (2006), Michel Laforest and I transformed the gallery space into a studio for filming and a workshop for manufacturing time. Using the mechanical clock as a recurring motif, we made ephemeral kinetic sculptures out of paper and incorporated them into filmed actions. The video loops – mechanical and digital time machines – were broadcast in the gallery from several projecting devices. The installation space was part exhibition, part workshop.

After completing the residency we reworked some of the sequences to make the video DVD *La petite fabrique de temps* (2007). It comprises a “series of videos of varying duration offering a multi-sensorial experience that is entirely handmade. The spectator at home can experience a wide range of approaches and experiments: the construction, assembly and adjustment of the timepieces, the observation of recurrent phenomena, psychomotor tests, hypnotic rotations, magic incantations, fortuitous processes and metaphysical games.”*

* Manon De Pauw and Michel Laforest, text of press release, launch of the DVD.



L'atelier d'écriture [the writing workshop]

2006-2007

Installation vidéo, œuvre sonore et performance
Video installation, audio work and performance

Ce projet a débuté à l'été 2006 lors d'une résidence d'artiste au Banff Centre. *L'atelier d'écriture* explore plusieurs façons d'amplifier le geste d'écrire et de lui donner une existence poétique. Dans la série vidéo, huit artistes sont regroupés autour d'une table pour réaliser un jeu de mains improvisé. Chaque séance se déroulait en silence de façon à capter le moindre bruissement de papier, crayonnement ou soupir des participants. Elle devait également se terminer comme elle avait débuté pour permettre une mise en boucle fluide lors de la projection. Certains paramètres spécifiques étaient déterminés avant chaque séance de tournage. Dans la progression de l'action collective, l'écriture se transforme en tracé, en dessin, en chorégraphie, en rythme sonore. La table devient une surface à investir, un territoire à partager, une zone sensible d'interactions.

À l'occasion d'une exposition individuelle à Optica en 2007, une installation participative accompagnait les vidéos. Une table d'écriture circulaire, recouverte d'un grand papier, était mise à la disposition des visiteurs. Grâce à des micros insérés à l'intérieur de la table, les sons produits à son contact se répercutaient dans l'espace de la galerie. Une caméra de surveillance suspendue au-dessus de la table captait en temps réel l'image de sa surface, qui était ensuite projetée sur une feuille circulaire au mur. Cette table a également fait l'objet d'une performance collective en galerie, où les participants devaient réaliser plusieurs dessins circulaires. Lors de leur exécution, le son des actions était amplifié et modifié en direct par un artiste audio.

Participants aux performances sur vidéo (Banff Centre en 2006): Nancy Atakan, Marna Bunnell, JR Carpenter, Joey Dubuc, Simon Glass, Janice Gurney, Catherine Hamel, Rachelle Viader Knowles, Ernie Kroeger, Nate Larson, Billy Mavreas, Joni Murphy, Emilie O'Brien, Baco Ohama, Jen Rae, John Richey, Adriana Riquer, Ken Singer et Jessica Wyman.

Participants à la performance en direct (Optica en 2007): Alexis Bellavance (artiste audio), Manon De Pauw, Maggie Hallam, Michel Laforest, Éric Le Coguiec, Patrick Mailloux, Billy Mavreas, Marie-Andrée Rho et Laurence Wegscheider.

This project began in summer 2006 during an artists' residency at the Banff Centre. *L'atelier d'écriture* explores various ways of amplifying the act of writing and giving it a poetic dimension. In each of the videos, eight artists were gathered around a table to create an improvised hand game. Each session was conducted in silence so that the smallest sound – the rustle of paper, the squeak of a pencil or a sigh – could be captured. It also had to end in the same way it had begun, to allow for a smooth loop when the video was projected. Some specific parameters were determined before each shooting session. As the collective creation unfolds, the act of writing is transformed into line, drawing, choreography and audible rhythm. The tabletop becomes a territory to invest or to share, a sensitive zone of interactions.

A solo exhibition at Optica in 2007 featured an interactive installation along with the videos. A circular writing table covered with a large sheet of paper was put at the disposal of visitors. Through microphones built into the tabletop, sounds produced in contact with it reverberated in the gallery space. A surveillance camera suspended above the table captured in real time the image of its surface, which was then projected on a circular sheet of paper on the wall. This table was also the focus of a collective performance in the gallery, in which the participants were asked to make a number of circular drawings. As they drew, the sound of their actions was amplified and modified by an audio artist working live.

Participants in the video performances (Banff Centre in 2006): Nancy Atakan, Marna Bunnell, JR Carpenter, Joey Dubuc, Simon Glass, Janice Gurney, Catherine Hamel, Rachelle Viader Knowles, Ernie Kroeger, Nate Larson, Billy Mavreas, Joni Murphy, Emilie O'Brien, Baco Ohama, Jen Rae, John Richey, Adriana Riquer, Ken Singer and Jessica Wyman.

Participants in the live performance (Optica in 2007): Alexis Bellavance (audio artist), Manon De Pauw, Maggie Hallam, Michel Laforest, Éric Le Coguiec, Patrick Mailloux, Billy Mavreas, Marie-Andrée Rho and Laurence Wegscheider.



la conferencia de santiago [the santiago conference]

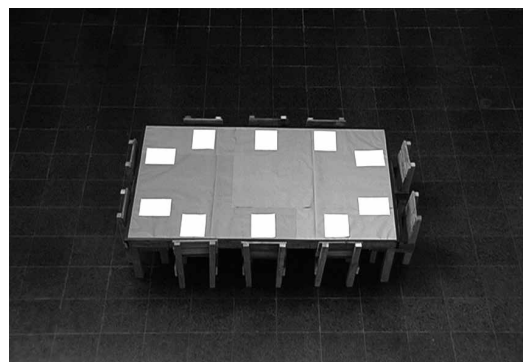
2007

Installation vidéo, couleur, son, 17 min

Video installation, colour, sound, 17 min.

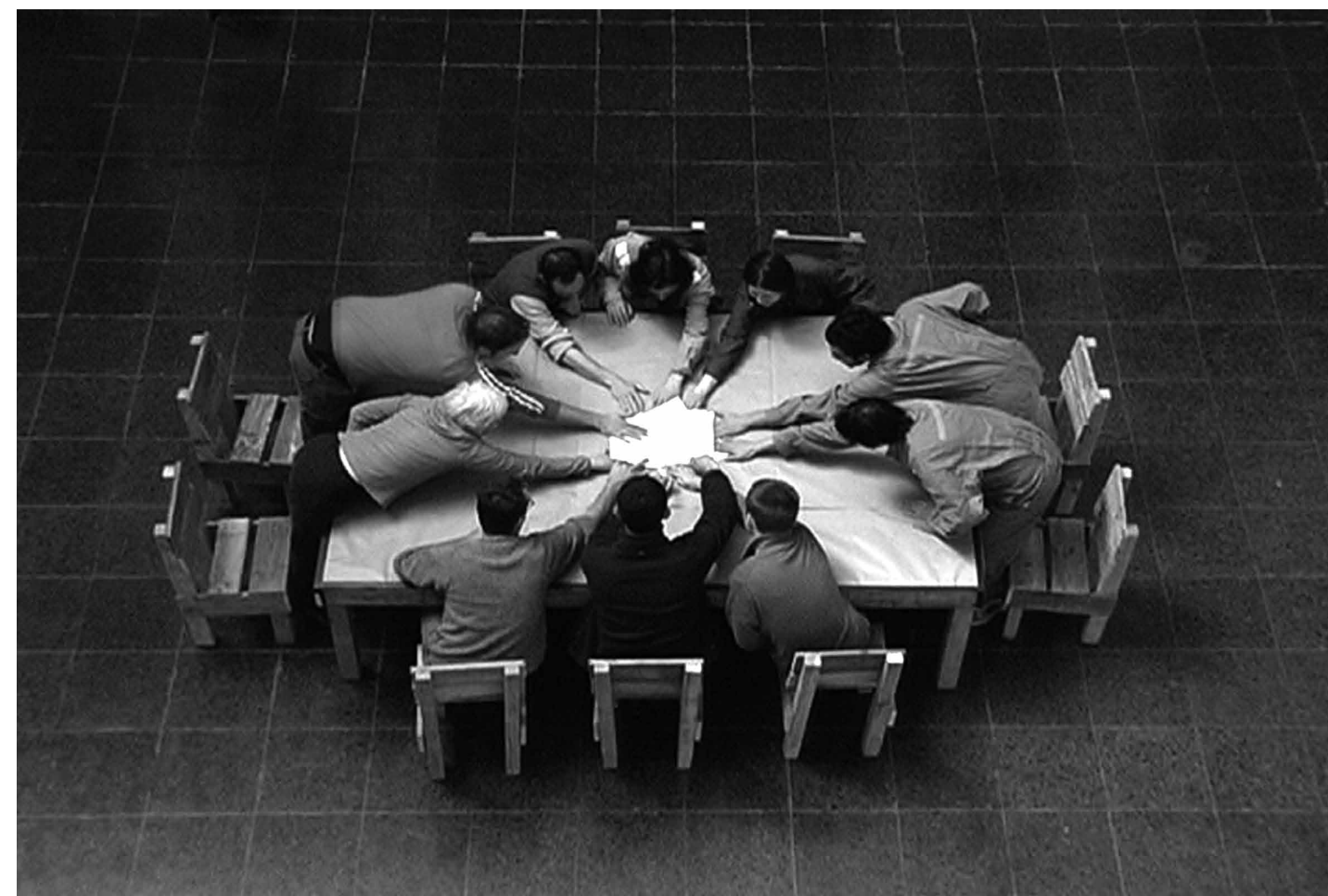
Cette vidéo se déroule au musée MAC Quinta Normal, lieu d'accueil de la *Bienal de video y nuevos medios de Santiago (2007)*, dans les jours précédant l'ouverture de l'événement. Des employés et ouvriers contractuels ainsi que des artistes chiliens, québécois et européens furent rassemblés pour des séances d'improvisation autour d'une table placée au centre d'une vaste salle du musée. À chaque séance, une personne différente guidait l'action de tous les participants, dans une tentative de parfait synchronisme des gestes. Ce projet, réalisé avec une économie de moyens, adopte le mode ludique de *L'atelier d'écriture (2006)*. Il est aussi axé sur la communication non verbale et la création collective « sur le vif ». Cependant, dans *La Conferencia de Santiago*, l'angle de la caméra montre les visages des participants et révèle davantage leur individualité à travers les interactions silencieuses. Des situations de réelle tension liée aux rôles sociaux, aux différences culturelles et aux tempéraments individuels émergent malgré les efforts de cohésion. Ce phénomène est en résonance avec le thème de l'événement, « Cités, citoyennetés et citoyens ».

Participants: Andres Aliaga, Nicolas Boillot, Martin Bureau, Ricardo Castro, Jean-François Côté, Francisco Ovalle Jorquera, Murielle Dupuis Larose, Michel Lorand, Marcela Rosen et Olaf Tone.



This video was created at the MAC Quinta Normal museum, home to the *Bienal de video y nuevos medios de Santiago (2007)*, in the days preceding the opening of the event. Museum staff and contract workers together with artists from Chile, Quebec and Europe were invited to take part in improvisation sessions around a table placed in the centre of a vast gallery space. Each session was led by a different person who directed the actions of the other participants, to try and achieve a perfect synchronization of their movements. This project, carried out with very few elements, followed the same playful approach as *L'atelier d'écriture (2006)*, and was also based on non-verbal communication and live collective creation. However, in *La Conferencia de Santiago* the camera angle shows the participants' faces and reveals more of their individuality in their silent interactions. Despite efforts at harmonization, situations of genuine tension arise, linked to social roles, cultural differences and individual temperaments. This phenomenon echoed the theme of the event, which was "Cities, citizenships and citizens."

Participants: Andres Aliaga, Nicolas Boillot, Martin Bureau, Ricardo Castro, Jean-François Côté, Francisco Ovalle Jorquera, Murielle Dupuis Larose, Michel Lorand, Marcela Rosen and Olaf Tone.



là où je vis

2008

Là où je vis est une création de la compagnie de danse Le Carré des Lombes coproduite par l'Agora de la danse, le Festival TransAmériques et le Grand Théâtre de la ville de Lorient, en France.

Là où je vis was created by the dance company Le Carré des Lombes and co-produced by Agora de la danse, the Festival TransAmériques and the Grand Théâtre de la Ville de Lorient, France.

En 2007 et 2008, j'effectuais deux résidences d'un mois avec la compagnie de danse Le Carré des Lombes. Mon rôle était d'élaborer un parcours visuel et performatif pour sa nouvelle création, *Là où je vis*. Nous avons travaillé en étroite collaboration afin de créer des points de résonance et de complicité entre mon langage vidéo-graphique et performatif, l'écriture chorégraphique de Danièle Desnoyers, l'univers sonore de l'artiste audio Nancy Tobin et le travail de recherche des cinq danseurs. Durant ces résidences, j'ai élaboré un dispositif composé d'une table lumineuse avec caméra intégrée. Je me suis également entourée d'un grand tableau noir, d'un projecteur à roulettes et de matériaux de toutes sortes tels que rouleaux de papiers, lettres découpées, fusain, silhouettes en papier, loupe, craie et acétates colorés. Durant toute la durée de la pièce, je m'exécute à mon poste de travail situé légèrement en retrait, à l'avant-scène. Mes diverses manipulations sur la surface lumineuse sont projetées en direct sur un vaste écran à l'arrière-scène. Ce dispositif me permet de moduler tout l'espace scénique à travers des gestes posés à petite échelle. Par la présence de mes mains dans l'image, je participe en quelque sorte à l'action sur scène, avec autant de synchronie et de précision que celles-ci me le permettent. Les danseurs collaborent à mon travail d'atelier en direct et il m'arrive de quitter mon poste pour faire des incursions performatives dans leur espace. Il se crée ainsi une « scénographie vivante* » en constante transformation.

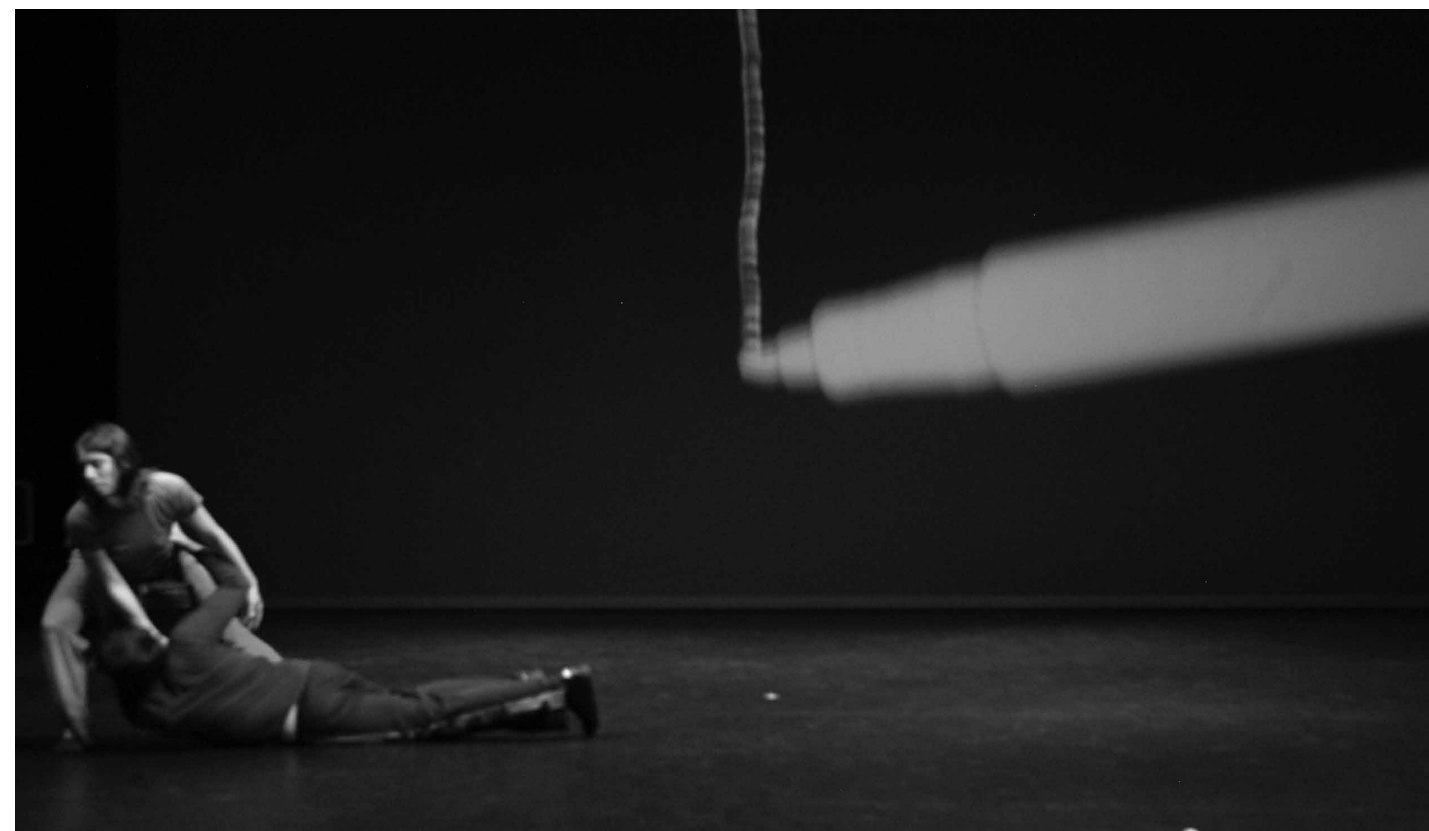
Direction artistique et chorégraphie: Danièle Desnoyers
Interprètes lors de la création: Clara Furey, Alan Lake, Pierre-Marc Ouellette, Frédéric Tavernini, Catherine Viau
Création sonore: Nancy Tobin
Artiste en arts médiatiques: Manon De Pauw
Dramaturge: Guy Cools
Éclairages: Marc Parent
Réalisation de la documentation vidéographique: Martin Lemieux

* L'expression est de Danièle Desnoyers.

In 2007 and 2008 I held two month-long residencies with the dance company Le Carré des Lombes. My project was to design a visual and performative environment for their new creation, *Là où je vis*. We worked in close collaboration to pinpoint concordances and concurrences between my video and performative language, Danièle Desnoyers's choreography, audio artist Nancy Tobin's sound environment and the contribution of the five dancers. During these residencies I put together a system composed of a light table with a built-in camera. I surrounded myself with a large blackboard, a projector on wheels and various kinds of materials such as rolls of paper, cut-out letters, charcoal, paper silhouettes, a magnifying glass, chalk and coloured acetate sheets. Throughout the dance I perform at my work table, downstage and set back. My different manipulations on the light table are projected live on a huge screen at the back of the stage. This device enables me to modulate the whole performance space using only small-scale actions. Through the presence of my hands in the image, I am in a way part of the action on stage, with the simultaneity and precision of which the hands are capable. The dancers collaborate with my live studio work, and from time to time I leave my post to make performative incursions into their space. Thus we create a "living scenography"* that continually changes.

Artistic direction and choreography: Danièle Desnoyers
Interpreters of the creation: Clara Furey, Alan Lake, Pierre-Marc Ouellette, Frédéric Tavernini, Catherine Viau
Sound creation: Nancy Tobin
Media arts artist: Manon De Pauw
Playwright: Guy Cools
Lighting: Marc Parent
Creation of the video document: Martin Lemieux

* I owe this term to Danièle Desnoyers.



fantasmagorie lumineuse [luminous phantasmagoria]

2008

Installation vidéo, couleur, son, 18 min 18 s, 251 x 335 cm (dimensions de la projection au mur)

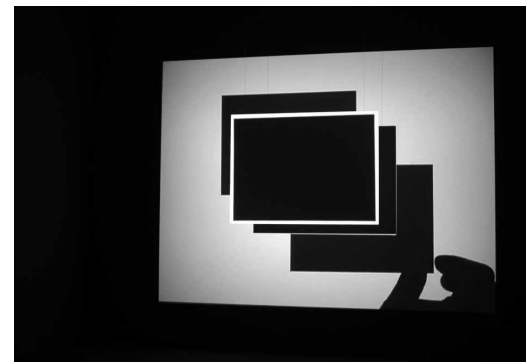
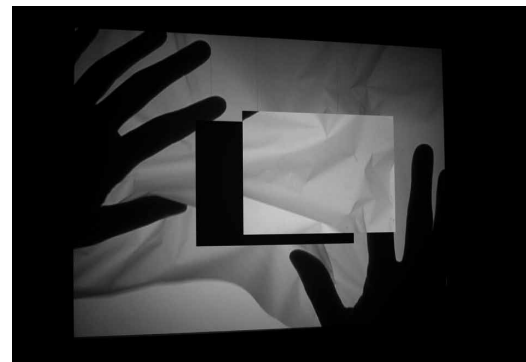
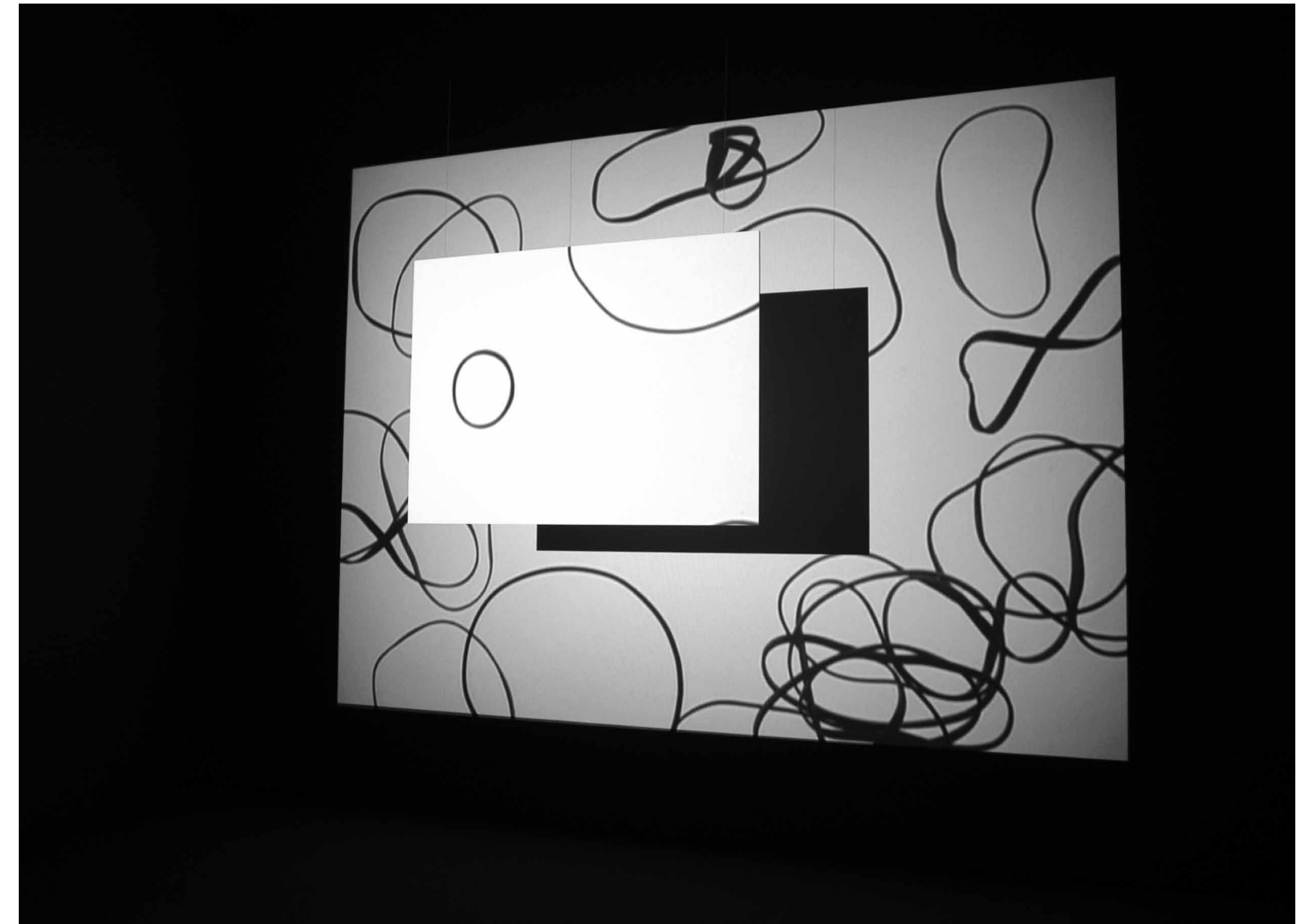
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Video installation, colour, sound, 18 min. 18 sec., 251 x 335 cm (size of the wall projection)

Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal

Dans cette installation, un écran suspendu est inondé par une projection vidéo qui s'étend au-delà de ses limites. Cet écran – disons ce tableau – est littéralement au centre de l'œuvre. Il est à la fois le sujet, la matière et le support de la vidéo qui s'articule autour de cette découpe dans l'image. Y sont projetés des formes géométriques et des effets visuels qui résultent de manipulations d'objets et de matériaux divers sur un plan de travail lumineux. Intrigues visuelles, trompe-l'œil et illusions d'optique se succèdent. Comme la plupart de mes œuvres, cette installation est née d'un désir de lier formalisme et processus performatif, mais aussi de créer des situations visuelles complexes à l'aide de peu d'éléments.

In this installation, a suspended screen is flooded with a video projection that overflows its edges. This screen – we could say “picture” – is literally at the centre of the work. It is at once the subject, material and support of the video that revolves around this cut-out in the image. The geometric shapes and visual effects projected onto the screen are the result of my manipulations of various objects and materials on a light table. Visual puzzles, *trompe-l'œil* effects and optical illusions follow one after the other. Like most of my works, this installation sprang from a desire to link formalism and performative process, as well as to create complex visual situations out of a handful of elements.



L'apprentie [the apprentice]

2008

Impressions numériques au jet d'encre et caissons lumineux, ensemble de cinq éléments, 75 x 100 cm ch.

Digital ink-jet prints and light boxes, group of five elements, 75 x 100 cm each

La série *L'apprentie* montre des objets, des formes et des couleurs photographiés au contact d'une surface lumineuse. Leurs contours passent du flou au net selon qu'ils sont près ou loin de la paroi translucide, ou encore devant ou derrière celle-ci. Mes mains entrent parfois dans le cadre de l'image. Ma silhouette floue apparaît aussi derrière l'écran. À travers cette série de caissons lumineux, j'explore l'émergence des images et leur processus de fabrication par l'effet de la tactilité, d'un éclairage diffus et d'une présence en sourdine. Chaque composition est un essai, une approche, une manière de saisir l'objet d'étude et de représenter le monde du visible.

The *L'apprentie* series shows objects, shapes and colours photographed in contact with a luminous surface. Their outlines move in and out of focus depending on how near or far they are from the illuminated screen and whether they are in front of it or behind it. My hands are sometimes visible within the frame of the image, and my blurred silhouette is also seen behind the screen. With this series of light boxes I explore the emergence of images and the process by which they can be made through effects of tactility, diffuse lighting and a mute presence. Each composition is a test, an approach, a way of grasping the object of study and representing the world of the visible.



épreuves (nids, halos, spectres) [proofs (nests, haloes, spectres)]

2009

Photogrammes sur papier argentique, trois ensembles de six éléments, 41,5 x 51,7 cm ch.

Photograms on silver paper, three groups of six elements, 41.5 x 51.7 cm each

J'ai commencé à expérimenter ces photogrammes à la même période que la série *L'apprentie*. Je travaillais ainsi simultanément avec deux procédés photographiques diamétralement opposés. Alors que la première série a été réalisée au moyen d'un appareil numérique sophistiqué, la série des *Épreuves* a été produite dans l'obscurité, sans appareil photo, grâce à la seule action de la lumière de l'agrandisseur sur la surface sensible du papier argentique. Ces halos et sombres empreintes spectrales naissent de jeux de réfraction de la lumière et de sa rencontre avec des objets déposés sur la surface sensible. Il s'agit de ma propre interprétation de l'esthétique de la lumière*. Chaque image est unique. Chacune résulte d'un rituel de gestes posés dans le noir, comme autant d'épreuves solitaires. Ce processus de fabrication, bien que répétitif, comporte invariablement une part d'inconnu.

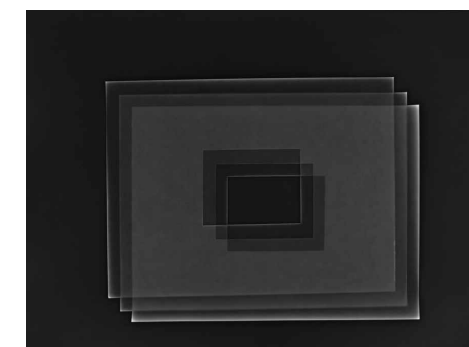
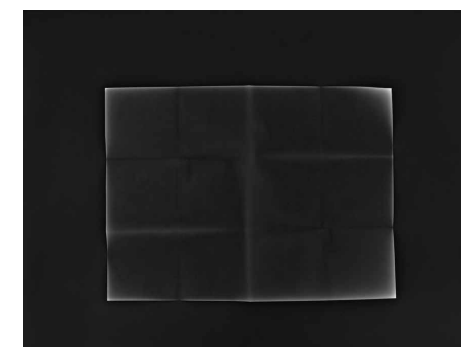
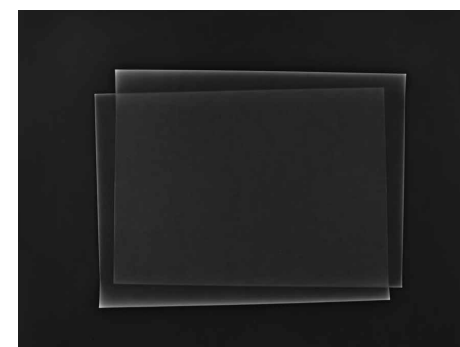
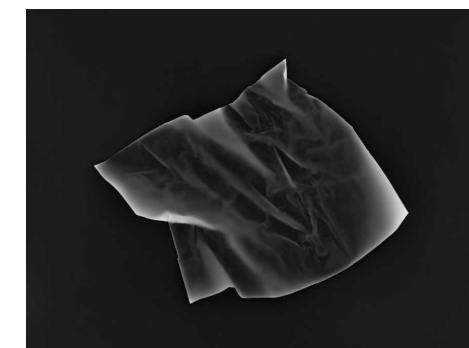
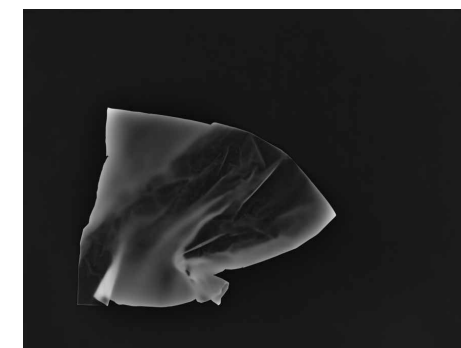
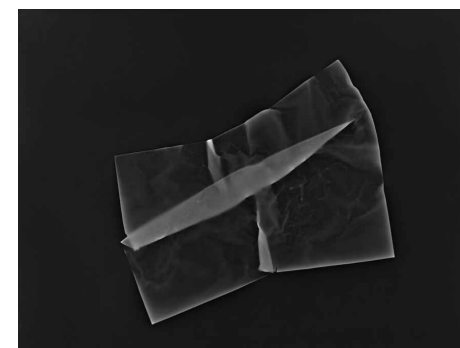
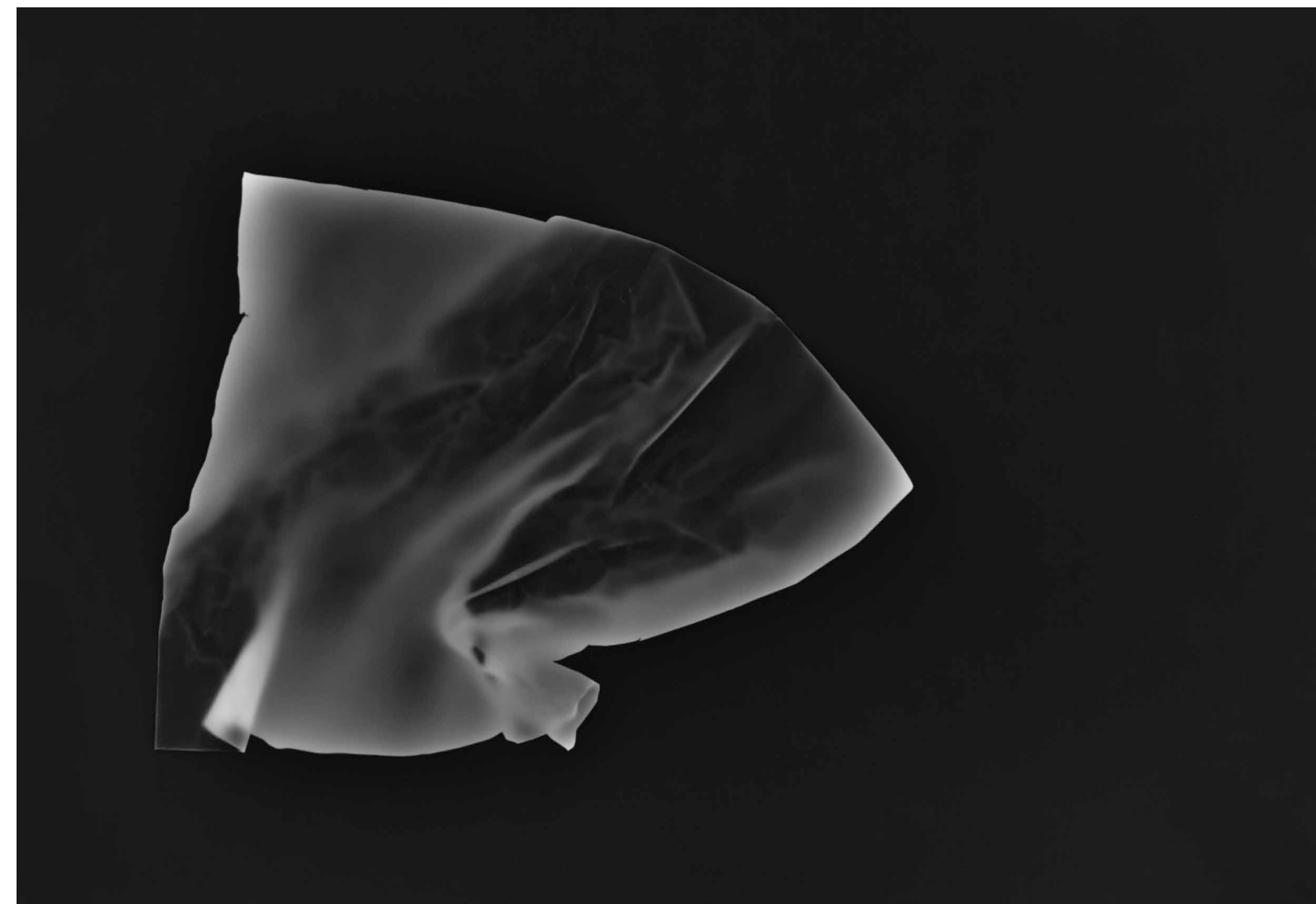
* Voir la section « Mon atelier d'écriture ».

Page de droite: *Spectres*

I began to experiment with these photograms at the same time that I was creating the *L'apprentie* series. I was thus working simultaneously with two diametrically opposite photographic techniques. While the first series was made with a sophisticated digital camera, the *Épreuves* were produced in a darkroom without a camera, using only the light of the enlarger on the light-sensitive surface of the gelatine-silver paper. These haloes and dark spectral imprints are engendered by the interplay of the refracted light and its encounter with the objects placed on the light-sensitive surface. It is therefore my own interpretation of the aesthetic of light.* Each image is unique, the result of a ritual of gestures performed in the dark, like a series of solitary trials. This process, although repetitive, invariably entails an element of the mysterious.

* See section "My Writing Workshop."

Right page: *Spectres*



répertoire [repertoire]

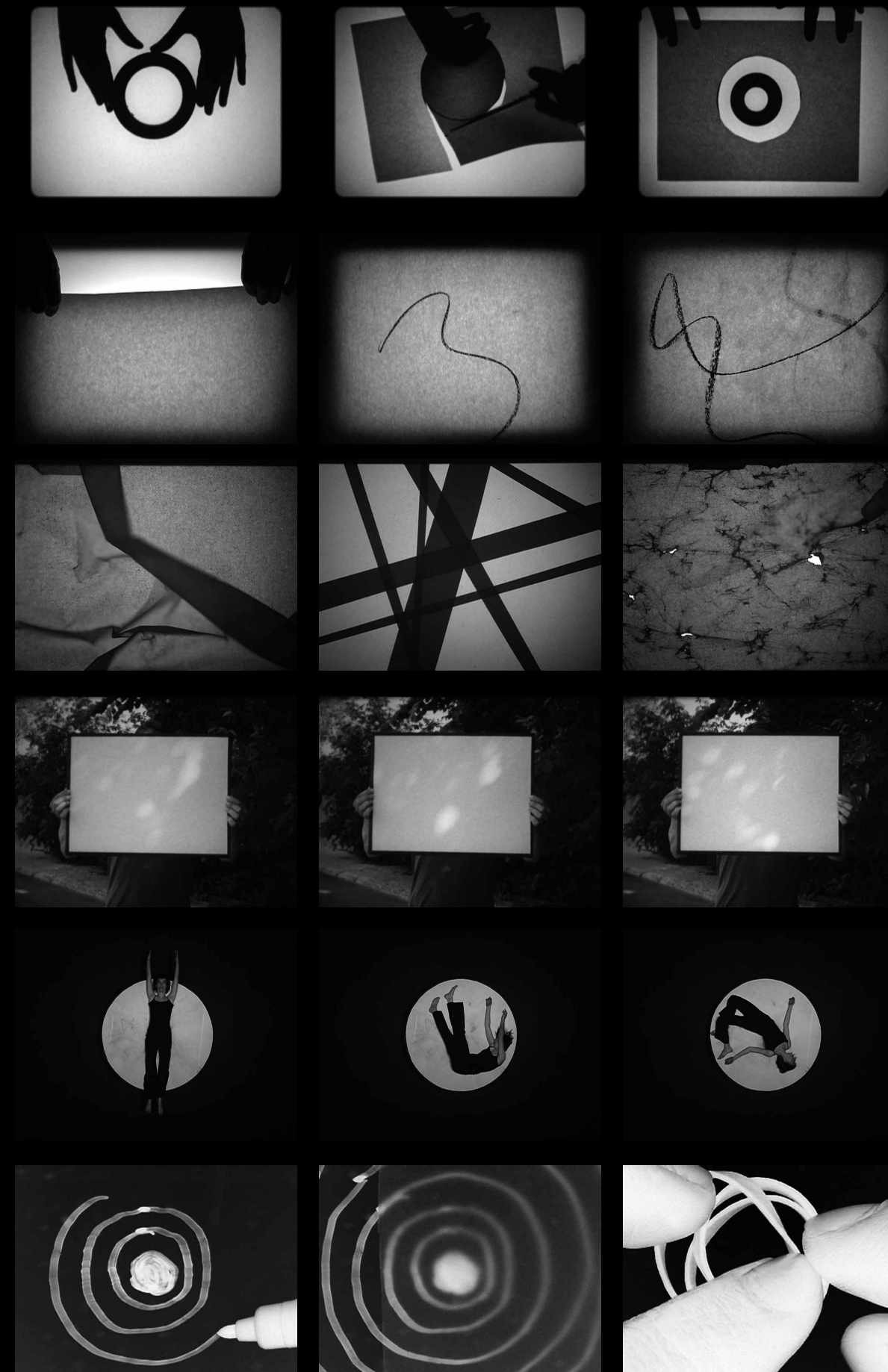
2009

Installation vidéographique à six projections en boucle, noir et blanc, son, 3 min 50 s
Projecteurs, lecteurs DVD, enceintes, tables en bois et métal, plexiglas et matériaux divers, dimensions variables

Video installation of six looped projections, black and white, sound, 3 min. 50 sec.
Projectors, DVD players, speakers, wood and metal tables, Plexiglas and mixed media, various sizes

Mes installations se déclinent selon des postures et des univers spatiotemporels distincts. Alors que *Fantasmagorie lumineuse* relève de l'univers pictural dans sa planéité et son point de vue frontal, *Répertoire* se laisse approcher telle une sculpture vidéographique dont on fait littéralement le tour. Ici, chacune des six séquences est intégrée à un dispositif que l'on pourrait qualifier de table de projection. Ces structures autonomes, disposées en cercle dans l'espace, montrent des images provenant de sources multiples : essais cinématographiques, projections de diapositives fabriquées à la main, utilisation d'une caméra de surveillance, manipulations vidéographiques, dessins et performances. J'y revisite des motifs récurrents comme le cercle, l'écran, le tracé, la découpe, le déroulement, le noir et blanc et les propriétés formelles du papier. Les bandes sonores, quant à elles, évoquent les différents mécanismes de fabrication des images. La mise en espace me permet de créer des vis-à-vis et des résonances entre ces actions de nature diverse. *Répertoire* propose ainsi une chorégraphie de gestes épars, une orchestration du perpétuel mouvement des mains et de la pensée.

My installations evolve within distinct spatial-temporal positions and spheres. While *Fantasmagorie lumineuse* falls within the sphere of pictures in its flatness and head-on viewpoint, *Répertoire* is to be approached as if it were a video sculpture that one can literally walk around. Here each of the six sequences is incorporated into a device that could be called a projection table. These autonomous structures, arranged in a circle in the exhibition space, show images from a range of sources: short films shot in the studio, projections of handmade slides, use of a surveillance camera, video manipulations, drawings and performances. In them I go back to my recurrent motifs – the circle, the screen, the line, the cut-out, the sequence, black and white and the formal properties of paper. The soundtracks evoke the various mechanisms by which the images are made. My use of space allows me to create encounters and echoes between these actions of different kinds. Hence *Répertoire* offers a choreography of scattered gestures, an orchestration of the perpetual movement of hands and thoughts.



plan de l'exposition

plan of the exhibition

1.
l'atelier ouvert [the open workshop] 2009
Espace de travail installatif et performatif
Table lumineuse, caméra vidéo, projecteur et matériaux divers
Installation device for work and performative action
Light table, video camera, projector and various materials

2.
l'apprentie [the apprentice] 2008
Impressions numériques au jet d'encre et caissons lumineux
Sélection de trois éléments sur cinq
75 x 100 cm ch.
Digital ink-jet prints and light boxes
Selection of three elements out of five
75 x 100 cm each

3.
là où je vis 2008
Documentation vidéographique d'une collaboration avec la chorégraphe Danièle Desnoyers. *Là où je vis* est une création de la compagnie de danse Le Carré des Lombes coproduite par l'Agora de la danse, le *Festival TransAmériques* et le Grand Théâtre de la ville de Lorient, en France.
Video documentation of a collaboration with choreographer Danièle Desnoyers. *Là où je vis* was created by the dance company Le Carré des Lombes and co-produced by Agora de la danse, the *Festival TransAmériques* and the Grand Théâtre de la Ville de Lorient, France.

4.
épreuves (nids, halos, spectres) [proofs (nests, haloes, spectres)] 2009
Photogrammes sur papier argentique
Trois ensembles de six éléments
41,5 x 51,7 cm ch.
Photograms on silver paper
Three groups of six elements
41.5 x 51.7 cm each

5.
replis et articulations 2004
Épreuves à développement chromogène
Sélection de cinq éléments sur neuf
20,3 x 25,4 cm ch.
Chromogenic prints
Selection of five elements out of nine
20.3 x 25.4 cm each

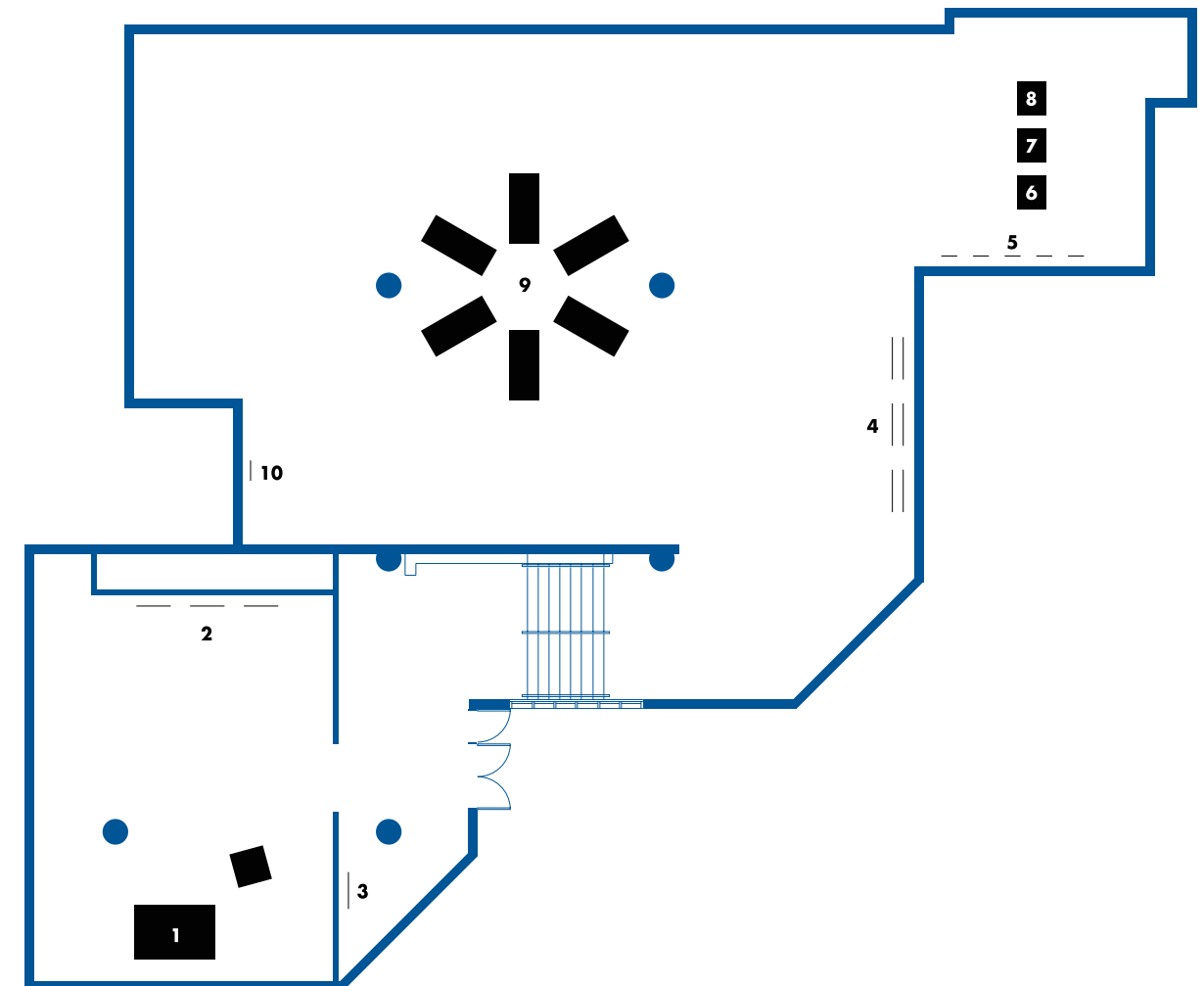
6.
échelle humaine [human scale] 2002
Vidéo, couleur, son, 4 min
Moniteur, lecteur de DVD, casque d'écoute
Video, colour, sound, 4 min.
Monitor, DVD player, headset

7.
corps pédagogique [teaching body] 2001
Vidéo, couleur, son, 6 min 7 s
Moniteur, lecteur de DVD, casque d'écoute
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
Video, colour, sound, 6 min. 7 sec.
Monitor, DVD player, headset
Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal

8.
ne pas s'inquiéter [not to worry] 2001
Vidéo, couleur, son, 4 min
Moniteur, lecteur de DVD, casque d'écoute
Video, colour, sound, 4 min.
Monitor, DVD player, headset

9.
répertoire [repertoire] 2009
Installation vidéographique à six projections en boucle, noir et blanc, son, 3 min 50 s
Six projecteurs, six lecteurs de DVD, six enceintes, tables en bois et métal, plexiglas et matériaux divers
Dimensions variables
Participant: Michel Laforest
Video installation with six projections in loop, black and white, sound, 3 min. 50 sec.
Six projectors, six DVD players, six speakers, tables in wood and metal, Plexiglas and mixed media
Varying sizes
Participant: Michel Laforest

10.
correspondances [correspondences] 1996
Photogramme marouflé sur panneau d'aggloméré
35 x 28 cm
Photogram mounted on chipboard
35 x 28 cm



biobibliographie

biobibliography

Manon De Pauw est née en 1971 et est originaire de Victoriaville (Québec, Canada). Elle détient un baccalauréat en arts plastiques de l'Université Concordia (1997) et une maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal (2003). Elle vit et travaille à Montréal.

Born in 1971, Manon De Pauw is from Victoriaville (Quebec, Canada). She has a BFA in Studio Arts from Concordia University (1997) and an MFA in Visual and Media Arts from the Université du Québec à Montréal (2003). She lives and works in Montreal.

expositions individuelles solo exhibitions

2012

Manon De Pauw. Intrigues, Langage Plus, Alma, Québec, Canada [Louise Déry, commissaire].

2011

Manon De Pauw. Intrigues, Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke, Québec, Canada [Louise Déry, commissaire].

2010

Manon De Pauw. Intrigues, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, Alberta, Canada [Louise Déry, commissaire].

Artiste invitée, *26^e Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville*, Victoriaville, Québec, Canada.

2009

Manon De Pauw. Intrigues, Galerie de l'UQAM, Montréal, Québec, Canada [Louise Déry, commissaire].

2007

L'atelier d'écriture (beside writing), Trinity Square Video, Toronto, Ontario, Canada.

L'atelier d'écriture, Optica, Montréal.

Replis et articulations, La Bande Vidéo, Québec, Québec, Canada.

2006

La petite fabrique de temps, La Chambre Blanche, Québec [en collaboration avec Michel Laforest].

2005

Manon De Pauw. Prendre position, EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe, Québec, Canada.

2004

Replis et articulations, Sylviane Poirier Art Contemporain, Montréal.

2003

Échappées, galerie ipso facto, Nantes, France [en collaboration avec Marie-Suzanne Désilets].

Au travail, Dare-Dare, Montréal.

expositions collectives (sélection) group exhibitions (selection)

2009

SAGAMIE. *L'imprimé numérique en art contemporain*, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal.

Passwords 6: Embodied enactments. Feminist video performance in Canada, 1974-2008, Centre culturel Montehermoso, Vitoria-Gasteiz, Espagne [Renee Baert, commissaire].

De l'écriture [With Writing]: Selected Works from the Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal, Yukon Arts Centre, Whitehorse, Yukon, Canada [Josée Bélisle, commissaire].

2008

Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme / La Triennale québécoise 2008, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal [Josée Bélisle, Pierre Landry, Mark Lanctôt et Paulette Gagnon, commissaires].

SAGAMIE. *L'imprimé numérique en art contemporain*, SAGAMIE, Alma.

De l'écriture: œuvres choisies de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, Centre d'exposition de Val-d'Or, Val-d'Or, Québec, Canada [Josée Bélisle, commissaire].

2007

8^e Biennale de video y nuevos medios, Santiago, Chili [Claude Bélanger, commissaire].

De l'écriture: œuvres choisies de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke [Josée Bélisle, commissaire].

Point de vue: René Payant, Galerie Verticale, Laval, Québec, Canada [Martin Champagne et Nathalie Dussault, commissaires].

2006

Série *Projections*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal [Louise Ismert, commissaire].

Paul Butler's Collage Party, Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal.

Time Inside the Image [2], Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop, Lennoxville, Québec, Canada [Vicky Chainey Gagnon, commissaire].

2005

Anima, g39, Cardiff, Royaume-Uni [projet de la Galerie B-312, Marthe Carrier, commissaire].

Body Walks, parcours en danse et en arts visuels réalisé dans la ville de Bruges, Belgique [Samme Raeymaekers, commissaire].

2004

Comment devenir artiste, Maison de la culture Plateau Mont-Royal, Montréal, et Musée des maîtres et artisans du Québec, Montréal [Nicolas Mavrikakis, commissaire].

Ils causent des systèmes. Acquisitions récentes en art actuel, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec [Anne-Marie Ninacs, commissaire].

Déphasage: le corps comme matière dans l'œuvre d'autofiction, Musée régional de Rimouski, Rimouski, Québec, Canada [Jason Arseneault, commissaire].

Visualeyez, fifth annual festival of performance and time-based art, Latitude 53, Edmonton, Alberta, Canada [Todd Janes, commissaire].

2003

ARTÉNÎM, *foire d'art contemporain*, Nîmes, France [Didier Vesse, commissaire].

4 x 5 à 7 – Présentation de prototypes, événement présenté par le groupe de recherche Interstices, Dare-Dare, Montréal.

performances performances

2009

L'atelier ouvert, deux performances en solo, Galerie de l'UQAM, Montréal.

L'atelier ouvert, avec l'artiste du son Nancy Tobin et la chorégraphe Danièle Desnoyers, Galerie de l'UQAM, Montréal.

L'atelier ouvert, avec l'artiste de performance Sylvie Tourangeau, Galerie de l'UQAM, Montréal.

L'atelier ouvert, avec l'artiste du son Nancy Tobin, performance présentée lors de la *Nuit blanche à Montréal*, Galerie de l'UQAM, Montréal.

2008

Là où je vis, vidéo-performance réalisée en collaboration avec la chorégraphe Danièle Desnoyers dans le cadre d'une création de la compagnie de danse Le Carré des Lombes, présentée à l'Agora de la danse lors du *Festival TransAmériques*, Montréal.

Là où je vis, Off-CINARS, Circuit-Est centre chorégraphique, Montréal.

Là où je vis, présentée lors du festival *December Dance*, Théâtre Magdalenzaal, Bruges, Belgique.

2007

L'atelier d'écriture, vidéo-performance collective, Optica, Montréal.

2006

Algorythm(o)s México 2006, performance et vidéo, Centro Nacional de las Artes, Mexico, Mexique, et Museo Nacional del Virreinato, San Luis Potosí, Mexique [Sébastien Pesot, commissaire].

Carte blanche à Manon De Pauw, performance présentée à l'occasion de la soirée d'ouverture du festival *Vasistas*, La Chapelle, Montréal.

programmes vidéo et autres événements (sélection)

video programs and other events (selection)

2009

Capital Exchange / Échange Capital, Galerie SAW Gallery, Ottawa, Ontario, Canada [Jean-François Côté, commissaire].

2006

Seuils/Thresholds, Edges Media Art Festival, Victoria, Colombie-Britannique, Canada [Anne Golden, commissaire].

2004

D_calage, vidéos et performances présentées par le Groupe Intervention Vidéo (GIV) dans le cadre d'un échange entre le Québec et la Belgique, Petit Théâtre Mercelis, Bruxelles, Belgique, et OBORO, Montréal [Joanna Empain et Caroline Pierret, commissaires].

Les Rendez-vous du cinéma québécois, Cinémathèque québécoise, Montréal.

2003

Vidéos de femmes dans le parc, présenté par le GIV, Théâtre de Verdure, Montréal; Paraloel, Rimouski; Centre d'artistes Vaste et Vague, Carleton, Québec; Daïmôn, Gatineau, Québec.

2002

eBent'02, festival internacional de performance, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelone, Espagne.

AlgoRythm(e)s, présenté par Perte de Signal, Casa del Popolo, Montréal [Sébastien Pesot, commissaire].

résidences d'artiste artists' residencies

2008

Résidence de production avec la compagnie de danse Le Carré des Lombes, Circuit-Est centre chorégraphique, Montréal.

2007

Résidence de recherche-crédation avec Le Carré des Lombes, Agora de la danse, Montréal [collaboration avec la chorégraphe Danièle Desnoyers et l'artiste du son Nancy Tobin].

2006

La Chambre Blanche, Québec [collaboration avec Michel Laforest].

The Banff Centre, Banff, Alberta, Canada.

2005

SAGAMIE, Alma.

2003

Galerie ipso facto, Nantes [collaboration avec Marie-Suzanne Désilets].

prix et bourses grants and awards

Plusieurs fois boursière du Conseil des arts et des lettres du Québec ainsi que du Conseil des Arts du Canada (depuis 2004).

Médaille du Gouverneur général (médaille d'or), maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Montréal (2003).

Bourse du Centre interuniversitaire des arts médiatiques de l'Université du Québec à Montréal (2002).

Bourse du Fonds des professeurs de l'ÉAVM (2001-2002).

collections collections

Collection d'œuvres d'art de l'Université du Québec à Montréal, Galerie de l'UQAM.

Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.

Collections privées et d'entreprises.

expériences d'enseignement teaching experience**2009**

Chargée de cours à la maîtrise, École des arts visuels et médiatiques, Université du Québec à Montréal.

2006-2009

Professeure adjointe, programme de photographie, Département d'arts plastiques, Université Concordia.

2004-2006

Professeure adjointe, invitée à titre d'artiste en résidence, programme de photographie, Département d'arts plastiques, Université Concordia.

2002-2005

Chargée de cours, École des arts visuels et médiatiques, Université du Québec à Montréal.

autres activités professionnelles other professional activities**2007**

Membre du jury, concours Vidéaste recherché-e, Québec.

2005

Membre du jury, Conseil des Arts du Canada, Service des arts médiatiques.

2004

Artiste invitée, atelier de dramaturgie en danse donné à six chorégraphes montréalais, Circuit-Est centre chorégraphique, Montréal [Guy Cools et Ginelle Chagnon, organisateurs].

2003-2004

Responsable du jury, Événement interuniversitaire de création vidéo (EICV04), Montréal.

2001-2003

Assistante de recherche, Groupe de recherche-crétion en arts médiatiques Interstices, Hexagram, Montréal [codirigé par Jean Dubois et Lynn Hughes].

1997-2001

Coordonnatrice artistique, Dare-Dare, Montréal.

1997

Assistante à la direction, Optica, Montréal.

conférences lectures**2006**

D'art, de centres, Congrès du RCAAQ, Lévis, Québec, Canada [conférencière invitée].

Murder City Media City, Congrès de l'Alliance des arts médiatiques indépendants, Winnipeg, Manitoba, Canada.

Universidad Autónoma de San Luis Potosí, San Luis Potosí, Mexique [dans le cadre de *Algorythm(o)s México 2006*].

Universidad del Centro de México, San Luis Potosí, Mexique [dans le cadre de *Algorythm(o)s México 2006*].

2005

Les lundis d'Hexagram, Société des arts technologiques (SAT), Montréal.

2003

Si: Alors: Sinon: Art et interactivité, Daïmōn, Gatineau.

écrits writings

« Vers une attitude de recherche ».- dans *Tactiques insolites: vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*.- Sous la direction de Diane Laurier et Pierre Gosselin.- Montréal: Guérin.- 2004.- 183 p.

« L'image éprouvée: les enjeux de l'interactivité au sein du groupe Interstices ».- *ETC.*- Montréal.- n° 65 (mars/avril/mai 2004).- p. 7-11.

« Savoir conjuguer ». *Tenir entre les murs* dans *Écarts de conduite*.- Publication collective faisant suite aux présentations publiques des étudiants de la maîtrise en arts visuels et médiatiques.- Montréal: Université du Québec à Montréal.- 2003.- 35 p.

articles (sélection) articles (selection)

Campbell, James D.- « Manon De Pauw: Intrigues ».- *Ciel variable*.- Montréal.- n° 83 (automne 2009/hiver 2010).

Déry, Louise.- « Manon De Pauw ».- *Next Level*.- Londres.- n° 18 (juin 2009).- p. 107-112.

Côté, Julie.- « Intrigants jeux de lumière ».- *Le délit*.- Montréal.- 17 mars 2009.- p. 16.

Lepage, Jocelyne.- « Les énigmes de Manon De Pauw ».- *La Presse*.- Montréal.- 14 mars 2009.- p. Arts et spectacles 21.

Crevier, Lyne.- « Simplicité volontaire ».- *Ici*.- Montréal.- 12 mars 2009.- p. 38.

Mavrikakis, Nicolas.- « Comment ça marche ? ».- *Voir*.- Montréal.- 12 mars 2009.- p. 44.

Charron, Marie-Ève.- « Des théâtres d'ombres ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 7 et 8 mars 2009.- p. E9.

Charron, Marie-Ève.- « Fabriqué au Québec ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 7 et 8 juin 2008.- p. E5.

Delgado, Jérôme.- « Duels et petits rassemblements de "notre" art ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 7 et 8 juin 2008.- p. E5.

Brody, Stéphanie.- « Avis partagés ».- *La Presse*.- Montréal.- 6 juin 2008.- p. Arts et spectacles 2.

Delgado, Jérôme.- « Le risque des images ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 23 mai 2008.- p. B4.

Apostolska, Aline.- « Mahler ici et maintenant ».- *La Presse*.- Montréal.- 21 mai 2008.- p. Arts et spectacles 5.

Doyon, Frédérique.- « La vie qui pulse ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 17 et 18 mai 2008.- p. E4.

Cabado, Fabienne.- « Vivre avec son temps ».- *Voir*.- Montréal.- 15 mai 2008.- p. 16.

Caron, Jean-François.- « Chronique numérique: quelques indisciplines ».- *Art Le Sabord*.- Trois-Rivières.- n° 78 (octobre 2007).- p. 46-51.

Côté, Nathalie.- « Replis et articulations, de Manon De Pauw ».- *Le Soleil*.- Québec.- 10 mars 2007.- p. Arts magazine arts visuels 17.

Redfern, Christine.- « Watch the Hands ».- *Mirror*.- Montréal.- 22 mars 2007.- p. 49.

Côté, Nathalie.- « La petite fabrique du temps ».- *Le Soleil*.- Québec.- 16 septembre 2006.- p. Arts magazine 22.

Brunet Neumann, Hélène.- « Le corps conjugué ».- *Ciel variable*.- Montréal.- n° 72 (juin 2006).- p. 22-28.

Tétéault, Myriam.- « Le corps, l'espace et le temps poétisés par Manon De Pauw ».- *Mobiles*.- Saint-Hyacinthe.- n° 19 (novembre 2005).- p. 15.

Delgado, Jérôme.- « L'abc de la création ».- *La Presse*.- Montréal.- 9 janvier 2005.- p. Arts et spectacles 11.

Crevier, Lyne.- « Manon De Pauw ».- *Ici*.- Montréal.- 6 janvier 2005.- p. 29.

Lamarche, Bernard.- « Artiste un jour, artiste... ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 18 et 19 décembre 2004.- p. E5.

Lamarche, Bernard.- « Performance sur fond noir ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 13 et 14 novembre 2004.- p. E7.

Mavrikakis, Nicolas.- « Droits et libertés ».- *Voir*.- Montréal.- 11 novembre 2004.- p. 46.

Delgado, Jérôme.- « Le temps est dieu ».- *La Presse*.- Montréal.- 4 novembre 2004.- p. LP215.

Delgado, Jérôme.- « Coup de cœur ».- *La Presse*.- Montréal.- 27 décembre 2003.- p. Arts et spectacles 4.

Mavrikakis, Nicolas.- « Top 5 2003 ».- *Voir*.- Montréal.- 18 décembre 2003.- p. 20.

Brunet Neumann, Hélène.- « Temporalité revisitée ».- *ETC.*- Montréal.- n° 63 (sept./oct./nov. 2003).- p. 58-59.

Mavrikakis, Nicolas.- « Artistes, vos papiers! ».- *Voir*.- Montréal.- 8 mai 2003.- p. 51.

Petit, Cécile.- « 4 x 5 à 7 – Présentation de prototypes Interstices 2 ».- *Archée*.- avril 2003.- [en ligne (réf. du 7 avril 2009), accès: <http://archee.qc.ca/>].

catalogues, livre et opuscules catalogues, book and booklets

Déry, Louise et Manon De Pauw.- *Manon De Pauw. Intrigues*.- Montréal: Galerie de l'UQAM.- 2009.- 132 p. / Catalogue

Bélisle, Josée et collab.- *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme / La Triennale québécoise 2008*.- Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal.- 2008.- 211 p. / Catalogue

Campeau, Sylvain et collab.- *SAGAMIE: l'imprimé numérique en art contemporain*.- Trois-Rivières: Éditions d'art Le Sabord.- 2007.- 197 p. / Livre

Champagne, Martin, Nathalie Dussault et Jean-Émile Verdier.- *Point de vue: René Payant*.- Laval: Galerie Verticale.- 2007.- 43 p. / Catalogue

Pelletier, Geneviève.- *Cité, citoyennetés, citoyens / Cities, citizenships, citizens / Ciudades, ciudadanías, ciudadanos*.- Québec: Manifestation internationale d'art de Québec.- 2007.- 48 p. / Catalogue

Reeves, Aubrey.- *Articulations on Creativity*.- Toronto: Trinity Square Video.- 2007.- 4 p. / Opuscule

Carrier, Marthe et Anthony Shapland.- *Anima*.- Montréal: Galerie B-312 et Cardiff: Contemporary Temporary Artspace.- 2006.- 128 p. / Catalogue

Ismert, Louise.- *Projections*.- Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal.- 2006.- 6 p. / Opuscule

Lamarche, Bernard.- *Manon De Pauw: prendre position*.- Saint-Hyacinthe: EXPRESSION, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe.- 2005.- 8 p. / Opuscule

Arsenault, Jason.- « Manon De Pauw: de l'immobilisme ».- dans *Déphasage: le corps comme matière dans l'œuvre d'autofiction*.- Rimouski: Musée régional de Rimouski.- 2004.- 6 p. / Opuscule

Brunet Neumann, Hélène.- *Poésie vidéographique*.- Montréal: Sylviane Poirier Art Contemporain.- 2004.- 4 p. / Opuscule

site web web site

www.manondepauw.com

collaborateurs

Commissaire, auteure et professeure, **Louise Déry** détient un doctorat en histoire de l'art et est directrice de la Galerie de l'UQAM depuis 1997. Elle a été conservatrice au Musée national des beaux-arts du Québec et au Musée des beaux-arts de Montréal. Elle a travaillé avec quantité d'artistes tels que Rober Racine, Dominique Blain, Raphaëlle de Groot, Antony Gormley, Nancy Spero, David Altmejd, Michael Snow, Daniel Buren, Giuseppe Penone et Sarkis. Elle s'intéresse au rapport entre le corps et la langue, à la question de l'engagement artistique, à la diffusion internationale de l'art du Québec et à l'art dans l'espace public. Elle a été commissaire du pavillon du Canada à la Biennale de Venise 2007 avec une exposition de David Altmejd dont elle a diffusé le travail depuis 1998. Elle est l'auteure de deux catalogues monographiques sur Altmejd publiés par la Galerie de l'UQAM (2006 et 2008).

Donald Pistolesi a fait ses études à l'Eastman School of Music de l'Université de Rochester (New York), où il a obtenu un diplôme en interprétation (violoncelle). Il s'installe au Québec en 1975 et, de 1979 à 2004, il fait partie de l'orchestre des Grands Ballets canadiens de Montréal. Pendant 12 ans, il occupe le poste de traducteur-réviseur au Musée des beaux-arts de Montréal. Il travaille maintenant comme traducteur indépendant, spécialisé dans le domaine des beaux-arts.

Marc-André Roy est diplômé de l'École de design de l'Université du Québec à Montréal. En juin 2004, il a reçu avec mention le titre de MISTD (Member of the International Society of Typographic Designers) à Londres. Depuis, la typographie occupe une place prépondérante dans son travail. Dans le cadre du concours Grafika, il s'est vu décerner le grand prix étudiant en 2004, puis a été lauréat dans la catégorie « catalogue d'exposition » en 2005 et en 2006 avec des ouvrages publiés par la Galerie de l'UQAM. En 2009, il remporte le Grand Prix Grafika avec le catalogue *Stéphane La Rue. Retracer la peinture*, également publié par la Galerie de l'UQAM. Récemment, il a fondé Makara, son studio de design graphique.

remerciements

L'artiste Manon De Pauw, la commissaire Louise Déry et la Galerie de l'UQAM expriment leur reconnaissance à tous ceux et celles qui ont collaboré à la préparation de l'exposition et du catalogue *Manon De Pauw. Intrigues*. Des remerciements tout particuliers sont adressés au Conseil des Arts du Canada, au Conseil des arts et des lettres du Québec, au ministère du Patrimoine canadien et aux partenaires de la tournée nationale et internationale de l'exposition.

Manon De Pauw remercie l'équipe de la Galerie de l'UQAM pour son soutien à cette exposition, particulièrement Louise Déry, Audrey Genois et Julie Bélisle. Elle tient à remercier ses précieuses collaboratrices Danièle Desnoyers, Nancy Tobin et Sylvie Tourangeau, ainsi que tous les participants à *L'atelier ouvert*. Ont également contribué de diverses manières : Patrick Mailloux, la compagnie Le Carré des Lombes, Evergon, Raymonde April, Johanne Biffi, Karine Cossette-Barbeau, Michel Laforest, Bertrand R. Pitt, ainsi que Léon et Pauline De Pauw. Enfin, l'artiste aimerait exprimer une pensée toute spéciale à la mémoire de Sylviane Poirier.

crédits

Ce catalogue accompagne l'exposition *Manon De Pauw. Intrigues*, organisée par la Galerie de l'UQAM et présentée du 27 février au 4 avril 2009. Il a été réalisé grâce à l'appui généreux du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des Arts du Canada. La circulation de l'exposition inclut: la Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (2010), la Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (2011) et au centre d'art actuel Langage Plus, Alma (2012).

Commissariat: Louise Déry
Direction de la publication: Louise Déry
Rédaction des textes: Louise Déry et Manon De Pauw
Coordination: Audrey Genois
Compilation de la biobibliographie: Julie Bélisle
Recherche: Ève Dorais
Révision linguistique: Magalie Bouthillier
Traduction: Donald Pistolesi (essai de Louise Déry) et Jill Corner (textes de Manon De Pauw)
Lecture d'épreuves: Magalie Bouthillier, Audrey Genois et Jane Jackel
Conception graphique: Marc-André Roy (Makara)
Impression: Transcontinental
Distribution: ABC Livres d'art Canada,
www.abcartbookscanada.com

Photographies de l'exposition: Patrick Mailloux, Louis-Philippe Côté et Patrick Mailloux (p.31-32)
Photographies des œuvres: Manon De Pauw, à l'exception de:
Patrick Mailloux: p. 91 (haut), 92, 103, 122
Marcio Lana-Lopez: p. 94-95
Marie-Suzanne Désilets: p. 96
Bérengère Marin-Dubuard (Beewoo): p. 102
Frédéric Lavoie: p. 104-105
Paul Litherland: p. 111
Dylan Cram (haut) et Catherine Rosine Jodoin (bas): p. 115
Dylan Cram (gauche): p. 116

© Manon De Pauw, Louise Déry et Galerie de l'UQAM, 2009

Dépôt légal Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2009
Bibliothèque et Archives Canada, 2009

Galerie de l'UQAM

Université du Québec à Montréal
C.P. 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8
Tél. : 514 987-6150
www.galerie.uqam.ca

Directrice: Louise Déry
Adjointe à la conservation: Audrey Genois
Responsable des programmes publics: Julie Bélisle
Techniciens: Johane Levesque et Louis-Philippe Côté
Secrétaire de direction: Jocelyne Blanchard

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Déry, Louise, 1955-
Manon De Pauw: intrigues
Catalogue d'une exposition présentée à la Galerie de l'UQAM du 27 févr. au 4 avril 2009.
Comprend des réf. bibliogr.
Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-920325-29-6

1. De Pauw, Manon, 1971- - Expositions. I. De Pauw, Manon, 1971- . II. Galerie de l'UQAM. III. Titre. IV. Titre: Intrigues.

N6549.D427A4 2009 709.2 C2009-941730-8F

Bibliothèque et Archives nationales du Québec and Library and Archives Canada cataloguing in publication

Déry, Louise, 1955-
Manon De Pauw: intrigues
Catalogue of an exhibition held at the Galerie de l'UQAM, Feb. 27-Apr. 4, 2009.
Includes bibliographical references.
Text in French and English.

ISBN 978-2-920325-29-6

1. De Pauw, Manon, 1971- - Exhibitions. I. De Pauw, Manon, 1971- . II. Galerie de l'UQAM. III. Title. IV. Title: Intrigues.

N6549.D427A4 2009 709.2 C2009-941730-8F

Manon De Pauw. Intrigues présente le parcours de l'artiste depuis le début des années 2000. Photogrammes, photographies, monobandes, dispositifs performatifs et installations à projections multiples proposent des investigations aussi variées que poétiques de la lumière et de l'image. Le maniement des accessoires, des matières et des couleurs, le déploiement des gestes, des mains et des corps, le recours à divers moyens de captation et de projection mécaniques et numériques et l'utilisation de surfaces d'inscription telles que le papier, la table, l'écran ou le caisson lumineux participent de ce protocole d'expérimentation qui génère une écriture visuelle traversée par divers âges de l'image.

L'artiste explore *l'apparaître* de l'image, avec sa part d'imprévisible, sa matérialité en suspens, son potentiel narratif, son empreinte et sa mouvance. Elle sait se saisir de ce souffle si fragile de l'image en train de jaillir sous l'effet de la lumière autant qu'elle parvient à en enregistrer la fluidité lumineuse pour créer ce corps bien tangible qui s'affirme devant nos yeux. Il s'agit de ce même corps émanant, fait d'ombre et de lumière, qui, depuis les lueurs tremblantes des cavernes enténébrées de Lascaux jusqu'aux peintures à la bougie de Georges de La Tour, depuis les purs espaces chromatiques des tableaux de Claude Tousignant jusqu'aux acétates colorés de Michael Snow, réinvente sans fin les sortilèges de l'image.

Louise Déry

galerie de l'uqam
www.galerie.uqam.ca

Manon De Pauw. Intrigues presents the path the artist has taken since the beginning of the decade. Photograms, photographs, performative setups, single-channel videos and multi-channel video installations investigate light and the image in ways as varied as they are poetic. Manipulation of accessories, materials and colours, unfurling gestures, hands and bodies, recourse to various means of mechanical and digital recording and projection, and use of surfaces of inscription like paper, tables, screens and light boxes are all part of this protocol of experimentation that generates a visual writing through which various ages of the image run like veins.

The artist explores the *appearing* of the image, with its measure of unpredictability, suspended materiality, narrative potential and motion. She has the ability to latch onto this fragile breath of the image as it emerges under the effect of light, recording its luminous fluidity to create the tangible body that asserts itself before our eyes. From the flickering caves of Lascaux to the candlelight paintings of Georges de La Tour, from the pure chromatic spaces of the canvases of Claude Tousignant to the coloured acetates of Michael Snow, the same emanating body of light and shadow endlessly recasts the image's spell.

ISBN-10: 2920325299
ISBN-13: 978-2920325296



9 782920 325296