

SKOL  
460, STE CATHERINE CUSST  
ESPACE 511  
MONTREAL, QUEBEC  
H3C 1A1

# SKOL

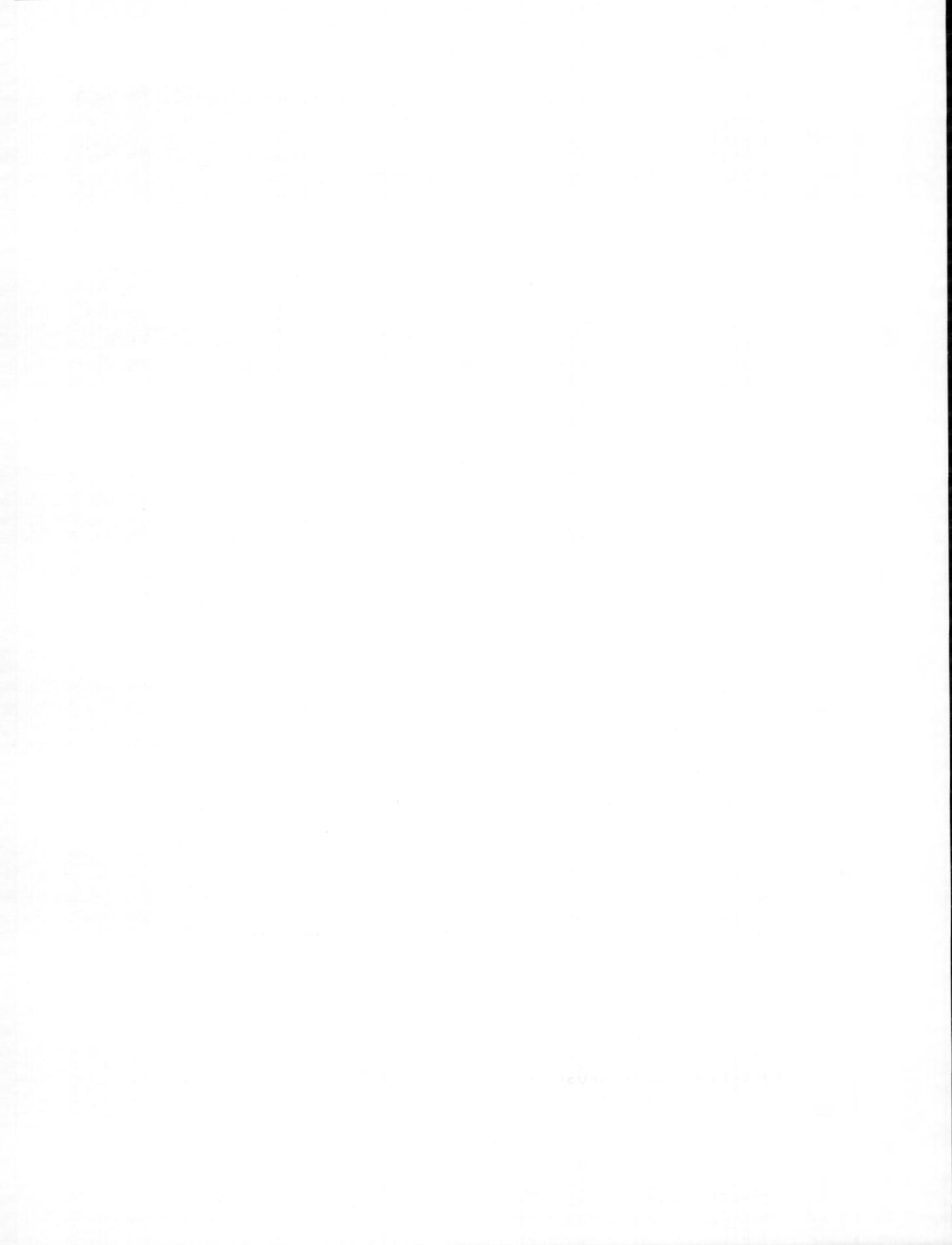
Livret de programmation

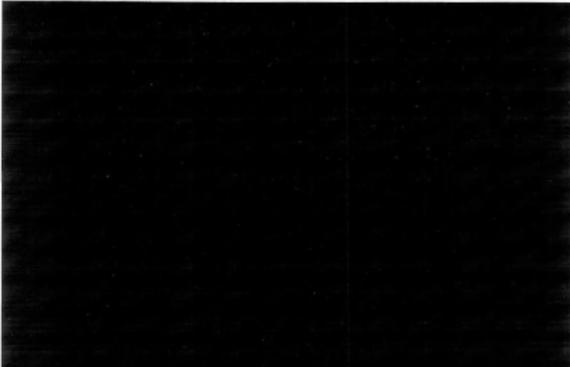
1995-1996

# SKOL

**Livret de programmation  
1995-1996**

**Centre des arts actuels SKOL**





# Sommaire

**Programmation 1995-1996** 1

**Présentation** 3

## EXPOSITIONS

**Exposition des membres** 5

*Apollinaire et moi*  
Charles Bergeron

**Denis Farley** 9

*Le regard en suspens*  
Geneviève Dubois

**Yasufumi Takahashi** 11

*Réfléchir en rouge : Naître et mourir*  
Manon Morin

**Hélène Sarrazin** 13

*Délire intertidal*  
Daniel Roy

**Mireille Plamondon** 15

*Dispositif anecdotique*  
Pierre Vinet

**Carl Bouchard** 18

*Sans titre ou Un plus vaste présent*  
François Dion

**Emmanuel Avenel** 20

*Télé-scope-paysager*  
Emmanuel Avenel

**Karen Pick** 22

*L'éloge de la franchise ou : Souviens-toi de la mort*  
Josée Vinette

## PROJET D'ÉCHANGE ET D'EXPOSITION D'EST EN OUEST

**Présentation** 24  
Yves Théoret

**25 Mario Côté, Mireille Plamondon et**

**Carl Trahan**

*Itinéraires urbains : Espace,  
densité et hétérogénéité*  
Yves Théoret

**28 Lois Huey Heck, Byron Johnston, Kip**

**Jones, Jim Kalnin, Crystal Lee et**

**Richard Suarez**  
*Collaborations from West to East*  
Jennifer Macklem

## PERFORMANCES

**33 Erik Beck et Leslie Ross**

*Deux performances musicales*  
Catherine Gagné

## LECTURES

**37 Gilles Cyr, Danielle Dussault, Pauline**

**Harvey, Nadine Ltaif, Sylvie Massicotte et**

**Serge Patrice Thibodeau**  
*Échotiers du trouble*  
Marc André Brouillette

**39 GROUPE D'ÉTUDE**

*Le groupe d'étude :*  
*Un mode de connaissance inédit*  
Jean-Émile Verdier

**41 NOTES BIOGRAPHIQUES**

**46 CRÉDITS**

# ■ Programmation 1995-1996



## EXPOSITIONS

### Varia

Exposition des membres  
Charles Bergeron, Sylvie Cotton, Louis Fortier,  
Stéphane La Rue, Pauline Morier, Josée Pellerin,  
Pierre Robitaille, Hélène Sarrazin, Céline  
Thibault, Jocelyne Tremblay et Diane Trudel  
Du 5 au 27 août 1995

### Impression d'un paysage

Denis Farley  
Exposition présentée à l'occasion du  
Mois de la photo de Montréal  
Du 7 septembre au 8 octobre 1995

### Red Reflection

Yasufumi Takahashi  
Du 14 octobre au 12 novembre 1995

### Sculpture

Hélène Sarrazin  
Du 20 novembre au 17 décembre 1995

### À la limite, — l'infini

Mireille Plamondon  
Du 13 janvier au 4 février 1996

### À propos d'intention

Carl Bouchard  
Du 10 février au 14 avril 1996

### Télé-scope-paysager

Emmanuel Avenel  
Du 16 mars au 14 avril 1996

### Vanitas

Karen Pick  
Du 20 avril au 12 mai 1996

## PROJET D'ÉCHANGE ET D'EXPOSITION D'EST EN OUEST

### Volet I : Itinéraires urbains

Mario Côté, Mireille Plamondon et Car Trahan  
Du 4 au 27 avril 1996  
Headbones Gallery, Vernon (C.-B.)  
Du 2 au 23 mai 1996  
Alternator's Gallery, Kelowna (C.-B.)

## Volet II : Collaborations

Lois Huey Heck et Jim Kalnin  
Byron Johnston et Richard Suarez  
Kip Jones et Crystal Lee  
Du 18 mai au 16 juin 1996  
Centre des arts actuels SKOL

## PERFORMANCES

### Leslie Ross

Le 17 novembre 1995

### Érik Beck

Le 8 mars 1996

## LECTURES

### Gilles Cyr

Le 16 octobre 1995

### Nadine Ltaif

Le 11 décembre 1995

### Serge Patrice Thibodeau

Le 12 février 1996

### Danielle Dussault et Sylvie Massicotte

Le 4 mars 1996

### Pauline Harvey

Le 1<sup>er</sup> avril 1996

## CONFÉRENCE

dans le cadre de la série montréalaise

*L'Art qui parle*

### Jim Kalnin et Crystal Lee

Le 18 mai 1996

## GROUPE D'ÉTUDE

Les membres du groupe d'étude se sont réunis à  
SKOL chaque dernier lundi du mois, de  
septembre 1995 à juin 1996.

# Présentation



# Écrire

Pénétrer la mémoire et ses replis les plus anciens. S'abreuver aussi à des souvenirs plus frais, aux images des derniers jours et des derniers mois.

Reconstruire le théâtre d'une exposition ou d'un événement et s'en approcher. Regarder. Saisir le sens mis en espace et le traduire en langage textuel, dans ce format précisément. Subir ses contraintes et profiter de ses qualités, tenter d'élargir ses possibles.

En pétrissant les mots, en manipulant la matière texte, des découvertes et d'autres lectures s'interposent. Que signifiait cette oeuvre ? Que proposait l'artiste ? Pourquoi ? Mais avant tout : À quoi s'attache mon regard ? Pourquoi ? Qu'est-ce que je veux dire ? Pourquoi ? Des détours parfois plus éprouvants que prévus. Mais de grands plaisirs.

S'agenouiller devant les mots qui tombent là et qui insistent. Ceux qui s'imposent. Fouiller le comment de leur présence. Alors que l'interprétation s'installe en profondeur, produire l'intégration des autres mots, des phrases explicatives, descriptives.

Emprunter la voie poétique, historique, humoristique ou savante. Ravir le contexte de l'oeuvre ou l'ignorer. Savourer sa propre voix narrative ou s'en détacher. Inscrire un rythme et un parcours. Sont-ils lents, essoufflants, sinueux, unidirectionnels ?

L'histoire de la fabrication du texte. Une histoire pareille à celle de la fabrication d'une oeuvre en atelier. Exploration, hésitation, tâtonnements et audace. Un saut dans le vide. En *bungee*. Devant vous.

Sylvie Cotton

# Expositions



# A pollinaire et moi...

Il m'est arrivé quelques fois, durant des heures de permanence en galerie, de m'asseoir pour explorer les nombreuses publications que regroupe le centre de documentation de SKOL. Assis, café, cigarette et Myra Cree, je me délectais de ces imprimés parfois jaunis – maintenant glacés – dans une solitude presque complète. C'était l'occasion de prendre connaissance de productions d'artistes dont les noms ne figurent pas encore à la page *Art du XX<sup>e</sup>* du Larousse et aussi, jeune loup que j'étais, de voir ce que mes pairs faisaient avant d'être reconnus.

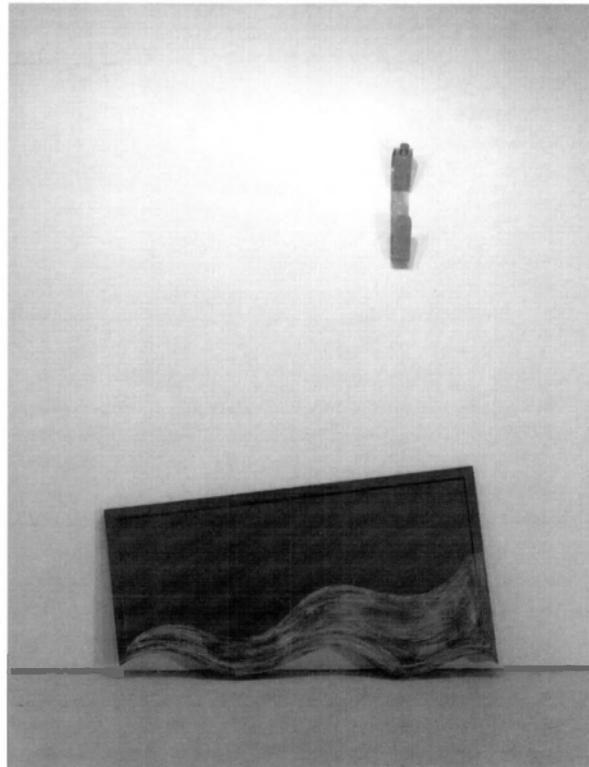
Je sondais, j'égrenais, je mémorisais l'information de ce microcosme, tel le touriste de l'art, tel le rat des librairies de musées. Je fouinais dans l'art, quoi.

De ces leçons d'imagination me restaient des noms à reconnaître, à suivre. Tôt ou tard, me disais-je, se présenterait l'événement où je pourrais jongler avec les noms que j'aurais retenus et frustrer mes interlocuteurs en étalant ma culture, comme me l'avaient enseigné mes professeurs d'université. Il faut dire que, à l'âge où j'ai entendu le mot « picasso » pour la première fois, il est clair que j'accusais un certain retard sur la culture de mes confrères et consœurs d'études. Aussi étais-je pressé de m'en construire une, et même, peut-être un jour en faire partie.

## Ce nom me dit quelque chose...

À l'instar des gens de culture, j'espérais pouvoir un jour m'exalter sur la qualité des soudures d'un meuble tubulaire de notre cher et regretté Corbu, pouvoir dire « axe syntagmatique » en sachant de quoi je parle, et, en vernissage, devant une œuvre récente d'artiste local, pouvoir faire une allusion avec d'autres de ses travaux exposés, disons, à la Kamloops Art Gallery en 1990, (que je n'aurais vus, bien sûr, qu'en catalogue).

Les apparences du savoir m'excitaient follement. Elles représentaient

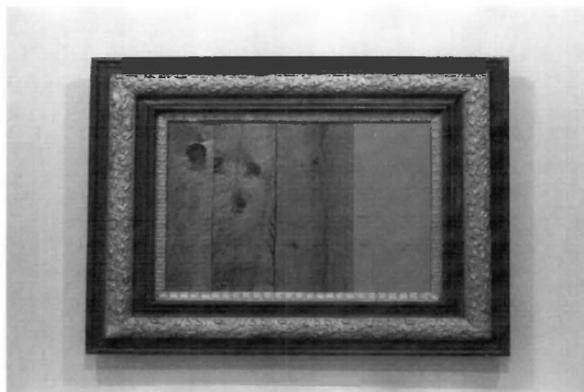


Pierre Robitaille, **La Chute d'Icare**, 1995, acrylique sur masonite et aluminium, 164 x 216 cm. Photo : Guy L'Heureux

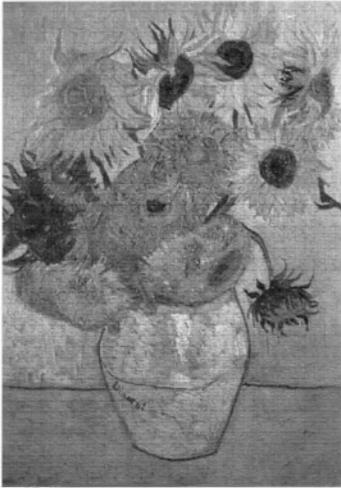
à mes yeux l'apanage des décideurs de la culture. Plaçant ce titre très haut dans l'échelle sociale, je le convoitais secrètement, jaloux et désireux à la fois. Avec une attitude contemplative, j'espérais y parvenir en collant au cul les jet-setters du milieu. Suivrait nécessairement une osmose, un mimétisme qui ferait de moi quelqu'un d'intégré, de souriant et de bien habillé. Tout cela parce que j'appréhendais qu'une sorte de piège flottait au-dessus de la tête de tout postulant artiste de carrière; que de talent, il ne suffisait pas.

Appartenir à la clique m'apparaissait comme une clef non-négligeable pour l'obtention du succès. Aussi, me croyant né pour une destinée valeureuse et prospère, j'entrepris très tôt de cumuler les contacts.

Si mon travail d'atelier est une chose sacrée, mes expositions, elles, ne l'ont pas toujours été. La soif de visibilité du jeune carriériste que j'étais me poussait parfois à me dévoiler sans toutefois en



Jocelyne Tremblay, **Portrait de famille III**, 1994, cadre ancien et bois récupéré, 79 x 70 cm. Photo : Hélène Sarrazin



Stéphane La Rue, **Criss-cross**, 1994 (détail), casse-tête des **Tourneols** de Van Gogh, 80 x 60 cm. Photo : Stéphane La Rue

ressentir le besoin, noble besoin qu'accompagne souvent le point culminant d'une recherche de longue haleine. Il m'arriva même de participer à des expositions dont le mérite professionnel d'y figurer laissait à désirer. Vous comprendrez que, quand il n'y a ni commissaire, ni conservateur, ni parrain, et sans même que l'on soit personnellement invité ou choisi, il est clair que l'on ne pourra ajouter l'im-

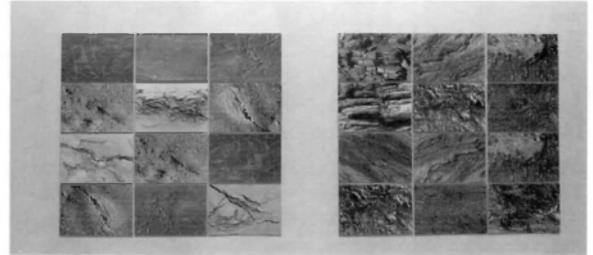
portante mention « sélection » sur la ligne où figure l'exposition dans son curriculum vitæ. Parce que, paraît-il, c'est ça le mérite professionnel : être choisi par un jury démocratique constitué de contemporains parvenus.

Malheureusement, subsisteront toujours les expositions de petit calibre pour miner les calendriers culturels des journaux qui osent encore annoncer tout ce qu'on leur envoie par la poste. Des expositions proclamées démocratiques mais, en réalité, démocratiquement dédiées à être des *open house* artistiques organisés au nom des souscripteurs, au nom de ceux qui, pour une somme ridicule, obtiennent le statut de membre d'un centre d'artistes donné, se déculpabilisant ainsi de la mauvaise situation du marché de l'art.

### **Laissez venir à moi les petits enfants<sup>1</sup>**

J'ai fait partie de l'exposition des membres de SKOL, *Varia*, mais il était trop tard pour faire partie de la culture. J'avais fini de courir le dernier mot in pour dire un chat et j'avais

cessé de baiser avec les revues d'art. J'avais compris à ce moment que même en répondant correctement à toutes les questions de *Quelques arpents de pièges*, les feuilles des arbres ne se mettraient pas à tomber pour autant et personne ne se mettrait à poil pour ça. Les effets secondaires de l'université commençaient à se dissiper et, à la suite d'une bonne dérape, je m'étais réveillé, encore engourdi d'un sommeil de



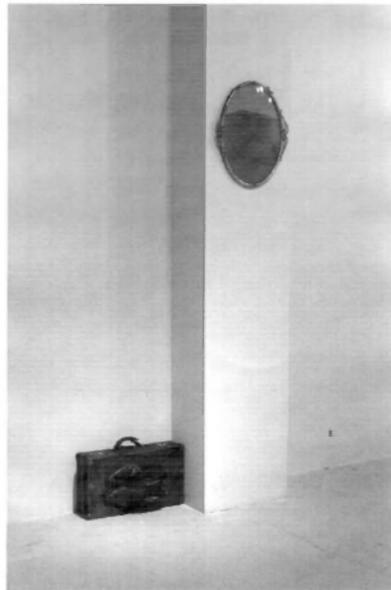
Hélène Sarrazin, **Rouyn-Noranda**, 1995, photographies couleur, 44,5 x 41 cm. **Trois-Pistoles**, 1995, photographies couleur, 44,5 x 41 cm. Photo : Hélène Sarrazin

pute clown plate. Les coins d'yeux encore pleins de cassonade, je prenais l'ascenseur pour notre vernissage sans trop savoir ce que j'allais dire, toujours omnibulé par le cauchemar de la coquetterie intellectuelle. Ainsi, après le nonchalant « Ah... pas grand'chose » qui succède au non moins habituel « Pis, quoi de neuf? », verbillerais-je sur le dernier film d'Atom Egoyan et sur son axe paradigmatique, ou ne me permettrai-je pas plutôt de leur balancer Alesi et le Grand Prix de Formule 1 du Brésil?

Wow! Était-ce possible de s'emmerder plus que ça?

C'est vrai, où étaient passées la simplicité et la bonne humeur gratuite de mes quatre ans? Ma tête était devenue un sac de nœuds formé d'un mauvais dosage d'individualisme et de goût du succès, le tout arrosé d'un sirop d'amertume anticipée. À l'école, on m'avait fait peur à l'avance et je les avais écoutés. « Engagez-vous, qu'ils disaient, vous verrez, c'est un monde dur et *bitch* comme c'est pas possible ».

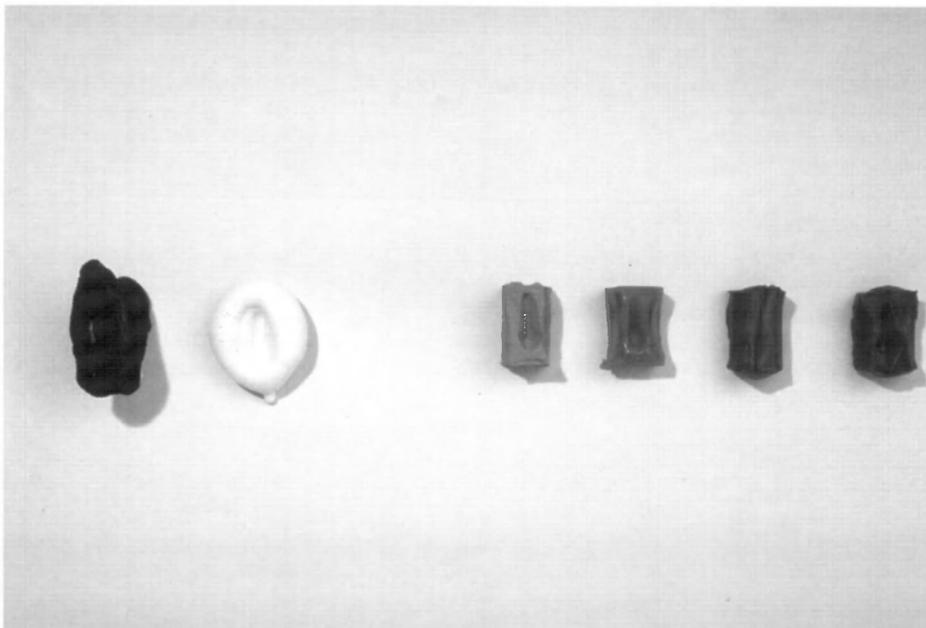
À l'ouverture de *Varia*, j'étais comme ce nord-américain débarquant à Paris pour la première fois, les points serrés, mitraillé tout le long de son vol par un inextinguible compagnon de fortune avec ses « Attention, y sont ben ben chiants ». J'étais tous les apôtres du Christ – qui reprochaient à ce dernier la bénédiction des bébés – tout en étant moi-même un embryon d'artiste. J'étais



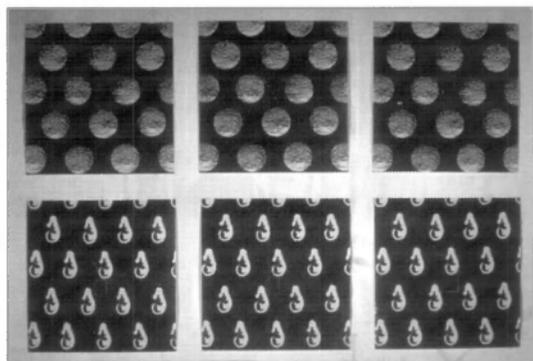
Sylvie Cotton, **Partir**, 1995, valise, chaussures, 35 x 42 cm. **Disparaître**, 1995, cadre, vitre, cendres, 25,5 x 43 cm. Photo : Hélène Sarrazin

blindé contre moi-même. Une couche de dates, de noms et de citations sédimentés, nappée d'une opaque poussière de rectitude politique, avait étouffé ma personnalité. De mes observations, de mes envies, je m'étais embourbé dans la culture morte; celle du par-cœur, qui expose ses trophées d'histoire, tel l'entomologie les insectes. J'avais oublié la vie.

*Car en vérité, mes amis croyez-moi, il a une culture vivante. Il y a quelque chose qui réside au fond de nous tous et qui, même au pire de nos périodes de mutisme et de cécité intellectuelle, contribue à nourrir l'âme des peuples. Cette « sève » se régénère naturellement en chaque cœur et manifestation à chaque seconde. Ici, aucune brebis n'est exclue car la dimension dont je vous parle est d'ordre terrestre.*



Louis Fortier, **Nezgatifs**, 1995, cire et plâtre, 16 x 107 x 11 cm. Photo : Louis Fortier



Josée Pellerin, **E-R-R-A-N-T**, 1995, impressions aux sels d'argent sur papier Arches, 104 x 156 cm. Photo : Josée Pellerin

*Par-delà les cheminées et les bâtiments silencieux, à l'ombre des oiseaux lointains et des lents nuages, cette culture ronronne doucement, elle se prépare, dégageant ses émanations dans l'espace métaphysique.*

*Discrètement mais indéfectiblement, cette culture révèlera son essence aux contacts mutuels des gens, aux frôlements de leurs pensées, libérant ainsi une énergie capable de faire emboîter le pas à une marche collective dans laquelle les peuples pourront puiser leur identité.*

*Bien sûr, les artistes seront de cette marche. En plus, ils en seront les témoins et, tout au long de celle-ci, ils laisseront les traces – relativement délébiles, mais tangibles – du passage d'une intelligence, d'une sensibilité.*

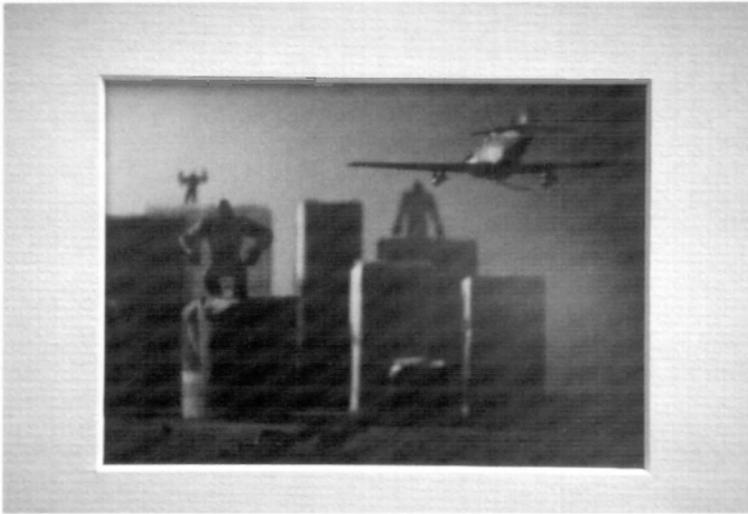
*Ces restes seront jugés; ils seront oubliés ou adulés. Certains, même, seront placés sur un piédestal et ainsi peut-être, pourront-ils passer à l'autre culture : la postérité. Mais rien de tout ça ne se sera fait sans une conscience au présent de l'existence d'autrui.*

*Car on n'entreprend pas la quête de l'art par les souvenirs. Celui qui l'ose connaîtra, comme les critiques, le bon et le mauvais. Ses yeux s'ouvriront et il saura ce qu'est la honte. Sa recherche, alors, ne pourra que s'en appauvrir.*

*La création germe dans l'acte, prend forme le temps d'une vie et se meut par une pensée en acti-*



Céline Thibault, **Au Carré de sable**, 1994, acrylique sur contreplaqué, 153 x 107 cm. Photo : Céline Thibault

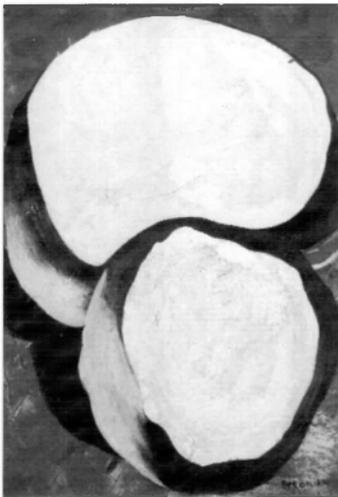


Charles Bergeron, **Couteau & Avion vers les King Kongs**, (détail), 1995, cibachrome, 10 x 13 cm. Photo : Charles Bergeron

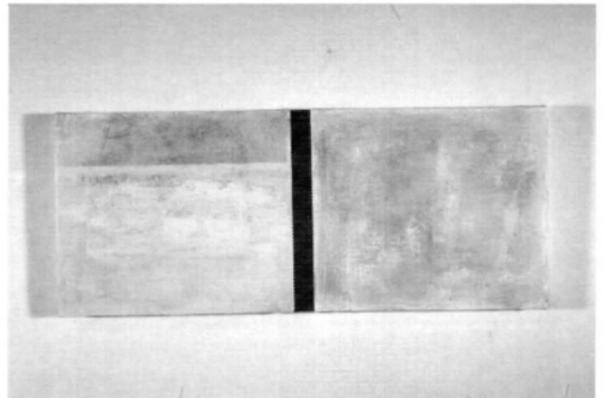
*vité. Et quand l'artiste regardera ce qu'il a fait, qu'il trouvera cela bon, alors il se reposera de son labeur. Ce jour-là, il se dira: « Il n'est pas bon que je sois seul ». Et il ira voir les autres hommes.*

La culture vivante... J'en suis fort convaincu : dans ma vie, il est des peintres avec lesquels ne pas partager un pastis au soleil serait me priver d'une partie des charmes de leur œuvre, la genèse en étant l'« ici-maintenant ». Cela semble sélect, hermétique ou alcoolique? De combien de ces restes l'histoire regorge-t-elle, combien de travaux gagnent – et naissent,

même – à être consommés ainsi, à la fraîcheur des vraies rencontres, sans élucubrations posthumes, sans discours et, à la rigueur, sans titre? Apollinaire et moi aimons-nous Picasso de la même manière? Daghli et Hurtubise en savent-ils autant que nous sur leurs toiles new-yorkaises de la même période? Cette tache nerveuse, la : réaction à une cocufication



Pauline Morier, **Blanc globe à collet violet**, 1994, acrylique sur toile non montée, 67 x 48 cm. Photo : Pauline Morier



Diane Trudel, **Ombre blanche II**, 1995, acrylique et techniques mixtes, 60 x 72 cm. Photo : Diane Trudel

ou élan victorieux sur la pâte colorée? Les deux? Plausible... l'amour est si proche de la haine.

Au fond, voilà pourquoi, je pense, était *Varia* : une occasion de se connaître; pas seulement une pour se faire. C'était d'accepter de déléster d'un peu de retombées « professionnelles » le chapeautage d'une exposition pour peut-être se donner la chance de se sourire entre nous, humains convergents, d'une volonté personnelle. Quelques travaux de membres-artistes de SKOL regroupés dans une expo sans grand thème, mais qui faisaient un place à un petit « t'aime ».

**Charles Bergeron**

<sup>1</sup> Évangile selon Saint-Luc 18:15-17



**Impressions d'un paysage.** 1995, huit photographies du Garden of the Gods (Colorado) et typographie, 70 x 102 cm. Photo : Guy L'Heureux

## L e regard en suspens

Si les photographies de Denis Farley magnétisent le regard et l'interpellent, elles font aussi référence à la vision car la camera obscura, son outil de travail, est en soi une métaphore de l'oeil. Dans une exposition présentée à la galerie d'art Leonard & Bina Ellen au printemps 1995, les coupoles, le sol et la neige deviennent autant de rétines texturées que l'artiste explore pour projeter les vues d'un paysage, d'une carrière, d'un château. L'œuvre se fragmente pour mieux se réorganiser en un collage, en un fondu visuel. Chef-d'œuvre de sensibilité, la photo de Farley intrigue le regardeur et fait constamment référence au modèle de vision du médium de la camera obscura.

Farley vole des images pour les emboîter sous nos yeux, ce sont à la fois l'image et les qualités de son support, de sa boîte qu'il nous donne à regarder. Au départ les coupoles circulaires, en signifiant l'iris, renvoyaient le regard du spectateur, le renversait tel un miroir. Maintenant avec les coupoles éclatées c'est toute l'image qui englobe le regard. Farley ne nous offre pas que des décors mais une nouvelle manière

de percevoir la légèreté et l'aspect diaphane de l'image rétinienne.

La photo de Farley est une machine à voir un peu comme le jeu de la boîte à perspective. Il nous donne un oeillet fictif pour entrer dans un monde photographique où la dimension des choses devient incertaine et se fond en autant d'apartés visuels. Fond sur fond, image sur image, les couleurs et les détails se font concurrence et coexistent dans un univers référentiel engendré par une construction optique qui ouvre sur l'imaginaire. Le terrain texture le paysage en devenant le support de celui-ci. Le paysage est projeté sur la terre, la neige et les coupoles éclatées. Il s'accroche au sol, se cloue à lui comme à un mur.

Dans *Impression d'un paysage*, Denis Farley nous fait voir une installation : une camera

obscura dont le mécanisme a été renversé pour devenir un outil de projection. Sur le mur, avant d'entrer, une phrase est inscrite : « Il passait son temps à l'observer ». Une image, celle d'un observateur en train de contempler le Jardin des dieux de Colorado Springs se meut au rythme d'une séquence de projection d'un mouvement de métronome, des flashes puissants ponctuent la projection en éblouissant le spectateur. La séquence est importante, elle s'inscrit dans une temporalité qui défie l'oeil du spectateur, en effet l'éblouissement le surprend et le bruit émanant de la tente l'intrigue. L'image devient insaisissable.

### ***Le monde visible et celui de mes projets moteurs sont des parties totales du même Être.*<sup>1</sup>**

En effet, la fixité intrinsèque de la photographie se voit niée par le mouvement oscillatoire que lui impose la projection. La projection marque le temps d'observation : celui figé et éternel de l'observateur de Colorado Springs et le regard éphémère et mobile que nous posons sur lui. Cette image est une mise en abîme de notre propre position de spectateur, elle la sonde, la critique. Une chaîne symbolique se révèle à nous : le spectateur observé et photographié par l'artiste est ensuite observé par nous dans l'espace de la galerie. Les points de vues sont révélés.



**Afterimage 1**, 1995, quatre photographies couleur d'un point d'observation dans les Rocheuses, 70 x 102 cm. Photo : Guy L'Heureux

Le mouvement lent de pendule que fait le trajet de l'image hypnotise et étourdit. La conscience du corps dans l'obscurité est redoublée par le corps inscrit dans l'image dont nous mimons la position. Nous nous retrouvons comme à l'intérieur de l'œil et le processus est inversé : l'intérieur de la camera obscura devient l'extérieur lumineux et l'extérieur devient un intérieur, une salle de projection, le mur devient rétine.

*L'Énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l' "autre côté" de sa puissance voyante. Il se voit voyant, Il se touche touchant, Il est visible et sensible pour soi-même.*<sup>2</sup>

En disséquant le processus visuel, Farley désamorce le regard de l'observateur, le déstabilise. L'image se perçoit pour elle-même et sa mobilité sur le mur révèle sa nature purement lumineuse. L'obscurité de la salle de projection fait avancer le spectateur à tâtons, lui rend son corps et celui des autres invisibles mais d'autant plus présents, puisqu'il appréhende à tout moment d'accrocher quelque chose où quelqu'un. Cette installation rend implicitement compte de l'évolution épistémologique du modèle de vision<sup>3</sup>. Ce modèle, dont la métaphore moderne était la camera obscura, établissait ses prémisses sur la position souveraine de l'observateur derrière la len-

tille, séparé du monde qu'il regarde. Le spectateur post-moderne<sup>4</sup>, constamment rappelé à sa position d'observateur observé, ne peut plus nier son corps et ses limites. Il ne perçoit plus sa position comme statique et souveraine, mais mobile et vulnérable. En inversant le processus de la camera obscura, Farley nous donne à voir les coulisses du spectacle visuel, soit la chambre obscure. L'expérience qui est une fiction, un montage critique de la camera obscura observatoire, ne donne plus à voir l'extérieur ponctuel mais une projection. L'éblouissement de la séquence lumineuse marque un rythme et balaie la rétine, et son mouvement de métronome sur le mur l'empêche de s'imprégner de l'image.

La même photo se retrouve au début de l'exposition exposée en huit tirages avec au-dessus la première lettre d'un jour de la semaine (dimanche deux fois). Encore ici la séquence est importante et une temporalité s'y inscrit. Sous la lettre du jour une épreuve noire est exposée. Elle marque une séquence. Comme les flashes de l'installation, elle rend l'image invisible en l'effaçant de notre rétine, produit un balayage, un temps mort. Mais de la même façon cette épreuve a pour effet sur le spectateur de vouloir percevoir ce qu'il a vu sept fois, de vouloir retrouver l'image perdue, la retracer. L'épreuve noire fait un trajet et change chaque jour de place, elle marque un temps d'arrêt, un temps où l'image a déjà laissé sa trace sur notre rétine et s'imprime en négatif. L'image est omniprésente et lorsqu'on ferme les yeux elle se révèle. *Impression d'un paysage* se situe quelque part entre le sublime de la nature qu'observe le personnage et l'image sublimée de l'art que nous observons en tant que spectateur.

## Geneviève Dubois

<sup>1</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et L'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 17.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, Cambridge, The MIT Press, 1990. Je réfère le lecteur à Jonathan Crary pour une étude sur l'épistémologie de la vision et de la position du spectateur.

<sup>4</sup> *Ibid.*

# Réfléchir en rouge

## Naître et mourir

*La procréation a souvent été associée avec la destruction car la naissance comme la mort est un acte violent empreint d'émotions puissantes, de mystère et de peurs intenses.<sup>1</sup>*

Ron Johnson



**Red Reflection I**, 1995, vêtements usagés, aluminium, fers à repasser, teinture rouge et fil à coudre, 270 x 700 x 440 cm.  
Photo : Guy L'Heureux

Deux installations, *Red Reflection I* et *Red Reflection II* du jeune sculpteur japonais Yasufumi Takahashi ont attiré l'attention de la critique et du public. Percutante par la démonstration visuelle d'un passé sociopolitique chargé faisant référence à la dernière guerre mondiale, et par un imaginaire exacerbant des pratiques artisanales traditionnellement féminines telles la teinture et la couture, l'œuvre de Takahashi, inconnue encore au Canada, sédimentait l'aspect noir du cœur guerrier.

Les artistes de la génération des années 60 et 70 sont particulièrement nombreux à utiliser le tissu et un mode d'accrochage différent, se détournant de l'encadrement ou de la disposition traditionnelle d'une œuvre dans l'espace.

*Le fait, chez Claes Oldenburg, Joseph Beuys, Antoni Tàpies ou Robert Rauschenberg, de donner à leurs œuvres la forme « inerte » d'un tissu n'est pas exempt d'une certaine éthique. En cette inconsistance volontaire*

*se vérifie une des fonctions traditionnelles de l'art qui consiste à alerter les hommes et à les amener à réfléchir sur le sens à donner à la vie.<sup>2</sup>*

Chez Takahashi, les transformations que subissent les vêtements qu'il utilise prennent une part importante de son travail. Le processus artisanal vécu par l'artiste devient exutoire, exorcisme de la difficulté d'être, de naître et de mourir. La répétition du geste, de l'action de teindre et de coudre, permet à l'artiste d'ancrer son imaginaire dans une pratique tout à fait physique relevant de l'échappement thérapeutique. En effet, l'être humain, tout entier pris dans la décharge émotive que représente l'abandon au travail manuel pourrait, pour un temps du moins, prendre congé de ses soucis. Si l'on en croit l'artiste américaine Louise Bourgeois, « la répétition confère une réalité physique à l'expérience. Si une personne est artiste, c'est un gage de santé mentale. »<sup>3</sup>

Takahashi joint plusieurs pièces de vêtements ensemble dans l'œuvre intitulée *Red Reflection I*. Les parties, toujours visibles et identifiables, jouent un rôle important sur le tout formant un grand cercle. Chaque pan de tissu rappelle au spectateur un vêtement qu'il a lui-même porté ou qu'il a vu sur quelqu'un d'autre. Au pourtour de la circonférence de la pièce, l'artiste place des séries d'objets emblématiques des principes masculin et féminin. Des petits crochets, espèces d'épées métalliques, retiennent la moitié de la pièce au mur et une série d'anciens fers à repasser assure la stabilité de l'autre moitié au sol. Ces éléments sexualisants, « crochets » phalliques au mur et « fers » vulvaires au sol, dans leur exotisme particulier, répondent à une conceptualisation des principes masculin et féminin qui anime toujours les sociétés orientales. Ils mimeraient l'activité du valeureux, en position verticale, et la passivité du soumis, en position horizontale. La teneur idéologique des propos de l'artiste émergerait donc de l'extrême division des symboles qu'il met en opposition. L'installation peut toujours suggérer une lecture manichéenne voulant que la femme subisse les guerres et que l'homme les cultive. Pourtant, l'élément féminin, aussi silencieux et soumis qu'il soit, collabore tout autant à la résurgence de grands sinistres tels les guerres, que l'homme par son action. D'un autre point de vue, on pourrait aussi constater que les fers à repasser assument une fonction plus stable que celle de l'épée et qu'ils permettent la réassertion d'un terme féminin fort.

De l'autre côté du mur de la galerie, le dispositif de *Red Reflection II*, plus dramatique encore s'il est possible, intègre la diapositive d'une poitrine féminine nue et renversée surplombant un vieil évier rempli à ras bord d'une eau sanguine. Un texte po-

litique des autorités japonaises, superposé à la poitrine féminine, se lit en réflexion dans l'eau rouge. Intitulé *No-War Resolution*, il commémore le cinquantième anniversaire de la fin de la Deuxième Guerre mondiale au Japon. Pour le jeune artiste, ces quelques mots ne feraient que traduire, en termes moralisateurs, un enfer pavé de bonnes intentions. Quant à l'élément féminin présent au mur, ou d'une de ses « parties » (suffisante pour en admettre l'entité), il réactiverait l'emploi critique de l'identification du spectateur. D'abord en simple motif par son renversement au mur et rappelant les ailes déployées d'un insecte, l'image des seins se trouve, par réflexion dans l'eau rouge de l'évier, « syntoniser » celle du corps fantasmé. À quel « rôle » peut-on se soumettre comme femme devant un tel dispositif ? À celui de la femme reproductrice, ou meurtrière, complice d'un groupe? Le premier rôle, dont on peut penser (avec beaucoup de naïveté) être le dernier dévolu en toute liberté aux femmes, en déstabilisation dans le champ de l'œuvre, désamorcerait le sentiment d'insouciance et de sécurité (de toute façon maintenu artificiellement par la société « consumante »), de la *mater*. Enfin, peu d'espace est laissé à l'imaginaire entre l'espoir de voir naître quelqu'un de soi et l'action de produire de la « chair à canon »...

Face à cette ontologie de la mort par Yasufumi Takahashi, les spectateurs étaient amenés à s'inter-

roger quant à l'amorce continue et au pourquoi des catastrophes. Si le simple fait de naître engendre la violence, une violence peut-être aussi forte que celle de mourir, tout peut encore se redéfinir dans la façon dont ces actes sont vécus. La sagesse appelle une fonction « naturante » de ces étapes de vie comme le définissait déjà Spinoza. De la nature

prise comme « cause » profonde des apparences plutôt que comme « norme » ou encore comme « mode », le sang devrait reprendre ses sens originels, ceux de la première nourriture, du lien avec l'autre, d'une délivrance ou encore, et primordialement, de la terre sous nos pieds.

### Manon Morin



**Red Reflection II**, 1995, évier, teinture rouge et projection d'une diapositive couleur, 130 x 61 x 57 cm. Photo : Guy L'Heureux

<sup>1</sup> Ronald W. Johnson, « Picasso's "Demoiselles d'Avignon" and the Theatre of the Absurd », *Arts Magazine*, vol. 55, n° 2 (oct. 1980), p. 109, traduction libre du texte original, « Procreation had often been associated with destruction since birth and death are both violent acts fraught with powerful emotions, mystery, and intense fear. »

<sup>2</sup> Maurice Fréchuret, *Espaces de l'art, Le mou et ses formes*, Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993, p. 173.

<sup>3</sup> Louise Bourgeois, dans Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois*, Paris, Flammarion, 1995, p. 159.

# Délire intertidal

Je regarde vers le golfe et je me dis qu'il faudrait bien que je m'y mette, que je commence à écrire ce texte, qu'au lieu de regarder les cailloux chanceler – c'est tout ce que je peux voir –, je devrais au moins mettre bas quelques idées. Les douleurs de la maïeutique!

Je suis dans la brume par-dessus la tête, littéralement. L'humidité suinte, tout est mouillé. Je me rappelle l'espace de la galerie, rue Sherbrooke, ses murs « Mouette » et son plancher « Marais »<sup>1</sup>. L'espace vide, les murs nus. Il n'y avait rien à voir, au début. Quelques outils, quelques matériaux épars sur le sol.

Je vois à peine à deux mètres. J'entends la mer, mais je ne la vois pas. Elle est calme, semble-t-il, intertidale. Là, la seule masse qui envahira l'espace est un petit cône de poussière blanche. Le volume comme tel de la salle sera inaltéré. Les quelques centimètres cube de matière qui apparaîtront au sol de la galerie pourraient avoir été soustraits des murs. Économie de moyens. Pas de gaspillage. Pas de surcharge.

Hélène et son partenaire Claude ont commencé à travailler. Pendant qu'il colle patiemment des photocopies de varechs sur un mur, elle gruge dans un autre. Puis elle découpe des carrés de placoplâtre.

Tiens, je me mets à penser qu'ils œuvrent dans des directions différentes, que lui regroupe les choses pendant qu'elle les dissocie. Comme une polarité du travail qui s'instaurerait. Il s'en instaure toujours une. La polarité est à la base de la vie : il y a toujours une histoire de cul quelque part. Une petite vague m'éclabousse de gouttelettes. Il y a des formes qui commencent à apparaître.

À partir de photocopies presque semblables de varechs, tirées de photos prises à Trois-Pistoles – près d'ici –, lui recompose patiemment une grande colonie de ces plantes aquatiques. Ça croît peu à peu. D'individus – varechs ou photocopies – ça devient un groupe, large masse indistincte et une. Il joint les morceaux. Pendant quelques jours il les joindra ainsi, alignant le bord des petits papiers, montant un rang, puis un autre, et un autre encore. Il ne s'arrêtera que lorsque le mur

sera couvert, lorsque le territoire aura été entièrement occupé, lorsqu'il n'y aura plus d'espace pour l'expansion. Je regarde à mes pieds et je vois quelques-uns de ces mêmes varechs qui attendent patiemment que la vague les rejoigne, pour qu'enfin ils puissent se remettre à vivre. Qu'ils prennent leur sens. Moi je le cherche toujours.

Je ne vois pas vraiment où j'en suis. Le brouillard est encore épais, tant autour de moi que dans mes pensées. Je me mets à observer de plus près et je vois des balanes en train de s'ouvrir à l'eau qui passe, sortir leur tentacule dans l'espoir qu'un peu de nourriture passera à leur portée. Ça me reconforte, je ne suis pas le seul à



**Jardin**, 1995, 2,211 (et des poussières) photocopies de photos d'algues marines, 328 x 995 cm. **Sans-titre**, 1995, 1,079 plaques de placo-plâtre, sable à lignage sur gazon, 369 x 177 cm. Photo : Guy L'Heureux

chercher... Qu'est-ce qu'elle fait donc, pendant ce temps où lui recompose l'ensemble? J'essaie de reprendre le courant de mes pensées. Pendant un certain temps, dans la salle du fond<sup>2</sup>, elle découpe des carrés de placoplâtre, qu'elle marque chacun d'un signe au pinceau. Évidemment, tous ces signes se ressemblent. Mais ils sont cependant tous différents : chacun est nommé, individualisé. À chacun elle donne une identité. Si je cherche bien, malgré leur apparente similitude, je pourrai retrouver celui né hier à 15 h 19, ou celui de ce matin à 11 h.

Puis elle les place au sol. Elle forme une surface rectangulaire allongée qui me fait penser à une carte géographique, avec ses méridiens et parallèles. Plus tard y poussera une île de poussière blanche, cône dressé dans l'immensité océane. Une vague de pensées

claque : on dirait qu'il y a quelque chose de l'ordre du *Solve/Coagula* dans tout ceci, comme deux états d'une même matière. *Solve/Coagula*... Le cône est-il le point de départ de la confection de la feuille complète, passant de l'inorganisé à l'organisme, se solidifiant vers la périphérie, dans un mouvement exogène? Ou bien la feuille complète s'achève-t-elle dans ce cône de résidus, passant de l'intégralité vers la désintégration, pulvérisée au centre, dans un mouvement endogène? Je ne sais plus dans quelle direction me pousse la marée de mes pensées.

Au mur de la première salle, elle dessine deux formes archétypales, un cercle et une mandorle. Elle pèle le papier qui recouvre la surface du placo-plâtre. Puis elle commence à graver. L'outil utilisé pour chacune des



**Mandorle II**, 1995, intervention dans le placo-plâtre à l'aide d'une gouge, 196 x 71,5 cm.  
**Grand cercle II**, 1995, intervention dans le placo-plâtre avec une brosse d'acier, 144 cm de diamètre. Photo : Guy L'Heureux

formes diffère. Elle utilise une gouge ronde pour la forme circulaire; elle trace de longs sillons verticaux nettement grugés dans le plâtre. Pour inscrire la mandorle, elle se sert d'une brosse d'acier; les marques laissées par celle-ci sont plus délicates, la surface créée est ainsi plus friable. Commence à apparaître d'ailleurs un ourlet gris métallique autour des lèvres de la forme, des traces laissées par la brosse.

Dans la symbolique, le cercle est une forme masculine, et la mandorle féminine. Encore une autre polarité? J'ai l'impression que j'en vois partout. Mes pensées s'encastrent : ce cercle *pénètre* par la gouge, qui trace des sillons *verticaux*... Cette mandorle *caressée* par la brosse, qui laisse des traces sur les *lèvres*... Les embruns me mouillent...

Tiens, voilà une autre paire : le sec et le mouillé. Il n'y a pas d'eau dans cette installation, et pourtant je ne peux m'empêcher d'en sentir partout. Le plâtre et le varech, même combat? Chacun n'est-il pas profondément transformé par l'imprégnation de l'eau? Chacun ne vit-il pas un état très différent selon qu'il est sec ou mouillé? Se pourrait-il donc que toute cette histoire tourne autour de la fécondité, de la transformation de la matière, de la prégnance, ou bien suis-je trop influencé dans mes divagations par la grosseur de l'artiste? Je sais, on ne parle pas de ces choses-là. Je suis censé parler du travail, pas des états physiologiques de sa *génitrice*. Mais enfin, comment pourrais-je *concevoir* qu'il

puisse se passer quelque chose d'aussi important dans la vie de l'artiste et que son travail n'en soit pas affecté?

Et puis ça repart sur un autre flot. Quand on parle du *travail* d'un artiste, on parle du produit de son activité. On parle peu du labeur, de cette activité même, des neurones qui s'activent, des décisions à prendre, des muscles qui bandent, des gestes inlassablement répétés. Mais le travail est activité intrinsèque, sans égard pour son résultat. Le travail est aussi une méditation ou une prière, une occupation sans but, sans autre finalité que l'instant qui passe. Hélène et son acolyte nous ont donné à voir leur activité. Il y avait dans la galerie des traces, que nous avons pu observer lors du vernissage, qui

a eu lieu vers la fin de la plage d'exposition. Ces traces, fort belles au demeurant, m'ont amené vers ces réflexions. Elles pourraient vous amener ailleurs.

Les vagues grugent les rochers autour de moi. Aujourd'hui comme il y a quatre millions d'années. Oh, bien sûr, ça a progressé... Mais le travail n'est pas encore terminé.

## Daniel Roy

Forillon-Montréal, été 1996

<sup>1</sup> Telles étaient nommées les couleurs Para des locaux de SKOL, rue Sherbrooke.

<sup>2</sup> À cette époque, le temps de quelques expositions, la galerie était divisée en deux salles.

# Dispositif anecdotique

Les sculptures de Mireille Plamondon laissent toujours des tramées subtiles dans la mémoire. Tout se tient. Les associations entre les matériaux utilisés et les configurations des images nous font parcourir des lieux fictifs. Les détails se renvoient les uns aux autres. L'une des sculptures de cette exposition, *Le Chemin* (1994), consiste en une clôture qui n'enclôt rien, mais trace un circuit en forme de S qui conduit à un miroir anthropomorphe où l'on se regarde visiter l'exposition. La clôture est conductrice d'un parcours possible, un chemin sinueux comme un littoral qui conduirait à soi. Nous retrouvons les thèmes déjà développés des dernières années, comme la *tour*. La projection verticale du miroir peut évoquer une tour, réminiscence de la production de 1989 à 1991. Et la clôture est le thème de base des travaux de 1992 à 1994. Mais, hormis *Le chemin*, nous ne pourrions parler, dans le cas précis de cette exposition, d'une continuité des thématiques de bases des dernières années. En fait, cette fois-ci, Mireille Plamondon nous conduit ailleurs, elle prend une nouvelle orientation. Ces sculptures récentes, de 1995, présentent de nouvelles juxtapositions de genre et offrent encore une réflexion, quoique différente, sur les Constructivistes.

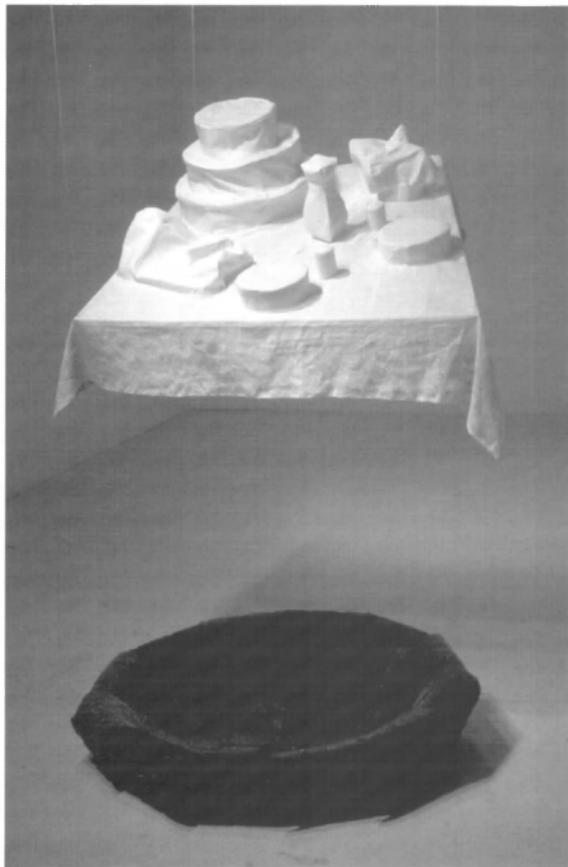
## Suspension

Nous connaissons les recherches de Mireille Plamondon avec l'image des pylônes électriques de

nos paysages. Nous connaissons aussi tout l'intérêt des premiers modernes face aux nouvelles possibilités visuelles tirées de la sensation des hauteurs et, plus spécialement, celle de découvrir ce vide physique sous ses pas. Ces expériences visuelles et kinesthésiques sont propres au XX<sup>e</sup> siècle (la tour Eiffel, l'avion, le gratte-ciel, etc.). Les Constructivistes russes, comme Tatlin et Rodchenko, furent parmi les premiers artistes à s'en inspirer concevant des projets de tours et de sculptures suspendues. Mais il ne

faudrait pas chercher, ici, à voir des images « néo-constructivistes » dans l'oeuvre de Mireille Plamondon. Ce qui dirige notre observation, c'est de voir comment l'effet de flottement est perceptiblement opérant et agit encore dans sa production récente. Plamondon réactive ces impressions de suspension, de hauteur, de flottement dans l'espace.

*La Nappe* (1995), par exemple, est composée d'une nature morte suspendue, construite « tridimensionnellement » de lin blanc et superposée à une autre sculpture, circulaire celle-là et posée au sol. Cette nature morte est une table sans patte, carrée, inclinée, sur laquelle des objets (on devine une carafe, une salière, un gâteau, etc.) sont élaborés à même la nappe. Sous cette nature morte instable, une sculpture recouverte de tapis ga-



**La Nappe**, 1995, lin blanc, bois, tapis gazon, résine, 200 x 120 x 120 cm. Photo : Denis Farley

zou reprend la forme concave d'un bol évasé. Elle fonctionne comme récipient possible des objets inclinés de la nature morte, ce qui n'est pas sans humour. Par l'emploi du matériau de recouvrement qui imite une pelouse, ce bol évoque aussi une vallée, guidant notre lecture vers le genre du paysage. L'évocation du paysage, de la verdure du sol porteur, a pour effet d'accentuer l'impression de flottement de la nature morte suspendue. À la limite, la nature morte blanche fonctionne aussi comme des nuages au-dessus d'un vallon.

Dans *Sans titre* (1995), nous retrouvons une composition semblable. Un tissu synthétique luisant recouvre des objets faits de bois, dont on repère les formes volumétriques. Ces objets recouverts sont également suspendus au-dessus d'une surface convexe et gazonnée posée au sol. Dans *La Nappe* et dans *Sans titre*, des cordes soutiennent la partie flottante de l'oeuvre. Ces objets suspendus sont attirants. Ils sont dans le vide, en vol. La gravitation cesse. Le potentiel signifiant de ces suspensions ouvre une nouvelle avenue dans la recherche de cette artiste.

Mireille Plamondon explore la dynamique des suspensions depuis 1992, mais le résultat de ce type de superposition d'information, de ces étagements de confidences, convainc davantage. Le motif imposant de la tour a disparu, mais pas son impression aérienne. La portée n'en est que plus intense, l'image vertigineuse ayant cédé à la présentation même du flottement.

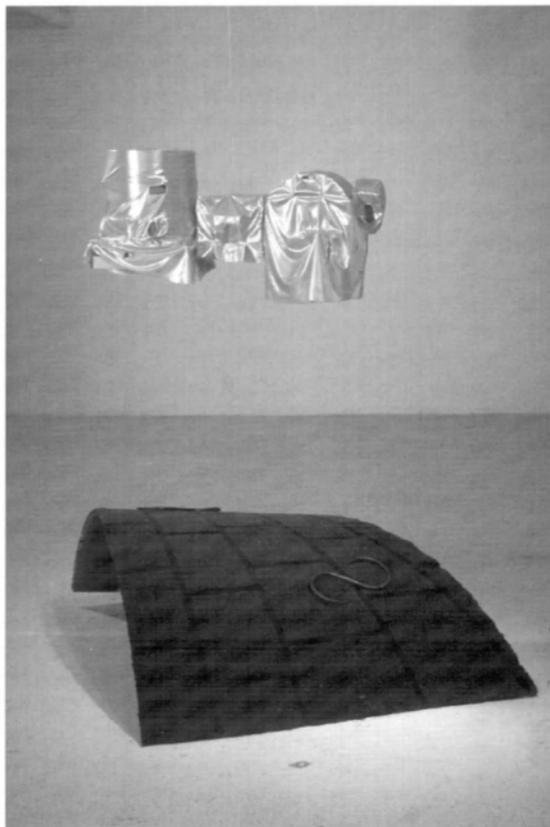
Alors qu'on était entré dans l'exposition en voyant des natures mortes et du tapis gazon, on quitte ce lieu avec, en tête, des solides géométriques, des cubes, des cylindres, des losanges. Des textures, on est conduit aux formes de base telles que définies par Kandinsky. L'œil décompose : le gazon, la nappe et la colline deviennent une coupole verte, un carré blanc incliné ou le quart d'un cylindre vert. La poésie arrive par la disposition des éléments mais aussi par le choix et la juxtaposition des matières.

La lecture des genres a aussi pour effet de créer des transports. Un détour par l'utilisation des matériaux ne sera pas sans profits ni curiosités, puisqu'ils réfèrent à des genres clairement (re)présentés : ceux de la nature morte et du paysage.

## Intrication

D'abord, nous nous intéresserons aux genres en tant que mécanisme de positionnement des lectures. Il ne s'agit pas de revenir au mode d'identification hiérarchique des théories académiques du XVII<sup>e</sup> siècle. À ce sujet, Nycole Paquin ouvre le dossier sur les genres avec « une approche sémiotique qui reconnaît la perception visuelle comme lieu d'apprentissage des connaissances », désignant le genre comme « un thème de figuration général [...] un paradigme de figuration »<sup>1</sup>. L'intrication de deux genres dans un même objet d'art conduit à une osmose entre deux paradigmes de figuration. Elle projette des coupures ou des raccorde-ments entre deux types de connaissances visuelles. Le paysage pouvant être celui du regard loin, à distance ; la nature morte, celui du regard proche, à proximité<sup>2</sup>.

Principalement, le tissu envahissant les objets de la nature morte, dans *La Nappe* et dans *Sans titre*, nous conduit inévitablement aux rideaux, tapis, et nappes, bien sûr, qui font parties de la sémantique du genre de la nature morte. Mais le lin blanc de *La Nappe* nous fait également penser au support en peinture, à la toile. D'ailleurs, la bordure de



*Sans titre*, 1995, tissu, bois exotiques, tapis gazon, métal, 170 x 100 x 180 cm. Photo : Denis Farley

la nappe est peinte au pochoir avec le motif à répétition de losange de la clôture Frost. Parler de nature morte en peinture, et surtout d'inclinaison de l'assiette de la table, c'est nous faire transposer les conséquences de ce qui est peint à celles de ce qui est produit en trois dimensions. Nous établissons des transferts entre les actions de ce qui est en plan à celles de ce qui est en volume. *La nappe* nous présente de façon tridimensionnelle les paradoxes visuels qu'affectionnait Cézanne, où la perception passe sans cesse de la stabilité à l'instabilité. L'oeil

prend son temps à ce jeu visuel toujours renouvelé et inépuisable.

Quand on regarde sous la table (*La Nappe*), la texture de tapis gazon du récipient posé sur le plancher de la galerie fonctionne comme un paysage verdoyant et vallonné. Mais par sa forme de récipient il est également perçu comme un élément propre au genre de la nature morte, un bol. L'assemblage de deux genres est alors présent dans un seul et même élément de la sculpture. Un élément de paysage fondu à un élément de nature morte. Regard à la fois loin et proche, le corps du regardant est balancé entre le lointain et la proximité. Dans *Sans titre*, une combinaison semblable est reprise, mais sans qu'il y ait fusion des deux genres dans l'élément posé au sol. Nous retrouvons une nature morte suspendue au-dessus d'une surface courbée recouverte de tapis gazon, comme une colline ou comme un pont japonais (clin d'œil à Claude Monet) et plongeant directement dans des éléments de paysage mais jamais dans ceux de la nature morte.

Ces stratégies d'intrication ou d'oscillation des genres de la nature morte et du paysage sont nouvelles dans la production de Mireille Plamondon. Il y avait certes des éléments du genre paysage dans les expositions avec les tours et les clôtures, mais pas de nature morte. Avec l'intrusion de ce nouveau genre, en particulier, l'artiste a abandonné les structures anthropomorphiques des tours. De sorte que nous assistons à une nouvelle direction dans ses recherches. Cette orientation nouvelle est due au travail des signifiés des genres qui y sont juxtaposés. Ils interviennent dans la lecture des formes, puisqu'une coupole dans un paysage n'est pas la même chose qu'une coupole dans une nature morte. Les genres contaminent même notre interprétation des matériaux : un tissu peut devenir gazon ou nappe. Ce transport de sens entre les genres fonctionne comme un dispositif anecdotique où l'amplitude de la nature peut devenir intime.

## Pierre Vinet

---

<sup>1</sup> Paquin Nicole, *Horizon Philosophique, Sémiotique des « genres »*. Une théorie de la réception, avril 1991, p. 2.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 6.

# Sans titre ou

## Un plus vaste présent

*Le présent mesure l'action des corps ou des causes. Le futur et le passé, c'est plutôt ce qui reste de passion dans un corps<sup>1</sup>.*

Gilles Deleuze

Des sculptures non colorées, des objets fragiles, des dessins faits d'agrafes appliquées directement au mur. La simplicité des procédés fait écho au chromatisme réduit. Les œuvres de Carl Bouchard conjuguent aux surfaces et aux formes employées, des moyens et des intentions. Tout s'avance et se fond à la fois dans l'espace de la galerie. Sous l'apparente discrétion des pièces, se profilent des références au corps, à la rencontre des corps, à l'amour et à ses pulsions affectives. S'ébranlent aussitôt ces incorporations, de même que leur stabilité. Elles s'ouvrent sur un *fond*, sur quelque chose qui menace du dedans l'ordre des corps et nous rappellent leur rapport à l'intime. Comme le fait l'intuition, les œuvres se placent dans la mobilité et s'inscrivent fatalement dans la durée.

Dans les œuvres exposées à SKOL, on retrouve constamment l'idée de la circularité, du retour et du motif. Ce sont les signes d'un présent complexe qui s'inscrit dans l'œuvre. Puisqu'il implique nécessairement la répétition, il est un présent plus vaste, d'une plus grande étendue ou durée; un présent réglé, certes, mais qui n'est pas fini. *La Durée et Loubli* (1994), concernent directement cette idée d'un présent circulaire mais non fermé sur lui-même. Du mur se détache une forme blanche et courbe, une partie de ce qui serait une spirale infinie, une parcelle de l'infini présentement perceptible, d'un mouvement qui se contracte et se dilate en profondeur.

Ces sculptures affectent l'espace par leur subtilité mais insistante présence. Ce sont des incorporations qui mettent de l'avant leur double nature de surface (calme et complète) et d'acte. J'y perçois un

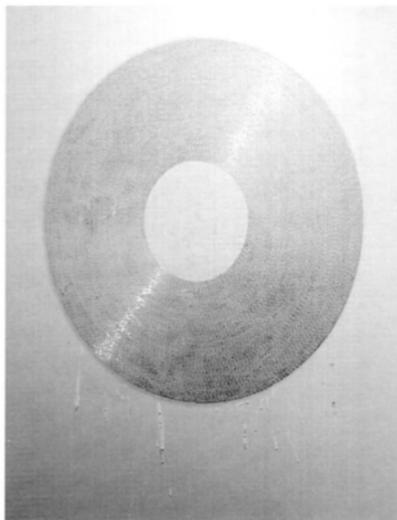
déplacement, une présence qui se meut et se déploie dans le temps. Elle se dérobe, se retire et puis revient à la manière d'une boucle, d'une spirale ou d'une respiration. Les arabesques dans l'espace se perdent aussitôt dans une matière incolore et fragile. Le motif s'estompe dans l'infini de la répétition et du retour. L'effet de surface, la beauté abstraite de la représentation, est « inquiétée », écrirait Didi-Huberman, par ce qui se trouve dessous. Car le mouvement, le déplacement, la répétition laissent deviner une activité interne, motivée peut-être par une intention préalable mais affectée, malgré elle, par des agents étrangers. Cette activité inquiétante, Deleuze l'appelle le « devenir fou des profondeurs<sup>2</sup> » qui participe à la dérobée...

Dilatation et rétraction, dans le temps, font aussi l'essentiel d'œuvres comme *Les petits MOYEN*, dont la version à l'eau-forte de 1996 est précisément

conçue à partir de l'idée de la boucle et du retour. L'intérêt d'une telle pièce n'est pas tant dans sa rigueur conceptuelle que dans la pulsion qu'elle figure. Sous cette forme spiralée qui se déploie et se rétracte sur une suite de carrés de papier gris, une respiration et une résonance se font entendre. Elles font durer le présent et l'allient au « mouvement réglé des présents vastes et profonds<sup>3</sup> ». Dans une version antérieure, Carl Bouchard utilise des agrafes brochées pour dessiner les soixante-quatre hexagrammes du Yi-king. L'artiste nous fait remarquer le caractère binaire de l'agrafe comme image et expression d'un *ordre structural de la vie*. Toutefois, il me semble que la complexité des références

établies par ces hexagrammes met plutôt l'importance sur l'ouverture que pratiquent les éléments de l'œuvre dans le champ des possibles. Il s'agit moins ici de montrer un ordre binaire simple, comme le ferait un diagramme, que d'admettre la place de la pensée intuitive dans un système ouvert sur des possibles et sur leurs conséquences. La simplicité structurelle n'est plus l'image du monde, mais ce par quoi des rapports multiples sont exprimables, perceptibles, abordables, parfois même ébranlés ou déstabilisés.

Serait-ce l'ébranlement des fondements de l'intime qu'annoncent les titres *Il est un mensonge que j'aimais* et *Mourir toute sa vie* ? Nous savons que ces titres font référence à des sentiments humains, à des

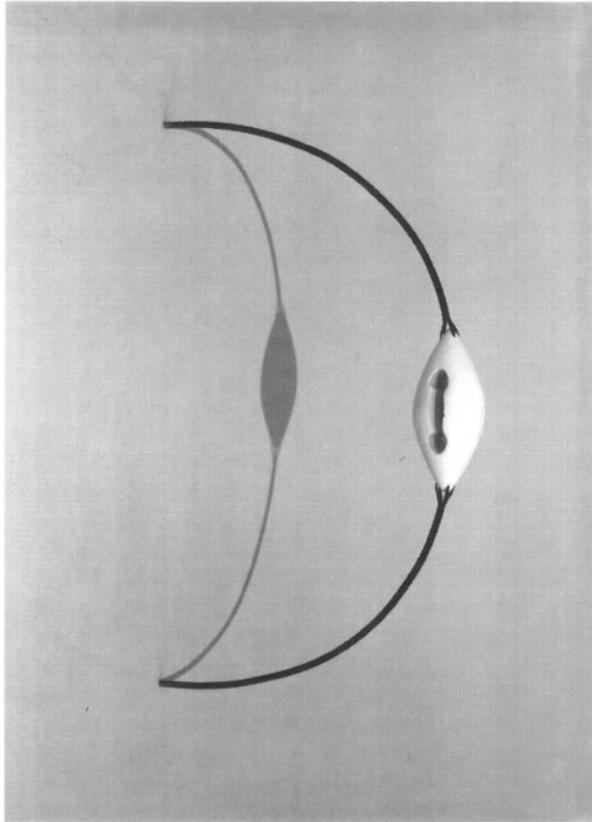


**Il est un mensonge que j'aimais**, 1995-96, agrafes au mur et plâtre, 120 cm de diamètre. Photo : Guy L'Heureux

conditions affectives, à des comportements et aux conséquences de ces comportements. À partir de là s'impose un besoin d'agir, notion intimement liée à celle d'intention. Pour moi, l'ensemble des œuvres de Carl Bouchard met précisément en avant cela : acte et intention, et par conséquent révèle à la conscience intime, le temps qui viendra affecter leur sens.

Car la durée, le déplacement, le mouvant, ne sont pas étrangers à la conscience qu'ont les êtres humains de leur comportement entre eux et aux sens qu'ils leur donnent. En bonne partie, ce qui semble servir de point de départ aux travaux de Bouchard, ce sont ces moments de conscience intime liés au temps. C'est peut-être à partir de là que se dessinent les intentions de l'artiste qui prendront forme et qui viendront à leur tour s'interposer dans notre présent. Les négociations avec l'autre, au quotidien, dans des conditions extrêmes ou dans une liaison amoureuse s'incorporent dans l'œuvre. La négociation demeure et devient l'échange type entre l'œuvre et la personne qui en prend connaissance, dans l'espace bien sûr, mais surtout dans le temps, car seul l'échange permet de saisir le présent de la rencontre dans toute sa relativité, dans son mouvement et dans son trouble profond. Cet échange de la négociation passe-t-il par le langage? On peut noter dans le travail de Carl Bouchard, ce que j'appellerais un certain *sens du théâtre*, c'est-à-dire une dimension de l'œuvre fortement marquée par le langage, par des effets de langage, qui mettent l'accent sur l'instant. Mais il me semble que là n'est pas l'intérêt principal de son travail. Au contraire, les sculptures et les œuvres graphiques les plus troublantes sont celles qui dépassent l'ordre du langage et pour cette raison, imposent l'idée d'un présent *vaste et profond* contraire à l'instant.

Si j'emprunte à Deleuze, c'est parce que son exposé sur le temps, dans la *Logique du sens*, me paraît particulièrement adapté aux types de relations et de négociations établies par l'artiste dans son travail. Et par négociation, j'entends l'activité engagée à la suite d'un acte volontaire qui consiste à donner corps à des éléments qui n'en ont pas et à les rendre *présentables* (dans leur présence et dans le présent). Les œuvres de Carl Bouchard prennent leur véritable sens, dans la mesure où elles opèrent dans un plus grand présent, c'est-à-dire qu'elles inscrivent leurs



**Vierge - L'effroi du vent (1/3)**, 1995-96, céramique émaillée, feuille d'or, acier, 60 x 30 x 5 cm. Photo : Guy L'Heureux

différents éléments dans la durée, hors de l'instant, dans le temps des mélanges, dans un rapport continu et relatif à ce qui fut et à ce qui sera. Inévitablement, la stabilité de l'instant, des corps, de l'incorporation est ébranlée et la négociation réengagée. Elle pratiquera sur l'œuvre une ouverture qui donne à voir ou à saisir les conditions de sa présentation et leur relativité dans la durée. La négociation, comme activité de la pensée artistique, comme volonté ou intention, sous sa forme intuitive, implique une résistance à fixer les formes, les choses, les événements dans un présent arrêté et toujours saisissable. Et le trouble qui l'accompagne vient de là : du refus d'arrêter le sens.

## François Dion

<sup>1</sup> *Logique du sens*, Éditions de Minuit, 1969, p.190.

<sup>2</sup> *Idem*, p.191.

<sup>3</sup> *Ibid.*

# Télé-scope-paysager

L'observatoire astronomique du Pic du Midi dans les Pyrénées Centrales françaises devient un observatoire privilégié par le biais d'un dispositif de vision et de visée télé-scopique et télé-visuel.

Ce dispositif de cadrage focalise le regard comme le ferait un télescope. Il nous amène à suivre la course du soleil par la contemplation de ses effets sur le paysage montagnard puis sur l'observatoire.

Ce site sublime, perché à trois mille mètres d'altitude, baigne dans une lumière d'une grande pureté autant propice à l'observation astronomique que paysagère.

Pour cette installation, le tournage a été réalisé en un seul lieu dans lequel j'ai vécu quelques semaines. Précédemment, je réalisais mes tournages photographiques et vidéographiques au cours de déplacements, que ce soit à pied, en bateau ou en auto-stop.

La raison de ce changement est que cet observatoire est situé au milieu d'un site physiquement et spirituellement spectaculaire, où la lumière est souvent extraordinaire par sa pureté.

De cet endroit, on ne ressent plus l'envie d'aller ailleurs, de continuer. On est perché au sommet d'une montagne au milieu d'un site qui se suffit à lui-même en tant qu'entité. On peut y contempler la plaine sans fin au nord, les sommets les plus élevés des Pyrénées au sud et les différents types de montagnes qui séparent ces deux extrêmes à l'est comme à l'ouest.

Cette sédentarisation de la prise de vue m'a permis de mieux préparer le tournage ainsi que le projet dans son ensemble, notamment en ce qui a trait à la synchronisation des bandes de l'installation, le dispositif ayant été imaginé avant le tournage. Ce fut pour moi la première expérience d'un tournage sédentaire, dans un lieu qui

propose, à portée de caméra, un condensé des attraits qu'offre la montagne au vidéaste marcheur.

S'ajoute à cela le côté magique de l'observatoire astronomique, un des plus anciens puisqu'il date du XIX<sup>e</sup> siècle de Jules Verne. On s'y sent au milieu du ciel, entre la terre et les astres, comme on pourrait se sentir dans un haut monastère tibétain.

Dans les deux cas, une communauté humaine marginale y vit entre l'infini et la terre en restant à l'écoute de l'au-delà. D'ailleurs, vu de la vallée, l'observatoire, avec ses nombreuses coupoles, ressemble à s'y méprendre à un monastère perché au sommet de sa montagne refuge.

Après la découverte d'un site de haute-mongagne, des repères de plus en plus évocateurs sont pointés pour

nous permettre de nous positionner. Ensuite, un lieu apparaît au centre de ce site, un lieu construit dont les indices de plus en plus révélateurs nous en font découvrir la complexité et la fonction : découverte d'une architecture référant autant à un haut monastère qu'à une base spatiale, et surtout, découverte du rapport de cette architecture au site, au ciel et au cosmos. L'observatoire est évoqué comme le symbole vidéographiable du lien oublié qui unit l'humanité à la terre, du lien vital qui relie l'individu à l'Univers, à la Nature.

L'installation **Télé-scope-paysager** se veut être en premier lieu une évocation de l'altitude comme monde sublime, au-dessus de tout, voué à l'observation et à la contemplation des phénomènes naturels dus à la haute montagne : clarté, pureté, lumière (apparition d'anneaux colorés autour du soleil), vision plongeante

qui permet d'épier l'ombre des nuages courant sur le sol, les nuages qui forment une mer, leurs jeux avec l'observatoire. L'un de ces phénomènes, le soleil, tient une place de choix. Il est omniprésent. On suit les effets de sa course journalière sur le site. Mais on suit aussi sa course directement, tant il paraît proche des coupoles qui permettent de le positionner dans le ciel. Il apparaît comme l'Astre



**Télé-scope-paysager**, 1996, installation vidéographique, 15 minutes, couleur, 17,37 x 3,78 x 2,89 m. Photo : Guy L'Heureux

bénéfique, comme le symbole du rapport entre la lumière et la vie, du rapport entre la terre et le ciel et comme le seul astre observable de jour, ce qui annonce la fonction du lieu que l'on va découvrir.

D'autre part, l'observatoire peut apparaître comme un dispositif de surveillance, de visée, de captation. L'aspect mécanique, voire systématique d'une partie des prises de vue, va dans ce sens. Mais c'est surtout le dispositif de l'installation qui sème le plus le doute par l'unicité du point de vue par alignement, même si chacun des niveaux du dispositif peut être observé séparément. Cet axe de vision-visée presque obligé peut apparaître comme la métaphore du regard que l'humanité porte sur le monde qui l'entoure, sur la Nature.

Le dispositif de **Télé-scope-paysager** veut mettre en évidence le type de captation vidéographique que le moniteur-boîte représente bien, notamment par sa maniabilité : moniteurs inversés, renversés, alignés. La vidéo-projection, diffusant des images aux cadrages moins indexateurs et référant davantage au paysage, doit, par comparaison, amplifier la télévision-visée des moniteurs. Les images vidéo projetées paraissent moins dominatrices que celles des moniteurs, alors qu'elles ont été captées par la même caméra.

Lequel des deux types de diffusion nous leurre-t-il le plus ? Au spectateur de faire la part des choses et de construire sa vision du monde à partir de ces paradoxes. Mais n'oublions pas qu'il n'y a pas de visée sans domination, qu'elle soit appropriation ou destruction, et que tous les appareils de vision inventés par l'être humain sont des appareils de visée.

Le dispositif de l'installation était constitué de quatre niveaux sur lesquels sont répartis quatre boîtes de son, un vidéoprojecteur et cinq moniteurs de grandeurs croissantes. S'ajoutait à cela un niveau de base qui représentait le point de vue et de visée privilégié sur le dispositif où le spectateur devait se positionner pour observer l'emboîtement des six cadres-écrans.

Les quatre moniteurs entourant celui du centre diffusaient les mêmes plans panoramiques mais leurs orientations différentes permettaient aux panorami-

ques de toujours diriger le regard du spectateur vers le moniteur central. Leur rôle consistait à nous conduire du site à un sujet pointé par le moniteur central alors que la vidéoprojection positionnait ce sujet par rapport au site et au paysage.

Ce dispositif d'observation par alignement, par emboîtement visuel, d'un ou de plusieurs niveaux, permettait de juger chacun des niveaux séparément ou par comparaison avec les autres. Du point de vue



**Télé-scope-paysager**, 1996, installation vidéographique, 15 minutes, couleur, 17,37 x 3,78 x 2,89 m. (détail de l'installation) Photo : Guy L'Heureux

visée, l'alignement perspectif laissait voir une croix presque symétrique faisant référence à une mire de visée de télescope ou de caméra.

Le dispositif de **Télé-scope-paysager** avait aussi été structuré par rapport à nos deux axes orthogonaux de vision et de positionnement face au paysage dans le site, en tant que lieu délimité par aussi loin que porte le regard. La verticalité nous vient de notre position debout par rapport à la terre, donc au sol, et l'horizontalité, de l'horizon comme limite visible du site. Le renversement des quatre moniteurs du second et du troisième niveaux accentuait ce jeu.

## Emmanuel Avenel

NDLR Pour des raisons indépendantes de notre contrôle, le texte d'auteur portant sur l'installation de Emmanuel Avenel n'a pu être publié. Le texte publié est celui que l'artiste avait rédigé pour accompagner son exposition.

# L'Éloge de la franchise ou

## « Souviens-toi de la mort »

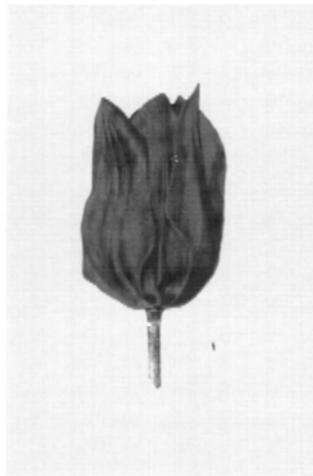
*Vanité des vanités, dit Qohéleth, vanité des vanités, tout est vanité.*

Ecclesiastes 1 : 2

Concevoir l'existence sans travestissement, c'est-à-dire fuir l'enjolivement, boudier le pathos et esquiver la dérision, c'est ce à quoi arrive Karen Pick avec *Vanitas*. Ici, et ce depuis plusieurs années, l'artiste travaille autour de la nature morte. La valeur de cette expression est, dans son œuvre, véritablement à prendre dans son acception la plus large : l'artiste instaure une réflexion spirituelle sur la vie et la mort,

sur les cycles de la nature, comme l'idée de la *vanitas* le suggère. Mais dans cette installation où la mort se faufile, jamais la répulsion ou l'aversion n'interviennent. La sobriété des œuvres nous préserve de trop de clarté sur un sujet qui reste mystérieux.

Il y a dans cette production beaucoup de matière : à création, à réflexion, mais surtout, à questions. Ce questionnement, central à *Vanitas*, nous plonge dans les multiples tentatives de l'artiste pour trouver non pas une réponse mais ce qu'on pourrait nommer un certain apaisement. Nous sommes en présence d'une interrogation spirituelle, d'un désir de capter l'Essence de la vie et d'une tentative de spéculation sur celle-ci.



**Tulipe.** 1996, encre sur coton, 183 x 122 cm. Photo : Guy LHeureux

*Oui, tu es poussière et à la poussière tu retourneras.* Genèse 3 : 19

Chacun des éléments mis en scène dans *Vanitas* peut agir à la fois comme œuvre autonome, mais l'ensemble demeure un tout homogène. Un des liens unificateurs entre les œuvres se fait à travers le contact avec le sol, une déclinaison de l'idée de *memento mori* (« souviens-toi de la mort »). Ce contact tellurique active le dispositif de la *vanitas* et confère une unité de sens au sein de l'œuvre. Toutefois, au-delà de ces rapports formels, la fonction spirituelle traditionnelle de ce mécanisme fait résonner les œuvres entre elles. Il est clair que nous sommes invités au recueillement.

Même si ce *memento mori* ubiquiste nous offre les clés de lecture et d'analyse pour cette installation, il n'en faut pas moins chercher au-delà de cette piste, donnée d'emblée, un sens aux ramifications entre les divers points de rencontre de la création.

*Tous les mots sont usés, on ne peut plus les dire, l'oeil ne se contente pas de ce qu'il voit, et l'oreille ne se remplit pas de ce qu'elle entend.*

Ecclesiastes 1 : 8

Karen Pick peint, sculpte (moule), dessine et installe, pose le problème de la vie et de la mort de toutes les façons. Les objets et les toiles posés au sol dans l'espace de la galerie donnent à voir ce qui, dépourvu du contexte unificateur de sa réflexion spiritualisée, apparaîtrait comme un morcellement. D'entrée de jeu, on note une dislocation, une désarticulation, un fractionnement : les blessures des pieds et des mains, étalés sur le sol, brisés; les organes isolés, dessinés sur de grandes toiles recouvertes d'un fin coton, présentés de façon aseptisée, voire clinique; les éléments organiques privés de leur contexte initial, qui s'adonnent à questionner les visiteurs par leur assemblage; ailleurs, un amoncellement de draps empilés d'où un regard borgne nous interpelle; puis enfin, trônant au centre de ces objets hétéroclites, une toile représentant une fleur rouge, une tulipe, symbole de l'âme des morts, mais aussi de l'harmonie de la vie.

En vérité, ce qui est donné à voir dans *Vanitas*, c'est moins un *memento mori* où la morale viendrait s'immiscer dans le tissu narratif de l'œuvre en tant qu'affirmation d'une idéologie, qu'une jouissance de la matière et du travail de cette matière questionnée (et questionnante).

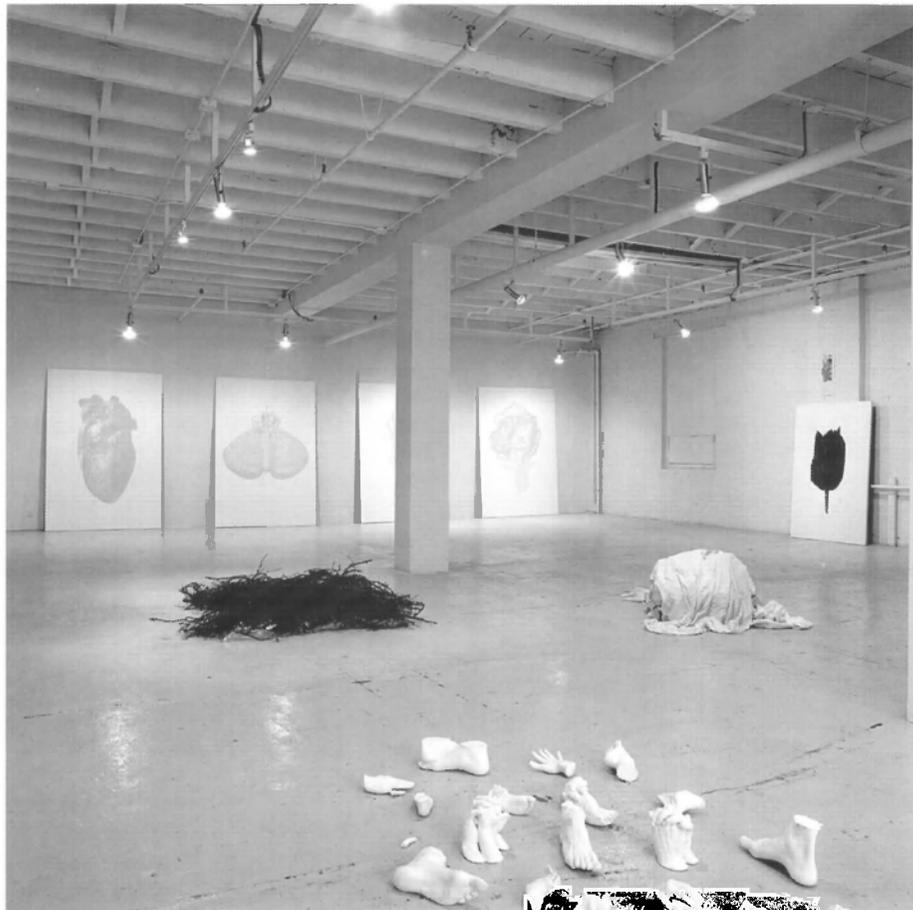
En posant ce constat, je pense à cet amas de branchages, disposé par terre de façon à former ce qui rappelle un point d'interrogation. Le questionnement signalé plus haut ne se retrouve donc non pas seulement au niveau conceptuel, mais ouvertement revendiqué par un signe matériel décodable. Je pense aussi à cet œil sur le monticule de draps, tissu qui témoigne du rapport au corps, qui, comme une seconde peau, dédouble le corps qu'il recouvrait jadis.

L'artiste utilise le tissu aussi pour son pouvoir évocateur; dans l'histoire de l'art, et ce, particulièrement dans l'art flamand du XVII<sup>e</sup> siècle, les natures mortes ont beaucoup représenté des étoffes, des tables et des nappes. La valeur de ces draps, sur lesquels s'inscrit le passage de la vie, de la naissance à la

mort, est renforcée encore une fois par ce signe interrogateur du regard. La quête artistique de Karen Pick nous révèle ce que nous savons déjà : au royaume de la quête de sens, les seules réponses sont les questions qui demeurent...

Karen Pick joue avec la matière, se joue de la réalité, la contourne pour mieux la révéler. Les cinq grandes toiles sur lesquelles se trouvent, dessinés à l'encre, des organes ou des os humains nous ramènent à notre propre matière, notre corps, friable et mortel. Mais, parallèlement à cette vocation de *memento mori*, elle choisit de représenter les parties anatomiques qui rappellent la nature animale, tels un bestiaire ou un herbier. Ces grandes toiles sont présentées comme des reproductions scientifiques, à la façon des gravures, puis recouvertes de toile de coton. Ces dessins à l'encre acquièrent une qualité évanescence qui transcende la mortalité réelle de leur sujet de départ et leur insufflent une seconde vie de pastiches.

Mais il y a encore la tulipe rouge, d'un rendu particulièrement vivant, presque photographique, qui semble être le point de contact privilégié avec la vie.



Vue d'ensemble de l'exposition **Vanitas**. Photo : Guy L'Heureux

Cependant, il y a une ombre au tableau : un accident de parcours détourne un instant notre attention du propos initial et nous interroge encore. Ici, la spéculation sur la mort n'est plus assimilée au cycle de vie mais à l'art : une tache de peinture, comme un coup de poignard, souille, macule et donne à cette représentation son coup de grâce : « non je ne suis pas une tulipe, mais une représentation de tulipe ». Avant même de commencer à vivre, l'illusion meurt. Pick s'efforce de se détourner et de disséquer le trompe-l'œil tapageur. L'installation dévoile soudain sa forme véritable : ce qui était un *memento mori*, un reflet de la mort cède sa place à la création de la mort, celle de la représentation.

La quête de vérité est l'entreprise manifeste de *Vanitas*. Le questionnement artistique et spirituel que Karen Pick instaure avec cette installation la conduit à poser les jalons d'une réflexion ontologique sensible au doute et, conséquemment, plus près du sens réel de la vie.

**Josée Vinette**

# P

# rojet d'échange et d'exposition

---

## *D'Est en ouest*

L'hypothèse veut que la distribution du « capital culturel » converge vers les centres urbains parce qu'elle suit la concentration du « capital économique ». Ce lien causal, grossier faut-il en convenir, entre argent et culture, peut néanmoins constituer un commentaire pertinent si on l'applique à la situation des arts actuels au Canada. Par ailleurs, le contexte particulier de son analyse semble suggérer une inversion des termes en cause. Le paradoxe étant que le constat d'un mouvement de l'activité culturelle des périphéries vers le centre témoigne probablement moins du potentiel des grandes villes, que d'une incapacité structurelle au niveau régional à assurer le soutien d'une production artistique locale viable. Une issue possible à cette inadéquation consiste à fournir à ces collectivités régionales l'opportunité de se déployer au-delà de leurs frontières géographiques, condition essentielle à l'acquisition d'une autonomie culturelle.

À cet égard, le projet d'échange et d'exposition *D'Est en ouest* représentait un engagement significatif envers les communautés de Kelowna (Colombie-Britannique) et de Montréal (Québec). Il était prétexte à l'amorce d'une collaboration et d'un échange

concret entre des artistes de la région et des artistes travaillant dans un centre urbain majeur.

L'événement qui s'échelonnait sur une période de trois mois (avril-juin 1996) se divisait en deux volets correspondant aux deux moments du projet. Le Centre des arts actuels SKOL parrainait le premier volet (volet I : Montréal) qui voyait trois artistes montréalais (Mario Côté, Mireille Plamondon et Carl Trahan) participer à l'exposition *Itinéraires Urbains*, présentée successivement à la Headbones Gallery de Vernon (C.-B.) et à la Alternator's Gallery de Kelowna (Yves Théoret, commissaire). Puis, au second volet (volet II : Kelowna), six artistes de la région de Kelowna (Lois Huey Heck, Byron Johnston, Kip Jones, Jim Kalnin, Crystal Lee, Richard Suarez) participaient à l'exposition *Collaborations* présentée à SKOL et parrainée par l'Alternator's Gallery (Jennifer Macklem, commissaire). Enfin, une série d'activités complémentaires visant à favoriser le dialogue s'inscrivaient en parallèle à ces expositions.

**Yves Théoret**  
commissaire

# Itinéraires urbains

## Espace, densité et hétérogénéité

Proposer une réflexion sur le phénomène urbain signifie presque invariablement son inscription dans une opposition binaire avec la vie rurale. Aussi, leur identité respective ne semble pouvoir se définir autrement que par contrastes. La persistance à l'époque contemporaine du mythe pastoral (les vertus de la vie rurale) ainsi que celui de la Ville Mythique (les vices de la vie urbaine) se traduit cependant par une surdétermination des variables nécessaires à une analyse qui serait à la fois compréhensive et différenciée. La polarisation et l'exclusion mutuelle des termes en question limitent la diversité des interprétations et soulignent le caractère quelque peu stérile de cette approche. Passer outre cette dichotomie élémentaire, voilà donc le point de départ de l'exposition *Itinéraires urbains*.

Aussi, le propos de l'exposition est-il de cerner l'incidence du contexte urbain sur la production contemporaine d'artistes de la relève. Dans cette perspective, la ville – figure archétypale de l'urbanité – est envisagée comme objet plutôt que sujet des recherches plastiques individuelles. Afin de s'affranchir de la contrainte de cette structure binaire (rural / urbain), nous avons identifié trois attributs caractéristiques du phénomène urbain. Il s'agit de l'espace, de la densité et l'hétérogénéité. Ces trois paramètres baliseront donc les avenues empruntées par Mireille Plamondon, Carl Trahan et Mario Côté dans l'exploration de leurs itinéraires urbains.

### Espace : Mireille Plamondon

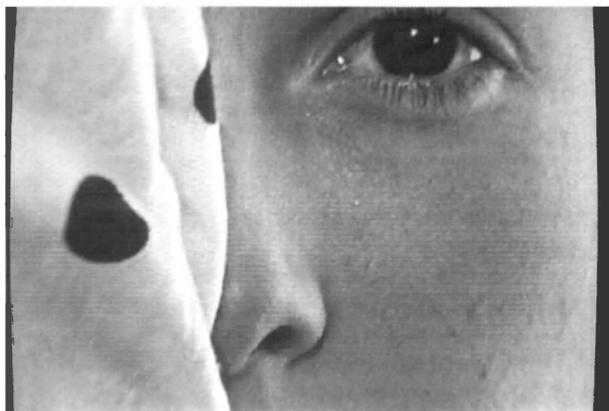
Le premier des paramètres à considérer est d'ordre géographique. En effet, on reconnaît d'abord le caractère urbain d'une agglomération à l'espace qu'elle occupe sur un territoire donné. Bien que la superficie révèle souvent l'importance d'une ville, c'est la distribution dans l'espace qui constitue la variable réellement déterminante. On veut pour preuve la fragmentation exponentielle de l'espace à l'approche de la proximité du centre de la ville – le gratte-ciel

en étant l'aboutissement. En ce sens, il est significatif de constater que les tensions et conflits qui émergent entre les individus au moment de la définition des frontières se traduisent souvent par l'érection d'obstacles et de barrières.

Incidemment, ces considérations sur l'espace urbain trouvent leurs équivalents dans l'œuvre sculpturale de Mireille Plamondon. L'originalité du propos tient ici dans la propension à penser les interventions de l'homme sur son territoire en fonction des contractions et contradictions inhérentes à la composition de l'espace. À cet effet, le motif de la clôture constitue ici le moyen privilégié pour l'amorce d'une recherche plastique.

Si la clôture marque un espace, c'est souvent avec l'objectif de l'identifier et de le distinguer des autres qui l'entourent : fonction de fermeture. Toutefois, ce constat unilatéral fait abstraction de la multiplicité des positions depuis laquelle on est à même de la considérer. En effet, la clôture peut évoquer à la fois l'ouverture

et la fermeture car au point même où se termine un espace, un autre inévitablement commence. Mireille Plamondon s'appuie sur cette prémisse pour concevoir des espaces indéfinis. Pour ajouter à l'ambiguïté, la juxtaposition du miroir au motif de la clôture amène l'observateur à considérer la si-



Mario Côté, 5 Tableaux 5 Paysages, 1994, 16 minutes 18, couleur (extrait de la bande vidéo). Photo : Mario Côté.

multanéité de son positionnement d'un côté et de l'autre de celle-ci par le seul reflet de son image. Et pourtant, leur disposition même dans les oeuvres (derrière un mouchoir dans *Limite* et à angle de 90 degrés dans *Le Chemin*) nie singulièrement l'accès à l'image anticipée.

### Densité : Carl Trahan

Le second paramètre dans l'appréhension du phénomène urbain est fonction du précédent, mais il intègre ici la variable numérique. Cependant, plus que le nombre lui-même, c'est sa distribution dans l'espace qui est déterminante. La concentration des individus autour d'un axe – la notion de densité – contribue à la constitution d'un nouvel état que l'on

nomme la masse. L'adhésion de l'individu à cet ensemble indistingué et anonyme exige de lui qu'il subordonne une partie de son individualité au profit de la collectivité. Confronté à la perte de ses propres frontières, l'individu doit réaffirmer sa subjectivité. Conséquemment, on assiste à l'émergence de nombre de sous-cultures qui se définissent chacune en fonction de leurs différences avec la masse.

Pour Carl Trahan, la dissolution du corps individuel dans le corps collectif est à la source de ses préoccupations sculpturales. Son oeuvre témoigne de l'effacement de soi, ou du moins de la perte de conscience du corps dans l'errance sexuelle. À cet effet, l'artiste s'approprie les codes propres à certains milieux gais où cette pratique se vit parfois dans la clandestinité.

La superficialité des échanges issus de l'errance sexuelle relève exclusivement de l'exigence d'être mi-

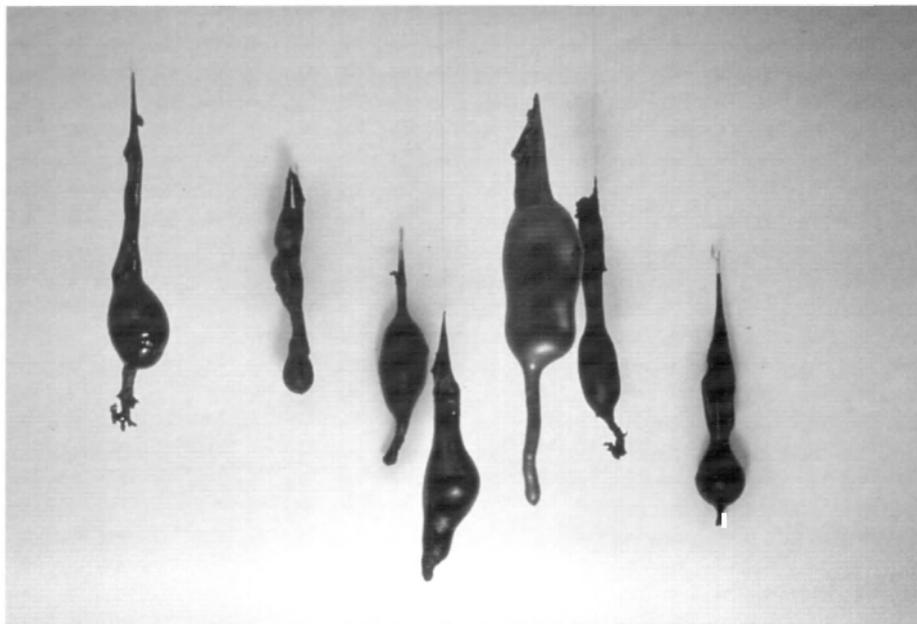
tivation du corps. Aussi, dans l'oeuvre *Festin*, le fragment y figure-t-il comme métaphore de l'individu.

## Hétérogénéité : Mario Côté

Le troisième paramètre relève de la complexité fondamentale de la structure urbaine. La cohabitation ainsi que la juxtaposition d'éléments hétérogènes caractérisent en effet les différentes réalités sociales qui composent l'espace urbain. L'instauration d'un nouvel équilibre qui puisse tenir compte des diverses composantes du tissu social est nécessaire afin d'assurer une stabilité à son fonctionnement et à son développement.

À cet égard, Mario Côté manifeste un intérêt évident pour le jumelage d'unités hétérogènes dans son oeuvre. Aussi, l'intervention de l'artiste dans cette exposition consiste-t-elle à disposer trois pièces dans un même espace : deux tableaux et une bande vidéo. Dans cette installation « éclatée », les oeuvres, bien qu'autonomes en soi, profitent d'une juxtaposition intentionnelle et réfléchie. L'enjeu de cette confrontation entre peinture et vidéo est la redéfinition de leurs frontières et limites respectives.

Ainsi, les modalités de passage d'un médium à l'autre déterminent une nouvelle complexité dans leur combinaison. D'une part, la méthode de construction des oeuvres picturales – qui se composent d'un assemblage de plusieurs châssis – emprunte et réfère aux techniques de montage et de décou-



Carl Trahan, *Festin*, 1994, bas de nylon, uréthane, acrylique, broche et quincaillerie, 150 x 230 x 150 cm. Photo : Yves Dubé

nimaux et efficaces. En ce sens, l'oeuvre *Paroi #2* témoigne du caractère transitoire de ces rapports. La paroi protège l'individu d'une trop grande promiscuité en identifiant l'espace et les conditions privilégiés de la rencontre. De plus, sa mobilité suggère qu'elle est à même d'accompagner l'individu dans tous ses déplacements et d'y régir l'ensemble de ses interactions. D'autre part, la multiplicité des échanges indifférenciés conduit également à une objec-

page de la vidéo. Également, pour décrire les effets particuliers de la peinture dans *Planche d'abstraction #17* et *Les mois d'été*, l'artiste parle de « travellings colorés » et on imagine facilement le déplacement horizontal continu d'une caméra. D'autre part, on distingue aussi dans l'oeuvre vidéo des références à la peinture et à cet égard, le titre de la pièce – *5 Tableaux 5 Paysages* – est en soi évocateur. Il s'agit pour la plupart d'images immo-

biles dont le traitement évoque les nuances et les textures du jeu des couleurs sur la toile.

En choisissant d'aller au-delà de la dichotomie établie entre le rural et l'urbain, l'exposition *Itinéraires urbains* souligne le caractère pluriel d'une réflexion sur le phénomène urbain.

D'abord, l'œuvre de Mireille Plamondon traduit l'ambivalence des limites et des frontières dans la définition des espaces urbains. Pour Carl Trahan, l'espace urbain est le lieu d'une opposition dynamique entre l'intime et le public dont l'enjeu est la fragmentation du corps. Enfin, pour Mario Côté, l'espace urbain se traduit plastiquement par la juxtaposition de deux médiums qui engendrent une nouvelle unité composée.

Néanmoins, l'enchâssement de ces propositions artistiques dans un concept d'exposition et sous un dis-



Mireille Plamondon, **Limite**, 1994, treillis métallique, miroir, tissu, 48 x 53 x 10 cm. Photo : Guy L'Heureux

cours déterminé, restreint la portée et la dimension suggestive des oeuvres. À ce titre, il serait injustifié de considérer la production de Mireille Plamondon, de Carl Trahan et de Mario Côté comme un art strictement urbain (au sens où le graffiti est entendu essentiellement comme un art urbain). Leurs itinéraires respectifs suggèrent plutôt un art *de* l'urbain.

**Yves Théoret**  
commissaire

# Collaborations

---

## From West to East

### An exchange

The east-west cultural exchange between Vernon, Kelowna and Montreal created a busy period – curated and organized by Yves Théoret and Daniel Roy, the artists Mireille Plamondon, Carl Trahan and



Lois Huey Heck et Jim Kalnin, *Elemental*, 1996, matériaux variés, environ 6 x 7 x 3,5 m. Photo : Guy L'Heureux

Mario Côté visited and worked for one week in Kelowna. Delighted by their graceful humour, we organized for them a challenging schedule where they met over a hundred and fifty French students, gave a public artists talk, and socialized with us incessantly<sup>1</sup>. Two weeks later the Kelowna artists were in Montreal installing their show. The challenging and friendly dialogue between two different cultures resumed (mostly in English, as we relied on the patience and flexibility of the Québécois to translate and decipher).

This text will explore various dimensions of the exchange, discussing the notion of collaboration in relation to the projects presented in Montreal. It will also broach the subject of differences between urban and semi-rural living within a cultural context.

### The process

Collaboration is not a new concept in recent art history, and we have a number of interesting precedents before us<sup>2</sup>. However, when viewed as a discipline, unlike filmmaking, music, dance, theater or architecture, visual arts remains a field where most practitioners create works alone. The solo process of artmaking in the studio is a tradition handed down from a few centuries of European art and continued in America, within a society entrenched in the values of liberal individualism. We are all familiar with the caricatures : the poverty-stricken-artist-in-the-garret or conversely, the wealthy artist in his *château* producing works solely through the strength of his genius. This legacy has helped define the status of visual art today, in our expectations of originality and on our emphasis on the individual. Rather than denying the value of the singular creative experience, and the space of fertile silence that many artists thrive in, this project explores an alternative working method.

Collaborating with another artist entails talking about ones ideas as they are unfolding and allowing the full scope of another psyche to impact those ideas. It is about different internal visions, projections about how the work should develop which are jostled together and at times challenge each other. Collaborations are not simple exchanges – what may be an intensely private issue for one becomes, in such a context, something to negotiate. Collaborations demand flexibility, involvement, honesty. The artists must soften their boundaries of self-determination and enter into a dialogue where the outcome is unknown.

Viewed by indifference by some, this form of artistic research and production runs counter to some deeply entrenched beliefs around the inviolability of the individual creative process, and at times is seen negatively as a realm weakened by compromise and the dissolution of original intent. Through witnessing this project I have come to another conclusion. Collaborations can be a way of enlarging ones' vision, so that an expanded field of ideas and references opens up around each artist. Projects like this seem to generate their own momentum; a surplus of shared energy makes the accomplishment of large tasks suddenly easy.

### Three projects

Artists Jim Kalnin and Lois Huey Heck explored materials which were personal challenges to each other. Vivid projected images of fire reflected off of

a wide pool of water and contrasted with moments of stillness, when only lights and shadows flickered over the waters' surface. The pool was punctuated by a decrepit boat seemingly levitating toward the ceiling, surrounded by filaments of recycled plastic strands like a veil or a halo of suffused light. The work brings to mind the challenge of declared spirituality in a postmodern context and, as well as presenting familiar iconographic motifs, the imagery of the boat and the elements are derived from the artists' own experiences.

Byron Johnston and Richard Suarez divided the space of the gallery into a giant wedge, one angle defined by tautly stretched black twine, each strand held equidistant from the adjacent ones, creating a repetitive spatial pattern comprised of black parallel lines diagonally bisecting the length of the gallery. This piece anticipates viewer participation; people are encouraged to run their fingers up and down the twine and create sound. Emanating deep tones, the piece then becomes like a giant harp, layering on more levels of perceptual stimulation. Simple devices such as a mechanical creeper, a distant mirror and a shelf of rosin for the fingertips, draw the viewers in. The work situates the spectator dead center in a set of converging systems involving the gallery, the artists and the artwork, and his presence becomes essential to the full reverberations of the installation. This is a radical departure from the traditional model of *look but don't touch*.

Kip Jones and Crystal Lee each worked with personal imagery derived from earlier projects and used the collaborative format to combine them. Potatoes – emerging from the earth, nurtured underground, providing basic and essential sustenance – for Crystal Lee these are metaphors of femininity, little nuggets of nourishment. In this instance each potato has been baked past the point of foodstuff and into charred surrogates. Kip Jones, on the other hand, cast over thirty silicone bananas, each with a core of deep red wax. They carry an oblique phallic reference but the artist also maintains that the bananas are representations of food, and were used in earlier works to convey the challenges of basic survival. The bananas and the potatoes circle around each other, revolving on a motion-triggered motor, and are carefully arranged along the gallery wall



Crystal Lee et Kip Jones, **Vis-à-vis**, 1996, silicone, cire, acier, bois, pommes de terre vernies, bronze, moteur et antiseptique médical, environ 10 x 3 m. Photo : Guy L'Heureux

(painted a clinical green) each pinned in place like scientific specimens. The installation becomes a surreal meditation on gender differences in a clinical age.

## Nature and culture

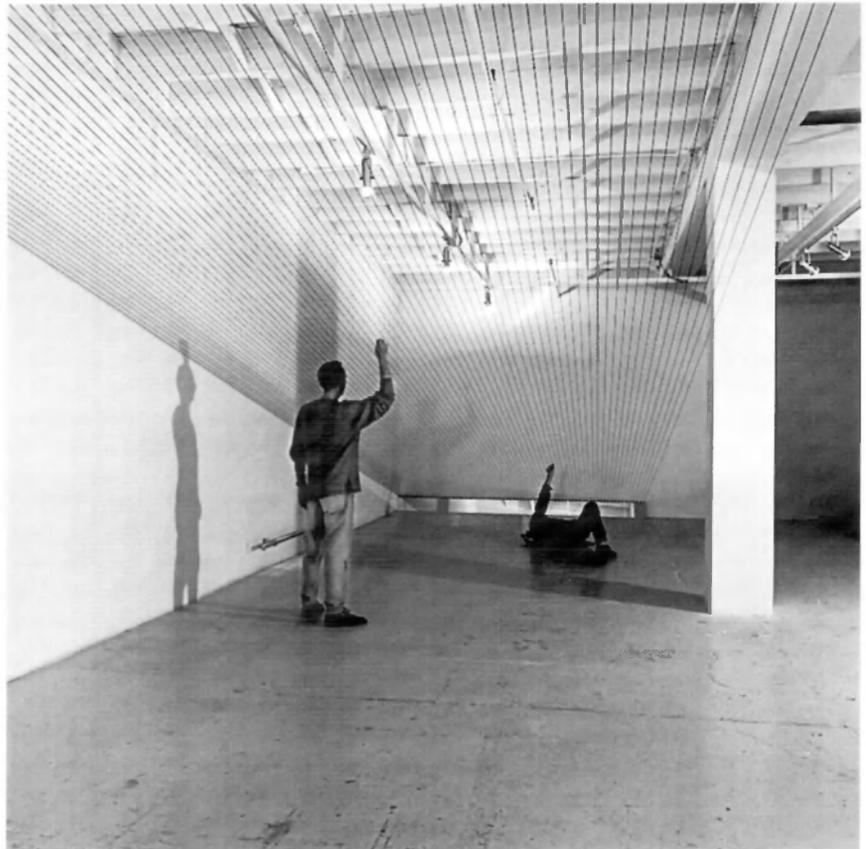
After moving to western Canada en 1992, I discovered a dismaying lack of contact between the east and the west. As well as serving as a catalyst which temporarily brought together separate parts of my personal history, the project was a reflection on the differences between city living and country living, and the impact of environment on cultural production. While city dwelling offers at least three types of formal characteristics i.e. the fragmentation of space due to the agglomeration of architecture, population density and the juxtaposition of heterogeneous social systems<sup>3</sup>, a more rural context offers other realities which are not the simple opposite of those listed above.

The Okanagan valley and southern interior British Columbia is a region which is profoundly influenced by geography and agriculture; these characteristics have not always been associated with high culture. Yet the binary notion of nature vs. cul-

ture is a reductive approach, when a thriving tourism industry benefits from an acculturated response to natural phenomena. In fact the lines between nature and culture have never been so blurred, when questions like "Is culture a natural phenomena?" or "Is nature more often than not experienced through the lens of culture?" prevail.

The immediate experience here of geography tends to undermine Barthes' notion of the death of nature. Natural geography is pervasive in rural British Columbia and contrasts violently with the forestry industry and the sudden urbanization of growing cities like Kelowna. In this geographic context, a small network of artists is loosely woven over large distances, and communicate intermittently via the few structures in place that accommodate some of their needs.

Geography, in a semi-rural area like ours, affects creative production as it plays upon collective and individual perceptions of isolation, space, autonomy and distance. One of the more subtle differences between urban and rural life is in the realm of the imagination, where utopian visions are rooted. Living away from the city allows the simple dream of living close to nature and in harmony with the world with the possibility of actualization, never mind if these dreams remain untested by the challenges of cultural diversity or by the debates surrounding post-colonial assumptions of entitlement. The notion of utopia underpins and informs the collective imagination; as the heterogeneity of complex political and social systems entwine themselves with a diverse, growing population the *innocence* of the utopian dream becomes manifestly challenged. Here, in the interior of British Columbia, countered by the spaciousness of landscape and sky, the pursuits of status and recognition are diminished in their roles as vital stakes of loss



Byron Johnson et Richard Suarez, *See-Saw*, 1996, aluminium, miroir, ficelle et chariot de mécanicien, environ 15 x 4 x 3,5 m. Photo : Guy L'Heureux

or gain in the cultural realm. The quality of daily experience swells in importance.

The artists, organizers and witnesses of this exchange learned from their exposure to different communities. We welcomed the opportunity to learn more about cultural difference and visual art, as they are touched by language, geography and urbanization.

**Jennifer Macklem**  
commissaire

<sup>1</sup> See *Itinéraires Urbains, D'Est en ouest*, by Yves Théoret for an in-depth study of their work.

<sup>2</sup> These include Fastwurms, General Idea, Martha Fleming and Lyne Lapointe, Anne et Patrick Poirier, and in a more social activist – Suzanne Lacy, Tim Rollins and K.O.S., etc.

<sup>3</sup> Yves Théoret, *Itinéraires Urbains*, Éditions SKOL, Montréal, 1996.



# Performances



# Deux performances musicales

*Les bruits les plus subtils érigent des sculptures soudaines<sup>1</sup>.*

Octavio Paz

À deux reprises cette année, la performance a ponctué la programmation de SKOL; occupant le lieu d'exposition de façon intense et pour un temps très court, avec des formulations spatiales issues du sonore et du musical. Du 17 novembre avec Leslie Ross, compositrice pour basson acoustique et électronique, et du 8 mars avec Érik Beck, en recherche sonore, nous retenons l'articulation de mises en scène expérimentales dont les acteurs principaux sont les sonorités, concrètes et composées.

## Leslie Ross, ou la composition des sons

Dans la galerie aux murs nus de l'entre-deux expositions (les « rouges » de Yasufumi Takahashi et les « blancs » de Hélène Sarrazin), Leslie Ross entre en scène toute nerveuse, comme au théâtre, le 17 novembre au soir<sup>2</sup>. Au programme principal, trois nouvelles pièces pour basson électronique et MIDI, entremêlées d'improvisations au basson acoustique. De plus, dans une approche expérimentale et ludique du récital, Leslie Ross introduit à sa musique déjà composée une performance sonore qui s'appuie sur l'une de ses réalisations instrumentales. Ce soir, le *Tentacled Bellows* est l'objet de la première partie du spectacle. Construite à partir de soufflets, de pneus de tracteur, de tubes et de pinces médicales, cette sculpture, qui fait à la limite installative, rejoint sur le plan instrumental les principes de l'orgue et de la cornemuse.

Lorsque Leslie Ross prend place à l'intérieur de son instrument, qu'elle s'y glisse et s'y attache comme à un attelage, voire même un corsage, tout l'auditoire est silencieux et extrêmement attentif à chacun de ses gestes. Fixant ses pieds à des soufflets et les gonflant d'air, elle suscite cependant le rire chez les spectateurs en portant sur elle toute une structure *tentaculaire* qu'elle fait résonner. Le mécanisme sonore qui repose sur la poussée constante de l'air nécessite de sa part un déplacement con-

tinuel, une danse improvisée. Et ce, afin d'alimenter en oxygène les multiples formes tubulaires garnies de clapets et de anches de basson qui, par l'entrée et la sortie d'air, produisent les sons. À travers un amalgame de notes graves et aiguës, Leslie Ross improvise aussi au basson acoustique des structures musicales qui leur font contrepoint ou accord. Au gré de sa chorégraphie, jouée autant que dansée, elle établit elle-même les paramètres de la durée et de la portée du son. Sollicitant l'écoute et le regard soutenus du public, elle demande en quelque sorte à ce qu'on suive ses mouvements et sa musique qui lui est inhérente, jusque dans la précarité de l'instrument construit. Entendu ici que toute émission sonore frôle l'aléatoire. Le trac passé, la performeuse ne fait plus qu'une avec son instrument sculptural; s'amusant à jouer la musique et à amuser l'auditoire via son jeu sonore et visuel. Actant ainsi le « *faire de la musique* », elle en interroge la résonance dans l'espace : le sien et celui qu'elle crée autour de nous.

Troquant son *Tentacled Bellows* pour s'installer à l'ordinateur, Leslie Ross fait entendre en second lieu son basson sur des registres amplifiés par des systèmes électroniques, et par l'informatique. Ce qui lui permet aussi d'intégrer une banque de sons concrets, tels ceux de la circulation urbaine, entendus à travers ses trames musicales. Malgré



Leslie Ross et son instrument-sculpture *Tentacled Bellows*. Photo : Guy LHeureux

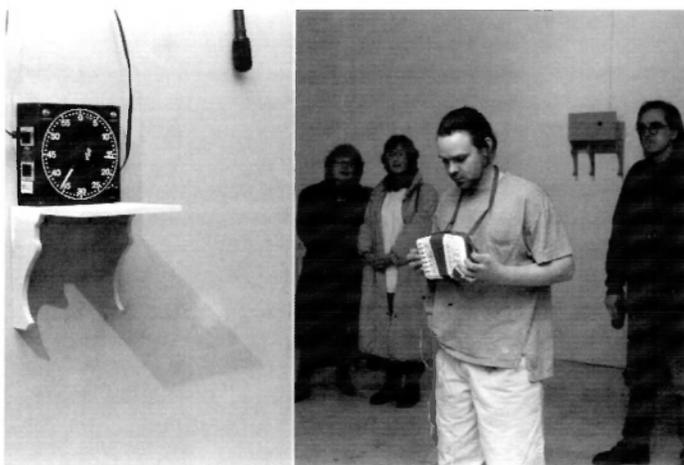
ses formulations complexes et ses harmonies dissonantes, les compositions de Leslie Ross s'érigent d'entrée de jeu comme des structures signifiantes au sein de notre mémoire sonore et spatiale. Dans la concomitance des sons enregistrés et des notes du basson, nous ne cherchons plus à comprendre mais à entendre, poussés par l'action composée. La sonorité ne fait sens que dans l'écoute totale du timbre émis. Durant tout le concert, la composition des sons s'installe alors

dans un rapport poétique avec l'espace à l'intérieur duquel le *je* de la compositeure atteint celui des spectateurs. Lorsque les sons remplissent l'espace, ne serait-ce que pour un temps très court, ils modifient nécessairement toute notre relation au spatial.

Quand on eut applaudi la performance et remercié l'artiste, l'espace n'était plus le même. La durée des sons ayant traversé les lieux et érigé par le fait même une forme perceptible dans le présent et le souvenir.

## Érik Beck, ou la trajectoire du son

Quatre mois plus tard, Érik Beck transforme en moins d'une semaine l'espace de la galerie. Un environne-



Érik Beck lors de sa performance. Photo : Guy L'Heureux

ment composé de dispositifs sonores et visuels en modifie tout le paysage pour la performance du 8 mars. La conception de cet événement sonore accorde une large place au visuel, créant ainsi pour le spectateur un milieu propice à l'expérimentation de l'espace-temps. Partout, et jusque dans le corridor du 3<sup>e</sup> étage de la rue Sherbrooke, des bruits surgissent sans qu'on en connaisse la provenance immédiate. Cachées à l'intérieur d'un mobilier construit à même les murs de la galerie, les sorties sonores créent un pourtour significatif au déroulement de la performance et de son écoute. Outre le jeu d'Érik Beck, des collaborateurs discrets agissent aussi dans la performance. Un certain moment, l'inscription de l'un d'eux au cœur de l'action marque l'aspect narratif ou théâtral de la performance. Le jeu sonore qui se déroule simultanément en plusieurs endroits suscite chez les spectateurs le déplacement, inévitable. Traversés de toute part par les sons, ainsi que par leur

trajectoire, ils n'ont de repère immédiat que le jeu du performeur principal.

Érik Beck, qui porte sur lui un micro-captateur pour transmettre le son amplifié de sa respiration, acte un jeu à travers lequel son rôle de compositeur s'inscrit à même celui de l'observateur. Circulant de la même façon que le spectateur, s'attardant comme lui aux caches des haut-parleurs et à la circulation des bruits, il joue l'écoute des bruits qui a précédé la composition de sa performance. Sa respiration, mêlée aux autres sources sonores, constitue la « signature » de cette trajectoire qui se compose de sons concrets, d'électricité et d'amplifications, puisés à même le quotidien. Des objets utilisés couramment à la maison ou au travail, de même que leurs dimensions sonores, forment le canevas compositionnel pour expérimenter la provenance, la distance et la trajectoire, et la performance, le lieu pour partager ses expériences.

Observateur, narrateur et performeur sont donc confondus ici pour dire ce qu'il advient du bruit lorsqu'on l'entend. Sonneries, dactylo, téléphone et autres objets résonnent dans l'espace d'exposition comme des ondes sculpturales. Non-transformée électroniquement, l'émission des sons (soigneusement orchestrée par Érik Beck) transforme la valeur sonore de ses objets en valeur musicale; la nature du son n'étant modifiée que dans sa portée significative. Tout le temps que dure cette performance, les spectateurs sont sollicités et dérangés dans leur habitude d'écoute. La distance que chacun doit franchir pour atteindre le propos, le temps nécessaire pour s'acclimater à l'ambiance sonore et finalement entendre ce qui s'y joue (la transposition sonore du quotidien), font de cet événement un lieu de rencontre avec la valeur intrinsèque du son. Entre le temps réel (celui de la performance) et le temps condensé (celui d'une journée), la durée des sons effectue sa trajectoire dans l'espace pour en modifier notre parcours. Des multiples sorties, les sons créent des modulations qui voyagent dans l'espace pour nous permettre de découvrir et d'expérimenter des espaces intérieurs nouveaux.

Le souffle entendu du performeur rejoint le nôtre. Il force, ou mieux sollicite, l'écoute de notre propre réverbération au son. Plus qu'une présentation, la performance d'Érik Beck est intervention. Elle fait agir nos sens et provoquer une prise de conscience. Érik Beck s'attache aux sons concrets, comme d'autres au bois et au métal, pour dire son expérience spatiale.

## Catherine Gagné

<sup>1</sup> Citation empruntée au projet écrit de Érik Beck.

<sup>2</sup> Pour Leslie Ross, il s'agit d'une première montréalaise. Vivant et travaillant à New York depuis 1985, elle a précédemment réalisé de nombreuses performances aux États-Unis et en Europe, mais jamais à Montréal, sa ville natale.



ectures



# Échotiers du trouble

Dans un espace parfois blanc, parfois sombre, parfois coloré par la lumière d'une projection, parfois ainsi et parfois pas tout à fait comme cela, une personne s'amène sous l'éclairage tenant dans ses mains des livres, des papiers, des signets, des notes et des crayons. Assise ou debout, elle se trouve devant pour répandre une musique solitaire parmi la lueur silencieuse des yeux venus l'écouter.

Au sein des rythmes colorés et des images dansantes, il se trouve une nécessité de la parole. Cette parole contient un trouble qui rejoint le nôtre, enfoui dans l'anonymat des choses auxquelles nous n'avons pas encore trouvé de mots. Le langage, le regard, l'écoute sont au service de ce vacillement sans nom qui s'agite et remonte, se calme et menace de nouveau.

La lecture à voix haute offre le parcours de cette voix qui regarde et qui fait entendre des mots formant des figures sur la page. Nous en percevons les contours timides, les arrêts soutenus, les lenteurs et les accélérations. Cette voix devient le paysage dans lequel le texte prend place. Elle s'avance puis s'agrippe à une quelconque part de notre mémoire. Dans ce mouvement d'approche, les mots se frottent à notre entendement : certains s'effritent et forment une douce poussière, d'autres résistent et nous tiraillent pour longtemps. Cette voix conquiert, par la ténacité des mots, des lieux insoupçonnés de notre corps.

Les mots qui composent un poème, une histoire, une anecdote, un événement ou un détail plongent dans l'abîme de nos désirs. La voix s'apparente à une lampe accrochée à une corde qui descend sans cesse tout en frappant les parois sombres et rugueuses. À mesure qu'elle s'enfonce, elle devient plus petite et plus aiguë. Le son se répercute à une vitesse incalculable pour l'oreille sur les surfaces de plus en plus rapprochées. À ce niveau, la voix n'est qu'une vibration lancinante et persistante dont l'écho nous pousse, étrangement, au mouvement. Celui-ci est imprévisible, mais s'insère toujours dans notre itinéraire. Cette coïncidence des parcours, le sien et le nôtre, est imputable à la persévérance des mots portés par un corps situé devant nous sous l'éclairage.

Nous avons eu le plaisir de recevoir cette année six auteurs-es, Gilles Cyr, Danielle Dussault, Pauline Harvey, Nadine Ltaif, Sylvie Massicotte et Serge Patrice Thibodeau, dont les voix singulières nous ont transportés en des lieux voués à une interminable exploration. Ils ont été, l'espace d'une soirée et à tour de rôle, les porteurs d'une voix qui répand son propre écho.

**Marc André Brouillette**

# Groupe d'étude



# **L**e groupe d'étude

## *Un mode de connaissance inédit*

Cette année aura servi à conclure un cycle de quatre années pendant lesquelles se sera instauré un mode de connaissance inédit qui offre désormais une alternative aux autres modes de connaissance qui, pour la plupart, se structurent sur le principe de l'apprentissage<sup>1</sup>. L'invention engendrée par la mise en place du groupe d'étude du Centre des arts actuels SKOL n'aura pas été vaine, puisqu'elle aura permis la découverte d'une modalité d'être sans précédent de la connaissance. Je ne ferai pas ici la nomenclature des sujets abordés par le Groupe d'étude depuis son existence ; ils sont nombreux. Je préfère souligner encore une fois<sup>2</sup> son mode de fonctionnement ; mode de fonctionnement - on ne le dira jamais assez - qui nous aura permis justement de découvrir une alternative aux modes d'être de la connaissance.

Plusieurs personnes font le choix de se réunir une fois par mois. Elles sont toutes préoccupées par l'art. Soit elles travaillent à partir des objets d'art, soit elles ont une pratique artistique. C'est cette préoccupation commune qui les réunit pour commencer sans savoir quelle direction les réunions peuvent prendre, sinon qu'elles se déroulent nécessairement dans le champ de la parole. Une réunion commence à chaque fois par un exposé de l'une des personnes qui aura annoncé cette intention lors de la précédente rencontre. De la sorte, le groupe connaît le sujet autour duquel la prochaine rencontre aura lieu, sans savoir cependant le motif qui aura poussé cette personne à soutenir une parole autour de ce sujet. *Le motif qui pousse à aborder tel ou tel sujet reste toujours caché derrière ce sujet.* Tel est le premier constat que nous pouvons faire quant à la structure qui se sera dessinée au cours des quatre années d'expérience du groupe.

Au commencement d'une rencontre, l'un de nous soutient une parole. Très bien! Mais pour quel motif? Personne ne le sait. Une chose cependant est sûre, ce motif concerne la préoccupation commune du groupe pour l'art. Ainsi ni la compétence à traiter de tel sujet, ni la pertinence du motif pour lequel tel sujet est abordé n'ont à être jugées. Seul compte le fait que derrière le sujet soutenu, reste caché le motif pour lequel une parole est émise. L'existence de ce motif est littéralement le fait de la manifestation - de l'*ek-sistence* dans le vocabulaire

de M. Heidegger - de ce en raison de quoi il y a art. Et c'est précisément ce dont le groupe cherche à rendre compte.

Je ne connais pas d'autres instances que le groupe d'étude du Centre des arts actuels SKOL, où peut être entendue, voire écoutée la cause de l'art qui, insistons, ne saurait s'exprimer dans le champ de la parole qu'à travers le motif qui pousse à parler à propos de l'art.

En quoi le groupe est-il ainsi un mode de connaissance inédit? Eh bien! parce qu'il n'existe pas, à ce que nous sachions, d'instance préoccupée de circonscrire le réel de l'art au moyen du langage. Les discours émis à partir des objets d'art peuvent être tous classés selon deux grandes catégories. Il y a ces discours préoccupés par ce que les objets d'art, soi-disant, représentent. Le ressort de l'existence de tels discours s'avère être l'imaginaire de leurs auteurs respectifs. Puis il y a ces discours préoccupés par ce que les objets d'art, soi-disant, symbolisent. Le ressort de l'existence de tels discours reste l'usage que les auteurs respectifs de ces discours font de ce qui fait art dans les objets d'art pour symboliser, c'est-à-dire donner une consistance sémantique, à des préoccupations qui leur sont on ne peut plus intimes, et qui ne concernent pas la question de l'*ek-sistence* de l'art. C'est ainsi qu'on a pu voir émerger différentes sciences de l'art, des sciences historiques, des sémiologies, des sociologies, des psychologies. Or c'est précisément cette question de l'*ek-sistence* de l'art que relève le groupe d'étude du Centre des arts actuels Skol, alors qu'elle reste en carafe dans ces discours où elle sert soit la représentation, le dédoublement, de ce en quoi l'auteur croit, soit de symbole, de redoublement, d'une intime question que l'auteur cherche à élucider.

Concluons en disant que si la question de l'*ek-sistence* de l'art a fait naître la volonté chez quelques uns de penser à plusieurs voix la cause de l'art, et ainsi de faire groupe - ce qui est tout différent de l'action de se grouper -, c'est sans doute que cette question chute dès qu'elle s'exprime d'une seule et unique voix à travers un discours qui ne peut que doubler l'art sans être en mesure d'en expliciter la cause. Ne blâmons pas le discours pour cela, car il ne peut pas en être autrement. Peut-être est-ce pour cette raison que le groupe ne se sera jamais décidé

de rendre compte par écrit des sujets abordés. Car c'est le motif qui pousse à parler de ces sujets qui se sera mis à compter. Il n'est pas absurde de dire ici que ce motif qui mobilise le groupe d'étude est précisément le fait qu'il n'y ait pas de mots pour dire l'*ek-sistence* de l'art. Et ce n'est pas parce que nous manquerons toujours de mots pour désigner la cause de l'art qu'il faut renoncer à travailler à la connaître. Le simple fait de remarquer que les mots manquent pour préciser la nature du motif à partir duquel le groupe d'étude décide de s'inscrire dans le champ de la parole en ayant comme horizon d'étude l'*ek-sistence* de l'art, laisse envisager que ce motif, soit l'*ek-sistence* de l'art, sa cause, relève d'un acte. C'est ce sur quoi, dans l'année qui vient, le groupe s'attellera avec cette fois un mode fonctionnement bien rodé et le mode de connaissance qui en découle qui, en toute hypothèse, permettra d'explorer ce domaine bien spécifique où le discours savant échoue, soit le domaine de l'acte artistique.

## Jean-Émile Verdier

---

<sup>1</sup> Connaître est d'habitude considéré comme un moyen de savoir plutôt que comme un phénomène psychique. Dès lors tout mode de connaissance se trouve réduit à une méthode, un savoir-faire dont il s'agit d'apprendre les rudiments.

<sup>2</sup> Nous nous référons ici à la première manifestation écrite du groupe d'étude dans le précédent livret du Centre des arts actuels SKOL.

# Notes biographiques

Emmanuel Avenel réalise des bandes vidéographiques et des installations multimédias. Il a reçu plusieurs bourses du Conseil des arts et des lettres du Québec ainsi que celle du programme Perfectionnement dans les arts pour 1994 et 1995 du Fonds FCAR. Depuis dix ans, il a exposé ses installations au Canada et en Europe.

Érik Beck a étudié la musique au Conservatoire de musique du Québec ainsi qu'à l'école de musique Vincent d'Indy. Aussi, il a complété au début des années 90, un baccalauréat en art visuel à l'Université Concordia. La photographie et la sculpture sont alors ses champs d'intérêt. De retour à la musique, notamment en recherche sonore, Érik Beck se concentre maintenant à la réalisation d'événements qui traduisent le plus fidèlement possible les sons tels qu'entendus quotidiennement. Son travail de compositeur consiste à travailler les sources sonores en montage, sans modification électronique, afin d'en conserver la valeur intrinsèque et d'en valoriser la valeur musicale.

Charles Bergeron est né à La Tuque, en 1971. Encouragé par sa famille, pauvre et monoparentale, il entreprend des études en foresterie jusqu'au niveau collégial, où il fait volte-face pour se consacrer au dessin. Après des études mouvementées et quelques démêlés avec sa conscience, il achève à Montréal un baccalauréat en arts plastiques, tout en exerçant divers métiers. Durant ce même temps et encore aujourd'hui, il crée à son compte et complète des expositions. Après un passage chez Skol en 1995, il débute dans les « lettres » avec un texte d'artiste portant sur l'exposition d'une autre artiste. C'est le début d'une passion – siamoise aux arts visuels – qui le poussera à écrire des textes de fiction, nouvelles et poésies. S'il se fait une fiction de vivre un jour de ce travail, il se fait quand même un plaisir de vous livrer ici un second texte d'artiste.

Carl Bouchard vit et travaille à Chicoutimi où il a aussi terminé des études en arts plastiques. Depuis 1988, il a participé à de nombreuses expositions et à des événements en arts visuels dans différentes régions du Québec. Il est l'un des membres fondateurs du Lobe, un centre d'artistes situé à Chicoutimi.

Marc André Brouillette est né à Montréal en 1969. Il poursuit actuellement des études universitaires de troisième cycle en littérature et a publié deux recueils de poésie : *Les Champs marins* (1991) et *Carnets de Brigance* (1994, prix Desjardins). Il a de plus collaboré à plusieurs revues québécoises et françaises. Après avoir acquis une formation en théâtre au Québec et en Europe, il exerce aussi le métier de comédien. Il a été coordonnateur des événements Lectures à SKOL de 1994 à 1996.

Le travail de Mario Côté cherche à départager peinture et vidéo sans vouloir les réunir ou les confondre, chacun relevant d'une méthode et d'une technique fort différentes. Son travail a été montré dans plusieurs galeries et ses bandes vidéographiques ont été présentées dans les principaux festivals.

Sylvie Cotton est née en 1962. Après des études en littérature et en photographie, elle fondait, en 1985, la galerie Dare-dare. Elle a ensuite oeuvré au sein d'autres organismes à vocation culturelle à Montréal puis en Belgique tout en terminant une maîtrise en muséologie (UQAM, 1992). Elle a dirigé SKOL de juillet 1994 à mars 1996, et le co-dirige désormais avec Daniel Roy. Parallèlement à ces activités, elle se consacre à une production artistique et à des projets d'écriture. Son travail a été exposé dans différents lieux de diffusion et lors d'événements montréalais.

Gilles Cyr est né en Gaspésie en 1940 et vit présentement à Montréal. Il a publié plusieurs recueils de poésie dont *Sol inapparent* (1978), *Diminution d'une pièce* (1983), *Andromède attendra* (1991, prix du Gouverneur

général) et *Songe que je bouge* (1994). Il a aussi participé à plusieurs ouvrages parus en édition d'art dont *Myrthios* (dessin de Renée Lavillante, 1990), *Corrélat*s (sérigraphies de Bertrand Bracaval, 1991) et *La Connaissance* (illustration de Vivian Gottheim, 1993).

François Dion détient une maîtrise en histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Depuis 1989, il publie régulièrement des textes sur l'art contemporain. En janvier 1995 il agissait comme commissaire pour l'exposition de photographies *Emprunts* présentée à la galerie Vox de Montréal.

Geneviève Dubois est historienne de l'art et artiste. Elle poursuit une maîtrise en histoire de l'art (orientation arts plastiques) à l'Université de Montréal et a été auxiliaire d'enseignement à la même université. Elle a agi en tant que commissaire pour SKOL en 1995 à l'occasion du Mois de la photo de Montréal. Elle a participé à l'exposition *Le Voyage à SKOL* en 1994 puis à *l'UDM à Bruxelles* présentée à Montréal et à Bruxelles.

Danielle Dussault est née en 1958 et habite dans la région de Thetford Mines où elle enseigne la littérature. Elle a publié *Le Vent du monde* (1987) et un recueil de nouvelles, *Alcool froid* (1994), qui s'est mérité les prix Alfred-Desrochers et Desjardins. Elle a collaboré à diverses revues et dirigé un numéro de *Mœbius* (« Des Marques », 1991).

Denis Farley s'intéresse aux limites de la configuration de l'appareil photographique et de la perception humaine. Dans sa production des dernières années, il a principalement exploré le paradigme de la camera obscura comme mode d'appréhension du réel et comme premier modèle de vision cartésien. Il vit et travaille à Montréal. Ses oeuvres ont été exposées au Québec, aux États-Unis et en Europe.

Depuis quelques années, le travail de Louis Fortier consiste à former des suites de fragments d'anatomie en regard d'un questionnement sur son identité. Par cette approche, il cherche à recréer l'effet de manque qu'il ressent dans ses tentatives renouvelées de « palper » les réalités qui lui échappent. En vérité, il ne sait plus dans quelle mesure les choses qu'il perçoit lui appartiennent ou lui sont étrangères, aussi, préfère-t-il abandonner aux objets de sa fabrication, le soin de se déduire les uns les autres. Ce qui, toutefois, est clair dans son esprit, c'est qu'il doit se montrer disponible, prompt à réagir au moindre soubresaut de son environnement intime. Sa toute dernière production est axée sur l'accumulation « obsessionnelle » de petits éléments rappelant la forme du nez.

Catherine Gagné s'implique dans le milieu de la diffusion des arts visuels depuis 1989. Après des études en histoire de l'art à l'Université du Québec à

Montréal, elle travaille principalement auprès du réseau des maisons de la culture de la Ville de Montréal et des centres d'artistes du Québec; agissant tantôt comme conceptrice, rédactrice, coordonnatrice ou adjointe administrative. En mars 1996 elle est commissaire de *Motifs à exposition* à la maison de la culture Côte-des-Neiges.

Pauline Harvey est née au Lac-Saint-Jean en 1950. Elle a remporté le prix des jeunes écrivains du Journal de Montréal avec ses deux premiers romans *Le Deuxième Monopole des précieux* (1981) et *La Ville aux gueux* (1982). Par la suite, elle a fait paraître notamment *Encore une partie pour Berri* (1985, prix Molson de l'Académie canadienne-française), *Pitié pour les salauds* (1989), *Un homme est une valse* (1992, Prix Québec-Paris), *Lettres de deux chanteuses exotiques* (en collaboration avec Danielle Roger, 1995) et *Les Pèlerins*.

Originaire de la vallée de l'Okanagan, Lois Huey Heck est à la fois graphiste et sculpteur. Elle a présenté son travail d'installation à Kelowna et à Vancouver. Elle faisait à SKOL pour la première fois une collaboration artistique avec son compagnon Jim Kalnin.

Byron Johnston détient une maîtrise de l'University of California de Santa Barbara. Il enseigne depuis 1991 au Okanagan University College. Son travail, qui implique souvent une interactivité avec le spectateur, a été montré à plusieurs reprises en Californie et en Colombie-Britannique. Il a déjà travaillé en collaboration avec Richard Suarez. Son passage à SKOL lui a permis de découvrir l'est du pays. Il reviendra, dit-il...

Kip Jones est sculpteur et s'occupe aussi d'une fonderie de bronze à Kelowna. Diplômé du Victoria College of Art, il a présenté son travail en Colombie-Britannique et au Portugal. Pour ce séjour au Québec, où il n'avait jamais exposé, il a travaillé avec Crystal Lee.

Issu du monde du film d'animation, Jim Kalnin pratique et enseigne les arts visuels depuis une dizaine d'années. Son travail utilise généralement des matériaux de récupération et « recherche la beauté et la spiritualité du côté du laid et du banal ». Bien que partageant la vie de Lois Huey Heck depuis un certain temps, il s'agissait de leur premier travail de collaboration (si l'on exclut leur fils Bryan).

Stéphane La Rue est né à Montréal le 7 janvier 1968. Il a terminé un baccalauréat en arts visuels à l'Université du Québec à Montréal en 1993 et poursuit présentement une maîtrise à l'Université Concordia. Son travail est inspiré de l'idée de cassette, mais plus précisément de l'idée des jeux (intellectuels ou pratiques). Il consiste à maintenir une

tension dialectique entre la peinture-objet et la peinture *ready-made*. D'une part la peinture-objet s'inscrit dans une tradition minimaliste et d'autre part, la peinture *ready-made*, suggérée par l'emploi de cassette représentant des images de tableaux, dévoile l'aspect reproductible de l'art.

Crystal Lee est originaire de Calgary et vit maintenant à Kelowna. Son travail explore avec humour certaines notions de féminité, particulièrement celle de la mère nourricière. Pour cette installation, elle s'est associée à Kip Jones. Il s'agissait pour elle d'un premier séjour et d'une première présentation de ses œuvres dans l'est du Canada.

Nadine Ltaif est née au Caire (Égypte) en 1961 et habite à Montréal depuis 1980. Après avoir complété une formation en cinéma et en littérature, elle a collaboré à des productions cinématographiques et a fait paraître des textes dans diverses revues. Elle a publié trois recueils de poésie : *Les Métamorphoses d'Ishtar* (1987), *Entre les fleuves* (1991) et *Élégies du Levant* (1995). Elle a aussi participé au livre d'artistes *Vestige d'un jardin* (1993) édité par l'atelier Graff.

Jennifer Macklem est une artiste originaire de Montréal. Elle a étudié à l'École des beaux-arts de Paris et au Parson School of Design. En 1991, elle a terminé une maîtrise en arts visuels à l'Université du Québec à Montréal. Elle a exposé ses peintures et sculptures en Europe, au Canada et aux États-Unis. Tout en continuant à travailler sur sa production personnelle, elle enseigne présentement les arts visuels au Kwantlen University College en Colombie-Britannique. Son plus récent travail a été présenté à la galerie Éric Devlin à l'automne 1996.

Sylvie Massicotte est née en 1959 et réside à Montréal. Elle est parolière (Dan Bigras, Luce Dufault, etc.), scénariste et auteure de nouvelles. Elle a publié deux recueils de nouvelles, *L'Œil de verre* (1993) et *Voyages et autres déplacements* (1995), et fait paraître des textes dans des revues québécoises et françaises.

Peintre, Pauline Morier a obtenu un baccalauréat en arts plastiques de l'Université du Manitoba. Elle collabore aux revues ESSE (arts et opinions) et Espace et fut membre active de La Centrale. Elle organisa *L'art en vitrine* (été 1992) et *Chronique des arts visuels* à Radio Centre-Ville (1978-1980). Ses œuvres ont été exposées au Canada et aux États-Unis et font partie de la Banque d'œuvres d'art du Canada, de la collection Martineau Walker et du Centre culturel franco-manitobain.

Manon Morin vient de terminer un mémoire de maîtrise à l'Université de Montréal portant sur le « premier Picasso » et plus particulièrement, sur la perception des *Demoiselles d'Avignon* comme œuvre paradigmatique. Elle travaille au sein du milieu des

arts visuels depuis plusieurs années, dans un premier temps comme journaliste aux journaux estudiantins *Le Continuum* et *Montréal-Campus*, dans un deuxième temps, au journal littéraire *Lectures* et, depuis 1995, à la station de radio CIBL 101,5 FM où elle coordonne et anime une émission sur les arts visuels. Manon Morin publie également des textes dans divers périodiques spécialisés.

Josée Pellerin poursuit une recherche en arts visuels à travers les enjeux du pictural et du photographique. Longtemps impliquée dans les centres d'artistes montréalais (La Centrale, Dare-dare et SKOL) elle participe notamment à MÉTRO-D'ART, organisé par La Centrale puis s'implique en tant que co-commissaire pour l'exposition *Mobile : Dessin* à SKOL où elle présente son point de vue sur le travail de Renée Lavallante. Depuis 1988, son travail a été vu au Québec, en Ontario et en Colombie-Britannique puis à Mexico et à Nantes (France) d'où elle revient en 1994 à la suite d'une année de recherche. Elle a récemment présenté son travail au centre d'exposition Plein Sud à Longueuil. Non, Josée Pellerin ne regrette rien. De plus, elle détiendra une maîtrise en arts visuels en 1998 d'où elle espère sortir saine et sauve.

Karen Pick a une formation en arts visuels de l'Université Laval. Elle a exposé son travail au Québec et en Ontario, notamment au Musée du Québec, à L'Œil de poisson, à la Galerie de l'UQAM et à la Galerie 101.

Mireille Plamondon est une sculpteure qui vit et travaille à Montréal. Elle a reçu plusieurs bourses du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des arts et des lettres du Québec dont celle du studio Cormier où elle a résidé en 1990. Elle a aussi été invitée en 1994 par le Contemporary Art Network de Tokyo à un séjour au Japon financé par le gouvernement de Hinode. Ses sculptures ont été exposées dans des galeries au Québec, au Canada et en France et seront présentées à la DeLeon White Gallery de Toronto et à la Nikko Gallery de Tokyo en novembre 1996.

Pierre Robitaille vit et travaille à Montréal. Il possède un baccalauréat en *inter-related art* de l'Université Concordia. Ses œuvres ont été présentées au Canada et en Afrique. Son travail pictural questionne une fonction de la représentation en faisant remarquer certaines idées entre les figures et le fond, entre les formes actuelles et virtuelles, l'environnement et son objet plastique.

Leslie Ross a étudié le basson baroque et moderne à Montréal et à Ottawa. En 1985, son intérêt pour la construction du basson, l'amène à travailler aux États-Unis avec Philip Levin afin de produire des bassons classiques et baroques. Aujourd'hui elle a son

propre atelier d'instruments à New York. Sur scène, Leslie Ross a travaillé en collaboration avec de nombreux musiciens et chorégraphes, et a joué dans plusieurs villes d'Europe. Depuis 1989, elle a joué régulièrement au sein du trio Trigger avec Fred Lunberg-Holm (violoncelliste) et Paul Hoskin (clarinetiste et contrebassiste).

Daniel Roy joue parfois avec les mots, en parallèle à son travail de sculpteur et de coordonnateur à SKOL. De ces multiples entreprises, il essaie de tirer le maximum de satisfaction et de combler les vides ontologiques de l'existence contemporaine. Il fréquente les bords de mer aussi souvent qu'il le peut. Le romantisme exarçé des falaises escarpées et embrumées lui est particulièrement cher : il aime s'y perdre dans ses pensées et considère une retraite (à un âge avancé) dans un nid d'aigle, en surplomb de l'océan.

Hélène Sarrazin s'intéresse à la matière et continue d'être fascinée par ses multiples possibilités d'expression. En 1988, elle obtient une maîtrise en arts plastiques de l'UQAM. Depuis, elle a expérimenté différentes approches sculpturales dont l'intervention *in situ* dans plusieurs lieux d'exposition du Québec. Sa dernière création en duo (et non la moindre!) aura deux bras, deux jambes et peut-être les yeux de son père. Vernissage prévu autour du 27 octobre 1996.

Richard Suarez est né à New York et vit depuis plusieurs années dans la vallée de l'Okanagan. Professeur au Okanagan University College, son travail a été présenté à plusieurs reprises dans cette université, ainsi qu'ailleurs en Colombie-Britannique et aux États-Unis. Il a travaillé à quelques occasions avec Byron Johnston.

Yasufumi Takahashi est né à Utsunomiya au Japon en 1962. Il a étudié aux universités de Utsunomiya et de Tsukuba, ainsi qu'à l'École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris. Ses sculptures ont été exposées dans des musées, des galeries ou des centres d'exposition au Japon, en France, en Belgique et en Corée.

Yves Théoret a obtenu un baccalauréat en histoire de l'art en 1994. Suite à un singulier séjour d'exploration en Inde, il termine actuellement sa maîtrise en muséologie. Le mémoire qu'il prépare sur les galeries d'art universitaires ainsi que le stage qu'il a effectué au Musée d'art moderne de New York participent d'un intérêt particulier pour les institutions culturelles. Il entend poursuivre de nouvelles études à New York en 1997. Enfin, il collabore activement au Centre des arts actuels SKOL depuis 1993.

Céline Thibault est née à Grand-Mère en 1954. Elle obtient un baccalauréat ès art de l'Université Concordia de Montréal en 1983. Luc Béland, Yves

Gaucher, Johanne Lamoureux, Jean Lefebvre, Guido Molinari et Antoine Pentsch lui révèlent l'essentiel de son métier. Elle a participé à de nombreuses expositions individuellement ou collectivement.

Serge Patrice Thibodeau est né en 1959 à Rivière-Verte (Nouveau-Brunswick) et réside à Montréal depuis dix ans. Il a publié plusieurs recueils de poésie dont *La Septième chute* (1990, prix France-Acadie), *Le Cycle de Prague* (1992, prix Émile-Nelligan), *Le Passage des glaces* (1992), *Nous, l'étranger* (1995) et *Le Quatuor de l'errance* suivi de *La Traversée du désert* (1995). Il est aussi l'auteur de l'essai *L'Appel des mots. Lecture de Saint-Denys-Garneau* (1992).

Les *Confessions perverses* ont compromis Carl Trahan dans sa première exposition solo, à SKOL en 1994. Ne s'attachant à aucun matériau en particulier, son travail, polymorphe, a parfois pris la forme de la performance et de « l'action », mais surtout de la sculpture. Il a été présenté à Montréal et en Colombie-Britannique, de même qu'à la galerie Mercer Union, à Toronto, où Carl vit depuis quelques mois.

Jocelyne Tremblay en est à son quatrième passage chez SKOL : une exposition individuelle en 1988 et trois participations à des expositions collectives. Elle détient une maîtrise en arts plastiques de l'Université du Québec à Montréal. En 1987, elle a participé à un stage en Italie sous la direction de Pierre Ayot. Depuis cette date, elle a exposé à la chambre blanche, au Musée de la Ville de Lachine, à la galerie d'art du Collège Édouard-Montpetit et au Musée de Joliette.

Diane Trudel est bachelière en arts plastiques de l'Université du Québec à Montréal. Peintre, elle a participé à de nombreuses expositions : en solo, au centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil (Plein sud), à la galerie Lacerte-Palardy et à la galerie des arts visuels de l'Université Laval. Elle s'est également jointe à des expositions de groupe tenues au Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul et à la galerie Action Art Contemporain. À l'étranger, elle a pris part à la première Biennale d'art contemporain des pays francophones présentée en France. Elle a présenté à l'automne 1996 un projet au centre Grave de Victoriaville.

Jean-Émile Verdier est historien-théoricien de l'art et vit à Montréal. En 1993, il inaugure et est maintenant responsable de la section Groupes d'étude du Centre des arts actuels SKOL. Il a dirigé et participé à la publication *Louis Comtois : La Lumière et la couleur* (Éditions de Méridien et du Musée d'art contemporain de Montréal, 1996), contribué à la rédaction du *Dictionnaire d'art moderne et contemporain* (Éditions Hazan, 1992). Il a publié des articles notamment dans les revues *Vie des arts*, *Parachute*, *Espace*

et Artstudio, et introduit les expositions de Lise Boisseau, Michel Boulanger, François Lacasse, Hélène Lord, Michel Niquette, Guy Lapointe, Jean Pelchat, Geneviève Rocher, Françoise Tounissoux et Claude Tousignant.

**Pierre Vinet** a organisé en tant que conservateur/commissaire des expositions d'art contemporain. *Machine et machines*, en 1990, à L'Œil de poisson, *Paysage-meuble* en 1991-1992 aux galeries Clark et L'Œil de poisson, *Confidences figurées* à l'Université du Québec à Hull en 1996. Il travaille présentement sur un projet d'exposition pour la chambre blanche. Il a collaboré à des publications dont celles d'*Interface III : Artists Power* et *Quelques*, puis a écrit des articles pour la revue ESSE. Depuis 1991, il enseigne l'histoire de l'art comme chargé de cours à l'Université du Québec à Hull. Il a obtenu une maîtrise en Études des arts de l'Université du Québec à Montréal en 1992.

**Josée Vinette** a obtenu un baccalauréat ainsi qu'une maîtrise en histoire de l'art à l'Université de Montréal (*L'œuvre de Gustave Flaubert comme paradigme dans le travail artistique de Rober Racine*). Outre son implication au sein de divers comités à Skol, elle a collaboré à différents journaux étudiants et publications ainsi qu'à la revue Parachute. Elle a travaillé au Conseil des arts du Canada en 1993-94 pour les jurys des bourses individuelles en arts visuels, critique d'art et conservation. Elle travaille actuellement comme guide au Musée McCord. Elle prépare aussi une étude sur les collections d'entreprises à Bruxelles.

# Crédits

## Livret de programmation SKOL 1995-1996

Centre des arts actuels SKOL  
460, rue Sainte-Catherine Ouest  
espace 511  
Montréal, Québec  
H3B 1A7  
Téléphone : (514) 398-9322  
Télécopieur : (514) 871-9830

**Coordination & administration**  
Sylvie Cotton

**Comité de publication**  
Sylvie Cotton  
Hélène Lord  
Daniel Roy

**Révision & correction**  
Pauline Morier

**Conception & infographie**  
Ivan Benoit

**Impression**  
Repro-UQAM

## **Distribution**

Centre d'information en art contemporain  
Artexite  
460, rue Sainte-Catherine Ouest  
espace 508  
Montréal, Québec  
H3B 1A7  
Téléphone : (514) 874-0049  
Télécopieur : (514) 874-0316

Cette publication est financée à même le budget de fonctionnement du Centre des arts actuels **SKOL**. **SKOL** remercie ses membres, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal. **SKOL** est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ).

ISBN 2-922009-03-3  
Dépôt légal - Bibliothèque nationale du Québec,  
1996  
Dépôt légal - Bibliothèque nationale du Canada,  
1996  
© Les artistes, les auteur-e-s, et le Centre des  
arts actuels SKOL

un point de vue  
sur l'art contemporain

# PARACHUTE

revue d'art contemporain

Abonnement à 4 numéros Individu: 44\$ Institution: 60\$  
PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, #501, Montréal (Québec) Canada H2W 1Y9

# A Y T R O P E

## services muséologiques

entreposage  
encadrement  
transport local et international  
caisse isotherme et économique  
mobiliier muséologique  
montage d'expositions  
restauration

1751 richardson #7135  
montréal, qc h3k 1g6  
tel (514) 932-0998  
fax (514) 932-1838



### Les Décorateurs de Montréal Ltée

251, rue Ste-Catherine Est  
Montréal (Québec) H2X 1L5  
Tél.: 288-2413 Fax: 288-2414



**PRATT & LAMBERT**

Coloration élaborée  
Peinture & Teinture  
Poudre métallique  
Or, Cuivre, Couleur  
Pinceaux, Pigments, etc.

# Angé et cie

67, rue Ontario Ouest, Montréal  
Québec H2X 1Y8 ☎ Place-des-Arts

## ENVIROVISION PFR

Programme de récupération de papiers fins  
Distribution de papeterie en fibres recyclées



**Jean Turpin**  
Représentant

Tél.: 366-1840  
Fax: 366-7201

8291 Lefebvre  
LaSalle (Québec) H8N 2B2

Papier recyclé



*Mobi-Son*  
Service de sonorisation  
et enregistrement

*Claire Piché*

Tél. : 514.388.1009  
Télec. : 514.388.2179



**STANISLAS METZGER**  
TAPISSIER D'AMEUBLEMENT

7250, RUE SAINT-HUBERT, ATELIER 203  
MONTRÉAL (QUÉBEC) H2R 2N1

514.270.2281  
TÉLÉCOPIEUR 514.278.9706

## COPIESRESSOURCES

3822, Boul. St-Laurent (514) 982-9435



Copies couleur,  
Dye Sublimation



Sorties informatique  
Fiery, SiliconGraphics



Location de Mac  
15 postes disponibles



Format géant couleur  
Laser Master



Copies grand tirage  
Libre service n&b



Ouvert 7 jours

Lundi au vendredi : 8h30 à 22h  
Samedi et dimanche : 10h à 18h



Impression  
de  
Déjà vu ?

urgence  
problèmes  
entretien préventif  
**POUR MACINTOSH**

**PATRICK LAVOIE**  
technicien  
**(514) 273-4212**

# SKOL

s'est fait une

**BELLE  
GUEULE**

pour son 10<sup>e</sup> anniversaire

Édition spéciale – gracieuseté Les Brasseurs GMT

