

# SKOL

1997-1998

THE FURNITURE





## Les expositions

<b>Sheila Nadimi et Miranda Whall</b> Orange 06.09.1997 - 06.10.1997	<b>Patrice Duhamel</b> Sheila Nadimi et Miranda Whall	1
<b>Isabelle Laverdière</b> Nouvelle Administration 11.10.1997 - 09.11.1997	<b>Louis Fortier</b> Autoportrait Rabot	2
<b>Josée Dubeau</b> Les Éoliennes 16.11.1997 - 14.12.1997	<b>Josée Dubeau</b> Une place pour crier	3
<b>Christiane Patenaude</b> De boue et de vent 10.01.1998 - 08.02.1998	<b>Magali Bouteloup</b> brûler des objets familiers pourant troublants avec poésie	4
<b>Mathieu Beauséjour et Michel de Broin</b> Cendrillon. Un conte, un musée 10.01.1998 - 08.02.1998	<b>Peter Dubé</b> traduction de Pauline Morier In a Kingdom Far, Far Away <i>Dans un très, très lointain royaume</i>	5
<b>Julien Babin</b> Guide de survie 14.02.1998 - 16.03.1998	<b>Esther Bourdages</b> Julien Babin, bricoleur	6
<b>David Aïmejd</b> Table n° 2 14.02.1998 - 15.03.1998	<b>Véronique Bellemare Brière</b> Table n° 2	7
<b>Carl Trahan</b> Objets abjects (et gestes grotesques) 21.03.1998 - 19.04.1998	<b>Anne-Marie Ninacs</b> Esthétique de l'abjection	8
<b>Sarah Rooney et Tony Loring</b> Seuil 21.03.1998 - 19.04.1998	<b>Josenilton dos Santos Almeida / Sarah Rooney</b> Réflexion / Seuil	9
<b>Alain Benoit</b> L'anti-héros charnel contre le héros acharné 09.05.1998 - 07.06.1998	<b>Jean-Ernest Joos</b> Des multiples façons de raturer son œuvre	10

## Le printemps de SKOL

<b>Chantale Laplante</b> Di-nnikhos (δι πνικος) 02.04.1998	<b>Pascale Duhamel</b> Non multa sed multum	11
<b>Recto-Verso/Pascale Landry et Michel Sylvestre (à Associés)</b> Le Triptyque de la petite bête noire 24.25.26.04.1998	<b>Doyon/Demers</b> Le Triptyque de la petite bête noire	12
<b>Armelle Chitrit</b> Souligne entoure 29.04.1998	<b>Patrick Lafontaine</b> La voix d'Armelle Chitrit	13
<b>Michel Lefebvre et Eva Quintas</b> Liquidation 01.02.02.03.1998	<b>Philippe Côté</b> En faire, un photo-roman ?	14

## Le groupe d'études

<b>Huit rencontres animées par Daniel Paquet</b> Qu'est-ce qu'un signifiant pour la psychanalyse ? ... Et pour l'art ? 06.11.1997 - 16.02.1998	Compte rendu de <b>Daniel Paquet</b>	15
--	--------------------------------------	----

## Publications

Livret de programmation SKOL 1996-1997 paru le 19 décembre 1997	édité par SKOL
--	----------------

## S.V.P. ne pas plier

D'abord, ce sont de grandes enveloppes cartonnées livrées nonchalamment par Postes Canada (oh, la vaine mention inscrite dessus !) ou déposées au comptoir d'accueil – parfois un peu timidement. Elles viennent de partout. La joie de les ouvrir est toujours fraîche – et si celle-ci, ou celle-là, promettait de rassasier notre appétit...

Elles contiennent des papiers, parfois de drôles de bouts de papier, des petits carrés de plastique à la fenêtre transparente, des bandes magnétiques, parfois d'autres choses encore, dont la pertinence n'est pas toujours évidente...

Commence alors la lourde et périlleuse tâche du comité de programmation – faite le tri, parmi tous ces projets qui nous sont présentés, de ceux qui – selon nous, en toute subjectivité – sont les plus intéressants pour composer la programmation de l'année qui vient. Lourde et périlleuse tâche, parce que les artistes que nous invitons à nous présenter un dossier sont « en début de carrière », qu'elles et ils ont souvent peu de réalisations à leur actif, que l'on ne peut donc se fier à une démarche soutenue de longue date. Leurs projets sont parfois très clairs et précis, d'autres fois plutôt vagues. Seul l'enthousiasme les rassemble.

Des propositions qui nous intéressaient fortement au départ nous laissent au deuxième ou troisième regard. D'autres qui nous laissaient perplexes s'avèrent riches de possibles. La dernière réunion du comité est toujours la plus angoissante et si nous allions rejeter LE projet ? (Nous l'avons hélas probablement déjà fait... Nous ne sommes que des individus, avec nos préférences et nos affinités particulières.)

Puis, les projets retenus deviennent *des œuvres*... Accueillir les artistes en début de semaine, les voir déballer leurs travaux, s'asseoir méditativement ou s'activer fébrilement dans l'espace vide de la galerie fascine toujours. Certains savent très bien où ils vont, d'autres hésiteront jusqu'à la dernière minute. Celles et ceux qui travaillent en tandem discutent longuement, dans l'intimité d'un imaginaire partagé.

Devant l'œuvre achevée, nous sommes souvent surpris, et c'est un autre plaisir de pouvoir suivre cette évolution de près. Il se passe plusieurs mois entre la conception d'un projet et sa réalisation, les artistes évoluent, leur démarche s'assure s.v.p., artistes, ne pliez pas !

Ce que vous lirez ici est une autre étape de la vie de ces œuvres. Matérialisées à partir de l'imaginaire des artistes, elles ont maintenant une vie propre. D'autres gens composent – à partir d'elles et de leurs mots – de nouvelles œuvres, littéraires cette fois, qui sont encore autre chose. Nous qui les avons vu embryons et vous qui les avez vu incarnées sommes impatients de lire !



## CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL

382, rue Saint-Jacques, Québec,  
Québec G1R 1A1

Montréal, Québec  
514 399-1177

Québec, Québec  
418 693-1177

382, rue Saint-Jacques, Québec,  
Québec G1R 1A1

**Coordination  
et administration**  
Bertrand R. Pitt

### Comité de publication

1997-1998  
Magali Bouteloup  
Patrick Lefebvre  
Bernard L. Pitt

### Coordination de la programmation

1997-1998  
Daniel Fort

### Comité de programmation

1997-1998  
Bernard Lefebvre  
Jacques Lussier  
Catherine Lussier  
François Lussier  
Marjolaine  
Daniel Fort

382, rue Saint-Jacques, Québec,  
Québec G1R 1A1 - Conseil des arts et des  
lettres du Québec - Conseil des Arts  
du Canada - Conseil des arts de la  
communauté juive de Montréal

SKOL est membre du Réseau québécois  
des centres d'art et de culture  
du Québec.

Cette publication est tirée des 4 numéros  
qui figurent dans le programme de  
diffusion des arts actuels SKOL.

### Révision et correction

Magali Bouteloup  
Patrice Duhamel  
et Daniel Fortier

### Traduction

Christiane Patenaude

### Graphisme

Bertrand R. Pitt

### Impression

100 impressions au total

### Distribution

382, rue Saint-Jacques, Québec,  
Québec G1R 1A1  
382, rue Saint-Jacques, Québec,  
Québec G1R 1A1

Téléphone: 514 399-1177  
Téléfax: 514 399-1177

382, rue Saint-Jacques, Québec,  
Québec G1R 1A1

1998-1999 - Bibliothèque québécoise  
Québec - 1998

382, rue Saint-Jacques, Québec,  
Québec G1R 1A1

© 1998 par le Centre des arts actuels  
et le Centre juive des arts actuels.

Le Centre des arts actuels SKOL présente et diffuse le travail d'artistes en début de carrière, favorise l'exploration et la recherche, encourage les échanges entre la pratique et la théorie. Expositions, performances, lectures, groupes d'études, interventions hors-les-murs, événements musicaux et théâtraux, arts électroniques et publications comptent parmi les activités du centre depuis sa fondation en 1986.

# SKOL



## Un espace de plus...

Des œuvres – plus précisément des suppléments aux œuvres – se trouvent ici réunies. Sur la ligne de feu, des artistes de différents horizons ont agi comme autant d'initiateurs essentiels et infatigables pour exposer, dans l'espace multiforme de SKOL, l'urgence ou la sagesse qui les anime. La petite et la grande histoire du centre en porteront désormais les traces, et leur singularité constituera un maillon indissociable d'une chaîne d'événements qu'il incombe à SKOL de faire connaître et reconnaître.

Le livret de programmation SKOL 1997-1998 est davantage que le reflet des événements de la dernière saison, il est un espace de plus, littéraire dans ce cas-ci, ouvert à l'exploration, à la réflexion, à l'analyse, aux humeurs, aux chocs d'idées comme à la finesse des mots d'esprit. Aux risques assumés par les artistes correspondent ceux dont se saisissent les auteur-es, eux qui ont maintenant la charge de ranimer nos mémoires et d'insuffler une nouvelle vie aux œuvres et aux interventions qui prirent forme.

Dépositaire d'un capital naissant mais toujours fuyant, catalyseur d'éventuels débats – nous espérons tout sauf l'indifférence! –, ce recueil de textes est aussi le témoignage du dynamisme et de l'engagement des membres de SKOL. C'est en bout de ligne, plus discrètement, grâce aux énergies concertées de ces nombreux volontaires, que SKOL est devenu au fil des ans un levier indispensable au déploiement des désirs, des rêves, des doutes, de la rage et de l'entêtement des artistes.

Merci à toutes et à tous. Bonne lecture!

Bertrand R. Pitt

Coordination et administration

David Altmejd

Julien Babin

Mathieu Beauséjour

Alain Benoit

Armelle Chitrit

Michel de Broin

Josée Dubeau

Pascale Landry

Chantale Laplante

Isabelle Laverdière

Michel Lefebvre

Tony Loring

Sheila Nadimi

Daniel Paquet

Christiane Patenaude

Eva Quintas

Sarah Rooney

Michel Sylvestre

Cari Trahan

Miranda Whall

Véronique Bellemare Brière

Esther Bourdages

Magali Bouteloup

Philippe Côté

Josenilton dos Santos Almeida

Doyon/Demers

Peter Dubé

Josée Dubeau

Pascale Duhamel

Patrice Duhamel

Louis Fortier

Jean-Ernest Joos

Patrick Lafontaine

Anne-Marie Ninacs

Daniel Paquet

Sarah Rooney

# PARACHUTE

revue d'art contemporain - contemporary art magazine

trimestriel | textes en français et en anglais

PARACHUTE



nce video technologies peint  
re danse architecture photo  
ation musique painting ciner  
e music sculpture architectur  
on danse architecture photo  
ation musique painting perfor  
hologies peinture cinéma the  
ic sculpture architecture phot  
formance video technologies  
e théâtre danse performanc  
gies peinture cinéma theater  
ure photo sculpture

	1 an	2 ans
Individu	34 \$	57 \$
Étudiant *	26 \$	43 \$ nouveau
Institution	50 \$	
OSBL	42 \$	nouveau

\* Joindre une copie de votre carte d'étudiant

4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501 Montréal  
(Québec) H2W 1Y9 ☎(514)842.9805 ©(514)842.9319  
parachut@citenet.net | www.parachute.ca

# BELLE GUEULE



# Sheila Nadimi et Miranda Whall

Texte de *Patrice Duhamel*

ORANGE



06.09.1997 – 05.10.1997

## Sheila Nadimi et Miranda Whall

*Le recommencement français c'est la table rase, la recherche d'une première certitude comme point d'origine, toujours le point ferme. L'autre manière de recommencer, au contraire, c'est reprendre la ligne interrompue, ajouter un segment à la ligne brisée, la faire passer entre deux rochers, dans un étroit défilé, ou par-dessus le vide, là où elle s'était arrêtée.<sup>1</sup>*

*Quelque chose manque au langage aussi faut-il que ce qui lui est exclu pénètre la parole et qu'elle en souffre. C'est ce mot. ... le nom sur le bout de la langue.<sup>2</sup>*

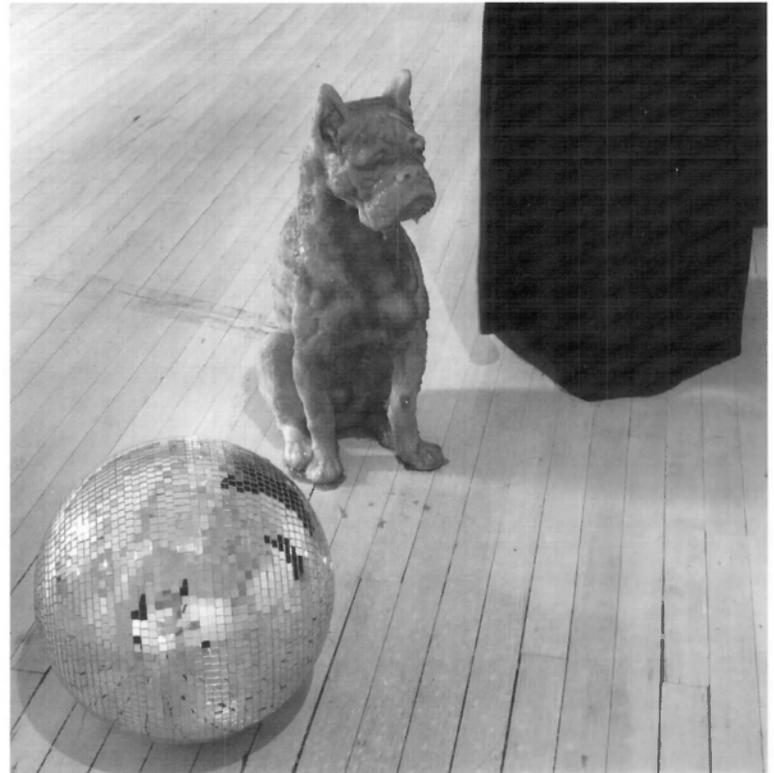
Deux conjonctions correspondent dans le langage aux images du recommencement : le *ou* mis pour la tabula rasa et l'exclusion, le *et* pour la reprise de la ligne interrompue, l'inclusion et la juxtaposition. Recommencer, quelle que soit l'approche privilégiée (exclure comme déchet ou inclure comme ferment, comme germe ce qui se trouve déjà là) se manifeste comme un besoin et s'éprouve comme l'un des plus vertigineux processus. Recommencer c'est entamer par le milieu (recommencer à deux ou à plusieurs décuple probablement le vertige et l'incertitude). Mais que veut dire recommencer sinon continuer autrement par d'autres moyens et surtout *faire*, faire autre chose avec ce qu'on ne cessera pas

d'être avant de rencontrer l'autre par qui ça passera, l'intercesseur qui fera bifurquer notre petit fil conducteur, le rendra encore une fois *croche*, double et multiple (certaines musiques actuelles improvisées, notamment celles de John Zorn ou Sonic Youth, rendent à merveille cette torsion, cette déviation continuelle, cette contiguïté au gouffre). Je souhaite dans cette perspective rendre compte du travail artistique mené par Sheila Nadimi et Miranda Whall. S'il faut malgré tout faire état des individualités et de leurs démarches artistiques respectives, c'est en fonction d'une dissolution progressive en une sorte de machine de création à deux termes ou davantage, si l'on conçoit que *un* c'est peut-être déjà plusieurs. La collaboration comme dialogue (non pas travailler *ensemble* mais travailler *entre* comme dirait Deleuze, en laissant de la place, des trous propices à la prolifération) ne saurait être bien connue par la dichotomie qui s'installe entre les êtres lorsque s'institue la notion d'auteur (*moi, en tant que*). Les artistes ont toutes deux manifesté à cet égard le désir de produire ce qu'elles appellent le *troisième artiste*, celui-ci radiant à proprement parler l'auteur tout en résistant à une forme de sujet pluriel. On est dès lors en droit d'imaginer que se pose la primauté de leur relation de création par rapport à l'objet d'art en résultant. Il faut aussi compter qu'à cet effet Nadimi et Whall ont mis sous tension leur collaboration au point de ramener le processus entier à deux semaines de travail, incluant le temps exigé par la fabrication de certains objets et la mise en espace de l'installation.

Sise au centre de la galerie autour duquel s'organise un vide, l'installation *Orange* comporte cinq éléments contigus dont les dimensions se rapportent à l'échelle humaine. Trois formes spectrales et voilées de noir (rappelant les mœurs religieuses et sociales du Moyen-Orient), une forme canine enduite d'un fluide collant (du sucre candi teint en bleu) et une sphère en miroir s'effaçant dans l'image déformée qu'elle reflète et impose, exercent une puissante séduction qui nous soumet à des tentations d'ordre tactile, comme à une prise de conscience de notre corporalité de sujet regardant. Voulant les toucher, il se trouve qu'en retour ces formes nous atteignent, questionnent notre présence dans le lieu. Pour Whall, cette expérience en

deux temps tire son origine du travail de matières visqueuses (il est inévitable de penser à Beuys) mais richement colorées. Dans ses œuvres antérieures, ces substances fluctuantes et instables jouent d'une façon plus directe sur l'attrait et la répulsion : œuf sur l'arête d'un cube de ciment, moulages d'amphore en urine congelée, plumes et graisse. Devant ces matérialités, le spectateur fait face à l'irrépressible besoin de les toucher ; attiré par leur sensualité, il les transforme, les rend à jamais autres. Nadimi, de son côté, explore par la vidéo et l'installation photographique les phénomènes du reflet, de l'incorporation d'une image dans une autre et de l'interpénétration des formes. Elle nous fait apprécier la ténuité de moments – une balle perdue lors d'une randonnée équestre, la lumière du couchant sur un plancher peint en noir ou même des ballons soufflés au cœur d'un désert – qui se manifestent comme images puissantes en dépit du paradoxe qui veut que leur constitution prenne parfois pour assises des moyens éphémères comme l'intervalle entre la lumière du jour et celle, étouffée, de la nuit.

Fusionnant ces préoccupations respectives qui reçoivent l'écho de la fragilité dans le même processus, les artistes ont voulu instituer, avec *Orange*, la soif du dévoilement, l'idée d'un désir de palper mais aussi la tension inverse, soit l'impression que les formes se manifestent comme oubliées, abandonnées, qu'elles se referment et se retirent. Une boule disco décrochée, au tournoiement arrêté, un chien en sucre fondant tranquillement (donnant à penser aux formes animales ou même humaines de plâtre peint qui font le guet devant les bungalows de l'Amérique entière) et ces silhouettes féminines noircies de leurs voiles qui s'absentent, qui n'existent presque pas et cela à l'image même de la réalité des femmes qui leur servent de modèle. Cette installation recèle un paradoxe qui est la source d'un trouble probable chez le spectateur, alors qu'il est devant des formes qui ne se livrent que partiellement en vertu d'une sorte de fuite qui est la leur, d'une sorte d'écoulement de leur matière (littérale et virtuelle). Celles-ci, comme nous l'avons dit, atteignent le sujet regardant et lui font prendre conscience du bruit de sa présence au sein de leur quiétude. La proposition des artistes veut que cette adjonction d'objets récupérés et à peine altérés se



SHEILA NADIMI et MIRANDA WHALL, « Orange », 1997, vue partielle de l'installation Photo : Guy L'Heureux

comprenne comme le fruit de pérégrinations et d'errances à Montréal entre l'est et l'ouest comme entre Orient et Occident. Et s'il faut chercher l'*Orange* du titre au sein des formes, puisqu'il ne se manifeste pas comme couleur ou matière, c'est peut-être en vertu d'un glissement poétique du sens voulant que ces dites errances s'effectuent aux azimuts d'une terre bleue comme...

Créer c'est *faire* mais surtout *faire dire*. Il est d'usage d'assimiler à un langage des procédés, des processus artistiques divers (cinématographiques, picturaux, etc.). Il est alors question d'en formuler la théorie. Le langage peut cependant servir à imager un processus non linguistique, en l'occurrence artistique, sans chercher à l'assimiler. Peut-être est-il question ici de parler avec les mots de l'autre (ready-made du langage) comme de travailler avec les matériaux ou selon les habitudes de l'autre, comme au sein d'une langue étrangère, ou en laissant place au bégaiement au sein de sa propre langue pour trouver (comme dit encore Deleuze) cette parole très spéciale et poétique provenant des régions éloignées de l'équilibre. Cela veut dire qu'il s'agit peut-être de profiter de l'interstice, de ce qui manque entre une perspective et l'autre d'un processus créateur (qu'il s'agisse des mots, des images ou des forces qui les animent) pour y placer cette parole, mais surtout cette image, cet objet que par soi-même on n'aurait jamais mis et que l'autre non plus n'aurait placé seul s'il n'y avait pas eu le détour fascinant de cette occasion.

1. Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, coll. Champ Flammarion, 1996, p. 50.
2. Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, coll. Folio Gallimard, 1995, p. 67.

**Sheila Nadimi**, artiste canadienne et néerlandaise domiciliée aux États-Unis, a amorcé sa démarche personnelle par la pratique de la sculpture. Elle poursuit ses plus récentes recherches en photographie et en vidéo.

**Miranda Whall** vit et travaille à Londres. Son approche de la sculpture se distingue par le choix et l'usage qu'elle fait d'objets et de matériaux éphémères.

**Patrice Duhamel** mène plusieurs vies en parallèle afin de chercher plusieurs choses. Sa pratique vidéographique l'a fait connaître aux Rendez-vous du cinéma québécois à deux reprises, en 1996 et 1997. Sa collaboration artistique avec Catherine Bolduc a produit en février de cette année l'exposition *Les chimères* à la Galerie Clark. Cette expérience sera renouvelée cet automne en France et en Belgique, par une participation à un projet d'échanges sous la thématique de la mise en rapport de l'écriture et des arts visuels. Il entreprend également depuis quelques années une réflexion écrite sur l'art sous forme d'articles, de catalogues et de communiqués.

**CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL**  
 460, rue Sainte-Catherine Ouest  
 espace 511  
 Montréal, Québec  
 H3B 1A7  
 Téléphone : (514) 398-9322  
 Télécopieur : (514) 871-9830  
 Site Internet : [www.cam.org/~skol](http://www.cam.org/~skol)  
 Courriel : [skol@cam.org](mailto:skol@cam.org)

**SKOL**



PARACHUTE



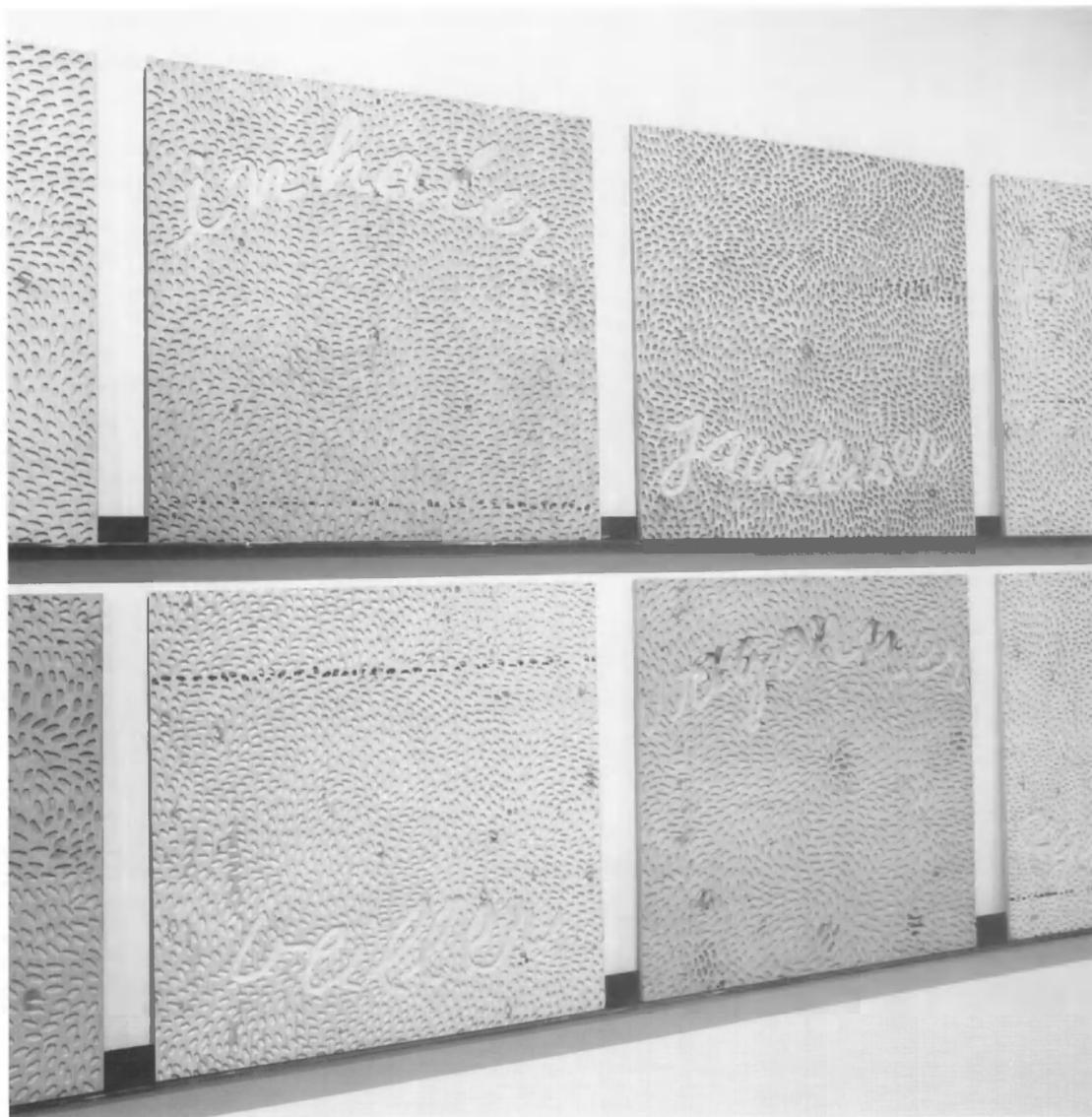
Les Décorateurs  
de Montréal Ltée



# Isabelle Laverdière

Texte de *Louis Fortier*

## NOUVELLE ADMINISTRATION



11.10.1997 – 09.11.1997

## Autoportrait Rabot

Avis : toute ressemblance avec la personne concernée est une pure coïncidence.

Il y a du nouveau dans ton travail. Il y a, bien sûr, le tableau (du peintre ou du prof ?). Mais surtout, il y a les mots et le temps fou que tu passes à gruger le bois. C'est qu'un abécédaire ça fait **veiller**.

Tu m'en parles comme d'un autoportrait. Sur le coup, je trouve surprenant que tu te « dessines » ainsi, à distance respectable de tes moyens habituels. Puis, je réalise ensuite que ce recul devant le miroir est profitable : une occasion unique de te réviser de A à Z. En effet, quand je parcours le tableau général de ta *nouvelle administration*, je retrace ton besoin d'**aciduler** l'existence et je te revois **zigzaguer** « à frette » dans le bois (tu sais, quand ça saigne comme ça m'arrive parfois, après le rasage).

Curieusement, lorsque je passe en revue les verbes que tu as choisis pour te désigner, j'en trouve en quantité qui me parlent de tes outils. Ça me rappelle que tu privilégies le mode manuel. Il y a toujours quelque chose en train d'opérer chez toi. Les chiffres sont éloquentes : ton répertoire contient 19 verbes désignant une opération physique volontaire, 4 verbes désignant une opération de la pensée, 3 verbes désignant une action involontaire, aucun verbe d'état.

En épluchant le dictionnaire, ton doigt s'est immobilisé sur « xylographie », une technique ancienne dont tu ignorais le nom, sinon l'existence, et qui se définissait ainsi : « Technique consistant à imprimer des textes avec des planches gravées en relief ». C'était suffisant pour réveiller ton obsession des procédés (de fabrication). D'instinct, tu as jugé bon d'en inventer un verbe. Cela a donné « **xylographier** ».

J'oserais **considérer** ton identification au monde des outils comme une allégorie de ton quotidien. Certes, ton répertoire fait allusion, ici et là, à ton métier d'artiste, mais il mentionne aussi ces verbes insignifiants qui meublent la vie courante : **frissonner**, **hésiter**, **lézarder**... Autant de mots qui abordent l'errance sans trop la nommer. Je t'aperçois dans ta manière de me dérouler tes petites inquiétudes, comme si tu me présentais tes instruments de travail.

Mais comment alors t'approcher davantage, dès lors que tu restes muette quand je te demande de m'expliquer ton intérêt pour les banalités ? On cherchera du côté de l'exception grammaticale (ou de l'acte manqué), soit le mot qu'on ne pourra rattacher à aucun autre. Mais, à observer les verbes se **nouer** les uns aux autres, rien n'y fait. Chaque fois qu'il y en a un qui fait mine de se détacher, un autre s'empresse de le rattraper. Cette promenade parmi les mots aura surtout servi à te recomposer sans cesse.

On pourra gratter tes surfaces, chercher la dimension latente de ton système (par exemple, on pourra chercher du côté de cette liste parallèle que tu dissimules dans tes tiroirs). On pourra essayer d'**oublier** les mots comme tels pour mieux interroger le processus de sélection qui a prévalu à leur émergence. Puisque tu dis les trouver au son, à la résonance (tu les entends **klaxonner** dans ta tête), on sera tenté d'interpréter l'automatisme de ton procédé comme un tremplin tourné vers ton inconscient.

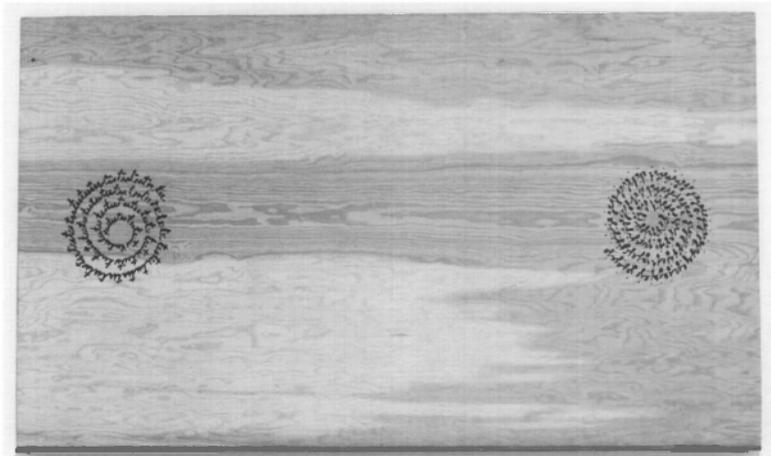
Le hic, c'est que la psychologie des profondeurs, ça ne peut que t'**emmerder**. J'en veux pour preuve la constellation d'orifices se déployant à la surface des boîtes de carton que tu as plantées dans le mur : tu les as découpées allègrement, marquant ainsi ton insistance à « montrer » le vide qui s'est substitué au contenu d'origine (des bouteilles de whisky). Je t'imagine au montage, répandant le joyeux liquide. Je me figure ensuite ton empressement à passer le balai juste avant que j'arrive. Tu me laisses, façon de parler, avec des boîtes de résonance et j'acquiesce à l'autoportrait de ta dimension auditive : je les entends sonner, les 23 caisses de whisky percutant en simultanément le sol de la galerie !

Je me déplace vers la petite salle. Il y a là une dentelle de pronoms intimes. Comme je la vois, usinée par le robot, je me dis qu'elle doit aussi faire partie de ta *nouvelle administration* : ça découpe, oui, mais en plus chirurgical. En fait, ça t'oblige à **turbiner** au son de la grosse machine, mais ça permet aussi de **galvaniser** sans avertir (quelle merveille !). Peut-être as-tu finalement accepté de déléguer, après tant d'heures à **soupirer** dans les méandres de tes chemins qui ne mènent nulle part (et c'est bien comme ça).

« Autoportrait robot » que je te lances. Tu me réponds coup sur coup « rabot », « autoportrait rabot ». Tu prends plaisir à **persifler** mais la tournure parle d'elle-même. Je me souviens de ton bonheur que ça te procure quand ça dérape (dans le bois, j'entends), quand le matériau cherche à te **résister**.

De toute façon, troquer « robot » pour « rabot », ça implique quand même la machine. Curieuse identification aux procédés mécaniques et à la monotonie qui en résulte. Sans parler de ta manière de « t'autoportraiturer » à l'infinif. C'est vrai quoi, il y a quelque chose d'anonyme dans ton mode d'expression. Comment alors expliquer que j'arrive à te visualiser, à travers les fonctions usuelles que tu nommes : **inhaler, marcher, uriner...** ? Sans doute, y vois-tu ton affection pour les choses concrètes de la vie, toi, la championne toutes catégories des formules expéditives. Un plywood, par exemple, matériau d'usage courant sans prétention ; les chars ordinaires, parce que tu sens ça « physique » au moment de **bifurquer** au coin des rues ; faire pipi, parce que c'est élémentaire.

Quand je te demande ce que signifie le titre de ton abécédaire, *ne pas avaler*, tu invoques comme une évidence la nature indigeste de ton matériau, le contreplaqué. Je crois bien discerner dans ton explication ton penchant pour la « choséité » de l'œuvre. Mais comment ne pas interpréter cette notice comme une mise en garde prescrivant de **douter** de la fidélité au modèle (toi-même) ; un peu comme si, modeste, tu nous signalais la difficulté à laquelle tu fais face à saisir ton reflet et à nous le restituer au sein d'une liste de verbes à l'infinif ? N'est-ce pas ce que tu fais ? D'une main, tu t'appliques à **qualifier** ton identité par le « crayon »



ISABELLE LAVERDIÈRE, « Pas d'âme », 1997 Photo : Guy L'Heureux

pendant que de l'autre, tu t'autorises à **javelliser** le tout d'un simple coup de torchon.

Dans la petite salle, j'ai l'impression que tu es en train de me **wagonner**. J'en veux pour preuve l'éloignement du « je » et du « tu ». C'est que ton tandem vient m'interpeller physiquement dans la distance entre nos deux termes (5 ou 6 pieds qui représentent dans mon esprit les 280 kilomètres entre nos maisons). Détail révélateur s'il en est, qui signale le fossé perceptuel entre nous, mais qui m'amène aussi à « **yeuter** » du côté de la grande salle. Je comprends alors ton usage de l'infinitif : c'est une stratégie visant à garder à distance *ta* signature de *mon* interprétation.

Si je pense à l'autoportrait robot, c'est bien parce que je dois faire l'effort de recomposer ton visage à partir des définitions mécaniques et opérationnelles que tu me donnes. Parler de toi dans la zone neutre consisterait à te munir d'un instrument repoussoir pour m'avertir que, quand bien même tu me livreras les moindres détails de ta physionomie, j'arriverais au plus à n'en percevoir qu'une image incomplète. Qui plus est, ce brouillard entre nous devient un terrain propice à l'invention de ta personne : une rencontre à mi-chemin de nos univers éloignés – toi à Québec, moi à Montréal –, une soupe dans laquelle se mélangent nos constructions personnelles respectives.

Tu m'auras placé en situation de te deviner, un peu comme ils font à la météo...

**Isabelle Laverdière** vit et travaille à Québec. Son travail fut présenté lors d'expositions individuelles à Montréal, à Québec et à Banff, ainsi que lors de nombreuses expositions collectives à Québec, Montréal, Banff, Toronto, Victoria et Bruxelles. Depuis 1985, elle fut récipiendaire de nombreuses bourses d'étude, de voyage et de soutien à la pratique artistique. Elle est également détentrice d'une maîtrise en arts visuels de l'Université Laval où elle enseigne actuellement.

**Louis Fortier** est artiste en arts visuels. Au début des années 80, il étudiait les arts plastiques dans un CEGEP de Québec. C'est là qu'il a rencontré pour la première fois Isabelle Laverdière. En 1985, il a déménagé à Montréal. Un jour, il eut l'idée de prendre une empreinte de sa propre tête. Depuis ce temps, il tente de se cloner mais ses expériences se soldent invariablement par des échecs. Il lui arrive parfois, en attendant que le plâtre durcisse, de songer aux scientifiques occupés à créer de nouvelles générations. Il présentera ses petits avortons à la Galerie B-312 au printemps 99.

**CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL**

460, rue Sainte-Catherine Ouest  
espace 511  
Montréal, Québec  
H3B 1A7

Téléphone : (514) 398-9322  
Télécopieur : (514) 871-9830  
Site Internet : [www.cam.org/~skol](http://www.cam.org/~skol)  
Courriel : [skol@cam.org](mailto:skol@cam.org)

SKOL



PARACHUTE



Les Décorateurs  
de Montréal Ltée



**Josée Dubeau**  
Texte de *Josée Dubeau*  
**LES ÉOLIENNES**



**15.11.1997 – 14.12.1997**

## Une place pour crier

Il y a ce qui précède l'œuvre. La société dans laquelle je vis m'en donne tous les indices, elle est mon atelier. Il s'agit donc pour moi de partir en quête d'un signe redoutable porteur de la trace humaine.

Celui qui m'interpelle est de cette part qui se découvre dans l'anonymat de la rue, des salles d'attente, des hôpitaux, des tribunaux ou des banques et qui me permet de restituer un vécu à la fois universel et personnel. Le signe qui m'apparaît redoutable se cache là où s'exerce une tension entre les domaines du privé et du public, opposant les rapports de proximité et de distance, c'est-à-dire quand il y a expansion du politique dans le privé dans un même espace donné. Dans ces lieux où la logique est sans faille, où les opérations qui ont cours heure après heure sont effacées pour permettre les suivantes, le monde tourne pour faire place tout en-dessous à l'expérience du quotidien. *Les Éoliennes* présentent donc les signes d'un certain sentiment de vide à travers un monde altéré par nos automatismes.

À l'entrée même de la galerie, dessinant une grande courbe pour former une barrière, nous séparant ainsi de manière directe de l'étendue de l'espace d'exposition de SKOL, la série des six tourniquets qui composent *Les Éoliennes* produisent l'effet d'un quelconque interdit. À peine entré, le spectateur est appelé à ne pas s'engager dans l'espace habituel, c'est-à-dire qu'il doit traverser de nouveau une seconde porte à quelques mètres de l'entrée officielle.

De prime abord, rien ne semble conjurer cette devanture composée de six piliers et blindée de barreaux, sauf un simple mouvement de rotation.

Ce mouvement nous permet de croire qu'un passage se dessine et nous ouvre la voie vers un espace d'autant plus spacieux qu'il est inoccupé. Le mur autrement clos s'anime tout à coup de la circularité des hélices. Chacun des tourniquets de métal peut ainsi établir un axe autour duquel le spectateur peut graviter. Ce premier indice formel révèle un aspect de cette importance accordée au corps comme site premier de l'expérience, comme matériau actif faisant aussi partie de l'œuvre.

Monté sur roulements à billes, le mécanisme libre des tourniquets leur permet de fonctionner à l'infini. La notion d'infini est sans nul doute au cœur de l'automatisation, à savoir que ces portes tournantes sont à même de porter les plans d'un mouvement sans fin. *Les Éoliennes* apparaissent alors dans leur fonction de circulation comme le miroir d'une utilité de tous les instants. Par une certaine collusion entre l'homme et la machine, *Les Éoliennes* présentent l'exemplarité d'une société de performance où l'activité humaine s'adapte au mouvement transformateur de la machine. Et paradoxalement, en tant qu'objets construits en fonction de l'activité humaine, elles questionnent la perte de l'identité individuelle en regard du pouvoir grandissant de la masse.

Comme des ready-made, *Les Éoliennes* partagent aussi les signes de l'objet fait en série sur lequel repose leur modélisation. En tant qu'élément urbain, le tourniquet, dont elles s'inspirent, me parle de l'idéalisation que reflète aussi leur caractère métallique et industrialisé. Dès lors, *Les Éoliennes* apparaissent sublimées, puisque ce qui est sans trace est aussi sans défaut. Ce rapport clinique au monde me permet d'analyser les limites physiques et psychiques du corps, soit l'espace intérieur secret mêlé par l'espace extérieur formel et public. Ainsi, même s'il y a contiguïté dans l'espace le plus restreint, le fossé qui sépare deux identités vient me troubler. C'est l'espace de l'écart, de l'abîme qui m'intéresse, le malaise d'être pour autrui dans l'impossibilité de la rencontre. *Les Éoliennes* sont donc pour moi représentatives d'une architecture clinique qui est à même de dissoudre les échanges et de valider la distance entre les rapports humains, et l'objet d'un paradoxe où les notions de proximité et de distance se confondent.

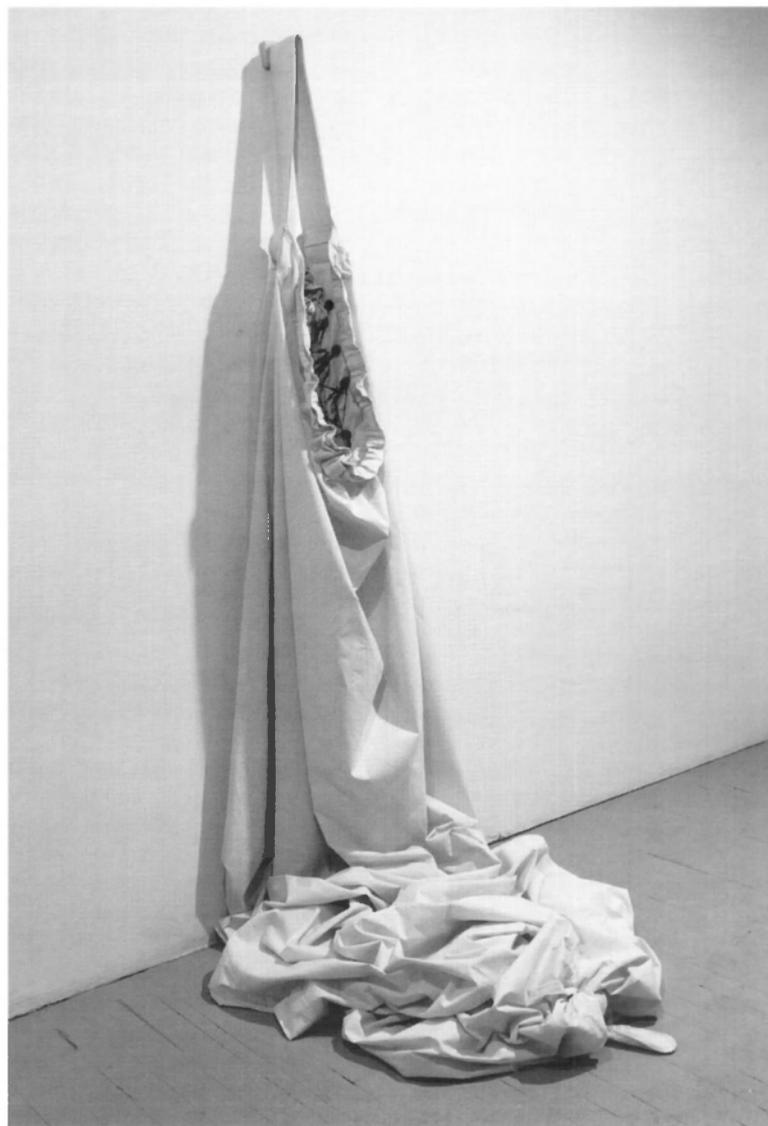
Dans les limites de ces deux registres, *Les Éoliennes* créent dans l'œuvre un espace d'implosion qui correspond à un acte de repli, sans aucun doute imputable à leur aspect clinique qui passe par la suppression de toute trace d'étrangeté. L'homogénéité qui en résulte permet d'ensevelir la multitude des expériences singulières dans l'oubli. *Les Éoliennes* me permettent d'aborder la perte de l'identité et ainsi de matérialiser la présence de la mort dans le quotidien.

Elles portent ainsi cette part de l'individu qui cherche à se libérer en nous faisant part de la difficulté d'entrer en relation dans un monde en mouvement. La ligne à franchir me parle d'un état de liberté conditionnelle qui contraint à l'anonymat, à la dispersion ou à l'isolement. La présence de ce « danger », dit Derrida, est la structure permanente de mon « être-pour-autrui ». C'est une part de violence qui est à la base de notre liberté au sein de la collectivité. Cette expansion du politique dans le privé est la condition même de nos rapports libres en société et ce par quoi réside le pouvoir permanent que l'on a de se nier soi-même pour faire place à l'autre.

Enfin, elles explorent la notion de passage, et de ce fait, se jouent de notre empreinte pour créer un vacuum dans le tourbillon du mouvement du tourniquet. L'espace du passage devient, par la négative, espace d'effacement. Entre le va-et-vient, les allées et venues, le lieu offert rend les corps « disparaissants » dans leur trajectoires respectives. Le vide fait basculer les corps du côté de l'oubli, oblitérant les émotions en faveur d'une politique du corps et de l'espace.

C'est ainsi que le sac de coton, accroché au mur de la petite salle, évoque cette même vacuité propre aux lieux de transit. Cet espace clos, que représente le sac, porte le sens de l'emprisonnement créé par l'isolement. Ainsi donc, dans l'impossibilité de la rencontre, les vastes espaces publics se font hermétiques. Le sac aborde le repliement de l'impuissance liée à la perte de la communication.

Mais si l'on comprend que les aiguilles d'horloge qui ornent l'ouverture de ce sac ne battent plus la mesure, leur fonction s'en trouve contrariée. De sorte qu'aimantées au collet de ce sac immense, les aiguilles d'horloge deviennent dans



JOSÉE DUBEAU, « Les Éoliennes », 1997, vue partielle de l'installation (petite salle) Photo : Guy L'Heureux

l'étranglement de l'ouverture des pointes acérées capables de piquer. Ainsi, sous l'effet magnétique des aimants, ce corps spacieux a reçu la propriété d'attirer le fer et de capturer le mouvement du temps. Dans cet espace immobile, par ce temps arrêté, l'inertie et l'amnésie peuvent devenir le moyen d'échapper à l'emprise de la réalité. Le combat contre l'adversité commence avec cette introversion profonde. Le sac est ainsi par extension un trou de mémoire.

Dans le tournoiement des corps comme des aiguilles d'horloge, *Les Éoliennes* deviennent par induction l'autre pôle d'un même verdict. L'impossibilité de la rencontre crée le vide autour des corps. L'essoufflement ne permet plus de perpétuer la mémoire.

**Josée Dubeau** est née à Montréal. Détentrice d'une maîtrise en arts plastiques de l'UQAM, elle vit et travaille actuellement à Hull. Son travail fut présenté lors d'expositions collectives et individuelles à Ottawa, Cornwall, Hawkesbury, Hull, Montréal ainsi que dans le cadre d'un projet d'intégration des arts à l'architecture, dans la région de Gatineau. Actuellement en résidence au studio du Conseil des arts et des lettres du Québec à Bâle, en Suisse, elle fut, dans les dernières années, récipiendaire de nombreuses bourses (Conseil des Arts du Canada, Conseil des Arts de l'Ontario, Conseil des arts et lettres du Québec et Ministère de la Culture du Québec).

**CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL**  
 460, rue Sainte-Catherine Ouest  
 espace 511  
 Montréal, Québec  
 H3B 1A7  
 Téléphone : (514) 398-9322  
 Télécopieur : (514) 871-9830  
 Site internet : [www.cam.org/~skol](http://www.cam.org/~skol)  
 Courriel : [skol@cam.org](mailto:skol@cam.org)

SKOL



PARACHUTE



Les Décorateurs  
de Montréal Ltée

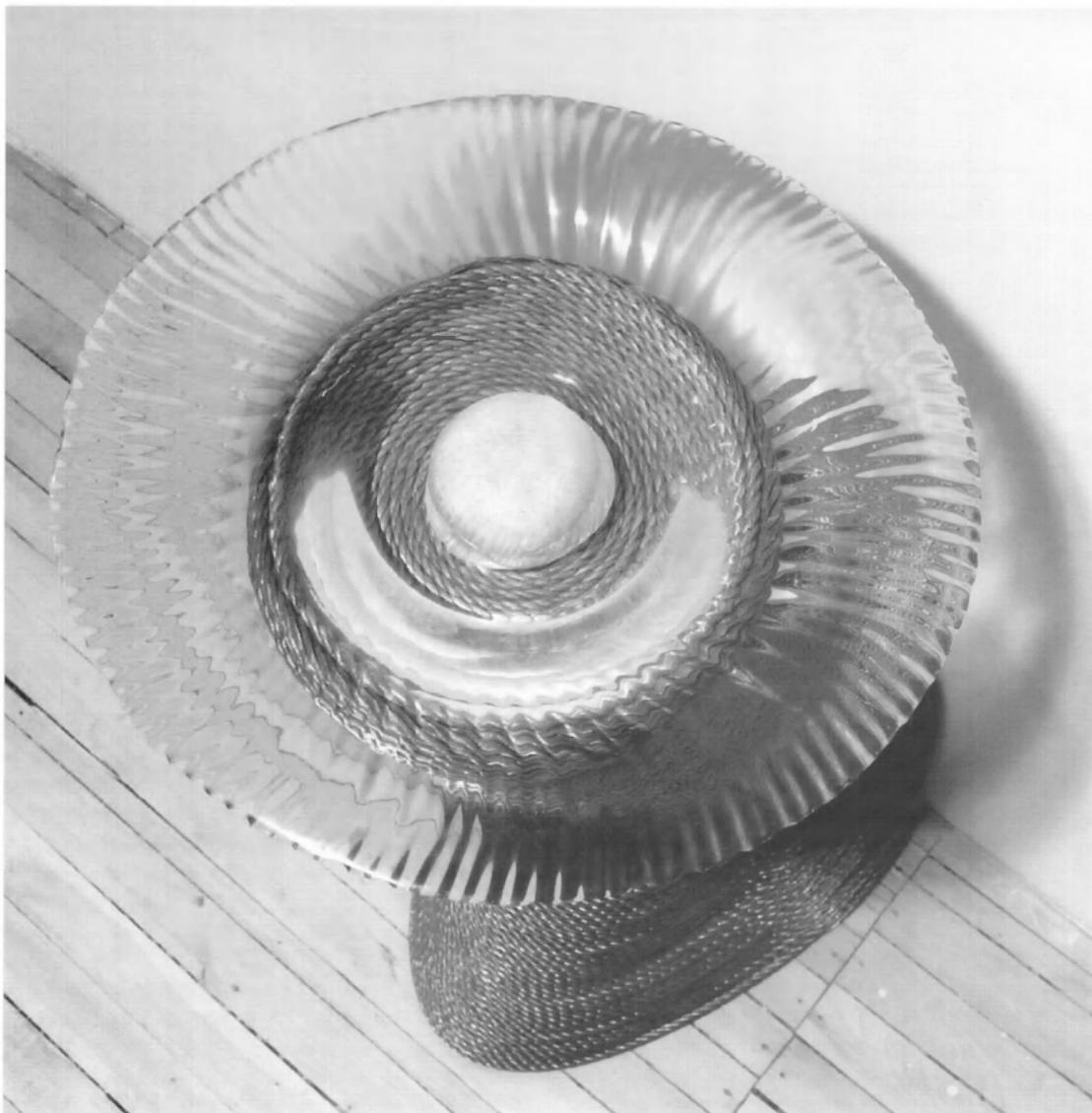


**Christiane Patenaude**  
Texte de *Magali Bouteloup*

**Christiane Patenaude**

Texte de *Magali Bouteloup*

**DE BOUE ET DE VENT**



**10.01.1998 – 08.02.1998**

SKOL

4

## butiner des objets familiers pourtant troublants avec poésie

### butiner

Christiane Patenaude sème, dissémine, ponctue d'objets l'espace de la galerie avec onze sculptures de tailles modestes (entre 10 x 10 cm et 127 x 60 x 38 cm). Difficile pari que celui d'occuper la grande salle de Skol avec si peu... (surtout quand le visiteur assidu des lieux d'exposition de l'art actuel se trouve souvent face à d'imposantes installations). Ici les vides, les espaces muets nous incitent à développer les œuvres.

Le visiteur se promène, l'exposition invite à la lenteur. Les sculptures, appuyées aux murs pour la plupart, demandent de l'attention, du temps pour se laisser découvrir... Nous progressons donc, allant de l'une à l'autre ou nous éloignant pour en percevoir l'ensemble, déambulant dans ce vaste lieu. Les pièces étant placées en bas du mur, à hauteur des yeux ou au-dessus de nous, les découvrir suppose une mobilité du regard. Le regard glisse, rebondit, trace un itinéraire, devient baladeur, ébauche une narration.

Je flâne, acceptant de rompre avec l'agitation quotidienne et générale. À l'image du jardin japonais, l'espace est aéré, rythmé par les sculptures, sans heurt, sans point d'attache trop prégnant, les contrastes se rencontrent harmonieusement, une fluide simplicité imprègne la galerie. L'accord des éléments dans l'espace n'altère cependant pas la présence et l'individuation de chaque objet. Je suis interrompue et ramenée au temps réel lorsqu'un coucou, surgissant de sa boîte à mon passage, me rappelle ma présence, me signale la sienne.

### des objets

Après l'apparition du volatile, je lève le nez et une *Nageoire* jaune soleil saille du mur. Je me hasarde à toucher cette excroissance, elle est molle, intrigante ; la forme simple, moulée en silicone, évoque le jouet par sa rondeur et sa couleur vive. Quelques pas plus loin, accotée au mur, se trouve la *Robe-fontaine*. Un câble enroulé sur lui-même s'élève, en une forme cintrée, pour recevoir une large

vasque en résine transparente. L'élégant objet se présente comme plat d'offrande ou réceptacle précieux. Puis, je me penche sur un ovale en tissu, accroché à 40 cm du sol, en réalité une poche aplatie au centre plissé. Ouvert à l'interprétation, ce médaillon nous présente une fleur, un nombril ou un anus... Malléables ou rigides, transparents ou opaques, les objets convoquent un large champ sensoriel.

Le vocabulaire formel de Christiane Patenaude conduit à des évocations variées : objets domestiques (*Robe-fontaine, Coucou*), morceaux d'anatomie (*Diaphragme, Nageoire*), végétaux, mobilier, équipements ménagers (*Renifleuse*). Le travail oscille entre l'industrialisé et l'organique. Séduisants, intrigants, déroutants, les objets sont hybrides ; je ne me résous pas totalement à les appeler sculptures, sans me satisfaire non plus du terme générique d'objet. Cette difficulté à nommer les œuvres est liée à leurs multiples connotations, elles qui se constituent en réunissant les contraires, s'échappent, se dérobent à chaque tentative de définition.

Les sculptures (parce qu'il s'agit tout de même d'un travail de sculpture) résultent de la mise en forme et de l'assemblage de pièces moulées ou modelées (résine, silicone, ciment) et d'objets manufacturés (câble, conduit de chauffage, mécanisme d'horlogerie, ruban électrique, tissu). Ces matériaux hétéroclites brouillent à nouveau les pistes si l'on tente de caractériser les pièces. Dans leur fabrication se retrouvent la manipulation artisanale, le ludisme des associations, la spontanéité de l'improvisation. Les recherches aboutissent à un travail achevé, maîtrisé dans lequel transparissent avec adresse les tâtonnements, les intuitions de l'atelier. L'expérimentation se poursuit dans le lieu d'exposition à travers la mise en place des objets. Contre le mur, les objets horizontaux deviennent tables, la *Renifleuse* placée au centre de la galerie devient aspirateur, détecteur. Le positionnement des pièces dans l'espace contribue à leurs constructions sémantiques tout en introduisant un rythme, un parcours.

### familiers

Une impression de familiarité est suscitée par l'utilisation des matériaux (silicone, résine, alumi-

nium) et des formes épurées du design contemporain. Autant la taille des objets, qui en permettrait une manipulation facile, que leurs emplacements (ils sont accrochés ou déposés contre les murs), évoquent l'objet décoratif ou usuel (cadre, horloge, linge à vaisselle, ustensiles) qui se retrouve dans l'espace domestique.

La vue frontale, l'aspect monolithique offrent de prime abord des sculptures aux formes nettement définies, d'appréhension aisée, et certaines références reconnaissables rassurent. Ainsi envisagé ce travail pourrait presque nous paraître anodin. Mais ce serait oublier la multiplicité de l'ensemble, les associations surprenantes des matières, des formes, des signifiants. Si les pièces constituant cette exposition peuvent nous sembler familières c'est pour mieux nous surprendre, car ces objets hybrides ne sont jamais réellement identifiables, ils se détournent ironiquement de la perception première. Si nous allons plus avant, des relations étranges s'établissent.

### **pourtant troublant**

Au-delà des correspondances avec des objets familiers, après nous avoir séduits, les sculptures nous interrogent. Elles attirent et déconcertent par leur in-définition et leur intrigante sensualité. Invitation tactile, le corps est nommé « entre sa capacité de faire volume et sa capacité à s'offrir au vide, à s'ouvrir »<sup>1</sup>. Les objets ont presque tous une cavité (creux, fente, trou, grille) ; cette dimension du vide à l'intérieur, à découvrir, à remplir, mais qui malgré tout ne se révèle jamais totalement, centre les objets, les « énergisent », leur adjoint une direction, un axe, souvent vertical, qui les lient au sol, au mur, à l'espace et à nous spectateurs.

Ces œuvres devant lesquelles une proximité et une intimité se révèlent au-delà des relations dialectiques (apparence organique/industrielle, mystérieux/connu, masculin/féminin, rayonnement extérieur/profondeur intérieure) sondent la relation de notre corps à un autre corps, à son environnement et peut-être en retour notre relation à nous-mêmes, l'autre en étant le révélateur.

La rencontre des polarités conduit à une investigation des limites, de la tension. Christiane Patenaude aborde une esthétique qui lie le contem-



CHRISTIANE PATENAUDE. « Renifleuse », 1998 Photo : Guy L'Heureux

porain (à travers la pureté des formes, les matériaux, la facture soignée) et l'élémentaire (la sexualité, le ludisme, le vide, le plein) qui concerne la nature de notre rapport à l'objet.

### avec poésie

« *Du matériau poétique constitué d'événements fantastiques, de phénomènes quotidiens, d'objets décriés ou de chaussure à clous, le poète tire une quantité de langage insensée. Ainsi par la grâce d'une re-création se trouve définitivement fixé un langage absolu, incommunicable, un no man's land infranchissable, mais qui autorise peut-être le survol.* »<sup>2</sup>

L'exposition est silencieuse. Le travail n'est pas discursif, il évoque sans dire, il s'exclut de « l'art bavard » ne donne et ne nous demande pas d'énoncé. Cependant les mots et le langage ne sont pas exclus, mais sont utilisés comme matériau poétique à travers les titres, dans la structuration de l'espace. L'exposition se construit par résonance, rime, rythme, silence et interstice de sens ou d'espace, dans ou entre les œuvres.

*De boue et de vent* se modèle, se lève dans un univers passant, mouvant, en transformation, nous invite plus avant de l'in-défini à l'illimité. Il y a mise en abîme, des sens nouveaux apparaissent. Ce travail insaisissable se refuse à toute fixation. Par sa nature même il se laisse difficilement appréhender comme objet d'écriture – comment vous parler d'impressions glissantes pourtant perçues à l'intérieur de contours arrêtés ?

Nous ne pouvons nous stabiliser face à ces objets à l'intérieur entrouvert.

1. George Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éd. de Minuit, coll. Critique, Paris, 1992, p.18.

2. Denis Roche, *La poésie est inadmissible*, Éd. du Seuil, coll. Fictions et Cie, Paris, 1995, p. 9.

**Christiane Patenaude** travaille actuellement à Montréal. Détentrice d'une maîtrise en arts plastiques de l'UQAM, son travail fut présenté en 1993 et 1996 à la Galerie Verticale et en 1998 à SKOL, à Dare-Dare et tout récemment à la Galerie B-312, ainsi que lors de nombreux événements collectifs à Montréal, Laval, Hull, Rouyn-Noranda, Baie-Saint-Paul et à Won-Wang en Corée du Sud. Au cours des dernières années, elle s'est manifestée dans divers événements de performance. Elle fut récipiendaire de nombreuses bourses dont celles du Conseil des arts et des lettres du Québec en 1994, 95 et 97.

Née en France au début des années 70, **Magali Bouteloup** a toujours été un peu insatisfaite et grandement curieuse. Pour satisfaire sa curiosité et elle-même, elle emprunte le chemin des arts visuels. Elle s'arrête à l'université, y attrape une maîtrise, puis décide de venir voir ce qui se passe à Montréal, où les découvertes sont nombreuses et variées. Elle a exposée à la Galerie Verticale et à la Galerie B-312. Elle est membre de Skol depuis 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  
Site Internet : [www.cam.org/~skol](http://www.cam.org/~skol)  
Courriel : [skol@cam.org](mailto:skol@cam.org)



PARACHUTE



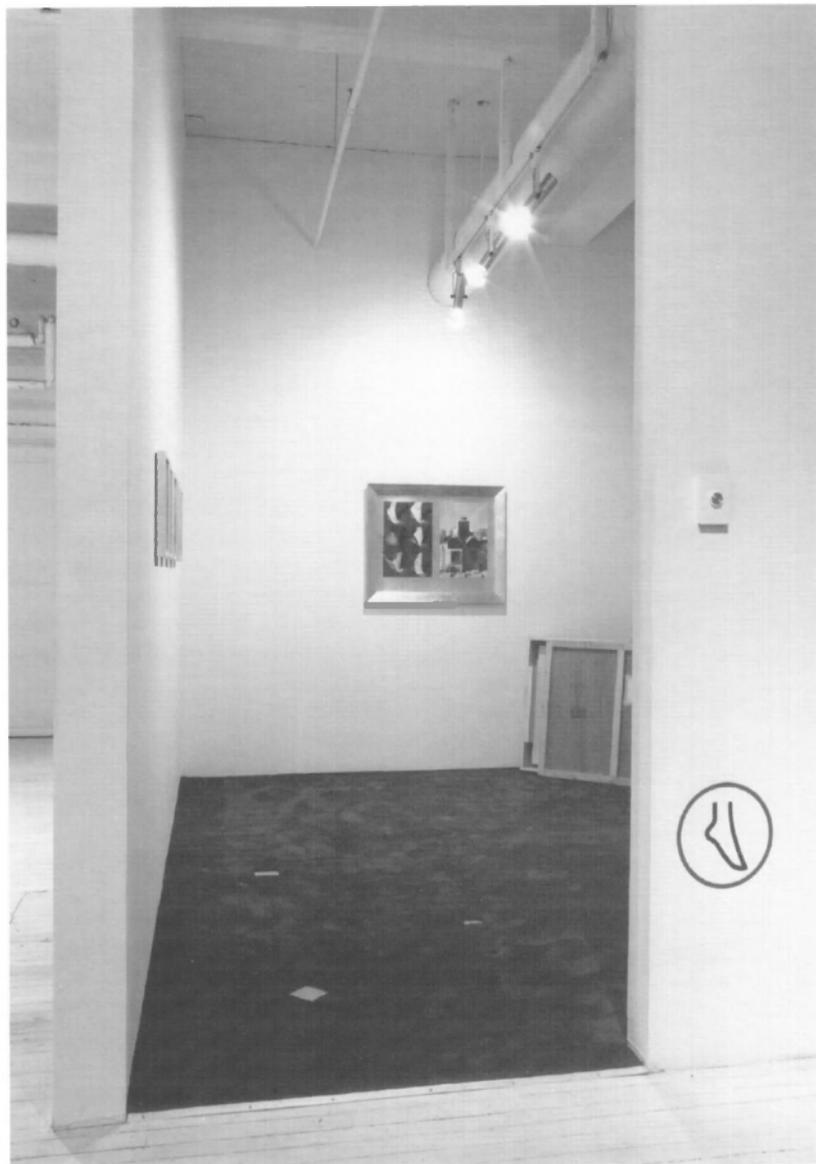
Les Décorateurs  
de Montréal Ltée



# **Mathieu Beauséjour et Michel de Broin**

Texte de *Peter Dubé*

## **CENDRILLON. UN CONTE, UN MUSÉE**



**10.01.1998 – 08.02.1998**

## In A Kingdom Far, Far Away

Once upon a time, Angela Carter, who knew a little about the matter, wrote of fairy tales as “stories with no known originators that can be remade again and again by every person who tells them, the perennially refreshed entertainments of the poor.”<sup>1</sup> And, it is difficult to argue with her... for a number of good reasons that have nothing do with Ms. Carter’s published work.

Fairy tales are, for most North Americans and Western Europeans, the first narratives heard, understood and valued. The murmured words that echo through our childhoods, “and they lived happily ever after,” are the cornerstone of a comfortable, comforting textual universe. Moreover these narratives underpin much of our culture – from *A Midsummer Night’s Dream* to the hieratic masks of Cindy Sherman.

*Cendrillon. Un conte, un musée*, an installation by Michel de Broin and Mathieu Beauséjour, consisting largely of a series of images recuperated from a well-known filmic Cinderella, roots itself in the rich tradition of those “entertainments”. It is for this reason that Carter’s brief summation of the form might provide us with a particularly telling entry into the work.

An interrogation of a very specific event : a show at Montreal’s Musée d’art contemporain purporting to be a survey of young and emerging Québec artists, *Cendrillon* also works toward questioning a larger narrative – that of how certain works become included in a process of institutional recognition and validation.

Taking the tale’s narrative of a young woman who was uninvited to a ball as the basis for a series of linked works, de Broin and Beauséjour play the familiar incidents of the tale against the equally banalized notions of the artist as outsider – a socially marginal figure – in order to underline the fictional status, not merely of both these stories, but of canon-making itself.

A series of 5 digitally-manipulated images combines Disney’s animated figures with recognizable photographic backgrounds of the museum captured by the artists. The ironic juxtaposition of cartoon figures with a hyper-conventionalized documentation of the building gives the clearest possible nudge and

wink to notions of the inclusion or exclusion of works and reputations within the precincts of institutional validity. Nor is it easy to pass over the fact that these figures stalking the halls and galleries within the frame are fictions, and moreover, fictions that are recognized and valued as such.

But the installation does not merely reinscribe a story of exclusion, it troubles it. The images of *Cendrillon* are hung in an order that subverts the traditional narrative line, that fragments and rearranges its elements. Frames representing Cinderella’s torment at the hands of her step-mother and sisters are positioned both before and after her participation in the ball’s festivities, not only breaking down the logical sequence of events, but also suggesting that the rewards of canonization may not prove to be the panacea they are thought to be.

Another piece, *Moquerie Bleue* (the title itself being a clever but untranslatable pun), which consists of wall-to-wall blue carpeting, pushes the satire of the inscription of value in works of art to its logical extreme by being sold by the square inch at the show’s opening.

The final image, larger than the series of 5, depicts a number of feet attempting to slide into a red pump that is insufficiently large to accommodate any of them. Next to this – the image is split down its vertical axis – is the edifice of the museum. It would seem unnecessary to comment on this reference, clear as its relationship to the pivotal event in Cinderella is, if it weren’t for one other consideration. In order to approach the works, to even enter the gallery, visitors were asked to remove their shoes before stepping on the blue carpet. Each viewer of the installation was, in this fashion, obliged to participate in the works’ exclusion, or at least the central metaphor of its exclusion.

Indeed, the manner in which all of the works on display function as placeholders in an endeavour that is essentially narrative, suggests that *Cendrillon* is less purely deconstructive than it is metadiscursive – involved in the use of one story to tell the story of story-making itself. By foregrounding the patent discursiveness of any attempt to define “emerging” artists as a category, they trace the very outlines of institutionalization – and by shattering its conventions they, as Carter might suggest, “remake the story” again and again.

And though it is a witty story, it does beg the central question : why do we need to hear it again ?

The American critic J. Hillis-Miller proposes that “if we need narratives in order to give sense to our world, the shape of that sense is a fundamental carrier of the sense. Children know this when they insist on having familiar stories recited in exactly the same forms, not a word changed. If we need stories to make sense of our experience, we need the same stories over and over to reinforce that sense making”<sup>2</sup>.

Clearly then, it is no vast stretch to suggest that if we wish to change the sense of our world – or our art world – a useful first step might be to change the shape of our familiar stories. This is what *Cendrillon* attempts to do, and despite the work's inextricable entanglement in the binaries of canonization – it remains an oppositional voice in the end – it succeeds to the extent that it closes the story with a question mark rather than another period. That is already an auspicious start and, perhaps, one can only hope to find an ending that is happy in the same old fairy tales.

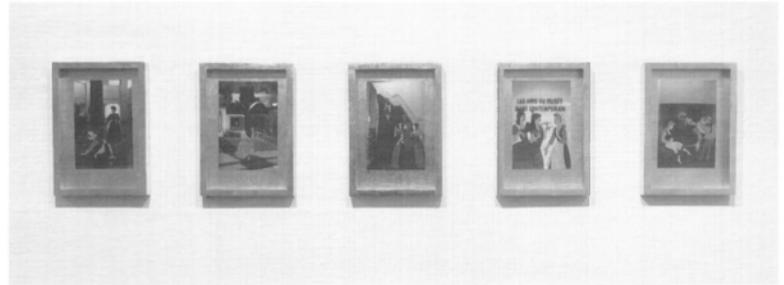
1. Carter, Angela, (ed), *The Virago Book of Fairy Tales*, ix, Virago, London, 1990.

2. Hillis-Miller, J. “Narrative”, in *Critical Terms for Literary Study*, Lentricchia and McLaughlin (eds), 70, University of Chicago Press, Chicago, 1990.

## Dans un très, très lointain royaume traduction de Pauline Morier

Il était une fois une auteure, Angela Carter, versée dans les contes de fées, qui affirmait que « les histoires d’auteurs inconnus, qui se racontent d’une façon différente à chaque fois, représentent, pour le pauvre, un divertissement rafraîchissant sans cesse renouvelé<sup>1</sup> ». Qui pourrait la contredire ? Plusieurs raisons, qui n’ont rien à voir avec l’œuvre publiée de Mme Carter, confirment son propos.

Les contes de fées sont, pour la plupart des Nord-Américains et des Européens de l’Ouest, les premières histoires entendues, comprises et appréciées. « Ils vécut heureux, ensemble pour l’éternité » sont des mots qui reviennent à l’esprit comme l’écho de notre enfance, la pierre angulaire d’un univers textuel confortable et réconfortant. En plus, ces histoires constituent en grande partie le fondement de notre culture, allant du *Songe d’une nuit d’été* aux masques hiératiques de Cindy Sherman.



MATHIEU BEAUSÉJOUR et MICHEL DE BROIN, « Cendrillon. Un conte, un musée », 1998, vue partielle de l’installation Photo : Guy L’Heureux

*Cendrillon. Un conte, un musée*, l’installation de Michel de Broin et de Mathieu Beauséjour, comprenant des images du film *Cinderella*, tire ses racines de la riche tradition de ces « divertissements ». Pour cette raison, l’énoncé sur la forme de Mme Carter est tout à fait à propos comme entrée en matière de cette installation.

En plus d’interroger très précisément une exposition au Musée d’art contemporain de Montréal – celle-ci prétendait être un survol du travail de jeunes artistes de la relève au Québec – *Cendrillon* pose un regard élargi sur une tout autre histoire, à savoir comment certaines œuvres accèdent au processus de reconnaissance institutionnelle. L’histoire d’une jeune fille qui ne fut pas invitée au bal sert de point de départ à une série d’œuvres dans lesquelles de Broin et Beauséjour jouent avec des événements narratifs connus de tous pour mettre en scène l’artiste comme un étranger, un marginal. Ils font ressortir le statut fictif, non seulement de ces deux histoires, mais également de la mise en place du « canon », des règles fixées déterminant la fabrication d’un tel processus.

Une série de cinq images digitalement manipulées associent des personnages de Disney à des photographies d’intérieurs du musée facilement reconnaissables et prises par les artistes. Cette juxtaposition ironique de personnages de dessins animés avec de la documentation hyperconventionnelle de l’édifice muséal est un pied de nez aux notions d’inclusion ou d’exclusion d’œuvres et de réputations au sein du cénacle institutionnel. Il n’est pas facile d’oublier que ces personnages encadrés, qui font les cent pas dans l’antichambre et les galeries, sont fictifs et qu’ils sont reconnus et valorisés comme tels.

Mais l’installation ne fait pas que narrer une histoire d’exclusion, elle vient la troubler. Les images de *Cendrillon* sont accrochées dans un ordre qui subvertit la trame narrative traditionnelle, qui fragmente et réorganise ses éléments. Les images encadrées représentant le tourment de Cendrillon aux mains de sa mère adoptive et de ses sœurs sont placées avant et après sa présence au bal et brisent non seulement la séquence logique de l’événement.

ment, mais suggèrent aussi que les récompenses de la consécration ne sont peut-être pas la panacée que l'on imaginait.

Une autre pièce, *Moquerie bleue*, composée d'une moquette bleue mur à mur, pousse la satire de la valeur de l'art à sa logique extrême en affichant, lors de l'ouverture de l'exposition, son prix de vente par centimètre carré.

La dernière image, la plus grande des cinq, montre plusieurs pieds qui tentent sans succès de chausser un soulier rouge trop étroit pour eux. À côté (l'image est coupée dans son axe vertical), on aperçoit l'édifice du musée. L'analogie se passe de commentaire, puisque la référence est on ne peut plus claire. À l'entrée de la salle, on demande aux visiteurs d'enlever leurs chaussures avant de marcher sur le tapis bleu et de voir les œuvres. Chaque visiteur est donc obligé d'entrer dans le processus de l'exclusion, ou du moins de participer à la métaphore principale de l'exclusion.

En fait, la manière dont toutes les pièces exposées fonctionnent – comme signes interchangeable dans une entreprise qui est essentiellement narrative – suggère que *Cendrillon* est moins déconstructive que métadiscursive, c'est-à-dire que l'installation se sert d'une histoire pour en raconter une autre, celle du processus de création des histoires. En mettant l'accent sur la méthode purement discursive, celle qui s'exprime par discours et par mots, employée par l'intelligentsia dans une tentative de définir la catégorie des artistes de la « relève », de Broin et Beauséjour tracent les grandes lignes de l'institutionnalisation. En faisant éclater les conventions, ils recomposent l'histoire encore une fois, comme le démontre Angela Carter.

Et même si cette histoire est pleine d'esprit, on peut se demander : a-t-on besoin de l'entendre encore une fois ?

Le critique américain J. Hillis-Miller suggère que « si nous avons besoin d'histoires pour donner un sens à notre monde, la forme de ce sens est le véhicule fondamental du sens. Les enfants le savent et c'est pourquoi ils insistent pour qu'on raconte les histoires qu'ils connaissent en utilisant exactement les mêmes mots et la même forme chaque fois. Les histoires sont là pour donner un sens à notre expérience, et nous avons chaque fois besoin des mêmes histoires pour renforcer ce mécanisme du sens<sup>2</sup> ».

Il est clair que si nous voulons changer le sens du monde, de notre monde artistique, il serait préférable de changer la forme de nos histoires connues. C'est ce que *Cendrillon* tente de faire, en dépit du fait que l'installation est inextricablement entremêlée dans les contradictions

intrinsèques à la consécration. Elle est, somme toute, une voix qui s'oppose et qui réussit à conclure une histoire avec un point d'interrogation plutôt qu'avec un point final. Ceci est de bon augure et nous laisse espérer une fin heureuse comme dans les bons vieux contes de fées.

1. Carter, Angela (éd.), *The Virago Book of Fairy Tales*, ix, Virago, Londres, 1990.

2. Hillis-Miller, J. « Narrative », in *Critical Terms for Literary Study*, Lentricchia and McLaughlin (éd.), 70, University of Chicago Press, Chicago, 1990.

**Mathieu Beauséjour** vit et travaille à Montréal. Ses œuvres et ses interventions furent présentées lors d'expositions ou de projets individuels à Montréal à articule en 1997, à Quartier Éphémère et à la Glace Galerie en 1995. Depuis 1989, c'est à titre d'artiste, de commissaire ou de numismate qu'il a participé à de nombreux événements à Montréal, Toronto, Ottawa et Paris. Il fut également récipiendaire de bourses du Conseil des arts et des lettres du Québec.

**Michel de Broin** vit et travaille à Montréal. Ses œuvres furent présentées à Montréal : à SKOL, à la Galerie de l'UQAM, et dans le cadre de l'événement *Artifice II* en 1998, au Centre d'exposition CIRCA en 1997, ainsi qu'à la Galerie Yves Le Roux en 1995 et 1993. Depuis 1989, il a participé à diverses expositions et manifestations individuelles et collectives, à Montréal et ailleurs au Québec. Il détient une maîtrise en arts plastiques de l'UQAM et fut récipiendaire de bourses du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des arts et des lettres du Québec.

**Peter Dubé** was born, and still makes his home, in Montréal. He holds an MA from Concordia University and is a writer of fiction and a critic. His work has appeared in many literary and cultural magazines as well as in exhibition publications.

**Peter Dubé** est né à Montréal où il vit et travaille. Détenteur d'une maîtrise de l'Université Concordia, il est critique et auteur de fictions. Ses travaux furent publiés dans de nombreuses revues littéraires et culturelles et dans des catalogues d'expositions.

#### CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL

460, rue Sainte-Catherine Ouest  
espace 511  
Montréal, Québec  
H3B 1A7

Téléphone : (514) 398-9322  
Télécopieur : (514) 871-9830

Site Internet : [www.cam.org/~skol](http://www.cam.org/~skol)  
Courriel : [skol@cam.org](mailto:skol@cam.org)



PARACHUTE



Les Décorateurs  
de Montréal Ltée

Programme de Recyclage



Distribution Fibres Recyclées



**Julien Babin**  
Texte de *Esther Bourdages*  
**GUIDE DE SURVIE**



## Julien Babin, bricoleur

« *Bâtir, c'est assembler des éléments hétérogènes*<sup>1</sup> ».

Georges Braque

Depuis le premier collage de Picasso, *Nature morte à la chaise cannée* (1912), l'objet réel, tout autant que sa représentation, appartient au vocabulaire artistique courant. Affranchi de sa subordination au grand sujet ou au genre, l'objet acquiert ainsi son autonomie artistique. L'artiste témoigne ainsi de sa capacité d'insuffler une dimension artistique au banal, au quotidien et au familial incarnés par l'objet. De nos jours, la théoricienne de l'art Anne Hindry affirme que « ... l'objet peut sans doute mieux servir un dessein supra-artistique qui viserait à prendre davantage en compte l'interaction de l'art et du monde de la réalité qu'un mode pictural ou sculptural traditionnel<sup>2</sup> ». À cet égard, l'artiste Julien Babin utilise l'objet à sa façon, en conjuguant dans le champ pictural des motifs abstraits, des représentations d'objets, et leur présence réelle.

Intitulée *Guide de survie*, l'exposition qu'il a présentée à SKOL dévoile ses préoccupations d'artiste face à la peinture : ce médium tend à disparaître selon lui. La survie de la peinture passe par l'extension à d'autres médiums qui s'intègrent dans le tableau selon une esthétique du bricoleur, ou qui occupent l'espace par le biais de l'installation. Tout en utilisant une iconographie domestique volontairement restreinte, Julien Babin répète maintes fois une forme particulière, à des fins formelles, pour cette exposition. L'artiste livre aussi, au moyen de ses œuvres, des messages et des aspects de sa vie. Il considère que « la survie passe par la reconnais-

sance du lieu, de celui où on est à chaque instant, comme une source potentielle de découvertes et d'émotion<sup>3</sup> ».

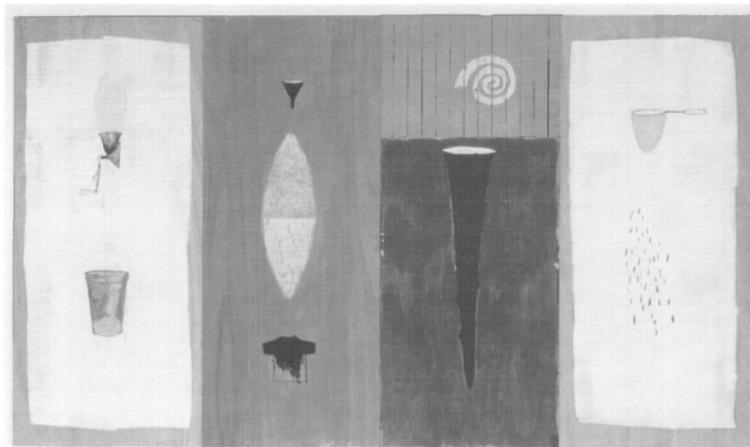
L'esthétique du bricoleur se caractérise par la main de l'ouvrier. L'usage de matériaux relevant de l'univers de ce dernier en font foi : il insère de la corde, de la broche, des crochets dans les surfaces des œuvres et étend sur celles-ci du plâtre, du goudron, du calfeutrant, de la gomme laque, recherchant en eux des effets picturaux. Ces matériaux font directement écho à son travail « alimentaire » : la rénovation de maisons. Les ressources de l'ouvrier dérivent ainsi de leur vocation originale, elles deviennent plutôt les médiums du peintre.

D'autre part, le bricoleur Babin fabrique ses supports en juxtaposant de très grands panneaux de bois ou de contreplaqué. Créer ses propres supports lui confère une meilleure compréhension de son espace d'exécution, et plus de liberté. Il lui arrive aussi, au gré de sa fantaisie, de créer des supports insolites, tels que le démontrent *Le puits* et *L'espace entre 2 cœurs*. Le support du *Puits* est constitué de la juxtaposition de planches verticales, dont le sommet n'est pas rectiligne. Certaines planches dépassent la hauteur du format, se terminant soit en biseau, soit à angle droit. La seconde œuvre se compose de la jonction de trois panneaux disposés à l'horizontale. Sous le panneau central, de dimension supérieure aux deux autres, se trouvent des planches accolées à la verticale qui donnent l'impression d'étirer le support vers le bas. Aussi, l'artiste intervient directement sur le support en creusant sa surface, créant ainsi des formes et des textures. L'arbre qu'il a tracé sur *Guide pour être père* provient de ce procédé. Il est de même intervenu sur une photographie qui compose une pièce du triptyque au mur des *Confidences*, y greffant une petite hélice en métal. Il récupère aussi dans son milieu de travail des matériaux de construction (des volets de maison, des planches...) qu'il insère à l'état brut dans ses compositions. Ceux-ci font corps avec la surface et engendrent également des effets picturaux. Les œuvres de Babin manifestent donc une présence très physique et très masculine.

Depuis ses débuts, Babin adopte volontairement la même iconographie domestique : le cœur, l'entonnoir, la hache, le t-shirt, l'arbre et plus récemment le récipient d'eau d'érable. L'artiste sélectionne

d'abord ce corpus iconographique pour ses qualités formelles. Dans le cadre de cette exposition, il présente, sous le mode de l'allégorie, une forme allongée qui donne lieu à des ellipses et des citations. Cette forme illustre un lieu de passage, un couloir qui requiert un processus de transformation mécanique. Dans *L'espace entre 2 cœurs*, la représentation de la manche à air en est un exemple. Bien entendu, la transformation implique une matière à transformer, une structure transformatrice et une de réception. *Le puits* démontre bien cette dynamique : le liquide est illustré par des traits, creusés sur les planches du support, qui coulent en direction des entonnoirs représentés. Les quatre panneaux ou scènes qui composent *Rompre avec le sens commun* entretiennent chacun ce discours. De haut en bas, le premier montre des gouttelettes tombant d'un moulinet et se dirigeant éventuellement vers un seau. Le deuxième représente un entonnoir, la représentation d'un gros nœud simulant une goutte agrandie, et en dessous un t-shirt. Les deux derniers réduisent la représentation à la structure transformatrice et à la substance transformée. L'un montre une spirale s'appêtant à pénétrer une sorte de cornet, et l'autre, une petite pluie tombant d'une passoire. Selon l'artiste, « cette façon de montrer le réel attribue à l'objet un rôle humanisant, car il devient porteur de révélations<sup>4</sup> ».

Par l'intermédiaire de l'installation, les matériaux du bricoleur se déploient plus librement dans l'espace, sans concourir à représenter explicitement un processus de transformation mécanique ou le thème du passage. Les œuvres suivantes suggèrent ces idées, toujours sous le couvert de l'allégorie, dans le but de nous forcer à regarder au-delà des apparences et à repenser chaque élément comme quelque chose de neuf en vue de « remuer nos sens endurecis<sup>5</sup> », tel que l'évoque Babin. Un seau fixé à la verticale sur le mur des *Confidences* fait figure de cornet disposé à écouter les *Confidences*. *Épanchement* est une œuvre qui inscrit en fil de fer la phrase suivante sur des petits panneaux fixés à une colonne : « je pense à toi ». L'ombre de ce message intime est projetée sur les panneaux, cherchant à se diffuser, à se projeter à la manière du porte-voix. Le seau et le porte-voix perpétuent l'analogie avec le lieu de passage. *La sève* consiste en une colonne de



JULIEN BABIN, « Rompre avec le sens commun », 1998, vue partielle de l'installation Photo : Guy L'Heureux

l'espace d'exposition recouverte de planches. Cette colonne est ainsi transformée en un arbre sur lequel un seau feint de recueillir la sève. Cette fois l'artiste offre un effet de surprise : au lieu du liquide attendu, il s'y trouve des roses. Ces objets investissent l'espace en réfléchissant sur leur pouvoir de communiquer des émotions.

En somme, Julien Babin choisit de défendre la survie de la peinture en la mariant à des médiums-objets (matériaux de construction et objets domestiques) qui tendent à valoriser une esthétique du bricoleur, correspondant à un aspect de sa propre vie, c'est-à-dire à son travail de « survie ». L'artiste reprend en peinture, pour ses propriétés formelles, un répertoire iconographique qui donne à voir une même forme sous différentes natures. De la sorte, l'artiste propose des pistes, un guide de connaissances, sur la manière de lire les choses. Les installations, qui complètent la peinture, confient des intentions poétiques et émouvantes, d'une manière humanisante. En fait, Babin exhorte à questionner et à voir, par un regard plus sensible, le banal, le quotidien et le familier.

1. Georges Braque, *Le jour et la nuit*, Paris, Gallimard, 1952, p. 16.
2. Anne Hindry, *Artstudio*, n° 19 (automne 1990), éditorial.
3. Extrait du texte de Julien Babin qui présentait son projet d'exposition soumis à SKOL.
4. Propos recueillis lors d'un entretien avec l'artiste.
5. Extrait du texte de Julien Babin qui présentait son projet d'exposition soumis à SKOL.

**Julien Babin** vit et travaille à Montréal. Ses œuvres ont été présentées récemment à SKOL, à l'Œil de poisson à Québec, et à Quartier Éphémère à Montréal. Il a participé depuis 1989 à de nombreuses expositions individuelles et collectives au Québec, au Nouveau-Brunswick, au Mexique et en France. Il fut récipiendaire de plusieurs bourses du Conseil des arts et lettres du Québec et du Conseil des Arts du Canada.

Née en 1974, **Esther Bourdages** est une étudiante de maîtrise en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Son mémoire se concentre sur le sculpteur suisse Jean Tinguely. Elle a écrit ses premières critiques d'art dans le magazine culturel *Revue*, du département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal, où elle a été coresponsable du secteur histoire de l'art durant un an et demi. Tout dernièrement, elle a signé des textes pour l'Œil de Poisson à Québec et le centre d'art Quartier Éphémère à Montréal, où elle est actuellement coordinatrice artistique. En octobre dernier, elle expérimentait en collaboration, pour la première fois, le rôle de commissaire d'exposition.

**CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL**  
 460, rue Sainte-Catherine Ouest  
 espace 511  
 Montréal, Québec  
 H3B 1A7  
 Téléphone : (514) 398-9322  
 Télécopieur : (514) 871-9830  
 Site Internet : [www.cam.org/~skol](http://www.cam.org/~skol)  
 Courriel : [skol@cam.org](mailto:skol@cam.org)



PARACHUTE



Les Décorateurs de Montréal Ltée



# David Altmejd

Texte de *Véronique Bellemare Brière*

## TABLE N° 2



14.02.1998 – 15.03.1998

## Table n° 2

Une table blanche, banale, aseptisée est devenue le lieu de nidification de trois horribles perruques. Sous la table, exhibant leur nudité brute, des mécanismes dingues, grossièrement bricolés, s'enclenchent au passage des visiteurs, dans une singulière symphonie de ronrons aux rythmes boiteux. Et voilà que, s'engouffrant et ressurgissant de leur meuble d'accueil, les délirantes tignasses synthétiques semblent tout à coup prendre vie, respirer même...

*Table n° 2*, de David Altmejd, s'inscrit dans une suite récente de dispositifs absurdes où l'ironie et la « gratuité » dissèquent les rouages de nos « structures discursives et intellectuelles ». « Que se cache-t-il là dessous ? », lit-on dans les yeux inquiets des regardeurs, avides de cet éclair de génie qui ferait briller leur intellect aux yeux du monde. Devant ce spectacle intrigant, les commentaires fusent ; on s'interroge, on brode, on tente incessamment de faire sens – à l'image de ces chevelures vides et follettes qui en vain cherchent leur tête.

On y voit, tantôt gisant sur une table de dissection, l'horreur cinglante de scalps mécanisés, ou bien c'est la drôlerie de la scène qui nous frappe d'abord... À moins que n'advienne la complète déroute du spectateur devant cette opération, si simple qu'elle en paraît ridicule.

Avalés, dégorgés, puis ravalés par une table d'apparence ordinaire, les cheveux postiches s'entourent de mystère. L'objet commun devient ainsi objet-fétiche – un leitmotiv chez Altmejd, pour qui les pierres diamantines, vases chinois, faux ongles carminés, couteaux et fleurs de plastique se font, dans ses œuvres précédentes, autant d'artifices auxquels on injecte un prestige tout aussi factice.

Tant par ses fonctions ludiques, aléatoires et provocantes, que par sa façon d'extrapoler la banalité, de décrocher du quotidien en faisant une incursion au cœur du fantastique, *Table n° 2* pourrait trouver quelques échos surréalistes ou dada. Son caractère étrangement fascinant et inutile porte également à la rapprocher des automates et de leurs ancêtres : ces fameux *thaumata* de la Grèce antique.

Machines merveilleuses sans utilité concrète – qui n’avaient somme toute pour rôle que d’étonner, d’amuser, de divertir afin de réenchanter le monde – les *thaumata* rayonnaient alors d’une sorte d’aura magique, détrônée ici par la bizarrerie et l’angoisse. Conférant au sarcasme un accent de noblesse, Altmejd se distingue sournoisement de ce qui pouvait d’abord sembler l’illustration idéale d’un humour purement mécanique.

Dans un minimalisme soutenu, David Altmejd aura donc, avec *Table n° 2*, réussi à secouer un instant les antres obscurs de la logique humaine. Une naïveté pas si naïve, en somme, où le véritable jeu est celui de l’artiste, qui s’amuse des discours qui s’élèvent autour de cette proposition loufoque et insolemment « gratuite ».

Les têtes absentes font ainsi place à la folle du logis, celle du spectateur comme celle de l’artiste qui a mis en branle une machination déstabilisante, productrice de questionnements et de rêves.



DAVID ALTMEJD, « Table n° 2 », 1998, détail Photo : Guy L'Heureux

**David Altmeld** vit et travaille à Montréal où il a complété un baccalauréat en arts visuels à l'Université du Québec à Montréal. Son travail fut remarqué lors de diverses expositions et manifestations, à SKOL, à l'Espace Vidéographe, dans le cadre de l'événement *Artifice II* et récemment à la Galerie Clark. Il remportait en 1996 le Prix pour la meilleure première œuvre au 7<sup>e</sup> Événement Inter-universitaire de Création Vidéo.

**Véronique Bellemare Brière** est née au Québec et vit à Mont-Saint-Hilaire. Elle a œuvré dans les milieux de l'art actuel, de la vidéo et du cinéma à titre de critique, journaliste, rédactrice et artiste multidisciplinaire. Elle a participé à diverses publications, émissions, expositions et événements vidéographiques. Collaboratrice régulière à plusieurs périodiques, elle a notamment signé de nombreux articles pour *Esse*, tenu une chronique « multimédia » dans *Parcours*, une chronique « cinéma et nouvelles technologies » dans *Séquences* et a récemment participé au dossier « Art et science » d'*Etc Montréal* (n° 41). Elle termine présentement une maîtrise en études des arts à l'UQAM portant sur « l'intégration de technologies nouvelles dans les arts comme voie de « matérialisation » de « fantasmagories de l'enfance ».

**CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL**  
460, rue Sainte-Catherine Ouest  
espace S11  
Montréal, Québec  
H3B 1A7  
Téléphone : (514) 398-9322  
Télécopieur : (514) 871-9830  
Site Internet : [www.cam.org/~skol](http://www.cam.org/~skol)  
Courriel : [skol@cam.org](mailto:skol@cam.org)

SKOL



PARACHUTE

Ange et cie



Les Décorateurs  
de Montréal Liée



# Carl Trahan

Texte de *Anne-Marie Ninacs*

## OBJETS ABJECTS (ET GESTES GROTESQUES)



**21.03.1998 – 19.04.1998**

## Esthétique de l'abjection

Une chose abjecte est une chose digne du plus grand mépris, une chose qui inspire une violente répulsion. C'est une chose abominable, dégoûtante, ignoble, infâme, infecte, répugnante et vile. Cette abjecte chose affecte le corps, en exige une réaction, provoque la nausée.

De façon générale, un objet est une « chose solide ayant unité et indépendance (...) qui affecte les sens, et spécialement la vue ». Mais l'objet définit également « tout ce qui se présente à la pensée, qui est occasion ou matière pour l'activité de l'esprit » et, encore, ce à quoi s'adresse un sentiment, par exemple être l'objet de l'horreur, du mépris, de la convoitise de quelqu'un<sup>1</sup>.

Quand donc un objet devient-il abject ? Selon quels critères ? Dans quel contexte ? Toutes les natures de l'objet peuvent-elles y prétendre ? Sinon, lesquelles en appellent à cette réaction ? Chez Carl Trahan, les objets se voient d'emblée qualifiés d'abjects. On pense spontanément aux formes que l'artiste a installées dans l'espace d'exposition. Mais, au fond, de quels objets s'agit-il ?

### Objets ?

*Objets abjects (et gestes grotesques)* propose huit pièces que l'on pourrait répartir en trois types de pratiques. Un premier groupe, le plus important, s'organise autour du matériau exploité : l'aliment. Presque au centre de l'espace, pivot visuel de l'installation, un réfrigérateur contient plusieurs plateaux de saindoux, un tiroir plein de gelée rouge et, emplissant la partie congélateur, des lingots de lait glacé, dans lesquels l'artiste puise chaque jour des parts pour les déposer sur des assiettes de métal perforées, suspendues au-dessus d'un bassin où, fondant doucement au soleil, les aliments s'accumuleront et se transformeront pendant toute la durée de l'exposition. Perché sur le frigo, un appareil diffuse le bruit amplifié d'un moteur qui, de bourdonnement agaçant, se trouve par moments transformé en musique<sup>2</sup>. Plus loin, au sol, des nappes blanches superposées chaque semaine l'une sur l'autre sont souillées de glace au chocolat, de marc de café ou de sirop chocolaté ; cette fois les aliments ne sont visibles que par la trace, le cerne brunâtre qu'ils laissent sur la surface

blanche et le relief qu'ils marquent en son centre. Enfin, au mur, sur des tablettes très haut placées, des contenants de plastique « sauve-nourriture » perforés laissent fuir miel, sauce au piment fort, huile, mélasse, vinaigrette orangée, et autres liquides visqueux qui coulent plus ou moins rapidement le long du mur, y laissant leur trace colorée avant de se répandre ou d'éclabousser le sol.

Dans cet esprit alimentaire, Trahan a également performé, à l'improviste, des gestes « grotesques » : mâcher de la gomme après l'avoir abondamment manipulée et se mâcher soi-même, sa peau, ses bras, comme du chewing-gum ; manger jusqu'à la nausée et recracher fondue un plein contenant de gelée rouge sucrée ; aspirer du pudding au chocolat et dessiner ensuite des arabesques au sol avec la bouche.

Délaissant la logique du processus – du développement dans la durée qui caractérise peut-être plus encore que le matériau ce premier regroupement –, le second ensemble est plutôt constitué d'objets « arrêtés », de sculptures. D'abord un petit banc couvert d'une nappe de silicone blanche qui agit comme le présentoir d'un long boudin de gomme à mâcher rose, entortillé et portant à ses extrémités l'empreinte d'une bouche, de ses dents et gencives. Juste à côté, un seau est rempli de « bouchées » de silicone blanc. Un peu plus reculé, au sol, un grand cylindre de silicone, blanc encore, affaissé, laisse échapper son contenu rose d'apparence liquide mais entièrement constitué d'uréthane. S'ajoute à ceux-ci une caisse en plastique blanc qui, renversée, porte un cube de saindoux texturé. Ici, la dimension plastique prend franchement le dessus sur la dimension alimentaire. Si la gomme à mâcher et le saindoux sont toujours des denrées, le fort écho formel et chromatique qu'ils font aux pièces de silicone et d'uréthane nivelle leur caractère organique pour les assimiler, visuellement, à l'ensemble des matériaux synthétiques.

D'une nature encore différente, la dernière intervention occupe le large mur à l'entrée. Il s'agit cette fois d'une empreinte. À hauteur de tête, l'artiste a inséré dans la paroi dix moulages de pieds en creux, comme si les orteils s'enfonçaient dans le plâtre. Autant de coups de pied dans le corps de l'espace qui forment, avec les morsures imprimées dans le chewing-gum, les seules traces du corps humain dans l'ensemble sculptural.

## Abject ?

L'objet, considéré comme chose matérielle, est-il ici abject ? D'abord, la description montre bien que, du processus à l'empreinte, la notion d'objet matériel elle-même n'est pas aussi claire, aussi évidente qu'elle le paraissait au premier coup d'œil... Mais donc, les « éléments » – processus, gestes, empreintes, objets, matières – qui constituent cette exposition sont-ils abjects ? L'observation de ce qui nous est proposé porte à croire que l'aliment, et par extension la tache, la trace, la salissure, serait l'élément qui ferait basculer l'objet dans l'abjection. Il prendrait son caractère abject de son rapport avec la bouche. « La souillure devient la trace – le dessin – d'une fuite organisée avec la complicité de l'artiste, hors des règles de l'hygiène et de la civilité admises », indique le feuillet accompagnant l'exposition. Seulement, l'utilisation de la nourriture – celle qui, salissante, travaillerait l'objet et le sortirait des règles admises – son utilisation donc n'est plus aujourd'hui suffisamment étrangère au monde de l'art pour apparaître, en tant que telle, vile et méprisable. Et rien non plus, dans l'utilisation qu'on en fait ici, ne nous menace vraiment, ni les taches et les substances dont on peut se tenir éloigné, ni les odeurs que la pièce vaste et aérée participe à dissiper. Rien ne nous force à y « goûter ».

Et si distance est effectivement prise vis-à-vis des règles de l'hygiène, on n'a pas pour autant quitté les « règles de l'art » : l'installation demeure très composée. Les dix coulures transforment le mur en un immense tableau abstrait et, qui plus est, elles riment avec les dix trouées du mur adjacent. Les matériaux choisis pour souiller les nappes évoquent peut-être davantage la déjection, mais devant eux on se trouve rapidement intéressé par la composition que la circulation aléatoire des liquides a provoquée, par l'apparition, à travers le dernier tissu, des dessins des couches précédentes, par le tableau encore. Enfin, le dispositif transformant lait, saindoux et gélatine fonctionne mieux en regard de l'idée d'abjection, le résultat en étant une masse informe rappelant par exemple un univers bactériologique, une putréfaction ou une plaie, mais la disposition calculée des trois plateaux en inox, le bassin bien étanche, la grande distance de laquelle on peut regarder le tout et l'odeur dissipée travaillent contre l'effet de répulsion. Même le bruit devient par moments musique.

Du côté des objets, les pièces de silicone sont blanches, immaculées et imperméables. Le boudin de gomme à mâcher rappelle peut-être un étron et l'uréthane coulant le vomi, mais on n'oublie jamais leur matière synthétique et, de façon générale, le seul caractère organique de ces formes ne parvient pas à provoquer de violente réaction. Pas plus d'ailleurs que les empreintes de pieds – si propres qu'on pourrait sans crainte y passer la langue – qui activent une grande curiosité quant à leur nature et une véritable séduction quant à leur forme, leur plasticité.

L'analyse des objets amène ainsi à nous questionner sur le *lieu* de l'abjection. Peut-elle effectivement se trouver du côté de l'objet, ou ne serait-elle pas toujours portée par l'individu qui le regarde ? Julia Kristeva, en introduction à son essai sur l'abjection, nous donne une première piste de réponse :

Quand je suis envahie par l'abjection, cette torsade faite d'affects et de pensées que j'appelle ainsi, n'a pas à proprement parler d'*objet* définissable. L'abject n'est pas un ob-jet en face de moi, que je nomme ou que j'imagine. [...] De l'objet, l'abject n'a qu'une qualité – celle de s'opposer à *je*. Mais si l'objet, en s'opposant, m'homologue indéfiniment, infiniment à lui, au contraire, l'*abject*, objet chu, est radicalement un exclu et me tire vers là où le sens s'effondre. Un certain « moi » qui s'est fondu avec son maître, un sur-moi l'a carrément chassé. Il est dehors, hors de l'ensemble dont il semble ne pas reconnaître les règles du jeu. Pourtant, de cet exil, l'abject ne cesse de défier son maître. Sans (lui) faire signe, il sollicite une décharge, une convulsion, un cri. À chaque moi son objet, à chaque sur-moi son abject.<sup>3</sup>

Et elle continue, touchant de plus près aux objets qui nous concernent :

Le dégoût alimentaire est peut-être la forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l'abjection. Lorsque cette peau à la surface du lait, inoffensive, mince comme une feuille de papier à cigarettes, minable comme une rognure d'ongles, se présente aux yeux, ou touche les lèvres, un spasme de la glotte et plus bas encore, de l'estomac, du ventre, de tous les viscères, crisper le corps, presse les larmes et la bile, fait battre le cœur, perler le front et les mains. Avec le vertige qui brouille le regard, la *nausée* me cambre, contre cette crème de lait, et me sépare de la mère, du père qui me la présente. De cet élément, signe de leur désir, « je » n'en veux pas, « je » ne veux rien savoir, « je » ne l'assimile pas, « je » l'expulse. Mais puisque cette nourriture n'est pas un « autre » pour « moi » qui ne suis que dans leur désir, je *m'expulse*,



**CARL TRAHAN**

« Objets abjects (et gestes grotesques) », 1998, vue partielle de l'installation  
Photo : Guy L'Heureux

je me crache, je m'abjecte dans le même mouvement par lequel « je » prétends me poser. Ce détail, insignifiant peut-être mais qu'ils cherchent, chargent, apprécient, m'imposent, ce rien me retourne comme un gant, les tripes en l'air : ainsi ils voient, eux, que je suis en train de devenir un autre au prix de ma propre mort. Dans ce trajet où « je » deviens, j'accouche de moi dans la violence du sanglot, du vomi. Protestation muette du symptôme, violence fracassante d'une convulsion, inscrite certes en un système symbolique, mais dans lequel, sans vouloir ni pouvoir s'intégrer pour y répondre, ça réagit, ça abrégait. Ça abjecte.<sup>4</sup>

Cette « torsade d'affects et de pensées » que l'on attribue d'emblée – ou plutôt volontiers – à l'objet extérieur, matériel, serait à l'opposé un élément constitutif de l'individu, de sa personnalité, comme une partie à la fois intrinsèque et étrangère de son être, et dès lors davantage liée aux objets psychiques, à l'objet imaginé ou à l'objet du sentiment, à l'objet de l'abjection en l'occurrence. L'objet incarné dans ce contexte serait à penser comme un embrayeur, comme un ancrage à ces univers intérieurs ; il aurait un potentiel à provoquer l'abjection – comme la séduction d'ailleurs. Et ce potentiel logerait plus particulièrement encore dans le détail, cette insignifiance nécessaire qui, comme la goutte fait déborder le vase, a le pouvoir de faire basculer l'objet, de le faire se revirer, et de déclencher l'abjection.

Et c'est précisément ce détail – la coulure qui dégoûte ; la tache qui obsède ; la sensation de visqueux sous les doigts ; l'impression de graisseux sur la langue – que l'on doit questionner pour mieux comprendre comment les formes qui nous sont offertes fonctionnent en regard de cette idée d'abjection. Amplifié jusqu'au gigantisme, le détail devient, chez Carl Trahan, le cœur même, ou plutôt le corps même de ce qu'il y a à voir. Habituellement difficilement identifiable, visible uniquement à l'œil attentif, à l'œil concerné, le détail se trouve ici magnifié et sa présence mise en lumière de telle sorte que son efficacité de déclencheur s'en trouve en quelque sorte désamorcée.

La souillure alimentaire devient rapidement dessin, annonçait le texte de présentation, elle devient, par cette mise en scène du détail et de ses

effets, peinture et théâtre même, et peut-être est-ce justement là où l'abject disparaît : dans son esthétisation. Devenu « œuvre », le détail a cependant l'intérêt de suggérer au sein d'une même forme, d'une même matière, à la fois une *idée* de l'esthétisme et une *idée* de l'abjection, provoquant chez le spectateur un mouvement de va-et-vient continu entre plaisir et répulsion et un questionnement certain sur les fugitives modalités qui les distinguent. Et on s'aperçoit que c'est cette frontière ténue, plutôt qu'un véritable théâtre d'abominations, qu'*Objets abjects (et gestes grotesques)* annonce, jouant éloquemment par son titre sur le plaisir de la sonorité dans la bouche et l'oreille de mots dont la résonance nous est d'emblée indigeste.

1. *Petit Robert 1*, Paris, 1991.
2. L'environnement sonore a été conçu par Tom Walsh.
3. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points anthropologie, n° 152, p. 9-10.
4. *Op. cit.*, p. 10-11.

**Car Trahan** vit et travaille actuellement à Montréal où ses œuvres et performances furent présentées, à SKOL (1998 et 1994), à la Galerie Clark (1997), et au Centre de diffusion de l'UQAM (1994). Il a également participé à de nombreux événements collectifs au Québec, en Ontario, en Colombie-Britannique, aux États-Unis et en Allemagne. Détenteur d'une maîtrise en arts plastiques de l'UQAM, il fut récipiendaire de bourses du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des Arts du Canada.

**Anne-Marie Ninacs** est chercheuse et commissaire indépendante en art contemporain. Diplômée en Études des arts et en Muséologie, elle a notamment été coordonnatrice (avec Peggy Davis) de l'événement *Peinture Peinture*, commissaire de l'exposition *Je l'ai vu, vu de mes yeux, vous dis-je* (Martin Boisseau et Bertrand R. Pitt) et a contribué à la publication accompagnant l'exposition *The Art of Betty Goodwin* au Musée des beaux-arts de l'Ontario à Toronto. Elle est présentement responsable des publications pour *Le Mois de la Photo* à Montréal.

**CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL**  
460, rue Sainte-Catherine Ouest  
espace 511  
Montréal, Québec  
H3B 1A7  
Téléphone : (514) 398-9322  
Télécopieur : (514) 871-9830  
Site Internet : [www.cam.org/~skol](http://www.cam.org/~skol)  
Courriel : [skol@cam.org](mailto:skol@cam.org)



PARACHUTE



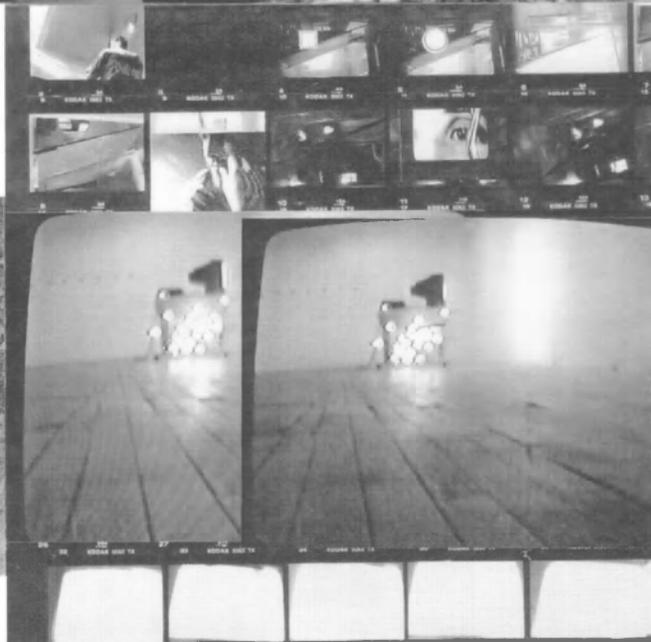
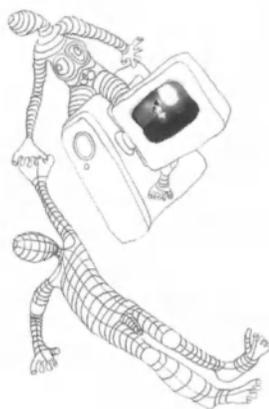
Les Décorateurs  
de Montréal Ltée



# Sarah Rooney et Tony Loring

Textes de *Josenilton dos Santos Almeida* et *Sarah Rooney*

SEUIL



21.03.1998 – 19.04.1998

## Réflexion

Au début tout est trop réel pour inspirer de la poésie. Ils/elles confrontent la vie dans son ensemble dialectique et inextricable. Malgré leur jeunesse, leur lucidité questionne quelques aspects de la condition de l'homme contemporain.

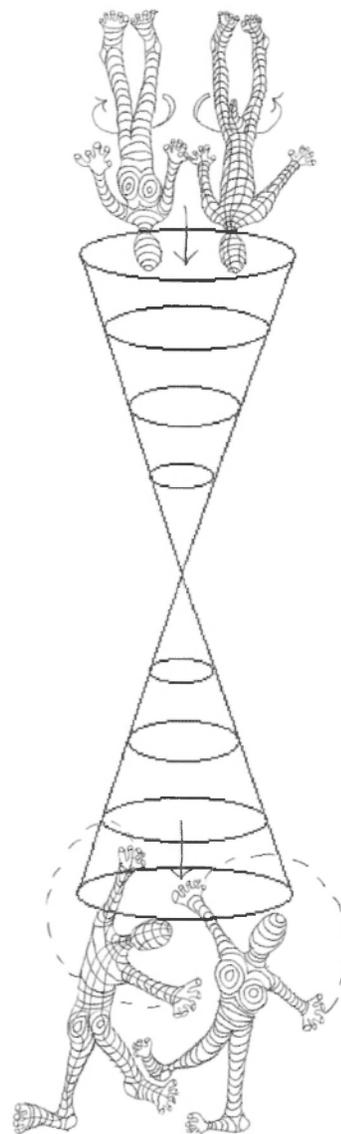
Prenant conscience de la crise de civilisation inhérente à l'homme moderne ; se confrontant avec la réalité de l'art actuel ; ayant à l'esprit, à la fois, le potentiel et l'inconfort des centres d'art et faisant preuve de maturité devant la réalisation de leur projet de collaboration, Sarah Rooney et Tony Loring « s'installent » dans la petite salle de SKOL.

Elle possède une sensibilité qui lui permet de voir plus loin que ses racines blanches qui ont poussé dans le sol africain. Et c'est par l'intermédiaire des résonances rythmiques du royaume de l'Afrique qu'elle vivra les couleurs intenses du Brésil. Dans la petite salle, par un processus évolutif et grâce à des tableaux lumineux, ces mêmes couleurs viendront à leur tour éblouir l'observateur. Et par son art nous avons pu participer aux « merveilles du monde qui sont là simplement sur la terre (...) émerveillées elles-mêmes d'être de telles merveilles<sup>1</sup> ».

Il porte en lui le sens de la fusion avec l'espace, ce qui ne l'empêche point d'être autocritique. Il se souvient des yeux oblongs de ses ancêtres. Grâce à son détachement envers sa réalité, il s'envole au Brésil et vit l'ivresse du cuir... Alors, les résonances des tambours lui font découvrir son âme cachée derrière l'écorce. C'est à partir de cette essence qu'il s'inspire pour transformer sons et images.

Donc, dans leur instant/action, les artistes entament un dialogue avec l'espace, des vidéos, des lumières sculptées et des objets retrouvés ailleurs, comme une table, des disques, des planches. Ces créatures lumineuses sont l'aboutissement de l'immobilisation momentanée de cette conversation.

Cet art, c'est aussi un rituel qui prend place dans la petite salle quand « langoureusement la clarté se retire ; Douceur ! ne plus se voir distincts ! N'être plus qu'un ! Silence ! deux senteurs dans le même parfum : penser la même chose et ne pas se le dire<sup>2</sup> ».



SARAH ROONEY et TONY LORING, 1998

Des mois se sont écoulés. Les voici en train de recréer et de vous recréer à travers un nouvel espace d'expression. Mais comment vous décrire ce qui s'est passé dans cette salle sans échapper à la métamorphose ? Puisqu'ils ne sont plus les mêmes, ce feuillet nous propose un reflet de chacun d'eux, un reflet de SKOL, un reflet de l'art, un reflet du tout, maintenant.

**Josenilton dos Santos Almeida**

1. Prévert, Jacques, « Pater Noster », *Paroles*, NRF, Paris, 1963, 243 pages.

2. Rodenbach, Georges, « Douceur du soir !... », *Le Règne du silence*.

## SEUIL

00:00:00:07

; ..... talk about failure and a comedy of error, the box is beating us and comedy comes in thinking that TV will ever be able to speak about ethics, its role may be to reorganize a mobility of logic.

00:00:00:08

; Pin down that elusive shade of blue ; a blue that exists in a realm where only the silent listeners of time venture to hear the absurd failures of history, fears, delusions and rhythms of remembering what has been forgotten ; have you seen an angle before he asked, either they were ghosts or I was and I was tweaking the side line in your ears, maybe you could hear me but would I ever know for you never mentioned it... but what purpose do those diagrams serve and is their success but an emblem of its owner and what of the owners conditions, a condition which is defined by a trajectory of existence which never allows the elusive shade of blue to maintain itself, a blue that does not have a map in the face of that which is and will become.

00:00:00:09

; ..... the affair found itself in childhood, at an age when the adult was being nurtured for polishing. Polishing however belongs to those who have established a respect for, an acceptance of a comedy of ideological Errors and Eros of their mentors. Where is the threshold of the young artist, may they enter with the skepticism of the butler and electrician of a Westmount estate and examine the owners of the white house, for "*The whole of this structure was painted a shiny black since the Buoy was not light enough to follow the movement of the waves, the water level rose and fell according to their rhythm against the side of the cone. Despite the water's transparency, the detail of the substructures could not be distinguished merely numbers of dancing shapes... The salesman thought, once again that in three hours he would be on land.*"<sup>1</sup>

00:00:00:10

; He met me before I was preserving those molding toilet paper rolls from the dregs of further coffee stains. Now solo, the wax is back on the stove the computer waiting words of closure. There is an error

in closure, the wax over heats and spills, spilling onto the brink of the threshold as the house potentially burns ; smoke could blow either way extinguish itself or burn to the ground. The morning after what does one make of a comedy of errors ? There is nothing except the gray haze on the white walls and the memory of what was and what might have been. "*The child was still staring in his direction, but it was difficult to be sure she was looking at him and not at something else behind him, or even at nothing at all : her eyes seemed too wide to be able to focus on a single object, unless it was enormous in size. She must have been looking at the sea.*"<sup>2</sup> And as it was with me, the body had to physically cross the map and not just the mind ; to walk the new topography and activate within it in order to implicate the other in gray matter.

00:00:00:11

; And on the other side of the ocean, closure is even less of a possibility for as one begins to make an attempt at finality, the distance of that which was an only come to light in face of that which is about to begin. To re-map the elusive blue one must become the tracker of the nomad and transgress habitual patterning of grey matter, for on the other side of the ocean there will always be a comparable niche in which to reassociate memory and spread the blue haze.

00:00:00:12

; And as the fresh air begins to numb memory the tendons above the heel stretch the last mile that the calves ache to transport the eyes beyond the city sky line... oozing blue, and his muscles ache as he builds for carnival and she the mucumbeira, prepares flowers for the goddess Iemanja on New Year's day, the Guerra Do Mar has finally come : it wasn't the Queen of England after all but Pipistrella and the Leather Man of Buenos Aires ; and she comes riding, riding on the wings of her camera to collect him, her reflection of solitude now half his ..... :

**Sarah Rooney**

1. Robbe-Grillet, Alain. *The Voyeur*, French And European Publications Incorporated, 1955.

2. Ibid.

**Sarah Rooney** est née en Afrique du Sud. Détentrice d'un BFA de l'Université Concordia, elle vit et travaille actuellement à Montréal. **Tony Loring** est né au Nouveau-Brunswick. Également détenteur d'un BFA de l'Université Concordia, il vit et travaille à Montréal. Leurs œuvres individuelles et communes ont été présentées dans divers lieux à Montréal dont SKOL, le Old Victoria Gym, la VAV Gallery, la galerie Leonard & Bina Ellen, aux Bains Saint-Dominique et à l'édifice Belgo.

**Josenilton dos Santos Almeida** est un Brésilien établi depuis six ans au Québec. Il s'intéresse aux gens, à l'art et à chaque univers que la maîtrise d'une nouvelle langue peut lui offrir. Il a eu une mention spéciale pour la vidéo *Labyrinthe*, faite en collaboration avec trois autres collègues, dans le cadre du Festival des Films du Monde, section vidéo étudiante. En ce moment, il termine son baccalauréat en communication à l'Université Concordia après avoir étudié deux ans dans le même domaine à l'UQAM.

**CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL**  
460, rue Sainte-Catherine Ouest  
espace 511  
Montréal, Québec  
H3B 1A7  
Téléphone : (514) 398-9322  
Télécopieur : (514) 871-9830  
Site Internet : [www.cam.org/~skol](http://www.cam.org/~skol)  
Courriel : [skol@cam.org](mailto:skol@cam.org)



PARACHUTE



Les Décorateurs  
de Montréal Ltée



**Alain Benoit**

Texte de *Jean-Ernest Joos*

## L'ANTI-HÉROS CHARNEL CONTRE LE HÉROS ACHARNÉ

*Ou encore : le bien fait, le mal fait et le pas fait. Un hommage à Robert Filiou, l'instigateur de ce bel état de fait.*



09.05.1998 – 07.06.1998

## Des multiples façons de rater son œuvre

Un bon artiste doit savoir bien rater son œuvre. C'est une question d'éthique, de respect pour la vérité en art. Conscient que l'art n'est pas le monde, conscient de la résistance de son matériau, l'artiste doit savoir laisser l'œuvre inachevée, afin que l'art et le monde trouvent chacun leurs espaces propres. C'est là la leçon de la Modernité. Et Alain Benoit l'a bien apprise. Il travaille sur le processus de création artistique, au sens tout à fait concret du « faire œuvre », et, pour qu'on ne le taxe pas de naïveté dans une époque où l'art est désormais réflexif, il montre bien à chaque fois comment l'œuvre ne peut s'accomplir, comment son venir-au-monde reste toujours un devenir. Ainsi, les œuvres portent des mentions « pas fait », « mal fait », « bien fait »<sup>1</sup>. Il va sans dire que lorsque l'œuvre est « bien faite », c'est alors que l'art a le plus à craindre, « C'est bien fait pour l'art », c'est là que l'art rate son coup le plus magistralement. Ainsi, dans les *Hypertrophées*, personnages grotesques dont le ventre obèse se tient tout juste en équilibre sur des pieds minuscules, on peut lire un hommage tardif, inutile et dérisoire à la sculpture comme art de l'équilibre.

Mais, Alain Benoit n'est pas un bon artiste. Disons-le, il n'est pas tout à fait moderne. Il ne sait pas bien rater son œuvre. Certes, ses œuvres ne manquent ni de finition, ni d'ambition – Alain Benoit est parfois même mégalomane – mais il semblerait que plus l'artiste travaille à achever sa tâche, moins

il réussit à donner à l'art une destination suprême. Alors que la Modernité nous avait habitués à des ratages sublimes, ici nous sommes plutôt dans l'irritant et le grotesque. En effet, Jean-François Lyotard a identifié, dans la Modernité, le désir de présenter l'imprésentable : « Faire voir qu'il y a quelque chose que l'on peut concevoir et que l'on ne peut pas voir ni faire voir<sup>2</sup> ». Ce quelque chose peut être l'infini, la totalité, l'utopie, la réalité, l'histoire de l'art, de la peinture ou de la sculpture dans son intégralité. L'artiste moderne développe une pratique de l'inachèvement, de la brèche ou de l'absence, pour que l'œuvre s'ouvre sur l'au-delà, laissant le spectateur perplexe mais ébloui. Cette pratique de l'inachèvement, on la retrouve ici dans les œuvres d'Alain Benoit, tout particulièrement dans ses installations vidéos, qui sont des récits avortés et à l'unité indé-cise. Ainsi dans *80 Kg of Concrete Social Relation*, le triple récit produit un ensemble à la finalité perdue : entre la métaphore du poids de l'artiste transposé en ciment de relations sociales (où l'artiste met les pieds), la vidéo de cette action et les artefacts utilisés et installés dans la galerie, le lien reste à faire. Dans les quatre images vidéo de *My Sweet Little Valley*, l'essentiel est dans ce qui ne se voit pas : le hiatus entre elles. Ou encore, dans *Le prélude à un acte révolutionnaire*, vidéo pseudo-narrative sur l'Utopie de Thomas More, toutes les illustrations (images, voies, séquences temporelles) avortent, créant un ensemble de métaphores croisées qui renvoie indéfiniment les unes aux autres. Dans tous les cas, cette pratique de l'inachèvement reste impure. Et le spectateur est le premier à ressentir dans son malaise cette impureté. Il y a toujours du résiduel, du malpropre dans la façon dont les œuvres n'arrivent pas à s'achever. Les bandes sonores sont tout particulièrement frappantes : rires, bruits inutiles et parasites. Mais il y a aussi, dans la catégorie des restes, des trop-pleins de sens – pourquoi donc ces références constantes à l'obésité ? Il en résulte alors une mémoire résiduelle chez le spectateur qui quitte l'exposition avec la trace de ces bruits et de ces surplus de sens qui ont en commun leurs caractères insistants et prégnants. Non, Alain Benoit ne sait pas bien rater ses œuvres, par manque d'éthique probablement parce qu'il n'a pas pour but la « bonne » façon de le faire.

Il en résulte alors un travail d'exploration sur les multiples façons, bonnes ou mauvaises, agréables ou désagréables, de rater son œuvre. Et ce travail d'exploration en est un sur la production de l'œuvre telle qu'elle se réfléchit dans le pouvoir de l'œuvre. Car derrière la question de l'inachèvement de l'art, il y a celle de son pouvoir. La Modernité telle que la voit Lyotard est le rêve d'un art qui aurait le pouvoir unique de nous faire accéder à ce qui nous est refusé de par notre finitude. Qu'il y ait un lien entre l'art et l'utopie est aujourd'hui un lieu commun. « Toute vie parfaite serait la fin de l'art<sup>3</sup> ». Et Alain Benoit le sait bien, lui qui travaille aussi sur les utopies. Cependant, en regard des utopies, ce ne sont pas les projets qui l'intéressent, ce ne sont pas non plus leurs mises en échec, mais ce qui du réel se révèle à la faveur de l'échec des utopies. Car, nous ne savons plus de quel réel le monde est fait, ni par conséquent où se tracent les limites du possible. Et l'utopie, parce qu'elle n'échoue jamais totalement, expose les points et moments où la réalité cède ou résiste. C'est pourquoi le travail de Bakhtine sur Rabelais et le carnaval est si présent dans les réflexions de l'artiste, car le carnaval est un moment d'utopie réalisée, mais qui fonctionne à l'inverse des projets idéalistes, ne visant pas à s'abstraire du réel, ou à le transfigurer, mais à le déformer, à le malmenier. Ainsi, le grotesque est, selon les mots de Bakhtine, « l'inachèvement même<sup>4</sup> », et constitue une superbe métaphore de la création artistique. Car, le corps grotesque est « ce corps déjà agonisant, mais pas encore achevé<sup>5</sup> », dont les limites ne sont pas tout à fait définies face au monde. Et cet entre-deux momentané délimite un monde libéré des contraintes de l'existence et des hiérarchies de l'ordre social.

C'est au niveau de la réception du spectateur que se mesure alors la force des ratages d'Alain Benoit. Ses œuvres placent le spectateur entre deux mondes, dans l'espace indéfini et instable entre le monde tel qu'il lui est donné et le monde parfait que l'art aurait pu lui livrer. Il défait les normes du réel, un réel qu'il nous renvoie comme résidu, sur le mode souvent irritant de l'informe, du cri ou du rire mécanique. Cet entre-deux-mondes, qui est celui du carnaval et de la fête, est aussi celui des jouissances infantiles et de tous les plaisirs déplacés, donc aussi du plaisir de l'art, de l'art du plaisir.



ALAIN BENOIT, « L'Anti-héros charnel contre le héros acharné », 1998, vue partielle de l'installation  
Photo : Guy L'Heureux

1. Appellations reprises d'une œuvre de Robert Filiou, *Le bien fait, le mal fait, le pas fait*.
2. Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 26.
3. Robert Musil, *L'homme sans qualité*, tome I, n° 82, traduit par Philippe Jaccottet, Éd. du Seuil, 1957.
4. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit par André Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 36.
5. Ibid.

**Alain Benoit** vit et travaille actuellement à Montréal. Depuis 1990, ses œuvres furent présentées lors d'expositions personnelles et collectives en France, aux Pays-Bas et en Autriche, ainsi qu'au Québec, au Musée d'art contemporain de Montréal et à SKOL. Elles font partie de collections privées et publiques en Belgique, France, Pays-Bas, Autriche et au Canada. Alain Benoit est détenteur de diplômes de la Jan van Eyck Akademie de Maastricht (NL), de l'École d'art de Marseille et de l'Université du Québec à Montréal.

**Jean-Ernest Joos** détient un doctorat en philosophie. Il enseigne la philosophie et la théorie littéraire à Montréal. Il collabore à la revue *Spirale* et à de nombreuses autres revues.

SKOL

**CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL**  
460, rue Sainte-Catherine Ouest  
espace 511  
Montréal, Québec  
H3B 1A7  
Téléphone : (514) 398-9322  
Télécopieur : (514) 871-9830  
Site internet : [www.cam.org/~skol](http://www.cam.org/~skol)  
Courriel : [skol@cam.org](mailto:skol@cam.org)



PARACHUTE



Les Décorateurs  
de Montréal Ltée



**Chantale Laplante**  
Texte de *Pascale Duhamel*  
**DI-PTUKHOS (δι.πτυχος)**



LE PRINTEMPS DE SKOL **22.04.1998**

## Non multa sed multum

En musique, la pièce brève est évoquée tout entière par cette locution latine : elle préfère un petit nombre d'objets très significatifs à la quantité. Depuis quelques années, l'exploration musicale de Chantale Laplante va dans ce sens. Comme c'était déjà le cas pour Webern et la deuxième école de Vienne<sup>1</sup>, elle trouve dans le cadre de la miniature musicale l'espace idéal pour expérimenter les qualités du son et son pouvoir d'expression.

En effet, outre les petites dimensions de la pièce brève, la concision musicale qu'elles entraînent offraient à Webern un format idéal pour l'exploration sonore rendue nécessaire par l'éclatement du système tonal. Son œuvre peut donc *a posteriori* aider à caractériser un format musical toujours utilisé mais toujours demeuré vague dans l'histoire musicale. On reconnaît donc maintenant cette forme par sa densité, l'absence de répétition et la force de son expression, chaque caractéristique entraînant l'autre. Presque toujours, son cadre a été celui de l'expérimentation. Dans le cas de Webern, l'ensemble cohérent de ces caractéristiques lui a permis de développer une esthétique expressionniste. Cette esthétique lui a de surcroît fourni le moyen de faire du matériau sonore et expressif un élément structurant du discours musical, plutôt qu'un élément du style subordonné au discours mélodique comme c'était le cas dans la musique tonale<sup>2</sup>. Ainsi, Webern et Schönberg ont défini eux-mêmes la pièce brève comme « n'étant en aucun cas une pièce longue raccourcie, mais bien un concentré d'expressions et de phrases musicales<sup>3</sup> ».

Aussi, c'est en vertu des mêmes caractéristiques que Chantale Laplante développe dans ses miniatures musicales les thèmes de l'instant et de la poésie ainsi qu'une réflexion sur le geste musical. Sa

recherche de concision se situe simultanément à l'échelle de l'expression et de l'écriture. Elle cherche à exprimer avec un minimum de moyens. Chaque geste musical trouve donc le point où, plus étendu, il impliquerait du superflu et, plus bref, il perdrait son sens. Chaque geste apparaît ensuite en vertu de sa nécessité. La miniature devient ainsi un espace intime qui permet de s'attacher au détail de chacune de ses lignes. En magnifiant ainsi le détail, elle inverse les perspectives et invite à contempler ce qu'il y a de grand dans le petit. De cette manière, Chantale Laplante propose la miniature comme un espace expressif d'une grande intensité. Le fait que la miniature se comporte comme un microcosme qui rappelle dans de tout petits éléments l'ensemble de l'univers, permet à la compositrice d'évoquer et d'explorer le mystère qui fait d'un moment court dans le temps un moment d'une grande signification poétique. Dans un premier projet de miniature – *Miniature : recueil de 13 pièces brèves*<sup>1</sup> – cette réflexion s'est effectuée à partir du souvenir de vie. La nature de la miniature lui permettait alors d'exprimer l'essence poétique du moment qui se trouvait alors entièrement dans la musique. Dans le cas de *Di-ptukhos*, cette démarche poétique a pris de l'ampleur puisque l'instant poétique premier, sous forme d'un poème de Martine Audet, est partie prenante de l'œuvre proposée. On se trouve donc en présence d'une série de sept diptyques, chacun constitué d'un poème et d'une miniature musicale. Chaque miniature musicale se concentre sur la charge poétique du poème qui lui est associé, cherche à la saisir, pour ensuite en faire son centre et la faire résonner. Chantale Laplante propose ainsi sa vision musicale du poème : la miniature et le poème ensemble prennent la forme d'un objet assorti de son image reflétée dans un miroir. Le choix du titre s'éclaire en conséquence puisque le mot de l'ancien grec δι.πτυχος signifie « plié en deux ». Ce titre évoque alors, par la composition de l'œuvre et son caractère intérieur, et d'une façon qui m'est toute personnelle, cet objet de méditation de la fin du Moyen-âge consistant en deux planchettes peintes d'images pieuses rivetées et repliées que l'on emportait avec soi. En outre, *Di-ptukhos* a permis à Chantale Laplante d'approfondir à un autre niveau les aspects poétiques de la miniature musicale, puisqu'elle met aussi

en relief la parenté de la musique et de la poésie, tant au niveau de l'expression qu'au niveau de la manipulation du son et du mot. L'assemblage en diptyque permet de faire à la fois l'expérience intense de l'instant, de sa poésie et de cette filiation.

La création de *Di-ptukhos* qui a eu lieu grâce à SKOL, le 22 avril 1998, permettait de faire l'expérience de ces aspects. Elle m'a permis aussi d'approfondir de manière personnelle certains éléments à propos desquels la compositrice et moi-même avions déjà échangé.

La recherche de concision de Chantale Laplante tant au niveau de l'expression que de l'écriture m'a été littéralement audible. Elle semblait prendre sa source dans le traitement de l'objet sonore. Ce dernier, dans la manière qu'il se présente, devient le discours même de l'œuvre. C'est lui qui est appelé à signifier par ses qualités intrinsèques, son contour, son timbre, son caractère. Il devient ainsi un objet à proprement parler et acquiert une nouvelle qualité d'existence. L'objet sonore peut alors retenir l'intérêt pour lui-même. Le « grand dans le petit » a donc pu se manifester non seulement au niveau du discours de l'œuvre comme telle, mais au niveau des petits objets qui la constituent. J'ai également éprouvé que le choix de l'instrumentation s'était fait de la même manière que l'élaboration de ces éléments sonores. Le timbre, la texture, le comportement de chaque instrument sont autant de facteurs qui créent le caractère de l'œuvre.

D'autre part, l'effet de saisissement que la miniature provoque par son intensité appelle spontanément le désir de réécouter et d'apprivoiser l'espace créé. Cette donnée a souvent fait l'objet de réflexions chez la compositrice. Une audition n'est pas assez pour expérimenter tout ce que l'on peut expérimenter dans si petit. Alors que la répétition semblait avoir été éliminée au niveau du travail de création, les effets de cette élimination la font réapparaître au moment de l'interprétation. C'est pourquoi dans le cadre du concert-événement du 22 avril 1998, *Di-ptukhos* a été joué deux fois, les deux interprétations simplement séparées par une courte pause. Cette répétition a été le lieu de plusieurs expériences. Certains ont eu tellement besoin de la répétition pour se saisir de l'œuvre qu'ils ont perçu les deux interprétations comme formant un tout, une seule



CHANTALE LAPLANTE, « Di-ptukhos », 22 avril 1998 Photo : Guy l'Heureux

œuvre, alors qu'en réalité, elle a véritablement été jouée deux fois. Pour ma part, cette répétition a mis en lumière les nombreuses variations de l'expérience esthétique : chaque écoute transforme irrémédiablement l'œuvre dans la conscience intentionnelle<sup>5</sup>. Ainsi, puisque les qualités de perception changent dans le temps et la répétition, la seconde lecture s'est présentée dans mon expérience comme le deuxième volet d'un diptyque. Cette mise en abîme permet alors de faire l'expérience – à travers la perception – de la capacité de métamorphose de l'objet poétique.

On retrouve donc la présence poétique à tous les niveaux de *Di-ptukhos*. Le titre participe aussi au pouvoir d'évocation de la miniature. Le mot de l'ancien grec offre au projet les capacités d'évocation qu'ont toujours eues les racines de la langue : comme

le court moment qui concentre une grande charge poétique ou comme un symbole simple qui reflète une réalité complexe, δι.πτυχος concentre en un mot les significations de tout un champ sémantique découlant de son histoire.

Enfin, le local de SKOL se prêtait très bien à l'expérience de *Di-ptukhos*. Ses petites dimensions en comparaison avec les habituelles salles de concerts convenaient parfaitement à la forme de la miniature ; sa sobriété et la nudité de ses structures mettaient à elles seules les formes de *Di-ptukhos* en valeur. De plus, cet effet était renforcé par la couleur du local – blanc – et la lumière du jour tombant qui entrainait en abondance et teintait ses murs. Si l'effet de saisissement de la miniature appelle la répétition, cet effet associé au fait que *Di-ptukhos* était la seule œuvre au programme – contrairement encore à l'habitude de planifier des programmes musicaux de deux heures – a également accentué le caractère éphémère de l'événement musical et de la miniature.

*Non multa sed multum*. Par l'immensité de l'infiniment petit qu'elle concentre en elle-même et dont on fait l'expérience à l'audition de *Di-ptukhos*, l'œuvre ressemble à la vie par son impétuosité et sa luxuriance dans le détail. On ne manque pas de faire le lien entre la puissance de la vie et le travail de création, qui est au bout du compte toute l'affaire du travail de Chantale Laplante.

1. La deuxième école de Vienne réfère au travail atonal et dodécaphonique de A. Schoenberg, A. Berg et A. Webern des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle (c.1905-1925).
2. Particulièrement des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles ; Charles Rosen développe cette idée in *Schoenberg*, Paris, Minuit, 1979.
3. La réflexion esthétique entourant la petite forme dans l'œuvre d'Anton Webern a fait l'objet d'une conférence de Chantale Laplante : « La miniature musicale [1<sup>ère</sup> partie] : la petite forme dans l'œuvre d'Anton Webern », Faculté de Musique, Université de Montréal, 24 oct. 1996.
4. Cette œuvre fait partie du projet de maîtrise obtenue par la compositrice en 1998 à l'Université de Montréal.
5. La conscience intentionnelle est le lieu – en phénoménologie – où se construit l'image que l'auditeur se forme de l'œuvre et qui se différencie de l'objet esthétique qui est l'œuvre par elle-même, abstraction faite de la perception.

**Chantale Laplante** a reçu une formation en piano classique, piano jazz et composition instrumentale. Elle est présentement auxiliaire d'enseignement à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, et professeure de théorie musicale et de piano à l'École de musique Vincent-d'Indy. En mars 1998, l'Orchestre de l'Université de Montréal créait sa pièce pour grand orchestre *À travers champs*. C'est au cours des dernières années qu'elle a développé un intérêt pour la miniature musicale dont a résulté la production de *Miniare*, un recueil de 13 pièces brèves pour orchestre de chambre et différentes formations issues de l'orchestre (duo, trio, octuor, etc.). Au printemps 1998, elle présente à SKOL sa récente création δι.πτυχος d'après les textes de Martine Audet.

**Martine Audet** est l'auteur de deux recueils intitulés *Doublures* (1998) et *Les murs clairs* (1996), parus aux Éditions du Noroît. Elle collabore régulièrement à différentes revues et était invitée, en octobre 1997, à la Biennale internationale des poètes de Val-de-Marne.

**Pascale Duhamel** a terminé, après des études en musique et en sciences humaines, un baccalauréat en musicologie à l'Université de Montréal en 1994. Depuis, elle poursuit depuis une recherche de doctorat sur les relations esthétiques et stylistiques entre l'architecture et la polyphonie au temps de l'art gothique (1100 à 1240), appuyée financièrement par le Fonds pour la Formation de Chercheurs et d'Aide à la Recherche (FCAR). Elle a publié dernièrement dans *Memini. Travaux et documents* de la Société des Études Médiévales du Québec et prévoit compléter sa formation en 1999 à l'École Pratique des Hautes Études de Paris et au Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers (UMR 6589 du CNRS).

**CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL**  
460, rue Sainte-Catherine Ouest  
espace 511  
Montréal, Québec  
H3B 1A7  
Téléphone : (514) 398-9322  
Télécopieur : (514) 871-9830  
Site Internet : [www.cam.org/~skol](http://www.cam.org/~skol)  
Courriel : [skol@cam.org](mailto:skol@cam.org)

SKOL



PARACHUTE



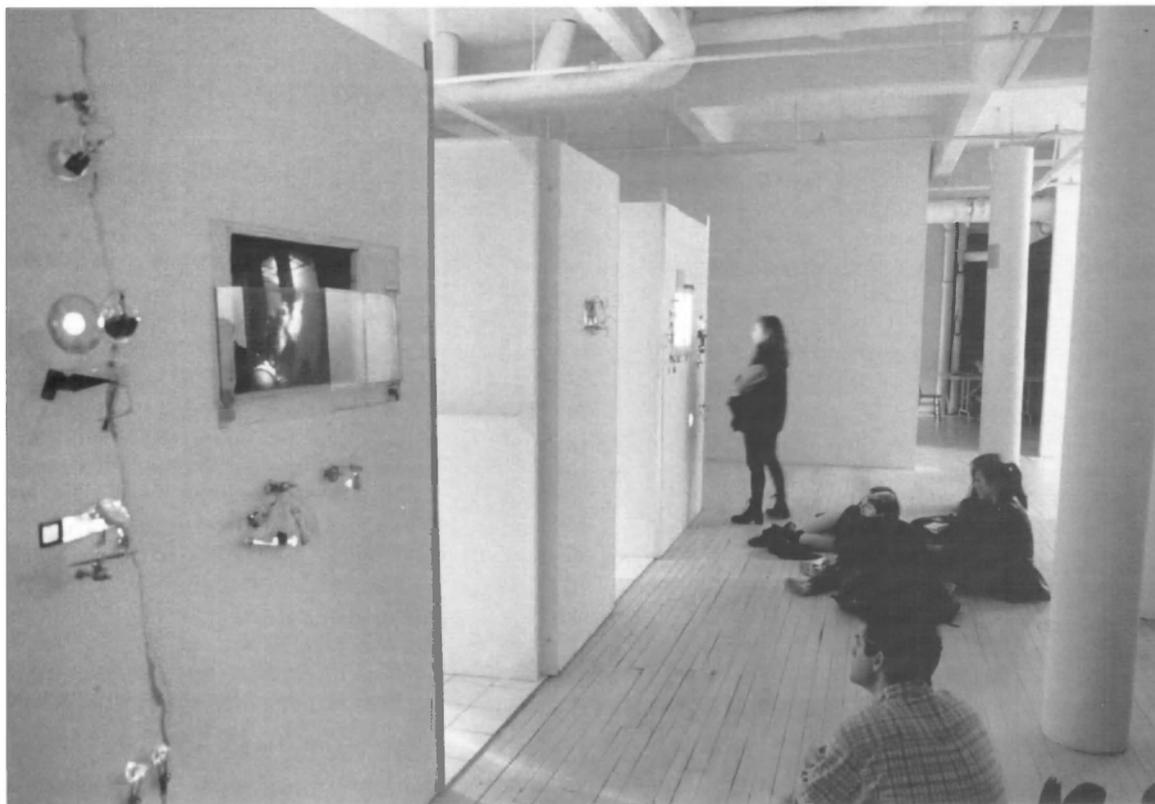
Les Décorateurs  
de Montréal Ltée



**Recto-Verso/  
Pascale Landry et Michel Sylvestre**  
(& Associés)

Texte de *Doyon/Demers*

**LE TRIPTYQUE DE LA PETITE BÊTE NOIRE**



## Le triptyque de la petite bête noire

Mis à part le plancher, nulle place pour s'asseoir. Les personnes, réunies dans ce lieu par un motif commun, choisissent de rester ou non à distance du triptyque et de déambuler ou non sur son parterre dans les entrecolonnes. Dans un cas comme dans l'autre, bon gré mal gré, chacun devient le spectateur de l'autre. Souci de soi et inquiétude face à l'évidence, non moins signifiante, de l'altérité : l'identité individuelle glisse vers une identification personnelle aux jeux d'une communauté d'intérêts, où chacun s'incarne en individu « augmenté »<sup>1</sup>, puisque chacun adopte des comportements où il se met en scène sous des masques variables pour communiquer l'existence de sa propre présence, de sa propre créativité. Cette communauté contextuelle est ainsi mise en vue dans une esthétique qui ne renvoie ni à la discipline ni à la

forme, mais à des rapports de sensibilité entre les individus ou à des attitudes communicationnelles en société. Ainsi, certains seront incités, notamment par le faire de l'autre, à tendre l'oreille aux intimités sonores des neuf colonnes, qui de leur plaque perforée disséminent voix de femme, bruits d'assiettes cassées, percussions de tessons piétinés et sons de guitare électrique.

Portrait de femme et jeux de pieds. Sur les parois du triptyque, en symétrie bilatérale, deux fenêtres vidéographiques donnent sur ces détails en différés de la performance en cours. À proximité de ces fenêtres-TV, des instruments de mesure et d'optique, tasse, loupe, pied-de-roi, sont appliqués sur de menus documents disposés sur le placoplâtre comme s'il s'agissait de décoration intérieure. En fait, dans ce contexte d'art actuel les personnes, les sons, les images en mouvement et les objets, chacun à leur manière, magnifient la dualité des mises à distance/mises en présence du coutumier.

Bête pas bête, elle se terre derrière le panneau central du triptyque dont les volets adjacents et immobiles sont reliés par des ouvertures latérales qui créent un passage dans l'alcôve ainsi formée. Quelques individus s'y aventurent brièvement. À la recherche du *spectacle-vérité*, ils se retrouvent entre elle et son image difforme réfléchie sur le mur du fond. Faire face à la bête, à cette inconnue, c'est réagir à l'intérêt affectif suscité, c'est-à-dire à ce qui peut nous toucher face à cette femme, alors que l'on se retrouve dans cet environnement de salle d'eau minimaliste.

Dans une *robe-linge-à-vaisselle* et juchée sur ses *talons-têtes-de-marteaux*, elle exécute son solo derrière un évier fixé sur un tuyau – un évier de salle de bain se substituant à celui d'une cuisine. Or, le carrelage de porcelaine blanche nous situe à nouveau dans une salle d'eau : miroir, miroir, dis-moi qui tient le rôle ? Sans cesse, elle casse sa vaisselle lavée et lave sa vaisselle cassée. Bris d'assiettes contre le carrelage, ses souliers frappent le sol et fracassent les tessons. Rouges, les filets d'émail en bordure de chaque assiette, comme les fibres et les souliers qui habillent la femme, se démarquent du blanc de l'ensemble construit. Sans cesse, elle chante une chanson, une chanson d'amour nous dira-t-on, indubitablement d'une voix monocorde, un spleen.

Faire face à cette femme, c'est entrevoir simultanément séduction et avilissement : l'alcôve comme échafaud du rapport amoureux. Elle, recluse à la cuisine, pendant que les invités sont sur le parterre. Comédie, drame, ironie, choc. Au quotidien la routine érode, mais l'érosion des rôles prend son temps.

En revenant dans les entrecolonnements, les images de cette femme qui nous restent en mémoire, celles montrées dans les fenêtres vidéographiques de même que l'image distordue de la bête qui continue à s'animer bruyamment dans l'alcôve/cuisine se déchirent maintes fois sur un rire inattendu : le grand rire libérateur de Jules devant les folies de sa mère, devant la performance de sa mère artiste. Inébranlable, la petite bête noire interprète l'anéantissement des rêves et des plaisirs spontanés, mais cela, nous semble-t-il, pour nous convier à d'autres possibilités d'existence que la routine.

L'art est une réalité augmentée.

1. Bernard Jolival nous dira que « la réalité augmentée superpose au monde réel une réalité virtuelle qui permet à l'homme d'accéder à des niveaux de perception inaccessibles à ses sens ». Par exemple, du point de vue scientifique, l'infrarouge permet à l'homme de voir dans le noir.

L'utilisation que nous faisons du terme « augmenté » se confond ici avec l'expression « réalité augmentée ». Nous l'utilisons afin de nommer une manière d'être, voire une créativité, une esthétique sociale qui se situe dans la communication entre les individus au sein d'une communauté contextuelle. Ainsi, l'individu est dit augmenté lorsque dans son rapport à l'autre, il superpose réalité réelle et réalité virtuelle, c'est-à-dire qu'il projette ce qu'il est et ce qu'il pourrait être.

Nous utilisons aussi la notion de « réalité augmentée » à propos de l'œuvre d'art. La réalité augmentée est alors générée par l'appropriation et l'intégration de l'œuvre dans un réseau qui possède un pouvoir de reconnaissance ou de légitimation de l'œuvre d'art.



RECTO-VERSO/PASCAL LANDRY ET MICHEL SYLVESTRE (& Associés), « Le Triptyque de la petite bête noire », 24 avril 1998 Photo : Guy L'Heureux

**Pascale Landry et Michel Sylvestre** vivent et travaillent actuellement à Québec. Leurs performances et installations furent présentées lors de nombreux événements à Montréal, à Québec et ailleurs au pays. Le projet présenté à SKOL fut réalisé en collaboration avec les Productions Recto-Verso.

Nous utilisons le néologisme *indisciplinaire* pour nous définir comme étant sans discipline fixe et indisciplinés. **Doyon/Demers** est une image qui nous représente en tant que duo d'artistes depuis 1989. Toutefois, rétrospectivement, nous établissons le début d'une production en commun à quelques moments incertains de 1987. Alors, l'ordre alphabétique était privilégié : Jean-Pierre Demers et Héléne Doyon. Par la suite, la préoccupation euphonique l'emportant, nous avons inversé l'ordre et intégré la barre oblique. Cette barre oblique sert à marquer une opposition, un antagonisme et une complémentarité entre deux créateurs natifs de Saint-Raymond-de-Portneuf (Québec). En outre, Doyon/Demers se rapporte à une notion principale : l'œuvre d'art est dans ce que nous faisons de l'œuvre, et ce, faut-il le spécifier, avant même que d'autres décident de sa destination. Ainsi, dans ce que nous faisons de l'œuvre, nous nous acharnons à imaginer — à imaginer autrement — l'œuvre d'art qui est.

**CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL**

460, rue Sainte-Catherine Ouest  
espace 511  
Montréal, Québec  
H3B 1A7

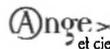
Téléphone : (514) 398-9322  
Télécopieur : (514) 871-9830

Site Internet : [www.cam.org/~skol](http://www.cam.org/~skol)  
Courriel : [skol@cam.org](mailto:skol@cam.org)

SKOL



PARACHUTE



Les Décorateurs de Montréal Ltée



**Armelle Chitrit**  
Texte de *Patrick Lafontaine*  
**SOULIGNE ENTOURE**



## La voix d'Armelle Chitrit

SOULIGNE ENTOURE, *poèmes et autres textes écrits, dits et mis en scène par Armelle Chitrit le mercredi 29 avril 1998.*

*Si semblable à la fleur et au courant d'air  
au cours d'eau aux ombres passagères  
au sourire entrevu ce fameux soir à minuit*

Robert Desnos

Dans les plis de vêtements, de par le nœud des sacs, sur les rides des mains et des visages, devant le repli de Dieu ; au cœur de l'espace infini qu'un froissement crée, une voix se glisse. Elle épouse l'onde pour entrevoir la vérité – qu'elle perd aussitôt, et qu'elle découvre ainsi toujours.

C'est une voix qui a l'éloquence de la sagesse et la sagesse du silence. Car s'élevant, la voix d'Armelle Chitrit s'abaisse aussi. Offre l'écho de l'humilité devant cela qu'elle élève. Et sa justesse tient sans doute en ce qu'elle creuse plus à fond le pli qu'elle ne cherche à l'étirer. Elle est parole de partage, qui offre à la fois une analyse de la création et la fiction de toute théorie. Jamais cette voix ne se résout ; tendue entre deux mondes, elle offre la tension qui, simultanément, les fait exister sans que rien ne se perde.

Comment s'articule la distance entre ce qu'on a l'habitude de différencier sous les noms de fiction et de théorie ? Pour toute réponse, la voix d'Armelle Chitrit pose à nouveau la question. Interroge la pertinence de la différence. Et comme pour l'*Infinitif* de Desnos, elle lie les deux pôles, ainsi que dans un acrostiche, par le déploiement de leurs possibles. Nulle tentative, ici cependant, de colmater une brèche quelconque. Elle permet, au contraire, de grandes hémorragies qui affirment la filiation des deux réalités.

Puisqu'elle affirme la possibilité de l'échange, du passage, cette voix qui se lève ne saurait être la voix d'Armelle Chitrit. Elle est une parole toujours différée, ouverte comme s'ouvre la main des mendiants pour offrir leur pauvreté. La voix fait lien. Fait pli. Souligne et entoure. Ne transforme pas les plis, mais ses propres modulations et son grain selon la liaison. Jaccottet, Fondane, Jabès, Desnos, Rilke, autant de voix qui l'épousent, autant de silence qu'elle offre. Car la voix d'Armelle Chitrit ouvre la douceur ; aménage, dans la tension, un lieu d'écoute.

Et l'entendant, nous prenons part à cette voix. Ce qui se dit, s'écrit, prend forme, nous en faisons aussi partie. De même que Jabès, elle nous cite. Car, découvrant ce qui se joue entre théorie et fiction, c'est la voie de la création qui s'ouvre. La voix d'Armelle Chitrit est un sentier qui ne se dessine pas selon l'horizon, mais emprunte la voie des volutes. Et faisant naître une mosaïque d'échos, elle s'ouvre à toutes les directions. C'est la voie des rencontres, le raccourci vers l'autre, la possibilité de l'amour.



ARMELLE CHITRIT, « Souligne entoure », 29 avril 1998 Photo : Guy L'Heureux

*les amours et l'amour si longtemps  
poursuivis se réfugient en moi*

*les amoureux écoutent ma  
voix*

Robert Desnos

**Armelle Chitrit** vit à Montréal depuis 1987 où elle poursuit une recherche en poésie, entre théorie, création et pédagogie, avec une attente particulière concernant le lien que l'on peut faire entre ces axes pour enrichir les contraintes et multiplier les possibles.

**Patrick Lafontaine** est né à Montréal en 1971. Détenteur d'une maîtrise en études littéraires (UQAM), il poursuit des études doctorales en théorie littéraire à l'Université McGill. Il enseigne la littérature à l'université, de même que la langue française au secondaire. Il a publié un recueil de poésie, *L'ambition du vide*, pour lequel il a remporté le Prix Émile-Nelligan en 1997.

**CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL**

460, rue Sainte-Catherine Ouest  
espace 511  
Montréal, Québec  
H3B 1A7

Téléphone : (514) 398-9322  
Télécopieur : (514) 871-9830

Site Internet : [www.cam.org/~skol](http://www.cam.org/~skol)  
Courriel : [skol@cam.org](mailto:skol@cam.org)

SKOL



CONSEIL  
DES ARTS ET DES LETTRES  
DU QUÉBEC



LA CONSEIL DES ARTS  
DU CANADA  
DEPUIS 1977



PARACHUTE



Les Décorateurs  
de Montréal Ltée

Programme de Recyclage



Distribution Films Recyclés



# Michel Lefebvre et Eva Quintas

Texte de *Philippe Côté*

## LIQUIDATION



## En faire, un photo-roman !

*C'est la première fois qu'a lieu cette annonce publique  
mais vous en entendrez encore parler.  
Je liquide tout et j'ai besoin de vous.  
Tout sera répertorié.*

Michel Lefebvre, *Sous le manteau liquide tout son stock*

Texte lu lors du Mondial de la tristesse et du désespoir, Espace global, Montréal, 1992

*Liquidation* est une œuvre qui porte sur l'immaîtrise de l'accumulation. Qu'en dire ? Œuvre changeante, car celle-ci enregistra la production d'un duo d'artistes dont on dévoilera certaines cartes en rappelant que Michel écrit et qu'Eva photographie. Voilà, pendant trois jours, ceux-ci tenaient salon pour collationner leur traversée d'un photo-roman éparpillé, ramassé, mais toujours promis. Mais quelle œuvre les hante ?

Par un curieux hasard, le genre du photo-roman les fascine. Ils nomment *Liquidation* leur fascination commune. Ainsi, depuis des ans, ils mènent une aventure parsemée de bazar mondain, de portraits collectionnés, de poésie combinatoire, de financement dérivé, de logiciel développé. Avec le lancement du cd-rom *Liquidation* ils réalisent l'œuvre promise. Une histoire kitsch, un polar d'époque, un déménagement de génération, une fiction photographique. Traduisons cette promesse. Sur médium numérique, *Liquidation* est un récit photographique au montage aléatoire qui révèle un nouveau crime en ce siècle : *le secret de la dette mondiale a été volé*.

Rappelons à nos mémoires la version de *Liquidation* qui dissocia la bande-son du défilement muet des pages-écran cathodiques. Cette dissociation qui a fait le tour de la terre au début de 1998 eut lieu avec la diffusion simultanée d'extraits de *Liqui-*

*dation* par voie radiophonique et sur médium télématique. La dynamique offerte par l'ordinateur domestique leur permit en quelques mois de faire passer le photo-roman du *Net* à un médium plus vif : le *cd-rom* ! Ainsi la partition sonore élaborée lors de la radiodiffusion est maintenant intégrée au disque optonumérique.

À SKOL, pendant trois jours, ils déclinent l'œuvre commune de la *Liquidation* comme des études de médiums : lancement et présentation technique du nouveau cd-rom, édition sur papier d'amiante de livrets de poésie aléatoire, maquette du photo-roman qui reste à imprimer en format livre, puis mise en scène de bureau et pile inactuelle du *Gouvernement mondial*. Dans leur volonté de réaliser *Liquidation*, chaque médium utilisé fut un gain.

### logiciel + photographie + poésie = photo-roman (1998)

VENDREDI SOIR – Eva Quintas, Michel Lefebvre et l'artiste programmeur Alain Bergeron décrivent le construit culturel du nouveau disque opto-numérique *Liquidation*. Le nouveau rendu numérique permet le montage dynamique du cadrage photographique tout en générant aléatoirement l'enchaînement des récits indexés. Plusieurs personnages sont en action, des comédiens posent, des répliques sont prononcées, des récits s'agentent, des nœuds de programmation s'activent, le sens de l'œuvre persiste.

Le déroulement du roman-photo est virtuel. L'interactivité programmée est volontairement restreinte. Elle permet au spectateur de choisir une durée de visionnement puis celui-ci assiste à une recomposition longue ou brève du photo-roman. Le logiciel permute les nœuds narratifs qui relient les photos aux sons et aux textes. Classiquement les nœuds qui forment le montage de la fiction photographique furent indexés à la main.

Remarquons que la découverte scientifique qui liquide la dette mondiale du désespoir et de la tristesse est d'abord égarée et ensuite volée. La note manuscrite qui renferme le sens de la dette est inscrite par le professeur Morgan dans l'un de ses milliers de livres de poésie générée par ordinateur. Mais dans lequel ? Comme pour l'oracle de Delphes – qui ne dit mot mais fait signe – il nous faut consul-

ter la combinatoire de la *Liquidation*. Une cinquantaine de personnes ont assisté à cette présentation du photo-roman numérique *Liquidation*.

**SAMEDI APRÈS-MIDI** – Il y a un retour sur la matière textuelle qui alimente l'imaginaire de l'œuvre développée par ce duo d'artistes. Au début de ce projet, Michel a délimité un lexique de 6000 termes quotidiens pour ensuite les indexer dans un logiciel de poésie générative. Plusieurs milliers de pages plus loin, il extrait de cette vaste littérature a-sémantique, un nouveau texte polyphonique. Ce long travail de réécriture rencontra, depuis, l'épreuve de la galerie de portraits et de la mise en scène photographique.

Ce jour-là, il y eut l'édition de 100 livres de poésie générée aléatoirement par le logiciel de la *Calembredaine*. Pour immortaliser cet instant, chaque livret au demeurant unique fut imprimé sur du papier inaltérable en fibres d'amiante. Le logiciel de la *Calembredaine* a été programmé par Alain Bergeron et développé par la linguiste Myriam Cliche.

**DIMANCHE, JOURNÉE TRANQUILLE** – Les artistes attendent patiemment sur place, répondant aux questions du public... Le cycle de l'œuvre semble désormais achevé. Car c'est maintenant sous le nom de l'Agence Topo que ce duo d'artistes réalisent en direct des reportages sur le Web. À suivre...

#### cinéma + bande dessinée = photo-roman (1947)\*

Le photo-roman est un genre populaire de la littérature, et simultanément un média du récit photographique imprimé à des millions de copies. Une littérature mineure qui procède d'une hybridation des médiums et qui a une géographie culturelle particulière et un lectorat des deux sexes. Cette paralittérature du cœur s'invente à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et se généralise en Europe après la Deuxième Guerre mondiale. Le photo-roman européen est l'hybride de deux médias que l'Amérique domina dans le siècle : le cinéma rêvé du *happy ending* et les *heroic comic strips* de l'armée américaine. En 1947, en Italie, en quelques mois, des

centaines de titres sont vendus à des millions d'exemplaires. Ainsi, il y a deux ans le médium du photo-roman fêtait à Milan son premier centenaire. Cette hybridation populaire du cinéma et de la bande dessinée va rapidement toucher l'ensemble des pays dits « catholiques ». Car la vague du photo-roman d'amour connaît une immense popularité dans les pays latins et franco-maghrébins : Italie, Brésil, Québec, France, Tunisie. Curieusement les pays anglo-saxons ignorent l'immense popularité de cette presse du cœur. Ils apprécient d'autres genres du médium photo-roman : policier, pornographique, humoristique, science-fiction.

Actuellement, en France, le photo-roman du cœur attire un tiers d'homme dans son lectorat. Qu'en penser ? Cette attirance populaire pour le photo-roman dépasse la barrière des sexes comme tous les médiums qui se généralisent dans le siècle en tant que médias de masse. En ce sens, l'avenir du médium numérique reste incertain car le nouveau



MICHEL LEFEBVRE et EVA QUINTAS, « Liquidation », 1<sup>er</sup> mai 1998 Photo : Guy L'Heureux

\* Pour comprendre le médium et le genre du photo-roman, je me réfère à deux études de Philippe Sohet : le récent article « Les ruses du photo-roman contemporain » paru dans la revue québécoise *Études littéraires* (vol. 30, n° 1, Université Laval) et le texte « Le photo-roman ou le langage javellisé » publié dans *Mine de rien – Notes sur la violence symbolique* (avec la collaboration de Jean-Pierre Desaulniers, photomontage de Pierre Guimond, Éd. Saint-Martin, Montréal, 1982).

public des œuvres sur cd-rom reste majoritairement masculin. Dès lors, nous pensons que le support numérique doit demeurer ouvert à l'indistinction sexuelle, aux genres paralittéraires et à l'hybridation culturelle des nouveaux publics.

#### De la littérature assistée par ordinateur

*Etc. : Les véritables Précieuses, étant pour l'ordinaire vieilles,  
ne veulent point de conjonction ;  
c'est pourquoi elles ont retranché l'etc. de leur alphabet.*

**Baudeau de Somaize.** *Le grand dictionnaire des précieuses ou la clef de la langue des ruelles* (Paris, 1661) In Georges Mongrédien, *Les Précieux et les Précieuses*, Mercure de France, 1963, pp. 71-94.

La génération numérique de la *Liquidation* produite en 1994 fut remarquée par Michel Lenoble dans son article *Pour une littérature électronique* (Esthétique des arts médiatiques, tome II, Presse de l'Université du Québec, Sainte-Foy, 1995, pp. 318-345, illustration p. 341). Rappelons que le logiciel qui génère cette version de *Liquidations* s'appelle *Calembradaine*. Ce générateur de poésie a-sémantique fut conçu en 1986 par la linguiste Myriam Cliche et l'artiste programmeur Alain Bergeron. L'œuvre est décrite dans *Walter Benjamin Franklin Roosevelt bridge, projet* (Philippe Côté, *Inter* 63, 1995, p. 75) et présentée dans le document *Pour dans dix siècles* déposé au centre de documentation Artexte dans le dossier de . (La Société de Conservation du Présent).

Pour connaître le point de vue européen sur la littérature générée par ordinateur il faut consulter la récente anthologie "*soft*" *poésie et informatique, poésie animée par ordinateur – E 'pur' si muove !* qui a paru en 1997 sur support papier et numérique. À savoir, le numéro spécial de la revue *DOC(K)S* série 3.13/14/15/16 et son complément nécessaire sur cd-rom édité par Alire. (Les coordonnées de cette anthologie sont publiées dans *Inter* 70, 1998, p. 68.)

Avec humour et poésie, la photographe **Eva Quintas** et l'écrivain **Michel Lefebvre** ont réalisé et présenté à SKOL une fiction plurimédia dont le contenu (1400 photos et quatre heures de son) peut s'approprier autant pour la radio que l'internet, le cédérom, l'imprimé ou l'installation.

**Philippe Côté** est un auteur montréalais, il donne des performances, il est libraire en livres anciens. Dans le cadre des *Instants ruraux*, à l'invitation du 3<sup>e</sup> impérial, il réalise, dans le région granbyenne, un monument en granit : *Tomba le Verglas*. La lenteur des infrastructures le fascine. Il médite en tant qu'*Ami des Ruines*, un plan d'urbanisme pour les abords ruinés du pont Jacques-Cartier. En son quartier natal, il est membre de la Table en Aménagement du Centre-Sud. Il est un des trois fondateurs de . (La Société de Conservation du Présent), une œuvre impersonnelle en cours depuis 1985. Pendant neuf ans, il élabore une archive de l'œuvre commune, en réalisant un long travail lexicographique sur médium carte de plastique : (, pour une nouvelle cartographie).

#### CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL

460, rue Sainte-Catherine Ouest  
espace 511  
Montréal, Québec  
H3B 1A7

Téléphone : (514) 398-9322  
Télécopieur : (514) 871-9830

Site Internet : [www.cam.org/~skol](http://www.cam.org/~skol)  
Courriel : [skol@cam.org](mailto:skol@cam.org)

SKOL



PARACHUTE

Ange et cie



Les Décorateurs  
de Montréal Ltée



# Huit rencontres animées par Daniel Paquet

Compte rendu de *Daniel Paquet*

QU'EST-CE QU'UN SIGNIFIANT POUR LA PSYCHANALYSE ?  
... ET POUR L'ART ?



## Qu'est-ce qu'un signifiant pour la psychanalyse ? ... Et pour l'art ?

Groupe d'études tenu au Centre des arts actuels SKOL  
du 6 octobre 1997 au 16 février 1998.

Un psychothérapeute (Daniel Paquet) et un historien-théoricien de l'art (Jean-Émile Verdier) se sont associés pour travailler la question du signifiant.

Daniel Paquet se sera consacré à saisir ce que Jacques Lacan dit dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (Paris, Éditions du Seuil, collection Champ freudien, 1973), de la place et de la fonction du signifiant dans son rapport au sujet de l'inconscient. Cette prise de parole au Centre des arts actuels SKOL avait pour but d'interpeller les artistes au niveau de leur impensé, c'est-à-dire de questionner au-delà du moi ce qui les fait sujets de l'inconscient, et du même coup donc sujets du signifiant. Comment cela se manifeste-t-il dans leur pratique, si nous prenons en compte que le sujet pâtit d'être assujéti au signifiant ?

Jean-Émile Verdier aura abordé le concept d'informe tel que lié à l'art par Rosalind Krauss et Yves-Alain Bois dans *L'informe mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, 251 pages. Ceux-ci ont retenu le concept d'informe qu'ils empruntent à Georges Bataille pour conceptualiser la forme contemporaine de l'art. L'informe désigne dans l'œuvre d'art ce qui n'a pas raison d'être et qui néanmoins participe à la raison d'être de l'œuvre.

L'informe se reconnaît à ce qu'il est l'indice de l'existence d'un sens dont la signification échappe aussi bien à celui qui émet ce sens qu'à celui qui le reçoit. L'informe ne se rapporte à l'opération de signification qu'en tenant en échec l'accomplissement d'une telle opération. Il est un indice, une marque de la limite des conditions acquises de la possibilité de signification dans et à travers l'expression plastique. Dès lors l'informe pourrait être mis en parallèle avec la notion de signifiant telle qu'elle est redéfinie par Jacques Lacan en psychanalyse.

...

Dans le séminaire XI<sup>1</sup>, Lacan s'interroge sur les fondements de la psychanalyse. En fait, il s'agit d'interroger ce qui est transmissible dans la psychanalyse. Ce qui la fonde comme praxis.

La psychanalyse serait en mesure de traiter le réel par le symbolique. Quelque chose de l'ordre de l'oubli, qu'il s'agisse – des pensées absentes – de faire revenir à la surface (la conscience) par le défilé de la nomination mais où se lie la problématique du désir. Est-ce l'interprétation ? Donner corps (perception) aux pensées inconscientes par le biais de la parole. Cependant, l'interprétation en psychanalyse ne se confond pas avec l'herméneutique en général, puisqu'elle engage essentiellement le désir de l'analysant dans sa rencontre avec le désir de l'analyste. Le transfert !

C'est au moment où Freud s'intéresse au désir (de l'hystérique) et de ses rapports au langage qu'il découvre les mécanismes de l'inconscient (oublis, lapsus, actes manqués, mots d'esprit, rêves).

À la suite de Freud, par la radicalité de son geste où le moi déchoit de la maîtrise dans sa dépendance à l'égard de l'inconscient et de ses effets, Lacan va instituer un retour radical aux découvertes du maître. Il va spécifier en quoi « l'inconscient est structuré comme un langage ». C'est ainsi que se dégagent la nature et la fonction du signifiant comme tel, qui est seule causation du sujet (de l'inconscient).

Qu'est-ce que le sujet de l'inconscient ? Lacan explique qu'un sujet, c'est ce que représente un signifiant pour un autre signifiant. Et le signifiant ne se manifeste que comme présence de la différence comme telle et rien d'autre. Nous pouvons le percevoir comme le phonème, une unité purement distinctive, négative en somme et vide de signification

en elle-même. C'est seulement dans et par l'articulation de la chaîne signifiante que peuvent surgir le sujet et le désir (dans le sens ou non-sens) au gré d'un lapsus par exemple, ou en soulignant sa présence, par l'absence, dans l'oubli, et ce au moment où la chaîne s'interrompt. Lacan nous dit : « Le sujet, c'est ce surgissement qui, juste avant, comme sujet, n'était rien, mais qui, à peine apparu, se fige en signifiant<sup>2</sup> ».

Donc, le signifiant pose le sujet comme assujetti par son effet, et lui donne ses identifications successives. Dans ce mouvement même au gré du déroulement de la chaîne, le sujet se perd, se divise. Aussi s'ajoute l'axe métonymique du signifiant dans le déroulement de la chaîne qui montre le désir comme métonymie du signifiant (car le désir se déplace par contiguïté de signifiants).

Pur effet de signifiant, le sujet est « évanescent », et jamais là où on l'attend. Le sujet de l'inconscient se constituerait dans l'intervalle – entre perception et conscience – à la place de l'Autre (lieu autre, savoir déjà là), c'est-à-dire, de l'ensemble des signifiants où s'articule le désir. « Dans l'identification signifiante produite au lieu de l'Autre, s'ensuit une perte d'être dont le sujet sera la trace effacée. Le désir est désir d'être – métonymie – une partie pour le tout – de l'être dans le sujet, lequel est manque-à-être.<sup>3</sup> »

Le sujet freudien est un sujet désirant et il n'a de certitude que du désir qui l'anime. C'est ce qui insiste (la répétition) et fait exister le sujet dans le défilé de la chaîne signifiante mais en le laissant à une place indéterminée.

Pour Lacan, le désir naît de l'écart entre le besoin et la demande. Le besoin vise un objet particulier, adéquat (la nourriture). La demande est de l'ordre de la parole et de la dépendance envers autrui, en son fond, elle est demande d'amour et l'objet, ici, n'est que prétexte à rejoindre l'autre. Le désir est ; parce qu'irréductible au besoin, il implique le sujet au niveau du fantasme qui recouvre l'objet réel, et parce qu'il va au-delà de la demande à autrui en cherchant à se faire reconnaître malgré le langage et l'inconscient de l'autre. Nous retrouvons là le signifiant qui se substitue au désir en le marquant (de la lettre) lorsque le besoin se soumet à la demande, et rend donc le désir méconnaissable parce que refoulé dans l'inconscient.

Mais Lacan pointe un autre désir, ou plutôt une seconde phase du désir, où le sujet s'interroge puisqu'il ne trouve pas dans l'Autre un signifiant qui lui donnerait sa signification absolue. Le sujet rencontre un manque dans l'Autre et il va donc chercher à se repérer (dans son désir) au-delà de la demande de l'Autre. C'est le désir de l'Autre qui se dévoile au sujet dans la découverte du défaut de signifiant au champ de l'Autre. Dans cette rencontre manquée où le sujet fait l'expérience du manque fondamental (de signifiant de son être), il peut décider seulement de son événement originel, de ce qui le cause, et trouver dans la vie la part qui lui échoit. C'est la promesse analytique s'affrontant aux dédales du temps et de l'être.

#### Bibliographie :

Arrivé, M., *Linguistique et psychanalyse* (Freud, Sausurre, Hjemslev, Lacan et les autres), Méridiens Klincksieck, 1987.

Baas, B., Zaloszyk, A., *Descartes et les fondements de la psychanalyse*, Éd. Navarin Osiris, 1988.

Freud, S., *L'interprétation des rêves*, P.U.F., 1967.

Lacan, J., *Le séminaire XI, les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil Points, 1973.

Ogilvie, B., *Lacan, Le sujet*, P.U.F., 1987.

Safouan, M., *(Qu'est-ce que le structuralisme?) 4. Le structuralisme en psychanalyse*, Seuil Points, 1968.

1. Lacan, J., *Le séminaire XI, les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil Points, 1973.

2. Lacan, J., *Le séminaire XI, les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil Points, 1973.

3. Baas, B., Zaloszyk, A., *Descartes et les fondements de la psychanalyse*, Éd. Navarin Osiris, 1988.

Diplômé de l'Université Laval en Counseling depuis 1984, **Daniel Paquet** a travaillé deux ans et demi au Centre psychanalytique des psychoses, où il a aussi suivi un enseignement de la psychanalyse lacanienne. Il a poursuivi l'étude de la psychanalyse, freudienne et lacanienne, à travers une formation en sexologie à l'UQAM dont il est diplômé depuis 1993. Il travaille à temps complet, depuis 1988, comme psychothérapeute au Centre de Crise IRIS (santé mentale), et comme responsable d'un lieu de vie dans lequel s'effectue un suivi de longue durée pour jeunes adultes souffrant de troubles sévères de la personnalité (psychoses).

**CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL**

460, rue Sainte-Catherine Ouest  
espace 511  
Montréal, Québec  
H3B 1A7

Téléphone : (514) 398-9322  
Télécopieur : (514) 871-9830

Site Internet : [www.cam.org/~skol](http://www.cam.org/~skol)  
Courriel : [skol@cam.org](mailto:skol@cam.org)

SKOL



PARACHUTE



Les Décorateurs de Montréal Ltée

Programme de Recyclage



Distribution Fibres Recyclées

