

ex|situ



Art engagé

ex | situ

Numéro vingt-trois
Automne 2013 / Hiver 2014

Ex_situ est une revue d'art créée en 2002 et publiée par les étudiantes et étudiants en histoire de l'art de l'UQAM. Engagée, critique, créative et plurielle, Ex_situ propose des regards croisés sur les pratiques et enjeux du domaine de l'art d'ici et d'ailleurs, d'hier, d'aujourd'hui et de demain.

Coordination

Maude Calvé-Thibault

Assistance à la coordination

Joëlle Perron-Oddo

Édition

Sabrina Desjardins
Amy Éloïse Mailloux

Correction

Marie Ferron-Desautels
Marie-Ève Leclerc-Parker
Josée Marchand
Thibault Roquefort

Communication et distribution

Florie Gaumont
Joëlle Perron-Oddo
Ingrid Valent

Partenariats et commandites

Marilyn Deshaies
Johanne Marchand

Lancement

Karine Gagné
Rebeca Teodora Preda
Audrée Jade Ravary

Identité et design graphique

Aleksandra Krakowiak | studio a&a
studioaeta.com

Trésorerie

Maude Calvé-Thibault

Webmestre

Mégane Guillard

Rédacteurs web

Patricia Bérubé
Maxime Boisvert
Mahaut Fauquet
Charline P. William

Page couverture

ZEPOL, *SoyeLove*, acrylique sur panneau de bois,
61 x 61 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Contact

Module d'histoire de l'art, J-1415
A.S. Revue Ex_situ
C.P. 8888 Succ. Centre-Ville
H3C 3P8

Si vous désirez réagir à propos d'un article ou nous faire part de commentaires sur la revue, écrivez-nous à info.revueexsitu@gmail.com
<http://revueexsituqam.wordpress.com/>

Remerciements

L'Association étudiante du module d'histoire de l'art de l'UQAM (AÉMHAR),
L'Association facultaire étudiante des arts de l'UQAM (AFÉA),
L'Association des cycles supérieurs en histoire de l'art de l'UQAM (ACSHA),
La Faculté des arts de l'UQAM,
Le Département d'histoire de l'art de l'UQAM,
L'unité des programmes d'études de premier cycle en histoire de l'art de l'UQAM,
L'unité des programmes de cycles supérieurs en histoire de l'art de l'UQAM,
La direction du département d'histoire de l'art de l'UQAM,
La Galerie de l'UQAM,
Art Mûr,
Galerie Trois Points,
DHC/ART,
esse art + opinions,
Ciel Variable,
RCAAQ,
Assurart,
Le studio a&a et nos commanditaires.

ISSN 1710-3193

Ex_situ, numéro 23, septembre 2014

Dépôt légal : Bibliothèque et Archives Nationales du Québec, 2014, Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal, 2014, Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal, 2014, COOP UQAM, Pavillon Judith-Jasmin, Montréal, 2014

La reproduction totale ou partielle des textes, photos et illustrations publiées requiert l'autorisation de la revue Ex_situ. Les auteur(e)s conservent l'entière responsabilité de leurs textes.

9 Sommaire

9

FOCUS Art engagé

**Un régionalisme moderne au Québec:
production picturale d'artistes engagés**

Marie Ferron-Desautels

Art engagé et biotechnologie selon subRosa

Audrey Labrie

**Quand l'art se veut outil de négociation:
pratiques engagées en Russie**

Sabrina Desjardins

Le musée au service de la réparation sociale

Nora Golic

**L'avenir du MACM 2.0
ou l'usure des lieux contemporains canadiens**

Simon Morin-Plante

Dossier: La galerie Fresh Paint!

Sabrina Desjardins

31

IN_VISU
Coulisses de la
revue Ex_situ

ÉDITORIAL

Sabrina Desjardins et Amy Éloïse Mailloux

6-7

39

PERSPECTIVES Entretiens

**La chevauchée de l'identité québécoise:
entrevue critique avec l'artiste engagé Simon Beaudry**
Catherine Martellini

**Jonathan Boulet-Groulx,
changer le regard par la photographie**
Joëlle Perron-Oddo

**De la matière au spectacle: portrait de Dominique Leroux,
conceptrice et marionnettiste**
Céline Vigneau

**Bleu, blanc, rouge; l'instinct au service de l'art
dans la pratique de ZEPOL**
Amy Éloïse Mailloux

**Action furtive. La performance sous ses diverses
formes et son évolution. Retour sur le lancement
du numéro 22 d'Ex_situ**
Johanne Marchand et Ingrid Valent

59

PANORAMA Champ libre

Cocottes et putains: pour de l'art entretenu
Marie-Lise Poirier

**Melbourne Now, portrait hyperactuel
du savoir-faire australien**
Maxime Labonté Valiquette

**De spectatrice à consommatrice:
réflexion sur l'avenir des musées**
Amy Éloïse Mailloux

Qu'est-ce que l'art engagé? Pour qu'une forme d'art soit considérée comme engagée, il doit généralement y avoir une intention telle de la part de l'artiste. Celui-ci peut s'engager politiquement ou socialement, quoique les deux soient souvent reliés. On aura vu de tels exemples récemment dans les mouvements du Printemps érable et en Russie, où des artistes contestent le système politique en place. Ces pratiques se déclinent de diverses façons, parfois en élaborant une approche nouvelle comme l'ont fait les peintres régionalistes du Québec au siècle dernier; en incorporant une idéologie féministe au corpus présenté, comme le fait le collectif subRosa; ou encore en ramenant à l'ordre du jour un passé tyrannique pour le contester, ce que fait le Musée de la mémoire en Argentine. Jonathan Boulet-Groulx, en contestant la fausseté des premières impressions dans ses photomontages, s'inscrit dans une lignée similaire à celle de Simon Beaudry, qui s'interroge sur les fondements et l'évolution de l'identité québécoise dans ses œuvres plastiques.

Éditorial

Ce thème s'inscrit donc dans l'histoire, mais aussi dans l'actualité, car lors de la préparation de ce numéro, le Québec était en pleine campagne électorale et a dû subir un nouveau changement de gouvernement. Dans ce contexte, le domaine culturel, d'où ressortent les arts, est souvent en proie aux compressions budgétaires, ce qui nous porte à nous questionner sur le destin d'institutions d'État en péril comme le Musée d'art contemporain, dont la situation était sensible dans la dernière année. Alors que le destin d'une institution phare comme le MACM est vulnérable, on ne croirait pas qu'une petite galerie indépendante comme Fresh Paint! puisse avoir le vent dans les voiles. Peut-être que sa volonté de dissociation des institutions traditionnelles lui permet de nouvelles opportunités, œuvrant dans les marges du milieu. Un questionnement sur l'engagement des institutions culturelles au niveau artistique peut surgir aussi de cette idée, tel qu'abordé dans un article sur le marketing des institutions culturelles.

Ces exemples très précis n'en sont que quelques-uns dans un panorama infini au sein duquel les auteurs d'Ex_situ s'inscrivent.

À travers cette toile de sujets à saveur engagée, d'autres auteurs viennent faire pencher la balance, d'une part en dressant le portrait de tendances artistiques aux questionnements divers dans les œuvres d'artistes variés à *Mulbourne Now*, en nous faisant rêver par un portrait du Paris de Manet ou encore en illustrant la fabrication et la manipulation de marionnettes dans un théâtre des Îles-de-la-Madeleine.

Ex_situ revient donc en force avec un 23^e numéro diversifié qui saura à la fois vous divertir, satisfaire votre curiosité et aiguïser votre sens critique.



Focus

Art engagé

Un régionalisme moderne au Québec : production picturale d'artistes engagés

¹ Pensons notamment à Jori Smith, Jean Palardy, Marian Dale Scott et Harry Mayerovitch.

² Esther Trépanier, « Quelques réflexions autour de la complexité de la dialectique régionalisme/modernité sur la scène artistique québécoise des années 1920-1930 », in *L'Artiste et ses lieux. Les régionalismes de l'entre-deux-guerres face à la modernité*, Denis Saint-Jacques (sous la dir.), Québec, Éditions Nota bene, coll. « Convergences », 2007, p. 347.

³ *Ibid.*

⁴ Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Montréal, Éditions Nota bene, 1998, p. 229.

⁵ Esther Trépanier, 2007, *op. cit.*, p. 348.

⁶ Organisme gouvernemental créé dans le cadre du *New Deal* du président Roosevelt, le WPA avait pour but de fournir un emploi et un revenu aux chômeurs suite à la Grande Dépression. De 1935 à 1943, le WPA assura la construction de plusieurs édifices publics. De nombreux artistes furent employés afin, notamment, de réaliser des murales pour ces bâtiments et d'enseigner les arts plastiques à des étudiants.

⁷ Esther Trépanier, « Entre socialisme et modernisme : les peintres progressistes québécois (1930-1945) », in *Le droit de se taire. Histoire des communistes au Québec de la Première guerre mondiale à la Révolution tranquille*, Robert Comeau et Bernard Dionne (sous la dir.), Montréal, VLB Éditeur, 1989, p. 155.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 154.

¹⁰ Victoria A. Baker, *Images de Charlevoix/Scenes of Charlevoix 1784/1950*, (cat. exp.), Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1982, p. 34.

¹¹ David Karel, *André Biéler ou le choc des cultures*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2003, p. 127.

¹² *Ibid.*

¹³ Esther Trépanier, 1998, *op. cit.*, p. 230.

¹⁴ Esther Trépanier, 1989, *op. cit.*, p. 154.

¹⁵ Galerie d'art Leonard et Bina Ellen, *Jori Smith une célébration*, (cat. exp.), Montréal, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 1997, p. 53.

La Grande Crise de 1929 et la montée du fascisme en Europe font naître chez plusieurs peintres modernes québécois de la jeune génération de profonds questionnements quant à la fonction sociale de l'art. Nombre d'entre eux¹ s'impliquent politiquement dans certains mouvements et partis de gauche tels que la Ligue pour la reconstruction sociale, le Parti communiste et la Ligue canadienne contre la guerre et le fascisme². Le rôle de l'art au sein de la société préoccupe ces artistes, qu'ils s'intéressent à peindre la ville, les ouvriers ou les paysans de leur époque. Leur attrait pour ces sujets est corollaire du contexte politique, économique et social de cette période³. Ces circonstances permettent également à une peinture régionaliste moderne de se développer et de rompre avec le traditionnel régionalisme francophone associé à la nostalgie du passé et aux valeurs cléricalo-nationalistes. En effet, pour certains de ces artistes, la représentation des habitants de la campagne qui leur sont contemporains leur permet de lier la question de l'engagement social à une approche moderne de la peinture⁴.

L'influence de l'art américain et mexicain

La conjoncture économique et sociale des années 1930 favorise l'influence de nouveaux courants artistiques chez les artistes du Québec. Les muralistes américains et mexicains représentent des modèles pour plusieurs d'entre eux. En effet, ces derniers sont parvenus à mélanger l'art moderniste européen et la tradition des arts populaires et autochtones mexicains afin de créer un art moderne ayant une portée sociale et politique⁵. Aux États-Unis, les projets de décoration d'édifices publics, mis en œuvre par le WPA (Works Progress Administration⁶), permettent de donner du travail aux artistes en temps de crise, de rendre l'art accessible à tous et de conférer aux œuvres une valeur éducative⁷. Le peintre Jean-Paul Lemieux admire ces projets gouvernementaux qui reconnaissent une valeur sociale à l'art et sur lesquels, selon lui, le Québec devrait prendre exemple⁸. Plusieurs artistes régionalistes modernes, tels que Jean Palardy et Maurice Raymond, empruntent à l'art mexicain et américain en peignant des œuvres célébrant le travail des paysans et dont le traitement pictural et la composition évoquent la murale⁹.

Les habitants de Charlevoix

Dans les années 1920, l'ethnologue Marius Barbeau contribue à préserver et à promouvoir les arts traditionnels et populaires de la région de Charlevoix¹⁰ et est animé par le souci de la conservation d'une culture canadienne-française traditionnelle destinée à disparaître¹¹. Les artistes André Biéler, John Lyman, Jean Palardy, Jori Smith, Edwin Holgate, Stanley Cosgrove et Jean-Paul Lemieux appuient le programme de sauvegarde de l'ethnologue¹². À partir de 1935, Marius Barbeau et



Jori Smith, *Rose Lavoie*, 1936, huile sur toile, 61,5x46,2 cm, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec. © Julie Anne Godin Laverdière, « L'apport de Prudence Heward, Liliass Torrance Newton et Jori Smith à l'élaboration de la modernité picturale canadienne : 1920-1948 », mémoire de maîtrise, en ligne, Montréal, Université du Québec à Montréal, janvier 2010, p.160. <<http://www.archipel.uqam.ca/2702/1/M11299.pdf>>. Consulté le 5 novembre 2013.

ces artistes séjournent dans Charlevoix durant l'été¹³. Ces derniers « collectionnent et revalorisent des objets artisanaux ou d'art populaire, peignent et vivent en rapports étroits avec les gens de la région.¹⁴ » Jori Smith offre, grâce à ses tableaux, un témoignage visuel sincère et touchant des habitants de la région qu'elle côtoie¹⁵. Les portraits de femmes qu'elle réalise, tel que celui de *Rose Lavoie*, rendent compte de la relation de proximité qu'elle entretient avec certaines paysannes¹⁶. Ces œuvres traduisent également, à travers un traitement moderne de la figure humaine, le regard personnel et intimiste de l'artiste ainsi que sa sensibilité à l'égard des dures conditions de travail¹⁷ et des difficultés financières des femmes à la campagne¹⁸.

¹⁶ Julie Anne Godin Laverdière, « L'apport de Prudence Heward, Lilius Torrance Newton et Jori Smith à l'élaboration de la modernité picturale canadienne: 1920-1948 », Mémoire de maîtrise, en ligne, Montréal, Université du Québec à Montréal, janvier 2010, p. 115. <<http://www.archipel.uqam.ca/2702/1/M111299.pdf>>. Consulté le 5 novembre 2013.

¹⁷ Victoria A. Baker, *op. cit.*, p. 46.

¹⁸ Julie Anne Godin Laverdière, *op. cit.*, p. 123.

Un régionalisme moderne

Bref, une nouvelle manière de représenter la vie rurale se développe au Québec dans les années 1930. Celle-ci traduit une volonté des artistes de réaliser des représentations humanistes d'une paysannerie qui leur est contemporaine, dans l'optique de produire un art socialement signifiant. La complexification des modèles artistiques s'ouvrant, chez plusieurs artistes, à l'art mexicain, américain et populaire, témoigne du caractère moderne du régionalisme des années 1930. Enfin, le régionalisme moderne est étroitement lié à une importante réflexion sur le rôle de l'art au sein de la société et est sans contredit le fruit d'artistes engagés.



André Biéler, *La Madone de Gatineau*, 1940, huile sur panneau, 91 x 15 cm, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada. © <<http://www.gallery.ca/fr/voir/collections/artwork.php?mkey=2085>>

Art engagé et biotechnologie selon subRosa

Animés par les avancées technologiques et l'appel à l'activisme du manifeste cyborg de Donna Haraway¹, les cyberféministes présentent une nouvelle forme d'art engagé qui se dissocie des œuvres féministes des années 1970-1980. Ces premiers regroupements font surface dès les années 1990 et ils sont constitués de femmes qui ne se reconnaissent plus dans les luttes féministes traditionnelles. Elles effectuent des recherches sur l'utilisation d'Internet par les femmes, dénoncent le sexisme vécu par celles-ci et critiquent la représentation du corps pixélisé². Le mouvement prône l'usage des nouveaux moyens de communication comme une prise de pouvoir par les femmes et comme un moyen de rendre les nouvelles luttes féministes plus accessibles à un auditoire varié.

Depuis 1998, le regroupement de cyberféministes subRosa se démarque davantage par un art dit engagé. En effet, cette cellule cyberféministe sert de lieu de rassemblement pour des chercheuses et chercheurs qui se consacrent à la recherche dans l'art, l'activisme, et la politique. Par son nom, subRosa rappelle la clandestinité des pionnières féministes et rend hommage à celles qui ont été actives dans les arts, l'activisme, le mouvement ouvrier, les sciences ainsi que la politique telles que Rosa Bonheur et *Rosie the Riveter*³. Le groupe décrit lui-même son art comme une « pratique situationnelle de performance pluridisciplinaire où les spectateurs s'engagent et deviennent des participants qui interagissent avec des objets et des textes lors d'expériences pédagogiques⁴ ». Par exemple, ces femmes s'infiltrèrent dans un laboratoire de clonage à Singapour en 2003 et assistent à un séminaire sur la vente de sang de cordon ombilical⁵ afin de constater l'évolution technologique et dénoncer certaines pratiques biotechnologiques ayant des fins commerciales.

De ces recherches découlent plusieurs projets dont l'installation *Cell Track: Mapping the Appropriation of Life Materials* qui a été présentée, entre autres, à l'Art Institute of Chicago en 2004. Cette œuvre est composée d'une représentation du corps humain ayant les attributs féminins et masculins avec des cercles rouges qui indiquent les brevets de séquences génétiques et de cellules souches. Le tout se retrouve sur une carte du monde et est accompagné d'une ligne du temps qui démontre les progrès technologiques liés à la génétique. Par ce projet, subRosa voulait dénoncer le marché de tissus génératifs – le placenta et les cellules souches embryonnaires – puisque ce phénomène est une nouvelle forme de violence psychologique et physique faite à la femme. Selon elles, ces technologies créent une fracture sociale, économique et physique entre le corps de la mère et ses cellules souches embryonnaires, puisque ces dernières deviennent des produits médicaux et pharmaceutiques au profit de grandes sociétés scientifiques⁶.

Afin de comprendre l'étendue des recherches et des revendications du groupe de cyberféministes, voici quelques faits dénoncés par celles-ci. Le marché de cellules souches à des fins thérapeutiques a été évalué à 71 milliards de dollars américains avant 2010⁷. Les milieux médicaux et scientifiques s'intéressent aux cellules souches parce qu'elles peuvent servir à plusieurs choses telles que la fertilisation, la régénération d'organes, les thérapies de rajeunissement, le clonage thérapeutique et le traitement de certaines maladies comme l'Alzheimer et le Parkinson⁸. Les cellules souches sont tirées des ovules, des embryons au premier stade de développement, du placenta ou encore des tissus fœtaux, le tout conservé et cultivé en laboratoire en simulant l'utérus de la femme. Plusieurs controverses ont éclaté en Asie puisque l'achat d'embryons ou d'ovules directement auprès des femmes est interdit, mais le don est légal à des fins de recherches⁹. En outre, subRosa soulève une enquête qui a démontré que les ovules utilisés pour faire de la recherche dans un laboratoire de l'université de Séoul provenaient des assistantes. Dans le milieu scientifique,

¹ En publiant *A Cyborg Manifesto*, Haraway avait la volonté de réaffirmer une position féministe inclusive. Le cyborg est alors pensé comme un concept qui transforme l'expérience des femmes en cette fin de XX^e siècle et qui annonce que les barrières entre la science-fiction et la réalité sociale sont de pures illusions d'optique. Haraway décrit le cyborg comme un organisme hybride à mi-chemin entre la machine, l'animal et l'humain qui entre dans une conception de la réalité sociale ou fictive. Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, New York, Routledge, 2007 [1985], 333 p.

² Vera Lemecha, MAWA: *Mentoring Artists for Women's Art, Culture of Community*, Winnipeg, MAWA, 2004, p. 65-69.

³ subRosa, *Bodies Unlimited A decade of subRosa's Art Practice*, n.paradoxa., 2011, vol. 28, p. 17.

⁴ subRosa, en ligne. <<http://www.cyberfeminism.net/>>. Consulté le 5 février 2014.

⁵ Louise Poissant et Ernestine Daubner (dir.), *Bioart, transformation du vivant*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 262.

⁶ *Ibid.*, p. 263.

⁷ *Ibid.*, p. 264.

⁸ *Ibid.*, p. 264.

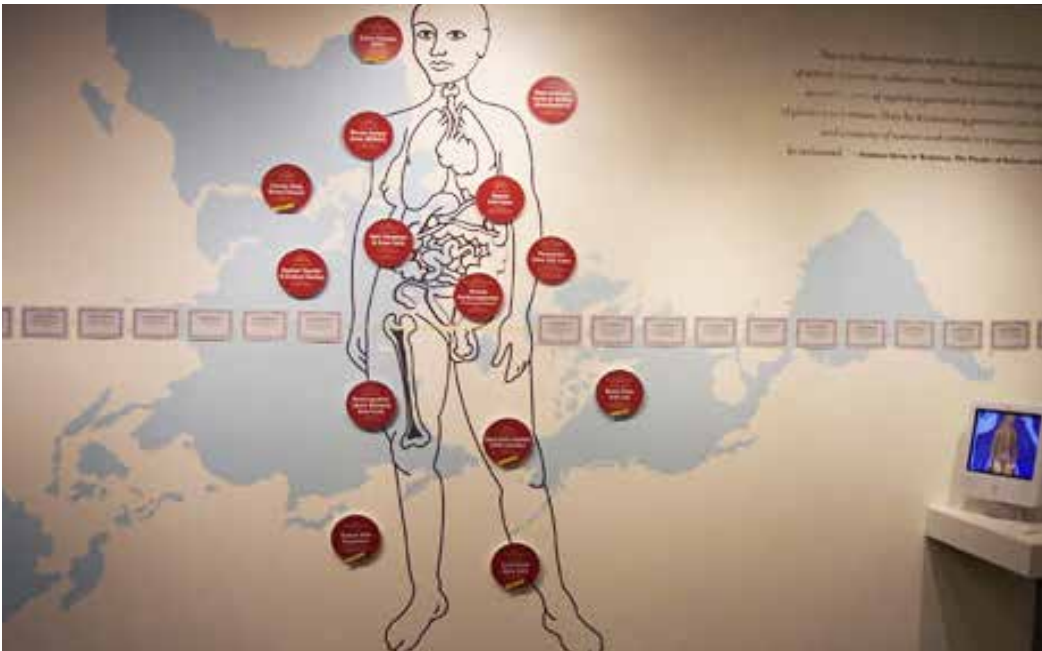
⁹ *Ibid.*, p. 271.

le don volontaire de sperme se fait couramment puisqu'il est légal et n'implique aucune chirurgie. Par contre, la récolte d'ovules est une intervention expérimentale, souvent douloureuse et dispendieuse qui oblige les donneuses à prendre des doses massives d'hormones afin de « super-ovuler¹⁰ ».

subRosa rejoint donc les débats féministes sur la valeur du travail de la femme et dénonce l'absence de discussion sur la marchandisation des tissus organiques et cellules souches. De surcroît, lors de plusieurs événements, les spectateurs sont invités à évoquer leurs préoccupations face à ces nouvelles technologies ainsi qu'à assister à des conférences de chercheurs en biologie. Par ses expositions dynamiques et participatives, subRosa s'intègre dans la praxis sociale¹¹ en renforçant le lien entre les participants et en faisant circuler un débat autour de ces enjeux. En diffusant ces informations, tant sur la toile que dans les musées et universités, subRosa s'inscrit dans l'art engagé et donne un nouveau souffle au féminisme.

¹⁰ *Ibid.*, p. 272.

¹¹ Ernestine Daubner, « Le monde posthumain selon SubRosa », *Inter: art actuel*, no. 94, 2006, p. 65.



subRosa, *Cell Track: Mapping the Appropriation of Life Materials*, 2004, installation présentée à Chicago.

© subRosa, « Projects », *subRosa*, en ligne. <<http://www.cyberfeminism.net/projects.html>>. Consulté le 9 mars 2014.

Quand l'art se veut outil de négociation : pratiques engagées en Russie

Au cours des dernières années, des mouvements populaires de protestation contre le pouvoir en place ont explosé dans plusieurs pays. Le monde a connu notamment le Printemps arabe, qui a éclaté à la toute fin de l'année 2010. Plus près de nous, le Printemps érable a débuté à l'hiver 2012, prenant d'assaut les rues de la métropole québécoise avec nombre de manifestations hautes en couleur, et ce, pendant plusieurs mois. Actuellement, c'est le cas de la Russie qui défraye les manchettes : celle-ci s'est transformée en un colossal théâtre de répression, le système Poutine brimant considérablement la liberté d'expression – et la liberté en général – des citoyens de son pays. Une onde de soulèvement s'y dessine, notamment par plusieurs artistes qui tentent désespérément de se faire entendre en dénonçant la situation, dans un cri du cœur systématiquement étouffé par un gouvernement corrompu jusqu'à la moelle. Étudions un panorama de différentes pratiques artistiques engagées en Russie.

¹ « Pussy Riot: arrestation de deux femmes encagoulées dans la cathédrale de Moscou », *Le Monde*, en ligne, 21 février 2013. <http://www.lemonde.fr/europe/article/2013/02/21/pussy-riot-arrestation-de-deux-femmes-encagoules-dans-la-cathedrale-de-moscou_1836465_3214.html>. Consulté le 9 mars 2014.

² *Ibid.*

³ « Soctchi : les Pussy Riot molestées par des milices cosaques », *Le Monde*, en ligne, 19 février 2014. <http://www.lemonde.fr/europe/video/2014/02/19/sotchi-les-pussy-riot-molestees-par-des-milices-cosaques_4369594_3214.html>. Consulté le 9 mars 2014.

⁴ *Ibid.*

⁵ Plucer, « The VOINA Art-Group (« War »). Actions 2006-2013 », *Live Journal*, en ligne. <<http://plucer.livejournal.com/2666853.html>>. Consulté le 9 mars 2014.

⁶ « Voïna », en ligne, 27 juillet 2012. <<http://www.arte.tv/fr/voina/6837174.CmC=6823144.html>>. Consulté le 9 mars 2014.

⁷ Laurence Defranoux, « Voïna, cinq ans d'activisme iconoclaste », *Libération*, en ligne, 3 août 2012. <http://www.liberation.fr/monde/2012/08/03/voina-cinq-ans-d-activisme-iconoclaste_857293>. Consulté le 9 mars 2014.

⁸ Plucer, *loc. cit.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ « Piotr Pavlenski : ce militant politique qui se cloue les testicules et coud ses lèvres », *L'Internaute*, en ligne, 12 novembre 2013. <<http://www.linternaute.com/actualite/personnalites/piotr-pavlenski-ce-militant-politique-qui-se-cloue-les-testicules-et-coud-ses-lèvres-1113.shtml>>. Consulté le 9 mars 2014.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

Premièrement, il y a la saga de Pussy Riot. Il s'agit d'un collectif d'artistes activistes et féministes qui s'adonne à des performances visant à l'amélioration des droits des femmes au sein de la Russie. Or, elles sont davantage connues pour leur action performative dans la cathédrale du Christ-Sauveur de Moscou, en 2012, où elles ont récité une prière punk pour s'élever contre la campagne de Vladimir Poutine aux élections présidentielles en demandant à la Vierge de se débarrasser du candidat¹. Elles ont alors été arrêtées et deux d'entre elles, après être allées en appel dans un contexte d'extrême médiatisation du procès, sont finalement condamnées à deux ans d'emprisonnement dans un camp de travail forcé². Plus récemment, le collectif s'est de nouveau attiré les foudres des autorités russes en entamant une chanson anti-Poutine lors des Jeux olympiques de Soctchi³. Six membres du collectif étaient présents et furent molestés à coup de fouet et de bâton, en plus d'être aspergés de gaz lacrymogènes⁴.

Dans le même ordre d'idées, le groupe Voïna, créé en 2006, est un collectif d'activistes universitaires qui se consacre à des performances dénonciatrices ainsi qu'à l'organisation de manifestations à saveur contestataire⁵. Le mot *voïna* signifie guerre en russe⁶, ce qui représente bien leur mandat, soit de faire la guerre à la politique répressive et corrompue de la Russie de Poutine. Toutes leurs actions prennent place dans l'espace public russe. Plusieurs de ses membres font aussi partie de Pussy Riot⁷. Voïna utilise fréquemment le symbole des parties génitales masculines et féminines pour métaphoriser les propos qu'il souhaite soulever. Par exemple, le 5 juillet 2013, le collectif a tenu une action nommée *Europe sucks*⁸. Celle-ci visait à portraitureur les relations tendues entre la Russie et le reste de l'Europe⁹, qui n'intervient pas face à la situation difficile de la Russie. Un membre du groupe, déguisé en Vladimir Poutine, arborait un énorme phallus en plastique pour illustrer leur vision de la situation : l'Europe se met à genoux devant le président russe, car elle le craint¹⁰.

Parallèlement, Piotr Pavlenski, un artiste et activiste russe, a fait scandale le 10 novembre 2013 lorsqu'il s'est lui-même cloué les testicules par terre sur une place publique centrale de Moscou, la place Rouge¹¹. Ce geste se voulait, selon Pavlenski, « une forme de protestation contre le régime russe », ainsi qu'une tentative de sensibilisation populaire visant à enrayer « l'indifférence politique » des citoyens russes¹². Cet artiste est également intimement lié à la cause précédemment abordée de Pussy Riot : en 2012, il avait cousu ses lèvres ensemble pour dénoncer le bafouage de la liberté d'expression au sein du régime Poutine¹³. Ces actions corroborent le ton désespéré de la population, dont le gouvernement tente de couper l'herbe sous le pied et vise l'asservissement complet par toutes ses mesures excessivement répressives. Pavlenski, qui risquait pour son geste quinze jours de prison, a finalement été acquitté

par un juge de Moscou¹⁴. Quant au groupe Voïna, plusieurs de ses membres ont eu des démêlés avec la justice. Deux d'entre eux ont été inculpés, en 2011, pour avoir incité la haine envers la police par leurs actions et ont chacun été condamnés à purger trois mois et demi de prison¹⁵. Néanmoins, ils ont été libérés avant la fin de cette sentence parce que l'artiste de renom Banksy a payé leur caution¹⁶. Une autre des membres du collectif, Taisia Osipova, est emprisonnée depuis 2010 et purge une peine de 8 ans de prison pour possession d'héroïne. La drogue aurait été trouvée dans son appartement, mais la principale intéressée clame que cette substance illicite y a été planquée par la police même, après qu'elle ait refusé de fournir aux autorités des informations sur son mari, un activiste d'un parti d'opposition non enregistré¹⁷. Finalement, les membres de Pussy Riot n'ont pas été accusés suite à leur performance à Sotchi, mais y ont été constamment harcelés et persécutés par les forces policières.

Cette répression des libertés fondamentales démontre l'intransigeance du gouvernement russe lorsqu'il est question d'une quelconque insurrection s'orchestrant contre lui. La moindre incartade ou le moindre refus de collaboration avec les autorités rend les citoyens passibles d'une peine d'emprisonnement non négligeable sur fond de procès truqué, le tout agrémenté d'un taux de condamnation de plus de 99 %, soit un pourcentage plus élevé que sous l'administration stalinienne¹⁸. Cela rend très ardues et risquées les tentatives de dénonciation de quelque nature que ce soit. Ce triste panorama est le parfait reflet du paysage russe des dernières années. Espérons que le vent tourne dans ce pays sclérosé par d'innombrables injustices institutionnalisées.

¹⁴ « Vidéo: l'artiste qui s'est cloué les testicules sur la Place Rouge est libre », *Direct Matin*, en ligne, 12 novembre 2013. <<http://www.directmatin.fr/insolite/2013-11-12/video-lartiste-qui-sest-cloue-les-testicules-sur-la-place-rouge-est-libre-606580>>.

Consulté le 9 mars 2014.

¹⁵ Plucer, *loc. cit.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ « Opposition Activist Gets Eight Years for Drug Charge », *RIA Novosti*, en ligne, 28 août 2012. <<http://en.ria.ru/russia/20120828/175472974.html>>. Consulté le 9 mars 2014.

¹⁸ « Les prisons russes » [reportage], *Les grands reportages*, Montréal, RDI: Société Radio-Canada.

Le musée au service de la réparation sociale

Comment définit-on l'engagement social d'une institution culturelle à l'heure actuelle? Qu'est-ce que l'on comprend par « engagé »? Les possibilités sont multiples: une institution prenant position face aux problèmes politiques ou sociaux, se battant pour une cause, revendiquant des idées dans un contexte historique précis, contestant et dénonçant, facilitant une prise de conscience ou mettant la mémoire collective en garde contre l'oubli.

À partir des années 1980, une nouvelle muséologie s'ouvre à des pratiques muséologiques inédites qui dirigent les institutions vers la société et la communauté. Progressivement, les musées se transforment en lieux identitaires où la mémoire collective prend place. Dans cette perspective, de nouveaux objets à caractère immatériel font leur apparition dans les salles d'exposition. Les témoignages oraux sont exemplaires de ces changements: sur support vidéo (CD et DVD) on encapsule la voix, les gestes et les expressions de gens qui témoignent d'un sujet particulier. Intégrés à l'exposition, ces récits sont souvent racontés par les protagonistes des événements exposés. Au début du XXI^e siècle, le phénomène des témoignages oraux traitant de sujets socialement sensibles apparaît dans les institutions muséales émergentes d'Amérique du Sud. Des victimes de dictatures militaires y exposent leurs témoignages sous le slogan de « jamais plus » (*nunca mas*¹). Ces vidéos sont organisées et exposées de manière thématique, dans différents musées dédiés au rétablissement de la mémoire collective. Accompagnée de photos ou d'œuvres d'art contemporain, l'exposition de ces témoignages oraux suscite toujours des controverses. Un des musées emblématiques de ce sujet est le Musée de la Mémoire à Rosario (Museo de la Memoria de Rosario²) en Argentine, qui a pour mission de contribuer à la récupération de la mémoire sociale et politique ainsi qu'à l'éducation de la tolérance et de la démocratie. Cet établissement est un pionnier et une référence, en Amérique latine, en traitement des mémoires historiques post-génocide ainsi qu'en recherche, lutte et diffusion des droits de la personne.

Cette institution, créée en 1998, a commencé ses activités au début de 2001. Elle cherche surtout à susciter la réflexion et l'engagement civique du public en explorant les thèmes du passé autoritaire et de la résistance locale. C'est là où le récit muséal s'engage socialement en revenant sur les traces d'une époque virulente qui a frappé toute la population.

Depuis décembre 2010, le Musée de la Mémoire est installé au cœur de la ville dans un édifice historique qui était auparavant occupé par les commandants du deuxième corps de l'armée. Musée et site historique convergent vers un même espace dans le but de récupérer la mémoire collective d'un passé atroce et d'éduquer la population afin de préserver la démocratie présente et future. Selon les statuts de l'ICOM, adoptés en 2007, « une musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation³ ». Ainsi, le Musée de la Mémoire s'investit dans la société par ses pratiques muséographiques, notamment par ses choix d'expositions et par le biais de ses actions, comme la mise en place de plaques commémoratives, d'actes commémoratifs et par sa contribution au travail de récupération de la mémoire et du deuil. Bref, ce musée est devenu un lieu de synthèse symbolique qui connecte l'individuel au collectif, sans pour autant réduire l'un ou l'autre.

Dans cette perspective, chacun des artefacts présentés ne trouve sa signification que par le biais de sa relation au sujet. En ce sens, le Musée de la Mémoire offre un regard

¹ Commission nationale sur la disparition de personnes, *Nunca Más*, Buenos Aires, EUDEBA, 1986, 492 p.

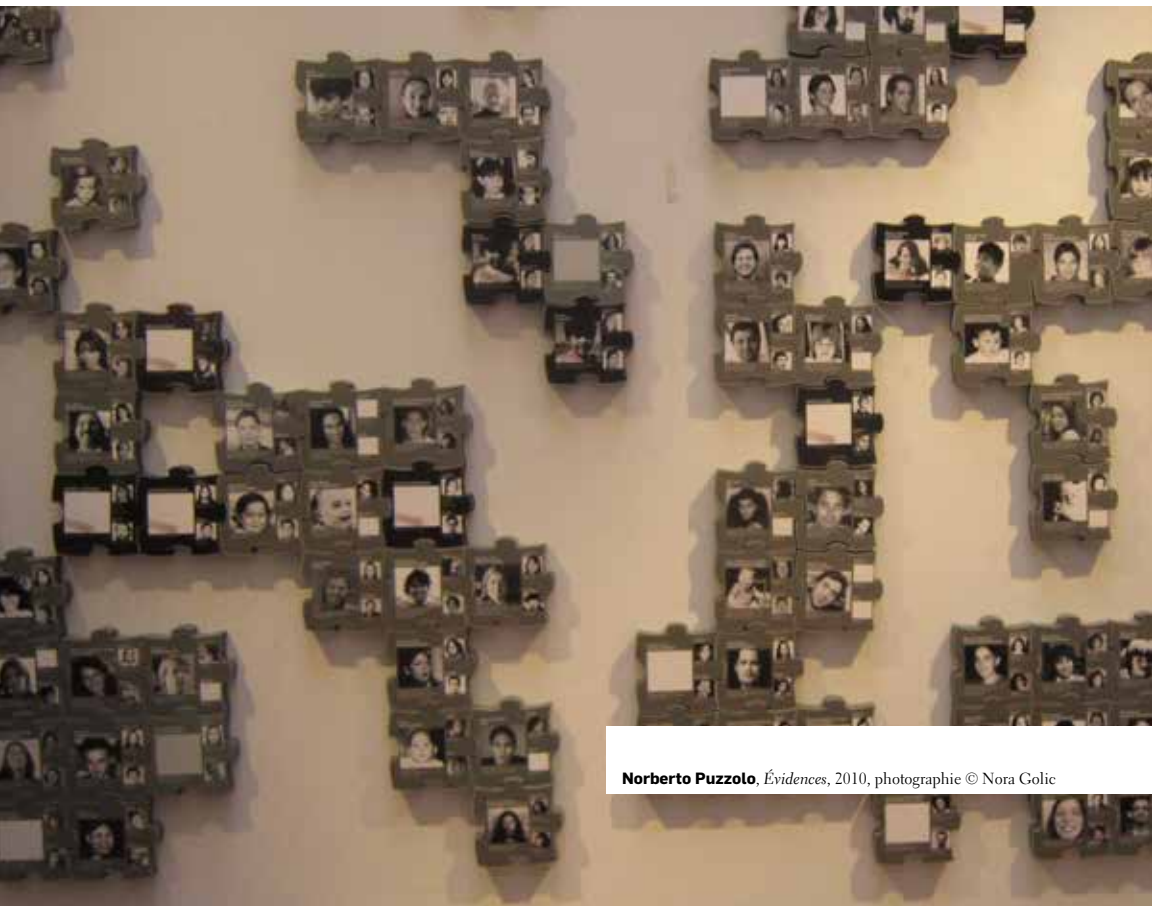
² Site officiel du Musée de la Mémoire de Rosario. <<http://www.museodelamemoria.gob.ar/>>. Consulté le 15 octobre 2013.

³ « Évolution de la définition du musée selon les statuts de l'ICOM (2007-1946) », ICOM, en ligne 2008, <http://archives.icom.museum/definition_fr.html>. Consulté le 20 décembre 2013.

historique et réfléchi sur les événements qui ont principalement touché les droits de la personne, mais pas exclusivement, durant la dernière dictature militaire en Argentine (1976-1983). Au service de la réparation du tissu social, ce musée produit et expose des témoignages oraux des citoyens de la ville de Rosario (activistes sociaux, militants politiques, syndicalistes, intellectuels, artistes et étudiants) qui s'opposaient au régime politique et économique de la dictature militaire argentine. La contribution de ces témoins est essentielle, car ces derniers aident à bâtir le cœur même des expositions. Selon Assmann⁴, ce type de mémoire communicative ne répertorie que le passé récent et recouvre l'ensemble des souvenirs que l'individu partage avec ses contemporains. La mémoire communicative disparaît en même temps que disparaissent ses supports, on la nomme par conséquent mémoire générationnelle. C'est cette mémoire que le musée récupère et encapsule dans les vidéos comme un autre registre de référence identitaire qui aide à la reconstruction d'un passé historique plurisectoriel.

⁴ Jan Assmann, *La mémoire culturelle – Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, Paris, Aubier, 2010, p. 372.

L'institution propose aussi une variété d'activités telles que des visites guidées, des conférences et des tables rondes. On y retrouve des thèmes sociaux, politiques, militaires, scientifiques et technologiques, qui sont exposés en relation les uns par rapport aux autres. En d'autres termes, ce type de musée, qui adopte une position active en se battant pour une cause, devient à la fois dénonciateur de malaises sociaux et producteur de méthodes muséographiques servant à la prise de conscience. L'exemple du Musée de la Mémoire de Rosario démontre donc qu'il est possible de faire des expositions d'art au service de causes politiques, sociales et économiques.



L'avenir du MACM 2.0 ou l'usure des lieux contemporains canadiens

« Actuellement, seulement 1,5 % de ces œuvres sont accessibles au public¹ ».

Ce pourcentage révélateur suffit largement à décrire la nécessité d'augmenter l'espace d'exposition du Musée d'art contemporain de Montréal, unique musée d'État dédié strictement à l'art contemporain². Le musée se retrouve aujourd'hui avec des problèmes d'emplacement et de collection, mais aussi de personnel. Dans un communiqué de presse en 2013, nous avons appris le départ de la directrice en chef Paulette Gagnon³ ainsi que d'autres noms phares de cette institution, dont Marie Fraser. Peut-être qu'un vent de fraîcheur et de modernité est à l'aube d'investir le musée. Diverses perspectives d'investissements au MACM⁴ se multiplient depuis de nombreuses années.

Pensons au projet de déménagement du musée dans le secteur sud du Vieux-Port de Montréal. Le prédécesseur de Paulette Gagnon, Marc Mayer⁵, avait proposé un déménagement du musée au silo no. 5 dans le Vieux-Port de Montréal : « Le silo offre quatre fois plus d'espace que le musée actuel. Il offre la perspective de revenus autonomes de la part des touristes et des Montréalais [...] qui bénéficieraient d'une vue exceptionnelle sur Montréal.⁶ » Par ailleurs, M. Mayer énumérait d'autres avantages du site : « le bâtiment ne se limiterait pas qu'à l'art. Il serait doté d'un belvédère, de promenades intérieures, de restaurants, de commerces, de logements... Bref ce serait une source de revenus qui donnerait son autonomie au Musée.⁷ » Voilà que ce projet ne verra jamais le jour, faute de fonds. La vision de ce directeur aurait donné un second souffle en matière de financement et de revenus directs au musée. Nous comprenons de ces observations que le lieu actuel du MACM n'est plus adéquat pour l'agrandissement de sa collection et que la structure des installations est désuète. En poste après M. Mayer, Mme Gagnon aura finalement dû abandonner le projet du silo no. 5, car ses coûts de réparation dépassaient largement les estimations.

Comme le stipule Mme Gagnon dans une entrevue à Radio-Canada, la collection du MACM, depuis 1992, « s'est enrichie de 4000 œuvres et la fréquentation a atteint 200 000 visiteurs par année⁸ ». Ce fait révèle que le MACM a acquis une collection importante qui se doit d'être révélée au public et aux chercheurs. Par la suite, Mme Gagnon et le conseil d'administration ont proposé un projet de reconstruction totale du MACM au coût de 88 millions de dollars qui a été rejeté par l'ancienne ministre de la Culture, Christine Saint-Pierre⁹. Quels moyens restent-ils pour revitaliser le MACM ?

Pour survivre aujourd'hui, tous les musées doivent recourir à une pluralité d'activités de financement. La boutique du musée, avec la vente de produits dérivés des expositions à l'affiche, en est un exemple probant. Les musées doivent rivaliser entre eux et se doter de financements connexes qui soutiennent leurs activités comme des bals privés ou des levées de fonds provenant de mécénats. Tout ceci au risque de s'écarter du mandat premier de diffusion directe de la collection et de sa préservation. L'une des solutions se trouve dans la médiation. Bien que le musée ait un système de médiation en place, il ne peut répondre à un plein potentiel en comparaison à d'autres musées dans la région métropolitaine. En effet, il n'y a que quelques visites de vulgarisation des expositions par semaine. Comme le stipule la définition de Nada Guzin Lukic, « [la] médiation culturelle dans le contexte muséal est généralement définie comme un processus de facilitation de la communication entre les objets et le public¹⁰ ». La médiation ne peut régler tous les problèmes du MACM actuellement. Cependant, une amélioration de celle-ci pourrait entraîner

¹ Claude Deschênes, « Le Musée d'art contemporain de Montréal veut s'agrandir », *Radio-Canada*, en ligne, 9 décembre 2011. <http://www.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2011/12/08/004-musee-art-agrandissement.shtml>. Consulté le 5 janvier 2014.

² « Le musée : l'histoire du Musée d'art contemporain de Montréal », Musée d'art contemporain de Montréal, en ligne, 2013. <<http://www.macm.org/le-musee/historique/>>. Consulté le 8 mars 2014.

³ Nicolas Mavrikakis, « Paulette Gagnon démissionne du MAC », *Voir*, en ligne, 27 mars 2013. <<http://voir.ca/nicolas-mavrikakis/2013/03/27/paulette-gagnon-demissionne-du-mac/>>. Consulté le 27 février 2014.

⁴ Abréviation de Musée d'art contemporain de Montréal.

⁵ Directeur du MACM de 2004-2008. « Le musée : l'histoire du Musée d'art contemporain de Montréal », *loc. cit.*

⁶ Bernard Lévy, « Entrevue avec Marc Mayer : l'art contemporain au service du public », *Vie des Arts*, vol. 52, n° 211, 2008, p. 76. *Ibid.*, p. 77.

⁸ Claude Deschênes, *loc. cit.*

⁹ « Le Musée d'art contemporain de Montréal en pleine mutation », *Radio-Canada*, en ligne, 16 avril 2013. <http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2013/04/16/004-musee-art-contemporain-montreal-mutation.shtml>. Consulté le 25 février 2014.

¹⁰ Nada Guzin Lukic, « Patrimoine, musée et médiation », thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2003, p. 142.

des changements majeurs quant au regard de la population sur l'art contemporain et actuel, favorisant une plus grande affluence.

Un projet de restauration du musée est mis de l'avant en 2013 par le président actuel du Conseil d'administration du musée, Alexandre Taillefer. Ce dernier soutient qu'il sera en mesure d'offrir un projet plus réaliste avec une économie de 40% moins que le coût de l'ancien projet déposé¹¹. Le MACM conservera donc son emplacement actuel jusqu'à nouvel ordre.

¹¹ « Le Musée d'art contemporain de Montréal en pleine mutation », *loc. cit.*

¹² Frédérique Doyon, « Pauline Marois donne le coup d'envoi à l'agrandissement du MAC », *Le Devoir*, en ligne, 4 février 2014. <<http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/398928/le-musee-d-art-contemporain-annonce-un-important-projet-d-agrandissement>>. Consulté le 25 février 2014.

Plus tôt en 2014, le gouvernement Marois a annoncé une subvention de plusieurs millions de dollars pour un agrandissement réel du Musée¹². Des plans d'élaboration ne sont pas encore présentés, mais il s'agit d'un premier pas dans l'avancement de ce projet depuis plus de 30 ans. Il est clair que la situation d'un gouvernement minoritaire, en vue de prochaine élection imminente, favorise des investissements dans la culture, mais à quel prix? Devons-nous toujours avoir un gouvernement minoritaire pour annoncer des investissements massifs en culture? La culture est un bien commun et forge l'identité d'une société. Les investissements sont nécessaires, et ce, de manière récurrente.

Pendant que nous attendons une réponse à ces problématiques, 98,5% de la collection n'est toujours pas présentée au public et le MACM perd de la crédibilité relativement à son statut d'unique musée d'État consacré à l'art contemporain.



Dossier : la galerie Fresh Paint!

La galerie Fresh Paint!, qui se veut une extension du festival Under Pressure, a vu le jour en août 2011. Il s'agit d'un espace semi-permanent où on fait la promotion d'artistes émergents s'inspirant principalement du *street art*. Au départ, le projet était censé durer 3 mois, mais la galerie existe toujours aujourd'hui, en plus d'avoir changé de local une fois.

Le mandat de Fresh Paint! est d'offrir une tribune à des artistes qui n'en bénéficient pas. On garde toujours en tête le besoin de s'affranchir du milieu élitiste du musée. Il est important pour les tenants de l'endroit de ne pas se cloisonner aux façons de fonctionner des institutions d'art, comme la sédentarité. On veut que le public développe une connaissance et une reconnaissance du graffiti et du *street art*.

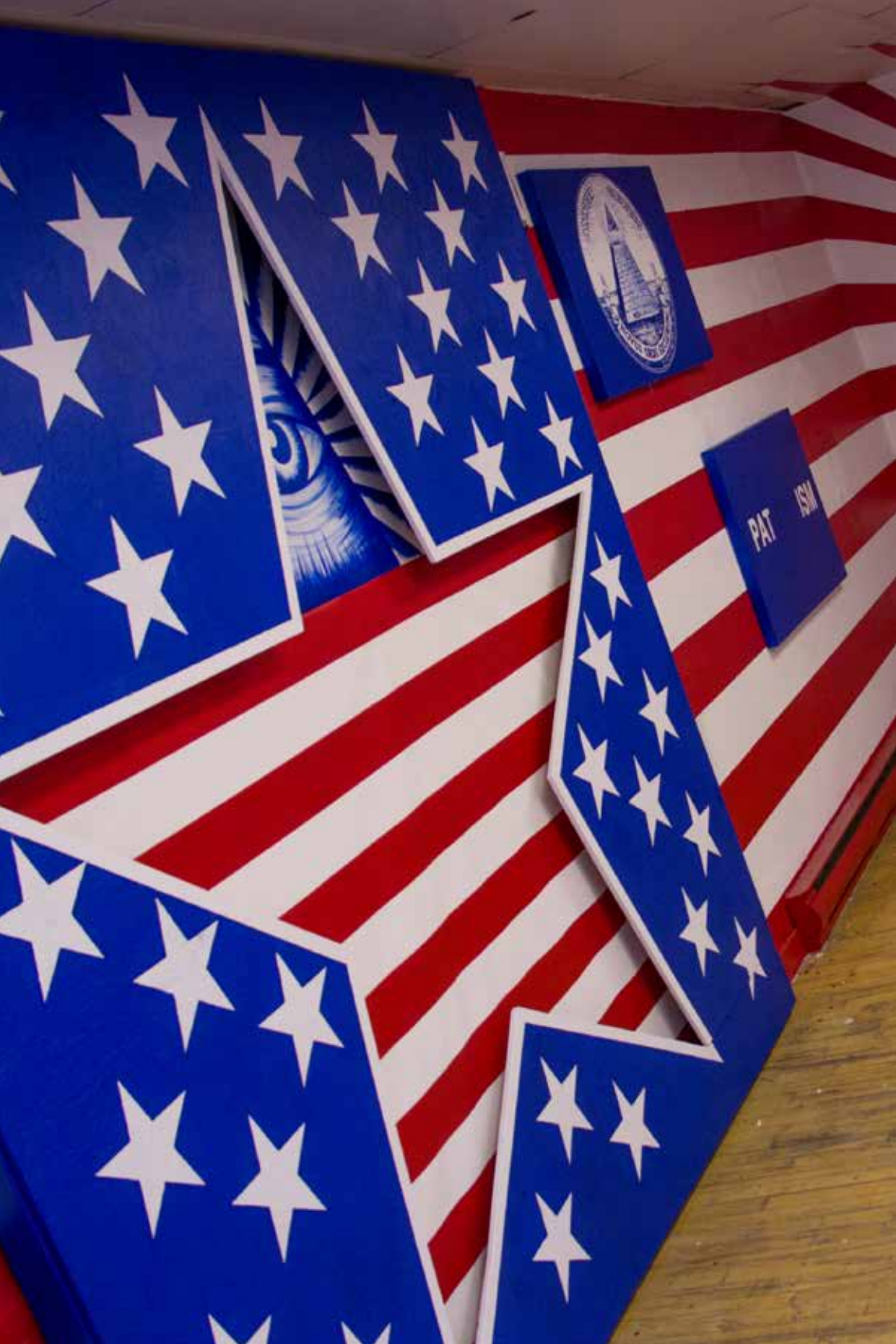
¹ Beaux Dégâts est un événement mensuel qui consiste en une bataille de murales entre plusieurs artistes qui doivent s'inscrire à l'événement au préalable. L'événement se veut une critique de l'institution où les œuvres sont surprotégées et plus ou moins accessibles au public. Les murales sont temporaires et c'est le public qui décide de celle qu'il préfère. « Beaux Dégâts », in *Fresh Paint!*, en ligne, 2014. <http://freshpaintmtl.com/?page_id=1265>. Consulté le 12 mars 2014.

L'une des grandes réalisations de la galerie est l'événement mensuel *Beaux Dégâts*¹. Pour ce qui est d'Under Pressure, c'est une satisfaction en soi puisque le festival existe depuis 18 ans.

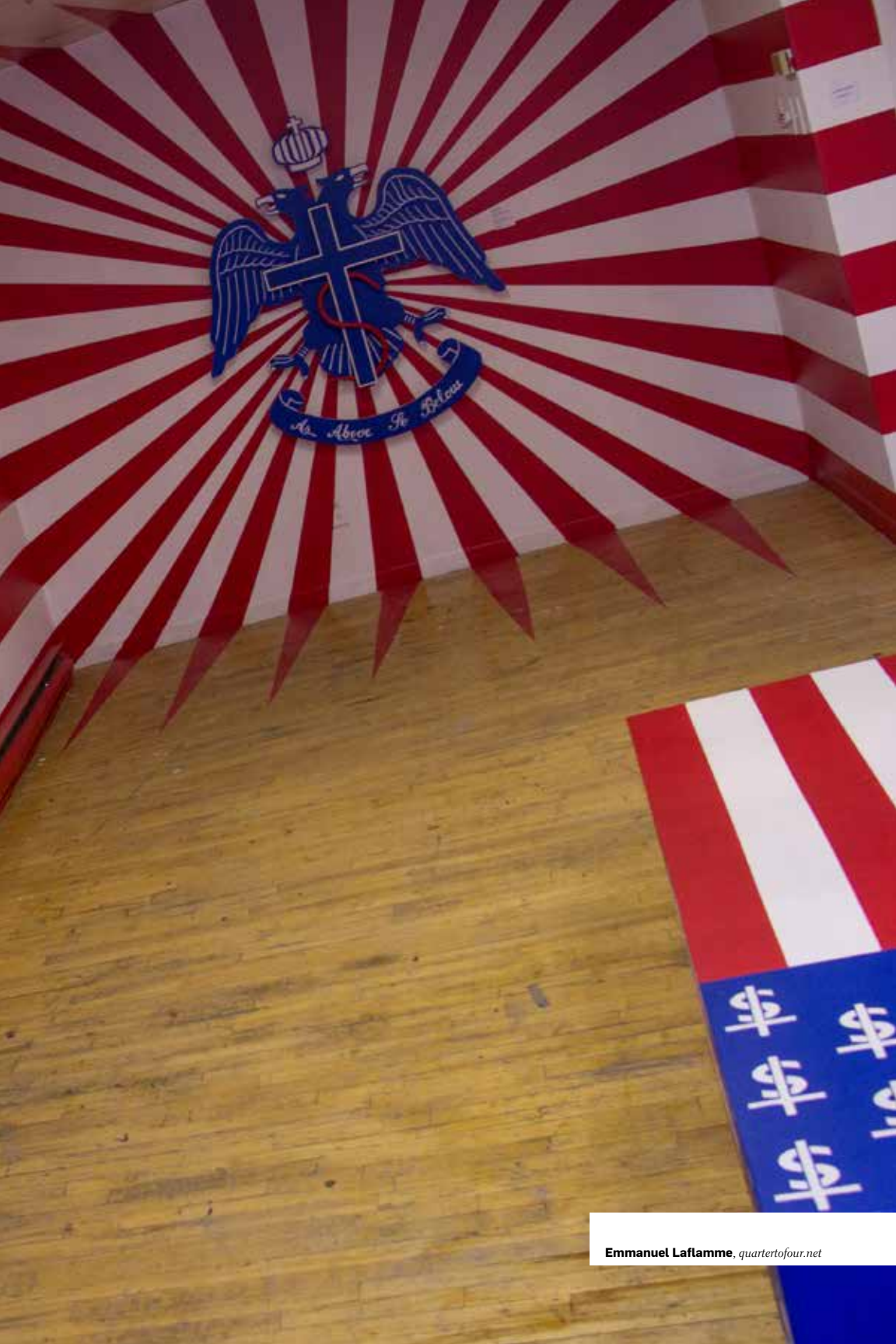
Pour le futur, les tenants de la galerie espèrent acquérir une dimension plus internationale, bien qu'ils aient déjà participé à deux expositions en France. On souhaite donner une indépendance face au système aux artistes, pour qu'ils puissent s'établir eux-mêmes, la galerie ne constituant que l'espace où ils sont invités à s'exprimer. On aimerait également avoir une plus grande reconnaissance des médias et des institutions internationales d'art.



Collaboration de Miss Me & Hoarkor, miss-me-art.com et hoarkor.com



PAT ISM

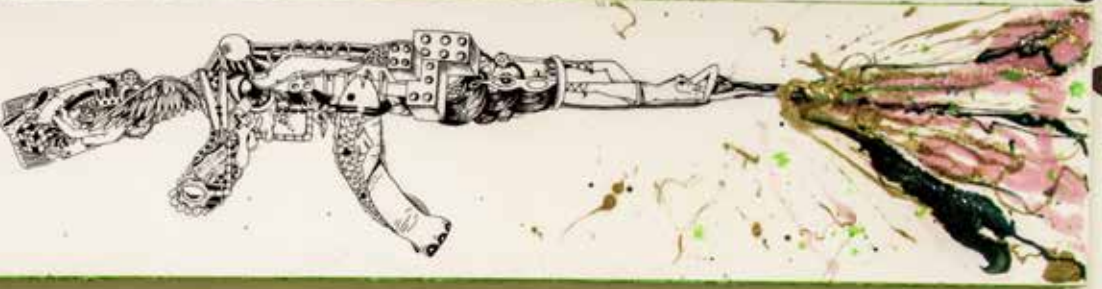




Chris Dyer, positivecreations.ca









Alysha Farling, alysahafarlingart.tumblr.com



E PAS
ilk





In_visu

Coulisses de la revue

Bleu, blanc, rouge; l'instinct au service de l'art dans la pratique de ZEPOL

Finissante en arts visuels et médiatiques, passionnée par l'art de rue, formée en danses telles que le *Bboying* et le ballet classique, ZEPOL possède aussi une riche expérience en enseignement. Nommée ZEPOLROCK par son mentor *Bboy Crazy Smooth*, elle vit sa pratique comme une expérience avant tout personnelle, sensorielle et matérielle.

Ayant grandi au croisement des années 1980 et 1990, ZEPOL ressent une attirance très forte pour les couleurs bleu, blanc et rouge. Qu'il vienne de la palette typique des vêtements de l'époque, du règne du jean, du drapeau des Canadiens, des bonbons ou autres produits de consommation courante, ce trio est maître dans ses œuvres. La série *HANDLE WITH CARE* est représentative de cette tendance. Série de montages en constante évolution, les images qui les forment sont imprégnées du trio de couleurs. Dans *Kid Pyramid*, par exemple, un jeune garçon est au centre du montage et tient fermement son baladeur : « C'est mon ami. C'est ses cheveux roux qui me fascinent. Quand j'ai vu la photo, j'ai dit : « Je peux-tu t'utiliser?! » Sur le corps photographié est posé l'emballage d'une boîte de bonbons *Popeye*, iconique de notre génération et colorée en bleu, blanc et rouge. Derrière lui, une image de bombonnes aérosol aux couleurs vives, dont une rouge et blanche. ZEPOL utilise des images et des photographies qu'elle récupère ici et là et qu'elle regroupe dans des boîtes à chaussures. Elle utilise rarement des fragments d'images, préférant les utiliser dans leur entièreté ou encore les jumeler à d'autres images qu'elle possède déjà. Quand elle a vu la photo de son ami, ses cheveux roux lui ont rappelé l'image des bombonnes. Dans la série figurent aussi des parties de pintes de lait, des cœurs, des étiquettes « FRAGILE » et autres images aux couleurs typiques.

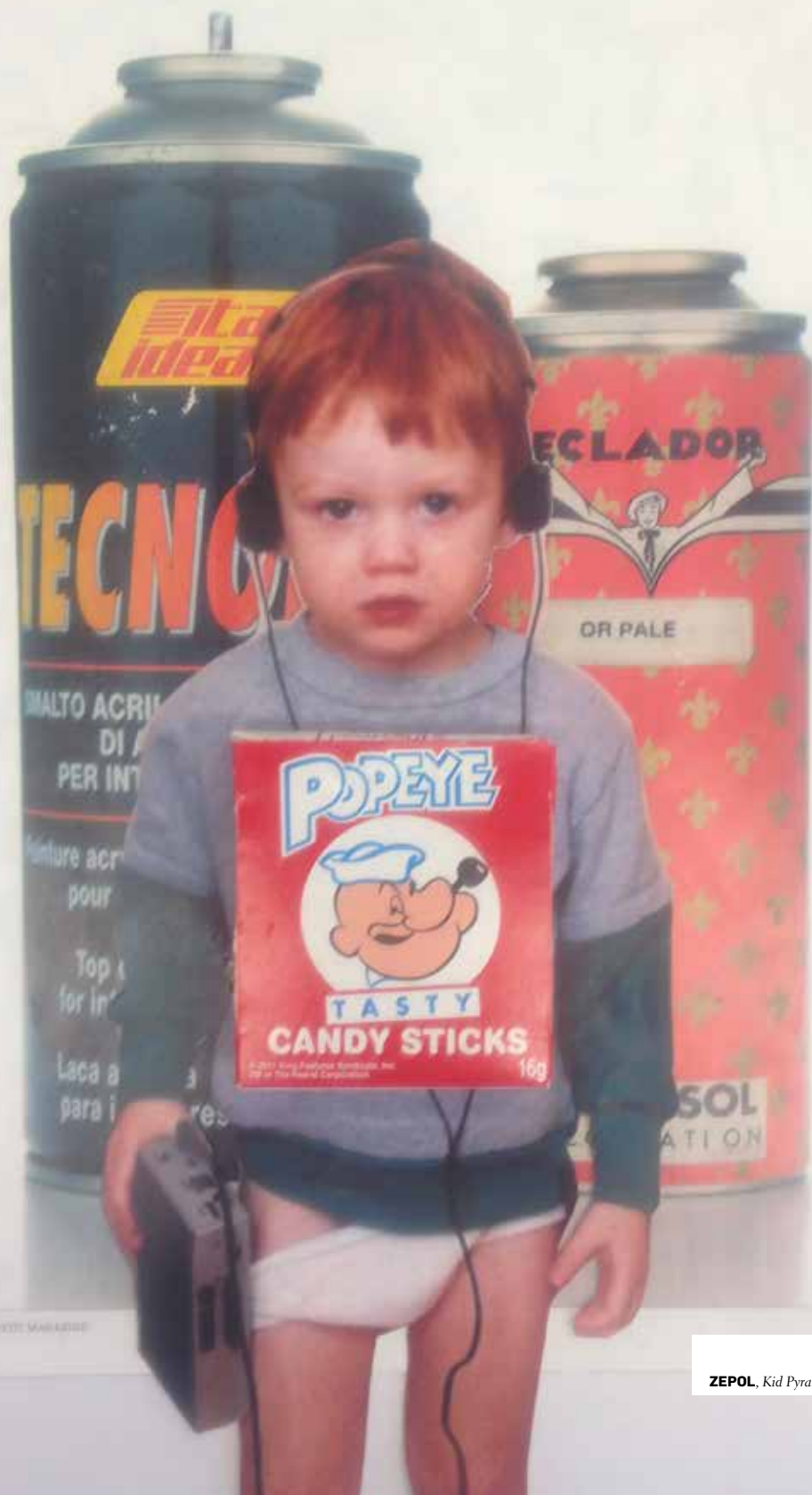
L'artiste ne s'inspire pas d'autres artistes ou d'autres tendances; ses élans lui viennent du cœur, spontanément, comme lorsqu'elle voit des images qui la marquent. Dans *SoyeLove*², par exemple, elle s'inspire des vêtements figurant sur une desdites photos pour peindre ceux de son personnage, simplement car elle les trouve beaux. Lors d'un projet portant sur la dualité, effectué dans le cadre d'un cours, est créée l'œuvre *Color Punch*³. Voulant aller plus loin dans son exploration de ce thème, ZEPOL accouche de *SoyeLove*, où la dualité s'observe de diverses manières : noir et blanc contre la couleur, figuratif contre abstraction et, surtout, dualité dans les techniques de peinture utilisées. D'une part, le personnage est plus flou, composé sans dessin préliminaire, à même la toile et avec des nuances de gris. D'autre part, l'arrière-plan est peint dans le style *hard edge*⁴, avec une forte pigmentation des couleurs ainsi que des motifs et des traits géométriques. Cette tactique a permis à l'artiste de sortir de sa pratique habituelle et d'essayer une nouvelle technique qui se prête bien à son esthétique.

¹ Propos de ZEPOL recueillis lors d'un entretien avec l'auteure le 9 mars 2014.

² *SoyeLove* est l'image qui figure en couverture de ce numéro.

³ *Color Punch* est l'œuvre qui introduit la section FOCUS.

⁴ Le *hard edge* « se caractérise par la rigueur géométrique, l'économie formelle et la netteté des surfaces de couleurs en aplats. » « *hard-edge* », *Larousse*, en ligne. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/_hard-edge/39073>. Consulté le 11 mars 2014.



BLASIRO (C) 2011 M&A

ZEPOL, Kid Pyramid

No. 58



EUREKA
CAUTION
LABELS

35 EUREKA CAUTION LABELS

FRAGILE
HANDLE WITH CARE

No. 58

Size 3 7/16 x 1 1/4



SPOUT • BEC

Sa façon de peindre révèle un amour tangible pour le toucher et l'impression : « Je ne dessine pas, je fais des ronds et des lignes pour me donner des proportions, mais j'ai jamais dessiné à côté, j'y vais direct [sur la toile]. J'utilise beaucoup mes doigts. » On voit d'ailleurs ce mouvement dans l'avant-plan de *SoyeLove*. L'artiste s'inspire d'une pratique en danse intitulée le Crash and Create où, lorsqu'un danseur tombe ou fait une erreur, il doit profiter de l'inattendu : « C'est correct de rater en danse et dans la vie, il faut juste créer quelque chose de nouveau à partir de cet échec.⁵ » ZEPOL recherche cette opportunité dans son œuvre.

Le graffiti est aussi une forme d'inspiration pour ZEPOL : « À 13 ans, j'ai appris le graffiti. Je me tenais avec une gang de gars qui m'ont appris plein de techniques et à bâtir mes propres outils à partir de presque de rien. [...] Ils m'ont même montré comment faire une bombonne avec une canne de déodorant ! » Fabriquer ses instruments et créer à partir de presque rien la fascine. Elle rit en expliquant que tout son matériel se trouve dans une petite valise et qu'elle utilise toujours les mêmes couleurs et outils. Pourtant, sa créativité lui permet d'obtenir des effets toujours différents.

Inspirée donc par l'art de rue, la danse (principalement le *Bboying*), mais surtout par ses propres instincts, ZEPOL souhaite, après son baccalauréat, se consacrer à sa pratique d'artiste pour éventuellement partager son amour avec d'autres, possiblement dans une carrière en enseignement ou dans les milieux communautaires, comme elle le fait présentement en danse avec la compagnie Bboyizm⁶.

Suivez ZEPOL et voyez ses œuvres sur son site web, à l'adresse suivante :

→ <http://lovezepolart.wix.com/zepolart>

⁵ Traduction libre d'un propos de Luca « LazyLegz » Patuelli, Mary Fogarty, Michèle Moss et Luca « LazyLegz » Patuelli, « *Crash & Create: Exploring Dance Improvisation from Three Perspectives* », *La société canadienne des études en danse*, en ligne, 2013. <<http://www.csdsced.ca/English/Resources/Fogarty-Moss-Patuelli.pdf>>. Consulté le 9 mars 2014.

⁶ Bboyizm, en ligne. <http://www.bboyizm.ca/index_new.html>. Consulté le 12 mars 2014.

Action furtive. La performance sous ses diverses formes et son évolution. Retour sur le lancement du numéro 22 d'*Ex_situ*

Dans le cadre du lancement du numéro 22 de la revue *Ex_situ* qui a eu lieu en avril 2013, l'objectif était d'offrir aux invités une ambiance artistique dynamique et diversifiée. Le concept principal du lancement était de permettre aux artistes d'avoir une visibilité augmentée et de se produire dans un lieu non voué à la diffusion de l'art. Cinq performeurs ont été sélectionnés, chacun opérant de manière différente dans le cadre de sa pratique artistique : Les Enfants de Chienne pour l'autopromotion, Marie-Pier Côté avec ses séances d'épilation sur grands écrans, Pénélope D. Gervais pour ses séances de baisers, Chloé Poirier Sauvé avec ses propositions de fantômes et Katherine-Josée Gervais dans une performance théâtrale poignante.

Le lancement s'est déroulé au Pub Quartier Latin où les quatre écrans HD ont permis aux artistes ayant créé des performances vidéo de les projeter. Ainsi, les œuvres de Marie-Pier Côté et de Pénélope D. Gervais furent très appréciées du public grâce à leur accessibilité visuelle. Par ailleurs, le contenu des deux performances au caractère intime réservait de nombreuses surprises aux invités. Côté proposait une intrusion dans l'espace privé de couples de natures et d'orientations diverses en présentant par exemple une image d'un homme et d'une femme, d'une femme déguisée en homme embrassant une femme et ainsi de suite, pour brouiller les frontières du genre. De plus, cette vidéo suscitait la curiosité voyeuriste des visiteurs tout en provoquant un désir inconscient qui encourageait à imiter ces protagonistes dans leurs échanges de tendresse.

Par la suite, Les Enfants de Chienne proposaient une séance d'autopromotion au sein du lancement. Leur arrivée remarquée, à la manière de grandes vedettes, fut acclamée par les invités pris dans le jeu de la performance proposée. Les artistes du groupe se sont réunis au centre de la salle, où étaient dirigés les visiteurs, et autographiaient des exemplaires d'*Ex_situ* comme le font parfois les vedettes.

À l'inverse de cette mise en scène, Chloé Poirier Sauvé nous proposait la performance la plus furtive de la soirée. Les visiteurs étaient invités à acheter un petit autocollant en forme de cœur en entrant au pub afin de participer à cette performance. Ce cœur devait être disposé sur le visage, tel un indice. Ainsi, Sauvé pouvait reconnaître de loin les personnes avec lesquelles elle pouvait interagir. Sa performance jouait sur les mêmes évocations sexuelles et intrusives que celles présentées dans les performances audiovisuelles. L'artiste s'immisçait dans l'univers personnel des visiteurs en leur proposant de leur chuchoter un fantôme à l'oreille en les prenant à part pendant quelques minutes. Le fantôme était choisi par le visiteur parmi l'une des histoires accrochées à une jarretelle sur la jambe de l'artiste.

Dans le cas de Katherine-Josée Gervais, elle combine plusieurs objets inusités ou symboliques dans ses performances. Elle y traite du temps, de l'histoire, de la vie et même de la mort. L'artiste a déjà effectué cette performance pour l'exposition *Architectures des possibles*¹, dans le cadre de son projet de fin d'études du programme d'arts visuels et médiatiques de l'UQAM. Cette performance fut présentée auparavant à l'église Sainte-Brigide de Kildare où, chaque jour à une heure précise, l'artiste accomplissait des actions. Dans ce cas-ci, les actions étaient combinées donc les spectateurs pouvaient observer l'artiste qui buvait du vin tout en récitant des phrases qui traitent de l'existence et de la religion². Ces performances s'inscrivent dans une pratique artistique interdisciplinaire qui propose des œuvres au rendu tant matériel qu'immatériel. La plupart des gestes se déploient dans le temps et l'espace, tout en tentant d'explorer un échange communicatif et instructif avec son public selon différentes approches.

¹ Julia Smith, « Architecture des possibles le soi et l'autre et leurs lieux », *Artichaut Magazine*, en ligne, le 14 Avril 2013. <<http://artichautmag.com/architecture-des-possibles-le-soi-lautre-et-leurs-lieux/>>. Consulté le 19 avril 2013.

² *Ibid.*

Ainsi, lors des cinq performances ayant eu lieu en cette soirée, le corps marquait l'espace de plusieurs manières : soit par le biais de la vidéo, avec les œuvres de Marie-Pier Côté et de Pénélope D. Gervais ou par l'infiltration événementielle du groupe Enfants de Chiienne. Dans tous les cas, le lieu était un prétexte pour jouer avec la question de l'intimité dans un espace public, nous exposant à une action discrète ou parfois volontairement affirmée.

D'autre part, nous devons en tant que spectateurs apprécier le moment présent d'une performance, mais il faut aussi considérer les images, qui sont une source importante dans la documentation des œuvres performatives. Performer, c'est non seulement montrer le « faire³ », mais aussi la production d'une forme, d'un acte qui se présente devant le public de diverses manières. Or, cet aspect d'exécution en temps réel sembler secondaire pour certains. Selon l'historienne et spécialiste de l'art performatif Anne Bénichou, la documentation accompagnant la performance est importante dans la mesure où un individu veut prendre connaissance de l'œuvre ou effectuer une recherche sur celle-ci. Ces images ont été remises en question pour leur changement de statut.

En somme, la variété des performances qui ont été présentées au dernier lancement de la revue *Ex_situ* ont permis non seulement de jouer sur l'espace intime et public, mais aussi la mise en place d'une narration et le développement d'une esthétique propre à l'événement. Grâce aux performances hors du commun de ces artistes, la soirée s'est déroulée dans une ambiance à la fois dynamique et intrigante, ce qui a permis aux personnes présentes de faire des découvertes, des échanges ainsi que d'ouvrir leurs esprits à des pratiques artistiques moins connues du grand public.

³ Anne Bénichou, *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Les Presses du réel, 2010, coll. « Perceptions », p.33.



Marie-Pier Côté, *Sans titre*, 2013,
statuettes de cire et poils humains.
© Ève Brunet-Marx



Pénélope D. Gervais, *Kiss kiss bang bang*, 2013, vidéo.
© Ève Brunet-Marx

Perspectives

Entretiens



La chevauchée de l'identité québécoise : entrevue critique avec l'artiste engagé Simon Beaudry

Bien que Sartre l'ait abordée dès le milieu du XX^e siècle, la question de l'engagement politique d'une œuvre demeure d'une étonnante actualité¹. Dans la mesure où l'on accorde un contenu politique à l'œuvre, celle-ci peut-elle véritablement avoir une incidence sur les réalités sociopolitiques du Québec? Selon Louise Vigneault, professeure au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, «l'art ne reflète jamais passivement ni ne définit activement et concrètement une réalité culturelle. Son action ou son pouvoir se situe en amont des idéologies, dans les zones de l'imaginaire et du mythe qui ouvrent sur des possibles et extrapolent un avenir espéré²». L'artiste Simon Beaudry explore l'identité québécoise dans sa culture et sa contre-culture. Sa pratique artistique en est donc une d'engagement, celui-ci visant à propulser le Québec vers l'avant en prenant pour assise des éléments traditionnels qu'il réinvente selon sa vision idéaliste de notre société. Portrait d'un artiste qui a fait de l'identité québécoise son flambeau.

L'œuvre de Simon Beaudry est née d'une collaboration à titre de directeur artistique³ avec le magazine *Urbania* qui lui avait donné pour mission de revisiter l'image du Québec en 2005. Les discussions et les débats qui en ont découlé ont ranimé la ferveur indépendantiste de l'artiste qui remontait à l'époque de l'Accord de Charlottetown, alors qu'il avait 15 ans. Même si ses premières œuvres ont été créées par l'entremise du magazine, celui-ci lui a donné carte blanche quant à la création des œuvres sur le thème du Québec. Pendant la même période, il décide de se joindre à l'auteur Philippe Jean Poirier⁴ pour contribuer à l'évolution de l'identité québécoise. En 2007, ils fondent le collectif *Identité québécoise*⁵. C'est au sein de ce collectif que Beaudry crée ses premières œuvres indépendantes, lesquelles feront partie de son exposition *Câliboire*, en 2011. *Le Tryptique de la décadence identitaire*, composé de trois objets tirés des us et coutumes du Québec, illustre bien la réflexion qu'il a entreprise au cours de ces années sur le rapport de la société québécoise au folklore et à l'histoire. S'inspirant des singes de la sagesse, chacun des objets traite respectivement de la parole, de la culture et de l'action, trois éléments essentiels qui forment l'identité, mais qui sont représentés de manière à souligner le rapport autodestructeur que la société québécoise entretient avec elle-même.

À partir de 2011, Beaudry s'engage activement à pousser plus loin son sentiment de liberté et d'émancipation. Il y voit une quête artistique personnelle et collective. Comme l'explique Rose-Marie Arbour, professeure retraitée en histoire de l'art de l'UQAM, «[un] art qui s'engage – par rapport à l'expression d'art engagé – insiste sur le mode actif; l'expression souligne l'interaction de l'art avec son environnement culturel et social; il est de ce fait indissociable d'une collectivité et est très souvent issu d'un projet collectif en lien avec un changement social⁶». Le projet *Véhicule & Scalp* de Beaudry s'inscrit dans cette volonté de partir de codes du passé pour bâtir sa propre vision de l'identité.

¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1948, 384 p.

² Entrevue téléphonique réalisée par Catherine Martellini avec Louise Vigneault, Montréal, 3 janvier 2014.

³ Simon Beaudry est directeur artistique à l'agence DentsuBos.

⁴ Auteur québécois né le 16 novembre 1977, à Sept-Îles. Il est notamment l'auteur du roman *Jos*, publié en 2010 par les Éditions Marchand de feuilles, qui raconte l'histoire de Jos Montferrand, une légende québécoise, sous fond de quête identitaire.

⁵ Collectif Identité québécoise, en ligne, 2007. <<http://identitequebecoise.org/>>. Consulté le 7 février 2014.

⁶ Rose-Marie Arbour, « Art qui s'engage », table ronde organisée par la revue *Possibles*, numéro « art qui s'engage », 12 mars 1998, en ligne, 2006, <http://classiques.uqam.ca/contemporains/arbourose_marie/art_qui_sengage/art_qui_sengage_texte.html>. Consulté le 10 février 2014.



Simon Beaudry, *Golden Scalp*, 2012. © Simon Beaudry



Simon Beaudry. *Québécois*, 2009. © Simon Beaudry

L'art comme véhicule

La démarche adoptée pour le volet *Véhicule* empruntait des pièces de carrosserie de véhicules motorisés (motoneiges, motos et scooters), montées de panaches de cervidés : un moyen de transport « collectif » pour atteindre une destination, la souveraineté. L'un des véhicules comprend une composante vidéo où défile à toute vitesse un vortex fléché. L'image folklorique de la ceinture fléchée combinée à l'illusion de vitesse rejoint les mythes occidentaux de déplacement et de nomadisme, symbole de transformation des conditions de la société québécoise et de son identité. Les œuvres de ce volet sont également riches en référents culturels, dont *La Bête lumineuse* est un exemple marquant. Dans cette œuvre, un panache de caribou surplombe une pièce de carrosserie de manière à représenter une carcasse animale cyborg. La juxtaposition de deux éléments opposés par leur nature reprend l'idée de coexistence de personnages qui ne partagent pas les mêmes valeurs, comme le traitait le film du même nom⁷.

Dans le volet *Scalp*, Beaudry explore la face plus sombre de la société. Dans les trois *Golden Scalp*, par exemple, l'artiste utilise une pièce de carrosserie en guise de coiffe à laquelle il greffe des cheveux et des bijoux. Ce bricolage symbolise le culte de la beauté au détriment de la réalité et de ce que l'on est intrinsèquement.

Une identité à construire

En général, Simon Beaudry ne réagit pas à un événement qui se passe en temps réel, mais s'en inspire pour bâtir un discours et une identité visuelle sur le Québec, ainsi que pour codifier un langage qu'il souhaite déployer dans ses œuvres. Néanmoins, il s'inspire parfois d'événements particuliers, comme la crise étudiante de 2012, survenue deux semaines avant qu'il expose à la galerie Art Mûr; il choisit alors de créer l'œuvre du carré rouge fléché *Printemps québécois* qui se voulait, d'une part, une réaction face à cet événement, et d'autre part, une façon de l'appuyer. De tout son corpus, il s'agit de l'œuvre qui s'est vendue la moins chère. À ce moment précis de l'histoire récente du Québec⁸, la fixation du prix le plus bas caractérisait pour lui une œuvre en soi.

D'un projet artistique à l'autre, Beaudry pousse plus loin le thème de l'identité québécoise, passant de la réflexion à l'action. Il s'agit d'une quête personnelle, mais aussi d'une volonté de définir l'entité nationale qui se doit d'être en constante évolution. S'il ne sait pas encore si son art « s'engagera⁹ » toujours autour de l'identité québécoise, il demeure convaincu qu'il continuera de s'articuler autour de l'identité comme telle, celle qui nous définit individuellement et collectivement.

L'œuvre *Véhicule* & *Scalp* sera présentée du 9 octobre au 31 décembre 2014 au Centre Sagamie à Alma. Du 3 au 20 septembre, l'artiste amorcera un nouveau virage dans sa carrière de manière à mélanger l'art et la vie en contextualisant ses œuvres. Il déploiera des œuvres dans l'espace public en Écosse dans le cadre du référendum sur l'indépendance du pays qui se tiendra le 18 septembre 2014.

⁷ Pierre Perrault, *La bête lumineuse*, DVD, coul., Montréal : ONF, 1982, 127 m. 18 s. DVD, coul., 127 m. 18 s.

⁸ Le mouvement étudiant dénonçait la hausse des droits de scolarité. Une telle hausse allait, selon les étudiants, rendre moins accessible l'éducation.

⁹ Rose-Marie Arbour, *loc. cit.*



Simon Beaudry, *Vehicule*, 2012-2013. © Simon Beaudry

Jonathan Boulet-Groulx, changer le regard par la photographie

« La photo est toujours subjective et peut être interprétée de 1000 façons différentes. On pose tous un regard selon nos valeurs et notre historique. Il ne faut jamais avoir la prétention de parler pour l'autre.¹ » Jonathan Boulet-Groulx aborde indubitablement sa pratique de photojournaliste avec humilité. Globe-trotteur, il parcourt des pays comme Haïti, le Honduras et la Côte d'Ivoire pour capter une parcelle de la réalité de gens aux destins divers. Il se fond dans leur quotidien avec son outil de prédilection, son appareil photo, afin de capter leur vérité, bien qu'il soit conscient que l'objectivité absolue est utopique : « Je ne me verrais pas vivre avec eux et ne pas interagir. La photo devient un prétexte pour rencontrer l'Autre, l'humain. J'aime les gens, bâtir une relation est fondamental. Cela peut prendre des jours avant que je sorte la caméra². » Le photographe admet qu'après quelques jours au sein d'un milieu, l'exotisme de sa présence s'estompe et l'on se désintéresse de ses actions, ce qui lui permet de mieux travailler.

Apôtre de l'ouverture, Jonathan crée des œuvres photographiques qui questionnent le regard que l'on peut poser sur les différences. Ses photos, exclusivement en noir et blanc, parce que cela permet d'exploiter une « émotion brute », montrent des personnes en situation de handicap. Jonathan insiste sur la compréhension globale des situations particulières, sur la vue d'ensemble qu'il désire montrer, au-delà des différences. Ainsi, si l'image immortalise une émotion, les mots qui l'accompagnent expliquent plus largement la réalité d'une personne marginalisée. « On n'a tellement pas bâti un monde pour ces personnes. Elles peuvent être perçues comme un fardeau, parce que c'est facile de voir les défauts, l'incapacité », dénonce le photographe. « Au-delà du handicap, la personne est un tout. Il ne faut pas regarder seulement la différence, mais il faut reconnaître les dons de ces personnes. » La force de la photographie réside selon lui dans sa grande capacité à interroger et changer le regard : « Une image est forte, car elle nous donne envie de faire quelque chose. » Jonathan veut montrer une émotion à travers le quotidien tout en évitant les pièges d'un regard misérabiliste. « Je pense qu'il faut faire des nuances. La vie ce n'est pas noir ou blanc. Il y a des zones de gris. »

« *Mwenpafou*, pour le photographe et l'écrivain que je suis, c'est une plateforme pour faire découvrir aux curieux la vie des personnages extraordinaires qui peuplent mon regard. C'est un site en constante mutation, pour mieux présenter la situation de la fragilité sur notre planète », annonce-t-il aux visiteurs de son site web³. Le photographe présente son travail sur son blogue entre autres parce qu'il considère que les expositions en salle encouragent « une propension à regarder le message plutôt que les œuvres. » Il rêve cependant de créer des expositions interactives qui encourageraient « un regard global pour comprendre un sujet avec différents outils et en mélangeant les médiums. »

¹ Jonathan Boulet-Groulx, « Mwenpafou », *Mwenpafou*, en ligne. <http://www.mwenpafou.org/fr/mwen_pa_fou>. Consulté le 9 mars 2014.

² Tous les propos suivants sont de Jonathan Boulet-Groulx ont été recueillis lors d'un entretien avec l'auteure, le 4 mars 2014.

³ <<http://www.mwenpafou.org/>>



© Jonathan Boulet Groulx. Sur la photo, on retrouve Edith Bahou, dans les bras de sa mère Juliana, dans un camp pour personnes déplacées de Duékoué, dans l'ouest de la Côte d'Ivoire (2012). Juliana a dû porter sa fille, polyhandicapée, sur près de 15 kilomètres pour atteindre le camp lorsque les attaques ont éclaté sur le village en mars 2011.



© Jonathan Boulet Groulx. Micheline Arsenault et sa mère, Blanche, partagent un moment de douce tendresse. Âgés de 89 et 90 ans, les parents de Micheline sont atteints d'Alzheimer et cohabitent paisiblement dans une chambre aux murs blancs d'un CHSLD de la ville de Québec. Micheline leur rend visite presque chaque jour.



© Jonathan Boulet Groulx. Quatre hommes trisomiques partagent un moment de repos dans un atelier de travail pour personnes en situation de handicap de Tegucigalpa, la capitale du Honduras. Comme dans de nombreux pays du monde, seule une poignée de centres de jour existent au Honduras pour les personnes ayant des limitations. Celles ayant de plus grands besoins sont systématiquement marginalisées dans nos sociétés qui prônent la réussite individuelle.

De la matière au spectacle : portrait de Dominique Leroux, conceptrice et marionnettiste

Dominique Leroux est observatrice, poète et collectionneuse, glanant çà et là ses influences dans la contemplation et les rencontres afin de trouver de la matière à se mettre sous les doigts. Depuis plusieurs années, elle trimballe ses mallettes de matériaux, imageries et castelet entre Montréal et les Îles-de-la-Madeleine. Sur sa route, elle mitonne projets d'écriture, personnages et visions qu'elle mettra en scène grâce à sa grande sensibilité aux humains et aux éléments naturels. Dominique Leroux est marionnettiste. Elle a fait ses études en conception et réalisation de décors et costumes au Collège Lionel-Groulx. Depuis, sa pratique professionnelle lui a permis de recevoir plusieurs bourses et distinctions, entre autres du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Cirque du Soleil. Elle s'est engagée dans le conseil d'administration de l'Association québécoise des marionnettistes de 2009 à 2012 à titre d'administratrice, prenant aussi le mandat de la coordination des formations. Sa démarche s'inscrit dans un processus de recherche et création ayant pour finalité des installations, des conceptions scénographiques, la réalisation de ses propres spectacles incluant la fabrication de marionnettes, ainsi que d'autres collaborations en arts de la scène.

La matière

Dominique a d'abord travaillé avec la marionnette géante. Elle a appris à sculpter, à mouler le latex et à explorer la plasticité des matériaux. À ce moment, les spectacles auxquels elle prend part s'adressent à un jeune public. Après sa participation dans *Les Charmeurs du Ciel*, pièce inspirée d'un conte japonais, elle entreprend la marionnette pour adultes. Afin de se nourrir d'expériences uniques, elle sonde le buto, cet art de la danse subversive qui se caractérise par sa lenteur, sa poésie et son minimalisme. Se mesurer à cette autre forme d'expression corporelle ne pouvait qu'enrichir sa discipline. « À ce moment, j'ai aussi fait beaucoup de demandes de bourses de recherche, pour pouvoir explorer. Je me suis mise à faire plein de stages dépendamment de mes besoins, de ce que j'avais envie d'aller chercher.¹ » C'est de cette manière qu'elle profite pleinement des connaissances de Gavin Glover du Faulty Optic Theatre of Animation² (Angleterre) ou plus près de nous, de celles de Marcelle Hudon (Québec), artiste du nouveau théâtre et des arts interdisciplinaires, sans oublier l'effet bénéfique des formations d'Omnibus, figure de proue dans le théâtre gestuel au Québec. Ce nouveau bagage lui permet d'approfondir sa démarche et de monter sur les planches. Ainsi naît *Terrain de jeu pour marionnette*, spectacle présenté et récompensé au FRINGE Festival³ de Montréal en 2006.

« Dominique Leroux, habillée de noir, émerge d'une draperie blanche enroulée autour de son corps. De cet amas drapé, elle dévoile et réveille délicatement la marionnette et ensemble, ils dansent. La marionnette grandit et explore le monde jusqu'à commettre l'irréparable. La manipulation est exécutée avec tant de justesse qu'on croit à deux entités évoluant indépendamment l'une de l'autre. Un spectacle envoûtant.⁴ »

¹ Propos de Dominique Leroux recueillis lors d'un entretien avec l'auteure le 5 février 2014.

² Théâtre de marionnettes où des objets animés par des procédés mécaniques et des histoires non verbales émergent d'une imagerie surréaliste.

³ Festival d'arts de la scène qui a vu le jour à Édimbourg, en Écosse, et qui souscrit à quatre principes de base : la candidature retenue par tirage, la liberté totale de présenter un spectacle sans aucune censure, une démocratisation des arts de la scène par la possibilité offerte à tous de proposer un projet et enfin, l'entièreté des recettes des billets remise aux artistes.

« Le mouvement Fringe », Canadian Association of Fringe Festivals, en ligne. <<http://canadianfringefestivals.wordpress.com/about/le-mouvement-fringe>>. Consulté le 8 mars 2014.

⁴ Traduction libre : « Dominique Leroux unrolls herself from a parachute cocoon. It is white and she is dressed in black. From within the folds of cloth, she gracefully wakes her marionette and together they dance. The marionette grows up, explores the world, and then commits an unpardonable crime. The puppetry is so amazing that it looks like dancer and puppet are two completely separate beings. A very sexy show. » Simon Law, « Montreal Fringe Festival 2006 », Simon Law's Journal, en ligne, 26 juin 2006. <<http://sflaw.livejournal.com/231146.html>>. Consulté le 8 mars 2014.





Dominique Leroux, plusieurs marionnettes de « Gus ». © <http://dominiqueleroux.weebly.com/>

Dominique parcourt la planète. De festival en festival, au Québec et en France, elle est interpellée par la mixité des arts : projection en direct, théâtre d'ombres et de papier, poésie et design sonore. « Tout ce qui était à côté de la *track*, j'allais voir ça, m'en mettre plein les yeux. J'ai découvert quel genre de *track* j'avais voulu prendre, moi aussi.⁵ » Sa méthodologie prend la matière comme point de départ. Le théâtre d'ombres, d'images et de projection est manifeste dans ses œuvres. Les difficultés du métier se trouvant dans la solitude, elle considère ses mécanismes de création comme un long processus. « Je ne suis pas cérébrale du tout. Souvent quand je crée, je le fais de façon très instinctive, d'où l'importance d'avoir des regards extérieurs. Je suis très compartimentée.⁶ » La dynamique qui s'opère entre l'objet et le corps est déterminante dans son résultat final. C'est ce qui qualifie la relation entre les actions et le propos, surtout dans un théâtre sans paroles.

Le spectacle

Gus est le personnage principal de *Conte pour un Gus*, une pièce de théâtre originale de 30 minutes. Gus est une marionnette à gaine⁷. Né d'une exploration sculpturale, il possède les traits d'un rongeur : « Instinctivement, je sentais que c'était sa face. Je parlais de l'idée d'un petit rat qui s'appelait Méliès.⁸ » En effet, les projections et l'esthétique romantique des années 1880 cadrent avec son castelet, scène éclatée dans un amoncellement pyramidal de vieilles caisses en bois. Il crée plusieurs espaces scéniques qui sont éclairés par diverses sources. L'intimité produit ainsi un captivant fil narratif pour les yeux.

En 2011, Dominique loue un espace boutique à La Grave⁹, ouvre La Petite Théâtrerie et y présente *Conte pour un Gus*, dans un espace pouvant recevoir un maximum de 25 spectateurs. L'été suivant, elle s'inscrit au Service d'aide aux jeunes entrepreneurs et fonde sa propre entreprise. Après deux saisons estivales de représentations, le bâtiment qui l'accueillait change de propriétaire et elle est forcée de le quitter. Elle saisit une opportunité alors qu'une petite bâtisse se libère ailleurs. À ce jour, elle prépare la réouverture de son théâtre et propose à des artistes du Québec et d'ailleurs d'investir son lieu afin de présenter des projets de courte forme, spectacles étonnants et contes animés. Elle et Gus terminent la saison 2014, et on sent qu'une transition s'opère vers une nouvelle mission. Elle continuera d'élargir son réseau d'expositions et de diffuser ses initiatives entrepreneuriales. Gageons qu'un nouveau spectacle se dessine à l'horizon et que Gus prendra doucement le large.

⁵ Propos de Dominique Leroux recueillis lors d'un entretien avec l'auteure le 5 février 2014.

⁶ *Ibid.*

⁷ Dans laquelle s'insère la main de l'artiste.

⁸ Propos de Dominique Leroux recueillis lors d'un entretien avec l'auteure le 5 février 2014.

⁹ La Grave est un site historique et touristique sur l'île de Havre-Aubert, aux Îles-de-la-Madeleine.

Panorama

Champ libre



Cocottes et putains : pour de l'art entretenu

¹ Donald J. Olsen, *The City as A Work of Art: London, Paris, Vienna*, New Haven, Yale University Press, 1986, p. 44.

² Les courtisanes assument tous les sobriquets dont on les affuble : « amazones », « scandaleuses », « demi-mondaines », « mangeuses d'hommes » et « cocottes ». Voir Catherine Guigon, *Les cocottes : reines du Paris 1900*, Paris, Parigramme, 2012, p. 12.

³ La « haute bicherie » fait référence aux « biches », un autre synonyme pour évoquer les courtisanes.

⁴ Bernard Briais, *Grandes courtisanes du Second Empire*, Paris, Tallandier, 1981, p. 179.

⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu. Fusées. Pensées éparses*, Paris, Librairie générale française, Coll. « Le livre de poche classique », 1972, p. xix-xxii.

⁷ Pensons notamment à Titien et à sa *Vénus d'Urbino* (1538) prenant comme modèle la ravissante Angela del Moro, une hétaïre vénitienne dont les tarifs exorbitants faisaient d'elle la deuxième courtisane la mieux payée de son époque. Voir Sheila Hale, *Titian: His Life*, New York, Harper Collins, 2012, p. 339.

⁸ Hollis Clayton, *Painted Love. Prostitution in French Art of the Impressionist Era*, Los Angeles, Getty Publications, 2003, p. 2.

⁹ Émile Zola, *Nana*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio classique », 2011, 545 pages.

¹⁰ Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio classique », 2012, 369 pages.

¹¹ Un autre qualificatif des courtisanes.

¹² Esther Lachmann (1819-1884), connue aussi sous le nom de Thérèse ou encore de Blanche, est une courtisane d'origine russe ayant fait fortune à Paris. C'est suite à son mariage avec le marquis Aratjo de Paiva en 1851 qu'elle se présente comme la Païva. Voir Frédéric Loliée, *Les Femmes du Second Empire. La fête impériale*, Paris, Société d'édition et de publications Librairie Félix Juven, 1907, p. 117, 119 et 133 et Virginia Rounding, *Les grandes horizontales. Vies et légendes de quatre courtisanes du XIX^e siècle*, Monaco, Éditions du Rocher, Coll. « Anatolia », 2005, p. 91-93.

Ah, Paris! La capitale de tous les excès. Les lampes à gaz installées le long des grands boulevards créés par le baron Haussmann entre 1852 et 1870¹ permettent de prolonger les plaisirs jusqu'à l'aube. Les cafés, l'opéra et le théâtre font certes partie des activités privilégiées de la bourgeoisie, mais les cabarets et les bordels font les joies d'une société que l'on devine tournée vers le libertinage et les frivolités. La tolérance des Parisiens va même jusqu'à considérer le commerce des cocottes² comme une plaisante distraction : leurs succès et déboires défraient la chronique d'une presse avide des derniers ragots de la haute bicherie³.

Fortement marquée par les triomphes de la prostitution de luxe⁴, Paris voit naître ces femmes dont les vies tumultueuses se présentent comme le symbole de la décadence et des exubérances mondaines d'un XIX^e siècle en pleine mutation. Alors que la femme est considérée selon les lois du désir d'une gent masculine tourmentée et ouvertement misogyne, la courtisane revêt tous les rôles que l'on consent à lui accorder. Adorée par ses riches protecteurs, parfois adulée par les femmes de la bourgeoisie, mais surtout méprisée par les épouses de ses amants, la courtisane suscite autant l'admiration que l'indignation⁵.

« Qu'est-ce que l'art ? » s'interrogeait Baudelaire. « Prostitution. »⁶

Il ne pouvait pas mieux dire.

Bien que la représentation des filles de joie et des courtisanes soit pratique courante chez les peintres depuis longtemps⁷, il est intéressant de constater que les écrivains français du XIX^e siècle soient tombés sous le charme de ces demi-mondaines et de leurs concubines de la rue, et qu'il en résulte une profusion d'écrits et de critiques. En effet, alors que la prostitution clandestine atteint des sommets⁸, la catin campe le rôle d'une Nana chez Zola⁹ et d'une Marguerite Gauthier chez Dumas fils¹⁰. Tirailés entre le dégoût et la fascination d'une vénale profession, ces romans n'offrent toutefois qu'une version romancée de la courtisanerie ; c'est donc vers les frères Goncourt qu'il faut se tourner pour se délecter des aspects grivois de la vie parisienne, dont celui de la marchandisation sexuelle des grandes horizontales¹¹.

Ainsi, au terme d'une visite dans la nouvelle demeure de la Païva¹², les Goncourt, déçus de leur hôtesse, écrivent qu'elle a « [une] figure qui, sous le dessous d'une figure de courtisane encore en âge de son métier, a cent ans et qui prend ainsi, par instants, je ne sais quoi de terrible d'une morte fardée¹³ ».

En peinture, l'*Olympia* (1863) d'Édouard Manet suscite des réactions similaires au Salon de 1865. Victorine Meurent¹⁴ repose presque entièrement nue sur un lit, ses yeux marron fixent ardemment le spectateur et sa main camoufle pudiquement son pubis à la manière de la *Vénus d'Urbino* (1538). Mortifié à la vue du modèle de Manet, Victor de Jankovitz émet un commentaire des plus désobligeant à son sujet : « L'expression de son visage est prématurément vieilli et vicieux ; son corps, d'une couleur de putréfaction, rappelle l'horreur de la morgue¹⁵ ».

Une véritable abomination donc, qui causera un émoi tant auprès du public que chez les critiques. Qu'est-ce qui a bien pu alimenter un tel scandale ? Notons d'abord que le vocabulaire stylistique de Manet diffère largement de celui d'un Alexandre Cabanel, par exemple, qui présente *La Naissance de Vénus* au Salon de 1863¹⁶. Alors que Cabanel idéalise fortement le nu féminin grâce à une habile manipulation pigmentaire de la carnation de son modèle, Manet offre au spectateur une femme à la « laideur accomplie¹⁷ » et à la « peau cadavéreuse¹⁸ » dont le réalisme implique

¹³ Edmond de Goncourt et Jules de Goncourt, *op. cit.*, tome II, 1864-1878, 1956, p. 348.

¹⁴ Victorine Meurent était le modèle préféré de Manet. Entre 1862 et 1874, l'artiste l'aura représentée dans neuf de ses tableaux, dont *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) et *La Femme au perroquet* (1866). Voir Eunice Lipton, *Alias Olympia. A Woman's Search for Manet's Notorious Model & Her Own Desire*, New York, C. Scribner, Toronto, Maxwell Macmillan Canada, New York, Maxwell Macmillan International, 1992, p. 3-4.

¹⁵ Traduction libre de : « *The expression of her face is that of being prematurely aged and vicious; her body, of a putrefying colour, recalls the horror of the morgue.* » Victor de Jankovitz cité dans Charles Bernheimer, *op. cit.*, p. 256.

¹⁶ Francesca Castellani, *Manet et les origines de l'impressionnisme*, Paris, Le Figaro, Coll. « Les grands maîtres de l'art », tome 5, 2008, p. 142.

¹⁷ Félix Deriège, cité dans T. J. Clark, *The painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Londres, Thames and Hudson, 1985, p. 289.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ A.-J.-B. Parent-Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris*, Paris, J.-B. Baillière et fils, Libraires de l'Académie impériale de médecine, tome I, 1857, p. 134 et Beatrice Farwell, *Manet and the Nude: A Study in Iconography in the Second Empire*, New York, Garland, 1981, p. 232.

²⁰ Lisa Small, « Arrêt sur une œuvre. La Naissance de Vénus », *Dossier de l'art*, n° 176, juillet-août 2010, p. 46.

²¹ Émile Zola cité dans Francesca Castellani, *op. cit.*, p. 146.

²² Hollis Clayson, *op. cit.*, p. 79.

²³ Alfred de Musset, « Rolla », *Poésies nouvelles* (1836-1852), Paris, Charpentier, 1852, p. 6.

²⁴ A.-J.-B. Parent-Duchâtelet, *op. cit.*, tome II, 1857, p. 338.

une invitation sans équivoque à la luxure. Le titre de l'œuvre est lui-même une référence directe à un surnom populaire des prostituées de la classe élevée de Paris¹⁹, une invitation sans équivoque à la luxure.

La Vénus de Cabanel est, n'ayons pas peur des mots, une forme de pornographie érudite rendue acceptable grâce au couvert de la mythologie. En effet, malgré son érotisme ostensible, les critiques louangent cette beauté classique tout en soulignant la virtuosité de l'artiste²⁰. Bien qu'on ait décelé et dénoncé l'hypocrisie de la tradition du nu féminin, le tableau n'a toutefois pas provoqué d'aussi violentes contestations que l'*Olympia*. Soulignant les mœurs discutables de la société contemporaine par le truchement d'une représentation diamétralement opposée à la tradition académique, l'*Olympia* ne peut qu'être vilipendée par la critique. Il s'en trouve pourtant quelques-uns, dont Émile Zola, qui se rangent du côté de Manet : « Il suffit d'être différent des autres, de penser avec sa tête, pour devenir un monstre. [...] Parce que tu ne suis pas le large courant de la médiocrité, les sots te lapident, en te traitant de fou²¹ ».

Mentionnons que Manet n'est pas le seul à s'être penché sur la thématique de la prostitution. Une décennie suivant le scandale de l'*Olympia*, le *Rolla* (1878) d'Henri Gervex est censuré au Salon de 1878 pour inconvenance²². L'artiste s'inspire du poème éponyme d'Alfred de Musset où l'on suit la déchéance de Jacques Rolla, un jeune bourgeois dont la disgrâce le conduit au suicide après qu'il ait dilapidé sa fortune en bonne compagnie à Paris, « où le libertinage est à meilleur marché²³ » ; la femme devient ainsi la source de son malheur et de sa perte.

Héroïnes de la décadence, incarnations de la perversité débridée et de l'immoralité, la courtisane et la fille des rues sont des obstacles majeurs à la vertu masculine, car elles personnifient le vice et la lubricité. Malgré les discours profondément misogynes, la mentalité de l'époque est teintée d'une hypocrisie qui permet non seulement l'augmentation fulgurante du nombre de prostituées, mais aussi leur représentation tant en littérature qu'en peinture. Dans ce contexte, nous sommes en droit de nous demander si les critiques ne seraient pas autant de prétextes pour discuter plus librement d'un fantasme commun et ainsi légitimer la prostitution, car comme le disait Parent-Duchâtelet : « [les] prostituées sont aussi inévitables [...] que les égouts, les voiries et les dépôts d'immondices [...] ».

Ainsi, au XIX^e siècle, la cocotte et la putain sont considérées comme un mal nécessaire, alors autant en profiter ! Après tout, c'est Paris !



Édouard Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130x190 cm, Musée d'Orsay, Paris. Photo © Musée d'Orsay.



Henri Gervex, *Rolla*, 1878, huile sur toile, 176x221 cm, Musée d'Orsay, Paris. Photo © Musée d'Orsay.

Melbourne Now, portrait hyperactuel du savoir-faire artistique australien

Deuxième ville en importance de l'Australie, Melbourne comporte une population jeune¹ qui bouillonne d'un immense potentiel créatif. Près de la moitié de cette population est née à l'extérieur du pays². À l'hiver 2014³ (en l'occurrence l'été de ce côté du globe), une exposition de grande envergure visait à partager ce foisonnement de talent. Le titre, *Melbourne Now*, résumait de manière on ne peut plus efficace la mission de l'exposition : montrer le visage actuel des créateurs locaux et démontrer la contribution quotidienne de différentes disciplines au sein de l'identité culturelle de cette métropole. Par créateurs locaux, on entendait ici présenter le travail d'artistes et de collectifs dont la pratique est basée à Melbourne. À travers ce panorama multiethnique, l'exposition instaurait un dialogue pertinent entre la ville et ceux qui s'y épanouissent.

Rappelant l'ampleur d'une biennale, *Melbourne Now* recevait le travail de 387 artistes et collectifs dans les salles de la National Gallery of Victoria et du Ian Potter Centre. Projet élaboré par le directeur de la NGV⁴, Tony Ellwood, l'exposition couvrait autant les disciplines de l'art visuel que l'urbanisme, l'architecture, le design industriel, la mode, la performance et l'art sonore. Afin de réaliser cette tâche colossale, la participation d'une vingtaine de commissaires a été nécessaire. La gamme diversifiée de projets était marquée par l'absence d'une thématique imposée aux commissaires. Leur dénominateur commun, outre le lieu de résidence des créateurs, demeurait l'actualité et l'accessibilité des projets, qui n'étaient pas dénués d'une profondeur conceptuelle et d'un regard critique.

La variété des talents est à saluer, l'exposition présentant à la fois des œuvres d'artistes émergents et de renommée internationale. Voici quelques projets coups de cœur qui méritaient en lumière certaines particularités de Melbourne et illustraient également la diversité de ce qui se trouvait entre les murs des deux musées.

Trois œuvres des *Hotham Street Ladies*, collectif composé de cinq femmes dans la quarantaine, accueillait les visiteurs au Ian Potter Centre. Les installations faites de glaçage à gâteau reproduisaient avec un grand réalisme divers décors, comme une table jonchée des restes d'un festin (*At Home with the Hotham Street Ladies*, 2013). Tout près, une deuxième installation, tout aussi impressionnante, donnait à voir un salon vieillot où était accrochée une reproduction comestible d'un tableau de Pablo Picasso, *Weeping Woman* (1937), œuvre-clé de la collection d'art moderne de la NGV. Le collectif fait usage d'un passe-temps artisanal, soit la décoration de gâteau, pour créer des installations ludiques, éphémères et qui donnent l'eau à la bouche. La production de ces dames compte aussi des livres de recettes et des installations 100 % sucre dans des lieux publics. Les *Hotham Street Ladies* privilégient la création sous le mode du collectif – le nom du groupe est par ailleurs inspiré du nom de la rue sur laquelle se trouve l'appartement qu'elles partagent –, car elles souhaitent vivre le sentiment de faire partie d'une étroite communauté. Ces artistes s'inspirent directement d'associations féminines dont leurs mères faisaient partie. En valorisant un passe-temps typiquement attribué à un public féminin, les HSL souhaitent communiquer le plaisir qu'elles ont eu à créer et à se regrouper entre elles.

¹ L'âge moyen des résidents se situe à 28 ans. City of Melbourne, *Melbourne in numbers*, en ligne, 2014. <<http://www.melbourne.vic.gov.au/AboutMelbourne/Statistics/Pages/MelbourneSnapshot.aspx>>. Consulté le 10 février 2014.

² 48 % de la population est née à l'étranger. *Ibid.*

³ Du 22 novembre 2013 au 23 mars 2014.

⁴ Abréviation de National Gallery of Victoria.

⁵ Voir à ce sujet l'article de Megane Guillard, « Le tricot de rue : quand la laine se veut graffiti », *Ex_situ*, en ligne, 5 novembre 2013. <<http://revueexsituuqam.wordpress.com/2013/11/05/le-tricot-de-rue-quand-la-laine-se-veut-graffiti-par-megane-guillard/>>. Consulté le 12 février 2014.

Le travail des Hotham Street Ladies, centré sur un médium artisanal et réalisé en collectif, rappelle celui de différents collectifs montréalais faisant usage du tricot, tels les Ville-Laines, qui ajoutent un peu de chaleur au mobilier urbain en l'enveloppant de tricots, ou le collectif de tricot-graffiti Maille à Part⁵. Que ce soit par le tricot ou la peinture en aérosol, l'art de la rue est fièrement célébré à Montréal. Le nombre grandissant d'événements autour du graffiti, dont un des plus importants s'intitule *Under Pressure*⁶, témoigne de cet engouement. De manière similaire, les allées du centre-ville de Melbourne, reconnues pour leurs œuvres de *street art*, attirent de nombreux touristes. Quelques œuvres présentées dans le cadre de *Melbourne Now*, comme les photographies de tags sur des arbres de Ponch Hawkes⁷ (de la série *Drawing the line*, 2013), faisaient référence à cet héritage d'art urbain. De son côté, le graffiteur connu sous le pseudonyme Lush questionnait sa pratique au sein du monde de l'art en recréant une devanture de magasin afin de la recouvrir d'autocollants (*Graffiti Doesn't Belong in a Gallery?*, 2013). Ces artistes exprimaient certains préjugés et commentaires souvent caustiques envers les graffiteurs dont le célèbre Banksy. Personnage délibérément arrogant, égocentrique et cynique, Lush expose tout haut ce que certains pensent tout bas à propos d'une forme d'art parfois aux frontières de la légalité.

Melbourne Now avait le mérite d'inclure un grand nombre de projets sollicitant l'interaction et la créativité du public, tel l'atelier de confection de bijoux proposé par Meredith Turnbull (*Co-workers, Hanging Sculpture*, 2013). Même à l'extérieur du musée, on pouvait remarquer plusieurs personnes à travers la ville qui arboraient fièrement leur création. Après s'être improvisé joaillier, le visiteur avait l'opportunité de se déhancher dans l'installation *For You* (2013) de Darren Sylvester, un plancher de danse illuminé selon la palette de couleurs utilisée par Yves Saint Laurent, des couleurs qui sériaient à tous les types de peaux selon des études de marché⁸. Il s'agissait donc d'une discothèque aux inspirations de la haute couture, qui invitait tout simplement à danser dans un environnement glamour.

Bref, l'exposition panoramique *Melbourne Now* venait confirmer et surtout célébrer l'excellente réputation artistique de la ville la plus créative du cinquième continent. Les projets issus des différentes disciplines trouvaient tous parfaitement leur place dans ce contexte muséal. L'exposition festive agissait en tant que précieuse valorisation du talent local, un exemple à suivre dans toutes les villes au bassin de créateurs en soif de reconnaissance. À quand *Montreal Now*?

⁶ Voir à ce sujet l'article de Sabrina Desjardins, dans la section FOCUS. *Under Pressure* est un festival de graffiti qui a lieu chaque année à Montréal en août. « *About the Festival* », *Under Pressure*, en ligne. <<http://underpressure.ca/underpressure/decouvrez-le-festival/>>. Consulté le 9 mars 2014.

⁷ Traduction libre de *tree tagging*.

⁸ « Darren Sylvester », *National Gallery of Victoria*, en ligne, 2013. <<https://www.ngv.vic.gov.au/melbournenow/projects/030>>. Consulté le 9 mars 2014.

De spectatrice à consommatrice : questionnement sur l'avenir des musées

Mes fréquentes visites d'expositions font de moi une consommatrice d'offre muséale et je réalise peu à peu l'importance qu'a le terme « consommatrice » pour les institutions que je visite et à quel point il me confie un pouvoir jusqu'alors sous-estimé. Les musées sont de véritables industries : ils sont avant tout distributeurs de produits et leur existence dépend des consommateurs qui les choisissent. Un article intitulé « *From Museum to Amusement Park: The Opportunities and Risks of Edutainment*¹ » m'a ouvert les yeux à cette difficile réalité. Voyons les bases de cet article et comment elles s'appliquent à l'offre muséale montréalaise, à travers l'exemple du Musée des beaux-arts de Montréal.

D'abord, l'article présente une problématique qu'on remarque dans certains musées : il s'agit d'une tendance vers l'*edutainment*, soit un mélange d'*education* et d'*entertainment*². À priori, ce concept semble positif puisqu'il suggère un vent de nouveauté pour l'offre muséale, mais il est orienté par rapport à la demande des consommateurs en matière d'attributs propres aux activités de loisir en général et entre en compétition avec des produits très différents. Les auteurs préviennent contre la « Disneylandisation³ », par exemple lorsque les musées mettent de côté la valeur du produit pour obtenir plus d'entrées. De leur côté, des parcs d'attractions bonifient leurs installations par des programmes valorisant une expérience culturellement riche pour leurs consommateurs⁴, une propriété fondamentalement associée aux musées. Le problème est donc celui de la porosité grandissante entre ces deux institutions ciblant originalement des publics différents. Le texte se base sur une série d'études démontrant que des visiteurs trouvent les musées peu accueillants et y cherchent plutôt une atmosphère amusante, interactive et accessible⁵. Ceci mène les gestionnaires de musées à adopter une série de tactiques qui, au final, nuisent aux expositions présentées au profit du « spectaculaire⁶ » pour attirer de nouveaux publics. Face à des tendances générales comme le vieillissement de la population, la disponibilité d'activités à la maison, la réduction du temps libre, l'augmentation du stress au travail et l'impact grandissant des technologies sur les consommateurs, il ne reste plus beaucoup de place pour la visite de musées et d'espaces d'apprentissage dans les horaires typiques.

¹ Pierre Balloffet, François H. Courvoisier et Joëlle Lagier, « *From Museum to Amusement Park: The Opportunities and Risks of Edutainment* », *International Journal of Arts Management*, vol. 16, no. 12, hiver 2014, p. 4-18.

² *Ibid.*, p. 4-5.

³ Traduction libre de « *Disneylandization* » et « *McDonaldization* », *ibid.*, p. 4.

⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁵ Selon des études de Mencarelli, Pulli et Marteaux en 2007 et De Barnier et Lagier en 2012, *Ibid.*, p. 5.

⁶ *Ibid.*, p. 6.



Dale Chihuly, *Plafond persan*, 2008, 450x850 cm, San Francisco, de Young Museum © Amy Éloïse Mailloux

⁷ Musée des beaux-arts de Montréal, « Chihuly : un univers à couper le souffle », 2013, en ligne. <<http://www.acouperlesouffle.ca/>>. Consulté le 21 février 2014.

⁸ *Ibid.*

⁹ Musée des beaux-arts de Montréal, « La planète mode de Jean-Paul Gaultier. De la rue aux étoiles », 2011, en ligne. <http://www.mbam.qc.ca/jpg/fr/expo_03.html>. Consulté le 21 février 2014.

¹⁰ Traduction libre de : « *One of the criticisms made of spectacular exhibitions is that they tend not to as questions or to offer a critical perspective on the subject matter.* » Balloffet et al., *loc. cit.*, p. 8.

¹¹ Musée des beaux-arts de Montréal, « Communiqué : Le futur pavillon d'art international du Musée des beaux-arts de Montréal », Montréal, 2013, en ligne. <<https://www.mbam.qc.ca/bibliotheque/media/communique-architecture-pavillon5.pdf>>. Consulté le 21 février 2014.

¹² Selon un article de Montpetit en 2005, cité par Balloffet et al., *loc. cit.*, p. 8.

¹³ Traduction libre de : « *a place for people to find happiness and knowledge.* », *Ibid.*

¹⁴ Google Art Project, Google, 2014, en ligne. <<http://www.google.com/culturalinstitute/project/art-project?hl=fr>>. Consulté le 21 février 2014.

Des exemples d'expositions vues au Musée des beaux-arts de Montréal me reviennent en tête et répondent à cette promesse d'une expérience hors du commun. Récemment, des expositions comme *Chihuly : Un univers à couper le souffle* et *La planète mode de Jean-Paul Gaultier* prônaient le spectaculaire et l'immersion du spectateur. La première exposition est décrite comme suit : « Expérience visuelle immersive, surprenante et grandiose⁷ ». Accessoirement, on présente sur la page web du Musée une application pour créer des œuvres dans le style de l'artiste sur nos téléphones intelligents⁸. Ma propre visite m'a impressionnée et m'a plongée dans un monde d'émerveillement, mais une frustration me suivait; mes yeux étaient ravis, mais ma curiosité ne l'était pas. Je n'en savais pas beaucoup plus sur le verre soufflé et l'expérience a surpassé l'apprentissage. Quant à l'exposition de Jean-Paul Gaultier, elle a innové le produit muséal en présentant des vêtements conçus par un designer de mode et portés par des mannequins animés « qui soliloquent, observent silencieusement, ou même parfois chantent⁹ ». De telles expositions sont plaisantes à visiter, mais elles rappellent notre problématique : « Une critique souvent faite à l'égard des expositions spectaculaires est qu'elles tendent à ne pas poser de questions ou offrir une perspective critique sur le sujet.¹⁰ » Le Musée cherche visiblement à changer son public cible, comme le démontre l'annonce de l'ouverture d'un nouveau pavillon dédié à l'art international et l'éducation : « un lieu qui réenchante l'expérience muséale, en particulier pour le jeune public¹¹ ». Les jeunes sont habitués à la technologie et sont constamment entourés de divertissement; le musée doit s'inscrire dans cette lignée s'il veut conserver une forte présence à l'avenir.

En même temps, on suggère dans le texte que l'importance de l'expérience dans la visite muséale est reliée à une tendance générale en éducation, où on promeut une concentration sur l'expérience pour favoriser l'apprentissage¹². Le Musée garde encore une vocation assez éducative pour éviter le terme négatif de « Disneylandisation », abordé plus haut. Quand même, bien qu'ils prennent des formes différentes, les musées et les parcs d'attractions partagent des buts similaires : Walt Disney souhaitait, en ouvrant son premier parc, offrir aux gens un lieu où ils trouveraient la paix et la connaissance¹³.

Enfin, les musées semblent se transformer pour s'adapter aux règles de la demande. Plusieurs questions me restent en tête : les musées sont-ils menacés par l'avènement des nouvelles technologies et les habitudes changeantes des consommateurs ? Les alternatives web, comme le *Google Art Project*¹⁴, sont-elles de bons outils ou promeuvent-elles la paresse et une expérience incomplète ? Ces questions trouveront réponse dans l'avenir, mais il semble certain que nous avons franchi un point de non-retour dans l'offre muséale.

Nos commanditaires



studio a&a

—
direction artistique

—
design graphique
imprimé + web

—
studioaeta.com
T 514 699 6872



Cette année, nous avons fait de belles rencontres... Actress, Agor, Paul Ahmarani, Anita Alvarez de Toledo, Arthur H, Cory Arcangel, AroarA, Ingrid Bachmann, Jef Barbara, Jimmy Beaulieu, Joe Becker, Casey Benjamin, Tyrone Benskin, Nicolas Bernier, Mykki Blanco, Blue Hawaii, Bombino, Céline Bonnier, Boogat, Dany Boudreau, 2BoysTV, Braids, Marie Brassard, Andrew Bravener, Alexandre Burton, William Butler, Win Butler, Byetone, Cadence Weapon, Sophie Cadieux, Maxime Carbonneau, Andrew Carney, Laura Cetillia, CFCF, Régine Chassagne, Jean Chrétien, Fabien Cloutier, Complexgeometries, Carle Coppens, Frédéric Corbet, Denis Côté, Marc Côté, Shawn Cotton, Andy Couchman, Gabriel Coutu-Dumont, Guillaume Coutu-Dumont, François Delisle, Thomas Demand, T.J. Demos, D’Eon, Sophie Desmarais, Rosalyn Deutsch, Caroline Dhavernas, Seb Diamond, DJ Chuck, DJ Dez Andrés, DJ Guilty, DJ JS1, DJ Windows 95, Érick D’Orion, Lucky Dragons, Matthieu Dugal, Roy Dupuis, Agnieszka Dziubak, Martin Époque, Bruce Ferguson, Andrew Floyd, Foxtrott, Michael Fried, Clara Furey, Lewis Furey, Denis Gagnon, Ying Gao, Jeremy Gara, Monique Giroux, Gizmo, Philip Glass, Petra Glynt, Golf Wang, Leah Gordon, Juliette Gosselin, Mathieu Gosselin, Joe Grass, Tony Guerrero, Andrew Gunadie, Tony Hawk, Ame Henderson, Melissa Hetu, Darsha Hewitt, High Klassified, Seth Horvitz, Rad Hourani, James Hyndman, Ryoji Ikeda, Mathieu Jacques, Jealous Lovers, Michaëlle Jean, France Jobin, Jorane, Steve Jordan, Camélia Jordana, Kalmunity, Karneef, Tim Kingsbury, Ted Kotcheff, Tommy Kruse, Pierre Kwenders, Marc Labrèche, Simon Lacroix, Stéphane Lafleur, David Lafrance, Émilie Laforest, Jeremy Laing, Rapahëlle Lalande, Bastien Lallemand, Christophe Lamarche-Ledoux, Nicolas Langelier, Maria Lantin, Claude Lamothe, Pierre Lapointe, Martin Laroche, David Latreille, Carole Laure, Chris Lavis, Simon Lavoie, Jocelyn Lebeau, Anthony Lemke, Magalie Lépine-Blondeau, Jason E. Lewis, Emanuel Licha, Philomène Longpré, Jean-Claude Lord, Rafael Lozano-Hemmer, Lunice, John Lurie, Lyn, Guy Maddin, Roger Malina, Dr. Erin Manning, Joseph Marchand, Ryan Martel, Bruce McDonald, Mike McGill, Martin Messier, Jérôme Minière, Sarah MK, Ariane Moffatt, Organ Mood, Renata Morales, Sylvie Moreau, Robert Morin, David Morris, Vincent Morisset, Rodney Mullen, Gaétan Nadeau, JP Nataf, Louis Negin, Sarah Neufeld, Kim Nguyen, Nohista, Nom de Plume, Ed O’Brien, Rafael Ouellet, Paula, Jean-Gabriel Périot, Arielle de Pinto, Denis Poulin, Prison Garde, Alexandre Quessy, Quatuor Bozzini, Radio Radio, Rahzel, Nelly-Ève Rajotte, Random Recipe, Richard Reed Perry, Godfrey Reggio, Eric Raymond, Catherine Richards, Chloé Robichaud, Éric Robidoux, Martha Rosler, Dr. Heather Ross, Mathieu Roy, Ryan Playground, RZA, The Salvation Army, Andréanne Sasseville, Marika Shaw, Dr. Margrit Shildrick, Albin de la Simone, Sir Coates, Snarky Puppy, SteveJR, Ernstalbrecht Stielber, Leila Sujir, Maciek Szczerbowski, Tchukon, Nell Tenhaaf, Three Metre Day, Alvarez de Toledo, Tonstartssbandht, Victor Andres Trelles-Turgeon, Slim Twig. U.S. Girls, Misteur Valaire, Karine Vanasse, Martin Villeneuve, Sha Xin Wei, Wim Wenders, Slim Williams, Alexa Wright, Krzysztof Wodiczko, Young Paris... **et ça ne fait que commencer.**

La Galerie Trois Points est
très fière de s'associer au
rayonnement des arts



galerie trois points
MONTREAL

www.galerietroispoints.com

372 Ste Catherine O | Suite 520 | Montreal (Qc) | H3B 1A2 | Canada

BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN AUTOCHTONE - 2^E ÉDITION

STORYTELLING
DU 3 MAI AU 22 JUIN 2014



Adrian Stimson, *Beyond Redemption*, 2010

**Art
Mûr**

5826 St-Hubert
Montreal, QC
www.artmur.com

GALERIE D'ART
Stewart Hall
ART GALLERY

176 chemin du Bord-du-Lac—Lakeshore Rd
Pointe-Claire, QC

CIEL VARIABLE

ART PHOTO MÉDIAS CULTURE



Jacynthe Carric, *Les Eux*, 2013, galerie antoine ortskiran

cielvariable.ca

NOUVELLE EXPOSITION VIRTUELLE

PP LE THE PROJET PAINTING PEINTURE PROJECT

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

commissariat et coordination

Julie Bélisio

direction

Louise Déry

www.leprojetpeinture.uqam.ca

incluant de nombreux outils :

fiches descriptives

écrits d'artistes

clips vidéos

vues d'ateliers

capsules historiques

repères chronologiques

références bibliographiques

quizz et jeux

exposition virtuelle produite par la Galerie de l'UQAM et
le Musée virtuel du Canada, réalisée en collaboration
avec le Service de l'audiovisuel de l'UQAM



ARTISTES

Melanie Authier (CN)
Mia Bayne (CN)
Hugo Bergeron (QC)
Simon Blodette (QC)
Jack Bishop (NB)
Jérôme Bouchard (QC)
Marie-Claude Boutilier (QC)
Anthony Burnham (QC)
Sarah Cole (CN)
Arabella Campbell (BC)
Tammi Campbell (SK)
Thomas Chelholm (BC)
Louis-Philippe Côté (QC)
CaveendJem (AB)
Pierre Dorion (QC)
Kim Dorland (CN)
Mara Doucette (NB)
Michael Dumontier &
Neil Faber (MB)
Pierre Durette (QC)
Dorain FitzGerald (CN)
Sky Gibbuth (CN)
Graham Gilmore (BC)
Cynthia Grand (QC)
Kym Greeley (TN)
Clint Griffin (CN)
Dil-Hildebrand (QC)
Jeremy Hof (BC)
Daniel Hutchinson (CN)
Chris Kline (QC)
Wanda Kooz (MB)
Jessica Korderas (NE)
François Lacasse (QC)
Gwenessa Lam (BC)
Stéphane La Plue (QC)
Jean-François Leuda (QC)
Mackay (QC)
Norma Jean MacLellan (PE)
Christine Major (QC)
Elizabeth Montosh (BC)
Jason McLeen (BC)
Sandra Meigs (BC)
Michael Merrill (QC)
Chris Miller (AB)
Kent Morikman (CN)
Tim Moore (SK)
Shaun Moran (MB)
Andrea Morrison (NB)
W. Murray (AB)
Paul P. (CN)
Brend Phillips (CN)
Ben Reeves (BC)
François Savard (QC)
Justin Stephens (QC)
Beth Stuart (CN)
Team Macho (CN)
Joseph Teiga (NY)
Erlyn Torral (NE)
Julie Trudel (QC)
Carol Warner (CN)
Janet Werner (QC)

1984
—
30 ans
—
2014



Jacynthe Carrier, *Madriène, de la série Les fortifiés*, 2012.
Photo: © Jacynthe Carrier, permission de / courtesy of galerie scoine estaikas

esse
Revue d'art
actuel /
Contemporary
Art Magazine

esse.ca

RÉSEAU ARTACTUEL

Le site à consulter pour tout savoir
sur l'art actuel au Québec

rcaaq.org — 514.842.3984

FORMATS

Librairie spécialisée en art actuel,
littérature théorique et critique

librairieformats.org — 514.842.5579

Deux initiatives au service de l'art actuel

rcaaq

REGROUPEMENT DES CENTRES
D'ARTISTES AUTOGÉRÉS DU QUÉBEC

2, Sainte-Catherine Est
espace 302
Montréal QC H2X 1K4

Conseil des arts
et des lettres
Québec

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

SDEVM
SOCIÉTÉ DE DÉVELOPPEMENT
ÉCONOMIQUE ET CULTURELLE

GALA
DES
ARTS
VISUELS
◇
2014

THÉÂTRE RIALTO
10.12.14

une collaboration de
l'Association des galeries
d'art contemporain,
du Regroupement des artistes
en arts visuels du Québec et du
Regroupement des centres d'artistes
autogérés du Québec

Conseil des arts
et des lettres

Québec 

Société
de développement
des entreprises
culturelles

Québec 

Montréal 

Étudier l'histoire de l'art

Pour la passion de la culture et de la recherche

Vue de l'exposition *basculer*, Galerie de l'UQAM, 2007.



Nos diplômés du baccalauréat sont nombreux à œuvrer dans le domaine de la culture et des arts visuels. Nos étudiants intéressés par la recherche poursuivent à la maîtrise et au doctorat en histoire de l'art ou en muséologie.

Programmes offerts au 1^{er} cycle

- ↪ Baccalauréat en histoire de l'art (avec ou sans concentration en muséologie et diffusion de l'art)
- ↪ Certificat en histoire de l'art
- ↪ Certificat en muséologie et diffusion de l'art
- ↪ Majeure en histoire de l'art
- ↪ Mineure en histoire de l'art

DATES LIMITES D'ADMISSION :

Automne :

1^{er} mai (temps complet) et
1^{er} août (temps partiel)

Hiver :

1^{er} novembre (temps complet et partiel)

INFORMATION :

prog.histoire.art@uqam.ca
514 987-3673

www.histoiredelart.uqam.ca

UQAM

Cal Lane: Veiled Hoods and Stains



**Art
Mûr**

Du 11 septembre au 25 octobre 2014

5826 rue St-Hubert, Montréal (Québec), www.artmur.com

**ex | situ
s'est offert
le luxe d'être
imprimé par
Quadriscan**

**quadriscan
pour toujours être à
son meilleur !**

Lithographie
Numérique INDIGO
Personnalisation

Grand format
Qualité photo
Impression directe

quadriscan.com
Stéphane Lebigot
slebigot@quadriscan.com

Le groupe
QuadriScan

