



no **7** /14-15

Les Cahiers se transforment et se déplacent dans l'univers de la Toile. Oui, un changement majeur a eu lieu cette année dans l'évolution de notre publication annuelle. Nous vous l'offrirons désormais sous forme numérique et accessible gratuitement. Cette décision ne signifie en rien un désaveu du format papier et nos Cahiers reviendront sous forme matérielle pour des publications spéciales.

Ce passage au numérique nous permet de mieux remplir notre mandat universitaire, soit la diffusion du savoir et plus spécifiquement de la recherche-crédation. C'est donc avec le désir de voir cet outil précieux atteindre un plus vaste public que nous lui accordons désormais une place distinctive en la publiant intégralement sur la Toile, avec la même qualité graphique assurée par nos complices de Paquebot Design.

Dans ce numéro, des auteurs aguerris et de la relève partagent avec nous leur lecture de certains projets qui auront marqué notre programmation 2014-2015 : Julia Caron parcourt l'expo duo de Nathalie Vanderveken et Andréanne Jacques ; Lanya De Roy, étudiante au programme d'histoire de l'art, signe un premier article sur *Requiem pour un glacier* qui a marqué avec brio notre automne 2014 ; entre un survol de *Banc d'essai* et de la première édition du LAB, nous vous proposons un essai de Sylvain Campeau sur le magnifique projet de Nicole Jolicœur, *Toucher sur image (vibrato)* ; enfin, Alain-Martin Richard signe un texte portant sur *Micro Events* de Britt Hatzius et Tom Kok, qui furent également de la dernière édition du Mois Multi.

Bonne lecture !

LISANNE NADEAU, directrice de la galerie

no 7 / 14-15

LES CAHIERS

P2

ANDRÉANNE JACQUES / NATHALIE VANDERVEKEN

X MARKS THE SPOT

DU 11 SEPTEMBRE AU 12 OCTOBRE 2014

AUTEURE : JULIA CARON

P8

PAUL WALDE

REQUIEM POUR UN GLACIER

DU 27 NOVEMBRE AU 21 DÉCEMBRE 2014

AUTEURE : LANYA DE ROY

P16

BANC D'ESSAI

SARAH BÉLANGER-MARTEL,
ALEXANDRE BÉRUBÉ ET
JEAN-MICHEL RENÉ

DU 15 JANVIER AU 8 FÉVRIER 2015

P20

MOIS MULTI : MICRO EVENTS

BRITT HATZIUS ET TOM KOK

DU 12 FÉVRIER AU 22 MARS 2015

AUTEUR : ALAIN-MARTIN RICHARD

P26

LAB 1

CHRISTOPHE BARBEAU, CAROL-ANN
BELZIL-NORMAND, NAJOUA BENNANI,
ALEXANDRE BÉRUBÉ, MARIE-ÈVE
FRÉCHETTE, STEVEN GIRARD,
MARIE-PIER GRAVEL, DELPHINE
HÉBERT-MARCOUX ET ANDRÉANNE
PERRON

DU 8 AU 12 AVRIL 2015

AUTEURE : LISANNE NADEAU

P38

NICOLE JOLICŒUR

TOUCHER SUR IMAGE (VIBRATO)

DU 16 AVRIL AU 24 MAI 2015

AUTEUR : SYLVAIN CAMPEAU

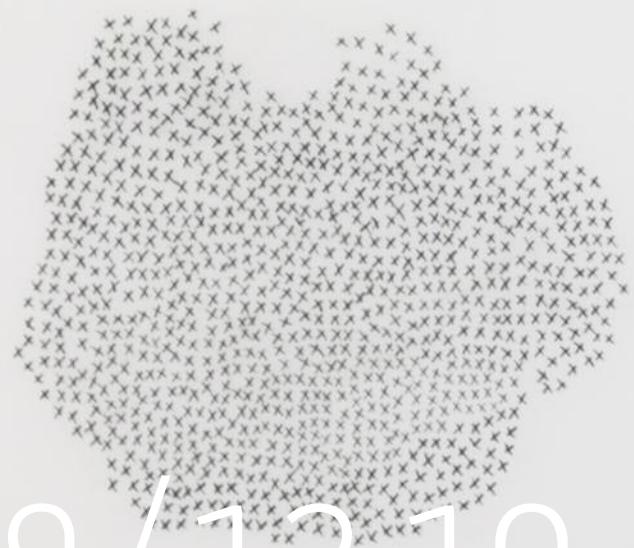
COUVERTURE

NICOLE JOLICŒUR

TOUCHER SUR IMAGE (VIBRATO), 2015

PHOTO : RENÉE MÉTHOT

COORDINATION DE LA PRODUCTION : LISANNE NADEAU / COMITÉ DE LA GALERIE : RICHARD BAILLARGEON, LISANNE NADEAU, BERNARD PAQUET /
RÉVISION LINGUISTIQUE : CÉLINE ARCAND / PHOTOGRAPHIES : MICHEL BOUCHER - GALERIE DES ARTS VISUELS, UNIVERSITÉ LAVAL SAUF INDICATION
CONTRAIRE / CONCEPTION GRAPHIQUE : PAQUEBOT DESIGN



11.09 / 12.10 / 14

ANDRÉANNE JACQUES / NATHALIE VANDERVEKEN



X MARKS THE SPOT

JULIA CARON

Chercher la couleur dans le blanc, la forme dans l'aplat. Les œuvres d'Andréanne Jacques et de Nathalie Vanderveken, étudiantes finissantes à la maîtrise de l'École des arts visuels et médiatiques, offrent un regard sur l'exploration de techniques développant des figures complexes par la répétition de formes simples où la ligne domine.

Leurs œuvres évoquent de la chaleur du textile, voire du vêtement, mais de façon différente. Jacques s'attarde plus particulièrement aux matériaux, à leurs textures – la fibre, le tricot, les mailles –, tandis que Vanderveken évoque la structure, l'architecture ou le design de mode. Quelque chose tenant soit du patron, du plan ou de la carte.

Ce que j'ai vu

Andréanne Jacques

Les œuvres d'Andréanne Jacques sont présentées en trois parties complémentaires : textile / papier / textile et papier. Tout d'abord, un ensemble apparemment disparate d'interventions au mur nous fait face. On y retrouve une douzaine de dessins sur des papiers de formes, de tailles et d'épaisseurs diverses. Accrochées parmi ces dessins, disposées d'une manière qui semble aléatoire, se trouvent trois pièces de tricot. Des traits sur les morceaux de papier sont tracés avec des stylos noir, bleu marin et rouge. Un fil pend du coin d'un des petits carrés tricotés pour nous rappeler qu'il est le fruit du mouvement répétitif des aiguilles. Il s'agit donc d'un mélange de fibres et de textiles côtoyant quelques dessins sur papier. Une sorte de danse, un bal, se met alors en place entre l'aplat des dessins et la matérialité des fils s'emmêlant, transperçant les papiers – de différentes opacités, qualités, transparences, tailles – et formant, de manière à la fois graduelle et rythmique, une constellation.

À l'écart, séparé de ce premier ensemble, deux morceaux de tissu, côte à côte, présentent une surface brodée de formes géodésiques. Ils sont identiques de taille et de forme, mais le dessin diffère. On dirait presque des îles vues en plongée avant de remarquer les petits triangles répétés composant la forme. De loin, difficile de voir s'il s'agit de dessins ou de tissage. De près, la texture du tissu épais brouille la frontière entre dessin et textile.

Les deux premières parties de la proposition d'Andréanne Jacques font dialoguer textures et matériaux sur un même plan. La troisième partie, un triptyque de papier, joue sur la profondeur. Ces trois œuvres semblent s'écouler – comme s'il s'agissait d'un liquide – de trois tablettes légèrement inclinées. Ce mouvement arrêté les amène à presque toucher la surface lustrée du plancher sur laquelle elles se reflètent, créant un effet fantomatique. Des croix, des hachures noires, rouges ; les traits répétés sans cesse sur ces morceaux de papier nous attirent, nous invitent encore une fois à regarder de très près.



ANDRÉANNE JACQUES
SANS TITRE (VUE PARTIELLE), 2014



NATHALIE VANDERVEKEN
SANS TITRE, 2013

Nathalie Vanderveken

Les œuvres de Vanderveken tissent certains liens – mais non sans contraste – avec celles d'Andréanne Jacques. Chez les deux artistes, on retrouve l'utilisation du papier et du crayon. Toutes deux, en restant fidèles à la bidimensionnalité, flirtent avec l'espace et la troisième dimension (par exemple, les dessins « coulants » de Jacques). Dans le corpus présenté par Vanderveken, on retrouve un mouvement allant du blanc, de l'immaculé, de l'aplat et du rectiligne à l'organique, au blanc cassé, au beige, au jaune et aux formes courbées se repliant sur elles-mêmes.

Comme Jacques, Vanderveken divise l'espace en trois et réussit à recréer l'atmosphère d'un atelier au minimalisme certain. On rencontre d'abord la table. Elle est haute, étroite, anguleuse. Sa surface expose sept feuilles de papier de format standard et dont le blanc est intensifié par un éclairage qu'on dirait clinique. Il en résulte un effet presque aveuglant... C'est ce qui frappe en premier lieu. Cette table, ces dessins, incontournables : c'est la première station. On doit s'en approcher. Et alors, on constate que, sur ces dessins, l'intervention de la main est rendue presque invisible. On l'oublie. Ce pourraient être les croquis d'un architecte, une série de plans sur lesquels ont suivi le regard des lignes, petits traits tracés avec patience, des courbes parfaites.

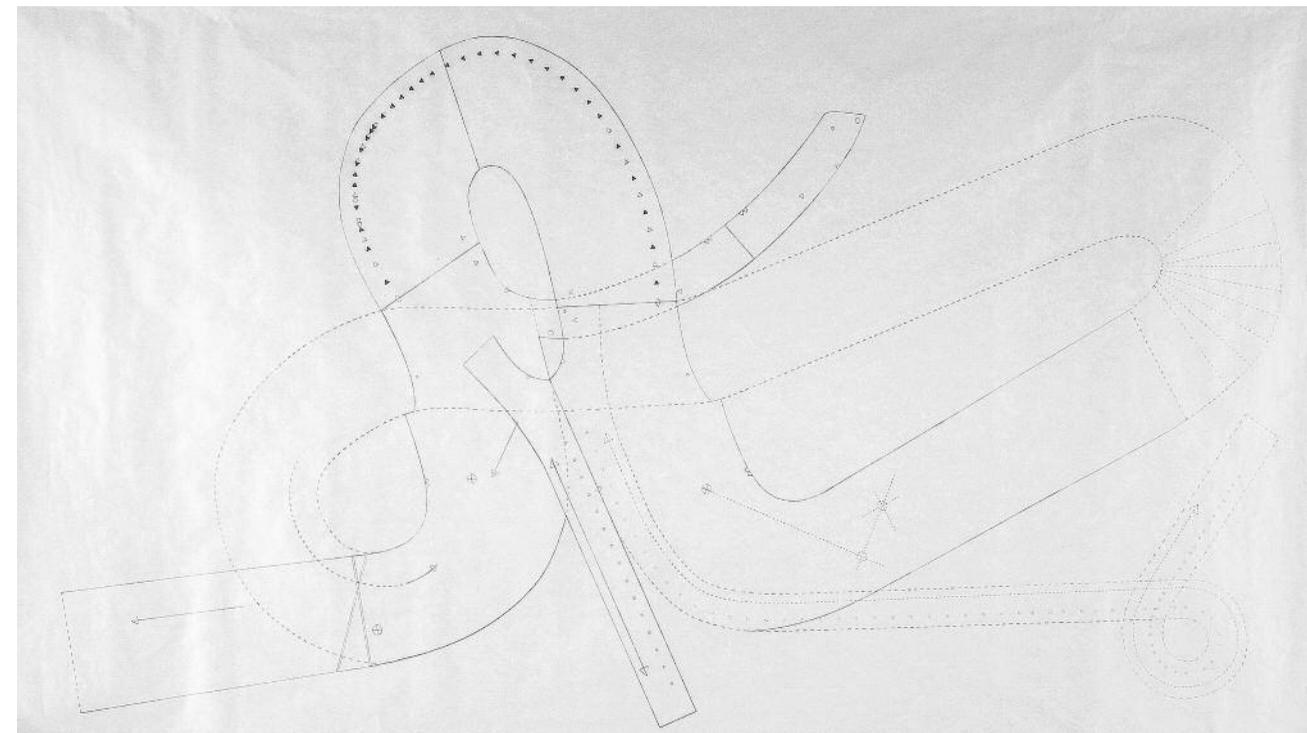


ANDRÉEANNE JACQUES
SANS TITRE, 2014

Puis, le regard remonte et rencontre le mur, juste en face. Y sont accrochés deux dessins sur papier épais, proche de la texture du tissu, légèrement froissé, donnant à voir des creux et des aspérités que la lumière met en relief. Nous avons ici un exemple d'une troisième dimension s'invitant dans une œuvre bidimensionnelle (ce mouvement s'amplifiera bientôt). Ce qu'on voit a des allures de patrons de vêtements. Comme si l'artiste voulait cartographier des parties du corps humain. Ce faisant, elle le rapproche d'autres concepts, comme ceux de paysage ou de mobilier urbain. Les lignes, les courbes nous parlent dans un langage étranger : elles sont des cartes, elles indiquent un chemin, mais vers quoi, vers où ? Les traits et lignes font rêver d'autoroutes en origami.

L'autoroute conduit notre regard vers la droite où il rencontre des assemblages qui font, cette fois, clairement référence aux vêtements et au dessin de mode. Ces formes aux qualités sculpturales peuvent aisément évoquer un vêtement déposé, accroché là. Un des assemblages ressemble à la manche d'une chemise blanche empesée, un autre mélange de vieux patrons de vêtements. Cette utilisation d'un élément vestimentaire – dans ce cas-ci, une chemise d'homme – croisant toutes les cultures, qui fut commun dans la mode masculine pour plus d'un siècle et dans la mode féminine depuis au moins cinquante ans, et intégré à une œuvre d'art, nous rappelle que le vêtement, le plus souvent considéré comme un élément frivole rattaché à la mode, est rarement reconnu comme pertinent dans le domaine des arts visuels.

Ces œuvres de Jacques et de Vanderveken, présentées conjointement, sont imprégnées d'un esprit méditatif. Elles m'ont frappée par le contraste entre leurs approches respectives : macroscopique chez l'une, création de microcosmes chez l'autre. Vanderveken introduit l'évocation d'un monumental projet d'architecture, tandis que j'avais presque l'impression de regarder à travers une loupe en admirant de près – mais jamais d'assez près – les œuvres de Jacques. Ces dernières nous invitent en effet à regarder de plus près, à s'approcher, à réfléchir sur les gestes simples qui ont composé ces formes : triangles, traits, croix.



NATHALIE VANDERVEKEN
DESSIN #2, 2014
PHOTO : MARION GOTTI



NATHALIE VANDERVEKEN
(VUE PARTIELLE)

Si, chez Vanderveken, l'emploi des patrons peut faire penser à nos grand-mères avec leurs collections de patrons Butterick, McCall's ou Vogue, chez Jacques, c'est la technique – emploi du tricot et du fil à broder, des matériaux plus proches du Cercle des Fermières que des grands canons des arts visuels – qui nous ramène à nos vénérables aïeules, lesquelles étaient, à leur manière, les grandes maîtresses d'un art du quotidien bien à elles. Un art auquel tant Vanderveken que Jacques rendent un vibrant hommage.

Prises ensemble, les œuvres de Vanderveken et de Jacques oscillent délicatement entre un effet serein, paisible et un sentiment vaguement troublant. Paisible à cause de la répétition – comme un mantra – et troublant, toujours à cause de cette même répétition. En côtoyant les œuvres de Jacques, l'image d'un prisonnier fou essayant de compter les jours m'est venue. Chez Vanderveken, on retrouve ce côté peut-être un peu maniaque, mais dans la précision cette fois. Des échos d'architecture et de haute couture résonnent dans ses œuvres. Celles-ci interpellent le travail d'autres artistes qui, comme elle, floutent les frontières entre les sphères des arts visuels et celles de la mode, du design et de l'architecture. On pense notamment au designer britannique Hussein Chalayan¹, *enfant terrible* du monde de la mode à la fin des années 1990 qui poussait les limites de celle-ci en provoquant sa rencontre avec d'autres modes d'expression artistiques. Les œuvres de Vanderveken, comment celles de Chalayan, semblent pouvoir facilement se plier, se déplier et se replier devant nos yeux.

Andréeanne Jacques et Nathalie Vanderveken : deux jeunes artistes qui ont su trouver l'équilibre entre de multiples façons d'interpréter le monde. Et cela, sans perdre le fil.

1. Chalayan s'était fait connaître en 2000 pour ses créations alliant mobilier et vêtement. Voir sa collection intitulée *Afterwords*, dont le clou fut une table basse se transformant en jupe de bois (<http://youtu.be/qSNLsnAY8Q?t=7m29s>).



27.11/21.12 /14
PAUL WALDE
REQUIEM POUR UN GLACIER

LAYNA DE ROY

Requiem pour un glacier est une œuvre conçue par l'artiste canadien Paul Walde. Il s'agit d'un paysage « performé » qui suscite un questionnement non seulement sur l'avenir de notre planète, mais également sur la vulnérabilité du paysage canadien en tant qu'héritage culturel.

L'espace de la galerie est reconfiguré de manière à pouvoir accueillir une immense paroi dont la dimension fait écho à la grandeur du glacier visible dans les images projetées. Une trame sonore, qui n'est pas sans évoquer la musique liturgique, vient magnifier la vue du site ainsi présenté tout en lui conférant une certaine sacralité. Cette musique est l'œuvre d'un groupe de musiciens, particules infimes au sein de l'incommensurabilité du paysage, qui ont pris place sur le glacier à qui s'adresse le requiem. La présence hypertrophiée du spectacle de cette nature imposante et sublime nous transporte. On se tient moins *devant* l'œuvre que *dans* celle-ci, tant l'impression d'y être est saisissante.

Requiem pour un glacier propose au spectateur une expérience grandiose et pour le moins singulière. L'œuvre conçue par Walde consiste en une installation vidéo et sonore immersive rendant hommage au site des glaciers Jumbo en Colombie-Britannique. Ce joyau du patrimoine naturel, intrinsèquement lié à l'identité canadienne, voit son intégrité menacée par le réchauffement climatique. La condition précaire de cet héritage est subsumée ici par le terme de « requiem » qui met en lumière l'anticipation d'une disparition.

La trame sonore composée par Walde est un oratorio en quatre mouvements pour orchestre et chœur dont la construction puise à différentes sources. Les thèmes des deux premiers mouvements, *Introit* et *Gradual*, sont pensés en fonction des lettres J-U-M-B-O¹ qui renvoient non seulement aux glaciers, mais aussi à l'entreprise responsable des aménagements qui prendront place sur les différents glaciers. Le communiqué de presse qui fait état de ce projet est traduit en latin et chanté par la soliste Veronika Hajdu. Une certaine forme d'ironie sous-tend ce geste créatif, car les paroles chantées se veulent le vecteur de l'hommage rendu au glacier, alors qu'en réalité elles tendent à sanctionner sa disparition.

Le troisième mouvement de l'oratorio, intitulé *Sequence*, traduit en musique les fluctuations de températures moyennes enregistrées sur le site même entre 1969 et 2010. Réside en l'acte de traduire une volonté d'assurer la survivance de ce qui était énoncé dans une langue. En faisant ainsi advenir la voix de la nature, sa musicalité cachée, Paul Walde lui insuffle l'immortalité en dépit de ce qui menace son devenir. Selon Walter Benjamin, une traduction doit s'efforcer de saisir ce qui se situe en deçà de la communication, ce qui est « considéré en général comme l'insaisissable, le secret, le "poétique"² ». Parce qu'elle est affaire de langage, la traduction possède un caractère symbolique en ce qu'elle est le signe d'autre chose. Cette autre chose est ici laissée en suspens. Il s'agit d'un non-dit, d'une latence que la seule inquiétude suscitée par les changements climatiques ne parvient pas à expliquer, à épuiser. Le spectateur se tient devant *Requiem pour un glacier* comme devant une énigme, un mystère dans lesquels se conjoignent « les frontières indécises du familier et de l'étrange, du réel et du symbolique³ ».

1. La notation musicale anglaise associe les notes à des lettres.

2. Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2011, p. 110.

3. Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 74. L'auteur y analyse l'image à l'aune de l'invention poétique et de ses enjeux politiques.

27.11 / 21.12 / 14



4. Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2013, 160 p.

Le 17 juillet 2013, le requiem fut interprété sur le glacier Farnham par le Requiem Volunteer Orchestra and Chorus composé de quelque cent musiciens bénévoles issus de générations différentes. Le glacier Farnham est un des sites qui subiront le plus directement les conséquences néfastes imputables à l'implantation des différents aménagements récréatifs. Dédiée au seul glacier, l'interprétation du requiem ne se fit devant aucun public, à l'exception de l'équipe de production.

La question du paysage traverse toute la production de Paul Walde. L'art a la capacité, nous dit l'artiste, de faire en sorte que soient mieux appréhendés certains enjeux politiques et environnementaux. *Requiem pour un glacier* propose donc une réflexion sur l'idée de paysage et la possibilité de son aliénation. Le paysage serait, en partie du moins, un construit dans la mesure où la notion



CAPTURE VIDÉO



même relève d'une apparition historique, d'une *invention*⁴. Anne Cauquelin a abordé avec justesse l'ontologie du paysage. Elle rappelle ce fait surprenant qu'« il n'y a, chez les Grecs anciens, ni mot ni chose ressemblant de près ou de loin à ce que nous appelons "paysage"⁵ ». Notre rapport affectif à un espace naturel, à ce quelque chose que l'on regarde et qui nous procure un sentiment positif, n'était pas connu des Grecs. Walde a articulé la construction sémantique du paysage au choix formel de la présentation en diptyque à partir de laquelle s'élabore le sens issu du dialogue des images.

Si, dans une certaine mesure, l'Occident invente assez tardivement le paysage, le laid en est exclu. Ainsi, la montagne ne fut un motif esthétique qu'à partir du XIX^e siècle, soit à une époque où les romantiques tendent à affirmer le caractère symbolique de la nature. Le paysage serait donc le côté sensible de notre rapport à l'environnement ; il faut que la nature soit investie de sens, d'une certaine sensibilité pour qu'il y ait paysage. Dans *Requiem pour un glacier*, la beauté de la montagne se voit en quelque sorte décuplée par le péril qui la guette. La précarité de sa condition nous incite à déposer en elle une valeur significative qui l'inscrit dans un régime symbolique contemporain symptomatique de la dégradation de notre environnement naturel. Les couches de sens élaborées à même notre façon d'appréhender le glacier enrichissent le caractère stratifié du paysage qui en fait ainsi une sorte de palimpseste⁶. Par ailleurs, il ne peut y avoir de paysage qu'en raison d'une certaine

5. *Ibid.*, p. 25.

6. *Ibid.*, p. 67.

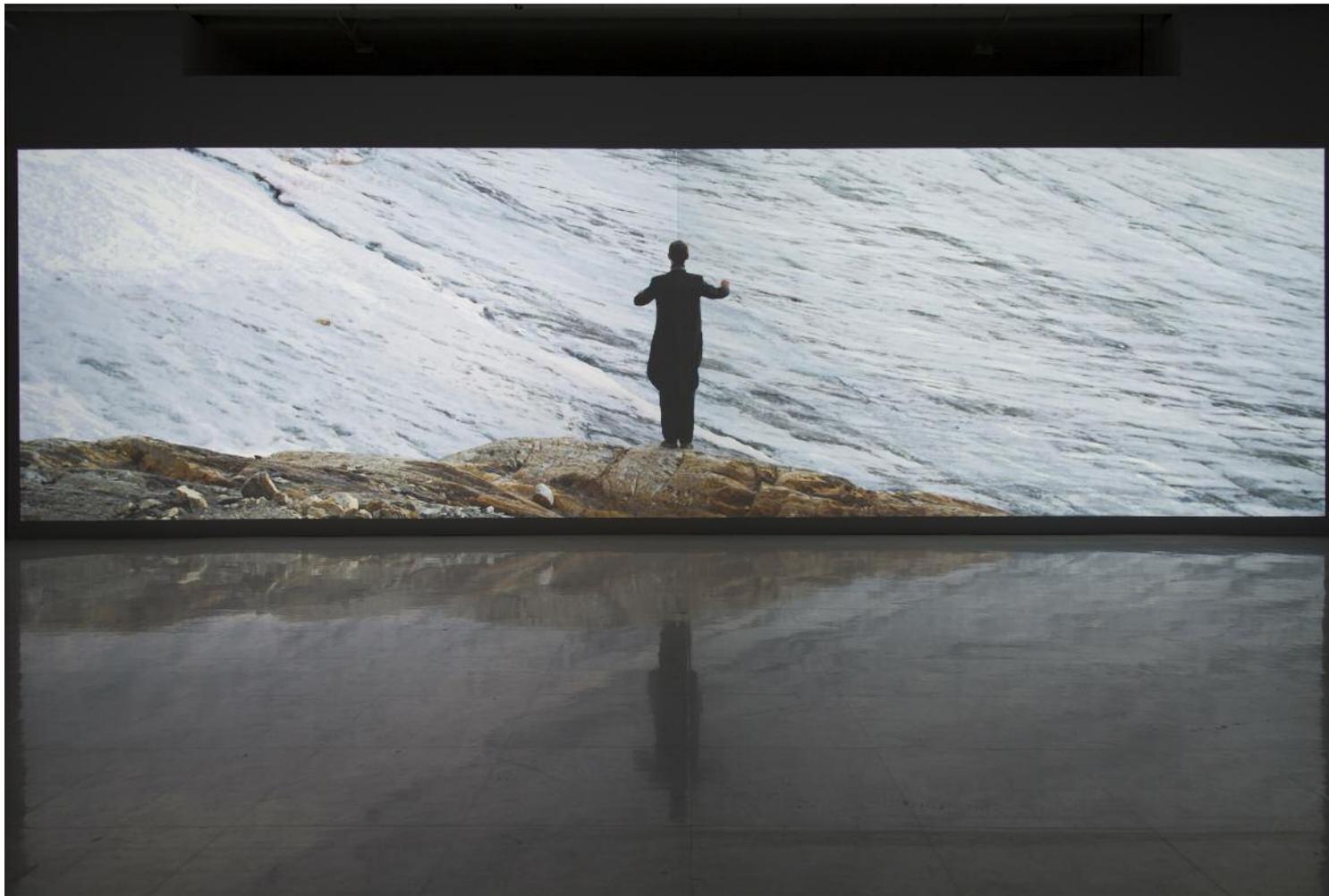
forme de cadrage⁷, « car le cadre coupe et découpe, il vainc à lui seul l'infini du monde naturel, fait reculer le trop-plein, le trop-divers. La limite qu'il pose est indispensable à la constitution du paysage comme tel⁸ ». Il permet de circonscrire un élément d'une grandeur telle qu'elle met en échec la capacité du regard à l'embrasser dans son entièreté. Le caractère incommensurable de la nature « conduit à ce rétrécissement autour d'objets mesurables⁹ » à l'aune desquels notre rapport au monde se trouve modifié. Le cadre dialogue avec ce qui le déborde, il trouve sa condition d'existence dans le démesuré. La technique de cadrage utilisée par Walde est celle du gros plan, lequel permet de « définir, de délimiter un fragment valant pour une totalité, attendu que seul le fragment rendra compte de ce qui est visé implicitement : la nature dans son ensemble¹⁰ ». Les images données à voir sont autant de morceaux de nature, à la fois mondes clos et ouvertures sur un infiniment grand au cœur duquel l'homme se tient en déséquilibre, étourdi par l'immensité à laquelle il se voit confronté. L'acte de cadrer, ce geste de culture, apparaît dès lors comme une forme de domestication, une façon de s'approprier ce qui nous dépasse et, par là même, nous échappe. Cette fonction du cadrage est mise en œuvre dans *Requiem pour un glacier*. Plusieurs plans rapprochés d'une eau ruisselante renvoient à un état de fait dont la signification est à chercher au-delà de ce qui est montré. Ces images symboliques de la fonte du glacier au seuil de sa « vie » formalisent, pour ainsi dire, le caractère évanescent de sa disparition.

7. *Ibid.*, p. 101.

8. *Ibid.*, p. 104.

9. *Ibid.*, p. 105.

10. *Ibid.*



Le spectateur se tient devant *Requiem pour un glacier* comme la figure peinte par Caspar David Friedrich dans le tableau intitulé *Voyageur contemplant une mer de nuages*¹¹. Il se surprend à perdre pied, à faire l'expérience de la défaillance, du sublime qui « est le témoignage de l'indéterminé, de ce qui déstabilise, désarçonne, déséquilibre, trouble¹² ». Ce sentiment n'est pas uniquement le fait de ce qui est montré, mais résulte également d'un *en deçà* de la représentation. La capacité qu'a *Requiem pour un glacier* à faire dialoguer le dit et le non-dit, à équilibrer le conceptuel et le sensible, ménage un espace de réflexion qui offre au spectateur une certaine latitude dans la compréhension de ce qui lui est présenté. L'ambiguïté qui découle de cette situation est voulue par l'artiste : « Je me concentre toujours sur le côté artistique des choses, mais c'est la première fois que mon intérêt pour les changements climatiques et une certaine forme d'activisme social se joignent dans ma démarche artistique. Souvent en art, il est difficile de combiner ces éléments sans devenir didactique. Je pense qu'il est important de toujours garder l'œuvre d'art en tête, qu'elle demeure poétique, ouverte¹³. » Umberto Eco s'est intéressé à cette poétique de l'ouverture qui concerne « toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et "close" dans sa perfection d'organisme

11. Cette œuvre est citée visuellement dans *Requiem pour un glacier*.

12. Denis Viennet, « Il y a "quand même". À propos du sublime aujourd'hui », *Philosophique*, n° 14 (2011), p. 74, <<http://philosophique.revues.org>> (page consultée le 12 décembre 2014).

13. Entretien avec Paul Walde, <lafabriqueculturelle.tv>.



CAPTURE VIDÉO

exactement calibré, est "ouverte" au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale¹⁴». La singularité de *Requiem pour un glacier* émane, en partie du moins, d'une puissance évocatrice qui dispose la signification dans l'interstice de deux images, à leurs frontières, là où le sens travaille ce qui est donné à voir. Le spectateur est soustrait à l'inertie puisque sa participation est expressément requise ; son interprétation enrichit l'œuvre et tend à repousser sa complétude : « Certaines personnes ressentent une connexion spirituelle avec l'œuvre, d'autres voient beaucoup d'humour dans le fait qu'un orchestre se rende sur un glacier pour y chanter en latin et avec raison. Certains réagissent à l'aspect esthétique, d'autres sont interpellés de façon plus politique. C'est très intéressant de voir toute la gamme d'interprétations et de réactions suscitées par cette œuvre et c'est évidemment ce que je recherche. Je ne veux pas imposer une vision unique¹⁵. » Ces propos tenus par Walde entrent en résonance avec le refus du philosophe français Jacques Rancière de réduire l'image à une fonction critique. Ce dernier soutient que l'artiste ne doit pas se poser en figure d'autorité, qu'il ne lui appartient pas d'être un donneur de leçons. Au contraire, l'auteur confère à l'artiste la faculté de proposer au spectateur un nouveau partage du sensible, une façon nouvelle de comprendre les phénomènes qu'il nomme « dissensus ». Ainsi, Rancière oppose à l'image critique de ce monde une image pensive, « pudique », qui ne livre pas son sens. La pensivité désignerait « dans l'image quelque chose qui résiste à la pensée, à la pensée de celui qui l'a produite et de celui qui cherche à l'identifier¹⁶ ». Cette pensivité est contenue en filigrane dans *Requiem pour un glacier*. Elle réside au creux de l'image montrant un amoncellement de nuages sombres, prélude à l'orage, comme elle anime le plan rapproché des rigoles d'une eau qui jadis était glacée. Un constat est émis sans toutefois être imposé. Il nous est offert d'y réfléchir en toute subjectivité.

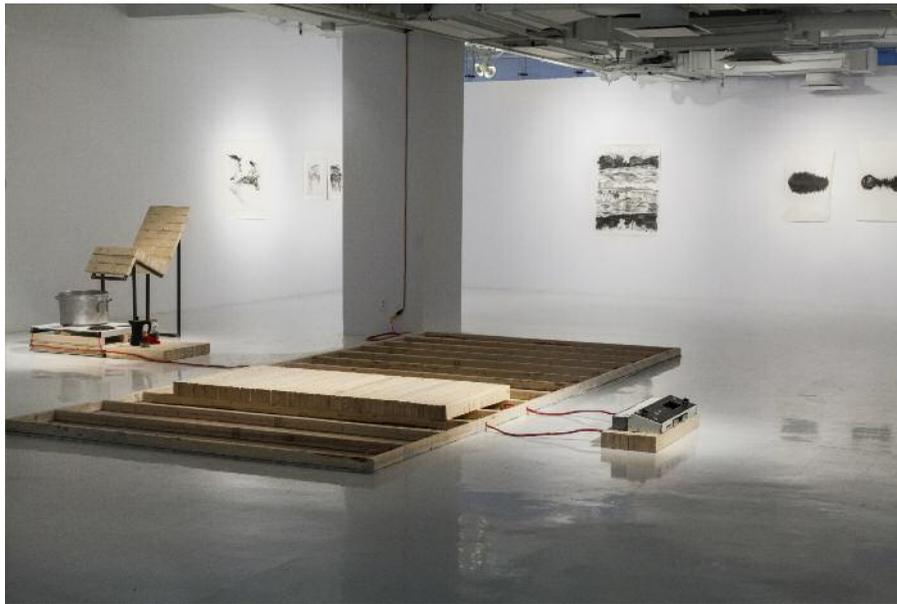
14. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1965, p. 17.

15. Walde, *op. cit.*

16. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 139.

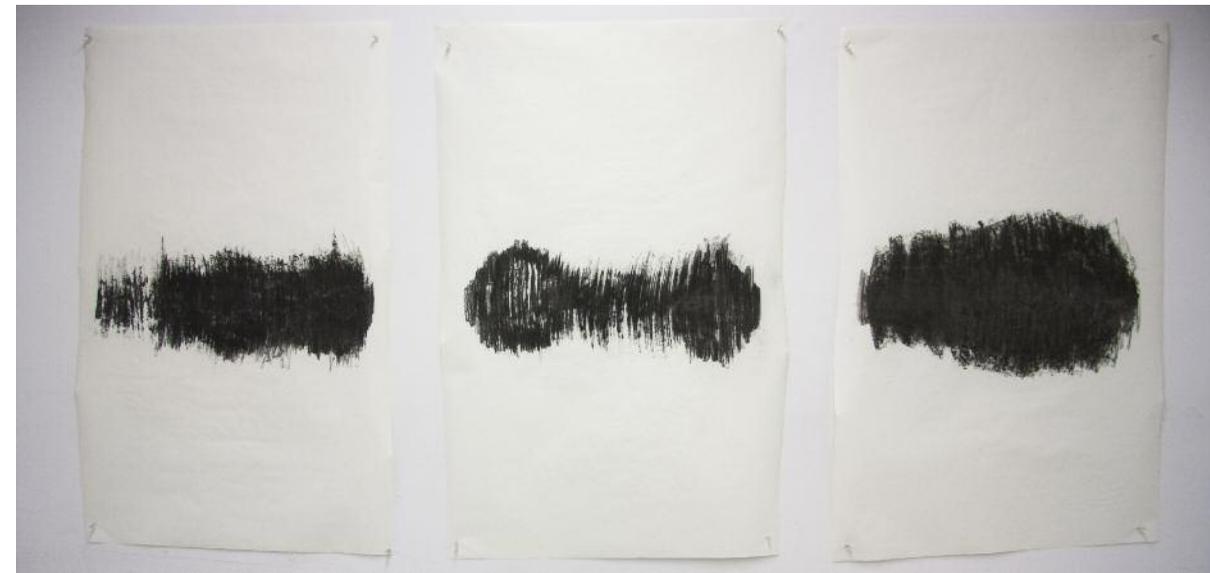
BANC D'ESSAI PRÉSENTE CHAQUE ANNÉE LES RECHERCHES EN COURS D'ÉTUDIANTS POURSUIVANT UNE DEUXIÈME ANNÉE AU BACCALAURÉAT EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES DE L'ÉCOLE DES ARTS VISUELS. SÉLECTIONNÉS PAR JURY, ILS ACQUIÈRENT DANS CE CONTEXTE UNE EXPÉRIENCE STRUCTURANTE ET PROFITENT D'UN MENTORAT IMPORTANT, ALLANT DE LA SOUMISSION DE DOSSIER À LA DIFFUSION DE LEURS ŒUVRES, EN PASSANT PAR LES CHOIX DÉTERMINANTS DE LA MISE EN ESPACE.

15.01/08.02 /15



SARAH BÉLANGER-MARTEL

« Ma récente production consiste exclusivement en des dessins au graphite ou fusain sur papier, un médium simple, sans procédé ou dispositif technologique complexe. Je tente d'aiguiser ma réceptivité à ce qui se matérialise à travers les marques, les traits, les taches sur le papier. Je dessine des espaces-paysages animés par les dynamismes qui se développent à l'intérieur et à l'extérieur de la représentation, alors que certains éléments du dessin s'autonomisent et se répondent, que les écarts de facture et d'effets spatialisants provoquent des glissements sémantiques. Le caractère parfois inachevé ou brouillon de mes dessins fait écho à une forme d'authenticité du geste que j'essaie de cultiver dans ma pratique, l'imperfection de la représentation se sublimant ainsi en justesse de la trace. »



ALEXANDRE BÉRUBÉ

Alexandre Bérubé explore le champ de l'art contextuel notamment par l'entremise d'une pratique installative et de l'art sonore. Un mur abattu au sol, des éléments de mobilier et le son capté des passants composent une œuvre *in situ* et interactive où il pose diverses hypothèses sur l'espace et son utilisation.

« Je tiens à ce que mon travail soit ancré dans le commun, l'ordinaire, le quotidien – mon quotidien, votre, leur quotidien. Je travaille avec ce qui est déjà là, qu'il s'agisse de matériaux, de sons, de relations ou de personnes. Les contextes deviennent des territoires où la présence de l'autre se révèle être un facteur indéniable dans la poursuite de mes explorations. Je crée des situations qui me permettent de soulever la question du lieu et du temps de l'œuvre... *si œuvre il y a.* »



JEAN-MICHEL RENÉ

Jean-Michel René nous propose une œuvre spécialement conçue pour ce *Banc d'essai*. Dans l'espace de la galerie, il prend la pose pendant huit heures consécutives, de midi à 20 heures. La bande sonore nous donne les indices du temps qui file. Se joue alors une suite d'ambiguïtés entre l'image apparemment fixe, mais en mouvement, le temps différé d'un après-midi passé, mais qui accompagne notre expérience au présent.

« Par une observation de mon environnement immédiat, je cherche à identifier puis à comprendre les différentes relations qui composent le contexte social et urbain dans lequel je vis. Je m'intéresse à la manière dont les systèmes, les codes et les conventions interagissent et régulent notre société [...]. Dans ma pratique, je tente de renouveler le regard que l'on porte sur notre environnement quotidien par des gestes, des situations et des propositions. À travers ce processus créatif, je prends également conscience de cet univers immédiat tout en cherchant à négocier la présence que j'occupe au sein de ce milieu. »





12.02/22.03 /15

MOIS MULTI
MICRO EVENTS

**MAIS QUELLE EST LA MATIÈRE DU MONDE ?
UNE INSTALLATION DE BRITT HATZIUS (ROYAUME-UNI) ET TOM KOK (PAYS-BAS)¹**

ALAIN-MARTIN RICHARD

Dans la soudain vaste galerie de l'École des arts visuels, trois petites tables réparties dans un espace vide et blanc. Un tabouret invite le visiteur à devenir regardeur en plongeant son œil dans un microscope. Le dispositif est identique pour chacune des tables : un microscope en surface, une mécanique en dessous et des écouteurs. Tout se donne dans l'espace restreint et intime de la vue et de l'ouïe. Une tension entre le visible et l'audible. À l'immobilité du visiteur s'opposent les déplacements cinétiques des plaquettes sous l'optique du microscope, entre la lumière et l'œil. Et c'est ici que commence l'exploration de territoires arides, microcosmes de textures en camaïeu de gris ou en polychromie d'oxydation aussi vastes que des planètes nouvelles. L'indécision du cerveau à déterminer dans quelle dimension il se trouve nous entraîne dans une dérive analytique qui échappera bientôt à l'analyse.

La stratégie est identique pour chacun des dispositifs : on observe un paysage texturé pendant qu'une voix d'homme ou de femme décrit ce qui se déroule sous nos yeux. Le ton est doux et ferme, scientifique. Comme un archéologue qui enregistre l'observation d'un site en donnant des précisions techniques pour construire une hypothèse à propos de ce qu'il a sous les yeux. Des mots frappent juste et décrivent bien ce qui nous est présenté : du métal, de la rouille, des filaments, des textures organiques ou métalliques, des éclats de céramique, des morceaux de tissus ayant peut-être appartenu à tel vêtement, des preuves de telle activité humaine, etc. Mais progressivement s'installe un hiatus entre le texte dans l'oreille et l'image dans l'œil. Un mécanisme robotisé déplace la plaquette en continu, dans un travelling cinématographique. Mais il semble soudain se dérégler, il vagabonde en douceur puis se cabre, saute d'un coin à l'autre, accélère, se fige sur un point précis, repart en sens inverse, de telle sorte que la voix ne parvient plus à suivre. Déjà le lien ténu entre texte et texture se brise, ça déglutit, ça souffle, ça racle et râle, puis ça se tait. Le bruit du moteur, les grattements, les frottements s'interposent entre la sémantique et le son. Le décalage entre le sens et les perceptions semble être la condition même de ces dispositifs. Tout est familier – la table, le microscope, les écouteurs, les plaquettes –, mais dès qu'on s'y frotte, le monde nous apparaît étrange, décousu, inexplicable. Le cerveau bascule sans cesse entre micro et macrocosme, la distinction entre l'infiniment petit et l'univers est aplanie, les deux dimensions se confondent.

Quelle est la matière du monde ?

Avec des variantes sur le même thème, les trois tables jouent sur l'ambiguïté entre le discours et sa représentation visuelle. Il y a ici incompatibilité des deux modes de lecture, de telle sorte que les questions philosophiques sur la réalité du monde s'imposent d'elles-mêmes à notre intellect. Dans tous les cas, le mécanisme qu'on croirait parfait et bien contrôlé se dérègle et vient perturber le discours, annihilant la puissance de celui-ci, le *logos* débouté par la matière même.

Les *Micro Events* du duo Hatzius-Kok s'inscrivent dans une préoccupation que Hatzius a abordée dans au moins deux autres projets, en collaboration avec Ant Hampton. Dans l'installation *This is not my voice speaking*, elle met en relation la voix humaine, un manuel d'instruction pour accompagner le visiteur dans son déplacement dans l'installation et des outils d'enregistrement numérique.

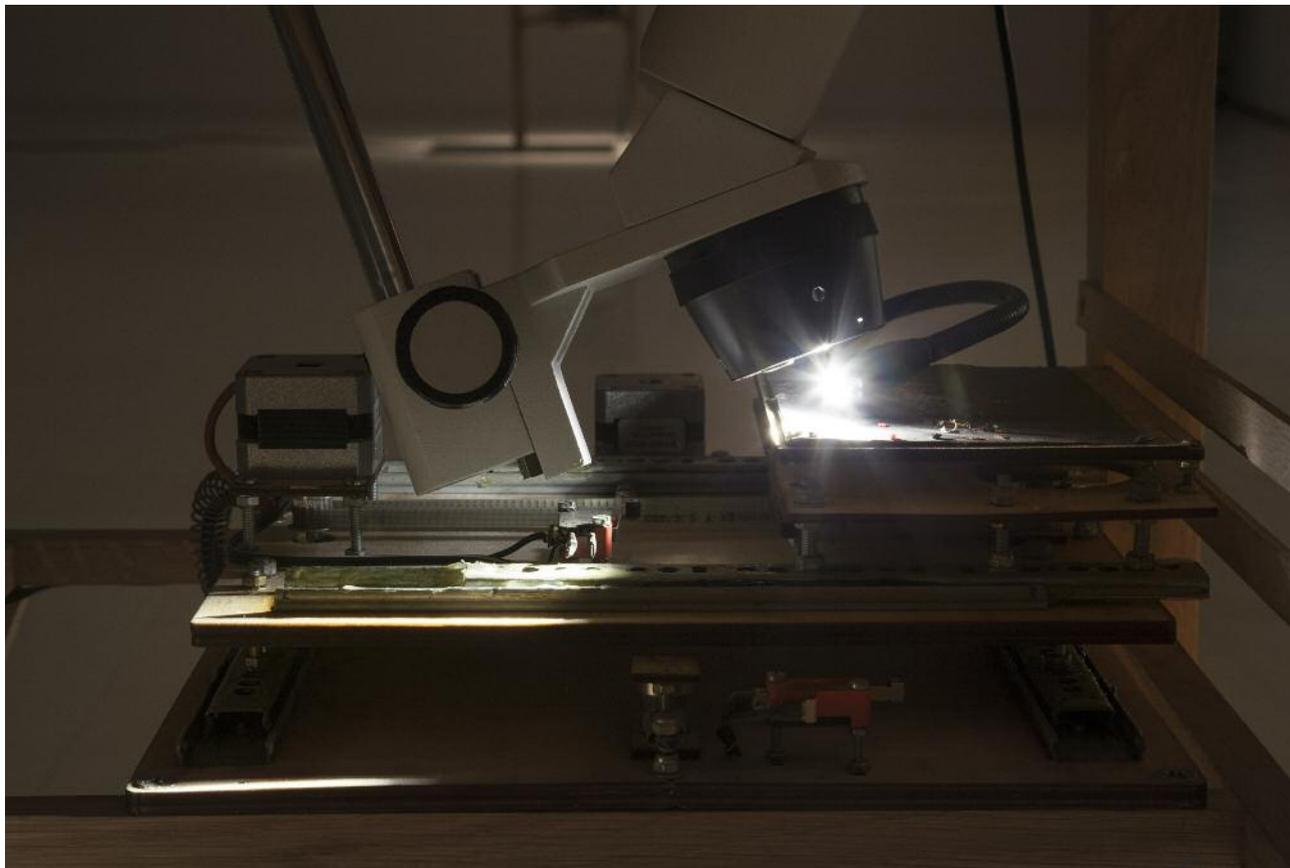


¹ Présentée à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval dans le cadre du Mois Multi 16, du 12 février au 22 mars 2015.

La triangulation entre ces trois éléments, mis en branle par le public lui-même, s'avère une rencontre impossible. *As never before*, installation *perceptoconfluctuelle* à partir de statuettes chinoises provenant de la collection du Musée ethnographique de Berlin, constitue un autre exercice du même type. Les artistes ont reproduit les statuettes à l'aide d'une photocopieuse 3D et les ont ensuite intégrées dans une installation triangulaire où les statuettes originales font face aux copies. Simultanément, il y a diffusion d'une vidéo documentaire sur la fabrication de ces fac-similés. L'audioguide que le Musée fournit habituellement aux visiteurs comme outil didactique a été trafiqué par Hatzius et Hampton pour les besoins de l'installation. Les visiteurs sont alors confrontés par un texte qui tranche avec l'usuel guide et qui ne fournit plus aucune information sur ce que l'on sait de ces statuettes, mais seulement des informations sur ce que l'on ignore d'elles, ou sur ce qu'elles ne sont pas. Le vrai et le faux, l'original et la copie, le mécanique et l'organique évoluent dans un carrousel de détournements successifs.

Les *Micro Events* font miroir à ces projets en utilisant des stratégies similaires qui ont comme point de départ la science et technologie. Le microscope et la plaquette ici utilisés comme outils d'observation scientifique jouent le même rôle que l'imprimante 3D et les appareils d'enregistrement numérique dans les deux autres projets. Et pareillement, le discours qui devrait expliquer ce que nous observons selon les paramètres scientifiques se tient en porte-à-faux quant au sens et vient injecter non pas une dimension poétique, mais un glissement, une espèce de détournement sémantique. Il y a incompatibilité structurelle entre trois façons de capter et de comprendre le monde : sa matérialité, sa visibilité et son extension mentale par le discours.

La matière du monde, par ce court-circuit, devient impalpable. La stricte connaissance acquise par nos expériences antérieures est désormais caduque. La description archéologique dans la *Table 2*, la description physique dans la *Table 3*, de même que celle de la *Table 1* prises en flagrant délit d'incohérence à cause du dérèglement mécanique que subissent les plaquettes, nous enlèvent le tapis sous les pieds. Nous n'avons plus d'assise.



Les outils qui délitent le réel

Les travaux en collaboration de Britt Hatzius, Tom Kok et Ant Hampton viennent confirmer ce que la science du 19^e siècle avait déjà dénoncé, à savoir l'impossibilité de la mesure exacte et de la stricte objectivité factuelle. Les technologies, aussi sophistiquées soient-elles, perturbent la matière qu'elles permettent d'observer. De plus, leur fiabilité est presque nulle. Ainsi, tout s'imbrique pour une aventure dans l'insuffisance. Avec le dérèglement des machines, l'imprécision des informations collectées, les accidents dus au hasard ou à l'usure, jumelés à l'imprécision naturelle du langage, cette subtile odysée au cœur de la matière est une démonstration amplifiée que le monde demeure un mystère tout juste palpable.

Dans cette optique, il est intéressant de mettre en parallèle deux expositions qui ont eu lieu simultanément au Lieu et à Avatar dans le cadre du Mois Multi et qui soulignent une semblable préoccupation. Samuel Saint-Aubin², avec ses appareils numériques de grande précision et leur dérèglement, leurs erreurs de parcours, illustre bien les effets déstabilisants de l'accident lorsque le numérique échoue à cause de (par ?) l'usure matérielle. De même, Alexis Bélanger présentait, au Lieu, *Bad Sampling* où il explore les limites du numérique³. Les machines créent des effets inattendus qui nous envoûtent et la représentation du monde par le langage binaire, lorsqu'elle est magnifiée à outrance, transforme le monde en pixels, comme un univers fabriqué de blocs Lego. Ce qui ne correspond pas du tout au regard « analogique » et rond que nous en avons habituellement.

Avec ces outils qui délitent le réel, les *Micro Events* nous ouvrent un terrain de dérive, un espace de beauté intrigante et des images mentales que vient détourner un discours trompeur. Et le seul canal pour les recevoir est celui de notre propre imaginaire. Il n'y a de certitude que l'incompréhension.

2. *De choses et d'autres*, sculptures cinétiques, à Avatar, du 13 février au 15 mars 2015.

3. *Bad Sampling*, au Lieu, du 20 février au 15 mars. <http://inter-lelieu.org/lieu/lieu-archiv/> (consulté le 19 mars 2015).

A woman in a black long-sleeved top and pants is walking from left to right in a room. In the foreground, a tripod-mounted surveying instrument (likely a total station or level) is visible. In the background, a tall aluminum ladder leans against a white wall. The ceiling has exposed pipes and fluorescent lights. The floor is light-colored.

08.04 / 12.04 / 15

CHRISTOPHE BARBEAU, CAROL-ANN BELZIL-NORMAND, NAJOUA BENNANI,
ALEXANDRE BÉRUBÉ, MARIE-ÈVE FRÉCHETTE, STEVEN GIRARD, MARIE-PIER GRAVEL,
DELPHINE HÉBERT-MARCOUX ET ANDRÉANNE PERRON

LAB 1

LISANNE NADEAU

(Christophe Barbeau : appropriation des archives de la galerie ; Carol-Ann Belzil-Normand : manœuvre fictive, lien web, archivage aussi ; Najoua Bennani et Marie-Ève Fréchette : une installation-manœuvre, peut-être davantage un projet installatif, oui, une installation ; Alexandre Bérubé : installation-manœuvre, ici oui, effectivement ; Steven Girard : « performances-installations »... suite exigeante de performances, une temporalité se déployant si largement qu'elle aura donné lieu, dans la suite de tous ces gestes répétitifs, à une véritable habitation de l'espace et... [j'y reviendrai] ; Marie-Pier Gravel : installation [j'y reviendrai aussi] ; Delphine Hébert-Marcoux : intervention vidéo... mais c'est un peu plus complexe que cela ; Andréanne Perron : captations... échos sonores. Ils étaient neuf.)

Nous l'avons nommé le LAB. Avec ces trois lettres, comme s'il s'agissait d'un logo. Puis, de manière peut-être présomptueuse, ce « 1 », promettant de la sorte une redite. Et pourtant, l'idée de tenter quelque chose, l'exercice ouvert et non téléologique, se situait à mille lieues d'un possible retour, d'une certitude, bien loin, donc, de l'établissement présumé d'une habitude. Or, au moment d'écrire ces mots, dans ces nouveaux *Cahiers* numériques, on constate que l'attitude fut féconde : nous en sommes à préparer la deuxième édition des LAB. Serons-nous à la hauteur de ce qui fut, certes, un succès ? Tout ostentatoire qu'elle puisse paraître, cette affirmation s'est pourtant avérée. Tant et si bien que l'exercice de l'automne 2015 sera évalué d'entrée de jeu à l'aune du LAB1. Sans conteste, celui-ci a nourri d'une belle énergie ses participants et, plus qu'on ne l'aurait prévu, a suscité des attentes. Ils étaient neuf, ils seront seize à l'automne 2015.

Bon an mal an, donc, ce LAB1 a donné lieu, au printemps 2015 – par suite d'un appel à projets se situant en parallèle, ou devrions-nous dire *en complémentarité*, un peu en résistance, aux processus de sélection habituels – à une dizaine de propositions, de projets, de motivations à intervenir dans l'espace de la galerie. Peut-être avons-nous même assisté à une levée du processus, pour procéder... disons, d'une autre manière. Et ce fut, faut-il le préciser, un événement fédérateur pour un groupe composé exclusivement d'étudiants. Tout au moins pour cette première expérience.

Nous avons donc souhaité, à l'origine, dessiner une brèche dans la suite des installations/désinstallations qui marquent le rythme de notre programmation, le rythme d'occupation de notre espace, pour (je paraphrase cette belle idée de Heidegger sur la notion d'*habiter*¹) aménager un espace afin que prenne place ce qui doit s'y vivre. Habiter la galerie.

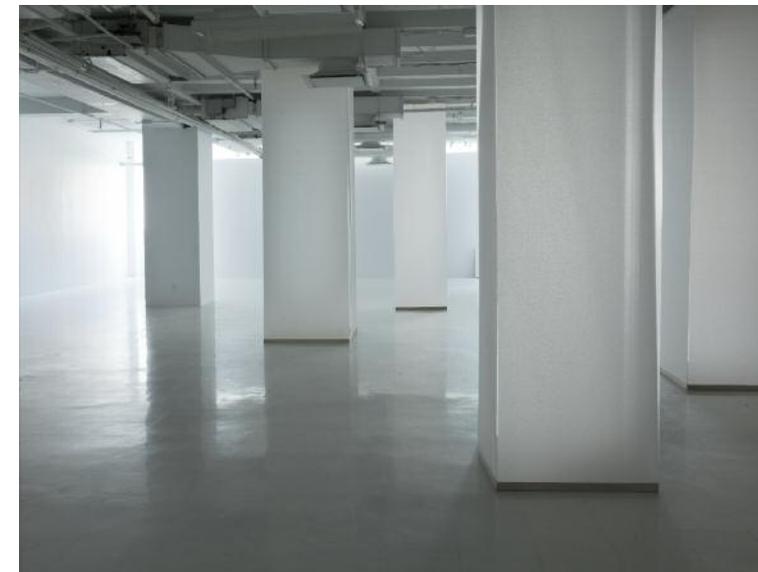
Revoir donc tous les projets en cours de processus, ces gestes qui, pour la plupart, cherchaient à s'inscrire dans la fuite du temps, des essais sans désir de fin. On aura souhaité passer d'un *lieu* d'expérience à un *espace* d'expérimentation. Le lieu et l'espace. Comme si l'*habiter* du lieu faisait place aux mouvances d'un autre *habiter* dans l'espace. Non pas s'établir là, mais ouvrir à une mobilité que l'espace permet, espace aux limites non définies et aux orientations multiples. De multiples trajectoires que le terme *lieu* ne permet peut-être plus. Dans un autre contexte, celui de notre programme annuel de conférences, ne parle-t-on pas d'« espaces publics » ?... Les *lieux* publics connotant quant à eux la définition, par une instance qui nous est extérieure, d'une place où l'on pourrait agir. À explorer.



DELPHINE HÉBERT
PHOTOS : NAJOUA BENNANI



MARIE-PIER GRAVEL
PHOTO : MICHEL BOUCHER



1. Martin Heidegger, « Bâtir, habiter, penser », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.



INTERVENTION DE ALEXANDRE BÉRUBÉ
PHOTO : NAJOUA BENNANI



ALEXANDRE BÉRUBÉ
PHOTO : NAJOUA BENNANI



CHRISTOPHE BARBEAU EN TRAITEMENT D'ARCHIVES
PHOTO : NAJOUA BENNANI



ACTIONS DE STEVEN GIRARD
PHOTOS : VINCENT FOURNIER ET NAJOUA BENNANI (IMAGE EN HAUT À DROITE)

L'espace, c'est ce cube blanc et jamais neutre de la galerie, avec ses caractéristiques singulières, atypiques, son plafond étonnant (euphémisme), son plancher miroitant, son mur-interface qui permet d'à peine voir les passants tout en protégeant l'espace d'exposition – le protéger ? en fait, protéger les œuvres de la lumière variante du dehors, lumière parfois vive et qui entre souvent en contradiction avec elles (effets visuels, lumineux, reflets et cet interface, tout ce qui aura fasciné Delphine) ; son écho aussi (Andréanne aura dû travailler avec lui). Un espace physique donc, où les interventions *in situ* sont bien accueillies. Mais nous avons également pointé d'autres aspects dans l'invitation elle-même : le statut institutionnel de cette seule galerie universitaire à Québec : « Il pourra s'agir d'explorer les caractéristiques physiques, architecturales ou sonores du lieu, sa charge symbolique et son caractère institutionnel et public, le statut de cet espace d'intervention et de mise en vue... sur un ton poétique, théorique, rationnel ou ludique. »

Qu'en est-il, justement, du ton ? de la rhétorique ? Chercher peut-il vraiment se conjuguer sur un ton onirique ou ludique ? Ils ont finalement pris cela vraiment au sérieux.

Dans l'organisation de la chose, ce qui frappe, d'un point de vue de l'intérieur, de quelqu'un qui connaît bien les participants et qui a assisté au processus, c'est cette connivence innée, cette volonté de tenir compte de l'autre. Delphine écrira au moment même de sa proposition : « Je veux également intégrer le fait que la galerie sera investie par d'autres personnes et leurs propositions puisqu'elles sont inhérentes au contexte. »

(Ne pas oublier ce que nous nous sommes remémoré, Nic² et moi : Delphine a placé une caméra vidéo qui captait ce qui était diffusé sur l'écran plasma donnant sur le dehors, avec le reflet du paysage urbain qui s'y superposait. Elle a diffusé cette captation de l'autre côté du mur longeant les fenêtres, à l'intérieur, puis elle a placé un miroir dans l'espace à l'autre extrémité de la salle [je ne dis pas « pièce »], en face de cet écran de projection. S'y reflétaient l'écran de projection situé sur le mur longeant les fenêtres, la projection qui s'y trouvait et qui venait de l'autre côté, mais aussi ce qui se passait dans la salle... puis elle a capté ce reflet et l'a diffusé sur l'écran plasma qui donne sur le dehors, et a placé une caméra vidéo qui captait ce qui était diffusé sur l'écran plasma donnant sur le dehors, avec le reflet du paysage urbain qui s'y superposait. Elle a diffusé cette captation de l'autre côté du mur, et... [bref, ce n'est peut-être pas une suite d'échos, car on aurait quelque difficulté à discerner ce qui déclenche le dispositif... rien n'est prédominant comme amorce et c'est assez déroutant : « Je crée des dispositifs dans lesquels l'espace et le temps pivotent, se dédoublent, se chassent et se croisent – quand le réel, en différé, génère une fiction ou quand la fiction, le faux, devient vrai – »).

L'approche *in situ* a constitué la motivation première de toutes les propositions. Si déterminante au cours des années 80 et 90, cette sensibilité au *site-specific* semble déployer encore sa pertinence dans l'optique de ce LAB. Car n'oublions pas que l'objet de ces hypothèses et déambulations conceptuelles était la galerie elle-même.

Écho à l'architecture, les colonnes de papier blanc de Marie-Pier ont lancé le bal. D'un commun accord, il fut décidé qu'on allait commencer par là. Le LAB s'est construit collectivement, autour d'une table. Tout de suite s'est exprimée une volonté de composer collégialement avec le temps et l'espace. Plusieurs se connaissaient bien, très bien même, et n'ont pas eu de mal à amorcer le processus en s'interpelant, en se croisant, en jouant même parfois en palimpseste, certains agissant comme figurants dans les projets des autres. Marie-Pier a laissé ses objets fragiles dans l'espace. Pourvu qu'elle dispose à sa guise du premier après-midi, elle acceptait de se détacher de son projet pour le confier aux usages des autres. Cette installation tout en blanc faisait évidemment écho à l'espace, à ses caractéristiques si singulières, mais annonçait plus encore l'effet d'écho répété au fil du LAB. C'aurait pu être la question : échos, retours et dédoublements.

2. Nicolas Désy, technicien en audiovisuel de l'École d'art.

3. À entendre sur le site de la galerie : www.art.ulaval.ca/galerie-archives/lab2.

Un pari risqué que celui d'Alexandre : ouvrir un espace *autre* à l'intérieur de la galerie elle-même, pour que s'y vive autre chose. Essentiellement un comptoir, un peu comme dans les cafés du coin ; avec des bancs. Le tout en contreplaqué, connotant un décor, un dispositif au caractère factice, un jeu auquel on aimerait se plier. S'installer dans la vitrine comme on le ferait à la Brûlerie. Alors Christophe, qu'on avait peut-être vu dans la salle de lecture, s'est installé là, avec les boîtes d'archives que je lui fournissais. Christophe était aussi là à aider Delphine. Alexandre travaillait avec son portable et offrait des cafés. Je ne suis pas certaine qu'il en ait vendu beaucoup. Mais le logo de Caféine, le café étudiant, tapissait le mur donnant sur la rue, comme une tapisserie plus qu'une promo.

Précisons qu'Alexandre travaillait à ce moment à la galerie. Marie-Ève aussi. Najoua y a fait un stage, comme Delphine... et si Christophe n'a jamais travaillé avec moi, il avait fouiné plus d'une fois dans l'espace, lors de l'exposition de Geneviève Gasse à l'automne 2013, puis intervenant conceptuellement dans le contexte de l'exposition de Sophie Bélair-Clément. À l'exposition des finissants, il travaillera encore à partir de documents d'archives. Il l'avait fait sous un autre mode à l'Œil de Poisson à l'hiver 2014. Ici, Christophe a travaillé bien discrètement, presque en secret. Pour témoigner de l'expérience, un lien web subsiste : bit.ly/1ZP3i5e.

On y suit le fil de sa lecture, le processus du tri, on devine les moments de surprise, on observe la constance de ses intérêts : la documentation d'une expo de Robin Peck autour du concept du *Proun* chez Lissitzky ; des vues rapprochées d'invitations rédigées à la machine à écrire ; plusieurs éléments touchant une exposition de Serge Tousignant en 1986 ; l'agrandissement de la galerie la même année (je n'en avais gardé aucun souvenir) ; un évènement soulignant les 10 ans de La Chambre blanche auquel j'ai collaboré ; des références à plusieurs expositions d'enseignants : Marcel Jean, Francine Chainé, David Naylor ; une présentation de performances organisée par Richard Martel ; et une feuille où l'on retrouve, seule et bien cadrée, cette phrase étrange : « Malevitch adressait des enveloppes vides à ses amis. Il attendait furieusement leur réponse. » Le projet de Christophe se retrouvait ainsi dans une dimension coextensive à l'espace-temps d'exposition.

Le projet de Andréanne interpellait quant à lui l'expérience acoustique du lieu. Sensible aux ondes vibro-acoustiques qui se retrouvent dans l'espace, elle a organisé la captation de ces fréquences mécaniques et leur retransmission, amplifiées électroniquement, dans « l'architecture réverbérative particulière de la galerie ». Elle a donc tout d'abord colligé une banque de sons (bruit de ventilation, circulation au dehors...) puis en a fait un montage en ambiophonie (*surround*), jouant avec les volumes, l'enveloppe sonore, mettant l'emphase sur certaines matières audibles, laissant certains sons se propager davantage. Six haut-parleurs répartis dans la salle transmettaient chacun une trame sonore distincte, créant un ensemble à la fois discret et immersif, demandant l'attention. Deux jours durant, une présence démultipliée de la galerie, des sons qui l'habitent. Pas d'effet. Juste peut-être des dédoublements, des répétitions sur quelques secondes. « La mise en évidence d'un phénomène sonore déjà en place, mais quasi inaudible. » Elle me parle de la possibilité de se glisser dans une dimension parallèle, d'initier une relation entre l'espace et soi. Comme elle le dit elle-même : « entre l'espace, l'infiniment petit/grand et soi³ ».

Dans le rythme continu des projets, celui de Carol-Ann, de même que celui de Marie-Ève et Najoua, n'ont habité l'espace qu'un jour. Quelle incidence aura eu cette contraction du temps sur la signification de leurs interventions ? Carol-Ann a aménagé un coin de la salle : une table, des photos constats, des postes de travail, des questionnaires aux couleurs vives. « Le projet *espcsr*t s'inscrit dans une recherche de la relation entre l'espace numérique et l'espace physique. Plus précisément, il s'agit d'une manœuvre d'art relationnel qui agit dans un contexte web [...]. » Après avoir invité les visiteurs à remplir un formulaire sur place, elle leur envoyait par courriel le nom d'utilisateur (*espcsr*t) et le mot de passe d'un site web, et les invitait à communiquer avec elle : « Trouvez-vous l'interactivité pertinente en art actuel ? » ; « Sur le site web secret, me permettez-vous de diffuser

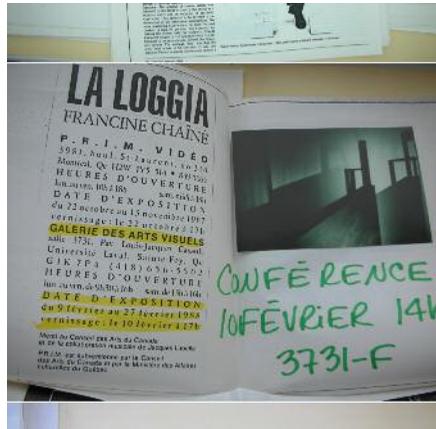


CAROL-ANN BELZIL-NORMAND
 PHOTO DU HAUT: MARIE-ÈVE FRÉCHETTE
 ET 2 IMAGES DE PIERRE-LUC LAPOINTE



MARIE-ÈVE FRÉCHETTE ET NAJOUA BENNANI
 PHOTOS: MARIE-ÈVE FRÉCHETTE





4 IMAGES DU SITE WEB
DE CHRISTOPHE BARBEAU



ANDRÉANNE PERRON
DÉTAIL DU DISPOSITIF DE CAPTATION SONORE
PHOTO : ANDRÉANNE PERRON

« votre nom ? » ; « Quelle partie du corps humain aimeriez-vous voir flotter dans un environnement web ? »... Dans un autre questionnaire en ligne, elle demandait : « Les lieux étaient-ils propres ? » Puis, il s'agissait de garder contact dans une suite de rencontres réelles et virtuelles. Une ambivalence du vrai et du faux, que la brièveté du moment aura peut-être nourrie. Carol-Ann fait le bilan : « Je dirais que le questionnaire en ligne a très peu fonctionné, je n'ai eu que deux participants. Par contre, en ce qui concerne les questionnaires sur place, j'ai eu à peu près une vingtaine de participants. [...] Disons que ma présence est essentielle. » Le statut de *relais*, acquis par l'espace galerie dans ce court laps de temps, demandait un déclencheur, une présence effective.

Interversion, de Marie-Ève et Najoua. Le projet visait une occupation totale des lieux, incluant la salle de lecture et l'espace de rangement. On y retrouvait en fait tous les objets de la galerie, sans exception. Pour mettre en question « ses fonctions institutionnelles et ses conventions spatiales. En brouiller l'ordre et le fonctionnement ». Dans l'esquisse du projet, on lit : « Les différents espaces deviennent ainsi un lieu de questionnement quant à leur nature privée et publique. [Il s'agit de] transformer les espaces de la galerie et [d']intervertir leurs différentes fonctions : d'exposition, de rangement, de consultation ? [...] En accumulant dans l'espace les objets de la galerie, par la répétition d'un même geste, et ce, dans l'objectif d'un archivage rigoureux, obsessionnel, compulsif, voire absurde, il en résultera une cohérence d'ordre variable. » L'installation évoque le travail de Tony Cragg, des objets qui perdent leur statut, fondus dans l'effet d'assemblage à l'intérieur d'une zone aux limites variables. Mais ils ne sont pas ici réduits à l'état de restes ou de rebuts. Il faut considérer cet escabeau qui pointe à la verticale, la connaissance exacte qu'ont Marie-Ève et Najoua de tous ces objets, la fonction d'usage qui s'active tout de même du fait même qu'elles les ont toutes deux utilisés, à un moment ou un autre, ou qu'elles les utiliseront encore, matières, bouts de rien, utiles dans un autre contexte et qui se retrouvent en mutation passagère, de l'objet au motif.

Avec le projet *À force j'ai fait long feu*, Steven nous a conviés en direct à une suite d'actions. Un déploiement du temps et du corps. Trois jours, trois heures par jour, il travaillait à la mise en place provisoire d'objets. Et à la mise en espace d'objets provisoires. Il n'y en avait au début que quelques-uns, puis ils se sont accumulés : une chaise noire, un tube noir qui deviendra soufflerie, des bouts de bois noirs qui semblent carbonisés et qu'il déchiquette. Lui-même tout en noir, comme une ponctuation dans l'espace. Des planches sur lesquelles il se couche ou qu'il dépose au sol, tels des vecteurs indiquant les axes du lieu. Il est ici adossé à la colonne en position presque assise, son corps en résistance. Puis il met, entre son front et le mur, un long bâton qui devient une interface prégnante, exprimant sa présence résistante au lieu. Un autre jour, il est couché et manipule inlassablement des feuilles de papier (pourquoi ces feuilles ?). Il dit : « J'effectuerai de lentes performances pour réactualiser cet espace suivant ma compréhension en dialogue avec ce contexte de galerie. » Car il s'est bel et bien agi d'une suite de projets dialogiques, et ce, finalement, dans l'ensemble du LAB, entre les œuvres elles-mêmes, entre les participants et le lieu, entre un lieu d'expérience et un espace d'expérimentation.



16.04 / 24.05 / 15
NICOLE JOLICŒUR
TOUCHER SUR IMAGE (VIBRATO)

SYLVAIN CAMPEAU

Nicole Jolicœur a réalisé des séries, fort connues, à partir de documents iconographiques et photographiques issus des recherches du neurologue français Jean-Martin Charcot, chef de service de médecine générale de l'Hôpital de la Salpêtrière. Il est difficile d'aborder *Toucher sur image (vibrato)*, récente installation vidéo qui contient elle aussi des images d'archives, sans penser à ces premiers travaux avec lesquels elle entre immanquablement en résonance.

Quinze années de recherche ont donné lieu à différents corpus portant sur les travaux de Charcot¹. Ce dernier, intéressé par l'hypnose et l'hystérie féminine, utilisait la photographie pour créer un catalogue des réactions de ses patientes. Il a ainsi effectué un relevé visuel de ses observations, dans ce qu'il qualifiait de *musée pathologique vivant* et établi une typologie des maladies en cernant les modes d'apparition et les constantes de celles-ci.

Dans ses œuvres inspirées des travaux de Charcot, Nicole Jolicœur n'a pas seulement voulu offrir un commentaire critique sur un propos scientifique. Elle a également réfléchi à la manière dont ces recherches ont pu aboutir à la création d'une véritable fiction qui a mené indirectement, et sous couvert de rationalité scientifique, à une répression de la sexualité féminine. Sans que cela soit son enjeu principal, l'artiste en est aussi venue à explorer ce que la photographie avait bien pu faire par elle-même dans tout cela, selon les moyens qui lui sont propres. Elle a mis en lumière la manière dont le médium a pu « tirer son épingle du jeu » et elle a su, à partir de cet ensemble d'images, concevoir sa propre typologie, une sorte d'architectonique singulière qui a finalement fondé sa propre fiction sur la condition féminine et sur l'hystérie, maladie supposément inséparable de cette condition, montrant comment la rationalité scientifique et son obsession de véracité et d'exactitude peuvent elles aussi conduire à la création de fictions révélatrices de présomptions idéologiques.

Avec *Toucher sur image (vibrato)*, installation vidéo présentée à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval, il est à nouveau question d'explorer des documents d'archives. Il s'agit cette fois d'images promotionnelles, trouvées par pur hasard. Prises entre 1920 et 1934, elles représentent les membres du Hilger Trio, composé de musiciennes américaines d'origine autrichienne : Elsa, Greta et Maria Hilge.² C'est la première qui paraît le plus souvent sur les images que Nicole Jolicœur a récoltées.

On est certes loin de la figure centrale que représentait le professeur Charcot, les images des sœurs Hilger n'ayant eu aucun impact comparable à celles prises par le scientifique français. Alors qu'on peut avancer que les images de Charcot ont façonné une certaine représentation de la folie féminine et de l'hystérie, celles des sœurs Hilger, aussi illustres musiciennes qu'elles aient été, ne peuvent prétendre à une pareille importance.

La projection a été réglée de manière à être au niveau du plancher. Comme celui-ci est assez réverbérant, il en résulte un effet miroir qui donne parfois l'impression d'avoir affaire à un renversement. Ajoutons que la longue bande rectangulaire de cette projection montre une double image. Pour moi, qui en avais vu une version préparatoire sur un simple écran d'ordinateur, le résultat est saisissant.

PHOTOS DE TOUCHER SUR IMAGE (VIBRATO): RENÉE MÉTHOT



1. Parmi les plus importants, mentionnons *Femmes en hystérie* (1980-1981), *Charcot: deux concepts de nature* (1982-1985), *La Vérité folle* (1989), *Zones d'extase* (1990) et *Stigmata Diaboli* (1992).

2. Les trois sœurs - Elsa au violoncelle, Greta au piano et Maria au violon - ont joué ensemble jusqu'en 1934, année où elles donnèrent plus de 37 concerts. Elsa fut par la suite engagée par l'Orchestre de Philadelphie avec lequel elle demeura jusqu'à sa retraite, en 1969. Elle est décédée à 101 ans, en 2005.



La bande a une durée de quelque cinq minutes et elle se déroule en continu, de manière qu'il est difficile de distinguer un début et une fin. On sent tout de même une vague progression narrative qui pourrait se résumer en une « levée » des images montrées. Je veux dire par là qu'elles nous apparaissent, dans les premières séquences, couchées, dans un angle de vue qui les saisit au ras du sol, la caméra se trouvant posée devant elles. Puis, d'une séquence à l'autre, l'angle de vue prend de la hauteur, offrant une perspective en plongée de plus en plus accentuée qui permet de mieux distinguer le détail des images. Les plans sont aussi plus rapprochés.

À l'autre extrémité de la galerie, il y a une table sur laquelle reposent les images utilisées pour la bande vidéo. Elles sont accompagnées d'extraits de journaux commentant les performances du trio, de programmes de concerts et d'autres objets. Certains éléments sont étalés sous verre et décorent le dessus de la table. Sur cette dernière reposent huit vases de verre dans lesquels sont enroulés des extraits de publications diverses et des images du trio. La table est fortement éclairée et la transparence des contenants cylindriques accentue l'effet de luminosité. Son bois est verni ; ses pattes, de chrome. Sous cette lumière blanche, les épreuves photographiques accusent leur âge, que révèlent autant les tons de sépia que la patine du temps.

On comprend dès lors mieux pourquoi les photos sont recourbées dans l'image vidéo : elles sont percluses d'avoir été trop longtemps entreposées dans un rouleau. En outre, dans la projection en double, elles tournent, ces images, puisqu'elles ont été posées sur un tourne-disque. D'abord, je l'ai mentionné plus haut, elles se profilent en silhouettes étendues ; c'est donc, avant toute chose, dans leur volume qu'elles nous apparaissent, dans leur réalité de feuilles, telles des pelures sur lesquelles des ombres se dessinent. On sent, depuis notre position de spectateur, la rigidité des images conservées sur ce papier photo typique des années 30 ou 40, qui a un côté cassant. Cette réalité s'oppose à la couche, évanescence, de la vidéo, image sans épaisseur, intangible, dont l'immatérialité est renforcée par l'accompagnement musical, la musique étant le médium aérien par excellence, ondulatoire par essence.



Ensuite, précisons qu'elles tournent, ainsi déposées sur le tourne-disque, en sens opposés : le demi-écran de gauche montre une rotation allant dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, celui de droite, dans le sens horaire. Ce double mouvement pointe vers la reliure centrale, qui « tient » ensemble les deux images. Mais cette animation n'est pas constante. À mi-parcours, les mouvements de l'une et l'autre image sont presque synchrones alors qu'à la fin, leur giration est à contrepied de celle des premières images.

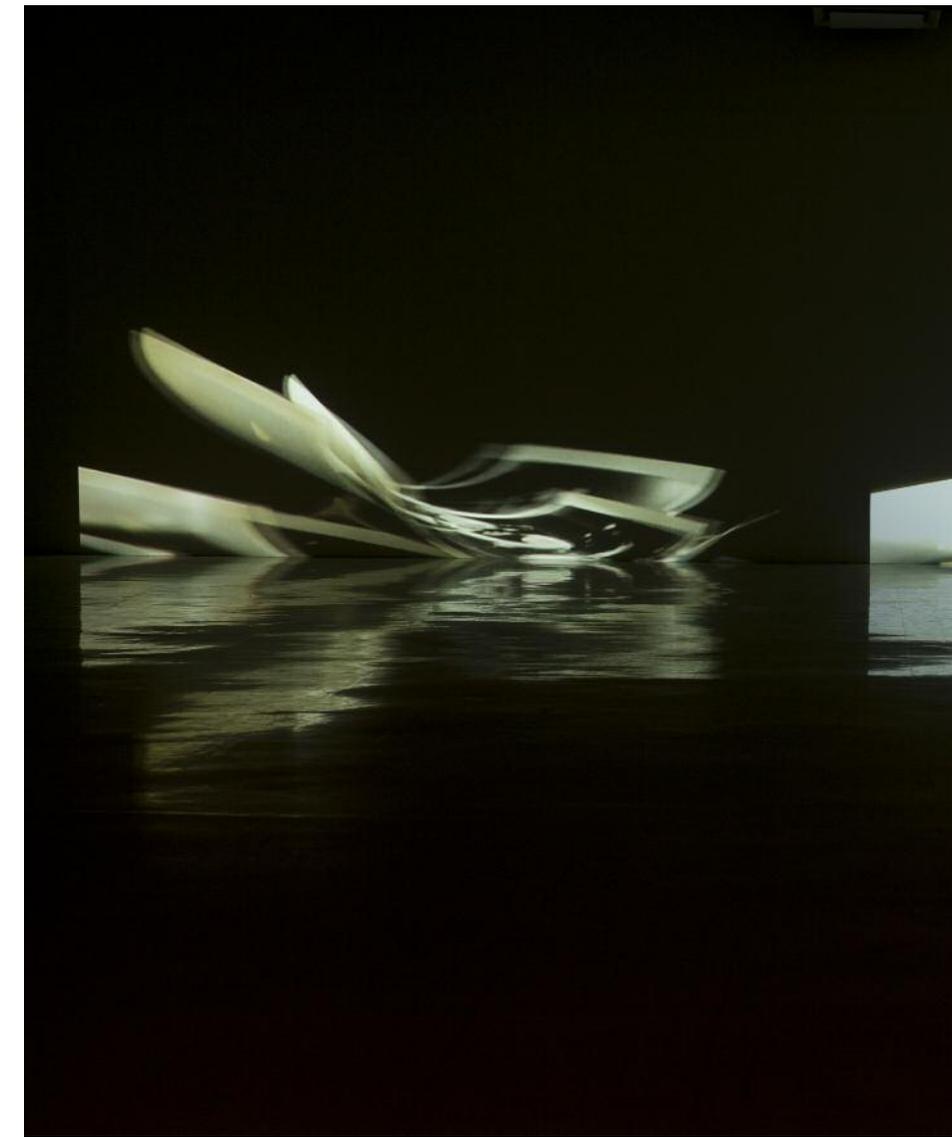
La vidéo est découpée en courtes séquences, de sorte que l'enchaînement des images n'est pas uniforme et continu. L'image de gauche apparaît souvent en premier ; d'autre part, la coupure entre les deux images n'est pas toujours visible, si bien que la double image paraît souvent n'en être qu'une.

Ces courtes séquences, qui nous offrent toujours un peu plus d'information visuelle, sont scandées par une sonate pour violoncelle qui se déroule, indécise dirait-on, au gré des enchaînements. Il s'agit de la version, quelque peu retouchée et segmentée, de la *Sonate pour violoncelle seul opus 8* de Zoltán Kodály³. À mesure que la musique se déploie, gagne en profondeur et est reprise, on perçoit de mieux en mieux le détail des images de cette ou ces femmes accompagnées de leur instrument, dans une posture qui simule le fait d'en jouer.

³. Compositeur, ethnomusicologue et pédagogue né en 1882 dans l'Empire austro-hongrois et mort le 6 mars 1967 en Hongrie.

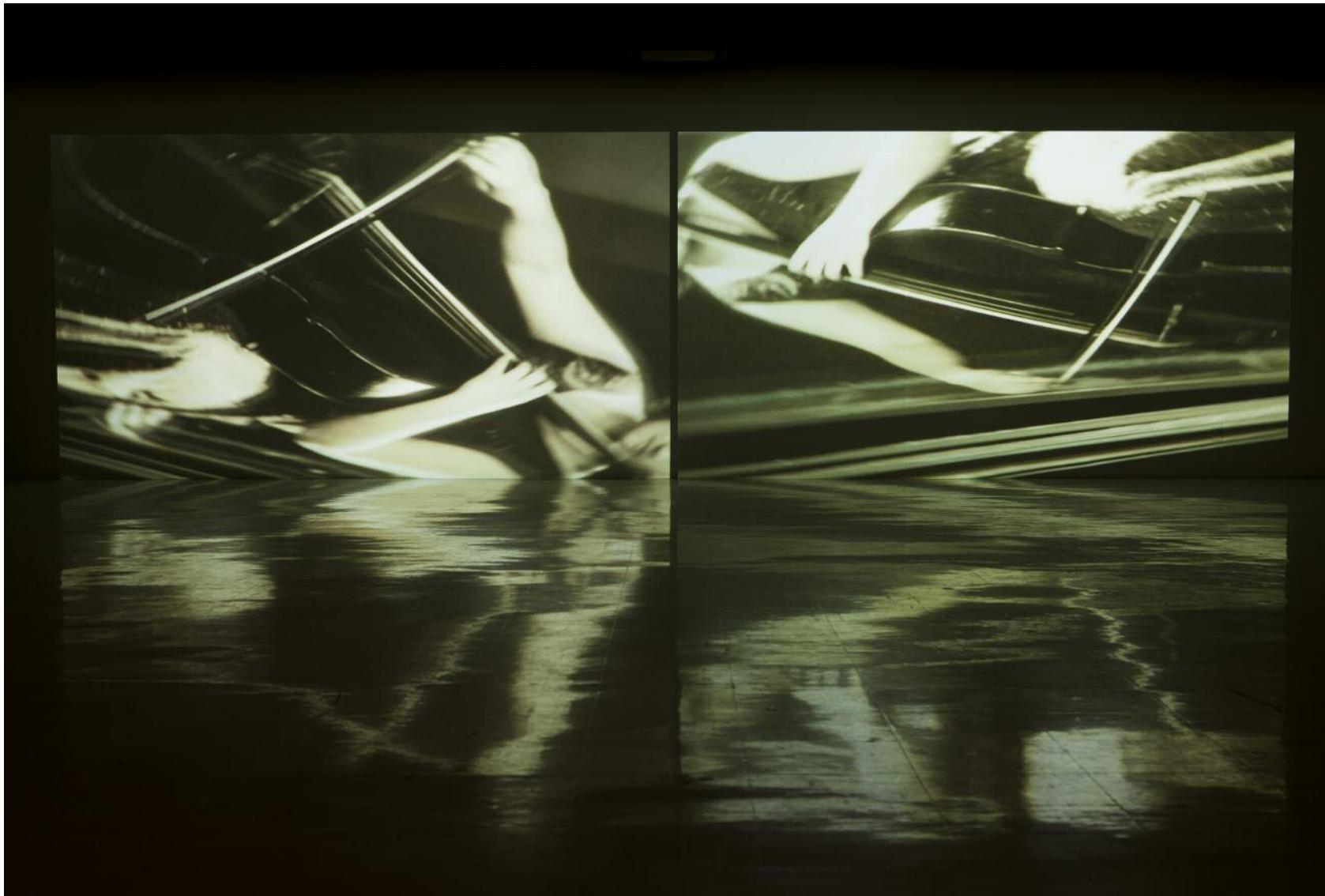


De couchées qu'elles étaient, les feuilles-photos se dressent graduellement. Vers la fin, elles se tiennent même bien droites. De plus en plus aussi, elles semblent gagner en transparence et il n'est pas rare de voir, à travers l'une, des éléments de celle glissée en dessous. Un segment les montre même comme si elles étaient sur une sorte de rouleau tournant qui fait penser à un folioscope (*flipbook*) qu'on feuillette du pouce, grossière imitation d'une animation cinématographique. Dans ce mouvement, les images se confondent quelque peu les unes avec les autres. Elles perdent en réalité. Comme si c'était là l'enjeu : de les offrir d'abord couchées, au ras du sol, en coupe, bords incurvés montant vers le haut, pour ensuite les immatérialiser, en suggérant que c'est là l'effet inévitable que leur ferait subir la vidéo, avec son image sans corps réel. Mais cette immatérialité apparaît alors que le visiteur s'est rapproché d'elles, s'est en quelque sorte immergé en elles ; prenant de front la matière photographique, il a scruté les images avec une telle force qu'elles semblent amincies, étiolées.



Perdant sa singularité au profit d'une confusion d'éléments s'entremêlant, s'interpénétrant, chaque image perd aussi de son identité et de son statut. À l'origine, il s'agissait d'images commandées, nécessaires à la promotion. Elles sont ensuite devenues souvenirs, photos d'archives évoquant un passé. Maintenant, ce sont de simples épreuves photographiques sur lesquelles des images apparaissent couchées, comme inscrites, mais défailtantes, en danger d'effacement progressif, lavées par le temps qui a, depuis, déferlé et tout emporté.

Cet effet n'est pas nouveau chez Nicole Jolicœur. Des images de ses séries sur Charcot montraient elles aussi leur vétusté. Elles étaient parfois grisâtres et la granulation argentique était bien apparente. En d'autres occasions, elles accusaient une certaine évanescence, s'atténuant sur les bords, disparaissant progressivement, « avalées » par le blanc du papier, bues par lui. Cela donnait une impression assez paradoxale ; comme si chaque image était à la fois menacée et sauvée, en



danger mais résiliente dans ce miracle qui lui permettait de persister. Dans une fugacité apparente, les images surgissaient encore et montraient leur emprise sur nos imaginaires, dévoilant comment elles avaient contribué à relayer et à conditionner une certaine idée des femmes et de leurs *déviances*.

Il en va tout autrement avec *Toucher sur image (vibrato)*. La fragilité des épreuves, la manière qu'a l'artiste d'en alléger la surface, de la rendre diaphane, de fondre l'image, comme on le fait d'un métal, pour donner vue sur une autre ; tout cela n'est plus cette fois de l'ordre de la figuration d'une symbolique et de la mise au jour du pouvoir idéologique de celle-ci. Cela concourt plutôt à une scrutation de la matière même de la reproduction par image. Comme si le fondement de la représentation ne tenait plus à grand-chose, que son pouvoir était mis en doute par un allègement commandé qui gagne en force de sape par le fait même que l'image photographique rencontre la forme vidéographique, cette image sans matière réelle, flottante, toujours prête à se résorber dans une non-image, conduite par une musique hésitante, médium sans physicalité non plus, manifestation ondulatoire. Mais si le fondement de la représentation semble être déjoué, c'est que l'objectif n'est plus le même. C'est la matière en soi, ce déclencheur de mémoires et de nostalgie, qui est ici offerte à la contemplation. Les différents supports, photographique et vidéographique, s'affrontent, avec la musique en arrière-plan, dans un ballet qui investigate l'incrustation de la matière-photo, sels d'argent solidifiés, et le flottement de la projection vidéo.

Il y aurait ainsi une sorte d'effet brut de la matière. Car, avouons-le, même devant le relatif anonymat des musiciennes qui s'exhibent sur images et qui sont la raison d'être de celles-ci, même devant le fait qu'on puisse, de prime abord, ne rien savoir de ces femmes, un vague parfum de nostalgie émane de cette présentation. Quelque chose affleure, qui est de l'ordre de l'affect.

Il y aurait donc une vérité de la matière-image. Et elle est ici révélée dans le travail conjoint de la photographie, de la vidéographie et de la musique. On peut d'ailleurs penser que c'est cette dernière qui, jointe à la vidéo, contribue à rendre la photographie volatile et indélébile tout à la fois. Mais cela ne peut venir qu'après. Qu'après avoir vécu l'expérience photographique, résultat d'un contact entre lumière et émulsion sensible, d'un toucher donc qui en réfère tout autant à l'acte de photographier, résultat d'une coprésence entre le sujet et l'appareil-photo, qu'au fait de manipuler ces images et d'en tirer des harmonies, comme en seconde main.

Vibrato, dit le titre entre parenthèses ; comme une indication de jeu donnée dans une pièce musicale. Cette installation obéit donc à un principe musical et illustre comment l'artiste a choisi de jouer ces images ; comment il nous faut, nous aussi, *rejouer* ces images gardées sous l'emprise de la mémoire et soumises à la matière vidéographique.

NOTES BIOGRAPHIQUES DES AUTEURS

SYLVAIN CAMPEAU est poète, critique d'art, essayiste et commissaire d'exposition. Il a publié cinq recueils de poésie, un essai sur la photographie et une anthologie de poètes québécois (*Les Exotiques*, Herbes rouges, 2003). Il a récemment réalisé le CD *Havres*, résultat d'un travail de collaboration avec l'artiste sonore Chantal Dumas. Deux nouveaux essais ont vu le jour ces dernières années : *Chantiers de l'image* aux éditions Nota Bene et Imago Lexis (2011) et *Sur Rober Racine* aux éditions Triptyque (2012). Il a collaboré à de nombreuses revues, tant canadiennes qu'étrangères, et plus régulièrement à *Ciel Variable* et *ETC Media*. Il a été le commissaire de quelque 40 expositions.

Après avoir complété un baccalauréat multidisciplinaire en histoire et études féministes à l'Université Trent (Peterborough, Ontario), **JULIA CARON** s'installe à Québec où elle s'impose rapidement dans le (micro)paysage du journalisme anglophone québécois. En parallèle, elle a été blogueuse pendant dix ans. Son pseudo *garçonnière* est connu pour ses écrits portant une réflexion critique au croisement de la mode et du féminisme. Certains de ses articles ont été republiés par *Missy Magazine* (Allemagne), *WORN Fashion Journal* (Canada) et *Bitch Magazine* (É.-U.) et ont atteint des dizaines de milliers de lecteurs. Ses champs d'intérêt touchent les arts visuels, le féminisme et l'identité.

LAYNA DE ROY détient un baccalauréat en histoire de l'art (2014) et complète une maîtrise dans cette même discipline. Passionnée par les mots et les livres, elle travaille depuis une dizaine d'années à la bibliothèque Gabrielle-Roy. Son projet de recherche actuel, nourri d'une réflexion philosophique sur la matérialité et la question de l'expérience, porte sur l'utilisation du livre comme médium dans l'art contemporain. Elle s'intéresse particulièrement à la production de l'artiste américain Brian Dettmer qui interroge le devenir de l'objet-livre à l'aune de l'ère numérique.

ALAIN-MARTIN RICHARD vit et travaille à Québec. Artiste de la manœuvre et de la performance, il a présenté ses travaux en Amérique du Nord, en Europe et en Asie. Il poursuit en parallèle un travail de commissaire, de critique et d'essayiste. Il a publié dans de nombreuses revues des articles sur le théâtre, la performance, l'installation et la manœuvre. Membre des ex-collectifs Inter/Le Lieu, The Nomads, il est par ailleurs toujours actif avec Les Causes perdues et Folie/Culture. Ses productions se déploient souvent sur plusieurs plans de réalité comme dans *L'atopie textuelle* (2000), *Le chemin pour Rosa* (2006) et *Le bloc que j'habite*, présenté à la Manif d'Art 2014 ou *Trou de mémoire*, en cours.

no / 14-T / ou



LES CAHIERS no 7 / 14-15
WWW.GALERIE.ARV.U.LAVAL.CA

ÉCOLE DES ARTS VISUELS UNIVERSITÉ LAVAL
ÉDIFICE DE LA FABRIQUE 285, BOUL. CHAREST EST #404
QUÉBEC (QUÉBEC) CANADA G1K 3G8

GALERIE
DES ARTS
VISUELS