



S'IL-VOUS-PLAIT  
LAISSÉZ NOUS LE SOIN  
DE VOUS ASSIGNER UNE  
OPINION

no 8 / 15-16

Une deuxième version numérique des *Cahiers* voit le jour et nous permet de diffuser plus largement ces points de vue sur notre programmation. À notre invitation, huit auteurs signent autant de textes sur des projets proposés dans le cadre de la programmation 2015-2016.

Cette année encore, la rentrée s'est amorcée par la présentation d'une exposition d'une étudiante finissante de la maîtrise en arts visuels. Camille Rajotte nous a fait le cadeau d'un projet in situ qui fut d'ailleurs en lice aux Prix de la Culture de la Ville de Québec en 2016. La réciproque de l'échange Nantes-Québec, organisé par la Manif d'art, nous a permis de recevoir Matthieu Crimersmois et Olivier Garraud. Plusieurs étudiants et artistes ont pu constater leur désir de collaborer dans divers projets de création et la qualité de leur présence. Merci à eux et à Léïla Zerrouki, directrice des études à l'École supérieure des beaux-arts de Nantes Métropole, notre partenaire.

La 2<sup>e</sup> édition du LAB, sous le titre *Mobilité et déplacement*, s'est développée cette fois sur trois semaines consécutives. Un dialogue avec Richard Baillargeon, professeur à l'École d'art et initiateur du projet, s'accompagne d'un texte de Florence Le Blanc, participante au LAB2, qui aborde la question du *roadtrip*.

Pour notre participation au Mois Multi, cette année, nous avons demandé à Gordon Monahan, présenté l'an dernier, de nous faire part d'un coup de cœur. Telle une filiation sans fin, cette belle collaboration nous a permis de découvrir le travail de Matt Rogalsky par le truchement d'une installation sonore dont Gordon nous propose une lecture.

Comme à l'habitude, de jeunes historiennes de l'art collaborent aux Cahiers : Michelle Drapeau analyse le projet de Camille Rajotte, Susie Dufour se penche sur l'exposition annuelle *Banc d'essai* alors que Lou-Anne Bourdeau signe un texte sur l'exposition des œuvres picturales de Olivier Hébert.

Enfin, l'artiste Cynthia Fecteau signe un texte portant sur le projet nomade de Marie-Christiane Mathieu intitulé *Musique de char / Toujours plus à l'ouest*, autre exemple de l'intérêt pour la mobilité qui se manifeste chez les artistes actuels. Nous vous souhaitons donc bonne route au fil de ces lectures qui, nous l'espérons, sauront nourrir votre désir de poursuivre le voyage.

Merci à nos complices de Paquebot Design pour la conception graphique. Merci également à René Méthot et à Michel Boucher, photographes, qui nous assurent la mémoire visuelle de ces projets.

Bonne lecture !

LISANNE NADEAU, directrice de la galerie

COUVERTURES I ET IV  
ANDRÉANNE PERRON  
SANS TITRE, 2015-2016  
OBJETS ET MATÉRIAUX TROUVÉS, PROJECTION AU SOL

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

no 8 / 15-16

# LES CAHIERS

P4  
**CAMILLE RAJOTTE**  
*IL Y A CE MUR QUI M'EMPÊCHE DE VOIR*  
DU 10 SEPTEMBRE AU 11 OCTOBRE 2015  
AUTEURE : MICHELLE DRAPEAU

P12  
**MATTHIEU CRIMERSMOIS  
ET OLIVIER GARRAUD**  
*NANTES À QUÉBEC*  
DU 22 OCTOBRE AU 22 NOVEMBRE 2015  
AUTEURE : LEÏLA ZERROUKI

P18  
**LAB2 : MOBILITÉ  
ET DÉPLACEMENT**  
**DIALOGUE ENTRE RICHARD  
BAILLARGEON ET LISANNE NADEAU**  
DU 25 AU 29 NOVEMBRE  
JULIE BOUFFARD, ROSALIE GAMACHE / SAMUEL LANE,  
PASCALE LAVIGNE, STACY-ANN OLIVER  
DU 2 AU 6 DÉCEMBRE  
RICHARD BAILLARGEON, PHILIPPE GUILLAUME,  
FLORENCE LE BLANC, LOUISE PLAMONDON,  
ANNE-MARIE PROULX  
DU 9 AU 13 DÉCEMBRE  
ALEXANDRE BÉRUBÉ, GENEVIÈVE CHARTRAND,  
DELPHINE EGESBORG / JEAN-MICHEL RENÉ,  
JULIE KIENZT / JULIEN LEBARGY

P32  
**VERS L'INFINI EN  
DÉFILEMENT : PRENDRE  
LA ROUTE**  
AUTEURE : FLORENCE LE BLANC

P38  
**BANC D'ESSAI**  
**ROSALIE GAMACHE, ANGELA EVE  
MARSH, FLORENCE MORISSETTE ET  
ANDRÉANNE PERRON**  
DU 14 JANVIER AU 7 FÉVRIER 2016  
AUTEURE : SUSIE DUFOUR

P46  
**MATT ROGALSKY**  
*DISCIPLINE*  
DANS LE CADRE DU MOIS MULTI  
DU 11 FÉVRIER AU 13 MARS 2016  
AUTEUR : GORDON MONAHAN

P52  
**MARIE-CHRISTIANE MATHIEU  
AVEC LA COLLABORATION  
DE GENEVIÈVE GASSE**  
*MUSIQUE DE CHAR / TOUJOURS PLUS À L'OUEST*  
DU 17 MARS AU 17 AVRIL 2016  
AUTEURE : CYNTHIA FECTEAU

P60  
**OLIVIER HÉBERT**  
*GHOST*  
DU 21 AVRIL AU 22 MAI 2016  
AUTEURE : LOU-ANNE BOURDEAU



10.09 / 11.10 / 15

CAMILLE RAJOTTE

*IL Y A CE MUR QUI M'EMPÊCHE DE VOIR*

MICHELLE DRAPEAU

Camille Rajotte est une artiste interdisciplinaire dotée d'une formation double. C'est en vue d'intégrer adéquatement la perspective architecturale au sein de sa pratique qu'elle acquiert un certificat en architecture tout en complétant sa maîtrise en arts plastiques. L'approche théorique de Rajotte propose un fusionnement délibéré de diverses sphères de création. Elle ouvre sa pratique sur un éventail de disciplines telles que l'art public, le design urbain, l'installation et l'architecture, en vue d'interroger le lieu en contexte urbain par l'entremise d'une esthétique participative. Ses œuvres, qui témoignent de cette posture plurielle, apparaissent généralement sous la forme d'intégrations sculpturales à l'architecture et d'interventions matérielles dans l'espace public.

Le processus créateur de Rajotte commence par une observation méticuleuse du lieu d'exposition. L'artiste apprivoise le contexte physique dans lequel apparaîtra son intervention afin de permettre à celui-ci d'en générer la forme. Elle a notamment réalisé un projet d'art public à Barcelone qui incarne parfaitement cette démarche contextuelle : les formes de l'installation sculpturale *La place inversée* sont inversement proportionnelles aux volumes de la Plaça del Diamant dans laquelle elle se situe.

Dans le cadre de son projet final de maîtrise, Rajotte est confrontée cette fois à l'espace intérieur de la Galerie des arts visuels. Elle examine dès lors la configuration spatiale de la galerie dans une volonté d'y détecter une particularité architecturale. Cet investissement méthodique de l'espace intérieur rappelle, entre autres, son installation *in situ* de 2014 intitulée *Extraction*. Celle-ci mettait en évidence un élément spécifique de l'architecture de la galerie La Canisse à Trois-Rivières, soit une alcôve dans un mur<sup>1</sup>. Pour *Il y a ce mur qui m'empêche de voir* à l'automne 2015, Rajotte choisit d'axer sa création sur un mur blanc parallèle à la vitrine de la galerie et qui en bloque partiellement la vue de part et d'autre. Ne faisant point partie de l'architecture d'origine, ce mur a été construit il y a quelques années afin de favoriser la réception d'œuvres d'art. Paradoxalement, il accroche le regard par sa présence. Ce mur, élément préexistant et subsistant à l'intervention de l'artiste, deviendra le point focal de l'installation.

Les questionnements autour du concept d'espace public tissent le fil conducteur de la pratique de Rajotte. Afin d'appliquer son approche à un lieu intérieur, elle y transpose intégralement l'espace extérieur de la rue qui s'avère coupé visuellement de la galerie par ce mur qui « empêche de voir ». Une parcelle du trottoir devant la galerie, indiquée à l'aide de démarcations minimalistes, est dupliquée par une mise en scène précise à l'intérieur. L'artiste reprend l'ensemble du vocabulaire urbain retrouvé dans l'espace extérieur délimité. Son installation dans la galerie est composée de pièces de mobilier empruntées à la municipalité dont un banc, un réverbère et un support à vélo, ainsi que d'une plate-bande construite où sont plantés arbres et arbustes.

Rajotte s'est constitué au fil des années une sorte d'iconographie personnelle. Dans la présentation formelle de son installation, l'artiste fait usage du langage esthétique qui constitue sa signature artistique. Elle emploie une ligne-contour blanche pour cadrer l'espace extérieur de la rue, et elle édifie une construction schématique reprenant cette même ligne blanche pour englober l'installation à l'intérieur. Qu'il se trouve en dehors ou en dedans, le récepteur est invité à franchir des murs



1. [www.camillerajotte.com](http://www.camillerajotte.com)
2. Marie-Claire Tremblay, « Entrevue avec Camille Rajotte », *L'Aéropatial, CKRL-MF*, 15 septembre 2015, <[laerospatialckrl.wordpress.com](http://laerospatialckrl.wordpress.com)>.
3. [www.camillerajotte.com](http://www.camillerajotte.com)



PHOTO : MICHEL BOUCHER

invisibles signifiés par cette ligne qui délimite l'espace tridimensionnel dédoublé. Il est dès lors conscient de pénétrer dans une sorte d'«espace autre<sup>2</sup>». Deux autres exemples chez Rajotte de l'usage de ce cadre blanc peuvent être repérés dans *Maisons inhabitables* (2012) et *Parcelle* (2013)<sup>3</sup>.

*Il y a ce mur qui m'empêche de voir* comporte également une dimension sonore, engendrant ainsi une expérience polysensorielle. Tous les sens sont sollicités afin de compléter l'illusion et d'inviter le visiteur à une participation active dans l'espace proposé. Rajotte a placé des émetteurs sans fil dans les arbres sur la plate-bande pour émettre, en direct, les sons de la vie urbaine dans la galerie. L'artiste explique qu'elle «trouvait] intéressant de créer, à l'intérieur, des sensations corporelles liées à un espace extérieur<sup>4</sup>». En générant ainsi une relation sensible entre l'installation et le corps du récepteur, Rajotte invite celui-ci à s'immerger dans l'espace et à devenir usager du dispositif mis en place dans la galerie. Par surcroît, l'émission en temps réel de ces sons procure au visiteur un continuum auditif au moment de pénétrer dans l'espace d'exposition. Une réaction de surprise s'ensuit lorsque se dévoile le dispositif ingénieux.

L'attention particulière au mobilier urbain est récurrente chez l'artiste. *Uselessness* et *L'élan* (2014)<sup>5</sup>, notamment, témoignent de sa volonté de dynamiser des espaces publics en y insérant des éléments qui invitent à l'investissement participatif du lieu. Dans le cas d'*Il y a ce mur qui m'empêche de voir*, l'artiste ne propose aucune création originale de mobilier, mais amène plutôt le récepteur à poser un nouveau regard sur le trottoir devant la galerie. Agnès Levitte affirme que dans le paysage urbain, c'est le mobilier qui anime l'espace et structure la perception visuelle. Agissant en tant que

4. Pascale Guéricolas, « Petite histoire d'une galerie », *Le Fil*, vol. 51, n° 4 (17 septembre 2015), <[www.lefil.ulaval.ca](http://www.lefil.ulaval.ca)>. 5. [www.camillerajotte.com](http://www.camillerajotte.com) 6. Agnès Levitte, *La perception des objets quotidiens dans l'espace contemporain*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2010, p. 249.



PHOTO : MICHEL BOUCHER

repères, des signes récurrents permettent d'ancrer les déplacements du citadin en ponctuant le flux visuel à l'échelle humaine<sup>6</sup>. *Il y a ce mur qui m'empêche de voir*, en dédoublant l'image d'un mobilier que l'on tend à oublier par automatisme, incite à la prise en considération de sa fonction dans notre univers physique et visuel. Effectivement, lorsqu'ils sont transposés dans l'espace immaculé de la galerie, ces objets du quotidien qui meublent nos passages dans la ville nous apparaissent sous un tout autre jour. Rajotte affirme que l'installation rend compte de l'aspect construit du mobilier urbain qui, par sa mise en scène calculée dans l'espace public, opère un rôle structurant dans l'habitus du citadin<sup>7</sup>.

Au premier abord, l'installation suscite une réaction d'étonnement. Le dédoublement du décor extérieur à l'intérieur engendre un sentiment déstabilisant chez le visiteur lorsqu'il entre dans un espace qu'il pensait quitter. Cette impression de décalage s'apparente à l'«inquiétante étrangeté» définie par Freud, étrangeté qui susciterait un inconfort conceptuel devant le motif du double en renvoyant à la fragmentation du Soi<sup>8</sup>. Par la mise en scène d'un « jeu d'équivalence » où le mur incarne une sorte de miroir perméable entre deux mondes, l'artiste met en œuvre un dispositif procurant une expérience conceptuelle au récepteur<sup>9</sup>.

Sur le plan sémantique, *Il y a ce mur qui m'empêche de voir* énonce un discours sur la question de l'isolement entre l'intérieur et l'extérieur. Rajotte propose un inversement de cette relation dichotomique en transférant le décor extérieur dans la galerie et en faisant déborder le contexte intérieur de l'exposition sur la rue, par le biais de démarcations. Ainsi, l'installation transgresse les limites de l'espace d'exposition conventionnel pour s'incruster dans l'espace public en introduisant une brèche dans la routine visuelle du passant. Rajotte insère son œuvre dans le tissu urbain et abolit du coup l'isolement du contexte intérieur d'exposition en établissant un lien direct entre l'œuvre et la réalité extérieure.



PHOTOS : DANY MASSICOTTE

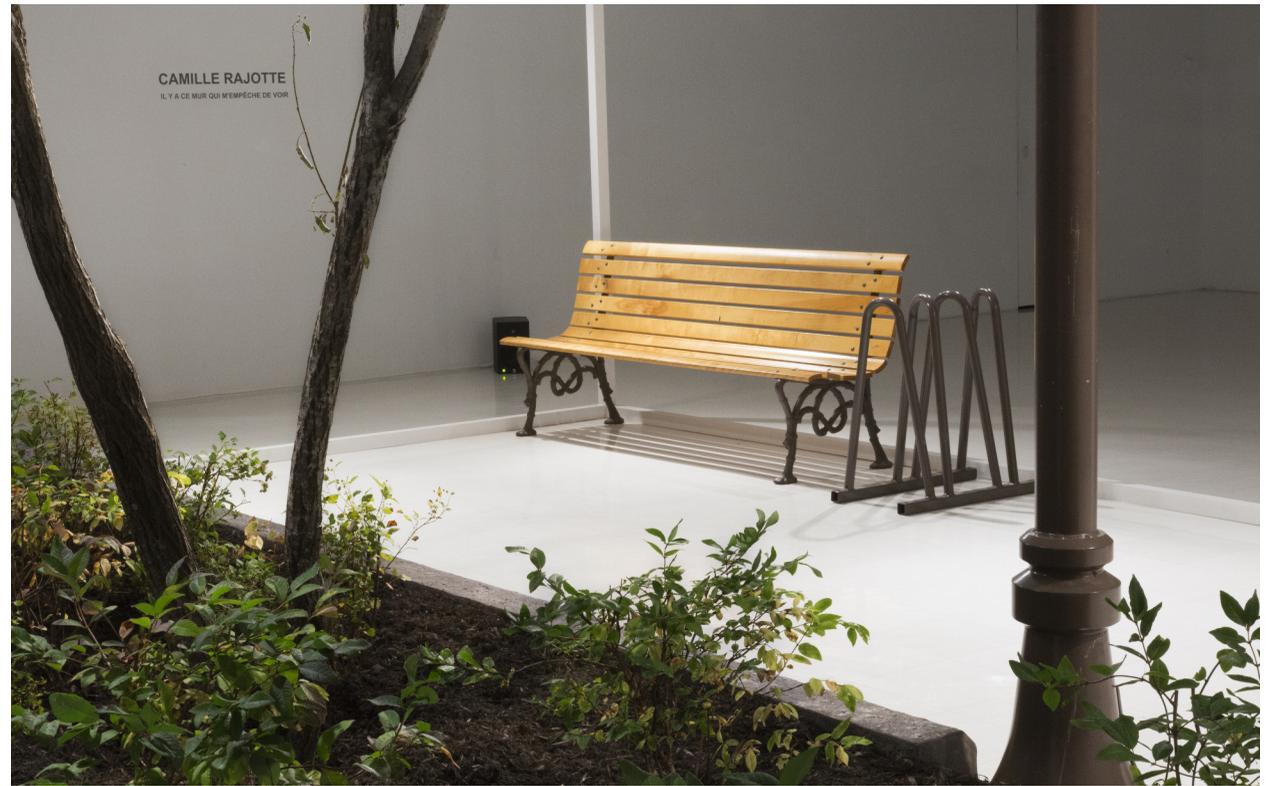


PHOTO : MICHEL BOUCHER

L'amalgame d'éléments que présente l'installation ouvre également à un questionnement sur l'idée du construit. La tension entre réel et illusion est manifeste dans la matérialité de l'œuvre : l'ameublement municipal est réel, mais les arbres sont faux. Dans la galerie immaculée, le mobilier urbain apparaît plus que jamais comme un décor. Sa duplication en galerie fait figure de simulacre d'une réalité urbaine qui s'avère elle-même artificielle. L'artiste souhaite, par cet inversement du contexte de perception des objets, souligner le fait que « la vie urbaine est construite pour nous<sup>10</sup> ». Elle veut ainsi renvoyer le citoyen à sa propre condition matérielle. Dans la société contemporaine du spectacle<sup>11</sup>, les formes urbaines occupent un rôle culturel agissant et sont imprégnées d'idéologies qui conditionnent les habitus<sup>12</sup>.

Une des constantes chez Rajotte est sa détermination à placer l'humain au centre de ses préoccupations. Dans une perspective qui tient compte du rôle de l'espace physique dans la sphère sociale, elle cherche à générer de nouveaux comportements par ses interventions dans le paysage urbain. Dans le cas de *Il y a ce mur qui m'empêche de voir*, les récepteurs sont invités à entrer dans l'œuvre et à occuper l'espace de l'installation. L'intention de Rajotte est « d'inciter les gens à prendre le temps d'occuper le lieu<sup>13</sup> ».

En rétrospective, l'artiste explique le succès de son exposition en s'attardant notamment à la description des interactions suscitées par la mise en espace. Pour la durée de l'exposition, les visiteurs se sont approprié le mobilier en l'habitant et en l'employant comme lieu de vie. Rajotte raconte que dans la galerie, certains se sont assis sur le banc pour discuter, un enfant s'est mis à jouer dans la plate-bande, un visiteur a attaché son vélo au support et qu'un autre est allé jusqu'à fumer une cigarette, comme s'il se trouvait à l'extérieur<sup>14</sup>. Cette occupation organique de l'installation qui reproduit un lieu de passage généralement considéré comme anonyme tel que le trottoir lui confère une identité en la transformant en espace de vie.

10. Entretien avec l'artiste (16 février 2016).

11. Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, 168 p.

12. Malcolm Miles, *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*, Londres, Routledge, 1997, p. 19.

13. Entretien avec l'artiste.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

16. Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 2004, p. 121.

En concentrant ainsi sa pratique artistique sur l'interaction entre le sujet et l'espace, Rajotte se consacre à des interventions dont le coefficient de reconnaissance artistique est écarté au profit d'une esthétique participative. Elle est animée d'un désir de reconfiguration des formes urbaines afin que la ville soit mieux adaptée à l'expérience humaine<sup>15</sup>. Par le biais d'un nouveau paradigme fondé sur la notion de participation, elle souhaite contribuer à l'amélioration des conditions de vie urbaines en engageant le citoyen à vivre une relation subjective à l'espace qui l'entoure.

Le travail de Rajotte transcende toute tentative de catégorisation puisqu'il se trouve à la croisée de différents contextes de création. À la fois architecturales et non architecturales, ses « structures axiomatiques<sup>16</sup> » soulèvent des questionnements issus de l'art public, du design urbain et de l'art contextuel. Dans *Il y a ce mur qui m'empêche de voir*, l'artiste dirige le regard vers ce mur qui symbolise en quelque sorte sa propre posture en tant qu'artiste : sur la ligne entre intérieur et extérieur, entre des considérations d'art de galerie et d'art public. Tout comme l'indique l'intitulé, c'est le regard qui est interpellé. Celui-ci est sollicité non seulement pour souligner l'obstruction perceptuelle occasionnée par le mur, mais également pour mener à une remise en question des limites de l'espace dont la configuration même oriente la perception. Davantage accoutumée au travail en extérieur dans les espaces publics, l'artiste fait un retour dans le « monde de l'art » conventionnel pour justement considérer l'espace d'exposition à l'aune de préoccupations débordant de son cadre traditionnel.



22.10 / 22.11 / 15

MATTHIEU CRIMERSMOIS ET OLIVIER GARRAUD

*NANTES À QUÉBEC*

**LEÏLA ZERROUKI**  
DIRECTRICE DES ÉTUDES À L'ÉCOLE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS DE NANTES MÉTROPOLE

Arrivée en 2010 à l'École des beaux-arts de Nantes, j'ai croisé Olivier Garraud, parmi tous les autres étudiants, pour une exposition des diplômés que j'étais chargée d'organiser à l'Atelier, à Nantes. Des amas de câbles électriques, certains en tas, certains posés sculpturalement tels des Terminator en fin de vie, le dessin d'un homme et d'un chien au même niveau se faisant face, à quatre pattes... Le câble et le trait, une même tension pour la ligne du dessin, qu'elle soit en deux ou en trois dimensions ou numérisée sur un écran installé dans une fausse console de jeux vidéo. Les dessins, grands formats noir et blanc aux slogans parfois provocateurs et poétiques qui ont suivi me parlent de récits, d'histoires de super-héros déchus ; ils pourraient être proches de la bande dessinée mais s'en échappent car toutes les images sont autonomes. L'histoire se crée par juxtaposition, collage d'un dessin à un autre ou sur un autre ; mentalement, l'accrochage se fait.

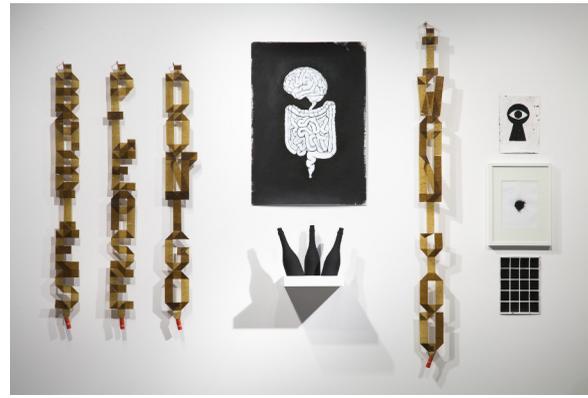
Matthieu Crimersmois, quant à lui diplômé en 2009, m'a présenté son travail en vue d'une acquisition pour la collection de l'École des beaux-arts. Cela n'a pu se faire, mais son engagement à tracer des liens entre l'histoire, l'actualité, qu'il s'agisse de son quotidien ou de celle que l'on nous rapporte, et ses recherches sonores et plastiques, m'ont interpellée. Ses dessins projetés, imprimés qui proviennent du son qu'il triture, mâche, mixe, scratche, n'existent que par le travail aussi palpable que celui de fabricant de notes. Ces notes produisent des sons qui dessinent et projettent des lignes, « tentative d'écriture sonore aux platines vinyles ». Il tisse et invente des espaces figurés par ses bandes magnétiques volantes, véritables toiles d'araignée. Il peut être là, en performance, devant un public à jouer du vinyle et lancer des traits sur le mur pour faire naître un volatile ou un portrait via la vidéoprojection. Mais aussi, sans faire appel à la performance, le travail peut s'exécuter : préparée minutieusement en amont, la partition enregistrée se déroule dans l'espace.

Aléatoire dit-on. L'image apparaît par une projection sonore que l'artiste a conçue en inventant son propre outil de dessin en 2008 avec un ordinateur et un programme original, deux platines améliorées. Le programme matérialise les scratches en un film diffusé par vidéoprojection : un « télécran » géant qui lui permet de dessiner et de mixer dans le même temps, qui interprète ses mouvements et ses gestes.

Vibatoire certainement : tout est affaire de vibrations, de respirations lorsque l'on tient un crayon ou que l'on scratche un disque.

Proposer à deux jeunes artistes qui ne se connaissent pas bien de travailler ensemble le temps du montage d'une exposition, qui plus est au loin, dans un pays où d'ici on imagine et rêve les grands espaces, était un pari à jouer pour eux. Partager un espace pour deux, un temps commun de travail où ce qu'ils auront chacun à montrer se verra d'un seul regard... Pas de confusion possible dans ces deux recherches, ces formes si différentes mais en dialogue. Un dialogue juste à amorcer pour que cette histoire-là s'engage. Le lien le plus évident étant bien le dessin, cela ne suffit pas pour proposer une exposition et donc faire un choix. Ce qui m'a interpellée dans ces deux pensées, c'est l'immédiateté du signe et du geste qui prend sa source tout autant dans le récit, fictionnel ou urbain, que dans la capacité à le traduire dans un langage d'une vive contemporanéité, à jouer des





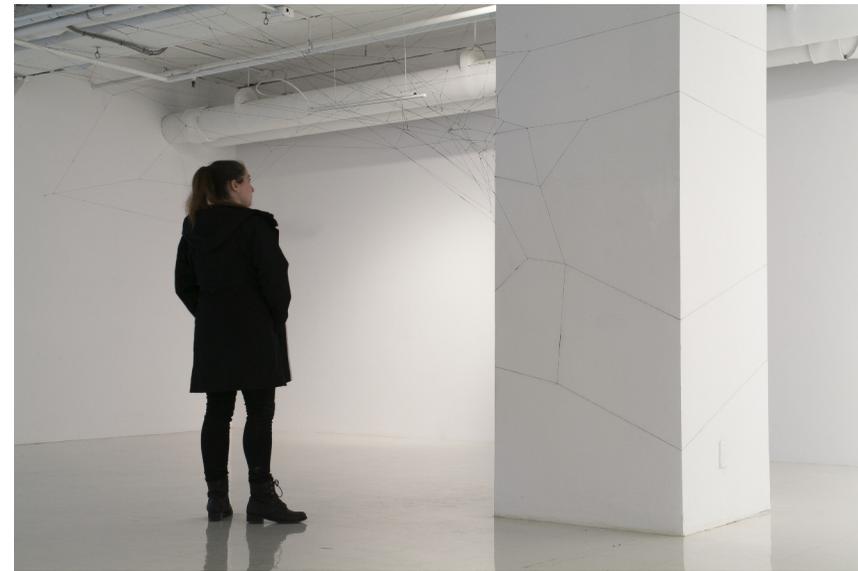
PROJET DE OLIVIER GARRAUD  
PHOTOS : RENÉE MÉTHOT



codes et des outils, avec un humour parfois grinçant, et ce sans renier l'histoire. Les références ne sont jamais loin : on peut voir chez Olivier Garraud un rapprochement avec les œuvres de David Shrigley et, dans ses associations d'images qui flirtent avec un humour moqueur sciemment employé, on perçoit l'influence de certaines pratiques satyriques et caustiques telle celle de Robert Crumb. De même, comment ignorer chez Matthieu Crimersmois cette énergie dans le faire, la posture et le geste qui nous rappellent les drippings de Jackson Pollock. Deux rapports au monde qui nous placent, nous, spectateurs ou visiteurs, dans une position d'écoute et de découverte, une position active.

Un mois de voyage commun, de rencontres partagées et une semaine pour mettre en œuvre deux expériences artistiques. L'accrochage a été préparé en amont, chacun devant décider quels travaux présenter et donc quels travaux emporter dans la valise. Chacun la sienne.

La valise de Matthieu était quasi rangée et préparée, celle d'Olivier avait un peu de mal à fermer ; métaphore pour signifier que la préparation à distance, sur plan, ne fut pas sans doute et sans aller-retour. Comment imaginer au centimètre près, au détail près ce qui fera sens, ce qui ouvrira le travail vers les autres sans essayer de multiples associations ? Olivier aime travailler en ajoutant, en remplissant autour et dedans... du noir sur les dessins, du blanc de papier pour les signes et les



PROJET SONORE DE MATHIEU CRIMERSMOIS  
PHOTO : RENÉE MÉTHOT



PHOTO : ROSALIE GAMACHE

mots, du papier tue-mouches pour écrire des mots collants dont on ne se détache plus – *Baby please don't go*, titre qui pourrait sortir du roman noir *Gone Baby Gone* de Michael Connelly. Comment ne rien oublier de tout ce qui sert son monde ? : les dessins, petits et grands, mais aussi les sculptures – *Poing Pieds*, encore un collage –, les gifs animés, les arbres bonsaïs qui pleurent des billets... Demi-artiste, demi-dieu ou mi-homme mi-dieu et aussi mi-artiste, trois dessins qui se déploient en typographie grecque. Qu'est-ce qu'être un artiste complet (soit un artiste tout court) si ce n'est travailler avec sa part d'homme, voir le monde avec sa sensibilité d'homme ? La tentation d'en faire une animation vidéo dithyrambique était trop grande – la colère du ciel avec ses éclairs et tonnerres tonitrueux – de couper court aux croyances que l'artiste est un être à part.

Matthieu a préparé ses kilomètres de bandes magnétiques, son appareil magique faiseur de sons et de dessins, ses tampons à encre. Tout est rentré et tout s'est déployé dans l'espace ; la bande magnétique a configuré des angles et des lignes droites, la musique triturée a dessiné, les tampons ont investi le mur pour le cartographier de ses « pan ! », « boum ! », de têtes de mort, de figures issues de cultures populaires, de langages urbains ; des onomatopées visuelles, des sonorités traduites du langage de nos mots dont peu importe la langue, l'origine. Ces petits dessins juxtaposés sont autant de signes qui illustrent nos modes de vie, nos politiques. Non pas des provocations ou des dénonciations, simplement les bribes d'un récit qui se construit là pour nous raconter. Les demi-artistes ne s'additionnent pas pour n'en faire qu'un, les demi-hommes non plus, mais les espaces, oui.

Je n'ai pas pu venir à Québec les voir travailler, installer et redessiner le lieu de la galerie à leur image, à leurs envies. Je ne les imagine pas s'atteler à la tâche ensemble comme un duo, mais chacun dans son rythme, dans sa réflexion avec la conscience que le travail de l'autre porte son propre propos. Les images que j'ai pu voir m'ont fait finalement croire que le pari avait été gagné, la rencontre avait eu lieu ! Je ne suis pas auteure ni critique d'art. Écrire sur le travail des artistes n'est pas une pratique familière. La façon la plus juste pour moi de le faire est bien de raconter ce qui m'a motivée à proposer à Lisanne Nadeau, pour une exposition qui reliait Nantes à Québec, ces deux jeunes artistes issus de notre école.





25.11 / 13.12 / 15

JULIE BOUFFARD, ROSALIE GAMACHE/SAMUEL LANE, PASCALE LAVIGNE, STACY-ANN OLIVER,  
RICHARD BAILLARGEON, PHILIPPE GUILLAUME, FLORENCE LE BLANC, LOUISE PLAMONDON,  
ANNE-MARIE PROULX, ALEXANDRE BÉRUBÉ, GENEVIÈVE CHARTRAND, DELPHINE EGESBORG /  
JEAN-MICHEL RENÉ, JULIE KIENTZ / JULIEN LEBARGY

LAB2 : MOBILITÉ ET DÉPLACEMENT

## LAB2 : MOBILITÉ ET DÉPLACEMENT

DU 25 AU 29 NOVEMBRE

JULIE BOUFFARD, ROSALIE GAMACHE/SAMUEL LANE,  
PASCALE LAVIGNE, STACY-ANN OLIVER

DU 2 AU 6 DÉCEMBRE

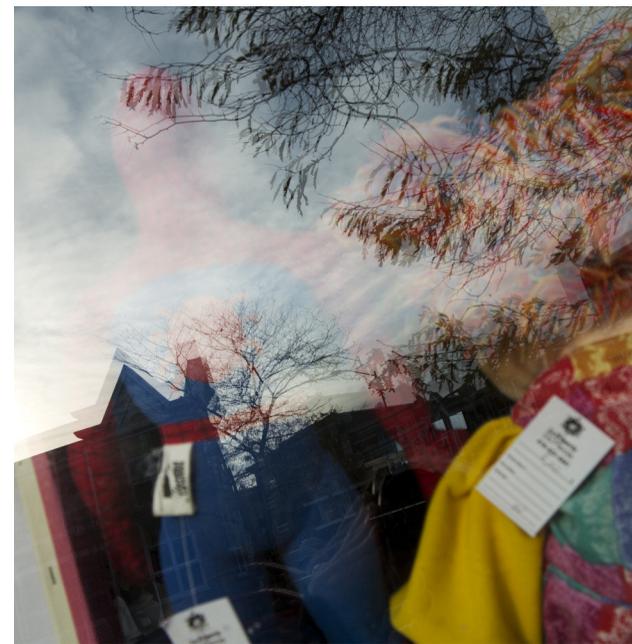
RICHARD BAILLARGEON, PHILIPPE GUILLAUME, FLORENCE LE BLANC,  
LOUISE PLAMONDON, ANNE-MARIE PROULX

DU 9 AU 13 DÉCEMBRE

ALEXANDRE BÉRUBÉ, GENEVIÈVE CHARTRAND,  
DELPHINE EGESBORG/JEAN-MICHEL RENÉ, JULIE KIENZT / JULIEN LEBARGY

P. 18-19

PROJET DE ALEXANDRE BÉRUBÉ  
PHOTO : JEAN-MICHEL RENÉ



RICHARD BAILLARGEON



## DIALOGUE ENTRE RICHARD BAILLARGEON ET LISANNE NADEAU

[WWW.ART.ULAAVAL.CA/GALERIE-ARCHIVES/LAB-2.HTML](http://WWW.ART.ULAAVAL.CA/GALERIE-ARCHIVES/LAB-2.HTML)

### Lisanne Nadeau :

Richard, voilà le temps de dresser ensemble le bilan du LAB2 auquel tu as collaboré. J'amorce donc ce dialogue en prenant le temps de revenir sur l'origine de ce projet. En fait, comme tu le sais, cette idée est née d'une rencontre du comité de la galerie à laquelle participait Alexandre David. Nous réfléchissions sur notre usage de la galerie, sur la nature même du lieu comme outil de réflexion et de production, lorsque Alexandre a soumis l'hypothèse qu'elle pourrait constituer non seulement un lieu d'expérience, mais aussi et surtout un lieu d'expérimentation. J'ai aimé l'idée et l'expression est demeurée bien présente dans mon esprit. Le LAB1 est donc né, en 2014-2015, en toute cohérence avec notre mission de diffuser les pratiques de recherche en arts visuels. La première édition, tu te rappelles, se présentait comme un projet pilote : 5 jours au cours desquels des étudiants se sont succédé dans l'espace. Et ce fut vraiment un succès, je pense. Ils se connaissaient pour la plupart, certains avaient déjà l'habitude de travailler ensemble et les œuvres se sont interpellées, se sont même superposées, des collaborations spontanées sont apparues essentielles. Je m'arrête là, car j'ai témoigné en détail de cet événement dans les Cahiers 7 ([www.art.ulaval.ca/galerie-publications/les-cahiers-de-la-galerie-7](http://www.art.ulaval.ca/galerie-publications/les-cahiers-de-la-galerie-7)). Ce que j'aimerais que tu évoques, ici, c'est en quoi cette aventure t'a interpellé, comment est né ton désir de t'impliquer tout particulièrement dans une 2<sup>e</sup> édition.

### Richard Baillargeon :

Lorsque nous avons lancé l'idée de reprendre la formule du LAB, j'étais engagé depuis quelques mois avec un groupe d'étudiants à regarder de plus près les questions de mobilité et de déplacement. Nous avons eu une première rencontre où l'expérience de la marche

avait été abordée de manière plus pointue et nous avons convenu de poursuivre plus avant nos questionnements. Aussi, lorsque la Galerie a décidé de répéter l'expérience du LAB, j'ai tout naturellement pensé à proposer la double thématique de la mobilité et du déplacement comme pivot central de réflexion.

Je devrais aussi, je pense, préciser que mon intérêt pour la thématique de la mobilité et du déplacement provenait à la fois d'un très concret et très personnel intérêt pour ces questions dans mon propre travail et du constat que plusieurs étudiants et étudiantes que je dirigeais aux deuxième et troisième cycles s'intéressaient également à ces questions. De plus, je pouvais aussi identifier, au-delà du périmètre universitaire, d'autres personnes – chercheurs ou artistes – dont les travaux allaient dans le même sens. Il me semblait donc que cette double thématique pouvait être de nature à susciter de l'intérêt sur les plans de la recherche et de la création dans notre milieu immédiat.

Dès l'origine de l'activité LAB, l'idée d'une formule souple devant se prêter à divers types d'interventions avait été mise en avant. En proposant la thématique de la mobilité et du déplacement comme trame de fond du LAB2, je croyais que c'était une manière particulière de mettre à l'épreuve la formule et de voir comment, en un temps relativement court, on allait pouvoir explorer dans notre contexte la thématique. L'appel à participation que nous avons lancé dans notre communauté peu de temps après nous a, d'une part, convaincus de l'intérêt que suscitait la thématique et, d'autre part, révélé l'ensemble très divers de positionnements qu'elle engendrait.

### L. N. :

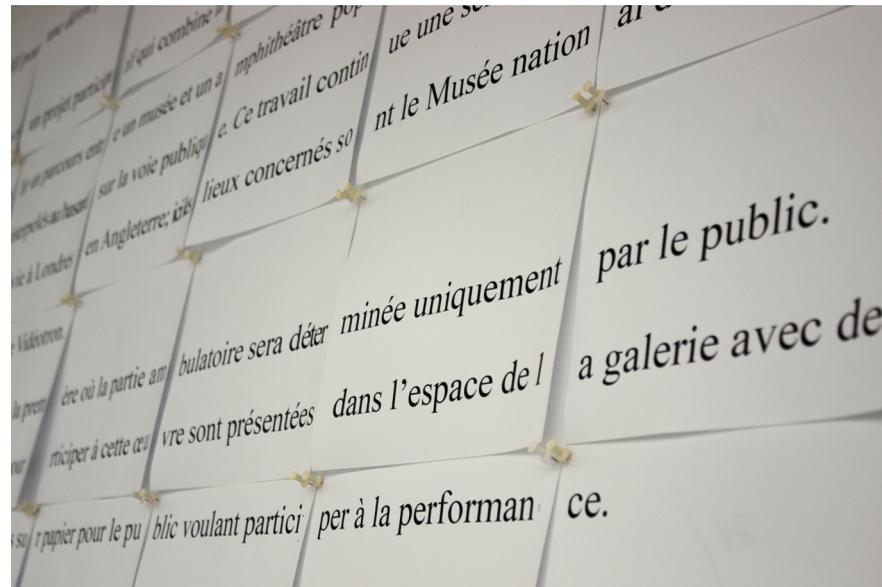
Oui, tu parles de positionnements divers. En ce sens, on constate que dans ces trois séquences du LAB2, la marche a fait l'objet d'une attention particulière de la part de plusieurs participants. Et si nous pouvons revenir sur les diverses approches de cette question que nous avons lancée, on peut certainement, dans un premier temps, poser celle d'un intérêt explicite pour la marche comme processus de connaissance. On remarque qu'il a donné lieu à plusieurs projets au cours des dernières années, à plusieurs publications aussi. Je pense entre autres à *Walkscapes : la marche comme pratique esthétique* (2013), de Francesco Careri, ou à *Éloge de la marche* (2002), de David Le Breton... mais aussi à *Une histoire de la marche*, de Antoine De Baecque, paru cette année. Et on a même *The Walking Artist Network* qui a créé un blogue intitulé *The Walking Encyclopaedia*... le phénomène semble constituer plus qu'un courant passager. Comment expliquer ce retour en force de l'intérêt pour la marche ou, plutôt, comment le distinguer de celui pour la figure du flâneur qui a marqué nos réflexions sur l'expérience de la ville? (j'emprunte volontairement ici au titre du projet éponyme conçu par Optica en 1997<sup>1</sup>).

### R. B. :

C'est intéressant cette question du retour de la marche dans l'art de maintenant. Mais ce qui, pour moi, l'est peut-être encore davantage, c'est que cette occurrence tranche de manière importante avec certaines pratiques antérieures de la mobilité. On connaît en effet le succès du flâneur baudelairien, repris par les surréalistes et que Walter Benjamin critiquera pour son rapport au capital et à la bourgeoisie. Une critique qui sera d'une certaine façon reprise par les situationnistes qui se feront plutôt les promoteurs de la dérive dans l'urbanité comme antidote à la morosité de la société du spectacle, comme le signifiait Guy Debord.

Je pense que le retour du flâneur n'aura été finalement qu'un préambule à l'émergence du marcheur, une figure résolument plus active, plus reliée à l'expérience du monde et au rapport au corps

1. Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain, Optica, Montréal, 1999. Commissaires : Marie Fraser, Diane Gougeon et Marie Perrault.



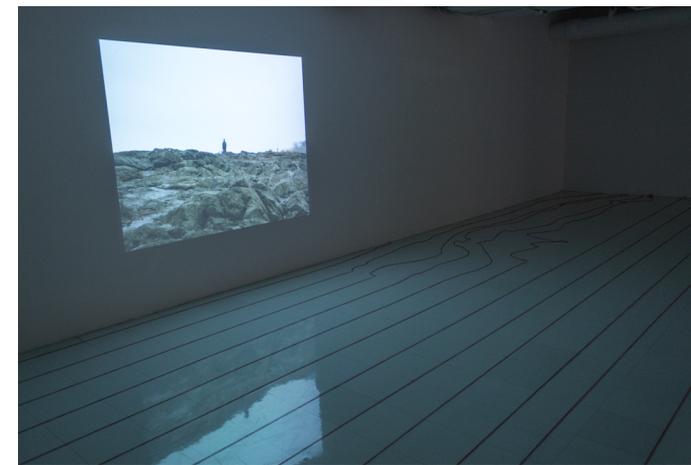
PHILIPPE GUILLAUME  
PHOTO DE GAUCHE : PHILIPPE GUILLAUME; PHOTO DE DROITE : ROSALIE GAMACHE

même de l'artiste. Une expérience qui dépasse largement l'aspect plus contemplatif que l'on retrouve dans la déambulation sans but dans l'univers du réel. Le marcheur réinvente en quelque sorte l'espace ou plutôt la perception qu'il en a, son lien à celui-ci. Je pense que cela nous a même amenés à revoir la notion de paysage, et à en réinventer la forme tout autant que la substance. D'un espace qui se percevait et se déployait dans la distance et le lointain, voilà que le paysage devient un lieu que l'on traverse, que l'on explore et que l'on expérimente à la mesure de son corps et de ses pas, dans l'effort et dans l'intentionnalité d'être marqué par celui-ci.

Intéressant aussi de noter que c'est dans un contexte pourtant marqué par le virtuel, l'interactif et le numérique que font irruption avec force, dans le champ de l'art, des pratiques où la marche redevient un pôle majeur du travail de création, tout autant qu'un inépuisable champ d'expérience.

**L. N. :**  
Oui, effectivement, et cette distinction doit être soulignée dans le cadre du LAB2. La marche en solitaire avec ses parcours erratiques laisse place à divers modes d'interaction, elle s'active au cœur même du processus, par des projets relationnels ou encore par le travail en duo. On y reviendra, mais pour l'heure je pense évidemment à la proposition de Philippe Guillaume, interpellant le public intéressé par le projet à déambuler selon ses consignes et, de surcroît, en demandant aux passants d'intervenir dans la recherche des parcours à effectuer. Je pense aussi à Julie Kientz et Julien Lebargy qui se sont engagés dans un dialogue fondé encore sur des propositions de trajets à effectuer, mais ici en relation mutuelle, dans un duo bien déterminé.

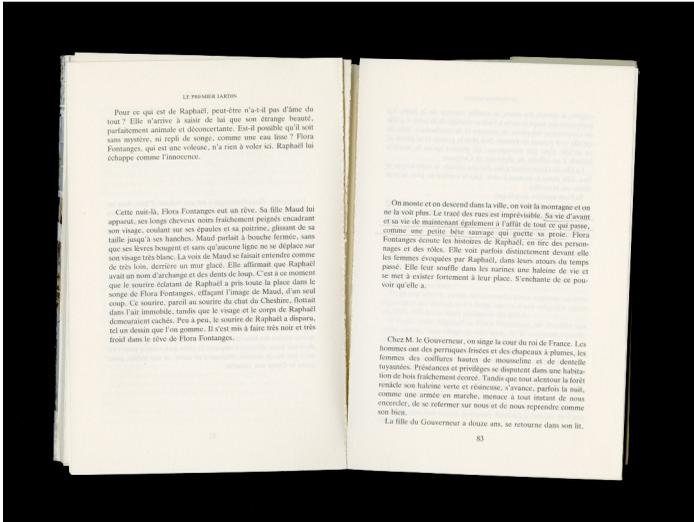
Il nous faudra aussi Richard poser la question du statut de la galerie dans ces parcours à l'extérieur de nos murs et auxquels le LAB faisait écho. Si Philippe Guillaume présentait dans l'espace ses règles du jeu, son protocole, Julie Kientz et Julien Lebargy, comme plusieurs autres, ont vu dans la galerie un point d'ancrage, souvent un lieu pour se poser, dans des va-et-vient entre l'environnement urbain et l'espace de mise en vue. Il faut souligner que tous ces déplacements humains s'inscrivent dans un environnement urbain de proximité. La galerie agit donc comme un *relais*, où on assiste à l'évolution d'un processus selon un rythme bien établi.



GENEVIÈVE CHARTRAND  
PHOTOS : ROSALIE GAMACHE

JULIE KIENTZ / JULIEN LEBARGY  
PHOTOS : ROSALIE GAMACHE





ANNE-MARIE PROULX

**R. B. :**

En effet, poser la question du déplacement c'est en quelque sorte aussi, bien sûr, devoir poser la question du lieu et aussi, comme tu le soulignes, du point de vue. En ce qui concerne le lieu, on a pu constater que si la ville, en tant que proximité physique, aura été dans ce LAB2 le lieu privilégié pour approcher la mobilité, et quelques propositions s'en sont d'une certaine manière écartées et je pense ici à Geneviève Chartrand, au duo Delphine Egesbord et Jean-Michel René et à Stacy-Ann Oliver qui nous ont présenté, pourrait-on dire, un autre réel que celui d'un monde essentiellement urbain : un bord de mer, l'eau qui fuit contre les parois d'un navire ou encore ce site maintenant disparu d'une petite ville minière du nord du Québec. Et puis il y avait aussi des lieux de la fiction et de l'ailleurs, comme ce voyage en images et en textes dans un autre pays, une autre géographie, mais réalisé dans la

proximité immédiate que nous a proposé Florence Le Blanc dans son récit autofictionnel. Stratégie également adoptée par Anne-Marie Proulx qui part à la recherche des lieux bien réels qu'une auteure a pourtant délibérément maquillés dans un pays sublimé par les mots.

Et on trouvera sans doute singulier de constater que tous ces lieux de la proximité, de la distance ou de l'imaginaire nous sont révélés par et à travers un autre lieu : celui de la galerie. Mais une galerie dont la finalité devient autre que celle de donner à voir des produits finis, en d'autres termes des œuvres. Dans un tel contexte, la galerie devient un espace où l'on vient rendre compte d'une expérience, un espace où l'on ouvre des carnets de notes, où l'on déplie des cartes et où l'on montre ces autres artéfacts de la



STACY-ANN OLIVIER  
PHOTOS : ROSALIE GAMACHE



DELPHINE EGESBORG / JEAN-MICHEL RENÉ  
PHOTOS : ROSALIE GAMACHE



JULIE BOUFFARD  
PHOTOS : ROSALIE GAMACHE

mémoire des parcours. C'est en tout cas ce que nous proposait Julie Bouffard qui, dans une grande grille au mur, étalait les trajets de bus vers une même destination qu'elle fait à maintes reprises dans une semaine. Pour chaque trajet, une ligne ponctuée d'images et de chiffres illustrant chaque arrêt effectué, une sorte de ruban du temps et de l'espace.

Ce qui m'amène à réitérer, encore que cela reste à mieux circonscrire, que le fait de vouloir rendre compte par l'art de la mobilité, c'est en quelque sorte vouloir parler d'une manière toute particulière de cet incontournable et irrémédiable rapport au monde que tous et toutes nous vivons et revivons sans cesse et à presque tous les moments de notre existence. Que ce soit par le corps,

l'imaginaire, ou tout autre stratégie ou dispositif de déplacement, nous croyons nécessaire de connecter nos êtres à la terre, aux espaces parcourus ici-tout-près ou là-bas-si-loin. Et c'est probablement en cela aussi que la notion de point de vue prend toute son importance. Car, en définitive, on fait état de quoi, dans nos parcours, nos déambulations, si ce n'est de notre manière bien personnelle de dire « je » en cherchant cependant à signifier ce « nous » incontournable pourtant si malaisé à articuler ?

**L. N. :**

Il y aurait donc les déplacements du corps, mais aussi ceux du regard. Et cette distinction m'a interpellée je l'avoue au moment d'aborder le travail de Delphine Egesbord et Jean-Michel René,



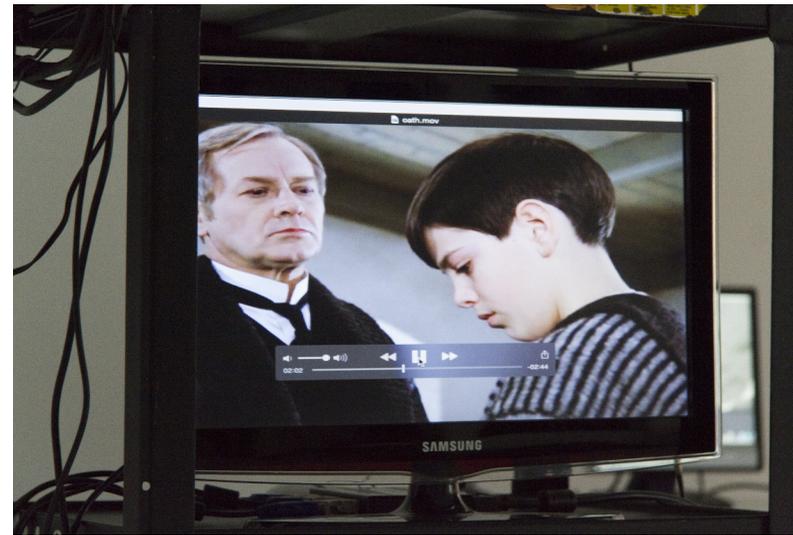
ROSALIE GAMACHE / SAMUEL LANE  
PHOTOS : ROSALIE GAMACHE

celui de Rosalie Gamache et Samuel Lane aussi. Dans ces projets, le déplacement est lié à une expérience visuelle, essentiellement, un déplacement des corps dans le paysage par l'intermédiaire d'un véhicule, respectivement le bateau et la calèche.

À ce titre, la marche induit très certainement un temps, une résistance... Ces modes de transport sont d'ailleurs un peu anachroniques, ils imposent une certaine lenteur. Mais dans ces voyages, les parcours sont complexes et dédoublés. Tu remarqueras que ces deux duos ont travaillé l'image en mouvement, la vidéo. Comme si ces corps n'étaient qu'un véhicule du regard. Non plus le flâneur, seul et habité par une expérience qui se déploie de manière linéaire, et tel un récit aléatoire, mais bien une suite de



ALEXANDRE BÉRUBÉ  
PHOTOS : JEAN-MICHEL RENÉ



déplacements dédoublés, fragmentés, reconstruits, où les temps se superposent. Tu auras noté aussi que, dans chacun des cas, deux points de vue se superposent, s'opposent, font boucle et retour, comme si la dérive visuelle s'inscrivait dans un réseau multiple de points de vue.

Une nomenclature me vient à l'esprit pour décrire une variété d'attitudes. Je te la confie : marche, déambulation, errance, parcours qui définissent des déplacements en solitaire. Mais il y a aussi parade, procession, manœuvre, qui évoquent une expérience collective. Sur l'ensemble des projets proposés, si nous les concevons comme un échantillonnage de base pour nourrir notre analyse de la question, il est intéressant de constater que les déplacements solitaires ont été accompagnés de quelques duos. Collaboration dans le contexte d'un même déplacement, d'un même élan ou, au contraire, rencontre de mouvements distincts comme dans le projet de Julie Kientz et Julien Lebargy. Et tu as raison de mentionner que la plupart de ces déplacements humains s'inscrivent dans un environnement urbain de proximité.

Tu évoques le projet de Geneviève Chartrand. C'est assez intéressant de voir qu'elle a quant à elle interprété la mobilité plus largement dans le contexte d'un déménagement, d'un possible enracinement *ailleurs*. Elle se pose au *seuil*, dans un entre-deux,

où elle devient le sujet même de l'œuvre. Et il m'apparaît que, dans la plupart des projets, il ne s'agissait pas de s'établir dans un autre lieu, mais au contraire de s'activer dans un mouvement éphémère, flottant, perpétuel. De manière plus explicite encore, Alexandre Bérubé adopte la position d'un sujet nomade, par l'introduction d'un objet fétiche, son chariot mobile, mais aussi conceptuellement, par une suite de glissements sur le thème de son propre nom. L'image du petit chariot était très forte.

**R. B. :**

J'aime bien l'idée de glissement, car en effet on peut voir cette sorte de mouvement dans d'autres interventions au LAB2. Je pense au travail de Louise Plamondon qui parcourt la ville et qui s'active au retour de ses excursions à recomposer les trajets et à reporter ceux-ci sur une carte de la ville. Entre la cartographie et les reports de ses déplacements, il y a des écarts que l'on pourrait associer à cette idée de glissement. La mémoire n'enregistre pas exactement ce qu'ont été les pas, il y a un effet de perte, mais aussi, et plus intéressant encore, un effet de mise en évidence du senti : contrairement à l'orthogonalité implacable de la carte, les trajets de Louise sont fluides, ils ont un caractère « buissonnier » et on y voit davantage les méandres de la déambulation, le trajet des pensées ou celui en apparence désordonné du papillon. Tu ne



PASCALLE LAVIGNE  
PHOTOS : ROSALIE GAMACHE



FLORENCE LEBLANC  
PHOTO DU HAUT : ROSALIE GAMACHE  
PHOTO DU BAS : IVAN BINET

crois pas que ça ressemble un peu à la machine indisciplinée de Pascale Lavigne qui partait, butait, s'arrêtait et repartait à nouveau pour ensuite s'immobiliser sans que l'on sache pourquoi? La mémoire n'est pas plus disciplinée et nos esprits, c'est le cas de le dire, fonctionnent aussi par à-coups, par urgences, par l'occurrence de bribes de rien et de tout. C'est comme si les pas, les mouvements qu'induisent les machines, les actes de mémoire, étaient, finalement, autant de trajectoires où l'espace et le temps jouent à cache-cache avec ce qui nous habite, tout autant que ce qui nous fuit, nous résiste, nous exaspère. C'est un peu d'ailleurs ce que j'ai tenté de faire dans ma propre proposition où je tente de mettre en images et en mots l'espace à la fois physique et mental du trajet que je fais chaque jour à la marche entre ma résidence et mon travail.



LOUISE PLAMONDON  
PHOTO : ROSALIE GAMACHE

**L. N.:**

Finalement à travers ces recherches sur les mouvements du regard, des corps, sur le temps qui module nos déplacements, ou sur nos déplacements qui induisent un temps, à travers aussi ces interactions multiformes, ce que je retiens est une certaine posture, un parti-pris en faveur de l'essai, de l'expérimentation chez chacun des participants qui se sont ainsi mis en danger. Alexandre Bérubé ne sachant pas toujours ce que le moment allait lui réserver, Florence Le Blanc qui tentait sur place de faire se rencontrer le texte et l'image, Delphine Egesbord et Jean-Michel René qui ont fait plusieurs essais de mise en espace, Philippe Guillaume qui dépendait de la participation d'un public anonyme, Julien Lebargy et Julie Kientz qui tentaient de se rejoindre en acceptant les décalages... et c'est finalement dans ce statut évolutif que le LAB

à encore une fois pris place. Et comme l'essence du LAB est la poursuite d'un questionnement, j'ose espérer que nous poursuivrons notre réflexion.

**R. B.:**

Je pense, tout comme toi, que ce LAB aura été non seulement une expérience des plus riches sur le plan des questionnements, mais également et peut-être de manière plus importante encore, un espace privilégié pour permettre à notre communauté immédiate de se retrouver au sein d'une démarche de création. Dans l'intervalle, les avenues de la mobilité et du déplacement restent des terrains fertiles à arpenter...

## VERS L'INFINI EN DÉFILEMENT : PRENDRE LA ROUTE

FLORENCE LE BLANC

Aux premiers temps du cinéma, plusieurs virent dans ses effets une analogie avec les moyens de transport. Sergueï Eisenstein aurait notamment établi des rapprochements entre la vision générée par le déplacement en diligence et celle des images en mouvement, y décelant une expérience visuelle préparant le regard à l'idée du montage<sup>1</sup>. D'autres firent la comparaison avec le voyage en train. Ainsi la position du spectateur de cinéma regardant des images mouvantes évoque celle du passager assis dans son wagon, assistant au défilement du paysage. Selon Adalberto Müller, le train vient conditionner le regard à l'expérience du cinéma avant même son invention, induisant une nouvelle façon de regarder l'espace s'apparentant à celui des images mouvantes :

Tout en voyageant dans un « projectile » en mouvement, le passager de train aura une vision discontinue des choses. Le train confère au passager une « perception mécanisée » des choses, et entraîne par conséquent une modification du champ de vision et des autres sens : les images vues de la fenêtre se confondent, parfums et odeurs se mélangent, et créent des effets de synesthésie et de panorama dans la perception<sup>2</sup>.

Survient subséquemment l'invention de l'automobile. En contexte nord-américain, l'aménagement des réseaux d'autoroutes entraîne une génération rebelle<sup>3</sup> à la découverte de nouveaux territoires. À l'ère des beatniks, l'expérience du déplacement sur le territoire, alimentée par de nouvelles idées de liberté et d'individualité, favorise l'évocation du récit personnel. Et la route, ultime voie de singularisation, d'affranchissement des frontières, de soi, continue encore aujourd'hui à se présenter comme une structure favorisant le rassemblement des images, que celles-ci soient fixes ou mouvantes, tangibles ou intérieures. S'inscrivant dans les suites de l'événement LAB2 et des perspectives qui y furent révélées autour des questions de mobilité et de déplacement, la présente réflexion s'intéresse plus particulièrement à la place qu'occupe la route au sein de pratiques artistiques alimentées par la déambulation et, plus largement, par l'idée du voyage. Se référant principalement au contexte routier nord-américain, elle s'articule par-delà les frontières disciplinaires, à partir d'un corpus partagé entre différents champs de création.

Par sa linéarité et l'enchevêtrement de réseaux qu'elle laisse présager, la route présente une forme qui convient bien à l'élaboration d'une fiction. Les possibilités de stations, de retours ou de bifurcations qu'elle suppose font qu'elle constitue une structure propice à l'articulation d'un récit. Couramment, chez les écrivains, le récit autofictionnel permet de donner vie à des choses qui *auraient pu survenir*. Et ainsi, la route, par les différentes configurations temporelles qu'elle permet d'incarner – entre passé et présent, entre fixité et mouvement – peut alors devenir l'occasion de matérialiser cette bifurcation vers le chemin qu'on aurait aimé prendre.

Dès qu'on s'y engage, la route « délaissée » ne cesse-t-elle pas de l'être au profit de l'autre, et vice versa, autrement dit le choix de l'une ne fait-il pas de l'autre la bonne ? Ne reste-t-il pas toujours une route « *not taken* », perspective aussi rassurante que vertigineuse si le sens d'une vie dépend tout entier de la décision prise au départ ? Chaque route ne mène-t-elle pas à d'autres embranchements identiques, et comment revenir si l'autre route, au temps de la première décision, avait été celle qui aurait tout changé<sup>4</sup> ?



MARCIO LANA-LOPEZ  
IMAGES TIRÉES DU LIVRE *LITE SWEAT CRUDE*  
QUÉBEC, ÉDITIONS J'AI VU, 2008.

Cette idée d'une voie se divisant régulièrement en de nouveaux embranchements exprime bien la grande potentialité des dédoublements que la route, en tant que structure, offre aux créateurs. Au cinéma, il est assez fréquent que le récit routier donne lieu à un dualisme identitaire chez le protagoniste, simultanément à son déplacement sur le territoire. Quittant la ville pour se retrouver sur une route lui donnant accès à la nature, à la vie sauvage, le héros du *road movie* retrouve sa part primitive, celle qui s'oppose à la civilisation, à ses règles, à ses codes, et à tout ce qu'ils peuvent réprimer dans la singularité d'un individu. Dans la réalité, le *road trip* peut ainsi constituer une occasion de cheminement inspirante pour certains artistes dont les pratiques performatives misent sur le dépassement de soi.

Le 3 janvier 1992, Sophie Calle quitte New York en direction de San Francisco à bord d'une vieille Cadillac. Munie d'une caméra vidéo, l'artiste effectue ce voyage aux côtés de son compagnon Greg Shepard, qui dispose de sa propre caméra. L'expérience de leur périple se trouve captée simultanément en regard de leurs perspectives distinctes et mènera à la réalisation d'un film, *Double-Blind (No Sex Last Night)*. À mesure que le duo progresse sur le territoire, Calle et Shepard se confient individuellement à la caméra et montrent l'évolution de leur relation, produisant par la vidéo un journal de voyage à deux voix. Et la route, évoquée simultanément par Shepard et Calle, se dédouble entre leurs points de vue respectifs.

On ne connaît pas le hors-champ du projet ; la réalité derrière les captations et le travail de montage en amont du film. Là n'est pas l'intérêt. Toutefois, rappelons que la démarche multidisciplinaire que mène Sophie Calle depuis la fin des années soixante-dix s'articule entre documentation de sa vie réelle et détournement autofictionnel. Si, d'une part, elle documente des événements qui sont effectivement survenus, de l'autre il lui arrive aussi de créer des situations fictives où elle performe au-delà de son existence propre. De ce point de vue, *Double-Blind* comporte une part de fiction, ou du moins de mise en scène. Parce qu'elle se filme dans une situation qu'elle a elle-même élaborée, Calle se trouve à enregistrer une expérience où le réel s'avère en partie anticipé par l'intention artistique. Mais ce construit de l'intention rencontre une dimension aléatoire qui s'avère

1. Adalberto Müller, « Proust et les médias : le train, le téléphone, la photographie et le cinéma », *Academia*, <[www.academia.edu](http://www.academia.edu)>, p. 3. L'auteur se réfère à Joachim Paesch, *Literatur und Film*, Stuttgart, Metzler, 1997.  
2. *Ibid.*, p. 5.  
3. Bernard Benoliel et Jean-Baptiste Thoret, *Road Movie, USA*, Paris, Éditions Hoëbeke, 2011, p. 119.  
4. *Ibid.*, p. 213.

générée par la mobilité du projet. En filmant ce périple routier avec son ami, Calle inscrit son expérience dans une démarche performative dont l'évolution suit le fil de la route. Et c'est précisément cette route – ses imprévus, les aléas qu'elle fait subir au couple – qui permet aussi à l'artiste de vivre une expérience tout de même sincère, qui la transforme en héroïne réelle d'un *road movie* pourtant construit.

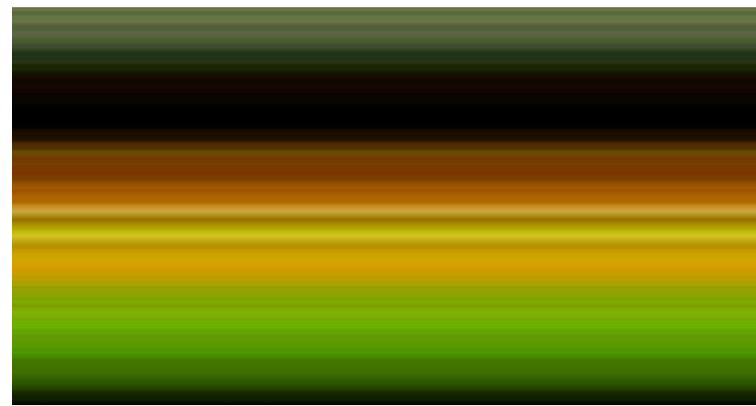
Que suit-on exactement lorsque l'on prend la route ? Une question, des réponses à l'infini. Souvent la quête édénique, la présomption d'un bonheur toujours ailleurs. Ou encore la soif de liberté, de fuite, hors des frontières du connu. Parfois il s'agit aussi de découvrir des lieux dont on a longtemps rêvé sans jamais les voir, la terre lointaine d'ancêtres disparus, l'étrange contrée où seraient survenus tels événements... Des quêtes qui – parce qu'elles se rattachent à l'imaginaire, au souvenir, à la mythification – laissent présager d'une intangible présence. On se souviendra aussi du *road runner* de Chuck Jones où la route devient le symbole de cette course vers quelque chose que l'on ne parvient jamais à atteindre complètement :

Et si le *road runner* n'était qu'une illusion, la construction imaginaire d'un miséreux efflanqué, voire une projection fantasmagorique ? Et si Bip Bip était moins le rêve du coyote que celui de l'Amérique, *stupid* tout entière, lancée à la poursuite d'un bonheur qu'elle n'atteindra jamais, mais dont l'hypothèse fictionnelle suffirait à la combler<sup>5</sup> ?

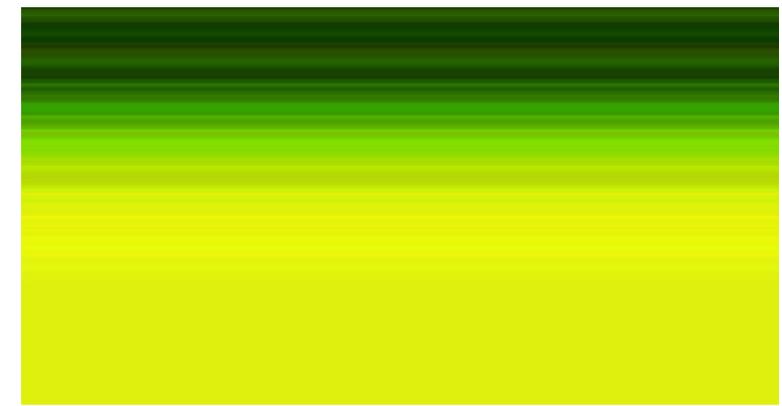
Et qu'advient-il si l'hypothèse fictionnelle ne suffit pas ? La déception qui peut survenir sur la route qui semblait pourtant prometteuse aura récemment fait l'objet de différents projets photographiques. Avec sa série *Stranded* (2010), Amy Stein montre le désarroi de gens dont le trajet est interrompu par un incident routier. Alors que sont révélés les visages maussades d'individus à proximité de leur véhicule immobilisé, la représentation de la désillusion se fait ici littérale. Plus fondamentalement, pour Amy Stein, ces figures de désolation attendant du secours font écho à la déception du peuple américain devant la lenteur de la réaction de son gouvernement lors des inondations de 2005 à La Nouvelle-Orléans<sup>6</sup>.

Avec son projet *Cues for sightseers* (2003), Marlene Creates répertorie photographiquement les panneaux routiers annonçant des points de vue panoramiques du Yukon. Le territoire, que l'on envisageait comme un espace sauvage, se transforme ainsi en expérience standardisée<sup>7</sup> qui n'a plus rien à voir avec les rêves d'aventure et de liberté. De son côté, le photographe Scott Conarroe, avec ses séries *By Rail* et *By Sea*, présente la réalité derrière notre « sentiment idéalisé de liberté<sup>8</sup> », en révélant des paysages gâchés par les structures industrielles. Hors de la ville, où l'on croise aussi des camions transportant des porcs en direction d'abattoirs ou encore des arbres encore verts fraîchement abattus, nous sommes parfois confrontés à des visions mortuaires que nous aurions préféré ignorer. Au fil du déplacement motivé par des désirs libérateurs de beauté ou d'évasion, on découvre une réalité décevante, qui nous révèle des limites que nous n'avions pas considérées et qui dressent de nouveaux murs à l'égard de l'imaginaire.

5. Bernard Benoliel et Jean-Baptiste Thoret, *Road Movie, USA*, Paris, Éditions Hoëbeke, 2011, p. 76.  
6. Amy Stein, « *Stranded* », <[www.amysteinstein.com/stranded](http://www.amysteinstein.com/stranded)>.  
7. Pierre Dessureault, *Nordicité, Québec*, Éditions J'ai VU, 2010, p. 9.  
8. <http://blackdogonline.com/art/by-rail-and-by-sea.html>.



BERTRAND R. PITT  
TRAVELLING (ÉTUDE) PARC DES LAURENTIDES, 175 NORD, 2010  
IMPRESSION AU JET D'ENCRE SUR POLYPROPYLÈNE, 56 X 43 CM  
IMPRIMÉ AU CENTRE SAGAMIE, TIRAGE 1, 2, 3/10  
COLLECTION PRIVÉE



BERTRAND R. PITT  
TRAVELLING (ÉTUDE) SERRA DO MAR, LITORAL NORTE, SP, BRASIL, 2011  
IMPRESSION AU JET D'ENCRE SUR POLYPROPYLÈNE, 56 X 43 CM  
IMPRIMÉ AU CENTRE SAGAMIE, TIRAGE 1/10  
COLLECTION PRIVÉE

Alors qu'elles peuvent aussi symboliser l'immuabilité, voire l'infini, les vastes étendues que traverse la route contribuent à moduler différentes mises en rapport du temps et de l'espace. Possiblement, toute situation de mouvement générée par le déplacement sur un territoire en amplifie l'apparence de fixité. Se révèlent alors des espaces semblant parfois correspondre à une autre époque, comme s'ils avaient été tenus hors du temps qui défile. Pour reprendre l'exemple du cinéma, il suffit de rappeler tous ces *road movies* où le héros s'arrête dans une ville qui semble habitée par une communauté « péquenaude », vivant à l'ancienne et dont les valeurs rétrogrades tolèrent mal la venue de l'Étranger. Pensons au machisme auquel se butent les héroïnes de *Thelma et Louise* ou encore à l'homophobie que rencontrent les drag-queens de *Priscilla, folle du désert*. Cet état de fixité, de temps interrompu, peut également se manifester de manière plus littérale par la présence de maisons abandonnées, d'épaves de voitures, de carcasses animales...

On peut faire dire ce que l'on veut aux ruines. Alors que leurs dernières traces tangibles sont parsemées d'absences, l'imaginaire comble ce qui n'est plus visible. Dès l'époque des daguerréotypes, la ruine constitue un sujet fréquemment photographié en raison des différents rapports au temps que sa présence induit dans une image. Déjà distincte du présent courant, la ruine photographiée se trouve conservée par un dispositif intrinsèquement associé à des valeurs de préservation, et donne inévitablement lieu à une relation de mise en abyme avec le regardeur<sup>9</sup>. Et ainsi, le récit routier devient pour certains photographes l'occasion de relier diverses formes de ruines en une même trame.

En 2008, l'artiste multidisciplinaire Marcio Lana-Lopez, alias Never Lopez, publie le livre *Lite Sweat Crude*. Alliant photographie et écriture, l'ouvrage relate le récit routier d'un couple en territoire nord-américain. Les images qui accompagnent le texte présentent des espaces que différents facteurs peuvent associer à des ruines modernes. Il s'agit souvent de lieux typiquement routiers – des restaurants rapides, des stations-service – dont l'état de négligence signale manifestement l'abandon. Et s'ils ne sont pas délabrés, les lieux de *Lite Sweat Crude* présentent un caractère décalé : on découvre des commerces démodés qui vendent de vieux albums de musique country,

des stationnements de motels glauques, de sombres salles de quilles désertes... Personne ne figure dans les lieux qu'a photographiés Lana-Lopez. On trouve toutefois diverses représentations humaines, comme cette crèche de grandeur nature sur la pelouse d'une banlieue grisâtre ou encore ces mannequins en vitrine. Des éléments qui, parmi tous ces espaces déserts, semblent mettre en scène la représentation mythique d'une humanité disparue.

Le résumé de quatrième de couverture de *Lite Sweat Crude* annonce que l'histoire se déroule « au cœur d'une Amérique ruinée<sup>10</sup> ». On ne précise pas exactement dans quelle partie du vaste continent se produit la traversée. Cet état d'indéfinition territoriale s'exprime également par le texte, qui est écrit en une langue inventée croisant le portugais, le français, l'espagnol et l'anglais. Alors que les images se révèlent parallèlement à la lecture d'une langue qui n'existe pas surgit l'idée d'un territoire où les frontières ont été abolies, présumant d'un bouleversement qui, dans le présent du lecteur, n'est pas encore survenu. Le caractère dépassé ou agonisant des lieux se situe ainsi dans la perspective d'un futur à venir. En intégrant à sa fiction différents lieux déjà décalés du présent conjugués au futur antérieur, Marcio Lana-Lopez incite à regarder le monde avec le sentiment d'assister à son déclin, ce qui accentue la fixité des espaces qu'il photographie. À l'exception d'une ou deux images de panneaux publicitaires s'adressant aux conducteurs, la route de *Lite Sweat Crude* n'est pas concrètement visible. Par-delà l'imaginaire du lecteur, elle demeure présente dans l'interstice de chacune des images qui composent le récit et dont elle tisse la trame.

Cette idée d'une présence invisible de la route apparaissant au travers de ruines intervient également dans l'installation *Holidays* (1999) de Pierre Ardouvin. Au centre d'une pièce sombre, une voiture gravement accidentée tourne sur elle-même. À l'intérieur de l'épave, un projecteur opère d'autres mouvements de rotation, diffusant perpétuellement les variations d'une lumière vive. On entend une musique et une voix, dont on ne parvient pas à saisir les paroles. Il s'agit d'une vieille chanson de Michel Polnareff diffusée à l'envers, *Holidays* (1972), évoquant un voyage de vacances qui se serait tragiquement terminé. La répétition en boucle de la chanson, tout comme le mouvement de rotation de la voiture, donnent l'impression d'une suspension paradoxalement mouvante du temps.

Même si on ne voit pas la route, celle-ci agit sur notre imaginaire qui tente de combler le mystère que laisse planer la scène. Elle se manifeste indirectement, semblant contenir les mouvements rotatifs continuels du véhicule ou justifiant les variations de lumière dans cet espace de noirceur. Elle s'inscrit également dans l'écoute de la bande sonore dont l'inversion indique le bouleversement de la trajectoire qu'auraient suivie ses occupants si l'accident n'était pas survenu. Cette discontinuité perpétuelle de la route se transforme ainsi en éternité funèbre.

Pour d'autres artistes, la continuité routière s'avère une matière potentielle à l'abstraction. Depuis quelques années, l'artiste québécois Bertrand R. Pitt explore notre rapport à la vitesse et à l'espace. Issues de séquences vidéo captées lors de déplacements en voiture, les œuvres de son projet *Travellings* (2010-2014) lui ont été inspirées par l'idée qu'un déplacement de plus en plus rapide

10. Never Lopez, *Lite Sweat Crude*.  
Un kink-route de Never Lopez, Québec,  
Éditions J'ai VU, 2008.



BERTRAND R. PITT  
TRAVELLINGS, INSTALLATION VIDÉO INTERACTIVE, MAISON DE LA CULTURE FRONTENAC, MONTRÉAL, 2014  
COLLABORATION À LA PROGRAMMATION ET AU SON : SÉBASTIEN RAINVILLE-PITT, PHOTO : GUY L'HEUREUX

11. Bertrand R. Pitt, « Travellings »,  
<https://bertrandrpitt.net/portfolio/travellings/>.

comporte le risque de « voir sans voir<sup>11</sup> ». Pensé dans une perspective évolutive, le projet progresse au fil des déplacements effectués par Pitt lors de différentes résidences de création au Canada et à l'étranger. Une fois les captations de déplacements routiers réalisées, celles-ci sont restituées sous la forme d'une projection vidéo interactive qui varie selon les mouvements ou la posture que prend le spectateur de l'œuvre.

Le paysage, initialement reconnaissable, se perd alors pour se transformer en bandes horizontales de couleurs et de luminosités variées, évoquant la picturalité plasticienne. Une idée qui rencontre son aboutissement dans la réalisation d'impressions au jet d'encre : le défilement qui avait généré les bandes se trouve transformé en véritables compositions abstraites. Ainsi, *Travellings* ne révèle pas directement le paysage que l'on perd lorsqu'on prend la route à toute vitesse, mais plutôt la nouvelle vision qui en découle. Or, dans cette vision, l'espace et le déplacement, puisqu'ils progressent ensemble, se trouvent finalement fusionnés, formant un tout. Les potentialités d'embranchement et de dédoublement disparaissent, l'opposition entre fixité et mouvement se volatilise, et du coup les frontières aussi.

Et la route se poursuit au travers des grands espaces, des ruines, des chemins qui ne furent jamais pris, de la rencontre de l'autre, de soi... Mais que l'on parvienne ou non à l'aboutissement de sa quête, un jour ou l'autre on est bien obligé de s'arrêter. Pour faire quoi ? Retrouver les trajectoires du quotidien, là où les chemins se rencontrent le plus souvent en boucle. Mais au-delà de soi, la route se poursuit, encore et toujours, entraînant d'autres formes de création qui la rendent à la fois sujet, structure et matière. Elle englobe simultanément celui qui la prend et ce qu'il poursuit. Elle suit le territoire, le contient, le perd, quitte à perdre parfois celui qui la prend. Prendre la route, c'est prendre l'infini en défilement.

# L'ÉDITION 2016 DE *BANC D'ESSAI* PRÉSENTE LE TRAVAIL DE QUATRE ÉTUDIANTES EN COURS DE FORMATION AU BACCALAURÉAT EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES DE L'ÉCOLE D'ART DE L'UNIVERSITÉ LAVAL. LES PIÈCES DE ROSALIE GAMACHE, D'ANDRÉANNE PERRON, DE FLORENCE MORISSETTE ET D'ANGELA EVE MARSH FONT OSCILLER LE VISITEUR ENTRE L'ÉLAN ET LA RETENUE, LA FORCE ET LA FRAGILITÉ, L'UNIVERSEL ET L'INTIME.

Dans la Galerie des arts visuels de l'Université Laval, les dix créations sont disposées de manière à les faire dialoguer. Les pièces délicates d'Angela Eve Marsh et de Florence Morissette sont situées côte à côte, alors que les œuvres d'Andréanne Perron et de Rosalie Gamache, nécessitant une mise en scène particulière, voire spectaculaire, sont voisines.

PAR SUSIE DUFOUR

ROSALIE GAMACHE  
VUE D'ENSEMBLE  
PHOTO : MICHEL BOUCHER

## LES MÉCANISMES DE LA REPRÉSENTATION ROSALIE GAMACHE ET ANDRÉANNE PERRON

À l'entrée, *L'atelier* de Rosalie Gamache s'impose au visiteur. Au centre de la galerie, apposée au mur du fond, l'installation apparaît comme une image bidimensionnelle. Un seul détail contraste : un rectangle blanc, figurant la forme d'une toile, semble flotter entre un chevalet et un arrière-plan — tous deux colorés de giclures.

En se déplaçant, le spectateur s'aperçoit qu'il se trouve devant une anamorphose, une œuvre qui, lorsqu'elle est regardée sous un angle précis, présente une illusion visuelle particulière. En fait, c'est un véritable chevalet, posé devant un mur et sur un sol peints, qui se révèle au regardeur.

L'anamorphose est apparue à la Renaissance italienne, une période caractérisée par la recherche d'illusions visuelles s'inscrivant dans une quête plus globale d'imitation de la nature. Rosalie Gamache, qui a fait un séjour de formation à Florence en 2014, a justement baigné dans ces préceptes académiques. Sauf qu'ici, au lieu de représenter les éléments du réel avec vraisemblance, elle emploie la matière picturale comme sujet principal.

Dans *Peinture morte* et *Peinture morte objet*, elle fait également coexister la prouesse technique que demande l'illusion en peinture avec l'expressivité de la matière picturale elle-même. Cette installation est constituée de deux parties indissociables, soit une peinture à l'huile posée sur un chevalet et une maquette.

Dans une boîte de carton se trouvent des objets de toutes sortes qui ont été éclaboussés de peinture. L'intérieur de la boîte, recouverte de couleurs, semble avoir été le théâtre d'une explosion de contenants d'acrylique. Cette esthétique renvoie évidemment à l'expressionnisme abstrait, un mouvement artistique qui élimine toute référence littéraire pour traiter exclusivement la matière picturale et sa qualité expressive.

À ses côtés, l'œuvre peinte reproduit de manière illusionniste chacun des détails de la scène de la maquette : les couleurs, les ombres, les lumières, le modelé et la perspective. À la façon des peintres académiques qui réalisaient des natures mortes dans l'objectif de faire valoir leur virtuosité, Rosalie Gamache reproduit





ROSALIE GAMACHE  
L'ATELIER, 2016  
ACRYLIQUE SUR VINYLE AUTOCOLLANT ET CHEVALET  
PHOTO : MICHEL BOUCHER



ROSALIE GAMACHE  
PEINTURE MORTE ET PEINTURE MORTE OBJET, 2015  
HUILE SUR COTON MAROULÉ SUR PANNEAU DE BOIS, CHEVALET / CARTON, PEINTURE ACRYLIQUE, LAMPE  
PHOTO : RENÉE MÉTHOT

ANDRÉANNE PERRON  
SANS TITRE (DÉTAILS), 2015-2016  
OBJETS ET MATÉRIAUX TROUVÉS  
PHOTOS : MICHEL BOUCHER

à l'identique, en deux dimensions, une scène tridimensionnelle. Ici, ce sont les giclées de peinture qui sont reproduites de manière illusionniste, puisque celles-ci recouvrent l'entièreté des objets de la maquette. La dénomination « nature morte », qui fait référence aux motifs inanimés du réel, ne convient pas pour désigner l'œuvre; l'artiste nomme plutôt sa création *Peinture morte*.

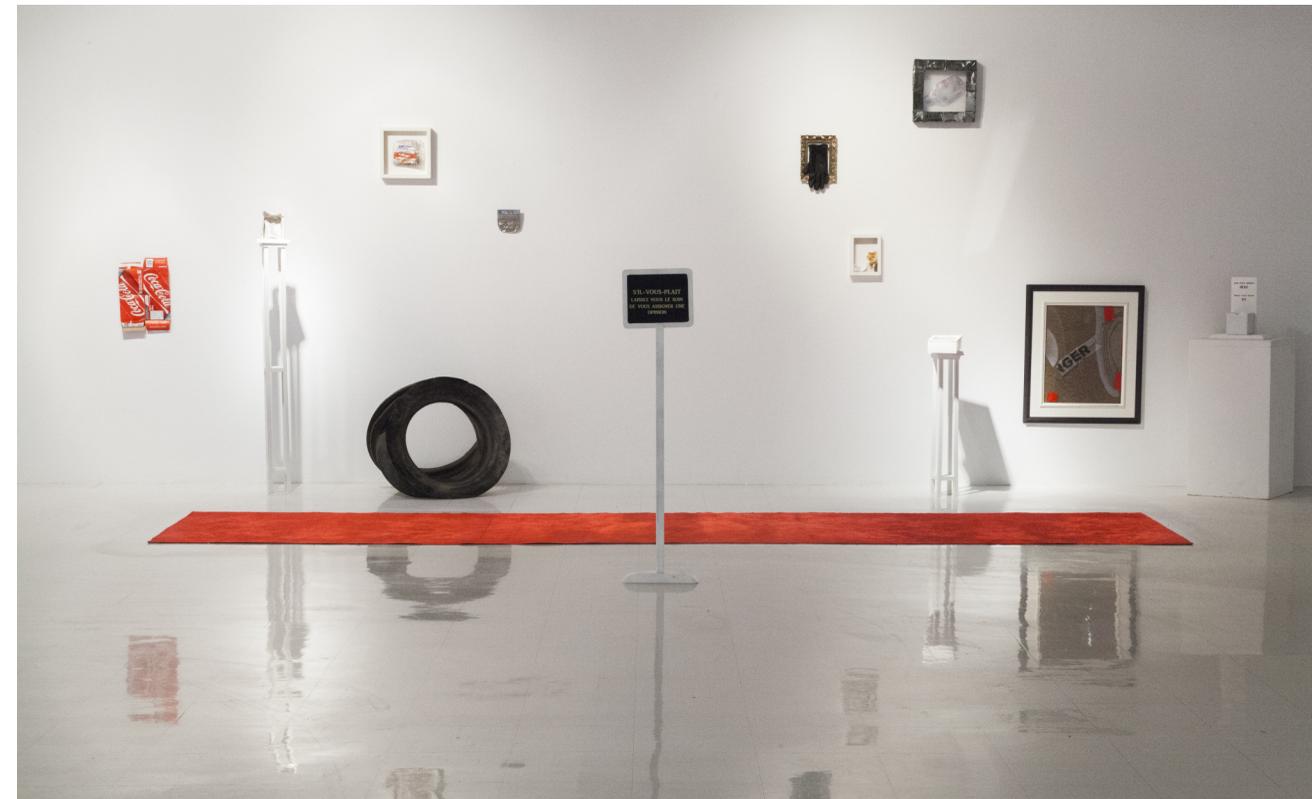
Cette manipulation des concepts et des règles de représentation est également visible dans l'installation *Be my guest* d'Andréanne Perron. Le visiteur est accueilli par une inscription qui simule les écriteaux des restaurants : « *Please wait here. Someone will shortly come to tell you what to think.* » Derrière l'affichette, parallèle au mur de la galerie, un tapis rouge dirige formellement le trajet du spectateur. Sur son chemin, ce dernier est invité à contempler des rebuts posés sur des socles ou encadrés et accrochés au mur. En fin de parcours, une dernière inscription incite le visiteur à piger une « opinion » dans une boîte.

Par cette mise en scène surprenante, l'installation invite le spectateur à se questionner sur son appréciation personnelle de ce qui est présenté : des objets indésirables, voire inesthétiques, exposés à la manière d'artefacts précieux. L'emballage de saucisses Lafleur encadré, le contenant en aluminium de gâteau surgelé mis sur un piédestal et les autres déchets de *Be my guest* ont été détournés de leur sens d'origine. Andréanne Perron a récolté ces ordures lors de marches dans les rues de la ville. Ces polluants, qui deviennent la responsabilité de personne, et donc de tous, témoignent de ravages écologiques dans un contexte urbain. En donnant à ces indésirables une place privilégiée, l'artiste attire l'attention sur l'existence de rebuts quotidiennement ignorés.

Cette mise en valeur d'objets aussi repoussants a pour finalité de dérouter le visiteur. L'artiste s'intéresse d'ailleurs à la facilité qu'ont les gens à se faire un jugement sur l'art. L'écriteau d'accueil somme les visiteurs de patienter avant de donner un avis trop hâtif, alors que les papiers d'appréciation pigés en conclusion permettent de consolider les premières impressions des observateurs ou de les remettre en question.

En somme, l'esthétique urbaine de *Be my guest* déstabilise, tout comme la mise en scène interactive qui invite les gens à poser un regard critique sur leur propre opinion. Comme le travail de Rosalie Gamache, l'œuvre d'Andréanne Perron engage le spectateur qui, au fil de son expérience artistique, est amené à renouveler sa perception.

ANDRÉANNE PERRON  
SANS TITRE, 2015-2016  
OBJETS ET MATÉRIAUX TROUVÉS  
PHOTO : MICHEL BOUCHER



**DE L'INTIME À L'UNIVERSEL**  
**FLORENCE MORISSETTE ET ANGELA EVE MARSH**

Les trois œuvres de Florence Morisette, quant à elles, se dévoilent tout en douceur et en retenue. L'artiste emploie des matériaux fragiles, des couleurs douces et des formats modestes pour aborder la vulnérabilité dans l'expérience humaine. S'en dégage une poésie délicate, une œuvre sensible révélant un univers personnel, voire autobiographique.

*Derrière les paupières* aborde la relation intime entre deux individus à travers une œuvre en trois temps : une peinture abstraite de format circulaire, une sculpture représentant un lit ainsi qu'un tableau illustrant des amants enlacés. Chaque partie interprète le rapport intime d'une perspective particulière : il est exprimé de manière sensible par les couleurs, il est ensuite évoqué par un signe, le lit, qui est constitué de couches multiples, renvoyant à la mémoire et aux expériences accumulées, puis il est représenté littéralement dans le tableau figuratif. Alors que les teintes pastel confèrent à l'installation une douceur et une fragilité, les matériaux précaires employés par l'artiste — tissus, grillage, carton et aquarelle — sont instables. Les œuvres sont ainsi vouées à la destruction, au même titre, possiblement, que la relation intime représentée.

La sphère privée est également explorée dans *Déambulation*, une installation composée de cinq petites œuvres sur papier. Chacune semble constituer un signe renvoyant à la mémoire d'un lieu, d'un moment ou d'une réalité que seule l'auteure est en mesure de reconnaître. Est-ce que le plan de la Basse-Ville de Québec, criblé de points spécifiques, fait référence à un trajet régulièrement effectué par l'artiste ? Est-ce que l'illustration d'un dénombrement à la mine de plomb fait le décompte de jours passés ou de jours à venir ? Sans réponse à ces questions, le spectateur ne peut que se tourner vers sa propre expérience du quotidien.

La photographie intitulée *95 St-Raphaël* présente une scène énigmatique d'une jeune femme vue de côté, debout, immobile dans un espace exigu, entre un mur et une commode. Tourné vers le recoin de la chambre, son visage est inaccessible au regardeur. Ce dernier devine toutefois chez le personnage un désir d'effacement, une tentative d'échapper à une situation particulière ou à un lieu précis.

FLORENCE MORISSETTE  
*DERRIÈRE LES PAUPIÈRES*, 2015  
 ACRYLIQUE, AQUARELLE, TISSUS, GRILLAGE  
 PHOTO : RENÉ MÉTHOT



FLORENCE MORISSETTE  
*95 ST-RAPHAËL*, 2015  
 PHOTOGRAPHIE

Le titre, qui correspond vraisemblablement à une adresse municipale, indique d'ailleurs l'importance de cet endroit. Bien que St-Raphaël puisse correspondre à plusieurs villages ou noms de rues du Québec, le décor de la scène évoque une maison de campagne qui serait située sur le bord de l'eau : sur un meuble de style vieillot se trouvent des roches et des coquillages ; au mur est accroché un tableau illustrant une habitation sur une plage de sable. En raison de l'apparence relativement jeune du personnage, l'espace rappelle les visites faites à la parenté ou les vacances d'été à l'extérieur de la ville. Ce lieu semble donc situer le malaise de la femme dans la sphère familiale.

La fragilité et l'univers intime des œuvres de Morisette trouvent écho dans les créations d'Angela Eve Marsh. À droite de *95 St-Raphaël* est exposée une série de dessins au graphite. Ils illustrent des formes d'aspect fragile en raison de leur tracé délicat et de leur format réduit par rapport à la surface du papier. Une observation plus soutenue de ces dessins organiques permet de déceler la répétition d'une forme : la racine. Elle se tord, elle

FLORENCE MORISSETTE  
*DÉAMBULATION (DÉTAIL)*, 2015  
 PHOTO : RENÉ MÉTHOT



pousse, elle s'enlace à d'autres, jusqu'à former un tout mouvant rappelant des corps humains, des colonnes vertébrales, des cheveux ou des membres. Ces masses vivantes situent l'humain, l'animal, la plante, l'arbre, la racine en interrelation les uns par rapport aux autres.

L'analogie entre l'homme et son milieu naturel est couramment employée dans la pratique d'Angela Eve Marsh qui souhaite replacer la nature au cœur de l'imaginaire collectif. Le dessin intitulé *Female* en est un bon exemple. Alors que le creux de l'arbre reprend la forme du sexe féminin, les branches et leurs modulations suggèrent les membres inférieurs humains, leurs muscles et leurs articulations.

Cette perspective socio-environnementale est encore plus perceptible dans les sculptures de l'artiste. Angela Eve Marsh crée des cocons à partir de plastiques recyclés qu'elle coud. Dans *Ruche*, la structure suspendue qui doit habituellement abriter des abeilles est désertée. L'aspect aérien, diaphane et mouvant du plastique confère d'ailleurs un caractère instable et fantomatique à cette ruche.

Une approche analogue est exploitée dans *Abri*, une sculpture de plastique de plus petit format qui traite du sentiment de protection en relation avec celui de l'envahissement. Bien que le titre évoque le concept de sécurité et de confort, l'apparence de

la structure, resserrée par endroits en raison de la couture, renvoie à l'idée d'oppression. Le matériau même de l'œuvre, le plastique, suppose que l'expérience de cet abri mènerait à la suffocation, à l'autodestruction.

Cette destruction s'inscrit dans la question universelle de la dévastation environnementale, alors que la destruction qui occupe Florence Morissette concerne l'individu dans ses peines quotidiennes. Les œuvres des deux artistes semblent avoir été réalisées en douceur, avec soin. Dans les deux cas, il y a un désir de préserver ce qui est existant.

Si Rosalie Gamache et Andréanne Perron interpellent le visiteur dans des mises en scène immersives, Florence Morissette et Angela Eve Marsh le laissent venir à la rencontre de leurs œuvres sensibles. Dans la galerie se crée un dialogue entre toutes ces œuvres. Ensemble, elles composent un récit, celui de la peinture, des trouvailles de la rue, d'une nature à protéger ou d'un espace intime à investiguer.



ANGELA EVE MARSH  
*ABRI*, 2015  
PLASTIQUE ET FIL  
PHOTO : MICHEL BOUCHER



ANGELA EVE MARSH  
SANS TITRE (1 D'UNE SÉRIE DE 6), 2016  
GRAPHITE SUR PAPIER  
PHOTO : MICHEL BOUCHER

ANGELA EVE MARSH  
*RUCHE*, 2015  
PLASTIQUE ET FIL  
PHOTO : MICHEL BOUCHER



11.02 / 13.03 / 16

MATT ROGALSKY

*UNE DISTILLATION SONORE DE LA RADIO ROCK*

GORDON MONAHAN

Une présentation de *Discipline* (2011) de Matt Rogalsky pour douze guitares Fender Stratocaster autorésonantes faisant écho à une station radio spécialisée dans le rock classique.

Les guitares à corps plein sont là, dressées sur leurs supports, peintes dans les couleurs rétro des années 50, en attente d'être jouées. Elles sont douze, comme les disciples, mais personne ne les touche. Les guitares se tiennent sur la scène, prêtes à chanter, mais condamnées à jouer les natures mortes. Avec leurs manches et leurs cordes sous tension, elles sont chargées d'un potentiel de résonance. Leurs cordes, conçues pour être grattées et pincées, demeurent pourtant intouchées. En cause : une transformation minutieuse de leur configuration électromagnétique.

En arrière-scène, une station de radio locale spécialisée dans le rock classique distille doucement, en direct, une réduction manipulée presque inaudible de chansons torrides et d'explorations psychédélics aux sonorités extraites du chaos extatique des hymnes rock. La radio alimente un algorithme informatique capable de déchiffrer des seuils de bandes de fréquences pour propulser, par action automatisée, des grappes d'ondes sinusoïdales accordées chromatiquement sur des largeurs de bande de trois à quatre octaves vers un déploiement d'amplificateurs modifiés, lesquels poussent les extraits de chansons rock jusqu'à des voltages propres à faire dresser les cheveux sur la tête. Ces hauts voltages activent les microphones magnétiques des guitares – généralement appelés « pickups » – mettant en vibration leurs cordes dont la résonance rappelle les sons de l'orgue.

Les cordes de guitare deviennent ainsi des substituts de tuyaux d'orgue. Leurs sonorités sont réverbérées dans la galerie transformée en cathédrale à la gloire des plus grandes chansons rock de tous les temps dans leurs versions abstraites : y défile un palmarès de tubes des Jim, Jimmy et Jimi, John et Janis, Bob et Bruce et, en fonction des postes disponibles et des choix de la programmation, probablement une bonne dose de Billy, Rod et Elton. Par contre, la batterie, les pédales *fuzz*, les cuivres, les claviers et les voix ont disparu tandis que les articulations instrumentales, aplanies pour n'être plus que l'ombre des musiques sources, sont remplacées par des ondes sonores sinusoïdales, proches du bourdonnement de l'EBow<sup>2</sup> ; ces articulations voilées transforment le son émis par le chœur des douze guitares, jouant des reprises des meilleurs succès rock, en une réplique de la *vox humana*.

Les hauteurs successives sont distribuées entre les douze guitares, circulant continuellement entre elles à la manière d'une *Klangfarbenmelodie* schönbergienne<sup>1</sup>. Toutefois, les variations de timbres sont très subtiles d'une guitare à l'autre, car les différences entre leur accord en octave/unisson est légère. Ainsi, l'effet de « mélodie de timbres » est quelque peu estompé. Par ailleurs, les mélodies, par leur mouvement, accentuent l'impression de spatialité : non seulement se déplacent-elles en mouvements ascendants ou descendants, mais aussi d'une guitare à l'autre, chacune étant accordée en unissons d'octave sur l'un des douze tons de la gamme chromatique.

Non loin de là rôdent pourtant quelques fantômes. Dans l'ombre secrète de la salle technique, les transformateurs de David Tudor (le pionnier de l'art sonore) convertissent les chansons rock diluées, désormais réduites à des ondes sinusoïdales, en signaux audio de haut voltage qui activent les pickups de guitare au circuit inversé.



1. « Klangfarbenmelodie », *Wikipedia*, <<https://en.wikipedia.org/wiki/Klangfarbenmelodie>> (consulté le 29 février 2016).  
2. « Klangfarbenmelodie », *Wikipédia*, <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Klangfarbenmelodie>> (consulté le 4 avril 2016).  
Cet article en français est une ébauche.

2. EBow est une marque déposée pour Electronic Bow, « archet électronique ». Il s'agit d'un résonateur utilisé par les guitaristes.

3. Dancing Cat Productions, « A Short History of Hawaiian Slack Key Guitar (Ki Ho'alu) », <[www.dancingcat.com/shorhist.php](http://www.dancingcat.com/shorhist.php)> (consulté le 29 février 2016).  
4. Ken Achard, *The History and Development of the American Guitar*, Westport, Bold Strummer, 1989, p. 19.  
5. « Les Paul », *Wikipédia*, <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Les\\_Paul](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Paul)> (consulté le 4 avril 2016).  
6. Fender Musical Instrument Corporation, « Our History », <[www2.fender.com/features/about/](http://www2.fender.com/features/about/)> (consulté le 1<sup>er</sup> mars 2016).

*Flashback*. Aux alentours de 1832, des cowboys mexicains et espagnols débarquent à Hawaï sur invitation du roi Kamehameha III afin de montrer aux éleveurs locaux comment contrôler une surpopulation de bétail. Arrivés avec leurs guitares, ils introduisent l'instrument de type espagnol chez les Hawaïens. Au moment de retourner dans leur pays, quelques années plus tard, certains laissent derrière eux des guitares que leurs hôtes auront tôt fait d'intégrer à leur musique traditionnelle. Avec le temps, les Hawaïens désaccordent et réaccordent l'instrument, inventant ce qu'on nommera le *slack-key tuning*, une forme d'accord ouvert<sup>3</sup> qui rejoint les techniques d'accord du blues afro-américain et deviendra un ingrédient important de la musique rock à partir des années 60.

*Rewind*. En 1925, la cellule magnétique est introduite comme phonocapteur (pour tourne-disque) et on commence à s'en servir de manière expérimentale comme pickup de guitare à la fin des années 20 et au cours des années 30. La première guitare à corps plein Rickenbacker (surnommée *The Frying Pan*, la « poêle à frire ») à utiliser des pickups électromagnétiques apparaît sur le marché en 1931<sup>4</sup>.

En 1941, Les Paul s'électrocute en tentant d'améliorer sa version de la guitare électrique à corps plein (surnommée *The Log*, « la bûche »)<sup>5</sup>.

Quant à Leo Fender, il produit son premier prototype à corps plein en 1949, puis commercialise la Fender Esquire en 1951<sup>6</sup>.

Les guitares Fender, Gibson Les Paul et Rickenbacker ont jeté les bases du *rock'n'roll* et continuent à jouer un rôle important dans le style jusqu'à ce jour. (Ajoutons que l'accord *slack-key* est adopté tant par le rock, le blues et le punk que par la musique expérimentale et d'avant-garde.)

*Pause.* En 1950, Morton Feldman présente David Tudor à John Cage, suscitant l'une des plus riches collaborations en musique d'avant-garde du 20<sup>e</sup> siècle. Feldman, Tudor et Earle Brown assistent Cage dans son *Project for Music for Magnetic Tape* (1951-1954). Au début des années 60, David Tudor s'initie par lui-même à l'électronique et délaisse peu à peu sa carrière de pianiste de concert pour devenir l'un des pionniers des autodidactes désignés sous le nom de Composers Inside Electronics, réunis par lui pour réaliser, en 1973, son installation *Rainforest IV*.

*Rewind.* En 1960, John Cage compose *Cartridge Music* dans laquelle des phonocapteurs sont fixés à toutes sortes d'objets du quotidien; ceux-ci sont amplifiés et contrôlés par des interprètes créant leurs propres partitions à partir d'un matériel graphique fourni par Cage. C'est probablement la première fois qu'on fait usage d'une amplification par pickup en direct dans la musique d'avant-garde ou expérimentale.

*Fast-Forward.* David Tudor réunit de jeunes compositeurs et artistes de l'audio spécialisés dans l'électronique pour l'assister dans l'installation de son *Rainforest IV* au festival New Music in New Hampshire, en 1973. Ainsi naît le groupe Composers Inside Electronics, qui poursuit son travail avec une série de prestations conjointes de 1976 à 1981; il se reforme en 1996. Toujours en activité (en 2016), il connaît un roulement de ses effectifs au fil des années, parmi lesquels on retrouve Nicolas Collins et Matt Rogalsky<sup>7</sup>.

*Rewind.* En 1981, Nicolas Collins invente la *Backwards Electric Guitar* en inversant le procédé de captation magnétique de la guitare : un amplificateur transmet un signal audio au pickup qui, à son tour, provoque la résonance sympathique des cordes. Au cours des années subséquentes, il compose plusieurs œuvres et crée de nouveaux instruments conçus selon le même principe<sup>8</sup>.

*Fast-Forward.* En 1993, Matt Rogalsky entreprend des études supérieures à la Wesleyan University dans un programme fondé (en 1968) et développé par Alvin Lucier. Nicolas Collins, Ron Kuivila et Douglas Kahn comptent parmi les anciens étudiants de l'institution. En 1994, Kuivila présente Rogalsky à David Tudor dont la santé déclinante l'avait forcé à déménager dans une maison de soins de santé. Rogalsky se joint à l'équipe qui fait le tri du contenu de son domicile et de son studio à Stony Point, New York. On lui confie la tâche d'interpréter, de déchiffrer et de cataloguer tout le matériel en question. C'est alors qu'avec la permission de Tudor, Rogalsky récupère pour son usage personnel un surplus de matériel électronique, dont douze petits transformateurs qui serviront dans *Discipline*. Au cours de cette période, Rogalsky réalise avec David Tudor plusieurs entrevues, lesquelles alimenteront ses travaux sur *Rainforest*, sujet de sa thèse de doctorat à la City University de Londres.

Ainsi, *Discipline* rend compte de façon très claire des liens de filiation entre David Tudor, Nicolas Collins et Matt Rogalsky. On y observe une pratique artistique bien définie, d'abord développée et appliquée par Tudor et adoptée par beaucoup d'autres depuis, celle de l'artiste de l'audio qui bricole en autodidacte du matériel électronique. Leur démarche consiste souvent à détourner de leur fonc-



PHOTO : GALERIE DES ARTS VISUELS



PHOTO : MICHEL BOUCHER

tion originale des équipements technologiques en les utilisant d'une manière inédite. Dans l'œuvre qui nous occupe, le pickup magnétique pour guitare – sans doute l'une des avancées les plus significatives dans le développement de tous les genres de musique rock – devient un processeur et un retransmetteur de signaux de stations radio en plus de constituer un élément clé de production du contenu d'origine.

Au chapitre des inventions technologiques, Les Paul, grand bricoleur-inventeur-musicien-compositeur, serait peut-être le plus proche parent des Tudor/Collins/Rogalsky, bien qu'il s'en éloigne par les genres musicaux qu'il pratique. Le country, le jazz traditionnel et les diverses formes de chanson populaire du temps avaient beau être ses musiques de prédilection, ses bricolages et son travail innovateur sur l'amplification de la guitare, l'enregistrement multipiste et le traitement des signaux sonores le rapprochent tout autant des artistes de l'audio des années 50, 60 et suivantes que de ses contemporains inventeurs et manufacturiers de guitares que sont Fender et Rickenbacker<sup>9</sup>.

Le seul point qui oppose la majorité des installations sonores aux musiques pop ou rock, c'est le fait que les premières éloignent, voire écartent la personnalité de l'artiste-vedette. Tout ce qui en constitue l'individualité, fondement même de la pop, est manifestement absent ou considérablement atténué dans la plupart des installations sonores automatisées. Avec *Discipline*, Rogalsky repense la conception électromagnétique de l'instrument : cette démarche lui permet d'en détourner l'intention première et d'occulter la personnalité de la star, celle du rock, de la pop, de la guitare blues, etc.

La disposition ordonnée de guitares électriques et d'amplificateurs est tout ce qui subsiste du personnage de la vedette. Réduite à errer, immatérielle, loin de la scène, cette dernière ne veut ou ne peut se présenter au spectacle, son pouvoir d'attraction étant sapé ironiquement par un détournement technologique de l'outil le plus essentiel à sa célébrité – la guitare électrique.

7. Composers Inside Electronics, « CIE-History », <[http://composers-inside-electronics.net/cie/cie/cie\\_history.html](http://composers-inside-electronics.net/cie/cie/cie_history.html)> (consulté le 1<sup>er</sup> mars 2016).

8. Nicolas Collins, « A Brief History of the 'Backwards Electric Guitar' », août 2009, <[www.nicolascollins.com/texts/BackwardsElectricGuitar.pdf](http://www.nicolascollins.com/texts/BackwardsElectricGuitar.pdf)> (consulté le 1<sup>er</sup> mars 2016).

9. « Les Paul », Wikipédia, <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Les\\_Paul](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Paul)> (consulté le 4 avril 2016).



Traduction : Jacques-André Houle et Hélène Panneton pour Le Trait juste  
Original english version : <https://www.art.ulaval.ca/files/arv/gordon-english.pdf>

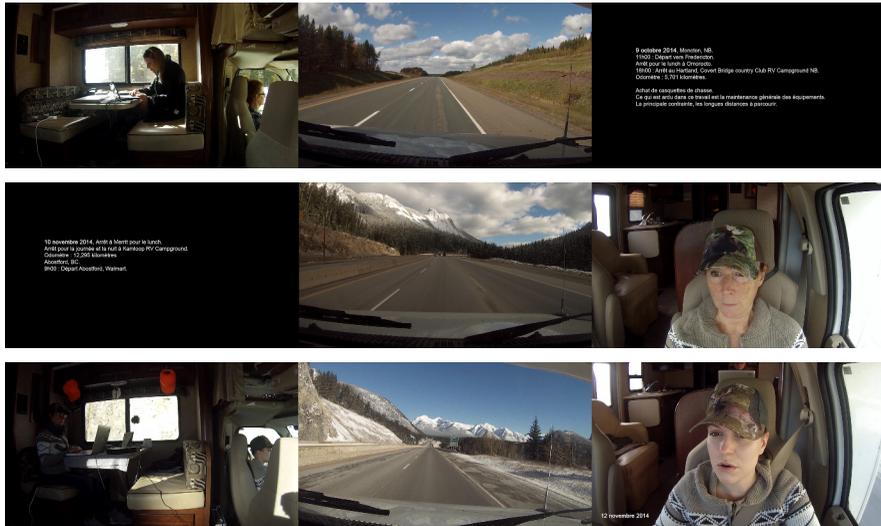
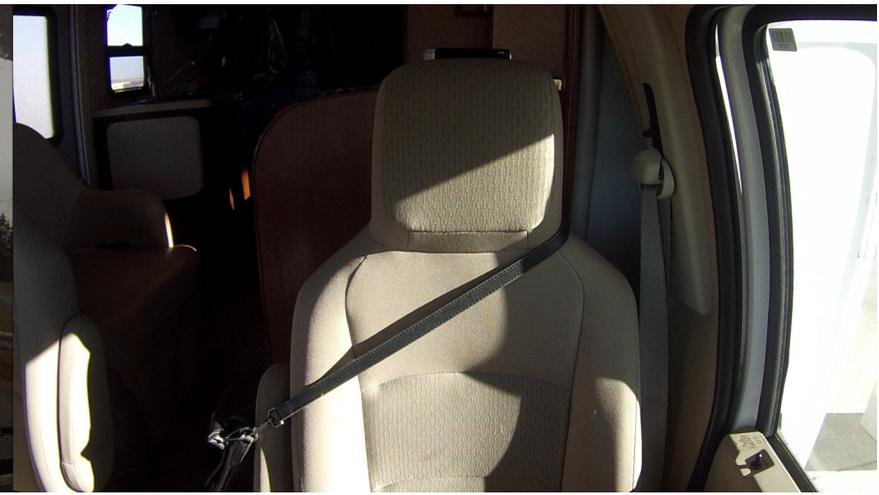


17.03 / 17.04 / 16

MARIE-CHRISTIANE MATHIEU

*MUSIQUE DE CHAR / TOUJOURS PLUS À L'OUEST*





projet se réalise au terme de trajectoires géographiques et conceptuelles en constante transformation, différents récits de voyage s'élaborent à partir du questionnement partagé par les chercheurs. Parmi ces récits, soulignons une rencontre inattendue avec une communauté amish traditionnelle installée dans les environs de Thessalon, en Ontario. Cette communauté, vivant en étroite relation avec la nature et ayant su résister à l'appel du modernisme et de la consommation, a suscité un ébranlement chez les chercheurs en superposant de nouveaux traits culturels à la région. On peut alors penser que cette idée de socialité émerge des affects qu'elles éprouvent en commun, car le commun est le mode d'être qui mène à leur extraordinaire disponibilité ainsi qu'aux multiples ressources et occasions de découverte que leur réserve leur environnement de vie, cet environnement qui conditionne l'émergence de la création.

C'est ici que la mobilité comme méthodologie artistique renoue avec la question du politique, par sa capacité à créer de nouveaux rapports disciplinaires et humains, de nouvelles territorialités de vie. Et cet état de disponibilité ouvre vers une pensée du comme-un<sup>2</sup>, telle qu'énoncée par Dominique Quessada. C'est-à-dire qu'elle « entend suggérer à la fois que les humains agissent

2. Yves Citton et Dominique Quessada, « Du commun au Comme-Un », *Multitudes*, n° 45 (février 2011), p. 12-22.



PHOTO : MICHEL BOUCHER

3. *Ibid.*, p 14.  
 4. Mirella Bandini, *L'esthétique, le politique, de Cobra à l'Internationale Situationniste 1948-1957*, Paris, Sulliver et Via Valeriano, 1998, p. 41-42.  
 5. Sylviane Agacinski, *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Paris, Seuil, 2000, p. 22.

toujours à travers des collectifs qui tendent à les unifier, mais que l'un qui résulte de cette unification relève toujours d'une fiction, d'un comme<sup>3</sup>. En ce sens, le véhicule dans *Musique de char* fonctionne comme un laboratoire politique, un espace mobile de vie commune, de co-création, un lieu qui favorise une synergie créative. Dans sa critique de la vie quotidienne, Guy Debord nous invite à cet égard à « renoncer à nos normales activités pour s'ouvrir complètement aux sollicitations de l'environnement et des rencontres afférentes<sup>4</sup> ». Les trames narratives du voyage dégagent des lignes de fuite qui débordent l'évidence d'un quotidien et l'appartenance des chercheurs. Entre ces deux manières d'être — l'une, nomade, qui privilégie le laisser-aller créateur, l'émancipation méthodologique, et l'autre, universitaire, qui exalte les vertus du protocole de recherche –, les artistes sont demeurées ouvertes à toutes les possibilités qu'offre le voyage comme réseau de manières de vivre, de créer, d'entremêler différentes expériences dont les devenirs s'entrecroisent pour former une réalité plus intense. La mobilité comme processus de création apparaît telle une forme de connaissance processuelle. L'artiste s'acclimate, il entrecroise sa subjectivité avec celles des gens du voyage qui le surprennent et le déstabilisent.

Vécues sur un mode ouvert et processuel, les pratiques de la mobilité génèrent sans cesse de nouvelles problématiques de recherche. Elles conduisent à une forme nomade de méthodologie artistique et conceptuelle. Dans *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Sylviane Agacinski décrit un phénomène assez analogue : « La passagèreté des choses s'éprouve aussi, aujourd'hui, à travers les formes modernes de la représentation. La question de l'image engage toujours celle de l'être : si l'être cesse d'être éternel et si le passager acquiert une dignité ontologique, les images d'un monde transitoire peuvent, elles aussi, sortir de l'ombre du non-être et devenir capables de vérité<sup>5</sup>. » Alors que les pratiques migratoires ne nous laissent présager que du circonstanciel et de l'aléatoire, les chercheurs de *Musique de char* ont accumulé une multitude d'objets, de données numériques, de photographies. Mais, finalement, quelles formes prennent les œuvres issues d'un tel processus nomade ? S'agit-il des artéfacts trouvés au fil du trajet ? Les œuvres s'activent-elles seulement à l'intérieur du véhicule ? Se situent-elles plutôt dans le vaste réseau d'archives sonores recueillies d'est en ouest ? Quels dispositifs permettront donc à ces pratiques de la mobilité



PHOTO : MARIE-CHRISTIANE MATHIEU



PHOTO : MICHEL BOUCHER

d'exercer un retour critique sur leurs processus et expériences ? Et que peut bien valoir une œuvre, ou même une exposition, par rapport à des journées d'exploration routière qui tirent leur plein potentiel créateur d'un processus de réflexion conduit en commun ? Or, pour qu'elle puisse être transmise, toute démarche nomade nécessite de passer par un processus d'objectivation. Parmi ces processus, Mathieu se souvient des intempéries qui les ont maintenues au port pendant plusieurs jours avant de prendre le traversier de North Sydney, en Nouvelle-Écosse, en direction de Port-aux-Basques, à Terre-Neuve. Durant ce temps d'arrêt imprévu, l'artiste a improvisé une *camera obscura* à l'intérieur de l'habitacle du véhicule. Toutes les photos produites dans ce dispositif lors du trajet nous donnent à voir les terrains de camping où le duo s'est arrêté pour passer la nuit. Dans le contexte de l'exposition présentée à la Galerie des arts visuels, ces photographies sont disposées en deux rangées horizontales posées l'une au-dessus de l'autre. Elles tracent dans l'espace un imposant bandeau sombre qui nous laisse entrevoir des caravanes, des terrains vagues et des silhouettes anonymes profilés au cœur d'un épais embrun diffus. L'environnement photographique semble appartenir à quelque chose qui serait de l'ordre de la sensation. Il nous rappelle la nature mouvante de la vision des artistes, leur point de vue subjectif porté sur les transformations du monde qui s'est présenté à leur regard au fil du parcours d'un bout à l'autre du Canada. Transformations qui résonnent désormais avec quelque chose qui sommeille en elles, comme un étirement conjoint du corps et de la pensée, un besoin de faire à nouveau étendue avec la surface du monde.

Le projet *Musique de char* se construit à la lumière d'une série de retours sur soi, sur les rencontres avec autrui, sur les territoires traversés et leurs devenirs hétérogènes, tantôt mis en corps par l'écriture, la photographie et la collecte d'objets, tantôt alimentés par le contenu sonore capté à

bord du véhicule. Pour Mathieu, un temps d'arrêt en résidence au Banff Centre était également prévu à la fin de l'itinéraire pour rassembler les cartes, les écrits, les données sonores et les vêtements accumulés durant le voyage. En avançant dans le Canada, les artistes ont acheté des vêtements de travail ponctués de motifs de camouflage dans les magasins à grande surface, ou encore des casquettes orange que l'on associe souvent aux travailleurs de la voirie, aux chasseurs ou aux camionneurs. Devenus artéfacts dans l'exposition à la Galerie des arts visuels, ces vêtements sont pour elles une manière d'affirmer leur appartenance à la route, d'abattre la distance qui pourrait subsister entre les gens du voyage et elles. À Banff, Mathieu a amorcé une réflexion sur la transformation du voyage en œuvres vidéo, sonores, photographiques et textuelles, ainsi que sur leur mise en espace potentielle. On comprendra alors que la teneur de cette pratique migratoire ne réside pas dans la création d'objets ou de formes finies qui auraient le statut singulier d'œuvre, mais que cette dernière se situe exactement dans le glissement d'un état à l'autre. Nicolas Bourriaud souligne que « l'art semble avoir non seulement trouvé les moyens de résister à ce nouvel environnement instable, mais y avoir puisé une nouvelle force – et qu'une nouvelle forme de culture, de nouveaux types d'écriture formelle, pourraient bel et bien se développer dans un univers mental et matériel dont la précarité forme la toile de fond<sup>6</sup> ». C'est en ce sens que l'on peut dire de la mobilité qu'elle est le propre de l'art et qu'elle en élargit la proposition. Elle renvoie à une identité constamment mise en mouvement, reposant désormais sur la durée de l'œuvre en tant qu'information et expérience. Ce qui apparaît, lorsque l'on porte un regard réflexif sur un projet migratoire tel que *Musique de char*, c'est que de nouveaux liens se tissent entre culture, savoirs et précarité.

6. Nicolas Bourriaud, *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009, p. 100.





21.04 / 22.05 / 16

OLIVIER HÉBERT

*GHOST*

LOU-ANNE BOURDEAU

*Le paradoxe.*

*Est-ce qu'une toile qui comporte les lettres a, b, s, t, r, a, c, t, i, o, n est une toile abstraite ?*

Des glissements comme celui-ci hantent le travail présenté dans l'exposition *Ghost*. Des lettres qui ne forment pas de mot, une abstraction qui ne peut être plus concrète, des noirs qui s'effacent : ces pistes, comme des allers-retours, bousculent le spectateur dans sa lecture des toiles sans jamais le coincer, l'enfermer dans une lecture univoque. Devant les toiles d'Olivier Hébert, nous sommes devant des œuvres qui se résorbent, se dévoilent et s'esquivent tout à la fois.

Encore aujourd'hui, malgré la dilatation des limites du geste artistique, la proposition faite par Hébert paraît brutale au premier regard : un ensemble composé de six immenses tableaux noirs et d'une douzaine de tableaux de format plus modeste dont la gamme de tons varie de l'argenté au noir le plus profond. Sur les toiles sont dispersées des lettres. Pas de fioritures, pas de cartels, à peine un encadrement. Les tableaux se livrent dans la modestie de leur seule présence. Si la proposition d'Hébert provoque par l'impression de simplicité et de minimalisme qui s'en dégage, les réflexions qu'elle ouvre dépassent largement les questions de la peinture.

*Peut-on réellement lire une intention, une volonté dans le seul usage de la couleur ?*

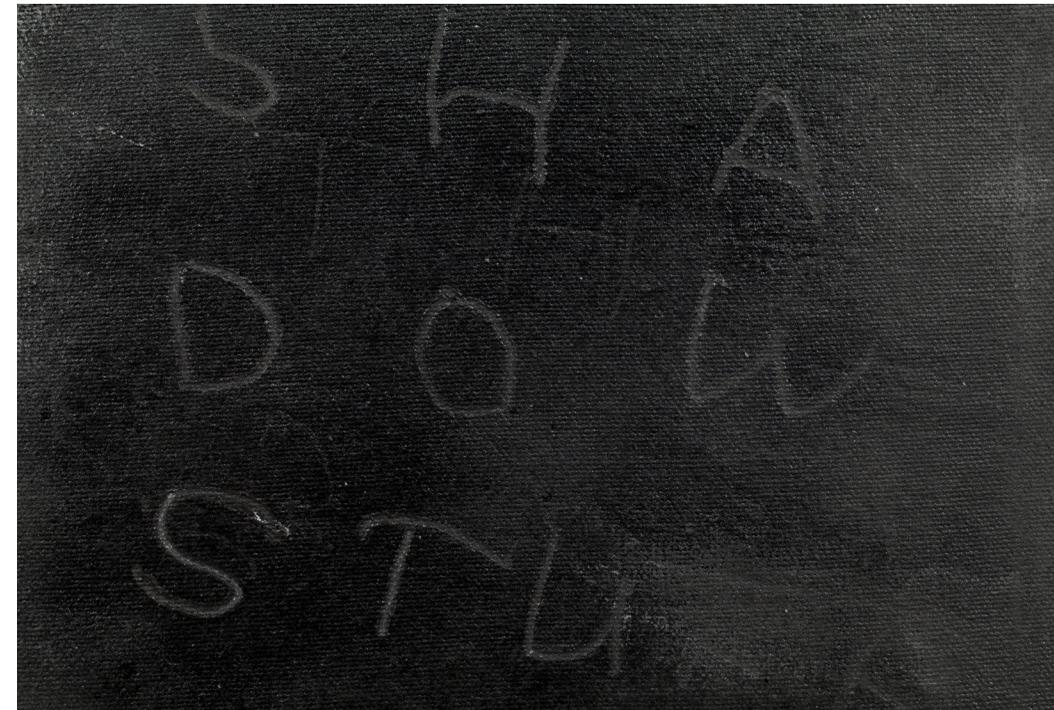
*Rien ne ressemblera plus à une toile noire qu'une autre toile noire.*

*Rien ne différencie une toile noire réalisée par un quidam de celle d'un artiste reconnu si ce n'est le discours qui l'accompagne.*

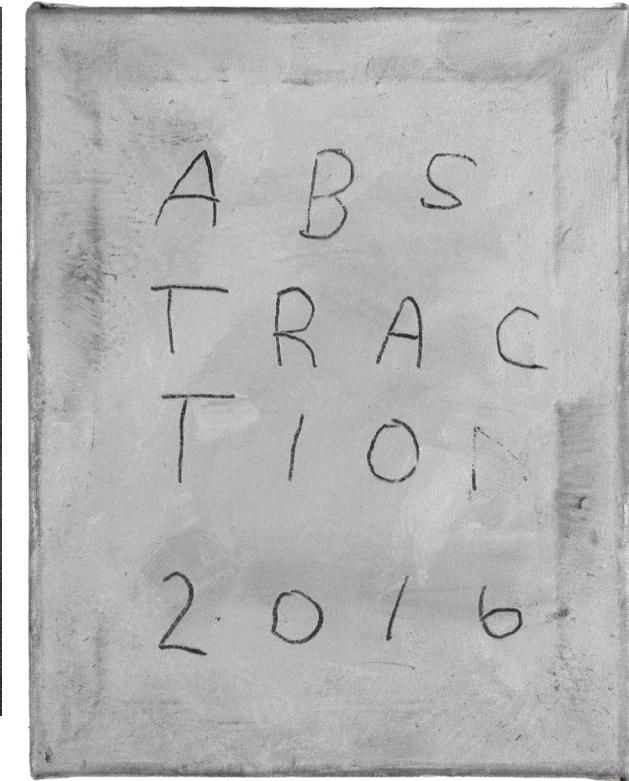
*La couleur seule n'est peut-être pas suffisante. Pourtant, devant nous, il n'y a qu'elle.*

Même si la première impression le lui suggère, le regardeur n'est pas ici en présence de réels monochromes, du moins pas selon la définition stricte du genre. Les variations de tons, la trace du geste qui s'y affirme dénie cette identité. Plus encore, le terme monochrome signifie par essence « d'une seule couleur ». Encore un subtil paradoxe dans le travail d'Hébert : le choix des tons qu'il travaille relève plus de la non-couleur que de la couleur. D'une part, pour reprendre l'idée de Wittgenstein, la couleur argent est « la propriété d'une surface qui brille ou qui luit », pas une couleur en soi. Par ailleurs, selon les théories de la couleur-lumière, le noir ne se comprend pas comme une couleur, mais bien comme une privation complète de lumière : c'est paradoxalement par l'absence que sa présence s'affirme.

Même dans sa charge symbolique, l'interprétation du noir s'est longtemps refusée à être celle d'une couleur<sup>2</sup> et, même si les camps sont divisés sur la question de nos jours, cette tradition teinte encore profondément notre perception. L'artiste en est conscient : « Le noir a quelque chose à voir avec l'invisible, [avec les] choses qu'on ne voit pas. Je trouve que là aussi il y a une contradiction. Le noir est très chargé<sup>3</sup>. » Si la signification symbolique du noir est plurivoque, les noirs d'Hébert augmentent cette épaisseur immatérielle d'une charge concrète par le travail d'écriture puis d'effacement entre les différentes couches picturales. Oscillant entre différentes tonalités de noir et de gris, jamais la qualité de teinte ne se répète d'une proposition à l'autre. Un tableau sera plus gris, un autre plus noir, « comme si je l'avais abandonné bien avant les autres », dira Hébert.



SHADOW STUFF (DÉTAIL)  
HUILE ET AÉROSOL SUR TOILE, 2016  
PHOTO : IVAN BINET



ABSTRACTION 2016 (ARGENTÉE)  
HUILE SUR TOILE, 2016  
PHOTO : IVAN BINET

1. Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur les couleurs*, Mauverin, Trans-Europ-Repress, 1989, p. 13.  
2. Michel Pastoureau, *Noir. L'histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, p. 11.  
3. Toutes les citations de l'artiste proviennent d'une entrevue réalisée le 10 mai 2016.

Mais il y a des limites à ce travail : trop d'interventions et le gris perd l'aspect de résistance dans le travail d'effacement. Les teintes s'uniformiseraient et le geste disparaîtrait dans l'épaisseur de la matière. Ici, l'accumulation des traces ne se définit pas par l'addition ou la stratification, mais plutôt par un effacement qui voile les vestiges du travail antérieur. Par ce procédé, les œuvres d'Hébert deviennent doublement tableaux : représentation picturale, mais aussi tableaux noirs, ardoises sur lesquelles la brosse vient sans cesse effacer la trace, les mots, les interventions de l'artiste. Les gris deviennent comme la couche de poussière qui fait montre que quelque chose s'est passé, quelque chose qui se défilera à jamais. D'un même effort, le choix de mots qu'Hébert sème dans ses toiles laisse planer une impression vague et mouvante qui échappe à notre entendement.



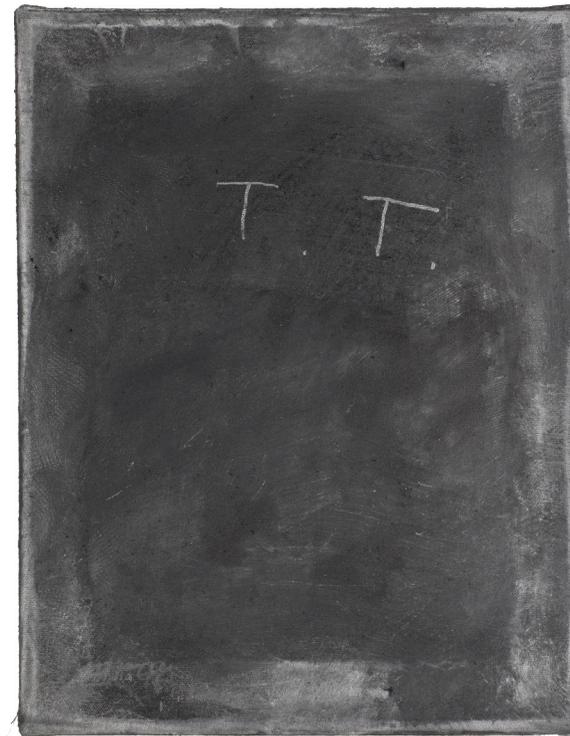
PHOTO : RENÉE MÉTHOT

*La toile prolonge l'espace sensible du corps.  
Devant elle, notre corps, notre vision ne sont plus les mêmes ;  
notre mode d'expérience du monde est différent.*

*Mais, à quel corps appartient ce prolongement : celui de l'artiste ou celui de qui la regarde ?*

Si l'exposition trouve sa pleine expression dans les toiles, la publication qui l'accompagne résonne tant dans la démarche de création de l'artiste que dans la mise en espace. Empilés sur une table, les cahiers présentent des dessins où les mots occupent tout l'espace. Graphiquement, la publication est une forme de renversement par rapport aux toiles : l'écriture, noir sur blanc, occupe tout l'espace pictural dans un aplanissement, une netteté et une affirmation soignée. La noirceur salie, travaillée des toiles trouve un contrepoint dans le support clair de la feuille, sa blancheur virginale. Au-delà de sa matérialité, la multiplication de la publication met en lumière les tensions entre la singularité du geste sur la toile et la répétition illimitée contingente à la reproduction technique. Encore une fois, l'amplification du paradoxe entre les éléments devient, dans le travail d'Hébert, une source féconde qui ne cesse d'alimenter la réflexion du spectateur.

Entre la sérialité de l'accumulation des cahiers et l'unicité de chaque toile au mur, une tension implicite participe à l'équilibre de l'exposition. Tout semble *tomber* à sa place même s'il y a toujours un léger décalage qui perturbe la symétrie de l'accrochage, du cadre, de la relation entre les éléments... Le spectateur est face à de grandes toiles avec lesquelles son corps entier entretient un rapport d'équivalence – un face à face réciproque –, mais il est également face à des tableaux plus petits, accrochés de manière que le regard les domine. Les premières demandent de l'éloignement pour être saisies, les seconds semblent se donner tout entiers et sans ambages à un regard de proximité. Ce double rapport au corps invite le regardeur à rajuster sans cesse sa distance face aux tableaux et agit comme un dispositif amplificateur de la tension entre les éléments.

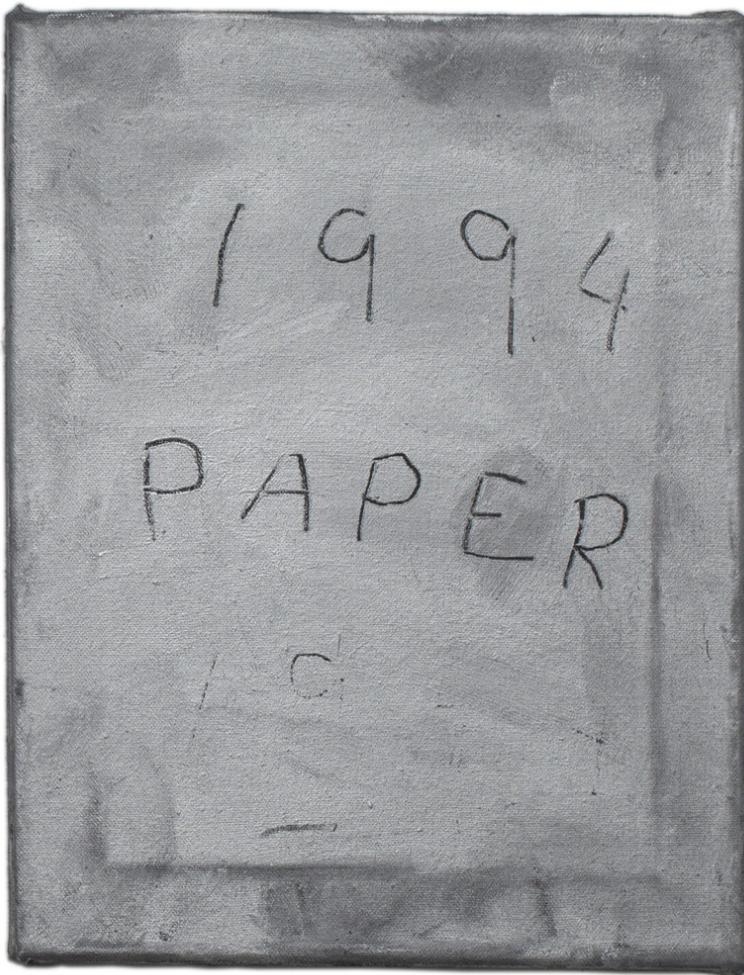


T.T.  
HUILE ET AÉROSOL SUR TOILE, 2016  
PHOTO : IVAN BINET

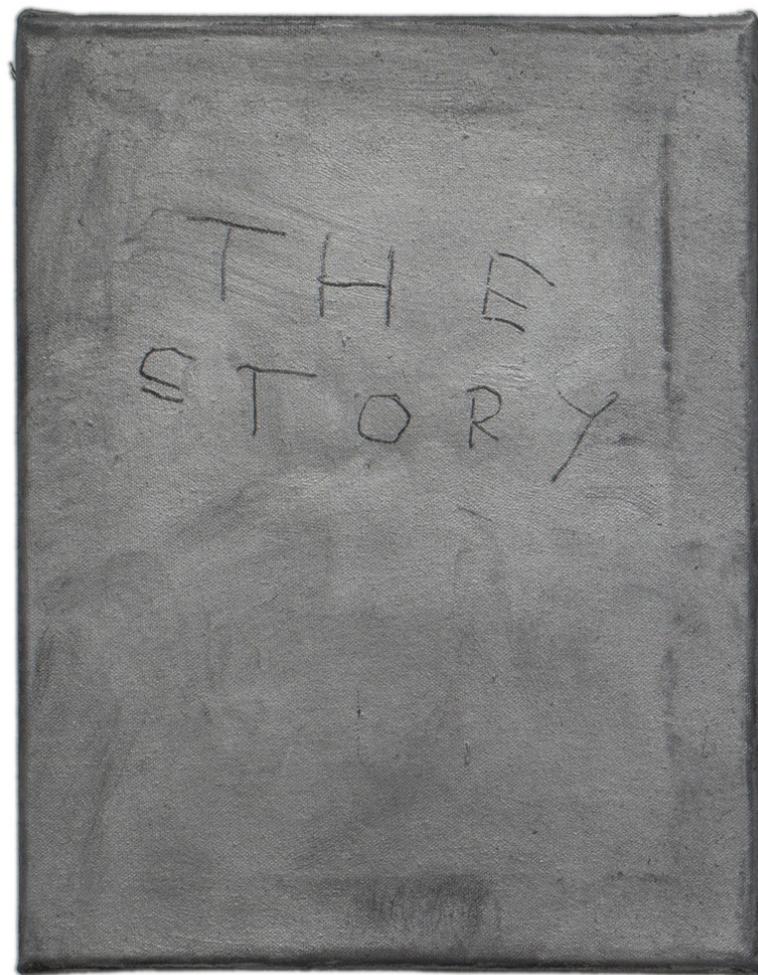
Dans ce va-et-vient, le regardeur explore la mise en espace dans la galerie qui, elle aussi, participe à mettre en place une contiguïté entre présence et défilement. Plutôt que d'ignorer ou de chercher à contrer les caractéristiques inhérentes à l'espace d'exposition – le reflet dans le parquet ciré, les deux colonnes qui font écran, le mur flottant –, l'artiste les utilise afin de prolonger le rapport équivoque entre le regard et le tableau. Sous certains angles, des pièces se défilent à la vue alors qu'à d'autres distances, elles doubleront leur présence dans le flou de leur reflet au sol. Dans l'instabilité de sa présentation, l'exposition invite le spectateur à se défaire de l'habitude immédiate d'une perception directe : l'œil doit réapprendre sans cesse à saisir, à percevoir le tableau devant des conditions de visibilité en transformation perpétuelle.

*Si les mots sont sur du papier, dans un livre,  
comment regarder les signes graphiques sans chercher à les lire ?  
Devant la toile, nous sommes devant une représentation picturale.  
Les lettres y sont aussi des signes graphiques, des arrangements de lignes dans l'espace ;  
le mot, un rapport de relation entre ces signes.  
Ce n'est pas que littéraire.*

La dualité dans l'espace d'exposition entre la proximité et l'éloignement résonne dans le champ lexical visité. N'accorder qu'une importance sémiotique aux mots avant de les considérer comme des éléments picturaux, ne voir que leur signification ou leur origine dans le travail du peintre serait faire basculer le sens du tableau dans un régime anecdotique. Par la sémiotique, il est possible de soutenir que les lettres forment un mot, un mot qui représente inévitablement quelque chose par la charge qui lui est imputée par convention. Dans l'espace pictural de la toile, le mot transcende sa signification pour parvenir à une existence purement visuelle. Demeure néanmoins une certaine difficulté à apprécier un signe graphique sans chercher à le lire, à n'apprécier une lettre que pour la beauté de sa composition et de son rapport aux éléments qui la voient...



PAPER 1994  
HUILE SUR TOILE, 2016  
PHOTO : IVAN BINET



THE STORY  
HUILE SUR TOILE, 2016  
PHOTO : IVAN BINET

Le regard s'attache ardemment à la présence de ces lettres puisque c'est le seul élément reconnaissable, le seul élément dans lequel il se sent en terrain connu. Son appréhension n'est pourtant pas aisée. Comme autant de pistes de réflexion, les stratégies employées par l'artiste pour brouiller la lecture sont multiples : il effacera des mots, des lettres ; il joindra des mots en éliminant les espaces qui les séparent pour ensuite opérer des séparations arbitraires. Ces stratégies ne sont pas sans conséquence sur la façon dont l'œuvre se livre : dans chaque invitation à se projeter dans l'espace du tableau, le regardeur est inévitablement arrêté ou ralenti par les moyens mis en place par Hébert.

De l'aveu même de l'artiste, la signification première de ses citations, l'origine de ses choix disparaissent dans la progression de sa démarche... Peut-être même avant leur portée poétique, ces mots sont aussi choisis pour la beauté et l'harmonie de leur graphisme. En ce sens, Hébert se défend de poursuivre une démarche littéraire. Pourtant, difficile de faire abstraction du champ poétique et sémantique qu'il exploite tant dans ses tableaux que dans sa publication. Souvent, ce sont des évocations de la disparition, de l'invisible : *Spector, Ghost, Invisible, Impossible to see,*

*Not able to be seen, The past...* Ailleurs, ce sont des dates ou des références à une culture populaire américaine – notamment cinématographique et musicale – glanées çà et là. L'ensemble trouve sa cohérence dans les références au temps, dans l'évocation de quelque chose qui a été – été là, été vrai – et qui nous file maintenant entre les doigts. Cette réminiscence toujours sur le point de s'accomplir, mais qui ne se réalise jamais pleinement habite l'exposition. Même sans explications et mis à mal par les interventions de l'artiste, les mots choisis sont assez suggestifs pour rejoindre le spectateur sans qu'il arrive à en saisir la pleine portée. Leur sens originel reste partiellement inaccessible bien qu'ils aient une importance indéniable notamment du fait qu'ils matérialisent souvent un point d'accroche pour le regard, un moyen de pénétrer la toile.

Le mot abstraction  
porte une charge sémantique ambiguë.  
L'abstraction est une idée abstraite.

Le concept même se conçoit mieux par ce qu'il n'est pas que par ce qu'il est.

L'abstraction se comprend souvent par la grammaire des éléments qui la composent : la couleur, la ligne, la forme, le plan. En ce sens, elle est souvent une opération fondamentale de réduction. Pourtant, il arrive que l'abstraction atteigne un point où il devient plus intéressant de parler de construction que d'abstraction, « d'un travail étant construit plutôt qu'abstrait<sup>4</sup> ». Si l'abstraction se définit bien souvent par ce qu'elle n'est pas ou n'est plus, les tableaux d'Olivier Hébert, bien qu'abstraites, sont éminemment définis par ce qui les rend concrets. Le travail entrepris par le peintre se bâtit au fil des ajouts et non pas des soustractions et en ce sens, c'est par sa matérialité que l'œuvre se définit.

Au sein de la toile, l'expressionnisme du geste contrebalance le formalisme de la proposition. En effaçant, en camouflant des ratures qui ne disparaissent jamais totalement, Hébert remet inévitablement en question la notion de construction de l'espace pictural dans son rapport au temps : il bâtit cet espace autant qu'il le défait. De la même manière, l'évocation par le mot a un effet double : il oscille inlassablement entre les deux facettes de sa construction, entre le visuel et la sémantique. Autant le mot nous éloigne du geste du peintre pour nous projeter dans un espace littéraire dans l'espoir de saisir un sens à donner à la représentation, autant sa présence s'inscrit dans le travail physique et concret de la surface picturale. Toujours, lorsque nous nous distançons du tableau, ses éléments nous ramènent brutalement à une concrétude qui s'impose.

La dualité qui habite les tableaux se projette sur le spectateur dans un effet miroir. Mais ce n'est pas un miroir dans lequel le spectateur peut se mirer, ni un miroir déformant. Le regard cherche dans les œuvres un reflet, une recherche *via* le souvenir, la trace, la mémoire de quelque chose qu'il ne peut pleinement définir mais qui est définitivement là. Un vocabulaire qui évoque le rapport au temps, des couleurs qui n'en sont pas vraiment, la matérialité du tableau qui s'efface, le rapport entre l'unique et le multiple, la tension entre le mot et l'image... Tout mène vers cet inconnu qui ne trouvera de réponse que dans le rapport entre le regardeur, à la fois corps et esprit, et l'œuvre. Celui-ci n'a d'autre choix que de se reposer sur ses perceptions pour accomplir la réflexion qui lui est proposée : il est constamment invité à redéfinir son expérience face au temps, face à une matérialité qui se défile autant qu'elle s'affirme, face à une résurgence qui, sans prise absolue, lui glisse sans cesse entre les doigts.

4. Roald Nasgaard, *Abstract Painting in Canada, Vancouver, Douglas & MacIntyre et Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 2007, p. 11.*

**SUSIE DUFOUR** est diplômée de l'Université Laval en histoire de l'art et travaille actuellement dans les domaines de la recherche et de l'éducation. Enseignante en histoire de l'art au Cégep de Sainte-Foy, elle occupe en outre les fonctions d'agente de médiation culturelle et d'assistante-conservatrice de l'art moderne (1900-1950) au Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ).

**MICHELLE DRAPEAU** est candidate à la maîtrise en histoire de l'art de l'Université Laval. Son mémoire porte sur l'imaginaire utopique des photographies de Ryan McGinley dans une perspective de résonances avec l'hédonisme contemporain. Au-delà de ses études, Michelle est engagée dans diverses sphères de la vie culturelle à Québec : en plus d'être guide-animatrice au MNBAQ, elle anime *À l'est de vos empires*, une émission radiophonique sur les arts visuels. Michelle est commissaire de « Monstrum in Fronte », une exposition collective qui se tiendra en février 2017 à la salle d'exposition du pavillon Desjardins de l'Université Laval.

**FLORENCE LE BLANC** aborde la photographie dans une approche multiforme reliant à la fois des perspectives sculpturales, artisanales et architecturales. Elle a occupé différentes fonctions associées à la recherche et à la diffusion des arts visuels, notamment à titre de coordonnatrice des Éditions J'ai VU (2009-2012). Son travail a été présenté dans plusieurs expositions solos et collectives, au Québec et à l'étranger, notamment en France et au Brésil. Dans le cadre d'études de doctorat à l'Université Laval, elle poursuit depuis quelques années une réflexion sur les potentialités narratives de la photographie, et plus largement sur les formes hybrides générées par ses interactions avec d'autres langages.

Diplômée de l'École supérieure des beaux-arts de Nantes en 1991, **LEÏLA ZERROUKI** y a assumé successivement les fonctions de responsable de l'action culturelle et de la programmation artistique (2010-2014) puis celles de directrice des études (depuis 2014). Elle fut administratrice puis directrice de l'artothèque de Nantes, le Ring, où elle a travaillé à la gestion d'une collection d'œuvres contemporaines ainsi qu'à la programmation d'expositions. Outre ses études en arts visuels, Leïla Zerrouki a complété des formations professionnelles en cinéma et en gestion d'entreprises culturelles qui l'ont menée vers l'administration et la programmation de festivals et d'événements.

Récipiendaire d'une bourse du Conseil de recherches en sciences humaines, **LOU-ANNE BOURDEAU** est candidate à la maîtrise en histoire de l'art de l'Université Laval. Son projet de maîtrise propose une lecture phénoménologique des microchromies du peintre québécois Fernand Leduc. Spécialisée surtout en art contemporain et en art canadien, elle s'intéresse aussi à l'histoire de l'histoire de l'art ainsi qu'à l'évolution des courants artistiques au Québec. Elle a notamment été guide-animatrice au MNBAQ et a collaboré à la rédaction du catalogue de la Manif d'art 8 en plus de prendre part à différents projets de médiation culturelle.

S'IL-VOUS-PLAÎT  
Laissez nous le soin  
de vous assigner une  
opinion

LES CAHIERS n° 8 / 15-16  
[WWW.GALERIE.ARV.U.LAVAL.CA](http://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



ARTS VISUELS  
UNIVERSITÉ LAVAL  
ÉDIFICE DE LA FABRIQUE  
#404