

Galland et Lalumière : mises en récit de l'espace d'exposition

Benoit Jodoin

Number 109, Winter 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73330ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Jodoin, B. (2015). Review of [Galland et Lalumière : mises en récit de l'espace d'exposition]. *Espace*, (109), 79–80.

outward facing walls. A palpable reference to Marcel Duchamp's last major endeavour, *Étant Donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage* (1946-1966), *399 Days* toys with the idea of voyeurism. However, unlike Duchamp's oeuvre, it simultaneously refutes the notion of prurience, as images of heightened sexuality and fetishism also saturate facets of the work that are clearly visible to the outside world.

The White Cube's 9x9x9 space, as the name suggests, is a 9 x 9 x 9 metre room. In many ways, a mise en abyme of the gallery that houses it, the area epitomizes a literal interpretation of the museological 'white cube.' Akin to Carlo Rossi's *2 Architect Rossi Street or Street of Ideal Proportions*, in which the height and width are identical (22 meters) and the length is exactly ten times the width (220 metres), 9x9x9 appears to represent mathematical purity. Standing as a blank backdrop to the artworks that have been presented here over the years, objectivity and impartiality are proposed. Yet, while neutrality is attempted, in this instance the room seems to heighten and accentuate the climactic struggle and incongruous scenes it harbours. Likewise, the divine bright white sunlight that seeps through the skylight presents a stark contrast to the artist's netherworld-like column, as the environment facilitates the meeting between heaven and hell.

By far Kneebone's largest and most ambitious project to date, *399 Days* fosters the artist's unique formal language and exploration of the human condition. Deeply entrenched in an infinite chronicle of existential lore, the deceptively delicate porcelain tower interlaces the narratives of myriad knowns and unknowns. Echoing Bataille's notion that the imagination joins together that which is never given except in parts, the artwork's disparate fragments are fused together only through the beholder's interpretation of the object as a whole. Above all else, it is this encounter with the audience that will forever be anchored within the annals of time.

Ariane Bélisle is a Canadian London-based art advisor and freelance writer. Since graduating from the Courtauld Institute of Art (MA Curating the Art Museum), she has managed two major private art collections of international scale. She has written critical reviews and feature articles for publications such as *ARTUNER*, *This Is Tomorrow: Contemporary Art Magazine* and *Courtauld Reviews*, as well as catalogue essays for Sotheby's London, the Courtauld Gallery and the Victoria and Albert Museum.

Galland et Lalumière : mises en récit de l'espace d'exposition

Benoît Jodoin

CENTRE CLARK

MONTRÉAL

28 AOÛT –

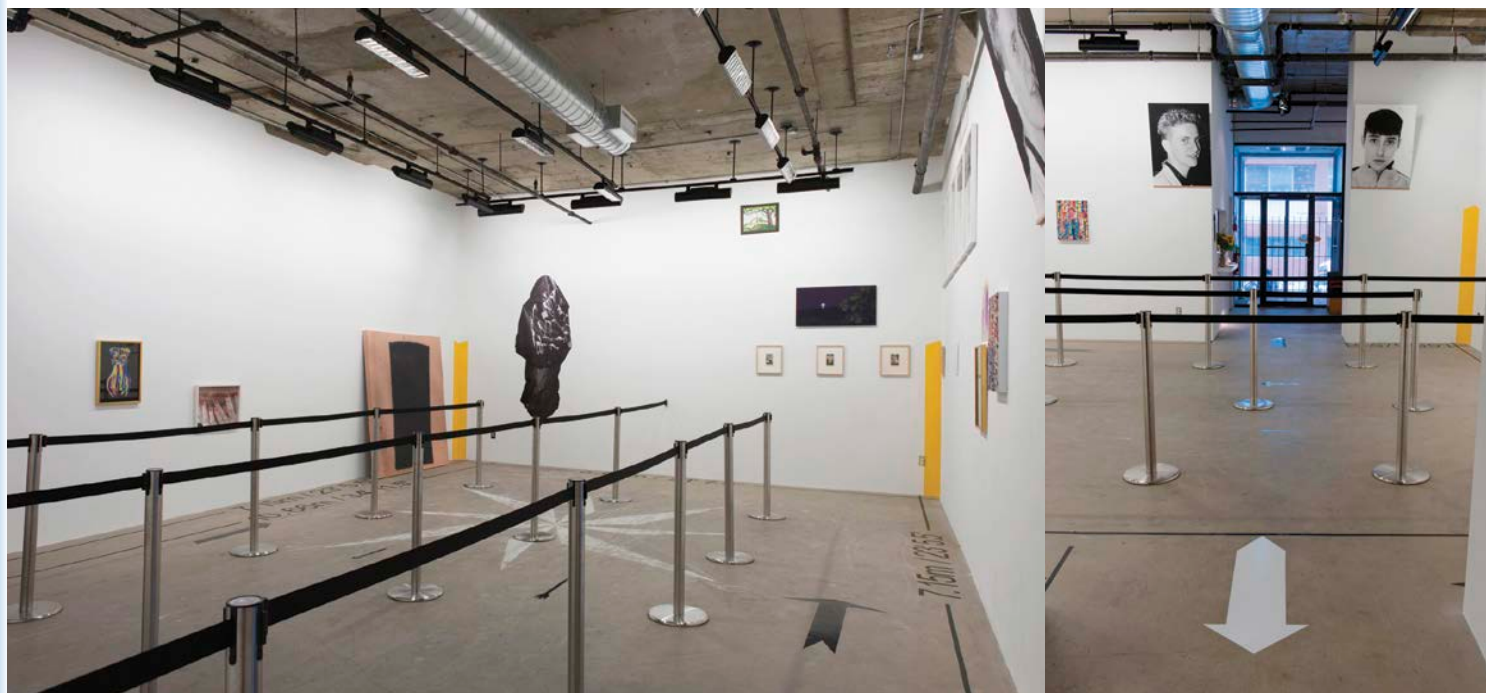
4 OCTOBRE 2014

Avec *Avenir avenue (prequel)*, une installation *in situ* des artistes Emmanuel Galland et François Lalumière, la structure et l'usage de l'espace d'exposition du Centre Clark est mise à jour. Occupant la salle principale, l'œuvre invite le spectateur à évoluer dans un lieu circonscrit par deux séries de barrières de contrôle pour files d'attente de manière à dévoiler l'autorité habituelle de la mise en exposition.

Le spectateur est ainsi invité à déambuler dans un parcours construit, régulé, déterminé. Au sol, des flèches noires collées et une rose des vents dessinée à la craie blanche – et donc partiellement effacée par le passage des visiteurs – appuient cette idée d'orientation et de contrôle. Les dimensions de la galerie inscrites par terre tendent à rappeler, quant à elles, le rôle que joue le dispositif architectural dans cette prise en charge de l'itinéraire du spectateur.

Court-circuitant cette expérience organisée, les œuvres disposées pêle-mêle sur les quatre murs forment au contraire un contraste assez marqué et déroutent le visiteur. Des propositions disparates sans cartel sont en effet accrochées ou collées à différents niveaux de sorte à diriger le regard dans tous les sens : photographie d'un personnage couvert d'un drap, image saisie d'un écran représentant un homme qui tient son visage dans ses mains, peintures à numéro, panneaux de bois ornés de bouts de ruban adhésif qui forment des figures rayonnantes à la manière d'icônes religieuses. Parmi ce parcours à l'éclectisme déstabilisant, seul le motif de la flèche est récurrent et s'impose tantôt autour d'une cloche d'incendie, tantôt sous forme de croix modifiées pour en reprendre la forme.

La sensibilité aux problématiques de l'espace que l'on retrouve dans *Avenir avenue (prequel)* n'est pas nouvelle chez Emmanuel Galland et François Lalumière. En 2012, Galland proposait à Vu Photo (Québec) *De Lafontaine à Racine, en passant par Bossé et Talbot*, une exposition de photographies prises le soir dans les rues de Chicoutimi sur lesquelles triomphent des enseignes lumineuses comme des sculptures symbolisant l'occupation commerciale de l'espace public. En 2010, il présentait à l'Atelier Punkt (Montréal), en tant que commissaire, la première exposition en solo de Roadsworth, un artiste connu pour avoir transformé en propositions esthétiques éphémères les marques peintes de la signalisation routière urbaine. Par ailleurs, le travail d'exploration des possibilités chromatiques et géométriques du « duck tape » de François Lalumière a été présenté dans l'espace public, notamment dans une friche urbaine du Vieux-Montréal dans le cadre du 9^e Sommet mondial Écociété et dans des espaces publicitaires lors de l'intervention urbaine Artung! en 2011.



Emmanuel Galland et François Lalumière, vue partielle de l'exposition, 2014. Photo : Paul Litherland.

Retourne-moi / Invert Me Out, la première collaboration entre les deux artistes en 2010, proposait également un ancrage singulier de l'art dans l'espace public. La devanture du centre d'artistes Articule (Montréal) était alors momentanément convertie par Galland et Lalumière en reproduction du commerce adjacent, La maison du peintre. Enseignes, pots de peinture en pyramide, pinceaux suspendus, tout y était doublé et disposé de manière inversée de façon à produire un effet miroir. Les artistes se servaient ainsi de la copie pour mettre en évidence l'appartenance d'Articule à son environnement, ce qui permettait en plus d'attirer l'attention des passants sur la vie artistique de leur quartier.

Cette fois, c'est plutôt l'intérieur de la galerie – sa disposition et les habitudes qui en résultent – qui est mis en cause. Pour Jean Davallon, l'exposition est considérée comme un support communicationnel facilitant la médiation organisée d'un concept, d'une idée, d'un projet : « [Elle] doit donner [au visiteur] des indications lui permettant [...] de comprendre ce qu'il convient de faire compte tenu, par exemple, du statut des objets, du mode de relation proposé ou des informations connexes apportées sur les objets exposés.¹ » Or, dans le cas de l'installation de Galland et Lalumière, c'est plutôt la mise en espace elle-même qui constitue le projet. L'œuvre est en quelque sorte le métadiscours de son exposition.

Cette mise en abyme de l'exposition a pour effet de déstabiliser l'autorité du dispositif expographique. L'intention d'offrir des indications qui déterminent la réception est partiellement abandonnée, ce qui laisse place à une plus grande liberté d'interprétation. Loin de servir sa communicabilité, l'espace d'exposition, dont la fonction est devenue autoréférentielle, met en évidence ce qui, par l'usage, est le plus souvent oublié : l'espace guide vers la construction du sens, vers l'expérience de l'œuvre. Mais ce faisant, elle provoque une déviation et multiplie les avenues sémantiques possibles.

Cette indétermination du sens se reproduit précisément dans le titre de l'exposition. *Avenir avenue (prequel)* est formé par une paronomase puisqu'il rassemble deux termes similaires formellement. Ces termes sont cependant opposés par le sens, le premier étant associé au temps alors que le second, à l'espace. Le titre suggère ainsi l'assemblage d'un espace-temps déterminé dans une perspective téléologique, tandis que la mention entre parenthèses conduit plutôt vers le passé. « Prequel », quant à lui, désigne un récit s'inscrivant à la suite d'une série littéraire, mais dont l'action est antérieure à ce qui a déjà été raconté. Ce terme évoque donc lui aussi la rencontre des temps interrogés, dirigeant le spectateur encore une fois dans les méandres d'un sens qui reste à construire.

L'installation oblige finalement le spectateur à rassembler les pièces et à trouver une direction à partir du travail des artistes. C'est d'ailleurs sur la présence de ces artistes que se termine l'exposition : à la sortie, ils s'affichent sous forme de portraits accrochés en plongée vers le regardant. De cette façon, tous les acteurs en présence se voient actualisés dans cette métamédiation : l'espace d'exposition se lit comme un texte fragmenté dont la syntaxe, mise en évidence, provoque la rencontre des deux constituants créateurs du dispositif d'exposition, l'artiste et le spectateur.

1. Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris, L'Harmattan, 1999, p. 17.

Benoit Jodoin détient une maîtrise en Études des arts de l'Université du Québec à Montréal et enseigne la littérature au niveau collégial. Ses recherches actuelles portent sur la présence du langage dans l'art actuel canadien et sur les enjeux politiques qui en résultent.