

Le printemps en été ou... de quelques expositions et résidences

Guy Sioui Durand

Number 74, Fall 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46214ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sioui Durand, G. (1999). Le printemps en été ou... de quelques expositions et résidences. *Inter*, (74), 46–53.



Le printemps en été ou... de quelques expositions et résidences

Guy SIOUI DURAND

Voilà ce qui arrive lorsque la chaleur, en avance sur le cycle des saisons, s'installe. La créativité s'échauffe au printemps, comme si c'était l'été. Difficile de suivre une seule trame, de dégager une hiérarchie ou une tendance dominante. Alors que les événements d'art, dont ceux d'envergure, s'amorceront dans la seconde moitié de l'été, et de manière plus concrète que l'art action dans la cité, parmi les nombreuses expositions et résidences présentées partout au Québec, sept m'ont paru dégager des réflexions intéressantes sur le sens de l'art et sa diffusion. Je m'y suis intéressé dans cette chronique critique pour le numéro automnal de la revue *Inter*.

Alors que l'exposition *Évide(m)ment* à la Galerie B-312, la toute première organisée par Jean-Émile VERDIER, interroge de près la division professionnelle du travail en émergence dans le champ québécois de l'art avec l'arrivée des commissaires, *Niibiwe/Bezbig*, la première installation solo de Rebecca BELMORE chez Optica, aussi à Montréal, ramène à échelle humaine une série de transgressions de frontières identitaires. Par ailleurs, la résidence *Laboratoire*, *Sous l'ancre de la chambre stérile* d'Annie THIBAUT à La Chambre blanche de Québec, les *Clones* sortis de l'atelier de Louis FORTIER pour envahir la montréalaise Galerie B-312, et les résidences in situ de Nathalie ROY, Jean-Pierre GAUTHIER, Nathalie CARON, Marie-Josée LAFORTUNE, Lise LABRIE et les BGL dans le village de Saint-Jean-Port-Joli sous le thème de *la Cueillette* entraînent la perception esthétique dans des zones de contamination par l'art. Quelle formule, peut-on s'y demander, est plus propice à la création et à la diffusion ? Enfin, du côté de Méduse à Québec, pendant que L'Œil de poisson conclut une saison sous le signe de la lumière avec trois expositions – [François PERRAULT (*A.O.I. désir+plaisir=satisfaction=extase*), Hélène ROCHETTE (*Lignes mémoires*) et Mireille PLAMONDON (*À la leur du jour*)] –, le collectif d'art audio Avatar (Pierre-André ARCAND, Jocelyn ROBERT, Fabrice MONTAL, Chantal DUMAS, Boris FIRQUET, David MICHAUD) remplit la salle du bar d'Auteuil pour un spectacle multimédia (*15 minutes pour un thème 2 éléments sur 4 – 3 sens sur 5*) qui flirte avec le cyberart.

Évide(m)ment, du commissaire

Galerie B-312 (Montréal)

Certains faits dans le champ québécois de l'art donnent à réfléchir sur le réel degré d'autogestion que les artistes possèdent. Pour ce qui est du financement, on connaît les dépendances aux subventions.

Or, voilà qu'une nouvelle division du travail dans les domaines de la création et de la diffusion remet en question l'autogestion de la création, conquise de haute lutte dans les vingt dernières années¹. C'est un fait observable en cette fin de décennie 1990. Les collectifs s'étiolent et les centres d'artistes embauchent des employés. Les artistes autogèrent de moins en moins les étapes de présentation de leurs démarches pour obtenir des bourses ou des expositions. Des spécialistes se pointent en rédaction, en gérance et maintenant en conception d'expositions. La professionnalisation des expertises en tant que travail remplace-t-elle la complicité entre artistes et intellectuels qui fut à la base des luttes des dernières décennies pour se donner des outils autogérés collectivement en réseaux ? S'agit-il plutôt d'un nouvel arrangement ? Chose certaine, le phénomène du commissaire indépendant est d'ores et déjà un fait accompli.

La tenue de l'exposition *Évide(m)ment*, du commissaire invité Jean-Émile VERDIER à la Galerie B-312 à Montréal, rend visible cette tendance. Le projet d'exposition de VERDIER se concrétise au moment de la parution du numéro printanier de la revue *ETC. Montréal*, qui publie les actes d'un récent colloque consacré aux commissaires².

Pour sa première expérience, l'historien et théoricien Jean-Émile VERDIER propose donc une exposition couplant 14 œuvres d'autant d'artistes dans les salles du centre d'artistes³. VERDIER incarne le type du *commissaire théorique* pour qui le concept et le modèle priment sur les œuvres. Il ne s'en cache pas dans cette exposition organisée afin de nourrir une réflexion herméneutique sur la véritable nature de l'art, qui échapperait aux disciplines des sciences humaines. Pour lui, les actuels discours historique, psychologique, psychanalytique, sociologique et sémiologique n'abordent que la surface, les contours de la création artistique, jamais son essence.

VERDIER ne donne pourtant pas préséance aux artistes ; il leur a d'ailleurs explicitement fait part de son intention d'utiliser leurs œuvres à des fins intellectuelles, en fait, pour rendre visible l'axiome qu'il croit être cette irréductibilité aux explications théoriques : « à l'origine du concept d'art, il y a l'enveloppement du vide ». Deux constats ressortent de son exercice d'orchestration d'œuvres dans l'espace de ce qui, autrement, n'aurait pu être que texte :

- il y a évidence de surcharge de l'espace visuel, dû à un déploiement maladroit sur les murs, et surtout dans la correspondance des œuvres dans les deux salles. Un climat d'anonymat règne. L'idée de



(h) Rebecca BELMORE, *Niibiwe/Bezbig*. Photographie : Paul LITTLERLAND (b) *Évide(m)ment*. Photographie : Mirko MÉNARD

créer des interdépendances entre les œuvres, d'où surgiraient de nouvelles clés interprétatives, était prometteuse. Mais jouer avec la matière et l'anti-matière, le vide et son enveloppe s'avère difficile... à voir :

- le fil conducteur (théorique), on le sent, tente de fusionner l'impact des pulsions inconscientes (vie et mort) à la métaphore des contraires (contenant et contenu). La dialectique des oppositions binaires dans les domaines spirituels, sociaux et culturels n'a rien d'une inconnue : tradition et modernité s'y nouent. L'exposition condense en œuvres ces lieux communs du plein et du vide, de l'ornemental et de l'utilitaire, de l'enveloppe et de la surface, de l'intériorité et de l'exogène, etc. Or, nous sommes entrés dans l'univers virtuel où même les chimères existent !

Heureusement, on peut trouver des résistances à la démonstration intellectuelle du commissaire dans certaines des œuvres sélectionnées. L'énigme de l'art y prend forme au-delà du concept. C'est le cas avec *le Reliquat d'art performance* d'Emmanuel LICHA et *la Métamorphose* de Lucie ROBERT qu'on trouve à proximité sur le mur à l'entrée.

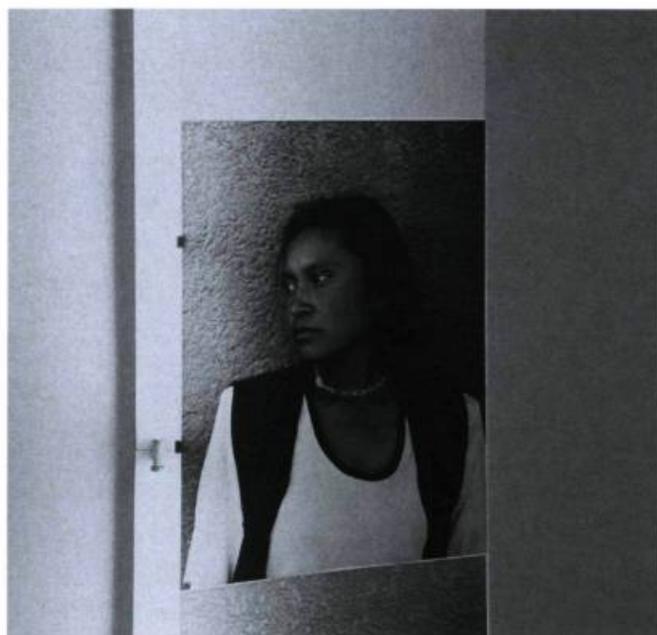
Un étrange maillot suspendu [LICHA] semble flirter avec cette sculpture aux vases communicants à la verticale [ROBERT]. Le costume étrange (de danseur, de funambule, de travesti, qui sait ?) est affublé de deux tubes partant de l'entrejambe, tels des membres aux ventouses entrouvertes. Cet habitacle d'un être absent [LICHA] frôle comme pour l'aspirer cette longiligne forme sculpturale faite de cordes [ROBERT], dont le haut esquisse avec son ombre, ce qui pourrait être, l'ombre aidant, un violon fracassé, et dont les cordes au milieu s'enroulent. Elles forment alors une urne qui, progressivement, se noue et se découd en une mèche. Cette dernière matière formatée trempe dans un pot en verre au sol, rempli d'un liquide rouge (du sang, du vin, de la teinture ?). Par capillarité – ce phénomène physique de tension se produisant à la surface des liquides –, la coloration remonte en surface du matériau, en inversant subtilement le dedans (la substance organique contenue) en dehors (l'enrobage texturé, épidermique). La dynamique

contenant/contenu des vases de *Métamorphose*, de Lucie ROBERT, rythme d'imaginaires mouvements l'être évanescant d'Emmanuel LICHA, dont il ne reste plus que le costume de performeur.

Peu couverte par la critique, cette exposition aura eu le mérite de rendre visible la dialectique qui semble s'installer entre artistes du faire et intellectuels du dire.

Niibiwe/Bezhig/plusieurs/seule, l'amérindianité sans frontières

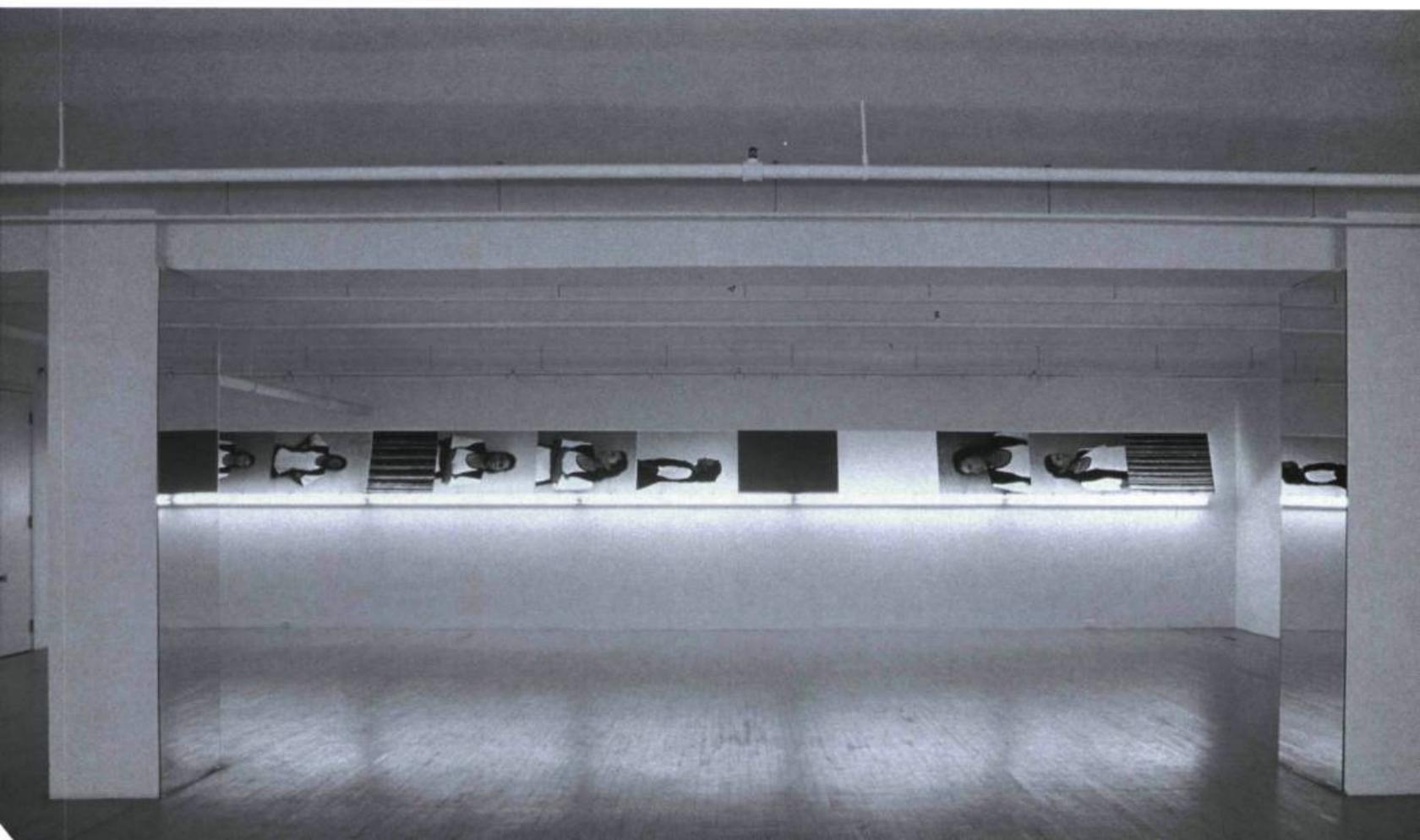
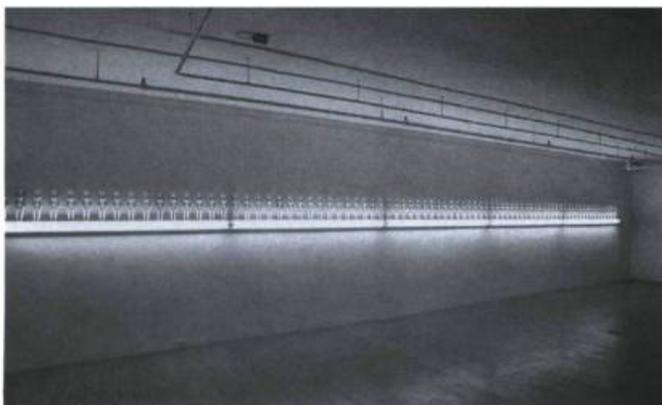
Rebecca BELMORE, Optica (Montréal)

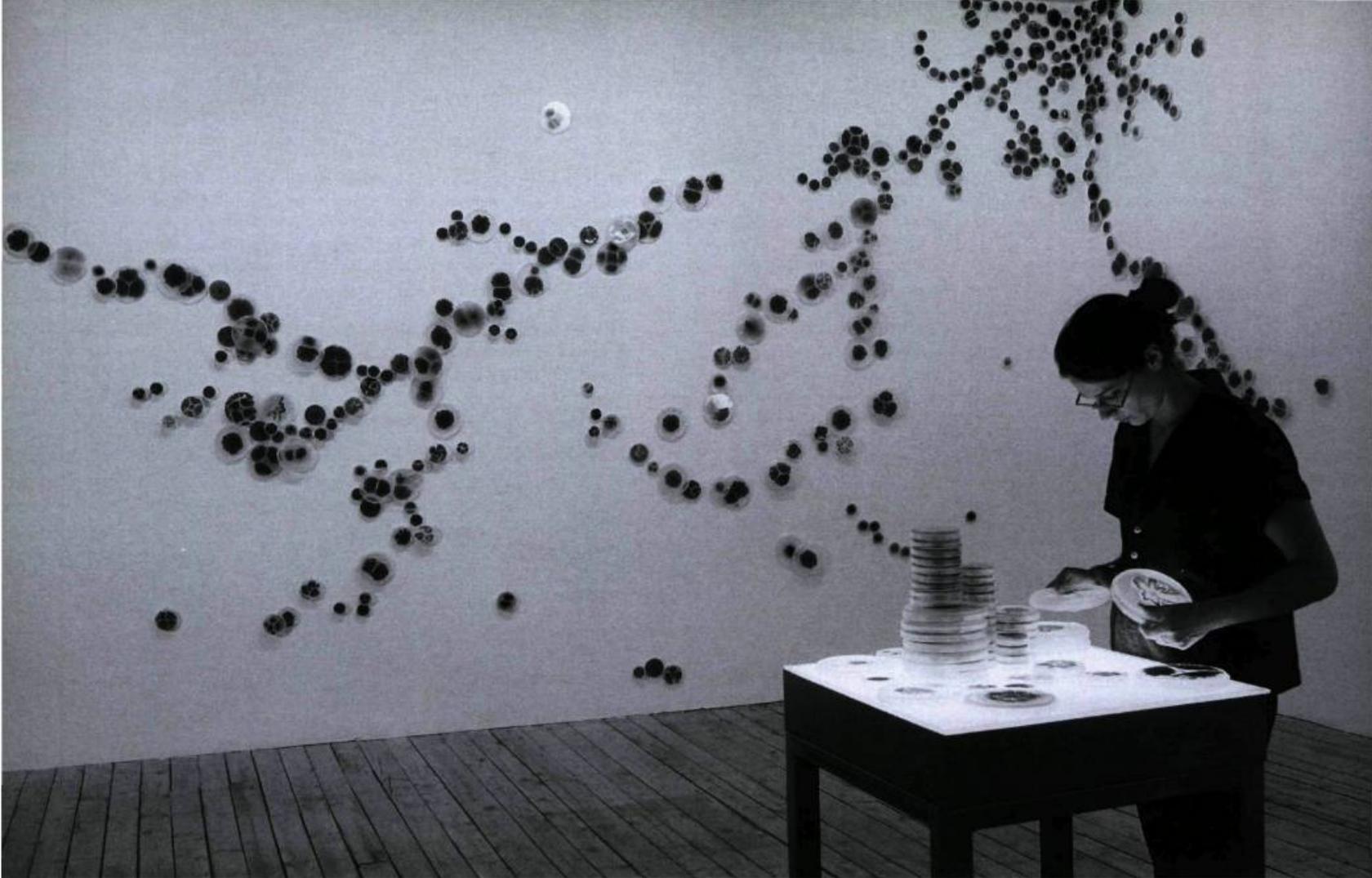


En entrant dans la grande salle du centre d'artistes Optica en mai 1999, non seulement fallait-il avoir le regard haut, mais encore fallait-il se laisser prendre par le vertige des grandes énigmes de ce temps. Qui et comment voit-on ? Pose-t-on toujours les bonnes questions sur les origines ? Que sait-on vraiment des rapports entre humains, entre cultures ? Distingue-t-on les solidarités des interférences inextricables qu'elles engendrent ?

Plus haut que la hauteur des yeux tout le long du mur à l'entrée sur la gauche, alternent de grandes photographies en couleurs d'une très belle jeune femme à la peau foncée. Ces portraits se trouvent entrecoupés de matériaux aux couleurs primaires et d'images de tôles ondulées. Elles ressemblent aux tôles de nos hangars ou encore à celles des autocars d'un autre âge. Les portraits s'y intercalent et montrent cette jeune femme dans différentes positions. Le regard à la fois fier et

Rebecca BELMORE, Niibiwe/Bezhig, : Paul LITHERLAND





absent confère au personnage une dignité de « princesse indienne ». Regarde-t-elle, intriguée, le mur d'en face où s'alignent ces petites poupées de plastique au visage joufflu et souriant que des générations d'enfants, de commerçants mais aussi d'artisanes amérindiennes habillent encore de leurs traits culturels ? Car ici, à la différence des stands touristiques, elles sont nues et blanches, au point de se fondre avec le mur aseptisé du centre d'artistes.

Au centre du local, les deux colonnes portantes sont « habillées » de grands miroirs qui se renvoient leurs reflets à l'infini. Elles ajoutent à la tension intellectuelle de cette étonnante stratégie installative d'une grande sobriété : forcé de passer entre les colonnes, le regardeur y réverbère son image, ses bribes de conscience, donc ses modes d'interprétation aléatoires. Au vernissage, des mariachis mexicains font irruption, jouant des airs de fiesta mexicaine pendant que Rebecca BELMORE pose une action toute aussi minimale que l'installation est dépouillée. Quel tour la « friponne » amérindienne, la *trikster* Anishinabe, concocte-t-elle ? Comment et pourquoi ?

Disons qu'un intéressant métissage enveloppe le lieu physique et, simultanément, sa perception esthétique. D'une part, l'artiste transporte dans un centre d'artistes les zones à risques de la territorialité culturelle amérindienne, l'image de la « princesse indienne » des poupées artisanales recyclées depuis en « Pocahontas » cinématographiques. Elle semble s'opposer à de tels sous-produits : fierté ou folklore ? Solidarité ou « dysneylandisation » des Amériques ? Mais ce serait trop facile. Le propos de l'artiste est beaucoup plus à vif.

Rebecca BELMORE, on le sait, travaille de manière interdisciplinaire. On la perçoit comme une artiste environnementale aux œuvres in situ spectaculaires qui questionnent les dialogues mythique et écologique avec la Terre-Mère, qu'on pense à *Ayumee-aawach Oomama-Mowan : Speaking to their Mother* présentée en tournée à

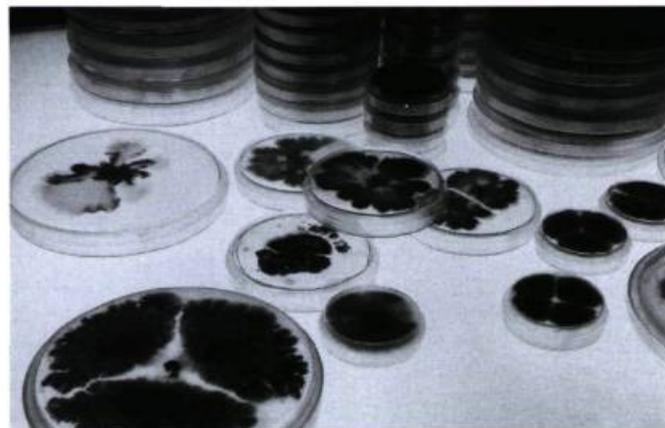
Kanehsatake (1993) et ailleurs, à *Wana-na-wang-ong* à Vancouver (1993) ou à *Temple* à Toronto (1996). Certaines de ses performances – dont celles en duo avec sa sœur, la poète Florene, lors de *Métissages* à Saint-Jean-Port-Joli (1994) – et de ses installations telles que *Paradise* (1998) proposent une quête de la langue objibwée éteinte, sur un mode féministe.

Que ce soit lors d'expositions, de résidences, ou par ses performances, le travail créateur de Rebecca BELMORE concerne la vie sociale. L'artiste essaie d'en déjouer les injustices et les énigmes en créant une œuvre ouverte, dont les morceaux s'auto-travaillent de projets en projets. Bien que les gens qui côtoient son travail n'aperçoivent que des bribes vivaces de son nomadisme autochtone, il s'agit en quelque sorte d'un perpétuel « work in progress » au sens où l'entendait Robert FILLIOU qui assure la cohérence de l'intermédialité de son art. C'est là une clé pour comprendre son installation chez Optica.

Invitée à la *Biennale de San Diego* (1997), Rebecca BELMORE en avait profité pour traverser la frontière sud des U.S.A et se rendre au Mexique⁴. Cette première action de transgression de frontières – que les premiers peuples des trois Amériques ne reconnaissent pas historiquement – sera suivie d'une deuxième, artistique celle-là. À Tijuana, ville de passage pour clandestins, l'artiste repère dans la rue cette belle jeune femme à la peau foncée, aux pommettes saillantes et aux longs cheveux noirs. Elle offre à cette autochtone originaire de Oaxaca de poser comme modèle en échange d'une rémunération correspondant à son cachet d'artiste. Ce qui représente une somme considérable pour les démunis de la rue !

Cette transaction d'art impliquant un détournement de l'argent de l'art au profit de la vie rejoint la pensée de sculpture sociale de Joseph BEUYS (art=argent). On se souvient de sa célèbre performance *Coyote I like America, and America likes me* (1974) alors que BEUYS s'enferma trois jours avec un coyote vivant dans la galerie René Block à New York. Le chaman allemand interagissait alors avec un des symboles amérindiens vivaces de l'Amérique que plusieurs artistes autochtones dont Jimmie DURHAM, Thompson HIGHWAY et bien sûr Edward POITRAS ont mis en œuvre. Voilà pour l'origine des portraits de l'Amérindienne photographiée avec, comme fond de scène, les clôtures ondulées des gardiens séparant Yankees et Mexicanos.

Si, à San Diego, c'est sur la façade extérieure d'une ancienne salle de spectacles (ou de cinéma) que Rebecca BELMORE a installé ces photos, qu'elle illumine en alternance entre elles avec des zones de couleurs vives (*Awasinake*, 1997), l'alignement dans la salle d'Optica transpose cet in situ à l'intérieur. Cette section photographique fait alors face au dispositif de petites poupées blanches et alignées au mur de façon quasi militaire. Une autre transgression, plus nordique, est à la source de ceci. Un séjour à Fort McMurray au nord de l'Alberta incitera Rebecca BELMORE à manipuler artistiquement ces petites poupées de plastique que les artisanes habillent en « princesses indiennes ».



Pour l'artiste, qui a aussi participé comme performeuse à l'exposition *Indian Princess and CowGirls*⁵, l'invitation chez Optica pour sa première installation solo devenait une autre occasion de confronter des images différentes de l'amérindianité, dans l'œil de l'autre⁶.

La tension Nord/Sud introduite dans le centre d'artistes, l'agencement minimaliste de morceaux de vie vont se dénouer en quelque sorte le jour du vernissage. Tandis qu'entre les deux colonnes aux miroitements infinis prenaient place les joyeux mariachis, entraînant en musique les *los tabarnacos*, l'artiste allume une bougie en guise d'action minimale, parfaitement en accord avec l'installation. Il fallait suivre son regard se fixant sur une des photographies de « l'Indienne ». Où était-elle alors ?

Dédoublement du Laboratoire. Sous l'ancre de la chambre stérile

Annie THIBAUT, en résidence à La Chambre blanche (Québec)

Bien que l'artiste œuvre fréquemment en Gaspésie, dans les Hautes Laurentides ou sur le bord du fleuve à Saint-Jean-Port-Joli, ce sont surtout des expositions dans des galeries et centres d'artistes en ville, à Ottawa, à Montréal et à Québec, qui attisent une couverture médiatique et font découvrir l'étrange nature de l'art qu'Annie THIBAUT cultive⁷.

En un sens, sa résidence à La Chambre blanche de Québec, son *Laboratoire sous l'ancre de la chambre stérile* donnait à voir une contamination très stylisée des salles par des pétris, ces petites capsules renfermant la gélose inoculée ici de dessins, de formes et de couleurs aléatoires se modifiant sans cesse au gré de l'évolution de cultures fongiques bien vivantes. Travaillant en osmose avec la famille des levures, des moisissures, des champignons et des virus en prolifération, ces ennemis de la science médicale – et maintenant des usagers de l'Internet ; on y parle abondamment de virus et d'anti-virus –, l'artiste manipule artistiquement d'incroyables mutants.

Dans la première salle, le regard se concentre sur deux hublots où sont projetées des images photos et vidéos. Ce sont des tunnels métaphoriques qui relient le centre d'artistes à la fois aux laboratoires, où l'artiste a passé le plus clair de sa résidence, et aussi poétiquement au ciel, via un agrandissement d'une image ressemblant à s'y méprendre au cosmos, le microscopique se fondant au macroscopique !

Dans la deuxième salle, un carrousel de pétris à dominance de rouges et de jaunes éclabousse les murs d'une constellation de ces dessins aux formes aléatoires créés par les micro-organismes. L'agencement change constamment. Il est vivant ! Au centre, une table lumineuse, sur laquelle s'empilent plusieurs capsules, ramène à proximité la rigueur des manipulations. On peut prendre les contenants. Tout près de la table, accrochée à ce qui pourrait être un support de soluté, une délicate « goutte » de verre soufflé maintient en suspension poétique une de ses microcultures vivaces. Une faible odeur clinique ajoute au trouble. Y a-t-il fusion entre l'art et la science ?

En fait, les lieux et les formules d'expérimentation de l'art sont l'atelier et la salle d'accrochage, l'exposition et, de plus en plus, la résidence ne possède guère l'exclusivité comme sites matriciels de la création et de l'expérimentation. Il y a d'autres interfaces visibles du travail des artistes. On sait qu'il y a présentement plusieurs décentrement des pratiques in situ, principalement marqués par des expérimentations dans des lieux extérieurs, éphémères, des endroits déserts ou désaffectés, avec un retour dans les salles pour exposition ou publications (vidéos, CD-Rom et catalogues). On pense aussi à l'univers virtuel des studios et des salles d'ordinateurs pouvant reproduire des fractales esthétiques infinies. C'est encore l'évidence lorsqu'il s'agit de « créatures bio-artistiques ». Annie THIBAUT, elle, fréquente les laboratoires de biologistes et de chimistes.

Ces infrastructures de la science précèdent les lieux de l'art. C'est pourquoi le laboratoire scientifique investi par Annie THIBAUT apparaît dans sa dimension exogène, hors de la culture artistique interdisciplinaire ou multimédia qui reste dans le champ artistique – comme l'est la scénographie où de plus en plus d'artistes en arts visuels assurent une collaboration, par exemple au théâtre⁸.

Mais dans quelle mesure y a-t-il plus qu'un transfert unidirectionnel d'un univers (scientifique) à un autre (artistique) ? Une résidence comme celle du *Laboratoire sous l'ancre de la chambre stérile* modifie-t-elle les rapports interculturels de manière plurielle, à plusieurs strates ? C'est là tout l'intérêt de la contamination par l'art. Dans sa résidence à La Chambre blanche, Annie THIBAUT nous entraîne justement dans une originale revisite des rapports entre l'art, la science et la philosophie comme quête du sens de l'existence. S'y structurent les traces d'un type de transaction d'art, auprès d'un groupe culturel non-artistique, rationaliste, et que l'artiste infiltre.

Une grande part du défi social de son art est là. THIBAUT doit non seulement amorcer chez ces scientifiques rationnels une compréhension à l'envers des finalités industrielles dominantes, mais y réaliser concrètement son travail comme art, ce qui est impensable sans qu'elle s'assure leur complicité. J'y vois une sorte de détournement de la production scientifique à des fins d'artistes sur le terrain, un travail donc moins sécurisant si on le compare à celui, familial, de l'atelier. C'est là un type d'interdisciplinarité qui connecte l'échelle humaine à des disciplines qui ne sont ni dans le même champ (comme le seraient la peinture et la photographie d'art) ni subordonnées à l'usage d'une technologie très spécialisée de contrôle du non-visible.

Ce travail in situ d'Annie THIBAUT, dans l'environnement technologique et avec les outils scientifiques, est certes le moins visible une fois dans le lieu artistique. Il s'avère néanmoins la véritable matrice de son illogisme créateur, dans la mesure où l'artiste y concocte de l'art avec l'intention de contaminer poétiquement cet univers de laboratoires.

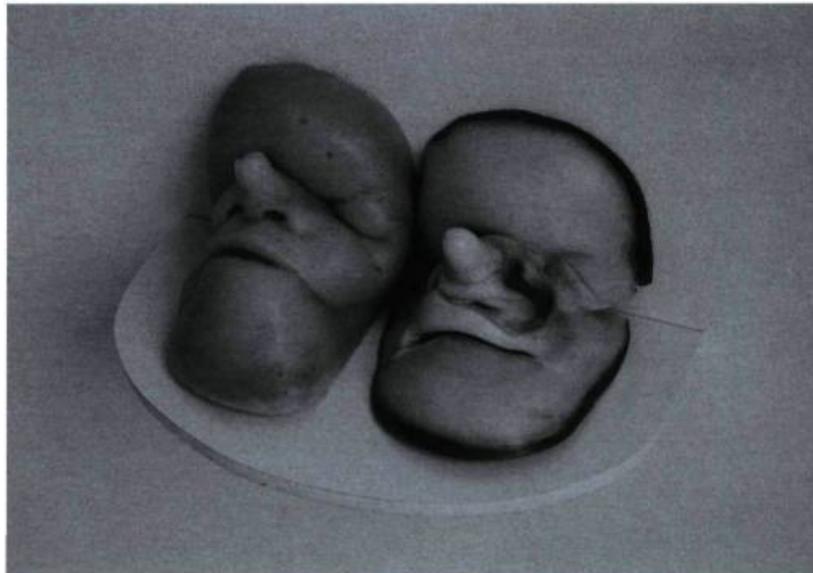
Ce n'est que par la suite que les proliférations d'œuvres bio-organiques prennent place dans les lieux d'expositions. Alors, l'interface se dédouble : le laboratoire comme lieu d'art et le centre d'artistes comme laboratoire. Ce qui provoque aussi un questionnement de la temporalité des lieux comme fondement des résidences d'artistes. L'art au présent, la présence de l'artiste et de l'œuvre même se déroulent dans les deux zones.

L'approche de l'artiste hulloise infiltre à sa manière le champ de l'art à partir d'une préoccupation commune à plusieurs artistes⁹, en ce qui a trait aux phénomènes de prolifération, de séries et de contamination. C'est pourquoi le passage d'Annie THIBAUT à La Chambre blanche m'a semblé marquer une étape cruciale, charnière même, tant pour l'artiste que pour la réflexion sur l'évolution de la résidence d'art, dans la mesure où ses mutations sont indissociables de l'envahissement visuel de l'espace par des œuvres bio-organiques et leurs divers récipiens, d'un milieu qui revendique la vivacité de l'imagination.

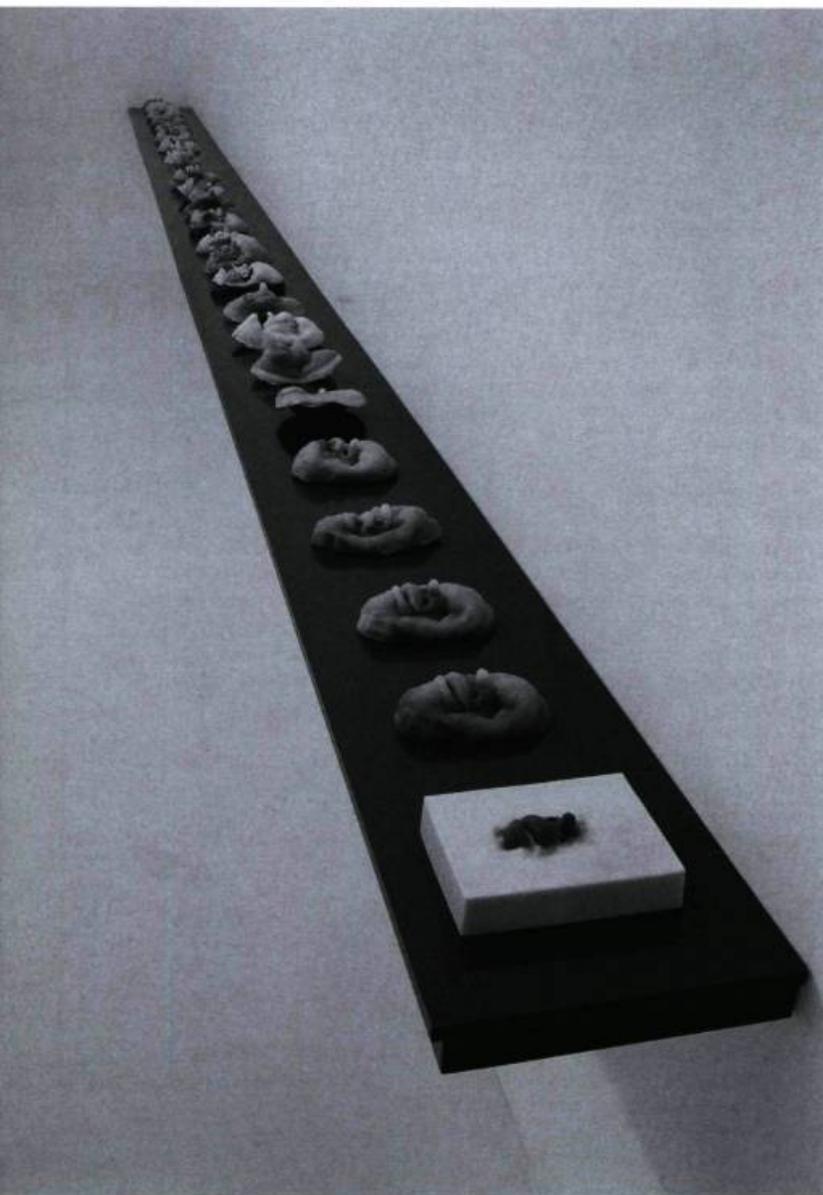
Clonage de Clones

Louis FORTIER, Galerie B-312 (Montréal)

Louis FORTIER passe le plus de temps possible dans son atelier, une grande pièce de son logis dans le quartier « Miles End » montréalais. Du fouillis des matériaux et des outils surgit une production proliférante de séries d'objets à connotations physiques, en référence au corps humain, par exemple les nez et les mamelons. Puis, il expose en salle, dans les centres d'artistes autogérés comme La Chambre blanche (Québec), Skol (Montréal), Axe Néo-7 (Hull) et, ce printemps, la Galerie B-312 (Montréal).



Déjà le titre de sa dernière exposition, *Clones*, synthétise l'intention plastique et la stratégie d'occupation de l'espace qu'il a concoctées. Après sa série de nez, voici plus d'une centaine de têtes faites de plâtre et de cire, parfois de ciment sculpté singulièrement, comme si l'artiste livrait une bataille contre des temporalités incontrôlables. *Clones* nous entraîne dans des zones de fulgurance, d'épidémies et de contamination. Ces zones ont affaire avec l'univers et ses règnes stellaire, minéral, végétal et animal, puis avec le corps humain et l'art. Il y a d'abord l'intemporalité des pulsions inconscientes, celles qui surgissent comme des tempêtes de désirs, touchant la sexualité et les fantasmes, allant de la joie à la souffrance, et dont le rictus et les autres expressions des visages rendent compte. On ressent ces « états intérieurs de tête » en se confrontant aux séries de *Clones*.



Se profile ensuite la temporalité des bio-organismes, de la vie dans l'univers, allant des atomes d'étoiles nées du Big Bang originel, lesquels, instables, se couplent et se découpent incessamment jusqu'aux cellules, aux bactéries, aux microbes. La prolifération des micro-organismes, le domaine de l'invisible, et celui des macro-reconfigurations du cosmos, le domaine du lointain, composent un formidable champ de créativité par lequel les êtres vivants, dont l'Homo Sapiens, tentent de domestiquer, de dompter la prolifération temporelle.

La mythologie, la religion et la science offrent des explications et des outils pour appréhender, manipuler et finalement contrôler ces mondes. S'agit-il d'aller aux confins de l'espace, de modifier en laboratoire par de nouveaux alliages les particules élémentaires et de basculer dans l'anti-matière – dans le trou noir, pourquoi pas ? – et de manipuler génétiquement les cellules pour contrer la prolifération néfaste des microbes, des bactéries et d'autres désordres biologiques qui résultent en maladies ? Et pourquoi pas, face à cette temporalité inexorable que tous les discours sacrés et scientifiques ne résolvent pas, abolir le vieillissement et la mort ? Voici donc le dernier nec plus ultra de la science-fiction des humains : le clonage des êtres. Pour l'instant, un bogue – de l'an 2000 ? – atteint la brebis *Dolly*, ce clone qui n'a plus rien à voir avec les cyborgs et dinosaures cinématographiques : ses cellules clonées vieillissent très vite... Cette bataille de la vie contre le temps qui s'écoule moule aussi les visages dans l'exposition.

Vient ensuite le temps des hommes, celui des visages et des masques, celui de la culture. Sur le grand mur, FORTIER a agencé un arbre généalogique. Ses têtes métamorphosées s'accouplent, comme le font insectes et animaux, pour inscrire au mur une symbolique histoire (visuelle) des origines et de la descendance. Soudain, toutes ces questions identitaires en vogue, existentielles pour les uns, collectives pour les autres, resurgissent – on en sait quelque chose dans une Amérique de souche amérindienne, peuplée d'arrivants francophones, anglo-saxons et de plus en plus de nouvelles générations multi-ethniques. Que de beaux métissages se dessinent ainsi sur ce mur. Vraiment un « homme de têtes », ce Louis FORTIER !

Les humains, on peut l'observer, ont de plus la manie de se dédoubler via la manipulation des symboles et via des jeux de technologie. C'est l'univers du reproductible. La dualité entre Tragédie et Comédie a enfanté, depuis que les hommes ont disputé et arraché aux dieux le sens du monde, le règne de l'art. L'univers des masques, par exemple, est riche d'enseignement ethnologique. Il renvoie aux rituels, aux théâtres et à l'art action qui colportent, depuis les Grecs et les premiers peuples, cette reconduction de la vie, mise en scène et rejouée sans cesse comme société du spectacle. Aujourd'hui, on retrouve, sous la forme de pièces de répertoire que l'on rejoue et de reprises de télé-séries ou, mieux, de vidéos et d'autres sous-produits du cinéma, des clonages culturels dominants.

Je repense aux deux têtes sur le mur à l'entrée et à d'autres suspendues. J'y ai perçu l'écho en salle de la rumeur d'un autre type de série, celle de festivals qui reviennent chaque année, à commencer par le *Festival du Théâtre des Amériques* où l'on présentait *Iwouskea* et *Tawiskaron* d'Ondinnok, théâtre rituel actualisant le mythe huron-iroquois de fondation de l'univers. Les « faux masques » iroquoiens y revivaient, clonés artistiquement. Intéressante homologie des mondes imaginaires.

L'ère du reproductible appliquée à la culture est, comme l'avait signalé Walter BENJAMIN au début du siècle, un paradigme qui a fait de la technique la championne des clonages mécaniques. Ces clones sont, à l'aube du XXI^e siècle, de l'ordre de la cyberculture, médiatiques et virtuels. D'incroyables interfaces et des mixages jusqu'ici impensables se profilent grâce aux ordinateurs et à l'Internet.

Là s'arrête Louis FORTIER. Son délire 3-D, c'est-à-dire fait de désirs expansifs, de défigurations signifiantes et de décuplements démesurés, affiche une éthique de l'art à l'échelle de l'atelier au quotidien et du travail de la matière. Le sculpteur confectionne des objets et des environnements artistiques qui laissent encore s'immiscer des têtes vivantes en chair et en os, au point où sa propre tête, matrice de ses clones, nous fait signe.

La Cueillette au village

Symposium *La Cueillette*, centre Est-Nord-Est (Saint-Jean-Port-Joli)

Des lieux d'un autre âge avec leurs visions religieuses, industrielles ou vacancières vêtues servent de sites principaux où un souffle étrange, provoqué par des esprits imaginants, prend allure de feux follets dans ce Saint-Jean-Port-Joli enveloppé dans la torpeur de ce chaud dimanche de juillet 1999. Je visite, en compagnie de Jean-Pierre BOURGAULT – qui savoure, avec ce déploiement d'œuvres in situ en plusieurs endroits dans le village, une douce revanche sur 1984¹⁰ – et Mario DUCHESNEAU, qui s'apprête à envahir une maison abandonnée du deuxième rang comme étape sculpturale d'un projet interactif sur CD-Rom, la phase « exposition » de l'événement *La Cueillette*, orchestré par le Centre Est-Nord-Est, qui poursuit sa tradition d'événements d'été à la suite d'*Histoires de Bois*, de *Photosculptures*, de *Métissages*, etc.

Durant les semaines de juin, Nathalie ROY, Jean-Pierre GAUTHIER, Nathalie CARON, Marie-Josée LAFORTUNE, Lise LABRIE et les BGL (leurs noms) se sont disséminés dans le village pour y cueillir des tissus, des sons, des images, des témoignages, des pousses d'épinettes et des matériaux de construction afin d'habiter autrement les lieux.

À voir s'éclairer de tissus les humbles fenêtres sans vitraux de cette vieille chapelle de bardeaux d'asphalte érigée en hommage à la bonne Sainte-Anne (Nathalie ROY), à voir s'éveiller de sonorités besogneuses les outils et les machines empoussiérés du grenier de l'antique moulin à farine, dont on entend par les fenêtres ouvertes les échos de la cascade de la rivière Trois Saumons auxquels se mêle le piaillage d'oiseaux virtuels (Jean-Pierre GAUTHIER), déjà *la Cueillette* s'annonce bien. Mais comment lire ce texte à l'envers, intitulé



« Le Déserteur », sur cette trop grande photographie laminée montrant un couple de dos ? Surtout, lorsque l'image est disposée dans une petite pièce aux planches blanches craquelées d'un chalet au passé muet (Nathalie CARON). Sur quoi s'interroger lorsque l'on reste sceptique devant ce texte anonyme épinglé près d'une crèmerie le long de la route ou ce boîtier contenant une photographie qui montre des enfants remontant ce même paysage, là derrière, près du quai où les égouts coulaient ?... Marie-Josée LAFORTUNE marque un cran d'arrêt à notre parcours.

Pas étonnant en cette turbulence autour des « erreurs » contre la forêt boréale, de s'époustouffer devant la chapelle de pierre, ouverte à l'envahissement total des pousses d'épinettes et de pins sur la croix, dans les marches du parvis, sur le plancher de la nef jusqu'à l'autel (Lise LABRIE). Ces œuvres in situ donnent le goût d'en savoir plus long et de communiquer ce plaisir d'ensemble à d'autres. Sans compter ces boîtes téléphoniques colorées qui parsèment Saint-Jean-Port-Joli dans des sites plus étranges les uns que les autres – il y en a une dans le fleuve et même une autre transpercée par un arbre (BGL)¹¹.

Nos regards de comparses se croisent. En silence, justement.

Comme si les artistes avaient travaillé en solo sans se voir, sans créer la fête de l'art en direct dans la tradition des symposiums – comme ceux qui se préparent pour la suite de l'été : *Fondations* en Beauce et *Attention, le Mascaret ne siffle pas* à Moncton, en août. Les commissaires ont opté pour l'exposition extérieure des œuvres, dans le style des ateliers qui font la renommée du centre Est-Nord-Est, ou d'expositions comme *Les Bouches Ouvertes* à la Maison Hamel-Bruneau, présentée elle aussi au cours de l'été.

Des lumières et leurs dans L'Œil de Poisson

Sainte Lucie protégez-nous (Québec)

À la fin avril et au début mai, profitant de l'arrivée du printemps, une exposition collective intitulée, *Sainte Lucie protégez-nous*, regroupe cinq installations autour du thème de la lumière¹². Chez les peuples nordiques de l'Europe, la fête de Sainte-Lucie (la lumière) annonce la fin de l'hiver et réfère à une légende où elle réapparaît lumineuse, réveillant sa famille. Alberto MANGUEL, pour sa part, relate dans une *Histoire de la lecture*¹³ la représentation dans l'iconographie chrétienne de Sainte-Lucie portant deux yeux sur un plateau. Il y avait donc une large place à l'imagination.

Pour cette exposition où les installations habitaient des cubicules les séparant les unes des autres, Sheila COUTURE a créé un incroyable autel domestique pour prier et allumer des lampions chez soi. Bruno GÉRARD a pour sa part suspendu une énorme lampe faite de matériaux de plomberie, dans la pénombre. Elle provoquait une tension réussie entre profane et sacré. Pas mal pour un créateur d'être accepté dans un centre d'artistes autogéré au moment même où il était, comme plusieurs, refoulé dans la catégorie des métiers d'art lors de la tenue de *Québec : Ateliers Ouverts*, organisé au même moment par Videre, organisme local de représentation des artistes professionnels en arts visuels...

Cette thématique de la lumière qui, pour les uns, est celle qui permet de voir dans la pénombre et qui, pour les autres, suggère la nécessité dans la pénombre de lunettes – et autres extensions technologiques –, comme « des yeux que les lecteurs à la vue faible peuvent mettre et enlever à volonté », va toucher en juillet une autre exposition collective réunissant Mireille PLAMONDON, Hélène ROCHETTE et François PERRAULT.

AOI désir+plaisir+satisfaction, la première exposition solo du jeune vidéaste François PERRAULT, était présentée dans la petite salle. PERRAULT a mis en place une combinaison judicieuse de trois vidéos se répondant, placés dans une garde-robe toute noire.

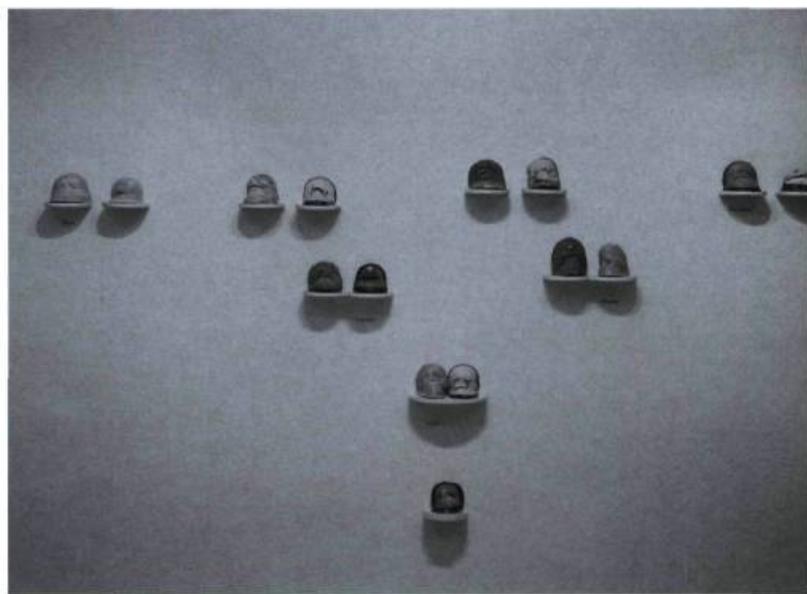
La proposition *Les lignes mémoires* d'Hélène ROCHETTE amplifiait sur les murs, au sol et dans divers matériaux, des dessins des lignes de la main, celles dans laquelle la cartomancienne lit les destins. On pouvait noter de beaux passages d'un médium à l'autre et de délicates stylisations qui utilisaient bien les veines et les rainures du bois traité.

À la *lueur du jour*, de la sculptrice Mireille PLAMONDON, introduisait deux grandes sculptures à la verticale. La première œuvre, au centre de la grande salle, agençait légèreté et lourdeur en donnant l'illusion d'un soleil levant aux rayons de paille compactée accroché au-dessus d'une lourde pierre de béton ficelée au sol. Quiconque y portait attention pouvait entendre battre un cœur ! La deuxième pièce se composait d'ombres projetées et de brillances aux effets atmosphériques : une pluie de broches et de bouts de tissus crochetés formant un cylindre vide, lequel fait duo avec une masse grandeur humaine, étouffée par une enveloppe de plastique et dont le cou subirait une quelconque suffocation.

Telles des luminescences au printemps des lueurs de l'été, les sculptures et les installations de ces deux expositions présentées à L'Œil de Poisson, loin d'en rester à des jeux de surface, abordent la condi-

tion humaine aux prises avec toutes sortes de conditionnements en provenance de la culture technicienne (*Sainte Lucie protégez-nous*) et, en corollaire, avec les angoisses tragiques découlant du dérisoire (PERRAULT), de l'imprévisible (ROCHETTE) et de la vulnérabilité (PLAMONDON). Elles infléchissent encore le regard et le sentiment esthétiques.

Tard dans une nuit étoilée, j'admire ces artistes qui persistent à faire ce colossal effort pour transposer dans des lieux artificiels de l'imaginaire des secrets de la vie que les sculpteurs inuit du Nunavut et du Nunavik, dans le Grand Nord, vivant cycliquement des saisons complètes dans la pénombre, pensent impossible à délivrer de la pierre. Comme si le mystère était, n'en déplaise au commissaire, « évidemment » à la base de l'art. Mais il y aura toujours de nouveaux manipulateurs.



Les nouveaux manipulateurs

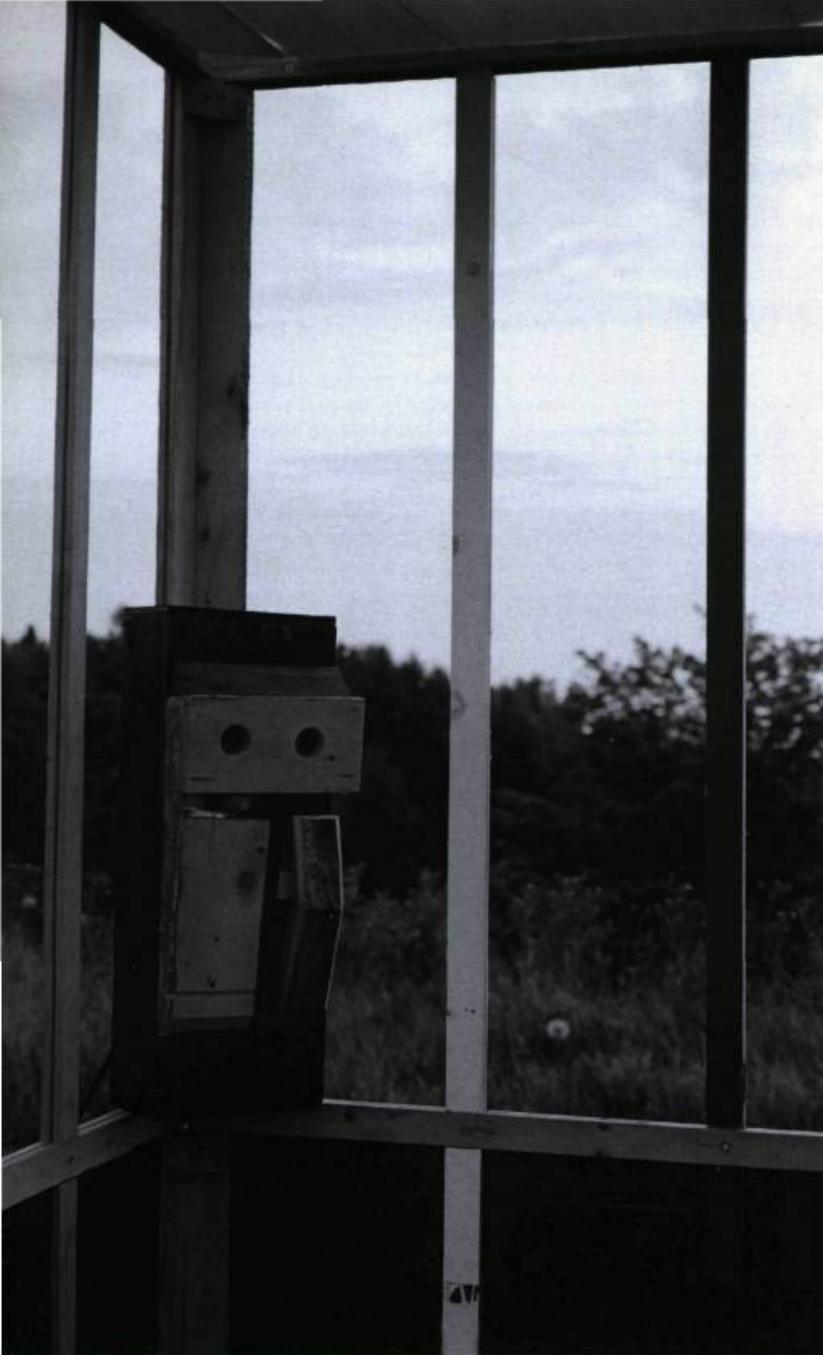
Avatar (Québec)

Anticipant peut-être sur l'octroi par la Fondation Daniel Langlois (Ex-Centris) d'une des treize premières bourses internationales décernées à des projets d'avant-garde dans l'art multimédia, les artistes du collectif *Avatar* de Québec ont livré ce printemps quelques échantillons de leur expérimentations hybrides dans le cadre de la deuxième édition du festival *Musiques au présent*.

Eltractor (Boris FIRQUET et David MICHAUD) commence sa résidence chez *Avatar* par une intervention à l'émission *Excavation sonore* le lundi 31 mai sur les ondes de Radio Basse-Ville (CKIA-FM 96.1). Par la suite, dans la salle Multi de Méduse, ils mettront au point leur machination hybride d'images et de sons pour le spectacle collectif d'*Avatar* au bar le d'Auteuil le 4 juin 1999.

Il y a d'ailleurs foule au d'Auteuil pour entendre cette œuvre « plurielle » à l'image de ces artistes de la performance et de l'installation, de l'art vidéo, de la poésie, de la musique et du cyberart et qui créent ensemble de l'art audio à la croisée des musiques concrète, électroacoustique, bruitiste, oralité sonore. L'instrumentation n'est pas conventionnelle (ex. : utilisation de défibrillateurs) et il y a traitement électronique du son et de l'image en temps réel et continu.

Pour l'instant, ces artistes œuvrent de manière originale leur partition, mais la formule du spectacle demeure dans l'ordre du connu. Présent au show, Alain-Martin RICHARD me chipe ce courriel : « Cher Guy, je me suis pointé au d'Auteuil pour assister au premier contact du Grand orchestre *Avatar*. Oui, oui, tu lis très bien, le *grand orchestre*, car il s'agit bien d'un groupe, d'un band, avec tout ce que cela suppose. Sur scène, on concerte. Évidemment, la partition n'est pas figée. Mais la chose est construite, organisée et montée en direct. Donc, instruments trafiqués, claviers classiques, instruments patentés, ordinateurs, vidéos, mixeurs d'images se relaient dans *15 minutes pour un titre, Intégrale des quatre mouvements pour écran vidéo accompagné*. Les nouveaux manipulateurs sont Pierre-André ARCAND qui présente *Les machines animales*, Jocelyn ROBERT qui travaille à partir de son dernier *CD Canned Gods, Typical Afternoon in the Backyard in Phoenix, Arizona*, Fabrice MONTAL au clavier, Chantal DUMAS qui travaille au niveau acoustique et intègre des sons à partir de ballons, de gouttes d'eau, dans une pièce intitulée *Air liquide*, et finalement Boris FIRQUET et David MICHAUD (duo *Eltractor*) qui présentent *Fibrillateurs A/V*. Cela ressemble à une stratégie courante de travail. Chacun amène sa proposition, on s'assoit ensemble et on travaille à partir de ce corpus. Pas vraiment de poésie sonore, mais surtout un travail de grande finesse et de grande amplitude dans l'univers sonore. Les bruits d'eau et de



seau de Chantal, les structures composites de Pierre-André, le piano de Fabrice, le travail de manipulation sonore de Jocelyn ROBERT et les manipulations sonores de David MICHAUD constituent les cinq mouvements de cette pièce. La vidéo recomposée et mixée en direct remplit l'écran géant en fond de scène. Ici, on reconnaît le travail de Boris : succession rapide d'images, implosion les unes dans les autres et effets usuels de strob ou de kaléidoscope où les images se télescopent en un rythme rapide, saccadé et soutenu. Une bien belle soirée en somme, malgré les manières de chacun. Quelques longueurs où la densité s'égaré, des périodes de flottements, des évanescences indésirables, mais finalement beaucoup de fraîcheur. Comme on le mentionne dans le programme : " Par-delà les relations intimes qu'entretiennent entre eux les électrons au cœur de l'arcane des 0 et des 1, entraînés par le flot incessant des éclairs synaptiques, Avatar se connecte le tympan en direct et accorde ses vibrations avec les ondes qui traversent la planète ". Joyeux maëlstrom ce soir-là, emporté par le flot roucoulant ou roulant des images et d'un art sonore aux ouvertures infinies. »



Cette soirée, évidemment, aura servi de plate-forme au lancement des dernières productions CD *Les machines animales* de Pierre-André ARCAND et *Canned Gods* de Jocelyn ROBERT. La cyberculture conserve un arrière-goût moderne de primauté de la valeur d'échange sur la valeur d'usage...

1. Voir à ce sujet mon livre : *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996*, Québec, Les Éditions Intervention, 1997.

2. Dossier « L'artiste et/ou le commissaire » dans le numéro 45 de la revue *ETC. Montréal*, mars-avril-mai 1999, p. 5-29. Cette parution fait écho au colloque organisé par le collectif Vox quelques mois plus tôt à Montréal.

3. *Évide(m)ment*, 20 mars au 17 avril 1999, Galerie B-312. Commissaire invité : Jean-Émile VERDIER. Artistes : Carole BOILEAU, Lise BOISSEAU, Magali BOUTELOUP, Joseph BRANCO, Michel CASAVANT, Marie A. CÔTÉ, Dorothée DESCHAMPS, Emmanuel GALLAND, Suzanne LAMOUREUX, Emanuel LICHA, Jean MAROIS, Fabrizio PEROZZI, Lucie ROBERT et Geneviève ROCHER.

4. Le Mexique est la contrée d'origine de Domingo CISNÉROS, artiste tepehuane, qui est monté au Nord dans les années 1970. CISNÉROS jouera ensuite un rôle crucial dans la résurgence de l'art amérindien actuel et de ses ramifications dans les réseaux de l'art parallèle, lors de plusieurs événements d'Art Nature (ex. : *Zona del Silencio* 1984-1995, *L'Art et L'Eau II* (1994), pour *Métissage* (1999), etc.). Le très beau film *Sky Bones*, sur son œuvre et sa pensée, réalisé par Danielle NITOSLAWSKA (Les productions Oko, 1999) vient d'être présenté au Festival *Terres en Vue. Les territoires de la création* et à l'ouverture du Complexe Ex-Centris au printemps 1999.

5. Créée en Colombie Britannique, cette exposition a été présentée au Woodland Museum de Brantford, sur le territoire de la Fédération des Six-Nations iroquoises en Ontario (1998). Voir BURGESS, Marylyn and Gail GUTHRIE VALASKAKIS. *Indian princesses and Cowgirls, Stereotypes from the Frontier. Bookwork by Rebecca Belmore*. Montréal, Galerie Oboro, 1995.

6. Plusieurs artistes amérindiens font de la lutte à l'appropriation un motif de leur travail. Les photographies de l'artiste mohawk Jeffrey JAMES pour l'exposition *Alter Natives* au Musée canadien de la photographie à Ottawa, en 1996, en sont un bel exemple.

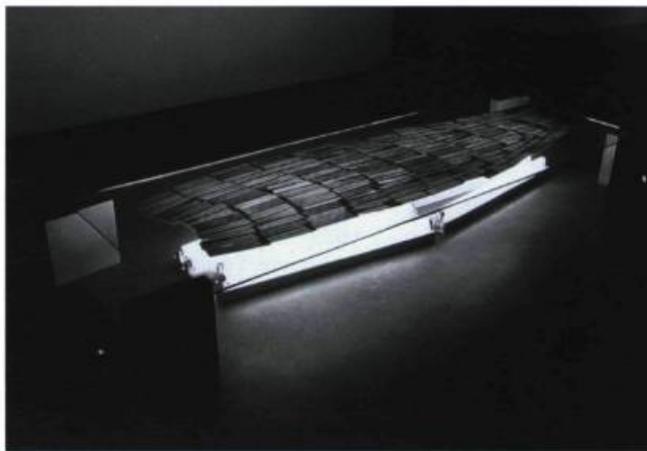
7. En 1998, Annie THIBAUT déplace en Gaspésie, chez Vaste et Vague à Carleton, son laboratoire d'interfaces science et art. Un an plus tôt, Annie THIBAUT avait réellement installé aux branches d'arbres ses « capteurs d'essence » sous forme de gouttes d'eau soufflées en verre lors d'une résidence chez Boréal à La Macaza. THIBAUT poursuit en Ateliers d'été au Centre de sculptures Est-Nord-Est à Saint-Jean-Port-Joli, en juillet 1999. Toutefois, l'amorce de présentation des laboratoires de cultures fongiques par Annie THIBAUT a lieu à la Galerie d'art d'Ottawa en 1996. Chez Skol à Montréal à l'automne 1998, Annie THIBAUT présentait *La chambre des cultures*. Cette installation représente sans doute la forme la plus achevée de transfert du laboratoire à la salle d'art expérimental, avec une prédominance des grandes tables lumineuses. Sa résidence à La Chambre blanche à Québec au printemps 1999 devient un moment instable entre le laboratoire universitaire (les sous-cultures) et le centre d'artistes (l'espace poétique). Au plan médiatique, les chroniques radiophoniques, comme *Midi-Culture* de Radio-Canada, la critique journalistique du journal *Le Devoir* et la télévision de Télé-Québec ont commenté avantageusement les expositions de l'artiste. André L. PARÉ signe aussi un long article, « *L'art c'est la vie* », sur le travail d'Annie THIBAUT dans la revue *Espace/Sculpture*, qui lui consacre même la page couverture de son numéro d'été 1999 (nr 48, p. 20-24).

8. Je pense aux nombreux sculpteurs qui, comme Michel GOULET pour le théâtre du réalisateur MARLEAU ou Guy BLACKBURN faisant cohabiter son installation *De la difficulté de s'élever* avec l'événement théâtral Dostoïevsky (organisé par Les Têtes Heureuses à Chicoutimi en mars 1999) et même Armand VAILLANCOURT créant le décor du spectacle *Belle et Rebelle* de Diane DUFRESNE, Claude DUBOIS et Kevin PARENT (pour les Francofolies de Montréal, août 1999), œuvrent dans un champ disciplinaire connexe.

9. On va le voir avec les *Clônes* de Louis FORTIER mais, pour lui, le parti pris originel de ses séries demeure le travail en atelier et un constant travail des matériaux. Il en va de même si l'on tente de faire des rapprochements avec François CHEVALIER qui est de l'édition controversée août 1999 du Symposium de la peinture de Baie Saint-Paul, *L'avenir en questions*, et dont l'assise de création de dessins, gravures et peintures en séries (ex. : *Insectarium Welcome*, La Chambre blanche 1998) se campe dans le geste et la texture des pictogrammes. Même si certains notent encore une parenté avec le traitement esthétique bio-organique chez Guy BLACKBURN, il y a une différence empirique et conceptuelle, dans la mesure où les pensées installatives de ce dernier, à la différence de THIBAUT, se bousculent d'abord « dans sa tête comme assise conceptuelle avant de transformer certains endroits comme ce printemps, métamorphosant en caravane mobile allant de ville en ville en mai et juin dernier pour *Quémander l'affection sur la route* à Chicoutimi, Alma, Victoriaville, Québec, Rivière-du-Loup, Rimouski, Saint-Jean-Port-Joli, Trois-Rivières.

10. En 1984, les autorités du fameux symposium international *Rendez-Vous 1984* avaient « parké » tous les sculpteurs sur le site unique de l'ancienne manufacture Saillant. Rebelle. BOURGALT avait symboliquement jeté le contour du site dans le fleuve, en plus de fomenter l'événement parallèle *Les Affaires Sculpturales*.

(c-dr.) Hélène ROCCHETTE, *Les lignes mémoires*. (c-g.) Mireille PLAMONDON, *À la lueur du jour*.



(g-h-geth-dr.) Lise LABRIE, (b-dr.) François PERRAULT, AOI. : Paul LITHELAND

11. Ce jeune collectif est un bel exemple de contamination des lieux de l'art. Après une résidence dans les ateliers de sculpture Est-Nord-Est où ils en ont profité pour apprendre les techniques de sculpture sur bois et y fabriquer leur fameuse réplique démontable de Mercedes, BGL a coup sur coup exposé à La Chambre blanche à Québec, à la Galerie Clark à Montréal, créé en résidence au 3^e Impérial à Granby, participé à l'exposition collective *Ni rupture, ni retour* du Musée régional de Rimouski, pour revenir à Saint-Jean-Port-Joli pour *la Cueillette* avant de *Se réunir seul*, leur dernière installation à la Maison de la Culture de la Côte-des-Neiges de Montréal évoquant les salles de cinéma. À la différence de WHAROL dans sa « Factory » new yorkaise ou de Serge LEMOYNE dans sa maison d'Acton Vale il y trente ans, le groupe BGL ne se donne pas d'outils autogérés ni de théorie, il « zappe et surfe » dans le système tel qu'il est, telle une vague d'énergie qui reprend à son compte un regard envieux et ironique sur les produits de consommation de masse en émergence : le cellulaire, l'ordinateur, le cinéma-maison et non plus le seul logo de Mercedes, mais le char entier ! À suivre, cette vogue qui célèbre plus qu'elle ne critique l'hyperconsommérisme des villes dortoirs.

12. *Saint-Lucie protégez-nous*, exposition collective à L'Œil de Poisson, avril-mai 1999, réunissant Sheila COUTURE, Mathieu DOYON, Murielle DUPUIS-LAROSE, Bruno GÉRARD et Diane LANDRY.

13. Actes Sud/Leméac, 1998.

