

Introduction

L'édition de textes théoriques portant sur la programmation 2005-2006 a fait l'objet d'une réflexion approfondie. Motivée notamment par la lecture de l'ouvrage *Tiré à part* : situer les pratiques d'édition des centres d'artistes¹, cette réflexion ne visait pas à remettre en question l'acte d'écrire jugé essentiel par les membres de Skol, mais portait plutôt sur les modalités d'édition et de diffusion dans un contexte de réaménagement des ressources.

Parmi les pistes de solution qui nous paraissaient les plus intéressantes figurait la possibilité de proposer des textes aux périodiques d'art contemporain. Bien que cette approche ait soulevé un certain questionnement éthique quant à notre rôle dans la promotion des artistes (et du Centre), les éditeurs ont surtout été favorables à nos propositions. En contrepartie, on se sauvait des coûts onéreux de production et d'impression tout en profitant du vaste réseau de circulation des périodiques. Autre avantage, les articles publiés dans les périodiques font l'objet d'une indexation dans les outils de recherche dont ARTbibliographies Modern.

Suite à leur parution dans diverses revues, Charlotte Panacio-Letendre, stagiaire à Skol en 2005-2006, a réuni l'ensemble des textes produits durant l'année sur les artistes de la programmation du Centre, et a obtenu les autorisations des auteurs et des périodiques pour une publication en ligne sur notre site Internet. J'en profite pour remercier Charlotte pour son dévouement dans la réalisation de cette édition en ligne du livret 2005-2006. Avant de vous plonger dans la lecture des textes, présentés dans leur version originale - et qu'il vous est possible d'imprimer- nous vous encourageons à prendre connaissance des questions que la commande a suscité chez elle.

Anne Bertrand

Avant-propos

Invitée à produire un recueil de textes portant sur les expositions de la programmation 2005-2006 et publiés préalablement dans des périodiques en art, j'ai été confrontée à un rapport en différé avec ces œuvres. N'ayant pas assisté aux expositions, j'écris cet avant-propos à partir de textes qui ont fait suite aux expositions et à partir d'archives visuelles. Ma compréhension des œuvres est donc façonnée par celle des auteurs, ma conception de l'art se trouve confrontée aux leurs. Comment puis-je être certaine que les éléments qu'ils ont fait ressortir sont réellement les plus importants, qu'ils représentent l'essentiel de l'œuvre? C'est la difficulté de ce travail : accepter le jugement critique de l'autre – lui faire assez confiance pour baser ma propre compréhension de l'œuvre sur la sienne.

Je peux cependant affirmer que les expositions n'ont pas été choisies selon une thématique globale, mais à partir d'un appel de dossiers ouvert. Le lecteur doit lui-même faire les liens entre les textes, mettre en évidence les disparités de conception et de compréhension de l'art actuel, ce qui lui laisse une grande liberté d'interprétation.

À la lecture de ces textes, j'ai surtout cherché à comprendre les effets des œuvres sur les différents publics. Comment les artistes ont-ils interpellé et échangé avec ces tiers? Quand la question du destinataire de l'art n'est pas abordée directement par l'artiste, on peut difficilement déterminer l'intention de départ quant à cette préoccupation. Il est aussi difficile d'avoir des informations qualitatives sur la réception des œuvres par les individus qui en ont fait l'expérience directe. Mon passage à Skol aura permis de réfléchir à l'interdépendance entre la théorie et les pratiques actuelles de l'art et sur la littérature qui en découle.

Charlotte Panacio-Letendre

Catherine Bodmer : Lac

par Pascale Beaudet

Catherine Bodmer n'est pas une spécialiste de la photographie. Cette jeune artiste s'intéresse depuis quelque temps à la ville, dont elle photographie les espaces délaissés. D'autres procédés et intérêts l'occupaient précédemment: la ritualisation de certaines activités quotidiennes associées au nettoyage, celui du corps, celui de l'espace. Toutefois, depuis le début de sa carrière, elle se concentre sur la banalité, les petits riens de la vie, et leur donne une dimension supplémentaire. Récemment, elle a pointé son objectif sur un terrain vague et sa métamorphose printanière.

Dans une acception ancienne, un vague était un vagabond. Le terrain vague est un espace ambigu: bien qu'ayant un propriétaire, celui-ci n'est pas immédiatement présent dans l'imaginaire, à l'instar d'une compagnie dont le logo s'affiche sur un bâtiment et claironne sa raison sociale. Espace incertain, donc, mais que souvent les citadins se sont réapproprié puisque le propriétaire donne l'impression de s'en désintéresser. Terrain où l'on vagabonde, que l'on traverse pour aller plus vite ou au contraire pour allonger la promenade. On a beau le clôturer, les gens s'entêtent, coupent les fils de fer, font s'incliner les poteaux. «Occupez l'espace ou donnez-le-nous entre temps», semble être le message implicite.

Pourtant, dans les photos de Catherine Bodmer, nul être vivant ne traverse les étendues inconstruites et les grandes flaques d'eau qui les submergent au printemps. Par contre, des chaînes de montagnes insolites se profilent discrètement. Les Alpes ne faisant pas partie de notre paysage urbain, le statut de vérité de la photographie s'en trouve interrogé. Le terrain vague est en quelque sorte la négation du sublime de la haute montagne, sa désacralisation. Quelques indices ici et là dénotent aussi une intervention dans la trame même de l'image. Clins d'œil humoristiques, ils installent l'image dans un espace d'enquête ou d'incertitude. Le lieu, incertain, transfère son instabilité au médium.

Les manipulations photographiques peuvent faire penser à celles d'Isabelle Hayeur, par exemple, où le lieu est subtilement travesti. Mais ce travestissement n'est pas le propos essentiel de la démarche de Bodmer, qui nous fait rebondir d'un état émotif à un autre, d'une strate artistique à une autre.

Les textes intégrés à même les photos contribuent à cette déstabilisation. Nous projetant dans un espace totalement étranger à celui qui est représenté, ils créent une rupture qui amène à examiner l'image de nouveau. Une image vaut mille mots, dit-on,

mais ce n'est pas à ceux-là qu'on s'attend. La logique vacille et est remplacée par une poétique ou une politique de l'expression visuelle.

Ce genre de photo, en effet, prêterait plutôt à un discours gravitant autour de la sociologie ou de l'errance poétique. Catherine Bodmer nous tourne résolument vers un autre cadre. Au banal elle oppose le fantastique ou l'étonnant. Les contraires produisent un choc qui provoque la mise en marche de l'imaginaire, une échappée vers une multitude de possibilités.

Dans une série récente qui s'intitulait *Déplacer des montagnes*, Bodmer conférait des noms prestigieux à des amoncellements de neige banals : *Mer de Glace*, *Mont Cervin* ou *Monte Verità*. Rappel ironique et affectueux des montagnes de l'enfance suisse de l'artiste, ces accumulations prennent pour une enfance montréalaise une autre signification : les glissades et les jeux dans ce qui nous semblait être des Everest mais qui n'était que des amas de neige insignifiants obstruant les rues et les trottoirs.

Le rapport d'échelle, plus évident dans la série précédente, est aussi présent dans *Lacs*, mais d'une autre façon, dans le contraste entre la mare peu profonde et la montagne élevée ou l'édifice à plusieurs étages. Celui de la nature contrainte à la reconquête temporaire, peuplée de petits formats, et de la culture architecturale qui lui impose sa domination. Or, c'est cette fois la nature en déroute qui est cadrée et non l'architecture comme reflet de l'arrogance humaine.

Les grandes flaques d'eau sont aussi un non-sujet, c'est-à-dire qu'en soi elles ne seraient pas dignes de la photographie de paysage, parce que situées dans un univers proche de l'abandonné, du disgracié. Ce qui accompagne généralement un terrain vague – les détritiques, les mauvaises herbes, les itinérants et parfois la violence – est souvent placé dans la sphère du désordre, presque du chaos. Il ne s'agit pas ici de porter un jugement moral mais d'indiquer que le fait de joindre un tel sujet, non noble, au sujet sublime, les hautes montagnes, procède d'un mélange paradoxal, mais accompli dans la discrétion. Par légers glissements se fait le passage du banal au sublime, de la quotidienneté à l'imaginaire, du désordre humain à l'ordre naturel, alors que les transitions auraient pu être brutales. Catherine Bodmer s'applique à désinvestir le paysage du romantisme qui l'imprègne souvent. Plutôt que de nier cette présence, elle la dépouille de sa réalité, stratégie plus judicieuse.

Catherine Bodmer: Lacs

by Pascale Beaudet

Catherine Bodmer is not a photographic specialist. Her interest in the city, where she has begun to photograph abandoned spaces, is fairly recent. Previous work by this emerging artist dealt with cleaning as a daily ritual: cleaning the body, cleaning spaces. Her artistic career has been focused on these seemingly banal, trivial aspects of life, to which her work gives added dimension. Recently she turned her camera on one of Montreal's vacant lot and its spring metamorphosis.

An older meaning of the French word *vague* (vacant) was "vagabond." Vacant lots are wastelands: although they have owners, these people or any visible signs of them are absent – unlike the buildings with company logos shouting their trade names from the rooftops. City dwellers often appropriate these ambiguous spaces — places in which to wander, to take shortcuts across, or detours through — since their owners seem to be neglecting them. Fencing them in is useless, for people stubbornly cut the wires, knock over the posts. The implicit message is "Occupy the space or we will until you do."

But in Bodmer's photos, no living thing crosses the unbuilt expanses and the broad, formless puddles that threaten to flood them in spring. Instead, strange mountain chains protrude discreetly. Since the Alps are not part of our urban landscape, these incursions bring the truthfulness of the photograph into question. The vacant lot denies, in a sense, the sublimity of the mountainous heights, defiles its sacred aura. Moreover, the image itself contains various clues suggesting that it has been manipulated. These humorous *clins d'œil* flag the image as ambiguous and requiring investigation. The ambiguity inherent in the place has spread to the medium.

These photographic manipulations may seem reminiscent of the work of artists such as Isabelle Hayeur, in which places are subtly disguised. But this kind of dissimulation is not the main intention here. Bodmer's aim is to send us reeling between different emotional states and different aesthetic levels.

The texts incorporated into the photographs enhance this destabilization. By projecting us into a space totally alien from the one depicted, the words create a breach that leads us to re-examine the image. A picture may be worth a thousand words, but these are not the ones we were expecting. Logic vacillates and is replaced by a poetics or politics of visual expression.

Normally we would expect sociological commentary to accompany this kind of photograph, or perhaps poetic wanderlust. But by juxtaposing the banal with the fantastic or surprising, Bodmer obliges us to reconsider our frame of reference. Her abrupt juxtapositions set the viewer's imagining in motion, opening up a multiple of possibilities.

In a recent series titled *Déplacer des montagnes* (moving mountains), Bodmer gave prestigious names to ordinary piles of snow (*Mer de Glace, Mont Cervin, Monte Verità*) in a fondly ironic look back at the mountains of the artist's Swiss childhood. But from the perspective of a Montreal childhood these mundane mounds take on an entirely different significance: memories of tobogganing and playing on what seemed at the time like the heights of Everest but were in fact just puny banks of snow obstructing the streets and sidewalks.

Incongruity of scale, blatantly obvious in this previous series, also comes into play in *Lacs*, where it is in the contrast between the shallow pools of water and the high mountains or multi-storey buildings. It is the contrast between nature on a small scale, cowed into temporary submission,

and culture, here in the form of architecture, asserting its domination. In this case, Bodmer's subject is vanquished nature rather than architecture as a reflection of human arrogance.

The puddles of water are also a non-subject in the sense that by being located in a despoiled and abandoned place they are unworthy of landscape photography. The things we usually associate with vacant lots – debris, weeds, homeless people, occasionally violence – are things we consider disorderly and verging on chaos. The point here is not to pass moral judgment but to indicate that the paradoxical linking of such a humble subject to the sublime one of mountainous heights is accomplished with tact. The shifts from banal to sublime, mundane to imaginary, human disorder to natural order, are subtly rather than jarringly made.

Catherine Bodmer endeavours to divest the landscape of the aura of romanticism with which it is often imbued. But instead of banishing romanticism she opts for the more judicious strategy of dispelling our sense of its reality.

On Office

by Christopher Brayshaw

Matilda Aslizadeh's video projection *Office* is a slippery mix of forms: part narrative film; part projected "picture that moves," a la Gillian Wearing or Sam Taylor-Wood; part succession of still, fractured images. It is also a totally engaging and satisfying art work. I think its success as art – its aesthetic success, in other words, the sense of visual and intellectual pleasure obtained from watching it -- is directly proportionate to the ways in which Aslizadeh deliberately mixes and hybridizes narrative and pictorial structures, blending them until any sense of being comfortably rooted in a conventional point of view is inverted, turned inside-out like a glove.

Disassembling structures does not mean relativizing their components. Aslizadeh is not interested "deconstructing" narrative or point of view per se, however much her subject – the repressed inner lives of the workers and managers at a fictitious American insurance company's head office – seems to cry out for such an approach. *Office* succeeds because Aslizadeh repeatedly shifts the ways in which her narrative is told. She thereby implies compositional parallels between her video's formal (pictorial and durational) structure and the broken, fractured and necessarily incomplete narratives that her characters tell themselves and each other. In this respect, her shifts of compositional and stylistic tone are not arbitrary, relative, or "postmodern," but are deliberately tied to her characters' psychological states. Aslizadeh's stylistic shifts are expressive of her protagonists' conflicted fragmented inner lives, an ostensibly stylistic avant-gardism -- what Aslizadeh calls "a visual language that owes much to the avant-garde traditions of distancing and radical breaks" – employed in the service of greater psychological realism.

Office's 23-minute narrative traces the lives of a group of office workers and managers at Western Life, a fictitious American insurance company. While the company managers plot strategy and deliver speeches whose content seems largely derived from Jack Welch-style managerial how-to handbooks, the white collar workers argue, gossip and flirt with one another in between browbeating and cajoling clients into buying insurance packages that they seem to have no real need for. Most of the action takes place in around the offices, halls and courtyard of the Western Life head office, a geometrically precise cube of metal and glass surrounded by a lushly landscaped southern California garden. Nature is visible everywhere in Western Life's offices: lush-leaved trees; bright flowers; pools and waterfalls along an exterior terrace; palm trees;

the dappled patterns made by California sunlight falling through wind-stirred leaves. The nature imagery's sense of organic integration – the way it brackets and contains the pictorially and psychologically fractured setpieces which unfold within the Western Life building's rooms and hallways – implies that the office is a microcosm out of step with a larger world. Office life's physical isolation from the integrated imagery and symbolism Aslizadeh associates with nature generates a corresponding psychological, or psychic, isolation among those who work and scheme there.

Aslizadeh increases the Western Life offices' physical isolation by repeatedly fracturing and dividing her projection's image plane. Sometimes two or three different narratives simultaneously unfold on the same screen, and while the characters appear to be in close physical proximity to one another they are actually further apart than they seem on screen, a point emphasized when they walk or reach "in" or "out" of one space, disappear for a while, then reappear, thereby calling attention to an implied, but visually unrepresented space between two or more narratives. As Aslizadeh observes in her director's notes, "[such elements] declare that the world is transitory and arbitrarily organized." At other times, these visual fractures present the same event from two or more points of view. For example, when an energetic but rhetorically challenged executive makes a strategic pitch to a circle of colleagues, Aslizadeh depicts the executive and his colleagues' respective viewpoints on the same screen, so that as we study his nervous, energetic, and verbally leaden performance we also observe his colleagues' bored, unimpressed and vaguely hostile assessment of his pitch. .

In a sense, Aslizadeh's repeated fracturing and disintegration of the screen image is a metaphor for the psychological disintegration of her film's characters. Aslizadeh implies that the conditions responsible for this disintegration are pervasive and pernicious, and that they infect not only her fictitious workers, but all of "western life."

Aslizadeh's thinking connects to a larger debate within western aesthetics that historian Peter Burger illustrates with reference to the work of philosophers Georg Lukacs and Theodor Adorno. Berger argues that Lukacs and Adorno disagreed about the significance of the avant-garde's dismantling of the principle of the organic unity of works of art. In Burger's words, "[t]he man-made work of art that pretends to be like nature projects an image of the reconciliation of man and nature. According to Adorno, it is the characteristic of the non-organic work using the principle of montage that it no longer creates the semblance (Schein) of reconciliation." Thus, for Adorno,

“the avant-gardiste work is the only possible authentic expression of the contemporary state of the world.” Lukacs, on the other hand, “holds onto the organic work of art (‘realistic’ in his terminology) as an aesthetic norm and from that perspective rejects avant-gardiste works as decadent.”

Throughout *Office*, Aslizadeh depicts nature as organically unified, and “western life” as pervasively estranging. Yet the circumstances that prevent the reunification of nature and western culture are also those which, as Adorno foresaw, underwrite and guarantee the authenticity and aesthetic force of a project like Aslizadeh’s, whose pictorial and narrative dis-integration thereby allegorizes the real social conditions underpinning its creation. In this respect, *Office* is a project which, while it does not abide by the norms of narrative and pictorial unity typically associated with realist art, is nonetheless a form of critical realism, an authentically post-avant-gardist art that employs avant-gardiste strategies reflexively, in the service of a searching critique of the culture it emerged from.

February 2006
Vancouver

L'envers du cube blanc

par Mary-Pierre Belzile

Concours jeunes critiques - esse arts+opinions no.57

Si le terme *déstabilisant* sied particulièrement bien à l'œuvre de Patrick Bérubé, il prend tout son sens dans l'installation *Embarras / Débarras*, présentée à Skol du 18 novembre au 17 décembre 2005. Touchant également à la photographie et à la vidéo, Bérubé, jeune artiste montréalais, s'adonne surtout à l'installation, créant des milieux familiers et intrigants à la fois. En présentant au premier abord une galerie vide, l'artiste pousse le visiteur à se laisser aller à sa curiosité, prenant le risque que celui-ci rebrousse chemin, rebuté par l'apparente absence d'œuvre. D'emblée, on a l'impression d'une salle en montage, vide à l'exception d'un mur percé de cinq portes. *Embarras / Débarras* force donc l'exploration de l'espace d'exposition par le spectateur, lui donnant aussitôt le choix de son parcours en lui proposant de franchir un double interdit, soit d'entrer physiquement en contact avec l'œuvre et de céder à la tentation d'ouvrir des portes closes. Différents agencements surprennent derrière chaque battant, invitant à pénétrer plus avant ou encore bloquant toute avancée par une accumulation d'objets, qui deviennent presque menaçants dans la pénombre. L'expérience est déroutante, presque intimidante. En nous conviant dans les coulisses de l'exposition, usant de contournements et de recoins pour forcer l'appréhension d'un espace qui se dévoile par détours, on a le sentiment d'être voyeur. Cette œuvre pour le moins complexe fait intervenir de multiples notions, touchant à la fois à la photographie, à la vidéo, aux paramètres de l'installation et de l'in situ. Derrière une première porte (1), la découverte d'un placard en désordre, rappelant n'importe quel espace de rangement domestique, renvoie le curieux à sa propre expérience des objets, alors que les outils, matériaux divers et articles ménagers conservent leur banalité. On est tout de même tenté d'introduire une certaine narration dans cet assemblage d'apparence aléatoire : la cannette de boisson gazeuse aurait-elle été oubliée par un ouvrier, les cartons sont-ils la trace ou le signe d'un déménagement? Pourtant, bien que le rangement suggère une expérience quotidienne, un malaise subsiste, amplifié par l'éclairage sombre, bleuté, qui baigne l'endroit. En levant les yeux, on aperçoit un écran vidéo, faux plafond faisant littéralement s'écrouler sur nous le contenu empilé virtuellement de l'étagère. L'artiste fait ainsi cohabiter les médiums et modes de présentation, multipliant les références et les possibilités d'interprétation, réitérant le caractère factice de la mise en scène.

Deux autres espaces, contenant des agencements semblables, se distinguent l'un de l'autre par des photographies grand format sur le mur gauche. Sur chacune des

images, une personne se tient dans un décor ressemblant à une des pièces de l'installation, avec un énorme ballon rouge attaché à ses vêtements. Ce ballon rappelle une œuvre antérieure de Bérubé (alors qu'il était du collectif Pique-Nique) et présentée lors de l'événement *Le lac des castors* en 2004. À la différence de *Banc public aérien*, une « entreprise invraisemblable et étonnante (2) » qui jouait sur la contradiction entre la lourdeur du banc et la légèreté des ballons alors que l'objet prenait son envol et interdisait dès lors son usage premier pour lui conférer un sens nouveau, les personnages ici montrés sur les photographies demeurent cloués au sol. La gravité les empêche de quitter la réalité de ce monde d'objets quotidiens, et seuls leurs vêtements se soulèvent, retenus pourtant par le poids réel du corps. Un parcours plus étonnant s'ouvre derrière une porte adjacente. On peut alors véritablement pénétrer dans l'espace, découvrir – non sans une certaine appréhension – ce qui se cache dans les recoins du décor. Des tablettes servent de rangement à quelques jouets d'enfants et une voiture miniature tournoie, en lévitation magnétique. Cet arrêt dans le monde de l'enfance ajoute une note d'étrangeté au sein de cet espace de rangement impersonnel. Dans le même parcours, un escabeau permet aux plus audacieux de jeter un coup d'œil dans un espace pratiqué au plafond, presque vide si ce n'est de la présence d'un rat en peluche. Bérubé permet ici une exploration de l'espace dans un axe vertical, avec escales et obstacles, tout en y introduisant une pointe de dérision. Ce procédé n'est pas sans rappeler l'installation *Demi-mesure* présentée à Québec lors de la Manif d'art 2005. L'artiste présentait à cette occasion une installation qui suscitait les déplacements dans l'espace tout en frustrant les attentes : un trampoline était disposé dans une pièce au plafond très bas, annulant les possibilités offertes par un dispositif appelant normalement le jeu. Continuant l'exploration de la pièce, on en arrive à se buter sur une barrière recouverte de miroirs, témoin de nos déplacements dans l'espace, témoin aussi de l'hésitation à franchir cet obstacle symbolique. Une fois de l'autre côté, le corridor nous mène à une pièce où résonnent de façon continue les notes graves d'un synthétiseur sur lequel est posée une poutre, semblant soutenir le plafond. Deux autres poutres répètent cet agencement, écrasant différents éléments au plancher ou au plafond, teintant d'une touche d'absurdité cet endroit où gisent des objets de toutes sortes, qui interpellent le visiteur et font intervenir un doute dans son esprit. De plus, une photographie se trouve sur un des murs, une image présentant une accumulation, répétition formelle de ce qui est présenté dans l'exposition. Pourtant, on ne peut saisir que partiellement l'image, un de ses coins étant décloqué, mimant l'effondrement des objets. La photo conserve ainsi son caractère concret, prenant entièrement part à l'installation et interpellant l'attention par une discordance, un événement qui force à revenir à une interrogation sur la mise en exposition même.

Bérubé redéfinit notre expérience de l'exposition et de sa linéarité, mettant à profit les attentes et les parcours possibles, nous obligeant à revenir sur nos pas, à grimper, à se pencher. Il conserve l'aspect banal et familier des choses, évacuant toute référence à la monumentalité. Mais l'organisation des éléments n'est pas laissée au hasard, Bérubé les faisant intervenir formellement entre eux afin qu'ils se répondent et n'évoquent qu'un désordre superficiel, une fausse impression d'« habituel » afin de « réenchanter l'existence quotidienne à travers ce qui est commun à tous (3) ». S'il est vrai que l'espace créé par Bérubé rend plus intime la visite, de par son lien avec le quotidien et les ancrages avec le domaine du domestique, il n'en demeure pas moins qu'une distance s'établit par ce même caractère générique des objets et par les détournements effectués subtilement. On se bute à l'apparent vide de sens des différents cartons, outils ou matériaux qui n'ont rien à dire, si ce n'est par leur organisation formelle.

Issus de notre société de consommation de masse, ces articles n'ont pas un caractère *luxueux*, de vieilleries (ce qui leur conférerait une valeur d'ancienneté) ou *sentimental*, à l'exception peut-être des jouets, de la voiture : ils sont seulement des marchandises génériques qu'on consomme et qu'on jette sans réfléchir. Mais les quelques jouets, justement, introduisent l'étrangeté, le dispositif mis en place par Bérubé témoignant d'une préoccupation accrue pour la mise en exposition. Le « merci de ne pas toucher » nous ramène inévitablement au statut de l'objet précieux, revêtant véritablement son caractère d'œuvre. La dimension surréelle de la voiture en lévitation, tournant sans arrêt sur elle-même, exacerbe cette impression. Les deux personnages des photos amènent la seule touche de vie, la seule présence humaine de l'exposition, mis à part les visiteurs qu'on peut croiser dans un détour. Bien que l'artiste semble nous offrir des choix, par la séquence des portes et par un parcours, les attentes demeurent frustrées, les réalités inaccessibles. Le projet de Bérubé semble résider dans cette constante contradiction entre le palpable et l'immatériel, entre le saugrenu et le banal à l'extrême. En cela, l'exposition *Embarras / Débarras* rassemble plusieurs des pistes que Patrick Bérubé avait lancées dans ses expositions précédentes, investissant cette fois avec aplomb un lieu lui étant tout entier réservé.

1. Le parcours n'étant nullement prédéterminé, « une première porte » s'entend de façon arbitraire.

2. Julie Bélisle, « Quand faire c'est dire : l'acte artistique dans l'espace urbain », *Esse*, n° 54 - Dérives, printemps-été 2005, p. 52.

3. Johanne Lamoureux, *L'art insituable : de l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001, p. 76.

Patrick Bérubé at Skol

by Melissa Kuntz

Patrick Bérubé, a young artist from Montreal, has recently shown his site-specific installations in Canada, Mexico and Argentina. He borrows from the traditions of Conceptual art. When first entering the gallery, the viewer encountered a Michal Asher installation reincarnate: the only object in the empty space appeared to be the reception desk. But in fact, there was more: the rest of Bérubé's installation was hidden behind a row of five closed doors along the right-hand side of the gallery, each opening into a small room. The title of the exhibition, *Embarras/Débarras* (Embarrassment/Storage Closet), alludes to the experience to brazenly investigate the gallery in atypical ways in order to uncover the work and was often rewarded with a "joke", usually at his or her expense. For example, the first room contained a stack of three cardboard boxes. Placed on the top box was a hammer. Behind the boxes, a large photograph of a storeroom was hung on the wall, except that it was missing a nail in the right-handed corner. The viewer was all but invited to finish hanging the picture with the nail that was sitting inside a recessed compartment in the box-but the catch was that the nail was a hologram. The room also contained an electronic keyboard that was "played" by a support beam that pressed down on the keys, creating an eerie hum that could be heard throughout the gallery.

Behind door number two, the viewer encountered a heavily laden shelf and a projected video, triggered by the opening of the door, of falling object (toys, boxes, unused stretcher bars) that seem to tumble from the ceiling toward the unsuspecting viewer. Behind the third door, stacked on a shelf, were various objects one would expect to find in a gallery storeroom, and leaning against the wall was a photograph of a woman with a giant helium balloon tied to her shirt. The shelf and objects behind door number four seemed identical at first to those in room three. But the difference was soon evident-in this case it was a man in the photograph. In the final room, one could see a platform on which sat a mischievously placed stuffed rat. Installed at baseboard level was a miniature closet crammed full of Lilliputian articles identical to those in the other three, human-sized closets. Bérubé's theatrical space ended with a set of shelves that held various toys, including a "levitating" yellow Volkswagen Beetle that spun above the shelf, presumably with the assistance of magnets. The often dry and overlay intellectualized genre of conceptual art is reinvigorated by Bérubé, who invites the audience to literally (and often uncomfortably) participate in creating meaning within the work.

Se blottir dans l'épaisseur du mur: les espaces intimes de Patrick Viallet

par Éric Chenet

Étant donné un mur, que se passe-t-il derrière ?

Jean Tardieu

Les installations sculpturales de Patrick Viallet se caractérisent singulièrement par leur mode d'occupation de l'espace et par leur forme géométrique simple, voire minimaliste. Dans le cadre de l'exposition présentée dans la galerie du Centre des arts actuels Skol, l'artiste semble néanmoins écarter la dimension sculpturale habituellement présente dans son travail. Recourant en contrepartie à des dispositifs multidisciplinaires, il explore les relations que l'être humain entretient avec l'architecture. Conjuguant intervention *in situ*, photographies et installations, Viallet engage plus particulièrement le spectateur à considérer des espaces d'échelle minime dans lesquels le corps est contraint par l'environnement construit. Au premier abord, l'idée ne paraît pas si originale. Nombre d'artistes ont auparavant examiné tant le confort que la coercition qu'exerce sur l'homme un habitat sans envergure. Rappelons par exemple qu'au cours des années 1990, Absalon, Atelier Van Lieshout, Vito Acconci, pour ne citer qu'eux, réalisaient des habitats considérablement exigus, des microarchitectures, poursuivant ainsi la réflexion amorcée par les programmes d'urbanisme sur l'environnement architectural et notre manière de l'habiter. Pour ces artistes, il s'agissait également de développer les conditions d'intimité et d'individualité² – de plus en plus nécessaires – dans un contexte de globalisation où les mutations à l'échelle planétaire – qui se font encore durement ressentir – suscitent aussi bien une dislocation spatiale qu'une distanciation par rapport à nous-mêmes et aux autres.

Mais à la différence des projets d'(in)habitation – inhabitables dans la mesure où ces espaces demeurent, pour la grande majorité, des architectures utopiques – Viallet mise plutôt sur le potentiel tant physique que métaphorique d'un ouvrage de maçonnerie bien réel ; en l'occurrence le mur. À ce titre, le mur se distingue des espaces construits à caractère irréel. Comme l'artiste le précise³, la présence immuable du mur, son existence tangible et quasiment irréductible, intrinsèque aux principes de construction et d'organisation de l'architecture fait de celui-ci « un espace à résonance hétérotopique ». Sans doute ne faut-il pas interpréter cette remarque dans son sens absolu. Ce commentaire paraît effectivement plus significatif si, considérant le glissement sémantique dont a bénéficié le néologisme de Michel Foucault⁴ depuis un

certain nombre d'années et dans maintes publications, nous convenons alors d'une extension tacite – d'un lien causal – associée à ce terme. Car bien qu'un mur détienne certaines qualités hétérotopiques – il est tout à fait approprié d'envisager le mur, au sens où l'entend Viallet, comme « un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée⁵ » – il ne correspond pas pour autant aux différents critères énoncés par le philosophe français. Force est aussi de constater qu'il s'en différencie sur certains points puisque, par exemple, il est plus difficile de comprendre en quoi le mur représente une hétérotopie de « déviation ». Quoi qu'il en soit le mur est un élément architectural de base jouant d'ordinaire un rôle limitrophe entre l'intérieur et l'extérieur. Frontalier, il sépare deux territoires : l'un ici, l'autre là-bas, de l'autre côté du mur. D'un aplomb imperturbable, il s'éprouve également en termes de verticalité et de stabilité. Tout simplement impénétrable, résistant et massif, le mur impose son volume et sa densité. Il clôt l'espace et en restreint l'expansion. Il circonscrit l'habitat ; parfois même il emmure.

Dans cet ordre d'idées, il importe de souligner comment Viallet agence ses structures architecturales de manière à développer une interrelation avec l'espace d'accueil : l'exposition joue toute entière d'un rapport de compacité et d'isolement. Ainsi, l'entrée dans la galerie se voit immédiatement obstruée par une imposante structure monolithique qui, tel un obstacle, se dresse sur le chemin de l'expérience esthétique. Cette masse dense et homogène, réalisée à partir de dizaines de blocs de mousse assemblées à la manière des jeux de briques en plastique, occlut provisoirement le champ de vision du spectateur. À cet instant, il n'est pas question de distinguer les installations situées en aval. Qu'à cela ne tienne puisque le parallélépipède, à lui seul, dispose de caractéristiques particulières donnant lieu, entre autres, à une expérience de clausturation. Cette sensation paraît d'autant plus forte que, vu de l'extérieur, l'habitat semble de fortune ; les éléments en mousse poreux, d'apparence fragile et légère, évoquent un destin matériel incertain. Pourtant, une fois pénétré en dedans, l'appréciation diffère totalement. L'espace vide, de quelques mètres carrés à peine, cause sans délai une impression de stabilité, de fermeté et de sûreté matérielle. Tout se passe comme si, à l'intérieur, les éléments de construction engendraient une réaction inverse au devenir matériel précaire dont ils font preuve au dehors. Par ailleurs, la pièce confine également au retrait. Un sentiment d'accalmie, presque de quiétude, envahit progressivement le spectateur attentif. La salle étroite agit comme un espace muet à l'intérieur duquel les sons ambiants ont de la difficulté à parvenir. Comme dans une chambre anéchoïque, les murs et le plafond enveloppent de leur

densité et absorbent ainsi les ondes sonores extérieures. Évacuant toute dimension superflue inhérente à l'espace domestique, Viallet invite alors le spectateur dans une architecture sécurisante, tranquille, propice à l'isolement réflexif, dans un espace d'absorbement.

Derrière ce premier élément, trois photographies cadrées frontalement présentent l'artiste dans des positions inhabituelles, du moins en tension dans un espace peu conventionnel. Réalisées dans son atelier, ces images montrent un corps imbriqué dans la profondeur négligeable du mur. Pour ce faire, Viallet a construit différentes niches à l'échelle humaine dans lesquelles il se glisse. Parfois tout simplement allongé sur le dos, d'autres fois dans une posture plus complexe, explorant les limites de ce que le corps peut supporter, ces images suscitent ipso facto un questionnement sur la pesanteur et les lois de la gravitation universelle. De plus, au regard de ces photographies, la niche, dont le sens premier évoque une petite ouverture pratiquée dans un mur pour accueillir un objet somme toute décoratif, témoigne davantage d'une dimension d'isolement. Encore une fois, sous cette forme d'habitat individuel, la cavité inspire une impression de confinement. Elle devient tanière, pratiquement une incitation au recueillement, un repère pour prendre la mesure de son corps tant physique que psychologique dans l'épaisseur du construit. Reprenant en conséquence l'équation de Jean Tardieu à son compte, l'artiste interroge le rapport entre le corps et l'espace construit : « Étant donné un mur, que se passe-t-il à l'intérieur ? »

En dernier lieu, le spectateur découvre que le fond de la galerie est étrangement clôturé par une surface murale sur laquelle, une fois de plus, se heurte son entendement. Seule une ouverture pratiquée sur la paroi, comparable aux niches réalisées précédemment pour les photographies, invite à pénétrer cet espace « inframince ». Immédiatement après avoir dépassé le seuil, l'intérieur se présente sous la forme de deux trajets opposés engageant le visiteur à déambuler entre les murs. Mais, au détour du chemin, le corridor s'interrompt brusquement. De chaque côté de l'installation, le passage débouche sur l'envers du décor et l'environnement construit se transforme tout d'un coup en espace relationnelle. En effet, à chaque extrémité, l'impasse dispose d'un siège provoquant par la force des choses – de l'architecture elle-même – un face-à-face entre deux flâneurs audacieux. Il semble dans ces conditions que, loin de séparer, les murs réunissent, deviennent entremetteurs. Les environnements construits de Patrick Viallet, *in fine*, génèrent un rapport intime et privé. L'architecture exigüe qu'il érige, paradoxalement, agit comme un espace de

socialisation dans lequel il échoit, au bout du compte, aux spectateurs de développer ce rapport.

1. Jean Tardieu, « Petits problèmes et travaux pratiques », *Un mot pour un autre* (1951) dans *Tardieu : œuvres*, Paris, Gallimard, 2003, coll. « Quarto », p. 425.
2. À ce sujet, j'invite le lecteur à parcourir l'article de Sophie Trelcat, « L'intime à l'œuvre », *L'architecture d'aujourd'hui*, n°328 (juin 2000), p. 104-111.
3. Les commentaires de l'artiste insérés dans cet article ont été recueillis lors d'une entrevue réalisée au courant du mois de mai 2006.
4. Michel Foucault, « Des espaces autres » (1967), *Dits et écrits*, tome IV, sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 1994, Coll. « Quarto », p. 752-762.
5. *Ibid.*, p. 761.

Frédéric Lavoie. Le corps et ses évènements

par Marie-Eve Beaupré

[*La Dynamo*, Centre des arts actuels Skol, 2006]

L'exorde de l'œuvre se niche au creux des plis d'une rencontre. Celle de corps *a priori* étrangers et de postures insouciantes de tant de proximité. Générant des lieux composites où les rapports de coexistence dans l'espace habité sont auscultés, Frédéric Lavoie nous propose une expérience d'écoute, celle du corps et de ses évènements qui supportent le système narratif de l'installation vidéo. Depuis ses recherches entamées dans l'exposition *L'Angle mort* (Galerie B-312, Montréal, 2005), projet affilié à celui de *L'habitat naturel* (Maison de la culture Frontenac, Montréal, 2005), certaines problématiques demeurent. Partant du principe anthropique stipulant que l'univers a été créé pour que l'homme puisse l'observer, il s'avère intéressant d'examiner sous quelles modalités les lieux foulés peuvent être symboliquement investis par nos gestes et actions. Dans le cadre de son exposition solo au Centre des arts actuels Skol, l'artiste présenta les résultats d'un laboratoire d'observation sur le sommeil, une composition sonore et visuelle puisée à même le répertoire des gestes déclinés par les corps alités et ensommeillés. Dans un espace en apparence intimiste, quelques heures par jour, des figurants furent invités à se reposer devant l'objectif, à convoquer leur sommeil au sein d'un dispositif de tournage individuel. Comment les plis du corps explicitent-ils leurs replis sous-jacents? La surface d'inscription numérique proposant un lieu communal où campent des couches d'images superposées, les personnages inscrits dans cet espace de condensation n'y cohabitent que virtuellement. Ainsi, jamais ils ne se croisèrent devant la lentille de la caméra. De la compilation de ces séquences naquirent des rencontres forcées. Des fragments de temps vidéographique furent manuellement raccordés dans un espace fictionnel désinvesti et pourtant si familier - le lit -, lieu de désir, de repos, de passion et de peine, autour et sur lequel l'artiste montréalais parvint à scénariser des micro-évènements impossibles. Surlignant les décalages entre l'expérience solitaire vécue en temps réel et ses résonances affectives et formelles lorsque reportée dans un environnement déchargé des signes de l'individualité, l'œuvre *La Dynamo* laisse pantoises les attentes perceptuelles de l'œil patient.

Activant l'évanescence des diverses traces et empreintes perceptibles sur le drap du lit, les corps se frôlent, s'étirent, se contorsionnent, se recroquevillent et s'emboitent. Devant cette chorégraphie de chair en surimpression, le visiteur se surprend à scruter le comportement des personnages, à chercher les points de suture entre les séquences

afin de concevoir l'organisation des strates d'images et reconnaître les traces de leur activation manipulée dans l'espace. Mais bien que ces figures semblent reporter une attitude de territorialisation du lieu de l'intime, une forme de dévoilement de l'individuation, leur prétexte à « être ensemble » demeure ancré dans le geste du prélèvement vidéographique. Le statut de la figure englobe alors celle du motif. La syntaxe de l'œuvre se voyant ainsi décortiquée, les relations réciproques et dynamiques des modalités temporelle, spatiale, sonore et visuelle sont répertoriées de manière à saisir l'ampleur des césures, la position des formes et leurs échos dans l'espace du cadrage. Véritable exercice d'application de la grille gestaltienne, les plis de l'amoncèlement sont virtuellement ouverts puis réorganisés par le regard, jusqu'au moment où l'espace de l'énonciation - là où se joue le sommeil - s'étend jusqu'à devenir un espace englobant. Des dormeurs sont même invités à passer une nuit dans la galerie. La veilleuse de la salle, une boîte lumineuse synchronisée à la projection sonore, bat la cadence des bruits hors champs de l'image. À la rencontre de lieux, d'individus et d'objets s'opèrent des contaminations permettant aux motifs de cohabiter au sein d'un même théâtre d'actions ludiques et sensuelles.

Contempler le sommeil de l'autre

Au regard de la projection, les corps débordent du cadrage et s'infiltrant dans l'espace, sur les murs. Un diptyque photographique exposé dans une salle attenante illustre les positions d'un dormeur qui semble se replier sur sa propre image. L'élasticité de ce corps que l'on imagine se repositionner dans un long enchaînement la nuit durant ouvre sur une brèche temporelle. Reconstituant la trajectoire de sa position, énumérant les configurations hypothétiques, celui qui se prête au jeu des postures projette dans les plis du lit la charge symbolique transférée depuis son expérience personnelle. Ainsi cette installation qui nécessite la patience du regard demeure exigeante envers le visiteur qui se voit invité à participer au processus d'actualisation de l'œuvre. En tant qu'observateur, mais aussi en tant que corps qui tisse les informations en une courtoisie d'interrelations, le postural devient générateur de sens. Ce tableau baroque, dont les origamis de corps se moulent dans un mouvement lent et continu contre le drap, souligne l'altérité des motifs qui, effectifs par le biais du montage, ne cessent de se repositionner, les gestes des dormeurs influant sur la configuration de l'ensemble. Les figures sont ainsi recourbées selon les arêtes des images, sans pour autant s'y voir dissolues. Comme l'énonce si bien Deleuze¹, le problème ne réside pas dans la finition du pli mais dans la manière de le porter à l'infini. Et c'est au moyen de l'empreinte sonore que Frédéric Lavoie résiste à sa sédentarisation. L'empreinte, cette peau modulée en surface, résonne

l'enveloppe indicible des corps au sein des enceintes acoustiques. Elle fait écho au geste. Ou peut-être le devance-t-elle parfois? Du moins la présence sonore participe à l'ubiquité des manifestations du sommeil en cours de projection.

Mettant en scène une action quotidienne, la conquête du repos, l'œuvre ne peut qu'en espérer la simulation. Frédéric Lavoie, non pas dans le but de documenter mais de se jouer de l'entrecroisement d'extraits vidéographiques, réalise une installation stratifiée de couches de repos, évoquant une forme d'archéologie de l'idée de communauté. Les potentialités des événements du corps sont exposées comme autant de plis et déplis présumés. L'intimité bruitiste glisse alors de l'espace de l'énonciation visuelle pour s'infiltrer dans celui de la galerie. Puisque l'amorce de l'œuvre se niche tant au creux des plis d'une rencontre que dans la rencontre de ses déplis, les images entrevoient le son comme événement du corps. *La Dynamo*, une machine transformant l'énergie mécanique en influx électrique. Peut-être serait-ce le cœur qui bat encore quand le corps dors.

1. Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 48-49.

Learn it Over Again : Travelling On the Over-Beaten Path

by Anne Bertrand

On his *Expedition to Unknown Regions (Nowhere in Particular)*, Chicago-based artist Deva Eveland presented a five-day-long performance at Centre des arts actuels Skol with the intention of reverse engineering the gallery into an uncharted, exploratory space. Wearing sound-muffling earplugs and eyewear resembling night vision goggles (but altered to eliminate sight entirely), the artist managed to inhabit the space of the gallery, and to transform it into a complex viewing experience. When visiting the gallery space, viewers who typically expected to “see” art in its historically enshrined context and form were faced instead with a mysterious *oeuvre*. Inscribed in a formal framework extending through time, the gallery space, the (artist’s) body, and the viewer, the artwork connects with modernism through its self-reference, its formal coherence, its interrogation of context, and its capacity to question the boundaries of art. The relationship between artwork, viewer and artist is altered in a way that better relates the experience to life.

Carrying everything he would use over the next five days on his back, Eveland entered the gallery as though on a survivalist expedition to a remote wilderness area. The staff was instructed on how to document the performance, both with still and video cameras. Polaroid shots were to be taken during the performance, one of them to be selected each day and displayed on the wall to show the evolution of the piece. The artist measured and memorized the gallery space in preparation for the blind experiment. Outside of the gallery, in the hall leading to the bathroom 30 metres away, Eveland stapled two small plastic ivy leaves on the corridor wall to be used as markers. During his “absence,” Eveland leaves staff with an emergency phone number — just in case.

Carried or stuffed inside a cardboard box and worn like a backpack, his gear is all tangentially related to the idea that he is on a wilderness expedition. The goggles, a pair of cartoonish false eyes from which two sharp screws protrude and that can be used as a tool to scratch, poke, puncture, etc. — but not to see also contain two family snapshots taken while on vacation, camping in the woods, images the artist reveals by lifting the hinged goggles, while a second panel containing another such snapshot slides out. This manoeuvre occurs only as a result of direct physical contact between the viewer and the artist.

Activity in the performance ranged from survivalist behaviour to playing. In retrospect, the artist admits that both aspects seemed to have equal weight. The artist worked and played visually in a gallery designed for seeing, even though there was no way to look at the results. By his account, he was constantly losing things, finding things, and trying to anchor himself (losing and finding his own body in the space). Playing is key to the experience. The goal-driven activities produced little of use, reminding one that art-making is mostly about tinkering with materials over time and space. It is also about asking burning questions, dispelling expectations, and challenging habits and patterns of perception and existence. The following passage is the artist's retelling of the experience:

"The gallery, already intended to be a blank space, became even more desolate in my blind state. Some of my equipment was intended to help me function in the space as if in a complete environment, such as a coffee pot that could plug into the wall. Other items (half a dozen cans of spray-on snow, fake plant life, etc.) were a convoluted attempt to bring wilderness into the space with me —as well as an attempt to really use, as natural resources, materials intended only as kitschy representations of nature. The performance that would build over the next five days was then defined by the supplies and equipment I brought in with me, and by how I could interact with them and the space under the sensory limitations I had placed on myself."

The deliberate choice of new circumstances enables the disruption of social norms, trading in one set of limitations for another in an attempt to reconnect with nature, away from the excesses of the information age and the resulting feelings of alienation. In this case, the connection takes place in the safety of the gallery space where exploration is intrinsic to its purpose. During his stay in the gallery, what did the artist make visible to the audience through his actions? Using the gallery as an exotic wilderness destination sets the stage for many singular visual productions over the course of the five-day-long stay in the gallery.

"Working in a visual environment, an art gallery where people come to see, led me to spend a lot of time imagining and trying (futilely) to control how everything would look. As a visual creature, our mind automatically constructs images even when there are none. Sometimes I experienced (for lack of better language) dream-like hallucinations. After several days, these would occasionally present themselves in the void of not seeing. But also, and maybe stranger in the end, was the visual information I would "fill in" for tasks I was doing. Unfurling a roll of cardboard, pouring coffee,

accidentally kicking a small object — all of these things I would unconsciously catalogue visually.

Also, while struggling constantly to process information through touch and memory, I largely lost track of colour, which became an abstraction. Hallucinations were also brought on physically when I was using my goggles as a tool. When scratching into the wall with the pointed tips, the pressure against my eyes created visual stimuli and patterns. This produced another strange disconnect, although one that I was fully aware of. As I was blindly writing and marking with my eyes, I was also creating an entirely different set of images that only I could see.”

The resulting contrast between subjective experiences — including the production of images that could be seen only by the artist or in the viewer’s perception of the artist’s actions —, is as great as the contrast between his actions and what he imagined them to be while wearing the goggles. The look of surprise on Eveland’s face when he first sees the gallery at the end of the five-day performance bears witness to that very discrepancy.

Deva’s tinkering with fake materials creates a more elemental viewing experience for both the artist and viewer. The artist’s solitary inward expedition generates a constantly shifting visual experience, ranging from a set of images that only the artist can see, to the scatter of materials on the gallery floor seen by the visitors, to the representations of the space in the sightless artist’s mind. The art work is “seen” differently, depending on the shifting viewpoint and experience of both artist and viewer, whether a one-time visitor or an active participant in the documentation process, such as the gallery staff. For the artist, the visual experience is the result of visions/images (wall mappings) imagined/produced on the walls of the gallery, at eye-level, using the tips of his piercing screw-eyes.

The artist in his blind state is as scary as he is vulnerable in these unknown surroundings. To the viewer, he looks like a mad character — not to be disturbed as he moves around in the almost empty space. The trashy floor offers no obvious aesthetic gratification, becoming instead the sight of pain and ridicule, disturbing and grotesque. Ironically, in his blind state, it is the artist who seems to be taking all the risk.

A similar disconnect occurs when simple images are retooled through the lens of nostalgia, illusions, dreams, and assumptions. These images make visible the ongoing tension between nature and culture and represent the artist's attempt at exploring how we inhabit and shape the world. The use of dollar-store objects and toys, fake wilderness iconography, family vacation snapshots, all chosen for their ubiquity and tangential relation to nature, as well as the performance of everyday rituals such as drinking coffee and washing, contribute to the creation of an overall simple, yet complex image of our current lifestyle, and a critique of its material excesses. Looking more like a recreation hall after a holiday celebration than a campground, the gallery floor is littered with "waste" produced by the survivalist and his activity. A stick, representing a forest, whittled away from a two-by-four is the only lasting object produced during this performance, a symbol of our wasteful use of resources. The walls with their markings bear witness to the great metaphorical distance travelled in the five-day experiment. Writings on the wall, clues about the artist's subjective experience and sensations, include "Learn it over again," "cold nights," and "always cut away," referring to a self-inflicted injury while cutting away at his piece of lumber. In fact, this accident tests the limits of self-sufficiency when, on the eve of the last day, communication is required to tend to the injury, breaking the artist's self-imposed silence before the scheduled end of the performance. The accident also tests the ability of those around him to work out how this incident alters the process in an unexpected way, confirming the complex and accidental nature of the time/space continuum of a body in action.

Was Deva really cold at night? Art is as mystifying as Nature, all precariously held together like the delicate, rich ecosystem of a lagoon. These are the mysteries that continue to drive our contemplative yet productive lives. Though this artwork had a beginning and an end, no one could look it over entirely or definitively, nor could it be reduced to a formal description divorced from individual and collective experience. In spite of the denatured materials used in its production and the over-cultured context of the space, this piece offers a surprisingly authentic representation of nature.

Laurent Sfar: Aire de jeu

par Mélanie Boucher

Le propre d'un jeu réussi est de procurer un malin plaisir chez ceux et celles qui l'exercent. De ce fait, à notre époque, tandis que dans toutes les sphères culturelles la distraction et la participation paraissent gagner du terrain aux dépens de la contemplation et de l'analyse, nombreux sont les artistes en arts visuels qui cherchent par le jeu et dans sa promesse de pure satisfaction de nouvelles formes et stratégies esthétiques qui seraient propices à interpeller, à divertir et à faire intervenir les visiteurs d'expositions¹. Mais un jeu réussi se révèle uniquement, du moins dans le monde des adultes, lorsque l'activité est déterminée par un ensemble de règles qui mènent, soit à l'acquisition un gain ou encore mieux à l'obtention d'un succès, soit à l'accusation d'une perte ou à l'essuie difficile d'un échec. Or, plus rares sont les artistes qui parviennent, non seulement à occasionner une gratification heureuse en lien avec l'esprit du jeu, mais également à établir un véritable enjeu, qui ne soit pas futile. Lorsqu'ils réussissent, il se dégage des œuvres l'impression curieuse qu'elles travaillent en sous-main à nous déjouer et à nous mettre en échec, pour nous confronter à un aspect de la réalité que plusieurs cherchent à occulter. De mon point de vue, ces œuvres proches du *trickster*² constituent la part significative de celles qui procèdent par le jeu, en provoquant chez le visiteur une joie instantanée, à l'intérieur de laquelle s'immisce ensuite une forme d'ambiguïté qui mène à un état résidant entre deux opposés, tels que le sont le plaisir et le déplaisir ou le sentiment du gain et celui de la perte.

Ce rapport incertain, duquel se dégage généralement un humour fin, traverse l'œuvre entier de Laurent Sfar. On ne s'étonnera guère, cela remarqué, d'apprendre que l'artiste développe une pratique où l'esprit du jeu et les stratégies de détournement sont partout présents, mais également qu'il le fait en s'associant régulièrement à d'autres artistes, dans la réalisation de projets en collectif. Si certains jeux se jouent seul, tous les jeux des adultes impliquent néanmoins une force adverse, et ils nécessitent bien souvent la participation d'équipiers. Conséquemment, comment ne pas voir les filiations entre, d'une part, le travail en collectif, qui implique le dialogue et les compromis tout en établissant des rapports de force entre les membres, et, d'autre part, l'acte de jouer, qui peut lui aussi supposer l'échange et les concessions dans un cadre à l'intérieur duquel la confrontation existe ? Mentionnons que plusieurs collectifs se prévalent de l'esprit du jeu dans leurs modes de création³ mais également

leurs œuvres, ce dont témoignent celles de Laurent Sfar et de Sandra Foltz et, entre autres, aussi celles du trio québécois BGL et du groupe français BuySelf.

Les correspondances pouvant être émises entre le jeu et le travail en collectif méritent, selon moi, d'être investiguées davantage. Elles ne constituent pas, par ailleurs, le fil conducteur de ce court texte. Je souhaite plutôt m'attarder ici sur la présence du jeu et ses implications dans un corpus d'œuvres réalisées individuellement par Laurent Sfar, et montré dans le cadre de l'exposition personnelle *Fontaine, Bousillé 2(#e), Traffic*, au Centre des arts actuels SKOL, à Montréal, du 14 avril au 13 mai 2006. Le tout, en portant une attention particulière sur la réalisation sculpturale *Bousillé 2 (#e)* (2006), qui était la pièce maîtresse présentée. Elle constitue l'un des jeux de tennis de table formant la série *Bousillé*, qui a été entamée par l'artiste en 2000.

Le Ping Pong

Bousillé 2 (#e) révèle l'esprit du jeu, l'humour menant à la dérive qui distingue la démarche entière de Laurent Sfar. Mais, de surcroît, la sculpture participative est un jeu véritable et familier, quoique l'artiste l'ait grandement réinterprété, un ping-pong avec lequel les visiteurs d'exposition sont invités à s'amuser. Avant toutefois d'agripper une raquette et de se commettre au jeu, ceux-ci réfléchiront peut-être à l'étendue de son importance, puisqu'il serait le sport le plus pratiqué sur la planète et ce, même s'il n'est pas adapté aux enfants⁴ ! Le tennis de table est un petit sport conçu par les adultes, pour leur plaisir, avec le sérieux qu'il suppose.

Or, si toute forme de jeu ne s'oppose pas au sérieux, mais met à distance la réalité, comme l'a écrit avec justesse Marie Fraser⁵, l'œuvre de Laurent Sfar met en plus à distance le jeu favori d'entre tous en *bousillant* ses règles, en le mettant hors d'usage. De fait, la table de ping-pong est criblée de trous et le filet qui la sépare en deux est de dimension démesurée, octroyant par sa confection que quelques espaces restreints pour faire traverser les balles. L'individu qui s'y essaie a donc plus de chance de rater son coup que de le réussir.

Lorsqu'elles sont présentées en France, les réalisations sculpturales de la série *Bousillé* doivent émettre un commentaire sur l'engouement social pour le ping-pong. Il est légitime de le soupçonner, car ce jeu est grandement pratiqué sur l'Ancien continent. Par contre, cette dimension critique peut difficilement se traduire ce côté-ci de

l'Atlantique, dans le contexte montréalais, puisque le tennis de table soulève peu les ardeurs – en comparaison au hockey par exemple.

Aussi, il est plus à propos de traiter de l'univers onirique qui est éveillé par *Bousillé 2 (#e)* dans son contexte d'exposition à Montréal. On s'imagine aisément les balles blanches en celluloïd qui parsèment le sol de la galerie produire un trou sur la surface de la table ou dans le filet du moment où elles les touchent. De rebondir, et de les perforer, jusqu'à ce que le dispositif installé s'effondre en entier, parce qu'il ne possède plus le nombre minimal de points d'appui et d'ancrage requis à son maintien. Comme si l'enjeu était d'anéantir le jeu ou, par extension, de saccager la réalité, la source d'amusement préférée y compris.

Au sujet de la destruction, il n'est pas vain de mentionner l'effet octroyé par l'agencement du filet et de son ombre avec les balles sur le sol et les deux photographies sur le mur, lesquelles donnent à voir des confettis emprisonnés dans des toiles d'araignées. Réunies, ces composantes portent à penser au désordre joyeux de la dépense festive. Mais elles évoquent en plus le vol en éclats d'une bombe qui explose !

Faire l'usage, à deux ou à plusieurs, de *Bousillé 2 (#e)* en partageant la volonté que les balles traversent de part et d'autre du filet mène à inventer de nouvelles règles au ping-pong et à développer un sentiment de complicité entre les participants. Encore ici, dans l'expérience vécue comme dans celle qui était imaginée, l'adversaire n'est pas un autre individu mais bien le jeu, contre lequel on se bat. L'objectif principal de l'activité demeure le même qu'avec le ping-pong standard, soit qu'une balle traverse un filet, mais tout le reste apparaît sens dessus dessous.

La Culbute

Les effets de retournement et de renverse auxquels le jeu de la culbute est volontiers associé sont présents et nombreux dans les réalisations en art contemporain qui se prévalent de l'esprit du jeu. Ces basculements, qui brouillent les repères et qui favorisent le développement d'un état se situant entre deux opposés – entre plaisir et déplaisir, humour et sarcasme, attrait et dégoût, etc. – sont d'ailleurs présents dans les projets de Laurent Sfar. Je songe ici à *Bousillé 2 (#e)* mais aussi aux vidéos *Traffic* (2006) et *Fontaine* (2006). Également dans l'exposition, ces deux vidéos se donnent d'ailleurs en tant que phénomènes visibles du basculement. La première montre un

arbre qui tourne sur lui-même tandis que la deuxième projette une image sur laquelle je souhaite m'attarder davantage.

Fontaine donne à voir un homme, debout, en position frontale, qui porte un gilet jaune se mouillant peu à peu. La source de la tache ainsi faite et grossissant sur le vêtement semble être indéterminée. La qualité de la projection alimente certes cette impression, mais, par ailleurs, elle rend improbable le saisissement du leurre autour duquel l'œuvre s'articule. La tromperie consiste à présenter en tant que simple captation de la réalité une image ayant été trafiquée, ceci, grâce à une suite de renversements. Le décor épuré à l'intérieur duquel la scène a été tournée fut construit sens dessus dessous, le plancher à la place du plafond et le plafond à la place du plancher. L'homme y prenant position a conséquemment été suspendu tête en bas et jambes en haut, ce qui explique l'étrangeté qui s'en dégage; les formes de son corps et de ses vêtements ne sont pas identiques à celles que l'on connaît. Il crée lui-même la tache en expansion sur son gilet, en urinant. Au moins quatre manifestations de basculement peuvent être énumérées dans *Fontaine*. La première est celle du décor à l'envers, et, la deuxième, celle du corps à la renverse. La troisième est celle de l'urine expulsée qui souille au lieu de contribuer à l'hygiène. Pour sa part, la quatrième est celle de l'image filmée, qui est ensuite inversée pour générer un semblant de réalité. Il s'agit, encore ici, de mettre à distance la réalité à l'aide du jeu et de ses stratégies.

Les œuvres de Laurent Sfar, comme toutes celles qui excellent par le jeu, brouillent les frontières qui séparent normalement deux opposés et déconstruisent nos perceptions du monde qui nous entoure et que nous participons à édifier. Aussi, même si elles amusent et font bien rire, elles ne sont pas légères. Ce qu'elles ont de comique facilite l'accueil du tragique qu'elle tentent également de montrer.

1. Les réflexions sur le sujet du jeu en art contemporain sont nombreuses et variées. Je me limiterai donc à renvoyer le lecteur aux deux principales sources consultées pour la rédaction de cet article. Le premier, *Le ludique*, est une publication accompagnant l'exposition du même nom, dont la commissaire était Marie Fraser ou pour laquelle j'ai été assistante de recherche, tandis que la deuxième est le premier de deux dossiers thématiques sur l'humour coordonnés par André-Louis Paré : Marie Fraser et Jacinto Lageira, *Le ludique*, Québec, Musée du Québec, 2001., et *Espace*, dossier « sculpture & humour », n° 76, été 2006.
2. Le *trickster* est un personnage légendaire qui, suscitant la joie tout en semant la crainte, cultive la confusion par le biais de la tromperie. Pour un très beau texte sur la présence du *trickster* dans l'art contemporain, lire Jean-Philippe Uzel, « Petite histoire du *trickster* en Amérique », dans Jocelyne Lupien et Jean-Philippe Uzel, *Double jeu. Identité et culture*, Québec et Montréal?, Musée national des beaux-arts du Québec et Le Soi et l'Autre, 2004.
3. D'ailleurs, plusieurs théoriciens ont déjà avancé qu'il y avait des filiations entre l'acte de créer et celui de jouer.
4. [Tennis de table](#) (Wikipedia)
5. « Pour souligner ce que la réalité, même la plus ordinaire, contient de merveilleux, d'enchanteur ou d'inquiétant, le jeu permet de mettre à distance la réalité et le quotidien en même temps qu'il les rapproche. Il ne représente pas un moyen de fuir la réalité en proposant un univers imaginaire, artificiel ou symbolique, mais bien plutôt un moyen de la réintégrer. » Marie Fraser, « Attitudes ludiques en art contemporain », *op cit.*, p. 12.

Diagnostiquer l'impasse

par Aseman H. Sabet

Les regards entrecroisés des croyances, des plaisirs, des déplaisirs et des désirs échappent rarement aux jugements moraux. Questionner ces jugements, ainsi que la facilité avec laquelle chacun peut être tenté de trancher, se révèle être un enjeu en soi, en particulier dans un cadre où les gestes observés participent à l'actualité. L'actualité peut en ce sens référer tant aux événements extérieurs qui ont cours et qui fondent notre quotidien, qu'aux caractères constants de l'humain, toujours actualisé dans la confrontation à ses limites, à ce qui lui est inhérent. L'installation *The Big Swing (FPP#3)* de Marcio Lana-Lopez propose une réflexion sur les comportements face aux gestes observés de près ou à distance, là où la représentation traduit l'indétermination qu'imposent les situations extrêmes.

Confrontant l'observateur dans toute sa matérialité, l'imposante structure de bois disposée en plein centre de l'espace d'exposition de Skol rappelait au premier abord une problématique, une équivoque visuelle. Il s'agissait d'un échafaud pour pendaison recomposé à l'échelle et disposée de biais, de façon à ce qu'elle soit impraticable. Bien que la configuration ait été respectée dans son ensemble, cet échafaud présentait une modification substantielle, lui octroyant par le fait même une nouvelle fonctionnalité. La structure renversée a en effet permis à l'artiste d'emboîter un toboggan jaune au travers de la trappe où, virtuellement, le condamné aurait eu les jambes ballantes. Il fut même possible pour le public de s'enfiler au cou une des deux cordes mises à disposition et de s'élancer dans la glissade. Pour celui qui tentait l'expérience comme pour le témoin, la descente animait un objet dont l'usage habituel, déjà foncièrement sordide, confondait par son hybridité le châtiment au plaisir naïf.

L'installation comprenait également une série de photographies accrochées aux murs, autour de l'échafaud, illustrant des portraits de jeunes gens : hommes, femme, adolescents, certains souriants, fixant l'objectif. Intégrée dans la partie inférieure de chaque image, au centre d'une bande rouge, un chiffre figurait à la manière d'un indice, mais n'aidait en rien à révéler l'identité ou la relation exacte des personnes représentées. En fait, aucun document n'indiquait qu'il s'agissait là de kamikazes palestiniens photographiés de leur vivant et que les chiffres correspondaient au nombre de victimes des attentats. Il convient toutefois de souligner qu'une seule photographie dans la série présentée comprenait le chiffre zéro. Malgré la logique de la correspondance établie, le portrait de l'homme barbu à la chevelure foncée figurant

au-dessus n'était pas celui d'un kamikaze, mais plutôt celui de l'artiste. Les pistes fragmentaires, les bribes d'informations visuelle et indicielle ainsi proposées semblaient soutenir une confusion calculée. La difficulté de discernement entretenue par ces intrigantes photographies pouvait aussi se redoubler dans la relation immédiate à l'ambiguïté palpable de l'échafaud. Ces observateurs silencieux étaient-ils coupables ou étaient-ce les victimes ? Du moins, l'association de tous ces éléments semblait appeler l'idée d'une condamnation, d'un jugement punitif aux allures de jeu.

Le duel et son contraire

Située en retrait, la troisième partie de l'installation confirma la dimension interrogative et la portée cognitive de l'oeuvre. Lisiblement inscrites sur deux murs adjacents à l'aide de clous usés, les questions « WHY ? » et « WHY NOT ? » fondaient une sorte de cohérence ambivalente opérant entre les parties et le tout. La logique de la réversibilité investie dans *The Big Swing (FPP#3)* se manifeste en effet tant dans la confrontation du ludique à la mort que dans le rapport maintenu entre ces portraits souriants et la représentation médiatique dont ils firent l'objet suite aux actes de violence perpétrés. Ces photographies sont empruntées à la sphère journalistique, en écho à un conflit sclérosé à l'intérieur duquel les questions du comportement humain, de ses excès, des croyances et des jugements «rationnels» ou «passionnels» demeurent centrales. Sans verser dans une dualité manichéenne, Marcio Lana-Lopez semble interroger les zones grises, celles où peut s'ancrer l'impasse. Les conditions morales du jugement commun sont ainsi remises en cause, situant la jouissance et la souffrance sur la même échelle, brouillant les codes éthiques habituellement convenus. Les regards portés à distance sur des situations extrêmes négligent parfois le contexte au sein duquel évoluent les volontés exacerbées et où se fortifie le mouvement insidieux de la violence. Suivant le processus d'une continuelle réversibilité, la complaisance et les condamnations à vide opérant de part et d'autre de nos sociétés sur les modes de l'ignorance permettent d'interchanger à loisir les rôles de la victime et du bourreau, alors que le véritable coupable pourrait simplement avoir les traits de la bêtise humaine.

The Big Swing (FPP#) se révèle à la façon d'une énigme dont la réponse est comprise dans la diversité des interrogations qu'elle suscite. La seule solution envisageable se trouve dans les présomptions sans cesse générées par l'oeuvre, qui oblige à réfléchir les fondements mêmes de nos capacités décisionnelles et les limites du jugement moral ou rationnel. Cette optique tient compte des déplacements opérés par les

représentations médiatiques et y répond par la résistance aux modes arbitraires des positions radicalisées. Les croyances, qu'elles soient d'ordres philosophiques, religieuses, politiques ou culturelles, investissent nos actions quotidiennes autant qu'elles participent aux regards portés sur des événements qui nous échappent. Elles génèrent des rapports de force entre ce qui est pensé et ce à quoi la pensée est confrontée. On peut donc s'interroger sur l'effectivité des jugements rapportés lorsque ceux-ci renforcent les ruptures établies. Ce n'est là qu'une des nombreuses problématiques que met en relief le récent travail de Marcio Lana-Lopez.