



no **9** /16-17



Nous vous offrons cette nouvelle édition numérique où, comme à notre habitude, nous avons souhaité provoquer la rencontre d'auteur-e-s et d'artistes. *Les Cahiers* nous permettent de revenir sur ces projets qui, bien qu'ayant eu une fin temporelle, nous nourrissent encore et encore. Cette publication demeure pour nous un acte de résistance à la fuite du temps et témoigne de notre foi profonde en l'importance non seulement de conserver les traces, mais aussi de participer au travail de l'histoire en tant que lecture constamment renouvelée de ce qui nous précède, de ce qui *a eu lieu*.

Merci, donc, aux auteur-e-s qui nous accompagnent dans notre effort de soutien à la recherche. Tout d'abord à deux nouvelles collaboratrices : l'historienne d'art et commissaire Aseman Sabet, et Annmarie Adams, professeure à l'Université McGill, dont l'expertise et la rigueur critique nous ont permis de jeter un regard unique sur le projet de David Naylor et sur la production d'Alain Parent. Merci à nos complices qui ont accepté de travailler de nouveau avec nous : Julie Bouchard, pour sa lecture sensible de notre 12^e *Banc d'essai*, Mathilde Bois, étudiante en histoire de l'art et en philosophie, qui a su toucher les aspects complexes du travail d'Adrian Blackwell, et Alain-Martin Richard que nous avons tenu à inviter pour aborder le travail colossal et processuel de Jean-Christophe Norman. Soulignons de plus un entretien entre Jean-Philippe Harvey et Adam Bergeron, premier d'une série de dialogues entre étudiants du 2^e cycle qui se poursuivra dans les numéros à venir.

Ces *Cahiers 9* mettent également en lumière une suite de projets auxquels se sont ajoutées des conférences portant sur l'art et l'écrit. Nos collaborateurs et collaboratrices ont enrichi notre lecture de cette avenue de recherche dans toute sa richesse et sa multiplicité. On se rappellera l'exposition d'Olivier Hébert, dans le cadre de notre programmation antérieure, mais également de la rencontre-lecture avec l'auteure Chantal Neveu et des conférences de Francys Chenier et Karen Elaine Spencer, cette dernière nous ayant accordé l'entretien publié dans ces pages. Cette réflexion s'est poursuivie cette année notamment avec l'exposition duo d'Adam Bergeron et d'Alain Parent, étudiants à la maîtrise à l'École d'art. Dans ce contexte, il faudra souligner la présence remarquable de Jean-Christophe Norman, dans le cadre de la Manif d'art 8, qui aborde l'écriture de manière profondément engagée. Même notre *Banc d'essai 2017* a vu cette question se développer dans la pratique d'Anne Plourde, jeune étudiante de 2^e année qui présentait ses œuvres aux côtés des *machines* de Dany Massicotte, des dessins de Stéphanie Letarte et des images fixes ou en mouvement d'Audrey Anne Béliveau.

Enfin, merci à Adrian Blackwell qui a accepté notre invitation à développer un projet inédit où il poursuivait sa recherche sur la singularité spatiale et la charge politique de la barricade. Cette programmation s'est conclue par l'important projet *Things in a space* de David Naylor, dont vous pourrez poursuivre l'expérience par l'écoute d'une entrevue vidéo diffusée sur notre site web.

Bonne lecture !

LISANNE NADEAU, directrice de la galerie

COUVERTURE I
STÉPHANIE LETARTE
ANGOISSE, 2017
CHAISE ET BROCHE
PHOTO : MICHEL BOUCHER

COUVERTURE IV
DAVID NAYLOR
THINGS IN A SPACE, 2017
PHOTO : RENÉE MÉTHOT

no 9 / 16-17

LES CAHIERS

P2

ALAIN PARENT

DU 15 SEPTEMBRE AU 23 OCTOBRE 2016
AUTEURE : ANNMARIE ADAMS

P10

**ENTRETIEN DE
JEAN-PHILIPPE HARVEY
AVEC ADAM BERGERON**

DU 15 SEPTEMBRE AU 23 OCTOBRE 2016

P18

**ADRIAN BLACKWELL
(TORONTO)**

INVERTED BARRICADE (LA BARRICADE INVERSÉE)
DU 9 NOVEMBRE AU 18 DÉCEMBRE 2016
AUTEURE : MATHILDE BOIS

P24

BANC D'ESSAI

**AUDREY ANNE BÉLIVEAU,
STÉPHANIE LETARTE,
DANY MASSICOTTE ET
ANNE PLOURDE**

DU 12 JANVIER AU 5 FÉVRIER 2017
AUTEURE : JULIE BOUCHARD

P30

**JEAN-CHRISTOPHE NORMAN
(FRANCE)**

HISTOIRES DU JOUR ET DE LA NUIT
DU 18 FÉVRIER AU 26 MARS 2017
DANS LE CADRE DE LA MANIF D'ART 8
AUTEUR : ALAIN-MARTIN RICHARD

P38

**ENTRETIEN DE
LISANNE NADEAU AVEC
KAREN ELAINE SPENCER**

P44

**DAVID NAYLOR
(QUÉBEC)**

THINGS IN A SPACE
DU 13 AVRIL AU 21 MAI 2017
AUTEURE : ASEMAN SABET

P53

**NOTES BIOGRAPHIQUES
DES AUTEURS**

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



15.09 / 23.10 / 16

ALAIN PARENT

PASSAGES : ENTRE ART ET MÉDECINE

ALAIN PARENT
PASSAGES : ENTRE ART ET MÉDECINE
DU 15 SEPTEMBRE AU 23 OCTOBRE 2016

P. 2
ÉCRITURES, 2014
GRAPHITE SUR PAPIER
P. 3
SANS TRACE, HDQ, 2014
CI-DESSOUS
TRACÉS, 2014
GRAPHITE SUR PAPIER
PHOTOS : RENÉE MÉTHOT

15.09 / 23.10 / 16

QUART DE TRAVAIL : L'ART HOSPITALIER D'ALAIN PARENT¹

ANNMARIE ADAMS

Alain Parent est médecin-urgentologue à l'Hôtel-Dieu de Québec, une vénérable institution hospitalière dont les origines remontent au 17^e siècle. Mais l'expérience vécue par l'artiste dans cet hôpital est assurément contemporaine. En 2014, durant ses quarts de travail hebdomadaires et pendant 48 semaines, il entreprend de noter ses déplacements dans la salle d'urgence de 28 lits où sont annuellement soignés quelque 23 000 patients. L'exercice a donné une extraordinaire série de dessins qu'il nomme *Écritures* et *Tracés* qui ont récemment fait l'objet, à Québec, d'une exposition intitulée *Passages : entre art et médecine*.

Le mot « passage » s'utilise aussi bien en français qu'en anglais, en art comme en médecine. Il possède à la fois une signification architecturale bien précise (un hall, une allée, un lobby, un corridor, un chemin, etc.) et un sens très fort en médecine : le fait d'évacuer quelque chose du corps, de l'expulser. Le changement et l'alternance sont d'autres notions qui peuvent être associées au travail d'Alain Parent. Parce qu'il alterne² entre la dispensation de soins et la cartographie de ses déplacements; parce qu'il passe d'un quart de travail à un autre, chacun de ses 48 dessins correspondant à un « *shift* » (anglicisme souvent employé au Québec); parce que ses superpositions de traits de crayon modifient notre compréhension du travail du médecin et parce qu'il réussit à changer notre perception en montrant que l'art et la médecine n'appartiennent pas à des mondes séparés.

On connaît le rythme effréné des urgences dans les hôpitaux du Québec. Comment un médecin peut-il trouver le temps de dessiner durant ses heures de travail ? Parent fixe tout d'abord un plan de la salle d'urgence sur une planchette en bois avec quatre pinces métalliques. Il recouvre son « chevalet » portatif d'une feuille de papier japonais (washi) semi-transparente de format tabloïd. Au cours des huit heures d'un quart de travail, parfois prolongé jusqu'à dix heures, il trace chacun de ses déplacements d'une pièce à l'autre avec un simple crayon HB, lequel réintègre la poche de son sarrau dès que son devoir le rappelle. De l'état d'artiste, il passe à celui de médecin traitant un flot incessant de patients en urgent besoin de soins. Ses allées et venues sont reproduites en vue de plan. Les traits de crayon, tirés à la manière d'un dessinateur de la vieille école, illustrent son parcours dans la salle d'urgence lorsqu'il va d'un patient à un autre. S'il visite un cubicule à deux reprises, la ligne est deux fois plus épaisse. Les endroits où il s'arrête, probablement auprès d'un patient, sont marqués d'un point, ce qui rappelle les esquisses traditionnelles des architectes où le début et la fin de chaque ligne doivent être clairement définis.

Comme Alain Parent, je suis fascinée par la médecine et l'architecture. Si, en tant qu'historienne de l'architecture, je me résigne à étudier les édifices à la manière d'une intruse, j'aborde plutôt les œuvres d'Alain Parent comme si elles s'inscrivaient dans la longue tradition des journaux d'artistes et d'architectes qui cherchent à saisir et à ordonnancer le monde dans lequel ils vivent. Le carnet Moleskine est à l'architecte ce que le scalpel est au chirurgien : un outil de travail. Malgré la « révolution numérique » des années 1990, le dessin à main levée demeure un élément essentiel de la formation en architecture. Plusieurs architectes soutiennent que le dessin de croquis leur permet une approche plus analytique qui les aide à concevoir de meilleures constructions. Pour de nombreux



1. Je remercie Melissa Harris, Jennifer Phan et David Theodore de leur aide à la rédaction de ce texte.
2. En anglais, on dirait « he shifts ».

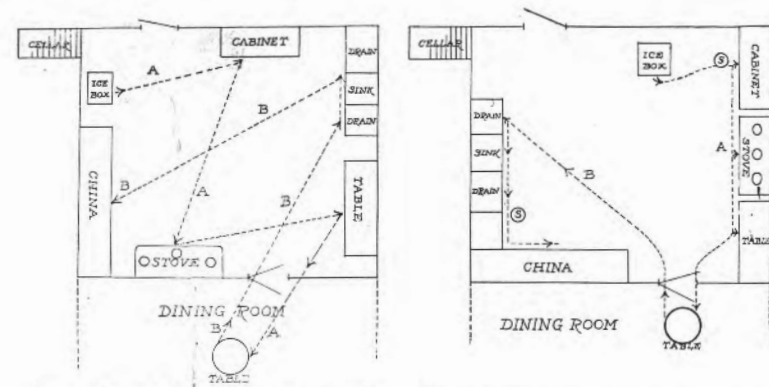


Diagram showing badly arranged equipment, which makes confused intersecting chains of steps, in either preparing or clearing away a meal.
(A—preparing; B—clearing)

Diagram showing proper arrangement of equipment, which makes a simple chain of steps, in either preparing or clearing away a meal.
(A—preparing; B—clearing)

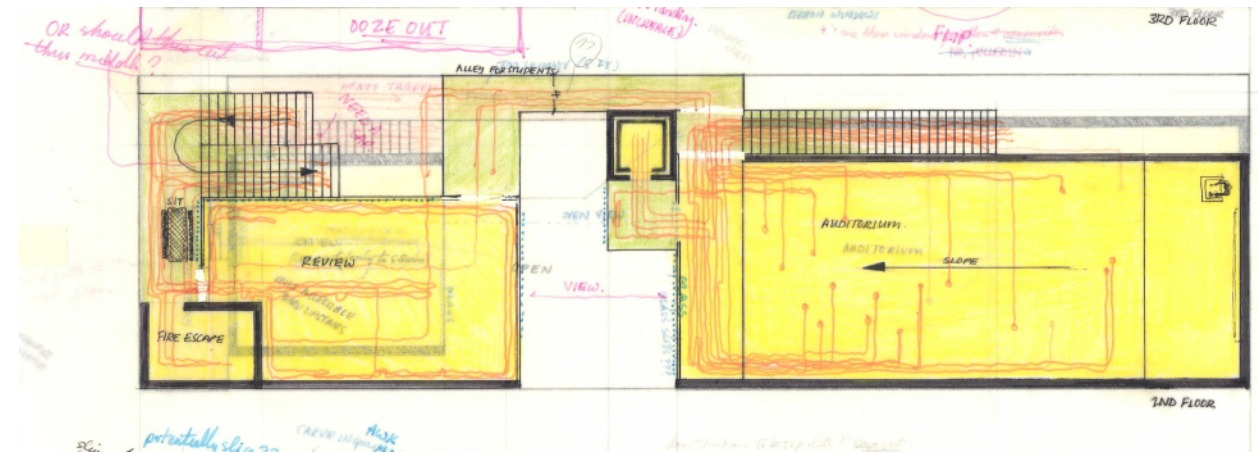
CHRISTINE FREDERICKS
IN *THE NEW HOUSEKEEPING: EFFICIENCY STUDIES IN HOME MANAGEMENT*, 1913.
P. 7
KAREN DUAN
PROJET D'ATELIER DE 1^{RE} ANNÉE POUR UNE ÉCOLE D'ARCHITECTURE, UNIVERSITÉ DU MICHIGAN, 2016; PROFESSEURE : A. MELISSA HARRIS, AVEC LA PERMISSION DE KAREN DUAN

modernistes, la production d'images et l'architecture sont inséparables. Alvar Aalto, maître finlandais de l'architecture moderne, affirme : « Dieu a créé le papier pour le dessin d'architecture. Tout autre usage m'apparaît comme un abus de papier³. » La liste des artistes célèbres qui ont utilisé le carnet de croquis est longue et bien connue : Léonard de Vinci, Vincent van Gogh, Henri Matisse, Frida Kahlo, Marc Chagall, Tim Burton... En regardant aujourd'hui ces esquisses, nous entrevoyons le processus créatif de ces artistes ou architectes et pouvons ainsi mieux comprendre leur œuvre.

En notant systématiquement ses mouvements sous la forme d'un plan, Alain Parent suit une tradition analytique plus spécialisée. Dans leur façon de rendre compte de multiples déplacements, ces représentations graphiques rappellent les diagrammes typiques du début du 20^e siècle qui, en illustrant les rapports entre le temps et le mouvement, servaient aux analyses de rendement, particulièrement dans les manufactures et les cuisines. En 1926, l'architecte autrichienne Margarete Schütte-Lihotzky a conçu la cuisine de Francfort en dessinant des plans où elle traçait des lignes pointillées et des flèches. Elle parvint ainsi à démontrer qu'une organisation minimaliste de l'espace (une surface d'à peine 2 m sur 4) réduirait le nombre de pas nécessaire pour nourrir une famille. Parce que ses diagrammes représentaient les mouvements des ménagères, la cuisine de Francfort est considérée comme un jalon important de l'architecture féministe. Ses croquis s'inspiraient des travaux des ingénieurs industriels Frank et Lillian Gilbreth, de la conseillère en économie domestique Christine Frederick, de l'architecte Ernst May et de l'ingénieur en mécanique Frederick Winslow Taylor.

Aujourd'hui, architectes et étudiants continuent de dessiner des plans représentant les déplacements dans l'espace afin d'assurer une interaction sociale dans les bâtiments qu'ils conçoivent. Par exemple, Karen Duan, une étudiante de première année à l'Université du Michigan, a employé cette méthode pour un projet en atelier où il s'agissait de concevoir une annexe sur le campus central de

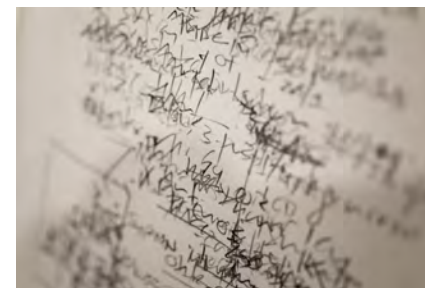
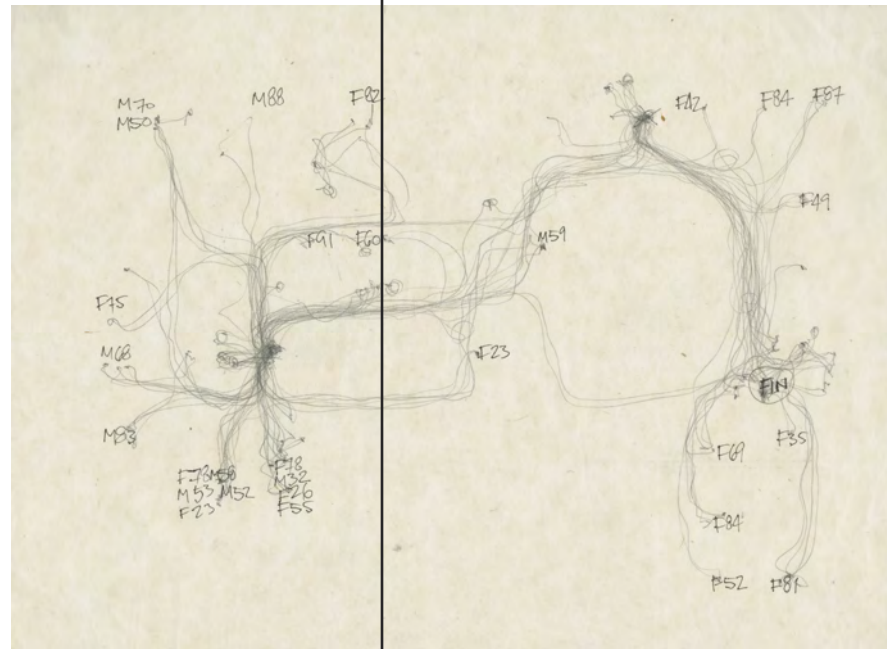
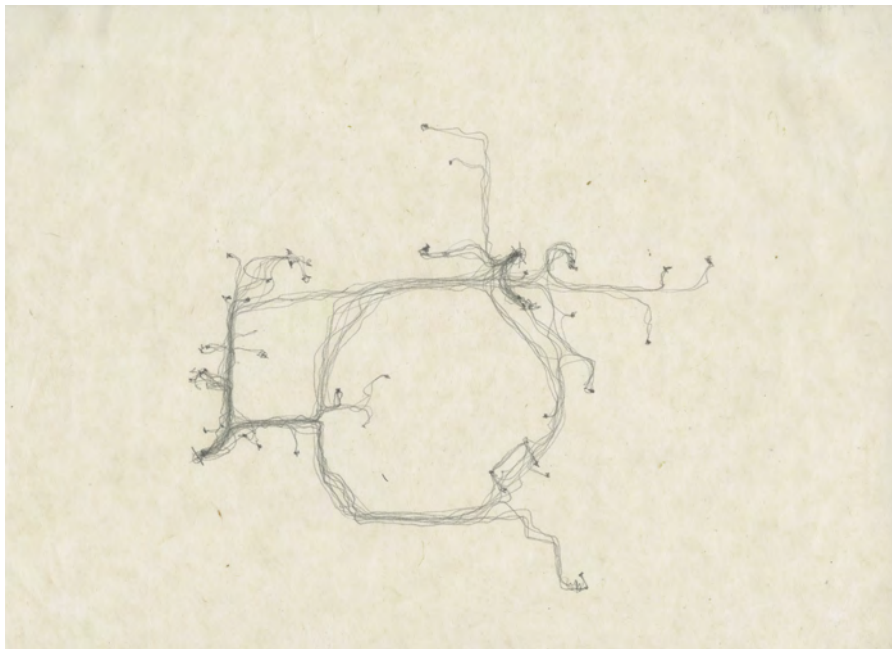
3. « God created paper for the purpose of drawing architecture on it. Everything else is at least for me an abuse of paper. » www.theguardian.com/artanddesign/2007/feb/12/architecture [Trad. libre]



son université à Ann Arbor. Melissa Harris, sa directrice de projet, raconte : « Karen trouvait que les étudiants en architecture étaient trop isolés, d'où son idée d'un bâtiment plus centralisé. Elle a cherché à faire de l'édifice projeté une sorte de malaxeur social, traçant littéralement le parcours possible de divers occupants dont elle voulait voir les chemins s'entrecroiser. » Sur le plan dessiné par Karen Duan, les lignes rouges montrent les différents parcours empruntés par les étudiants qui vont s'asseoir dans l'auditorium, évoquant immédiatement le mouvement que tous connaissent bien : se coller les uns aux autres dans des rangées de sièges fixes. Peu d'architectes en herbe se lancent dans une étude d'une telle ampleur.

Le travail de Parent se distingue toutefois de celui de ces autres chercheurs et concepteurs en ce sens qu'il est tout à la fois le sujet agissant et le transcritteur. Il suit la trace de ses propres mouvements, affichant ainsi une conscience de soi pendant l'exercice de ses fonctions. Mais c'est aussi parce qu'il souhaite intégrer sa pratique artistique dans l'espace de l'hôpital, un lieu communément associé à la maladie, voire à la mort. L'usage d'une planchette à pince est un autre élément qui distingue Alain Parent des autres dessinateurs de plans. Les architectes se servent davantage de carnets de croquis, plus personnels et aussi faciles à transporter. La planchette à pince rappelle en miniature la table à dessin de l'époque prénumérique qui faisait partie du mobilier standard de n'importe quel bureau d'architecte du 20^e siècle. Mais la planchette est aussi un outil du siècle dernier. Placée sur le mur du corridor près de l'entrée de la chambre, elle servait à noter l'évolution de l'état du patient. L'artiste qui l'utilise peut ainsi pratiquer son art discrètement, de manière presque invisible, acceptable, car cela semble encore une façon normale de prendre des notes dans un hôpital. Et même si les planchettes à pince ont disparu de l'Hôtel-Dieu de Québec, il se souvient de l'époque où elles étaient omniprésentes.

Le travail d'Alain Parent révèle l'aspect itératif du dessin d'architecture. Comme le faisaient les dessinateurs jusqu'aux années 1990, il utilise du papier transparent. Il dessine sur une feuille à travers laquelle il peut voir le plan de l'unité d'urgence, puis la « détache » de celui-ci. Une technique semblable de superposition est utilisée dans les œuvres composées de notes prises sur chaque patient au cours d'un même quart de travail (*shift*), transférées à l'aide de papier carbone pour en faire une seule image. Il en résulte une sorte d'instantané abstrait. Et parce que cette image est illisible, elle rappelle avec force l'importance de la confidentialité dans nos systèmes de soins de santé actuels.



Les œuvres d'Alain Parent apportent-elles quelque information de nature architecturale? Sans doute, même si ce n'est pas là l'intention de l'artiste. Premièrement, ses dessins illustrent l'aspect répétitif du travail d'un médecin hautement qualifié. Ils montrent aussi que les mêmes types de mouvements se produisent dans des édifices, des pays ou des contextes cliniques fort différents. Durant plusieurs semaines, en octobre 2014, Parent a travaillé pour le Croissant-Rouge dans un hôpital pour réfugiés syriens, à Azraq, en Jordanie. Il avait apporté son matériel de dessin avec lui. La même année, il a aussi travaillé dans trois villages de la région du Nunavik : Inukjuak, Puvirnituq et Salluit. L'aménagement de chacun de ces quatre hôpitaux est bien différent de celui de l'Hôtel-Dieu de Québec. Sans surprise, le tracé des déplacements diffère selon que la configuration des salles d'urgence est linéaire ou centralisée. Les différents besoins des patients de même que la plus ou moins grande disponibilité des outils technologiques influent sur le nombre de déplacements de l'urgentologue. Néanmoins, le style d'Alain Parent, avec ses lignes fébriles et vacillantes, toutes ponctuées d'un point final distinct, ce style donc le caractérise, peu importe son lieu de travail. Une salle d'urgence est une salle d'urgence.

Deuxièmement, la collection de traces que nous propose Alain Parent laisse voir que certaines des sections de la salle d'urgence sont peu utilisées, du moins par lui. Les dessins ne nous révèlent pas la présence de quelque collègue, pas plus qu'ils ne disent s'il s'y trouve de l'équipement technologique, ou si, au contraire, ils sont vides. Nous connaissons tous les corridors d'hôpitaux encombrés de patients en attente de consultation, d'appareils en attente d'utilisation. Est-ce bien cela qui, jour après jour, restreint les mouvements de l'artiste ?

Plus encore, ses dessins nous amènent à penser les hôpitaux autrement. Historiquement, les administrateurs d'hôpitaux ont agi comme des clients d'architectes, concevant des édifices publics monumentaux et assurant le financement de leur construction. Les hôpitaux ont collectionné et exposé des œuvres d'art, mais rarement ont-ils servi d'atelier d'artiste. Jusque dans les années 1960,

plusieurs hôpitaux avaient leur photographe et leur illustrateur attirés. Les écoles de médecine avaient leur musée. Les œuvres d'Alain Parent viennent-elles bousculer la tradition du dessin médical et anatomique ? Certes, elles nous conduisent à penser, ou à repenser nos déplacements au travail ou à la maison. Aujourd'hui, nous utilisons un GPS pour trouver notre chemin dans une ville. Comment cela affecte-t-il notre capacité à lire un plan ou une carte routière, à nous orienter ? Les dessins d'Alain Parent soulignent l'importance de la circulation dans la conception d'un hôpital; et son utilisation de couches en transparence et en superposition traduit l'aspect temporel de la question. Alors qu'au 19^e siècle les hôpitaux étaient conçus en fonction du déplacement de l'air, aujourd'hui, ils le sont en considérant celui des personnes. Enfin, nous pouvons désormais voir l'hôpital comme un lieu de création artistique. Les « passages » d'Alain Parent nous amènent à regarder autrement.

Traduction : Le Trait juste
et Lisanne Nadeau

VERSION ORIGINALE DE CE TEXTE >

[HTTP://WWW.ART.ULAVAL.CA/FILES/ARV/ALAIN-PARENT-ORIGINAL.PDF](http://www.art.ulaval.ca/files/arv/alain-parent-original.pdf)

History and ~~History~~ Obstinacy
by Alexander Kluge and Oskar Negt

15.09 / 23.10 / 16
ENTRETIEN DE JEAN-PHILIPPE HARVEY
AVEC ADAM BERGERON

ADAM BERGERON ME FAIT SAIGNER DU NEZ

Je connais Adam Bergeron depuis une dizaine d'années. Nous avons souvent parlé de peinture, d'art, de peintres allemands. De littérature aussi, de musique. Si les occasions de discuter se font malheureusement plus rares, Adam est l'une de ces personnes avec qui j'ai l'impression de toujours pouvoir reprendre là où nous nous sommes laissés. Et en acceptant l'invitation de jeter un regard sur *Crédit et débit*, j'ai pensé qu'une discussion s'imposait puisque c'est toujours de cette façon que nous avons procédé. Je lui ai envoyé quelques questions par courriel. Voici le résultat de cet échange.

Jean-Philippe Harvey : Je me suis levé ce matin en saignant du nez. J'ai pensé à toi. J'ai pensé à ce qui m'arrive quand je vois ton travail, et plus précisément à ce qui m'est arrivé quand j'ai vu ton exposition *Crédit et débit*. Souvent, quand je me retrouve devant tes tableaux, j'ai comme cette sensation de ne pas comprendre, une sorte de « *mindfuck* » qui me fait saigner du nez : des petits tableaux sur lesquels sont apposées des feuilles de format lettre, feuilles imprimées d'un texte qui repousse davantage qu'il invite. En ce sens, j'ai l'impression que ces pistes, que l'on retrouve d'un tableau à l'autre, ne nous sont pas destinées, ne sont pas là pour favoriser notre compréhension ou notre lecture de l'œuvre, mais qu'elles sont davantage des pistes de composition qui te servent dans l'élaboration du tableau... ?

Adam Bergeron : Il n'y a pas ce qu'on appelle un « public », ou du moins je fais comme s'il n'y avait pas une telle chose, faite d'un « matériau social ». Je m'intéresse plus à la situation qu'à la communication. La tentation de considérer le public comme une abstraction massifiée ne m'aide pas, elle me paralyse en me donnant l'impression que ma prise de parole est illégitime devant le manteau d'arlequin que représente cette multitude, je préfère m'adresser à moi-même, en estimant que je suis aussi le public en tant que premier lecteur.

Mon approche est donc « distinctive », elle repousse au premier abord et ne répond pas aux attentes que l'on pourrait avoir envers une œuvre picturale qu'envers une œuvre conceptuelle. Elle ne répond que très faiblement aux besoins de la communication. Ainsi, *Crédit et débit* déploie deux systèmes mis sous tension, un système formel pictural présupposé comme sensuel et expressif

et un autre très théorique, sans toutefois être didactique. Cette cohabitation difficile, presque parodique, fait quitter la surface du tableau, elle ajoute une autre dimension à la perspective et au geste de porter des marques, de peindre.

C'est en partie le rôle du texte dans cette série, d'associer ces deux régimes de façon contre-intuitive, de délier la peinture de ses fonctions purement esthétiques pour rejoindre la constellation des discours et de l'anecdotique. Les entretiens de Kluge et Vogl portent sur le caractère autocréateur ou démiurgique proprement bourgeois ainsi que sur les techniques qui lui confèrent son efficacité politique. Il s'agit de 40 entrevues télévisuelles entre les deux hommes diffusées à la télé allemande. Une forme très libre de dialogue érudit et créatif. On a dit qu'il renouvelait la formule en profondeur. Ce qui m'a attiré c'est donc cette forme, mais également les thèmes abordés. On peut dire que ma pratique prend la forme de ce type de discours, soit un réseau hétérogène où les référents se complètent mutuellement pour former des ouvertures à même les catégories : économie, politique, culture, nature, société, individu, sentiments, etc. Leurs investigations (Kluge et Vogl) portent autant sur les objets et techniques que sur le socioculturel.

Tu te souviens de ce *comic strip* d'Ad Reinhardt ? C'est celui où le type en chapeau de feutre et en paletot montre du doigt un tableau abstrait en s'exclamant avec un dédain amusé : « Haha ! Mais qu'est-ce que ÇA représente ? » et le tableau abstrait, outré, les sourcils froncés, lui répond : « Mais qu'est-ce que TU représentes ? » Le type est surpris, comme si sa propre imposture était démasquée par le tableau. Comme si la question renversée révélait quelque chose à propos d'un rôle que peut jouer l'œuvre, tel un acteur dans une situation complexe, dévoilant peut-être ses ramifications jusqu'aux « rapports de production ». C'est une façon de mettre en péril toute forme de jugement de goût (le mien y compris), pour remonter le fil à la source des conventions (du moins celles auxquelles je souscris). Cette série pose aussi la question à ses propres auteurs, qu'est-ce que je représente dans la situation, qu'est-ce que Kluge et Vogl peuvent bien représenter ici ?



SÉRIE CRÉDIT ET DÉBIT (KLUGE ET VOGL), 2016
ACRYLIQUE SUR TOILE ET COLLAGE



J.-P. H. : *Être peintre ou faire de la peinture ?*

A. B. : Encore une fois tatillon, je crois que la question est mal posée, car dans mon cas je préfère « et » à « ou ». Il faut dire que je ne planifie pas mes tableaux; je ne suis pas cérébral au point de nier le plaisir de peindre au profit d'une réduction totalisante au langage qui obnubile les effets plus sensoriels de l'œuvre. Mais bien sûr il y a cette idée d'une tension qui déçoit doublement, d'un côté ceux qui cherchent une pure peinture et de l'autre ceux qui cherchent un « message », ou une logique interne bien rodée, du prêt-à-voir.

J.-P. H. : Nous avons, pendant un certain temps, partagé un atelier et je ne t'ai jamais réellement vu travailler. J'arrivais souvent le matin et il y avait quelques nouveaux tableaux qui n'étaient pas là la veille. Et le lendemain, autre chose. Comment procèdes-tu ? J'ai l'impression que tout peut aller très vite pour toi, une direction peut s'imposer soudainement et tu la suis, mais cette direction se veut très brève et elle incite la plupart du temps à une certaine déroute qui est, selon moi, une grande qualité dans ton travail. J'y vois une sorte de désastre perpétuel auquel soudainement tu mets un terme...

A. B. : Tu le décris très bien, je vis ce désastre et tente d'y mettre de l'ordre, j'éteins des feux quoi, car l'ordre ne tient que pour un très court moment. On m'a dit que mon travail n'était pas *work-intensive*¹, tandis que c'est exactement le contraire ! Je peux ne pas peindre pendant des semaines, voire des mois entiers. Et soudainement, je peins 35 tableaux en deux semaines. Je peins la nuit pour ne voir que les tableaux, zigzaguant entre des dizaines de toiles à la fois comme un dérangé, sans jamais arrêter pour prendre du recul. Bien sûr je fais des ajustements, mais je tente de garder le momentum, sinon je sabote tout et l'anxiété me paralyse. Si je me donne trop de temps, je me demande pourquoi j'exposerais, pourquoi montrer tout ça ? C'est vraiment une obstination confuse et hésitante.

J.-P. H. : J'aime ce titre de Sebald, *La description du malheur : à propos de la littérature autrichienne*. J'ai envie de le lui voler et de te l'apposer : « La description du malheur : à propos de la peinture d'Adam Bergeron. » N'y a-t-il pas chez toi, et je me sens également près de cette idée, une forme de malheur qui existe dans la finalité d'une peinture et dans la relation qu'entretient le peintre avec celle-ci ? Une sorte d'insatisfaction « gustonienne² », un combat ?



A. B. : La satisfaction ne tient jamais bien longtemps... L'œuvre se bâtit à l'échelle de la durée d'une pratique, et est nourrie par de perpétuels ajustements. Chaque tableau individuel devient donc un aiguilleur dans un déploiement longitudinal. Toute la pratique est ainsi structurée par la parallaxe, on revient sur les tableaux précédents par à-coups interrompus, par des reculs et des avancées. S'il y a un système à l'œuvre il n'est pas infaillible, il est entropique et revient constamment sur ses pas pour tenter de consolider ses forces. Ce mouvement provoque l'impression d'une désorganisation dans le corpus de mes œuvres. *Crédit et débit* en est un bel exemple. Au départ je voulais faire quelque chose de plus systématique mais, au fil du travail, la donne a changé et les choses m'ont surpris moi-même. Pour paraphraser Zadie Smith³, les échafaudages que j'ai assemblés au départ du projet se sont effondrés par eux-mêmes.

J.-P. H. : Quelle relation entretiens-tu avec une *certaine* histoire de l'art (la tienne), avec une *certaine* tradition picturale ? Que veut dire, pour toi, être peintre aujourd'hui ?

A. B. : Je crois qu'on ne peut pas invoquer l'Histoire sans s'y perdre, sans y reconnaître notre insignifiance; nous y sommes soumis totalement, bien qu'elle n'ait pas de force en elle-même. Pour reprendre grossièrement les idées de Michel Serres, les forces se traversent et viennent de toutes parts sans égard au temps et à la causalité⁴. On ne peut donc pas dire de mon travail qu'il est conséquent de quelque histoire universelle de l'art mais, comme tu dis si bien, il l'est plutôt d'une « certaine » Histoire de l'art qui serait la mienne, une histoire bricolée pour y établir des liens comme des ouvertures, non pas sur une idée de l'Histoire, mais sur la possibilité d'une migration des présences⁵ qui s'y manifestent,

invoquées dans mon travail comme des forces toujours vives. Ainsi j'ai toujours détesté l'idée d'une peinture morte-vivante. L'Histoire ne fait pas autorité, n'est ni un monument, ni un guide, *l'Histoire est ce qui arrive, simplement*⁶.

J.-P. H. : Que penses-tu de l'idée de style ? Je te vois un peu en peintre-dandy, évoluant dans ce « jeu paradoxal entre singularité et indifférence », comme l'écrit Françoise Coblence⁷.

A. B. : Le style est la forme que prend l'expression subjective, cependant le sujet désigne ici indistinctement une multitude d'acteurs humains ET non humains. Ces acteurs prennent tous part au geste d'expression à divers degrés : les auteur(e)s, les objets, les lieux, les regardeurs, les systèmes de distribution et de valorisation qui modèlent à la fois les attentes du public ainsi que l'épistémè de l'art *professionnel*. Disons qu'il y a aussi une *idée* de public qui pourrait jouer un rôle ici, comme un public « idéal », qui devient à la fois un défi de séduction dans la recherche par l'artiste de son approbation et paradoxalement l'objet d'un rejet jaloux par réflexe d'autoconservation. Le sujet de cette expression peut donc être indistinctement à la fois individuel ET collectif ET systématique. Le style, pour moi n'est pas nécessairement à concevoir comme l'effet de la touche singulière du peintre, mais l'effet d'une multitude de forces hétérogènes. J'oserais dire que je rejoins l'idée de *Kunstwollen* de Riegl. Les formes existent en deçà des catégories et des personnes, elles forment l'ordre caché, si l'on veut, des actions humaines, mais elles sont d'abord co-constitutives des techniques et des processus invoqués par la pratique. Un style peut être aussi repris et ajusté en rétroaction, il peut aussi être naïf, invisible à son auteur. Le style est donc le point de rencontre de tous ces pouvoirs concurrents.



Plus on tient compte de différents types de traces que laisse le geste de peindre, plus il semble complexe... il n'y aurait plus de critères assez clairs pour l'évaluer, mais seulement des outils pour décrire son mode d'existence. Tout dépend au fond de l'étendue des traces qu'on décide de suivre pour comprendre l'idée de style sans le faire souscrire aux catégories de l'histoire de l'art.

J.-P. H. : La citation de Huysmans («Après les fleurs factices singeant les véritables fleurs, il voulait des fleurs naturelles imitant des fleurs fausses»), qui ouvre le texte de ton exposition *Ersatz-Ersatz Peinture* présentée à la galerie Le 36 quelque temps après *Crédit et débit*, vient renforcer l'idée qu'on est ici devant une antithèse de *Crédit et débit*, tant dans la manière que dans le ton. Comment joues-tu avec cette idée de contradiction qui est, selon moi, essentielle dans ton travail ?

A. B. : Pour moi il ne s'agit pas de contradiction; tout dépend encore une fois du nombre de traces considérées pour en juger. Si on se fie à l'injonction hypocrite faite à l'artiste d'adopter une posture singulière dans un marché, il faudrait alors associer un propos à son auteur, comme une sorte de leitmotiv, que l'on pour-

rait déceler au sein de chacune de ses activités. On cherche ce caractère comme s'il devait aller de soi, comme s'il devait porter la marque singulière de son auteur. Hors c'est justement pour moi cette dimension identitaire qui pose problème. L'artiste se prend dans les mailles de ce à quoi on le fait souscrire ! Il n'y a pas pour lui d'espace vital, et il est littéralement fondé par des attributions extérieures. Bien qu'il soit le pur produit d'une culture qui croit en sa propre existence, il est perpétuellement agressé par elle. S'approprier les moyens de sa production devient donc un moyen de conserver une marge de manœuvre, de quitter ce qu'il y a de machiavélique dans l'epistémé de la carrière d'artiste.

J.-P. H. : On disait l'autre jour qu'il y a tellement peu d'attentes envers notre travail aujourd'hui que c'est un moment idéal pour être peintre. L'idée de chef-d'œuvre bien loin derrière nous, l'expérimentation subsiste en redéfinissant notre rapport à la peinture.

A. B. : Effectivement, les attentes sont déçues depuis longtemps. Mais je crois aussi qu'une multitude de sous-cultures de la peinture se sont formées, entre autres depuis que l'axe New York / Paris a été en partie abandonné et que les technologies de communi-

tion ont proliféré, permettant l'élaboration de nouvelles plateformes d'échanges qui accélèrent la circulation des idées et des images, sans oublier celle des objets. Les attentes ne sont pas disparues, elles se sont émoussées, le sérieux de la peinture semble avoir migré vers d'autres lieux de la culture, plus spectaculaires, plus communicatifs, plus en phase avec des intérêts, disons... techno-industriels.

Pour moi la peinture n'est pas un moyen de s'évader des conventions, des codes ou de la morale, elle en est imprégnée totalement, comme tout le reste d'ailleurs. «THERE'S NO WAY NOBLE!» Il y a quelque chose de plus grand peut-être dans le fait que peindre n'est pas autre chose que peindre, peu importe comment on peint. Il y a cet ultime défi, de faire faire à la peinture quelque chose que personne d'autre n'aurait pu faire, ou même que tout le monde peut faire... Cette sensation d'être devant un événement unique où la matière, tout en étant maîtrisée par l'artiste, en devient aussi le maître, une sorte de cogestion, qui force à l'humilité et au recommencement perpétuel.

J.-P. H. : La dimension politique de ton travail, plus précisément dans *Crédit et débit*, m'apparaît plus subtile. Quel rapport entretiens-tu avec le politique aujourd'hui ?

A. B. : C'est justement cette idée que je tiens à la fois de Michel Serres et de Bruno Latour, de Spinoza même, selon laquelle des pouvoirs intermittents traversent les membranes de ces choses qu'on dit sociales, politiques, naturelles, animales, sexuelles, technologiques, etc. Que les frontières entre ces choses existent, mais qu'elles sont elles-mêmes des organes qui respirent et tolèrent une certaine forme de transgression, de migration.

Le pouvoir est donc partagé inégalement mais mouvant; il s'écoule malgré les structures institutionnelles à travers les différents organes tels le sang et la lymphe qui circulent de part en part du corps humain. Nous ne sommes donc pas seulement des animaux sociaux, nous ne sommes pas séparés de quoi que ce soit de non humain, nous existons parmi les choses. Tandis que *la* politique exalte les prétentions de grandeur, *le* politique suppose toujours un peu cette exaspérante et paralysante interpénétration des choses.

Pour situer son art au sein du procès politique, il n'est donc pas nécessaire de faire un «art politique», mais de bien s'approprier ses moyens de production, d'expérimenter tout à la fois le travail collectif, individuel, et peut-être aussi anonyme... Ce n'est pas dans le type de gestes à proprement parler, mais plutôt dans ce qui est invoqué par son style de production et de distribution⁹. Il n'y a pas de style comme tel qui soit plus efficace qu'un autre pour produire un effet proprement «politique», tout dépend d'un momentum toujours fuyant.

J.-P. H. : Pour terminer, je crois qu'il serait intéressant de mentionner qu'il y a souvent, chez toi, un certain rapport à la musique, tant dans la structure des tableaux que dans l'utilisation des mots – ou ne serait-ce que dans cette double position que tu occupes en tant que musicien et peintre, performeur. Dan Graham disait qu'il est toujours intéressant de savoir ce qu'écoute un artiste. No-Wave, Post-Punk ?

A. B. : Je dois dire que la musique du groupe The Fall est constamment présente dans mon travail. J'ai fait deux performances à Montréal où je récitais des paroles (revues et personnalisées) de Mark E. Smith. The Fall me réconcilie avec mon côté un peu «anarchiste-bourgeois» ou «prolo-dandy», une catégorie sociale qui se refuse à toute forme de condescendance par une ultime distinction.

1. Lors d'une discussion en 2016 avec l'artiste Simone Blain, une collègue d'atelier qui ne m'a presque jamais vu travailler...
 2. L'auteur fait ici référence à Philip Guston.
 3. «Each time I've written a long piece of fiction I've felt the need for an enormous amount of scaffolding.» Dans une conférence intitulée «That Crafty Feeling», donnée à l'Université de Columbia, New York, en 2008.
 4. Michel Serres, *Le Tiers-instruit*, Paris, Gallimard, 1991.
 5. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, «Poche / Sciences humaines et sociales», 2006 (1991).
 6. *The Ex, History Is What's Happening*, Hollande, vinyle LP autoproduit en 1982.
 7. Françoise Coblence, *Le Dandysme, obligation d'incertitude*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.
 8. The Fall, «C n' C-S Mithering», *Grotesque (After the Gramme)*, 1980.
 9. Voir le projet de bibliothèque publique de Nenad Romi et Ass.: <www.memoryoftheworld.org>. Pour moi, c'est un bel exemple d'une façon de revoir le mode de distribution de la culture, de le défaire d'exigences commerciales prohibitives.



09.11/18.12 /16
ADRIAN BLACKWELL (TORONTO)
INVERTED BARRICADE
(LA BARRICADE INVERSÉE)

AU CŒUR DE LA BARRICADE

MATHILDE BOIS

La construction de barricades fait partie de ce répertoire d'actions collectives auquel on revient toujours lors de soulèvements populaires. Répertoire : c'est bien dans son allusion au théâtre qu'il faut entendre ce terme, car, en dépit des changements d'acteurs et de lieux, il semble que ce soit toujours les mêmes scènes qui sont rejouées lors des révolutions¹. Comme si au-delà de toutes ces barricades bien réelles, construites dans l'urgence pour répondre à des exigences déterminées, posées par des contextes tout aussi déterminés, au-delà donc de ces barricades ayant bloqué les rues de Paris, Prague, Alger et Hong Kong planait quelque chose comme une barricade idéale, tissant des rapports de filiation entre ses différentes manifestations historiques.

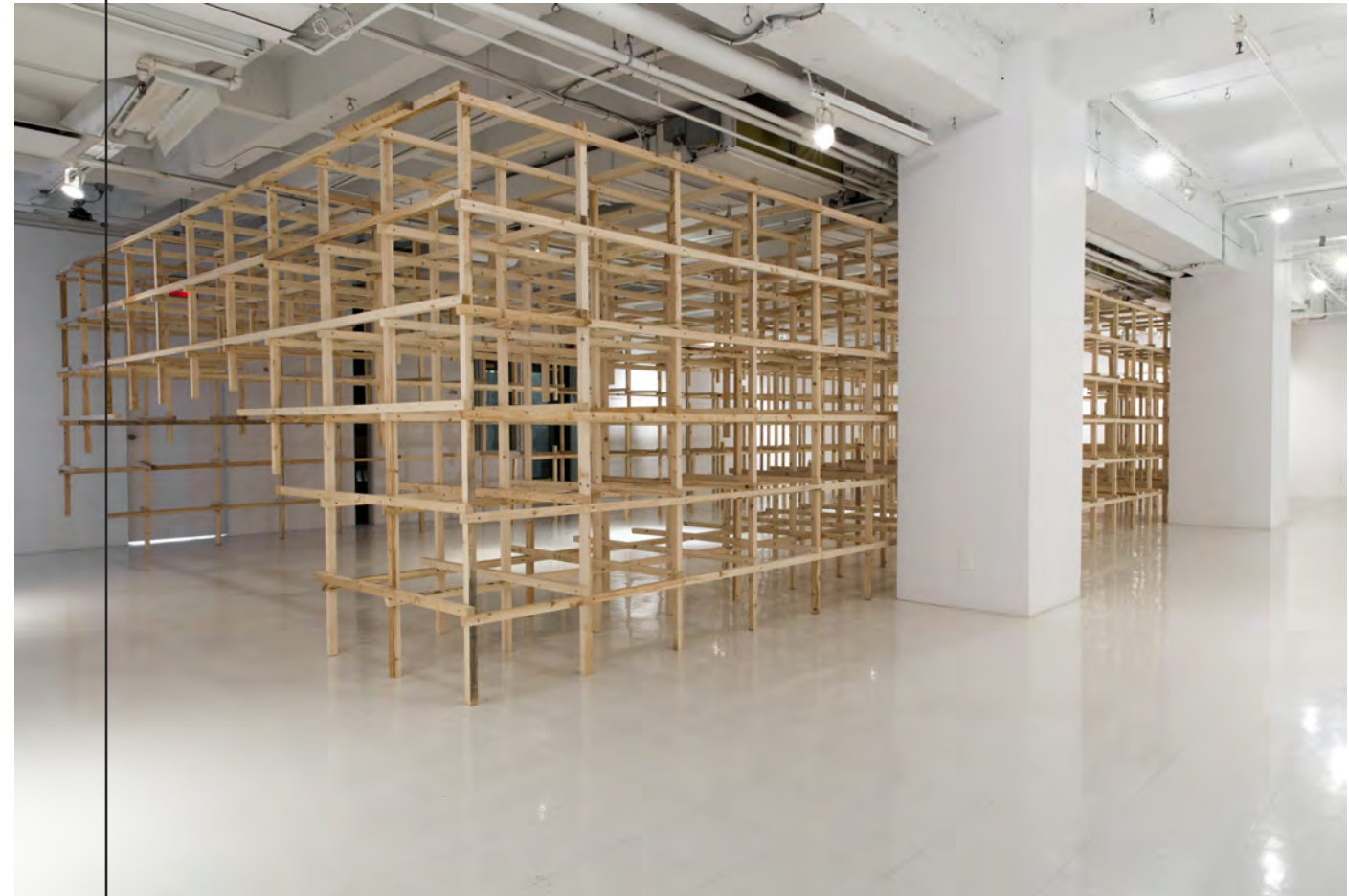
On pourrait se risquer à dire qu'en nous présentant non pas une barricade, mais l'espace négatif que l'une d'elles pourrait occuper, Adrian Blackwell atteint précisément la dimension anhistorique de la barricade. Du moins, cette hypothèse nous donne un fil conducteur pour aborder *Inverted Barricade (La barricade inversée)*. Il s'agira ici de confronter et de comparer la barricade inversée à ces barricades historiques, marquées à la fois par la tangibilité et l'évanescence; de suivre les déplacements et torsions que subit le sens de la barricade à travers son inversion.

Autant la barricade a pu servir des causes politiques diverses, autant, prise comme objet physique, nous met-elle face à de singulières variations dans l'histoire. À contre-pied de l'architecture classique, où le poids de la tradition confère aux bâtiments une certaine uniformité, les barricades présentent un éclectisme hors du commun sur le plan de leurs composantes : barriques, carrosses, chevaux, pavés, fenêtres, lampadaires, bambous, pneus ont tour à tour servi à leur composition. Comme si la barricade nous offrait, à chacune de ces occurrences historiques, un portrait de ce qui constitue le commerce de la vie courante, l'ensemble des objets du quotidien d'une époque donnée, déliés de leur fonction d'usage². Il en va de même sur le plan formel : au-delà de la ressemblance avec le mur, ou le barrage, on ne peut trouver une configuration constante qui unirait toutes les barricades. Du caractère improvisé de la barricade – sur lequel nous reviendrons – découle une irréductible diversité dans les formes qu'elle emprunte.

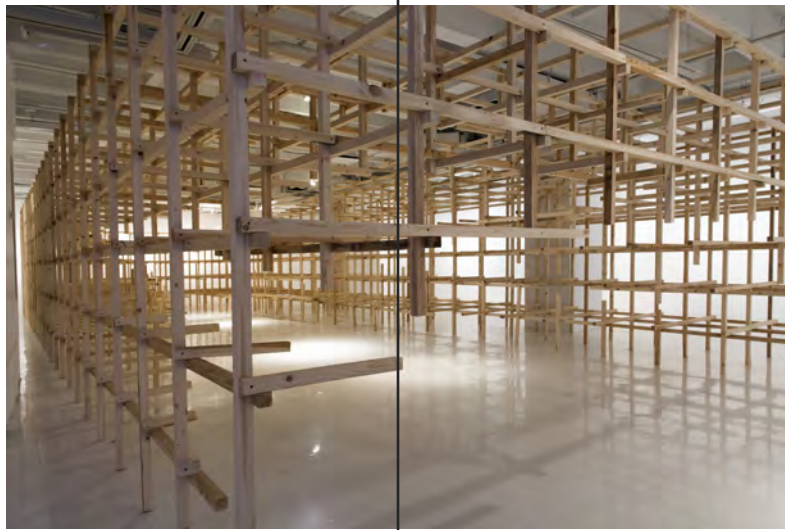
Force est de constater qu'en inversant la barricade, Blackwell met entre parenthèses cette variabilité historique. Éviter la barricade, c'est suspendre ce qui est soumis aux aléas de l'histoire. Il semble qu'en refusant d'imiter la barricade sur le plan physique, c'est son opérativité que Blackwell parvient à mettre en lumière. Avec sa barricade inversée, l'artiste révèle la double action qu'exerce toute barricade, à savoir rompre la continuité de l'espace urbain et former une communauté temporaire.

En effet, en pénétrant dans la galerie, le visiteur est confronté à un impressionnant réseau de tiges de bois entravant le mouvement. Le sentiment d'obstruction ou d'inaccessibilité qu'il éprouve est dépassé lorsqu'il contourne la structure pour y découvrir un espace quasi circulaire : l'espace de la barricade est transformé en un lieu propice à la discussion, qui s'inscrit en continuité avec les

1. Nous faisons ici référence à la théorie de Charles Tilly des actions collectives, que Mark Traugott a appliquée à la barricade dans un ouvrage consacré au sujet. Voir Mark Traugott, *The Insurgent Barricade*, Berkeley, Londres, Los Angeles, University of California Press, 2010, p. 19-21.
2. Voir Alain Corbin et Jean-Marie Payeur (dir.), *La barricade*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 12.



projets antérieurs de l'artiste (p. ex. *Furnishing Positions, Model for Public Space*). La tension entre fermeture et ouverture révèle le paradoxe de la barricade : la fonction toute stratégique de coupure et d'obstruction y côtoie celle, symbolique, de rassemblement et de mobilisation. Ainsi, l'inversion de la barricade a pour effet de générer une partition de l'espace qui permet de dégager les opérations essentielles de cet objet de contestation : celles qui paraissent au grand jour autant que les plus intangibles.



C'est à même la matérialité des barricades que transparait leur dimension rassembleuse, grégaire. Leur caractère informe et hétérogène peut en effet être saisi comme découlant de la tectonique agrégative qui leur est propre. Ici, le geste de poser la première pierre ne commande pas au reste de la construction, et l'on ne peut pas dire non plus que la barricade porte la possibilité d'un achèvement. Ce n'est pas un hasard si les barricades les plus planifiées – celles de la Commune de Paris – furent aussi les plus inefficaces³. En effet, il semble que la puissance de la barricade tienne de son ouverture à la contingence des événements, et à plus forte raison, à la spontanéité de la participation des insurgés. Constituée par simple accumulation, sans que les interventions de chacun s'insèrent dans un plan d'ensemble, la barricade se présente comme l'architecture d'une communauté sans hiérarchie, une architecture *anarchique*.

Au contraire, la barricade inversée de Adrian Blackwell frappe par son uniformité et son austérité : l'installation présente une grille savamment assemblée, à laquelle le bois nu confère une sobriété qui rappelle le constructivisme, bien plus que ces monstres proliférants que sont les barricades. Quoique Blackwell nous ait semblé mettre en lumière les fonctions universelles de cet objet de contestation en l'inversant, on peut se demander si en refusant l'anarchisme qui en marque la physicalité, il ne s'éloigne pas de son sens. Ce doute nous pousse à nous demander si l'investissement de la barricade sous la forme d'une œuvre d'art – une œuvre signée par un auteur, qui en a planifié la conception – n'entraîne pas fatalement la perte de l'anonymat et de l'improvisation qui la caractérisent. Et, finalement, c'est notre hypothèse qui se trouve ébranlée : est-ce que l'événementialité et la contingence de la barricade ne résistent pas aux tentatives d'en exhiber l'essence hors de toute situation concrète, bien réelle ?

Revenons donc à la barricade, revenons à ce que nous avons appelé, sans peser nos mots, son *anarchisme*. On connaît l'association, consacrée par la philosophie, entre le commandement politique, l'autorité du savoir et la figure de l'architecte. Cette constellation gravite autour du mot grec archè, qui signifie pouvoir et commandement, mais aussi le principe, le fondement, ce qui précède, et régule, la réalisation effective⁴. Ici, il faut entendre par le terme *archi-itecture* signifie la construction ordonnée, suivant un principe⁵. C'est précisément ce contrat millénaire entre construction,



3. Mark Traugott, *op. cit.*, p. 233.
 4. Anatole Bailly, *Abrégé du dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 1901, p. 281.
 5. Sylviane Agacinski, *Volume : philosophies et politiques de l'architecture*, Paris, Galilée, 1992, p. 38.

6. Une discussion entre l'artiste et le public s'est tenue le soir du vernissage.
 7. Michael DiRisio, « Circulation and Contradiction in Adrian Blackwell's *Furnishing* », *Esse arts + opinions*, n° 84 (printemps été 2015), p. 45.

autorité et savoir que la barricade semble rompre. S'édifiant de façon spontanée, sous la gouverne d'aucun projet concerté, la barricade apparaît comme une architecture sans fondation. De fait, la barricade se soulève, précédée de nul plan, nulle science, nul auteur : elle n'est pas la mise en œuvre d'un savoir, ou d'un dessin préexistant. Aussi, bien que la tectonique de la barricade rappelle le caractère monstrueux du contrefort gothique, il faut immédiatement ajouter que la barricade ne prend pas appui sur quelque chose d'existant, qu'elle s'érige dans une autonomie radicale, à l'égard de tout principe, mais aussi de l'ordre urbain. Ainsi, non seulement la barricade génère-t-elle du contretemps, elle est elle-même à contretemps, intempestive, imprévue, toujours en rupture par rapport au cours du monde. De là, la barricade s'offre à contre-courant des métaphores organiques de la ville, qui fait de ce qui s'y édifie une solidification, voire une consécration de ce qui y existe déjà. La barricade est sans sol.

Lorsqu'Adrian Blackwell propose une barricade épurée de toute ressemblance ou référence à des barricades réelles, il contrecarre le rapport souvent commémoratif que nous entretenons aux soulèvements populaires antérieurs. Le caractère dépouillé de l'installation produit une mise à distance du poids de l'héritage, du caractère imposant, pour la mémoire collective, des barricades du passé. À la contemplation muette des hauts faits de l'histoire des révolutions se substitue une réflexion ouverte sur l'avenir. En effet, la rupture avec ce rapport passif au passé répond très bien à la fonction première assignée par l'artiste à l'installation : être un espace de prise de parole sur le sens de la barricade, visant à contribuer à une réflexion sur l'espace public d'aujourd'hui⁶. Michael DiRisio a déjà remarqué que les projets de Blackwell tournaient le dos au modèle suivant lequel l'œuvre est produite puis reçue comme un objet par le spectateur, au profit d'une œuvre constituée par l'investissement des visiteurs⁷. Ici, cet appel à la participation est en écho direct avec le fait que la barricade n'est pas présentée comme un objet déjà constitué, de l'ordre de l'acquis, mais au contraire, comme un objet à ressaisir, à rediscuter, à réinvestir. Et à son tour, ce refus de présenter de façon autoritaire ce qu'est une barricade renvoie peut-être à ce trait fondamental qui nous a semblé la caractériser, à savoir qu'aucune science, aucun principe ne la précède, qu'elle est le fruit du rassemblement non orchestré d'un collectif. Inverser la barricade, c'est retrouver, par-delà son imposante présence, le fait qu'aucun principe autoritaire ne préexiste à son surgissement spontané. La mise en place d'un espace public, permettant l'exercice en commun de la pensée critique, devient alors une métaphore de la rupture avec l'antique alliance de l'autorité, du savoir du principe et de la fondation.

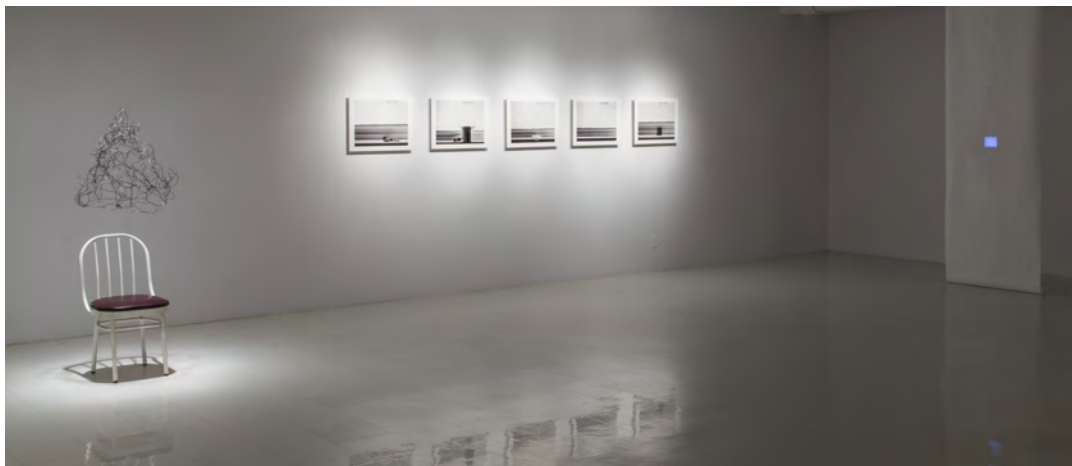
Mais il faut aller au-delà de cette fonction d'espace de dialogue. En effet, comment la barricade inversée apparaît-elle au visiteur qui la découvre de façon solitaire, au cours des semaines suivant la discussion qui s'y est tenue ? Quel est le sens de cette œuvre, une fois dépeuplée, une fois redevenue installation muette ? Contournons à nouveau l'armature de bois, pénétrons dans ce volume évidé, à la fois englobant et ouvert sur l'extérieur. C'est moins à une expérience d'immersion que nous convie l'œuvre – où l'on s'oublierait dans la contemplation de ce qui nous entoure – qu'à la conscience de notre propre corps, seul dans ce lieu *radicalement* vide, pour ainsi dire. Nous y sommes livrés au simple sentiment de notre stature, à travers lequel l'espace se révèle soudain dans sa nudité, sa vacuité. Si Blackwell, par l'inversion de la barricade, parvient à toucher quelque chose de cette barricade idéale, toujours rejouée, il faut dire, en filant l'analogie avec le théâtre, qu'il en présente moins le texte que la scène, vacante : moins le protocole à répéter que cette événementialité de la barricade, cette expérience de l'absence de fondation qui précède la prise de possession de l'espace urbain. Au cœur de la barricade, nous sommes en un espace vide, humble échafaudage en attente d'images, de configurations, de projets. Ainsi, contre l'architecture qui propose (et souvent, impose) une forme de communauté, avec la barricade inversée, Blackwell nous propose un espace de virtualités.

**QUATRE À QUATRE – ARTISTES AU BANC D’ESSAI
DANS LE MONDE AUTOMOBILE, UN BANC D’ESSAI EST UN
ENVIRONNEMENT DE RECHERCHE-DÉVELOPPEMENT PROTÉGÉ
QUI PERMET DE MESURER LES PERFORMANCES D’UNE
VOITURE À L’ABRI DES DANGERS DE LA ROUTE. DANS LE
MONDE DES ARTS VISUELS, UN BANC D’ESSAI EST AUSSI UN
ENVIRONNEMENT DE R-D PROTÉGÉ, MAIS IL EST MIS AU SERVICE
DE JEUNES ARTISTES EN TOUT DÉBUT DE CARRIÈRE QUI N’ONT
QUE RAREMENT – VOIRE JAMAIS – EU L’OCCASION D’EXPOSER
LEURS TRAVAUX. L’ENVIRONNEMENT PROTÉGÉ PREND AINSI
LA FORME D’UN ACCOMPAGNEMENT ATTENTIF TOUT AU LONG
DU PROCESSUS D’EXPOSITION, DE LA SÉLECTION DES ŒUVRES
À LEUR PRÉSENTATION DEVANT PUBLIC.**

Présenté à l’hiver 2017, le 12^e *Banc d’essai* de la Galerie des arts visuels regroupait les œuvres de quatre jeunes artistes inscrits en deuxième année du baccalauréat en arts visuels à l’Université Laval, soit [Audrey Anne Béliveau](#), [Stéphanie Letarte](#), [Dany Massicotte](#) et [Anne Plourde](#). Avec des moyens différents et un langage qu’ils sont en train d’apprivoiser, ces artistes ont profité de leur banc d’essai pour transformer la galerie en théâtre de la métamorphose.

En travaillant le texte comme une matière à tisser, à broder ou à coller, Anne Plourde le fait entrer dans l’espace comme objet dimensionnel aux formes composites. En pointant son objectif sur des objets ou des actions aux apparences banales, Audrey Anne Béliveau poétise le quotidien et arrive même à nous rendre nostalgiques d’une histoire non vécue. Avec ses machines spectaculaires mais rudimentaires, Dany Massicotte invite, non sans humour, à penser que la pluie et la statuare peuvent s’imaginer autrement. En laissant la ligne s’enrouler sur une joie ou une angoisse, Stéphanie Letarte rend visibles nos assauts intérieurs quand elle ne provoque pas leur expression.

AUTEURE: JULIE BOUCHARD



**AUDREY ANNE BÉLIVEAU
SONGES D’UNE NUIT D’ÉTÉ**

Autre travail de transformation chez Audrey Anne Béliveau, qui utilise l’image fixe et en mouvement pour abolir les frontières entre passé et présent, entre quotidienneté et rêverie. Suspendues côte à côte, cinq prises de vue argentiques laissées sans titre (2016) se présentent comme autant de petits écrans du quotidien. De l’une à l’autre, ces images en noir et blanc captivent par leur étrange banalité. Elles témoignent d’un réel tiré hors du temps et de la contingence. Semblant avoir été oubliés sur le bord d’une fenêtre, les objets se transforment, dans un jeu d’ombre et de lumière, deviennent miroirs, invitent au souvenir comme au songe.

Aussi sans titre, la seconde proposition de Béliveau consiste en une minuscule projection vidéo couleur projetée sur une très longue surface papier suspendue à la verticale. Dans ce vaste environnement presque vierge, l’image n’occupe qu’une petite place, mais centrale. Elle a été captée à bord d’un train, d’une voiture, de toute évidence d’un véhicule en déplacement. Qu’importe, puisque le déplacement semble n’être que prétexte à son défilement accéléré, défilement qui brouille les traits, les souvenirs, les repères, laissant les départs se confondre avec les arrivées. Quant à la couleur, elle estompe les frontières entre passé et présent, et rend toute identification temporelle difficile. Entre images fixes et en mouvement, une même constante : la pérennité du quotidien.

SANS TITRE (SÉRIE DE 5),
PRISE DE VUE ARGENTIQUE, IMPRESSION JET D’ENCRE



STÉPHANIE LETARTE
HISTOIRES D'AFFECT

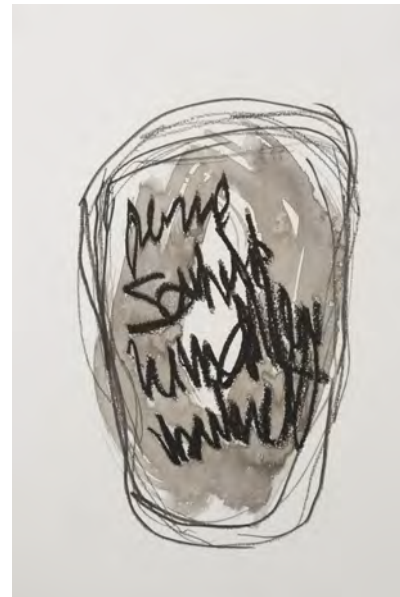
Saisir l'affect, lui donner une forme, le rendre visible. De cet effort procèdent les deux séries de portraits au pastel gras et à l'encre de Chine sur papier et carton (2016) proposées par Stéphanie Letarte, qui est aussi joaillière. Peut-être créés d'un seul mouvement, sûrement nés d'une impulsion, les portraits de l'artiste n'ont étrangement pas de visage. Et pourtant ce sont bien des portraits, mais des portraits d'affects, vibrants d'émotions, de tourments et de vertiges. Il est facile d'y suivre la main de l'artiste, tant cette main semble s'être abandonnée à la nécessité d'un mouvement intérieur. Lignes simples, superposées, entrecroisées, elles réussissent à témoigner d'états intérieurs autrement invisibles.

ANGOISSE, 2017
 CHAISE ET BROCHE
 PHOTO : MICHEL BOUCHER



L'affect constitue également le centre d'*Angoisse*, installation qui met en scène une chaise vide sous un amas de fil de fer suspendu au plafond. Œuvre troublante qui ne manque de créer un certain inconfort chez le visiteur, voire une appréhension certaine, et c'est là justement l'intention de l'artiste : provoquer l'affect, éveiller la peur ou l'inquiétude en nous confrontant à une image évocatrice de mort, de tourment ou de torture.

SÉRIE PORTRAITS, 2016
 MÉDIAS MIXTES SUR
 PAPIER

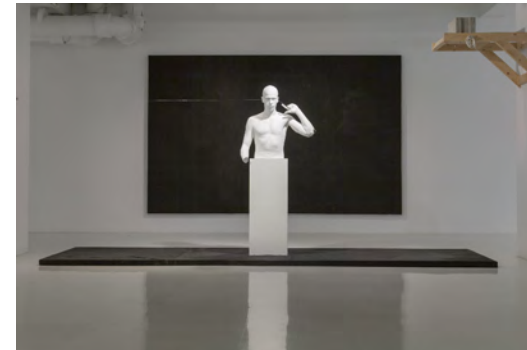


DANY MASSICOTTE
MOUVEMENTS MÉCANIQUES

Les machines sont toutes-puissantes dans l'univers artistique de Dany Massicotte, univers qui évoque, volontairement ou pas, l'antiquité grecque ou l'ère industrielle ! C'est dans ce très large spectre que se déploient *Le Condamné* (2015-2017) et *La Machine à pluie* (*Hommage à Camille Bernard-Gravel*) (2016-2017), deux œuvres scénarisées dont la puissance créatrice ou destructrice s'appuie sur la mécanisation du mouvement. Constituée de trois temps, *Le Condamné* est la plus théâtrale des deux œuvres présentées par Massicotte dans le cadre de *Banc d'essai*. Tout commence par une attente : dressé sur un piédestal, immobile comme un dieu grec, un homme pose dans l'indifférence du temps, corde au cou. Comme si cela faisait partie de lui, un assemblage de bois, de métal, de poulies et de briques – une machine – encadre le condamné sur fond noir. Le second temps est celui de l'action : un geste simple provoque une cascade de mouvements qui trouvent leur conclusion dans l'exécution du condamné : la tête vole

en éclats. Troisième temps : une statue de plâtre représentant un corps posé qui, mimant la statuare grecque, semble prétendre à l'immortalité.

Tout n'est que jeu chez Dany Massicotte, et jeux de scène comme jeux de mécanique se conjuguent également dans la drôle de *Machine à pluie* (*Hommage à Camille Bernard-Gravel*). Imposante, cette machine se dresse à l'horizontale, juchée au-dessus du sol. Le mécanisme occupe la partie inférieure et peut être observé à travers des panneaux de plexiglas. Un moteur assure la mécanisation du mouvement qui, bruyant et inlassablement répété, évoque l'industrialisation de toute production. Mais justement, par son caractère ludique, la *Machine à pluie* se joue de l'ère industrielle : elle fait tomber à l'envers une fine pluie qui s'écrase dans les creux d'un contreplaqué. Entre exécution sommaire et inversion d'un phénomène naturel, les machines de Dany Massicotte se situent à des années-lumière de l'ère numérique et affirment leur théâtralité.



LE CONDAMNÉ, 2017
 PLÂTRE, BOIS, MÉTAL, BRIQUE, POULIES, FIL À PÊCHE
 PHOTO DU HAUT : RENÉE MÉTHOT
 PHOTO DU BAS : MICHEL BOUCHER

LA MACHINE À PLUIE (HOMMAGE À
 CAMILLE BERNARD-GRAVEL),
 BOIS, MÉTAL, PLEXY, MOTEUR, EAU
 PHOTO : MICHEL BOUCHER



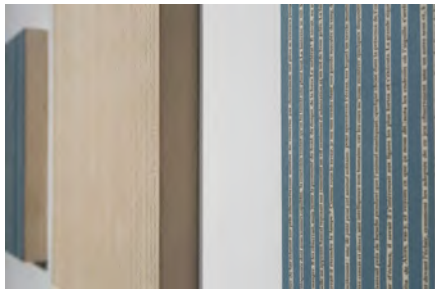
ANNE PLOURDE LE LIVRE COMME MATIÈRE

Le livre occupe une place centrale dans le travail d'Anne Plourde, qui s'est autrefois rêvée archiviste. Un rêve qui se prolonge chez la jeune artiste dans l'importance accordée au texte, qu'elle appréhende comme matière, matériau d'expression.

Dans *La mort et autres détails* (2016), Plourde emprunte le geste d'une tisserande pour camoufler, sous un entrecroisement de laine, un texte imprimé sur papier de riz. Devenu illisible, le texte n'en est pas moins présent, et s'il ne tire plus sa valeur de son contenu, il la doit à sa capacité de soutenir la linéarité du geste. Car ce sont bien les lignes de texte qui guident la main qui tisse, qui dictent l'espacement du tissage, comme si le texte, chargé de signes, était devenu un canevas chargé de traces, de lieux de passage obligés.

Anne Plourde poursuit son travail de transformation du texte dans *Le Nord* (2016), série de collages intéressante pour les varia-

tions qu'elle dessine : ici, le texte est découpé en longues bandes étroites juxtaposées à la verticale sur des panneaux de bois. Par leurs variations de couleur et de tonalité, les nouvelles lignes de texte troquent le sens et la narration contre le rythme, une musicalité qui se construit sur un texte confirmé dans son statut de matière. C'est un tout autre type d'exploration que la jeune artiste mène dans la série *Expérimentation cartographique* (2016), constituée de douze encres sur papier Cougar. Ici, ce n'est plus le texte qui devient illisible, mais l'image de villes cartographiées, habituellement chargée de sens. Surdimensionnée, déconstruite, découpée et réassemblée, l'image perd son utilité au profit d'un esthétisme inédit, recherché et valorisé. Comme le texte dans *La Mort et autres détails* ou *Le Nord*, l'image est sublimée, soumise à un travail d'épuration qui vise à magnifier le réel, l'utilitaire, l'objet autrement défini dans une action de lecture ou de consultation.



LE NORD (DÉTAIL)
ACRYLIQUE ET PAPIER COLLÉ SUR PANNEAUX DE BOIS
PHOTO : MICHEL BOUCHER

EXPÉRIMENTATION CARTOGRAPHIQUE
ENCRE SUR PAPIER COUGAR
PHOTO : MICHEL BOUCHER



QUATRE FAÇONS DE TRANSFORMER LE MONDE, DE LE METTRE À SA MESURE

Que ce soit en soustrayant l'ordinaire au quotidien, en faisant du texte ou de l'image une nouvelle matière à sublimer, en mécanisant le mouvement ou en cherchant à rendre visible l'invisible, Anne Plourde, Audrey Anne Béliveau, Dany Massicotte et Stéphanie Letarte ne sont pas dans la reproduction ou le mimétisme, mais dans la transformation de la matière, de l'objet, de l'affect. Avec des moyens simples (le fil à broder, la lentille, le mouvement mécanique, la ligne, etc.), ils ouvrent de nouveaux chemins d'exploration qui prennent presque tous leur ancrage dans le quotidien, le banal, le commun, mais il s'agit d'un quotidien où le numérique, si présent dans vos vies, n'a pas de place. On constate en effet qu'aucun des artistes de cette édition de *Banc d'essai* n'a fait appel à l'écran comme médiateur, ou aux technologies informatiques comme outils de création. À l'évanescence et à l'immatérialité numériques, ils ont préféré la pérennité du papier, du bois, de la lentille, du plâtre ou même du fil de fer...

ANNE PLOURDE
LA MORT ET AUTRES DÉTAILS, 2017
IMPRESSION ET LAINE SUR PAPIER DE RIZ
PHOTO : MICHEL BOUCHER



LE CONDAMNÉ DE DANY MASSICOTTE
ET TROIS ŒUVRES D'ANNE PLOURDE
PHOTO : RENÉE MÉTHOT





CAM 3

CAM 3



02-08-2017 08:29:54

18.02 / 26.03 / 17
JEAN-CHRISTOPHE NORMAN (FRANCE)
HISTOIRES DU JOUR ET DE LA NUIT

ALAIN-MARTIN RICHARD

«[...] nous allons essayer de méditer la matière¹»

ou
Histoires du jour et de la nuit de Jean-Christophe Norman

« Et quand l'ensemble de ce voyage sera terminé, les documents, les traces, les images qui s'agrègent composeront une sorte de livre-monde². »

Quatre « événements » se tiennent à distance l'un de l'autre dans le vaste espace de la Galerie des arts visuels, singulièrement dépouillée. Face à l'entrée, au mur, une zone rectangulaire apparemment mouchetée attire d'emblée le visiteur. À distance, en plissant les yeux, ça ressemble à un rectangle gris, et cela vibre. À droite, sur un socle, un livre noir est présenté sous verre, comme une pierre précieuse, un désir suspendu dans l'aura de l'intouchable. Et pourrions-nous y toucher qu'il serait quant même illisible. À gauche, sur un mur si loin qu'il semble hors de portée, une projection présente l'artiste marchant inlassablement. En ambiance, une bande sonore qu'on associe spontanément à la vidéo.

Dans cette exposition faite de vides, les espaces appartiennent au spectateur; à lui de naviguer sur ces traces textuelles, livresques, vidéographiques, sonores, et d'activer ses propres connotations.

L'écriture : rédaction et transcription

En s'approchant, on constate que le rectangle au mur est une masse textuelle transcrite à la main sur une assez grande surface délimitée par un cadre absent. Ce « tableau » est fait d'une texture calligraphique où l'on ressent le temps investi dans un geste méditatif. Impalpable masse ondulatoire. Mais quel est ce texte ? Une production originale, une copie ? De fait, il s'agit de l'extrait d'un texte plus ample qui est lui-même fabriqué à partir de la dernière phrase des livres trouvés dans la bibliothèque d'un ami à Phnom Penh, de paroles collectées, de notes personnelles. Un fragment d'un texte fait de fragments.

Alors qu'il était un jour confiné sur un lit d'hôpital, Jean-Christophe Norman a commencé à noter le passage du temps dans un carnet. Dans la foulée de ce premier exercice d'écriture, il entreprend ensuite de transcrire des textes qu'il grappille au cours de ses voyages, en y insérant ses propres notes. L'ex-grimpeur français décide ainsi de délaissier les parois verticales pour transcrire des textes sur d'autres supports immobiles et immobiliers : les rues des grandes villes de la planète, des murs de galeries, des fleuves mythiques comme le Mékong... pour passer en quelque sorte à l'horizontale. Ce changement de paradigme n'est pas anodin dans la marche de Norman vers l'autre. Pour son exposition *Matières-Stoffe* au Centre Dürrenmatt Neuchâtel, il utilise cette stratégie du collage, alors que le texte est construit avec la dernière phrase des livres de l'auteur suisse Dürrenmatt, lesquels constituent la bibliothèque du Centre. Il compose donc ses récits à partir d'écrits disponibles, le temps de transcription et la séquence des livres choisis assurant la cohésion de cette nouvelle fiction.



1. Extrait du texte mural de l'exposition.
2. « Jean-Christophe Norman, *Matières-Stoffe* », *Cahiers du Centre Dürrenmatt Neuchâtel*, n° 14, 2016, p. 61.

3. Extrait du texte inscrit au mur de la galerie.

Cela devient un matériau neuf qu'il peut reproduire sur des supports variés, dans un autre format. « [L]e hasard se diffuse dans les espaces et les systèmes les mieux organisés, et au matin, il fouille la chaux de craie, les yeux brûlés³. » L'exposition *Histoires...* est également construite à partir d'un morceau de récit recomposé à partir des dernières phrases extraites de livres dans une bibliothèque et de notes personnelles, où le « je » narratif se confond avec la parole des autres. Se pliant aux exigences de la galerie, ce texte qui est une ponction aléatoire dans un corpus littéraire, lui-même fait de fragments dérobés, se déguise en tableau, espace pictural dont les détails sont des lettres assemblées en une succession de lignes continues.



Le livre enfoui, le livre déployé

Sur son socle, le livre noir se dévoile quant à lui à la lecture; toutes ses pages ont été inexorablement «recouvertes d'encre, puis de graphite». C'est maintenant un «livre-objet» dont on ne peut deviner le titre, mais que l'artiste nous dit être *Ulysse* de James Joyce. Clin d'œil à un brillant essai de Walter Benjamin⁴ où l'on peut lire que «[...] à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura⁵». En opacifiant le texte pour transformer le livre, par ailleurs reproduit en des millions d'exemplaires dans de nombreuses langues, Norman lui redonne l'aura d'une œuvre unique, non reproductible. Symboliquement, ce traitement ramène l'immense texte de Joyce à son unicité dans le monde littéraire. Mais ce faisant, l'artiste extrait l'œuvre de la sphère politique pour la réinvestir de sa valeur rituelle, comme objet de culte. C'est en effet la première fonction que Benjamin prête aux fresques murales et statuettes qui étaient d'abord conçues pour transiger avec les dieux, et qui seront «perverties» beaucoup plus tard en œuvres d'art. Enfermé dans une boîte de verre, l'objet redevient intouchable, inaccessible. Un objet séduisant, abstrait, un prototype qui éveille, par sa forme si simple et si familière, tous les livres du monde et aucun en particulier.

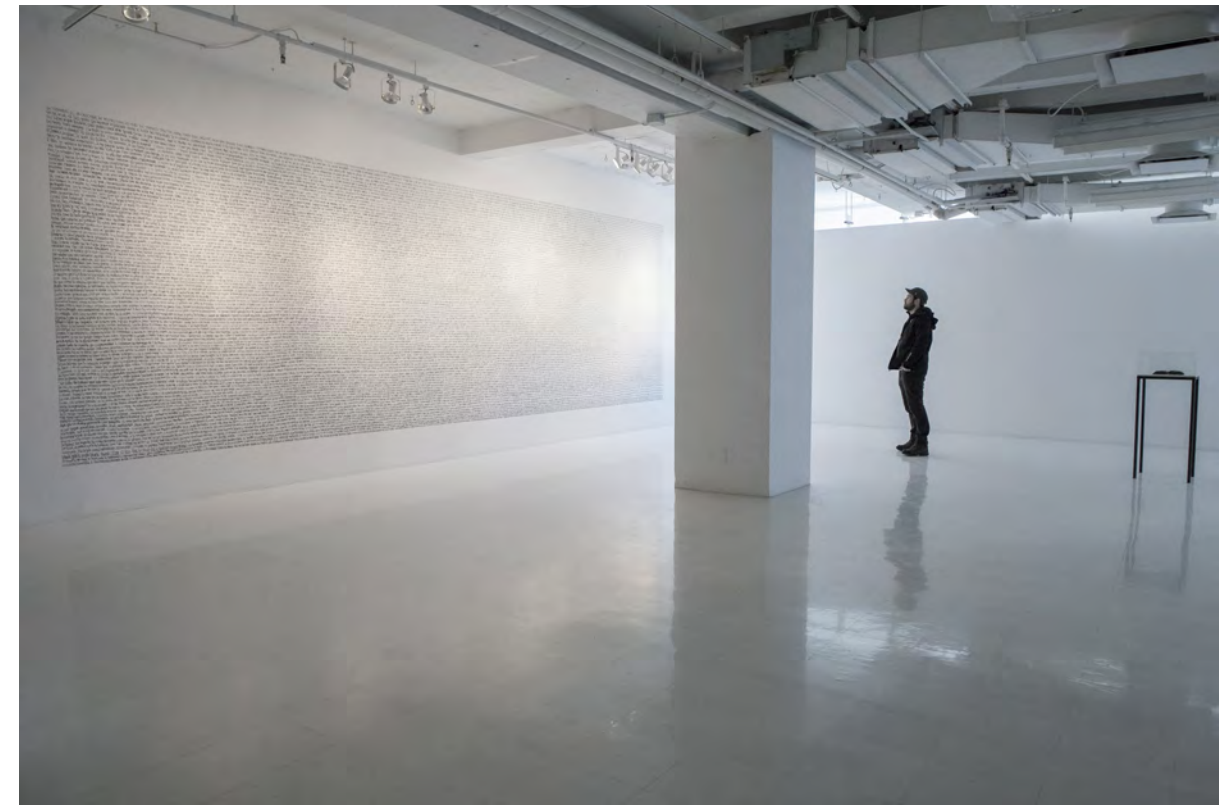
Partant du livre phare de l'auteur irlandais, et dans d'autres circonstances, Norman transcrit à la main, en un ruban continu, l'intégralité d'*Ulysse* dans les rues des villes où il passe. Il reprend la transcription à Tokyo, là où il l'avait interrompue à Istanbul ou à New York. Par cette transposition du texte de Joyce, il redistribue le contenu du roman en le réhabilitant dans l'espace public dont *Ulysse* rend justement compte, en plus de tout ce qui circule dans la tête de l'auteur. S'y ajoutent, indissociables, le temps et les «déambulations» de Léopold Bloom et Stephen Dedalus⁶ dans Dublin, miroirs du discours intérieur de l'artiste pendant le travail, de même que de celui du témoin⁷ rencontré au hasard de l'écriture. La ville, n'importe quelle ville, devient le support textuel du gargantuesque livre de Joyce. Les nombreux et accidentels lecteurs du texte déroulé sur la rue

4. Le premier livre noirci par Norman était ce texte du philosophe allemand Walter Benjamin.

5. Walter Benjamin, *Œuvres III*, «L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique», Paris, Folio essais, 2000, p. 73.

6. Les deux figures centrales d'*Ulysse*.

7. La performance d'écriture de Norman est en quelque sorte validée par des témoins bien involontaires qui croisent son chemin.



ou sur le trottoir appartiennent à un lectorat fragmenté, disséminé à travers la planète. Le flux textuel s'écoule dans celui des villes pour former ce que l'artiste nomme une «dromographie», graphe éphémère, signal faible superposé à la trame urbaine de circulation.

L'action du livre déployé dans l'espace public en présence de passants se donne comme une performance. A contrario, le livre enfoui dont tout le texte a été noirci est présenté dans l'espace privé de la galerie comme un objet d'art qui retrouve l'aura de l'unicité. Le rituel, visible dans la rue devient intangible dans le livre sous verre. *L'Ulysse* que l'artiste étale à la craie dans les rues des mégapoles disparaît subrepticement dans les pages obscurcies⁸. Alors que le texte de Joyce se donne à lire dans la rue, il est en galerie totalement opacifié, engouffré pour ainsi dire dans un livre comme objet esthétique, en dehors de tout récit, sinon celui, implicite, de sa propre fabrication.

La marche : silence et son

La marche est autre événement de cette tétrade⁹. De fait, la marche est fondamentale chez Norman : il arpente les villes, prélevant des éléments sur le parcours, filmant, photographiant, s'alimentant des rencontres du hasard. Parfois il est «accompagné» par un complice qui fait simultanément une marche d'égale durée, mais dans un autre lieu. Le protocole de la déambulation permet une exploration et une domestication du parcours marché. En ce sens, l'artiste s'imprègne du lieu non pas tant pour se l'approprier que pour en être possédé, du moins en ce qui regarde la marche dans l'espace clos de la galerie. Car c'est bien l'espace qui finalement, après 24 heures de marche, lui indique comment et avec quoi l'occuper. Le temps investi place Norman en osmose avec le lieu. Des caméras de surveillance ayant été installées dans la galerie pour filmer cette intervention pédestre, la captation sera projetée en boucle pendant la durée de l'exposition. Parfois sur un seul écran, parfois sur quatre écrans simultanément, selon des points de vue différents.

8. Ce projet est toujours en cours, l'artiste en étant à la moitié du livre. Les prochaines villes seront Tokyo, Hiroshima et Rome (entretien avec l'artiste, 23 mars 2017).

9. Paradoxalement, cette action de parcourir inlassablement l'espace est un préalable à toute l'exposition, mais ce n'est pas le premier événement qui m'a interpellé lors de ma première visite dans la galerie.



Par ailleurs, et presque en sourdine, on entend des pas, des voix, des bruits de ville. Il s'agit d'une bande-son réalisée lors d'un séjour à Tokyo. Ce discret fond sonore est une insertion de l'espace urbain qui appuie la vidéo de la marche tout en s'en distanciant. En effet, l'image et le son sont diffusés dans des zones opposées de la galerie, de manière à souligner la dimension introspective de la déambulation en circuit fermé, sans témoin. Alors que l'acte public de la marche se nourrit de notre présence au monde, le retrait en vase clos amène l'introspection, où le rapport de l'artiste avec la galerie devient déterminant. Par cette osmose, l'artiste ne se contente pas de déposer des objets conçus ailleurs; il donne l'espace à lire à travers un passage de son « livre-monde ».

Une cartographie par les fluides

A priori, les liens entre ces quatre événements ne sont pas évidents, surtout entre les duos livre noir / texte mural, d'une part, et projection vidéo / bande-son, d'autre part. Le visiteur doit prendre le temps d'en saisir les filiations. Car c'est bien de temps qu'il s'agit. On découvre en effet à travers la documentation que le projet de Norman à la Galerie des arts visuels n'est qu'un moment de plus dans l'infinie saga d'une juxtaposition littéraire sur des surfaces géographiques et volumétriques. Nous avons donc ici dans le travail de l'artiste trois « dimensions » essentielles autour desquelles gravite l'exposition : le texte, le temps, l'aura¹⁰. En même temps, nous avons la stratégie pour les réifier dans le cadre d'une exposition : mettre en relation d'interférence et d'échange réciproque un élément matériel et deux immatériels.

La question du texte est bien sûr dominante dans le projet de Norman. Ce texte qui est à la fois contenu et matériau, une graphie envahissante qui s'écoule partout comme une rivière qui déborde. Cahiers, murs, rues. Il y a au départ la bibliothèque, en filiation avec Borgès, qui imagine que les livres sur les tablettes se parlent entre eux lorsqu'ils sont seuls. *La Bibliothèque de Babel* de l'auteur argentin est une métaphore de l'univers, la bibliothèque qui contient le monde dans son architecture singulière, dans ses agencements. Les textes emprisonnés dans les livres, gisant dans des bibliothèques publiques ou personnelles, deviennent le point d'attraction central vers lequel convergent toutes les actions et toutes les expressions du monde. À partir de ces livres, Norman recompose des textes qui seront entre autres inscrits sur les murs des galeries. Il y a le temps de la transcription. Qui fait penser aux vertueux copistes du Moyen Âge. Le temps. Ou alors cette transcription d'*Ulysse* dans les rues des villes. Le temps incompressible qu'il faut pour tracer à la main des signes précis dans une séquence invariable. Le temps comme une perche tendue au visiteur que ce dernier doit saisir pour remonter à la source.

10. « À vrai dire, qu'est-ce que l'aura ? Une singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. Suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui, c'est pour l'homme qui repose, respirer l'aura de cette montagne ou de cette branche. Cette définition permet de percevoir aisément les conditionnements sociaux auxquels est dû le déclin actuel de l'aura. » Benjamin, *op. cit.*, p. 75.



La marche est une autre activité déployée essentiellement dans le temps, puisqu'il n'y a pas de destination dans ces déambulations, mais un parcours, soit-il prédéfini ou aléatoire, auquel l'artiste impose toujours un cadre temporel.

Le temps et le texte, quant à eux, s'amalgament dans le livre noir, fusionnent en un nouvel objet pour lui conférer une aura sérieusement mise à mal depuis que les outils de reproductibilité technique et électronique saturent la planète d'objets identiques qui forment de nouveaux continents à la dérive. Le livre est dès lors un objet où se rencontrent le matériel et l'immatériel. Ainsi, par contagion, l'aura du livre noir, engagé, répond à l'aura du mur textuel. Cette dernière nous attire, nous invite à lire, mais en s'approchant du mur, on se rend compte que la lecture est impossible. Trop ardue. On ne peut abolir la typographie de la page sans faire obstacle à la lecture. C'est généralement l'effet des transcriptions textuelles sur des surfaces qui dépassent la capacité de l'œil à regrouper en un seul mouvement un certain nombre de caractères. Ce texte transcrit manuellement, dans une durée incompressible, devient autre chose. Un tableau qui oscille dans son encre et ses lignes instables. Ainsi le texte retrouve une aura qu'il avait perdue, enfermé qu'il était dans les dernières pages des livres contenus dans une bibliothèque. Le livre noir, pour sa part, est un livre unique, fabriqué manuellement dans un lent processus, comme dans un rituel. Petites actions répétitives, identiques, manipulations minutieuses de l'objet-livre. Le saut du livre engagé au texte mural se fait naturellement dans un mouvement spontané. On pourrait à la limite imaginer que le texte obscurci s'est échappé pour se reconstruire sur le mur.

Quant à la vidéo, elle est le temps lui-même, décomposable en pas, ponctué par les variations de la lumière naturelle. Cette marche-ci marque le temps qui s'écoule – encore une fois, le temps prédéterminé constitue l'encadrement de la marche confinée à l'espace de la galerie. Elle confère à la galerie une ambiance particulière, comme si cette dernière devenait « sacrée », tout imprégnée de la densité de la présence de l'artiste. La galerie dès lors propose un singulier cheminement de l'esprit où s'entrecroisent les sens. L'objet-livre et le texte mural, baignés dans leurs vibrations respectives, forment une cartographie mentale circonscrite dans l'espace clos parcouru par l'artiste et simultanément projetée dans l'espace ouvert de la ville par la bande sonore.

Les *Histoires du jour et de la nuit* sont une conversation à quatre dans laquelle se déploie un regard critique sur la saturation matérielle, sur la vitesse, sur l'abstraction géonumérique, bref sur les outils de désenchantement du monde. À travers les rituels que Jean-Christophe Norman explore ici, de « nouvelles fictions, des histoires [...] s'immiscent dans le réel¹¹ » et s'inscrivent du côté du temps que l'on peut voir passer et de la plénitude des choses uniques que l'on peut palper. C'est dans leur cohabitation que le livre-monde deviendra.

11. Jean-Christophe Norman, *op. cit.*, p. 63.



ENTRETIEN DE LISANNE NADEAU AVEC KAREN ELAINE SPENCER

08.05 / 08.06 / 17

Lisanne Nadeau 8 mai

Chère Karen, tu étais de passage chez nous en mars dernier. Nous t'avions invitée à donner une conférence au cours de laquelle tu nous as présenté certains jalons importants de ton travail. Cette invitation s'inscrivait en fait dans le cadre d'une suite d'activités portant sur l'art et l'écrit. D'entrée de jeu, j'aimerais revenir sur un moment qui a attiré plus particulièrement mon attention. Alors que tu nous présentais un projet inspiré de la pièce de Beckett *En attendant Godot*, tu en as récité un extrait de manière très théâtrale, très percutante. Quelle place occupe l'aspect performatif dans ton travail ?

karen elaine spencer 9 mai

Good Day Lisanne,
Yes! And thank you for such a wonderful invitation. I do remember reciting those lines of Vladimir as he reaches out in a sudden and violent gesture to grab the character referred to as "a boy." This is the moment in *Waiting for Godot* where Vladimir seemingly questions either his own visibility or the "realness" of the boy and by extension, Godot and us, the spectators.

For the conference, the re-performance of the lines and gesture seemed to be the best way to transmit both the meaning of the words and the transition from uncertainty to violence.

Performance, and what in English we call the performative, are central to my research and my methods of dissemination. I am interested in interrogating what moves us, what we "do" – from an internal subjective perspective (why do I get up in the morning? how did I arrive at this place?) and also, an external material perspective. Is Vladimir performing or is the location and the context performing him? How much agency does Vladimir have, what roles can he actually occupy?

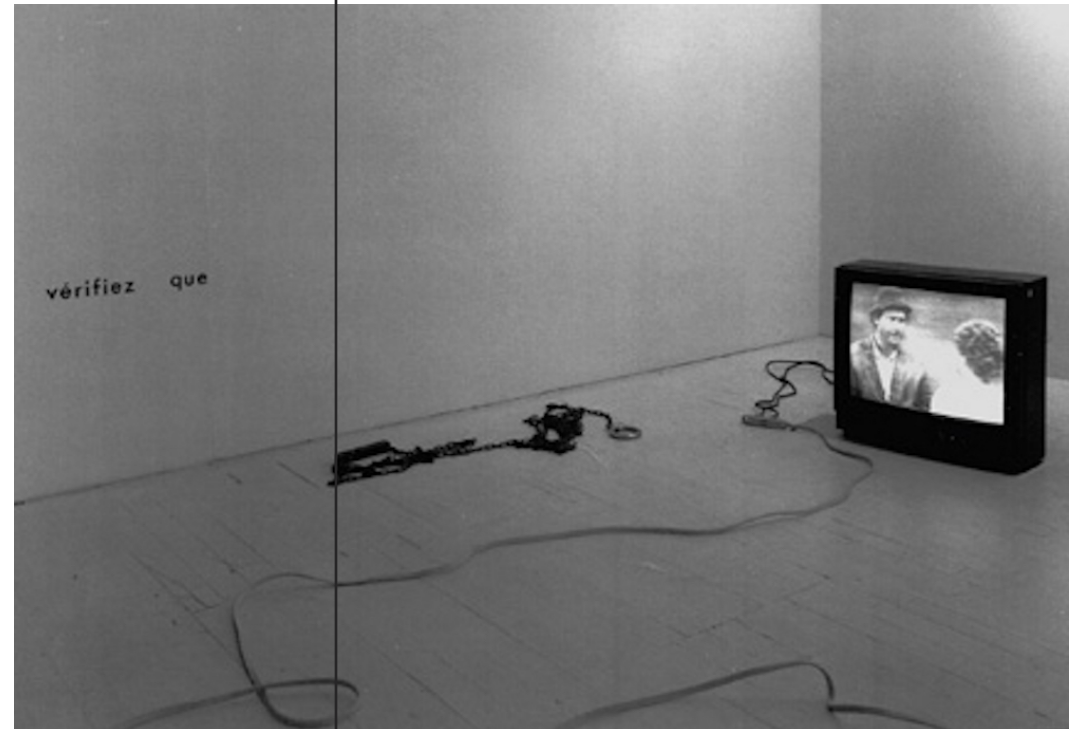
L. N. 11 mai

Si je ne m'abuse, dans cette œuvre vidéo intitulée *vérifiez que*¹, on se situe bien avant l'utilisation de l'écriture dans ton travail, mais, déjà, les références littéraires sont importantes. C'est la parole qui est mise de l'avant. Comment s'est fait le passage de l'oralité au texte écrit ?

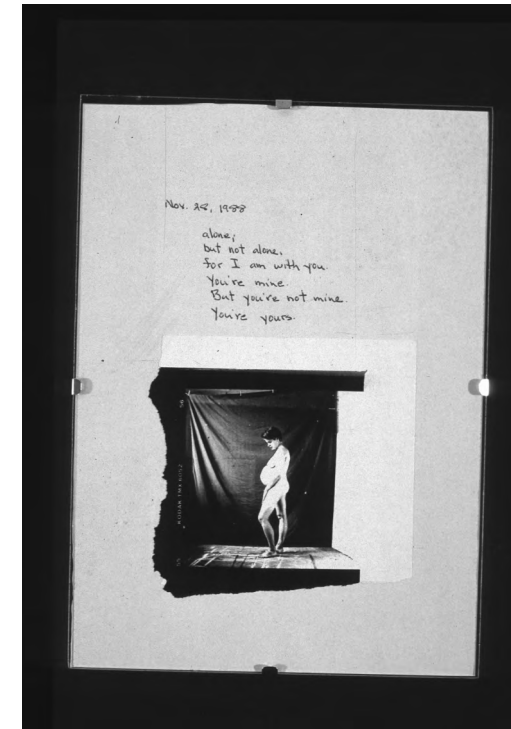
k. e. s. 12 mai

Dear Lisanne! You are making me work here! It is true *vérifiez que* was an installation preceding what I would now call my text-based work. However, I am hesitant to say "literature" as such was important. Or rather, the pull of a text was not based upon literary merit. Or again (to complicate the answer) if we say my appropriation (theft) of a text was oriented towards those works which already carried a designation of literary merit, i.e. the texts were already valorized, my theft of the words of others would have to speak to my lack. We do not steal what we do not value and we do not steal what we already possess. I would like to think I was stealing "words" and not a position, or place. But as I write this, I have to question my own logic. For of course I was positioning myself as somehow worthy of responding to the landscape of the text.

VÉRIFIEZ QUE, 2000
INSTALLATION VIDÉO
CLARK, MONTRÉAL
PHOTO : GUY L'HEUREUX



ALONE (4/4), 1993
COPIE LASER, ENCRE, VERRE, CLIPS



And I am seduced by how writers, well, all of us in fact, string words together. We all have the same material – words – it is merely the way we put one word in front of another word, this sequential ordering, this simple placement of one word placed next to another word... and from this we create worlds. It is magical.

During the period when I entered a sense of myself as an artist, I felt there was a taboo regarding mixing the visual and the textual. I had the sense that the two worlds were not to be contaminated, the one with the other. A choice had to be made. I had chosen the visual and I had to honour that choice. Text, the written word, carried, for me, a sentiment of betrayal to the path I had chosen. (This was before I realized the artist does not actually have a lot of

choice in their artistic path. You have to follow the art, the art leads you.) Performance, spoken word², cracked open my carefully constructed world.

L.N. 15 mai

Donc quel fut le premier projet faisant intervenir le texte, les mots ?

k. e. s. 16 mai

Hi Lisanne,
Hmmm, the first project where text, words appeared? We would have to go back to 1995/1996. The work *evolutio*, (1995) which transformed into *strong enough* (1996) was looking at the female body and the social/medical construction of motherhood using my own experience as a point of reference. The work included a

gaz de schiste : québec a failli sur toute la ligne

Posted on March 31, 2011

temps: départ 12h00, retour 15h24

lieu: montréal à sainte-thérèse à montréal

date: jeudi 31 mars 2011

température: min -3 max 6

metro actualité: p.01 gaz de schiste : québec a failli sur toute la ligne



HAS NOT YET ARRIVED, 2011
RÉSIDENCE-LABORATOIRE BLOC 5:
LES FLÂNEUSES, PRAXIS ART ACTUEL

Posted in [Uncategorized](#) | [Leave a comment](#)

video recording with a spoken text first shown at Artcite Inc. in Windsor, Ontario. The video was subsequently presented at Agnes Etherington Art Centre in Kingston, Ontario, as part of a group exhibition called *Fertile Ground* curated by Jan Allen. strong enough (1996), another iteration of this work, was shown at Galerie 303 in Montréal, Québec – here the video was not shown, but rather hand embroidered words on small rectangles of an old bedsheet, and small black and white photographs with brief text excerpts penned under or alongside the images.

(Lisanne, below, in the body of this e-mail, is the only online digital information i have for *evolutio* (1995)

for *strong enough* (1996) i have no online information.

these are the two works i reference in the answer to your “trick” question...:)

Karen Spencer's installation *evolutio* examines the artist's use of the recorded image to create personal journals. Using the media as recording tools, the artist explores the demarcation of time and the inherent narrative of her own pregnancy. While her photographs almost clinically chronicle her nine months, a film loop of the artist

speaking to the camera, talks about her relationship with the father of the child and the tone is altogether more intimate– more personal. <http://artcite.ca/history-archive/1995/>

L. N. 26 mai

Je ne connaissais pas ce travail. Ce qui me frappe c'est que le protocole du journal était bien présent déjà à ce moment. Dans ta conférence, tu as entre autres parlé du projet *has not yet arrived*, où le trajet en train Montréal/Sainte-Thérèse (que tu as fait pendant deux mois et plusieurs fois par semaine) est relaté dans une correspondance écrite³. Cette volonté d'enregistrer le temps de l'existence, du parcours de ta vie, se présente comme un fil continu tout au long de ton parcours.

k. e. s 30 mai

Lisanne, I received a shock when I read this question. The words “protocole du journal” struck a blind-spot, or a self-blinding, to this aspect of my work. I never would have made the connection myself – even though to an outsider that may seem unbelievable – as it is probably quite apparent now that the words have been said. I have a discomfort with acknowledging my very own self-exposure. I

DREAM LISTENER, 2007
MONTRÉAL



would probably have talked about using my body as a “stand-in” for the female body (saying I was too shy and too poor to ask another person to pose), and my experience is put forward merely as one example amongst many of the female experience.

In the conference I spoken of the *has not yet arrived* work and its link to the daily newspaper as a way to “pin down time.” I am interested in the how we, as humans, pinpoint the date, the hour and place of our actions. I am not sure if this interest in pinning down time is because I want to place this event as outside of myself – now I can see where the event was so the event no longer resides in me and I am positioned as no longer connected to the event, or if it is because I want to position the event as contextualized within an even larger circle of activity. Maybe both.

L. N. 31 mai

Récemment Karen tu m'as fait parvenir une publication sous forme de tabloïd et une bande sonore qui composent certains axes d'un projet intitulé *sittin' with cabot square*. Je crois qu'il s'échelonne de 2012 à 2017. Tu me permettras d'en citer un passage :

*rain i think its gonna rain on
rainy days the park is empty of people and full of puddles
the sole person in the park sits on the bench newspaper over head...*

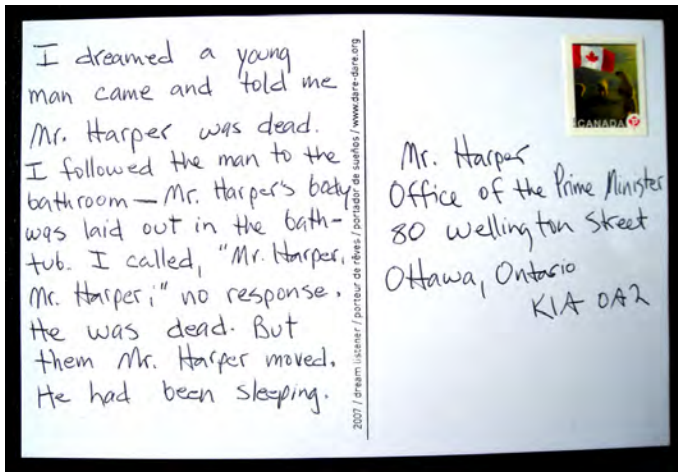
*Pluie je pense qu'il y aura de la pluie les jours
pluvieux le parc est vide mais plein de flaques d'eau
la seule personne dans le parc est assise sur le banc un journal
couvre sa tête...*

Ce qui me frappe c'est que cet espace très déterminé, très restreint, te permet d'ouvrir de manière très intime, très subjective, des avenues de réflexion touchant tout à la fois l'observation du quotidien, un regard presque voyeur, le politique, des questionnements sur l'espace public... Di-moi, comment se rencontrent ici le texte écrit et le projet sonore intitulé *the sitter* ?

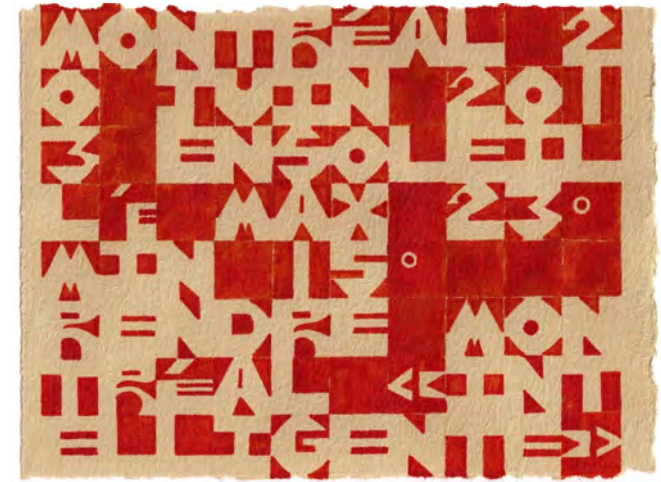
k. e. s. 31 mai

Lisanne,
Initially I sent you the soundcloud link *the sitter* because the structure of the work resembled the earlier works around the pregnant body (*strong enough* (1996)). I was quite... well... shocked to see how similar the structure was in these two works which span more than twenty years – both were long term projects where my body was implicated, both investigated the medical establishment and the power of authorities over one's own body/life, both spoke from the first person, both used text.

Essentially, the project *sittin' with cabot square* is one of those root projects that keeps on engendering new growth. The newsprint publication, a “flawed” transcription of the spoken word *sittin' with*



NOUS SOMMES TOUS DE BEAUX RÊVEURS, 2007
EN COLLABORATION AVEC DARE-DARE, MONTRÉAL



SITTIN' WITH CABOT SQUARE, 2012-2013
ENCRE SUR PAPIER

cabot square – developed as a means to introduce the project to the Interdisciplinary Writers' Unit group at Playwrights' Workshop Montréal in 2014 – accompanied the exhibition at Centre Clark last summer. Initially I had intended to delve deeper into the stories from Cabot Square, but during the Workshop I became conflicted about sharing the stories with a larger audience. I felt uncomfortable "outing" the people from the park. However, in 2014 Cabot Square was gutted to be reopened with much fanfare in 2015 – much fanfare and a greatly altered landscape which clearly shouted, "homeless not welcome here". I experienced a kind of rage regarding what I saw as blatant theft from the initial users of the park. From this rage spoken word project *the sitter* was developed.

L. N. 2 juin

Tu a dit: «i felt like i was outing the people from the park too much.» Que veux-tu dire par *outing*? Si je comprends bien, ce qui distinguerait l'oralité, la dimension sonore, et le texte serait selon toi cette ouverture, ce dévoilement que provoque le son versus une plus grande médiation résultant de l'utilisation du texte? Le son aurait-il une dimension *obscène* dans ce contexte?

k. e. s. 6 juin

Hi Lisanne,
I am going to answer the easiest question first. To "out" someone basically refers to the act of revealing confidential information about someone to the public. People who live their lives in the public realm, but who are not considered public figures, are extremely vulnerable to having their lives displayed, which in turn creates further vulnerability. Think about images you have seen in the media of homeless persons sleeping on a sidewalk and then imagine the

consequences to the homeless person who now has been imaged as homeless and imaged in a specific place that can be located.

Does sound have an obscene dimension in this context? What an interesting question! Certainly sound, or speech, comes out of an orifice in the body. And certainly speech as linked to the body is fallible; we have slips of the tongue, stuttering, breathlessness.

And yet, all of my spoken word audio recordings are derived from text. Either a memorized text, as in the sitter, or a reading of text, as in *sittin' with cabot square*.

One of the great differences between text and speech is how the information is received in the reader versus the listener. However, I don't think one is more inherently obscene than the other. Open for revision though.

L. N. 8 juin

Chère Karen, on voit ici le jeu de la traduction... évidemment j'utilisais le mot *obscène* au figuré et non dans ses références directes à la sexualité ou au corps... *comme faisant offense à la pudeur*. Et je trouve cette très belle citation de Sartre: «Sur cette terre qui saigne toute joie est obscène et les gens heureux sont seuls.»

Cette divulgation qu'active le texte était aussi présente dans le projet *porteur de rêves/dream listener*⁴. Tu retranscrivais tes rêves sur des panneaux de carton de grandes dimensions et les introduisais dans l'espace de la ville. Donc un dévoilement public encore une fois de quelque chose de l'ordre de l'intime, du privé.

C'est peut-être le moment de traiter de ce passage qui s'est opéré, au sein de tes œuvres, je ne sais quand... d'une écriture très lisible, même si elle était le plus souvent manuscrite et spontanée, jusqu'à cette forme très caractéristique de ton travail récent, une esthétisation du texte, des lettres, qui rend la lecture ardue. C'est ce type de travail que tu as poursuivi dans l'œuvre d'art public que tu as réalisée en collaboration avec Nadia Myre⁵ à notre invitation en mars-avril 2014, c'est aussi ce type de travail qui était présenté au Symposium de Baie-Saint-Paul l'an dernier, on s'en souviendra. Cette difficulté que tu nous imposes dans le processus de la lecture serait-elle liée à une volonté de révéler le travail de communication et les résistances qui lui sont inhérentes?

k. e. s. 8 juin

Yes. It was through Nadia generously opening up her practice to include me that I was introduced to you!

The process of arriving at what could be called my current text/image work came about through an invitation by Le Lobe to participate in their fundraiser *feuilles mobiles* (2011). This fundraiser involved creating a work on lined paper, and it was here that I used the lines of the paper to make a grid to paint in one letter per square to form a phrase. From this point I started to look back over *dream listener* work and transcribed some of these dreams into the grid structure. Perhaps because my work progresses through the doing of it, and perhaps because I could read the text/image (being the creator) it wasn't until I was showing some image/text paintings to a curator at the International Studio & Curatorial Program that I became aware not everyone could read the texts. Somehow this knowledge of illegibility was liberating. Knowing

people had a difficult time reading the words opened up a sense of freedom to become even more abstruse.

Initially my texts were motivated by transcribing something I wanted us (humans) to remember. Art (potentially) has a longer lifespan than newspapers. Art occupies a certain visibility. Art invites contemplation. Because this work looks like Art I trusted sooner or later someone would decipher the image/text. I also hoped through taking the time to decipher the words, the words would be revealed to the reader with more force. Through the discovery of the text a meaning is revealed and then the text closes itself again until the next reader in turn discovers the code. In one way the text is not given to be seen. I want the reader to feel the work is for them in the singular, but only if they too will hold the words for a while. so the words sink deeper inside. (quite the romantic notion i got here...)

1. Présenté en 2000 au Centre des arts actuels Skol, Montréal, Québec.
2. L'expression «*spoken word*» fait référence à l'utilisation de la parole, de l'oralité, dans le sens où l'emploi entre autres Victoria Stanton. Voir Victoria Stanton et Vincent Tinguely, *Impure, Reinventing the Word: The Theory, Practice and Oral history of Spoken Word* in Montreal, Conundrum Press, 2011.
3. Ce projet fut réalisé en 2011 dans le cadre de la résidence-laboratoire bloc 5: les flâneuses, organisé par le centre Praxis Art actuel situé à Sainte-Thérèse: <bit.ly/2uhRtgm>.
4. *porteur de rêves/dream listener*, 2007, DARE-DARE - Centre de diffusion d'art multidisciplinaire, Montréal. Ce projet s'est décliné sous de multiples occurrences: action en milieu urbain, bande audio, livre, dvd, carte postale...
5. *Frozen blue*, projet d'art public éphémère réalisé sur les murs du théâtre La Bordée et faisant référence à la pièce qui s'y jouait alors: <bit.ly/2t1H9kt>.

VERSION FRANÇAISE DE CE TEXTE >

[HTTP://WWW.ART.ULAVAL.CA/FILES/ARV/CAHIER-9-FR.PDF](http://www.art.ulaval.ca/files/arv/cahier-9-fr.pdf)

VERSION ANGLAISE DE CE TEXTE >

[HTTP://WWW.ART.ULAVAL.CA/FILES/ARV/CAHIER-9-EN.PDF](http://www.art.ulaval.ca/files/arv/cahier-9-en.pdf)



13.04 / 21.05 / 17
DAVID NAYLOR (QUÉBEC)
THINGS IN A SPACE



ASEMAN SABET

Les objets que manipule et transforme David Naylor portent une charge processuelle qui mobilise avant tout leur propre condition d'existence : la transition opérée du statut d'objet à celui d'œuvre d'art engage une présence formelle et conceptuelle qui interroge les paramètres fondamentaux de la sculpture. Il ne s'agit pas ici d'aborder le médium dans une perspective strictement essentialiste, mais de dialoguer librement avec les tensions opérées par le volume, les matériaux et les couleurs. « Things in a space » se pose dans le sillage d'une réflexion de longue haleine, qui rejoint certes les lignes de force de la pratique de l'artiste, mais dont l'amorce plus ciblée remonte au début des années 2000, notamment avec l'œuvre *Le récamier* (2001) et l'exposition « Somewhere » présentée en 2004 au centre Circa art actuel, à Montréal. Naylor avait alors réalisé des sculptures dont les structures sous-jacentes provenaient de mobiliers domestiques (fauteuil, divan, récamier) qu'il avait dépouillés jusqu'à l'ossature pour ensuite les remonter en les recouvrant de planches de contreplaqué enduites d'un mélange de plâtre et d'ocre. Ce processus, qu'il explora au cours des années suivantes, demeure pertinent pour saisir les enjeux de « Things in a space ». En effet, bien que le mobilier ne soit plus à l'origine des pièces qui composent l'exposition, le principe du découvrément/recouvrement reste opératoire, tout comme l'usage des fines planches de contreplaqué préalablement travaillées par l'artiste. Par ailleurs, les formes se sont simplifiées : l'ensemble est constitué d'une suite de blocs rectangulaires aux dimensions variées, de plus petit format que celles qu'imposait la structure interne du mobilier domestique. Il convient également de souligner que ces pièces ne se présentent pas comme des œuvres entièrement autonomes dont chacune se démarquerait par un intitulé ou un concept qui lui serait propre, ni une installation dont l'unité serait cruciale, mais simplement comme des structures réalisées selon une visée dialogique, impliquant des interactions entre elles, et en fonction du lieu d'accueil.

L'échelle comme présence

Dans l'espace immaculé de la Galerie des arts visuels, les neuf pièces aux fortes affinités formelles sont stratégiquement espacées au sol, tantôt à proximité l'une de l'autre, tantôt adossées contre un mur. Chacune à sa manière converse subtilement avec les deux colonnes qui caractérisent l'architecture du lieu. Bien que le titre de l'exposition laisse présager que la disposition des œuvres dans l'espace de la galerie constitue une pierre angulaire du projet, la mise en espace fut en réalité élaborée et réglée au fil du montage. Le fort effet spatial qui en résulte découle ainsi du rapport immédiat, voire ergonomique, des œuvres dans l'espace de la galerie. La spatialité se déploie toutefois de manière plus spécifique à travers la dimension des œuvres, lesquelles se déclinent en sept petits formats et deux pièces plus proches de l'échelle humaine. L'air de famille qui se dégage de l'ensemble est renforcé par l'usage répété de petites plaquettes rectangulaires de contreplaqué issues de retailles d'œuvres antérieures, dont l'assemblage géométrique compose les surfaces aux étendues variées.

Si la question de la dimension est centrale à ce projet, c'est pour en explorer la valeur constitutive dans la sculpture. Évacuant toute référence narrative, voire toute connivence avec des éléments figuratifs, ces œuvres abstraites affirment leur spécificité formelle en tant que telle. Leur coprésence dans l'espace ouvert de la galerie accentue les rapports d'échelle entre les pièces, mais aussi avec





le corps du spectateur. Celui-ci est appelé à se déplacer, à s'inventer un parcours à travers les structures/œuvres, à se pencher lorsque celles-ci sont menues, à s'approcher de leur surface ou à les contourner pour en découvrir une qui était demeurée cachée.

L'accent mis sur la dimension en tant que paramètre inhérent à la sculpture permet à Naylor d'aborder la rencontre entre le spectateur et l'œuvre comme un événement au sein duquel la présence, la fixité et l'immédiateté de l'objet sont des données de premier plan. L'artiste assume d'ailleurs les consonances phénoménologiques de son travail lorsqu'il affirme que « l'art attise une forme de disponibilité aux choses ». Bien que ses préoccupations ne soient pas uniquement ancrées dans les théories de la réception, ce point de vue sur la disponibilité et l'expérience esthétique comprise comme événement témoigne d'un intérêt pour la temporalité particulière qui se dégage de la rencontre avec l'œuvre. Une temporalité vécue par le regardeur, qui à la fois atteste la nature fondamentale de la sculpture et rompt avec l'immobilité rencontrée. Cette temporalité est-elle la même avec tout autre objet ? Est-elle la même avec toute œuvre d'art ? Par un travail d'épuration qui met en relief la forme et le volume comme conditions nécessaires de la sculpture, Naylor nous confronte à ces interrogations. Par extension, sa démarche souligne l'importance de repenser les axes clés du modernisme, notamment en ce qui concerne la spécificité du médium et l'ontologie de la dimension¹, à la lumière des enjeux de l'art actuel.

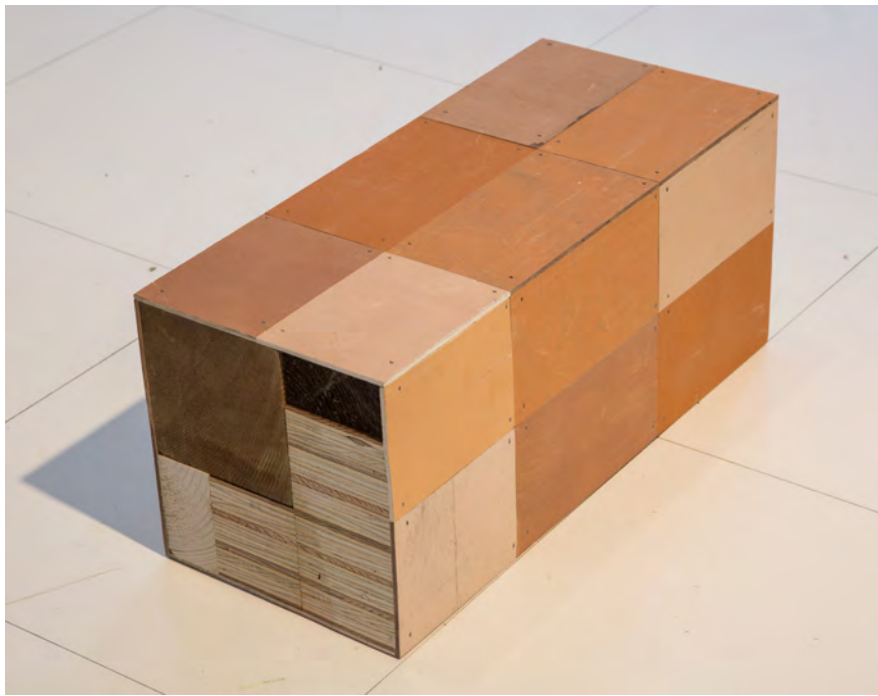
1. Sur l'ontologie de la dimension, voir Michael Fried, *Anthony Caro: Table Sculptures 1966-1977*, Londres, The British Council, 33 p.



2. Lors de l'exposition « Things in a space », la salle adjacente à l'espace d'exposition de la Galerie des arts visuels permettait de voir deux des dessins datant du séjour de l'artiste à Aix-en-Provence en 1996. Des échantillons d'ocre étaient également mis à la disposition du spectateur.

La terre à l'œuvre

Comment situer alors la présence à la fois sobre et affirmée des couleurs sur la surface de chaque structure ? Les fines planches de contreplaqué qui composent les pans extérieurs des neuf volumes rectangulaires sont en effet enduites d'une mince couche de plâtre auquel l'artiste a préalablement ajouté différentes teintes d'ocre. Depuis plus de vingt ans, le potentiel chromatique de l'ocre est intimement lié aux considérations plastiques de Naylor. C'est lors d'un voyage à Aix-en-Provence en 1996 que l'artiste s'initie à ce matériau qui a plus d'une fois ponctué l'histoire de l'art et de l'architecture. On pense notamment à la palette de Cézanne ou aux maisons de campagne qui caractérisent le paysage provençal. L'origine terrestre du pigment participe de sa singularité : dépendamment de sa source géographique, l'ocre varie dans ses déclinaisons tonales, allant du jaunâtre au plus orangé. Les premiers essais de Naylor se font sur papier, où il transpose directement l'ocre récupérée au fil de ses déplacements dans la région². Rapidement, les qualités matérielles et visuelles du pigment sont expérimentées dans l'atelier au moyen de mélanges de plâtre qu'il applique sur le contreplaqué, en amont de la modélisation finale. En ce sens, la couleur n'est pas directement appliquée sur la sculpture mais devient un matériau à part entière qui *forme* l'œuvre. Cette tension entre la matérialité et la picturalité du pigment n'est pas anodine. En effet, plutôt que de n'être qu'un aspect concomitant de l'objet volumétrique, la couleur compose et construit l'œuvre tout en rappelant à l'œil l'importance de la surface.



Si la couleur est plus souvent associée à la pictorialité et au médium de la peinture, sa présence au sein des sculptures de Naylor est doublement ambivalente : les couleurs s'énoncent à travers une géométrie orthogonale sollicitant un rapport frontal aux surfaces planes qui composent les œuvres. Évoquant la toile, qui ne laisse voir qu'un seul côté de l'objet, avec une perspective unique sur la représentation, les sculptures de Naylor font *tableau* selon les postures du spectateur. Elles ne se donnent jamais au complet, même si l'on est conscients que ce qui se dérobe à l'immédiateté du regard existe bel et bien de l'autre côté. Autrement dit, les rapports de couleur, de surface et de frontalité engagent un caractère pictural et génèrent ainsi une tension avec ces objets qui, d'emblée, mettent de l'avant une forte dimension sculpturale. Comme le souligne l'artiste, cette tension suggère un rapport singulier à l'expérience du paysage :

J'ai l'impression que la sensation de regarder quelque chose qui est presque pictural, qui est presque un tableau, rend problématique l'autre côté de l'objet. Il y a comme une sensation de deux réalités simultanées. Je pense que cette contradiction, ou cette tension, définit l'expérience des objets. Ça devient pour moi comme des objets-paysages; paysage dans le sens où il s'agit d'une surface assez minimaliste, mais qu'on sent que ça peut continuer ailleurs, un ailleurs qu'on ne voit pas encore⁹.

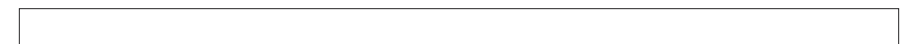
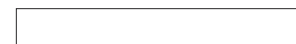
Le refus des règles

La rigueur dans la pratique de David Naylor va de pair avec le principe de liberté, et ce, de la conception des œuvres en atelier jusqu'à la mise en exposition. Par un ensemble d'exceptions, « Things in a space » déjoue ses propres règles. Une chaise est placée à proximité d'un mur en plein cœur de l'exposition. Elle permet au visiteur de s'asseoir, de prendre son temps et d'observer calmement la famille d'objets qui habite la galerie. Il ne s'agit pas d'un simple accessoire, mais d'une



3. Entretien avec David Naylor dans le cadre de l'émission *L'Aérospatial* du 2 mai 2017 sur les ondes de CKRL.

partie intégrante du projet, qui souligne l'importance des échelles et des points de vue. Autre exception, les deux pièces de plus grandes dimensions ne sont pas placées directement au sol, mais plutôt sur des blocs de bois rectangulaires qui dialoguent avec les volumes sans pour autant agir comme des socles. Ailleurs, un regard attentif décèle une surface plus usée que les autres, qui détonne et renvoie au travail manuel en atelier. Ce sont ces détails qui rappellent que la pratique de Naylor échappe aux nomenclatures. L'artiste crée des schémas conceptuels qu'il s'amuse à déconstruire pour mieux en souligner la pertinence. Dans cette optique, ses œuvres opèrent selon un principe de mobilité tant dans la production en atelier que dans l'expérience qu'elles induisent dans la galerie.



NOTES BIOGRAPHIQUES DES AUTEURS

ANNMARIE ADAMS est titulaire de la chaire Stevenson de philosophie et d'histoire des sciences (incluant la médecine) de l'Université McGill. Elle est professeure à l'École d'architecture de même qu'au Département d'études sociales de médecine (Department of Social Studies of Medicine – SSoM) de l'Université McGill dont elle est actuellement la directrice. Annmarie Adams est l'auteure de *Architecture in the Family Way: Doctors, Houses, and Women, 1870-1900* (McGill-Queens University Press, 1996) et *Medicine by Design: The Architect and the Modern Hospital, 1893-1943* (University of Minnesota Press, 2008). Elle est co-auteure de *Designing Women: Gender and the Architectural Profession* (University of Toronto Press, 2000).

MATHILDE BOIS détient deux baccalauréats, l'un en histoire de l'art et l'autre en philosophie, et poursuit actuellement des études de deuxième cycle en philosophie à l'Université Laval et à l'Université de Liège. Ses recherches, appuyées par le CRSH et le FRQSC, portent sur la conscience d'image et l'idéalité chez Edmund Husserl et Maurice Blanchot. Elle a signé quelques critiques en art contemporain, dont l'une a été publiée dans le catalogue de l'exposition que le Musée des beaux-arts du Québec a consacrée à Carl Trahan, et une étude sur l'œuvre d'Ozias Leduc, parue dans la revue *Études d'histoire religieuse*.

D'abord critique de danse pour *Le Devoir* au tournant des années 2000, **JULIE BOUCHARD** a rapidement élargi sa pratique journalistique aux arts visuels, interactifs et médiatiques, couvrant l'actualité en ces domaines pour *Le Devoir*, *Voir Québec*, *Le Fil des événements* et quelques magazines spécialisés, dont *Archée*. Forte de sa formation en littérature et de sa fréquentation assidue des arts, Julie Bouchard propose un regard critique qui s'appuie à la fois sur l'histoire de l'art et celle des nouveaux médias.

JEAN-PHILIPPE HARVEY est né à Québec en 1984. En 1996, il découvre Wu-Tang Clan. Souvent, depuis quelque temps, le matin, il marche avec son fils dans les rues et côtes de Québec. Il lit parfois des textes philosophiques. Ou de fiction. Il mange, sur une base hebdomadaire, des pâtes avec son épouse. Il aime bien écouter du free jazz en dessinant sur son iPad. Quand il ne fait pas ceci ou cela et bien d'autres choses encore, il en profite pour faire de la peinture. Son travail est représenté par la galerie Laroche/Joncas. Il entreprenait en 2017 une maîtrise à l'École d'art de l'Université laval.

ALAIN-MARTIN RICHARD vit et travaille à Québec. Artiste de la manœuvre et de la performance, il a présenté ses travaux en Amérique du Nord, en Europe et en Asie. Il poursuit en parallèle un travail de commissaire, de critique et d'essayiste. Il a publié dans de nombreuses revues des articles sur le théâtre, la performance, l'installation et la manœuvre. Membre des ex-collectifs Inter/Le Lieu, The Nomads, il est par ailleurs toujours actif au sein des Causes perdues in© et de Folie/Culture. Ses manœuvres se déploient souvent sur plusieurs plans de réalité comme dans *L'atopie textuelle* (2000), *Le chemin pour Rosa* (2006), *Le bloc que j'habite* (2014) et *Trou de mémoire* (2015-2017).

ASEMAN SABET vit et travaille à Montréal. Elle est commissaire indépendante, auteure et chargée de cours en histoire de l'art. Ses recherches portent sur le sens du toucher dans le discours esthétique au 18^e siècle et plus largement sur l'histoire des émotions. Elle se spécialise dans les expositions à caractère expérimental et les projets hors murs, et collabore régulièrement à des publications spécialisées en art contemporain.

LES CAHIERS no 9 / 16-17
WWW.GALERIE.ARV.U.LAVAL.CA

ÉCOLE DES ARTS VISUELS UNIVERSITÉ LAVAL
ÉDIFICE DE LA FABRIQUE 295, BOUL. CHAREST EST #404
QUÉBEC (QUÉBEC) CANADA G1K 3G8

**GALERIE
DES ARTS
VISUELS**

