Natalie

ROY

Denis

FARLEY

Du compagnonnage

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec

MUSÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI

Gilles Godmer et Carl Johnson

Denis Farley et Natalie Roy

Du compagnonnage

Du 28 janvier au 14 mars 1999
Musée régional de Rimouski
Salle Hydro-Québec

Du 3 juin au 5 septembre 1999
Musée d'art contemporain de Montréal

Denis Farley et Natalie Roy
Du compagnonnage

Une exposition produite et réalisée conjointement par le Musée d'art contemporain de Montréal et le Musée régional de Rimouski.

Conservateurs : Gilles Godmer et Carl Johnson
Documentation biobibliographique : Alain Depocas

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau
Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin
Traduction : Kathleen Fleming
Conception graphique : Stéphane Jutras
Impression : Imprimerie Quad

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

Le Musée régional de Rimouski est subventionné par le ministère de la Culture et des Communications du Québec, le ministère du Patrimoine canadien, le Conseil des Arts du Canada et la Ville de Rimouski.

© Musée d'art contemporain de Montréal et Musée régional de Rimouski, 1999

Dépôt légal : 1999
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

Données de catalogage avant publication (Canada)

Godmer, Gilles
Denis Farley et Natalie Roy : du compagnonnage : du 28 janvier au 14 mars 1999, Musée régional de Rimouski, Salle Hydro-Québec, du 3 juin au 5 septembre 1999, Musée d'art contemporain de Montréal

Catalogue d'une exposition tenue à Rimouski et à Montréal.
Comprend des réf. bibliogr.
Texte en français et en anglais.
Publ. en collab. avec : Musée régional de Rimouski.

ISBN 2-551-19071-1

1. Farley, Denis - Expositions. 2. Roy, Natalie, 1963- - Expositions. 3. Photographie artistique - Expositions. 4. Installations (Art) - Québec (Province) - Expositions. I. Farley, Denis. II. Roy, Natalie, 1963- . III. Johnson, Carl, 1958- . IV. Musée d'art contemporain de Montréal. V. Musée régional de Rimouski. VI. Titre.

NX513.Z9F37 1999 709'.714 C98-941609-7F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5 et du Musée régional de Rimouski, 35, rue Saint-Germain Ouest, Rimouski (Québec) G5L 4B4, mrdr@quebectel.com

Remerciements
Nous tenons à remercier les artistes Natalie Roy et Denis Farley pour leur accueil enthousiaste à ce projet, de même que pour leur collaboration sans faille. Nous remercions également la Collection Prêt d'œuvres d'art du Musée du Québec pour le prêt généreux d'une œuvre. G. G. et C. J.

Couverture
Natalie Roy
Les Dentelles de Montmirail (détail), *1995*

Denis Farley
Paysage étalonné, mine abandonnée près de Black Lake, Québec (détail), *1997*

Le Conseil des Arts du Canada depuis 1957 | The Canada Council for the Arts since 1957

Table des matières

Avant-propos 4
Marcel Brisebois
François Lachapelle

L'art du compagnonnage 7
Gilles Godmer

Du corps dans le paysage 13
Carl Johnson

Œuvres 19

The art of Compagnonnage 37
Gilles Godmer

Regarding the Body in Landscape 43
Carl Johnson

Biobibliographies sélectives 48

Liste des œuvres 52

Avant-propos

Marcel Brisebois

Avant toute chose, clarifions ceci qui n'est pas essentiel : l'exposition *Denis Farley et Natalie Roy : Du compagnonnage* est d'abord née d'une volonté de directeurs de musées. Pour ma part, il y a à l'origine ce que j'oserais appeler un tropisme, c'est-à-dire une réaction élémentaire à un certain discours opposant les grands musées aux petits musées, les musées régionaux aux musées montréalais. Au lieu de participer à des discussions byzantines sur ce sujet, François Lachapelle et moi avons préféré suivre non l'exemple de Zénon d'Élée, mais plutôt celui d'Achille, et de faire que le Musée régional de Rimouski s'associe au Musée d'art contemporain de Montréal pour produire conjointement une même exposition.

Deux conservateurs de ces musées, Carl Johnson et Gilles Godmer, ont poursuivi une démarche commune d'exploration, de réflexion, de sélection et de réalisation d'un projet commun. J'ose croire que l'expérience, qui s'est déroulée dans un climat d'échanges réciproques, profitera non seulement à ces deux commissaires, mais aussi grâce à eux, à nos deux institutions. Plus encore, qu'elle n'est qu'un moment initial augurant de collaborations similaires qui enrichiront la dynamique des relations entre le Musée d'art contemporain de Montréal et d'autres institutions préoccupées par la connaissance et la diffusion de l'art contemporain. Le présent exercice, cependant, entend dépasser ce niveau structural pour atteindre des dimensions esthétiques, ce qui est plus important. Avec le consentement des artistes Denis Farley et Natalie Roy, cette exposition veut mettre en évidence l'apport que constituent les œuvres de l'un dans la perception, mais aussi la réception des œuvres de l'autre. Puisse le visiteur profiter à son tour de ce rapprochement et élargir sa compréhension des travaux de chacun de ces artistes.

Je tiens à remercier le Musée régional de Rimouski et son directeur, monsieur François Lachapelle, et monsieur Carl Johnson, conservateur, ainsi que monsieur Gilles Godmer d'avoir accepté de collaborer à cette démarche. Je remercie les artistes Denis Farley et Natalie Roy d'y avoir apporté généreusement leur concours. Je remercie le ministère de la Culture et des Communications du Québec pour son support régulier à nos activités et le Conseil des Arts du Canada pour la subvention accordée à cette exposition. Enfin, que les amis et visiteurs du Musée trouvent ici l'expression de notre reconnaissance pour leur intérêt constant à nos expositions.

Plus qu'une simple coproduction du Musée d'art contemporain de Montréal et du Musée régional de Rimouski, l'exposition *Denis Farley et Natalie Roy : Du compagnonnage* est le résultat d'un désir commun : conjuguer nos directions artistiques et nos pratiques de recherche. Depuis maintenant plus de cinq ans, le Musée régional de Rimouski encadre l'ensemble de ses acquisitions, de ses recherches et de ses expositions d'une direction artistique donnant priorité à trois problématiques jugées importantes par la communauté des arts visuels : le naturel, l'humain et le sociétal. *Du compagnonnage* regroupe des œuvres récentes de Denis Farley et Natalie Roy et s'insère dans une série d'expositions qui présentent au public de Rimouski différentes productions contemporaines traitant un des grands sujets du naturel, le paysage.

Quoique responsables d'institutions d'ampleur très différente, les directions des musées de Montréal et de Rimouski ont misé sur la grande capacité de leurs professionnels de s'ajuster à leurs réalités respectives afin de garantir le succès de cette entreprise. La qualité de cette exposition est certes, en premier lieu, le résultat de l'excellent travail de Denis Farley et de Natalie Roy; toutefois, la connivence qui s'est établie entre les conservateurs Gilles Godmer de Montréal et Carl Johnson de Rimouski y est pour beaucoup, et je tiens à les en remercier. Je ne puis passer sous silence le plaisir de travailler avec Paulette Gagnon, conservatrice en chef au Musée d'art contemporain de Montréal.

Un dernier mot pour souligner combien l'équipe du Musée régional de Rimouski fut honorée par l'invitation que me lançait monsieur Marcel Brisebois en 1996 de nous aventurer dans cette coproduction.

L'art du compagnonnage

gilles godmer

Jusqu'à son aboutissement qui prend ici la forme d'une exposition, présentée tour à tour à Rimouski d'abord, puis à Montréal, ce projet *Du compagnonnage* aura été bicéphale. Au départ, il y avait un désir et une intention de collaboration entre deux institutions — que favorisait le mandat de chacune. Devenue bientôt projet commun, cette volonté a été portée à son tour par chacun des deux conservateurs désigné, dans son institution respective, pour mener l'entreprise à bon port. De ce travail à deux est née l'exposition qui présente une rencontre, un duo en fait, jusqu'alors improbable, entre les travaux du photographe montréalais Denis Farley et ceux de Natalie Roy, jeune artiste de l'installation de Québec.

Mais à la différence de l'attitude des deux Musées qui, par le travail des deux conservateurs, ne parlent que d'une seule voix, la rencontre de Natalie Roy avec Denis Farley met nettement l'accent sur deux sensibilités artistiques distinctes, deux esthétiques aussi, qu'on incite au dialogue par ce rapprochement « coup de cœur ». De là, assez rapidement, s'est alors imposée l'idée de « compagnonnage ». Plus ou moins connue, du moins comme phénomène, de tous ceux qui s'adonnent aux plaisirs du jardinage, cette notion nous semblait des plus appropriées pour rendre compte de la formidable et surprenante dynamique qu'on voit se déployer au sein de ce rapprochement inattendu[1]. Car si, en botanique, le compagnonnage suppose chez deux espèces qui vivent à proximité, entraide, influence réciproque, mise en valeur mutuelle[2], curieusement, en présence l'un de l'autre, les deux corpus d'œuvres ici réunis semblaient bien vouloir développer semblable rapport.

La rencontre

Il est vrai qu'à première vue, comme celle du haricot et de la pomme de terre, du chou et du poireau, la rencontre des œuvres de Farley avec celles de Roy peut nous sembler peu appropriée. Il y a d'abord cette affirmation de deux médiums qui, par la force des choses, se trouvent bien malgré eux réunis; deux manières assez éloignées de faire de l'art : la photographie d'une part, et d'autre part le travail de manipulation de tissus, de vêtements usagés, etc. — que l'artiste détourne au profit d'images et de mises en forme qui vont, parfois, jusqu'à s'inscrire dans l'espace. Ainsi, la nature de l'image et de sa fabrication, chez l'un et chez l'autre, accusent, de toute évidence, leur différence d'approche de l'objet d'art, ce qui met en relief une sensibilité particulière à chacun et une distance certaine entre leurs parcours artistiques.

Toutefois, si la rencontre permet de mettre en lumière cet écart, jamais celui-ci n'évolue vers une coupure irrémédiable entre les deux démarches, jamais il n'y a exclusion de l'une par l'autre. Bien au contraire, la proximité des deux corpus d'œuvres tendrait plutôt à faire ressortir leurs convergences, à travers leurs différences. Cette rencontre incline davantage à favoriser dialogue, échange de part et d'autre, bien plus qu'à conforter leur distinction ou qu'à entretenir une atmosphère de compétition. L'affirmation de leur identité aboutit même, à la fin, à l'épanouissement de l'un par l'autre.

1. *Le « compagnonnage » s'entend habituellement comme organisation ouvrière de formation professionnelle, d'entraide et d'accueil dans le domaine de l'artisanat, ou celui de différents corps de métier. Au cours des dernières années cependant, l'appellation couvre également le sens de « culture conjointe », dans l'art du jardinage populaire.*

2. *Julie Francœur, « Semez des compagnons à vos légumes! »,* Le Bulletin des agriculteurs, *vol. 78, nº 7, juin 1995, p. 43.*

En fait il y a, au sein de ce rapprochement, mise en place d'un cadre qui prédispose à la connaissance, à une stimulation réciproque certaine. Dans cette interrelation esthétique, le travail de l'un va à la rencontre du travail de l'autre et ouvre, dans ce mouvement obligé de va-et-vient, dans cette dynamique de comparaison, de mesure, de jauge, sur une sensibilité accrue à des observations et sur leur mise en évidence qui, autrement, auraient à peine été relevées, ou auraient eu peu de chances de faire l'objet d'une mention ou d'une remarque. L'autre, dans pareille situation, met donc en place une ouverture du champ de connaissance; il fait fonction de repoussoir aussi, nécessaire à la fabrication d'une mécanique de l'identité pour chacun et ce, même à travers des recoupements qui y sont notés. *L'autre* devient « un étrange détour[3] », bénéfique en fait, pour mieux percevoir ce qui se passe chez soi, pour mieux retourner à soi. L'autre fournit une perspective.

Identité et convergences

La mise en présence des travaux de Denis Farley avec ceux de Natalie Roy fait donc émerger tout à coup des lieux de rencontre. Il y a d'abord le partage d'un même sujet, le paysage — intérêt indubitable chez Farley, moins évident chez Roy. Ce serait plutôt, d'ailleurs, le travail du paysage chez Farley qui aurait un effet de « contamination » sur son vis-à-vis, entraînant à associer dans cette thématique des œuvres qu'on n'aurait pas nécessairement vues comme paysagères, dans un autre contexte — en dépit du fait qu'une des œuvres de Roy, *Les Dentelles de Montmirail*, représentant elle-même un paysage, ait pu influencer en ce sens également notre lecture de trois autres travaux qui l'accompagnent, et dont la facture est plutôt abstraite.

Il y a en outre la dimension de l'illusion, la place qu'elle revendique dans les travaux de chacun : créée de toutes pièces par le moyen de divers procédés chez Natalie Roy (travail du tissu, dépolissage de l'acrylique); la plupart du temps savamment entretenue, chez Farley, par le choix de vues particulières, par des cadrages appropriés. De la même manière, il y a une parenté en ce qui a trait à l'organisation (souvent en strates) qui règne au sein même de l'image, chez l'un et l'autre. Cette ordonnance est inhérente aux choix des sujets mêmes de Farley qui, dans la nature, la repère, la capte, se l'approprie, la fait ressortir enfin. Cependant que chez Roy, à une exception près (*Amoroso : indication musicale de nuance, avec tendresse*), cet ordre est élaboré, construit, fabriqué, puis scellé comme tel, derrière voile et acrylique. Et dans le prolongement de cette dernière observation, bien que différemment, les deux manières en viennent à se rejoindre encore, par le travail de mise à distance qu'opère la surface — travail intrinsèque au médium photographique chez Farley, habilement cultivé chez Roy par l'utilisation de procédés (voile, acrylique) qui ont le pouvoir de rapprocher ses œuvres de la photographie[4].

3. *L'expression est de Gilles Deleuze, dans son texte intitulé « Michel Tournier et le monde sans autrui », dans* Vendredi ou les limbes du Pacifique, *Paris, éditions Gallimard, collection Folio, 1972.*

4. *Incidemment, le fait que les œuvres de Natalie Roy soient vues concurremment avec celles de Denis Farley vient souligner la dimension indéniablement photographique de leur facture.*

Aussi, au nombre de ces points de rencontre, il faudrait également prendre note du caractère de matérialité, bien présent chez l'un et l'autre. Il y a du sensible, du tactile, du sensuel que l'on est à même d'identifier, de part et d'autre. Et à ce niveau, en empruntant des voies opposées, le travail de l'un tend à rejoindre le travail de son voisin. Chez Farley, c'est comme si la matérialité du sujet voulait transcender le médium lui-même, lui octroyer une qualité que, de toute évidence, il n'a pas et ne peut avoir. Tandis que chez Natalie Roy, bien présente, cette donnée subit pourtant une atténuation de son caractère, est contenue, fermement tenue à distance. Conséquemment, le travail de l'un vient à la rencontre du travail de l'autre, dans un élan qui lui permet aussi d'affirmer son identité propre.

Ainsi, le voisinage des travaux fait en sorte de créer des conditions optimales à la connaissance de chacun d'eux, l'autre faisant office de véritable révélateur. Dans ce contexte, l'un valorise les qualités de l'autre, aide à le nommer, contribue surtout à identifier et à préciser ce qui, dans l'absence de ce rapport, serait peut-être allé de soi. Dans ce dernier cas, il y aurait eu risque de garder invisibles, probablement, certains aspects qui affirment ici leur présence, qui prennent une tout autre dimension, élargissant du même coup le premier point de vue qu'on avait d'eux. Dans cette dynamique, une meilleure prise de conscience est favorisée, car l'un désigne l'autre, le pointe, faisant figure d'« admoniteur » à son égard, ou presque[5].

L'un pour l'autre

Enfin, on se rend compte rapidement que, côte à côte, chacun des groupes d'œuvres commande une attention particulière de la part du visiteur. Si, d'emblée, une certaine distance s'avère plutôt salutaire dans le rapport avec l'œuvre pour une meilleure prise en compte du travail de chacun (ce qui prédispose à une lecture d'ensemble améliorée de ces travaux), bientôt le visiteur est invité à s'en approcher, ce qui l'amène à découvrir la stratégie esthétique qui s'y cachait. Cette lecture minutieuse et attentive des travaux de Farley par exemple, qui incite à se perdre dans l'étude d'innombrables détails des images, permet également de débusquer la présence d'un personnage-étalon, en l'occurrence l'artiste lui-même, portant un vêtement à larges carreaux rouge et blanc, le plus souvent discrètement campé dans le paysage, ajoutant du même coup une dimension nécessaire à la compréhension de l'entreprise artistique de ce corpus[6].

Parallèlement, chez Natalie Roy, semblable regard sur ses travaux permet d'en comprendre la relative simplicité de fabrication, de même que d'en désamorcer le caractère presque photographique, par moments. De plus, l'exercice favorise la mise à jour d'une construction illusionniste de l'image qui repose en fait sur la manipulation et l'arrangement de vêtements de récupération (des jupons dans le cas de *À fleur de peau*; des soutiens-gorge pour

5. *Dans* Della Pittura *d'Alberti, la figure de l'«admoniteur», dans le tableau, dirige le spectateur dans sa lecture.*

6. *Et cette soudaine découverte dans le travail de Farley vient tout à coup nous rendre davantage sensibles à cette dimension dans celui de Natalie Roy. Inconsciemment, ou encore intuitivement, nous sentons semblable présence humaine dans les œuvres de Roy. Mais ce qui a été observé chez Farley fait en sorte de nous rendre conscients de cette présence dans le travail de Roy, sous forme de traces, ici : le corps est rendu présent à travers ces vêtements récupérés qui, à un autre moment, l'ont vêtu; cette présence prenant encore une dimension davantage symbolique à travers l'accumulation d'oreillers. Mais il y a surtout l'insistante présence occulte de l'artiste elle-même dans ce qui reste de ces manipulations nombreuses des matériaux.*

Les Dentelles de Montmirail), ou encore l'utilisation d'oreillers, selon un ordre donné (*La Courtepointe bleue*). Par conséquent, dans chacun de ces deux groupes de travaux, un rapport plus intime avec l'œuvre nous en fait apparaître les véritables enjeux. Et si ces enjeux diffèrent chez chacun, la marche à suivre qui mène à leur identification est pourtant la même, l'un menant à l'autre, étant par conséquent guidé par lui, grâce à ce phénomène contextuel qui fait en sorte que l'acuité d'un regard porté sur le travail de l'un finit par déborder sur celui de l'autre.

La nécessaire présence d'un tiers

Et c'est sur cette dynamique dont la liste des exemples pourrait tout aussi bien continuer de s'allonger, que porte le présent compagnonnage. Mais cette rencontre en soi serait bien inutile et stérile si elle était orpheline du visiteur, lui par qui le sens arrive. C'est bien lui qui la rend féconde, cette rencontre, de tout ce qu'elle a le pouvoir d'apporter à l'un et à l'autre. Si commerce il y a entre ces deux ensembles d'œuvres, c'est d'abord parce que ce lien est activé par le spectateur qui met aussitôt en marche les mécanismes de la confrontation. Ce même spectateur est au cœur de la rencontre qui lui est par ailleurs essentiellement destinée. Comme c'est le cas pour les plantes, sans la terre enrichie ni l'eau qui font que chacune a la possibilité de tirer le meilleur parti de son environnement et de son voisinage, sans le jardinier surtout qui en fait la récolte et qui est à même de juger du développement et de la qualité maximale de chaque aliment, la culture du basilic et de la tomate ensemble, par exemple, serait bien inutile[7]. Il en va de même dans le duo Denis Farley-Natalie Roy que le visiteur rend fécond en extrayant pleinement le sens dont il est porteur.

La « structure Autrui »

En dépit de la profonde différence entre les végétaux que l'on associe, au delà du premier coup d'œil qui est porté sur eux et fait apparaître le caractère suspect de leur voisinage, leur incompatibilité apparente, le compagnonnage qui s'exerce en jardinage met en présence des espèces qui savent admirablement s'entraider.

Dans le cas de la présentation simultanée des travaux de Denis Farley et de Natalie Roy, au delà de ce qui pouvait les séparer à première vue, il y a surtout l'effet hautement stimulant de leur proximité qui transforme le caractère irréductible de leur identité propre (ancrée dans leur médium respectif) en une assistance mutuelle, conduisant à une compréhension meilleure et approfondie de chacune. Comme si l'autre devenait une clef. Comme si, encore, les œuvres de l'un, confrontées à celles de l'autre, y trouvaient une dimension expressive et esthétique décuplée. Comme si, enfin, le travail de l'un était porteur d'un

7. *Louise Riotte,* Les carottes aiment les tomates : les secrets du bon voisinage des plantes mis au service de votre jardin, *traduit de l'américain par Claudette Content ; adapté pour l'Est du Canada par Guy Hains, Beauceville-Ouest, éditions Québec agenda, 1988, p. 31.*

éclairage nouveau sur le travail de l'autre et favorisait la mise en valeur, sinon l'exaltation, de nombre de ses qualités ou propriétés.

Ce phénomène du compagnonnage qui nous a été d'un apport tout à fait pertinent dans l'approche de ce qui se jouait ici, dans le domaine de l'art actuel, fait soudain écho, bien qu'en sourdine et davantage dans son application en art, peut-être, à ce que Gilles Deleuze, en postface du roman de Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, développait à propos de son concept de la structure Autrui :

> Autrui assure les marges et transitions dans le monde. Il est la douceur des contiguïtés et des ressemblances. Il règle les transformations de la forme et du fond, les variations de profondeur [...] Il fait que les choses se penchent les unes vers les autres, et de l'une à l'autre trouvent des compléments naturels [...] Autrui c'est d'abord une structure du champ perceptif [...] En effet les lois de la perception pour la constitution d'objets (forme-fond, etc.), pour la détermination temporelle du sujet [...] nous ont paru dépendre du possible comme structure Autrui [...] Autrui c'est ce qui possibilise[8].

C'est à travers cette structure que le compagnonnage opère finalement, en permettant une ouverture («un champ de virtualités, de possibilités, de potentialités[9]») qui stimule notre regard et excite notre acuité intellectuelle. Cette structure fait en sorte de créer un espace où sont rendues propices les conditions d'une authentique rencontre, pas nécessairement prévue, d'où chacune des deux parties ressort grandie. C'est bien ce qui se produit dans le jumelage Denis Farley et Natalie Roy. C'est ce qui advient encore dans la présente exposition qui a pour objet, en définitive, cette chimie d'une rencontre.

8. Gilles Deleuze, op. cit., *p. 295 à 325.*

9. Ibid., *p. 300.*

Du corps dans le paysage

Carl Johnson

L'exposition *Du compagnonnage* regroupe les travaux de Denis Farley et de Natalie Roy en raison d'un point commun que partagent les deux artistes. Tous deux développent une analyse de l'art du paysage en travaillant à partir de démarches distinctes et avec des médiums sans parenté évidente, soit la sculpture-installation et la photographie. Leurs points de vue respectifs trouvent cependant un terrain commun, tout en valorisant des perspectives différentes.

Natalie Roy a choisi d'introduire le regardeur dans un paysage éclaté, formulé par plusieurs manifestations. L'artiste propose une formulation inspirée par l'art de l'installation, qui a comme particularité de créer, par ses multiples composantes, *un lieu du paysage*, construisant en plusieurs étapes un paysage fragmenté dont les qualités se révèlent au visiteur au sein même de ce lieu inventé.

Denis Farley adopte le point de vue éloigné, distancié et séquentiel propre à la photographie afin d'élaborer sa problématique et de définir de nouvelles relations au paysage.

Dans les deux approches, le corps du spectateur est sollicité et intégré malgré lui aux œuvres par la spécificité même de chaque médium utilisé par les artistes. Les œuvres de Natalie Roy incitent au déplacement, pointant une relation similaire entre l'installation et le paysage. Les images de Denis Farley incitent le regardeur à adopter le point de vue du photographe, prolongeant ainsi l'impact de la discipline sur la définition de l'image, son cadrage, et finalement son caractère particulier.

Le travail de Denis Farley et Natalie Roy fait appel à une compréhension du paysage qui s'articule autour d'une des fonctions génératrices du paysage : le regard. Dans la suite des analyses qui ont contribué à expliquer le processus d'élaboration du paysage comme genre artistique, il est entendu que le regard que toute personne porte sur la nature opère un découpage définissant ce qu'on nomme un paysage. Le paysage n'existe pas en soi, il se compose dans notre relation au monde.

Les œuvres de l'exposition amènent justement une réflexion sur cet aspect de notre relation au monde. Fort distinctes quant à leur facture et au médium dont elles sont l'expression, elles apportent néanmoins une mise en doute de ce que nous prenons pour acquis, de nos habitudes à considérer le monde à travers la même lunette. En particulier, elles pointent notre habitude, issue du modèle de la perspective renaissante, à construire des lieux à distance à partir de points de vue privilégiés. Cette fonction critique, présente dans le travail de Farley et Roy, met en cause la distanciation et propose un regard fondé sur une présence structurante et préalable à la nôtre. Notre regard s'introduit alors dans un espace déjà façonné par quelqu'un d'autre, en l'occurrence l'artiste qui laisse voir, dans le cas de Farley, les traces de

sa présence ou, en ce qui concerne le travail de Roy, les traces de ses actions de manipulation nécessaires à la genèse des paysages offerts à la contemplation.

Au delà de ces considérations valables pour les deux corpus, certaines particularités concernent plus directement le travail de l'un ou de l'autre. Dans ses travaux récents, Denis Farley exploite les relations entre l'observé et l'observateur. Il travaille sur les deux positions, se situant à la fois dans le paysage et à la fois en retrait, l'appareil photographique agissant ici comme l'œil de l'artiste qui capte la présence de son double dans le paysage. Les *Paysages étalonnés* de Denis Farley montrent tout autant des espaces souvent incommensurables dont les effets et les dimensions nous sont révélés par sa présence corporelle, que des lieux aux dimensions accentuées, voire théâtralisées par ce corps-étalon. Les lieux qu'il représente appellent notre regard par leur immensité et leur démesure ainsi dévoilées. Nous sommes portés à nous y projeter, à prendre place aux côtés de ce personnage posant dans la vaste étendue, face à la paroi rocheuse ou intégré dans l'amoncellement de résidus miniers.

Les œuvres de Natalie Roy incitent plutôt le regardeur à une relation intime avec les paysages qu'elles déploient sous nos yeux. Ce regard proxémique est nécessaire afin de parcourir les œuvres dans tous leurs confins. Chaque détail se voit ainsi scruté du regard. Le corps, attiré par cette exubérance, se retire ensuite pour en savourer l'excitation visuelle. Le recul nécessaire se fait dans un second temps, après un balayage inquisiteur sur l'étendue. Notre regard vient alors se perdre dans la matière et retrouve son efficacité par un recul permettant d'embrasser toute la composition. Ce passage du proche au lointain s'opère régulièrement jusqu'à ce que la mémoire puisse prendre le relais et assumer une connaissance plus large de l'œuvre.

Présentées à l'origine à La Chambre Blanche à Québec, les trois œuvres *Les Dentelles de Montmirail, Amoroso : indication musicale de nuance, avec tendresse* et *À fleur de peau* étaient accompagnées d'une autre œuvre, intitulée *Le Repos*. Cet ensemble formait alors ce que Marie-Lucie Crépeau appelait «un jardin tout mûr de parfums suaves[1]», évoquant avec éloquence un parcours allusif dans le paysage. Ces œuvres sous-tendent une compréhension du paysage, du territoire ou de la nature influencée par l'excitation simultanée de plusieurs sens. Par exemple, *Les Dentelles de Montmirail* a été conçue en relation avec un paysage lointain, à l'ailleurs évoqué d'abord par un plaisir éprouvé sur place par l'artiste, devant ce contrefort du mont Ventoux, en Provence; et, ensuite, par une mémoire du lieu alimentée par cette première impression. Si ces œuvres se réclament du paysage, c'est qu'elles s'articulent selon le même principe, se voulant à certains égards des représentations fondées sur un certain réalisme. Les œuvres sont également allusives et informent d'une pensée sur le paysage articulée par un jeu sur ses modes de représentation. Elles postulent également un type de relation qui prenait autrefois la forme d'un jardin intime, mode de représentation ultime du monde dans les débuts de l'art du jardin.

1. *Marie-Lucie Crépeau, « La mémoire des sens », dans* La Chambre Blanche, *bulletin 22, 1996.*

Photographies tirées d'une nouvelle série dont quelques œuvres sont inédites, les *Paysages étalonnés* de Denis Farley introduisent la présence humaine dans le paysage. Cette présence acquiert un caractère d'étrangeté et dénote un certain détachement avec le lieu de la scène. Denis Farley ne montre pas des paysans au travail, ni d'ouvriers dans leur milieu de travail, ni ne cherche à critiquer l'effet dévastateur de l'intervention humaine sur le paysage. Son propos se situe ailleurs. La présence humaine crée un autre contexte, plus proche du scientifique par le point de vue que ce principe adopte.

De la matérialité

Alors que Denis Farley met en valeur certaines qualités plastiques d'accidents géologiques remarquables ou de traces d'interventions humaines dans le paysage, Natalie Roy expose les qualités des matières aux propriétés jusqu'alors insoupçonnées. Cette matérialité est décelable dans le paysage chez Denis Farley, et elle est manifestée par la quantité de matières vestimentaires, par l'accumulation d'objets semblables chez Natalie Roy. Chez l'un, nous voyons une matérialité disponible, à portée d'objectif, le regard de la photographie documentaire servant admirablement le réalisme de la scène. Chez l'autre, nous comprenons le plaisir de manipuler les matières, de leur donner forme, de leur attribuer de nouvelles valeurs et de les investir de nouvelles significations.

Dans les deux corpus, des similitudes naissent par allusion. Ainsi en est-il de la trace géologique, très apparente dans les photographies de Farley, et évoquée dans *La Courtepointe bleue* de Natalie Roy. Cette sculpture, composée de l'empilement de près de deux cents oreillers, montre une structure en strates semblable aux parois rocheuses révélées dans les photographies.

La matérialité des sous-vêtements ainsi que la multitude des nuances de couleurs sont autant d'effets de matières créant un équilibre avec l'ampleur des détails perceptibles dans les photographies. Les qualités matérielles des sous-vêtements et les motifs des objets utilisés par Natalie Roy mettent l'accent sur le simulacre comme procédé signifiant. C'est que le simulacre revêt une importance dans ses œuvres. Il permet de produire un leurre qui s'oppose à la démarche de Farley qui brise l'effet simulacre de la fenêtre, déconstruit la convention paysagère en rabattant à la surface le paysage et cherche à tout montrer, autant l'objet de mesure que ce qui est mesuré.

Le temps

Si les matières, utilisées par Natalie Roy ou évoquées par Denis Farley, contribuent à marquer le passage du temps, d'autres aspects des œuvres permettent d'intégrer cette problématique au cœur du travail des deux artistes qui se rejoignent sur le plan de la temporalité par des approches distinctes. Denis Farley aborde cette problématique par le médium photographique,

qui a comme caractéristique notoire la capacité d'arrêter le temps, de fixer l'image, de capter une action.

Natalie Roy soulève la question de la temporalité par l'usage de vêtements déjà portés, chargés d'une vie antérieure et des traces de leur usage. Les oreillers agissent également à titre d'index, ils évoquent l'empreinte du dormeur, l'odeur du sommeil.

Par contre, sur un autre plan, les œuvres des deux artistes participent d'un même discours inspiré par une qualité photographique. Denis Farley montre un temps interrompu, soustrait au réel, alors que Natalie Roy crée des œuvres qui empruntent à la photographie certaines stratégies de mise à mort en mortifiant, en quelque sorte, les objets qu'elle place sous acrylique afin de les exposer au regard. À cela s'ajoute, chez elle, l'usage de l'acrylique dépoli qui, dans certaines œuvres, contribue à la représentation par le flou propre au photographique et aux phénomènes de la vision atmosphérique. Enfin, l'utilisation du voile crée une relative opacité, plaçant les matières en retrait, donnant une lecture générique de leurs qualités en affectant leur perception et en ajoutant un flou sémantique et visuel.

Du performatif dans l'art

Plusieurs artistes du XXe siècle ont accordé au corps une présence singulière et importante dans leur démarche. L'art du happening, de la performance, et certains courants artistiques en sont les manifestations les plus marquées. La peinture expressionniste abstraite et l'installation ont également interpellé le corps sous différents angles, soit celui de l'artiste, soit celui du spectateur. À la suite de la tradition des œuvres éphémères, dans laquelle on retrouve notamment la performance, l'installation, la manœuvre et l'action, les travaux de Farley et Roy soulèvent eux aussi la problématique de l'œuvre comme constat d'une action. Chaque œuvre exprime un état performatif qui se déploie dans la création ou qui est évoqué par le corps. Le fait que Denis Farley se photographie dans le paysage prouve qu'il a été là. Ce n'est pas l'objet premier de sa recherche, mais c'est une conséquence. Il prouve de plus la paternité de ces images en nous affirmant qu'il y était, car on peut voir son corps intervenir dans le paysage.

Pour Natalie Roy, le constat se reconnaît par la manipulation et la teinture de tous les jupons. Ces gestes répétés trois cent cinquante fois sont à l'origine du foisonnement formel et chromatique de *À fleur de peau*.

Finalement, le corps humain doit être considéré comme acteur de l'œuvre. Chez Farley, ce corps s'installe dans le paysage, transmettant une échelle et un repère spatial. Ce corps-étalon devient un objet de mesure et agit comme signature, signe propre à Farley, sorte d'entité signalétique reconnaissable dans l'ensemble des œuvres. Le corps est évoqué dans

le travail de Natalie Roy par la fabrication lente et répétitive. Les multiples manipulations des vêtements disent l'action du corps dans le processus de fabrication.

À un autre niveau, le vêtement s'avère être un élément identitaire du corps revenant dans les deux corpus. Ce dernier élément se définit par la présence du soi-même objectivé dans le paysage dans le cas des photographies de Farley alors que chez Roy, nous comprenons que l'identité est subjectivée par la nature des vêtements (jupons et soutiens-gorge usagés) utilisés par l'artiste.

Dans cet esprit, les sous-vêtements que Natalie Roy regroupe dans ses œuvres transpirent l'intimité, amenant une distinction d'avec une facette plutôt publique que propose Denis Farley en utilisant un survêtement qui valorise les dimensions externes du corps humain. La première valorise la facette privée dans son évocation du corps humain alors que, dans ses photographies, Farley cache l'aspect privé mettant en scène un corps « survêtu », montrant des dehors protecteurs.

D'un rapport au Monde

À la fréquentation des œuvres, la dimension paysagère apparaît, sans ambiguïté, par un enracinement contextualisé et temporaire dans les lieux photographiés ou par un sens de la composition informé des propriétés physiques et formelles des matérieux modifiés, façonnés ou combinés à d'autres.

Ces deux manières de considérer le monde, en l'occurrence l'observation et l'accumulation, se manifestent dans plusieurs types de démarches artistiques. Leur usage n'est cependant pas propre aux artistes, ce sont les prémisses de toute vie organisée, de tout mode de vie en société.

Les artistes ont cependant utilisé un langage qui leur est propre. Ce langage et sa formalisation dénotent la manière dont les artistes visuels questionnent nos rapports au monde, à la nature et aux gens qui nous côtoient. Les œuvres qui en résultent postulent une problématique de paysage articulée à partir de leur propre expérience. Les résultats deviennent à la fois proposition et analyse.

Les propos de Farley et Roy possèdent une qualité indéniable : la pertinence de leurs propositions est telle qu'elles s'élèvent au-dessus des particularités régionale, individuelle et sociétale, pour adopter un sens universel. Leur commentaire nous incite à accéder à ce nouveau paradigme et à contextualiser notre relation au monde, à la nature et à la société, dans un environnement de signification universelle et non plus locale et individuelle.

Œuvres

Paysage étalonné, façade rocheuse près de Gavarnie, Pyrénées, *1996*

Paysage étalonné, carrière d'ardoise près de Lourdes, Pyrénées, *1996*

Paysage étalonné, résidus de mine d'amiante, Black Lake, Québec, *1996*

Paysage étalonné, mine abandonnée près de Black Lake, Québec, *1997*

Paysage étalonné, carrière de marbre, Pyrénées, *1996*

Paysage étalonné, Saint-Jean-Port-Joli, Québec, *1997*

Paysage étalonné, containers dans le port d'Halifax, Nouvelle-Écosse, *1997*

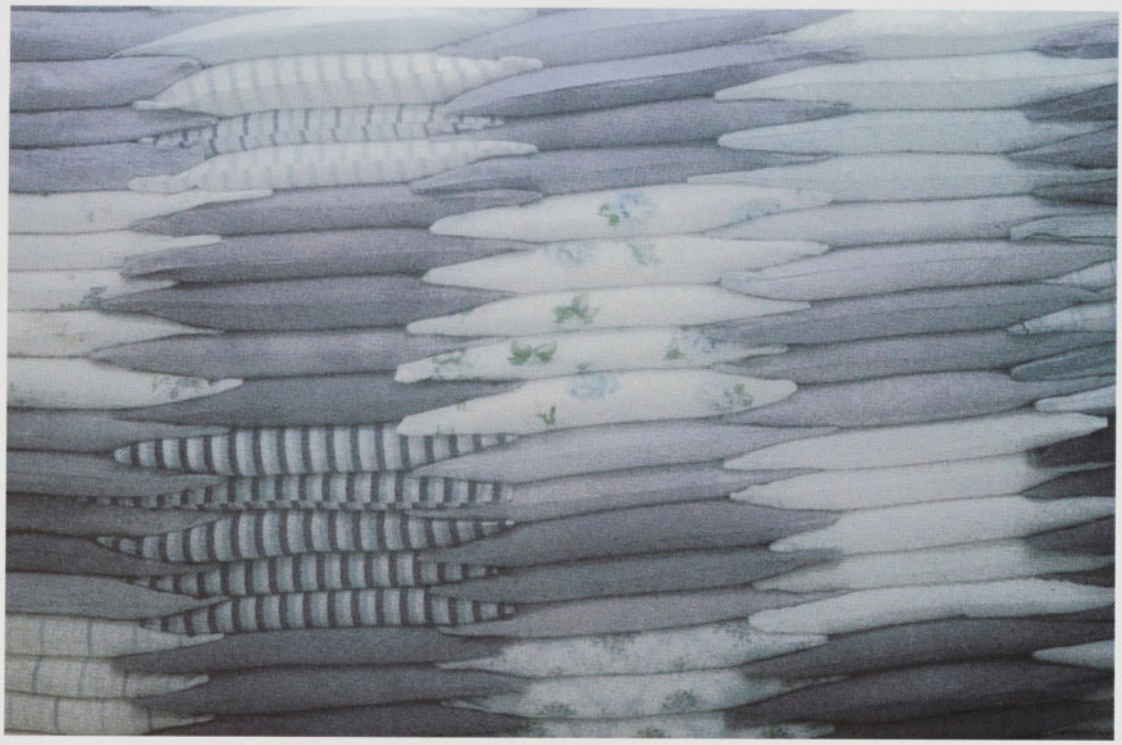
Paysage étalonné, Don Valley, Toronto, *1998*

Les Dentelles de Montmirail, *1995*

À fleur de peau *(détail), 1995*

À fleur de peau, *1995*

Amoroso : indication musicale de nuance, avec tendresse, *1995*



La Courtepointe bleue *(détail), 1996*

La Courtepointe bleue, *1996*

The Art of *Compagnonnage*

gilles godmer

Throughout its realization as an exhibition, presented first in Rimouski then in Montreal, the project, *On Compagnonnage*, has been double-edged. At the beginning, there was an intention and a desire for collaboration between two institutions — which promoted the mandate of each. Soon a common project, this will was carried by each designated curator in turn into his respective institution, leading the undertaking to fruition. From this partnership arose the exhibition, which presents an encounter, a duet in fact, until then unlikely, of works by Montreal photographer Denis Farley and by Natalie Roy, a young installation artist from Quebec City.

But in contrast with the attitude of two museums that, through the efforts of their curators, speak with a single voice, the encounter between Natalie Roy and Denis Farley clearly accentuates two distinct artistic sensibilities, as well as two esthetics, prompted into a dialogue by this heartfelt rapprochement. From there, the idea of *compagnonnage* soon imposed itself. Fairly well known, at least as a phenomenon, by those devoted to the pleasures of gardening, this notion seemed among the most appropriate to account for the tremendous and surprising dynamic one sees deployed within this unexpected union.[1] For if, in botany, *compagnonnage* implies mutual support, reciprocal influence and mutual valorization between two species living in proximity,[2] then, curiously, when exposed to one another, the two bodies of work united here really seemed eager to develop a similar relationship.

The Encounter

It is true that at first sight, the meeting of Farley's and Roy's work, like beans and potatoes, cabbages and leeks, may hardly seem appropriate. First, there is the affirmation of two distinct media that, through circumstance, have been brought together almost arbitrarily; two fairly divergent ways of making art: photography on one hand, and on the other, the manipulation of fabrics, used clothes, etc. — which the artist diverts for the sake of images and constructions that sometimes go as far as to inscribe themselves in space. Thus, in each case, the nature of the images and the way they are made overtly point to these artists' differing approach to the art object, casting into relief their particular sensibility and the certain distance between their creative paths.

Nevertheless, though the encounter may shed some light on this discrepancy, it would never evolve into an irreconcilable schism between the two approaches; one never excludes the other. Quite the contrary, the proximity of these two bodies of work tends to make their convergences emerge through their differences. This encounter leans much more towards favouring dialogue, interchange, than reinforcing distinctions or fostering an atmosphere of competition. Ultimately, the affirmation of their identity even results in each flourishing through the other.

1. Compagnonnage *is usually understood as a craft- or trade guild for professional training and social support. More recently however, the definition also includes the «companion planting» of popular gardening.*

2. *Julie Francoeur, "Semez des compagnons à vos légumes!"* Le Bulletin des agriculteurs, *v. 78, no. 7, June, 1995, p. 43.*

In fact, at the heart of this rapprochement, a framework is set up that predisposes to knowledge, to a certain reciprocal stimulation. In this esthetic interrelationship, one artist's work encounters the other's and — in the obliged coming-and-going, in this dynamic of comparison, measuring, gauging — opens up an increased sensibility towards observations and their revelation that otherwise would have been barely noticeable, or would have had little chance to be mentioned or remarked upon. The Other, in the same situation, thus opens up the field of knowledge; he/she also calls upon *repoussoir*, necessary for making a mechanics of identity for each, even through the cross-checks noted therein. The *Other* becomes "a strange detour,"[3] beneficial in fact, to better perceive what goes on within oneself, to return more fully to oneself. The other provides perspective.

Identity and Convergence

Hence, putting Denis Farley's works in the presence of those by Natalie Roy suddenly makes junctures emerge. First, the two share a single subject: landscape — undoubtedly an interest for Farley, less evidently so for Roy. Yet Farley's landscape work might be seen as "contaminating" his counterpart's, leading to associating works in this thematic context that wouldn't necessarily be regarded as landscape in another — despite the fact that one of Roy's works, *Les Dentelles de Montmirail*, itself representing a landscape, also influenced in the same sense our reading of three other works accompanying it, the handling of which is rather abstract.

The dimension of illusion aside, there is the place landscape claims in each artist's work: in Roy's this is created entirely by means of various techniques (manipulating fabric, hazing the surface of plexiglas); it is usually skilfully maintained in Farley's by the choice of specific views and appropriate framing. In the same way, there is a kinship in terms of organization (often in strata) that dominates the very core of the images of both artists. This ordering is inherent in Farley's choice of subjects — in nature, he singles it out, captures it, assimilates it, makes it emerge, finally — while in Roy's work, with one exception (*Amoroso: indication musicale de nuance, avec tendresse*), this order is elaborated, built, fabricated, then sealed as such, behind veil and plexiglas. To protract this last observation: although they function differently, the two modus operandi converge again in the distancing effected by the surface. — work that with Farley is intrinsic to the photographic medium, skilfully cultivated in Roy's by using procedures (veiling, plexiglas) that have the power to bring her work close photography.[4]

Also, at many of these junctures, we should note the character of materiality quite present in both oeuvres — the sensible, tactile, sensual qualities we can identify in each. At this level, from opposing trajectories, the work of one tends to join its neighbour. For Farley, the materiality of the subject seems to want to transcend the medium itself, to grant it a quality that,

3. *Phrase of Gilles Deleuze in his text entitled, "Michel Tournier et le monde sans autrui," in* Vendredi ou les limbes du Pacifique. *Paris: Éditions Gallimard, Folio collection, 1972. English translation published in* The Logic of Sense. *New York: Columbia University Press, 1990.*

4. *Incidentally, the fact that Natalie Roy's works are seen concurrently with Denis Farley's emphasizes the undeniably photographic dimension of the way they are made.*

quite evidently, it does not and cannot have — while for Natalie Roy, the nature of this information is nevertheless subject to attenuation, contained, held firmly at a distance. Consequently, the work of one comes to encounter that of the other with such élan that its own identity is also asserted.

Thus, the togetherness of the works functions to create the optimal conditions for knowing each one individually, the Other fulfilling a role as veritable revealer. In this context, one *œuvre* valorizes the qualities of the other, helps name it, contributes above all to identifying and specifying what, in the absence of this relationship, might have gone unnoticed. In this case, there would probably have been a risk of certain aspects being kept invisible, aspects that here assert their presence, take on an entirely different dimension, thereby enlarging the initial point of view we had of them. In this dynamic, better awareness is promoted as one entity defines the other, points to it, playing "admonisher" with regard to it, or almost.[5]

For One Another

Finally, we soon realize that, side by side, each group of works commands particular attention on the part of the visitor. If at first a certain distance proves rather beneficial for forging a better awareness of the work of each artist (which predisposes to an improved reading overall), the visitor is soon invited to approach, and thence to discover the esthetic strategy hidden therein. Such meticulous and attentive reading of Farley's images, for example, leads to getting lost in the study of their innumerable details, and uncovers the presence of a standard-figure (the artist himself, wearing a garment of large white- and red squares), usually discreetly ensconced in the landscape, thereby adding a dimension necessary for understanding the artistic undertaking of this oeuvre.[6]

In parallel, a similar look at Natalie Roy's work helps us both to understand the relatively simple way it is made, and to see through its almost-photographic character. Moreover, this exercise helps bring up to date an illusionist construction of the image that is in fact based on manipulating and arranging recycled clothes (slips, in the case of *À fleur de peau*; bras in *Les Dentelles de Montmirail*), or using pillows in a given order (*La Courtepointe bleue*). Consequently, with each group of works, a more intimate rapport reveals the real issues to us. And although these issues differ in each case, the step that leads to identifying them is nevertheless the same, one *œuvre* leading to the other and consequently being guided by it, due to the contextual phenomenon wherein the acuity of a look focused on one artist's work ends up being applied to the other's.

5. *In Alberti's* Della Pittura, *the figure of the "admonisher" in a painting directs the reading of the spectator.*

6. *And this discovery in Farley's work suddenly sensitizes us more to this dimension in Natalie Roy's. Unconsciously, or intuitively, we feel a similar human presence in her works: what we observe in Farley's work makes us aware of this presence in Roy's work, which here takes the form of traces: the body is present in the recycled clothes that once clothed it. This presence takes on a still more symbolic dimension in the accumulation of pillows. But above all, there is the insistent, obscured presence of the artist herself in what remains of these numerous manipulations of material.*

The Necessary Presence of a Third

Around this dynamic, more examples of which could easily be enumerated, revolves the present notion of *compagnonnage*. By itself, the encounter described here would be quite useless and sterile in the absence of the visitor, the figure via whom meaning arrives. The visitor is the one who invests this encounter with everything it has the power to impart. If there is a trade exchange between these two *œuvres*, it is primarily because of the connection activated by the spectator, who immediately initiates mechanisms of confrontation. This same spectator is at the heart of the encounter which is, furthermore, intended essentially for him or her. As in the case of plants, without water or enriched soil affording them the possibility of extracting the best from their surrounding environment, and especially without the gardener, who harvests them and who is able to judge the development and optimum quality of each food, growing basil and tomatoes together would, for example, be quite useless.[7] The same goes for the Denis Farley/Natalie Roy duet, which visitors render fertile by fully extracting the meaning it carries.

The "Structure-Other"

Despite the profound differences between the vegetations being brought together, beyond the first glance cast over them, which reveals the suspect nature of their togetherness, their apparent incompatibility, the *compagnonnage* exercised in gardening puts together species that are admirably, mutually beneficial.

In this simultaneous presentation of works by Denis Farley and Natalie Roy, beyond what might be seen to separate them, there is above all the highly stimulating effect arising from their proximity, which turns the irreducible character of their identities (anchored in their respective medium) into mutual support, guiding us to a better, deeper comprehension of each. As though each were a key to the other. As though one set of works, put up against the other, found their esthetic and expressive dimension enhanced tenfold. As though, finally, the work of one brought new illumination to the work of the other, and promoted the valorization, if not the exaltation, of many of its qualities or properties.

The phenomenon of *compagnonnage*, which has been an entirely relevant contribution in approaching what is being played out here, in the field of current art, seems suddenly to echo — though mutely and more in its application in art, perhaps — what Gilles Deleuze formulated, concerning his concept of the structure-Other, in the postscript to Michel Tournier's novel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*:

7. *Louise Riotte,* Les carottes aiment les tomates: les secrets du bon voisinage des plantes mis au service de votre jardin. *Translated from English by Claudette Content, adapted for eastern Canada by Guy Hains. Beauceville-Ouest: Éditions Québec Agenda, 1988, p. 31. Original edition:* Carrots Love Tomatoes: Secrets of Companion Planting for Successful Gardening. *Charlotte, VT.: Garden Way, 1975. According to the author, basil makes a good neighbour for tomatoes as it promotes their growth and enhances their flavour.*

> [T]he Other assures the margins and transitions in the world. He is the sweetness of contiguities and resemblances. He regulates the transformations of form and background and the variations of depth. [...] He makes things incline toward one another and find their natural complements in one another. [T]he Other is initially a structure of the perceptual field... In fact, perceptual laws affecting the constitution of objects (form-background, etc.), the temporal determination of the subject... seemed to us to depend on the possible as the structure-Other. [...] The Other is that which renders possible.[8]

Ultimately, it is through such a structure that *compagnonnage* operates, by allowing an opening ("a field of virtualities, possibilities, potentialities")[9] that stimulates our gaze and excites our intellectual acuity. This structure implies creating a space where the conditions for authentic encounter are rendered propitious, not necessarily foreseen; a space whence each of the two parties emerges enhanced. This is precisely what results in twinning Denis Farley and Natalie Roy. And it is occurs again in the present exhibition, the object of which, ultimately, is this chemistry of encounter.

8. Deleuze, op. cit. *(English ed.), pp. 305-7, 318, 320.*

9. Ibid. *p. 305.*

Regarding The Body in Landscape

Carl Johnson

The exhibition *On Compagnonnage* brings together works by Natalie Roy and Denis Farley, by reason of a common point the two artists share. Both develop an analysis of landscape, working from distinct approaches, and in media with no evident relationship, namely installation-sculpture and photography. Their respective points of view share common ground, while valorizing different perspectives.

Natalie Roy introduces the observer into a landscape that has burst apart, formulated in several manifestations. The artist proposes a formulation inspired by installation art, which has the particular capacity to recreate with its multiple elements *a site for landscape*, constructing in several stages a fragmented landscape, the qualities of which appear to the visitor positioned at the very center of this invented place.

Denis Farley adopts the distanced, sequential point of view of photography in order to elaborate on its problematic and define new relationships to landscape.

In both approaches, the spectator's body is unavoidably solicited and integrated into the works through the very specificity of each medium. Natalie Roy's works foster displacement, indicating a similar relationship between installation and landscape. Denis Farley's images encourage the observer to adopt the photographer's point of view, thus prolonging the impact of the discipline on the image's definition, centering and ultimately on its particular character.

The work of Denis Farley and Natalie Roy calls for an understanding of landscape articulated around one of the generative functions of landscape: the gaze. In the wake of analyses that helped explain the process of developing landscape as an artistic genre, it has been understood that our way of looking at nature produces a découpage that defines what we call "landscape." Landscape does not exist in itself, it is constituted in our relationship to the world.

The works in the exhibition lead to a reflection on precisely this aspect of our relationship to the world. Quite distinct in terms of their handling and of the medium they express, they nevertheless cast into doubt what we take as given: our habit of considering the world through the same scope. In particular, these works point to our habit, arising from the renaissance model of perspective, of reconstructing distant places from privileged points of view. This critical function in the work of Farley and Roy focuses on distanciation, and proposes a gaze based on a presence that structures and precedes our own. Our gaze is hence introduced into a space that has already been fashioned by someone else, namely the artist who reveals - traces of his presence, in Farley's case, or in Roy's, traces of her manipulations, necessary to the genesis of the landscapes offered for contemplation.

Beyond such considerations, valid in the case of both *œuvres*, certain other particularities are more directly applicable to the work of one or the other. In his recent works, Denis Farley exploits the relationships between observer and observed. He works from both positions, locating himself both in the landscape and out of it, the camera acting as the artist's eye, capturing the presence of his double in the landscape. His *Paysages étalonnés* show often-immeasurable spaces — the effects and dimensions of which are revealed by his physical presence — as well as sites with marked dimensions, made theatrical by this human standard-figure. Thus unveiled, the immensity and excess of the places he represents attract our attention. We are induced to project ourselves there, taking our place beside the character posing in the vast expanse, facing the rocky wall, or integrated into the slag-heap.

On the other hand, Natalie Roy's works invite the observer to forge an intimate relationship with the landscapes they lay before our eyes. This close-up look is necessary to travel the limits of the works. Every detail is closely scrutinized. The body, attracted by such excess, then withdraws to savour the visual excitement of it. The necessary step back is taken again after an inquisitive sweep over the expanse. Our gaze then gets lost in the material, regaining perceptivity as it retreats to embrace the entire composition. This passing from near to far occurs several times, until memory can take over and assume a broader awareness of the work.

Originally presented at La Chambre Blanche in Quebec City, the three works, *Les Dentelles de Montmirail, Amoroso: indication musicale de nuance, avec tendresse,* and *À fleur de peau* were accompanied by another work, entitled *Le Repos*. This ensemble formed what Marie-Lucie Crépeau called "a wholly mature garden of sophisticated perfumes,"[1] eloquently evoking an allusive journey in the landscape. These works underlie an understanding of landscape, territory and nature influenced by the simultaneous stimulation of several senses. For example, *Les Dentelles de Montmirail* was conceived in relation to a distant landscape, an "elsewhere" first evoked by the robust pleasure the artist experienced on site in the foothills of Ventoux in Provence, and subsequently by a recollection of the place fueled by this first impression. If these works find their origins in the landscape, it is because they are articulated according to the same principle, aspiring in certain respects to be representations based on a certain realism. The works are also allusive, and inform a line of thinking on landscape that is articulated in a play on its modes of representation. They also postulate a kind of relationship that once took the form of a private garden, the ultimate mode of representing the world in the advent of the art of gardening.

From a new series of photographs, some of which have not yet been shown, Denis Farley's *Paysages étalonnés* introduce a human presence into the landscape. This presence takes on a quality of strangeness, and denotes a certain detachment from the scene. Farley does not

1. Marie-Lucie Crépeau, "La mémoire des sens," La Chambre Blanche, bulletin 22, 1996.

show peasants at work, nor workers on the job. Nor does he seek to critique the devastating effect of human intervention on the landscape. His concerns are elsewhere. The human presence creates another context, closer to being "scientific," with the distance that this term implies.

Materiality

While Denis Farley valorizes the visual qualities of certain remarkable geological accidents or of traces of human intervention in the landscape, Natalie Roy reveals the qualities of materials with hitherto unexplored properties. Materiality is discernible in Farley's landscape and, in Roy's work, is manifested in the quantity of clothing and the accumulation of similar objects. With one artist, we see a materiality that is available within reach of the lens, the view of documentary photography admirably serving the realism of the scene. With the other, we understand the pleasure of manipulating materials, giving them form, attributing new values to them and investing them with new significations.

In the two bodies of work, similarities arise by allusion. This is true of the geological trace, very apparent in Farley's photographs and evoked in Roy's *La Courtepointe bleue*. The sculpture consists in a pile of close to 200 pillows and shows a stratified structure not unlike the rocky wall shown in the photographs.

The materiality of the undergarments and the multitude of colour nuances constitute material effects that balance the abundance of perceptible details in the photographs. The material qualities of the undergarments and the motifs of the objects Natalie Roy uses emphasize the simulacrum as signifying process. The simulacrum assumes importance in her works. It fosters an illusion that is opposite to Farley's approach, which breaks the simulacrum effect of the window, deconstructs the landscape convention by confining landscape to the surface and tries to show everything, being as much the object of evaluation as the ostensible subject is.

Time

If the materials used by Natalie Roy or evoked by Denis Farley help mark the passage of time, other aspects allow this problematic to be integrated into the work of both artists, whose distinct approaches converge on the plane of temporality. Denis Farley approaches this problematic from photography, which is notorious for its capacity to stop time, fix the image, capture an action.

Natalie Roy raises the question of temporality by using second-hand clothes, laden with a previous life and traces of wear. Pillows also act indexically, evoking the imprint of the sleeper, the scent of sleep.

Yet on another level, both artists' work participates in the same discourse, inspired by a photographic quality. Denis Farley shows time interrupted, subtracted from reality, while Natalie Roy creates work that borrows from photography certain strategies of mortification — mortifying her objects, in a way, by preserving them under plexiglas to expose them. As well, she uses de-polished plexiglas, which in some works enhances the representation with a blurring proper to photography and with phenomena of atmospheric vision. Finally, the use of veils creates a relative opacity, making the materials retreat, imparting a generic reading of their qualities by affecting the perception of them and adding a semantic and visual haziness.

On Performance in Art

A number of artists in the 20th century have granted a singular and important presence to the body in their work. The "happening," performance art, and certain other artistic trends are the most marked manifestations of this. Abstract expressionist painting and installation also questioned the body from various angles — the artist's, the spectator's. In the tradition of ephemeral art, notably performance, installation, "manoeuvre-" and action art, Farley's and Roy's work also raises the problematic of the work of art as indexical record of action. Each work expresses the performative state that was deployed in its creation or that the body evokes. The fact that Denis Farley photographs himself in the landscape proves he was there. This is not the primary objective of his investigation, but it is a consequence. It proves moreover, the paternity of these images by asserting he was there, for we can see his figure in the landscape.

For Natalie Roy, the record is recognizable in the manipulation and colouring of the slips. These gestures, repeated 350 times, are at the origin of the formal and chromatic profusion in *À fleur de peau*.

Ultimately, the human body must be considered the agent of the work. With Farley, this body is set in landscape as a spatial marker conveying scale. This human standard-figure becomes an object of measurement and acts as signature, a sign unique to Farley, a kind of signalling entity, recognizable throughout his works. The body is evoked in Natalie Roy's work through slow, repetitious techniques. Manifold manipulations of clothing tell of the body's action in the production process.

On another level, the garment proves to be a recurring identifying element of the body in both artists' work. In the case of Farley's photographs, this element is defined by the presence of the self objectified in the landscape, while with Roy, identity is subjectified by the nature of the clothes (old slips and bras) she uses.

In this spirit, the undergarments Natalie Roy gathers in her work emanate intimacy, as distinct from the rather public aspect Denis Farley proposes by using an outer garment that valorizes the external dimensions of the human body. In her evocation of the human body, Roy valorizes the private, while in his photographs, Farley hides the private, focusing on a body, over-dressed and showing its protective shells.

On Relating to the World

In perusing the works, the landscape dimension appears, unequivocally, through contextualized and temporary entrenchment in the places photographed, or through a sense of composition informed by the physical and formal properties of materials that are modified, fashioned or combined with others.

These two ways of dealing with the world — observation and accumulation — are manifested in a number of artistic approaches. However, implementing these is not exclusive to artists; they are the premises of all organized life, all ways-of-life in society.

Yet artists have used their own language. This language and its formalization denote the way in which visual artists question our relationships to the world, to nature and to the people around us. The resulting work postulates a problematic of landscape articulated from their own experience. The results constitute both hypothesis and analysis.

Farley's and Roy's ideas possess an undeniable quality: the relevance of what they propose transcends individual, societal and regional particularities to adopt universal meaning. Their commentary prompts us to access this new paradigm and contextualize our relationship to the world, to nature and to society in an environment of signification that is universal, not just local and individual.

Biobibliographies sélectives

Denis **FARLEY**

Né en 1956 à Tracy (QC), Canada.

Vit et travaille à Montréal (QC), Canada.

Principales expositions particulières

1997 *Denis Farley*, Stephen Bulger Gallery, Toronto (Ont.), Canada.

Denis Farley : L'Autre Citadelle, L'Œil de Poisson, Québec (QC), Canada. — Présentée dans le cadre de *Trois fois 3 paysages*.

Denis Farley : Le Contrôle des pas perdus, Galerie Samuel Lallouz, Montréal (QC), Canada. — Salle projet.

1996 Galerie Zola, Aix-en-Provence, France. — Cité du Livre d'Aix-en-Provence.

Denis Farley, Espace Photographique Contretype, Bruxelles, Belgique.

1995 *Denis Farley*, Grenier du Chapitre, Cahors, France. — Dans le cadre du Printemps de Cahors. — Catalogue.

Denis Farley, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal (QC), Canada. — Dépliant.

Impression d'un paysage, Skol, Montréal (QC), Canada. — Présentée dans le cadre de *De la lumière*, à l'occasion du Mois de la photo à Montréal.

1994 *Denis Farley : L'autre tranchant du parallèle*, Galerie Clark, Montréal (QC), Canada.

Denis Farley : Redécouvrir les Camera Obscura Observatoires = Rediscovering the Camera Obscura Observatories, Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa (Ont.), Canada.

Les Nouveaux Territoires, Maison de la Mer, Lorient, France. — Présentée dans le cadre des 10es Rencontres photographiques en Bretagne. — Catalogue.

1993 *Transpositions simultanées*, Séquence, Chicoutimi (QC), Canada. — Dépliant.

Transpositions simultanées / Simultaneous Trans / Positions, Gallery 44, Toronto (Ont.), Canada [itinéraire : VU, Centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC), Canada]. — Catalogue.

1990 VU, centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC), Canada.

A Small Dark Room : Désirs de la mémoire aveugle, Gallery 44, Toronto (Ont.), Canada. — En collaboration avec Yvonne Lammerich.

1989 *Cale sèche (tes autoportraits)*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada. — Performance et multimédia.

Désirs de la mémoire aveugle, P.R.I.M. Vidéo, Montréal (QC), Canada. — Installation. — En collaboration avec Yvonne Lammerich. — Présentée dans le cadre du Mois de la photo à Montréal.

1987 *Denis Farley : Photographies récentes*, Galerie Esperanza, Montréal (QC), Canada.

Le Panoptisme, Oboro, Montréal (QC), Canada.

1985 Galerie Esperanza, Montréal (QC), Canada.

Dazibao, Montréal (QC), Canada.

1983 Optica, Montréal (QC), Canada.

Le Corps de son passage : Photographies de Denis Farley, VU, centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC), Canada.

1982 La Chambre Blanche, Québec (QC), Canada.

Principales expositions collectives

1999 *Denis Farley et Natalie Roy : Du compagnonnage*, Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC) ; Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada. — Catalogue.

1996 *27es Rencontres internationales de la photographie d'Arles*, Arles, France. — Catalogue.

Denis Farley & Sylvie Readman : Recomposed Landscapes, The Photographers Gallery, Saskatoon (Sask.), Canada. — Présentée dans le cadre de *LandScape '96*.

1995 *De la lumière*, Dazibao, Montréal (QC), Canada. — Catalogue.

Seconde Nature : la sculpture qui se fait, Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul (QC), Canada. — Catalogue.

Staging : The Prefabricated Image = L'Image préfabriquée, University Art Gallery, San Diego, Calif., États-Unis ; Centre des arts Saidye Bronfman, Montréal (QC), Canada. — Catalogue.

1993 *Souvenir écran*, VU, centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC), Canada. — Catalogue.

1992 *Kunst aus Canada*, Galerie Clara Maria Sels, Düsseldorf, Allemagne. — Catalogue.

La décennie de la métamorphose : 1982-1992, Musée du Québec, Québec (QC), Canada. — Catalogue.

La traversée des mirages : photographie du Québec, Fonds Régional d'Art Contemporain, Palais du Tau, Reims, France. — Catalogue.

Legs René Payant, exposition itinérante au Québec et en Ontario de 1992 à 1994, organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal. — Dépliant.

1991 *Quelques optiques du photographique*, Dazibao ; Maison de la culture Frontenac, Montréal (QC), Canada. — Dépliant.

1989 *Perdre de vue*, Skol, Montréal (QC), Canada [itinéraire : Axe néo-7, Hull (QC) ; Langage Plus, Alma (QC) ; Galerie d'art de Matane, Matane (QC), Canada] ; — Catalogue.

1985 *Montréal tout terrain*, Montréal (QC), Canada.

1984 *Fragments, photographie actuelle au Québec*, VU, centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec (QC), Canada. — Catalogue.

Catalogues d'expositions particulières

1995 Denis Farley. — Montréal : Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, 1995. — [6] p. — Dépliant

1993 Transpositions simultanées. — Chicoutimi : Séquence, 1993. — [4] p.

Transpositions simultanées = Simultaneous trans / position. — Québec : VU, Centre d'animation et de diffusion de la photographie ; Toronto : Gallery 44, 1993. — [12] p.

1991 Denis Farley : camera obscura observatoires. — Sorel : Centre d'exposition des Gouverneurs, 1991. — [4] p. — Dépliant

Lammerich, Yvonne. — Le cloisonnement du regard. — Traduit de l'anglais par André Paul. — Sorel : Centre d'exposition des Gouverneurs, 1991. — N. p. — Dépliant

Livres

1995 De la lumière. — Montéal : Dazibao, 1995. — 48 p. — (Les Opuscules)

1991 Richard, Alain-Martin. — Performance in Canada. — Québec : Éditions Intervention, 1991. — 395 p.

Textes dans catalogues

1997 [Farley, Denis]. — «[Sans titre]». — Programme : l'année photographique à Québec du 3 octobre 1997 au 31 mai 1998 : récits géographiques, fictions urbaines, paysages inventés, trois fois 3 paysages. — Québec : VU, centre d'animation et de diffusion de la photographie, 1997. — Dépliant. — P. 26

1996 Greenshields, Monte. — «Denis Farley & Sylvie Readman : recomposed landscapes». — LandScape '96 : placing site / siting place. — Saskatoon : Mendel Art Gallery, 1996. — P. 16-17

1995 Antaki, Karen. — «Photographies récentes = Recent photographs». — Denis Farley. — Montréal : Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, 1995. — N. p.

Campeau, Sylvain. — «Theatrum Mundi». — Staging : the prefabricated image = L'image préfabriquée. — Traduction par Jennifer Couëlle. — Montréal : Centre des arts Saidye Bronfman ; San Diego : University Art Gallery, San Diego State University, 1995. — Texte français et anglais. — P. 6-19

Lammerich, Yvonne. — «Denis Farley». — Le Printemps de Cahors : photographie & arts visuels. — Traduit de l'anglais par André Paul. — Paris : Fragments, 1995. — Aussi en anglais. — N. p.

1993 Campbell, James. — «Au seuil de l'image : notes sur les œuvres photographiques de Denis Farley = At the threshold of the image, the dream : remarks on the photoworks of Denis Farley». — Transpositions simultanées = Simultaneous trans / position. — Traduit de l'anglais par Jeanluc Svoboda. — Québec : VU, Centre d'animation et de diffusion de la photographie ; Toronto : Gallery 44, 1993. — P. [4-9]

Farley, Denis. — «[Sans titre]». — Transpositions simultanées. — Chicoutimi : Séquence, 1993. — N. p.

[Farley, Denis]. — «[Sans titre]». — Souvenir écran. — Québec : VU, centre d'animation et de diffusion de la photographie, 1993. — Dépliant. — N. p.

Lammerich, Yvonne. — «Réorientation : vue / site». — Transpositions simultanées. — Chicoutimi : Séquence, 1993. — N. p.

Sramek, Peter. — «Avant-propos = Foreword». — Transpositions simultanées = Simultaneous trans / position. — Traduit de l'anglais par Jeanluc Svoboda. — Québec : VU, Centre d'animation et de diffusion de la photographie ; Toronto : Gallery 44, 1993. — P. [3]

1992 Lammerich, Yvonne. — «Denis Farley : Réorientation : vue/site = Redirecting sight-site». — La traversée des mirages : photographie du Québec : Champagne-Ardenne, été 1992. — [Troyes] : Transfrontières, 1992. — Texte français et anglais. — P. 46-48

Texte dans livre

1996 Dubois, Geneviève. — «Le regard en suspens». — Skol : livret de programmation 1995-1996. — Montréal : Centre des arts actuels Skol, 1996. — P. 9-10

Textes dans périodiques

1996 «Denis Farley». — Contretype. — N° 51 (mai/juin 1996). — Bruxelles. — Entrevue. — P. 6-7

Wonnacott, Justin. — «A globe that was flat». — Blackflash. — Vol. 14, no. 2 (Summer 1996). — P. 4-9

1995 Bénichou, Anne. — «Denis Farley». — Parachute. — N° 77 (janv./févr./mars 1995). — P. 33-34

1991 Brunet-Weinmann, Monique. — «De la photographie d'art à l'art photographique». — Vie des Arts. — Vol. 36, n° 144 (sept. 1991). — P. 30-37

1990 Lammerich, Yvonne. — «Old camera obscura/images». — Pinhole Journal. — Vol. 6, no. 2 (Aug. 1990). — P. 4-7

1989 «Souvenirs d'un labyrinthe». — Nouvelle Barre du Jour. — (1989)

Campeau, Sylvain. — «Le Mois de la photo». — ETC Montréal. — N° 10 (hiver 1989). — P. 39-41

Carrière, Daniel. — «Désirs de la mémoire aveugle à PRIM Vidéo». — Le Devoir. — (8 sept. 1989). — Montréal. — P. 11

1988 Farley, Denis. — «Jeux de regard et d'optique». — Cahiers des Arts Visuels au Québec. — Vol. 10, n° 37 (été 1988). — P. 16-17

1986 «Denis Farley». — Rubicon. — No. 6 (1986)

Natalie **ROY**

Née en 1963 à Québec (QC), Canada.

Vit et travaille à Québec (QC), Canada.

Expositions particulières

1997 *Nuits d'anémone (des millions d'étoiles et l'épaisseur d'un cheveu),* L'Œil de Poisson, Québec (QC), Canada.

1996 *Nuits d'anémone (des millions d'étoiles et l'épaisseur d'un cheveu),* Skol, Montréal (QC), Canada.

Expositions collectives

1999 *Denis Farley et Natalie Roy: Du compagnonnage,* Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC); Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada. — Catalogue.

La Courte-pointe jaune, Palais d'Andafiavaratra, Madagascar.

1998 *La collection Prêt d'œuvres d'art du Musée du Québec: Acquisitions récentes,* Musée du Québec, Québec (QC), Canada.

1997 *De fougue et de passion,* Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada. — Catalogue.

1996 *Manœuvres exquises,* Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy (QC), Canada.

1993 *Cabinet des curiosités IV,* La Chambre Blanche, Québec (QC), Canada.

1990 *Cabinet des curiosités,* La Chambre Blanche, Québec (QC), Canada.

Espèce en voie d'apparition, L'Œil de Poisson, Québec (QC), Canada.

[Hangar n° 19], Vieux-Port de Québec, Québec (QC), Canada. — Collectif L'Œil de Poisson.

Interventions urbaines, Parc Montmorency, Québec (QC), Canada. — Collectif l'Œil de Poisson.

Catalogue d'exposition collective

1997 Lussier, Réal. — De fougue et de passion. — Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 1997. — 56 p. — ISBN 2-551-17817-7

Texte dans catalogue

1997 Lussier, Réal. — «Introduction». — De fougue et de passion. — Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 1997. — P. 9-13

Texte dans livre

1998 Johnson, Carl. — «Natalie Roy: Nuits d'anémone: des millions d'étoiles et l'épaisseur d'un cheveu». — Propos d'artistes. — Québec: L'Œil de Poisson, 1998. — Entretien. — P. 38-46

Textes dans périodiques

1997 «Natalie Roy à la Chambre Blanche». — Le Soleil. — (5 avril 1997). — Québec. — P. B-6

Aquin, Stéphane. — «De fougue et de passion: de tout en abondance». — Voir. — Vol. 11, n° 45 (6/12 nov. 1997). — Montréal. — P. 69

Baillargeon, Stéphane. — «La relève ne lève pas: le MACM expose les œuvres de 22 jeunes Québécois». — Le Devoir. — (15 oct. 1997). — Montréal. — P. B-8

Bérubé, Stéphanie. — «De fougue et de passion: l'audace mise en boîte». — La Presse. — (18 oct. 1997). — Montréal. — P. D-15

Crépeau, Marie-Lucie. — «Natalie Roy: 350 jupons et des fleurs: la mémoire des sens». — Bulletin. — N° 22 ([1997]). — La Chambre Blanche, Québec. — P. 14-16

Fraser, Marie. — «Natalie Roy». — Parachute. — N° 88 (oct./nov./déc. 1997). — Sous «Commentaires / Reviews». — P. 47-48

Kozinska, Dorota. — «Museum welcomes new kids on block». — The Gazette. — (Oct. 18, 1997). — Montréal. — P. I-6

Lamarche, Bernard. — «Les temps sont chauds: une nouvelle génération d'artistes produit des œuvres sans y accoler un discours d'avant-garde». — Le Devoir. — (25 oct. 1997). — Montréal. — P. D-9

Lussier, Réal. — «De fougue et de passion». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 8, n° 2 (oct./nov./déc. 1997). — P. 2-3

Quine, Dany. — «"Le regard migrateur": flou artistique». — Le Soleil. — (12 avril 1997). — Québec. — P. D-12

Quine, Dany. — «Natalie Roy: à ciel ouvert». — Le Soleil. — (5 avril 1997). — Québec. — P. D-12

Savaria, Nathalie. — «D'art et d'eau fraîche». — Topo Magazine. — N° 44 (sept. 1997). — P. 22-27

1996 Bois, Michel. — «Manœuvres exquises: le sens de la vie». — Voir. — Vol. 5, n° 40 (oct. 1996). — Québec

Charest, Rémy. — «Et la lumière fut: Turner et le paysage romantique». — Le Devoir. — (28 sept. 1996). — Montréal. — P. D-9

Couëlle, Jennifer. — «J'installe, tu installes, il... : les centres d'artistes et les centres d'exposition se sont passé le mot et dans leurs lieux l'installation prend le contrôle de l'espace». — Le Devoir. — (24 août 1996). — Montréal. — P. C-20

Tremblay, Régis. — «"Manœuvres exquises" : bizarres, bizarres...». — Le Soleil. — (14 sept. 1996). — Québec. — P. D-15

1995 Couëlle, Jennifer. — «Harbourfront ne fermera pas!». — Le Devoir. — (4 mai 1995). — Montréal. — P. B-8

Lachance, Marie. — «Jupon et jupon». — Voir. — Vol. 4, n° 15 (15/21 avril 1995). — Québec

Quine, Dany. — «Une imagerie narrative prenante et profondément sensible : Aline Martineau au Palais Montcalm, à voir absolument». — Le Soleil. — (15 avril 1995). — Québec. — P. C-14

1991 Dumont, Jean. — «L'histoire : avant, après». — Le Devoir. — (23 nov. 1991). — Montréal. — P. C-11

Hébert, Marjolaine. — «Quelques notes sur des objets de dérive». — Espace. — Vol. 7, n° 3 (printemps 1991). — P. 19-21

1990 Gagnon, Éric. — «De nouveaux moralistes?». — Esse. — N° 16 (automne 1990). — P. 23-28

Hamelin, Pierre. — «L'Œil de poisson : interventions urbaines». — Inter. — N° 48 (1990). — P. 18-19

Œuvres*

Denis **FARLEY**

Paysage étalonné, façade rocheuse près de Gavarnie, Pyrénées, *1996*
Épreuve couleur, 2/5
110 x 165 cm

Paysage étalonné, carrière d'ardoise près de Lourdes, Pyrénées, *1996*
Épreuve couleur, 2/5
110 x 165 cm
Collection Musée régional de Rimouski

Paysage étalonné, résidus de mine d'amiante, Black Lake, Québec, *1996*
Épreuve couleur, 1/5
110 x 165 cm

Paysage étalonné, mine abandonnée près de Black Lake, Québec, *1997*
Épreuve couleur, 1/5
110 x 165 cm

Paysage étalonné, carrière de marbre, Pyrénées, *1996*
Épreuve couleur, 1/5
110 x 165 cm

Paysage étalonné, Saint-Jean-Port-Joli, Québec, *1997*
Épreuve couleur, 1/5
110 x 165 cm

Paysage étalonné, containers dans le port d'Halifax, Nouvelle-Écosse, *1997*
Épreuve couleur, 1/5
110 x 165 cm

Paysage étalonné, Don Valley, Toronto, *1998*
Épreuve couleur, 1/5
110 x 165 cm

Photos: Denis Farley

Natalie **ROY**

Les Dentelles de Montmirail, *1995*
Soutiens-gorge et jupons sous acrylique et bois
32 x 300 x 35 cm
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
Photo : Richard-Max Tremblay

À fleur de peau, *1995*
Jupons sous acrylique
122 x 364 x 11 cm
Collection Prêt d'œuvres d'art du Musée du Québec
Photo : Patrick Altman
Photo : Ivan Binet (détail)

Amoroso : indication musicale de nuance, avec tendresse, *1995*
Tissu fleuri sous acrylique dépoli et bois
228 x 188 x 61 cm
Photo : Ivan Binet

La Courtepointe bleue, *1996*
200 oreillers sur structure de bois et voile
228 x 188 x 61 cm
Photo : Ivan Binet

* *À moins d'indication contraire, les œuvres sont la propriété de l'artiste.*