



LIBRE ARBITRE Stéphane Gilot



LIBRE ARBITRE Stéphane Gilot

Pierre Landry
Musée d'art contemporain de Montréal
22 février au 15 avril 2001

Stéphane Gilot
Libre arbitre

Une exposition organisée par
le Musée d'art contemporain de Montréal
et présentée du 22 février au 15 avril 2001

Commissaire : Pierre Landry
Documentation biobibliographique : Élane Bégin

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, traduction et lecture d'épreuves : Colette Tougas
Conception graphique : Épicentre
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.

©Musée d'art contemporain de Montréal, 2001
Dépôt légal : 2001
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

Données de catalogage avant publication (Canada)

Landry, Pierre, 1957-
Stéphane Gilot : *Libre arbitre*
Catalogue d'une exposition présentée au Musée
d'art contemporain de Montréal, Québec,
du 22 févr. au 15 avril 2001.
Texte en français et en anglais.

ISBN 2-551-20476-3
Gilot, Stéphane – Expositions. 2. Installations (Art) –
Québec (Province) – Expositions. I. Gilot, Stéphane. II.
Musée d'art contemporain de Montréal. III. Titre.
N6549.G547A42001 709'.2 C2001-940175-2F

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.

Stéphane Gilot souhaite remercier le Conseil des arts et
des lettres du Québec; Michel André, Réjean Berthiaume,
Guy Favreau, Denis Labelle, Daniel Séguin et Carl Solari
de l'équipe de montage du Musée; Caroline Boileau,
James Kealy, Patrick Mailloux et tous les «joueurs» ayant
participé au tournage de la bande vidéo intégrée
à l'installation *Libre arbitre*.

Libre arbitre, 2000-2001
Installation (bois, gypse, peinture, moniteurs vidéo,
bandes vidéo présentées en boucle)
3,99 x 16,35 x 13,5 m (dimensions approximatives)
Photos : Richard-Max Tremblay



4	LE JEU COMME MÉTAPHORE Pierre Landry
17	PLAY AS METAPHOR Pierre Landry
22	BIOBIBLIOGRAPHIE

LE JEU COMME MÉTAPHORE PIERRE LANDRY

Les œuvres de Stéphane Gilot se caractérisent de prime abord par leur échelle et par leur mode d'occupation de l'espace. Conçues *in situ*, elles investissent la totalité du lieu d'exposition qu'elles transforment en tenant compte principalement de ses qualités architecturales et de son potentiel métaphorique. Elles s'appliquent ainsi à créer, au sein d'un espace donné, une situation / fiction ayant comme effet d'amener le visiteur à revoir ses a priori perceptifs.

Avec l'installation *Libre arbitre*, Gilot propose un espace à la fois ouvert et balisé où il est question d'observation, de circulation, de rencontres et de confrontations éventuelles, et où la notion de jeu, à travers ses diverses acceptions, dirige l'attention sur la frontière plus que jamais imprécise entre fiction et réalité, entre nature et artifice.

L'œuvre se compose de deux structures construites en bois et en gypse et recouvertes de façon uniforme de peinture rouge. La première de ces structures—celle qui s'offre à la vue et au parcours du visiteur dès son entrée dans la salle—prend la forme d'un pont traversant l'espace d'exposition de manière à en relier les deux issues. En son centre, une petite tourelle dotée d'une banquette circulaire propose un temps d'arrêt, d'observation et d'échanges éventuels entre les visiteurs. De là, le regard peut parcourir la totalité de l'espace environnant, dont le sol et les murs sont libres de tout objet ou construction,

à l'exception d'une structure pyramidale érigée dans un des coins de la salle, là où le plancher, pour des raisons techniques, a dû être surélevé lors de la construction du Musée, créant ainsi une sorte d'estrade à laquelle trois marches donnent habituellement accès. Ces trois marches forment ici la base d'une pyramide à degrés dont le visiteur peut gravir la surface extérieure afin de s'y asseoir et d'observer les lieux—à moins qu'il ne choisisse d'y pénétrer par l'une ou l'autre des deux issues aménagées sur les côtés et qui lui permettent d'accéder à un espace ayant l'allure d'une salle de contrôle. Il pourra alors visionner, sur moniteurs, une bande vidéo montrant deux équipes qui s'affrontent dans le cadre d'un match disputé dans la salle d'exposition (donc à travers les deux structures de l'œuvre)—match dont l'apparence et les règles évoquent quelque jeu de l'enfance.

Le travail *in situ* est généralement perçu comme faisant corps avec l'espace hôte de manière à le redoubler ou à le mettre en abyme, à s'y abîmer pour mieux le révéler et, le cas échéant, le mettre en question. Plus qu'une simple caractéristique, ce trait semble constituer l'aune à laquelle se vérifient la rigueur et la force critique de cette pratique. L'approche *in situ* équivaudrait de la sorte à un élargissement du regard, qui est ainsi dirigé non plus uniquement sur les composantes intrinsèques de l'œuvre mais aussi (surtout) sur les conditions à partir

desquelles l'œuvre a lieu—conditions qui, comme on le sait, sont en grande partie dictées par ce qu'il est convenu d'appeler le « système de l'art ».

La pertinence de cette approche n'est plus à démontrer, pas plus d'ailleurs que le risque qui lui est inhérent de se voir elle-même érigée en système... Autrement dit, une attention portée de façon exclusive au contexte d'exposition (et à ce contexte en tant qu'il fait partie intégrante du système de l'art) pourrait, à la limite, constituer une sorte d'enfermement et reconduire, sous une forme autre, ces visées autonomistes de l'œuvre d'art que le travail *in situ* entend précisément contester.

Libre arbitre a été conçue et réalisée sur invitation, comme c'est le cas pour la majorité des œuvres de Stéphane Gilot. L'artiste n'a pas choisi l'espace d'exposition, qui lui a plutôt été proposé par l'institution hôte. Le caractère *in situ* de cette installation ne résulte donc pas d'un intérêt exclusif de Gilot pour l'espace en cause—intérêt qui aurait existé préalablement à la réalisation du projet et qui aurait motivé sa présentation au Musée. Cet intérêt s'est développé après coup, une fois l'invitation lancée et au fil de visites faites sur les lieux.

Stéphane Gilot décrit son intérêt pour le travail *in situ* comme relevant d'une « curiosité ayant trait au mode d'existence de tout ce qui est bâti ». Pour lui, « un lieu, quel qu'il soit, c'est un peu comme un pays que l'on visite—et ce pays ne se limite évidemment pas à ses

paysages, à sa géographie. Il y a aussi son histoire, les gens qui l'habitent ou qui l'ont habité et qui y ont laissé des traces... Ces lieux, quels qu'ils soient, me permettent de trouver des ancrages pour ma pratique et pour l'imaginaire qui l'habite, qui la fait exister. *L'in situ* est pour moi un moyen d'ancrer cet imaginaire¹. »

Selon cette perspective, l'approche *in situ* s'apparente à un certain nomadisme et suppose un balancement entre, d'une part, les caractéristiques d'un lieu donné, et d'autre part, l'imaginaire et les diverses expériences de l'artiste ou du visiteur. Le lieu occupé et transformé par l'œuvre n'est plus uniquement la chose à révéler; il est aussi ce à travers quoi diverses préoccupations sont mises en forme et trouvent à s'exprimer—préoccupations qui existaient antérieurement à l'investissement de ce lieu et que celui-ci, simultanément, réactive et contribue à ancrer.

Chez Stéphane Gilot, ces préoccupations ont trait principalement aux « modalités du visible », notion vaste et englobante qui réfère ici à l'histoire et aux caractéristiques visuelles d'un lieu ainsi qu'aux différents schémas (sociaux, historiques, idéologiques) à l'origine de nos habitudes perceptives. L'artiste précise : « Mon travail s'articule autour des notions de parcours et d'étendue, de frontière et d'ambivalence dans le contexte d'une approche anthropométrique où la transgression des règles questionne les modalités du visible² ».



C'est en suivant la frontière, en longeant la surface..., 1997. Installation (vue partielle). Centre Dare-Dare, Montréal

Cette transgression des règles s'effectue chez Gilot à travers diverses opérations (de rapprochement, de simulation, de dédoublement ou de démultiplication) ayant pour but de déplacer ou de partiellement effacer les repères auxquels le visiteur est habitué.

Libre arbitre s'inscrit à la suite d'une série d'installations *in situ* réalisées par Gilot au cours des dernières années. La première de ces installations, présentée à Montréal au printemps 1997, s'intitulait *C'est en suivant la frontière, en longeant la surface...*, titre qui, par voie de citation, fait référence aux écrits de Gilles Deleuze sur l'univers de Lewis Carroll³. L'œuvre consistait en un long mur courbe et légèrement incliné s'élevant du sol jusqu'au plafond et traversant la galerie sur toute sa longueur. Ce mur était uniformément recouvert d'une couche d'argile dont la texture et la couleur brun rouge contrastaient avec les surfaces environnantes. L'effet obtenu était double : positionné de manière à englober et à clore une partie importante de l'espace, ce mur changeait l'échelle du lieu et, ce faisant, dirigeait l'attention du visiteur sur les caractéristiques spatiales de la salle d'exposition. D'autre part, les qualités illusionnistes de cette con-

struction suggéraient quelque amorce de narration, le mur pouvant en effet être perçu comme un fragment d'une gigantesque tour conique érigée à travers l'édifice abritant la galerie.

Comme son titre l'indique, cette œuvre s'articulait autour des notions de surface et de frontière, dont elle explorait le caractère ambivalent et les potentialités. À un espace clos, profond et peu élevé, donc axé sur l'horizontalité, ce long mur courbe conférait une dimension nouvelle, moins physique que virtuelle et induite par la verticalité d'une tour conique semblant relier la galerie à un ensemble plus vaste. Non plus uniquement cadre ou découpe ayant comme fonction de délimiter une étendue, ce mur / frontière devenait en soi un lieu, acquérait une certaine étendue. Gilot précise : « Les frontières sont les lieux où la communication entre des mondes traditionnellement opposés est rendue possible. »

Cette installation invitait le spectateur à réévaluer le sens généralement attribué aux mots et aux réalités s'y rattachant. Une citation tirée d'un ouvrage de Michel Tournier et placée par l'artiste en exergue de ses notes de travail semble confirmer cette visée : « Étrange parti pris cependant qui valorise aveuglément la profondeur au détriment de la superficie et qui veut que "superficie!" signifie non pas "de vaste dimension", mais "de peu de profondeur", tandis que "profond" signifie au contraire "de grande profondeur" et non pas de "faible superficie"⁴. »

Le caractère polysémique des mots constitue un des moteurs de la démarche de Gilot. Les titres de ses œuvres recèlent pour la plupart une variété d'acceptions que l'artiste rapproche ou oppose, selon le cas. Par exemple, l'installation intitulée *Le Déambulateur* (1998) avait l'aspect d'une forêt de colonnes démultipliant celles du lieu d'exposition et entre lesquelles le spectateur était invité à déambuler, c'est-à-dire, littéralement, à marcher sans but précis, contredisant de la sorte l'acception



Le Déambulateur, 1998. Installation (vue partielle).
Centre des arts actuels Skol, Montréal

architecturale du terme, qui désigne un passage, un lieu de transition. De même, une installation extérieure prenant la forme d'un escalier métallique érigé de manière à converger vers une fenêtre circulaire s'intitulait *Bull's*

Eye (1999) – une expression pouvant désigner aussi bien le centre d'une cible qu'un type de fenêtre, deux acceptions que l'œuvre, par sa configuration, tendait à fusionner.

Bien qu'à première vue il prenne souvent l'allure d'une activité libre, dépourvue d'utilité et permettant à l'individu de se soustraire aux normes de la vie sociale, le jeu constitue, à travers ses règles, un mode d'apprentissage de la vie collective. Cette double dimension de l'activité ludique est à la base du travail récent de Gilot, et en particulier de l'installation *Libre arbitre*, dont le titre est lui-même porteur d'une certaine dualité.

De prime abord, l'œuvre apparaît comme un espace ouvert offrant au visiteur différents parcours (la traversée du pont, la déambulation sur le plancher de la salle, l'ascension des degrés de la pyramide ou l'exploration de son intérieur) et lui proposant une variété de points

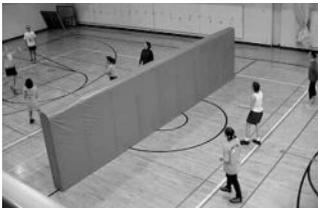
de vue. *Libre arbitre* se présente en effet comme un espace dont les différents niveaux invitent d'abord à l'observation. Le regard du visiteur pourra se porter sur les composantes de l'œuvre ou sur les déplacements des autres visiteurs – sur les contacts s'établissant entre eux ou sur leur interaction avec les éléments construits. Progressivement, l'œuvre revêt l'aspect d'une vaste scène où diverses relations/tensions se créent et se défont au gré des déplacements et selon l'orientation des regards.

Cette dimension narrative trouve écho dans la bande vidéo diffusée à l'intérieur de la pyramide et dans laquelle deux équipes s'affrontent dans le cadre d'un match disputé à même l'espace de l'installation. Cette bande vidéo a toutefois un double effet : d'une part, son contenu ajoute au caractère fictionnel de l'œuvre; d'autre part, le contexte physique dans lequel le match a lieu ramène l'attention du spectateur vers l'espace d'exposition.

Ce mouvement de va-et-vient entre les données fictionnelles de l'œuvre et le contexte où celle-ci prend place traverse en fait l'ensemble de l'installation. Ainsi, l'intérieur de la pyramide



Bull's Eye, 1999. Installation, Morrow Avenue, Toronto



The Humpty Dumpty Effect, 2000. Vidéogramme couleur, son. 15 min (présenté en boucle). Produit grâce au soutien du Banff Centre for the Arts

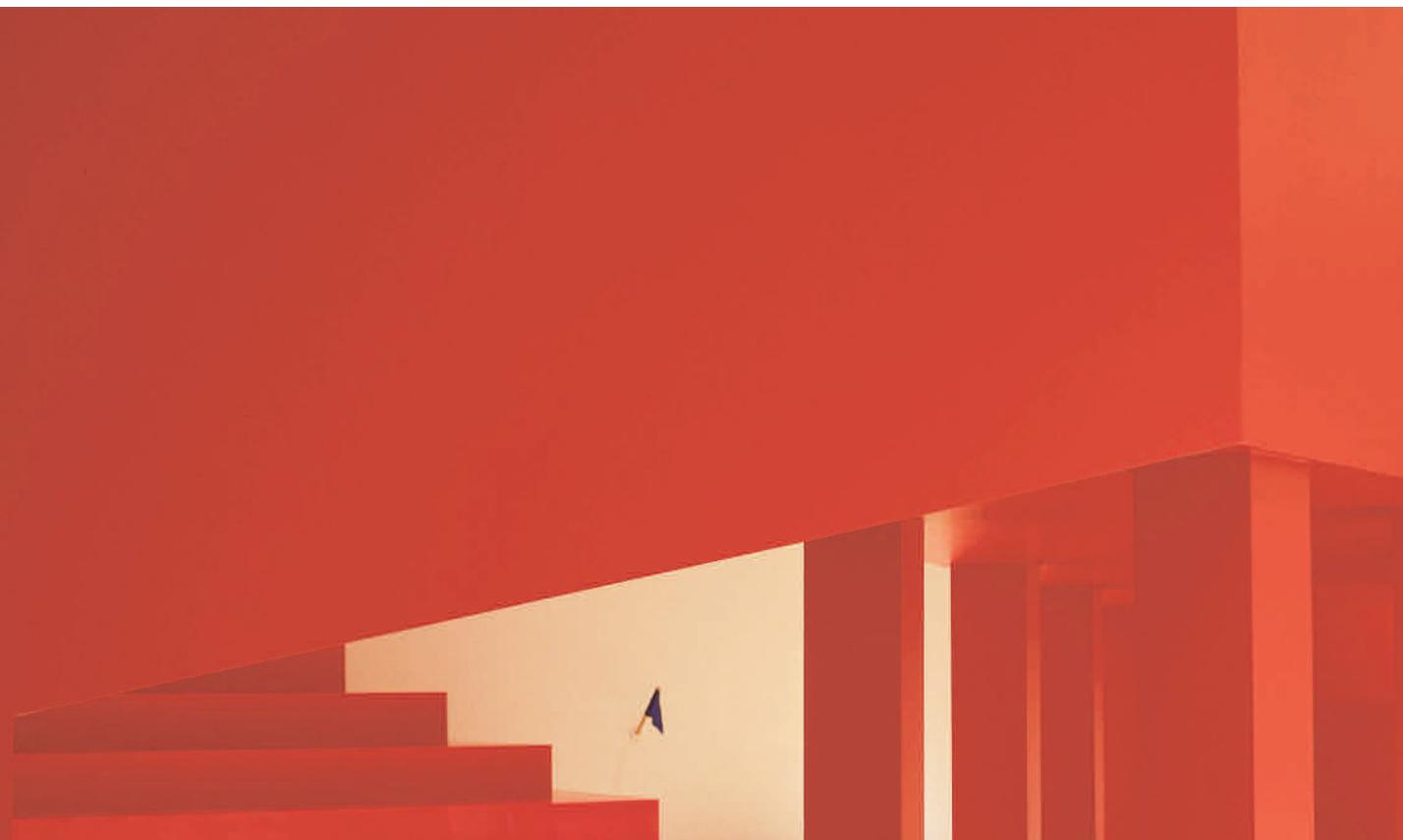
revêt l'aspect d'une salle de contrôle où, à des fins de sécurité, seraient transmises en circuit fermé des images captées par des caméras de surveillance – caméras qui, dans le cas du match diffusé ici, sont celles de l'institution où l'œuvre est présentée. De même, cette pyramide à degrés a été érigée dans le prolongement d'un élément de l'architecture du Musée – élément dont elle souligne le caractère inusité en même temps que le potentiel narratif. Le pont et la tourelle/observatoire s'inspirent quant à eux des passerelles construites dans certains parcs naturels afin de permettre aux visiteurs d'observer la faune environnante en toute sécurité et dans le respect présumé de l'environnement. Construite de manière à relier les deux issues de la salle, cette structure met ici l'accent sur l'axe principal du lieu, évoquant du même coup les notions de parcours et de point de vue, qui sont toutes deux inhérentes aux déplacements d'un visiteur dans une salle de musée.

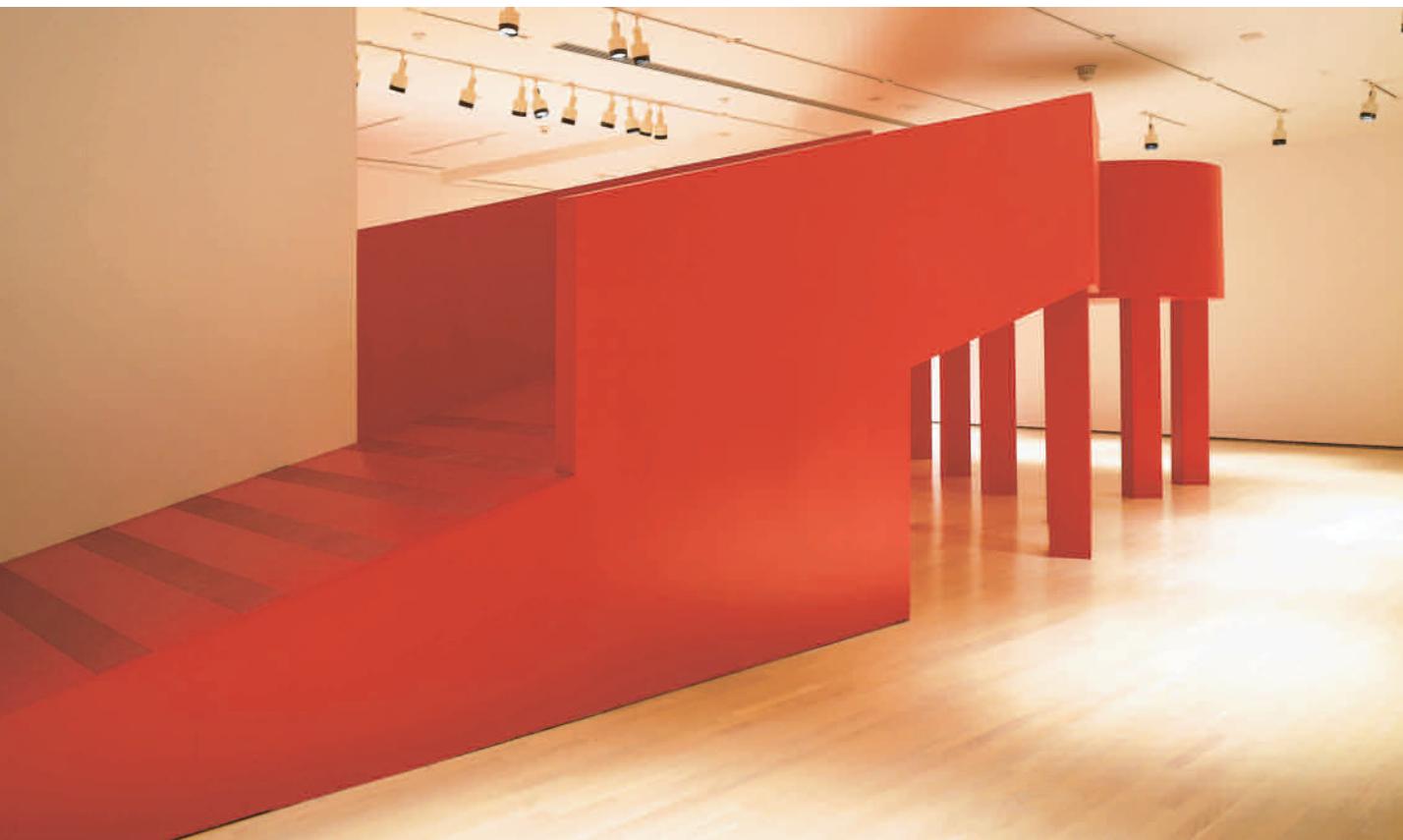
Enfin, la couleur rouge dont les deux structures sont uniformément recouvertes a elle aussi un double effet. Elle accentue le contour de ces structures, nous rappelant

ainsi leur matérialité, leur caractère construit – en même temps qu'elle ajoute à l'aspect scénique de l'installation par son omniprésence et par le contraste établi avec la blancheur des murs.

Avec *Libre arbitre*, le visiteur devient simultanément témoin et acteur potentiel d'un jeu qui, au delà de son étrangeté première, soulève diverses questions relatives aux valeurs qui motivent et encadrent l'activité ludique. À partir des caractéristiques et fonctions d'une salle de musée, qu'elle souligne et prolonge à la fois, l'œuvre propose au visiteur une situation se développant à la limite de la fiction. Les notions de jeu et de confrontation, d'observation et de contrôle sont ici évoquées par le biais de référents qui à la fois excèdent et révèlent le contexte d'exposition – lequel contribue ainsi à éclairer divers aspects de la réalité sociale. Gilot précise : « Les jeux, leurs structures idéologiques et territoriales, m'intéressent particulièrement. [...] Mon intérêt pour les jeux d'enfants est lié à notre rapport au savoir, l'acquisition de connaissances étant tributaire de la façon dont nous avons appris à apprendre. »

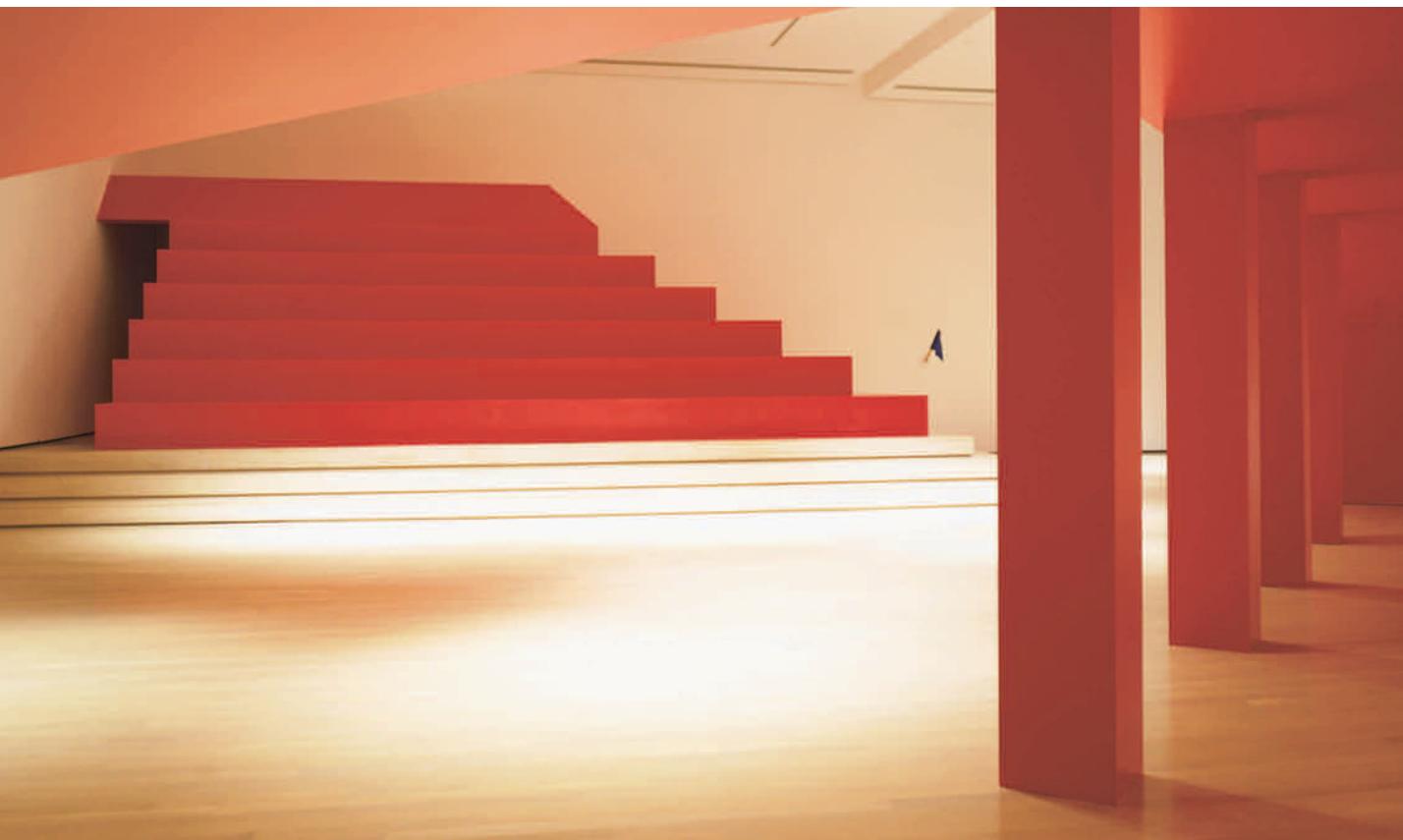
1. Tiré d'une entrevue avec Stéphane Gilot réalisée le 6 décembre 2000. Non publiée.
2. Tiré des notes de travail de l'artiste. Non publiées. Sauf indication contraire, toutes les autres citations proviennent de ces notes.
3. « C'est en suivant la frontière, en longeant la surface, qu'on passe des corps à l'incorporel », dans Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969, p. 20.
4. Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Gallimard, Paris, 1972, p. 69.

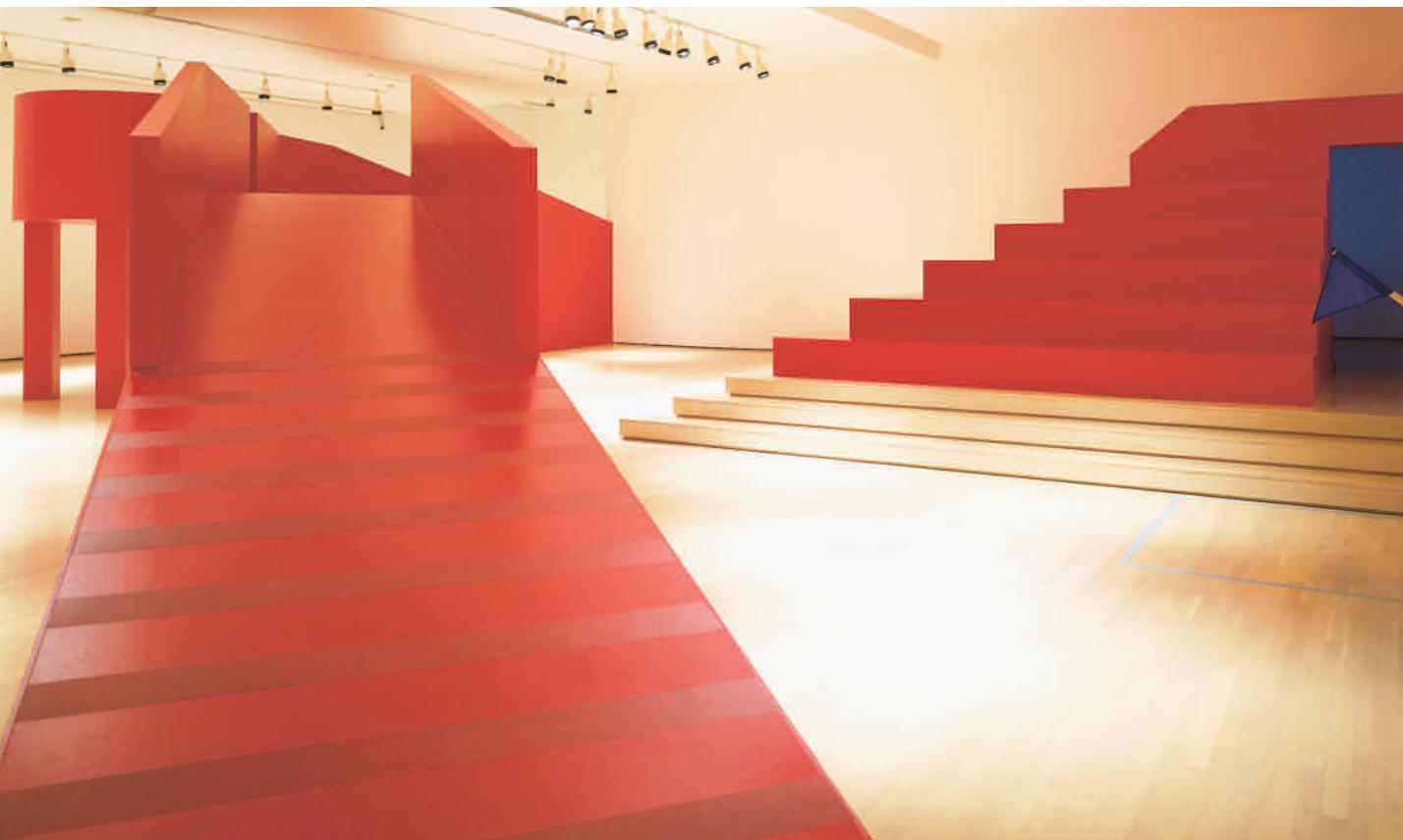


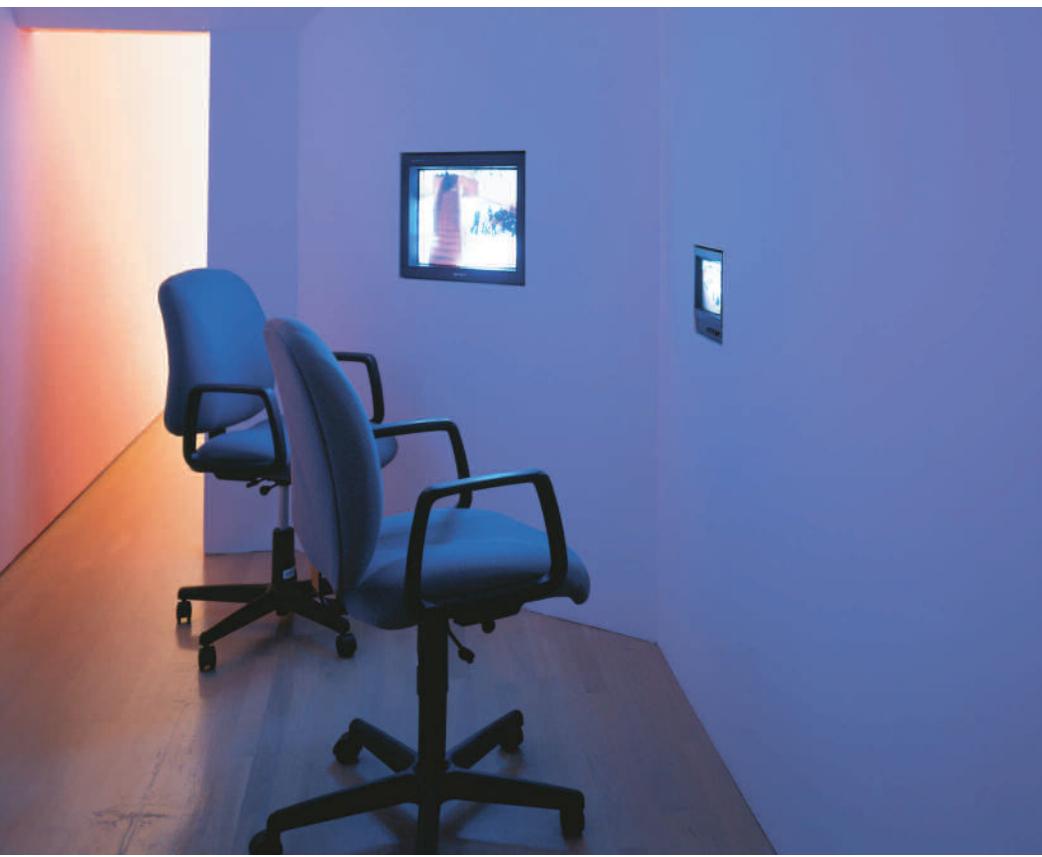












PLAY AS METAPHOR

PIERRE LANDRY

At first glance, Stéphane Gilot's works are characterised by their scale and the way they occupy space. Designed as *in situ*, they invest and transform the entire exhibition space by mainly taking into account its architectural properties and metaphorical potential. Thus they seek to create within a given space a situation/fiction that results in spectators reconsidering their assumptions towards perception.

With the *Free Will* installation, Gilot proposes a space that is both open and marked out and where observation, circulation, encounters and possible confrontations are addressed, and where through the notion of play and its various meanings, attention is drawn to the increasingly blurred boundary between fiction and reality, nature and artifice.

The work comprises two structures built in wood and

gypsum and evenly covered with red paint. One structure—the first to grasp visitors' sight and initiate their path as they enter the room—has the shape of a bridge running across the exhibition space and uniting both exits. In the middle of the space, a turret equipped with a circular seat suggests a pause, a moment for observation and possible exchanges among visitors. From there, the gaze can cover the whole surroundings whose ground and walls are free from any object or construction, except for a pyramid-shaped structure erected in a corner of the room where the ground had to be heightened for technical reasons during the construction of the Musée, thus creating a sort of platform to which three steps usually give access. These steps now form the basis of a step pyramid, the outer surface of which visitors can climb in order to sit down and observe the premises, unless they choose to use one of the two side exits to walk inside a space akin to a control room. There they can watch on monitors a videotape where two teams confront each other in a match played in the exhibition room (thus amidst the work's two structures)—a match whose appearance and rules recall some childhood game.

In situ work is usually perceived as forming one body with its host space so as to reduplicate it or create a

mise-en-abyme—sinking into it to reveal and, if need be, challenge it. More than a mere characteristic, it seemingly constitutes that against which the rigour and critical strength of the practice are measured. The *in situ* approach would thus correspond to a widening of the gaze which is thus no longer strictly oriented towards the intrinsic components of the work but also (and most importantly) towards the conditions which make the work possible—conditions largely dictated, as we know, by what one would call the “art system.” The relevance of this approach no longer requires demonstration, no more so than the inherent risk of setting itself up as a system.... In other words, a too exclusive focus on the exhibition context (as part of the art system) could ultimately transform into a kind of

confinement and restore, yet differently, the work of art’s designs on autonomy—that being precisely what *in situ* work seeks to challenge.

As is the case with most of Gilot’s works, *Free Will* was designed and realised in response to an invitation. Thus the artist did not choose the exhibition space. The *in situ* aspect of the installation is not a result of his exclusive interest in this space—an interest that would have preceded the project’s realisation and motivated its presentation at the Musée. His interest developed afterwards, once the invitation had been made and as he visited the premises.

Gilot describes his interest in *in situ* work as a product of a “curiosity pertaining to the mode of existence of everything that is built.” He considers that “a place, whatever it is, is a bit like a country that one visits—and of course this country is not merely composed of landscapes, geography. There is also a history, the people who live there or have lived there and left traces.... These places, whatever they are, allow me to ground my practice and the imagination which inhabits it and gives it life. For me, *in situ* work is a way of grounding imagination.”¹

From this point of view, the *in situ* approach is akin to a sort of nomadism and suggests a motion between the characteristics of a given place, on one hand, and the imagination and various experiences of the artist or the visitor, on the other. The space occupied and transformed by the work is no longer what solely needs to be revealed; it becomes that through which different concerns are given shape and expressed—

concerns present before the space was invested and which the latter simultaneously reactivates and contributes to ground.

With Gilot, these concerns have to do mainly with the “modalities of the visible,” a wide and encompassing notion which refers in this case to the history and visual characteristics of a place as well as to various (social, historical, ideological) patterns at the base of our habits of perception. The artist comments: “My work evolves around the notions

of path and expanse, boundary and ambivalence in the context of an anthropometric approach where transgressing rules challenges the modalities of the visible.”²

In Gilot’s work, this transgression of rules occurs through different operations (parallel, simulation, doubling or multiplication) with the aim of displacing or partially erasing markers familiar to the spectator.

Free Will is part of a series of *in situ* installations produced by Gilot during the past few years. The first, presented in Montréal in the spring of 1997, was entitled *C’est en suivant la frontière, en longeant la surface...* (“In following the boundary, in going along the surface...”). By way of quotation, the title refers to Gilles Deleuze’s writings on Lewis Carroll’s world.³ The work consisted of a long, curved wall rising from the ground to the ceiling and going straight across the gallery. The wall was evenly covered with a coat of clay whose texture and reddish brown colour contrasted with the surrounding surfaces. The effect was double: positioned so as to encompass and close off a large part of the space, the wall modified the scale of the place and in so doing drew the attention of the visitor to the spatial characteristics of the exhibition room.

Moreover, the illusionist properties of the construction suggested the beginning of some narrative since the wall could be perceived as a fragment of a gigantic, conical tower erected through the building where the gallery was located.

As indicated by the title, the work evolved around the notions of surface and boundary, exploring its ambivalent nature and potentialities. To a closed, deep and low space—thus centred on horizontality—this long, curved wall gave a new, less physical than virtual dimension, as implied by the verticality of the conical tower seemingly uniting the gallery to a wider ensemble. No longer a mere frame or cut-out there to delimit an expanse, the wall/boundary became a space in itself, acquiring an expanse of its own. Gilot comments: “Boundaries are places where communication between traditionally opposed worlds is made possible.”

This installation invited spectators to re-examine the meaning generally assigned to words and connected realities. A quotation from a book by Michel Tournier and heading the artist's working notes would confirm this : "Étrange parti pris cependant qui valorise aveuglément la profondeur au détriment de la superficie et qui veut que 'superficiel' signifie non pas 'de vaste dimension,' mais 'de peu de profondeur,' tandis que 'profond' signifie au contraire 'de grande profondeur' et non pas de 'faible superficie.'"⁴ ("Strange bias, however, which blindly values depth to the detriment of surface and according to which 'superficial' means not 'of wide dimension' but

of 'small depth' whereas 'deep' on the opposite means 'of great depth' and not 'of small surface.'")

The polysemic nature of words is one of the mainsprings of Gilot's practice. Most of the titles of his works contain various meanings which he either parallels or opposes. For example, the installation entitled *Le Déambulateur* (1998) ("The Ambulatory") looked like a forest of columns multiplying those of the exhibition space itself and where the spectator was invited to stroll about—quite literally to walk aimlessly, thus contradicting the architectural meaning of the word which designates a passage, a transition area. Also, an exterior installation shaped like a metallic staircase erected so as to converge with a circular window was entitled *Bull's Eye* (1999), an expression which can both designate the centre ring of a target or a type of window—two meanings which the work attempted to combine in its configuration.

At the outset playing often appears as an open, purposeless activity that allows individuals to escape social standards; however, because it has its own rules, it is also a way of learning how to live in a community. This double dimension of play activity is at the basis of Gilot's recent work, in particular the installation *Free Will* whose title itself carries a certain duality.

At first glance, the work looks like an open space offering visitors different paths (to cross the bridge, walk across the room, climb the step pyramid or

explore its interior) and various points of view. *Free Will* indeed presents itself as a space whose various levels conduce to observation. Visitors might cast their gaze on the work's components or other visitors' movements—interactions between them and with the built elements. The work gradually appears as a large stage where various relations/tensions are created and broken by the visitors' movements and the direction of their gaze.

This narrative dimension is echoed in the videotape presented inside the pyramid where two teams confront each other in a match played in the installation space itself. However, the tape has a double effect: on one hand, its content adds to the fictional aspect of the work; on the other, the physical context of the match draws the spectator's attention back to the exhibition space.

This back-and-forth motion between the fictional elements of the work and its presentation context crosses in fact the entire installation. Thus the inside of the pyramid

appears as a control room where, for security reasons, images caught by surveillance cameras are transmitted in closed circuit—cameras which in this case belong to the institution where the work is being presented. Also, the step pyramid was built as the extension of an architectural element of the Musée—an element whose unusual aspect and narrative potential it underlines.

The bridge and the tower/observatory are both inspired by footbridges found in certain natural parks that allow visitors to observe the surrounding fauna in complete security and, presumably, while respecting the environment. Built so as to unite the room's two exits, the structure emphasises the main axis of the space, thus evoking notions of path and point of view, both inherent to visitors' movements in a museum room.

Finally, the colour red which covers evenly both structures also produces a double effect. It highlights the structures' contour, thus recalling their materiality and construction, while adding to the staged aspect of the installation by its omnipresence and contrast with the white walls.

With *Free Will*, the visitor becomes both witness and potential actor in a game which beyond its initial strangeness raises several issues pertaining to the values which motivate and frame play activity. From the characteristics and functions of a museum room which it at once underlines and extends, the work proposes a situation developing on the edge of fiction. Notions of play and confrontation, observation and control are evoked here by referents that exceed and reveal the exhibition context which in turn contributes to shed light on various aspects of social facts. Gilot comments: "Games, their ideological and territorial structures, are of particular interest to me.... My interest in children's games is linked to our relationship to knowledge, the acquisition of which depends on how we have learned to learn."

1. From an interview with Stéphane Gilot, December 6, 2000. Unpublished.

2. From the artist's working notes. Unpublished. Unless otherwise indicated, all quotes are from this source.

3. "C'est en suivant la frontière, en longeant la surface, qu'on passe des corps à l'incorporel," ("In following the boundary, in going along the surface, we move from bodies to the incorporeal") in Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1969, p. 20.

4. Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris: Gallimard, 1972, p. 69. [Our translation]

Stéphane Gilot

Né à Liège, Belgique, en 1969.

Vit et travaille à Montréal.

BIOBIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Expositions particulières

1999 *Stéphane Gilot : Bull's Eye*, The Pit, 17 Morrow Ave., Toronto (Ont.), 15 juill.- 27 nov. 1999 [initiative de Paul Petro Contemporary Art, Toronto].—(Installation extérieure).

Stéphane Gilot : Enlèvement, Galerie Lilian Rodriguez, Montréal (QC), 28 août-18 sept. 1999. Feuillet.

Stéphane Gilot : Viewfinders, Paul Petro Contemporary Art, Toronto (Ont.), 6-27 mars 1999.

1998 *Le Déambulateur. Le Défilé*, Centre des arts actuels Skol, Montréal (QC), 29 août-28 sept. 1998.

1997 *Stéphane Gilot : C'est en suivant la frontière, en longeant la surface...*, Dare-Dare centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, Montréal (QC), 12 avril-15 mai 1997.

1996 *Éléments*, Galerie Saint-Luc, Liège, Belgique, 1996.

1995 *Ruche*, Espace Flux, Liège, Belgique, 1995.
Galerie Graphisme, Liège, Belgique, 1995.

1994 *Fiction*, Galerie Saint-Luc, Liège, Belgique, 1994.

1993 Espace Maison d'Images, Ferrières, Belgique, 1993.

Expositions collectives

2000 *La Règle du lieu*, Le Grand Réservoir, Paris, France, 2-14 nov. 2000.

L'Algèbre d'Ariane, Centre Les Brasseurs, Liège, Belgique, 22 janv.- 26 févr. 2000 [itinéraire : Dare-Dare centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, occupation de locaux, rue Sainte-Catherine Est, Montréal (QC), 5 oct.-12 nov. 2000 (second volet)].—(Projet d'échange et de coopération Liège-Montréal).—Dépliant.

Des idées reçues, Engramme, Québec (QC), 1^{er}-31 août 2000.—Résidence/exposition organisée par *Folie / Culture* [itinéraire : L'Œil de Poisson, Québec (QC), 10 nov.-3 déc. 2000; Galerie Le Lobe, Chicoutimi (QC), 24 nov.-16 déc. 2000; Dare-Dare centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, Montréal (QC), 7-16 déc. 2000].—Recueil.

1999 *Les Peintures*, Galerie René Blouin et Galerie Lilian Rodriguez, Montréal (QC), 29 juin-14 août 1999.

Peintures de genres (masculin/féminin) : l'actualité de la peinture abstraite au Québec, ÉLAC Centre d'échange de Perrache, Lyon, France, 29 mai-19 juin 1999.—Présentation modifiée de l'événement *Peinture peinture* dans le cadre du *Printemps du Québec*.

1998 *Peinture peinture*, Édifice Belgo, Montréal, 6 juin-11 juillet 1998.—Organisée par l'Association des galeries d'art contemporain (Montréal). Événements satellites à Montréal, Québec, Joliette, Saint-Hyacinthe, Saint-Jérôme, Ottawa, Sherbrooke, Rimouski et Val-d'Or.

1996 *Infiniment petit*, Dare-Dare centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, Montréal (QC), 16 nov.-15 déc. 1996.

Manifestation Mouvement-Inertie, Centre Les Brasseurs et Université Polytechnique de Valence, 1996 [itinéraire : Espace Les Brasseurs, Liège, Belgique; Espace Proton ICA, Amsterdam, Pays-Bas; Musée Ludwig Forum, Aachen, Allemagne; Musée Livan, Valence, Espagne].

Suites mémoire, Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul (QC), 2 août-2 sept. 1996.—Dans le cadre du 14^e Symposium de la nouvelle peinture.

1993 *4^e Biennale européenne des écoles d'arts visuels*.—M.E.C.C. de Maastricht, Maastricht, Pays-Bas, 1993.

Exposition *Ciel*, Huy, Belgique, 1993.

1992 Espace T.A.Z., Liège, Belgique, 1992.

Godecharles, Bruxelles, Belgique, 1992.

1991 Espace Détours, Liège, Belgique, 1991.

1989 Galerie F.A.H., Maastricht, Pays-Bas, 1989.

Galerie Primavera, Verviers, Belgique, 1989.

Catalogues et feuillets d'expositions

2000 *L'algèbre d'Ariane : collaboration - coopération - infiltration - interaction*.—Montréal : Dare-Dare; Liège : Les Brasseurs, 2000.—Cahier spécial *Flux News*.—[12] p.

1999 Janelle, Sylvie.—Stéphane Gilot : *Enlèvement*.—Montréal : Galerie Lilian Rodriguez, 1999.—[4] p.

Livres et textes dans livres

2001 Verdier, Jean-Émile.—*Dialoguer des yeux : essai sur la figure, à partir d'une œuvre de Stéphane Gilot*.—Montréal : Le Temps volé Éditeur, 2001

1998 Miller, Earl.—*Le déambulateur, le défilé*.—Montréal : Centre des arts actuels Skol, 1999.—Livret de programmation n° 1.—[4] p.

1997 Latendresse, Sylvain.—«Stéphane Gilot : c'est en suivant la frontière, en longeant la surface [...]».—*Orbitæ*.—Montréal : Dare-Dare centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, 1997.—P. 41-44

1996 «Stéphane Gilot S/T».—*Arte : proyectos e ideas*.—Valencia : Universidad Politecnica de Valencia, 1996.—(Número cuatro, Tomo II)—P. 238-239

Textes dans périodiques

2000 Lamarche, Bernard.—«Terrain de jeu».—*Le Devoir*.—(4 nov. 2000)—P. D-9

Lamarche, Bernard.—«Anniversaires en série».—*Le Devoir*.—(4 mai 2000).—P. B-8

- McLeod, Dayna. – «Water logged». – Hour. – Vol. 8, no. 46 (16-22 Nov. 2000). – Sous : Arts page. – P. 29
- Mavrikakis, Nicolas. – «L'algèbre d'Ariane : art et terrain». – Voir. – Vol. 14, n° 42 (19 oct. 2000). – P. 56-57
- Mavrikakis, Nicolas. – «La cathédrale engloutie : paysage dans le brouillard». – Voir. – Vol. 14, n° 13 (13 juill. 2000). – P. 31
- [Polegato, Lino]. – «Stéphane Gilot : L'algèbre d'Ariane». – Flux News (Belgique). – Entrevue. – N° 21 (janv. 2000). – P. 6
- 1999 Charron, Marie-Ève. – «Stéphane Gilot ou l'art de dépayser». – La Presse. – (4 sept. 1999). – P. D-11
- Charron, Marie-Ève. – «La peinture dans tous ses états : plus d'une centaine d'artistes réunis sous un même toit». – La Presse. – (24 juill. 1999). – P. D-10
- Dault, Gary Michael. – «Stephane Gilot at 17 Morrow Avenue». – The Globe and Mail. – (Aug. 28, 1999)
- Dault, Gary Michael. – «Stephane Gilot at Paul Petro Contemporary Art». – The Globe and Mail. – (March 20, 1999). – P. C-14
- Goggin, Kathleen. – «Stéphane Gilot ». – Parachute. – N° 93 (janv./févr./mars 1999). – P. 40-41
- Jacob, Luis. – «Stéphane Gilot viewfinders: a site inspired architectural intervention at Paul Petro Contemporary Art March 6 to 27, 1999». – Lola. – No. 4 (Summer 1999). – Sous : Shotgun Reviews. – P. 81-82
- Lamarche, Bernard. – «Espèce d'espaces». – Le Devoir. – (4 sept. 1999). – Sous : Arts visuels. – P. D-7
- Lamarche, Bernard. – «Stéphane Gilot». – Le Devoir. – (3 sept. 1999). – Sous : Arts visuels. – P. B-10
- Lamarche, Bernard. – «Parcours parcellaire». – Le Devoir. – (28 août 1999). – P. B-10
- Lamarche, Bernard. – «Au royaume du petit format». – Le Devoir. – (31 juill. 1999). – P. D-6
- Mavrikakis, Nicolas. – «Stéphane Gilot / Cynthia Girard : lieux de passage». – Voir. – Vol. 13, n° 36 (9 sept. 1999). – P. 88
- Mavrikakis, Nicolas. – «Arts visuels : nos choix». – Voir. – Vol. 13, n° 34 (26 août 1999). – P. 65
- Mavrikakis, Nicolas. – «Les peintures : la fête de la peinture». – Voir. – Vol. 13, n° 27 (8 juill. 1999). – P. 42
- Miller, Earl. – «Wall with a view: Stéphane Gilot at Paul Petro». – Art International. – Vol. 2, no. 2 (Spring/Summer 1999). – Sous : Toronto Exhibitions. – P. 51
- Provencher, Louise. – «Stéphane Gilot : lieu(x) en dérive». – Espace. – N° 47 (printemps 1999). – P. 28-31
- Viau, René. – «Nos artistes font leur tour de France». – La Presse. – (9 juin 1999). – P. E-1
- Voyce, Julie. – «Stéphane Gilot viewfinders: a site inspired architectural intervention». – Lola. – No. 4 (Summer 1999). – Sous : Shotgun Reviews. – P. 82
- 1998 Aquin, Stéphane. – «Stéphane Gilot : le théâtre de l'espace». – Voir. – Vol. 12, n° 36 (10 sept. 1998). – P. 95
- Aquin, Stéphane. – «Nos choix». – Voir. – Vol. 12, n° 34 (27 août 1998). – P. 86
- Aquin, Stéphane. – «Retour sur Peinture peinture». – Voir. – Vol. 12, n° 24 (18 juin 1998). – Sous : Arts visuels. – P. 58
- Aquin, Stéphane. – «Peinture peinture : formule un». – Voir. – Vol. 12, n° 22 (4 juin 1998). – P. 96
- Bernier, Jean-Jacques. – «Abstraction, abstractions : Peinture peinture et l'art abstrait». – Vie des Arts. – Vol. 42, n° 172 (automne 1998). – Sous : Expositions. – P. 68
- Désilets, Martin. – «Peinture peinture ou l'élargissement d'un territoire». – ETC Montréal. – Vol. 44 (déc. 1998/ janv./févr. 1999). – P. 39-42
- Gopnik, Blake. – «The bold elegance of simplicity». – The Globe and Mail. – (Sept. 3, 1998). – P. A-12
- Lamarche, Bernard. – «De bloc et de construction». – Le Devoir. – (12 sept. 1998). – P. D-7

Lamarche, Bernard. – «De l'action dans les centres d'artistes : les soubresauts de deux secousses d'importance seront à suivre lors de la rentrée». – *Le Devoir*. – (22 août 1998). – P. C-23

Lamarche, Bernard. – «Peintures hybrides ». – *Le Devoir*. – (20 juin 1998). – P. B-9

Lamarche, Bernard. – «Présences résolument monochromes». – *Le Devoir*. – (13 juin 1998). – P. B-8

Leydier, Richard. – «Peinture peinture: painting now». – *Art Press*. – No. 239 (Oct. 1998). – Sous : Expositions / Reviews. Texte en français et en anglais. – P. 63

Mavrikakis, Nicolas. – «Stéphane Gilot». – *Voir*. – Vol. 12, n° 51 (24 déc. 1998). – Sous : Revue de l'année. – P. 14

Mavrikakis, Nicolas. – «La série des couvents : le temps suspendu». – *Voir*. – Vol. 12, n° 49 (17 déc. 1998). – P. 54

Moreau, Yvan. – «Stéphane Gilot : plis et replis». – *ETC Montréal*. – Vol. 44 (déc. 1998/janv./févr. 1999). – P. 56-57

Quine, Dany. – «"Peinture peinture" : abstraction, abstraction». – *Le Soleil*. – (27 juin 1998). – P. D-7

St-Gelais, Thérèse. – «Peinture peinture». – *Parachute*. – N° 92 (oct./nov./déc. 1998). – P. 53-54

Tousley, Nancy. – «The indescribable rightness of being abstract». – *Border Crossings*. – Vol. 17, no. 4 (Oct. 1998). – P. 82-84

Wilkin, Karen. – «An anniversary in Montreal : Refus global at 50». – *The New Criterion*. – (Oct. 1998). – P. 50-55

1997 Lamarche, Bernard. – «La peinture indirecte : le symposium de Baie-Saint-Paul se poursuit jusqu'à la toute dernière fin de semaine du mois». – *Le Devoir*. – (22 août 1997). – P. B-9

Lamarche, Bernard. – «Parcours : quand il reste une multitude de choses à voir». – *Le Devoir*. – (10 mai 1997). – P. D-9

Lamontagne, Valérie. – «Baie-Saint-Paul : symposium international de la nouvelle peinture au Canada». – *ETC Montréal*. – N° 37 (mars/avr./mai 1997). – P. 49-54

1996 Baillargeon, Stéphane. – «La jeune peinture, la relève et la mémoire : le symposium international de la nouvelle peinture de Baie-Saint-Paul a quatorze ans». – *Le Devoir*. – (3 août 1996). – P. B-1

1995 [Polegato, Lino]. – «Le non-sens de la vie est une merveille». – *Flux News (Belgique)*. – Entrevue. – N° 5 (janv. 1995). – P. 4



