

An aerial photograph of a city, likely Montreal, viewed from a high vantage point. The foreground is dominated by lush green trees and foliage. The middle ground shows a dense urban landscape with numerous buildings, streets, and green spaces. The background is a hazy, overcast sky, suggesting a misty or overcast day. The overall tone is muted and atmospheric.

TERRITOIRES URBAINS



1918 - MONTREAL FROM THE MOUNTAINS

W.M. NORMAN & CO., MONTREAL

TERRITOIRES URBAINS

RÉAL LUSSIER

Du 7 octobre 2005 au 8 janvier 2006
Musée d'art contemporain de Montréal

TERRITOIRES URBAINS

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 7 octobre 2005 au 8 janvier 2006

Conservateur: Réal Lussier

Documentation biobibliographique: Martine Perreault

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'administration et des activités commerciales du Musée d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée: Chantal Charbonneau

Révision et lecture d'épreuves: Lou Nelson, Olivier Reguin

Traduction: Timothy Barnard

Conception graphique: Bertuch

Impression: Imprimerie L'Empreinte

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 il bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 2005

Dépôt légal: 2005

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

CATALOGAGE AVANT PUBLICATION DE BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA

Lussier, Réal, 1946-

Territoires urbains

Catalogue d'une exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 7 oct. 2005 au 8 janv. 2006. Comprend des réf. bibliogr. et un index.

Texte en français et en anglais.

ISBN 2-551-22783-6

1. Villes dans l'art - Expositions. 2. Photographie artistique - Expositions. 3. Art vidéo - Expositions. 4. Art - 21^e siècle - Expositions. I. Musée d'art contemporain de Montréal. II. Titre.

N8217.C35L87 2005 704.9'44 C2005-941521-5F

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.

DISTRIBUTION

ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada
372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 229
Montréal (Québec) H3B 1A2
Téléphone: (514) 871-0606
Télécopieur: (514) 871 2112
www.abcartbookscanada.com
info@abcartbookscanada.com



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Page couverture:

Isabelle Hayeur

Au seuil de la nuit, 2004 (détail)

Page de garde:

William Notman

Montreal from the Mountain, vers 1880

Épreuve argentique (tirage postérieur)

16,9 x 23,1 cm

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Photo: MACM

7	Avant-propos Marc Mayer
8	Territoires urbains Réal Lussier
	<i>Textes et œuvres de:</i>
18	Christian Barré
24	Martin Désilets
30	Isabelle Hayeur
36	Emmanuelle Léonard
42	Pavel Pavlov
48	Myriam Yates
55	Foreword Marc Mayer
56	Urban Territories Réal Lussier
	<i>Texts and works of:</i>
64	Christian Barré
66	Martin Désilets
68	Isabelle Hayeur
70	Emmanuelle Léonard
72	Pavel Pavlov
74	Myriam Yates
76	Biobibliographies sélectives
88	Liste des œuvres

TABLE DES MATIÈRES

Les gens qui vivent dans les villes aujourd'hui sont plus nombreux que jamais auparavant dans l'histoire de l'humanité. Le fait qu'il s'agisse d'un changement très récent de notre habitat type mérite en lui-même attention. Mais l'évolution même des villes au cours des cinquante dernières années est tout aussi fascinante : de lieux de concentration de l'industrie et du travail, elles sont devenues des centres plus aisément définissables en termes d'administration, de résidence, de loisirs et de créativité. Le développement des technologies de communication, une mécanisation poussée et l'accélération des moyens de transport ont permis à la production industrielle légère d'opérer de plus en plus en banlieue ou à la campagne — quand elle ne se déplace pas vers des régions moins développées du globe. Au delà de la crise économique qu'il a commencé à représenter pour la plupart des villes en Amérique du Nord après 1945, ce mouvement les a libérées pour qu'elles se réinventent et attirent ainsi une majorité d'entre nous à y vivre.

L'exposition *Territoires urbains* présente le travail de six artistes qui ont fait de la ville en perpétuel changement leur sujet. Contrairement à d'autres modes d'enquête qui se pencheraient sur ce même sujet, la pratique contemporaine de

l'art, peu structurée et hyper-individualiste, permet une liberté d'investigation unique parmi les disciplines artistiques et scientifiques. Dans le travail d'Isabelle Hayeur, ce sont les abords de la ville que nous explorons, ces « no man's land » entre ce qui a encore un usage pour nous et ce qui n'en a plus. Chez Pavel Pavlov, c'est la nature artificielle et planifiée de la ville, avec sa standardisation répétitive, qui nous intéresse, alors que Martin Désislets choisit d'attirer notre attention sur le contraire, soit les petites curiosités offertes par le hasard, les phénomènes esthétiques inattendus que la plupart d'entre nous ignorons. Notre liberté d'action et le contrôle auquel notre comportement est soumis dans la ville — ce terrain toujours à renégocier entre les sphères publique et privée —, voilà ce qui occupe Emmanuelle Léonard. Myriam Yates se concentre davantage sur les espaces interstitiels où se joue cette dialectique du public et du privé. Finalement, les œuvres de Christian Barré explorent l'anonymat et la solitude inévitables de l'individu dans la grande ville, revisitant un thème persistant dans l'art qui traite de vie urbaine.

Réal Lussier, le conservateur de cette stimulante exposition, a choisi le moment idéal pour mettre en lumière cette nouvelle production. Ce n'est pas la première fois de son histoire que Montréal doit relever le défi de se transformer en une ville nouvelle, beaucoup moins industrielle et beaucoup plus accommodante envers une population croissante de résidents heureux et de visiteurs avides, souhaitons-le. C'est aujourd'hui que se décide le Montréal des cinquante prochaines années, et ce fait n'a pas échappé aux artistes dont les œuvres sont ici réunies. Ils démontrent que l'art peut jouer un rôle intellectuellement important dans le ton et la teneur du débat, tout en piquant notre curiosité et en faisant nos délices esthétiques par surcroît.

AVANT-PROPOS
MARC MAYER, DIRECTEUR



Eugène Atget
Cour de Rouen, 1908
Épreuve argentique, 22,3 x 17,9 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
Photo: MACM

Signalons d'emblée que cette exposition propose de s'attarder à certaines pratiques photographiques actuelles dont le propos révèle un intérêt pour la question de l'espace urbain. Sans être nécessairement le sujet essentiel de ces démarches artistiques, la ville paraît toutefois y occuper une place déterminante.

Quoique l'espace urbain ait été, tout au cours du XX^e siècle, l'un des sujets privilégiés des photographes qui l'aborderent sous divers angles — soulignons le fait que dès son apparition, la photographie fut éminemment urbaine —, il s'avère être aujourd'hui l'objet de nouvelles perceptions et engage des problématiques jusqu'ici inédites.

Il est fascinant de se rappeler que la photographie est apparue en fait en même temps que les villes modernes et qu'elle s'est déployée en leur sein. Tout de suite, la photographie se fait urbaine par ses contenus : monuments, vues de chantiers ou d'événements, clichés de la rue et de ses activités, portraits de personnalités appartenant à la ville. On peut dire que la plupart des images ont ainsi la ville pour cadre. Par ailleurs, du point de vue technique même, les qualités de fiabilité, d'exactitude, de précision et de rapidité qui assurent l'essor de la photographie s'avèrent analogues aux principes qui opèrent dans la grande ville

TERRITOIRES URBAINS

RÉAL LUSSIER

moderne et qui distinguent alors les modes de vie des citadins. Comme l'a signalé André Rouillé, « la photographie introduit à partir du milieu du XIX^e siècle dans les images des valeurs analogues à celles qui sont de toutes parts en train de transformer la vie et la sensibilité des habitants des grandes villes industrielles. Un faisceau de convergences, de simultanités et de solidarités silencieuses rapproche la dynamique industrielle, le développement des villes, la transformation des modes de vie et des sensibilités, les goûts artistiques, et la photographie¹. »

Le développement des métropoles et l'essor de la photographie iront donc de pair et demeureront intimement liés. C'est que la grande ville moderne et sa société marchande ont trouvé à travers la photographie l'image qui est la mieux à même de les documenter et d'actualiser leurs valeurs.

Ce n'est cependant que progressivement que la photographie prendra en compte la ville sous tous ses aspects. Incidemment, le Montréalais William Notman sera du nombre des premiers photographes à rassembler une documentation inestimable sur la vie et sur l'évolution des villes à son époque. Mais jusque-là, la ville est généralement une scène sans acteurs. Si la photographie n'enregistre d'abord de la ville que l'image de la

scène du pouvoir, le point de vue s'élargit grandement lorsqu'Eugène Atget entreprend, au début du XX^e siècle, de documenter méthodiquement tous les traits de la ville de Paris, alors en pleine mutation. Son travail sera d'ailleurs déterminant dans le développement de la photographie documentaire et en inspirera certaines des plus grandes figures, Walker Evans et Berenice Abbott, par exemple, dont les images urbaines demeurent particulièrement remarquables.

Dès les années 1920, la mise en images du cadre urbain va se constituer selon deux grandes tendances, selon en quelque sorte deux figures de la ville : d'une part, la ville comme structure — jeu géométrique de lignes et de matières — et d'autre part, la ville comme organisme vivant — labyrinthe qu'investissent les individus de toutes provenances. Puis, avec le fait divers qui prolifère dans la grande ville et qui nourrit la presse à sensation ainsi qu'avec le reportage qui prend de plus en plus d'importance grâce au développement prodigieux des périodiques, c'est l'homme et la vie quotidienne qui prennent l'avant-scène. C'est le caractère humain de la cité, capté sous toutes ses facettes, qui s'impose.

Jusque dans les années 1960, les rapports qu'entretient la photographie avec la ville se situent avant tout du point de vue documentaire. Par la suite, les images de la ville se modifient à mesure que les fonctions de la photographie se diversifient au-delà du document. Ainsi, avec un certain déclin des usages documentaires, la photographie se métamorphose et devient entre autres un moyen d'expression ou un outil pratique pour les artistes dans le champ de l'art contemporain. Elle vient notamment satisfaire à un phénomène artistique fondamental, soit le déclin de l'objet au profit des attitudes et des processus. Cette appropriation du procédé photographique par les artistes prendra des tangentes différentes : tantôt ce procédé sera conçu en tant que simple outil ou bien en tant que vecteur, tantôt en tant que matériau artistique.

* * *



Berenice Abbott

New York Stock Exchange, vers 1930

Épreuve argentique (tirage postérieur), 25,2 x 20,2 cm

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Photo: MACM

© Berenice Abbott/Commerce Graphics Ltd, NYC



Robert Adams
Newly Completed Tract House, Colorado Springs, 1968
Épreuve argentique, 15,1 x 15,3 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
Photo : MACM
Avec l'aimable permission de Fraenkel Gallery, San Francisco

DANS L'OMBRE DE LA VILLE

Si au cours des dernières décennies, des artistes ont eu de plus en plus recours à la photographie dans leur pratique, la ville comme sujet n'en a pas moins continué à exercer sur eux aussi un attrait incontestable : non plus du point de vue strictement documentaire, mais bien comme lieu métaphorique. Une longue relation entre l'espace urbain et l'image photographique trouve à la fois un prolongement et un renouvellement dans la prise en compte de « l'autre ville », celle qui échappe à la simple définition d'un territoire physique et qui se trouve ailleurs que dans la stricte représentation de la réalité urbaine.

Riche de significations multiples, l'espace urbain évoque autant un lieu de pouvoir, qu'il soit financier, administratif, judiciaire ou autre, qu'un endroit de commerce, d'échange, de travail et de divertissement, par exemple. Mais il se distingue encore par ses particularités architecturales, par ses communautés multiples tout autant que par les différences sociales, économiques et culturelles qui s'y manifestent. En constante mouvance, l'espace urbain n'a de cesse de se modifier et de présenter de nouveaux caractères, d'engendrer de nouvelles situations, demeurant ainsi toujours inépuisable au regard de l'observateur.

Notre époque consacre plus que jamais, semble-t-il, le divorce entre la cité comme territoire physique et la communauté des citoyens. Aux principes de transparence, d'ordre et de visibilité que comportait la conception moderniste de la grande ville ont fait place les caractères d'éclatement, de dispersion, de développement anarchique et d'aliénation que les dernières mutations de l'espace urbain ont instaurés. Une image de chaos et d'opacité se dégage généralement de ce nouveau règne de l'urbain qui se décline à travers un inextricable réseau de voies de circulation, une prolifération de zones périphériques, de ghettos sociaux, l'omniprésence d'une architecture standardisée, tout aussi bien qu'à travers l'émergence de dispositifs médiatiques et l'inquiétant déploiement des systèmes de surveillance. Le nouvel espace urbain n'est plus celui de la convivialité, de la fraternité et du pittoresque, mais plutôt celui de l'anonymat, de la solitude et du banal.

C'est dans ce contexte que les artistes, en ce début de XXI^e siècle, définissent leur rapport à l'espace urbain. On peut dire que leurs positions sont multiples tout autant que leurs approches ou leurs préoccupations sont diversifiées. Une chose demeure incontestable : la ville ne cesse d'interpeller tant l'esprit critique que l'imaginaire, et de constituer l'un des sujets de réflexion par excellence dans notre monde actuel. Les différentes pratiques artistiques réunies au sein de la présente exposition témoignent de certains des enjeux qui se manifestent avec plus ou moins d'acuité.

Comme son titre l'indique, *Territoires urbains* est une exposition qui se veut plurielle : elle n'aborde pas seulement la question de l'articulation d'un espace physique, mais bien aussi les différents territoires d'intérêt et de réflexion que s'approprie chacun des artistes. Usant de l'image photographique et vidéographique selon des modalités spécifiques, les jeunes artistes ici rassemblés expriment dans leurs travaux un point de vue particulier sur la réalité urbaine — qu'il s'agisse du territoire physique ou de l'espace social — tout en démontrant tous et chacun un réel souci à l'égard de cet environnement en continuelle mutation et des nouvelles situations qui en résultent.

PAYSAGE URBAIN ET LIEUX INCERTAINS

Depuis la fin des années 1990, Isabelle Hayeur manifeste entre autres dans son travail un intérêt marqué pour les zones périphériques urbaines, les espaces industriels désaffectés et les terrains vagues : tous ces territoires mal définis qui semblent tenir d'un état transitoire. Il faut souligner que l'artiste est particulièrement interpellée par les changements de tous ordres qui sont survenus au cours des décennies passées et qui ont modifié de façon majeure les espaces que nous habitons. Elle tente en fait de comprendre comment les individus investissent les lieux qu'ils habitent et de saisir leurs relations avec leur environnement ? C'est que cet environnement se révèle être de plus en plus morcelé, constitué d'espaces dissemblables, à la suite des progressives interventions des individus, et se transforme en quelque sorte en paysage fabriqué.

Dans des travaux antérieurs appartenant à la série *Dérives* comme *Impasse (Aux portes de la ville)*, 1999 et *Périphérie (La Cité)*, 1999, Isabelle Hayeur nous confrontait à des scènes incongrues dans lesquelles une zone désertique et indéfinie, au premier plan, jouxtait abruptement l'émergence lointaine d'une agglomération. Plus récemment, les images de la série *Fondations*, soit *Refuge*, 2002, *Assise*, 2002 et *Ajour*, 2003, montraient des structures architecturales abandonnées, de type industriel, qui débouchaient sur des environnements totalement inattendus et atypiques, constituant ainsi des contrastes marqués et pour le moins surprenants. Toutes ces photographies tiennent en fait de manipulations infographiques par lesquelles des sites de nature différente sont fondus en un même espace. À l'instar des environnements dénaturés par l'homme, les œuvres de Hayeur reflètent en quelque sorte les mutations tout autant que le vide et la déshumanisation des lieux qui nous entourent.

C'est encore sous l'angle des mutations urbaines que l'on peut considérer les nouvelles œuvres présentées dans cette exposition. *Blindsight*, 2005 par exemple, témoigne bien des préoccupations de l'artiste autour des questions relatives à l'incontrôlable développement suburbain et à la détérioration de l'environnement où s'amoncellent,



Isabelle Hayeur
Roxane (L'Attente de l'aube), 2004

dans le sous-sol, les restes de notre surconsommation. Par ailleurs, le diptyque intitulé *Nuit américaine*, 2004 ainsi que *Au seuil de la nuit*, 2004 et *Roxane*, 2004 se démarquent par l'étrange atmosphère produite par les effets de la lumière. Résultant d'une modification infographique du contraste des images, cette lumière particulière simule l'éclairage de scènes de nuit. Ici, *Nuit américaine* pointe les contrastes désolants des grandes villes où des sites laissés à l'abandon côtoient les chantiers ambitieux des promoteurs immobiliers, tandis que *Au seuil de la nuit* semble faire planer, avec cet envahissant brouillard, la menace inexorable de nuages toxiques. Quant à *Roxane*, cette image d'une maison modèle préfabriquée dont l'apparence et la localisation s'avèrent inusitées, n'évoque-t-elle pas à la fois la standardisation et l'anonymat de ces habitations qui s'agglutinent en périphérie et l'isolement social des individus dans notre monde actuel ?

DES ESPACES INDICIELS

Pour sa part, Pavel Pavlov consacre essentiellement sa pratique photographique et vidéo à la représentation du paysage urbain par des procédés indicieux de prises de vues. Sa démarche repose plus spécifiquement sur un travail de conceptualisation du point de vue et du cadrage comme fonctions des qualités plastiques du site représenté. Se rapprochant dans une certaine mesure du travail développé par les artistes allemands Bernd et Hilla Becher, avec cette prédilection pour les principes d'inventaire et de typologie, et avec le caractère neutre, dénué de tout artifice, des images enregistrées, l'entreprise de Pavlov se démarque de tout rapport subjectif au monde.

Les terrains de stationnement constituent pour le moment, dans la jeune carrière de l'artiste, l'un des sujets majeurs qui retiennent son attention. Ces espaces impersonnels qui comptent au nombre des divers « no man's land » caractéristiques de la cité postindustrielle s'avèrent omniprésents dans notre environnement urbain et particulièrement suburbain. Zones de passages plus ou moins brefs, uniformisées et pratiquement interchangeables, ils appartiennent, comme les territoires indéterminés et les sites abandonnés d'Isabelle Hayeur, à ces « non-lieux » engendrés par des changements profonds dans la réalité urbaine³.

Le processus de travail de l'artiste est systématique, méthodique, et consiste à inventorier les aires de stationnement en utilisant comme repères les lampadaires et leur numérotation qui sert à identifier les emplacements. Avec sa caméra toujours installée à égale distance de chacun des lampadaires et en utilisant la même distance focale, il enregistre chacune des quatre faces en respectant rigoureusement le même cadrage. Cette procédure de prise de vue documente la fonction de pivot que joue ici chaque lampadaire et produit simultanément autant de paysages que de fragments d'espaces cadrés par la caméra. Aussi la rupture spatiale qu'on observe entre le sujet, soit le pivot, et l'arrière-plan déplace-t-elle notre attention sur le panorama environnant comme tel, pour en mesurer les variations architecturales comme les différents aménagements. De cette manière, l'entreprise de l'artiste vise à



Pavel Pavlov
Paysage avec cabane II, 2004 (détail)

pointer les règles de construction sur lesquelles repose tout paysage, même si elles demeurent invisibles. Par ailleurs, il ressort que malgré l'indéniable banalité de l'environnement montré, le travail de Pavel Pavlov insuffle à ses sujets, grâce à la rigueur et à la perfection technique, des qualités plastiques surprenantes.

Dans la série photographique *Paysage avec cabanes II*, 2004, qui diffère par le sujet mais relève également d'un procédé systématique de prise de vue, Pavlov se consacre encore à son exploration de l'« artificialité du paysage ». Cette fois, c'est l'île Notre-Dame qui fait l'objet de son observation et de sa « cartographie » visuelle. Ici, une série de petites cabanes identiques, de couleur verte avec un toit rouge, lui servent de référent, dans cet espace circonscrit, pour produire un répertoire de paysages. Ces images dont la somme constitue un paysage fragmenté font figure de représentation de la mise à distance du spectateur par rapport au panorama que forment en l'occurrence la ville de Montréal, le Saint-Laurent et la rive Sud.

RÉPERTOIRIER LES TRACES

Méthodique également dans son approche photographique, Martin Désilets s'intéresse aussi en quelque sorte à certains signes ou indices qui envahissent le paysage urbain. En ce qui le concerne, il s'attache à répertorier les traces anodines et fugaces que laissent les individus dans l'espace urbain et qui passent le plus souvent inaperçues. À distance de la chronique sociale comme du reportage documentaire, son travail se situe plutôt du côté d'une topographie de l'éphémère et du gratuit, sans néanmoins exclure une attention à la mise en image formelle et aux valeurs plastiques des sujets.

Développant une pratique à la fois picturale et photographique, Désilets adopte un parcours à première vue inusité. Toutefois, il s'avère à l'observation que le territoire imaginaire de l'artiste se circonscrit, quelle que soit la nature des réalisations, à partir des mêmes principes qui tiennent de la toponymie et de la cartographie. Dans un travail précédent, présenté sous le titre *Les Agglomérations — cartes postales et petits formats*, 2002-2003, il recomposait, selon un jeu d'associations formelles et sémantiques, un parcours à travers une ville marquée de signes distinctifs — en l'occurrence Beyrouth. Constituée d'une multitude d'éléments, de fragments disparates et réorganisés, reprenant dans sa forme l'idée même d'agglomération, cette installation évoquait à travers de nombreuses traces — comme les murs criblés de balles, les habitations détruites, les divers symboles — la multiplicité et la richesse d'une culture et d'un territoire tout autant que la violence et la guerre.



Martin Désilets
Amalgame (gaine de protection, étiquette, oiseau), 2004-2005

Ici, avec son plus récent projet « *Marquer le territoire — Transformer l'espace* », 2005, Martin Désilets porte son attention sur un contexte plus local et d'une certaine manière vers des « marques » plus « anonymes » et plus « invisibles ». En abordant dans ce corpus photographique une diversité de petits gestes « non signés » qui viennent s'inscrire dans le territoire urbain, il cherche à souligner les infimes rapports que nous avons avec les lieux et à révéler les traces que nous y laissons plus ou moins consciemment. Il vient de fait témoigner de la présence des individus (d'une existence « autre ») derrière ces minimes manifestations, du partage de cet espace urbain à travers une très grande diversité d'activités, comme il met subtilement en lumière le caractère dépersonnalisé et individualiste de la grande ville. Par ailleurs, les cadrages opérés, les dimensions privilégiées, de même que la disposition élaborée pour la présentation de cet ensemble d'images, contribuent tout à la fois à restituer métaphoriquement ces éléments à leur environnement d'origine et à susciter une expérience quasi « physique » pour le spectateur.

URBANITÉ ET ESPACE SOCIAL

On pourrait dire que c'est à une multiplicité de représentations de l'urbanité que l'on assiste dans l'œuvre d'Emmanuelle Léonard. Quoique cette artiste ne puisse nullement être définie comme une « observatrice » spécialement attachée à la ville, il s'avère qu'elle fait de l'espace urbain l'un de ses champs privilégiés d'analyse. Plus précisément, c'est l'espace social et sa représentation qui occupent chez elle une place importante. Aussi s'intéresse-t-elle à montrer des lieux caractérisés par leur fonction sociale, où se jouent les moindres événements et le quotidien le plus banal de la vie des individus.

Au cours des dernières années, Emmanuelle Léonard a développé différents projets portant sur les lieux de travail en misant sur la collaboration des travailleurs eux-mêmes, qui appartenaient à divers secteurs d'activités⁴. En proposant ainsi aux travailleurs de réaliser chacun des images de leur lieu de travail exempt de toute présence humaine, l'artiste réussissait à rendre compte de lieux clos au regard étranger, à travers le point de vue singulier des personnes qui y œuvrent. De nature documentaire, cette entreprise avait pour valeur supplémentaire d'inclure donc de multiples regards individuels et de pointer une diversité d'attitudes dans l'appropriation des lieux de travail. Dans une série photographique récente, *Les Marcheurs*, 2004, Léonard s'est attachée à observer, dans le dernier quartier industriel au cœur de Montréal, des travailleurs marchant à l'aube dans la froidure hivernale, et à rendre ainsi manifeste leur condition sociale. Employés des manufactures de textiles, ces marcheurs, généralement issus de communautés d'immigrants, se révèlent dans leur solitude, leur isolement, à travers leur regard introspectif et distant. Ce travail engage par ailleurs une réflexion quant à la place du photographe dans le contexte d'une constante redéfinition de l'espace public au profit de la protection de la vie et de la propriété privées.

Cette question compte d'ailleurs comme l'un des enjeux qui retiennent de plus en plus l'attention de l'artiste. Avec le projet *Fait divers*, 2004, elle interrogeait en quelque sorte les limites de la sphère privée dans l'espace public et inversement



Emmanuelle Léonard
Les Marcheurs, 2004 (détail)

celles de la sphère publique par rapport à la vie privée. Sous l'apparence d'un photoreportage, elle faisait de l'irruption d'un drame intime dans la rue un événement à caractère public, interpellant paradoxalement les nombreux interdits qui restreignent la prise de vue dans l'espace public. L'installation vidéographique présentée dans l'exposition, *Guardia, resguárdeme*, 2005, prolonge encore l'investigation des frontières partageant, dans l'espace urbain, les domaines du public et du privé. Usant d'une stratégie de prise d'images inspirée par les caméras de surveillance, Léonard a capté sur le vif, et à leur insu, quelques-uns des nombreux gardes de sécurité armés qui pullulent dans les rues de la ville de Mexico. Comptant au nombre d'une variété d'outils de surveillance et de contrôle, ces gardiens de sécurité privés, sensés protéger la vie privée ou la propriété privée, devenues synonymes, font désormais des artères et des places publiques de la ville leur territoire. Dans cette œuvre, l'artiste met particulièrement en évidence la rencontre, au cœur de l'espace public, de deux stratégies de contrôle. En fait, il ressort que ce travail soulève habilement l'examen de l'urbanité comme réseau de systèmes de surveillance.

TRAME FLOTTANTE, TERRITOIRES INTERSTITIELS

Depuis quelque temps déjà, Myriam Yates s'est engagée dans une réflexion sur les limites des notions de privé et de public. Intéressée par le rapport que nous entretenons avec la ville, notamment par l'expression de notre individualité dans l'espace public, elle explore dans son travail avec la vidéo et la photographie certains lieux où s'expriment des rapports tenus entre privé et public. Sa démarche l'a également amenée à se pencher sur les notions de réalité et de fiction, et par conséquent à combiner des prises de vue de nature documentaire avec des prises de vue issues de mises en scène dans le but de mettre en interrelation ces différents contextes.

Dans un projet récent, *Échappées, connivences*, 2004, Myriam Yates portait son attention sur le passage des individus dans les différents espaces interstitiels que constituent les halls d'entrée, les ascenseurs ou encore les abords immédiats des grands immeubles de bureaux⁵. Lieux de transition entre l'espace de travail et l'extérieur, l'espace urbain, ces territoires sont exemplaires de la dialectique qui peut se jouer entre le privé et le public. Par le recours à une bande sonore constituée de diverses bribes de conversation captées dans des ascenseurs, l'artiste rendait plus manifeste cette dualité dans la mesure où la nature des échanges peut aussi bien s'en tenir à de simples formalités que prendre le caractère de confidences intimes.

Avec sa toute dernière installation vidéographique, *Occupants*, 2005, Yates met en relation des lieux extérieurs, publics, tel que l'ancien site d'Expo 67 et celui de l'Hippodrome de Montréal, et des lieux intérieurs, privés, tels qu'une chambre d'hôtel et la cabine d'un commentateur sportif, dans un contexte suggérant des opérations d'écoute et d'enregistrement. En privilégiant ici des sites urbains dont la destination initiale a été abandonnée, et qui peuvent être perçus comme des espaces latents ou transitoires, l'artiste évoque une sorte de présence/absence de l'activité urbaine à travers les figures isolées qui apparaissent dans ces lieux déserts, dans des attitudes d'attente ou d'écoute. Par le biais d'une trame sonore, la ville s'y présente comme un vaste réservoir de sons où se mêlent les échanges et les informations de



Myriam Yates
Occupants, 2005
Image tirée de l'installation vidéo

toutes sortes et qui font en quelque sorte le relais entre les espaces publics et les lieux clos, intimes. Du dispositif ici mis en place, où se côtoient les images d'espaces transitoires ou destinés à une occupation temporaire, aussi bien extérieurs qu'intérieurs, et celles d'individus dont la présence est équivoque, se dégage une impression générale d'ambiguïté.

DANS LA VILLE, DES INDIVIDUS

De son côté, l'artiste Christian Barré est particulièrement connu pour ses interventions dans l'espace public. Recourant le plus souvent à des stratégies reliées au système médiatique des communications, son travail fait de la ville son cadre d'observation et d'analyse. Plus particulièrement, sa démarche use des modèles communicationnels pour les pervertir et en faire un moyen d'intervention dans le social et le politique. Privilégiant la fonction sociale de l'art, Barré s'applique ainsi à s'infiltrer dans des univers inconnus impliquant l'intimité, la proximité et la vie privée des individus. Finalement, son objectif est d'assurer dans une certaine mesure l'inscription des gens ordinaires et des laissés-pour-compte dans le tissu social, et de leur offrir une véritable représentation.

Quoique les projets de l'artiste soient variés par nature, il demeure qu'ils visent essentiellement la mise en relief d'un espace privé dans l'espace public. Au départ, ils s'appuient sur des modes et des dynamiques d'échanges, de collaboration et de complicité avec un groupe social ou une communauté spécifique dans l'objectif même de les intégrer à la réalisation d'un projet. Interpellé par la question de la condition sociale et de ses corollaires que constituent le pouvoir d'achat et le poids politique, Barré s'est inévitablement intéressé à tous ces gens qui n'ont pas de véritable voix dans l'espace public, qu'il s'agisse de l'individu ordinaire, du citoyen anonyme, comme dans son projet *En-soi*, 2000⁶, des sans-abri impliqués dans son intervention *Réfléchir par hasard — Pour un espace public agile*, 2001⁷, ou encore des travailleuses du sexe, auxquelles il rend en quelque sorte hommage dans son œuvre *Monument à la prostituée inconnue*, 2004-2005⁸.

Le projet que nous présente Barré dans cette exposition, *Dignité — (Dignity)*, 2005, déplace son type habituel de manœuvre vers l'intérieur, vers un espace incontestablement chargé de symboles que représente en fait une salle de musée. Il va de soi que son objectif reste le même, soit de « faire voir les gens de la rue ». Ce travail nous propose l'image de femmes qui vivent ou ont connu l'itinérance, dans des représentations photographiques qui miment celles du monde de la mode et de la publicité. Grâce à une réelle empathie, à une profonde connaissance de ses sujets et à leur indispensable complicité, l'artiste propose à ces femmes de sortir de leur anonymat pour occuper un espace public. Offrir à ces femmes l'occasion de briser les stéréotypes ne peut-il pas être un moyen de leur rendre toute leur humanité? Aussi ne serait-il pas faux de voir dans l'entreprise menée par Barré quelque chose qui s'apparente à un processus d'insertion sociale. Son mérite est de pratiquer une ouverture sur l'espace privé des individus qui vient rompre avec l'anonymat généralisé de l'espace urbain.

* * *



Christian Barré
Marie aux sacs, 2005

On en conviendra, les travaux des artistes ici rassemblés ont bien peu à voir avec le style documentaire qui a longtemps marqué la « photographie de rue ». Aujourd'hui, les pratiques des artistes qui observent le milieu urbain s'attachent à une conception de l'espace où les données descriptives dialoguent entre autres avec des paramètres sociologiques, économiques et politiques. La notion de « territoire », dans ce contexte, embrasse une diversité d'enjeux constamment convoqués par de nouvelles réalités. Les images que les artistes produisent manifestent bien que la géographie urbaine n'est jamais que l'héritage d'un plan que l'activité humaine ne cesse de remodeler. Et ce qui révèle l'espace urbain, c'est tout autant les comportements sociaux que les aménagements du territoire. La ville comme sujet, et comme objet d'analyse, demeure, à n'en pas douter, irréductible. Complexe et multidimensionnelle, elle ne se perçoit que partiellement, malgré les tentatives d'en circonscrire toutes les particularités. Elle nous inquiète, nous questionne, en gardant toujours une part trouble, une face cachée.

1 André Rouillé, *La photographie*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, p. 50-51.

2 Nous renvoyons à la section *Démarche* du site Web de l'artiste : www.isabelle-hayeur.com

3 Voir Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

4 Il s'agit des projets *Dans l'œil du travailleur*, 2001, réalisé sous la forme d'un journal distribué gratuitement dans le cadre du Mois de la Photo à Montréal, *Les Travailleurs*, 2002 et *Statistical Landscape*, 2004.

5 Ce travail a été présenté au Centre des arts actuels Skol du 8 octobre au 6 novembre 2004.

6 Ce projet a été réalisé dans le cadre du Programme de résidence et d'art public *Supra rural* tenu à Granby. Il a été présenté du 4 mars au 16 avril 2000.

7 L'intervention s'est déroulée dans le cadre de la manifestation *Alicia — Huit manœuvres en quête d'un territoire* qui se tenait du 9 septembre au 5 novembre 2001.

8 Cette œuvre, qui était déjà conceptualisée depuis quelque temps par l'artiste, a été finalement réalisée dans le cadre de la Manif d'art 3, tenue à Québec du 1^{er} mai au 12 juin 2005.

18	Christian Barré
24	Martin Désilets
30	Isabelle Hayeur
36	Emmanuelle Léonard
42	Pavel Pavlov
48	Myriam Yates

EN CELA « L'EXCLU »...

En cela l'« exclu », dialectiquement, est bien au système néolibéral ce que l'esclave était au système esclavagiste: le rien qui réinjecte, par la peur qu'il suscite, de l'aléatoire humain au centre du tout¹.

Jean-François Khan

L'expérience de ce que c'est qu'être humain est, pour chacun, irremplaçable en sa richesse actuelle ou potentielle. C'est uniquement en éprouvant ma propre humanité que j'ai accès à celle des autres: l'angoisse ou la joie d'autrui échapperont à qui n'aurait pas connu ces sentiments².

Thomas De Koninck

Littéralement « innommables », ils échappent par là même à toute tentative d'appréhension claire, car la pensée a besoin de définir, de s'appuyer sur un objet stable et identifiable³.

Patrick Declerck

L'« exclu », comme on l'appelle, est devenu un des sujets privilégiés de ma réflexion. Qu'ils se soient placés d'eux-mêmes en situation de fragilité ou que cette condition soit causée par des circonstances adverses, ces femmes et ces hommes de la « marge⁴ » sont pour moi d'incontestables conteurs⁵. Si l'authenticité de leur propos est parfois questionnable, il n'en demeure pas moins que l'intensité des révélations vaut pour elle-même. Cette soudaine « élévation » de leur être en un habile orateur est admirable chez chacun d'entre eux. Leur survie psychique en dépend et l'exhibition de cette souffrance est nécessaire. À l'écoute, j'ai peine à saisir l'ampleur de cette réalité et n'en fais qu'une interprétation abusive, séduit par la transformation!

Le projet *Dignité* — (*Dignity*) met en scène des femmes qui vivent ou ont connu l'itinérance. Il est facile d'imaginer ce qui mène dans la rue: la pauvreté et l'ignorance, le manque d'accès à un suivi médical, les drogues et l'alcool, la violence conjugale et la dissolution de la cellule familiale, pour nommer des causes identifiées⁶. Mon intention est de présenter ces femmes comme des candidates à une justice méritée et non comme des êtres inspirant la pitié. Le but est de répertorier les souvenirs dont le sujet à conscience, pour ensuite les insérer littéralement dans le cadre de l'image.

La photographie de « mode » et le portrait « commercial » sont rarement investis d'un contenu éditorial. Ce sont deux « styles » peu critiqués par le grand public qui admet volontiers l'intention mercantile des annonceurs. Mon idée est de présenter les itinérantes associées au projet comme de véritables modèles de magazine⁷. La connexion entre la pauvreté et la richesse n'étant pas commodément faite, l'intention est de créer un métissage des réalités urbaines.

Une pose prise par Jessie ou Marie n'a pas l'arrogance de celle d'un modèle professionnel. Ce jeu de l'exhibition, qui dévoile dans ses postures un pendant de la personnalité du modèle, demeure l'étalage de stéréotypes familiaux. Bien qu'ils ajoutent un certain ludisme à l'œuvre, ces clichés « sentimentaux » induisent une inspiration d'origine publicitaire.

La présence de « dignité » dans une institution, « injecte de l'aléatoire humain » avec une stratégie directement empruntée à la sémantique publicitaire. C'est par un geste d'artiste que prend forme un volet personnifié de l'itinérance féminine: une attitude qui prétend à une « tangibilité » du sujet inspiré par l'expérience de rencontre organisée.

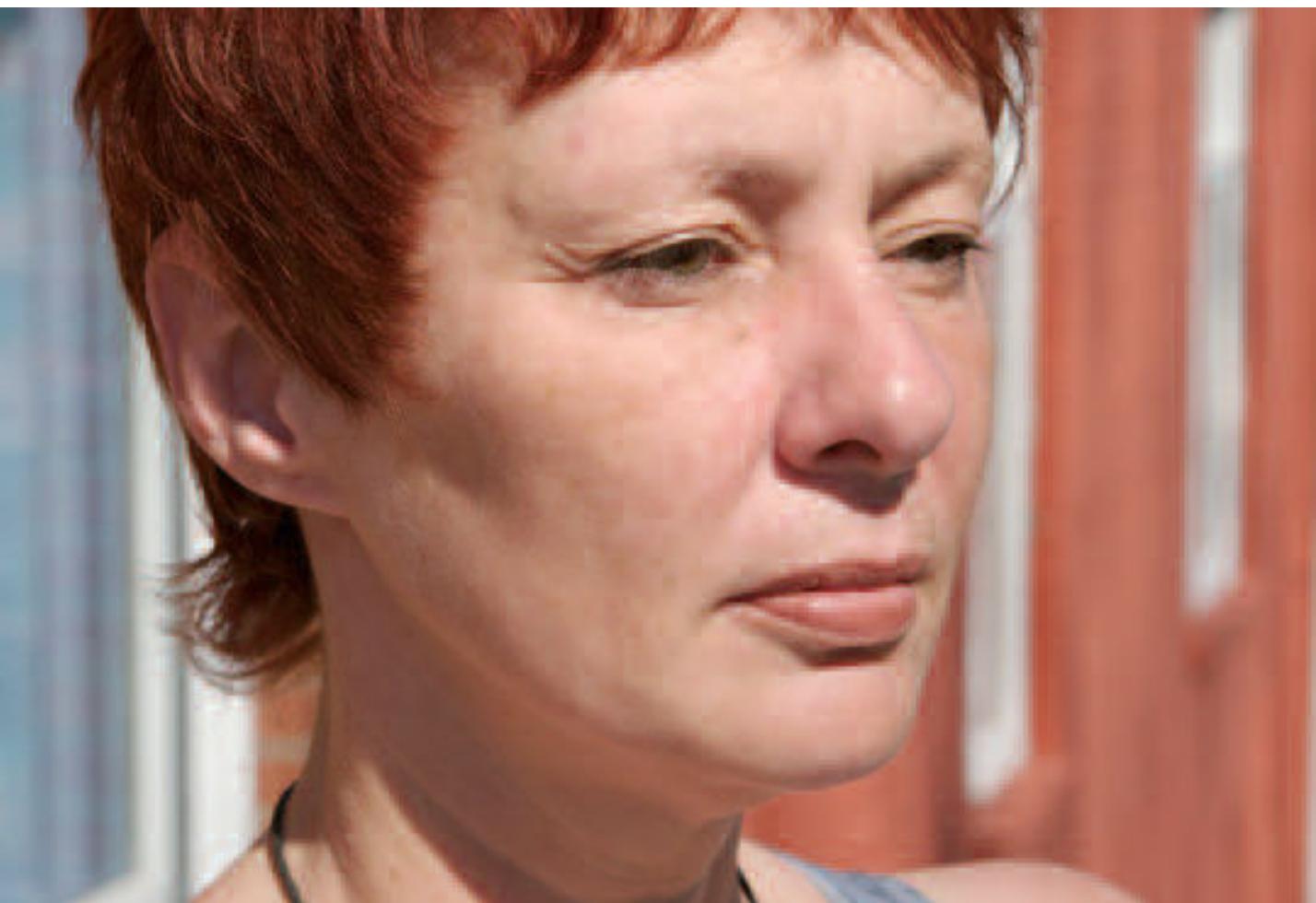
Ce travail est dédié à la mémoire de Claire Jessie Dumont. Remerciements à Claire Jessie Dumont (1952-2005), Marie Trudel, Johanne Rioux, Chrysalide et Sonia Beauchamp, Sylviane trudel ainsi qu'à Sonia Johnson.

CHRISTIAN BARRÉ

- 1 Jean-François Khan, *De la révolution*, Paris, Flammarion, 1999, p. 32.
- 2 Thomas De Koninck, *De la dignité humaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 78.
- 3 Patrick Declerck, *Les naufragés, Avec les clochards de Paris*, Paris, Plon, coll. « Terre Humaine », 2001, p. 285.
- 4 Je préfère l'expression d'individu « en marge » à celle du « marginal » qui est un anticonformiste et volontairement asocial.
- 5 Voir Walter Benjamin, *The Storyteller, Reflections on the Work of Nikolai Leskov* de la collection d'essai intitulé *Illuminations*. Mon interprétation de Benjamin veut que: l'art de « raconter » est obsolète, l'expérience individuelle étant présentée comme une valeur.
- 6 Pour plus d'information sur l'itinérance au féminin voir l'important document de Bouchard, Edith Bouquiner, White, Brenda Bouquiner, Fontaine, Suzanne Bouquiner, *Les femmes itinérantes Bouquiner: une réalité méconnue: description de situation, perspective*, éd. Québec (Province). Conseil du statut de la femme. Direction de la recherche Bouquiner, 48 p.
- 7 Pour que les modèles soient conscients des immenses moyens de production des annonceurs et reconnaissent le contexte dans lequel une image prend forme.



Jessie Dumont, 2005 [de la série « Dignité — (Dignity) »]



Johanne Rioux, 2005 [de la série « Dignité — (Dignity) »]



Marie Trudel, 2005 [de la série « Dignité — (Dignity) »]



Jessie dans les parcs, 2005 [de la série « Dignité — (Dignity) »]



MARQUER LE TERRITOIRE — TRANSFORMER L'ESPACE

*Ce n'est pas la reconstruction du tissu urbain,
ni social, tout au plus une sorte de reconstitution,
à partir de ce qui reste... ce que j'ai trouvé
le long des rues, ruelles et trottoirs.*

J'aborde dans ce corpus la problématique du partage et de l'aménagement du territoire urbain à partir des diverses formes d'inscription individuelle *anonyme* dans des métropoles de plus en plus anonymes et dépersonnalisées. Cet ensemble de photographies *documentaires* constitue un répertoire inachevé¹ de petits gestes *non signés* qui, pour un temps du moins, *marquent* le territoire urbain (public) et *témoignent* subrepticement de nos habitudes, de notre rapport aux autres, aux lieux, aux ressources et aux espaces que nous partageons, bon gré mal gré.

J'ai déambulé, parfois erré dans la ville, souvent dans les lieux que je fréquente naturellement, ou tout près, sans chercher quelque chose en particulier. Je me suis refusé d'intervenir dans l'espace urbain autrement qu'en appuyant sur le déclencheur de mon appareil photo. Par la suite, j'ai souhaité ne pas transformer les images, ni jouer avec mes pinceaux. Mais *la peinture* n'est jamais loin, et la couleur, elle, est partout. Chaque photographie est pour moi un peu comme le fragment d'un tableau, voire même un tableau.

La ville appartient à tout le monde et à personne en même temps. Dans l'espace urbain, à Montréal, il n'y a guère que ce dont on ne veut plus qui transite du privé vers le public, pour y rester

ou pour y finir. Jusqu'à la prochaine cueillette en ce qui concerne la matière et les objets. Pour les êtres, c'est autre chose.

J'ai parfois trouvé et documenté des marques dont on pourrait dire qu'elles sont l'expression de sujets; le plus souvent, toutefois, ce n'était pas le cas. Le travail des cols-bleus, anonyme s'il en est, a en outre attiré mon attention. Ceux-là gèrent, entretiennent et transforment les infrastructures et le territoire. Plusieurs des gestes qu'ils accomplissent s'inscrivent dans une séquence; les marques témoignant de ces actions deviennent une sorte de relais. J'aime croire qu'une petite partie de ce répertoire photographique représente une forme de *re-connaissance* de leur travail.

Une certaine *étrangeté* ou une charge symbolique se dégagent parfois de ces objets, de ces marques, de ces *signes* dans la ville. D'autres sont d'une grande banalité... un sac à ordures déposé sur le trottoir. Chacun de ces actes, dans un anonymat quasi complet, témoigne nécessairement de l'intervention, de la volonté, de l'action ou du passage d'un individu: une inscription dans la ville qui, de façon plus ou moins pérenne ou fugace, induit un changement dans la cité et une transformation de/dans l'espace. Le fait de répertorier ces gestes tend également à en souligner la portée: geste prémédité ou non, réfléchi ou non, utilitaire, accidentel, fonctionnel, poétique, déviant, civique ou écologique.

Les habitants de la ville ne sont jamais représentés, bien qu'ils soient implicitement toujours présents... une présence-absence qui suggère un espace et un temps *autres*, extérieurs aux images et à ce qu'elles nous montrent. Il s'en dégage aussi une sorte de représentation en creux de cette figure de la modernité avancée qu'est l'individualisme exacerbé.

MARTIN DÉSILETS

¹ Le corpus demeure ouvert, et il est en *théorie* sans fin.





Page précédente:

Petite action poétique (lys), 2004-2005 (de la série «*Marquer le territoire – Transformer l'espace*»)

Petite négligence, se débarrasser des restes (dépôts de peinture sur muret de béton), 2004-2005 (de la série «*Marquer le territoire – Transformer l'espace*»)

Aménagement de la voie publique, gestion de végétaux, 2004-2005 (de la série «*Marquer le territoire – Transformer l'espace*»)



Petite appropriation de la voie publique, traîner son avoir, 2004-2005 (de la série «*Marquer le territoire – Transformer l'espace*»)

Superposition (plante et chaise), 2004-2005 (de la série «*Marquer le territoire – Transformer l'espace*»)

Pages suivantes :

Marque/inscription II, Indiquer la sortie d'eau (peinture orangée et bleue), 2004-2005 (de la série «*Marquer le territoire – Transformer l'espace*»)





NUIT AMÉRICAINE

Peut-être me faudra-t-il taire Montréal pour parcourir l'Amérique, enfouir ma ville, la perdre non sans garder l'espoir secret de la conserver autrement, tacitement, comme ce qui persistera sous toutes les autres villes, comme ce lieu de naissance qui nous donne la confiance de pouvoir renaître ailleurs sans tout à fait cesser d'être nous-mêmes.

Pierre Nepveu¹

Quatre photographies nous parlant de la ville et de sa périphérie ont été réunies pour cette exposition. Elles sont inspirées de territoires urbains familiers : Montréal et ses quartiers, sa banlieue en chantier et ses nouveaux développements résidentiels. Reflets de notre habitation sur ce continent, c'est une Amérique en constante métamorphose que ces œuvres nous montrent.

Nos espaces ont connu des changements majeurs et rapides au cours des dernières décennies. La mobilité, aussi bien physique que médiatique, a reconfiguré nos territoires comme nos modes de vie. Cette transformation est aujourd'hui amplifiée par la globalisation des échanges qui s'applique à tout uniformiser et standardiser. Un territoire urbain générique émerge, englobant tous les autres. Il semble dépourvu de véritables repères géographiques ou culturels, l'identitaire et le local y disparaissent, l'authenticité et la véridicité de l'expérience y deviennent secondaires. Laval, Repentigny ou Belœil, où sommes-nous réellement ? Ces « non-villes » se ressemblent, paraissent même interchangeables. Ce phénomène n'est pas récent, mais il prend une importance particulière à notre époque, n'étant plus uniquement le fait de la périphérie mais devenant le mode d'habitation de l'espace le plus répandu. Il serait encore

plus malaisé de se situer dans les territoires présentés ici, puisqu'ils ont été construits par infographie et sont donc largement factices. La prise de vue ne fut que la matière première de ces travaux qui ne cherchent pas à documenter des lieux, mais plutôt à rendre compte de certaines réalités plus générales. Cette recomposition de l'espace constitue une sorte d'« hyper-géographie » rendant manifeste la mouvance actuelle de notre urbanité.

Il faut d'abord contempler et sonder ces compositions, car elles sont complexes et ne cèdent pas facilement sous le regard ; comme des écrits, elles contiennent de nombreux indices de lecture. C'est une nuit simulée que nous présente le diptyque *Nuit américaine*. Le désert social qu'il met en scène est par contre trop réel : c'est celui d'une Amérique marquée par de fortes disparités économiques. Dans cette autre image crépusculaire, *Au seuil de la nuit*, Montréal semble sur le point d'être entièrement envahie par un brouillard inhabituel. L'œuvre développe une dialectique de l'entre-deux, devenant le signe d'un passage et laissant présager une disparition, peut-être celle d'une urbanité au profit d'une autre. Ce transit est aussi évoqué dans les photographies *Blindsight* et *Roxane (L'Attente de l'aube)* montrant des chantiers et de nouveaux développements résidentiels. Terme emprunté à la psychologie de la perception, *Blindsight* décrit le phénomène de « vision aveugle » résultant d'une lésion du cortex visuel primaire. Par association, nous pensons à l'absence de vision qui se dégage des territoires abandonnés aux seuls promoteurs immobiliers. *Roxane* exemplifie quant à elle une certaine façon de vivre aujourd'hui. Cette maison modèle préfabriquée a été virtuellement transformée et relocalisée. Elle semble maintenant fermée sur elle-même, voire étrangère au monde qui l'entoure, reflétant ainsi la solitude régnant dans nos sociétés atomisées et individualistes. Telle une « maison abstraite », elle métaphorise notre déracinement et notre exil involontaire en ce monde devenu planétaire.

ISABELLE HAYEUR

¹ Pierre Nepveu, « Trouver son âme en Amérique », dans *Lectures des lieux, essais*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Papiers collés », 2004, 248 p., p. 120.



Au seuil de la nuit, 2004





Nuit américaine, 2004 (diptyque)



Roxane (L'Attente de l'aube), 2004



Blindsight, 2005

Dans les rues de Mexico, le nombre d'agents travaillant pour des firmes de sécurité privées est évalué à 12 000. Ces organisations seraient environ 10 000 au Mexique, mais pour l'année 2000, seulement 2984 détenaient un permis en règle. On y retrouve une variété de « produits », tels des gardes du corps armés, chauffeurs d'élite, véhicules blindés, systèmes de surveillance radio et vidéo, etc. Partout, des *guardaespaldas* font le guet pour un salaire très variable (incluant parfois des tickets de nourriture ou l'uniforme, parfois encore, se résumant à ces seuls bonus). Dans la rue Moneda, se trouve une des nombreuses frieries spécialisées en uniformes de toutes sortes. Un grand pourcentage de travailleurs cumulant les rôles ou encore passant de l'un à l'autre, il est devenu pratiquement impossible de distinguer le flic du gardien de sécurité ou du criminel. En 1998, l'assemblée législative déclarait que ces gardes privés étaient désormais plus nombreux que les représentants des forces de l'ordre.

Dans les rues de Mexico, une *gringa* marche, l'objectif d'une caméra de surveillance planté dans son chapeau. Faisant désormais partie du quadrillage urbain, cet œil discret est issu d'une technologie de plus en plus prisée : il faut bien protéger la vie privée ou la propriété privée,

devenues synonymes. Outil à l'origine floue (corps policiers, industries privées, individus...) et aux destinataires improbables (regardent-ils?), mécanique autonome : nulle biographie ne brouille l'image. On ne se méfie jamais assez de l'interférence des défaillances humaines.

La rencontre des deux stratégies de contrôle, un garde, une caméra, se fera autour de la place publique, place de la Constitution, place du Zócalo. Elle le cherche, avance lentement vers lui. Ces deux instruments se heurtent, leur fonction s'est déplacée. Dans un frôlement de ces dispositifs d'observation, le contact est bref, s'inscrivant dans la persistance rétinienne. Une brèche furtive s'est créée. Un court instant, l'œil a glissé. Car la marche a bifurqué. La marche bifurque toujours.

On emporte avec soi ses outils. On porte en soi ses tactiques. Mon corps n'est pas un terrain neutre. Et le tien non plus d'ailleurs. Nous guettons. Il faut bien se protéger, mon amour.

Guardia, resguárdeme.

EMMANUELLE LÉONARD





Guardia, resguárdeme, 2005
Images tirées de l'installation vidéo



Guardia, resguárdeme, 2005
Images tirées de l'installation vidéo



Guardia, resguárdeme, 2005
Images tirées de l'installation vidéo



Guardia, resguárdeme, 2005
Image tirée de l'installation vidéo

LA RÈGLE DE LA ROUTE

La multiplication explosive de l'automobile, moyen de transport individuel et l'un des premiers produits industriels de masse, bouleverse l'espace urbain au XX^e siècle. En mouvement, la voiture étend la ville par la route. À l'arrêt, elle consomme de l'espace et crée des terrains de stationnement. Mode de transport de la nouvelle culture motorisée de l'espace, l'automobile parcourt les routes sur la bordure desquelles se tient une infinité de destinations possibles, chacune avec son propre *parking*.

Le couple « moyen de transport et route » assure la cohésion de la société de production industrielle. Leur symbiose transforme l'espace par le rapprochement de destinations éclatées dans un temps compressé par la vitesse. La route n'est pas exactement un lieu mais bien plus une série de schémas et diagrammes qui indiquent les règles de comportement et les directions à suivre. Son espace physique demeure la voiture, dont le mouvement vers le point de fuite, déterminé par l'arrêt suivant, aspire le regard à travers le pare-brise vers l'avant, l'éloigne dans le rétroviseur vers le fond, le permute en un travelling sur le côté gauche ou droit, dans un temps réel propre à l'automatisme des dispositifs de prise de vue. Le reste de l'expérience viendrait, plus tard, au moment de l'arrêt, quand la voiture ne sera plus cette caméra motorisée à parcours prédéterminé.

D'une façon paradoxale, dès qu'il ne s'agit plus de transport de marchandises mais de corps humains, la voiture réalise ce que les technologies de l'information n'ont jamais réussi à accomplir : transporter l'intégralité de l'expérience sensible. Si le téléphone transporte des voix et la photographie, des images, la voiture transporte l'ensemble des sens du corps humain à destination, là où les sensations se manifestent.

Arrivé au terrain de stationnement du centre commercial Carrefour Angrignon érigé sur quelques sites postindustriels du canal Lachine à Montréal, je gare la voiture. La marche à pied me permet d'explorer l'endroit sans le mouvement mécanique ni la vitesse de l'automobile qui banalisent l'expérience de cet immense espace. J'ai choisi ce lieu pour son étrange dispositif de vision qui surplombe la mer de voitures stationnées et qui fragmente le continuum de l'espace alentour. Je veux filmer ces énormes cubes blancs numérotés de 1 à 32, repères aujourd'hui désuets mais vraisemblablement utiles à l'époque de la transformation du site industriel en terrain de stationnement, lorsque les environs aplanis par l'activité économique ne proposaient aucun point d'appui pour le regard.

Je filme les chiffres, zones de réconfort pour le regard de quiconque essayait, dans le passé, de se retrouver devant l'immensité circulaire du lieu, avant que le panorama alentour ne soit consommé par les variations architecturales des nouveaux centres commerciaux, habitations et interventions d'aménagement. Chacun des quatre côtés du cube blanc devient un écran sur lequel les chiffres défilent alors que derrière, l'espace se transforme graduellement en une série de paysages. À travers le cube, résidu de l'époque de la construction de ce terrain de stationnement, je revisite le présent.

PAVEL PAVLOV



Paysage avec cabanes II, 2004 (détails)





Ciné-parc, 2005 (de la série « Parking Lots »)
Images tirées de l'installation vidéo





Ciné-parc, 2005 (de la série « Parking Lots »)
Images tirées de l'installation vidéo

ÎLE

Souvent, les espaces vides dans les zones urbaines, (qu'on a l'habitude d'appeler non-lieux) sont issus de défauts d'aménagement. Hostiles et interminables, il vaut mieux les traverser en voiture et si possible, les yeux fermés. Les espaces vides qui m'intéressent ici sont issus d'un aménagement bien planifié mais que l'on a décidé d'abandonner. Je serais tentée de décrire les espaces en creux laissés par la disparition graduelle, mais effective, de l'aménagement initial de l'île Notre-Dame. Parcourant ce site qui fait face à la ville, je cherche les configurations de plus en plus ténues des emplacements des anciens pavillons. Lieu de l'abandon et de l'écart : je m'intéresse à l'aspect désuet et artificiel de l'île. Je suis intriguée par ces espaces en flottement, latents et obsolètes — présents pour un certain temps dans l'imaginaire collectif, mais en processus, sans équivoque, d'oubli.

AMPHITHÉÂTRE

Un autre regard, porté sur un autre lieu, depuis l'intérieur de la ville : le site de l'Hippodrome. Avec ses bâtiments modernes mais à demi délaissés, il est en transition. Rare lieu urbain où l'homme

côte à l'animal, l'Hippodrome perd progressivement son caractère premier et ses estrades populaires ; il glisse peu à peu vers toutes sortes de divertissements étrangers à sa vocation.

Ces deux endroits vastes et ouverts forment le périmètre d'un espace de réflexion et d'expérimentation sur l'effacement rapide de sites culturels et sur l'obsolescence d'un lieu de rassemblement. Ils servent en quelque sorte de caisses de résonance à partir desquelles je trace des tangentes qui nous dirigent vers des espaces contigus.

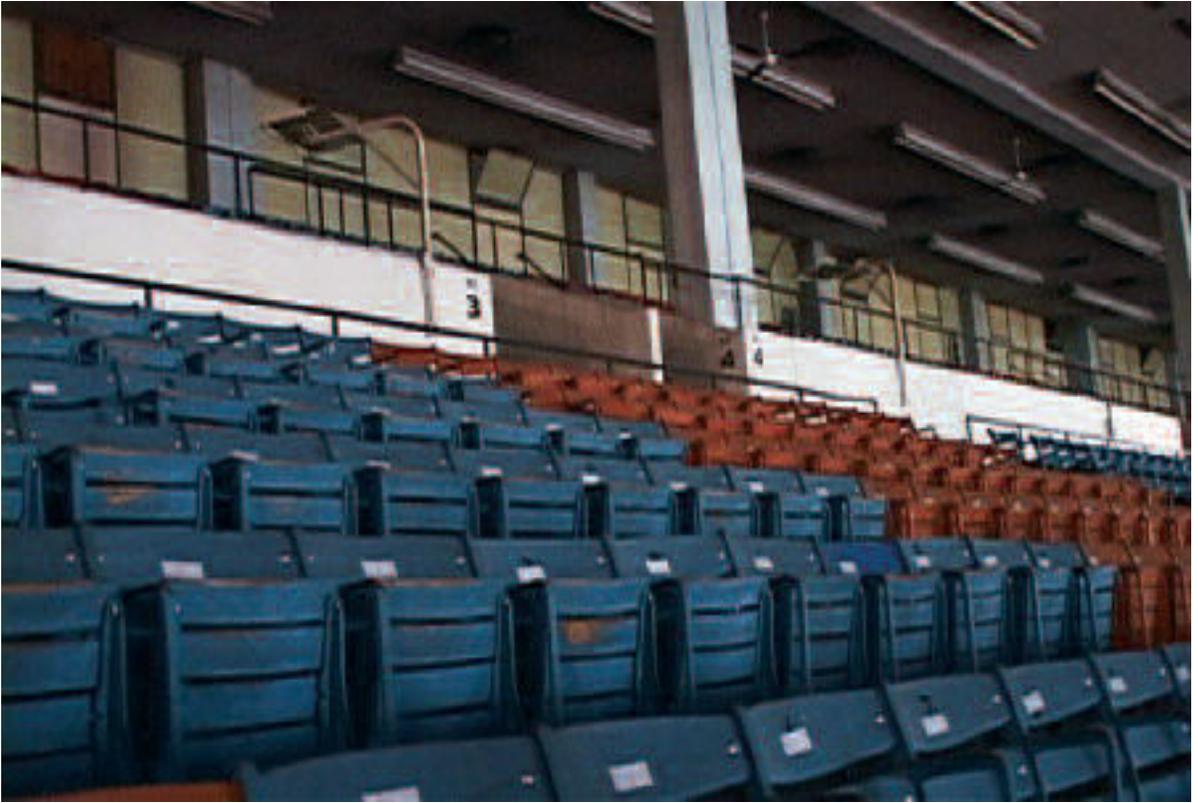
Par les attitudes de la pause, de l'écoute et de l'investigation, je construis de la distance et de la promiscuité par l'entremise de figurants et de matériel d'enregistrement. Les figurants, placés dans le cadre, sont dépositaires d'un bruit de fond sur lequel des conversations partielles et entrecoupées servent de relais entre des lieux vastes et des lieux contigus. Différentes prises de vue extérieures et intérieures, représentées par des éléments d'architecture amples et inversement par des lieux clos ou hermétiques, s'entrecroisent, dans une trame de fond créée — semble-t-il — par les figurants.

POURSUIVRE

Dans mon travail qui s'élabore avec la photographie et la vidéo, je me penche sur notre rapport à la ville, particulièrement sur l'expression de notre individualité dans l'espace public. Je cherche à construire, dans différentes configurations ouvertes ou restreintes, des situations qui contiennent simultanément les sphères publiques et privées dans lesquelles des appareils de captation sont en jeu ou sous-jacents. Je déambule à travers des lieux qui semblent bourdonner de l'intérieur, où une certaine transmission, impalpable, se fait en sourdine. Avec des captations directes (de sons ou d'images) et de courtes mises en scène (et j'essaie d'atténuer les différences entre les deux), je propose une série de plans dans lesquels des individus prennent position, seuls ou en petits groupes. Dans des lieux qui leur font écho ou leur sont indifférents se tiennent des personnages qui semblent faire des choses vaines, comme des dispensateurs de temps.



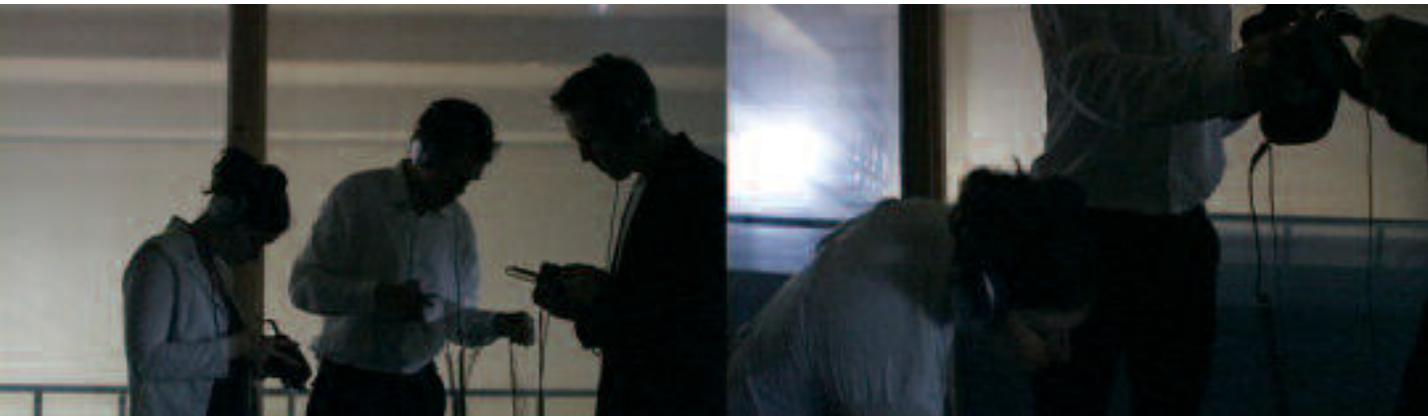
Occupants, 2005
Images tirées de l'installation vidéo





Occupants, 2005
Images tirées de l'installation vidéo





Occupants, 2005
Images tirées de l'installation vidéo

More people live in cities today than ever before in history of humankind. That this is a very recent transformation of our typical habitat is itself worthy of attention. But the evolution of cities themselves over the last fifty years, from high concentrations of industry and labour to centers more readily qualified by terms like administration, creativity, residence and leisure is equally fascinating. The development of communications technologies, increasingly comprehensive mechanization and rapid transportation has allowed even light industrial production to operate more and more in suburban and rural locations, when not entirely transferred to less developed regions of the world. Beyond the economic crisis this change began representing for most North American cities after 1945, it has freed them up to reinvent themselves and attract a majority of us to live within them.

This exhibition presents the work of six artists who have taken the city in flux as their subject. Unlike other fields of inquiry that might address the same subject, the relatively unstructured and hyper individualist culture of art today permits a freedom of investigation that is unique in the arts and sciences. With Isabelle Hayeur's work, it is the city's edges we explore, its "no man's lands" between what has use for us, and what has no

use any longer. For Pavel Pavlov, it is the artificial and planned nature of the city with its standardizations and repetitions that interests, whereas Martin Désislets prefers to bring our attention to its opposite, the city's tiny random curiosities, the inadvertent aesthetic phenomena most of us ignore. How we control ourselves and how our behaviour is controlled in cities, as part of the endless renegotiation of the public and private spheres, is what occupies Emmanuelle Léonard. Myriam Yates focuses more closely on the interstitial spaces where this public/private dialectic gets exercised. Finally, Christian Barré's work explores the ineluctable anonymity and solitude of the individual in the big city, updating an enduring theme in art about city life.

Réal Lussier, curator of this thought provoking exhibition, has chosen the right moment to bring this new work to our attention. Not for the first time in its history, Montreal is faced with the challenge of transforming itself into a new city, much less industrial and much more accommodating to a growing population of, hopefully, happy residents and avid visitors. What Montreal will be like for the next half century is being decided today and that has not escaped the notice of the artists whose work is gathered here. They demonstrate that art can play an intellectually important role in qualifying the debate while intriguing and delighting us aesthetically into the bargain.

FOREWORD

MARC MAYER, DIRECTOR



Eugène Atget
Cour de Rouen, 1908
Silver print, 22.3 x 17.9 cm
Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal
Photo: MACM

Let us note at the outset that this exhibition seeks to examine certain contemporary photographic practices in which urban space is a key concern. Without necessarily being the main subject of these works, the city nonetheless occupies a determinant place within them.

Although urban space was a popular subject for photographers throughout the 20th century and was approached from various angles—indeed, from the very beginning photography was eminently urban—today urban space is the object of new perceptions and raises hitherto unexplored problematics.

It is fascinating to recall that photography came into being at the same time as modern cities and developed within their embrace. Right from the start the content of photography marked it as urban: monuments, views of construction sites and events, shots of the street and its activities, portraits of city notables. One could say that most images were framed by the city. Furthermore, from a more technical point of view, the reliability, accuracy, precision and speed which made photography such a success were analogous to the principles at work in modern cities and which came to define the lifestyles of its citizens. As André Rouillé remarked, “starting in the mid-1800s, the

URBAN TERRITORIES

RÉAL LUSSIER

values portrayed in the photographic image were similar to those that were everywhere transforming the lives and sensibilities of those who inhabited large industrial cities. A web of convergences, simultaneities and silent solidarities combined to merge with the vitality of industry, urban development, transformed lifestyles and sensibilities, artistic tastes and photography.”¹

The development of the metropolis and the rise of photography went hand in hand and would remain closely linked. The modern city and its commercial activities found, through photography, the image that most effectively documented them and gave form to their values.

Only gradually, however, did photography come to examine the city in all its aspects. Incidentally, the Montreal photographer William Notman was one of the first to assemble invaluable documentation on the changing life of the cities of his era. Until then, the city was generally a stage without actors. While photography initially recorded only images of the city's icons of power, this perspective broadened when, in the early 20th century, Eugène Atget began to methodically document all the features of Paris, at that time in the midst of great change. His work had a decisive impact on the growth of documentary photography and

inspired some of its greatest figures, such as Walker Evans and Berenice Abbott, whose urban images remain especially noteworthy.

Starting in the 1920s, two major trends began to emerge in the depiction of urban phenomena, somewhat like the two faces of the city: the city as structure—a geometric play of lines and materials—and the city as living organism—a labyrinth which people from everywhere inhabit. Later, with the sort of sensational events which proliferate in big cities and nourish the tabloid press, as well as with the advent of photographic reportage, which became increasingly important with the rapid rise of periodicals, the city's residents and their daily lives took centre stage. The city's human side, captured in all its variety, became the dominant motif.

Until the 1960s, the relationship between photography and the city was primarily documentary. Subsequently, images of the city changed as the functions of photography moved beyond the document. In the wake of a certain decline in documentary practice, photography metamorphosed into, among other things, a means of expression and a practical tool for artists in contemporary art. Photography particularly responded to a fundamental shift in artistic direction: the decline of the object and the rise of emphasis on attitudes and processes. Artists' appropriation of photographic processes would take different directions: some saw it as a mere tool or vector, while others viewed it as material for art in its own right.

* * *



Berenice Abbott
New York Stock Exchange, vers 1930
Silver print (printed later), 25.2 x 20.2 cm
Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal
Photo: MACM
© Berenice Abbott/Commerce Graphics Ltd, NYC

IN THE SHADOW OF THE CITY

The use of photography by artists has grown in recent decades, and the city as subject has continued to exercise an irresistible appeal: no longer from a strictly documentary perspective, but rather as a site of metaphor. The long relationship between the city and the photographic image has been both broadened and revitalized by enquiry into the “other city,” the city that escapes the simple boundaries of a physical territory and is found elsewhere than in the strict representation of urban reality.

Rich in multiple meanings, urban space evokes both a site of power, whether financial, administrative, judicial or other, and a place of commerce, whether that involves trade, work or entertainment, for example. But it is also distinguished by its architectural features, by its diverse communities, and by the social, economic and cultural differences it makes manifest. In a state of constant flux, the urban space is always changing and displaying new things, always creating new situations; to the observer's gaze, it is inexhaustible.

It would seem that our own era sanctions, more than ever before, the divide between the city as physical territory and the community of citizens. The principles of transparency, order and visibility in the Modernist conception of



Robert Adams
Newly Completed Tract House, Colorado Springs, 1968
 Silver print, 15.1 x 15.3 cm
 Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal
 Photo: MACM
 Courtesy of the Fraenkel Gallery, San Francisco

large cities have been replaced by fragmentation, dispersion, anarchic development and the alienation caused by the latest transformations of urban space. The new urban reign projects an image of chaos and opacity; it is defined by a labyrinthine network of roads and a proliferation of peripheral zones, social ghettos and the standardized architecture found throughout, as well as by the emergence of media devices and the troubling deployment of surveillance systems. The new urban space is no longer a place of conviviality, fraternity and the picturesque, but rather one of anonymity, solitude and the banal.

This is the context in which early 21st century artists are defining their relationship to urban space. We might say that their positions are as numerous as their approaches or concerns are diverse. One thing is undeniable: the city continues to exercise a hold on both the critical spirit and the imagination and is one of the most compelling subjects of our times. The different artistic practices brought together in this exhibition address, with varying foci, some of the issues the city raises.

Urban Territories, as its title indicates, is an exhibition that defines itself as plural. It addresses not only the issue of the articulation of a physical space, but also the territories of interest and reflection investigated by each artist. The young artists in this exhibition use photographic and

video images in specific ways to express their particular points of view on urban reality—whether as physical territory or social space—and as they do so they show real concern for this constantly changing environment and the new situations that it engenders.

THE URBAN LANDSCAPE AND UNCERTAIN PLACES

Since the late 1990s, Isabelle Hayeur's work has demonstrated her strong interest in, among other things, peripheral urban areas, abandoned industrial sites and vacant lots: all ill-defined territories that appear to be in a state of transition. Hayeur is particularly drawn to the many changes over past decades that have significantly altered the spaces we inhabit. She seeks to understand how individuals take possession of the places they frequent and their relationship to their environment.² In her work, this environment is revealed to be increasingly fragmentary, consisting of dissimilar spaces that are the result of repeated human interventions, an environment that has been transformed into a kind of fabricated landscape.

In her previous work from the series *Dérives*, such as *Impasse (Aux portes de la ville)* and *Périphérie (La Cité)* (both 1999), Isabelle Hayeur confronted us with incongruous scenes in which a desert-like and undefined zone in the foreground was abruptly juxtaposed with the emergence of a distant built-up area. More recently, the images in her series *Fondations*, made up of *Refuge* (2002), *Assise* (2002) and *Ajour* (2003), showed abandoned industrial structures opening onto completely unexpected and atypical environments, creating marked and surprising contrasts. All the photographs were created through digital manipulation of the image, with different types of sites being merged into a single space. Like the environments that we have denatured, Hayeur's work reflects the changes to and the emptiness and dehumanization of the places around us.

We might also view Hayeur's new work in this exhibition from the perspective of urban transformation. *Blindsight* (2005), for example, is a good illustration of the artist's interest in issues related

to suburban sprawl and environmental degradation, where the remnants of our overconsumption accumulate in our basements. Her other work, such as the diptych *Nuit américaine* and *Au seuil de la nuit* and *Roxane* (all 2004), are distinguished by the strange atmosphere created by lighting effects. The quality of the light, obtained by computer modification of the image contrast, simulates that used on night-time movie sets. *Nuit américaine* highlights the disheartening contrasts found in large cities, where abandoned sites lie next to ambitious real-estate construction projects, while *Au seuil de la nuit*, with its pervasive fog, invokes the unrelenting threat of toxic emissions. As for *Roxane*, does not the image of a pre-fabricated house, with its unusual appearance and location, suggest the standardization and anonymity of housing developments on the periphery as well as the social isolation of the individual in the contemporary world?

INDEXICAL SPACES

Pavel Pavlov, for his part, devotes his photographic and video practice largely to indexical shots of the urban landscape. More specifically, his work is based on a conceptual approach in which point of view and framing are functions of the plastic qualities of the site depicted. Similar in some ways to the work of the German artists Bernd and Hilla Becher, with the same predilection for inventories and typologies and the neutral nature of the images recorded, stripped of all artifice, Pavlov's work avoids any subjective relationship to the world.

To this point in this young artist's career, his primary subject matter has been parking lots. These impersonal spaces, one of the many kinds of "no man's land" typical of the post-industrial city, are omnipresent in our urban and especially suburban environment. Zones of transient use, uniform and practically interchangeable, they belong, like Isabelle Hayeur's abandoned sites, to the "non-sites" created by profound changes in urban reality.³

Pavel Pavlov takes a systematic and methodical approach to his work, using lampposts and their

identification numbers to inventory each viewpoint in the parking lots. Always positioning his camera at the same distance from each lamppost and using the same focal length, he shoots each of the four sides of the post, rigorously maintaining the same framing for each. This shooting procedure documents the pivotal role each lamppost plays in the work and simultaneously produces as many landscapes as fragmented spaces framed by the camera. The spatial rupture one observes between the subject—the pivotal lamppost—and the background of the picture shifts our attention to the surrounding panorama as such, allowing us to assess the architectural variations as well as the different uses to which the space is put. The artist's project is to point up the rules of construction upon which all landscapes rest, even when such rules are invisible. Further, through the rigour and technical perfection of his method, Pavlov infuses his subjects, despite the undeniable banality of the environment depicted, with startling plastic qualities.

In his photographic series *Paysage avec cabanes, II* (2004), which differs in subject matter but which is also the product of a systematic shooting method, Pavlov again explores the "artificiality of landscape." This time, his subject is Montreal's Île Notre-Dame, to which he applies his visual "cartography." Here, he uses a series of small, identical huts, green with red roofs, as a referent, in this constrained space, for a repertoire of landscapes. These images, whose sum is a fragmented landscape, suggest the distancing of the viewer from the panorama on view, in this case the city of Montreal, the St. Lawrence River, and the South Shore.

A REPERTOIRE OF TRACES

Martin Désilets is also methodical in his approach to photography, and he is also interested in certain signs and indicators in the urban landscape. His aim is to record the innocuous and fleeting traces left by individuals in urban spaces, traces which most often go unnoticed. Removed from both social chronicle and documentary reportage, his work is closer to a topography of

the ephemeral and gratuitous, without however ruling out a concern for the formal issues involved in creating images and the plastic qualities of his subjects.

Developing a practice that is both pictorial and photographic, Désilet's approach at first appears unusual. Yet further observation reveals that the artist's imaginary territory, whatever the nature of the work in question, is governed by principles that also rule in toponymy and cartography. In a previous work, *Les Agglomérations—cartes postales et petits formats* (2002-03), he used a play of formal and semantic associations to recreate a journey through a city marked by distinctive signs; in that instance, Beirut. Composed of a multitude of elements, of disparate and reorganized fragments, reconstituting in its very form the idea of agglomeration, the installation used traces—such as walls riddled with bullet holes, destroyed houses and various symbols—to evoke the multiplicity and richness of a culture and territory along with violence and war.

Here, in his most recent project, *Marquer le territoire — Transformer l'espace* (2005), Désilet focuses on a setting closer to home and, in a certain sense, on more "anonymous" and "invisible" "marks." In this body of photographs he turns to the diverse, small "unsigned" acts present in urban territory, seeking to emphasize the fleeting relationships we have with places and to reveal the traces we more or less consciously leave behind. He shows us the presence of individuals (of the "other's" existence) behind these tiny manifestations and the way this urban space is shared in a great diversity of activities, just as he subtly highlights the depersonalized and individualistic nature of large cities. In another sense, the framing he uses and the dimensions of these works, as well as the way they are exhibited together, help to metaphorically restore these signs to their original environment and to create an almost "physical" experience for the viewer.

URBAN LIFE AND SOCIAL SPACE

One could say that the work of Emmanuelle Léonard shows a multiplicity of representations of urban life. Although this artist can in no way be described as an "observer" with any special attachment to the city, her field of enquiry is definitely the urban space. More precisely, her work focuses on social space and the representation of that space. She is interested in showing spaces characterized by their social function, where the most minor events and banal occurrences in people's lives are played out.

Over the past few years, Emmanuelle Léonard has developed various projects related to workplaces that require the cooperation of the workers themselves, who come from a range of occupations.⁴ She asks the workers to take a picture of their workplace when the space is unoccupied; she thus succeeds in showing us places that we would otherwise not see, from the singular perspective of the people who work in them. While documentary in nature, this approach encompasses multiple individual viewpoints, revealing diverse attitudes toward the appropriation of the workplace. In a recent series of photographs, *Les Marcheurs* (2004), Léonard chose to record workers walking in the cold winter dawn, in central Montreal's last industrial neighbourhood; and in doing so, she makes their social condition manifest. The introspective and distant gaze of these walkers, who come mainly from immigrant communities and work in the textile factories, exemplifies their solitude and isolation. The work also raises the question of photography's place given the ongoing redefinition of public space in favour of the protection of privacy and private property.

This whole issue has increasingly become the focus of Léonard's attention. With her project *Fait divers* (2004), she investigates the limits of the private sphere in public space and, inversely, those of the public sphere with respect to private life. Working in the style of photographic reportage, she turns a private drama in the street into a public event, paradoxically also evoking the many restrictions on photographing in public spaces. The video installation *Guardia, resguárdeme* (2005), in this exhibition, further extends this investigation

into the boundaries between public and private in urban space. Using a strategy inspired by surveillance cameras, Léonard took, without their knowledge, live shots of some of the armed security guards who proliferate in the streets of Mexico City. These private security guards, one method among many for carrying out surveillance and control and who supposedly work to protect private life and private property, which have become synonymous, have made the city's thoroughfares and public places their territory. In this work, Emmanuelle Léonard renders especially visible the encounter, in the heart of public space, of two strategies for control. In effect, this work cleverly postulates urban life as a network of surveillance systems.

FLOATING SOUNDSCAPE, INTERSTITIAL TERRITORIES

Myriam Yates has been exploring the boundaries of public and private for some time. Interested in our relationship with the city, and particularly in the way in which individuality is expressed in public spaces, her video and photographic work explores certain sites in which the relation between public and private is expressed. Her project has also led her to examine the concepts of fiction and reality, and thus to combine documentary shots with staged shots in order to create an interrelationship between the two.

In a recent work, *Échappées, connivences* (2004), Yates examined the circulation of people through various interstitial spaces, such as building lobbies, elevators and the areas around large office buildings.⁵ These territories, transition areas between the workspace and the city outside, are exemplary of the dialectic that can arise between public and private. A sound track made up of snatches of conversation recorded in elevators makes this duality even more apparent, given that the conversations consist of mere formalities as well as intimate personal confidences.

With her most recent video installation, *Occupants* (2005), Yates creates a connection between outdoor public areas, such as the former Expo 67 site and the Montreal Hippodrome, and

private indoor areas, such as a hotel room or a sports commentator's broadcast booth, framing both in a way that suggests listening and recording activities. By focusing on urban sites that have lost their original vocation and that might be seen as latent or transient spaces, Yates suggests a sort of presence/absence of urban activity through the isolated figures who appear in these deserted sites in postures of waiting or listening. The sound track represents the city as a vast reservoir of sounds in which exchanges and information of all kinds blend together, creating a sort of relay between public spaces and private, enclosed spaces. This installation, in which images of transitional or temporary-use spaces, whether outdoors or indoors, are combined with images of individuals whose presence is open to interpretation, gives rise to an overall sense of ambiguity.

INDIVIDUALS IN THE CITY

Christian Barré is especially known for his interventions in public space. His work, which most often uses strategies related to systems of mass communication, makes the city his framework for observation and analysis. More specifically, he uses and twists the use of communicational models in order to intervene in social and political realms. With an emphasis on the social function of art, Barré seeks to infiltrate unknown worlds that involve intimacy, proximity and people's private lives. His goal is, to a certain extent, to effect the insertion of ordinary people and society's rejects into the social fabric and to offer them a true representation of themselves.

Although Barré's projects are varied by nature, they basically seek to highlight the existence of a private space within public space. Their starting point is exchanges, collaboration and complicities of various descriptions with a specific social group or community, with the aim of getting them involved in the project itself. In his investigations of social standing and its corollaries, purchasing power and political weight, Barré has inevitably become interested in all those who have no real voice in the public forum, whether they be the ordinary people and anonymous citizens of his

project *En-soi* (2000),⁶ the homeless who participated in his public work *Réfléchir par hasard — Pour un espace public agile* (2001),⁷ or the sex workers to whom he pays homage in his work *Monument à la prostituée inconnue* (2004-05).⁸

In Barré's project in this exhibition, *Dignité — (Dignity)* (2005), he moves his usual process indoors, to a space charged with symbolism: the museum gallery. His goal, however, is the same: to "make street people visible." This work presents homeless or once-homeless women in photographs that mimic fashion and advertising photography. Through real empathy and a profound knowledge of his subjects, and with their indispensable cooperation, Barré creates an opportunity for the women to leave their anonymity behind and occupy a public space. Is not offering these women a chance to break stereotypes a way of restoring their humanity to them? Barré's enterprise could thus be viewed as a kind of social reintegration. The merit of his project is that it allows us into the private space of individuals in a way that works against the generalized anonymity of urban space.

* * *

There is no question that the work of these artists has little in common with the documentary style that long marked "street photography." Today, the work of artists who observe the urban milieu is related to a conception of space in which descriptive information is placed in dialogue with, among other things, sociological, economic and political concerns. The concept of "territory," in this context, encompasses a diversity of issues that are constantly being raised by new realities. The images these artists produce clearly demonstrate that urban geography is nothing more than an inherited blueprint that is constantly being remodelled by human activity. And that what urban space reveals has as much to do with social behaviour as with the spatial organization of territory. The city as subject and as an object of analysis is, without a doubt, irreducible. Complex and multi-dimensional, it can be only be partially perceived, despite repeated attempts to circumscribe all its aspects. The city disturbs us, challenges us and always retains a troubling side, a hidden face.

1 André Rouillé, *La photographie* (Paris: Éditions Gallimard, 2005), pp. 50-51 [translation].

2 See the "Statement" section on the artist's web site: www.isabelle-hayeur.com

3 See Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris: Éditions du seuil, 1992).

4 I'm thinking of the projects *Dans l'œil du travailleur* (2001), which took the form of a newspaper distributed free of charge during the Mois de la Photo in Montreal; *Les Travailleurs* (2002); and *Statistical Landscape* (2004).

5 This work was exhibited at Skol, Centre des arts actuels, from 8 October to 6 November 2004.

6 This project was carried out through the artist in residence and public art program *Supra rural* held in Granby. It was exhibited from 4 March to 16 April 2000.

7 This work was a part of the event *Alica — Huit manœuvres en quête d'un territoire* from 9 September to 5 November 2001.

8 This work, which Barré conceived of some time ago, was finally created for the event *Manif d'art 3* held in Quebec City from 1 May to 12 June 2005.



IN THIS WAY, THE “EXCLUDED”...

In this way, the “excluded” are, dialectically, to the neo-liberal system what slaves were to the system of slavery: the nobodies who re-inject, by the fear to which they give rise, human fortune into the centre of all things.

Jean-François Khan¹

The experience of being human is, for all of us, irreplaceable in its actual or potential richness. It is only by experiencing my own humanity that I have access to the humanity of others: another person’s anguish and joy will be lost on anyone who has not experienced these feelings.

Thomas De Koninck²

Literally “unspeakable,” they evade by this very fact any attempt to apprehend them in a clear manner, because thought needs to identify and rest upon a stable and identifiable subject of study.

Patrick Declerck³

CHRISTIAN BARRÉ

p. 18

The “excluded,” as they are called, have become one of the privileged subjects of my work. Whether they put themselves in a state of vulnerability or whether this condition was caused by adverse circumstances, these women and men “on the margins”⁴ are for me undeniable storytellers.⁵ While the authenticity of their stories is sometimes questionable, the intensity of their revelations is valuable in its own right. This sudden “elevation” of their being into a skilled orator is admirable in each and every one of them. Their psychic survival depends on it, and the exhibition of their suffering is necessary. Listening to them, I have trouble grasping the extent of this fact and, seduced by this transformation, can arrive at only a mistaken interpretation.

The project *Dignité—(Dignity)* features women who are homeless or who have experienced homelessness. It is easy to imagine what leads someone to live in the street: poverty and ignorance, the lack of access to regular medical care, drugs and alcohol, spousal violence and the dissolution of the family unit, to cite the identified causes.⁶ My intention is to present these women as candidates for a deserved justice and not as beings who inspire pity. The goal is to inventory their memories



and then literally to insert them into the frame of the image.

“Fashion” photography and “commercial” portraits rarely have any editorial content. They are two “styles” which are rarely criticized by the general public and which readily admit the advertisers’ commercial aims. My idea is to depict the homeless women in my project as true magazine models.⁷ Since the connection between poverty and wealth is not easily achieved, the intention is to create a hybrid of urban realities.

A pose struck by Jessie or Marie does not have the same arrogance as that of a professional model. This game of exhibiting oneself, in which postures reveal a side of the model’s personality, remains a display of familiar stereotypes. While they add a degree of playfulness to the work, these “sentimental” clichés reflect an inspiration that originated in advertising.

The presence of “dignity” in an institution “re-injects human fortune,” using a strategy borrowed directly from the language of advertising. The artist’s gesture personifies an aspect of female homelessness; it is an attitude that seeks out the subject’s “tangibility,” inspired by the planned encounter.

This work is dedicated to the memory of Claire Jessie Dumont. My thanks to Claire Jessie Dumont (1952-2005), Marie Trudel, Johanne Rioux, Chrystalide and Sonia Beauchamp, Sylviane Trudel and Sonia Johnson.

- 1 Jean-François Khan, *De la révolution* (Paris: Flammarion, 1999), p.32 [translation].
- 2 Thomas De Koninck, *De la dignité humaine* (Paris: Presses universitaires de France, 1995), p. 78 [translation].
- 3 Patrick Declerck, *Les naufragés, Avec les clochards de Paris* (Paris: Plon, 2001), p. 285 [translation].
- 4 I prefer the expression “an individual on the margins” to that of someone who is “marginal,” who is non-conformist and voluntarily anti-social.
- 5 See Walter Benjamin, “The Storyteller: Reflections on the Work of Nikolai Leskov,” trans. Harry Zohn, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1969). My interpretation of Benjamin is that the art of “storytelling” is obsolete; before, individual experience was seen as something of value.
- 6 For more information on female homelessness see the important document by Edith Bouchard, Brenda White and Suzanne Fontaine, *Les femmes itinérantes: une réalité méconnue: description de situation, perspective* (Montreal: Conseil du statut de la femme, 1988).
- 7 In order for the models to be aware of the advertisers’ vast means of production and for them to acknowledge the context in which an image takes shape.



**MARKING THE TERRITORY
—TRANSFORMING SPACE**

*It is not a reconstruction of the urban (or social) fabric,
but at most a kind of reconstitution from what remains...
what I have found in the streets and alleys and
on the sidewalks.*

MARTIN DÉSILETS

p. 24

In this body of work I investigate, through various types of anonymous individual inscriptions, the problem of the sharing and layout of urban territory in cities that are increasingly depersonalized and marked by anomie. This series of *documentary* photographs is an incomplete¹ inventory of small *unsigned gestures* which, for a brief time at least, *mark* the (public) urban territory and surreptitiously *bear witness* to our behaviour, to our relationship with others, to places, and to the resources and spaces that we share, for better or worse.

I strolled and sometimes wandered about the city, often in areas I naturally walk through, or close by, without looking for anything in particular. The only intervention I allowed myself was to press the shutter of my camera. Afterwards, I did not seek to transform the images, or to play with my brushes. But *painting* is never far off, and colour is everywhere. For me, each photograph is a little like a fragment of a painting, or even a painting itself.



The city belongs to everyone and to no one at the same time. In the city, in Montreal, it is mainly the things that no one wants that make the transition from private to public. Until the next garbage pick-up, materials and objects remain where they are. For people, it's a different matter.

At times I have found and documented marks which could be considered expressions of the self. Most often, however, this is not the case. The work of blue-collar workers, which is about as anonymous as you can get, has also attracted my attention. These workers manage, maintain and transform infrastructures and territory. Many of the gestures they make are part of a sequence, and the marks bearing witness to these actions become a sort of relay. I like to think that a small part of this photographic repertoire represents a form of *acknowledgement of or re-familiarization* with their work.



A certain *strangeness* or a symbolic charge sometimes emerges from these objects, these marks, these urban *signs*. Others are extremely ordinary—a garbage bag placed on the sidewalk. Each of these almost totally anonymous gestures necessarily testifies to an individual's intervention, will, action or passage: an inscription in the urban fabric which, in a manner either lasting or fleeting, induces a change in the city and a transformation of and in the space. The very fact of recording these gestures tends to underline their significance: premeditated or not, thoughtful or not, utilitarian, accidental, functional, poetic, deviant, civic or ecological.

The city's residents are never represented, but are always implicitly present—a presence-absence that suggests an *other* space and time, outside of the images and what they show us. The photographs also evoke a kind of inverted image of the exacerbated individualism so typical of the modern age.

1 The work remains open—in theory, it is without end.



DAY FOR NIGHT

Perhaps I will have to silence Montreal in order to travel around North America, bury my city, lose it, yet not without a secret hope of keeping it another way, tacitly, like that which will persist under all the other cities, like this birthplace which gives us confidence that we can be reborn elsewhere without completely ceasing to be ourselves.

Pierre Nepveu¹

ISABELLE HAYEUR

p. 30

Four photographs which speak to us about the city and its periphery make up this work. They are inspired by familiar urban areas: Montreal and its neighbourhoods, its suburbs under construction and its new residential developments. Reflections of the way we inhabit this continent, this work shows us a North America in a state of continual metamorphosis.

Our spaces have seen major and rapid changes over the past few decades. Mobility, both physical and through the media, has reconfigured our territories and way of life. Today, this transformation is amplified by the globalization of trade, which is working to make everything uniform and standardized. A generic urban territory is emerging, swallowing up all the others. It seems stripped of real geographical or cultural identifiers: the singular and local disappear within it, and in it the authenticity and truth of experience become secondary. Laval, Repentigny or Belœil: where are we really? These “non-cities” all look alike, even seem interchangeable. This is not a recent phenomenon, but it has taken on particular importance in our era because it is no longer occurring only on the periphery but has become the most widespread mode of inhabiting space. It would be even more disturbing to locate yourself within



the territories shown here, because they have been created on the computer and are thus largely artificial. The photographic image was only the raw material for this work, which is not an attempt to document sites but rather to take stock of certain more general realities. This recomposition of space is a kind of “hyper-geography” which makes visible the forces at work in our urban lives.

One must first contemplate and probe these compositions, because they are complex and do not yield easily to the gaze; like writing, they contain many hints for reading them. The diptych *Nuit américaine* presents us with a simulated night image. The social desert it depicts, on the other hand, is all too real: it is that of a North America marked by powerful economic disparities. In the other twilight image, *Au seuil de la nuit*, Montreal seems about to be entirely enveloped by a strange fog. The work develops a dialectic of in-betweenness, becoming the sign of a passage and foreshadowing a disappearance, of one form of urban life for another, perhaps. This passage is also evoked in the photographs *Blindsight* and *Roxane (ou L'Attente de l'aube)*, which show construction sites and new residential developments. A term borrowed from perceptual psychology, *Blindsight* describes the phenomenon which results from a

lesion of the primary visual cortex. By association, we think of the absence of vision so evident in territories abandoned to real estate developers alone. *Roxane*, for its part, exemplifies a certain way of living today. This pre-fabricated model home has been virtually transformed and relocated. It now seems to be closed in upon itself, even foreign to the world around it, thereby reflecting the solitude that reigns in our atomized and individualistic societies. Like an “abstract house,” it is a metaphor for our uprooting and involuntary exile in this world become global.

¹ Pierre Nepveu, “Trouver son âme en Amérique,” in *Lectures des lieux, essais* (Montreal: Éditions du Boréal, 2004), p. 120 [translation].

THIS IS A LOVE STORY...

EMMANUELLE LÉONARD

p. 36



It is estimated that there are some 12,000 private security guards in the streets of Mexico City. There are some 10,000 private security companies in the country, but, in the year 2000, only 2,984 of these had a valid permit. These companies offer a variety of "products," such as armed bodyguards, elite chauffeurs, armoured cars, radio and video surveillance systems, etc. Everywhere, *guardaes-paldas* keep watch. And they do so for widely varying salaries (which sometimes include meal tickets and uniforms and sometimes are nothing more than). Moneda Street is the location of one of many clothing stores that specialize in uniforms of every description. Given that a great number of workers have more than one job, or move from one to another, it has become practically impossible to distinguish the cop from the security guard from the criminal. In 1998, the legislative assembly declared that these private guards had become more numerous than the police.

In the streets of Mexico City, a gringa is walking with the lens of a surveillance camera planted in her hat. Now part of the urban grid, this discreet eye is the product of an increasingly popular technology; private life and private property, become synonymous, must be protected. It is a tool of uncertain origin (police departments, private



industry, individuals) and improbable subjects (are they watching?). It is an autonomous device: no biography intrudes upon the image. One can never be too wary of the interference of human weakness.

The encounter between two control strategies, a *guard* and a *camera*, will take place *around* a public space, the Plaza de la Constitución, the Plaza Zócalo. She looks for him, moves slowly towards him. The two instruments come up against one another, their function is altered. In the rubbing together of these observation systems, contact is brief, a matter of retinal afterimage. A furtive breach is opened. A brief moment, the eye slips. Because their paths separated. Paths always separate.

We carry tools with us, and tactics within us. My body is not neutral ground. Nor is yours, by the way. We keep watch. We have to protect ourselves, my love.

Guardia, resguárdeme.



THE RULE OF THE ROAD

PAVEL PAVLOV

p. 42

The twentieth century saw urban space overwhelmed by the explosion in the number of automobiles, one of the first mass-produced industrial goods and individualized means of transportation. When moving, the car extends the city through roads. When stopped, it takes up space and creates parking lots. Mode of transport for the new motorized culture of space, the car travels along roads that offer on either side an infinite number of possible destinations, each with its own parking lot.

The pairing of “means of transportation” and “road” gives the society of industrial production its cohesion. Their symbiosis transforms space by bringing disparate destinations closer in a time compressed by speed. The road is not exactly a place, it is rather a series of schemas and diagrams that indicate the rules of behaviour and directions to follow. Its physical space remains within the car, whose movement towards the vanishing point, determined by the next stop, leads the gaze forward through the windshield and backwards through the rear-view mirror, changing it into a travelling shot on the left or right, in a real time proper to photographic equipment. The rest of the experience comes later, when the car



has stopped, when it is no longer a motorized camera following a pre-determined route.

Paradoxically, as soon as it functions not to transport merchandise but rather human bodies, the car achieves what information technology has never been able to accomplish: the transportation of sentient experience in its entirety. The telephone transports our voice and the photograph our image, but the car transports all of the human body's senses to a place where sensations become apparent.

Arriving at the Carrefour Angrignon shopping centre, built on a few post-industrial sites along the Lachine Canal in Montreal, I park the car. As I walk, I can explore the immensity of the place, an experience which the automobile's mechanical movement and speed trivialize. I chose this place because of the strangeness of its visual and spatial organization, overlooking the sea of cars and fragmenting the continuum of the surrounding space. I want to film these enormous white cubes numbered 1 to 32, points of reference that are no longer used today, but were apparently useful at the time this industrial site was turned into a parking lot, when the surrounding area, levelled by economic activity, offered no place for the gaze to rest.

I film the numbers, comfort zones for the gaze of whoever tried in the past to get his or her bearings in the circular immensity of this site, before the surrounding panorama was consumed by the architectural variations of new shopping malls, housing and urban development projects. When facing the white cube, each of its four sides becomes a screen upon which the numbers file past, while the space behind is gradually transformed into a series of landscapes. Through the cube, a residue of the era in which this parking lot was built, I revisit the present.



MYRIAM YATES

p. 42

ISLAND

Often the empty spaces in urban areas (which we are in the habit of calling non-sites) are the product of poor development. Hostile and interminable, it is best to travel through them in a car, and, if possible, with your eyes closed. The empty spaces I am interested in here are the product of a well-planned development, but one that it was decided to abandon. I am tempted to describe the marks of the gradual but effective disappearance of Île Notre-Dame's original development. Travelling around this site, which faces the city, I seek out the increasingly tenuous configurations of the sites of former pavilions. An abandoned, neglected site: I'm interested in the island's disused and artificial aspect. I'm intrigued by these hesitant spaces, latent and obsolete: present for a while in our collective imagination, but clearly in the process of being forgotten.



AMPHITHEATRE

A different approach to another site, this time in the city: the Hippodrome. With its modern but somewhat neglected buildings, it's in a state of transition. One of those rare urban sites where people and animals are found together, the Hippodrome is gradually losing its initial character and popular vocation: little by little, it is sliding towards all sorts of entertainments foreign to its purpose.

These two vast and open places form the perimeter of a space of reflection and experimentation related to the rapid disappearance of cultural sites and the obsolescence of a place where people gathered. They serve in a sense as sound from which I trace the tangents which lead us to contiguous spaces.

By waiting, listening and investigating, I construct distance and promiscuity out of individuals and recording equipment. The individuals, placed in the frame, are the recipients of a background noise over which incomplete and intercut conversations serve as relays between vast sites and contiguous sites. Various indoor and outdoor shots, represented by open architectural forms and, inversely, by enclosed and hermetic sites,



are interwoven in a background created, or so it appears, by the individuals.

PURSUING

In my work in photography and video, I examine our relationship to the city, and in particular the expression of our individuality in public spaces. I seek to construct, in various open or restricted configurations, situations which contain the public and private spheres simultaneously and in which recording equipment is being used or is implied. I stroll through sites which seem to murmur from within, in which a certain impalpable transmission occurs in the background. Through direct recordings of sounds and images and brief stagings (and I try to attenuate the differences between them), I propose a series of shots in which individuals take up a position, alone or in small groups. In sites which echo them, or to which they are indifferent, are found characters who seem to be engaged in vain acts, like time dispensers.

CHRISTIAN BARRÉ

Né à Dunham (QC), le 1^{er} octobre 1968.
Vit et travaille à Montréal (QC).

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

2000

Christian Barré / En soi, 3^e Impérial, Granby (QC). — Exposition présentée dans le cadre du programme de résidence et d'art public *Supra rural 1999-2000*. — Artiste en résidence, oct.-nov. 1999. *

1999

Christian Barré, Centre d'exposition des Gouverneurs, Sorel (QC). — Avec Martin Bourdeau.

En soi (In Itself), Plein Sud, Centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil, Longueuil (QC). *

1998

Mute, Montréal Télégraphe, Montréal (QC).

1993

Même et autres, espace 424, édifice Belgo, Montréal (QC).

1992

Simulation et autres stimulis, Galerie « Quand le chat est parti », Montréal (QC).

EXPOSITIONS COLLECTIVES

2005

Cynismes ? Manif d'art 3, Façades de la gare et autres lieux, Québec (QC). — Événement organisé par la Manifestation internationale d'art de Québec.

2004

Art actuel et espace public / Contemporary Art and Public Space, colloque au MAI (Montréal, arts interculturels) et interventions artistiques dans divers sites de la ville de Montréal, Montréal (QC). — Événement présenté dans le cadre de la *Biennale de Montréal 2004*.

Des Instants ruraux à Supra rural - 1997 à 2001, espace 505, 460, rue Sainte-Catherine O., Montréal (QC). — Événement présenté dans le cadre du forum *Art dans la communauté / Communauté dans l'art*. — Produit par 3^e Impérial, en association avec Dare-Dare.

Griff Graff Groff, Maison de la culture Plateau-Mont-Royal, Montréal (QC). *

Petite Enveloppe urbaine #11 : Science Fiction as Social Commentary, Space, Pittsburgh, Penn. — Exposition organisée dans le cadre du *Festival Québec*. *

2001

ALICA - Huit manœuvres en quête d'un territoire, diverses régions du Québec (QC). *

Interférences, quais de la station de métro Berri-UQAM, Montréal (QC). — Événement présenté dans le cadre du *Mois de la photo à Montréal 2001*. *

Sens interdit: Exposition d'art non visuel, Maison des arts de Laval, Laval (QC). *

2000

Dérive parodique, Maison de la culture Frontenac, Montréal (QC). *

1998

Muser, espace 524, édifice Belgo, Montréal (QC).

1997

Les Iconoclastes, Chapelle historique du Bon-Pasteur, Montréal (QC).

1996

Identique-Identité, Université du Québec à Montréal, Montréal (QC).

1995

Jeux, Galerie Éric Devlin, Montréal (QC).

1994

« **20-20-20** », La Galerie du Centre, Saint-Lambert (QC).

Au sortir de l'université: à suivre..., La Galerie du Centre, Saint-Lambert (QC).

...« **Obligés**. », espace 424, édifice Belgo, Montréal (QC).

Réflexions sur la surface, Galerie Trois Points, Montréal (QC). *

1993

Parti pris de peindre, Galerie de l'UQAM, Montréal (QC).
— Événement organisé dans le cadre de l'exposition *Parti pris peinture*. *

1992

Art' 92: académique ?, espace 410, édifice Belgo, Montréal (QC). *

Le paradoxe pris aux mots, Galerie de l'UQAM, Montréal (QC). *

1991

Leçons indirectes, Complexe du Canal Lachine, Ville de Lachine (QC).

ÉCRITS DE L'ARTISTE

TEXTES DANS LIVRES

2003

BARRÉ, CHRISTIAN. — « Réfléchir par hasard pour un espace public agile ». — *Alica: alliance pour la circulation de l'art*. — Granby: 3^e Impérial, Centre d'essai en arts visuels, [2003 ?]. — P. 50-55

1994

BARRÉ, CHRISTIAN; BOURDEAU, MARTIN; LA RUE, STÉPHANE. — « À propos de la peinture... ». — *Cahier d'histoires de... Parti pris*. — Montréal: Éditions du Département d'arts plastiques, Université du Québec à Montréal, 1994. — P. 23

LIVRES D'ARTISTES

2004

Livre d'heures: millénaire 3, siècle 1, décennie 1, unité 4, envoyé. — [Montréal: Atelier Graff, 2004]. — [40] p. — Livre d'artiste. — Tirage limité à 19 ex. num. et signés par les artistes Marie-Claude Bouthillier, Christian Barré, Christiane Desjardins, Denis Farley et Yan Giguère

1992

Dictionnaire des maux. — [Montréal]: Éditions du Sixième Étage, 1992. — 1 emboîtement. — Tirage limité à 19 ex. num. et signés par les artistes et l'auteur

TEXTES DANS CATALOGUES D'EXPOSITIONS

2001

JEAN, MARIE-JOSÉE. — « Interférences ». — *Le pouvoir de l'image = The power of the image: le Mois de la photo*. — Montréal: VOX, centre [de] diffusion de la photographie, 2001. — P. 31-39

2000

CARDIN, CAROLINE. — « [Dérive parodique] ». — *Dérive parodique*. — Montréal: Maison de la culture Frontenac, [2000 ?]. — P. [2-12]

1999

ST-PIERRE, GASTON. — « Exchange ». — Christian Barré: médiation. — Longueuil: Plein Sud, [1999]. — P. [2-3]

1994

AUMONT, JOCELYNE. — « Christian Barré ». — *Réflexions sur la surface*. — Montréal: Galerie Trois Points, [1994 ?]. — N. p.

1993

BROSSEAU, PHILIPPE. — « L'œuvre comme mystère ». — *Le paradoxe pris aux mots*. — Montréal: Université du Québec à Montréal, Module d'arts visuels, 1993. — (Libre Parcours). — P. 12

1992

L[ACELLE], M[ARIO]. — « [Christian Barré] ». — *Art' 92: académique ?* — Montréal: [Université du Québec à Montréal; Université Concordia, 1992]. — N. p.

TEXTES DANS LIVRES

2003

RICHARD, ALAIN-MARTIN. — « Alica, huit manœuvres en quête d'un territoire ». — *Alica: alliance pour la circulation de l'art*. — Granby: 3^e Impérial, Centre d'essai en arts visuels, [2003 ?]. — En anglais, sous le titre « Alica, eight manoeuvres in search of a territory », p. 100-108. — P. 84-97

2002

LOUBIER, PATRICE. — « Du lieu au lien ». — *Supra rural 1999-2000*. — [Traduction, Janet Logan]. — [Granby] : 3^e Impérial, Centre d'essai en arts visuels, [2002]. — P. 18-27

PELLETIER, SONIA. — « Des espaces inédits : entre l'humain et le géographique ». — *Supra rural 1999-2000*. — [Traduction, Janet Logan]. — [Granby] : 3^e Impérial, Centre d'essai en arts visuels, [2002]. — P. 8-11

TEXTES DANS PÉRIODIQUES

2004

« Christian Barré ». — *Esse*. — N° 52 (automne/hiver 2004). — Numéro thématique : Du commentaire social. — Reproductions. — P. 14

2001

LAMARCHE, BERNARD. — « Pub, quand tu nous tenais ». — *Le Devoir*. — (13 sept. 2001). — P. B-7

2000

BEAUDOIN, FRANCINE. — « Éloge du vrai monde ». — *La Voix de l'Est*. — (4 mars 2000). — P. 44

1999

MAVRIKAKIS, NICOLAS. — « Au Centre d'histoire de Montréal ». — *Voir*. — Vol. 13, n° 15 (15 avril 1999). — Sous : « Alan B. Stone : tour de ville ». — P. 68

1998

MAVRIKAKIS, NICOLAS. — « Kiki Smith : le ciel peut attendre ». — *Voir*. — Vol. 12, n° 47 (26 nov. 1998). — P. 64

1994

« Christian Barré, Martin Bourdeau, Bertrand R. Pitt, Stéphane La Rue ». — *ETC Montréal*. — N° 27 (août/nov. 1994). — Sous : « Montréal – Morose ? » — P. 27-29

HAKIM, MONA. — « Des surfaces sans plaisir ». — *Le Devoir*. — (15 janv. 1994). — P. C-10

SITE WEB DE L'ARTISTE

CHRISTIAN BARRÉ [en ligne]. — Christian Barré, révisé 1^{er} févr. 2005 [Réf. du 8 juin 2005]. — Accès : <<http://www.christianbarre.com/>>

MARTIN DÉSILETS

Né à Saint-Hyacinthe (QC), le 7 janvier 1969.
Vit et travaille à Belœil et Montréal (QC).

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

2004

The Agglomerations – Postcards and Small Formats, Gallery 44, Toronto (Ont.).

2003

Les Agglomérations – Cartes postales et petits formats, Optica, Montréal (QC).

2002

Les Agglomérations (extrait), Espace SD, Beyrouth, Liban. *

Les Leçons de (la) peinture, Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec (QC).

2001

Les Dictons et proverbes des îlets, Occurrence, Montréal (QC). *

2000

Les Leçons de la peinture, Centre d'exposition de Mont-Laurier (QC).

1999

Les Leçons de (la) peinture, Centre d'exposition CIRCA, Montréal (QC). — Avec Serge Murphy. *

EXPOSITIONS COLLECTIVES

2005

Propositions plurielles – Séries et polyptyques, Cégep du Vieux Montréal, Montréal (QC).

2003

Lieux anthropiques / Lugares antrópicos, Centro Cultural Casa Vallarta, Guadalajara, Mexique. — Exposition organisée par VOX, centre de diffusion de la photographie, dans le cadre de l'événement *Voilà Québec en Mexico!*. *

La collection Prêt d'œuvres d'art. Acquisitions 2003, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec (QC).

2002

Artistes en création – Saïda et Tripoli, Palais de l'UNESCO, Beyrouth, Liban. — Résidence.

L'histoire de l'art comme matériau, Salle Augustin-Chenier, Ville-Marie (QC). *

2001

Concours de peinture et de photographie pour célébrer les Jeux de la Francophonie, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.). — Représentant du Canada-Québec (peinture) aux IV^{es} Jeux de la Francophonie. *

Expression plurielle en Francophonie, Centre culturel Al Rabita Al Sakafia, Tripoli, Liban [itinéraire: lieu traditionnel de Khan El Franj, Saïda; Village de la Francophonie, Beyrouth]. — Représentant du Canada-Québec. — Suite à une résidence d'artiste à Tripoli. *

2000

Dérive parodique, Maison de la culture Frontenac, Montréal (QC). *

PassArt, Rouyn-Noranda, (QC). — Exposition organisée par le Centre d'exposition de Rouyn-Noranda.*

1999

Images du « peindre », Centre de diffusion de la maîtrise en arts plastiques, Université du Québec à Montréal, Montréal (QC).

1996

Motifs à exposition, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal (QC). *

1995

Printemps – Plein temps, Galerie de l'UQAM, Montréal (QC). — Exposition des étudiants du Module des arts. *

1994

Écho d'une génération II, Galerie du SAC, Université de Montréal, Montréal (QC).

ÉCRITS DE L'ARTISTE

TEXTES DANS CATALOGUES D'EXPOSITIONS

2001

DÉSILETS, MARTIN. — « Les dictons et proverbes des îlets ». — Les dictons et proverbes des îlets. — [Montréal: Occurrence, 2001]. — N. p.

1999

DÉSILETS, MARTIN. — « Les Leçons de (la) peinture ». — Martin Désilets: Les Leçons de (la) peinture et son invité Serge Murphy: Réparations. — [Montréal: CIRCA, 1999?]. — N. p.

TEXTES DANS PÉRIODIQUES

2002

DÉSILETS, MARTIN. — « L'exposition du mois: les Agglomérations de Martin Désilets, du 3 au 20 octobre 2002 ». — Le Journal de l'Espace SD. — N° 1 (2002). — P. [1]

2000

DÉSILETS, MARTIN. — « Francis Alÿs ». — Parachute. — N° 99 (juill./août/sept. 2000). — P. 50-51

DÉSILETS, MARTIN. — « L'ironie: conscience lucide et rempart contre le désenchantement ». — ETC Montréal. — N° 51 (sept./oct./nov. 2000). — P. 6-10

DÉSILETS, MARTIN. — « [Sans titre] ». — ETC Montréal. — N° 50 (juin/juill./août 2000). — Sous « Actualités/débats: Les artistes en 2000 [1^{re} partie] ». — Repris dans « Geste premier – l'élan créatif », *Prospectivebook*, n° 4 (janv. 2001), p. 52-53. — P. 24-25

1999

DÉSILETS, MARTIN. — « Michel Boulanger ». — Parachute. — N° 96 (oct./nov./déc. 1999). — Repris (en partie) dans Michel Boulanger, [Montréal]: Galerie Christiane Chassay, [1999] (feuillet d'exposition produit dans le cadre du FIAC 99). — P. 71-72

1998

DÉSILETS, MARTIN. — « Peinture-peinture ou l'élargissement d'un territoire. Vers un nouveau pacte autour du nom de la peinture abstraite? ». — ETC Montréal. — N° 44 (déc. 1998/janv./févr. 1999). — P. 39-42

TEXTES DANS CATALOGUES D'EXPOSITIONS

2003

ROGER, CLAUDINE. — « [Martin Désilets] ». — Lieux anthropiques = Lugares antrópicos. — Montréal: VOX, centre de diffusion de la photographie, [2003]. — P. [7-8]

2000

CARDIN, CAROLINE. — « [Dérive parodique] ». — Dérive parodique. — Montréal: Maison de la culture Frontenac, [2000?]. — P. [2-12]

LACROIX, LAURIER. — « L'incessante actualité du regard ». — PassArt: un constat sociologique de la pratique artistique au seuil du troisième millénaire. — Rouyn-Noranda: Centre d'exposition de Rouyn-Noranda, [2000?]. — P. 68-72

1996

GAGNÉ, CATHERINE. — « Martin Désilets ». — Motifs à exposition. — Montréal: Maison de la culture Côte-des-Neiges, [1996?]. — N. p.

TEXTES DANS PÉRIODIQUES

2003

LEFEBVRE, LUCE. — « Un espace plus que des lieux ». — ETC Montréal. — N° 64 (déc. 2003/janv./févr. 2004). — Sous: « Actualités/débats ». — P. 13-18

MEHANNA, T[ANIA] H. — « Fragments de villes de Martin Désilets ». — Femme Magazine. — N° 117 (janv. 2003). — Beyrouth. — P. 40-41

NOËL, LISA MARIE. — « Beyrouth vu par Martin Désilets ». — L'Œil régional. — (22 mars 2003). — P. 34

2002

GIEMAYEL, DJIALA. — « "Les Agglomérations" de Martin Désilets à l'Espace SD ». — L'Orient Le Jour. — (4 oct. 2002). — Beyrouth. — P. 6

QUINE, DANY. — « Les Leçons de (la) peinture de Martin Désilets ». — Le Soleil. — (26 janv. 2002). — P. C-12

2001

PAGEOT, EDITH-ANNE. — « Penser la peinture après Pollock, Rothko, Warhol [sic], Jasper Johns... ». — Info Culturelle. — Vol. 18, n° 2 (hiver 2001). — P. 3-4

1999

CREVIER, LYNE. — « Le perroquet savant : Les Leçons de (la) peinture à la galerie Circa ». — Ici. — Vol. 3, n° 7 (4 nov. 1999). — P. 37

DOCUMENTS SUR SITE WEB

« Martin Désilets ». — Fonds documentaire [en ligne].
— VOX, image contemporaine [Réf. du 13 mai 2005].
— Accès : <<http://www.voxphoto.com/recherche.php?cmd=getartiste&lng=fr&page=1&pageaff=0&anneemax=&anneemin=&proceder=0&pratique=0&theme=0&artistes=96>>

ISABELLE HAYEUR

Née à Montréal (QC), le 27 février 1969.
Vit et travaille à Montréal (QC).

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

2005

Prefix Institute of Contemporary Art, Toronto (Ont.).

América y América, conversaciones polares, Fundación Luz y Alonzo Castillo, Galería Arte X Arte, Buenos Aires, Argentine. — Événement organisé en collaboration avec le Centre de documentation « Femmes artistes à travers le monde ». — Avec Jeane Fabb. *

Verge, Agnes Etherington Art Centre, Kingston (Ont.).

2004

Destinations, Massachusetts Museum of Contemporary Art (MassMoca), North Adams, Mass.

Destinations, Pari Nadimi Gallery, Toronto (Ont.). *

Milutin Gubash & Isabelle Hayer, Paved Art + New Media, Saskatoon (Sask.).

Somewhere, Plattform Center for the Photographic and Digital Arts, Winnipeg (Man.).

Spill 03 : Paysages incertains, Artspeak, Vancouver (C.-B.). *

2002

Quelque part, Espace F, Matane (QC).

2001

Chantiers, Centre des arts actuels Skol, Montréal (QC).

Drift, Eye Level Gallery, Halifax (N.-É.).

Paysages incertains, Galerie Verticale, Laval (QC).

2000

Beyond Gardens, Pari Nadimi Gallery, Toronto (Ont.).

Paysages incertains, L'Écart, Rouyn-Noranda, (QC).

1999

Dérives, Séquence, Chicoutimi (QC).

1996

Photographies récentes, Galerie Sans-Nom, Moncton (N.-B.).

EXPOSITIONS COLLECTIVES

2005

Berlin/Toronto Gallery Exchange, Loop - Raum für aktuelle Kunst, Berlin, Allemagne.

Contemporary Photographic Art in Canada: The Space of Making / Zeitgenössische Fotokunst aus Kanada, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, Allemagne [itinéraire : Städtischen Museen Zwickau, Zwickau; Kunstmuseum Heidenheim, Heidenheim; Städtische Galerie Waldkraiburg, Waldkraiburg]. — Exposition organisée en collaboration avec VOX, image contemporaine. *

Espaces vitaux / Extravagances, Aéroport de Dorval, Montréal (QC).

Paysages : constructions et simulations, Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, Luxembourg, grand-duché de Luxembourg. *

Perceptions (Exposure 2005, The Banff-Calgary Month of Photography), Skew Gallery, Calgary (Alb.).

Programme des arts visuels du Canada à Expo 2005, Pavillon du Canada, Aichi, Japon.

2004

Bois, Maison Hamel-Bruneau, Québec (QC).

Éveil / Awakening, VOX, image contemporaine, Montréal (QC).

Signatures photographiques, Maison des arts de Laval, Laval (QC).

2003

Lieux anthropiques / Lugares antrópicos, Centro Cultural Casa Vallarta, Guadalajara, Mexique. — Exposition organisée par VOX, centre de diffusion de la photographie, dans le cadre de l'événement *Voilà Québec en Mexico!*. *

Quelques imprécisions sur le paysage, Maison de la culture Plateau-Mont-Royal, Montréal (QC).

Shifts and Transfers. On Some Tendencies in Canadian Video = Mouvements de translation. Sur quelques pratiques de la vidéo canadienne, Galerie d'art d'Ottawa, Ottawa (Ont.). *

Tomorrow's news, Galerie Hippolyte, Helsinki, Finlande. *

Undo, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe (QC). *

2002

ON Trespassing, Toronto (Ont.). — Exposition in-situ (Bloorvillage), présentée dans le cadre du festival de photographie *Contact*. — Premier projet du collectif d'artistes Fresh Air. *

Past Imperfect, Kenderdine Art Gallery, Saskatoon (Sask.).

Yves Arcand, Colwyn Griffith, Isabelle Hayeur, VU, centre de diffusion et de production de la photographie, Québec (QC). *

2001

De la construction... des images, Séquence, Chicoutimi (QC).

Les Ateliers s'exposent 2001, ateliers des artistes participants et Maison de la culture Plateau-Mont-Royal, Montréal (QC). *

Plan large, Quartier Éphémère, Montréal (QC).

Salon international du flou, L'Œil de Poisson, Québec (QC).

Videocentric, YYZ Artists' Outlet, Toronto (Ont.). — Exposition présentée dans le cadre de la *2nd Annual Tranz<—>Tech Toronto International Video Art Biennial*. *

2000

Du métissage comme expérience, Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC) [itinéraire : Maison de la culture Frontenac, Montréal (QC)]. *

L'Art qui fait Boum !: La Triennale de la Relève québécoise en arts visuels, Marché Bonsecours, Montréal (QC). *

Proof 7, Gallery 44, Toronto (Ont.). *

The Documenting Eye, Artcite Gallery, Windsor (Ont.). — Exposition présentée dans le cadre du *Detroit's Festival of Photography*.

1999

Espace-projections vidéo d'art, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal (QC).

ÉCRITS ET ENTRETIENS DE L'ARTISTE

TEXTE DANS LIVRE

2004

CHARBONNEAU, HUGUES; HAYEUR, ISABELLE; LOUBIER, PATRICE. — « Conversation entre Hugues Charbonneau, Isabelle Hayeur et Patrice Loubier ». — Isabelle Hayeur: *Destinations*. — [Montréal]: Isabelle Hayeur, 2004. — En anglais, sous le titre « Conversation between Hugues Charbonneau, Isabelle Hayeur and Patrice Loubier », p. 28-33. — Un projet du Centre de recherche urbaine de Montréal. — P. 4-9

TEXTE DANS PÉRIODIQUE

2004

HAYEUR, ISABELLE. — « Spotlight artist ». — *MIX*. — Vol. 30, no. 1 (Summer 2004). — P. 28-31

TEXTES DANS CATALOGUES D'EXPOSITIONS

2005

JEAN, MARIE-JOSÉE. — « The space of making ». — *Zeitgenössische Fotokunst aus Kanada*. — Berlin: Neuer Berliner Kunstverein, 2005. — Aussi en allemand (p. 8-33) et en anglais (p. 154-169). — P. 128-145

LUNGI, ENRICO. — « Constructions et simulations = Constructions and simulations ». — *Paysages, constructions et simulations*. — Luxembourg: Casino Luxembourg, 2005. — P. 3-7

2004

BROWN, COLLEEN. — « Poring over, pouring in ». — *Spilled*. — Vancouver: Artspeak, 2004. — P. 7-12

2003

ROGER, CLAUDINE. — « [Isabelle Hayeur] ». — *Lieux anthropiques = Lugares antrópicos*. — Montréal: Vox, centre de diffusion de la photographie, [2003]. — Texte en français et en espagnol. — P. [5-6]

2002

PAQUET, SUZANNE. — « D'inquiétantes expéditions ». — Yves Arcand, Colwyn Griffith, Isabelle Hayeur. — Québec: VU, 2002. — P. [1-13]

TEXTES DANS LIVRES

2004

LECLERC, JUDE; GOSSELIN, FRÉDÉRIC. — « Modeling artistic processus using production systems ». — Matière et esprit : actes du colloque Cognitio 2004 = Matter and mind : proceedings of the Cognitio 2004 conference. — Sous la direction de Benoît Hardy-Vallée. — Montréal : Université du Québec à Montréal, 2004. — Aussi en ligne [Réf. du 6 juill. 2005], accès : <http://cognitio.uqam.ca/2004/leclerc_gosselin.pdf>. — P. 119-130

2002

GOLDEN, ANN. — « Portalogy: women's video in Quebec ». — Poolside : Shift. — Entretien avec Poolside. — Winnipeg : Video Pool, [2002]. — P. 11-19

NEUMARK, DEVORA. — « Indeterminacy and the landscape images of Isabelle Hayeur ». — Centre des arts actuels Skol 2001-2002. — Montréal : le Centre, [2002]. — Repris (2^e version) dans *Hive Magazine*, no. 1 (2002). — En ligne [Réf. du 11 mai 2005], accès : <<http://www.hivemagazine.com/issue1/Indeterminacy.htm>>

TEXTES DANS PÉRIODIQUES

2005

« Foreign landscapes, Isabelle Hayeur develops new worlds ». — CBCRadio3.com [en ligne]. — Vol. 3, no. ISS 16 (Jan. 7/13, 2005). — [Réf. du 11 mai 2005]. — Reproductions. — Sous « Archives ». — Accès : <<http://cbcradio3.com>>

« Isabelle Hayeur ». — Vox : image contemporaine = contemporary image. — N° 12 (janv. 2005). — P. [6]

BRAYSHAW, C. — « Only apparently real : the logic of Isabelle Hayeur's landscapes ». — Terminal City. — (Jan. 6, 2005). — P. 15

CAMPBELL, JAMES. — « La pensée nomade et les mondes possibles d'Isabelle Hayeur ». — Vie des Arts. — Vol. 49, n° 198 (printemps 2005). — P. 68-72

2004

« Isabelle Hayeur : Nuit américaine ». — Esse. — N° 52 (automne/hiver 2004). — Numéro thématique : « Du commentaire social ». — Reproductions. — P. 28-29

DARCEY NICHOLS, ROBERT. — « Éveil = Awakening ». — Para Para art contemporain. — N° 016 (2004). — Supplément de Parachute. — P. 1

GODLEVSKIS, RITA. — « Isabelle Hayeur : landscapes ». — Photo Ed. — (Winter 2004). — P. 14-19

PERRY, JESSICA. — « This could be anywhere ». — New Winnipeg [en ligne]. — (Mar. 30, 2004). — [Réf. du 2 juin 2005]. — Accès : <<http://newwinnipeg.com/culture/2004/03-30platform.htm>>

ROULEAU, MARTINE. — « Après la pluie, le désert fleurit ». — Vie des Arts. — Vol. 49, n° 197 (hiver 2004/2005). — P. 71-73

2003

« Isabelle Hayeur : Island ». — MIX. — Vol. 29, no. 1 (Summer 2003). — Reproduction. — P. 20

« Portfolio : Les Monuments anonymes, 1999 ». — Prefix Photo. — No. 7 (May 2003). — Reproductions. — P. 42-43

CORMIER, RÉJEAN-BERNARD. — « Du trompe-l'œil virtuel au pixel : la cybercopie ». — ETC Montréal. — N° 64 (déc. 2003/janv./févr. 2004). — P. 47-50

2002

« Isabelle Hayeur : Paysages incertains ». — CVPhoto. — N° 57 (avril 2002). — Reproductions. — P. 19-24

CAMPEAU, SYLVAIN. — « Un sublime désenchanté ». — ETC Montréal. — N° 57 (mars/avril/mai 2002). — P. 34-38

LELARGE, ISABELLE. — « Non-publics et non-marchés au Québec ». — ETC Montréal. — N° 58 (été 2002). — P. 24-25

PAQUET, SUZANNE. — « Quelques fêlures ». — CVPhoto. — N° 57 (avril 2002). — P. 25-26

2001

CAMPEAU, SYLVAIN. — « Isabelle Hayeur : les Paysages incertains ». — CV Photo. — N° 54 (printemps 2001). — P. 31

PALMIÉRI, CHRISTINE. — « Nature et culture chez Isabelle Hayeur ». — Spirale. — N° 180 (printemps 2001). — Portfolio. — P. 26-44

TINGUELY, VINCENT. — « Isabelle Hayeur : SKOL, Montréal ». — C Magazine. — No. 72 (Winter 2001/2002). — P. 45

1999

P[ARENT], S[YLVE]. — « Si/Jamais, Isabelle Hayeur ». — Le magazine électronique du CIAC [en ligne]. — N° 9 (1999). — [Réf. du 11 mai 2005]. — Accès : <http://www.ciac.ca/magazine/archives/no_9/cadre.html>

1998

ROBERT, PIERRE. — « La dualité du paysage – Isabelle Hayeur ». — Archée [en ligne]. — (Juillet 1998). — [Réf. du 11 mai 2005]. — Accès : <<http://www.archee.qc.ca/>>

SITE WEB DE L'ARTISTE

ISABELLE HAYEUR [EN LIGNE]. — Isabelle Hayeur [Réf. du 8 juin 2005]. — Accès : <<http://isabelle-hayeur.com/>>

TEXTE SUR SITE WEB

LECLERC, JUDE; GOSSELIN, FRÉDÉRIC. — « Processes of artistic creativity : the case of Isabelle Hayeur ». — Cogsci 2004 : Chicago II, IL [en ligne]. — Cognitive science society, révisé le 18 mars 2005 [Réf. du 8 juill. 2005]. — Actes du Colloque Cognitio 2004. — Accès : <<http://www.cogsci.northwestern.edu/cogsci2004/papers/paper418.pdf>>

EMMANUELLE LÉONARD

Née à Montréal (QC), le 4 juillet 1971.
Vit et travaille à Montréal (QC).

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

2005

I call on the Inquisition (self portrait), Pari Nadimi Gallery, Toronto (Ont.).

J'appelle l'inquisition (autoportraits), Occurrence, Montréal (QC). *

2004

Adoration, Pari Nadimi Gallery, Toronto (Ont.).

Working, Mercer Union, Toronto (Ont.). — Exposition présentée dans le cadre du 8th Annual Toronto Photography Festival. *

1999

La Boîte en chantier, Plein Sud, Centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil, Longueuil (QC). *

1998

Chant aphone. Un ça, un ours, et le tonneau des Danaïdes, VU, Centre de diffusion et de production de la photographie, Québec (QC). *

1997

Descriptions, inscriptions, Galerie Clark, Montréal (QC).

EXPOSITIONS COLLECTIVES

2005

Contemporary Photographic Art in Canada : The Space of Making / Zeitgenössische Fotokunst aus Kanada, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, Allemagne [itinéraire : Städtischen Museen Zwickau, Zwickau; Kunstmuseum Heidenheim, Heidenheim; Städtische Galerie Waldkraiburg, Waldkraiburg]. — Exposition organisée en collaboration avec VOX. *

TRAFIC Inter/nationale d'art actuel en Abitibi-Témiscamingue, Salle Augustin-Chénier, Rouyn-Noranda et autres centres d'exposition en Abitibi-Témiscamingue (QC). — Événement organisé par l'Écart... lieu d'art actuel.

2004

Berlin/Toronto Gallery Exchange, Loop - Raum für aktuelle Kunst, Berlin, Allemagne.

2003

1 espace à 9, Galerie Joyce Yahouda, Montréal (QC).

Les affiches ne meurent jamais, Artex, Centre d'information en art contemporain, Montréal (QC). — Projet d'édition et d'exposition organisé par Artex (Montréal), en collaboration avec les éditions Le Bleu du ciel (Bordeaux).

Lieux anthropiques / Lugares antrópicos, Centro Cultural Casa Vallarta, Guadalajara, Mexique. — Exposition organisée par VOX, centre de diffusion de la photographie, dans le cadre de l'événement *Voilà Québec en Mexico!*. *

No standard, Galerie Joyce Yahouda, Montréal (QC).

2002

Clark@Glassbox : Citizen Clark, Glass Box; La Vitrine, Paris, France. *

La Vie en temps réel = Life in Real Time (volet/part 2 : mode ralenti = slow motion), Marché Bonsecours, Montréal (QC). — Exposition organisée par VOX, centre de diffusion de la photographie, Montréal.

2001

Concours de peinture et de photographie pour célébrer les Jeux de la Francophonie, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.). — Représentante du Canada-Québec (photographie) aux IV^{es} Jeux de la Francophonie. *

Des nouvelles de Tchekhov, Plein Sud, Centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil, Longueuil (QC). — En collaboration avec le Théâtre de l'Opsis. *

Du lien social, Galerie Clark et divers lieux extérieurs du boulevard Saint-Laurent, Montréal (QC). — Événement organisé par VOX, centre de diffusion de la photographie, en collaboration avec le centre Clark. — Présenté dans le cadre du *Mois de la photo à Montréal*. *

Hors/Out of Place, Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, Montréal (QC).

1998

Collection Prêt d'œuvres d'art du Musée du Québec. Acquisitions récentes, Musée du Québec, Québec (QC).

1997

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

Les Ateliers s'exposent 1997, ateliers des artistes participants, Montréal (QC). *

Mines de rien, Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, Montréal (QC) [itinéraire : Galerie l'Écart, Rouyn-Noranda; Palais Montcalm, Québec; Espace F, Matane]. — Mission photographique organisée par l'agence Québec/Wallonie-Bruxelles pour la jeunesse. — Présentée dans le cadre du *Mois de la Photo à Montréal*. *

1996

Jeune photographie 1996 (Fuite et repaire, second volet), Dazibao, centre de photographies actuelles, Montréal (QC). *

PROJETS SPÉCIAUX ET COLLABORATION

2001

[LÉONARD, EMMANUELLE]. — Dans l'œil du travailleur : le journal illustré des travailleurs-photographes. — [S.l. : s.n., 2001]. — [12] p. — Journal tiré à 7000 exemplaires et distribué à Montréal lors de l'exposition « Du lien social », présentée dans le cadre du *Mois de la Photo à Montréal*.

2000

LAMARCHE, LISE; MERCIER, GUY; PAQUET, SUZANNE. — Terrains vagues = Unspecified. — Œuvres de Geoffrey James, Alain Lefort, Emmanuelle Léonard et Suzanne Paquet. — Québec: J'ai VU, 2000. — 112 p. — (L'opposite; 1)

1999

Le son des images [ensemble multi-supports]. — [Réalisation VU, centre de diffusion et de production de la photographie, d'après une idée originale de Marie-Luce Crépeau]. — Québec: VU, 1999. — 14 livrets, 1 cédérom dans un conteneur. — Création sonore, *La Comptine agitée*, réalisée par Emmanuelle Léonard et le centre VU, en collaboration avec Avatar

TEXTES DANS CATALOGUES D'EXPOSITIONS

2005

DE BLOIS, NATHALIE. — « Soï, l'autre et le témoin = Self, the other, and the witness ». — Emmanuelle Léonard : un livre de photographies. — [Montréal]: Occurrence, 2005. — Comprend également les textes suivants: « Dans l'interstice du corps social: un portrait = Interstices of the social body: a portrait »; « Les paradoxes du soi = The paradoxes of the self »; « J'appelle l'inquisition (autoportraits) = J'appelle l'inquisition (autoportraits) », p. 35-43. — P. 33-34

JEAN, MARIE-JOSÉE. — « The space of making ». — Zeitgenössische Fotokunst aus Kanada. — Berlin: Neuer Berliner Kunstverein, 2005. — Aussi en allemand (p. 8-33) et en anglais (p. 154-169). — P. 128-145

2004

THORNE, KIKA. — « Front Gallery: Emmanuelle Léonard: Working ». — Mercer Union. — Toronto: Mercer Union, 2004. — Aussi en ligne [Réf. du 13 mai 2005], accès: <http://www.mercerunion.org/show.asp?show_id=78>. — N. p.

2003

[DE BLOIS, NATHALIE]. — « Emmanuelle Léonard ». — Glassbox@Clark: double vie. Clark@Glassbox: citizen Clark. — Montréal: Galerie Clark, [2003]. — (Petula). — Aussi en ligne (voir Clark@Glassbox), accès: <<http://www.clarkplaza.org/accueil/fr/home.html>>. — P. 20-23

ROGER, CLAUDINE. — « [Emmanuelle Léonard] ». — Lieux anthropiques = Lugares antrópicos. — Montréal: VOX, centre de diffusion de la photographie, [2003]. — P. [3-4]

2001

BLACHE, PIERRE. — « Du lien social ». — Le Mois de la Photo à Montréal, septembre 2001: le pouvoir de l'image = Le Mois de la Photo à Montréal, septembre 2001: the power of the image. — Montréal: VOX, centre de diffusion de la photographie, 2001

1999

PARÉ, ANDRÉ-LOUIS. — « Les Pantomimes et Un ça, un ours, et le tonneau des Danaïdes ». — Emmanuelle Léonard. — Longueuil: Plein Sud, Centre d'exposition et d'animation en art actuel, [1999]. — Dépliant. — P. [2-3]

1997

FASTENAEKENS, GILBERT. — « Emmanuelle Léonard ». — Mines de rien: la mission photographique. — Montréal; Bruxelles; Québec: L'Agence Québec/Wallonie-Bruxelles pour la jeunesse; VU, Centre de diffusion et de production de la photographie, [1997]. — P. [19-20]

1996

B[AILLARGEON], R[ICHARD]. — « [Emmanuelle Léonard] ». — Jeune photographie: fuite et repaire. — Sous la direction de Monique Bertrand et France Choinière. — Montréal: Dazibao, 1996. — P. 30-31

TEXTE DANS LIVRE

2001

LAMARCHE, BERNARD. — « Les voix du silence ». — Des nouvelles de Tchekhov. — Trois-Rivières: Éditions d'art Le Sabord, [2001?]. — Voir aussi « La cuisinière se marie », p. 80-85. — P. 9-20

TEXTES DANS PÉRIODIQUES

2005

BERNIER, CHRISTINE. — « Portrait de l'autre ». — ETC Montréal. — N° 69 (mars/mai 2005). — P. 4-10, p. couv.

DELGADO, JÉRÔME. — « Le nouveau réalisme ». — La Presse. — (30 janv. 2005). — Cahier Arts et spectacles. — P. 2

LAMARCHE, BERNARD. — « Regards délégués: Emmanuelle Léonard ». — Le Devoir. — (12 févr. 2005). — P. E-8

MAVRIKAKIS, NICOLAS. — « Emmanuelle Léonard: posséder l'image ». — Voir. — Vol. 19, n° 6 (10 févr. 2005). — P. 16

2004

« Emmanuelle Léonard: Working Paths (secteur des manufactures de textile, Montréal) ». — Esse. — N° 52 (automne/hiver 2004). — Numéro thématique: « Du commentaire social ». — Reproductions. — P. 22-23

BALZER, DAVID. — « Emmanuelle Léonard: eye candy ». — Eye [en ligne]. — (Apr. 8, 2004). — [Réf. du 27 mai 2005]. — Accès: <http://www.eye.net/eye/issue/issue_04.08.04/arts/eyecandy.html>

DAULT, JULIA. — « Portraits at work ». — National Post. — (Apr. 8, 2004). — P. PM-16

TEMPLE, KEVIN. — « Earn and yearn: Emmanuelle Léonard's photos probe our attitudes toward work ». — Now [en ligne]. — Vol. 23, no. 34 (Apr. 22/28, 2004). — [Réf. du 9 févr. 2005]. — Accès: <http://www.nowtoronto.com/issues/2004-04-22/art_reviews.php>

2003

LAMARCHE, BERNARD. — « Vivid city ». — Canadian Art. — Vol. 20, no. 4 (Winter 2003). — P. 64-69

2002

DE CARVALHO, ANITE. — « Les travailleurs, exposition ». — CV Photo. — N° 58 (sept. 2002). — P. 29

HÉTU, JULIE. — « Retard et transmission ». — ETC Montréal. — N° 59 (sept./oct./nov. 2002). — P. 50-53

JEAN, MARIE-JOSÉE. — « Artiste invitée = Artist insert ». — Paris Photo. — N° 20/21 (juin/août 2002). — Numéro thématique : Spécial Canada. — P. 133-145

LAMARCHE, BERNARD. — « Retour sur Mode ralenti ». — Le Devoir. — (13 avril 2002). — Sous : « Arts visuels : peinture, pas peinture ». — P. D-8

LOUBIER, PATRICE. — « Enclaves lentes : montrer le temps ». — Esse. — N° 46 (automne 2002). — P. 41-49

1997

MARCHAND, KEITH. — « The f-stops here : butterfly black eyes and pools of oil ». — Mirror. — (Mar. 20/27, 1997). — Aussi en ligne [Réf. du 27 janv. 2005], accès : <<http://www.montrealmirror.com/ARCHIVES/1997/032097/art.html>>. — P. 29

1995

LÉONARD, EMMANUELLE; ROBITAILLE, EUGÉNIE. — « D'une certaine tradition ». — CV Photo. — N° 32 (automne 1995). — Sous : « Fiction ». — P. 53, 65

ENREGISTREMENT VIDÉO

2001

EMMANUELLE LÉONARD [enregistrement vidéo]. — Réalisation, Jonathan Plante. — [S.l. s.n., 2001]. — Propos sur le projet *Dans l'œil du travailleur*, présenté dans le cadre du *Mois de la Photo à Montréal*. — En ligne [Réf. du 27 mai 2005], accès : <<http://www.moisdelaphoto.com/2001/multimedia/>>

DOCUMENTS SUR SITE WEB

2005

« Emmanuelle Léonard ». — Fonds documentaire [en ligne]. — VOX, image contemporaine [Réf. du 13 mai 2005]. — Accès : <<http://www.voxphoto.com/recherche.php?cmd=getartiste&lng=fr&page=1&pageaff=0&anneemax=&anneemin=&proceder=0&pratique=0&theme=0&artistes=16>>

PAVEL PAVLOV

Né à Sliven, Bulgarie, le 19 février 1973.
Vit et travaille à Montréal (QC), depuis 2000.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

2005

Parking Lots, Galerie 44, Toronto (Ont.).

2004

Paysages construits, VU, Centre de diffusion et de production de la photographie, Québec (QC). *

2002

Parking Lots, Centre des arts actuels Skol, Montréal (QC).

EXPOSITIONS COLLECTIVES

2004

Désert : 6^e Manifestation internationale vidéo et art électronique, incinérateur des Carrières, Montréal (QC). — Événement organisé par Champ Libre. — Présentation de *Mis en tas*, une œuvre réalisée en collaboration avec VLAN Paysages. *

2002

Cité des ondes : 5^e Manifestation internationale vidéo et art électronique, station de pompage Graig et station de métro Berri-UQAM, Montréal (QC). — Événement organisé par Champ Libre. — Projection de la bande vidéo *La Tente*. *

ÉCRITS DE L'ARTISTE

TEXTE DANS CATALOGUE D'EXPOSITION

2004

PAVLOV, PAVEL. — « Paysages construits ». — Pavel Pavlov : Paysages construits. — Québec : VU, Centre de diffusion et de production de la photographie, [2004]. — Livret d'exposition. — N. p.

TEXTES DANS PÉRIODIQUES

2003

PAVLOV, PAVEL. — « Document et série photographique ». — Item [en ligne]. — N° 1 (févr. 2003). — [Réf. du 8 avril 2005]. — Dossier thématique : Le document comme réalité. — Accès : <<http://www.item.uqam.ca/fev2003/fev2003.htm>>

PAVLOV, PAVEL. — « Le cadrage : une comparaison des stratégies photographiques de Douglas Huebler et de Bernd et Hilla Becher ». — Item [en ligne]. — No 2 (oct. 2003). — [Réf. du 8 avril 2005]. — Dossier thématique : Le cadre comme concept créateur. — Accès : <http://www.item.uqam.ca/oct2003/pavlov_oct2003.htm>

TEXTES DANS LIVRES

2002

« Pavel Pavlov : Parking Lots ». — Centre des arts actuels Skol 2002-2003. — Montréal : Centre des arts actuels Skol, 2002. — Livret d'exposition. — Reproductions. — P. 22-23

PAQUET, SUZANNE. — « Chiffrer les lieux : les Parkings Lots de Pavel Pavlov ». — Centre des arts actuels Skol 2002-2003. — Montréal : Centre des arts actuels Skol, 2002. — En anglais, sous le titre « Pavel Pavlov ; counting/coding spaces : Pavel Pavlov's Parking Lots », p. 63. — Livret d'exposition. — P. 24-25

TEXTES DANS PÉRIODIQUES

2004

CÔTÉ, NATHALIE. — « Première station : Pavel Pavlov et Catherine Sylvain ». — Voir (Québec). — (20 mai 2004). — P. 24

2003

« Parking Lots ». — MIX. — Vol. 28, no. 3 (Winter 2003). — P. 16

TEXTE SUR SITE WEB

2002

COUILLARD, CLAUDE. — « Parking numéroté ». — Le magazine culturel de Radio-Canada [en ligne]. — Radio-Canada, 2002 [Réf. du 3 juin 2005]. — Accès : <http://www.src.ca/culture/expositions/v2/200209/26/001-parking_lots.asp>

MYRIAM YATES

Née à Montréal (QC), le 11 décembre 1971.
Vit et travaille à Montréal (QC).

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

2004

Échappées, connivences, Centre des arts actuels Skol, Montréal (QC).

2003

Prendre entre les deux, La Centrale, Montréal (QC). *

EXPOSITIONS COLLECTIVES

2005

Glissements. Art et écriture, Galerie de l'UQAM, Montréal (QC). *

Télétaxi, Montréal (QC). — Projet d'art médiatique dans un taxi présenté par Year Zero One dans le cadre de la programmation DIS/LOCATION : projet d'articulation urbaine de Dare-Dare, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal.

2004

Périphérique 4, site extérieur, rue Jeanne-Mance, Montréal (QC). — Événement organisé par Périphériques.

2001

Des nouvelles de Tchekhov, Plein sud, Centre d'exposition en art actuel à Longueuil, Longueuil (QC). *

Proof 8, Gallery 44 Centre for Contemporary Photography, Toronto (Ont.). *

2000

Du métissage comme expérience, Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC) [itinéraire : Maison de la culture Frontenac, Montréal]. *

L'Art qui fait Boum ! : La Triennale de la Relève québécoise en arts visuels, Marché Bonsecours, Montréal (QC). *

1999

Visite libre. À propos d'habitation, espace 705, 460, rue Sainte-Catherine O., Montréal (QC). — Exposition présentée par Gueule-de-Loup.

1997

Relocaliser les aires, espace 512, édifice Belgo, Montréal (QC).

RÉSIDENCE D'ARTISTE

2004

Intra-Nation, Banff Centre for the Arts, Banff (Alb.).

PROJET SPÉCIAL ET COLLABORATION

2004

Prospection poétique de l'Hippodrome de Montréal.

— Documentaire Web. — Prix Fonds Bell/Vidéographe/Interactive screen (Banff Centre).

Alanis, Salvador; Canty, Daniel; Velan, Dana. — Nor: idées du nord = Nor: ideas of north. — [Textes Daniel Canty... et al., illustrations, Patrick Beaulieu... et al.]. — [Montréal]: Nor, 2004. — 1 portfolio, n. p. — Texte en anglais ou en français. — Insertion d'une reproduction photographique

ÉCRITS DE L'ARTISTE

TEXTE DANS CATALOGUE D'EXPOSITION

2005

YATES, MYRIAM. — « Incorporer (s) ». — Glissements: art et écriture. — [Montréal: Galerie de l'UQAM, 2005]. — N. p.

TEXTE SUR SITE WEB

2004

YATES, MYRIAM. — « Myriam Yates: Échappées, connivences ». — Centre des arts actuels Skol [en ligne]. — Centre des arts actuels Skol, [2004] [Réf. du 8 juin 2005]. — Accès: <<http://www.skol.qc.ca/programmation/saisons/0005/yates.html>>

TEXTE DANS CATALOGUE D'EXPOSITION

2005

LAFLÉUR, MAXIME. — « Projeter l'intime dans le public... et y chercher l'autre ». — Glissements: art et écriture. — [Montréal: Galerie de l'UQAM, 2005]. — N. p.

TEXTE DANS LIVRE

2001

LAMARCHE, BERNARD. — « Les voix du silence ». — Des nouvelles de Tchekhov. — Trois-Rivières: Éditions d'art Le Sabord, [2001 ?]. — Voir aussi « Vanka », p. 30-35. — P. 9-20

TEXTES DANS PÉRIODIQUES

2005

DELGADO, JÉRÔME. — « Une nouvelle façon de diffuser l'art: dans un taxi près de chez vous ». — La Presse. — (8 avril 2005). — Cahier Arts et spectacles. — P. 5

LAMARCHE, BERNARD. — « L'art au banc d'essai ». — Le Devoir. — (29 janv. 2005). — P. E-8

2004

CORMIER, RÉJEAN-BERNARD. — « L'indocilité du regard: la surveillance ». — ETC Montréal. — N° 65 (mars/avril/mai 2004). — P. 5-6

2000

LAMARCHE, BERNARD. — « Des dispositifs qui disposent! ». — Le Devoir. — (8 avril 2000). — P. B-12

La bibliographie des artistes est disponible sur le site Web de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal, accès: <<http://www.media.macm.org>>.

CHRISTIAN BARRÉ

Dignité — (Dignity), 2005
10 impressions au jet d'encre
80 x 100,3 cm chacune

MARTIN DÉSILETS

De la série «*Marquer le territoire – Transformer l'espace*»

Altération, signalisation d'impasse (collage), 2004-2005
Impression au jet d'encre montée sur aluminium, 1/3
86 x 86 cm

Rénovation, arrière-boutique (échelle), 2004-2005
Impression au jet d'encre montée sur aluminium, 1/3
182,5 x 117,5 cm

Marque/inscription I, tulipes (peinture rouge), 2004-2005
Impression au jet d'encre montée sur aluminium, 1/3
45,5 cm x 30 cm

Graffiti, cube sur fond gris (peinture noire), 2004-2005
Impression au jet d'encre montée sur aluminium, 1/3
76 cm x 60,7 cm

Superposition (plante et chaise), 2004-2005
Impression au jet d'encre montée sur aluminium, 1/3
76 cm x 50,5 cm

Petite appropriation de la voie publique, traîner son avoir, 2004-2005
Impression au jet d'encre montée sur aluminium, 1/3
167,3 cm x 117,5 cm

Ensachage I (sac bleu), 2004-2005
Impression au jet d'encre montée sur aluminium, 1/3
50,5 cm x 50,5 cm

Amalgame (gaine de protection, étiquette, oiseau), 2004-2005
Impression au jet d'encre montée sur aluminium, 1/3
117,5 cm x 167,3 cm

Recouvrement et petites éclaboussures (peinture rouge), 2004-2005
Impression au jet d'encre montée sur aluminium, 1/3
76 cm x 50,5 cm

Petite négligence, se débarrasser des restes (dépôts de peinture sur muret de béton), 2004-2005
Impression au jet d'encre montée sur aluminium, 1/3
50,5 cm x 76 cm

Petite action poétique (lys), 2004-2005
Impression au jet d'encre montée sur aluminium, 1/3
60,7 cm x 40,5 cm

Aménagement de la voie publique, gestion de végétaux, 2004-2005
Impression au jet d'encre montée sur aluminium, 1/3
117,5 cm x 167,3 cm

Contenir le sol mais non la fuite (polypropylène, cailloux et mare sur terrain contaminé), 2004-2005
Impression au jet d'encre montée sur aluminium, 1/3
152 cm x 117,5 cm

Incident, le grand dripping (peinture verte), 2004-2005
Impression au jet d'encre montée sur aluminium, 1/3
50,5 cm x 76 cm

Petit réaménagement de la voie publique (souche, trottoir concassé et peinture argentée), 2004-2005
Impression au jet d'encre montée sur aluminium, 1/3
50,5 cm x 76 cm

Marque/inscription II, indiquer la sortie d'eau (peinture orangée et bleue), 2004-2005
Impression au jet d'encre montée sur aluminium, 1/3
50,5 cm x 76 cm

ISABELLE HAYEUR

Nuit américaine, 2004
Diptyque, épreuves numériques couleur
124 x 185 cm (chacune des photos)

Au seuil de la nuit, 2004
Épreuve numérique couleur
127 x 350 cm

Roxane (L'Attente de l'aube), 2004
Épreuve numérique couleur
107 x 160 cm

Blindsight, 2005
Épreuve numérique couleur
267 x 152 cm

EMMANUELLE LÉONARD

Les Marcheurs, 2004
4 épreuves numériques couleur
75 x 50 cm chacune

Working Paths, 2004
2 épreuves numériques couleur
75 x 75 cm chacune

Guardia, resguárdeme, 2005
Installation vidéo composée de 5 projections noir et blanc en boucle de 9 min 28 s, muet

PAVEL PAVLOV

Paysage avec cabanes II, 2004
9 épreuves numériques couleur
35 x 45 cm chacune

Ciné-parc, 2005
De la série «*Parking Lots*»
Installation vidéo à 5 canaux, avec son
4 boucles synchronisées de 32 min et une bande vidéo de 32 s

MYRIAM YATES

Occupants, 2005
Installation vidéo composée de 3 projections couleur en boucle avec son, dont 2 en diptyque

Christian **Barré**
Martin **Désilets**
Isabelle **Hayeur**
Emmanuelle **Léonard**
Pavel **Pavlov**
Myriam **Yates**

ISBN 2-551-22783-6



9 782551 227839



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec

