



**rien ne se  
perd, rien  
ne se crée,  
tout se  
transforme**

La Triennale québécoise 2008







**rien ne se  
perd, rien  
ne se crée,  
tout se  
transforme**

**La Triennale québécoise 2008**



**rien ne se  
perd, rien  
ne se crée,  
tout se  
transforme**

Josée Bélisle  
Paulette Gagnon  
Mark Lanctôt  
Pierre Landry

**La Triennale québécoise 2008**

Du 24 mai au 7 septembre 2008  
Musée d'art contemporain de Montréal

**Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme**

**La Triennale québécoise 2008**

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 24 mai au 7 septembre 2008.

Commissaires : Josée Bélisle, Paulette Gagnon, Mark Lanctôt, Pierre Landry  
Coordonnatrice de l'exposition : Lesley Johnstone  
Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau  
Traduction : Colette Tougas  
Documentation biobibliographique : Sylvie Alix, Étaïne Bégin, Liliana Dimasu  
Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin  
Conception graphique : Fugazi  
Impression : Opale

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine 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 2008

Dépôt légal  
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2008  
Bibliothèque nationale du Canada, 2008

**Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada**

Triennale québécoise (1<sup>re</sup> : 2008)  
Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme

Catalogue de l'exposition Triennale québécoise 2008 présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 24 mai au 7 sept. 2008.  
Publ. aussi en anglais sous le titre: Nothing is lost, nothing is created, everything is transformed.  
Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-551-23671-8

1. Art québécois - 21<sup>e</sup> siècle - Expositions. I. Bélisle, Josée.  
II. Musée d'art contemporain de Montréal. III. Titre.

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.

[www.macm.org](http://www.macm.org)

**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](http://www.abcartbookscanada.com)  
[info@abcartbookscanada.com](mailto:info@abcartbookscanada.com)

**Remerciements**

Nous désirons remercier chaleureusement tous les artistes qui nous ont accueillis dans leurs ateliers, ceux qui ont répondu si généreusement à notre invitation et qui ont collaboré à la réalisation de cette exposition. Nos remerciements s'adressent également aux différentes galeries des artistes pour leur appui : Art45, Donald Browne, Joyce Yahouda, René Blouin, Roger Bellemare, Parisian Laundry et Pierre-François Ouellette art contemporain à Montréal; Christopher Cutts et Goodwater à Toronto; Equinox à Vancouver; Caren Golden Fine Art à New York. Nous sommes également reconnaissants à Andrea Rosen et Laura Mackall de la galerie Andrea Rosen à New York, de même qu'à tous les prêteurs qui ont accepté de se départir temporairement de leurs œuvres. Nous souhaitons enfin remercier Télé-Québec pour son soutien à la réalisation des capsules vidéo.

**Photographies**

Caroline Boileau : p. 108 (haut)  
Anthony Burnham : p. 22, 72-75  
Pierre Charrier : p. 88-91  
Patrick Coutu : p. 25, 80-83  
Michel de Broin : couverture 1 et p. 85  
Manon De Pauw : p. 12, 13, 17, 92  
Doyon-Rivest : p. 30, 104-107  
Stéphane Gilot : p. 111  
Milutin Gubash : p. 178, 179 (bas)  
Colleen Heslin : p. 181, 183  
Bettina Hoffmann : p. 38, 46, 47  
Christian Lambert : p. 143  
Guy L'Heureux : p. 17, 66-71, 145, 179 (haut)  
Paul Litherland : p. 16, 18, 21, 113-115, 150-153  
Scott Massey : p. 8, 9, 22, 180, 182  
Michael Merrill : p. 14, 23, 142, 144  
Tricia Middleton : p. 25, 148-149  
Ellen Page Wilson : p. 6, 7, 27, 42-45  
Jocelyn Robert : p. 23, 158-161 et rabat intérieur  
Peter Rosemann : p. 33, 84  
Richard-Max Tremblay : p. 29, 155-157 et couverture arrière  
WWKA : p. 24, 176



telequebec.tv



Conseil des Arts  
du Canada

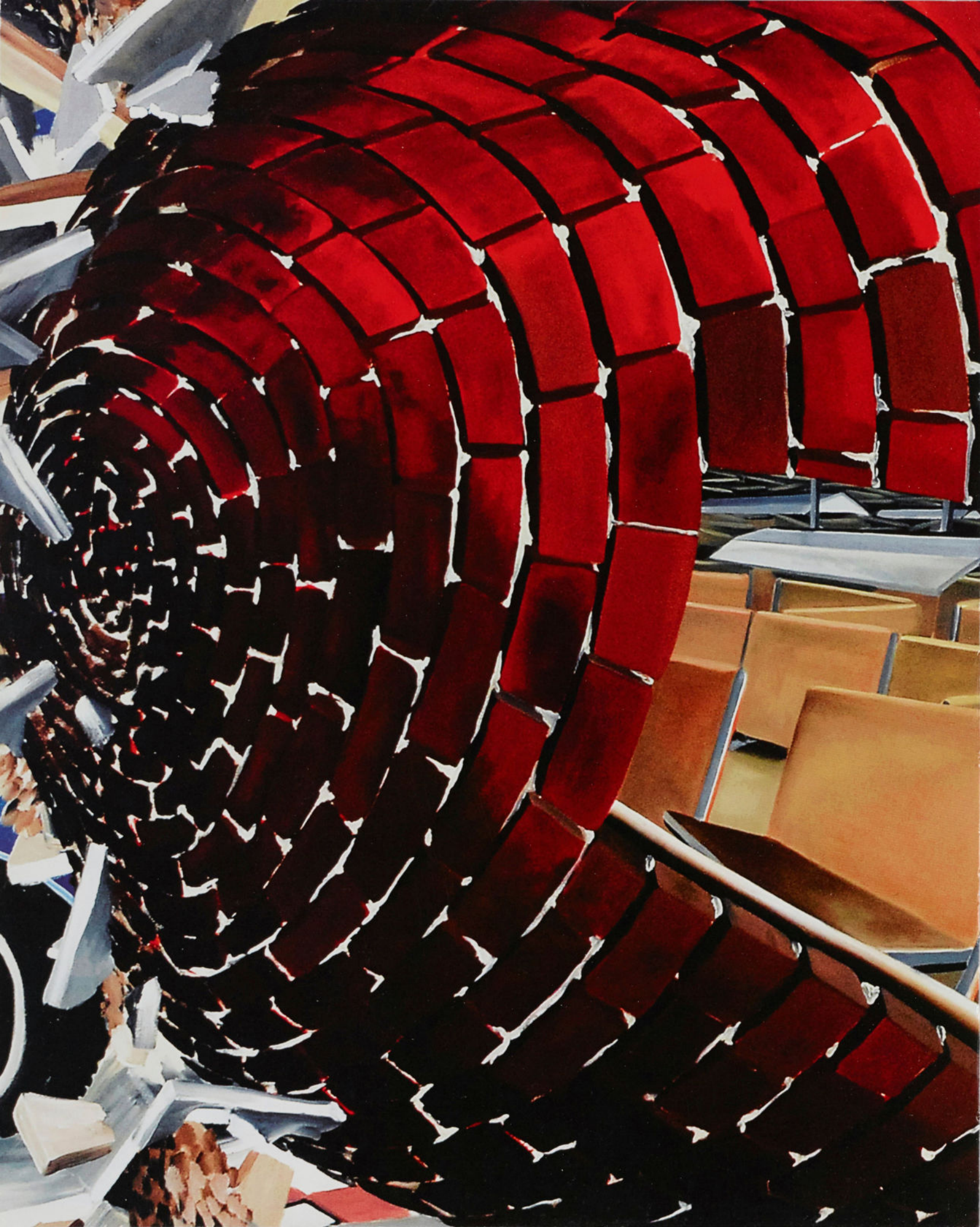
Canada Council  
for the Arts



<b>11</b>	<b>Avant-propos</b> Marc Mayer		
<b>15</b>	<b>Présentation</b> Les commissaires		
<b>17</b>	<b>La chose et son contraire</b> Pierre Landry		
<b>21</b>	<b>La Ronde de nuit</b> Josée Béliste		
<b>27</b>	<b>Détresse et réenchantement</b> Paulette Gagnon		
<b>35</b>	<b>Bonne route</b> Mark Lanctôt		
		<b>Artistes de la Triennale</b>	<b>Artistes des capsules vidéo</b>
		42 David Altmejd	186 Gwenaël Bélanger
		46 David Armstrong Six	187 Patrick Bernatchez
		50 Nicolas Baier	188 Louis-Philippe Eno
		56 Gwenaël Bélanger	189 Bettina Hoffmann
		60 Patrick Bernatchez	190 Charles Guilbert et Serge Murphy
		66 Valérie Blass	191 Manon Labrecque
		72 Anthony Burnham	192 Lynne Marsh
		76 Cooke-Sasseville	193 Tricia Middleton
		80 Patrick Coutu	194 Yannick Pouliot
		84 Michel de Broin	195 Chih-Chien Wang
		88 Raphaëlle de Groot	
		92 Manon De Pauw	
		98 Julie Doucet	<b>197 Biobibliographies sélectives</b>
		104 Doyon-Rivest	
		108 Stéphane Gilot	
		112 Cynthia Girard	
		116 Romeo Gongora	
		120 Adad Hannah	
		124 Isabelle Hayeur	
		130 Bettina Hoffmann	
		134 Jon Knowles	
		138 Emanuel Licha	
		142 Michael Merrill	
		146 Tricia Middleton	
		150 Adrian Norvid	
		154 Jonathan Plante	
		158 Jocelyn Robert	
		162 David Ross	
		166 Carlos et Jason Sanchez	
		168 Karen Tam	
		172 Chih-Chien Wang	
		176 WWKA (Women with Kitchen Appliances)	
		180 Etienne Zack	<b>208 Liste des œuvres de la Triennale et des capsules vidéo</b>











Nous avons fait un pari avec cette exposition. Nous avons gagé que, si l'occasion leur était donnée de bien voir les meilleures œuvres présentement réalisées au Québec, il y aurait suffisamment de gens, notamment des Québécois, pour assurer la répétition de l'exercice tous les trois ans. Inutile de préciser que nous avons également mis sur le fait que nos successeurs en verraient eux aussi l'utilité et qu'ils n'annuleraient pas une tradition qui serait bien établie au moment où nous leur passerions le flambeau. Nous pensons que nos artistes méritent depuis longtemps pareille célébration et que la tendance se maintiendra.

Si le lancement d'une triennale signifie que nous nous engageons à répéter l'expérience à un rythme précis, il y a peu de risques qu'un jour nous n'ayons plus d'œuvres dignes de notre regard. L'importance de l'art produit ici, un art qui peut inspirer du respect, n'a cessé de croître depuis les années 1920. A titre de centre métropolitain de l'Est du Canada, sans parler de sa rivalité légendaire avec Toronto à titre de capitale culturelle, Montréal a toujours eu la plus grande concentration d'artistes au Québec, ce qui explique l'établissement du présent musée provincial en 1964. Les occasions d'exposer, la critique raisonnée, l'accès à des moyens et à des services de production, sans parler de la possibilité de vente à de prestigieuses collections privées et publiques, comptent parmi ses plus importants atouts. Malgré tous ses avantages, Montréal n'a toutefois pas l'exclusivité de l'effervescence artistique au Québec. Nous souhaitons élargir et, en fait, nationaliser le portrait.

De toutes les provinces canadiennes, le Québec est, comme on le sait, celle qui a la plus grande conscience de soi en raison de sa singularité linguistique en Amérique du Nord. Mais le Québec se reconnaîtra-t-il dans le travail des plus marquants de ses jeunes artistes rassemblés pour cette première Triennale ? Le fait de voir la nouvelle production artistique québécoise peut-il aider à nuancer de manière intéressante cette conscience de soi ? Apportera-t-il une information utile et, pourquoi pas, de la fierté ? J'en suis convaincu. Avec cette exposition, les Québécois découvriront une culture évoluée, extraordinairement audacieuse et diverse dans ses pratiques et dans ses intérêts.

Sans vouloir imposer à tout prix la diversité, les conservateurs ont cherché à être objectifs dans leur mise en application des critères d'originalité, d'intelligence et de pertinence au cours du processus de sélection. Ce n'est qu'une fois la sélection terminée qu'ils ont choisi la merveilleuse formule de Lavoisier comme titre, de sorte qu'aucun thème n'a été imposé au départ. Les quatre conservateurs, Josée Bélisle, Paulette Gagnon, Pierre Landry et Mark Lanctôt, sont partis à la recherche des œuvres les plus ambitieuses qui répondraient à leurs critères rationnels ; ils en ont trouvé en quantité étonnamment élevée et la plupart avaient très peu en commun.

Cela me porte à penser que notre milieu s'est développé, en profondeur et quant à ses horizons, depuis ces décennies encore récentes du relais automatistes-plasticiens-néo-plasticiens, avec sa cohésion de groupe de combat. Non seulement la culture artistique au Québec a-t-elle remarquablement changé, mais il semble aussi qu'une forme différente de culture se soit installée ici, qui reflète la diversité extrême du monde de l'art en général, mais dans la ligne d'une diversité radicalement démocratique de sensibilités individuelles, et non selon une fracture ethnique, comme on pourrait le redouter dans une ville polyglotte comme Montréal.

La scène artistique est-elle devenue plus schizophrène et xénophobe ? L'idée me répugne, même si je peux imaginer que notre équipe de conservateurs risque elle-même d'être injustement l'objet de dénonciations de ce type par ceux et celles qui seront en désaccord avec le portrait que nous avons esquissé. Tous les musées d'art qui sont issus d'une société libre, ouverte et pluraliste et qui osent une exposition semblable doivent, comme nous, se poser des questions difficiles. Dans une tentative d'être plus accueillants, devrions-nous élargir notre définition de ce qu'est un artiste professionnel ? Devrions-nous essayer de tenir compte d'exemples exceptionnels dans les arts traditionnels ? Devrions-nous abaisser nos exigences d'originalité, d'intelligence et de pertinence au nom de l'inclusion ? Nous avons répondu « non » à toutes ces questions, comme nous l'avons fait depuis nos débuts, il y a plus de quarante ans. Nous savons que des avis judicieux sont nécessairement exclus de tout processus de sélection ; mais nous nous consolons du fait que la vigueur de notre scène artistique, avec sa liberté et grâce à l'encouragement apporté à l'éventail de ses sensibilités, laissera finalement sa marque dans le monde. Il s'agit également d'un objectif que nous nous sommes fixé pour la présente exposition. Avec le temps, la popularité de formes d'art nouvelles et stimulantes continuant de croître, je suis convaincu que la diversité de notre culture en arts visuels ne fera qu'élargir et approfondir sa pluralité et son attrait.

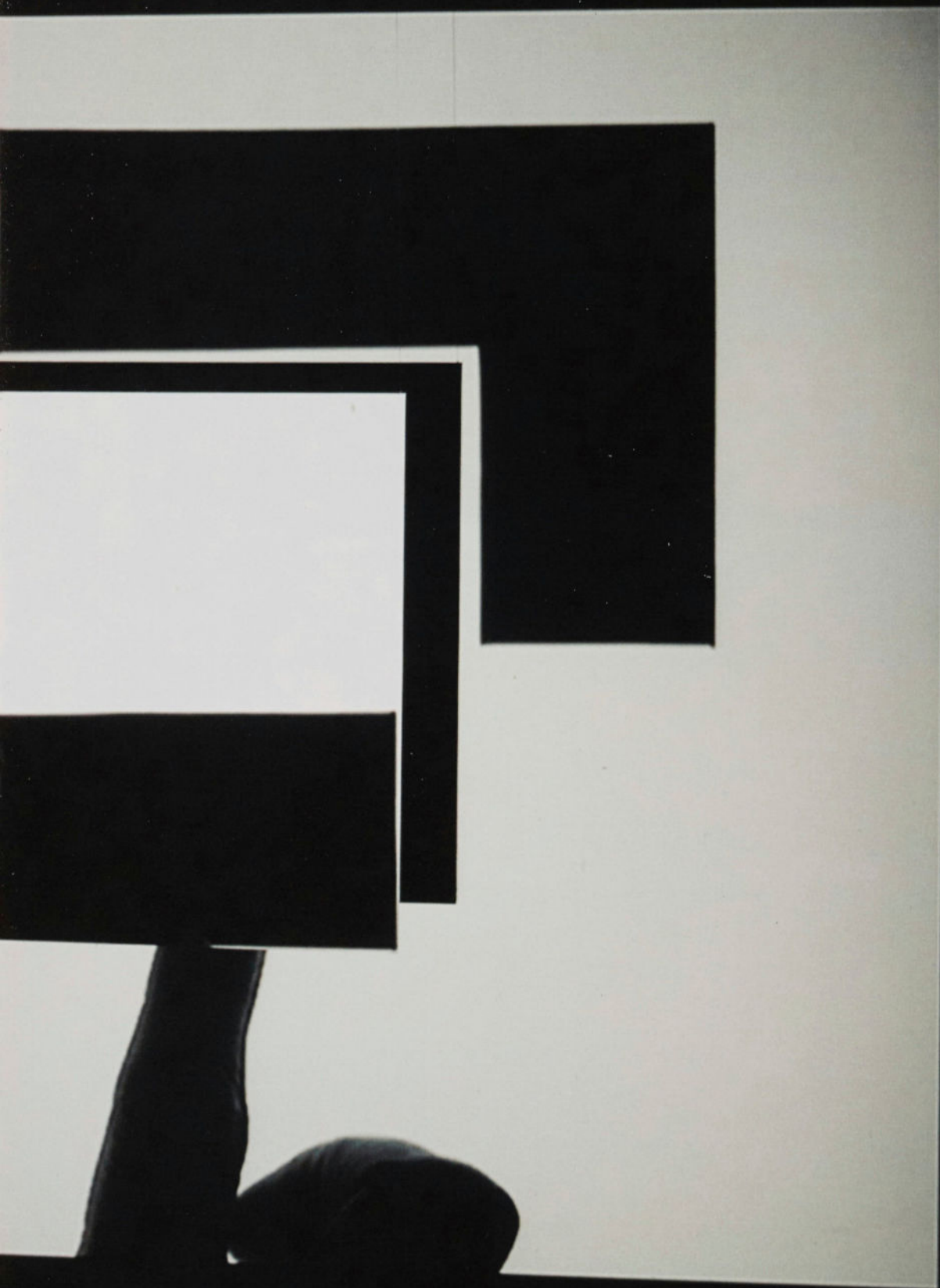
Munis du talisman des paroles de Lavoisier, nous espérons propager la nouvelle inspirante que cette société progressiste a fait naître une culture artistique très ouverte, dont l'intelligence, l'ambition et la portée sont grandes. Si cette première Triennale québécoise a du succès, et même si elle n'en a pas, nous aurons contribué au prestige du Québec à ses propres yeux et à la cause de Montréal, dont nous réaffirmons ici qu'elle est un centre culturel unique et dynamique, un centre d'attraction mondial.

Marc Mayer

## Avant-propos









Cette première Triennale d'art québécois propose le point de vue de l'équipe des conservateurs du Musée d'art contemporain de Montréal sur l'actualité de l'art d'ici. Josée Bélisle, Paulette Gagnon, Mark Lanctôt et Pierre Landry agissent à titre de commissaires de cette exposition, tandis que Lesley Johnstone est la coordonnatrice du projet. Le mode opératoire que nous avons choisi pour mener à terme cette exposition est le suivant : au cours de la phase exploratoire, nous avons d'abord dressé une liste exhaustive d'artistes, sans aucune restriction préalable quant aux disciplines et aux générations ; nous en avons ciblé un nombre important pour lesquels nous avons effectué des visites d'ateliers, d'expositions, et tenu diverses rencontres tout au cours de l'été et de l'automne 2007. Un intense travail de recherche s'ensuivit, selon un esprit de totale ouverture aux pratiques — à la fois novatrices et hautement maîtrisées, tant sur le plan des stratégies formelles qu'au regard des thématiques. Cette recherche, qui s'accompagna de discussions régulières, a permis d'explorer et d'approfondir la connaissance des œuvres qui nous interpellaient pour dresser une liste préliminaire d'artistes. À partir de ce choix, nous avons dégagé certains enjeux esthétiques et sociaux qui caractérisent la production artistique québécoise actuelle. Les travaux ainsi réunis ne présentent en apparence aucune parenté stylistique, mais ils sont tous le fruit d'une ouverture au présent dans la manière d'aborder des sujets fondamentaux. Pour une majorité des artistes sélectionnés, il s'agit d'une première présentation de leurs œuvres au Musée. Le titre de l'exposition nous est apparu évident au terme de nos réflexions, car toutes les œuvres ont en commun le point d'ancrage de cette maxime : *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme*<sup>1</sup>. Ce questionnement ambitieux, certes, ne peut être envisagé dans toute son amplitude, et nous avons pris l'option de l'aborder sous des angles d'approche différents dans nos essais.

Les commissaires

1 Les idées d'Anaxagore de Clazomènes, philosophe grec (500-428 av. J.-C.), sont à l'origine de cette maxime attribuée à Antoine Laurent de Lavoisier dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.



# La chose et son contraire

Pierre Landry

Une exposition dont le programme ne correspond à aucun thème préétabli — comme c'est le cas de certaines biennales et de cette première Triennale québécoise — soulève inévitablement la question des critères ayant présidé au choix des œuvres. Non pas que l'adoption préalable d'un thème résolve entièrement le problème : cette méthode induit également une préférence, bien que de manière moins évidente. En effet, l'exposition thématique apparaît généralement plus « objective », dans la mesure précisément où son orientation fait écran à la part d'arbitraire qui pourrait s'y manifester — d'abord dans le choix du thème (pourquoi celui-ci plutôt que celui-là) puis, lorsque plus d'une œuvre s'intègre au thème adopté, à travers la décision de retenir celle-ci plutôt que celle-là pour des raisons dites de « qualité intrinsèque ».

Pour cette exposition, aucun critère discriminant n'a donc été établi d'entrée de jeu. Certes, le processus de sélection s'est accompagné de règles précises — par exemple, l'unanimité des voix était requise — mais aucune norme de nature thématique n'a été retenue d'emblée par l'ensemble des commissaires ; chacun ayant appliqué son propre jugement, une même œuvre peut donc avoir été choisie pour des raisons fort différentes.

Pour ma part, un critère est progressivement apparu — d'abord sous forme de vague intuition puis, dans la foulée des visites d'atelier et des discussions avec les collègues au fur et à mesure de l'évolution du projet, de manière plus affirmée — qui englobe pratique artistique et discours sur l'art au point de rendre cette distinction caduque.

Considérées à distance, de manière à ce que les détails s'estompent au profit d'une vision d'ensemble, les œuvres réunies dans cette exposition me semblent présenter un état d'équilibre particulièrement maîtrisé entre, d'une part, l'adoption d'un cadre d'action et de pensée aux fins de la conception/réalisation de l'œuvre et, d'autre part, la mise en question de ce cadre par le travail même de l'œuvre, à travers les effets que celle-ci produit et qui, simultanément, l'éclairent et le mettent à l'épreuve, sinon en échec. Autrement dit, ces deux composantes du travail de création interagissent ici de telle manière qu'elles s'alimentent mutuellement sans toutefois fusionner, en une dynamique qui évite à la fois la démonstration et la « pure expression ». Le cadre ainsi créé peut être de nature très variable. J'en ai isolé six types, qui me semblent caractériser certaines pratiques plus que d'autres mais qui se retrouvent généralement sous une forme combinée au sein d'une même œuvre.

## Les dispositifs formels

Certes, ils constituent la base de toute pratique artistique. Mais ils semblent jouer, au sein de certaines pratiques, un rôle primordial, étant à la fois l'assise de l'œuvre et son cadre d'action, voire sa raison d'être. C'est le cas, par exemple, des « machinations du regard » de Gwenaël Bélanger, qui mettent à l'épreuve nos facultés perceptives en leur proposant une situation limite par le biais d'un dispositif qui, paradoxalement, s'impose au spectateur sur le mode du retrait. Même tension entre chose visible et chose cachée chez Valérie Blass, dont certaines sculptures sont faites d'objets juxtaposés grâce à une gaine qui les enserre, les révélant, donc, tout en les dissimulant. Chez Manon De Pauw, une surface clairement délimitée devient le champ d'une suite d'actions simples, qui affirment l'importance du cadre en cela même qu'elles en excèdent les limites. Un périmètre dûment circonscrit devient ainsi un espace de représentation (au sens à la fois plastique et théâtral du terme) dont les possibilités s'avèrent quasi illimitées.

## La collection

La notion de collection suppose une totalité à constituer, entreprise qui peut être malaisée, voire irréalisable. Mais cela importe peu puisqu'en cours de route, à travers les multiples démarches que suppose l'activité de collectionner (recherches, négociations et tractations de toutes sortes), des contacts s'établiront, qui feront digression par rapport à ce qui, vu sous le seul angle de la monomanie, pourrait sembler suspect. Pour l'artiste, le défi consiste alors à ne pas se laisser totalement absorber par l'objectif poursuivi, à tirer profit des avenues qui, en cours de route, s'offrent au collectionneur comme autant de chemins de traverse. En tentant de reconstituer la discothèque de Robert Smithson, Jon Knowles n'évoque pas seulement (hommage ou simple référence) le souvenir de l'artiste des *earth works* : il crée aussi, à travers ce projet, un réseau dont les ramifications sont potentiellement infinies.

## Le contexte social

Terrain d'action et d'investigation, il sert de cadre à diverses formes d'interventions, dont le but est à la fois clair (dénoncer certaines iniquités, certains stéréotypes et préjugés, ou simplement l'absurdité d'un monde soumis aux impératifs de la consommation) et ambigu : en effet, mettre en lumière une situation jugée suspecte, voire carrément inacceptable, équivaut bien souvent (cruellement) à en signifier l'omniprésence et la banalité. Transformées par leur mise en œuvre, pour ainsi dire formatées, les questions soulevées apparaissent dès lors sous un jour sinon



Valérie Blass p. 66



Manon De Pauw p. 92



Romeo Gongora p. 116

totalemment acceptable, du moins étrangement consommable : par exemple, le tourisme « extrême » chez Emanuel Licha ; la fragilité de l'individu — quel qu'il ait pu être son crime — confrontée à la froideur et à la dureté du monde carcéral, chez Romeo Gongora ; la troublante légèreté des préjugés relatifs à une culture, chez Karen Tam. D'un contexte social donné, l'artiste propose une vision légèrement décalée, propice à l'émergence d'une perspective critique qui nous rapproche du contexte évoqué tout en le maintenant à distance.

### Contexte et pratique artistique

Si toute œuvre d'art « s'exprime » à propos de l'art, certaines le font plus que d'autres. En effet, il y a quantité de façons, en art, de parler d'art — d'explorer ce cadre à la fois clairement délimité et foisonnant que constitue la pratique artistique, qui ne peut aujourd'hui se concevoir en dehors du contexte où elle s'exerce. Ce contexte ressortit certes au domaine personnel, comme en témoigne la place occupée par l'atelier dans l'œuvre d'Anthony Burnham. Mais il est aussi public, comme l'illustrent les différents lieux de l'art peints par Michael Merrill, et interpersonnel, comme le rappellent les rencontres orchestrées par Raphaëlle de Groot à travers la pratique artistique. Bref, il est avant tout hybride, comme l'évoque belle-ment la peinture d'Etienne Zack, où se rencontrent, sans ordre ni hiérarchie apparents, les composantes les plus diverses de l'histoire de l'art.



Bettina Hoffmann p. 130



Cynthia Girard p. 112



Adad Hannah p. 120

### Le processus

La notion de processus traduit sans doute mieux que toute autre la tension qui se joue entre le cadre et son extérieur — et ce, dans la mesure où elle contient à la fois l'idée de limite (un processus comporte inévitablement des balises) et celle de transgression (un processus, qu'il soit en cours ou simplement évoqué, implique invariablement l'idée de mouvement, donc un possible débordement). Et l'attention que lui porte le milieu de l'art depuis déjà quelque temps (et davantage depuis une dizaine d'années) n'est sans doute pas étrangère au fait qu'elle permet de dépasser certaines oppositions (forme/contenu, geste inaugural/temps secondaires, amont/aval, œuvre en production/œuvre achevée) en proposant un condensé des composantes (à la fois spatiales et temporelles) de l'expérience artistique. C'est ce dont témoigne par exemple l'étrange construction de Tricia Middleton, réalisée à partir de matériaux récupérés (entre autres, d'œuvres antérieures de l'artiste) et dont la forme (qui est celle d'une usine), l'aspect (brut, inachevé) et la date de réalisation (1996-2008) convoquent et fusionnent espace et durée.

De diverses manières, les œuvres de cette Triennale nous semblent se définir par rapport à l'un ou l'autre de ces cadres — sinon au regard de plusieurs d'entre eux simultanément, comme c'est souvent le cas. Il en va ainsi, par exemple, du travail de Stéphane Gilot, dont l'intérêt pour la modélisation ressortit à la fois au cadre fictionnel et aux stratégies formelles, ou des œuvres de Adad Hannah, dont la trame fictionnelle est parcourue de références à la pratique artistique. Ainsi, la mascotte créée par Doyon-Rivest propose une sorte de fiction sociale à la fois critique et humoristique, alors que les collages de Julie Doucet, à première vue dominés par leur cadre formel quasi abstrait, s'avèrent autrement chargés sur le plan social et quant à l'aspect fictionnel.

Malgré ce que prétend une certaine doxa, qui n'en a que pour les ruptures et la provocation tous azimuts, l'histoire de l'art, depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, serait aussi marquée par une indéniable continuité. C'est du moins ce que prône l'approche théorique développée au milieu du siècle dernier par le critique d'art américain Clement Greenberg : depuis Manet (et même avant) jusqu'à Pollock et au-delà, l'histoire de l'art moderne constituerait d'abord et avant tout une quête des éléments propres à chaque discipline artistique. Par le biais de l'autocritique, « chaque forme d'art en viendrait à se "purifier", et trouverait dans cette "pureté" l'assurance de son

niveau de qualité et la garantie de son indépendance. [...] Je n'insisterai jamais assez sur l'idée que modernisme n'a jamais signifié rupture avec le passé. [...] L'art moderniste se construit à partir du passé sans vide ni rupture, et où qu'il se rende, il ne cessera jamais d'être intelligible en termes de continuité de l'art<sup>1</sup>. »

Jugé par trop directif, ce formalisme a fait l'objet de nombreuses critiques, eu égard notamment à sa nature essentialiste, à sa conception autonomiste de l'art, à la primauté qui y est accordée à la peinture et à ses inflexions américano-centristes — sans oublier ses accents évolutionnistes, dont témoigne le recours à la notion de « pureté ». En réponse aux critiques qui lui sont adressées, Greenberg affirme, en ce qui a trait à la notion de pureté, que les guillemets dont il l'accompagne constituent à l'évidence un indicateur de ses propres réserves. Il précise en effet : « L'art "pur" était une illusion commode, mais cela n'en fait pas moins une illusion. Pas plus que la possibilité que cette notion soit encore utile ne la met à l'abri d'être une illusion<sup>2</sup>. »

Cette précision (certes formulée près de vingt ans après la parution de « Modernist Painting ») est capitale. Au-delà du cynisme qu'on pourrait y voir, c'est en réalité à la nécessité d'établir un cadre d'action qu'elle en appelle — et, à cette fin, au recours éventuel à des notions considérées sous l'angle de leur valeur opérationnelle ou utilitaire (leur « usefulness ») plutôt que sous celui de leur (hypothétique) valeur de vérité.

On prête souvent à l'art des intentions relatives au mieux-être de la personne humaine. Que la pratique artistique ait comme but ou conséquence de mettre en lumière tel ou tel problème social généralement passé sous silence ; qu'elle permette de poser un regard critique sur le monde et, ce faisant, de conscientiser l'individu, cela représente une situation à laquelle nul ne peut ni ne voudrait faire objection. Mais que l'art, à travers ces fonctions, puisse être perçu comme un « espace de vérité », voilà qui peut faire problème...

L'enjeu n'est pas tant de s'opposer aux aspects « inestimables » de l'art — à ses pouvoirs de transcendance ou à l'immanence prêtée à certains de ses traits — que de rappeler la distance critique qu'il convient de garder par rapport à ces aspects, dont on ne saurait oublier le caractère à la fois construit et nécessaire. À cet effet, la nuance apportée par Greenberg dans la défense de son approche s'avère des plus intéressantes. D'une part, il reconnaît volontiers à l'œuvre d'art un pouvoir d'élévation grâce auquel il lui serait possible d'approcher une certaine essence de l'art ; mais d'autre part, il se garde bien d'accorder à cette « essence » un statut de vérité absolue.

J'ai choisi de rapprocher la posture théorique de Clement Greenberg de la question du cadre conceptuel que les artistes s'imposent et dépassent à la fois. Cela pourra étonner, Greenberg n'étant pas artiste. Mais cette référence au travail d'un critique et théoricien, en cela même qu'elle convoque un univers généralement considéré comme séparé de la pratique artistique, permet de préciser ceci, qui n'est pas neuf mais que l'on oublie souvent : la distinction entre pratique et discours, entre le faire et la théorie, est à maints égards obsolète. Certes, les conditions d'exercice de l'un et de l'autre demeurent encore aujourd'hui très différentes, mais une base commune tend à s'affirmer — qui a d'ailleurs toujours existé. Il ne s'agit pas tant de rappeler ici la possible coexistence, chez un même individu, des statuts d'artiste et de théoricien : c'est là une réalité généralement connue et acceptée. Il importe plutôt d'affirmer la nécessité, pour l'un et l'autre champ d'activité, de se doter d'un cadre qui limite l'action afin de mieux l'approfondir : des stratégies misant sur la contrainte tout autant que sur la liberté.

De diverses manières, les œuvres réunies dans cette Triennale me semblent présenter un état d'équilibre particulièrement maîtrisé entre ces deux aspects du travail de création. Ni cyniques ni crédules, elles n'ironisent ni ne prêchent. Et leur usage du paradoxe est on ne peut plus judicieux, comme en témoigne cette phrase de David Armstrong Six : « Je trouve en même temps stimulant et rassurant de savoir que la configuration du sens est plus extensible lorsqu'elle résiste à toute explication<sup>3</sup>. »

1 « Each art would be rendered "pure," and in its "purity" find the guarantee of its standards of quality as well as of its independence. [...] And I cannot insist enough that Modernism has never meant anything like a break with the past. [...] Modernist art develops out of the past without gap or break, and wherever it ends up it will never stop being intelligible in terms of the continuity of art. » Clement Greenberg, « Modernist Painting », *Art and Literature*, n° 4, printemps 1965 ; repris dans *The New Art. A Critical Anthology*, édité par Gregory Battcock, Dutton, New York, 1973, p. 66-77 ; p. 68, 75. [Notre traduction.]

2 « "Pure" art was a useful illusion, but this doesn't make it any the less an illusion. Nor does the possibility of its continuing usefulness make it any the less an illusion. » Clement Greenberg, postface de 1978 à son essai « Modernist Painting », [www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html](http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html). [Notre traduction.]

3 « I find it both challenging and reassuring to know that the configuration of meaning is more expansive when it resists resolution. » [Notre traduction.]

**État de veille. Circularité. Se déplacer. S'engager dans une vaste traversée des apparences de l'autre côté du miroir. Miroir tour à tour transparent ou terni, égratigné ou brisé. Parcourir un *Boulevard des rêves brisés* réinventé de toutes pièces. Apercevoir les reflets aveuglants d'une réalité déconcertante, voire accablante. Céder à l'expérience d'étranges mouvances formelles. Avoir connaissance d'intimes fictions; découvrir de nouveaux scénarios plastiques, engageants et rigoureux. Examiner certains des réseaux symboliques de la création.**



# La Ronde de nuit

Josée Bélisle

Tout cela — et encore plus — pour amorcer la description d'une exposition triennale regroupant, dans l'ordre et le désordre, les travaux remarquables de quelque trente artistes québécois sélectionnés avec soin, et de manière consensuelle, par quatre commissaires complices. Cette manifestation collective porte un titre évocateur, peut-être légèrement sibyllin, quoique résolument inscrit dans la mémoire universelle : « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme. » Cette maxime axiomatique largement attribuée au créateur de la chimie moderne, Antoine Laurent de Lavoisier (Paris 1743-1794), est avant tout le fruit des réflexions du philosophe et savant grec Anaxagore de Clazomènes (v. 500-428 av. J.-C.). Découlant ainsi des fondements de la pensée occidentale, le très connu principe de Lavoisier nous semble tout à fait approprié pour caractériser l'ensemble des pratiques réunies au sein de l'exposition et ce, sans nullement tenter de les réduire à un (plus petit) dénominateur commun. Au contraire, c'est précisément l'ampleur de cet énoncé programmatique (le *rien* et le *tout*) et son rapport immédiat à la notion primordiale de reconnaissance de ce qui existe, au pouvoir transformateur intrinsèque aux êtres et aux choses, qui viendrait définir, pour leur plus large part, les principaux paramètres des projets retenus — l'artiste n'étant pas considéré comme demiurge omnipotent, mais plutôt comme génial alchimiste de tous les possibles.

L'exposition dans son ensemble pourrait être vue comme un instantané de la création artistique actuelle au Québec : un extraordinaire portrait de groupe, de pied en cap, en silhouette, à contre-jour et/ou, pourquoi pas, rapproché, de ce qui s'est récemment imposé (et nous est apparu) comme étant le plus fort, novateur et pertinent. Certes. Mais comme c'est le cas pour toutes les prises de vues, si vous fixez l'objectif quelques secondes avant ou après, si vous avancez ou reculez de quelques centimètres, tournez légèrement à gauche ou à droite, *tout* bascule, et *se transforme*. Ce qui revient à dire que cette première occurrence de la triennale québécoise correspond, du moins nous le souhaitons, à un constat éclaté, enthousiaste et révélateur de la formidable vitalité et diversité de l'art d'ici, un arrêt sur image, ni définitif ni absolu, mais résolument critique et convaincant.

Revenons à *La Ronde de nuit*, ce tableau célèbre de Rembrandt exécuté en 1642 et appartenant au Rijksmuseum d'Amsterdam. On a dit en effet que ce chef-d'œuvre du peintre et graveur hollandais campant les activités de *La Compagnie du capitaine Frans Banning Cocq* (titre original de l'œuvre) a littéralement renouvelé le tableau de groupe par le recours aux mouvements des personnages, aux accessoires et au jeu complexe de la lumière. Son

titre le plus répandu lui aurait été conféré quelques siècles plus tard, en raison de l'assombrissement de sa patine par le vernis qui avait foncé. Et les agissements diurnes du capitaine sont devenus *ipso facto* nocturnes, le tout préfigurant involontairement, de manière picturale (et magistrale), le procédé cinématographique de la nuit américaine (*day for night*) — dont il sera question plus loin, notamment à propos des travaux photographiques d'Isabelle Hayeur — et la primauté de l'idée (l'idée, l'impression, que j'ai de ce tableau par rapport à sa réalité) sur la forme qui cristallisera avec force l'esthétique contemporaine.

Esquissions donc brièvement les principales caractéristiques de ce portrait de groupe. Il ressort de la liste des artistes qu'il s'agit pour la majorité d'entre eux — plus des deux tiers — d'une première présentation de leurs travaux au Musée<sup>1</sup>. C'est afficher l'intérêt manifeste que suscitent ces voix de fond et de substance déjà émergées, largement diffusées pour certaines, notablement, bien qu'avec plus de parcimonie, pour d'autres. Toutes les disciplines sont représentées et certains artistes en combinent volontiers plusieurs. Peinture : Anthony Burnham, Cynthia Girard, Michael Merrill, Etienne Zack. Sculpture : David Altmejd, David Armstrong Six, Valérie Blass, Patrick Coutu, Michel de Broin, Adrian Norvid, Jonathan Plante. Dessin : Raphaëlle de Groot, Stéphane Gilot, Adrian Norvid. Collage : Julie Doucet. Photographie : Nicolas Baier, Gwenaël Bélanger, Romeo Gongora, Adad Hannah, Isabelle Hayeur, Bettina Hoffmann, Emanuel Licha, David Ross, Carlos et Jason Sanchez, Chih-Chien Wang. Vidéo, installation et projection : Gwenaël Bélanger, Patrick Bernatchez, Manon De Pauw, Louis-Philippe Eno, Stéphane Gilot, Romeo Gongora, Adad Hannah, Bettina Hoffmann, Manon Labrecque, Emanuel Licha, Lynne Marsh, Yannick Pouliot, Jocelyn Robert, Karen Tam, Chih-Chien Wang. Installation : David Armstrong Six, Cooke-Sasseville, Raphaëlle de Groot, Doyon-Rivest, Stéphane Gilot, Jon Knowles, Tricia Middleton, Karen Tam. Performance : WWKA (Women with Kitchen Appliances). Quelques artistes opèrent suivant le mode de la collaboration ou du collectif, tels les suivants : Cooke-Sasseville, Doyon-Rivest, Charles Guilbert et Serge Murphy, Carlos et Jason Sanchez, les WWKA. Enfin, retenons que tous intègrent la référence — au vécu, au réel, à l'histoire (la leur et celle des autres) et à l'histoire de l'art — dans le matériau même de leur pratique, la mythique *tabula rasa* muée, lire *transformée*, en une forme d'apologie individuelle revisitée de l'idée, du lien, de la trace et du peu (le *rien* devenant *tout*).

Au fil du parcours de l'exposition, la diversité et la polysémie des rapports à l'image et à la représentation (la mise en représentation) sont omniprésentes,



Adrian Norvid p. 150



Isabelle Hayeur p. 124

même lorsqu'il s'agit d'établir la démonstration (désarmante de simplicité mais d'une efficacité redoutable) des mérites combinés de la figure abstraite, du plan et de l'écran en interaction dans l'espace — ce que Manon De Pauw réussit de manière exemplaire dans *Fantasmagorie lumineuse* (2008). L'on s'attendrait d'office à observer davantage de préoccupations similaires à l'intérieur des disciplines réciproques : des questions de couleur, de fond, de forme et de motif pour la peinture, des préoccupations pour le volume ou son absence, la masse et la densité en sculpture, et ainsi de suite ; mais les propos spécifiques et les affinités électives migrent hors médium et suscitent d'engageants discours transfrontaliers. Ce serait plutôt au niveau de l'intensité des registres de l'effet et de l'affect (par exemple, une apparence de bonhomie et d'irrévérence rapidement perçues comme caustiques, chez Doyon-Rivest, Cynthia Girard, Adrian Norvid, Karen Tam et WWKA) ou quant à l'impact de matériaux ou de composantes spécifiques (par exemple, la prépondérance des miroirs, du verre, de la transparence, du lustre, chez David Altmejd, Patrick Bernatchez, Nicolas Baier, Gwenaël Bélanger, Adad Hannah, Jocelyn Robert, Michel de Broin) que se recomposeraient artificiellement, et pour la durée de l'exposition, des « familles » esthético-plastiques. Un va-et-vient entre la *gravitas* et la légèreté, celles de l'être et celles des choses, et l'impossibilité convenue de contenir dans une seule atmosphère, aussi éclectique soit-elle, la charge expressive et le potentiel critique de démarches éminemment diversifiées, marquées tout autant par l'excès d'étincelles et de décibels que par l'exercice de la parcimonie et de la concision, et par l'importance du sous-texte, etc.

Mise à part la nécessité de recréer des salles obscures et circonscrites pour les œuvres projectives, il n'en demeure pas moins que de nombreuses propositions reposent sur la présence de la lumière envisagée par le biais de sa rareté (à défaut de son absence), de sa lente et graduelle apparition ou de sa totale absorption au sein de planches photographiques ou graphiques ; d'autres se construisent sur des corps matériels obscurcis ou noircis (David Ross, Nicolas Baier, Michel de Broin, Isabelle Hayeur, Chih-Chien Wang, Tricia Middleton). Cette incursion suggérée du côté sombre du réel, d'un côté crépusculaire ou presque, tempérerait, en évoquant par mimétisme la part nocturne du cycle des heures, l'exubérance et l'agitation généralisées masquant (occultant) les répercussions du chaos actuel. (*La Ronde de nuit*, toujours.) Mais elle remet aussi en contexte la prééminence de la *camera obscura* au sein des pratiques photographiques (vidéographiques et filmiques) où se concrétise, paradoxalement, le métissage de l'image fixe et en mouvement.

(Hannah, Gongora, Hoffmann...). La notion d'errance, de circularité et de boucle (Robert, Hoffmann, Bernatchez, Bélanger...) prévaut également comme modalité expresse de l'expérience dans la durée.

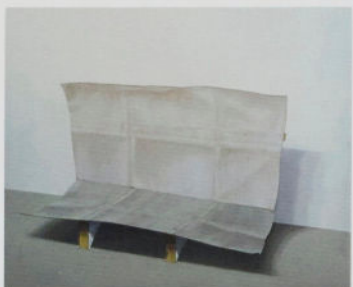
Différentes pistes, à défaut d'hyperliens véritables, pourraient orienter la lecture (le parcours) de ce composite hybride et multiforme qu'est l'exposition *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme*. En voici quelques-unes, concertées librement à la faveur du potentiel singulier et des aspects marquants de chacun des projets.

### La grande illusion

À première vue, David Altmejd confère à ses géants magnifiques une aura spectaculaire qui se fractionne et se répand à l'infini hors de l'enveloppe miroitante de leur armure ; il occulte, par leur stature et leur échelle imposantes, la fragilité (la précarité ?) de ces colosses à la fois monstrueux et merveilleux appelés à se confronter à l'univers. La récurrence du thème de la mort comme finalité du cycle de croissance habite littéralement l'univers polymorphe de Patrick Bernatchez où se joue à grand déploiement et à haute intensité sonore le drame humain sur fond contrasté de surconsommation banale (au dénouement tragique) et de bouleversement apocalyptique (aux allures d'éternité). Gwenaël Bélanger mène une subtile enquête sur l'illusion, sur les démêlés entre la réalité et son image, ses procédés de fabrication, les niveaux de perception et, orchestrée avec fracas, la brisure des apparences. Adad Hannah resitue dans la majesté d'un fastueux musée (au Prado à Madrid) ses préoccupations pour le phénomène de jumeauté, l'idée du double et de son inévitable complément. Dans la pause — la *stasis* — de l'image en mouvement projetée, il trans-fixe un couple de jumeaux se mirant, s'incrutant, dans le tableau connoté de *Les Ménines* de Vélasquez ; il campe également l'impossible union, par protagonistes interposés, d'Éros et Aphrodite (la sculpture). Ses travaux photographiques définissent d'une part le semblant d'éternité d'un chaste baiser et d'autre part l'envers du décor et les mécanismes de production de ses *tableaux vivants*. Les tableaux volontiers baroques d'Etienne Zack enchâssent l'intention de représentation au sein de l'accumulation luxuriante de niveaux de perspectives, de strates et de contenus. Il multiplie les références (personnage dissous extrait du cadre d'un tableau, détail de l'un de ses propres tableaux, casque, sphère, livres, escaliers, labyrinthes, matériaux...) et étage à l'arraché d'étonnantes propositions spatiales bidimensionnelles. Anthony Burnham s'attarde à dépendre méticuleusement les constructions et sculptures insolites qu'il a préalablement mises en forme avec soin. Il en résulte d'attrayantes et mystérieuses configurations



Etienne Zack p. 180



Anthony Burnham p. 72

plastiques témoignant de l'affirmation de l'objet, des états et étapes du processus (de création) et de l'attachement à la notion même de l'atelier.

### Évoquer n'est pas décrire

Les deux projections/installations de Jocelyn Robert évoquent, entre autres, dans la magnificence passéiste et l'humble à-propos du quotidien, les fonctions symboliques de cette institution par excellence qu'est la République française. Jouant sur deux registres et deux échelles, Robert positionne l'être au cœur d'une émouvante circularité ancrée dans l'architecture de l'esprit et le flot cartésien des idées. David Ross poursuit (traque) autant qu'il révèle, dans ses sombres et sobres images photographiques, la lente apparition de la lumière et son inscription graphique graduelle au cours de très longues périodes d'exposition dans l'obscurité. Portant une attention soutenue, quoique *in absentia*, aux lieux d'entreposage utilisés par les artistes et les institutions culturelles, il redonne un espace-temps visible aux œuvres et objets voués à l'oubli du regard. Les propositions conceptuelles de Jon Knowles revisitent, entre autres, l'apport incontournable de figures cultes de l'art contemporain : dans ces deux cas précis, les artistes américains Robert Smithson et Carl Andre. À travers l'étalage judicieux d'informations factuelles — la discographie personnelle et éclectique de Smithson, un environnement sonore, la plastique combinatoire de Andre, un concert de Pink Floyd à Montréal — et de fines stratégies formelles, il convoque *Pop Culture* et *High Art*. Manon De Pauw réinvente le potentiel didactique et symbolique de la démonstration en englobant dans l'espace, et sur fond performatif, les spécificités de l'écran, du plan, de la forme, du motif, de la couleur, du geste et de l'intervention. Les tableaux de petit format de Michael Merrill traitent avant tout d'art, de l'œuvre en soi, de ses lieux d'exposition (musées, galeries, espaces publics), d'entreposage... Avec ces œuvres réalisées d'après ses propres clichés photographiques, l'artiste constitue, selon une échelle variée et suivant un mode d'appréhension intimiste, une somme critique et un répertoire personnalisé d'interventions et de moments signifiants.

### Scénariser n'est pas dire

Doyon-Rivest présente et met en scène *Logopagus*, un duo masculin de mascottes siamoises unies par le sommet du crâne et possédant le même cerveau. Partageant ainsi le siège du langage et du discours, nos deux héros sont témoins de tout un ensemble de manifestations à caractère social, commercial et, pourquoi pas, artistique, depuis leur propre naissance jusqu'au déroulement de cérémonies variées. Empruntant à l'immédiateté et à l'efficacité de l'ima-

gerie publicitaire et des stratégies de marketing, *Logopagus* s'imisce avec bonheur et causticité sur la scène de l'art. Les interventions remarquées des WWKA (Women with Kitchen Appliances), un collectif féminin anonyme à configuration variable, positionnent la cuisine comme lieu d'expression mythique et réactualisé du genre féminin. L'appareil culinaire devient l'instrument privilégié (visuel et sonore) d'une pratique artistique éclatée, événementielle, éphémère et... durable. La dimension faussement intimiste, puisqu'avant tout générique, de ces manifestations critiques, pourrait également s'appliquer au monumental *Jeu de blocs* de Cooke-Sasseville où se produisent des jeux de rôles paradoxalement anodins et potentiellement agressifs à l'intérieur d'espaces résidentiels banalisés, voire aseptisés. Cette recreation de cellules familiales librement livrées au regard transpose le spectateur en voyeur et accentue le sentiment d'impuissance face à l'imminence de tensions. Les *Mondes modèles* de Stéphane Gilot ne sont pas exempts de cette atmosphère déstabilisante, propice aux questionnements, que suscitent ses trames architecturales et vidéographiques transposées en modélisation archétype d'animation et de science-fiction. Dans son errance, le protagoniste principal rencontre un destin dont la finalité repose sur le croisement de l'art et de la vie. Les fictions graphiques — collage, découpage — intimistes de Julie Doucet proposent de subtiles évasions dans l'univers du quotidien, du féminisme, du pamphlet et de l'érotisme. La suggestion exquise des énoncés repose sur la virtuosité, l'ambiguïté et l'humour de constats existentiels.

### Dire n'est pas définir

Raphaëlle de Groot a choisi de s'effacer pour que l'autre — le spectateur, le visiteur — puisse se révéler, en procédant à sa propre description (ou à celle d'une personne chère), et participer, en les guidant visant cette fois la tradition du portrait. De l'humble masqué de papier rapidement modelé, patiemment investi de la dictée de traits graphiques, au portrait dessiné traduisant fidèlement (avec un réalisme certain) le cliché photographique (Polaroid), résultat crédible des interventions subjectives précédentes, s'installe une relation d'écoute, de disponibilité et d'interprétation porteuse de la présence de l'autre. Cette quête identitaire poétique trouve écho, bien que sur un registre très différent, dans les installations et les vidéos de Karen Tam, nourries cette fois aux sources de son héritage culturel chinois. Tam interroge l'authenticité de traditions perçues en Occident comme originales, en dépit des mutations médiatisées qu'elles ont subies. Elle superpose à sa connaissance intime du bagage familial l'expérience



Jocelyn Robert p. 158

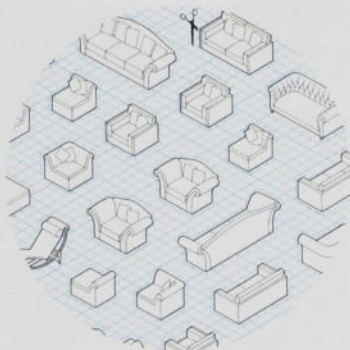


Michael Merrill p. 142

de phénomènes aussi éclectiques que celui de s'adonner à l'exercice du karaoké, aux accents de succès populaires américains chantés en chinois. Dans ses comptes rendus vidéographiques de balades touristiques ciblées, Emanuel Licha examine le décalage entre la réalité sordide et déstabilisante de sites de conflits, de désastres et de tragédies (banlieues de Paris suite aux émeutes, Sarajevo, La Nouvelle-Orléans, Tchernobyl et Auschwitz) et les commentaires explicatifs et bavards de guides locaux, soucieux de captiver et de divertir à tout prix le client. Cette enquête sur l'altérité, l'authenticité et la *vérité* sous-tend également le projet de Romeo Gongora qui nous livre les confessions et les regrets de prisonniers en cours d'expiation d'homicides. La justesse et la force de conviction de discours préparés, rédigés et assumés suffisent-elles à cautionner une éventuelle rédemption? Comment réagir à l'expression vibrante et troublante de demandes de pardon dans un contexte qui fusionne l'expérience et l'esthétique? Les frères Sanchez ont photographié le soi-disant meurtrier de la petite Américaine JonBenét Ramsey, celui-là même qui s'est récemment faussement accusé du crime. La fascination morbide et voyeuriste exercée par l'image explicite et rigoureusement cadrée du personnage (John Mark Karr) ramène au fil ténu qui relie la réalité et la fiction.



WWKA p. 176



Cooke-Sasseville p. 76

### Tout est dans le faire

Les tableaux de Cynthia Girard proposent un composite inspiré brouillant les spécificités de la nature morte, du paysage et de la scène d'intérieur. L'objet domestique (couteau, bouteille, nappe...) y côtoie inopinément le végétal et le minéral (fleurs, roche...); l'animal (libellule, chenille, tortue...) y voisine le mobilier (chaise...). Ces éléments éclectiques et hautement colorés recomposent par association, et selon des rapports fantaisistes à l'échelle et avec la perspective, des fictions décousues évoquant manifestement la sexualité, la fécondité et la contraception. Adrian Norvid tempère sa palette graphique, plus spécialement au sein de très grands dessins noir et blanc, illustrant avec virtuosité et précision un univers singulier, foisonnant de références aux diverses cultures hippie, rock 'n' roll et *victoriana*, et habité par d'innombrables personnages dotés d'une vague ressemblance. La maîtrise du calembour entrelace la musique et la plastique, l'accumulation de motifs et de saynètes, et détermine le caractère débridé de l'ensemble, résolument hétérogène. Tricia Middleton reconstruit une usine — *Factory for a Day* à partir, entre autres, d'éléments provenant de ses travaux précédents (fragments d'installations). Cette opération d'auto-recyclage met en lumière la notion de répétition inhérente au travail en usine, mais elle renvoie également au caractère alternativement

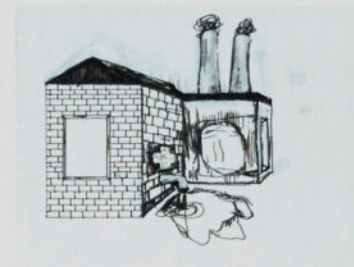
séduisant (palette rose et bleu, scintillante et vaporeuse) et toxique (sombre, opaque, visqueux) des matériaux de la vie courante. La facture bricolée, *trash* et vaguement *gothique* accentue l'aspect factice décadent et éminemment symbolique de la construction érigée en monument éphémère à la résilience et à l'endurance obligées face aux possibilités d'aliénation. Les sculptures et installations de David Armstrong Six s'affirment dans la maîtrise et le savoir-faire de leur fabrication hasardeuse et dans la coïncidence et l'incidence de leurs propos. Ludisme, commentaire social et discours environnemental coexistent avec une force expressive tranquille et... phénoménale. Jonathan Plante utilise le peu comme point de départ de réalisations conceptuelles et formelles éblouissantes, quoique volontiers modestes. La matérialité particulière de ses travaux — notons une prédilection pour le ruban adhésif transparent — serait ancrée dans l'intangible, le virtuel et le quasi éphémère. Valérie Blass incorpore également à sa sculpture la prédominance du processus, quoiqu'elle lui subordonne l'addition de multiples matières (colorées, transformées, enveloppantes, velues...) et l'accumulation d'objets pour maintenir la tension critique entre l'abstraction, un minimalisme relatif et le délire figuratif irrésistible de *choses* reconnaissables (à l'occasion des représentations animales et anthropomorphes).

### Éloquence de la concision

L'œuvre photographique de Nicolas Baier dialogue depuis ses débuts avec la peinture. Le polyptyque *Vanités 2* relève de la juxtaposition d'images de miroirs dont la propriété réfléchissante a été altérée lors du procédé de numérisation. La polyphonie visuelle de l'ensemble monumental repose sur les qualités d'opacité des surfaces et les multiples accidents qui y sont inscrits ainsi que sur le pouvoir symbolique exponentiel de tout ce que ces surfaces ont déjà reflété (incluant potentiellement le spectateur). Patrick Coutu réalise en sculpture des essais composites de paysage inscrits dans la mnémotique universelle. L'élan végétal fixé dans le bronze et les dégoulinades systématiques sur papier participent d'une rare concision formelle où l'organique et l'arborescence semblent se déployer selon des canons naturels préfabriqués. Isabelle Hayeur a choisi la métaphore du procédé cinématographique de la nuit américaine (*day for night*) pour élaborer ses « Territoires de l'ombre », des paysages fictifs urbains (suburbains) faisant état des disparités environnementales et sociales qui façonnent le tissu architectural de l'américanité. Il en résulte des paysages crépusculaires saisissants, moments fidèles, quoique réinventés, de la réalité quotidienne de diverses couches de la société. La sphère géodésique noire de

Michel de Broin, *Black Whole Conference*, recomposée à partir de chaises ordinaires (de lieux publics), emprunte à l'architecture pour révéler la disparité d'un monde tourné (replié) sur lui-même, à la fois en mode d'autoprotection et de perméabilité (à travers ses interstices). La réversibilité des mondes, intérieur et extérieur, y est mise en forme et en lumière de manière exemplaire. Les films et les photographies de Bettina Hoffmann explorent aussi les notions d'intériorité et d'extériorité en misant sur les trajectoires opposées des mouvements circulaires de sa caméra et sur l'arrivée ou l'exclusion de figures dans le cadre de ses images. Le passage du temps, les cycles de l'enfance et de l'adolescence et les notions de communication sont au cœur de ces travaux se référant librement à *l'Émile* de Jean-Jacques Rousseau. Un récitatif lyrique et chanté ponctue avec éloquence la vidéo qu'a réalisée en Argentine Chih-Chien Wang. Il a puisé dans la tradition et la mémoire locales l'argument d'un voyage intérieur — qu'il a également fait sien — autour de l'eau, de la pluie et du théâtre social engagé. Dans ses récentes photos intitulées *Dim Light*, il s'attarde à un autre voyage intérieur, celui de la solitude, à travers l'émergence de la lumière.

Et *La Ronde de nuit* se termine ici, laissant au spectateur de la Triennale québécoise toute latitude pour refaire à son gré l'expérience de ces œuvres miroirs du monde actuel vu du Québec, sans filtre ni filet, constat lumineux et électrisant d'une formidable effervescence créatrice.



Tricia Middleton p. 146



Patrick Coutu p. 80

1 David Altmejd, David Armstrong Six, Patrick Bernatchez, Valérie Blass, Anthony Burnham, Cooke-Sasseville, Patrick Coutu, Michel de Broin, Julie Doucet, Doyon-Rivest, Romeo Gongora, Adad Hannah, Bettina Hoffmann, Jon Knowles, Emanuel Licha, Michael Merrill, Tricia Middleton, Adrian Norvid, Jonathan Plante, Jocelyn Robert, David Ross, Karen Tam : 22 sur 33. Louis-Philippe Eno, Lynne Marsh : ou 24 sur 38 (capsules).

***Seuls les rêves restent la part vraie et durable de l'existence<sup>1</sup>.***

# Détresse et réenchantement

Paulette Gagnon

L'inévitable transformation de la création artistique produit comme un effet de rupture et aiguillonne notre esprit vers une ouverture au monde dans nos rapports avec nous-mêmes, notre espace et notre environnement, un monde d'une hétérogénéité parfois troublante. Autour d'une thématique mouvante liée au phénomène que *tout se transforme*, et à partir des enjeux esthétiques, les œuvres questionnent le champ de la perception à propos de la finalité qui s'en dégage et de ce fait, revêtent une dimension temporelle : elles comportent des expériences du passé déjà transformées et des attentes qui seraient déjà exprimées. Une manière d'aborder à travers une pluralité de moyens d'expression des sujets fondamentaux où sont confrontés l'art, la société qui conditionne notre existence et notre faculté de nous projeter dans l'œuvre. Dans cet univers d'horizons visuels, qui atteint et étroit notre imaginaire collectif, *Détresse et réenchantement* révèle, à la croisée d'expériences sensibles et cognitives, la réalité profonde et ordinairement occultée du psychisme humain ; et cette approche, si paradoxale soit-elle, recèle une défense généreuse de l'art d'une vingtaine d'artistes, sur lequel j'ai choisi de me pencher. Ces archétypes se recoupent, comme ils peuvent être synchroniques, justement parce qu'ils peuvent être opposés à la base l'un à l'autre. Plusieurs œuvres font ressortir le potentiel de ce paradoxe à décoder, car certaines d'entre elles en appellent à la réappropriation d'un enchantement, ou lui tournent le dos ; elles laissent entrevoir, chacune à sa manière, un certain désordre devant l'inédit et induisent la découverte de l'envoûtement par le regard que les artistes posent sur le présent.

S'il y a une telle velléité de *réenchantement*, c'est qu'il y a aussi une part de *désenchantement* qui est explicite dans l'idéologie de ces réalisations. Ainsi, plusieurs d'entre elles réactivent certains aspects de ce type d'expérience esthétique au croisement de l'ineffable et de la résurgence du désir d'inverser le sens des hiérarchies entre un *réenchantement* du monde et la désillusion, entre une détresse dans le sens d'une *inquiétante étrangeté*<sup>2</sup> et le ravissement. C'est cette nuance qui est éclairante et l'écart entre les deux notions anime le concept de maintes œuvres. Aussi sont-elles imprégnées de ces éléments non pas dans la manière de faire, mais plutôt dans leur esthétique, dans leurs dimensions phénoménologique et psychologique, et dans la poésie qui s'en dégage. Elles ne peuvent tenir qu'au prix de tout ce qui constitue leur unicité, et en ce sens, elles sont toutes parsemées, çà et là, de l'insaisissable, là où se trouve l'essentiel.

Dans ce contexte, les œuvres sont porteuses d'imaginaires insoupçonnés et nous invitent à nous

interroger sur notre propre relation à la réalité et au rêve qui va au-delà de la représentation. Qu'en est-il de notre perception du réel dans la projection vidéo-graphique de Gwenaël Bélanger intitulée *Tournis* et qui s'anime comme par magie ? Incubatrice d'images, l'œuvre est aussi rythme et résonance. Les miroirs se fracassent au sol et le son retentit, tel un ensorcellement. Ils chutent, pareils à quelque sortilège dont on a peine à démêler les impressions successives des éclats de verre scintillants. Ils tombent en fatras et se fragmentent, et les repères, en l'occurrence les objets présents à l'arrière-plan, tournent comme un manège. Une étrangeté où s'entremêlent le reconnaissable et l'insaisissable, la légèreté et la gravité. L'effet de fascination détourne de la course folle, assourdissante et stridente de la chute pour donner à percevoir le cycle rapide. Cet éblouissement finit par nous faire perdre tout contact avec le réel et nous entraîne, l'espace d'un moment, dans un tournis. Nous sommes sidérés par le bruit saccadé et quelque peu enclins à la rêverie par l'effet de cette chute de miroirs où tout résonne en nous et autour de nous, car les sons francs, directs et répétitifs finissent par s'agglutiner. Dans ce tintamarre bien modulé, saccadé et scandé comme un refrain, où le silence sert de pause, on essaie de saisir le son et le ton, à défaut de ne pouvoir saisir le temps de toutes les images. Irrésistible, claire, limpide, et combien persistante, cette œuvre, créée avec une stricte économie de moyens, nous happe, et l'on prend plaisir à sa répétition. On pressent que le temps fuit tout comme ces éclats se succèdent, et qu'il disparaît à grande vitesse ou s'envole soudainement. L'effet est grandiose, à l'instar de celui de la vision panoramique de la photographie qui l'accompagne. Les associations nous ramènent dans le champ de la métaphore pour mieux interroger le sens des images et en explorer les limites. Les images projetées dans l'air à la manière d'un jet intemporel « créent des glissements de perception », selon l'artiste, et deviennent presque abstraites. Elles nous entraînent au cœur d'une expérience subjective indissociable de la forme de la projection vidéo.

Sous la rigueur du procédé et la cohérence de la démarche, c'est l'étonnement qui nous saisit devant la paire de géants de David Altmejd. Ceux-ci s'apparentent à des colosses et cette échelle crée une ambiguïté qui trouble l'ordre des apparences. Métamorphose ou transmutation, ces corps factices s'érigent à notre insu en figures emblématiques. Ils ont le regard velléitaire et portent en eux l'amphibologie de l'imaginaire et du réel. Ils « sont hantés par leur dualité, leur humanité ambivalente » [...] « ils composent un théâtre de formes et d'organismes en mutation dont les énigmes et les merveilles



Gwenaël Bélanger p. 56



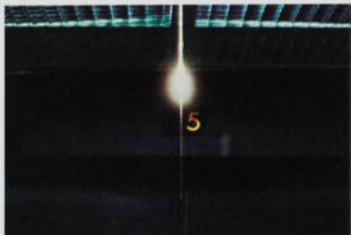
David Altmejd p. 42

appartiennent à la mémoire et au temps<sup>3</sup>... » Les miroirs utilisés pour la fabrication leur donnent une allure insolite et anonyme propre à la robotique pour une réverbération envahissante; ils revêtent un aspect mythique et en même temps débonnaire, leur présence dérange. On efface difficilement de sa mémoire ces géants désarmants dont la taille est écrasante. Sombres d'une part, mais rutilants de l'autre, ils nous interpellent ostensiblement, suggérant un monde imaginaire et fantasmagorique. Étonnamment, ils donnent l'impression d'avoir cherché toute leur vie quelque chose qu'ils ne trouvent pas. De par l'envoûtement d'une inquiétante étrangeté de l'être, ils pourraient facilement énoncer, à la manière du poète: « Je marche à côté d'une joie, d'une joie qui n'est pas à moi, d'une joie à moi que je ne puis pas prendre, je marche à côté de moi en joie<sup>4</sup>. » Mais peut-être est-ce justement tout cela qui les rend insaisissables! Ces géants sculptés, capables de confondre nos attentes et de brouiller notre perception d'un monde immuable, semblent venir d'un ailleurs sans savoir où ils s'en vont, figés dans une espèce de grisaille pourtant rutilante et miroitante. Avant que nous songions à nous en étonner, ils expriment fantasme et ravissement. C'est comme si nous avions rêvé ces silhouettes et qu'elles eussent existé dans leur entité! On apprécie la dimension métaphorique dont sont porteurs, hiératiquement, ces géants, et on ne reste pas insensible à l'amalgame d'éléments juxtaposés qui les animent. David Altmejd n'en finit pas de nous surprendre.

Il existe une théâtralité de l'absence où le vide est dans ce qui est à voir. Inspirée par les lieux de l'édifice Fashion Plaza, la trame que tissent les images de Patrick Bernatchez est de l'ordre de l'imaginaire et du suspense, comme inscrite en dehors de l'espace-temps. Tragique, mystérieux et émouvant, son travail souscrit au langage du mythe et du rêve pour *I Feel Cold Today*, de l'ironie et du simulacre pour *Chrysalide : Empereur*. L'artiste trouve toujours une concordance dans les effets, le jeu de la caméra et les contrastes d'éclairage. Dans *I Feel Cold Today*, on passe du concret à l'évanescent, du familier à l'étrange : la narration s'installe; on pénètre dans un antre, puis dans un espace de bureau banal qui se transforme au moyen des papiers qui volent et de la neige envahissante en un lieu d'indicible fabulation et d'ineffable volupté. Contemplative, l'œuvre déploie l'échappée merveilleuse d'une dernière tourmente de neige; on imagine comme le dévoilement d'un artefact qui nous paraît atteindre la limite d'un monde surréel. J'ai eu le sentiment, en regardant cette œuvre, de ne savoir que faire de mon émerveillement, tant le désarroi et l'incertitude m'enivraient. Cette ambivalence constante habite l'œuvre. Et je constate combien ce qui au début peut paraître

grisant se révèle peu à peu angoissant et en dehors du réel. On ressent un moment de plénitude et d'exaltation dans cette scène de tourmente qui baigne dans une lumière d'enchantement. Cela pourrait être la mise en scène d'un récit fantastique. Ce travail exploite merveilleusement bien les thèmes du passage et de la non-communication, à l'instar de *Chrysalide : Empereur*. Ce qui différencie cette seconde œuvre vidéographique, c'est quelque chose de l'âme humaine qui reste suspendu au drame associé à l'ironie de la vie qui s'achève et à l'image connotée du clown. Le tressaillement qui nous saisit présage cette mort certaine et inévitable. L'attente douloureuse incite à la réflexion sur la rencontre décisive d'un être avec sa destinée, qui est déjà l'expérience de la mort. On expérimente le récit fortement accentué par le crescendo sonore. Dans la clameur de la nuit, l'effet de densité de la musique, comme une longue plainte à laquelle s'ajoute le déversement effroyablement lugubre de l'eau qui gicle de toutes parts d'une voiture, marque sans aucun doute la fin de la tragédie d'un mal-aimé. L'intensité est à la mesure de la performance qui se joue, celle de ce clown qui touche le fond de sa solitude et les étapes de la désillusion. Le poète Horace exprimait que souvent même la crainte de la mort pénètre les humains d'une telle haine qu'ils se donnent volontairement la mort dans l'excès de leur détresse, oubliant que la source de leurs peines est cette crainte elle-même<sup>5</sup>.

La vision du chaos est aussi au cœur de l'œuvre intitulée *Vanités 2*, de Nicolas Baier. La série de photographies assemblées comme de réelles glaces sans tain juxtaposées produit une fascination, voire un sentiment d'inconfort, lié au côté sombre de l'inconscient. Amorcée à la manière d'une chimère photographique, *Vanités 2* nous invite à nous interroger sur notre propre réalité face aux signes du temps qui sont au-delà de la représentation. Cet assemblage photographique, qui devient en quelque sorte une déconstruction du réel, fait ressortir le potentiel du paradoxe de la composition, évoquant de manière symbolique la destinée de l'homme, sa mémoire et son identité. Ici, la fabulation est étroitement liée à l'imaginaire. La photographie n'est pas conçue de façon traditionnelle, mais s'ouvre aux jeux d'associations et de combinaisons. Cette approche révèle une architecture photographique à la fois hautement structurée et aléatoire. Baier brise les règles de la rectitude dans son art en instaurant un dialogue constant entre la photographie et l'installation. L'œuvre s'articule autour d'un travail d'appropriation d'une trame de fond liée à l'absence. Fuyante, elle questionne du même souffle les rapports à l'image pour un résultat proche de la pure exactitude et du pur simulacre. C'est aussi une iconographie trafiquée



Patrick Bernatchez p. 60



Nicolas Baier p. 50



d'un ailleurs, entre réel et fiction, dont le sens se retrouve dans l'imaginaire du spectateur.

En savoir plus sur ce que l'œuvre semble cacher encore par devers elle : celles de Patrick Coutu donnent la possibilité de se soustraire au présent. Son travail établit un retour à l'examen du paysage. *Friche 1* prend la forme d'une sculpture organique, composée d'enchevêtrements informels, comme un état de déconstruction et de dérèglement toujours croissant de la matière qui révèle le sens enfoui des choses. La sculpture déploie ainsi une figuration de l'absence. Œuvre hautement métaphorique où l'artiste fond deux univers en pliant le réel sous la seule force de son art, pour y imprégner sa vision du paysage et ainsi alimenter un ensemble d'associations conscientes et inconscientes. Coutu lie et modifie la matière qui porte en elle les traces de sa transformation, comme « une espèce d'entropie ». Il revisite de la sorte le processus de la pratique sculpturale et la sienne peut être interprétée comme un geste de rupture, non seulement par la matérialité de la surface aux curieux détails irisés et diffractés, mais également par l'effet de sublime référant à l'estampe japonaise et à la peinture chinoise. L'œuvre invite à une quête existentielle.

Associée à l'expérience de l'atelier, *Instantané* de Jonathan Plante est représentée par la table à dessin de l'artiste et sa chaise, une forme expressive et allusive, comme un signe évident de la reconquête de la matière qui résiste à l'appropriation par l'esprit. L'œuvre propose une fusion de ce que pourrait symboliser précarité et transparence, là où la réalité de l'objet est de toute évidence remise en question. L'aspect translucide de la sculpture en accentue le côté diaphane, proche de la photographie, tout en révélant un discours poétique chargé des potentialités symboliques du non-dit représenté ici par le vide. L'aspect bricolé de la table et de la chaise en accentue la matérialité. Par contre, la translucidité de l'œuvre lui confère une dimension immatérielle d'une éblouissante virtuosité. Au terme de cette reconstruction assidue du mobilier de l'artiste, Jonathan Plante investit l'œuvre d'une poésie où la métaphore engage le discours de l'art sur le concept de la dématérialisation, dans une manière inédite et irrésistible de renouveler la sculpture.

La problématique de la dématérialisation de la sculpture prend toute son actualité quand elle emprunte la forme artistique et le support du dessin. Répertoire complexe de performance, de sculpture et de dessin, registre sonore et registre d'images photographiques et vidéographiques, *Tous ces visages*, une installation de Raphaëlle de Groot, propose une réflexion sur la psychologie du portrait. Les dessins réalisés à l'aveugle mettent en exergue la référence au concept et apportent un éclairage

supplémentaire à l'ensemble du processus. L'approche de l'artiste consiste à reproduire sur son propre visage un portrait décrit par une autre personne. Imaginer le portrait d'un tel et reconnaître dans un dessin l'expression qui le rend plausible en apprend long sur les autres et sur soi-même. Des points de vue bien distincts se retrouvent ainsi chez l'un et l'autre. Mais décrire n'est pas connaître. De la description jaillit l'élément concept de l'œuvre qui nous ravit. Car il n'y a aucun portrait qui soit vraiment fidèle et il n'y en a aucun qui soit faux. Et cela n'a aucune importance, c'est l'échange qui compte. On pourrait parler ici d'une œuvre à caractère social au sens où celle-ci remplace une matière par un rituel entre deux individus, sans que cette relation interpersonnelle soit pour autant le résultat final de l'œuvre.

Comme deux mondes qui entrent momentanément en symbiose, l'œuvre intitulée *Logopagus* de Doyon-Rivest reflète la principale intention des artistes et joue avec le sentiment de la forme et de la dérision, de la satire sociale et de la performance. La mascotte des frères siamois s'offre accueillante au visiteur et ouverte à l'imprévisible ; elle manifeste les envies inconscientes où les espoirs prennent forme, où les névroses s'épanouissent, où les souvenirs se métamorphosent. D'où l'étrangeté dérangeante de l'œuvre. La nature ambiguë de la mascotte fait partie des choses que tous voient mais que personne ne connaît vraiment parce que notre regard est pris dans l'habitude des idées préétablies. Elle nous incite à communiquer étroitement avec l'œuvre ; le sens de la création dirige notre esprit vers une esthétique relationnelle. Cette dimension cible la représentation du sujet et une revendication identitaire qui propose une figure des artistes engagés dans un rapport singulier en vue de faire exister la différence. Les personnages sont liés et ne seraient rien l'un sans l'autre. Les visages en corrélation n'endossent qu'un masque — jamais insignifiant — et les protagonistes qui captent et retransmettent le regard d'autrui évoluent d'une manière aussi personnelle que singulière. Nous pouvons ressentir leur présence comme une sorte de parodie de la façon dont la société est en prise avec la dualité dans un cadre pourvu de codification stricte séparant la réalité d'une pseudo-ou non-réalité dans laquelle il semble que nous vivons.

L'humour redoutable de l'œuvre de David Armstrong Six semble venir d'un monde lointain et fragile. Le motif du banal et du quotidien envahit l'œuvre pour exprimer une ironie du sort de l'être, un constat sur notre environnement et sur une forme de chaos. L'œuvre intitulée *A Rake's Progress* est une métaphore visuelle de notre société de consommation ; c'est l'amalgame insolite d'une façon de vivre,



Jonathan Plante p. 154



Raphaëlle de Groot p. 88

comme un écho surprenant et combien impitoyable des hasards de l'existence. L'artiste met l'accent sur les contradictions profondes du système dans lequel nous évoluons. *From Below* semble surgir d'outre-tombe et nous incite à en chercher dans notre mémoire les références diverses. Cette œuvre agit sur les sens et l'atmosphère qui s'en dégage exprime un désordre qui suspend l'ordre des choses et en détourne la perception. *Look into the Light, Light, Light, Light* est synonyme de paradoxe, s'il en est un, mais c'est aussi l'expression d'un chambardement et d'un bouleversement. Le sculpteur devient le shaman qui nous incite à nous mouvoir au sein de la réalité du monde en inversant cet ordre des choses qui se révèle déstabilisant et même incongru. Dans cette œuvre et dans *A Rake's Progress*, les éléments ainsi assemblés appartiennent au monde de l'absurde et sont aussi frappants pour le regard que leur propos est perturbant pour l'esprit. Ces réalisations reflètent l'intérêt de l'artiste pour les faits sociaux et témoignent d'un souci d'urbanité. L'œuvre intrigue et fascine au-delà de toute énigme, dans une sorte de perplexité qui se veut critique de notre société.

Ce qui fait l'intérêt de *Factory for a Day* de Tricia Middleton tient à l'évidence au statut allégorique de l'œuvre qui ne cesse de retracer sa propre création pour pointer ce qu'elle contient en excès. Les manipulations multiples de la matière visent à vider l'œuvre de sa résonance, de sa signification, du sens qu'elle revendique. Elle apparaît par conséquent étrangement incomplète — des fragments à déchiffrer —, une usine étant transformée en son propre spectre. Cette dimension allégorique — y reconnaître quelque chose tout en l'esquissant — tient à l'intérêt primordial de l'artiste pour l'objet récupéré et transformé qui résulte d'une série de déformations et de reconstructions du monde réel. *Factory for a Day* contient une proposition dont l'absence de clarté est typique de l'œuvre ; à travers le simulacre de l'usine, elle insiste sur la perte du réel pour un monde imaginaire, sur l'objet d'art proprement dit. C'est dans ce contexte d'une métamorphose du sens que réside toute la signification de la démarche de Tricia Middleton, par une stratégie qui oppose l'unicité matérielle au foisonnement d'objets. La facture impeccablement précise de sa palette à prédominance rose et bleu rappelle les couleurs pastel des bonbons et leurs dégradés sucrés. Elle cerne les contours d'un monde étrange que l'on observe dans la démesure d'une composition complexe peuplée de mille et un objets fantastiques qui évoquent un univers tourmenté. Sur cette fiction vient se greffer un autre univers, né de la relation imaginaire qu'entretient le spectateur avec l'œuvre d'art qui fascine et inquiète tout à la fois et qui participe de ce sentiment de précarité propre à la nature même des matériaux.

Cet art faussement fictif, il suffit pour le visiteur d'en prendre possession, de l'investir et de l'habiter.

L'art a beaucoup à dire sur le politique et le social. Quand Stéphane Gilot frappe l'imaginaire collectif par le recours à un dispositif complexe de l'ordre de la science-fiction, il exploite un univers énigmatique et foisonnant dans un territoire insaisissable où les pistes sont brouillées malgré une homogénéisation des apparences. Récit et fiction se confrontent en déployant de nouveaux horizons qui nous projettent dans l'installation *Mondes modèles : Dernier baiser*, un espace fictif d'isolement, un habitat illusoire camouflant un lieu d'échanges. Cette œuvre, dont la composante principale comprend maquettes et vidéos, exerce paradoxalement un contrôle oppressif sur le milieu de vie en même temps qu'elle procure sécurité et bien-être. Cette insertion dans un monde impersonnel et homogène redéfinit les besoins de communauté et d'individuation. L'œuvre invite à une multiple expérience de désacralisation des modes de représentation. L'artiste déjoue la formalisation de l'architecture dans sa dimension collective, sociale. La maquette aseptisée est en quelque sorte la quintessence de ce projet. Le cosmonaute en jaune, arrivé à la fin de ses périples urbains, renvoie à la condition du sujet qui évacue toute altérité. Ce dernier aspire à neutraliser toute subjectivité et se dévoile comme une fiction permanente qui reconstitue l'univers illusoire d'un monde d'espace et de temps contingents.

Entre concept et réalisation, entre réel et imaginaire, *Le Pantalitaire* de Julie Doucet, terme obtenu par le télescopage de plusieurs mots : pantalon, lit, taire et pamphlétaire, ouvre sur l'ambivalence d'un nouvel outil de scénarisation du réel dans l'illusion de globalité. Sur un registre foisonnant qui allie commentaire social et poésie, la série des cinq *Pantalitaires* se colore d'un paradis perdu, dans un remaniement esthétique et ludique, un champ d'expériences, celui de la nature où les choses vont de soi dans une harmonie que rythment les collages. Ceux-ci, composés d'images et de mots, possèdent une vie autonome en cinq phases qui appartiennent à une narration concernant la femme et sa sexualité, et expriment une réflexion axée sur la philosophie de la vie, de l'amour et de la mort. L'artiste y explore la limite entre des réalités habituellement occultées et l'art proprement dit. Son récit se crée sur le mode d'une sortie imaginaire, d'une fabrication fantasmagique qu'elle seule contrôle par l'assemblage. *Le Pantalitaire* est au cœur d'une réalisation de la vie imaginaire de l'artiste dans un rapport d'extériorité et de dualité préservé par un sentiment d'unité.

Explorant les habitudes perceptives, les deux œuvres vidéographiques de Jocelyn Robert, regroupées sous le titre générique *La République*, sont



Doyon-Rivest p. 104



Stéphane Gilot p. 108

magistrales dans leur façon d'appréhender différemment une projection de l'apologie remodelée de l'Histoire où des tranches du passé ressurgissent dans le présent. Plusieurs constantes marquent la pratique de Jocelyn Robert : déplacement de sens, temporalité, réflexion et manipulation de l'image et du son dans l'espace. *La République* est composée d'une vidéo en boucle qui révèle l'espace architectural du théâtre du Châtelet à Paris : inaltérable et impalpable comme une représentation visuelle qui s'efforcerait d'établir un lien entre le temporel et le paradisiaque et qui expliquerait l'ordre du monde dans un mouvement de balancier du chandelier qui diffracte du merveilleux. Ici, la présence ne s'affirme que par l'absence. Là, dans la seconde œuvre vidéographique intitulée *Liberté, égalité, sororité*, le drapeau français, emblème par excellence de la république, est rendu par son aura et son mouvement. Rattaché à un clou, il semble figé dans une « chorégraphie du temps ». Bien que ces propositions travaillent intimement le temps et en dévient le sens, elles plaident néanmoins pour la dimension cyclique d'une trame qui illusionne le regard sur le changement perpétuel.

Certaines œuvres disposent de cette capacité rare et précieuse d'immobiliser le temps. Il y a quelque chose de l'enchantement dans la manière d'extraire d'une réalité ambiante comme une tentative de description de l'irréel dans les photographies sombres et singulières de David Ross. Les notions de durée, d'espace et de perception traversent le travail de l'artiste qui photographie dans le noir et dans un temps très lent les espaces de rangement d'œuvres d'art chez les artistes et les lieux dévolus à l'entreposage dans le musée. « Accumulation d'instant », les images traduisent le visible et l'invisible, la présence et l'absence, et une certaine finitude. Elles captent l'insaisissable dans une mise à distance, elles révèlent un monde tout en le pétrifiant et relèguent le réel dans une non-existence. L'ensemble offre au regard un potentiel accru de lecture qui se fonde d'abord dans les intervalles et les écarts tissés par le temps. Est ainsi mise en œuvre, au-delà d'une narration quasiment absente, une temporalité figée dans une description qui se joue des codes du pictural pour composer une palette tentant de ramener tout le temporel sur un même plan de représentation, comme si les objets photographiés se fondaient dans le décor et inversement. Ce qui importe, c'est le regard qui perce la matière et la dématérialise.

À l'inverse, Chih-Chien Wang joue dans ses photographies sur la perception de l'instant, happée par l'ombre, ou sur l'alternance de la netteté et du noir pour témoigner d'instant décisifs. De plus, il se sert des possibilités de la couleur pour créer une atmosphère qui semble faire partie de l'intemporel. Les

28 photographies de *Dim Light* nous plongent dans une matière enveloppante qui articule les différents niveaux du temps. Remarquable pour sa recherche du sublime et du poétique, l'œuvre à la fois contemplative et captivante intitulée *Avellaneda* aborde la métaphore de l'eau et de la pluie à travers la performance de quatre chanteurs et huit comédiens dans un quartier défavorisé de Buenos Aires, un théâtre de la rue comme lieu de vie dans un pays en proie aux difficultés sociales. Au centre des observations de l'artiste, ce portrait qui tient du documentaire et de la performance révèle la connaissance du quotidien comme vivier permanent de création et lui donne son sens et sa valeur sociale. Il est aussi possible d'inscrire l'œuvre comme document sur le moment créateur que l'artiste aura cherché à incarner. Mais il y a toujours des éléments d'incertitude liés au rapport ambigu que nous avons avec le réel.

Atteindre l'essence des apparences et l'imaginaire des êtres eux-mêmes, décrire le malaise et l'étrangeté de certaines relations, font partie du vocabulaire esthétique utilisé par les frères Carlos et Jason Sanchez pour représenter le réel. Leurs œuvres semblent être à l'affût d'une « stratégie sémantique qui réside dans l'impossibilité même de leur attribuer un sens définitif<sup>6</sup> ». Ainsi, l'intensité dramatique contenue du portrait de *John Mark Karr* rend visible l'ambivalence émotionnelle de l'être. La physiologie expressive révèle le récit singulier d'un homme rencontré au cours d'un voyage à Atlanta et qui se prétend le meurtrier de la petite JonBenét Ramsey, victime et reine de beauté. La fausse confession de Karr ouvre sur l'énigme et sur le sentiment d'incertitude. Le visage fermé exprime un désarroi, une frayeur, mais également une maîtrise de soi, et le regard intense qui nous trouble fait surgir l'affect. Selon Gilles Deleuze, le visage serait le pur matériau de l'affect<sup>7</sup>, et le regardeur pourrait y reconnaître l'aliénation comme le réel sentiment éprouvé. Le constat est imparable. Destin tragique comme celui des personnages de *The Misuse of Youth*, figés dans la détresse et toute l'horreur de la guerre, à mille lieues de notre quotidien. Les éléments constitutifs de l'œuvre réalisée avec force et minutie ouvrent à la réflexion et laissent une large place à la perspective narrative dans une apparence de réel. « Les Sanchez absorbent des exemples de cette peur sociétale et, à la façon de filtre politique, les restituent parfois de façon poétique, parfois de façon littérale mais toujours de manière méticuleusement raffinée, après les avoir dépouillés des éléments contextuels pour ne conserver que l'essence du drame : le moment où l'on tient tête à l'anéantissement spirituel ou physique<sup>8</sup>. » Savamment, ils transposent l'objet des hostilités sur le terrain de l'histoire de l'art, comme une approche picturale du photographique,



Julie Doucet p. 98



David Ross p. 162

tout en ne négligeant pas la structure sémantique de l'œuvre.

Un des traits qui caractérisent notre société apparaît dans la manière dont celle-ci règle les rapports des êtres entre eux. Prenant appui sur la méthode d'appropriation directe du réel, *Pardon* de Romeo Gongora est basée sur la rencontre de marginaux, en l'occurrence des prisonniers, dans un tête-à-tête avec l'artiste. Le prisonnier expérimente ainsi une solitude existentielle qui ne trouve d'issue que dans la tentative d'une rencontre de ses semblables à travers ce qu'il croit être lui-même. L'œuvre expose le fossé potentiellement dangereux entre l'art et la vie, les sentiments insoupçonnés de l'être, l'expérience identitaire dans un regard posé sur soi et sur autrui. À partir du thème de la confession, Romeo Gongora continue son exploration sur la valeur performative du langage. « Le langage est allégorique. Il dit autre chose qu'il ne semble dire. Ainsi, l'allégorie met l'accent sur la notion de dédoublement — la puissance d'être à la fois soi et un autre — tout en appelant à une morale de la sincérité<sup>9</sup>. » Au cours des entrevues effectuées avec les prisonniers du centre carcéral du Luxembourg, l'artiste met en scène les émotions créées par le langage. Il explore les sentiments des êtres qui se révèlent à la caméra et crée une sorte d'empathie. Ces prisonniers nous tiennent en éveil comme une énigme dont nous n'aurons probablement pas la clé. Ce que nous rencontrons dans cette altérité est aussi une ouverture sur la détresse, ce que Jacques Derrida pourrait qualifier de « non-réponse<sup>10</sup> ».

Si l'œuvre d'Emanuel Licha réussit à échapper aux lieux communs, c'est qu'elle suscite plusieurs niveaux de lecture. Elle s'ingénie à briser nos certitudes et nous offre un potentiel accru de voyeurisme et de cynisme à partir de visites guidées de lieux où règnent la destruction, le chaos et la douleur. Telle est la destination du *War Tourist* qui sillonne les banlieues défavorisées de Paris, La Nouvelle-Orléans, Tchernobyl, Auschwitz ou Sarajevo. Cette série de vidéogrammes ironise sur la relation du touriste voyeur avec son guide qui lui donne à voir une « version idéalisée de la réalité ». En effet, la réalité ne se donne pas, elle est sans cesse médiatisée par des représentations. Ce que l'artiste explore dans les *War Tourist*, c'est la description spectaculaire d'un monde livré aux médias, qui renvoie aux horreurs de la guerre, aux rapports avec les idéaux et avec la puissance des mots pour le dire. En organisant ces tours de ville qu'il nous présente au moyen de la vidéo, l'artiste bouscule la perception du réel. Le guide, avec une fausse désinvolture, à la façon d'un conteur, propose toute une gamme de sentiments pour les distiller en différents clichés et restaurer des liens consensuels avec les visiteurs, là où la fiction se

mêle au réel. Ces visites relèvent le défi d'être communicationnelles sans être explicitement relationnelles. L'artiste transgresse les frontières du loisir qu'il détourne sur le mode de l'ironie et de la dérision.

Proches de notre thématique, d'autres œuvres, avec ce que cela suppose d'éclectisme, en portent les caractéristiques essentielles : spectre, gravité et sens de l'indicible. Un tel champ d'investigation est notamment exploré dans *Black Whole Conference* de Michel de Broin. Cette géode monumentale de soixante-quatorze chaises, qui produit l'effet d'une assemblée refermée sur elle-même, débusque mutisme, *enfermement*, tension et contrainte. La compacité contraste avec une apparente légèreté dans une orchestration signifiante au regard de l'expérimentation esthétique de l'immuable, de l'espace onirique et de son extension. La charge utopique du dispositif et sa puissance d'attraction et de réfraction — accentuée par la cadence rythmique de flottement —, deviennent l'instrument privilégié d'une vision chimérique de la mémoire collective. Cette œuvre nous attire dans un hors-temps et suscite une fascination, malgré la simplicité des moyens mis en place. Vidée de toute présence, interrogeant les limites propres à l'ordre social, elle laisse découvrir une subversion du sens en même temps que son installation, investie d'une force et d'une énergie vitale, nous enchante.

Dès lors, il est certain que les œuvres appellent à une lecture plurielle. Cependant, leur principe d'interaction au sein de l'exposition dégage une dynamique, les significations n'étant pas univoques mais équivoques. Tout en étant différentes, les œuvres sont complexes, profondes et chargées de sens ; elles démontrent que l'imaginaire n'est pas disjoint de la participation à la temporalité quand elles traduisent le chaos du réel en une rupture tangible. Avec leurs paramètres complexes et mouvants, elles ne se lassent pas de questionner et en appellent à la nécessaire production imaginaire du regardeur. Tel un segment tendu à travers l'amplitude d'un champ de recherches et de réflexions, les notions de détresse et de *réenchantement* développent un pan analogique et métaphorique de *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme*, principalement axé sur les différentes appréhensions de notre contemporanéité.

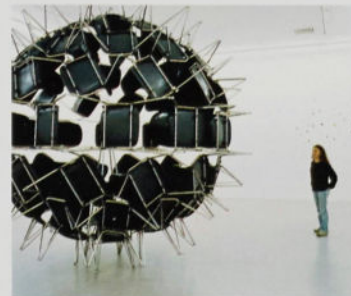


Chih-Chien Wang p. 172



Carlos et Jason Sanchez p. 166

- 1 Gabrielle Roy, *La Détresse et l'Enchantement*, Montréal, Boréal, 3<sup>e</sup> édition, 1996, p. 321.
- 2 Sigmund Freud formule ainsi l'inquiétante étrangeté : «Das Unheimliche», titre d'un article qu'il écrivit en 1919.
- 3 Louise Déry, «De l'autre côté du miroir», dans *David Altmejd. The Index*, cat., Pavillon du Canada, 52<sup>e</sup> exposition internationale d'art *La Biennale di Venezia*, galerie de l'UQAM, 2007, p. 60.
- 4 Hector de Saint-Denis-Garneau, «Poésies complètes, accompagnement», dans *Regards et jeux dans l'espace*, Ottawa, éd. Fides, 1949, p. 101.
- 5 Quintus Horatius Flaccus, 65-8 av. J.-C., *Satires*, Livre I, poème VII.
- 6 Catherine Somzé, «L'invention du réel», dans *Carlos & Jason Sanchez. L'Instant de la rupture*, publié en collaboration : Montréal, UMA, La Maison de l'image et de la photographie; Toronto, Christopher Cutts Gallery; Amsterdam, Torch Gallery, 2007, p. 9.
- 7 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, éd. de Minuit, 1983, p. 147.
- 8 Joana Lehan, «La peur comme acteur», dans *Carlos & Jason Sanchez. L'Instant de la Rupture*, *op. cit.* note 6, p. 17.
- 9 Romeo Gongora, «Allégorie», revue *Item*, UQAM, févr. 2003, p. 4.
- 10 Jacques Derrida, *Adieu à Emmanuel Levinas*, Paris, éd. Gallée, 1997, p. 16.



Michel de Broin p. 84

***Je n'aime pas le regard sentimental que pose sur le passé l'antiquaire, et sur le futur, le technocrate. Tous deux sont fondés sur une notion statique, linéaire du temps (ce que les antiquaires et les technocrates ont en commun), alors commençons, pour une fois, avec le passé, et découvrons la condition immuable de l'homme.***

Aldo Van Eyck

# Bonne route

Mark Lanctôt

Lorsqu'on m'a invité à faire partie de l'équipe de conservateurs responsables de ce qui allait devenir *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme*, quantité d'idées au sujet de la façon dont cette exposition allait se déployer m'ont traversé l'esprit. Or aujourd'hui, une considération particulière semble l'emporter sur les autres : comment cette nouvelle triennale s'inscrira-t-elle dans un contexte culturel plus vaste, et comment, par ailleurs, définira-t-elle le contexte culturel dont elle est le reflet ? En d'autres mots, que signifie un événement à relativement grande échelle, telle une triennale, en termes de régionalisme et d'internationalisme ? Est-il possible, dans le cas d'une triennale québécoise, d'aborder ces questions sans se limiter aux oppositions dialectiques entre centre (ou cœur) et périphérie ? Plus spécifiquement, dans le contexte actuel des grandes manifestations internationales d'art contemporain, comment une institution comme le Musée d'art contemporain de Montréal peut-elle se permettre de produire une exposition triennale composée entièrement d'art local ? En entreprenant pareil projet, épouse-t-on forcément les préjugés qui y sont associés ? Les États-nations constituent-ils des cadres conceptuels à ce point puissants que la considération d'un art réalisé à un moment particulier (aujourd'hui) et dans un lieu particulier (le Québec) serait d'emblée perçue comme une attitude provinciale ou réactionnaire ? Nonobstant l'urgence de quelques-unes de ces questions, j'estime que les réponses résident dans le dialogue que les artistes entameront ensemble et avec le public, au sein de *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme*.

« Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme » est une maxime attribuée au chimiste français Antoine Laurent de Lavoisier (1743–1794)<sup>1</sup>. Bien qu'évoquant les notions de processus et d'historicité, elle nous oriente aussi vers un sentiment universaliste qui, le plus souvent, correspond à une attitude générale envers l'art contemporain international. D'ailleurs, quoique d'importance secondaire, le lien entre Lavoisier et l'histoire de l'art est révélateur : Jacques-Louis David peignit son portrait en 1788 (*Portrait de Monsieur de Lavoisier et de sa femme*), lequel aboutit entre les mains de John D. Rockefeller Jr. en 1925<sup>2</sup>. La clientèle privilégiée de David d'avant la Révolution — la bourgeoisie libérale — fut rapidement perçue comme une menace pour les idéaux révolutionnaires de Marat, de Robespierre et des autres acteurs de la Terreur. En effet, Lavoisier fut guillotiné en 1794 et David, ayant cultivé un nouveau réseau de clients — des politiciens — fut épargné ; et ce, malgré le fait que la femme de Lavoisier, Marie-Anne, ait suivi à ses côtés des cours d'art<sup>3</sup>. L'un des arguments conduisant à la décapitation de

Lavoisier fut sa défense de scientifiques d'origine étrangère.

Un contemporain de Lavoisier, Anacharsis Cloots (1755-1794), fut guillotiné deux mois avant lui. En 1790, pourtant, inspiré par la notion de libertés universelles et souhaitant répandre les idéaux de liberté et d'égalité véhiculés par la Révolution, Cloots avait réuni trente-six étrangers afin de les présenter à l'Assemblée nationale en tant que symbole des « nations opprimées de l'univers »<sup>4</sup>. Dans un récent essai, Peter Wollen interprète le destin de Cloots comme un des premiers exemples des préjugés contre ce qu'il nomme le cosmopolitisme : « Le cosmopolitisme n'admet qu'un seul état de fait : celui d'être "citoyen du monde". Il n'affirme ni le besoin de nationalité ni celui d'une identité fondée sur les vicissitudes vécues de la *dispatiation*. Au xx<sup>e</sup> siècle, bien entendu, le terme "cosmopolite" est devenu fatalement péjoratif, tant à gauche qu'à droite. Bien trop souvent, comme en témoigne le destin de Cloots, l'emploi de ce terme signait un arrêt de mort<sup>5</sup>. » Wollen poursuit en citant les diverses manières dont l'État-nation, tout particulièrement dans son incarnation totalitaire, a systématisé l'élimination du cosmopolite en l'associant en bloc à l'Autre soit-disant impur. Si Jacques-Louis David finit par devenir un propagandiste hors du commun pour le nationalisme de la France bonapartiste, l'idée d'un art français cosmopolite devra attendre le début du xx<sup>e</sup> siècle pour devenir un modèle, quoique contesté, d'art contemporain d'avant-garde<sup>6</sup>.

La vision cosmopolite du monde implique une nouvelle façon de penser l'identité qui, sans véritablement rompre avec les dichotomies traditionnelles associées aux notions de classe, de race et de sexe, se construit à l'écart de ces oppositions. L'approche « nous et eux » prévalant à l'ère du colonialisme et de l'Empire, de même que la méfiance vis-à-vis de toutes choses perçues comme étant issues de l'Autre, sont ainsi minées. Par conséquent, le cosmopolitisme consolide le rôle centralisateur des centres urbains (tout particulièrement ceux ayant connu une importante activité commerciale, comme les villes portuaires) dans la construction d'un nouvel « art national » et d'une nouvelle identité<sup>7</sup>.

Cette nouvelle « troisième voie » qu'impliquent les valeurs cosmopolites fait entrave aux mythes américains et à leur prépondérance. En 1976, l'année du bicentenaire américain, l'historienne française Élise Marienstras publiait une étude sur l'ambivalence sous-jacente aux mythes fondateurs des États-Unis<sup>8</sup>. Soulignant les prétentions contradictoires d'une nation s'identifiant à la fois comme un nouvel Éden à l'abri de la décadence des empires et des monarchies européennes et comme une force



Emanuel Licha p. 138

civilisatrice guidée par les principes des Lumières, l'argument de Marienstras s'appuie judicieusement sur un modèle dialectique. Je songe depuis quelque temps à la possibilité d'appliquer une telle approche à d'autres nations des Amériques, notamment au Québec. L'américanité du Québec est une carte maîtresse. Elle est jouée le plus souvent en réponse aux fantasmes européens des « grands espaces » ou pour expliquer certains « traits nationaux » comme la détermination ou la résilience. Or, si manifeste soit-il, le « parfum européen » du Québec, louangé dans les guides touristiques et largement attribué à une relation étroite avec la culture internationale de langue française (la francophonie), est tout aussi fabriqué que n'importe quel récit national mythifié. En effet, il reste beaucoup à dire sur l'identité coloniale ambivalente du Québec, sur son histoire « coloniale » et « colonisée », et sur le lien entre celle-ci et les politiques d'identité<sup>9</sup>. Mais d'une manière ou d'une autre, le passé colonial du Québec n'est pas une légende héroïque ni la plainte d'une victime. Ce pan de l'histoire « entre les lignes », cette identité qui n'est ni ici ni là (et qui se trouve pourtant aux deux endroits à la fois), fluctue perpétuellement, passant du nationalisme révéral au collectif fragmenté. Lorsque nous sommes confrontés au défi d'endosser des valeurs démocratiques dans un monde en globalisation croissante, il nous faut trouver de nouvelles manières pour définir notre existence en tant que nation. Ce défi est d'autant plus pertinent vu l'état actuel de guerre globale et l'hégémonie du capital transnational. Michael Hardt et Antonio Negri ont théorisé le corps social en fonction de la notion de multitude :

La multitude est composée d'un ensemble de singularités ; et par singularité, nous entendons ici un sujet social dont la différence ne peut être réduite à la similitude, dont la différence demeure différente. Les parties constituantes d'un peuple sont indifférenciées dans son unité ; elles composent une identité par la négation ou par la mise à l'écart des différences entre les individus. À l'opposé, les singularités plurielles de la multitude contrastent avec l'unité non différenciée du peuple<sup>10</sup>.

Cette tentative de définition nous renvoie au pluralisme des valeurs cosmopolites associées au monde de l'art dont il a ici été question. Dans le contexte d'une exposition organisée par une société d'État dans un lieu qui n'est pas un pays (mais qui a failli l'être par deux fois), et qui a le mandat (presque) anachronique de proposer un « panorama national », il sera inévitablement question de politiques d'identité.

De maintes façons, cette exposition se veut le reflet de la manière dont nous nous définissons en tant que Québécois. Les conséquences découlant de son ambition contribuent ainsi à la création d'un lieu. L'identité culturelle régionale n'est pas qu'une vue de l'esprit, mais aussi, selon Arif Dirlik, une « condition de vie » qui met au défi l'hégémonie du

capitalisme global<sup>11</sup>. Comme l'affirmait récemment Hou Hanru, « le défi auquel nous faisons désormais face est de penser et de produire une biennale qui soit culturellement et artistiquement significative au regard de l'incarnation et de l'intensification de la négociation entre le global et le local, transcendant en termes politiques le rapport de force établi entre les différentes localités et allant au-delà du régionalisme conformiste<sup>12</sup>. » Mais en optant pour l'exclusion d'artistes internationaux, dans le sens traditionnel du terme, nous avons, en tant qu'institution, procédé à un changement subtil. Dans le contexte de la Triennale québécoise, l'artiste invité international — l'Autre — ce prisme à travers lequel le public local aurait bénéficié d'une nouvelle perspective sur le monde, est remplacé par un artiste dont le caractère local, contrairement à la croyance populaire, ne fait pas forcément entrave à une perspective internationale : il ne s'agit que d'un autre Autre ; un Autre plus proche, qui vit peut-être tout à côté, mais qui dans les faits n'est pas si près. L'Autre ne se trouve pas seulement « là-bas », à l'extérieur de nos frontières, mais aussi (tout particulièrement dans le contexte du cosmopolitisme et de la migration) « ici », intégré à notre vie quotidienne. De plus, c'est devenu un truisme de croire que l'accessibilité et l'utilisation répandue des technologies de la communication dans le monde post-industriel font en sorte qu'en termes de profondeur d'interaction, les réseaux et les affinités virtuels pèsent plus lourd dans la balance que le rapprochement géographique des individus. Le déplacement, virtuel ou autre, est désormais si commun que nous avons oublié à quel point le phénomène est récent. Et en tant que société, nous commençons à peine à en mesurer l'impact.

En effet, la médiatisation intensifiée de l'interaction sociale n'a en rien amoindri notre désir de voyager. Indépendamment du réseautage social en ligne, nous connaissons une popularité sans précédent des voyages et des migrations à grande distance. Dit simplement, il y a davantage de gens qui se déplacent. Jacques Rancière estime que le voyage contemporain recèle une question fondamentale en lien avec l'identité et avec le degré d'intimité de sa relation au lieu : « trouver le même en visitant le lieu de l'autre<sup>13</sup> ». Il reconnaît néanmoins qu'il y a beaucoup à retirer du voyage libre (sans guide) dans le non familier. Faisant référence à une scène clé d'*Europa 51* de Rossellini, dans laquelle le personnage de grande bourgeoise interprété par Ingrid Bergman s'égaré dans des quartiers ouvriers, Rancière écrit : « Perdre son chemin peut être une question de hasard. Mais ce qui est représenté dans ce moment cinématique n'est pas une rencontre fortuite. Il s'agit d'un pouvoir de re-figuration, un pouvoir permettant de revenir sur ses pas premiers — ceux du voyage heureux — et de les brouiller. Le pouvoir où la re-figuration elle-même est la représentation de devenir étranger à soi-même<sup>14</sup>. » Cette idée du « tou-



Karen Tam p. 168



risme de bidonvilles» en tant qu'expérience de consolidation de l'identité sociale signale le pouvoir de la charge narrative de l'Autre.

Emanuel Licha (né à Montréal en 1971, il vit et travaille à Montréal et à Paris) a réalisé une suite vidéo qui fait allusion à cette idée de découverte de soi par le voyage. Pour chaque volet de *War Tourist*, Licha fait appel aux services d'un guide afin de visiter des lieux de conflits ou de désastres tristement célèbres. L'artiste s'adonne ainsi au plaisir coupable, parce que conscient, de plonger dans la misère des autres, tout particulièrement lorsque le danger est passé. La relative sécurité du voyage est essentielle au sentiment de malaise qui est créé : en visitant Auschwitz, Tchernobyl, Sarajevo après la guerre, les cités parisiennes après les émeutes raciales et La Nouvelle-Orléans dans le sillage apparemment continu de Katrina, l'artiste met en lumière non seulement le côté plus sombre de certaines destinations touristiques, mais aussi les impulsions voyeuristes que cachent de telles activités de loisir. Licha joue avec ce que Rancière appelle « ces brefs et dramatiques récits de courts voyages aux bidonvilles ou aux sous-sols des banlieues ». Si Rancière perçoit dans ces histoires un « appel à la peur et à la pitié », il y voit aussi la localisation d'un « underground<sup>15</sup> » qui offre aux plus nantis un sentiment de sécurité. Ainsi, comme l'affirme Licha, « la curiosité [d'un touriste de guerre] agit comme un moyen pour garder à distance ces événements. [Ce touriste] voyage afin de s'assurer que ceci se passe ailleurs, et non pas là où il ou elle a l'habitude de vivre<sup>16</sup>. » Dans le contexte de ce que postule Rancière, je m'autorise à penser que les voyages du touriste de guerre ne sont pas tant une façon de se rappeler la paix qui prévaut dans son pays, mais plutôt un moyen d'offrir un cadre approprié au « ici » (par opposition au « là-bas » de sa destination de voyage) et à l'identité avec laquelle il est en lien, son propre réseau :

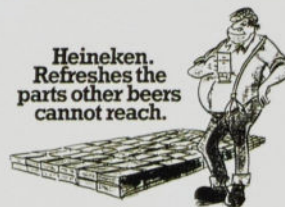
Le paradoxe de l'identité est qu'il faut voyager pour le révéler. Le Même peut être reconnu à condition qu'il soit un Autre. Il est fidèle à l'idée qu'on s'en fait dans la mesure où il se trouve ailleurs, pas très loin, mais autre part, requérant le petit déplacement. La découverte de son identité constitue la délimitation de l'espace de cette identité. L'identité n'est pas une question de traits physiques ou moraux, mais une question d'espace... [La spatialisation] voit à ce que les choses et les gens restent à « leur » place et s'accrochent à « leur » identité<sup>17</sup>.

Les visites sont filmées en vidéo, puis montées par l'artiste de manière à ressembler à des vidéos de tourisme ordinaires. Elles se déroulent en anglais et, peu importe l'aisance avec laquelle s'exprime le guide, elles comportent des sous-titres anglais. Ceci, d'une part, représente l'altérité du guide et, d'autre part, véhicule sans détour le sentiment de

supériorité du touriste. À cet égard, nous voyons bien où vont les sympathies de l'artiste. Le touriste de guerre est un personnage manquant d'assurance, un mandataire plein d'incertitude. En fait, il est nous.

La relation entre l'identité et le déplacement se présente de manière tout autre dans le travail de Karen Tam (née en 1977 à Montréal, où elle vit et travaille). En concevant un salon karaoké dans un style pouvant être décrit comme du « kitsch quartier chinois » minimaliste, elle distille subtilement l'expérience de la culture asiatique de la plupart des Occidentaux, de même que leur (notre) tendance à mettre dans le même bain toutes choses asiatiques. Dans ce fin karaoké subtilement caustique, les transformations subies par une culture (tout particulièrement la culture chinoise) réinterprétée avec paresse à des fins commerciales sont campées en un scénario ironique, nivelé par le bas. Des motifs « typiquement asiatiques » offrent un contexte aux chansons et aux vidéos jouant en boucle sur un téléviseur. Les visiteurs sont invités à chanter ces versions chinoises de standards ou de classiques de la pop occidentale s'harmonisant au hasard avec des vidéoclips de paysages et de scènes de loisirs. Ces interprétations orientales de chansons occidentales témoignent de la présence envahissante de la culture pop de l'Occident. Tam aborde les manques de la cohabitation multiculturelle contemporaine non seulement au moyen de caricatures éculées de la culture asiatique et d'un espace où les clichés déjouent la vérité, mais en démontrant également comment certains éléments de la culture chinoise ont interagi avec un Autre pour créer une bande son accompagnant l'histoire d'une identité se trouvant à la fois ici et là-bas. Présenté dans le contexte de la longue histoire de répression et de discrimination à l'endroit de la diaspora chinoise et appuyé sur une expérience familiale (celle de l'artiste) dans le commerce de la restauration chinoise, ce *Tchang Tchou Karaoke Lounge* poursuit la réflexion de Tam sur l'évolution des formes changeantes à travers lesquelles les Chinois et la Chine sont appréhendés par les mentalités occidentales. Les chinoiseries du XIX<sup>e</sup> siècle sont devenues des bibelots en plastique provenant du quartier chinois de n'importe quelle métropole ou des intérieurs « zen » de ses lofts bourgeois-bohèmes.

Dans *History Has a Lot of Ankles in Its Maw, and Is Pulling Straight Down* (2008), une installation tentaculaire de Jon Knowles (né à Oshawa, Ontario en 1981, il vit et travaille à Montréal), l'appropriation d'attributs de la culture pop adopte une forme résolument narrative. Tissant ensemble souvenirs subjectifs, rencontres fortuites, hasards, vérités universelles, prétentions historiques et anecdotes, cette œuvre est de prime abord confondante. Cinquante pochettes de disque vinyle 33 tours *The Wall* (1979) de Pink Floyd sont disposées sur le sol, tels des carreaux, de manière à former une grille. Cet assemblage est accompagné de divers fragments documentaires,



Jon Knowles p. 134

allant de photographies de Carl Andre et de ses œuvres à de la correspondance échangée entre Knowles et des communautés de fans de Pink Floyd à la recherche d'enregistrements pirates. La juxtaposition de la référence aux œuvres horizontales de la fin des années 1960 de Carl Andre à l'un des enregistrements majeurs de Pink Floyd semble, à première vue, strictement formelle : il s'agit de l'utilisation de briques et de carreaux. Mais en nous attardant au « matériel de soutien » de l'artiste, nous découvrons le partage d'un lien plus symbolique, ou plus poétique, ancré dans un folklore local. En 1977, durant la partie nord-américaine de la tournée *Animals*, Pink Floyd s'est produit en spectacle au Stade olympique de Montréal. Durant la performance, un membre de l'assistance aurait allumé un pétard, interrompant le concert. Le bassiste Roger Waters a appelé le spectateur en question sur scène et lui a craché au visage. Waters a considéré ce moment de confrontation comme une source d'inspiration pour l'album suivant du groupe, *The Wall*. L'image de la pochette de *The Wall* est un dessin contour *all-over* d'un mur blanc. La pochette d'*Animals* représente une centrale électrique art déco semblable à celle où, en 2000, emménageait le Tate Modern, là où est exposée l'œuvre de briques de Carl Andre, *Equivalent VIII* (1966)<sup>18</sup>. Un musée possédant des œuvres d'Andre suivra fièrement — à l'instar de sa conduite envers tout objet historique d'importance — de strictes directives de conservation. Ainsi, lors d'une visite récente au Tate Modern, Knowles a découvert avec étonnement la présence d'une petite barrière entourant une des œuvres au sol d'Andre, afin d'empêcher les visiteurs de la traverser, comme l'avait pourtant prévu l'artiste. Sans nécessairement provoquer chez Knowles une réaction en chaîne cognitive, cette découverte a confirmé ses intuitions au sujet du mariage arrangé entre Floyd et Andre. En présentant ces coïncidences et liens indirects, Knowles explore la nature aléatoire de la construction narrative, de même que la pertinence de la systématisation du processus créateur intuitif. Comme l'affirmait Sol Lewitt, « les idées irrationnelles doivent être suivies logiquement et à la lettre<sup>19</sup>. » Finalement, dans un sens plus large, Knowles, qui s'est posé à Montréal en 2005, atomise une anecdote locale<sup>20</sup> : déconstruisant un processus qui participe de l'invention d'une « gloire locale », et élaborant ensuite sur les dérapages sémantiques que sa subjectivité peut amener dans l'œuvre, il écrit sa propre histoire de la ville.

Ayant entamé sa carrière à Toronto durant les années 1990, David Armstrong Six (né à Belleville, Ontario, en 1968) est un autre récent ajout à la scène de l'art montréalaise. Ses sculptures présentent une variation sur quelques-unes des questions soulevées par l'œuvre de Jon Knowles. Elles sont familières dans leur anonymat. Inspirées de rencontres fortuites et d'observations de l'entourage immédiat de l'artiste — le quartier ouvrier de Verdun, où il a

déménagé dès son arrivée à Montréal — ces sculptures sont étroitement liées à un récit presque anecdotique de l'appropriation d'éléments urbains. Un sac d'épicerie en plastique, précieusement juché au sommet d'un mât garni de lumières de Noël kitsch qui serpentent autour d'une marchette abandonnée n'est peut-être pas tant une récréation fidèle d'une scène vécue qu'un assemblage d'éléments typiques (à défaut d'un terme plus approprié) du paysage de Verdun : une surabondance de magie de Noël, une épicerie de quartier IGA franchement bizarre, et enfin, une population vieillissante de retraités. Cette connaissance du quartier, aussi anecdotique ou superficielle qu'elle puisse sembler, revêt un sens plus vaste grâce à des moyens purement esthétiques. Le sac d'épicerie est fait de plâtre, et la marchette est en acier d'armature. Sur ce mode particulièrement poétique, Armstrong Six rend visible ce qui déjà existe ; il ne s'agit donc pas d'une découverte, mais plutôt d'une démonstration. Le travail d'Armstrong Six a quelque chose de baudelairien : le résultat d'une flânerie rendue sous forme d'objet. À la différence de Licha, cependant, Armstrong Six ne s'intéresse pas tant aux implications politiques de la subjectivité de son regard qu'au pouvoir expressif d'une approche matérialiste pouvant évoquer l'aliénation de la vie urbaine contemporaine.

L'échantillon des œuvres examinées n'est que cela : un échantillon. Dans une certaine mesure, la plupart des autres artistes de l'exposition traitent aussi de ces questions de lieu, d'identité et de déplacement, bien que parfois plus discrètement. Les quatre artistes considérés ici, cependant, sont, chacun à sa façon, l'Autre. N'étant pas d'origine francoquébécoise, ils ne sont pas « typiques » et pourtant, en tant qu'artistes travaillant dans une ville cosmopolite, ils le sont. La manière dont ils expriment cet état d'être dans leur œuvre est tributaire d'une problématique plus vaste. Bien que les milieux de l'art soient souvent essentiellement blancs et mâles, ils contribuent à des cosmopolitismes locaux qui questionnent et influent sur les termes à partir desquels une « pratique artistique nationale » peut être déterminée. Dans un tel contexte, cette exposition triennale inaugurale est significative : depuis les années 1970, le dialogue entre l'art et la société québécoise a rarement été réétudié, et les questions épineuses de la diversité ethnique et du multiculturalisme ont souvent été escamotées — des questions qui, dans une perspective plus vaste, remontent à Lavoisier, à Cloots et aux idéaux de la France révolutionnaire. Si ces œuvres de près de quarante artistes réunies au sein du Musée d'art contemporain de Montréal nous permettent de mieux évaluer l'état actuel des pratiques artistiques « ici et maintenant », elles nous indiquent forcément quelque chose à propos de cette société distincte parmi d'autres sociétés distinctes, à propos de la manière dont elle se définit, et de la manière dont elle voit le monde.

(Traduction de Jennifer Couëlle)



David Armstrong Six p. 46

- 1 Ce principe scientifique ne fut pas, en fait, découvert par Lavoisier. En 450 avant notre ère, Anaxagore écrivait : « Rien ne naît ni ne périt, mais des choses déjà existantes se combinent, puis se séparent de nouveau. » Cité par R. Taton dans *Histoire générale des sciences*, Paris, P.U.F., 1957, volume I, p. 217.
- 2 En 1977, la peinture fut acquise du Rockefeller Institute for Medical Research, New York, devenu plus tard la Rockefeller University, par le Metropolitan Museum of Art, où elle se trouve toujours.
- 3 Marie-Anne Pierrette Paulze agissait en tant qu'assistante pour Lavoisier. Parmi d'autres tâches, elle traduisait pour lui des textes anglais vers le français et illustrait ses écrits.
- 4 Voir Simon Schama, *Citizens: A Chronicle of the French Revolution*, New York, Alfred A. Knopf, 1989, p. 174.
- 5 Peter Wollen, « The Cosmopolitan Ideal in the Arts », dans *Travellers' Tales: Narratives of Home and Displacement*, sous la direction de George Robertson et al., Londres et New York, Routledge, 1994, p.189. [Notre traduction.]
- 6 Le cosmopolitisme joue un rôle capital dans les deux périodes et lieux essentiels de l'art du xx<sup>e</sup> siècle : Paris à l'époque du cubisme, avant la guerre de 14-18, et New York durant les années 1940. Voir *art. cit.* note préc., p. 191.
- 7 Paradoxalement, le cosmopolitisme des villes occidentales conduit à un nouveau centrisme euro-américain en ce qui a trait à la scène internationale de l'art et à ses acteurs. Voir, parmi d'autres références, Thomas McEvilley, *Art & Otherness. Crisis in Cultural Identity*, Kingston, N.Y., McPhearson & Company, 1992.
- 8 Élise Marienstras, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine*, Paris, François Maspéro, 1976. Se référer tout particulièrement à la 2<sup>e</sup> partie du chap. II : « La Nation américaine dans la bipolarisation du monde : La nation participe à la pureté sauvage », p. 184-208.
- 9 Voir les écrits de Gérard Bouchard, notamment *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Éditions du Boréal, 2000.
- 10 Michael Hardt et Antonio Negri, *Multi-tude: War and Democracy in the Age of Empire*, New York, Penguin Books, 2004, p. 99. [Notre traduction.]
- 11 Arif Dirlik, « Place-Based Imagination: Globalism and the Politics of Place » dans *Place and Politics in an Age of Globalization*, sous la direction de Roann Prazniak et Arif Dirlik, Lanham, Maryland, Rowman and Littlefield, 2001, p. 30. [Notre traduction.]
- 12 Hou Hanru, « Towards a New Locality: Biennials and 'Global Art' », dans *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, sous la direction de Barbara Vanderlinden et Elena Filipovic, Cambridge, Mass., MIT Press, 2005, p. 57. [Notre traduction.]
- 13 Jacques Rancière, « Discovering New Worlds: Politics of Travel and Metaphors of Space », dans *Travellers' Tales: Narratives of Home and Displacement*, sous la direction de George Robertson et autres, Londres et New York, Routledge, 1994, p. 36. [Notre traduction.]
- 14 *Ibid.*
- 15 *Ibid.*, p. 33-34.
- 16 Cité par David Norr dans *Elsewhere*, Tampa, University of Southern Florida Contemporary Art Museum, 2007, p. 35.
- 17 Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 33. [Notre traduction.]
- 18 La controverse entourant l'acquisition de cette œuvre par le Tate Britain est bien documentée. Cette réaction marque un changement significatif dans l'intérêt des médias pour l'art contemporain : l'insistance sur les valeurs de choc et le scandale est dès lors devenue monnaie courante.
- 19 Sol Lewitt, « Sentences on Conceptual Art », 0-9, janvier 1969, p. 4; publié de nouveau dans *Art-Language* I, 1969, p. 11-13; dans Ursula Meyer, *Conceptual Art*, New York, Penguin, 1972, p. 174-175; et dans *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, sous la direction de Kristine Stiles et Peter Selz, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 826-827. La phrase a également été reproduite sur le carton d'invitation d'une exposition de groupe à laquelle participait Knowles en 2007. [Notre traduction.]
- 20 L'anecdotique serait-il par définition local, constituant un témoignage d'intimité et de proximité qui, selon la notoriété du sujet auquel il se rapporte, permet d'ouvrir des perspectives sur de plus grands enjeux ?

**David Altmejd**  
**David Armstrong Six**  
**Nicolas Baier**  
**Gwenaël Bélanger**  
**Patrick Bernatchez**  
**Valérie Blass**  
**Anthony Burnham**  
**Cooke-Sasseville**  
**Patrick Coutu**  
**Michel de Broin**  
**Raphaëlle de Groot**  
**Manon De Pauw**  
**Julie Doucet**  
**Doyon-Rivest**  
**Stéphane Gilot**  
**Cynthia Girard**  
**Romeo Gongora**  
**Adad Hannah**  
**Isabelle Hayeur**  
**Bettina Hoffmann**  
**Jon Knowles**  
**Emanuel Licha**  
**Michael Merrill**  
**Tricia Middleton**  
**Adrian Norvid**  
**Jonathan Plante**  
**Jocelyn Robert**  
**David Ross**  
**Carlos et Jason Sanchez**  
**Karen Tam**  
**Chih-Chien Wang**  
**WWKA (Women with Kitchen Appliances)**  
**Etienne Zack**

**rien ne se  
perd, rien  
ne se crée,  
tout se  
transforme**



Il y a deux ans, j'ai découvert un jeu vidéo hallucinant intitulé *L'Ombre du Colosse*. Le but du jeu est de vaincre seize géants qui sont dissimulés à différents endroits dans un beau et paisible paysage.

**David Altmejd**

*Le Berger*, 2008

Même si tuer ces géants peut sembler une expérience inutile et cruelle, ce qui étonne, c'est le glissement qui s'opère. Quand vous vous approchez du colosse et commencez à le graver, il cesse d'être un corps et devient un environnement, un espace. J'ai donc décidé d'entreprendre la réalisation d'un géant, espérant un phénomène semblable. Plus je m'en rapprocherais, plus la figure s'effacerait. Et, alors que je me mettrais à y travailler, le corps cesserait d'en être un et je me trouverais absorbé dans un environnement architectural, biologique, historique et sculptural.











## David Armstrong Six

Maquette pour *From Below*, 2008

*A Rake's Progress*, 2008

Dessin à l'aquarelle pour *Look into the Light*,  
*Light, Light, Light*, 2007

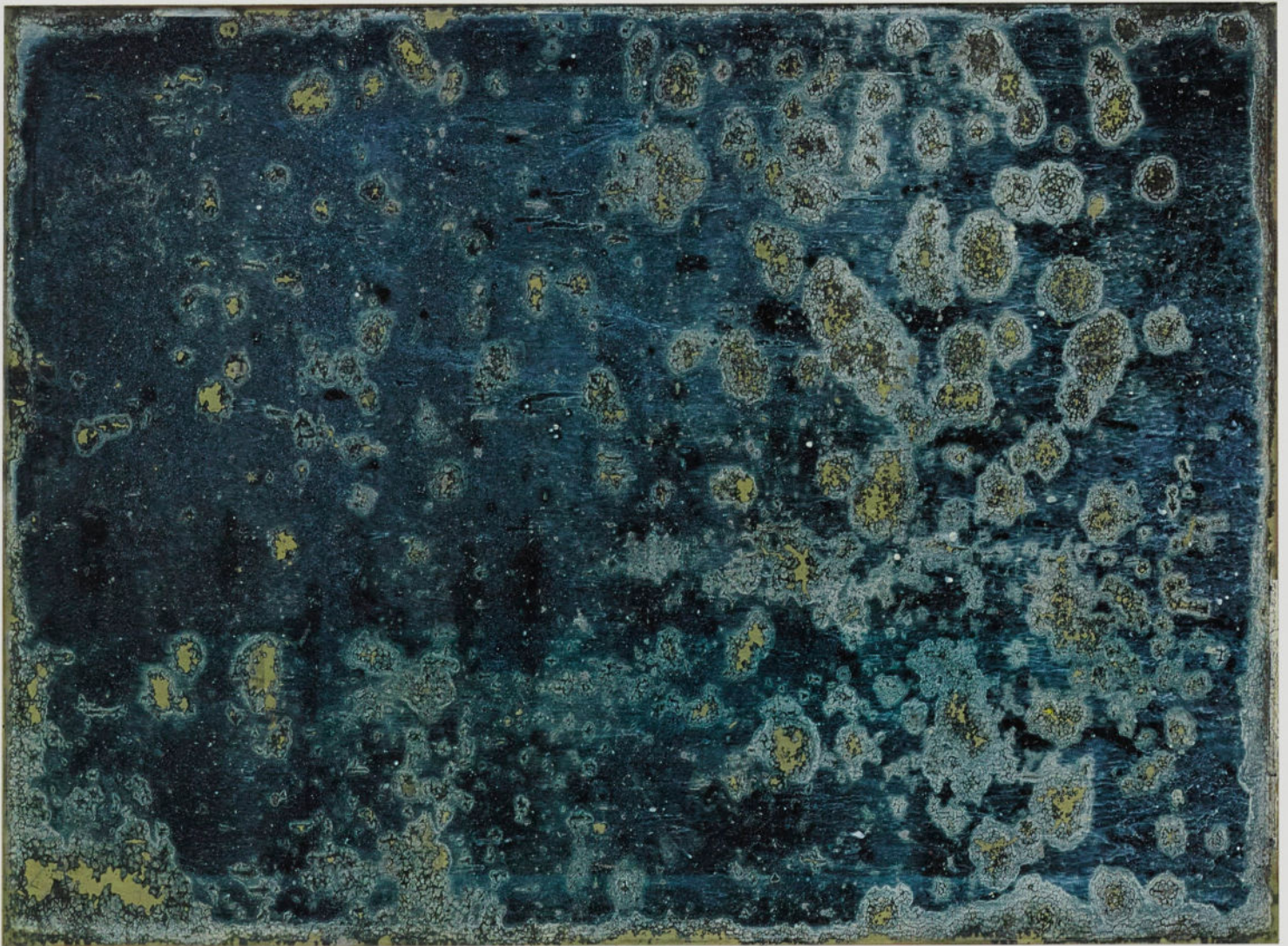
Plus j'absorbe le monde tel qu'il se déploie en moi et autour de moi, plus je vois le temps comme une collection désordonnée de pensées incomplètes et d'ambitions changeantes. Lenny Bruce a déjà dit que « douleur plus temps égalent humour », et je ne puis m'empêcher de penser qu'il s'agit là d'une analogie avec ma manière de penser et de produire des sculptures. En effet, je suis consumé par cette pagaille informelle qui provient des restes de ma rencontre avec le quotidien, et mon travail est la plupart du temps une collection de ces détails inexplicables, comme la traînée vaporeuse de forces aléatoires.

En tant que véhicule et médium, la sculpture facilite le prolongement de mes recherches, simplement en raison de son statut démodé comme objet dans l'espace et qui s'impose physiquement. Ce qui transpire dans l'œuvre est donc, par défaut, le sous-produit compliqué d'une collision entre individu et incident. Ces objets, en tant que tels, ne représentent que des ponctuations subtiles prenant la forme d'un anti-monument ; mais dans un monde de plus en plus composé d'anecdotes bidimensionnelles, je considère comme un défi et un réconfort de savoir que la configuration du sens est plus expansive lorsqu'elle résiste à sa résolution, et que l'expérience a encore un potentiel subversif.









**Nicolas Baier**  
**Vanités**

*Vanités 2, 2007*

C'est Agnès Martin qui disait que ses peintures n'étaient pas à propos de ce qui était vu, mais de ce que chacun sait depuis toujours.

N'est-ce pas le cas pour chaque œuvre ?

Il me semble que l'art agit presque toujours comme un miroir. Les gens se voient et se perçoivent à travers l'exploration, la fouille inconsciente de leurs connaissances, de leurs expériences, de leurs acquis.

Si les gens veulent des miroirs, ils en auront !

J'ai numérisé des dizaines, des centaines de miroirs. Chacun est évidemment bien différent. On les distingue et les différencie grâce aux traces et aux marques que les diverses manipulations y auront laissées. Le temps aura aussi modifié leur aspect. Ici, une tache assombrit l'ensemble ; là, le tain s'est désagrégé, et avec lui le reflet qu'il créait.

Le scanner ne capte que les marques ou les manques. En circuit fermé, le plan réfléchissant ne reçoit pas d'information (le miroir se faisant face à lui-même). Une fois numérisé, l'avatar se révèle : une étendue sombre, noire et profonde.

Dans ces images, la surface ne renvoie donc pas sa représentation au spectateur. En quête, sa réflexion ne s'opérera que dans son for intérieur. Aussi, comme devant tout tableau abstrait, d'instinct, il cherchera à reconnaître des formes.

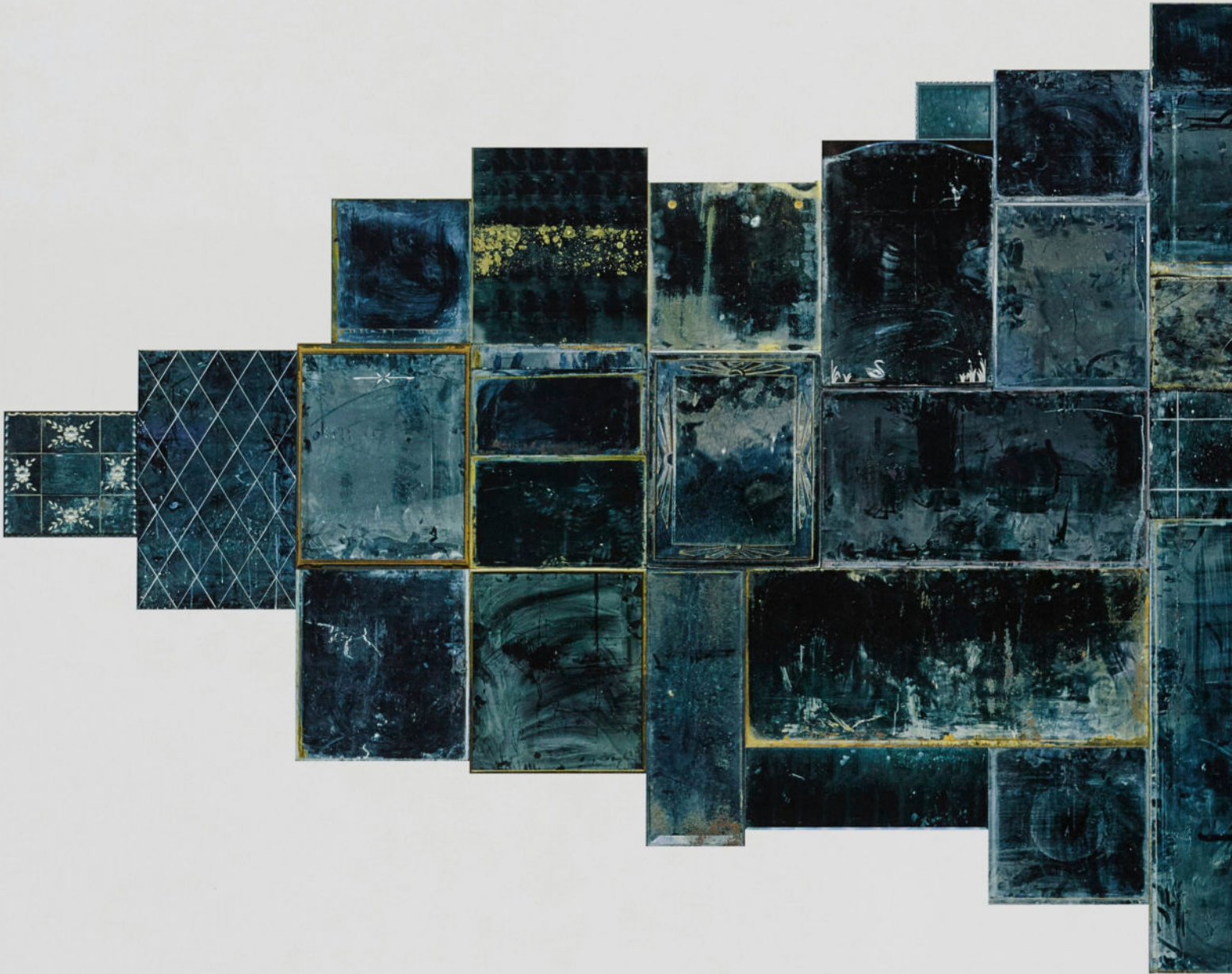
Le miroir accompagne l'histoire de l'art depuis toujours. Pour mon travail, qui associe photographie et peinture depuis ses balbutiements, c'est un fantastique objet de réflexion (c'est le cas de le dire), et un catalyseur inespéré.

Ne serait-ce pas la photographie qui, en quelque sorte, a remplacé le miroir comme outil de transformation et de conversion ? Ces deux instruments métamorphosent la réalité tangible, palpable, tridimensionnelle, en plan, en images, en reflets mouvants. Ils en viennent à changer le réel en « idée », l'existence en impression et en représentation. Le pictural, en apparaissant plus-vrai-que-chez-vrai (en dépassant le travail de Zeuxis et même de Parrhasios — le combat d'artistes des raisins et du rideau), nous offre un espace d'objectivation, en facilitant le regard analytique.

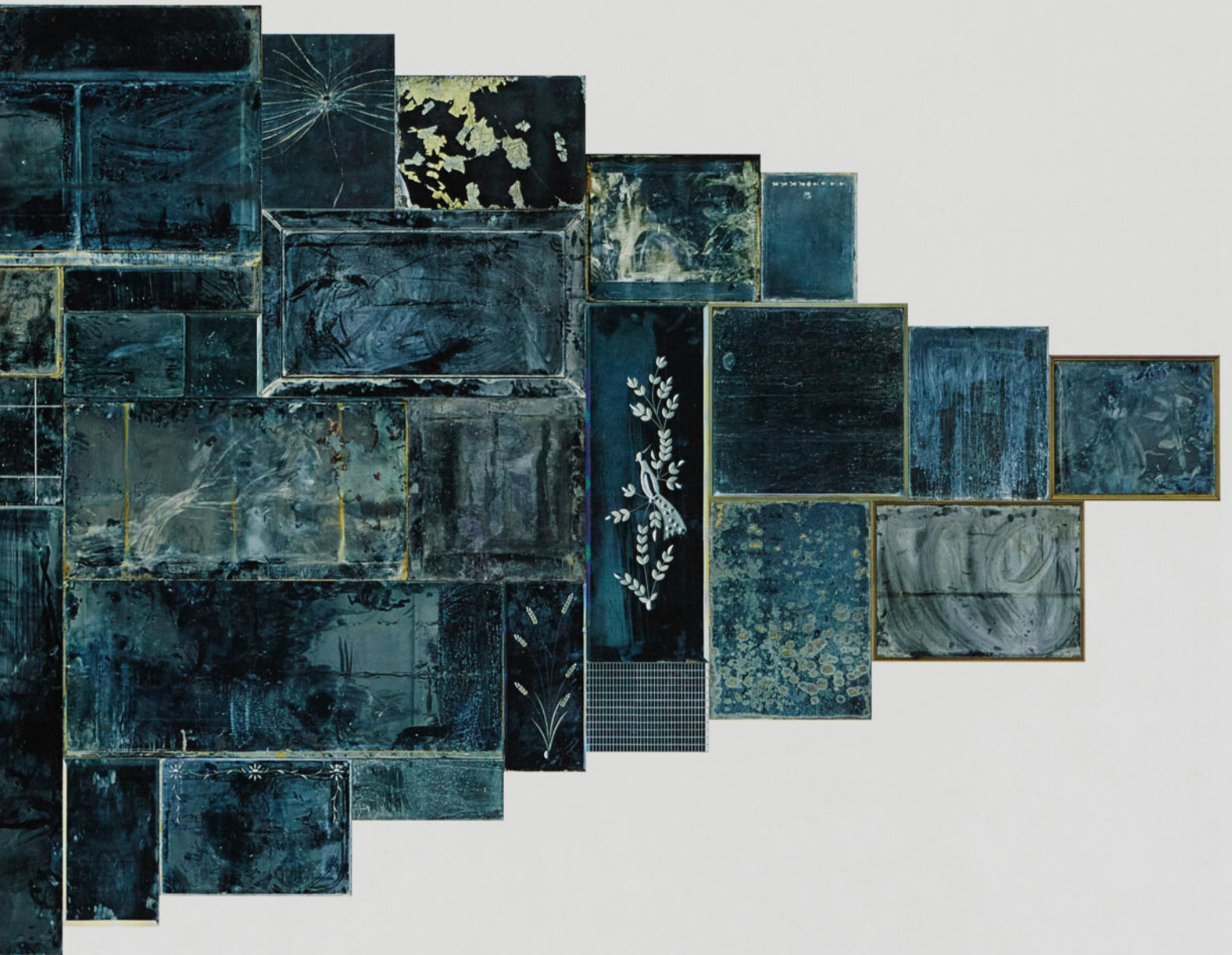
Le miroir, c'est la perception : un vaste terrain de jeu ! Nos yeux fonctionnent comme les sonars de notre conscience. Les objets, les gens, la moindre surface ou le moindre plan sur lequel nos yeux se posent, tout n'est sans doute que le reflet de nous-mêmes. Les tests de Rorschach fonctionnent ainsi, comme des miroirs. On ne voit bien que ce que l'on connaît...

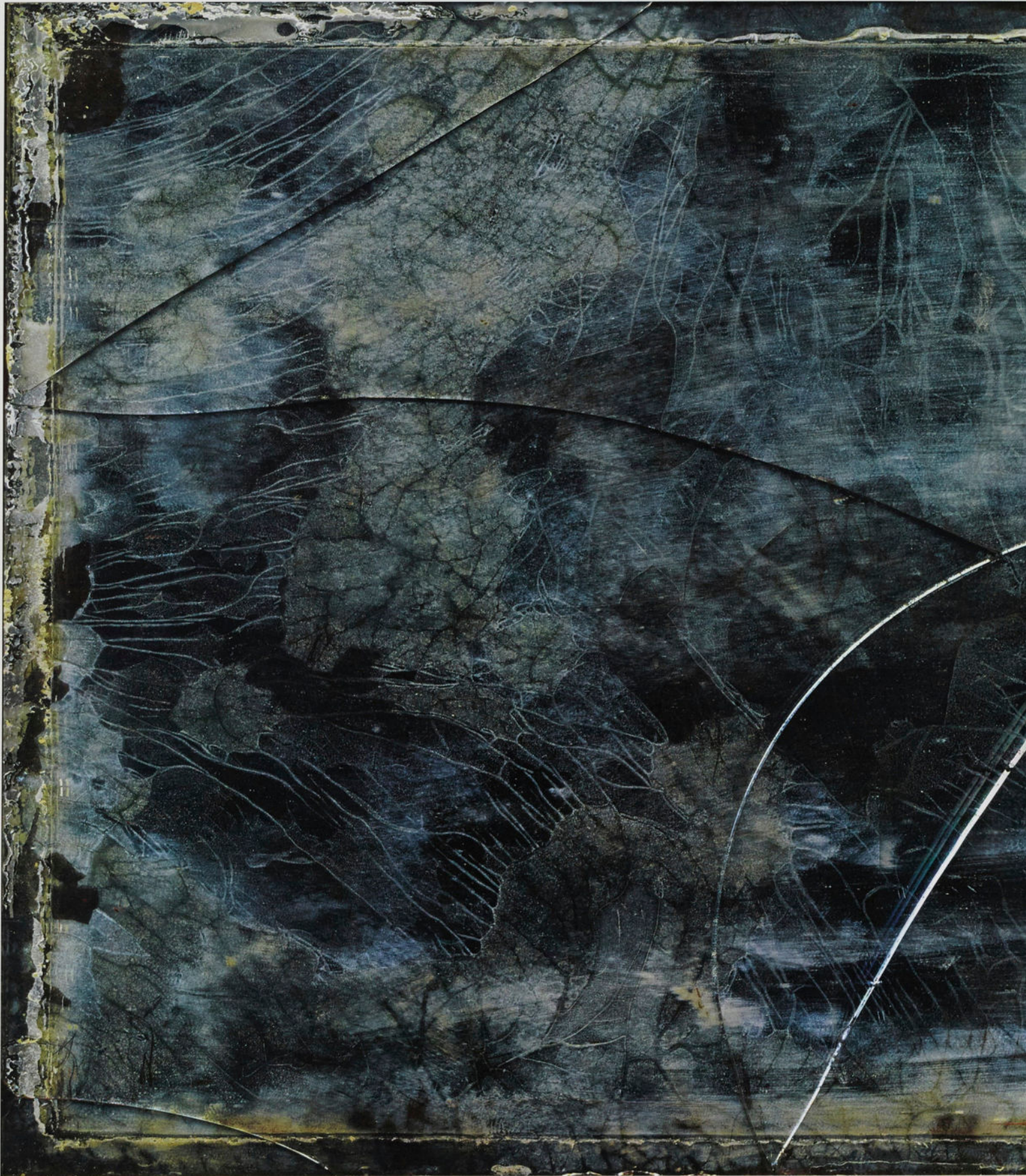
Le miroir, en changeant et en multipliant nos points de vue, permet une observation nouvelle, autre, globale, mais aussi partielle, fragmentée, incomplète, du monde et de ses intervenants.















**Gwenaël Bélanger**

*Le Faux Mouvement (détails), 2008*

L'observation attentive et critique de ce qui fait image dans notre quotidien est le point de départ de tous mes projets. Ma démarche se caractérise avant tout par une attitude « de bricoleur » qui consiste à jouer avec les limites de la perception que nous avons du réel et de ses zones grises à travers des procédés graphiques et photographiques. Je désire exploiter l'interaction entre ce que nous voyons et ce que nous imaginons, ou ce dont nous nous souvenons, et cela, dans les différentes activités humaines. Tel un anthropologue des images, je m'intéresse tout autant à l'image médiatisée qu'à l'objet culturel, lesquels portent et transportent connotations, dénnotations et références. Ce que l'on pense ou dit de l'image et de l'objet, de leur contenu

polysémique, est pour moi plus important que leur matérialité elle-même. Ce sont les matériaux avec lesquels je travaille, en vue de créer des glissements de perception et où je mets en place ce que j'appelle des machinations du regard. Ce sont les prémices d'un espace de création, d'un chantier, où vont s'opérer des constructions, des manipulations et des transformations en jouant de manière fallacieuse avec les codes du langage des médias. Enfin, je tente, par mes projets, de questionner le statut de l'image — sa production, sa transmission et sa réception —, de mettre à l'épreuve ce que l'on voit et perçoit.









## Patrick Bernatchez

*I Feel Cold Today*, 2006

*Chrysalide : Empereur*, 2007

Le fil conducteur de mon travail est en quelque sorte la « chronique d'une mort annoncée » à travers un défilement immuable du temps où s'enchevêtrent mort, délirance et renaissance. Je m'intéresse aux traits d'une certaine schizophrénie sociale et aux comportements obsessionnels liés notamment à l'hyper-consommation. Je m'en sers pour explorer et dépeindre les thèmes de la vanité, du déclin et de l'aliénation.

Mon plus récent projet s'est développé à la manière d'un *work in progress*. Toujours inspiré par le temps et les cycles de l'existence, j'ai élaboré un ensemble d'œuvres faisant appel à différentes approches plastiques tout en étant intimement liées les unes aux autres. Celles-ci ont été présentées dans le cadre des soirées *Chrysalides/Fashion Plaza*, brèves apparitions de quelques heures seulement qui ont ponctué les saisons d'une année complète (automne 2006-automne 2007). Ces brèves manifestations ont permis de dévoiler au public le travail en processus dans l'enceinte même de l'immeuble qui a inspiré l'ensemble du projet, le Fashion Plaza.

Dans cette exploration onirique sur fond de fin du monde, tout semble converger, voire emporté par une même spirale qui nous projette dans un espace-temps trouble et indéfini.

Les films *I Feel Cold Today* (2006) et *Chrysalide : Empereur* (2007), présentés dans le cadre de cette toute première Triennale québécoise, sont au cœur du projet *Chrysalides/Fashion Plaza*. Le premier est une traversée dans l'immaculée blancheur d'une tempête qui s'annonce éternelle, déchaînée, comme si, déclenchée par le battement d'ailes d'un papillon, elle suivait le cours d'un processus inéluctable. Le second, *Chrysalide : Empereur*, ressemble plus à un recroquevillement, quelque chose comme un cocon qui implose dans une obscurité abyssale. Il représente en somme l'élément déclencheur, en quelque sorte l'épicentre de ce processus causal... son papillon.

Ces films qui se font écho sur les plans symbolique et formel forment les deux premières composantes d'une trilogie dont le troisième film sera réalisé au cours de l'été 2008.















**Valérie Blass**  
**Mode d'emploi**

*Deux assemblages crédibles à partir de mon environnement immédiat, 2007*

*Distorsion et alignement animalier, 2007*

*Élongation en forme d'éclair d'une tête de rousse, 2007*

*Étant donné, le Loris perché sur son socle néo-classique (en cours de réalisation), 2008*

Il y a ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas. Il y a ce que l'on ne voit pas et ce que l'on doit voir. Il y a ce que l'on veut voir et ce que l'on ne peut voir.

**Deux assemblages crédibles à partir de mon environnement immédiat**

On voit une forme purement abstraite, une étoile ou un diamant, composée de lignes décoratives qui viennent du revêtement d'un plancher flottant. Le matériau vulgaire s'abolit dans une forme pure, le chaotique devient mathématique, une rigidité incongrue apparaît. À côté, il y a son double, un amalgame qui cherche à lui ressembler, qui est composé de matériaux de construction, de figurines, de bibelots, de restants de sculpture. Chacun perd son sens propre, on sent la violence faite à ces objets qui ont le devoir de ressembler à une forme abstraite.

**Distorsion et alignement animalier**

Sous le moulage, il y a des formes que l'on devine, de petits objets incongrus empilés. Le matériau du moulage est utilitaire; il recouvre les fils électriques et a été peint au préalable de fines lignes de couleur. Une fois rétréci, il révèle et cache tout à la fois.

**Étant donné, le Loris perché sur son socle néo-classique**

Mon inspiration vient d'une caricature du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle qui se moquait de ces perruques qui ressemblent à la crinière d'un lion. La sculpture est traitée comme un bronze, l'accent est mis sur la posture et l'attitude corporelle du personnage, et les vagues interminables que forment les muscles et le poil sculpté. Le visage est quasi absent. Le deuxième personnage semble presque vivant. Deux modes de représentation qui se touchent. Une vraie petite bête est juchée sur une sculpture ancienne. Toutes deux sont liées d'une drôle de façon puisque l'une touche l'autre, sans que ce toucher lui soit rendu.

Je travaille dans le but avoué et assumé de provoquer des comparaisons et des associations arbitraires qui défont les hiérarchies entre l'abstraction et la figuration. Je veux que notre capacité de reconnaissance soit piégée ou plutôt enlisée dans une perte et dans un surplus de sens.



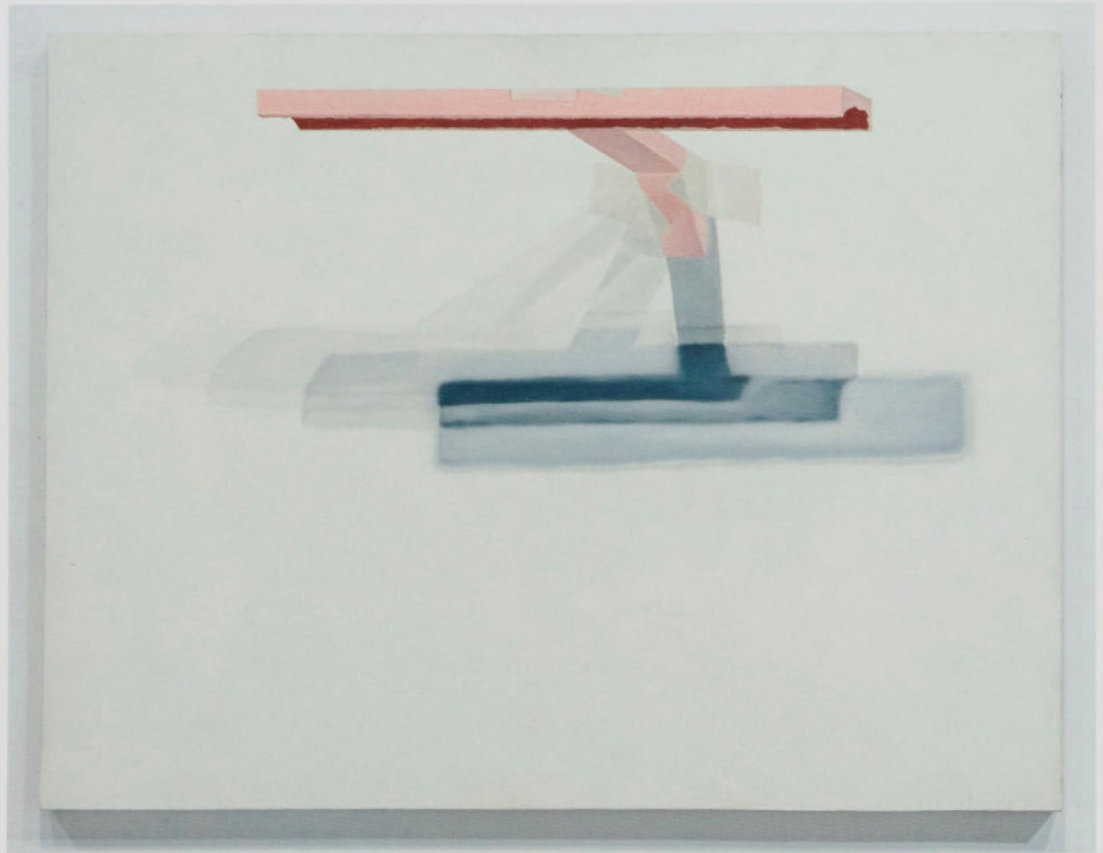












## Anthony Burnham

*Appliqué, 2007*

*Simulation, 2008*

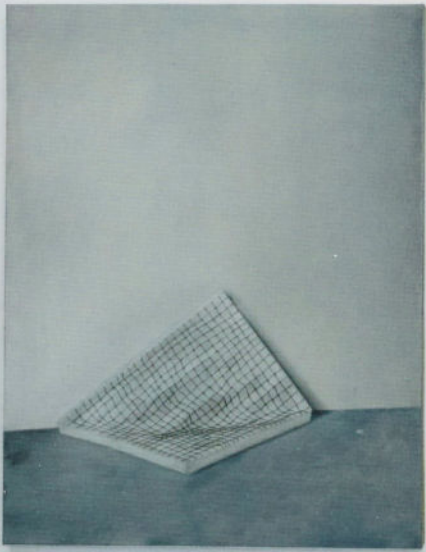
*Model for Painting Smoke Sculptures, 2008*

*Maquette of Wall and Floor, 2008*

Dans l'atelier, mon éclairage a la possibilité de se transformer en coucher de soleil. Je travaille sur le plus grand nombre possible de projets en même temps. Dans l'atelier, je prépare une exposition collective pour laquelle je suis en train de créer toutes les œuvres des participants imaginaires.

Je peins des images de sculptures. Les sculptures sont des modèles qui expriment des idées. Elles représentent un monde qui est mou, en devenir, inventé, construit, peut-être impossible. Une construction en polystyrène se fait passer pour une applique qui projette ses propres ombres. Un mur et un plancher en carton reposent sur un autre mur et un autre plancher. Des toiles se propulsent dans l'espace, ayant aisément et agilement survécu à leur chute. Une construction en mousse et en papier devient une sculpture de fumée. Les matériaux remplacent ce qu'ils sont et deviennent ce qu'ils représentent.

Dans l'atelier, les formes s'animent ; si on leur en donne l'occasion, mes sculptures se rassemblent d'elles-mêmes. Du ruban adhésif et des agrafes accolent des concepts. Dans l'atelier, j'adore l'atelier. Il permet une vue d'ensemble de projets qui se font en parallèle. Les projets se côtoient et s'influencent. Il semble y avoir un parcours chronologique dans l'œuvre, mais l'ordre en est embrouillé ; les œuvres passées et à venir se tiennent côte à côte, travaillant à rebours dans une sorte de « détrospective ». Dans l'atelier, j'ai la liberté de faire ce que je veux. Les peintures que je réalise organisent la confusion de ma liberté. J'essaie de retenir la fumée ; j'observe l'invisible. Je veux ralentir le temps.







## Cooke-Sasseville

*Jeu de blocs : Cuisine, 2008*

*Jeu de blocs : Divan, 2008*

*Jeu de blocs : Toilette, 2008*

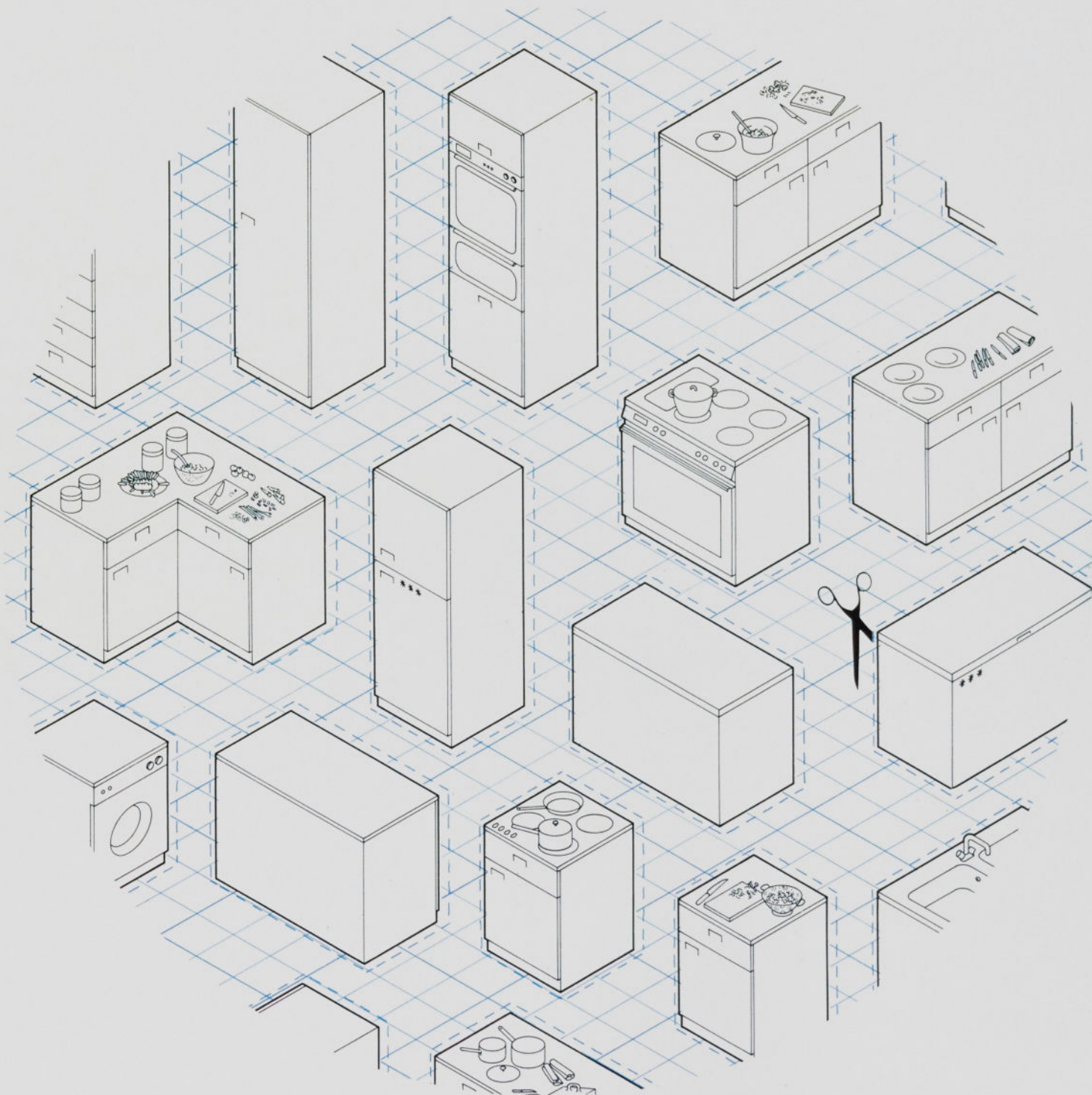
Une rencontre improbable observée d'un point de vue impossible, l'invisible confondant et multipliant le sens et les références liées au visible, au connu. Un geste d'impatience devenant l'assouvissement d'un fantasme inavoué, la passivité se métamorphosant en consentement teinté de voyeurisme. Le système de cohérence des intentions et actions posées n'est pas statique : il passe constamment d'un état à un autre.

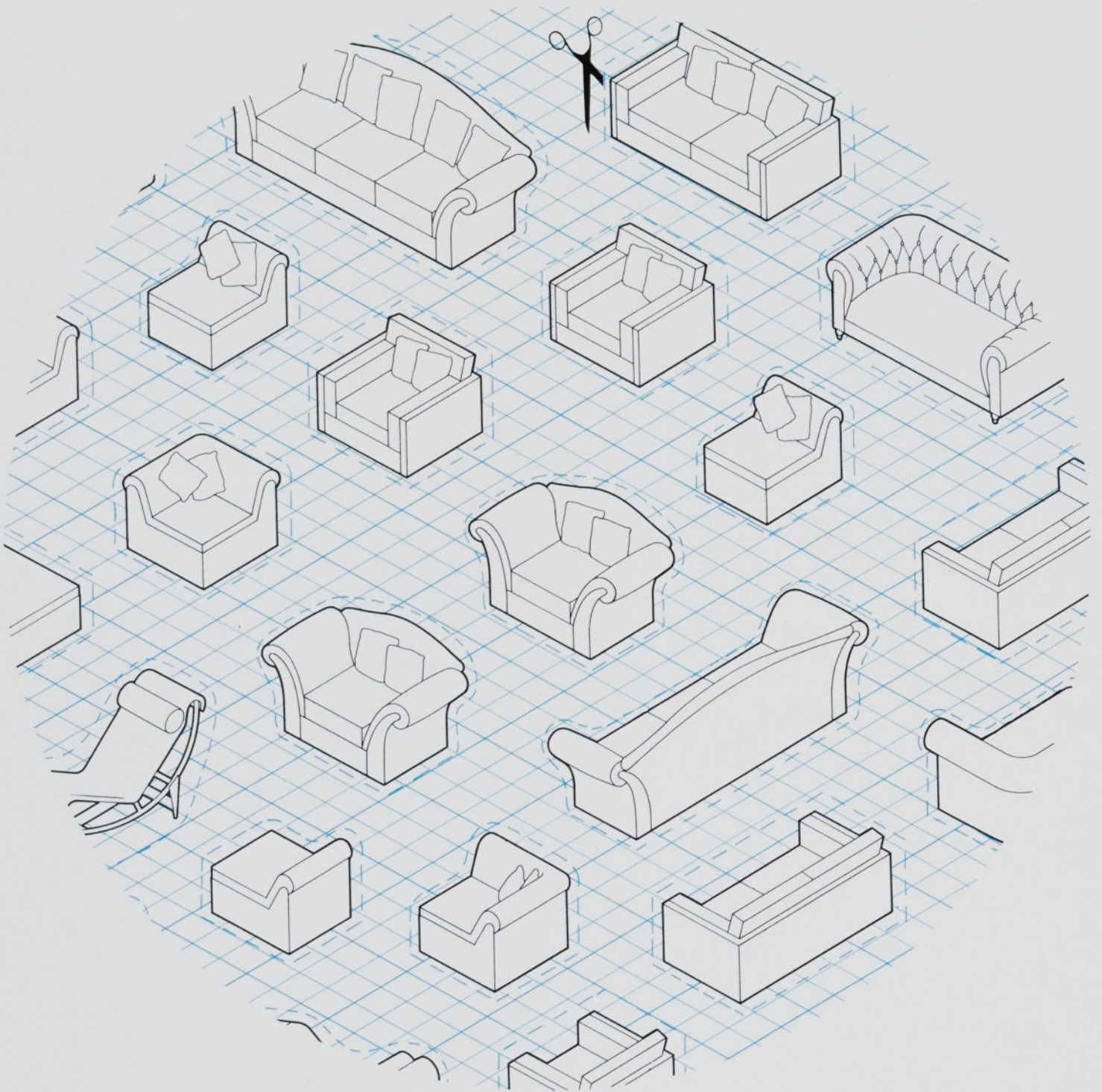
Paradoxe de la rencontre aveugle où les corps communiquent sans proximité physique, où le hasard transforme le sens premier de l'action sans que quiconque puisse pourtant s'en apercevoir, hormis le spectateur qui se trouve malgré lui dans une position d'« omnivoyance ».

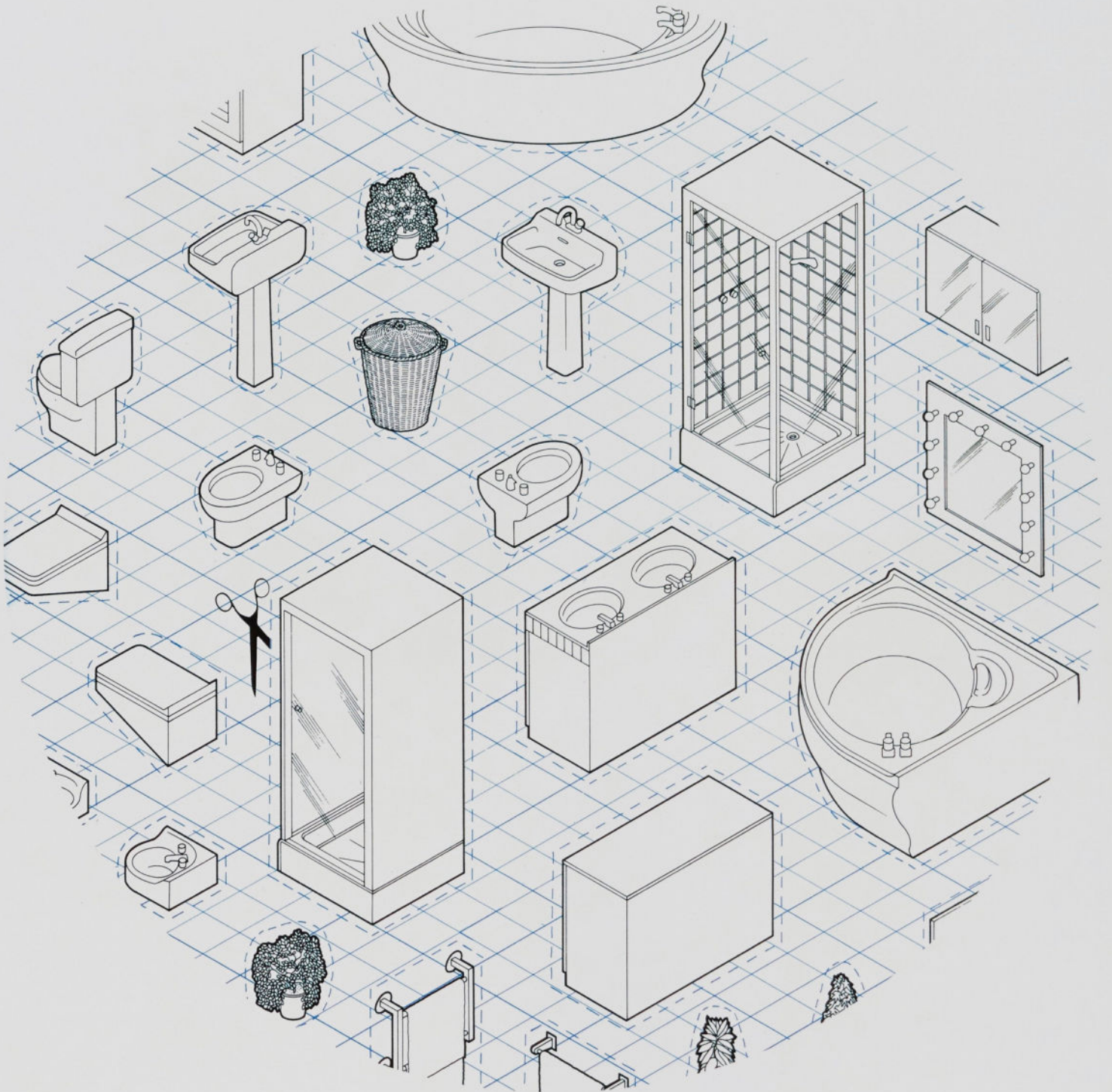
Voir ce qui existe grâce à un point de vue qui n'existe pas.

Une réalité faite de blocs d'intimité superposés, où le comportement des uns influence celui des autres. L'anecdote reflétée sur une surface miroir, ouverture sur une autre vision de la même scène, cette quasi-symétrie devenant source de distorsion du perçu. Il n'existe rien d'immuable, même lorsque le temps semble être figé. *Jeu de blocs* est une installation où rien ne bouge mais où pourtant tout se déplace.











## Patrick Coutu

*Friche 1* (en cours de réalisation, détails), 2008

*Duo* : Arlequin, 2008

*Pointe*, 2005-2006

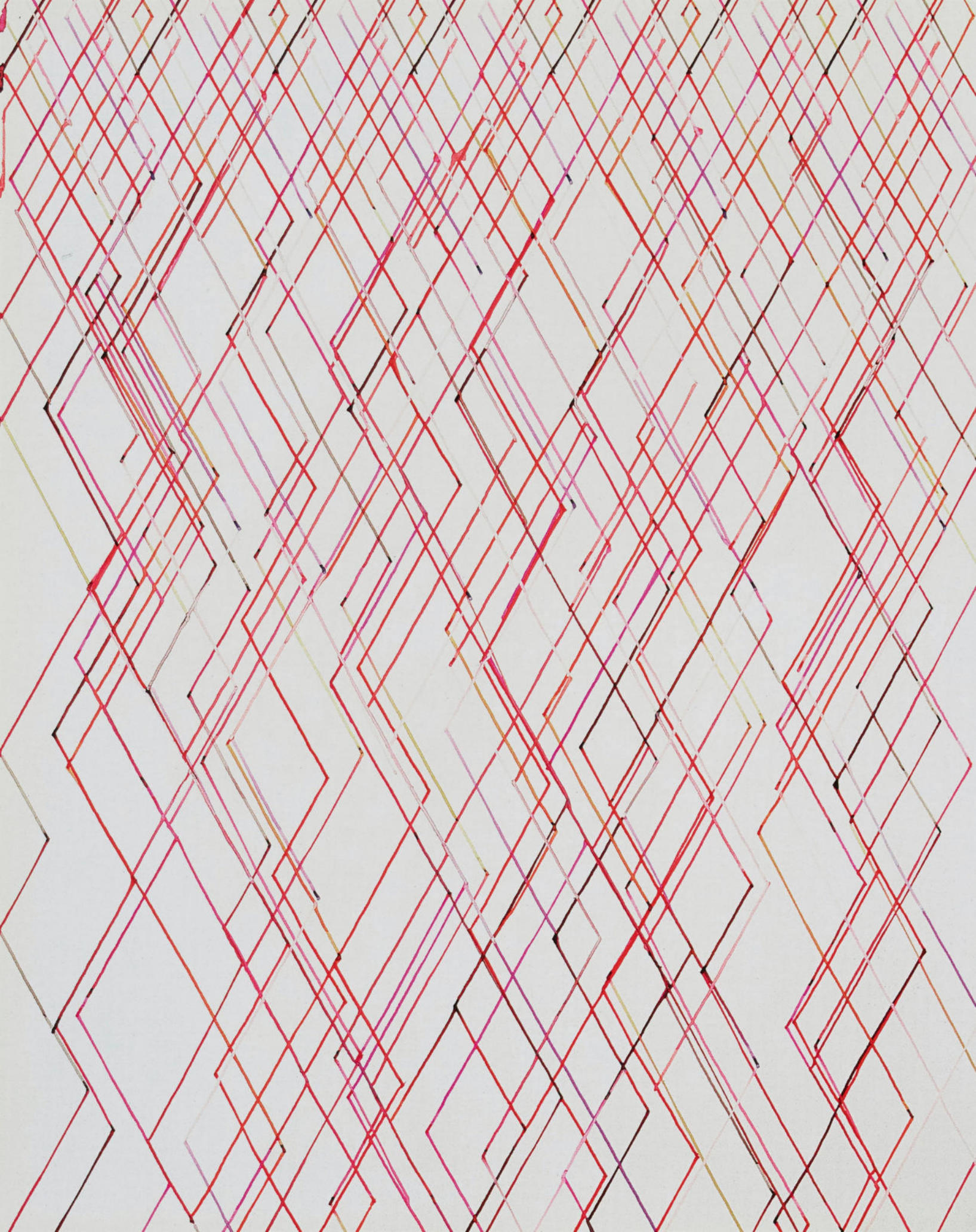
Les phénomènes s'inscrivant dans les constructions qui nous environnent m'intéressent particulièrement. Le monde matériel comprend une profusion d'exemples de ses transformations possibles, que ce soit par les interventions humaines ou par celles des forces de la nature sans cesse en mouvement. Résistant consciemment à l'uniformité d'un style, j'explore avec conviction le concret au travers d'œuvres révélant le processus grâce auquel elles sont façonnées, même si elles semblent s'être développées d'elles-mêmes.

Les œuvres récentes proviennent plutôt d'un intérêt envers les constructions propres à la nature. La sculpture ne peut rivaliser avec l'extrême complexité des formes naturelles, mais leur exploration et leur manipulation permettent de mieux comprendre différents aspects de notre monde. La tentative d'imitation de ces phénomènes frappe, car la reconstitution de toutes les forces ayant participé à leur création échoue.

La sculpture *Friche 1* s'est développée par combinaison d'interventions, humaines et naturelles. C'est à partir de formes existantes que s'ancrent des pousses analogues à la ramification du végétal. Soumises à la fois à l'effet de contraintes naturelles et à une action humaine, ces gouttes de matière longuement additionnées semblent animées d'une pulsion leur permettant d'évoluer dans l'espace. Le développement de ces excroissances ainsi modifié, elles apparaissent comme de nouvelles formes, sortes d'hybrides à la croissance dérégulée.

La série de dessins *Duo* rassemble des essais montrant la perte de maîtrise lors de la reproduction de motifs connus. Aux prises avec les mêmes mouvements de rotation et de ruissellement qui nous gouvernent, le motif, une fois ma participation réduite au minimum, se définit de lui-même en se transformant spontanément. Curieusement, certains de ces dessins laissent apparaître des motifs floraux, bien qu'ils aient été commencés à partir d'une grille des plus rigides. Comme quoi les schémas du naturel sont partout, prêts à se déployer.







**Michel de Broin**  
**Habiter l'intérieur du monde**

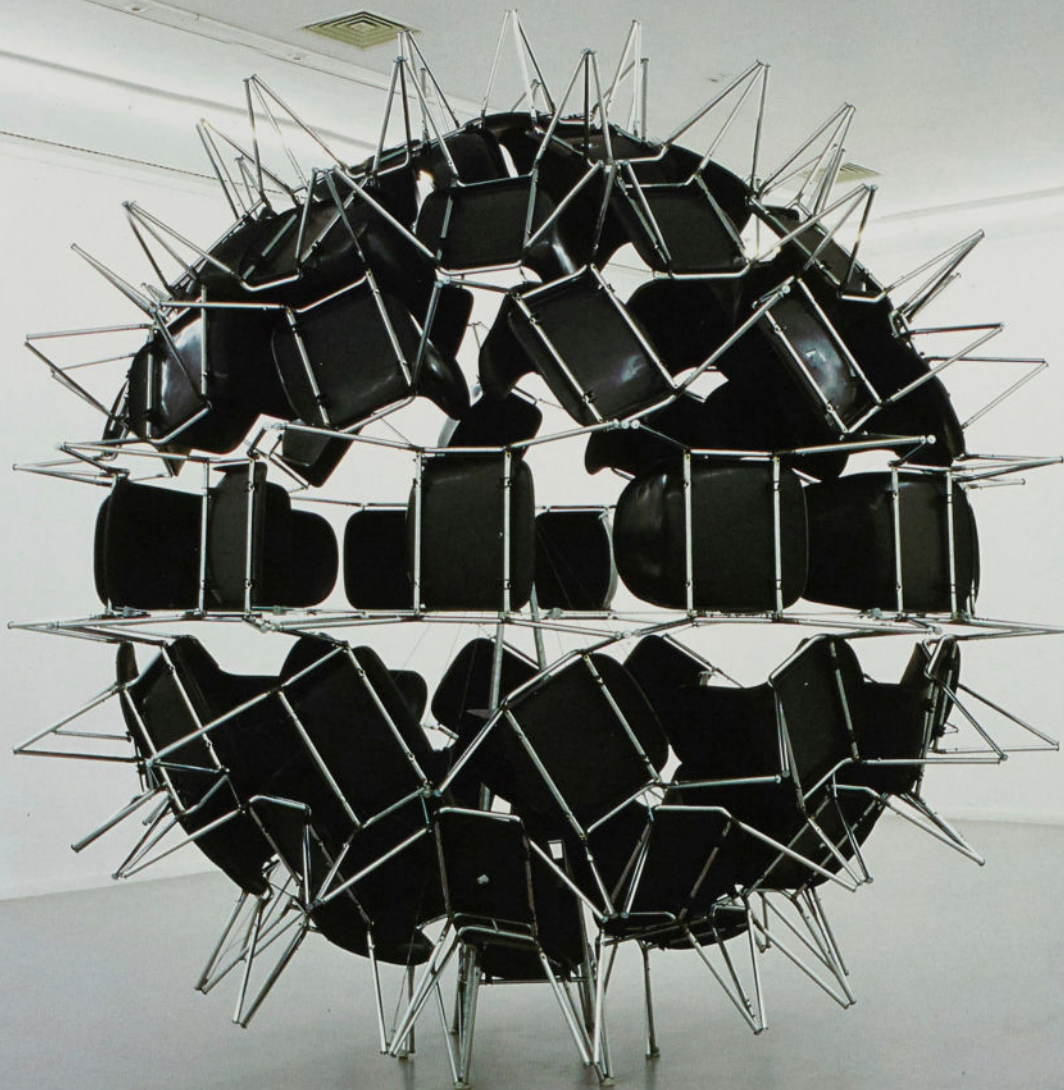
*Black Whole Conference*, 2006  
*Silent Shouts*, 2008

Tout tient ensemble grâce à la force d'attraction, nous le savons et le vivons chaque jour. Mais que serait donc le monde si il se mettait à tourner autour de lui-même et que la force centrifuge excédait la force gravitationnelle ? Imaginons le monde en train de se retourner contre nous, nous qui l'habitons. Imaginons-le nous expulser et nous rejeter violemment au dehors. Les êtres, les choses, tout ce que la gravité tenait ensemble se retrouverait alors éjectés dans l'univers en expansion.

Lorsque la force centrifuge aura triomphé de la force gravitationnelle, *Black Whole Conference* propose comme alternative un monde retourné sur lui-même. Cette communauté s'est inventé une manière inédite d'habiter l'intérieur du monde. Un monde construit à l'envers pour lutter contre l'éclatement et créer à l'intérieur une nouvelle solidarité qui n'était plus possible à l'extérieur. La sphère a été fabriquée avec du mobilier institutionnel assemblé de manière à créer une architecture. Ce mobilier, conçu pour

la coexistence dans un ordre régi par la gravité, se mobilise pour former une planète modulaire. Chaque élément assure et partage solidairement la stabilité de l'ensemble, il n'y a plus de hiérarchie, ni de haut ni de bas. La structure forme un système immunitaire, une géométrie configurée pour protéger le monde intérieur contre l'extérieur.

*Silent Shouts* – Sur les fenêtres des tramways en transit, des protagonistes cherchent à dessiner un monde intérieur. En inscrivant des messages codés sur les surfaces vitrées, ils opacifient le rapport qu'entretiennent les passagers avec l'extérieur. Les fenêtres recouvertes de traces s'obscurcissent et cessent de remplir leur fonction. Elles ne sont plus des fenêtres, mais des écrans opaques. C'est pourquoi je les ai retirées de leur lieu d'origine pour les installer ici, dans le musée, où elles redeviennent des fenêtres s'ouvrant sur une intériorité désormais reconnue comme extériorité.













**Raphaëlle de Groot**  
**Tous ces visages**

Fragments : *Après Sylvia; Après Enrico; Après Kikko; Après Luigina, 2007-2008*

J'enfile un bonnet de bain blanc et nous sommes prêts à commencer. Mon visage disparaît sous une feuille de papier blanc que je modèle à partir de tes indications. Apparaît alors peu à peu la forme d'un visage, celui que tu souhaites rappeler à tes yeux, à ta pensée.

Derrière ce masque, ma vue se tourne vers l'intérieur. Toute ta présence me parle. Parce que je ne vois pas, je t'entends. J'entends ton regard travailler, et ta mémoire.

Tu cherches le visage d'un autre — ta sœur, ton père, un ami perdu, ton enfant qui doit naître, ta fiancée — ou le tien.

C'est par ta parole que je dessine, dans ta difficulté à dire la forme précise des traits que tu veux reconnaître. Dans ta difficulté, aussi, à guider une main qui ne voit pas la ligne qu'elle trace.

Comment dire un visage avec quelques coups de crayon, des taches de couleurs et du papier froissé ? Des matériaux si loin de l'image vivante que tu as en pensée, une image à *toi* que tu dois maintenant esquisser avec la

main d'une autre, une main aveugle. Nous dessinons avec nos manques.

Une fois les traits de la figure achevés, tu choisis une chevelure. Nous saisissons le résultat avec une caméra Polaroid. Tu me demandes de prendre une pose. Jusque dans la photo, tu cherches ce visage que tu as en tête.

Après notre rencontre, ta quête continue à m'habiter. J'ai besoin de sortir le masque de ma mémoire, de mettre l'esquisse intérieure devant mes yeux.

Comment entrer dans le masque et ramener ce qu'il y a derrière, devant ?

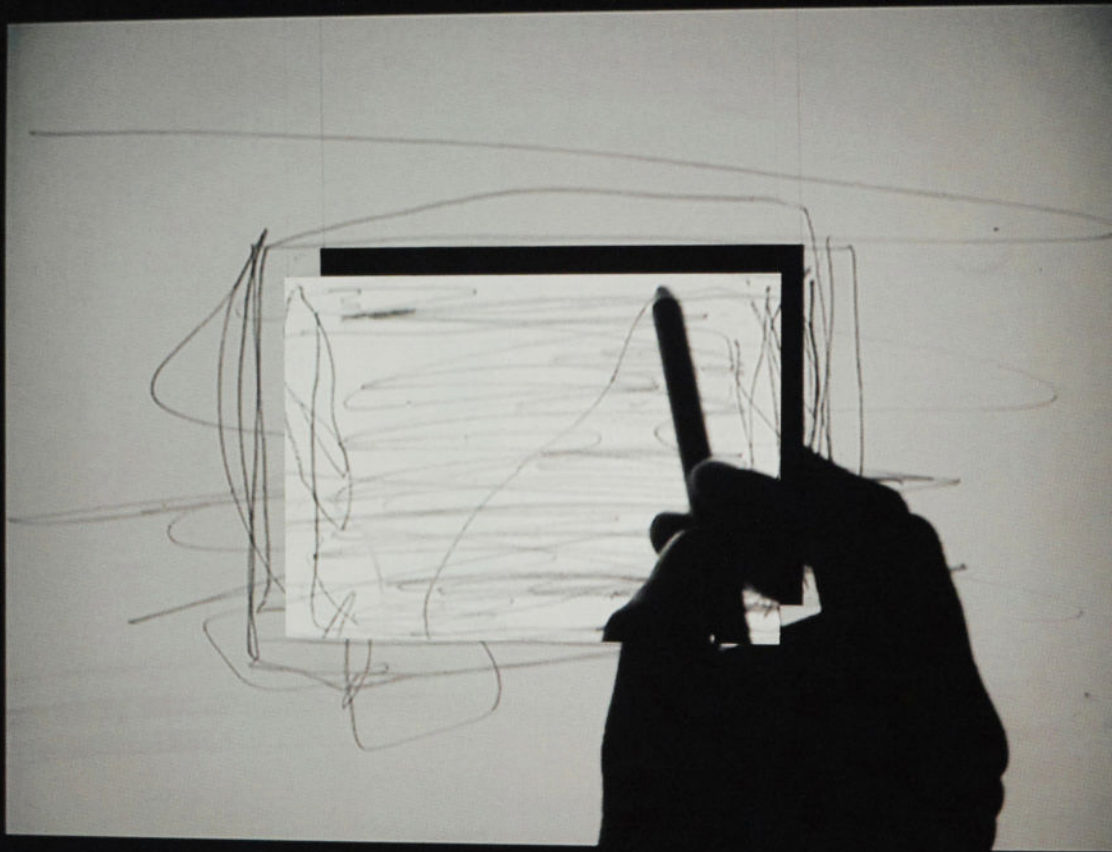
Dans la distance, je reprends le fil des traces. Je cherche ce que tu as vu dans les lignes que nous avons dessinées. Comme toi qui souvent m'as fait corriger un contour, je ne vois pas. Je bute sur l'image, alors que je cherche une personne.

Un dessin ne suffira jamais et pourtant je dessine. Je dessine un visage qui n'existe que dans sa poursuite.









*Je cherche constamment à placer le spectateur dans un lieu de réflexion active plutôt que dans un lieu de vision passive.*

Gary Hill<sup>1</sup>

## Manon De Pauw

*Fantasmagorie lumineuse, 2008*  
Vues de l'installation

Fantasmagorie lumineuse est inspirée de travaux élaborés lors d'une résidence de création auprès de la compagnie de danse Le Carré des Lombes.

Dans l'installation *Fantasmagorie lumineuse*, un écran suspendu est inondé par une projection vidéo qui s'étend au-delà de ses limites. Cet écran — disons ce tableau — est littéralement au centre de l'œuvre. Il est à la fois le sujet, la matière et le support de la vidéo qui s'articule autour de cette découpe dans l'image. Y sont projetés des formes géométriques et des effets visuels qui s'apparentent à des effets numériques (filtres, masques, balayages, fondus, etc.) mais qui résultent de manipulations d'objets et de matériaux divers sur un plan de travail lumineux. Sous le regard des spectateurs (car il s'agit bien d'un spectacle), un tableau abstrait se compose et se décompose. L'écran est noir, puis blanc. Opaque, puis translucide. En creux, puis en saillie. Sa présence physique est tour à tour exacerbée puis obliérée par les zones d'ombres et de lumières ainsi créées. Intrigues visuelles, trompe-l'œil et illusions d'optique se succèdent. Des problèmes formels surgissent : épouser une forme, suivre un contour, déplacer une ombre, la multiplier, disperser les lignes, les densifier... Tout est une question de contrôle. La précision du geste garantit l'équilibre de l'image qui, du revers de la main, peut se dissoudre.

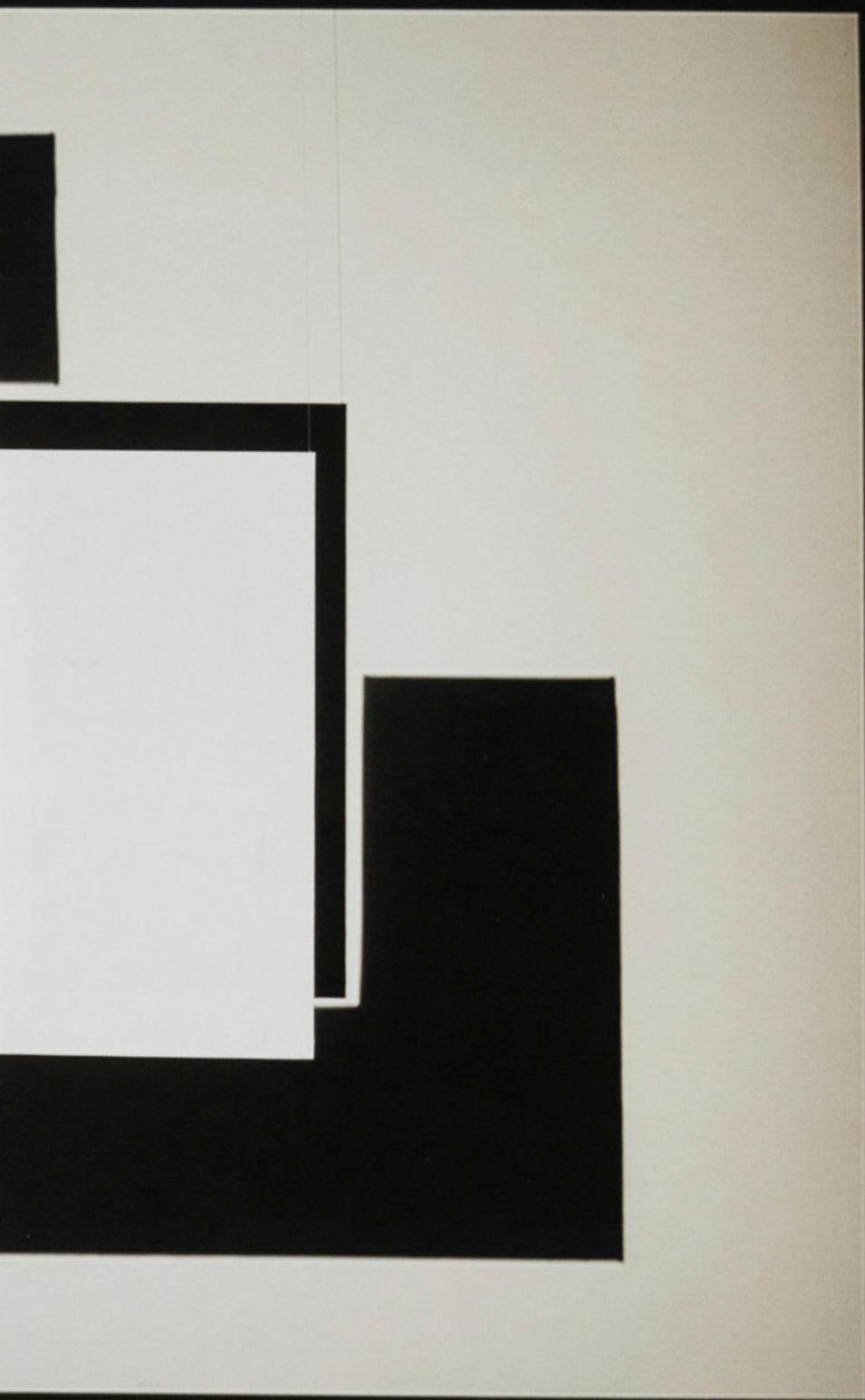
Comme la plupart de mes œuvres, cette installation est née d'un désir de lier formalisme et processus performatif, mais aussi de créer des situations visuelles complexes à l'aide de peu d'éléments. Elle émerge d'observations de natures diverses, comme la disparition imminente de la vidéo et de la télé de format standard au profit de la vidéo haute définition et du cinéma maison, la porosité actuelle entre le cinéma et les arts visuels ainsi que la sophistication grandissante des environnements virtuels et des effets numériques. Elle résulte enfin de mes recherches sur les technologies de l'image, nouvelles et anciennes, notamment les lanternes magiques et autres fantasmagories des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

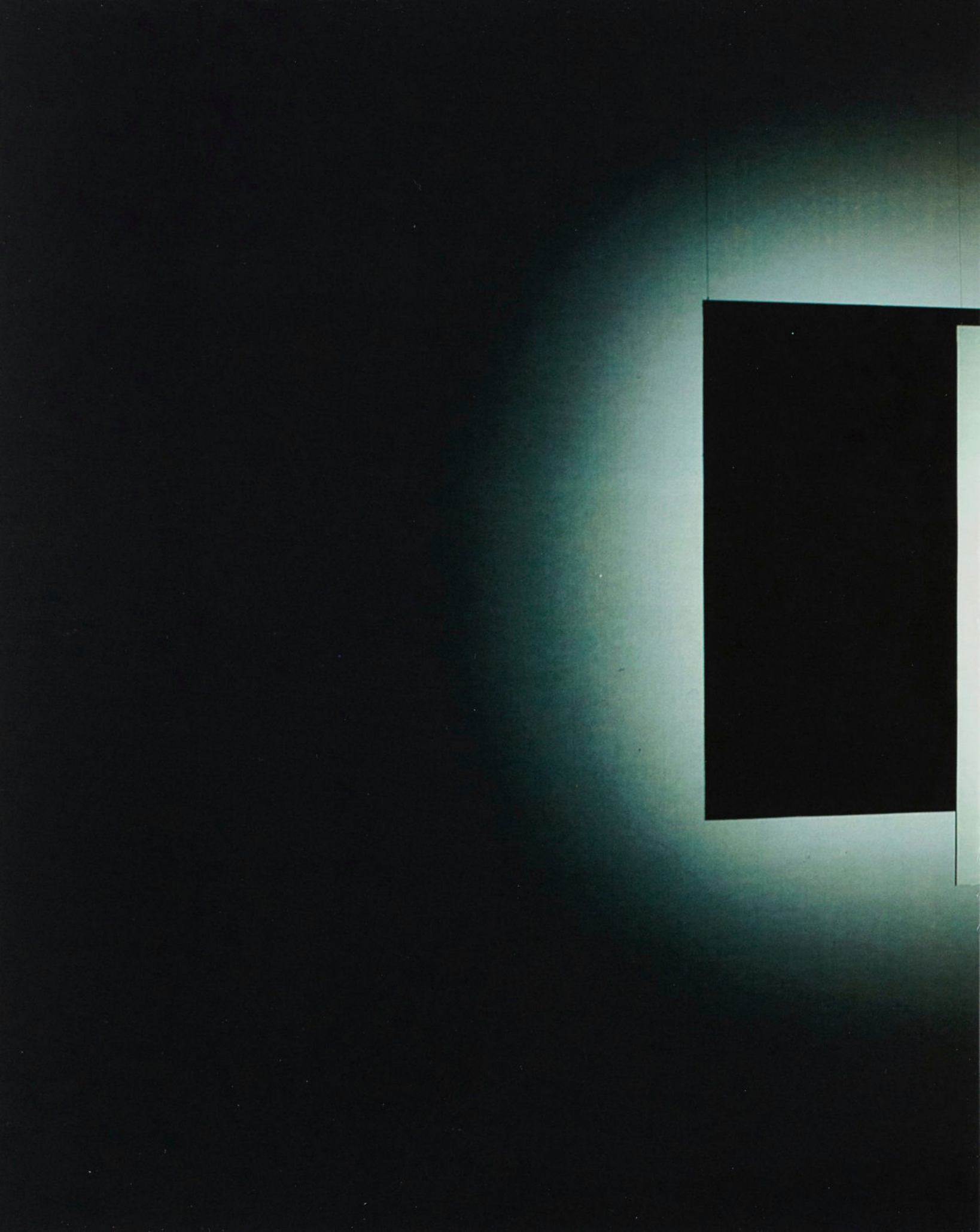
1 « I am always looking to throw the viewer into an active thinking space rather than a passive seeing space. » Gary Hill. *Broken Screen. Expanding the Image, Breaking the Narrative. 26 Conversations with Doug Aitken*, sous la direction de Noel Daniel, New York, D.A.P./Distributed Art Publishers, 2006, p. 160. [Notre traduction.]













le  
P  
a  
n  
t  
a  
l  
i  
t  
a  
i  
r  
e



ouvrage  
TECHNIQUE  
et PRATIQUE  
Prix :

### Julie Doucet

*Le Pantalitaire, 1 (détails), 2007*  
*Le Pantalitaire, 2 (détail), 2007*  
*Le Pantalitaire, 3 (détail), 2007*  
*Le Pantalitaire, 4 (détail), 2007*  
*Le Pantalitaire, 5 (détail), 2007*

Je suis l'œuvre de ma vie. J'en suis le sujet principal. Me voici en premier plan, toute seule, le jour et la nuit tout le temps. Je m'offre à vos regards, mon corps blanc mon texte noir : grâce à vous j'existe. Ma vie est un roman. Je ne suis qu'un assemblage de mots et d'images ; je n'existe que sur papier, des pieds à la tête tous les jours jusqu'à la fin. Je suis un best-seller. Ma vie est en papier à plier à coller à découper à barbouiller à froisser à déchirer et à adresser à tous les amateurs de belles choses imprimées. Mon prix de détail est très abordable.

C.C.P. Paris 1950-56 TITRES DORÉS A L'OR RATS

Envoi franco contre 300 en vente à

Abonnement un an (12 numéros) FIN 24 CA sent, et discernant bien ce qui

Les chrétiens, tirant parti du temps pré AU BORD DE L'EAU - PLAINE ET PECHEURS

vous serez comblés en vous abonnant à la plus luxueuse qu'Eminence l'a choisi pour ses gilets, et surtout pour

5 0 0 0 0 0 CHASSEURS BOIS



le tissage solide, résistant - mais aéré. La fibre respire, et laisse respirer votre peau : c'est un article Rilsan. Rilsan est solide, élégant,

ses slips. Un slip Eminence-Rilsan

Si vous ne le trouvez pas chez votre marchand habituel, nous vous l'enverro franco, contre 1 NF. en timbres-postes

La maille est belle, c'est si prati que: cela 57, rue de Babylone, PARIS-VIII<sup>e</sup> LES AMIS DE L'HISTOIRE

grown mustard seeds and secret seasonings to add more flavor bring out more flavor *in* food.

60  
88  
90  
94  
100  
102  
105  
110

# Doutique

ITA PE

10張



ARBOR

It takes... By Walter E. ...  
to make...  
ing on new...  
crawling with...

NON

130  
216  
223  
245

ARTFUL

116  
122  
132  
146

ART TO THE EYE...

154  
156  
170

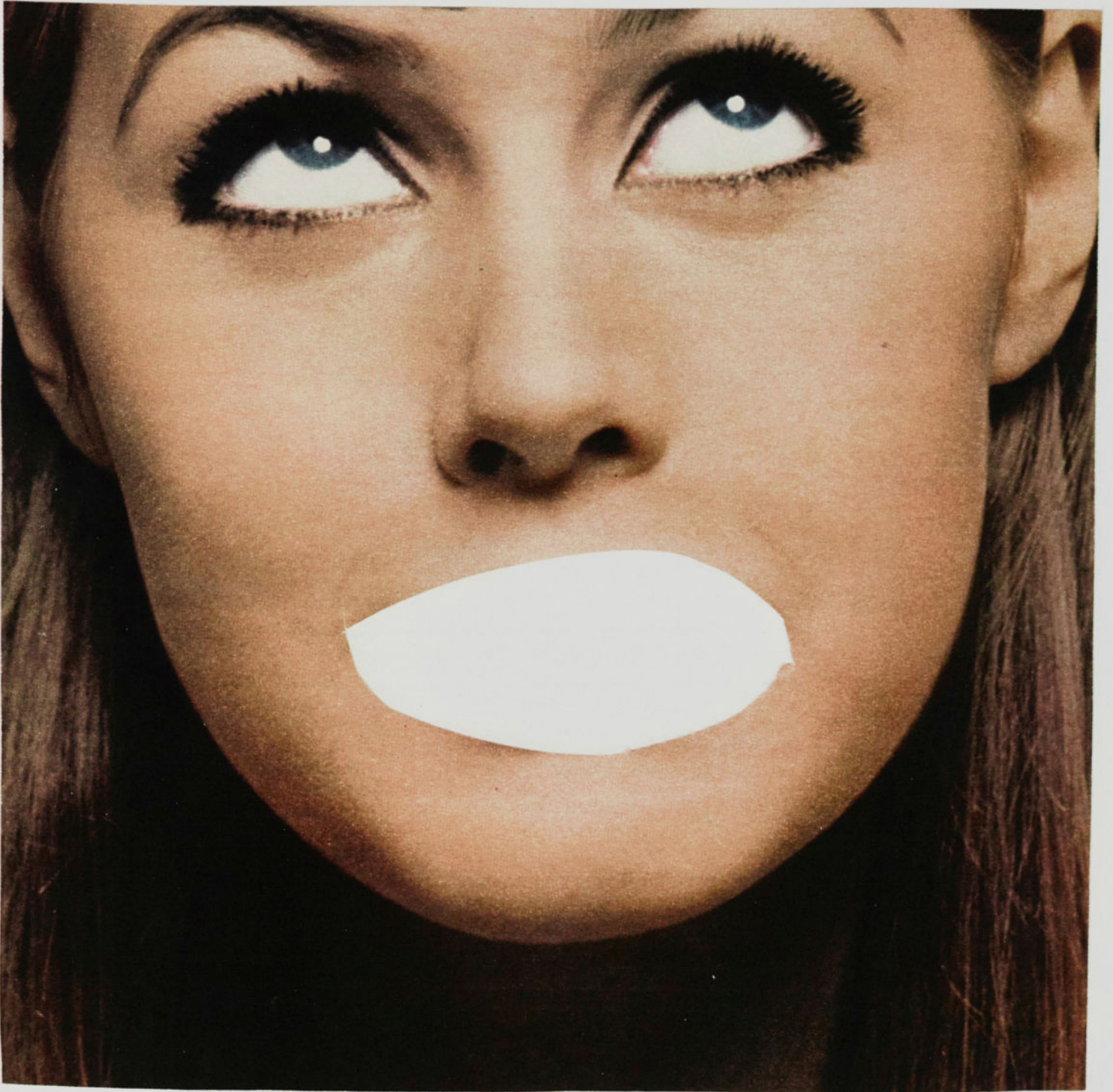
166  
186

WALTER WINCHELL says... You can bear him... but you can't bear it...  
GODLEY

LIBERTY

nod  
r th  
eiv  
n  
Jag  
pi  
fit  
th  
s  
h  
an  
pr  
e n  
ou  
c, a  
od  
al  
up  
fr





Pourquoi **DE** v ons - nous

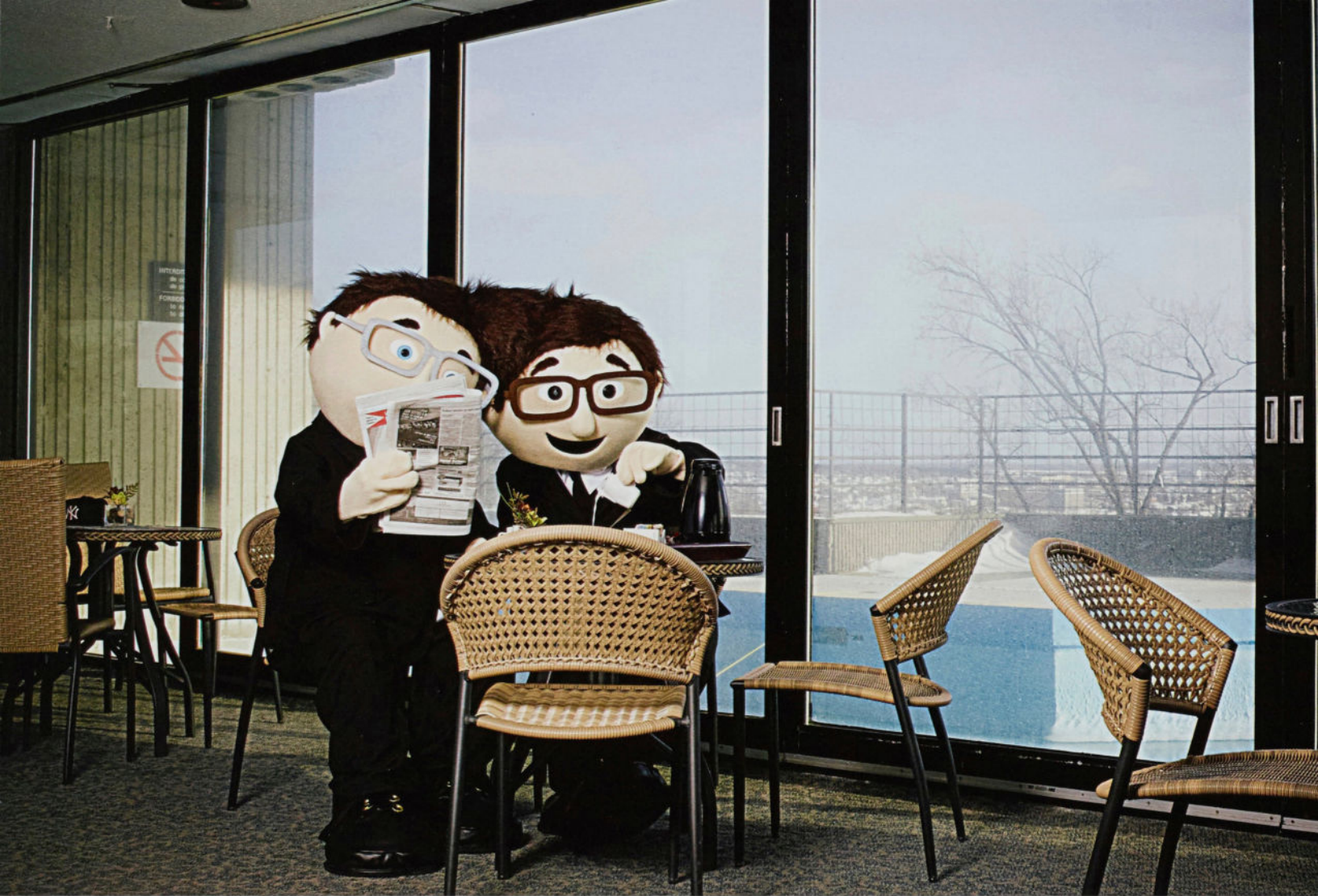
nous **re** **PRODUI** re dans

la communauté humaine

dès **lors** sans

**AV**enir ?





Messieurs Mathieu Doyon et Simon Rivest sont fiers de présenter au public le nouvel ambassadeur de Doyon-Rivest : *Logopagus*.

## Doyon-Rivest

*Bonjour Logopagus, 2008*  
*Voici Logopagus, 2008*  
*Bienvenue Logopagus, 2008*  
*Bon appétit Logopagus, 2008*  
*Merci Logopagus, 2008*

### Écoutons-les nous en parler :

«*Logopagus* est l'ami des enfants, des animaux, des causes perdues, des défenseurs de l'environnement, des travailleurs acharnés, des sportifs de tout acabit, des génies et des sans génie, des nouveaux arrivants et des représentants des Premières nations, des optimistes finis et des collectionneurs de bric-à-brac, des consommateurs de drogues dures ou douces, des pilotes de brousse, des programmeurs-analystes, des peintres animaliers et des chauffeurs du dimanche, des ornithologues, des acteurs populaires, des champions de scrabble, des sans-abri et des exclus, des bâtisseurs et des membres de la chambre de commerce, des cosmonautes et des scaphandriers, des personnes à mobilité réduite, des activistes du plaisir, des joueurs de patchinko, des travailleurs du sexe, des inquiets en général, des laissés pour compte, des paparazzi, des jeunes femmes en démarche identitaire, des voyageurs égarés, des lutins, des architectes déçus et des cyclistes enthousiastes, des rédacteurs de formulaires, des propriétaires de furets, des amateurs de hot-dogs ou de bonne chère, des asthmatiques chroniques, des vrais

de vrais, des bipolaires et des mécaniciens, des joueurs de tours et des prestidigitateurs, de ceux qui travaillent dans l'ombre, des grands de ce monde, des divorcés, des blogueurs tendanceux, des sondeurs d'états d'âme, des inconscients, des stratèges politiques, des bénévoles, des retraités et préretraités, des opérateurs de machinerie lourde, des lauréats, des fils de pute et des enfants de salaud, des météorologues amateurs, des justiciers masqués, des hispanophones, des déprimés, des clients satisfaits, des dépendants affectifs, des agriculteurs et des podiatres joyeux, des experts et des professeurs de deuxième année, des comateux, des célibataires, des régisseurs et des appariteurs, des hautboïstes, des cobayes, des organisateurs de campagnes électorales, des affineurs de fromages et des gens patients, des serveuses fatiguées et des autres artistes. Qu'on se le tienne pour dit : *Logopagus* n'est pas du genre à perdre sa bonne humeur.»









*Ces pays, on le constatera, sont en somme parfaitement naturels. On les retrouvera partout bientôt... Naturels comme les plantes, les insectes, naturels comme la faim, l'habitude, l'âge, l'usage, les usages, la présence de l'inconnu tout près du connu. Derrière ce qui est, ce qui a failli être, ce qui tendait à être, menaçait d'être, et qui entre des millions de « possibles » commençait à être, mais n'a pu parfaire son installation...*

Henri Michaux, *Ailleurs*, 1948

**Stéphane Gilot**  
**Mondes modèles : Dernier baiser**

*Cinéplastique station*, 2006-2007

*3 frontières*, 2006

*Cinéplastique station : modèle*, 2006

Étude pour *Mondes modèles : Dernier baiser*, 2007

*Sortie 4, action à Bruxelles*, 2007

L'installation *Mondes modèles : Dernier baiser* se compose de plusieurs maquettes et de trois vidéos : *Cinéplastique station*, *3 frontières* et *Dernier baiser*, une vidéo réalisée spécialement pour l'exposition.

La série des *Mondes modèles* se développe autour d'une analyse de la notion de modélisation : celle-ci peut-être considérée d'une part comme la troisième étape de l'intervention architecturale : après l'analyse et la critique, la modélisation (anticipation et expérimentation) est un micro-événement qui va permettre de faire l'expérience de diverses possibilités relationnelles, spatiales, etc. De critique (analyse sociale et politique du macro-monde), le modèle « installatif » ou conceptuel devient modélisation : expérimentation concrète de modes d'action, de relations.

La modélisation est d'autre part une façon d'envisager le film : entre autres par l'usage conjoint du film d'animation, du jeu d'acteur et de la performance vidéo. Par cette approche, c'est la narration qui est perçue comme modélisation. L'échelle 1:1 des installations de la série des *Plans d'évasion*<sup>1</sup> ne peut convenir puisque les mondes et les fic-

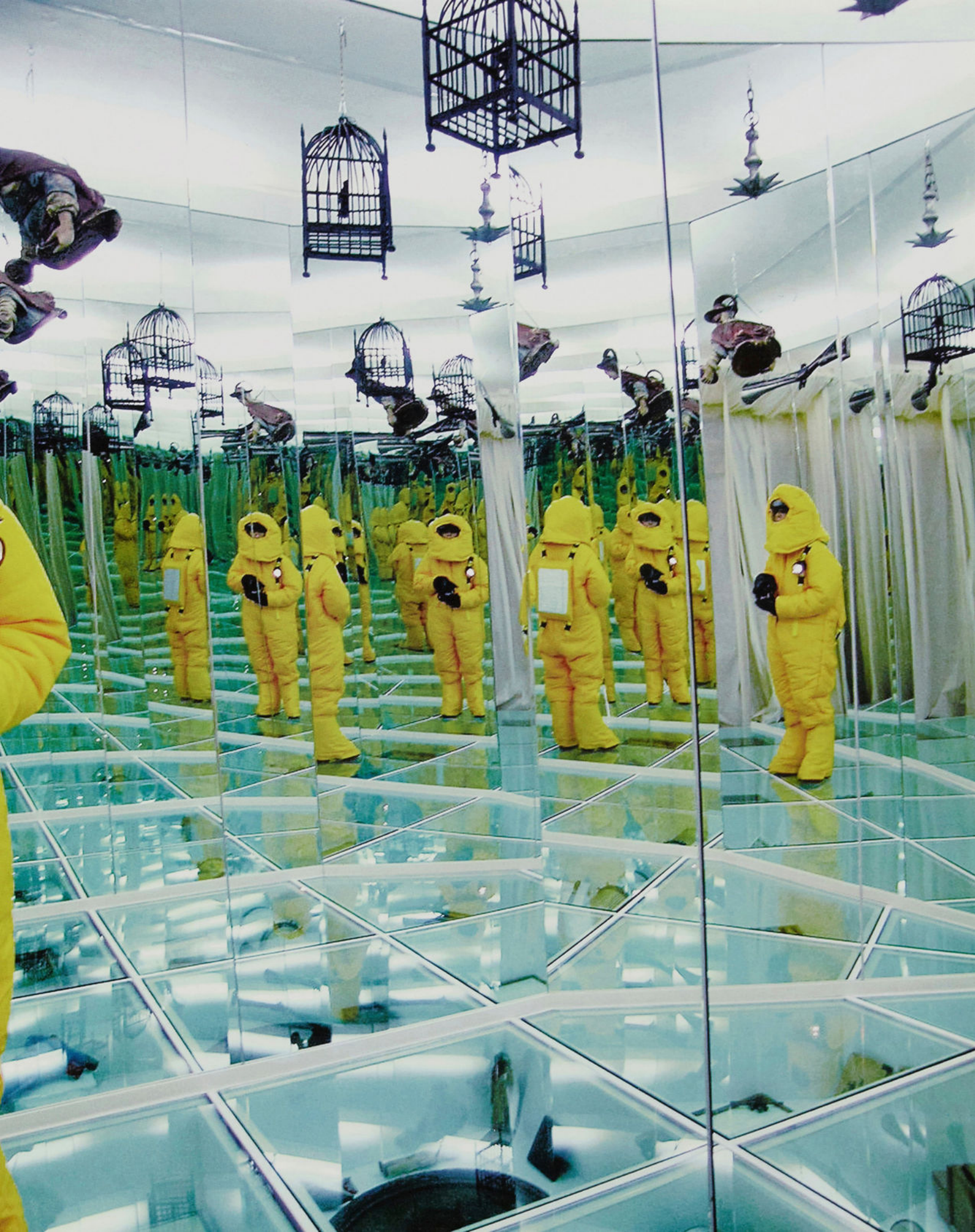
tions à explorer dans le cadre des *Mondes modèles* sont vastes et illimités. La trame architecturale (construction idéologique, géométrie, urbanisme) et la trame vidéographique (événement, jeu, narration) se croisent et s'articulent également à l'aide de l'insertion d'écrans au sein des maquettes.

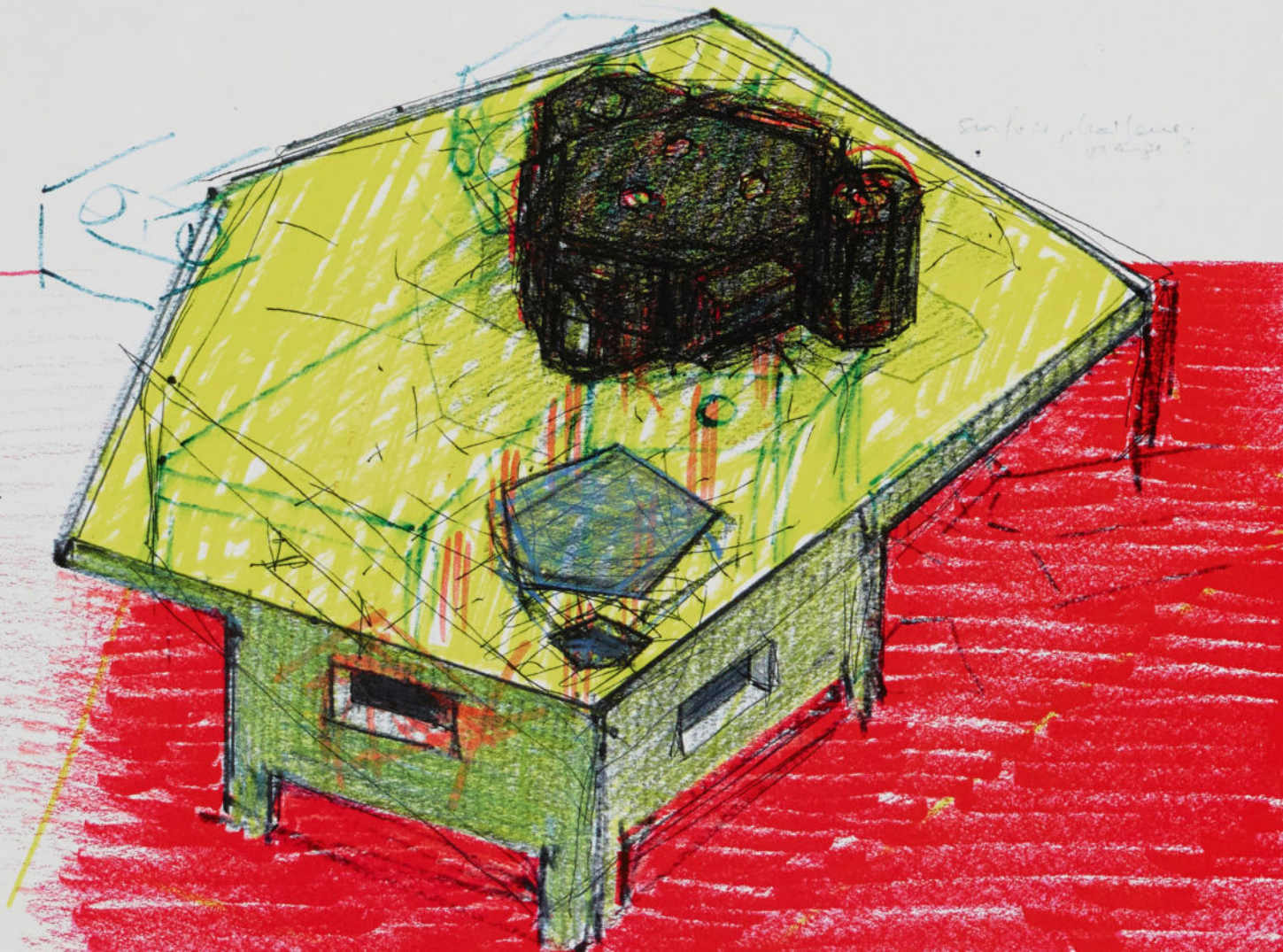
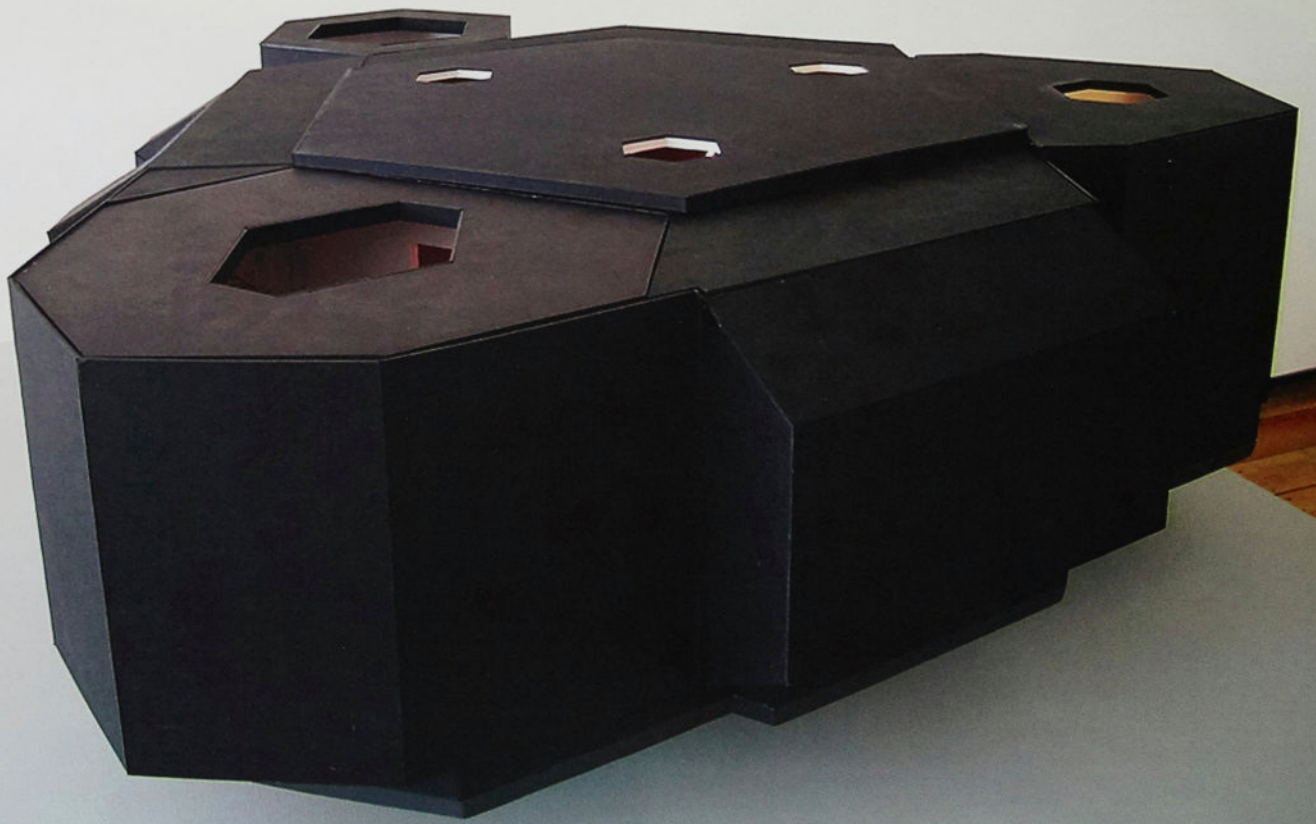
Ce projet vise à générer une forme de *cinéplastique*<sup>2</sup>, ou une synthèse entre cinéma et architecture non pas par des environnements construits immersifs (architecture filmique) comme dans la série *Plans d'évasion*, mais par un travail de modélisation qui convoque aussi bien les ensembles urbains que les espaces littéraires et l'architecture virtuelle (numérique).

1 *Libre arbitre*, 2001; *Unité de transformation génétique*, 2001-2003; *Le Pavillon de réorganisation des sens*, 2003; *Jeu vidéo-monde 1*, 2004; *Jeu vidéo-monde 2*, 2006; *La Station*, 2006; *Temps-libre*, 2007.

2 Élie Faure.









HOTEL BRUSSELS  
CITY-CENTRE

MACASA

FFLELOU

VECTRA 20i

OPTEL  
HQV-64  
MADRIJLE BRUSSELS

## Cynthia Girard

*Libellule et ballons, 2008*

*Chenille, couteau et bouteille, 2008*

*Plante carnivore, balai et stérilet, 2008*

Dans ma tête, je peins de grands tableaux multicolores peuplés d'insectes, de fleurs et d'objets étranges.

La chenille prend vie et la tortue pour une question d'espace est coupée en deux. Sur le bâton, elle traverse la grande fosse de la porte religieuse, tandis que son ami le fidèle stérilet veille sur elle.

Monsieur Chandelle est apeuré dans un décor lascif de fleurs et d'insectes, il semble quelque peu abasourdi, les chenilles montées sur des bulles bleues sont passées à l'attaque, tandis que maman papillon s'approche dangereusement de la flamme image.

L'oiseau se demande si l'enveloppe du condom se mange comme une miette de pain, le pénis s'est enfui, il ne reste que le pique-nique avec l'échelle impossible et le soleil-vulve plein d'envie.

La nappe est trop petite et le couteau meurtrier sort du tableau, il est à la recherche de monsieur Pénis. Notre fugitif est allé se réfugier au tableau du pays des ballons mamelles. La libellule le recherche, mais il s'est caché sous la pierre patate brune qui fleurit éternellement. Le pays des ballons mamelles est luxurieux et prolifique et la libellule, à la fois policière et personnage libidineux, y volette gaiement.

Moi je suis la méchante sorcière, le trou, la nappe à carreaux, et l'échelle impossible. Je flotte sur mon balai noir et blanc dans un monde pictural lubrique à la sexualité contrôlée. Mes amis et délateurs me font des rapports journaliers, je suis au fait des délits et je sévis méchamment à grands coups de pinceau. Les coupables me suppliant les yeux dans la graisse de beans sachant que je peux les faire disparaître d'un coup de pinceau.







À Rui, Emmanuel, André, Steve, Glen, Edward, Nico et Guy, qui ont imprégné de joie et de souffrance mon passage en prison.

## Romeo Gongora

Emmanuel, 2007-2008

Steve, 2007-2008

André, 2007-2008

Merci à Florence Dombret, Claude Frisoni, Françoise Pirovalli, Jean Reitz, Vincent Theis, Matyas Zlatnik et au Service socio-psycho-éducatif du Centre Pénitentiaire du Luxembourg. Les collaborateurs sont : le Centre Pénitentiaire de Luxembourg, l'Agence luxembourgeoise d'action culturelle, le Centre Culturel de Rencontre-Neumünster (Allemagne), la Rijksakademie Van Beeldende Kunsten (Pays-Bas) et le Conseil des arts et des lettres du Québec.

Luxembourg, octobre 2006 : un entrefilet dans le journal local constitue l'amorce de mon projet artistique. « Un retour à la raison », indique le titre. Bouleversé par le fait que la vie de deux détenus repentants repose entre les mains d'un juge, j'enquête sur la pénologie du Centre Pénitentiaire du Luxembourg (CPL). « Je m'excuse » sont les mots qu'utilisent ces deux jeunes, mais après quelle « peine » purgée le pardon est-il possible ? Que signifie pardonner ? Je propose alors au ministère de la Justice de réaliser dans cette même prison un projet artistique qui aurait pour objectif de créer un espace d'expression pour le détenu, puis, dans son prolongement, de proposer une réflexion auprès du grand public sur sa vie. En retour, le CPL devait sélectionner une dizaine de ses détenus motivés par le projet pour ensuite me permettre de les rencontrer, de les filmer. À mon grand étonnement, quelques mois plus tard, le projet est accepté par l'institution de réclusion.

Dès lors, durant six mois, auront lieu des rencontres individuelles avec huit prisonniers purgeant de longues peines pour homicide, pour violence. Chaque jour passé

entre ces murs, dans leurs cellules semblables à des chambres réduites où se condensent les traces de leurs individualités, brouille en moi les frontières entre malfaiteur et citoyen, entre eux et moi, ébranle l'image du criminel exploitée dans les médias. Ma collaboration avec l'ensemble de la prison (le service psycho-socio-éducatif, les gardiens et les prisonniers) sera aussi nimbée de confiance et de méfiance. Ces conditions relationnelles et le contexte disciplinaire du lieu guideront sciemment les révélations des prisonniers et la production des œuvres écrites, vidéos et photos. L'ensemble des actions que j'ai sélectionnées dans l'installation *Pardon* témoigne de ce voyage au cœur du CPL ; elles abordent un dialogue critique sur la société et les modèles de justice (punitif/réhabilitatif). Avec ce travail, j'ai voulu poursuivre ma réflexion sur les échecs de la communication, de même que sur la tension entre les images fixes et en mouvement lorsqu'elles sont habitées par des êtres isolés et révélés. Le présent mode d'exposition se veut de la sorte un espace alternatif et vivant pour libérer ces voix.











## Adad Hannah

*Aphrodite*, 2008

*Eros*, 2008

*Two Mirrors*, 2008

*On Location*, 2008

Depuis sept ans, je crée des tableaux vivants sous forme de vidéos en temps réel qui s'inscrivent dans un corpus d'œuvres intitulé *Stills*. En réalisant des vidéos qui prennent l'apparence d'une photo, je peux prolonger le moment privilégié de la prise de vue et le montrer, pour ainsi inciter le regardeur à mettre en cause les limites et les caractéristiques propres à la photographie, à la vidéo et au cinéma. L'image photographique est l'indice du moment précis où l'obturateur s'est ouvert pendant une fraction de seconde et où l'avant et l'après sont fortement suggérés ; dans chacune de mes vidéos, le temps en soi devient un élément crucial, l'image prise sur le vif niant l'avant et l'après imaginés, insistant sur le présent direct/véçu. C'est dans cet espace malaisé entre mouvement et immobilité, entre enregistré et direct, que j'espère ouvrir un passage où le regardeur peut jouer un rôle actif dans la production du sens, lequel se construit dans une relation entre regardeur et œuvre.

Mes œuvres, pour cette exposition, s'intéressent à certains comportements peu orthodoxes dans un musée. Dans *Eros and Aphrodite*, une sculpture en marbre à deux visages suscite des réactions passionnées de la part de deux visiteurs. Dans *Two Mirrors*, deux hommes utilisent un petit miroir pour pouvoir s'engager et entrer, ne serait-ce que visuellement, dans *Les Ménines* de Vélasquez. Dans cette œuvre, j'emprunte un geste à la *Vénus au miroir* du même Vélasquez où la déesse, nue, nous fixe au moyen d'un miroir tenu délicatement par Cupidon. Le miroir, dans mon œuvre, détourne notre regard de cette peinture emblématique pour le diriger sur le monde qui fait face à la toile, à la fois dans et hors le champ de la caméra. Une fois que les visiteurs ont vu la vidéo en tant que performance consciente du regard, ils ne peuvent s'empêcher de considérer leur propre performance dans le musée.

Ces vidéos et photographies ont été réalisées au Musée du Prado, à Madrid, en décembre 2007.









**Isabelle Hayeur**  
**Territoires de l'ombre**

*Estación Terminal*, 2006  
*Day Trading*, 2006  
*Aftermaths*, 2008  
*Untitled Legacy*, 2007

Ces images sont issues d'un corpus intitulé *Nuits américaines*, amorcé en 2004 et qui est toujours en cours. Les œuvres réalisées jusqu'à ce jour se présentent sous des formes assez diverses, notamment celles du panorama, de la photographie d'architecture et de la scène d'intérieur. Elles ont pour origine des paysages urbains du Canada, des États-Unis, du Mexique et d'Argentine. Elles dépeignent les mutations qui surviennent parallèlement en Amérique dans le contexte d'une économie globale que nous connaissons aujourd'hui. Ces transformations remodelent nos territoires, comme la vie quotidienne.

Les questions abordées dans cette recherche sont multiples et indissociables. Certaines de ces problématiques sont relatives à l'augmentation des disparités économiques et de la fracture sociale; d'autres font référence à la délocalisation de l'économie et à des formes de ségrégation urbanistique contemporaines (comme la création des zones franches ou des villes privées). La dégradation des zones naturelles et rurales y est aussi abordée. Ces travaux délimitent donc un certain horizon politique actuel. On y voit des quartiers populaires en voie de «gentrifica-

tion», des quartiers d'affaires, des villes de misère, des laissés-pour-compte, des appartements délabrés et des zones naturelles menacées. Ces paysages inquiétants exposent les résultats des politiques de désengagement des États et de la privatisation des institutions publiques. Nous assistons graduellement à un changement de décor politique où les multinationales tendent à devenir les acteurs principaux des sociétés, leurs stratégies de développement affectant de plus en plus nos cadres de vie. La métaphore du crépuscule est employée pour suggérer les nombreuses disparitions découlant de cette perspective. Les forts contrastes présents dans ces compositions et les combats que l'ombre et la lumière semblent s'y livrer, évoquent les rapports de force qui sont en jeu. On peut voir dans ces *Nuits* les conséquences de l'effritement des valeurs fondatrices de nos sociétés, peut-être aussi la fin d'un certain «rêve américain». Sont réunis ici quelques points de vue recueillis à partir de ces «territoires de l'ombre».















## Bettina Hoffmann

Park, 2007  
Émile 1, 2008  
Émile 2, 2008

Mon œuvre se situe à l'intersection de la photographie et du cinéma. J'applique les conventions filmiques à l'image statique et les conventions photographiques à l'image en mouvement.

Dans la vidéo à deux canaux intitulée *Émile*, la caméra cerne un groupe d'enfants et d'adolescents qui demeurent immobiles.

Le scénario est filmé de deux points de vue légèrement différents et pris de deux directions opposées : dans l'une, la caméra s'approche des objets et des sujets, les touchant presque ; dans l'autre, elle s'en éloigne.

Le mouvement opposé des deux images juxtaposées crée une friction, un maelström visuel étourdissant et une distorsion spatiale. Le mouvement de la caméra offre des points de vue multiples et subjectifs de la scène, les images sont fragmentées et se dispersent, empêchant d'avoir une vue d'ensemble et une compréhension claire de la scène. L'alternance entre proximité et distance par rapport aux sujets et aux objets donne au spectateur le sentiment d'être dans l'intimité de la scène et, en même temps, d'en être exclu.

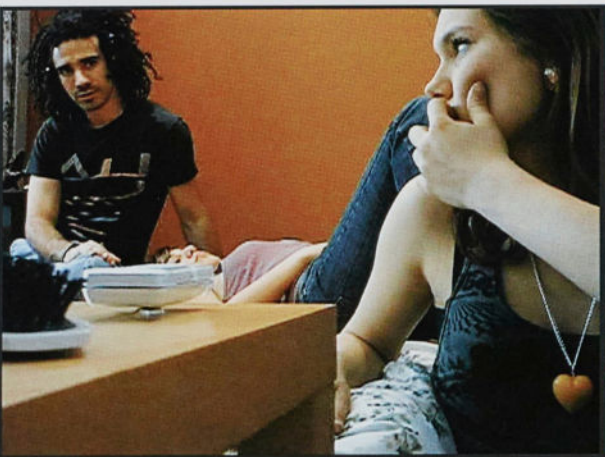
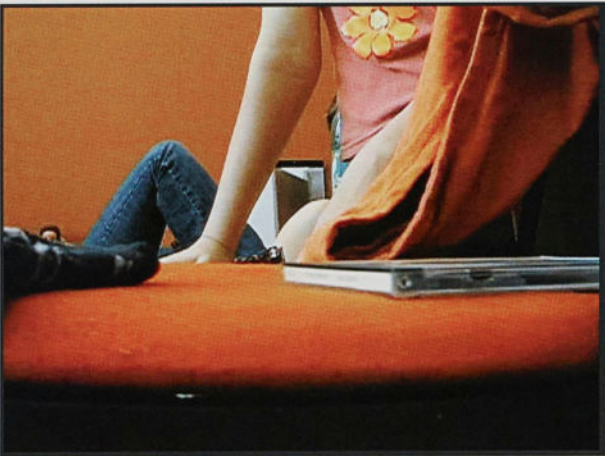
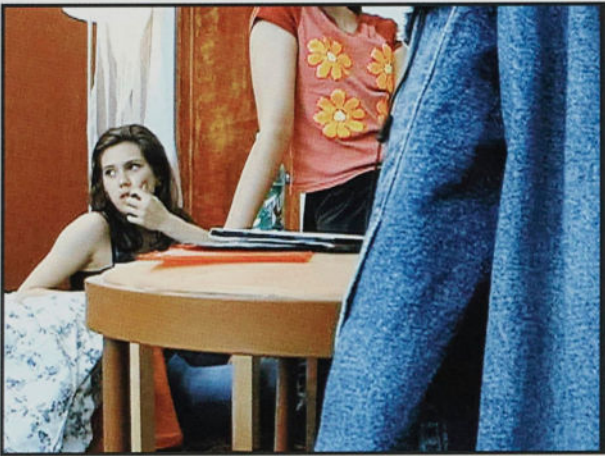
Le titre, *Émile*, fait référence à l'ouvrage controversé de Rousseau dans lequel l'auteur développe une théorie de l'éducation de la jeunesse fondée sur la nature. Dans la mise en scène de la vidéo, la « nature » n'est visible qu'au travers de représentations artificielles : jouets, toutous en peluche et tissus imprimés.

Je m'intéresse à l'adolescence, cette phase particulièrement troublée et vulnérable. Dans ma vidéo, la quête confuse de l'identité à l'adolescence se traduit par la distorsion spatiale, la friction visuelle et le glissement loin l'une de l'autre de deux images.

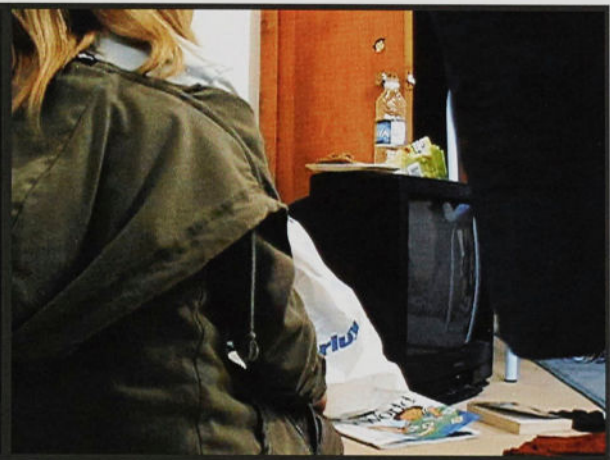
Dans le diptyque intitulé *Park*, deux photographies d'un groupe de jeunes gens sont prises simultanément, de deux côtés opposés. Le processus photographique fige leurs mouvements. Dans ces images de style instantané, les mouvements et les positions empêchent le spectateur de voir la scène complètement. La dynamique du groupe est perturbée à la fois de l'intérieur et par un « intrus » venu de l'extérieur, représenté par un chien sur une image et par son maître sur l'autre. Côte à côte, les deux photographies créent une relation spatiale étrange, mais harmonique.

Je m'intéresse à une exploration du temps dans la continuité, la simultanéité et la répétition, tout en mettant en cause la notion d'identité, d'intériorité et d'extériorité. Dans mon travail, je reconstruis et je dramatise légèrement des situations quotidiennes pour examiner la relation entre réalité et fiction, de même que le mécanisme qui sous-tend les communications et les relations sociales.











**Jon Knowles**

**Disques recherchés**

**S.V.P. Écrivez à Jon Knowles :**

jonmpknowles@gmail.com

Dessin pour *The Robert Smithson Record Collection*, 2008

*The Robert Smithson Record Collection*, 2004-2008

Graphique pour *History Has a Lot of Ankles in Its Maw, and Is Pulling Straight Down (Supplement)*, 2008

*History Has a Lot of Ankles in Its Maw, and Is Pulling Straight Down (Supplement)*, 2008

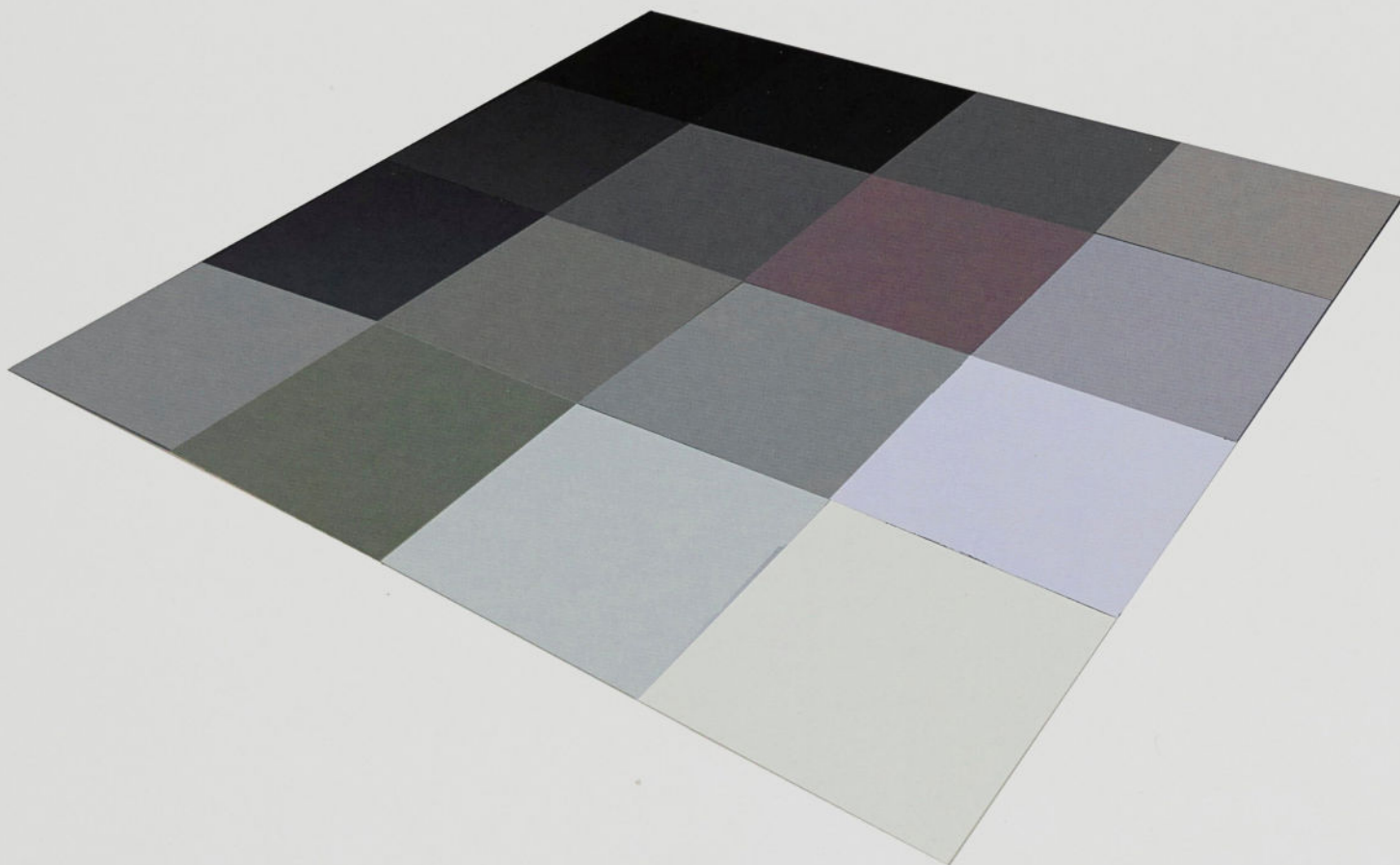
**Artiste**

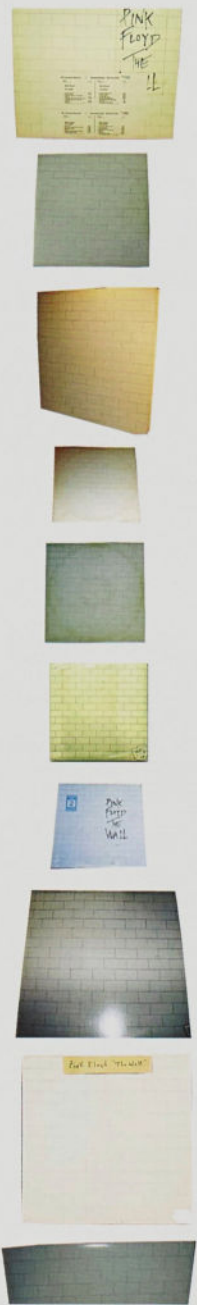
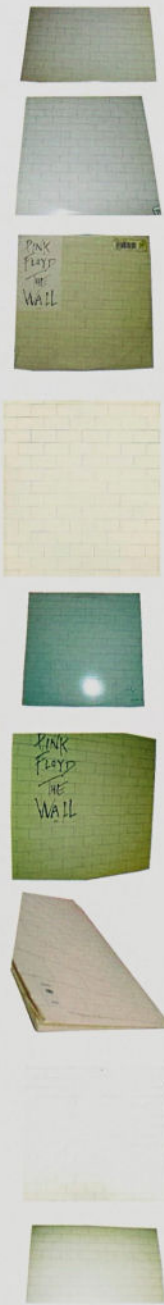
George Antheil  
 Orlandus Lassus  
 Giuseppe Torelli  
 Heitor Villa-Lobos  
 Orquesta Casino de Sevilla  
 Various Artists  
 Don Nix  
 The Risers  
 Sonny and the Demons  
 Various Artists  
 Dolly Parton  
 The Ink Spots  
 Ike & Tina Turner  
 Various  
 Anibal Troilo and Orchestra Tipica  
 Berlitz Basic Spanish  
 Everett Mckinley Dirksen  
 Kenneth Patchen  
 Popurri Espanol  
 Joni James  
 The Last Poets  
 Germaine Montero  
 Aldus Roger  
 Various Artists  
 Fred Waring  
 Jeri Southern w. Dave Barbour

**Titre**

*Ballet mécanique*  
*Requiem; 3 Motets; De Profundis*  
*Sinfonias performed by Milan Orchestra*  
*Victoria de Los Angeles*  
*S. T.*  
*Big Hot Rod Hits*  
*Living by the Days*  
*She's a Bad Motorcycle*  
*Drag Kings*  
*Greatest Country and Western Hits, #4*  
*My Favorite Songwriter, Porter Wagoner*  
*Our Golden Favourites*  
*The Hunter*  
*Sound Effects Volume 14*  
*Haunting: Authentic Argentine Tango*  
*Spanish-English Study Manual 2LP*  
*Gallant Men: Stories of American Adventure*  
*Reads his Poetry with Chamber Jazz*  
*Remembering the Past*  
*The Joni James Award Winning Album*  
*The Last Poets*  
*Lament on the Death of a Bullfighter*  
*King of the French Accordion*  
*Six Montreal Poets*  
*Listening Time*  
*Warm, Intimate Songs in the Jeri Southern Style*







## Emanuel Licha

*War Tourist in Chiapas, 2005*

*War Tourist in the Suburbs of Paris, 2007*

*War Tourist in New Orleans, 2007*

*War Tourist in Sarajevo, 2005*

War Tourist est mon alter ego. Il fait tout haut ce que je faisais tout bas avant de l'inventer. Il voyage vers des régions dévastées par la guerre ou par toute autre crise ou catastrophe. Il engage un guide touristique auquel il demande de lui montrer les pires destructions et les lieux les plus chargés d'une histoire traumatique. Il veut voir de près le chaos et la douleur des autres. Il parcourt le monde à la recherche de sensations toujours plus fortes. Sa curiosité a aussi pour fonction de garder ces événements à distance. Il voyage pour s'assurer que toute cette destruction et cette douleur sont bien *ailleurs* et qu'elles ne le menacent pas *chez lui*.

L'exposé du guide permet de confronter deux visions du lieu : la vision indigène et celle de l'étranger. Dans la relation entre le guide et War Tourist, ces deux visions peuvent se rencontrer grâce à un schéma identique à celui d'un fournisseur honorant la commande de son client. Le guide montre au touriste ce que celui-ci veut voir, quitte à inventer

une version idéalisée et pittoresque de la réalité. Il s'exprime en anglais — la langue du tourisme — et bien que tout à fait intelligibles, ses propos sont sous-titrés et légèrement retouchés dans la même langue. Ce détail marque le sentiment de supériorité du touriste-spectateur et le conforte dans l'idée que ce guide, c'est bien l'Autre : jamais tout à fait clair ni compréhensible.

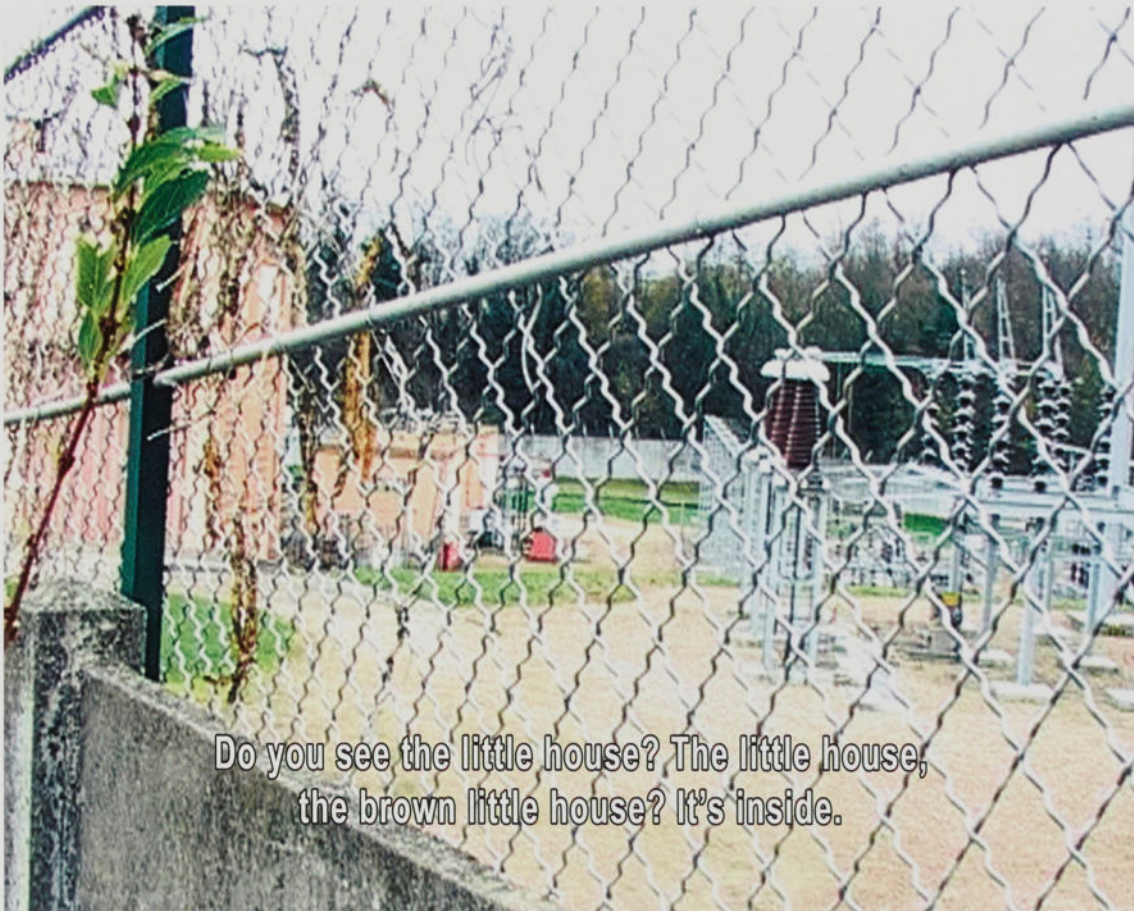
War Tourist a beaucoup voyagé, et il a récemment commencé à penser que le chaos et la douleur se ressemblent partout. Il visite un lieu tout en pensant à un autre. L'ennui s'est emparé de lui mais sa soif d'images fortes s'est exacerbée. Dorénavant il inventera, mettra en scène et filmera ses propres épisodes violents, pour alimenter son désir tout en restant en sécurité.

Au lendemain des attaques du 11 septembre, certains témoins ont dit : « On se croyait dans un film ! » Voilà désormais l'idéal de War Tourist.





It's a little dangerous to come here at night  
if you're not from the neighbourhood.



Do you see the little house? The little house,  
the brown little house? It's inside.



it flipped the car over and the house came to rest on top of it.



This would be the address: 5433-5435, that was a double house, this is two lots put together.





The more picturesque's up there, it's more like the real truth of the war, like...



You have a fantastic destruction there.



**Michael Merrill**  
**Peintures sur l'art**

*Collection, Banque Nationale, 2007*

*Backroom (WLS-Albers), 2007*

*Collection, Osler, Hoskin & Harcourt  
(Toronto), 2007*

*Prada Building (Herzog and de Meuron),  
Tokyo, 2006*

M'inspirant de l'idée qu'il « faut peindre ce qu'on aime », je fais des tableaux dont le sujet est l'art. Intitulée *Paintings About Art* et enclenchée en 1999, cette série illustre certains aspects du monde de l'art qui sont observés comme s'il s'agissait de natures mortes. Les peintures représentent l'art à différents endroits : ateliers d'artistes, espaces d'entreposage, galeries d'art, collections particulières, expositions muséales, entre autres lieux.

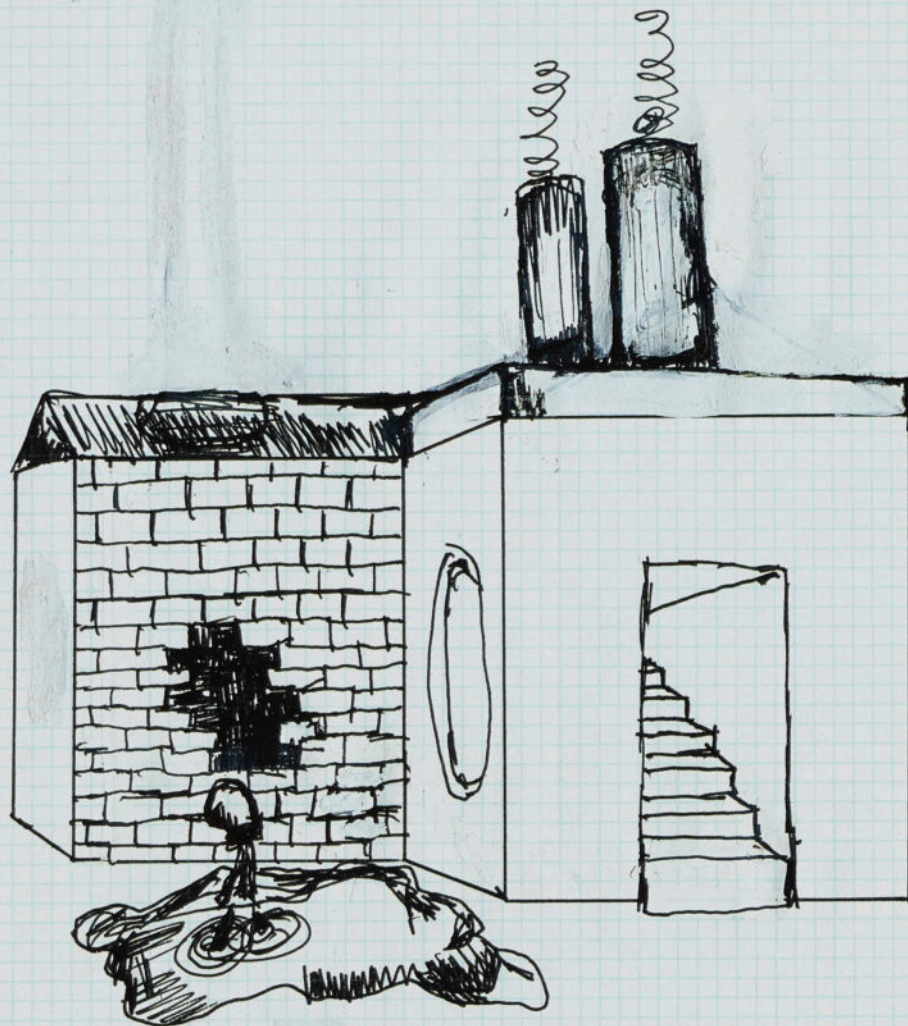
Je m'intéresse à la manière dont l'art est défini par son contexte. Par exemple, les tubes fluorescents utilisés par Dan Flavin sont chargés d'une signification complètement différente selon leur contexte, c'est-à-dire selon qu'il s'agit d'une quincaillerie ou d'un musée. La relation entre art et contexte peut être soit homogène, soit discordante. Je m'intéresse à l'effet de l'un sur l'autre, à la manière dont ils se transforment mutuellement. Les peintures offrent une vue à multiples facettes sur un monde dans le monde. *Crate with Dan Graham Sculpture (CCA)* montre une sculpture de Dan Graham en montage au Centre Canadien d'Architecture à Montréal. Elle illustre l'œuvre à mi-chemin entre transport et exposition.

La présente série se situe à la croisée de la peinture et de la photographie, puisqu'elle a commencé avec mes propres photographies. La relation de la photographie avec la peinture a toujours été une source de fascination et de mystification pour moi qui suis un peintre d'images. J'ai tenté de restreindre plusieurs des aspects « picturaux » dans les images qui paraissent plutôt inexpressives, avec un minimum d'affirmations subjectives. Les tableaux sont petits, allant environ de 20 x 30 cm à 50 x 70 cm, ce qui constitue une inversion et une contestation de l'exagération qui marque tellement d'œuvres contemporaines. Ils sont peints sur des panneaux de contreplaqué baltique avec de la peinture Flashe, une sorte de gouache vinylique qui offre des couleurs mates très éclatantes. Cet aspect matériel de l'œuvre est très important.









### Tricia Middleton

Dessin pour *Factory for a Day*, 2008  
*Factory for a Day* (détail), 2008  
*Factory for a Day* (en cours de réalisation),  
 1996-2008

L'idée d'une forme-usine est empreinte de plusieurs références culturelles. Par sa fonctions de base, le processus de production à une échelle à la fois vaste et personnelle — matière, pensée, être — elle est ce qui exerce le plus de fascination sur moi.

*Factory for a Day* est la chimère sculpturale d'une usine quelque peu délabrée, apparemment suspendue dans le temps. Dans la logique de cette œuvre, c'est comme si l'on avait tout simplement interrompu la production et que le lieu de travail avait été abandonné. On n'arrive pas à déceler si cette situation est temporaire ou non. Cet élément de «suspension dans le temps» fait clairement de l'usine un fantasme puisque, dans la vie, les usines ne s'arrêtent jamais vraiment. Cette usine de l'esprit, embourbée dans une stase irrésolue, est un objet matériel exigeant, dont la présence ne peut être niée. Elle est également un instantané fugitif de cet arrêt improbable. Les deux situations sont présentées et le regardeur peut les analyser à sa guise.

La relation complexe que j'entretiens avec les objets dont j'ai la garde (tous sont des restes d'œuvres d'art anciennes, dont plusieurs font partie, sous un certain aspect, du processus de production en série) et avec leur

devenir, leur métamorphose, m'est d'une grande importance. Ces objets se dégradent avec le temps, bien qu'ils retiennent les traces de leurs anciennes existences, tout aussi troublées. C'est ainsi que je tente d'explorer le caractère phénoménologique de l'architecture et des objets, et la possible sensibilité des réalités en question.

Ici, le fait que nous soyons contraints à des actions répétitives, dépourvues de sens en elles-mêmes, peut — je l'espère — être reconsidéré. À ma modeste mesure, j'ai essayé d'imiter les processus manufacturiers en produisant cette œuvre, elle-même composite de plusieurs objets réunis pour signifier «usine». Ces travaux renvoient à de véritables processus manufacturiers, tout comme ils peuvent évoquer l'expérience et la production de sens. Il n'est aucunement question de suggérer que l'effet cumulatif des usines dans le monde soit autre chose qu'un travail aliénant, une pollution intense et des souffrances personnelles à une échelle inimaginable. C'est pour l'omniprésence de cet excès que cette usine-ci sera figée dans le temps, cet arrêt étant une réflexion obligée sur l'horreur grotesque de cette aliénation, toujours actuelle, qui transpire dans presque toutes les facettes de la vie quotidienne.











**Adrian Norvid**  
 Extrait du journal de  
 Organ Bore\*

*Very, Very Shaky* (détail), 2008  
*No Brainer*, 2007  
*Hermit Hamlet*, 2008

L'orgue Hammond, précisément le M3, également connu sous le nom de «Baby B3».

**Q** : C'est quoi un B3 ?

**R** : Le B3 est plus gros : plus de touches, plus de pédales, un haut-parleur rotatif Leslie et du *foldback*.

**Q** : C'est quoi du *foldback* ?

**R** : C'est un peu mystérieux ; vous n'avez pas vraiment besoin de le savoir. C'est la même chose pour le haut-parleur rotatif.

**Lueur dans l'obscurité** : Le M3 est activé par des tuyaux à vide en verre (il date des années 1960, après tout), qui s'allument joyeusement. Tout est bourdonnement, crépitement et claquement.

**Huile Hammond** : Trois gouttes, ni plus, ni moins, dans chaque godet (il y en a quatre, à l'arrière, avec l'ampli). À administrer une fois par année, sinon l'orgue va piquer une crise et il faudra le ramener à Claude chez Montreal Organ Repair.

**Caisses de lait** : On a changé leur format quelque part dans les années 1970 et elles sont passées d'un peu plus de douze pouces — le format idéal pour ranger les 33 tours — à un peu moins, ce qui veut dire qu'elles sont maintenant parfaitement inutiles. Pas commode. Pas commode du tout. Faites-moi parvenir vos caisses de lait originales : je sais quoi en faire.

**Lohans** : Les lohans sont des êtres supérieurs bouddhistes. Ayant réussi à se libérer du karma et de son cycle, ils se promènent sur terre, répandant leur sagesse et donnant, à l'occasion, une bonne tape dans le dos. Il n'y a que dix-huit lohans principaux environ, ce qui fait beaucoup de territoire à couvrir ; imaginez s'ils se réunissaient tous au même endroit...

**Cassettes** : Si elles ne veulent pas jouer, secouez le boîtier vigoureusement jusqu'à ce que vous entendiez un craquement. Ce truc pourrait marcher, mais il pourrait aussi empirer les choses. Essayez tout de même.

**Médailleurs** : Ils ne sont pas revenus à la mode pour les hommes. Avec raison.

**Sur l'affailement** : La chair a tendance à s'affaïsser. Il faut l'accepter. De toute façon, il faut avoir de l'espace pour ranger tout ce Tchi que vous faites.

**Canapé en cuir des années 1970 avec de gros boutons** : Il était de couleur kaki et sur le déclin lorsque j'en ai hérité. Les sangles en caoutchouc étaient fichues. Sorte de reprise moderne (pour l'époque) du divan à boutons classique, mais pas très réussie.

**Bardeaux de fente ou sciés en biseau** : Choisissez. C'est la même chose, vraiment.

**La cabane à massage** : C'est une bonne idée. Tous les rustres et les balourds et les *babas cool* aux longs cheveux suivent une formation de masseur et opèrent dans de petites cabanes en bois, mais toujours en arborant barbe, bottes et chemise à carreaux, avec des haut-parleurs qui crachent du Deep Purple : sueurs abondantes et panses généreuses. Un rêve.

\*Extraits du journal de «quelqu'un qui s'adonne à des monologues longs et monotones au sujet de l'orgue traditionnel ou électrique». (Jeu de mots sur le sens de *bore*, en même temps «raseur», «casse-pieds», et «calibre» — en parlant d'un tuyau d'orgue, par exemple. N. D. T.)









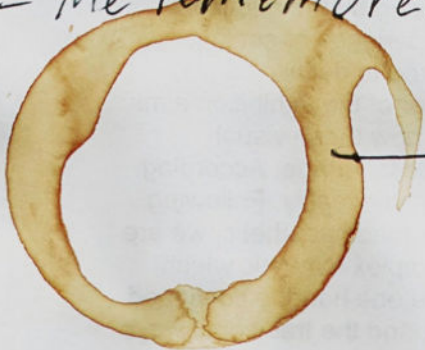
**Jonathan Plante**

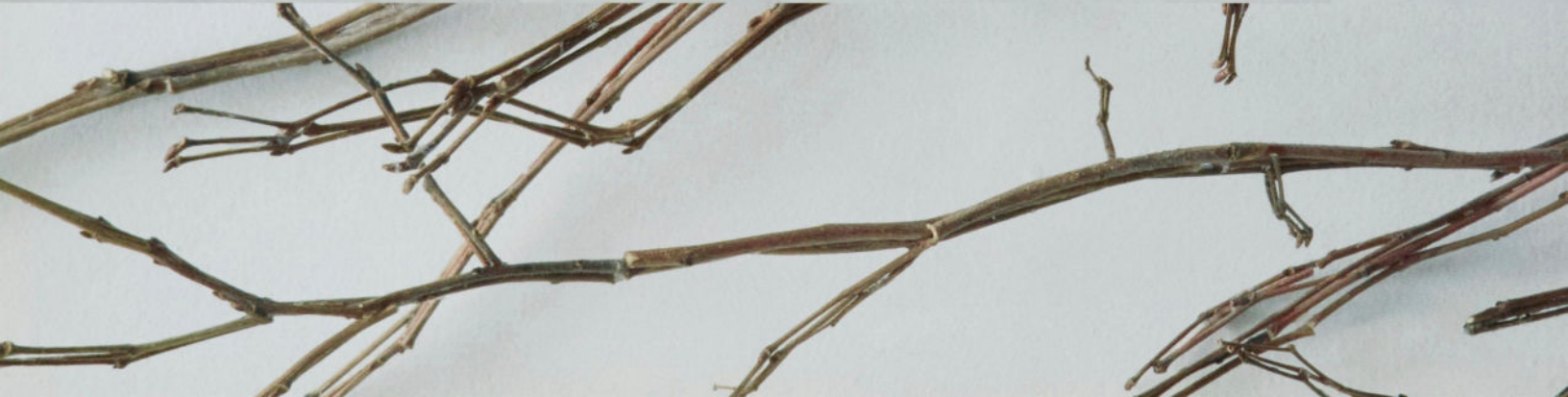
*Treesome, Instantané et Mobile d'exposition, 2008*

*Mobile d'exposition (en cours de réalisation), 2008*

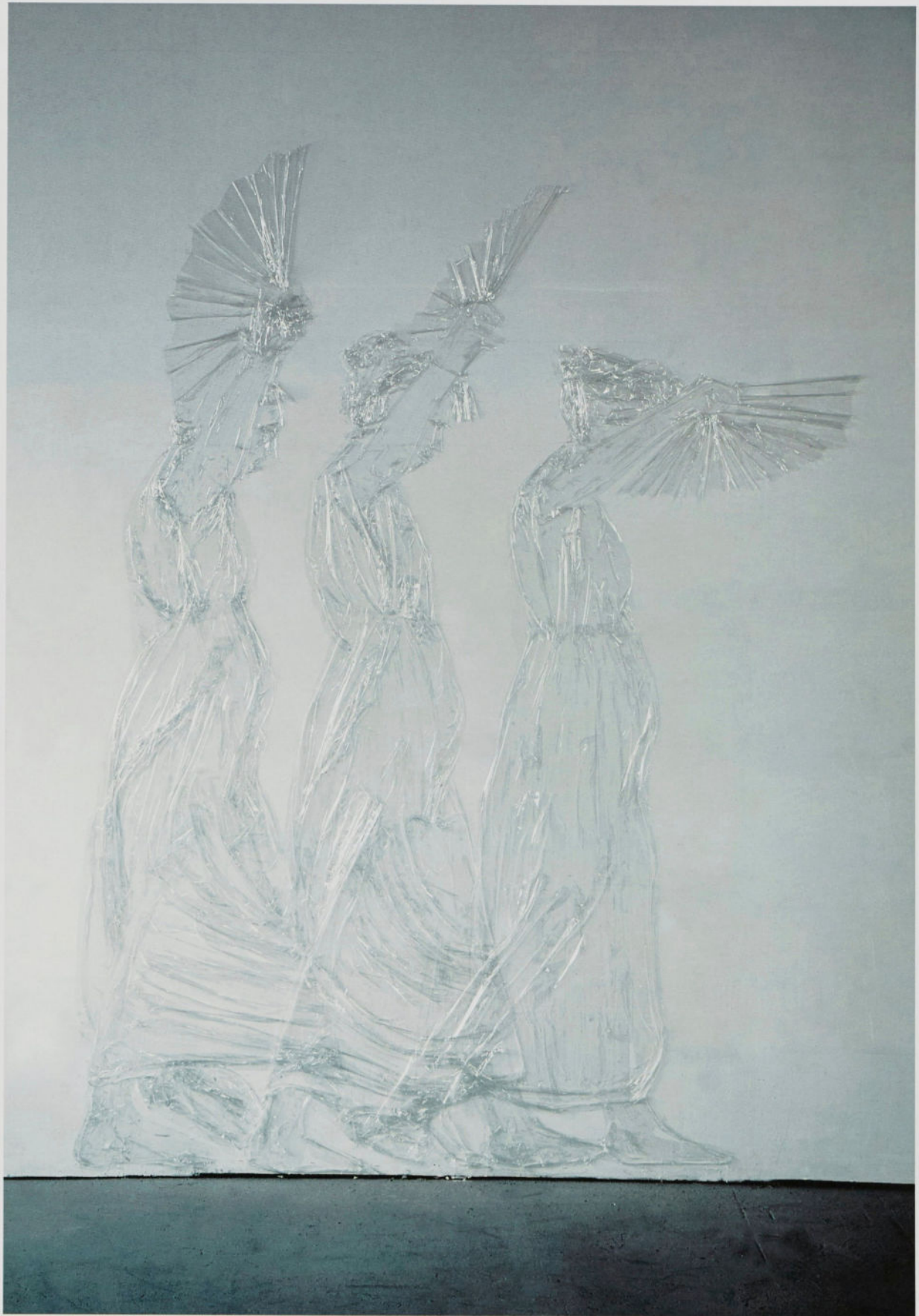
## À Faire Aujourd'hui

- Retourner Max Stirner Biblio ✓
- Déposer chèque 400\$ du MACM ✓
- Ne pas dépenser
- Faire une carte de fête et une carte de condoléance ✓
- Respirer ✓
- Don à la Fondation pour les pays surdéveloppés
- Abonnement à la revue Kitsch pour Minimalistes
- Relire Robert Smithson dans la baignoire
- Numériser article Dying To see Scientific American Sept. 2004
- Plier, coller, digérer, dérouler ✓
- Retourner mon compost d'images ✓
- Cultiver le malentendu ✓
- Souiller mes sous-vêtements en observant le silence ✓
- Rêver que je suis un artiste ✓
- Vérifier les dates limites
- Scotcher une image vidéo ✓
- Donner raison à quelqu'un ✓
- Rencontrer une nouvelle temporalité déguisée en humain ✓
- Ouvrir la fenêtre de la Mariée de M. Duchamp
- Méditer sur la couleur Pantone bleu Iris ✓
- Écrire un texte d'artiste ✓
- Me remémorer ce que j'oublie









**Jocelyn Robert**  
**La République**

*Liberté, égalité, sororité, 2006*

*Liberté, égalité, sororité (vue de l'installation), 2006*

*La République, 2006*

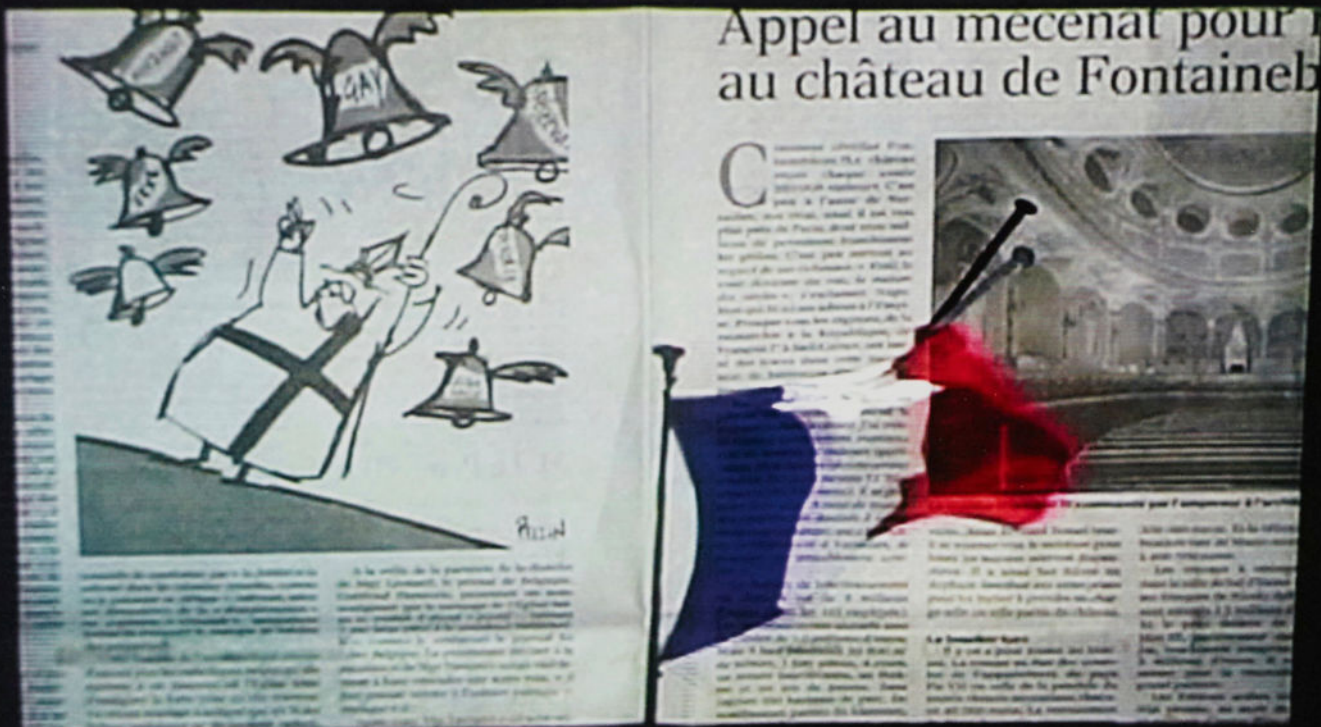
*La République (vue de l'installation), 2006*

Les archéologues sont des gens merveilleux. À partir d'un fragment de porcelaine ou d'un vieux clou rouillé, ils vous déploient devant les yeux l'origine d'une civilisation, la dérive des continents ou la journée complète d'un agriculteur qui a vécu il y a 20 siècles, avec intentions, philosophies et religions.

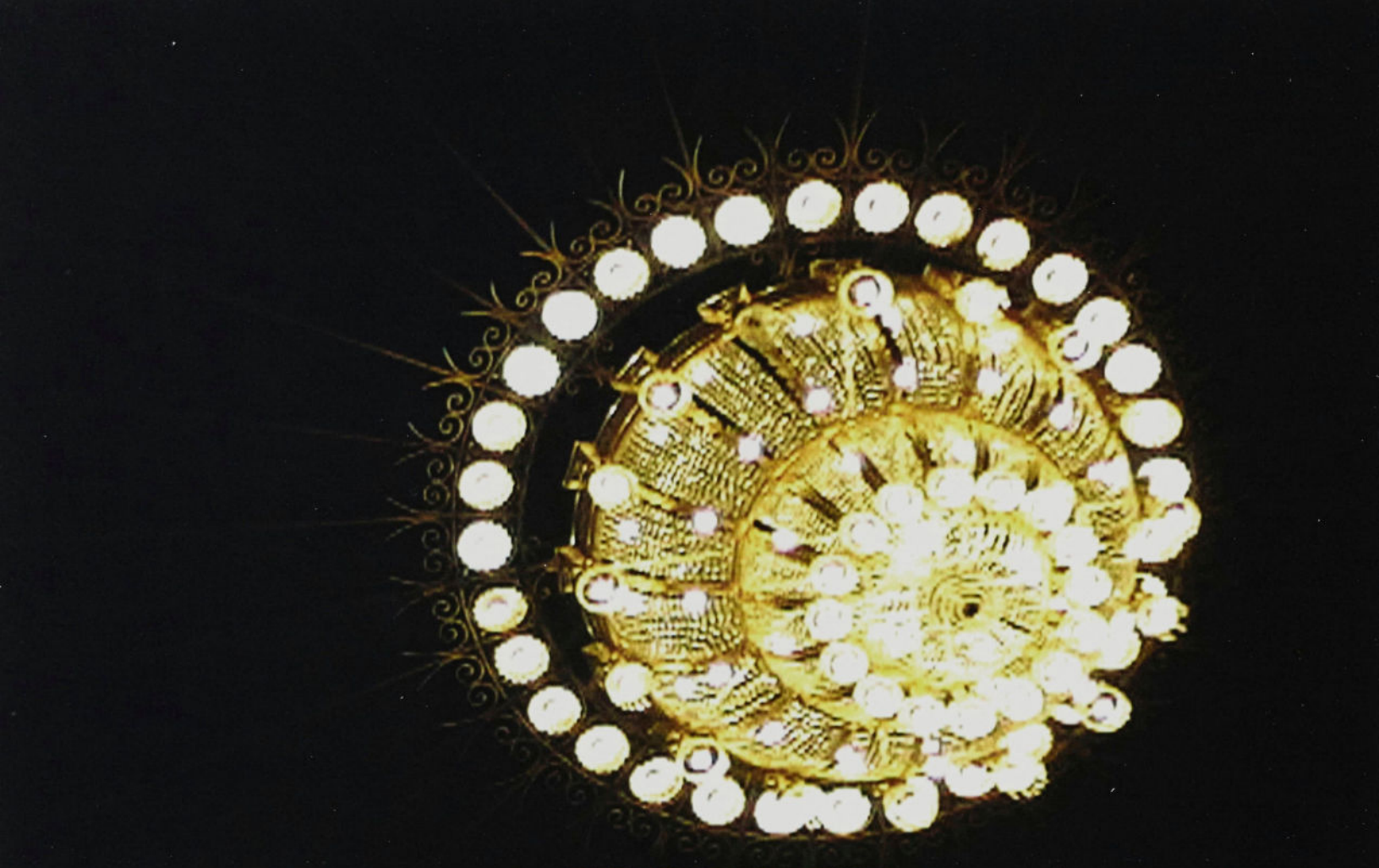
C'est la même chose pour notre intérêt envers les choses qui nous entourent. Si on y regarde de près, de très près, ce qui nous semblait être une image quelconque recèle une histoire entière; ce qu'on a pris pour une pièce de mobilier anodine est en fait le témoin de toute une époque, d'un système social, d'une organisation politique, de peurs et d'espoirs. Un bout de journal qui traîne, un lampadaire, un vieux veston, tout peut être l'ancrage d'une vision du

monde. Il y a dans chacun des objets qui nous entourent, dans chaque construction, un condensé d'histoire, vu par celui ou celle qui l'a conçu. Il suffit de regarder de près.

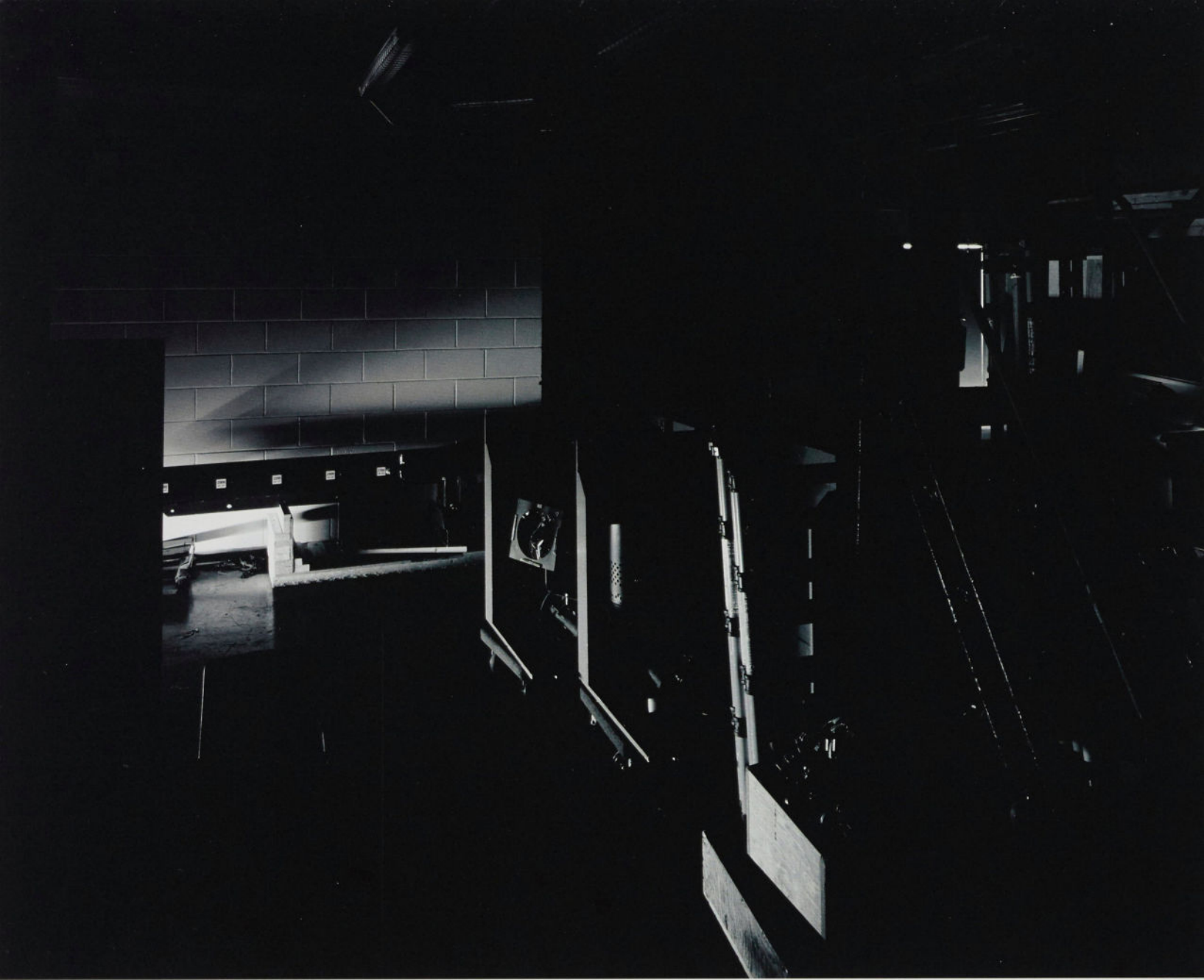
L'ensemble *La République*, composé de deux projections vidéo intitulées respectivement *La République* et *Liberté, égalité, sororité*, et de quelques objets, procède de ce principe. Les deux pièces sont deux moments extraits d'heures de tournage plus ou moins documentaire dans Paris. Ce tournage a été réalisé d'une manière distraite. Ni l'un ni l'autre des segments vidéo n'a été tourné en fonction d'un projet précis: ils ont été extraits de la banque originale comme d'autres auraient pu l'être. Chaque image, chaque mouvement renferme une histoire qu'il suffit de conter.











**David Ross**  
**Chambres noires**

*Musée d'art contemporain de Montréal*  
*(vide sanitaire): 223,200 seconds, 2008*  
*Mark Dion/J. Morgan Puett: 39,600 seconds,*  
*2008*  
*Arnaud Maggs: 28,800 seconds, 2008*  
*Angela Grauerholz: 86,400 seconds, 2008*

Ces photographies font partie d'une série intitulée *Dark Rooms*. Les images produites sont des portraits d'espaces d'entreposage utilisés par des artistes et des institutions culturelles. La photographie de ces espaces s'exécute dans le noir, portes closes, et n'a recours qu'à la lumière fugace qui s'infiltré dans les lieux où les objets sont entreposés. À l'aide d'un minuteur programmé, l'objectif de l'appareil photo est maintenu ouvert pour des périodes d'exposition extrêmement longues — parfois des semaines — de manière à saisir des images des objets et des lieux qui, dans l'obscurité, sont invisibles à l'œil nu. Les résultats documentent un passage du temps qui se manifeste par l'accumulation de la lumière sur la pellicule.

Parce que ces images s'inscrivent dans la durée plutôt que dans l'instant, les limites des processus photographiques normaux se trouvent étirées dans ce projet. Cadrées par le viseur, les photographies structurent d'innombrables

moments non vus en compositions formelles. À la fin, cependant, les images prennent forme par elles-mêmes, sans la présence de l'artiste. Il s'agit là d'un entreposage capté dans un état de tranquillité dynamique.

Cette pratique, qui consiste à cueillir les traces minuscules de la lumière ambiante, situe ces photographies dans la catégorie des systèmes imageurs qui nous permettent de voir l'invisible par des moyens astronomiques, subatomiques, ou par thermographie. La méthode photographique déployée dans ce projet entre également en résonance avec les médiums cinétiques sous leur aspect temporel, mais elle se détourne de manière importante des qualités inhérentes au cinéma en captant des événements, des espaces et du temps, non par une série de prises de vues, mais sur une seule pellicule.











### Carlos et Jason Sanchez

Propos tirés d'une entrevue avec Carlos et Jason Sanchez, réalisée par Paulette Gagnon et Pierre Landry.

John Mark Karr, 2007  
*The Misuse of Youth, 2007*


Nos idées proviennent d'éléments qui nous frappent dans la société et dans les médias. Pour l'image de John Mark Karr par exemple, c'est en nous levant un matin que nous avons vu sa photographie sur Google News, alors qu'il confessait avoir tué JonBenét Ramsey. Il avait l'air très, très calme, et ses yeux étaient complètement morts. C'est comme si son cœur avait cessé de battre dans le chaos entourant son arrestation.

Nos images sont déclenchées par la combinaison de choses différentes : expérience personnelle, trucs que nous lisons ou voyons, émotions assez fortes pour susciter une image. C'est difficile à cerner précisément, mais je dirais que ce sont d'abord des choses qui nous touchent sur le plan affectif ou psychologique.

La mort est un sujet très important dans notre travail. Elle est bien sûr inévitable, mais nous ne sommes pas confrontés à la mort dans notre culture. Le fait d'y penser ne nous fait pas grandir. Elle est considérée comme étant négative ; elle fait peur. Mais puisque c'est une chose qui va finalement arriver, il est important pour nous d'avoir un dialogue avec la mort et de partager cette imagerie. Travailler sur ce type d'images rend l'idée de la mort un peu plus acceptable.

Il existe une relation forte entre la photographie et la peinture. Nous ne produisons généralement pas d'images renvoyant à un tableau précis. La référence la plus évidente ramenait à une œuvre du Caravage, dans *The Baptism*, par la lumière et par les couleurs fortes. Mais le renvoi se fait plutôt par notre manière d'organiser l'atelier, comme s'il s'agissait d'une toile vierge. Tout comme le peintre ajoute des couches sur sa toile, nous construisons des murs. S'il ajoute des ombres, nous travaillons l'éclairage. Ce processus est conceptuel : c'est celui qui consiste à construire une image. Nous aimons être dans l'atelier — pas de téléphone, pas de courriel. Nous pouvons vraiment nous concentrer sur l'œuvre. Ce n'est pas comme si nous étions au milieu d'une foule, essayant de capter quelque chose. Quand nous faisons intervenir les acteurs, nous y sommes déjà depuis un bon moment, nous avons fait plein de tests ; nous savons tout, nous connaissons déjà le résultat.





# Only you can make this change in me

**Karen Tam**  
**Tchang Tchou Karaoke Lounge**

*Only You (And You Alone)*, 2005  
*A Summer Song*, 2005  
*Jambalaya (Grand Texas)*, 2007  
*Habanera from Carmen*, 2005  
*Sukiyaki*, 2007

Depuis 2001, je travaille avec des sujets liés à l'identité et à l'authenticité culturelles en utilisant comme médiums l'installation et la vidéo. Je m'intéresse particulièrement à l'histoire de la diaspora chinoise, surtout à ses liens intimes avec l'émergence de cuisines et de restaurants chinois à l'étranger, aussi bien en Amérique du Nord qu'ailleurs dans le monde.

À mon avis, le restaurant chinois est une métaphore de Cathay, soit l'idée de la Chine que se font les Occidentaux. Dans des installations comme *Orientially Yours* (Lethbridge, 2007), *Gold Mountain Restaurant Montagne d'Or* (Montréal, 2004) et *Shangri-la Café* (Toronto, 2006), j'ai déconstruit et reconstruit le restaurant chinois pour identifier les éléments qui étaient porteurs de sens pour le public et qui ainsi jouent un rôle influent dans les perceptions occidentales des Chinois. Dans le cadre de chaque exposition-restaurant, des spectacles musicaux et des événements spéciaux étaient programmés (par exemple, «Pirated Movie Night», «Martini Night», «Coffee and Games Night»).

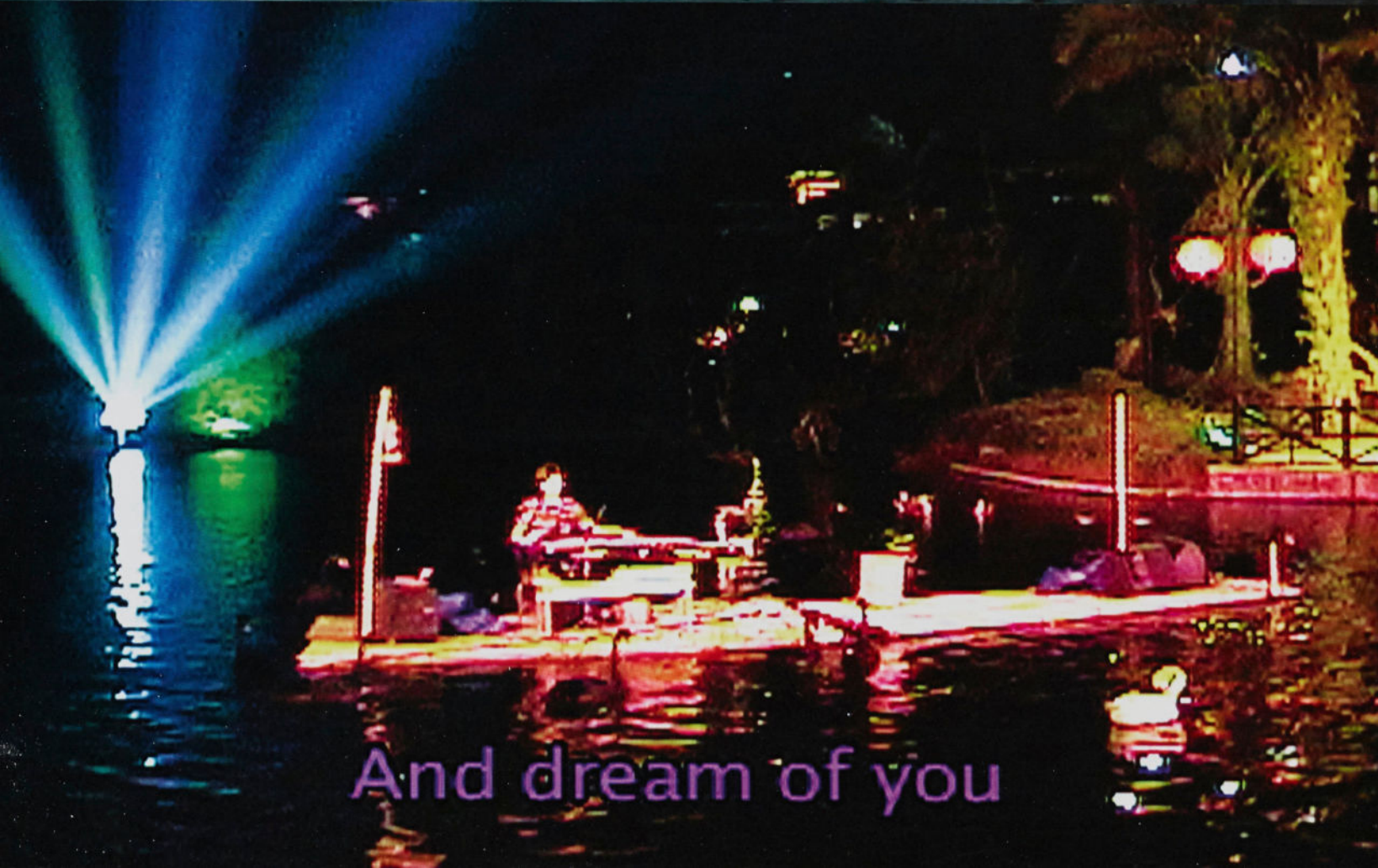
Mes projets en cours explorent la manière dont la notion de «sinité» peut se transmettre par la musique, la décoration intérieure, la télévision, la mode et l'art. Jetant un regard à la culture mondiale du karaoké, l'installation *Tchang Tchou Karaoke Lounge* propose une pièce privée

où les participants peuvent chanter ensemble, durant des *Karaoke Sessions*, une sélection d'anciens succès occidentaux interprétés en chinois. En cours de recherche, j'ai trouvé des airs populaires américains comme *Only You* et *Jambalaya* repris en d'autres langues et parfois même enregistrés dans des styles radicalement différents. Il peut arriver qu'une chanson connue soit remise à la mode du jour et personnalisée, donnant l'occasion à son interprète d'être une star, ne serait-ce qu'un soir. Le piratage et les notions de créativité personnelle et d'imitation font également l'objet de perceptions différentes en «Occident» et en «Orient». Certaines personnes, dans les communautés chinoises, sont convaincues que ces chansons sont authentiquement chinoises, leurs origines ignorées ou oubliées au fil des ans.

Le *Tchang Tchou* est toujours ouvert aux nouveaux venus, à ceux et celles n'ayant jamais pratiqué le karaoké. Décoré de fauteuils somptueux, d'un éclairage au néon et de lumières disco, ce «lounge» sexy vous invite à venir profiter d'une ambiance confortable, intime. Notre collection de karaoké compte parmi les plus raffinées en ville, et il n'y a pas de frais d'admission et de droits à payer pour les chansons. Ce soir, optez pour le *Tchang Tchou*!



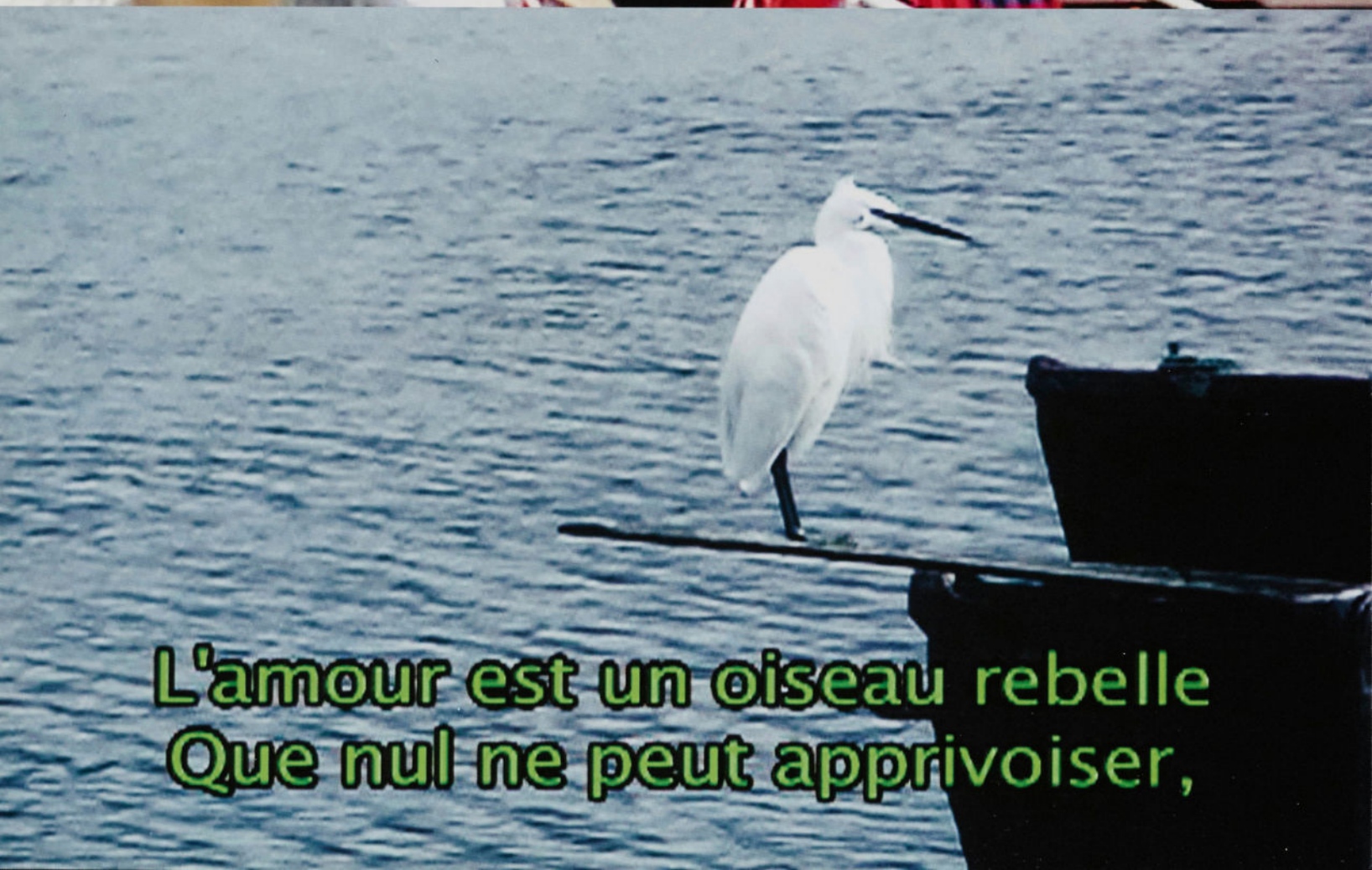
Only you can make this  
world seem right



And dream of you



*Ma Yvonne, la plus jolie  
sur le bayou*



*L'amour est un oiseau rebelle  
Que nul ne peut apprivoiser,*



**Omoidasu haru no hi**



**Kanashimi wa hoshi no kage ni**



**Chih-Chien Wang**  
**Réactions à l'espace**  
**dans lequel on vit**

*Avellaneda, 2007-2008*

L'espace dans lequel on vit est comme un grand contenant. Il n'a pas de forme ; il contient la personne et son espace intérieur. Par contre, il renvoie à l'espace extérieur. S'il est vrai qu'une personne peut se déplacer, le contenant dispose également de sa propre mobilité ; il change suivant la personne, et celle-ci lui répond. Chaque être porte son contenant, voyageant et rencontrant d'autres contenants.

Dans *Avellaneda* et *Dim Light*, je présente deux parcours comportant différentes réactions à l'espace. Je souligne l'incertitude de nos gestes face à l'espace, et je dépeins les gens qui y sont. Les deux projets sont des portraits de gens en relation avec l'espace.

Dans *Avellaneda*, deux groupes de gens se réunissent autour d'une vieille usine. L'intérieur de l'usine est inondé. Quatre personnes se préparent à entrer dans l'espace empli d'eau ; elles se tiennent au milieu et chantent. À l'extérieur, des gens de théâtre parlent ensemble de leur environnement, de leur ville et du fait qu'il a neigé pour la première fois depuis quatre-vingt-neuf ans. Ils parlent également de leur mission visant à améliorer les droits des patients à l'hôpital.

Le projet montre des gens à l'intérieur et à l'extérieur d'un espace, se réunissant, se séparant puis se réunissant à nouveau. Il ne s'intéresse pas uniquement aux enjeux soulevés par les discussions ou aux chansons, mais illustre également les liens qui unissent ces personnes : comment elles se déplacent entre elles et comment le groupe, en tant que tel, se recompose.

*Dim Light* est un voyage sur la luminance. Il porte sur l'incertitude et le vide de l'expérience personnelle en réaction à l'espace. Le moi y est examiné à travers des surfaces où la lumière est faible. Il existe un dicton selon lequel les gens seraient plus fidèles à eux-mêmes dans le noir. C'est dans cet esprit que *Dim Light* traite de solitude. Le sujet principal en est la lumière, qui perce les espaces, et l'obscurité, qui déclenche la perception.

L'espace est comme un contenant ; nous vivons dedans, nous le touchons, nous le manipulons, mais toujours il nous contient. Le contenant change et se transforme : peu importe notre manière de bouger, c'est la contrepartie qui complète le moi. Donc, le moi et le contenant deviennent un, même si la brèche entre eux est pleine d'incertitude.











### WWKA (Women with Kitchen Appliances)

*Certifications de cuisines, 2004-2008*  
*Affiche pour Don't Take Your Wife for Granted...*  
*Take Her to a WWKA Show, 2008*  
*Certification de cuisine, 2008*  
*WWKAPAN, 2006*  
*WWKA à la FIESSETA, 2003*

Nous exploitons la force de la cuisine.

Nous sommes un groupe rock, un projet sonore, un numéro de cabaret, une routine synchronisée de gants en caoutchouc, une laveuse à poulet barbecue, un service de certification de cuisine, un air de Noël fait de farine à pâtisserie.

Nous sommes trois, quatre, cinq ou six. Identiques, interchangeables, jetables et mortellement sérieuses.

Nous portons des robes de coton épais, grises, à manches courtes, avec un ourlet en haut du genou. Nous sommes accessorisées de perruques précoiffées, de linges à vaisselle roses et de gants en caoutchouc standard.

Nous exposons nos jambes dans des bas de nylon beiges et des souliers confortables.

Nous portons une gueule d'enterrement glacée de rouge à lèvres rose et nous exhibons une manucure assortie.

Nous utilisons des appareils culinaires.

Nous laissons le hachoir à viande s'éclater avec le malaxeur ; mixons ces sonorités aux bruits ambiants des verres à vin et de l'aiguise-couteaux réglé à faible vitesse.

Le moteur mystère tourne avec une régularité monotone pendant que nos spatules s'en tapent une avec l'extracteur à jus.

Notre grille-pain tient lieu de machine à boucane et papote avec le distributeur de maïs à éclater.

Nous transportons l'espace de la cuisine afin de dicter l'atmosphère du repas.

Nous rêvons de jouer lors d'un mariage, d'un match de foot ou d'une élection présidentielle.

Nous rêvons de créer des cellules internationales WWKA et de voyager dans toutes les cuisines du monde.

Nous sommes un ragoût mijotant. 100 % saveur WWKA.

Nous pincerons votre tranche-œufs, exercerons un sérieux grattage d'éponge ; nous nous introduirons dans la vapeur de la marguerite et ferons tinter les pinces à pâtisserie tout en fouettant nos accessoires.

Nous vous remuerons comme l'ouragan.

Nous vous bercerons comme la mer.

Vous n'entendrez plus jamais votre cuisine de la même manière.

[www.myspace.com/womenwithkitchenappliances](http://www.myspace.com/womenwithkitchenappliances)

# WWKA

women with kitchen appliances



## PERFORMANCE

Le dimanche 7 septembre 2008 14 h

Salle Beverley Webster Rolph  
Musée d'art contemporain  
de Montréal

*Don't take your wife  
for granted...  
Take her to a WWKA Show !*







## Etienne Zack

*Cut and Paste*, 2007  
*Monkey or Conduit*, 2007  
*Cycle*, 2007  
*Marked*, 2007

Mes œuvres explorent l'acte physique qui consiste à produire des œuvres d'art. Je réalise cet objectif en utilisant ou en réinterprétant certaines possibilités fictionnelles et certains symboles iconiques, en particulier celles et ceux qui sont propres au peintre : peinture, brosse, ouvrages théoriques, toiles et scènes d'atelier. Mes tableaux présentent des mises en scène, d'allure sculpturale, de l'atelier de l'artiste et renvoient fréquemment à des tableaux connus ayant fait l'objet de discussions critiques au cours de l'histoire et aujourd'hui. Essentiellement, je construis mes images en pensant l'artiste en tant que sujet isolé mythique, tout en donnant aux modes d'analyse en histoire de l'art le rôle de dispositifs conceptuels.

Pour ouvrir visuellement le dialogue sur les multiples sujets liés à l'art et à la culture, je m'engage dans la relation historiquement conditionnée entre l'acte physique de la production artistique, la conscience qu'a le regardeur de la présence de l'artiste et les images de l'histoire de l'art — relation qui à la fois nous implique et nous relie. La signification admise d'une œuvre d'art — son importance dans

un classement ou sa notoriété, sa position dans l'histoire, lesquelles sont les produits d'une industrie de l'écrit théorique — est ce qui me permet de canaliser un jeu visuel et conceptuel sur l'institution public-artiste et d'exposer les mécanismes de la culture et de l'art contemporains.

Les références historiques elles-mêmes, qu'elles soient conscientes ou non, sont souvent le point de départ d'une déconstruction de la composition et du fonctionnement de ma peinture. À mon avis, une déconstruction semble se produire lorsque des forces actives mais disparates interrompent le cours d'une histoire bien documentée. Pour animer cette activité, je joue avec le concept de perspective (composition, échelle et notions d'illusionnisme), je conçois la « perspective » comme une stratégie intellectuelle, je réorganise certaines notions issues de la culture contemporaine et je pousse certains points de vue re-configurés à l'avant-plan. Dans les faits, ma pratique consiste à trouver des moyens d'activer différentes forces culturelles contenues dans les œuvres pour en refaire l'expérience de manière unique.



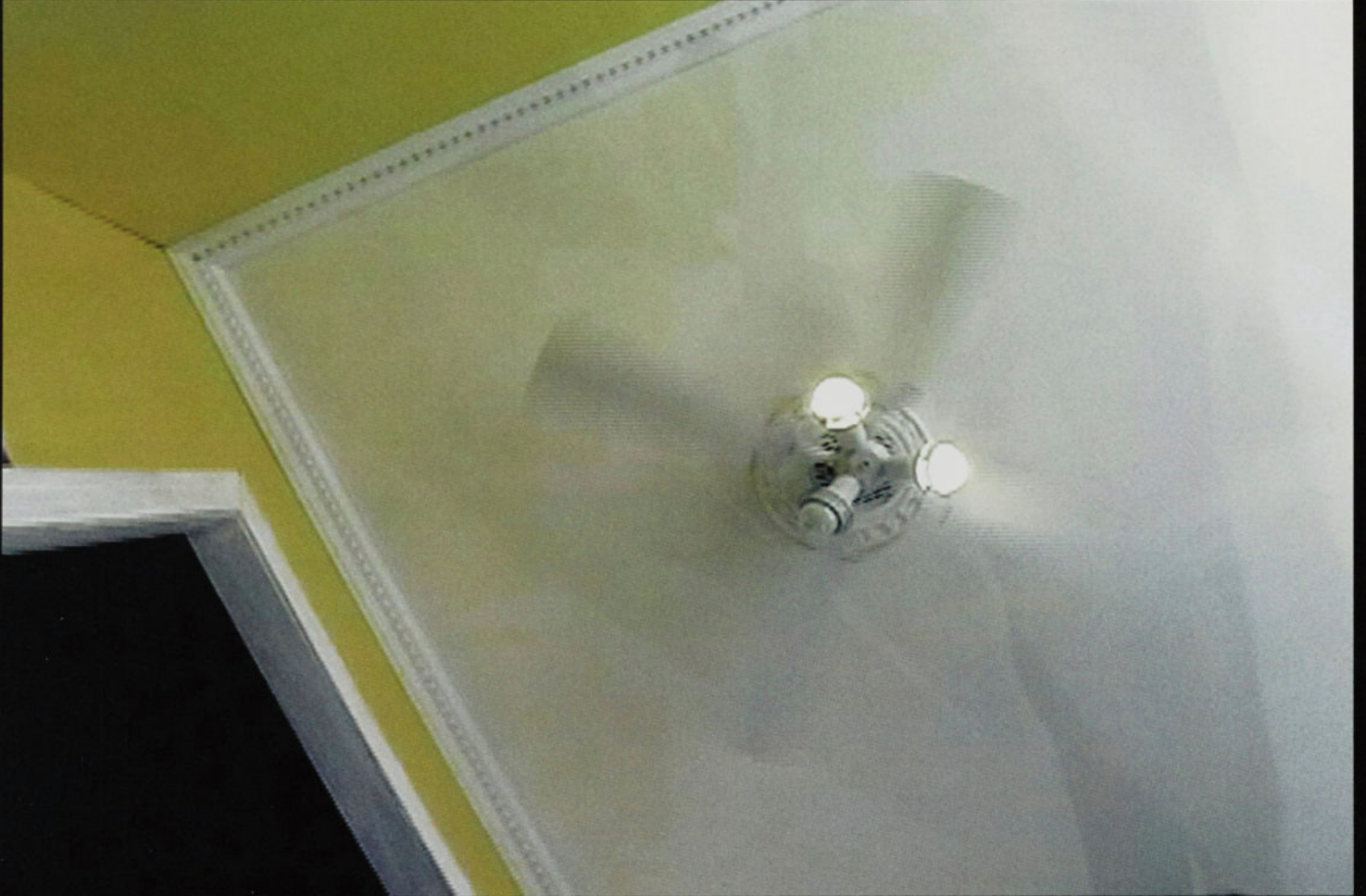






**Gwenaël Bélanger**  
**Patrick Bernatchez**  
**Louis-Philippe Eno**  
**Bettina Hoffmann**  
**Charles Gilbert et Serge Murphy**  
**Manon Labrecque**  
**Lynne Marsh**  
**Tricia Middleton**  
**Yannick Pouliot**  
**Chih-Chien Wang**

**rien ne se  
perd, rien  
ne se crée,  
tout se  
transforme**



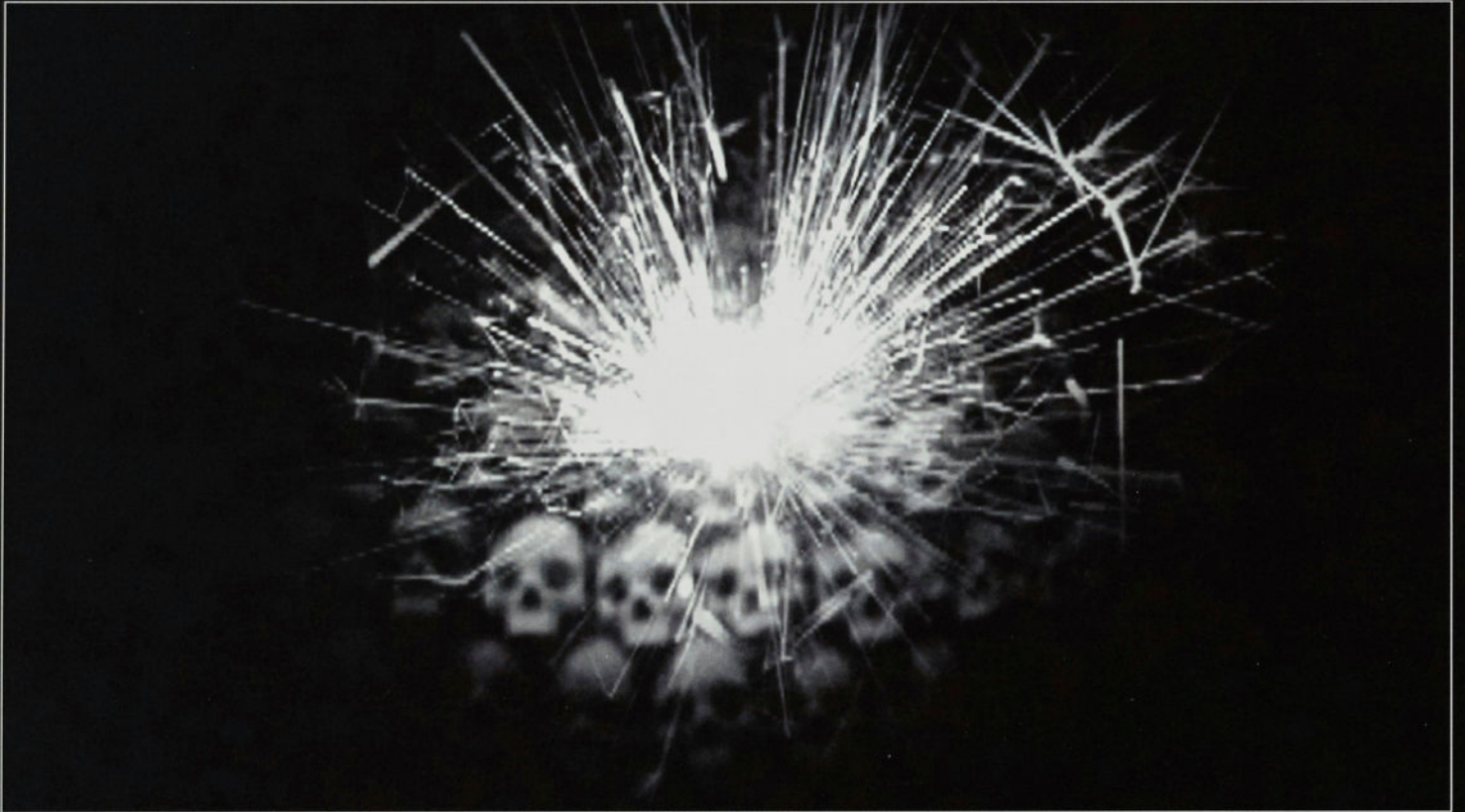
**Gwenaël Bélanger**  
**L'Hameçon**

Un chassé-croisé de lieux en trois mouvements de caméra qui révèlent le détail de ces lieux et les actions qui s'y déroulent, mais aussi qui démantèlent la logique à travers laquelle nous les percevons. Si nous découvrons, par de lents travellings, les éléments qui composent l'image et son hors-champ, notre mode d'évaluation se voit rapidement culbuté par un montage de plus en plus serré et saccadé. Le montage alors entremêle les lieux, les actions et court-circuite la ligne narrative de la vidéo. Les séquences s'interpénètrent, se contaminent et deviennent une sorte de tissage narratif où nos repères visuels ou sonores se font pièges et déjouent littéralement les assises de la perception.



**Patrick Bernatchez**  
**Pluton**

Un cosmonaute à dos de cheval défile à vive allure dans un environnement post-industriel, de retour d'un périple intergalactique dont la durée fut une éternité. Plus une trace de vie humaine ne subsiste sur terre. Au bout d'une rue, un rendez-vous l'attend. Tout s'y jouera. À la manière d'un duel de western, le sort de l'humanité se réglera dans cette ultime rencontre entre le dernier homme et une force supérieure.



**Louis-Philippe Eno**  
**Sans titre**

Par le truchement d'un objet du quotidien, ce film propose une réflexion sur la représentation de l'existence dans notre société contemporaine. Un feu de Bengale scintille et se consume au son du défilement de la vie sur fond de champ de bataille. Ce collage inusité d'éléments festifs et belliqueux provoque un étrange transfert de sens qui hypnotise le spectateur par la simplicité et l'aspect contemplatif de l'image et par le caractère évocateur de la trame sonore.





**Bettina Hoffmann**  
**Effleurer**

La vidéo montre des gens dans un moment d'intimité, quand quelque chose vient ou est sur le point de se produire. La caméra (et donc le public) encercle lentement ces gens qui ne bougent pas, comme s'ils étaient figés dans le temps.

La caméra, par son mouvement dans l'espace, offre de multiples points de vue sur la scène : elle s'approche des gens et des objets, les touchant presque. Des parties de mobilier, d'objets du quotidien et des gens — leurs vêtements, leurs cheveux et leurs peaux — défilent tranquillement devant nous. La proximité et la distance par rapport aux sujets et aux objets alternent, donnant au spectateur l'impression d'être intimement près de la scène (comme s'il en faisait partie), mais aussi d'en être exclu.

La vue fragmentée de la scène et le mouvement lent et continu des images accentuent le suspense. L'immobilité des figurants crée l'attente et incite le spectateur à spéculer sur le contenu et sur la signification de la scène.

La vidéo re-constitue l'immobilité de la photographie et soulève des questions sur le récit, sur l'intériorité et l'extériorité.



**Charles Guilbert et Serge Murphy**  
**Une flamme dans l'univers**

Dans une suite de brefs tableaux, une femme incandescente exprime son désir d'inscrire différemment sa présence au monde. Elle veut brûler, disparaître, se soustraire au temps. Seule dans un espace dépouillé, elle apparaît tantôt réelle, tantôt personnage, transformée par la simple présence d'un sac de plastique blanc. Sa quête, à la fois grotesque et mystique, nous plonge dans les méandres chamarrés de la difficulté d'être.



**Manon Labrecque**  
**Contagion**

Dans ces 57 secondes, mon but est de provoquer une échoKinésie chez les spectateurs et spectatrices... à partir d'un travail fait sur le bâillement.

Je veux créer un moment physiquement contagieux!  
Mais surtout... surtout inoffensif.

*Une empathie instinctive involontaire.*



**Lynne Marsh**  
**One-Minute Camera Opera**

Tourné sur le plateau d'une émission d'actualité (analyse politique), *One-Minute Camera Opera* s'intéresse à la mise en scène théâtrale du studio de télévision pour attirer l'attention sur son caractère intrinsèque de spectacle. En mettant à nu les mécanismes filmiques imitant la sobriété des nouvelles, on se trouve confronté à la mise en scène fictionnelle à travers laquelle nous accédons à la «réalité». Pendant un bref moment, tout juste avant la mise en onde, la présentatrice demeure silencieuse. Tout est immobile, sauf les caméras du studio et les opérateurs qui exécutent une chorégraphie élaborée pour filmer la scène. Le recadrage du spectacle débordé ses limites en un ravissement brechtien, défiant la stabilité du scénario par les mécanismes qui révèlent ses modes d'articulation : une topologie déstabilisante de l'espace télévisuel en soi.



**Tricia Middleton**  
**Déclins**

Banale et spectaculaire, laide et extrême, cette œuvre présente une collection d'images variées, allant de ce qui est totalement quotidien à ce qui est intensément sublime. D'une salle de bain crasseuse, où la vapeur plane sur des carreaux décollés et une baignoire souillée, à des matériaux synthétiques, communs et criards, la tension monte jusqu'à la scène finale : un retrait total du monde matériel. Les scènes se dissolvent les unes dans les autres pour créer des sentiments d'aversion fascinée, suggérant une perte de contrôle ou le dérangement d'une fonction organique. Finalement, dans un ciel nocturne, une étonnante cacophonie de feux d'artifice explose, détruisant les derniers vestiges : déclin, abandon.



**Yannick Pouliot**  
**Je te veux**

À l'errance du cœur succède l'infidélité du regard qui cherche une fleur sans nom dans un paysage pourtant connu. Les hauts plafonds prennent beaucoup de place dans cet intérieur où l'œil balaie les pièces en enfilade comme on lirait une lettre d'amour en diagonale. Ni vu, ni connu, pas d'erreur, pas de succès, pas d'amour, pas de larmes. On vous dira que vous n'êtes pas seul et à votre tour, vous direz qu'il n'est pas le seul. Vous ne cueillerez pas la fleur, c'est une plante rare qui ne survivra que si on feint de ne pas l'avoir vue.



**Chih-Chien Wang**  
**Broth 01**

Cela concerne les pauses. À un certain moment, on arrête, on cesse de se concentrer sur le temps présent et on se trouve là, au beau milieu de nulle part. On arrête pour un instant : on ne sent pas l'espace, on ne voit rien, on ne pense même pas. Puis, sans savoir depuis combien de temps on est là, on se remet à bouger. Pendant ce moment où l'on perd conscience du temps et de l'espace, le monde n'interrompt pas sa ronde : la lumière brille, les couleurs se révèlent et le rythme de la vie se poursuit. Les stimuli sont là et attendent, indépendamment de notre passage à vide.

Il arrive parfois que nous perdions notre orientation, jusqu'à ce que quelque chose nous remette en mouvement, nous fasse tout simplement bouger à nouveau.





## **Biobibliographies sélectives**

L'astérisque (\*) signale une publication.

## David Altmejd

Né à Montréal, en 1974.  
Vit et travaille à New York et à Londres.

### Expositions individuelles

2008  
*David Altmejd*, Andrea Rosen Gallery,  
New York.

2007  
*David Altmejd: The Index*, 52<sup>e</sup> Biennale de  
Venise, Pavillon canadien, Venise.\*

*David Altmejd*, Galerie de l'UQAM, Montréal  
[exposition itinérante].\*

2006  
*David Altmejd*, Stuart Shave Modern Art,  
Londres.

*David Altmejd: Stages*, Fundació La Caixa,  
Barcelone.\*

### Expositions collectives

2007  
*Star Power: Museum as Body Electric*,  
Museum of Contemporary Art, Denver.

2006  
*The Eight Square*, Museum Ludwig,  
Cologne.\*

*Six Feet Under: Autopsy of Our Dealing with  
the Dead*, Kunstmuseum, Berne [exposition  
itinérante].

2005  
*L'Écho des limbes*, Galerie Leonard & Bina  
Ellen, Université Concordia, Montréal.\*

2004  
*Biennale du Whitney*, Whitney Museum of  
American Art, New York.\*

### Repères bibliographiques

2007  
Amy, Michaël. « Sculpture as Living Organism:  
A Conversation with David Altmejd », *Sculpture*,  
vol. 26, no. 10 (Dec. 2007), p. 22-29 et p. couv.

Bagatavicius, Christina. « Giardini Birdland »,  
*Canadian Art*, vol. 24, no. 2 (Summer 2007),  
p. 56-61.

Poulin, Patrick. « David Altmejd : serpents et  
échelles », *ETC*, n° 80 (déc. 2007/janv./févr.  
2008), p. 35-38.

2004  
Enright, Robert. « Learning From Objects: An  
Interview with David Altmejd », *Border Crossings*,  
vol. 23, no. 4 (Nov. 2004), p. 66-75.

Gladman, Randy. « 21st Century Werewolf  
Aesthetics: An Interview with David Altmejd »,  
*C Magazine*, no. 82 (Summer 2004), p. 36-41  
et p. couv.

## David Armstrong Six

Né à Belleville, en 1968.  
Vit et travaille à Montréal.

### Expositions individuelles

2007  
*No Refunds*, Article, Montréal.

2006  
*The Hole* (avec Maryse Larivière),  
Espace Kugler, Genève.

2004  
*Free*, Optica, Montréal.

2003  
*David Armstrong Six: I've Been Thinking*,  
goodwater, Toronto.

2001  
*Dog Leg Room*, Blanche, Paris.

### Expositions collectives

2007  
*Outside: Re-Mapping the Contemporary  
Landscape*, Plug In ICA, Winnipeg.

2006  
*Canada Dreaming*, Kunstverein Wolfsburg,  
Wolfsburg.

2005  
*The Horse They Rode in On*, Wynick/Tuck  
Gallery, Toronto.

2004  
*Re-Play*, Galerie d'art d'Ottawa, Ottawa.\*

*The Cave and the Island*, White Columns,  
New York [exposition itinérante].

### Repères bibliographiques

2005  
Milroy, Sarah. « Below-the-Radar Artists »,  
*The Globe and Mail* (July 15, 2005), p. R-20.

2004  
Scharer, Eva. « I Wanna Be a Popstar »,  
*C Magazine*, no. 81 (Spring 2004), p. 43.

2001  
Chu, Ingrid. « David Armstrong Six », *Frieze*,  
no. 56 (Jan./Feb. 2001), p. 119.

La Tourelle, Rodney. « Models of Impurity:  
The Work of David Armstrong Six », *Border  
Crossings*, vol. 20, no. 1 (Feb. 2001), p. 75-76.

2000  
Thorne, Kika. « Dave Armstrong Six », *Mix*,  
vol. 26, no. 2 (Fall 2000), sous : « Artist Run  
Culture », p. 19, 22-23.

## Nicolas Baier

Né à Montréal, en 1967.  
Vit et travaille à Montréal.  
<http://www.nicolasbaier.com/>

### Expositions individuelles

2006  
*Nicolas Baier - Tableaux de chasse*, Musée  
des beaux-arts de Montréal, Montréal.\*

*Traces*, Galerie René Blouin, Montréal

2003  
*Nicolas Baier : Scènes de genres*, Musée  
d'art contemporain de Montréal, Montréal  
[exposition itinérante].\*

2001  
*Nicolas Baier*, L'Œil de Poisson, Québec.\*

*Nicolas Baier: Recent Work*, Gallery TPW,  
Toronto.

### Expositions collectives

2007  
*Stardust ou La Dernière Frontière*, Mac/Val,  
Musée d'art contemporain du Val-de-Marne,  
Paris.\*

2005  
*Contemporary Photographic Art in Canada:  
The Space of Making = Zeitgenössische  
Fotokunst aus Kanada*, Neuer Berliner  
Kunstverein, Berlin [exposition itinérante  
organisée en collaboration avec Vox image  
contemporaine].\*

2004  
*Comment devenir artiste*, Maison de la  
culture Plateau-Mont-Royal, Montréal.\*

2003  
*Des espèces d'espaces*, Vox image con-  
temporaine, Montréal [exposition organisée  
en collaboration avec le COPEC, Culture de  
Catalogne et la Mairie de Tarragone].\*

2000  
*La Biennale de Montréal*, Montréal.\*

### Repères bibliographiques

2005  
Asselin, Olivier. « Chronotopes. Les fictions  
numériques de Nicolas Baier », *Nicolas Baier*,  
Montréal : MACM ; MBAM, p. 15-24 [aussi en  
anglais p. 109-117].

2003  
Crevier, Lyne. « Les tableaux-pièges de  
Nicolas Baier », *Vie des Arts*, vol. 48, n° 192  
(automne 2003), p. 39-41.

2002  
Loncol Daigneault, Caroline. « Le réel perdu  
ou retrouvé. Regard sur les œuvres de  
Nicolas Baier et Karilee Fuglem », *ETC*, n° 59  
(sept./oct./nov. 2002), p. 15-19 et p. couv.

McAfee, Dionne. « Nicolas Baier », *Canadian  
Art*, vol. 19, no. 1 (Spring 2002), p. 100-102.

2000  
Galland, Emmanuel. « Nicolas Baier : de la  
peinture par téléphone », *CV photo*, n° 52  
(automne 2000), p. 7-14 et p. couv.

## Gwenaël Bélanger

Né à Rimouski, en 1975.  
Vit et travaille à Montréal.  
<http://www.gwenaëlbéanger.com/>

### Expositions individuelles

2008  
*Gwenaël Bélanger : Miroir*, Galerie de  
l'UQAM, Montréal.

2006  
*Courir les rues*, Optica, Montréal.

2004  
*Le Point à la ligne*, Galerie Graff, Montréal.

2003  
*Chutes*, Centre artistique Caravansérail,  
Rimouski.

2002  
*Choix déçus*, Engramme, Québec.

### Expositions collectives

2007  
*Pause*, Galerie Graff, Montréal.

2005  
*Glissements : art et écriture*, Galerie de  
l'UQAM, Montréal.\*

*Manif d'art 3, Cynisme ?*, Manifestation inter-  
nationale d'art de Québec, Québec.\*

2004  
*11<sup>e</sup> Biennale des arts visuels : Valeurs*,  
Pancevo.\*

2003  
*L'art qui fait boum !*, Marché Bonsecours,  
Montréal.\*

### Repères bibliographiques

2006  
Viau, René. « L'atelier comme lieu et thème »,  
*ETC*, n° 76 (déc. 2006 / janv./févr. 2007),  
p. 44-47.

2005  
Paré, André-Louis. « Valeurs : 11<sup>e</sup> Biennale  
des arts visuels de Pancevo = Values:  
The 11th Pancevo Biennial of Visual Arts »,  
*Parachute*, n° 117 (janv./févr./mars 2005),  
p. 2-3.

2004  
Charron, Marie-Ève. « De la trajectoire dans  
la chute des corps = From the Trajectory  
of the Fall of Bodies », *CV ciel variable*, n° 64  
(juin 2004), p. 13-14.

Mavrikakis, Nicolas. « Gwenaël Bélanger »,  
*Voir* (15 avril 2004), p. 15.

2003  
Fisette, Serge. « Une biennale, une triennale =  
A Biennial, a Triennial », *Espace sculpture*,  
n° 65 (automne 2003), p. 5-10.

## Patrick Bernatchez

Né à Montréal, en 1972.  
Vit et travaille à Montréal.  
<http://www.patrickbernatchez.com/>

### Expositions individuelles

2008  
*Chrysalides*, L'Œil de Poisson, Québec.

2007  
*Patrick Bernatchez*, Galerie Donald Browne, Montréal.

2004  
*Mécanique et Débordements*, Galerie B-312, Montréal.\*

2002  
*Prophylaxie*, Le Centre d'art et de diffusion Clark, Montréal.\*

2000  
*Comme un goût de bonheur # 210*, L'Écart, lieu d'art actuel, Rouyn-Noranda.

### Expositions collectives

2008  
*Intrus*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

2007  
*Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul*, Baie-Saint-Paul.

2004  
*11<sup>e</sup> Biennale des arts visuels : Valeurs*, Pancevo.\*

2003  
*Manif d'art 2, Bonheur et Simulacres*, Manifestation internationale d'art de Québec, Québec.\*

2000  
*PostAudioEsthetic*, Le Centre d'art et de diffusion Clark, Montréal.

### Repères bibliographiques

2007  
Delgado, Jérôme. « Une noyade, un<sup>e</sup> fin de siècle. Patrick Bernatchez a choisi le hall du Fashion Plaza pour y exposer », *Le Devoir* (27 oct. 2007), p. E-6.

2004  
Augustine, Isak Elliott. « Patrick Bernatchez : mécanique et débordements », *Vie des Arts*, n° 195 (été 2004), sous : « English Report », p. 119.

Gagnon, Mélissa. « Œuvres de Patrick Bernatchez : voir sa propre image », *Le Quotidien* (30 oct. 2004), p. 40.

Mavrikakis, Nicolas. « Patrick Bernatchez : réinventer la roue », *Voir* (29 avril 2004), p. 20.

2002  
Mavrikakis, Nicolas. « Papier glacé », *Voir* (19 sept. 2002), p. 52-53.

## Valérie Blass

Née à Montréal, en 1967.  
Vit et travaille à Montréal.

### Expositions individuelles

2005  
*Elle-même*, Centre d'exposition CIRCA, Montréal.

*Presque ça*, Galerie B-312, Montréal.

2001  
*Le regard des animaux sur la figure*, Dare-Dare, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, Montréal.

### Expositions collectives

2006  
*Jumelages : l'espace et son double*, Centre d'art public, Montréal [exposition itinérante dans les Maisons de la culture].

*Archipel*, Parisian Laundry, Montréal.\*

### Repères bibliographiques

2006  
Ross, Jean-Michel. « La sculpture dédoublée = Sculpture and Its Double », *Espace sculpture*, n° 75 (printemps 2006), p. 15-19.

2005  
Fisette, Serge. « Accueillir "l'autre" = Accepting "the Other" », *Espace sculpture*, n° 75 (printemps 2006), p. 5-6.

Joos, Jean-Ernest. « Le poids de l'infigurable : à propos du travail de Valérie Blass », *Esse arts + opinions*, n° 55 (automne 2005), p. 54-55.

Mavrikakis, Nicolas. « Valérie Blass et Frédéric Lavoie : le bruit des choses vivantes », *Voir* (27 janv. 2005), p. 16.

2002  
Schütze, Bernard. « Valérie Blass : inverser le regard », *Espace sculpture*, n° 60 (été 2002), p. 38-39.

## Anthony Burnham

Né à Montréal, en 1973.  
Vit et travaille à Montréal.

### Expositions individuelles

2004  
*Anthony Burnham: Overlap and Rewind*, Le Centre d'art et de diffusion Clark, Montréal.\*

2003  
*Bathroom Action*, (avec le collectif *The Flators*), Sala Josep Renau Facultat de Belles Arts, Universidad Politécnica de Valencia, Valence. Présentée aussi à Madrid à la Sala Amadis Injuve.\*

2002  
*Supurbia*, Fonderie Darling, Montréal.\*

### Expositions collectives

2006  
*The End*, (avec le collectif *Orange Brown*), Queensland University of Technology Art Museum, Brisbane.

2005  
*Sunday Something*, (avec le collectif *Orange Brown*), Usine C, Montréal.

2003  
*Buy-Sell: Import Export*, (avec le collectif *The Flators*), Fonderie Darling, Montréal.\*

*Manif d'art 2, Bonheur et Simulacres*, Manifestation internationale d'art de Québec, Québec.\*

2002  
*Fluide*, (avec le collectif *The Flators*), Galerie 101, Ottawa.\*

2001  
*A Week in the Woods*, Montréal [projet de résidences lancé par Yvette Poorter].

### Repères bibliographiques

2005  
Lamarche, Bernard. « Moi et l'autre », *Le Devoir* (8 oct. 2005), p. F-8.

Mavrikakis, Nicolas. « Ma cabane au Canada : le collectif Orange brown poursuit sa réflexion sur la création et investit l'Usine C », *Voir* (14 avril 2005), p. 58.

2004  
Delgado, Jérôme. « Attention, déséquilibre en vue », *La Presse* (29 janv. 2004), p. LP-22.

Tousignant, Isa. « Room to Manœuvre: Two Shows at Galerie Clark Make Different Impressions », *Hour* (Jan. 22, 2004), p. 22.

2003  
« Les arts visuels en délire », *Le Devoir* (5 juill. 2003), p. E-8.

## Cooke-Sasseville

**Jean-François Cooke**  
Né à Chicoutimi, en 1974.  
Vit et travaille à Québec.  
**Pierre Sasseville**  
Né à Québec, en 1978.  
Vit et travaille à Québec.  
<http://www.cooke-sasseville.net>

### Expositions individuelles

2006  
*Le Plus Beau Jour de ma vie*, Centre des arts actuels Skol, Montréal.

*De Cooke-Sasseville à aujourd'hui*, Espace virtuel, Chicoutimi.

2005  
*Cooke-Sasseville, demi-dieux*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

2004  
*La Ville aux animaux*, Esplanade de la Place des Arts, Montréal.

2003  
*Le Mur des lamentations*, Langage Plus, Alma.

### Expositions collectives

2007  
*Foire / Fair comme si tout allait bien*, Centre des arts actuels Skol, Montréal.

2006  
*Orange*, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe.\*

2005  
*Débraye : voiture à controverse*, Quartier Éphémère, Montréal.

2003  
*Manif d'art 2, Bonheur et Simulacres*, Manifestation internationale d'art de Québec, Québec.\*

2002  
*Invraisemblable : l'univers des collectifs*, Musée régional de Rimouski, Rimouski.

### Repères bibliographiques

2006  
Doré, Joan. « Le deuxième quartier d'Orange », *ETC*, n° 77 (mars/avril/mai 2006), p. 16-21.

2004  
Loubier, Patrice. « Faire œuvre utile : les kits de manifestation de Folie/Culture », *Esse arts + opinions*, n° 51 (2004), p. 54-59.

2003  
Fortin, Érick. « Artbord 2002 », *Inter art actuel*, n° 84 (printemps 2003), p. 69-71.

Gagnon, Claude-Maurice. « Art et publicité : une relation dialogique ambiguë = Art and Advertising: An Ambiguous Dialogical Relationship », *Espace sculpture*, n° 63 (printemps 2003), p. 6-19.

Martel, Christine. « Le mur des lamentations (ou le comptoir des plaintes) », *Inter art actuel*, n° 86 (hiver 2003-2004), p. 26-27.

## Patrick Coutu

Né à Montréal, en 1975.  
Vit et travaille à Montréal.

### Expositions individuelles

2007  
*Orbites et Ruissellements*, Galerie René Blouin, Montréal.

2004  
*Entonnoirs, poussières et constructions*, Galerie René Blouin, Montréal.

2004  
*Le Développement Maisonneuve*, Optica, Montréal.

2002  
*Œuvres spatiales*, Musée National des beaux-arts du Québec, Québec.\*

*Carrousels* (avec Charles Guilbert), Galerie B-312, Montréal.\*

### Expositions collectives

2008  
*Phenomena*, Galerie de l'UQAM, Montréal.

2007  
*Sculpture*, Diaz Contemporary, Toronto.

2004  
*Biennale nationale de sculpture contemporaine*, Trois-Rivières.\*

2003  
*Lieux anthropiques*, Centro Cultural Casa Vallarta, Guadalajara [exposition organisée en collaboration avec Vox image contemporaine].\*

2002  
*L'Eau renversée*, Dazibao, Centre de photographies actuelles, Montréal.\*

### Repères bibliographiques

2007  
Crevier, Lyne. « Ciel bas », *Ici* (14 juin 2007), p. 48.

Mavrikakis, Nicolas. « Conte Fantastique », *Voir* (7 juin 2007), p. 16.

2005  
Milroy, Sarah. « Below-the-Radar Artists », *The Globe and Mail* (July 15, 2005), p. R-20.

2004  
Anderson, Randall. « Patrick Coutu, Galerie René Blouin », *Canadian Art*, vol. 21, no. 4 (Winter 2004), p. 94-96.

2002  
Campeau, Sylvain. « Patrick Coutu : œuvres spatiales », *CV photo*, n° 59 (nov. 2002), p. 33.

## Michel de Broin

Né à Montréal, en 1970.  
Vit et travaille à Montréal et à Berlin.  
<http://www.micheldebroyin.org/>

### Expositions individuelles

2007  
*Michel de Broin: Shared Propulsion Car*, Mercer Union, a Centre for Contemporary Art, Toronto.\*

2006  
*Michel de Broin: Reverse Entropy*, Künstlerhaus Bethanien GmbH, Berlin.\*

*Michel de Broin : Machinations*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec [exposition itinérante organisée en collaboration avec la Galerie de l'UQAM].\*

2005  
*Michel de Broin : Tenir sans servir c'est résister*, La BF15, Lyon [présentée dans le cadre de la Biennale de Lyon].\*

2003  
*Honeymoons: The Possible Fictions of Michel de Broin + Ève K. Tremblay*, Gallery 44, Centre for Contemporary Photography, Toronto.\*

### Expositions collectives

2007  
*Dé-con-structions*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.\*

*Sobey Art Award*, Art Gallery of Nova Scotia, Halifax.\*

2005  
*Exit Biennial II: Traffic*, Exit Art, New York.

*Manif d'art 3, Cynisme ?*, Manifestation internationale d'art de Québec, Québec.\*

*Réparations*, L'antenne, Le Plateau, Paris.

### Repères bibliographiques

2007  
Snukal, Alex. « Michel de Broin at Mercer Union », *Locus Suspectus*, no. 5 (2007), p. 48-50.

2005  
Campbell, James D. « Ève K. Tremblay and Michel de Broin », *Border Crossings*, vol. 24, no. 1 (Feb. 2005), p. 86-89.

2004  
Lamarche, Bernard. « Michel de Broin : une logique du contre », *Parachute*, n° 115 (juill./août/sept. 2004), Aussi en anglais, p. 12-29 et p. couv.

2003  
Arbour, Rose-Marie. « Michel de Broin : pour en savoir davantage... chercher l'erreur », *Espace sculpture*, n° 66 (hiver 2003-2004), p. 40-41.

2002  
Uzel, Jean-Philippe. « Michel de Broin : l'éclaireur éclairé », *Espace sculpture*, n° 60 (été 2002), p. 40-41.

## Raphaëlle de Groot

Né à Montréal, en 1974.  
Vit et travaille à Montréal.  
<http://www.raphaelledegroot.net/>

### Expositions individuelles

2008  
*Chantiers : Raphaëlle de Groot, Séverine Hubard*, Le Quartier, Centre d'art contemporain de Quimper, Quimper.

2007  
*Raphaëlle de Groot*, Sara Zanin Z<sub>2</sub>O Galleria, Rome.\*

2006  
*Raphaëlle de Groot : en exercice*, Galerie de l'UQAM, Montréal.\*

2004  
*Raphaëlle de Groot*, Le Quartier, Centre d'art contemporain de Quimper, Quimper.\*

2002  
*Collin-maillard*, Centre Marguerite-d'Youville, Montréal.

2001  
*Dévoilements*, Occurrence, Espace d'art et d'essai contemporains, Montréal.\*

### Expositions collectives

2007  
*Rendre réel*, Ottawa [exposition organisée par le Centre national des arts dans le cadre du projet *Scène Québec*, et tenue au 106, rue Sparks].

2006  
*Arte al Centro – Il Gioco*, Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella.

2004  
*Just My Imagination*, Art Lab, John Labatt Visual Arts Centre, University of Western Ontario, London.\*

*Ils causent des systèmes*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

« *Nous venons en paix...* » – *Histoires des Amériques*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.\*

### Repères bibliographiques

2007  
De Carvalho, Anite. « Raphaëlle de Groot : de la collecte à l'installation », *Espace sculpture*, Montréal, n° 80 (été 2007), p. 13-17.

2006  
Giguère, Amélie. « Chercher l'autre, se chercher soi et garder quelque chose de tout cela », *Spirale*, n° 208 (mai/juin 2006), p. 46-48.

Uzel, Jean-Philippe. « L'usine comme transformateur social », *Parachute*, n° 122 (avr./mai/juin 2006), p. 13-31.

2004  
Boileau, Carole et al. *Mémoire vive ; +, L'Algèbre d'Ariane*, « La genèse du projet et autres réflexions : entrevue avec Raphaëlle de Groot réalisée par Manon Quintal », Montréal, Dare-Dare, 2004, p. [40-47].

2003  
Fraser, Marie; Lafortune, Marie-Josée. *Gestes d'artistes = Artists' gestures*, « Raphaëlle de Groot [entrevue] », Montréal, Optica, 2003, p. 34-41, aussi en anglais p. 74-77.

## Manon De Pauw

Née à Vancouver, en 1971.  
Vit et travaille à Montréal.  
<http://www.manondepauw.com>

### Expositions individuelles

2007  
*L'Atelier d'écriture*, Optica, Montréal et Trinity Square Video, Toronto.

*Replis et Articulations*, La Bande Vidéo, Québec.

2006  
*La Petite Fabrique de temps*, (avec Michel Laforest), La Chambre Blanche, Québec.

2005  
*Prendre position*, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe.

2003  
*Au travail*, Dare-Dare, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, Montréal.

### Expositions collectives

2007  
*De l'écriture*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal [exposition itinérante].

2005  
*Anima*, Gallery g39, Cardiff.\*

2004  
*Comment devenir artiste*, Maison de la culture Plateau-Mont-Royal, Montréal.

*Déphasage : le corps comme matière dans l'œuvre d'autofiction*, Musée régional de Rimouski, Rimouski.\*

*Ils causent des systèmes*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

### Repères bibliographiques

2007  
Redfern, Christine. « Watch the Hands », *Mirror* (Mar. 22, 2007), p. 49.

2006  
Brunet-Neumann, Hélène. « Manon De Pauw – Prendre position », *CV ciel variable*, n° 72 (juin 2006), p. 22-28.

2005  
Crevier, Lyne. « Manon De Pauw », *Ici* (6 janv. 2005), sous : « Têtes fortes », p. 29.

2004  
Lamarche, Bernard. « Performance sur fond noir », *Le Devoir* (13 nov. 2004), p. E-7.

## Julie Doucet

Née à Montréal, en 1965.  
Vit et travaille à Montréal.  
<http://www.juliedoucet.net>

### Expositions individuelles

2006  
*Zur Erinnerung an Melek / En souvenir de Melek*, Galerie B-312, Montréal.

2002  
*Collage*, Le Lobe, Chicoutimi.

### Expositions collectives

2007  
*Graphzines et autres publications d'artistes*, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal.\*

*Remuer ciel et terre*, Biennale de Montréal, Montréal.\*

*L'Animalerie Ju-Do* : Julie Doucet et Dominique Pétrin, Biennale de Montréal, La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal.\*

2006  
*OK. Quoi?!*, Contemporary Arts Festival: Art in the Air Audio Works, Struts Gallery, Sackville.

*Fine Line*, Adam Baumgold Gallery, New York.

### Livres d'artiste

2006  
*Poèmes d'amour*, Montréal, édité par l'artiste. 34 poèmes présentés dans un boîtier, imprimé en sérigraphie à l'atelier Graff, tiré à 25 exemplaires.

2005  
*Autrinisme de règhonnette* : grandamme, Montréal, édité par l'artiste, 66 pages, dictionnaire de 658 mots en langue inventée dit *Le Dictionnaire de l'autrinisme*, imprimé en sérigraphie à l'atelier Graff, tiré à 22 exemplaires.

*Chevalladar*, Montréal, édité par l'artiste, 124 pages, journal personnel écrit sur quatre mois en langue inventée, imprimé en sérigraphie à l'atelier Graff, tiré à 22 exemplaires.

2004  
*Sophie Punt*, Montréal, édité par l'artiste, périodique d'artiste en 12 numéros parus de 2001 à 2004. Recueils-laboratoire illustré, présentation et habillage variés, imprimé en sérigraphie à l'atelier Graff, le tirage varie entre 50 et 200 exemplaires.

2002  
*Melek*, Montréal, L'Oie de Cravan. 44 pages illustrées, imprimé en sérigraphie, texte de Benoît Chaput, tiré à 425 exemplaires.

### Repères bibliographiques

2007  
Porurtavaf, Leila. « Biennale de Montréal 2007 », *C Magazine*, no. 95 (Fall 2007), p. 11-13.

2004  
Brethès, R. « Joe Matt, ma vie d'érotomane », *Beaux-Arts Magazine*, n° 238 (mars 2004), p. 74-75.

Joubert, Bernard. « Bandes de femmes = Womens Bands », *Art Press*, hors-série (mai 2004), p. 15-21.

## Doyon-Rivest

**Mathieu Doyon**  
Né à Québec, en 1970.  
Vit et travaille à Québec.

**Simon Rivest**  
Né à Sherbrooke, en 1974.  
Vit et travaille à Montréal.  
<http://www.doyon-rivest.com>

### Expositions individuelles

2006  
*L'Objet de la rencontre*, Langage Plus, Alma.

2005  
*Thanks for Being There*, Gallery TPW, Toronto.

2003  
*Vos experts en gestion des utopies 2*, VU, Centre de diffusion et de production de la photographie, Québec [présentée dans le cadre de la *Manif d'art 2* de Québec].\*

2002  
*Vos experts en gestion des utopies*, Article, Montréal.\*

2001  
*Vos spécialistes en création de besoins*, L'Œil de Poisson, Québec.

### Expositions collectives

2007  
*Les Prix Grafika : 10 ans de graphisme au Québec*, Centre de design de l'UQAM, Montréal.

2006  
*Art Fiction*, Galerie Art Mûr, Montréal.

2004  
*Artefact 2004 : sculptures urbaines*, Parc du mont Royal, Montréal.\*

2003  
*Le Marché aux émotions*, (avec Mathieu Beauséjour), Musée régional de Rimouski, Rimouski.\*

2003  
*L'art qui fait boum!*, Marché Bonsecours, Montréal.\*

### Repères bibliographiques

2006  
Lavigne, Julie. « Les produits dérivés de la firme Doyon/Rivest », *CV ciel variable*, n° 74 (déc. 2006), p. 11-12, ill. p. 6-10 et p. couv.

Temple, Kevin. « Doyon/Rivest, Gallery TPW, Toronto », *CV ciel variable*, n° 71 (mars 2006), p. 37.

2003  
Doyon-Rivest. « Stratèges du potentiel affectif », *Espace sculpture*, n° 63 (printemps 2003), p. 16-19 et p. couv.

Paradis, Viviane. « Doyon/Rivest : vos experts en gestion des utopies 2 », *CV ciel variable*, n° 61 (juill. 2003), p. 32.

2002  
Lehmann, Henry. « Mocking Life's Trophies », *The Gazette* (Nov. 30, 2002), p. H-3.

## Louis-Philippe Eno

Né à Victoriaville, en 1980.  
Vit et travaille à Montréal.

### Présentations vidéographiques

2008  
*Souffle*, Les Rendez-vous du cinéma québécois, Montréal.

*Souffle*, Regard sur le court métrage au Saguenay, Saguenay.

2007  
*Malajube : Pâte Filo*, MuchMusic Video Awards, Toronto [prix reçu : *Best French Video*].

*Dumas : Au gré des saisons*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal [présentée dans le cadre de *Projections : Vidéomusique*].\*

*Islands : Rough Gem*, Melbourne International Film Festival, Melbourne.

*Hawaïenne ; Grand champion international de course ; Deux par deux rassemblés ; Pâte Filo ; Saskatchewan*, Festival international du court métrage de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand.

2006  
*Malajube : Montréal -40 °C*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal [présentée dans le cadre de *Projections : Vidéomusique*].\*

*Malajube : Montréal -40 °C*, Indie Music Video Festival, Vancouver.

*Yolande Wong : André*, MuchMusic Video Awards, Toronto.

2005  
*Les Trois Accords : Saskatchewan*, MuchMusic Video Awards, Toronto.

2004  
*La Belle Révolution*, Les Rendez-vous du cinéma québécois, Montréal.

### Repères bibliographiques

2007  
Quintal, Vanessa. « Mangeur d'images », *Grafika*, n° 126 (avril/mai 2007), p. 30.

2006  
Ismert, Louise. « Projections : Vidéomusique », *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 17, n° 1 (mai/juin/juill. 2006), p. 9.

« Les plusses meilleurs clips de Louis-Philippe Eno », *Bang Bang*, vol. 1, n° 6 (2006), p. 32.

Mavrikakis, Nicolas. « Le Musée d'art contemporain : son et lumière », *Voir* (17 août 2006), p. 16.

## Stéphane Gilot

Né à Liège, en 1969.  
Vit et travaille à Montréal.

### Expositions individuelles

2008  
*Cineplastic Campus*, Blackwood Gallery, University of Toronto, Mississauga.

2007  
*Temps-libre*, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe.\*

2006  
*La Station*, Oboro, Montréal.

2003  
*Le Pavillon de réorganisation des sens*, Centre d'exposition Circa, Montréal.\*

*Foire d'empoigne*, Espace 251 Nord, Liège.

### Expositions collectives

2007  
*NY NY NY*, Flux Factory, New York.

*Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul*, Baie-Saint-Paul.

2006  
*18: Beckett*, Blackwood Gallery, University of Toronto, Mississauga [exposition itinérante].\*

*Smile Machines*, Transmediale 06, Berlin.

*Triennale des arts contemporains : images publiques*, Liège.

2000  
*L'Algèbre d'Ariane*, Centre Les Brasseurs, Liège; Dare-Dare, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal [projet d'échange Liège-Montréal].\*

### Repères bibliographiques

2007  
Pocreau, Yann. « Stéphane Gilot : temps-libre », *Espace sculpture*, n° 82 (hiver 2007-2008), p. 32-33.

2006  
Beaupré, Marie-Ève. « Stéphane Gilot : la station », *Parachute*, Para-para-024, n° 124 (oct./nov./déc. 2006), p. 4.

Desaive, Pierre-Yves. « Stéphane Gilot : foire d'empoigne », *L'Art même*, n° 18 (2003), p. 30-31.

2001  
Charron, Marie-Ève. « Stéphane Gilot : Musée d'art contemporain de Montréal », *Parachute*, Para-para-003, n° 103 (juill./août/sept. 2001), p. 4-5.

2000  
Verdier, Jean-Émile. *Dialoguer des yeux : essai sur la figure à partir d'une œuvre de Stéphane Gilot*, Montréal : Le temps volé & Jean-Émile Verdier, 2000, n. p.

## Cynthia Girard

Née à Montréal, en 1969.  
Vit et travaille à Montréal.  
<http://www.cynthiagirard.ca>

### Expositions individuelles

2007  
*La Secte de la souris volante*, Oboro, Montréal.

2005  
*Dans la forêt*, L'Écart, lieu d'art actuel, Rouyn-Noranda.\*

Cynthia Girard : *Fictions sylvestres*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.\*

2003  
*Le Pavillon du Québec. Troisième volet : le Panthéon*, Galerie B-312, Montréal.\*

Cynthia Girard, Miller/Geisler Gallery, New York.

### Expositions collectives

2007  
*Anthem: Perspectives on Home and Native Land*, Carleton University Art Gallery, Ottawa.\*

2006  
*Réponse à Zola*, Le Centre d'art et de diffusion Clark, Montréal.

*Liverpool Biennial, John Moores 24*, Liverpool.\*

2004  
*«Nous venons en paix...» – Histoires des Amériques*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.\*

2000  
*La Dame aux camélias*, The Freak Brothers, Paris.

### Repères bibliographiques

2007  
Dixon, Virginia. «Cynthia Girard», *Border Crossings*, vol. 26, no. 4 (Nov. 2007), p. 101-102.

Heather, Anderson. «Anthem», *Canadian Art*, vol. 24, no. 4 (Winter 2007), p. 116.

2004  
Joos, Jean-Ernest. «La mondialisation de Cynthia Girard», *Esse arts + opinions*, n° 50 (hiver 2004), p. 64-65.

Kuntz, Melissa. «Cynthia Girard at Miller/Geisler», *Art in America*, vol. 92, no. 1 (Jan. 2004), p. 104.

2003  
Lavigne, Julie. «Le Pavillon du Québec de Cynthia Girard», *Les Cahiers du 27 juin*, vol. 1, n° 2 (automne 2003/hiver 2004), p. 39-42.

## Romeo Gongora

Né à Montréal, en 1974.  
Vit et travaille à Montréal.  
<http://www.romeogongora.com>

### Expositions individuelles

2007  
*Romeo Gongora : sincère*, Dazibao, Centre de photographies actuelles, Montréal.

2006  
*Recovery*, Gallery 44, Centre for Contemporary Photography, Toronto.\*

*Romeo Gongora : Logiques de l'arrachement*, Optica, Montréal.

2005  
*Romeo Gongora : Les Lois de l'indifférence*, Galerie de l'UQAM, Montréal.

### Expositions collectives

2007  
*Art4Lux*, Centre Culturel de Rencontre Abbaye de Neumünster, Luxembourg.

2006  
*Habiter*, VU, Centre de diffusion et de production de la photographie, Québec.\*

2005  
*Espaces affectifs*, Musée régional de Rimouski, Rimouski.\*

### Repères bibliographiques

2007  
Côté, Nathalie. «Habiter, événement d'art public; les Convertibles», *Parachute*, Para-para-025, n° 125 (janv./févr./mars 2007), p. 6-7.

Nadeau, Lysanne. «Habiter le quartier baroque», *Esse arts + opinions*, n° 59 (hiver 2007), p. 46-51.

2006  
Goddard, Peter. «Catch a Little Glimpse of the Next Best Thing», *The Toronto Star* (Nov. 25, 2006), p. H-8.

Porter, Isabelle. «Des photos plein la rue», *Le Devoir* (19 août 2006), p. E-7.

## Charles Guilbert et Serge Murphy

**Charles Guilbert**  
Né à Montréal, en 1964.  
Vit et travaille à Montréal.

**Serge Murphy**  
Né à Montréal, en 1953.  
Vit et travaille à Montréal.  
<http://www.sergemurphy.com>

### Présentations vidéographiques

2007  
*J'ai rêvé longuement*, Usine C, Montréal.

*Notre-Dame-des-Autres : hommage à l'œuvre vidéographique de Charles Guilbert et Serge Murphy*, L'Œil de Poisson, Québec.

2006  
*Une chanson pour les fantômes*, Soixante, Paris.

2005  
*Au verso du monde. Le Bal des anguilles. Une chanson pour les fantômes. Sois sage ô ma douleur*, Galerie Montgrand, Marseille.

*Une chanson pour les fantômes*, Galerie Françoise Besson, Lyon.

*Une chanson pour les fantômes. J'ai rêvé longuement : Les instants vidéo nomades 2005*, La Friche la Belle de Mai, Marseille.

2002  
*Au verso du monde*, Institute for Contemporary Art, Zagreb.

2000  
*Sois sage ô ma douleur*, Les Rendez-vous du cinéma québécois, Montréal.

### Repères bibliographiques

2007  
De Blois, Marco. «Charles Guilbert et Serge Murphy en DVD : oh! si gai, que j'ai peur d'éclater en sanglots!», *24 images*, n° 131 (mars/avril 2007), p. 53.

Vienneau, Judith. «Charles Guilbert et Serge Murphy : vidéo, vidéo, quand tu nous tiens!», *Séquences*, n° 248 (avril/juin 2007), p. 18-21.

2006  
Roy, André. *Notre-Dame-des-Autres : l'œuvre vidéo de Charles Guilbert et Serge Murphy*, Montréal, Vidéographe, 2006, p. 73-74, en anglais p. 55-58.

Skene, Cameron. «Showing Stories», *The Gazette* (Oct. 7, 2006), p. E-1, E-3.

Viau, René. «Un pèlerinage à Notre-Dame-des-Autres», *Le Devoir* (16 déc. 2006), p. E-5.

2005  
Mavrikakis, Nicolas. «Au fil de nos amours», *Voir* (26 mai 2005), p. 16.

2004  
Roy, André. «Le beau voyage éducatif de Charles Guilbert et Serge Murphy : voyage dans la vie quotidienne», *Fugues*, vol. 21, n° 7 (oct. 2004), p. 106, 108.

## Adad Hannah

Né à New York, en 1971.  
Vit et travaille à Montréal.  
<http://www.adadhannah.com>

### Expositions individuelles

2008  
*Adad Hannah*, Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal.

2007  
*Adad Hannah: Videos and Not Videos*, Faculty Gallery, Faculty of Art and Design, Monash University, Melbourne.\*

*Adad Hannah: Recast and Reshoot*, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal [présentée dans le cadre du *Mois de la Photo*].\*

2006  
*Adad Hannah: Stills*, Ikon Gallery, Birmingham.\*

2004  
*Still & Folk*, Gallery TPW, Toronto [présentée dans le cadre de l'événement *Images Festival*].\*

### Expositions collectives

2008  
*Intrus*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.\*

2006  
*La photographie mise en scène : créer l'illusion du réel*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa [exposition itinérante].\*

2005  
*WRO 05 International Media Art Biennale*, Wrocław.\*

*To Be Continued...*, Ace Art Inc., Winnipeg.\*

2004  
*Regarder, observer, surveiller*, Séquence, Arts visuels et médiatiques, Chicoutimi.\*

### Repères bibliographiques

2007  
Delgado, Jérôme. «Des bourgeois et des hommes», *Le Devoir* (8 sept. 2007), p. E-7.

2005  
Delgado, Jérôme. «Adad Hannah en quête de six personnages», *La Presse* (24 déc. 2005), p. AS-7.

Roberts, Lorne. «Image Everything for Video Artists», *Winnipeg Free Press* (Sept. 15, 2005), p. D-5.

Straw, Will. «Adad Hannah: Struggling Against Time», *CV ciel variable*, n° 67 (juin 2005), p. 10-11.

2004  
Goddard, Peter. «Unmoving Pictures: Adad Hannah Plays with Time», *The Toronto Star* (Apr. 22, 2004), p. G-6.

## Isabelle Hayeur

Née à Montréal, en 1969.  
Vit et travaille à Montréal.  
<http://www.isabelle-hayeur.com>

### Expositions individuelles

2007  
*Quatenaire*, Galerie Thérèse Dion Art Contemporain, Montréal.

*Displacements & Relocations: Recent Photographs*, Jessica Bradley Art + Projects, Toronto [présentée dans le cadre de l'événement *Contact*].

2006  
*Habiter : les œuvres d'Isabelle Hayeur*, Oakville Galleries, Oakville [exposition itinérante organisée en collaboration avec le Musée national des beaux-arts du Québec].\*

*Territoires invisibles*, Arles [présentée dans le cadre des *Rencontres d'Arles, photographie*].\*

2005  
*Verge*, Agnes Etherington Art Centre, Kingston; Prefix ICA, Toronto.

### Expositions collectives

2008  
*Phenomena*, Galerie de l'UQAM, Montréal.

2007  
*Loaded Landscapes*, Museum of Contemporary Photography, Chicago.

2005  
*Territoires urbains*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.\*

*Paysages : constructions et simulations*, Casino Luxembourg forum d'art contemporain, Luxembourg.\*

*Contemporary Photographic Art in Canada: The Space of Making = Zeitgenössische Fotokunst aus Kanada*, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin [exposition itinérante organisée en collaboration avec Vox image contemporaine].\*

### Repères bibliographiques

2006  
Lelarge, Isabelle. « Des mondes de l'entre-deux, entretien avec Isabelle Hayeur », *ETC*, n° 73 p. 13-18.

Redfern, Christine. « Roll Over, Group of Seven, Defining the New Canadian Landscape: An Interview with the Montreal Photo Artist Isabelle Hayeur », *Canadian Art*, vol. 23, no. 1 (Spring 2006), p. 46-49.

2005  
Allen, Jan. « Self-destroying Postcard Worlds: The Synthetic Landscapes of Isabelle Hayeur », *Prefix Photo*, no. 12 (Nov. 2005), p. 14-27.

Mavrikakis, Nicolas. « Invisibles disparités d'échelles ? », *Spirale*, n° 205 (nov./déc. 2005), p. 57-58; + ill. p. 54, 56-58, 60-62.

2002  
Campeau, Sylvain. « Un sublime désenchanté », *ETC*, n° 57 (mars/avril/mai 2002), p. 34-38.

## Bettina Hoffmann

Née à Berlin, en 1964.  
Vit et travaille à Montréal.  
<http://www.bettinahoffmann.net>

### Expositions individuelles

2008  
*Bettina Hoffmann: Parallax*, Kristi Engle Gallery, Los Angeles.

2007  
*Décalages*, Dazibao, Centre de photographies actuelles, Montréal [présentée dans le cadre de *Mois de la photo*].\*

2004  
*Trouble-fête*, Galerie Liane et Danny Taran; Centre des arts Saïdye Bronfman, Montréal [exposition organisée en collaboration avec la Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge].\*

2003  
*The Social Reason*, TPW Gallery, Toronto [présentée dans le cadre de l'événement *Contact*].

2002  
*Affaires infinies. Maître et chien*, VU, Centre de diffusion et production de la photographie, Québec.\*

### Expositions collectives

2008  
*What We Bring to the Table*, Oakville Galleries, Oakville.

2007  
*Squirm*, Open Space, Victoria.

2004  
*Sans souci*, Galerie B-312, Montréal.

2003  
*Aimée Blaskovic/Bettina Hoffmann/Ruth Neubauer/Elisabeth Wörndl*, Fotogalerie Wien, Vienne.

2001  
*The End Is Nigh*, CSKX Studios, Londres.

### Repères bibliographiques

2008  
Campeau, Sylvain. « Bettina Hoffmann, *Décalage* : des lieux de l'ambiguïté du temps et de l'espace », *ETC*, n° 81 (mars/avril/mai 2008), p. 56-57 et p. couv.

2007  
Campeau, Sylvain. « États multiples », *Art Le Sabord*, n° 76 (févr. 2007), p. 48-53.

2005  
Fraser, Marie. « Bettina Hoffmann », *CV ciel variable*, n° 66 (mai 2005), p. 37, 39.

2004  
Lamarche, Bernard. « Lieux d'inconfort », *Le Devoir* (18 sept. 2004), p. E-6.

2000  
Vinette, Josée. « Bettina Hoffmann, de pures constructions », *ETC*, n° 50 (juin/juill./août 2000), p. 46-49.

## Jon Knowles

Né à Oshawa, en 1980.  
Vit et travaille à Montréal.  
<http://www.knowleseddyknowles.blogspot.com>

### Expositions individuelles

2007  
*Diese Karte ist zum dagegen treten = This Card Is for Kicking*, Tschoperl, (avec le collectif Knowles Eddy Knowles), Francfort-sur-le-Main.

2004  
*Sphere Write Hear*, (avec le collectif Knowles Eddy Knowles), The Other Gallery, Banff.

*Summer Tour 2040*, Eyelevel Gallery, Halifax.

*Centre Is the Snare Is the Trap*, Anna Leonowens Gallery, Halifax.

2003  
*Ansibena*, (avec Jeremy Stewart), Goldfarb Centre for Fine Arts, York University, Toronto.

### Expositions collectives

2007  
*Been Up So Long It Looks Like Down to Me*, (avec le collectif Knowles Eddy Knowles), Presentation House, Vancouver.\*

*Actual*, Dalhousie Art Gallery, Halifax.\*

*Wrong Time, Wrong Place*, Tent Gallery, Rotterdam.

2006  
*Disparc 003*, Duncan of Jordanstone College of Art, Dundee.\*

*One Brief Moment*, (avec le collectif Knowles Eddy Knowles), ApexArt, New York.

### Repères bibliographiques

2005  
Gagnon, Audrey. « Pick of the Month: Celestial Seasonings », *Zine Review, Broken Pencil*, no. 27 (Jan. 2005), p. [?].

Henderson, Tamara. « Stay Warm », *Journal Frankfurt* (Feb. 27, 2005), sous « Exhibition Review », p. [?].

## Manon Labrecque

Née à Saint-Évariste, en 1965.  
Vit et travaille à Montréal.

### Expositions individuelles

2007  
*Secousses*, Le Lieu, Centre en art actuel, Québec.

2006  
*Manon Labrecque*, Séquence, Arts visuels et médiatiques, Chicoutimi.

*Day and Night: Zero Gravity*, Galerie Gedok, Stuttgart.

2005  
*Plaintes*, Le Centre d'art et de diffusion Clark, Montréal.

2004  
*RAID*, Chicoutimi, [installation vidéo cinématique pour vitrine, présentée dans le cadre de l'événement *Regarder, observer, surveiller*].

2003  
*Les Témoins : Dessins, vidéos, sculptures de Manon Labrecque*, Galerie de l'UQAM, Montréal.

### Expositions collectives

2007  
*Regards*, La Maison des Artistes, Winnipeg.

2006  
*Acquérir pour grandir*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

*Méandres*, AxeNéo7, Gatineau.

2003  
*Accordéon*, Centre des Migrations de Montmagny, Montmagny, [présentée dans le cadre du *Carrefour mondial de l'accordéon*].

### Repères bibliographiques

2007  
Sioui Durand, Guy. « Secousses d'échelles », *Inter Art Actuel*, n° 97 (automne 2007), p. 72-73.

2005  
Côté, Nathalie. « Regarder, observer, surveiller », *Parachute*, n° 117 (janv./févr./mars 2005), p. 6.

Latour, Jean-Pierre. « Manon Labrecque : qui vois-tu quand tu parles ? », *Espace sculpture*, n° 73, (automne 2005), p. 37-38.

Vidal, Jean-Pierre. « Manon Labrecque : RAID », *CV ciel variable*, n° 67 (juin 2005), p. 31.

2004  
Campeau, Sylvain. « Le corps, le mouvement, le temps », *ETC*, n° 64 (hiver 2004), p. 42-44.

## Emanuel Licha

Né à Montréal, en 1971.  
Vit et travaille à Paris et à Montréal.  
<http://www.emmanuel-lichia.com>

### Expositions individuelles

2005  
*Emanuel Licha : Une autre fête au même instant brille dans Paris*, Centre culturel canadien, Paris.\*

2004  
*Honeymoon in Kosovo*, Contemporary Art Institute Exit, Peja.

*In & Out*, Galerie B-312, Montréal.\*

*Nothing Less, Nothing More, Just Transformed*, C/O Careof, Milan.\*

2000  
*Christelle Familiari/Emanuel Licha*, Galerie Ipso Facto, Nantes.

### Expositions collectives

2007  
*Elsewhere*, USF Contemporary Art Museum, Tampa.\*

*History Started Playing With My Life*, Israeli Center for Digital Art, Holon.\*

2006  
*Fragmented Show*, C/O Careof, Milan.\*

2005  
*On Disappearance. Loss of World: Escaping the World*, Hart Ware Medien Kunstverein, Dortmund.\*

2003  
*Construction of Situations*, Galerie im Taxis-palais, Innsbruck.\*

### Repères bibliographiques

2006  
Marti-Jufresa, Felip. « Scénographie de l'artiste en "squatteur" », *Esse arts + opinions*, n° 57 (mai 2006), p. 50-53.

2003  
Perra, Daniele. « Enactments of the Self », *Tema Celeste*, no. 96 (Mar./Apr. 2003), p. 112.

2000  
Bernard, Lamarche. « Liaisons retentissantes », *Le Devoir* (9 mars 2000), p. B-8.

Bohn, Alexandre. « L'incurable mémoire des corps », *Art Press*, n° 263 (déc. 2000), p. 86-87.

Verdier, Jean-Émile. « La question de l'intimité du point de vue de la psychanalyse : la fonction des savoirs de l'artiste et de l'historien-critique d'art, une question d'éthique », *ETC*, n° 49 (mars/avril/mai 2000), p. 17-19.

## Lynne Marsh

Née à Vancouver, en 1969.  
Vit et travaille à Berlin et à Londres.  
<http://www.lynnemmarsh.net>

### Expositions individuelles

2008  
*Ballroom*, Video Pool, Winnipeg.

*Stadium*, Steve Turner Contemporary, Los Angeles.

2007  
*Stadium*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin.\*

2006  
*Volcano*, Platform, Londres.\*

2005  
*Crater*, Cinéma-thèque québécoise, Montréal [présentée dans le cadre du *Mois de la Photo*].\*

### Expositions collectives

2007  
*Nightcomers*, 10<sup>e</sup> Biennale d'Istanbul, Istanbul.\*

*Reality Crossings*, 2. Foto Festival, Mannheim, Ludwigshafen, Heidelberg.\*

*Classe de danse*, Zentrum für Kulturproduction, Berne.

2006  
*Next Level*, Kunstverein Wolfsburg, Wolfsburg.

2005  
*London Movies*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.

### Repères bibliographiques

2007  
Abramson, Stacey. « Lynne Marsh's Ballroom », *C Magazine*, no. 95 (Fall 2007), p. 46.

Becker, Kathrin. « Critical Tourism. On Lynne Marsh's Video Installation Stadium – First Cut », *BE-Magazine*, no. 14 (2007), p. [?].

2006  
Sloan, Johanne. « Landscape Immersions: Lynne Marsh's Performative Spaces », *Art Papers*, vol. 30, no. 2 (Mar./Apr. 2006), p.34-39.

2004  
Cheddie, Janice. « Cartographies of the Feminine », *Hulagirl: Lynne Marsh & Miranda Whall*, Newcastle : Waygood Gallery, 2004, p. [4-9].

2000  
Dagenais, Francine. « Lynne Marsh », *Parachute*, n° 99 (juill./août/sept. 2000), p. 47-48.

## Michael Merrill

Né à Montréal, en 1953.  
Vit et travaille à Montréal.

### Expositions individuelles

2007  
*Michael Merrill*, Galerie Roger Bellemare, Montréal.\*

2005  
*Bilder über Kunst = Paintings About Art*, Kulturwerk T66, Fribourg-en-Brisgau.\*

2003  
*Michael Merrill : Dessins*, Galerie Sylviane Poirier, Montréal.

2002  
*Michael Merrill : Peintures panmorphiques*, Galerie McClure, Montréal.

*Merrill: Drawings = Dessins*, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe.\*

### Expositions collectives

2007  
*Art Karlsruhe*, Karlsruhe.

2006  
*Summerville*, Galerie Roger Bellemare, Montréal.\*

2002  
*Place à la peinture*, Galerie d'art Stewart Hall, Montréal.\*

*Invitation au voyage*, Maison de la culture Frontenac, Montréal.\*

2001  
*Vers optiques*, Galerie d'art d'Ottawa, Ottawa.\*

### Repères bibliographiques

2007  
Campbell, James D. « Michael Merrill », *Canadian Art*, vol. 24, no.2 (Summer 2007), p. 99-100.

Lehmann, Henry. « High Art and the Other Eight-Legged Creatures », *The Gazette* (March 24, 2007), p. E-11.

2002  
Augustine, Isaac. « Michael Merrill: Painting on the Border of Disorder », *Vie des Arts*, vol. 46, n° 186 (printemps 2002), p. 89.

Crevier, Lynne. « Bonne mine », *Ici* (6 juin, 2002), p. 32.

Lehmann, Henry. « A Fresh Look at Reality », *The Gazette* (June 29, 2002), p. I-1, I-4.

## Tricia Middleton

Née à Vancouver, en 1972.  
Vit et travaille à Montréal.  
<http://mistandvapour.net/direct.htm>

### Expositions individuelles

2007  
*Tricia Middleton + Joel Taylor*, Galerie Saw, Ottawa [présentée dans le cadre de *Art Star 3 Video Art Biennial*].\*

*Ether Frolics*, Third Space Gallery, Saint John.

2006  
*Mixed Signals*, Truck Contemporary Art in Calgary, Calgary.

2005  
*Tricia Middleton*, Centre des arts actuels Skol, Montréal.\*

*Ether Frolics*, Le Centre d'art et de diffusion Clark, Montréal.

### Expositions collectives

2007  
*Dé-con-structions*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.\*

2006  
*Beyond Feminism*, Parisian Laundry, Montréal.\*

2005  
*Split Decisions*, Vtape, Toronto.

2004  
*Ignition*, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal.

2003  
*Video Heroes*, Galerie Liane et Danny Taran, Centre des arts Saidye Bronfman, Montréal [exposition itinérante].

### Repères bibliographiques

2006  
Redfern, Christine. « Women Do Laundry », *Mirror* (Oct. 26, 2006), p. 56.

Viau, René. « Au-delà du féminisme », *Le Devoir* (11 nov. 2006), p. E-6.

2005  
Delgado, Jérôme. « Refaire le monde », *La Presse* (16 nov. 2005), p. AS-5.

Mavrikakis, Nicolas. « Munk et Middleton », *Voir* (3 nov. 2005), p. 16.

Moore, Jake. « Tricia Middleton », *Canadian Art*, vol. 22, no. 2 (Summer 2005), p. 102.



## Adrian Norvid

Né à Londres, en 1959.  
Vit et travaille à Montréal.

### Expositions individuelles

2006  
*Adrian Norvid*, Galerie Joyce Yahouda, Montréal.

2005  
*Adrian Norvid: Losers and Weepers*, AxeNéo7, Gatineau.

*Adrian Norvid: Hodgepodge Lodge*, Galerie B-312, Montréal.\*

*Adrian Norvid: More Often Than Not*, AKA Gallery, Saskatoon.

2003  
*Adrian Norvid: Drawing*, Zypr Gallery, Toronto.

### Expositions collectives

2006  
*Habitat*, Jessica Bradley Art + Projects, Toronto.

*Road Trip*, Elora Centre For The Arts, Elora.

2005  
*Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul*, Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul.\*

*Other Worlds*, Jessica Bradley Art + Projects, Toronto.

2002  
*Faculty Exhibition*, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal.

### Repères bibliographiques

2006  
Mavrikakis, Nicolas. «Adrian Norvid : l'affaire est dans le sac», *Voir* (7 déc. 2006), p. 16.

2005  
Anderson, Randall. «Adrian Norvid», *Border Crossings*, vol. 24, no. 2 (May 2005), p. 103-104.

Delgado, Jérôme. «Fictions pop», *La Presse* (6 mars 2005), p. AS-12.

Lamarche, Bernard. «Symposium de Baie-Saint-Paul : entrer dans l'univers des artistes», *Le Devoir* (20 août 2005), p. E-4.

Milroy, Sarah. «Drawn Together», *The Globe and Mail* (July 22, 2005), p. R-25.

## Jonathan Plante

Né à Montréal, en 1976.  
Vit et travaille à Montréal.

### Expositions individuelles

2007  
*Still Reel*, De Ateliers, Amsterdam.

2006  
*Sincerely*, De Ateliers, Amsterdam.

### Expositions collectives

2007  
*Offspring*, De Ateliers, Amsterdam.

2006  
*Hit-and-Run*, Academiegalerie, Utrecht.

2001  
*Jeunes@rt.laurentides*, Musée d'art contemporain des Laurentides, Saint-Jérôme.\*

## Yannick Pouliot

Né à Sainte-Justine-de-Newton, en 1978.  
Vit et travaille à Saint-Casimir-de-Portneuf.

### Expositions individuelles

2008  
*Yannick Pouliot*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.\*

2003  
*Yannick Pouliot : Couloirs*, VU, Centre de diffusion et de production de la photographie, Québec.\*

*Yannick Pouliot : Les Emporte-pièces*, Engramme, Québec.

### Expositions collectives

2007  
*Ces images sonores*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.

*In-Division: Quebec Exchange*, Alternator Gallery, Kelowna [exposition organisée en collaboration avec L'Œil de Poisson].

2005  
*L'Envers des apparences*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.\*

2004  
*Artefact 2004 : sculptures urbaines*, Parc du mont Royal, Montréal.\*

2003  
*Manif d'art 2, Bonheur et Simulacres*, Manifestation internationale d'art de Québec, Québec.\*

### Repères bibliographiques

2008  
Lehmann, Henry. «What Good Is a Chair You Can't Sit In?», *The Gazette* (Mar. 8, 2008), p. E-8.

2007  
Boucher, Mélanie. «2003, Yannick Pouliot : *Le Courtisan*. Une œuvre qui sait courtiser = A Work That Know How to Flatter», *Espace sculpture*, n° 81 (automne 2007), p. 27.

2004  
Bélu, Françoise. «Off Artefact», *Vie des Arts*, vol. 49, n° 196 (automne 2004), p. 82-83.

Delgado, Jérôme. «Yannick Pouliot : des raisons de colère», *La Presse* (24 déc. 2004), p. AS-6.

2003  
Côté, Nathalie. «Trois étoiles», *Voir* (Québec), (27 nov. 2003), p. 28.

## Jocelyn Robert

Né à Québec, en 1959.  
Vit et travaille à Québec.  
<http://www.jocelynrobert.com>

### Expositions individuelles

2007  
*La République*, Daimon, Gatineau.

2006  
*L'invention des animaux*, Vooruit, Gand.

2005  
*Jocelyn Robert. L'Inclinaison du regard*, Galerie de l'UQAM, Montréal.\*

*Jocelyn Robert, Vox image contemporaine*, Montréal.\*

2002  
*Jocelyn Robert : Catarina et autres travaux récents*, Oboro, Montréal.\*

### Expositions collectives

2007  
*Digitale. Poesie*, Tesla-Podewil, Berlin.

2006  
*CUT: Gervais, Migone, Robert*, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal.\*

2004  
*Frottements : objets et surfaces sonores*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.\*

2003  
*Manif d'art 2, Bonheur et Simulacres*, Manifestation internationale d'art de Québec, Québec.\*

2002  
*Transmediale.02*, International Media Art Festival, Berlin.

### Repères bibliographiques

2006  
Caron, Jean-François. «Jocelyn Robert», *Vie des Arts*, n° 205 (hiver 2006-2007), p. 86.

2005  
Campeau, Sylvain. «Jocelyn Robert : sous l'emprise de la perception», *ETC*, n° 71 (sept./oct./nov. 2005), p. 65-68.

2003  
Campeau, Sylvain. «Jocelyn Robert : le pavé dans la mare», *ETC*, n° 61 (mars/avril/mai 2003), p. 32-36.

2002  
Provencher, Louise. «Entretien avec Jocelyn Robert = An Interview with Jocelyn Robert», *Espace sculpture*, n° 59 (printemps 2002), p. 6-9.

2001  
«Lynda Gaudreau, Jocelyn Robert : en entretien avec Chantal Pontbriand», *Parachute*, n° 102 (avril/mai/juin 2001), p. 117-125.

## David Ross

Né à Weston, en 1966.  
Vit et travaille à Montréal.  
<http://www.graphicstandards.org>

### Expositions collectives

2007  
*Contact Toronto Photography Festival*,  
Toronto.\*

*Festival international de jardins*, Jardins de  
Métis, Grand-Métis.\*

*Voir/Noir*, Musée d'art de Joliette, Joliette.\*

2006  
*The Terrarium Project*, York Quay Gallery,  
Toronto.

2005  
*Manchester Letherium Ideas*, Cornerhouse,  
Manchester.

### Repères bibliographiques

2007  
Delgado, Jérôme. « Du noir et des insectes »,  
*Le Devoir* (8 déc. 2007), p. E-6.

Duclos, Rebecca. « Pomme de parterre:  
A Paean to the Proletariat Tuber », *Locus*  
*Suspectus*, no. 4 (Summer 2007), p. 40-41.

Sheppard, Lola. « Soundscapes: International  
Garden Festival 2007 », *Canadian Architect*,  
vol. 52, no. 5 (May 2007), p. 53.

Viau, René. « Les jardins de Métis cultivent le  
son », *Le Devoir* (7 juill. 2007), p. E-4.

## Carlos et Jason Sanchez

**Carlos Sanchez**  
Né à Montréal, en 1976.  
Vit et travaille à Montréal.  
**Jason Sanchez**  
Né à Montréal, en 1981.  
Vit et travaille à Montréal.  
<http://www.thesanchezbrothers.com/>

### Expositions individuelles

2007  
*Carlos and Jason Sanchez: New Photographs*,  
Caren Golden Fine Art, New York.

*Carlos & Jason Sanchez*, Galería Begoña  
Malone, Madrid.

*Reality Interrupted: The Cinematic Work of  
the Sanchez Brothers*, Houston Center for  
Photography, Houston.

2006  
*The Sanchez Brothers: A Walk Through Life*,  
Foam\_Fotografiemuseum, Amsterdam.

2004  
*Carlos & Jason Sanchez: Disruptions*,  
Christopher Cutts Gallery, Toronto.\*

### Expositions collectives

2007  
*Antennae*, Houston Center for Photography,  
Houston.

*Enfants de Cartier : photographie canadienne  
contemporaine*, Le Théâtre de la Photographie  
et de l'Image, Nice.\*

2006  
*Ecotopia, The Second ICP Triennial of  
Photography and Video*, International Center  
of Photography, New York.\*

*Darkness Ascends*, Museum of Contemporary  
Canadian Art, Toronto.\*

2005  
*Oracle of Truth*, Aeroplastics Contemporary,  
Bruxelles.

### Repères bibliographiques

2008  
Dykstra, Jean. « Carlos and Jason Sanchez  
at Caren Golden and Parisian Laundry », *Art  
in America*, no. 2 (Feb. 2008), p. 151-152.

2007  
Somzé, Catherine. « Inventing the Real =  
L'invention du réel », dans *Carlos & Jason  
Sanchez : The Moment of Rupture = L'instant  
de la rupture*. Toronto : Christopher Cutts  
Gallery; Amsterdam : Torch Gallery; Montréal :  
UMA, La Maison de l'image et de la photo-  
graphie, 2007, p. 5-9.

2004  
Campbell, James D. « Virtual Angst: the  
Photoworks of Carlos and Jason Sanchez »,  
*Border Crossings*, vol. 23, no. 4 (Nov. 2004),  
p. 28-35.

Gladman, Randy. « Carlos and Jason Sanchez »,  
*Canadian Art*, vol. 21, no. 3 (Fall 2004), p. 154.

2003  
Delgado, Jérôme. « Quelle famille! Carlos et  
Jason Sanchez forment un jeune collectif  
explosif », *La Presse* (14 déc. 2003), p. A5-7.

## Karen Tam

Née à Montréal, en 1977.  
Vit et travaille à Montréal.  
<http://www.karentam.ca>

### Expositions individuelles

2008  
*Karen Tam*, CUE Art Foundation, New York.\*

2007  
*LAB 7.3: Pagoda Pads*, Karen Tam, Art  
Gallery of Greater Victoria, Victoria.\*

2006  
*Gold Mountain Restaurant Montagne d'Or*,  
[circulation canadienne, titre variable].\*

2005  
*Big Wok (Big Trouble) Café*, Alternator Gallery,  
Kelowna.

2004  
*Real-Life Heroes Who Make a Difference*,  
Irish Museum of Modern Art, Dublin.

### Expositions collectives

2007  
*The Occidental Artist*, Nutureart Non-Profit  
Inc., Brooklyn.\*

*Redress Express*, Centre A, Vancouver.\*

2006  
*Shaping the Orbit*, A Space Gallery, Toronto.\*

*Orange*, Expression, Centre d'exposition de  
Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe.\*

2005  
*Neighbourhood*, Centre A, Vancouver.

### Repères bibliographiques

2007  
« Gold Mountain Restaurant Montagne d'Or,  
MAI (Montréal, arts interculturels) », *Mix*,  
vol. 32, no.1 (2007), sous : « Book Review »,  
p. 40-41, p. couv. et quatrième de couv.

2006  
Goddard, Peter. « Sweet-sour Memories  
at Shangri-La Café », *The Toronto Star*  
(July 22, 2006), p. H-7.

2004  
Bélu, Françoise. « Karen Tam : Mimésis  
et dévoilement identitaire », *ETC*, n° 68  
(déc. 2004/janv./févr. 2005), p. 50-55.

Tousignant, Isa. « Playing Chopsticks »,  
*Hour* (May 27, 2004), p. 23.

« Karen Tam: No MSG at Friendship Dinner »,  
*Visual Arts News*, vol. 25, no. 3 (Winter 2004),  
p. 2-5.

## Chih-Chien Wang

Né à Tainan, Taiwan, en 1970.  
Vit et travaille à Montréal.  
<http://www.chihchienwang.com>

### Expositions individuelles

2007  
*Le Nid*, Dare-Dare, Centre de diffusion d'art  
multidisciplinaire de Montréal, Montréal  
[présentée dans le cadre du *Mois de la Photo*].\*

*Yushan Is Here*, Optica, Montréal.

2006  
*Home-Scenery*, Artspace, Peterborough.

2005  
*The Centre of the Forest Is a Lake Like Mirror*,  
Dazibao, Centre de photographies actuelles,  
Montréal.

*Temporairement*, Galerie Thérèse Dion Art  
Contemporain, Montréal.

### Expositions collectives

2007  
*Artefact Montréal : sculptures urbaines*,  
île Sainte-Hélène, Montréal.

2006  
*Alone*, Gallery 44, Centre for Contemporary  
Photography et Gallery TPW, Toronto.

*Faking Death: Canadian Art Photography*,  
Jack Shainman Gallery, New York.\*

2005  
*ReGeneration : 50 photographes de demain  
2005-2025*, Musée de l'Élysée, Lausanne.\*

2004  
*Performance et photographie : Point & Shoot*,  
Dazibao, Centre de photographies actuelles,  
Montréal.\*

### Repères bibliographiques

2007  
Campeau, Sylvain. « Montréal,  
données contradictoires », *ETC*, vol. 80  
(déc. 2007-janv.-févr. 2008), p. 39-45.

Dion, François. « Combinaisons », *Spirale*,  
vol. 215 (juill.-août 2007), p. 32-33.

Mellema, Tatiana. « Chih-Chien Wang »,  
*C Magazine*, vol. 95 (Fall 2007), p. 36-38.

2006  
Ming Wai Jim, Alice. « Chih-Chien Wang:  
The Centre of the Forest Is a Lake Like Mirror »,  
*CV ciel variable*, vol. 71 (mars 2006), p. 8-12.

Ming Wai Jim, Alice. « Domestic Trajectories »,  
*CV ciel variable*, vol. 71 (mars 2006), p. 13-15.

## WWKA (Women with Kitchen Appliances)

Membres depuis 1999 :

Michelle Bush, Anna-Louise Crago, Noeli D'Ostie-Racine, Nadia Gagné, Annie Gauthier, Mathilde Géromin, Aneessa Hashmi, Darsha Hewitt, Onya Hogan-Finlay, Mariève Robitaille, Coral Short, Erin Stanfield, Dagmara Stephan  
<http://www.myspace.com/womenwithkitchenappliances>

### Performances et autres projets

2007

*Body and Soul*, 6<sup>e</sup> Festival Voix d'Amérique, Sala Rossa, Montréal.

2006

*Orange, L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe*, Expression, Saint-Hyacinthe.

*L'art action des femmes, Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul*, Baie-Saint-Paul.

*20<sup>e</sup> anniversaire du RCAAQ*, Patro Vys, Montréal.

2004

*Used/Goods*, Armée du Salut, Montréal.

*D\_calage*, Oboro, Montréal, [présentée dans le cadre d'un projet d'échange artistique entre le Québec et la Belgique].

2003

*Kitsch-4000 : pratiques baroques et festives*, Galerie Joyce Yahouda, Montréal.

*Festival de théâtre de rue de Shawinigan*, Shawinigan.

*L'art qui fait boum!*, Marché Bonsecours, Montréal.\*

2002

*MOOV Media Arts Festival*, White Box, New York, [en collaboration avec des artistes de Québec, Mexico et New York].

### Repères bibliographiques

2007

Montpetit, Caroline. « La littérature et Richard Desjardins en voix », *Le Devoir* (27 janv. 2007), p. F-1.

2006

Sioui Durand, Guy. « Kraków en Québec : Praticiens férus de l'art action », *Inter Art Actuel*, n° 93 (printemps 2006), p. 60-65.

2004

Charron, Marie-Ève. « Expérience de l'intime et autres rendez-vous urbains », *Esse arts + opinions*, n° 50 (hiver 2004), p. 72-73.

Delgado, Jérôme. « Les collectifs féminins : un art féministe par ricochet », *La Presse* (6 mars 2004), p. AS-2.

2003

[Crevier, Lyne]. « Le retour », *Vie des Arts*, n° 193 (hiver 2003/2004), p. 33.

## Etienne Zack

Né à Montréal, en 1976.

Vit et travaille à Montréal.

### Expositions individuelles

2007

*Authorshop*, Equinox Gallery, Vancouver.

2006

*According to This*, Bergen Kunsthall, Bergen.

*Etienne Zack*, Equinox Gallery, Vancouver.

2005

*Etienne Zack*, Equinox Gallery, Vancouver.

2004

*Etienne Zack*, Galeria Marina Miranda, Madrid.\*

### Expositions collectives

2006

*Paint*, Vancouver Art Gallery, Vancouver.\*

2005

*Concours de peintures canadiennes de RBC*, Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto [exposition itinérante].

*In a Certain Place*, Nicole Klagsbrun Gallery, New York.

*No Place As Home: New Art from Vancouver*, Projektraum Viktor Bucher, Vienne [exposition itinérante].

2004

*East International*, Norwich Gallery, Norwich.\*

2002

*Failure*, Belkin Satellite Gallery, Vancouver.

### Repères bibliographiques

2006

Alward, Sean. « Etienne Zack », *Canadian Art*, vol. 23, no. 3 (Fall 2006), p. 139.

Dylan, Cree. « Etienne Zack: Junk and the Realm of Ideas », *Galleries West* (Fall/Winter 2006), p. 56-59.

2005

Henderson, Lee. « Etienne Zack: Image Crusher », *Border Crossings*, vol. 24, no. 3, issue 95 (Aug. 2005), p. 72-79.

2005

Kliner, Dion. « Etienne Zack », *Flash Art*, vol. 38, no. 243 (July/Sept. 2005), p. 124.

2003

Kealy, Seamus. « Etienne Zack: Resisting Symbolism », *Artchoke*, vol. 15, no. 1 (Spring 2003), p. 16-17.

**Liste des œuvres de la Triennale  
et des capsules vidéo**

Sauf indication contraire, les œuvres font partie  
de la collection des artistes

**David Altmejd**

*Le Berger*, 2008  
Bois, miroir, cristal, crin de cheval et peinture  
365,7 x 152,4 x 121,9 cm  
Avec l'aimable permission de la  
Andrea Rosen Gallery, New York

*Le Dentiste*, 2008  
Bois, miroir, dents, œufs de caille  
365,7 x 152,4 x 121,9 cm  
Avec l'aimable permission de la  
Andrea Rosen Gallery, New York

**David Armstrong Six**

*From Below*, 2008  
Installation : matériaux divers  
Environ 7 x 8 m  
Avec l'aimable permission de Goodwater,  
Toronto

*Look into the Light, Light, Light, Light*, 2008  
Bois, plâtre, plexiglas, tapis, peinture et bois  
sculpté  
147,3 x 421,6 x 248,9 cm  
Avec l'aimable permission de Goodwater,  
Toronto

*A Rake's Progress*, 2008  
Acier, lumière en tube, gel de couleur, plâtre,  
peinture et sciure  
223,5 x 81,3 x 160 cm  
Avec l'aimable permission de Goodwater,  
Toronto

**Nicolas Baier**

*Vanités 2*, 2007  
Impressions au jet d'encre, plexiglas, acier  
galvanisé, vinyle magnétique  
366 x 936 cm  
Avec l'aimable permission de la Galerie  
René Blouin, Montréal

**Gwenaëlle Bélanger**

*Le Faux Mouvement*, 2008  
Impression au jet d'encre, 1/5  
101 x 807 cm

*Tournis*, 2008  
Projection vidéographique en boucle, son, 1/5

**Patrick Bernatchez**

*Chrysalide : Empereur*, 2007  
Film 35 mm transféré sur support numérique,  
10 min, son  
Avec l'aimable permission de la Galerie  
Donald Browne, Montréal

*I Feel Cold Today*, 2006  
Film 16 mm transféré sur DVD, 14 min, son  
Avec l'aimable permission de la Galerie  
Donald Browne, Montréal

**Valérie Blass**

*Deux assemblages crédibles à partir de mon  
environnement immédiat*, 2007  
Plancher flottant, classeur, plâtre, pigment  
et objets divers  
106 x 150 x 71 cm  
Avec l'aimable permission de  
Parisian Laundry, Montréal

*Distorsion et alignement animalier*, 2007  
Tube rétrécissant, peinture acrylique et bibelots  
211 x 48 x 12 cm  
Avec l'aimable permission de  
Parisian Laundry, Montréal

*Élongation en forme d'éclair d'une tête  
de rousse*, 2007  
Peluche et bois  
133 x 66 x 48 cm  
Avec l'aimable permission de  
Parisian Laundry, Montréal

*Étant donné, le Loris perché sur son socle  
néo-classique*, 2008  
Polystyrène, colle à béton, papier et peinture  
173 x 62 x 53 cm  
Avec l'aimable permission de  
Parisian Laundry, Montréal

**Anthony Burnham**

*Appliqué*, 2007  
Huile sur panneau de bois  
50,5 x 66 cm

*Maquette of Wall and Floor*, 2008  
Huile sur toile  
152,5 x 184 cm

*Model for Painting Smoke Sculptures*, 2008  
Huile sur toile  
200 x 244 cm

*Simulation*, 2008  
Huile sur toile (triptyque)  
90 x 70 cm chacun

**Cooke-Sasseville**

*Jeu de blocs*, 2008  
Installation : matériaux divers  
4,60 x 16,5 x 6 m

**Patrick Coutu**

*Duo : Arlequin*, 2008  
Encre sur papier  
150 x 112 cm  
Avec l'aimable permission de la Galerie  
René Blouin, Montréal

*Duo : Grille 1*, 2008  
Encre sur papier  
150 x 112 cm  
Avec l'aimable permission de la Galerie  
René Blouin, Montréal

*Duo : Grille 2*, 2008  
Encre sur papier  
150 x 112 cm  
Avec l'aimable permission de la Galerie  
René Blouin, Montréal

*Duo : Orbites 1*, 2008  
Encre sur papier  
122 x 91 cm  
Avec l'aimable permission de la Galerie  
René Blouin, Montréal

*Duo : Orbites 2*, 2008  
Encre sur papier  
122 x 91 cm  
Avec l'aimable permission de la Galerie  
René Blouin, Montréal

*Duo : Richmond Trellis*, 2008  
Encre sur papier  
150 x 112 cm  
Avec l'aimable permission de la Galerie  
René Blouin, Montréal

*Friche 1*, 2008  
Bronze  
80 x 260 x 180 cm  
Avec l'aimable permission de la Galerie  
René Blouin, Montréal

Patrick Coutu, récipiendaire du prix  
Pierre-Ayot 2007, remercie la Ville de  
Montréal et l'Association des galeries  
d'art contemporain pour leur soutien  
à la réalisation de *Friche 1*.

*Friche 2*, 2008  
Silice, bois et cire  
45,7 x 205,4 x 114,3 cm  
Avec l'aimable permission de la Galerie  
René Blouin, Montréal

*Pointe*, 2005-2006  
Plâtre, ciment, encre de chine et branche  
21 x 43 x 32 cm  
Avec l'aimable permission de la Galerie  
René Blouin, Montréal

**Michel de Broin**

*Black Whole Conference*, 2006  
72 chaises  
4 m (diamètre)  
Collection du Musée d'art contemporain  
de Montréal

*Silent Shouts, no. 7*, 2008  
Fenêtre de tramway, cadre  
65 x 142 cm  
Avec l'aimable permission de la Galerie  
Donald Browne, Montréal

*Silent Shouts, no. 8*, 2008  
Fenêtre de tramway, cadre  
65 x 142 cm  
Avec l'aimable permission de la Galerie  
Donald Browne, Montréal

*Silent Shouts, no. 9*, 2008  
Fenêtre de tramway, cadre  
65 x 142 cm  
Avec l'aimable permission de la Galerie  
Donald Browne, Montréal

*Silent Shouts, no. 10*, 2008  
Fenêtre de tramway, cadre  
65 x 142 cm  
Avec l'aimable permission de la Galerie  
Donald Browne, Montréal

**Raphaëlle de Groot**

*Tous ces visages*, 2007-2008  
Installation : dessins (crayon de couleur,  
crayon feutre et pastel sec sur papier),  
masques (crayon de couleur, crayon feutre,  
aquarelle, papier, ruban aluminium),  
photographies Polaroid, vidéo, son, texte  
et mobilier de présentation  
Dimensions variables

**Manon De Pauw**

*Fantasmagorie lumineuse*, 2008  
Installation vidéographique : DVD projeté  
sur écran de bois, son stéréo, 1/3  
Dimensions variables

**Julie Doucet**

*Le Pantalitaire 1*, 2007  
8 collages  
30 x 167,6 cm

*Le Pantalitaire 2*, 2007  
8 collages  
30 x 154,9 cm

*Le Pantalitaire 3*, 2007  
8 collages  
30 x 170,1 cm

*Le Pantalitaire 4*, 2007  
8 collages  
30 x 167,6 m

*Le Pantalitaire 5*, 2007  
8 collages  
30 x 137,1 cm

## Doyon-Rivest

*Logopagus*, 2008  
Installation comprenant une mascotte double, une œuvre murale, huit épreuves numériques couleur, caméras de surveillance et moniteurs 240 x 240 x 75 cm (mascotte)  
61 x 92 cm chacune (photographies)

## Stéphane Gilot

*Mondes modèles : Dernier baiser*, 2006-2008  
Installation comprenant des maquettes, un socle, huit dessins découpés et trois vidéos (*Cinéplastique station*, *Dernier baiser* et *3 frontières*)  
Dimensions variables

## Cynthia Girard

*Chandelle et fleur*, 2008  
Acrylique sur toile  
240 x 180 cm

*Chenille, couteau et bouteille*, 2008  
Acrylique sur toile  
240 x 180 cm

*Libellule et ballons*, 2008  
Acrylique sur toile  
240 x 180 cm

*Plante carnivore, balai et stérilet*, 2008  
Acrylique sur toile  
240 x 180 cm

## Romeo Gongora

*André*, 2007-2008  
Épreuve numérique couleur  
198 x 124 cm

*Emmanuel*, 2007-2008  
Épreuve numérique couleur  
197 x 138 cm

*Steve*, 2007-2008  
Épreuve numérique couleur  
197 x 124 cm

*Pardon*, 2007-2008  
Installation vidéographique à quatre canaux, son

## Adad Hannah

*Aphrodite*, 2008  
Épreuve numérique couleur, 1/3  
102 x 136 cm  
Image produite avec l'autorisation du Musée du Prado, Madrid  
Avec l'aimable permission de Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal

*Eros*, 2008  
Épreuve numérique couleur, 1/3  
102 x 136 cm  
Image produite avec l'autorisation du Musée du Prado, Madrid  
Avec l'aimable permission de Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal

*Eros and Aphrodite*, 2008  
Vidéo haute définition, 7 min 19 s, en boucle  
Image produite avec l'autorisation du Musée du Prado, Madrid  
Avec l'aimable permission de Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal

*On Location*, 2008  
Épreuve numérique couleur, 1/3  
102 x 136 cm  
Image produite avec l'autorisation du Musée du Prado, Madrid  
Avec l'aimable permission de Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal

*Two Mirrors*, 2008  
Vidéo haute définition, 6 min 36 s, en boucle  
Image produite avec l'autorisation du Musée du Prado, Madrid  
Avec l'aimable permission de Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal

## Isabelle Hayeur

*Aftermaths*, 2008  
Impression au jet d'encre sur polyester laminé, 1/5  
97 x 254 cm  
Avec l'aimable permission de Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal

*Day Trading*, 2006  
Impression au jet d'encre sur polyester laminé, 2/5  
109 x 166 cm  
Avec l'aimable permission de Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal

*Estación Terminal*, 2006  
Impression au jet d'encre sur polyester laminé, 1/5  
110 x 198 cm  
Avec l'aimable permission de Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal

*Untitled Legacy*, 2007  
Impression au jet d'encre sur polyester laminé, 1/5  
76 x 430 cm  
Avec l'aimable permission de Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal

## Bettina Hoffmann

*Émile 1 et 2*, 2008  
Projections vidéographiques à doubles canaux en boucle, son  
Dimensions variables

*Park*, 2007  
Épreuves numériques couleur (diptyque)  
114,3 x 76,2 cm chacune

## Jon Knowles

*History Has a Lot of Ankles in Its Maw, and Is Pulling Straight Down*, 2008  
50 disques phonographiques doubles de Pink Floyd *The Wall* (1979)  
Dimensions variables

*History Has a Lot of Ankles in Its Maw, and Is Pulling Straight Down (Supplements)*, 2008  
Documents de recherche incluant photographies et impressions au jet d'encre  
Dimensions variables

*The Robert Smithson Record Collection*, 2004-2008  
30GB IPOD, 105 disques phonographiques, haut-parleur, boîtes de lait en bois taillées sur mesure (30,5 x 34,5 x 34,5 cm chacune)  
Dimensions variables

## Emanuel Licha

*War Tourist in Auschwitz*, 2008  
Vidéo couleur, 19 min 52 s, son

*War Tourist in Chernobyl*, 2008  
Vidéo couleur, 19 min 57 s, son

*War Tourist in Chiapas*, 2005  
Épreuve numérique couleur montée sur aluminium  
66 x 66 cm

*War Tourist in New Orleans*, 2007  
Vidéo couleur, 18 min 34 s, son

*War Tourist in Sarajevo*, 2005  
Vidéo couleur, 19 min 46 s, son

*War Tourist in the Suburbs of Paris*, 2007  
Vidéo couleur, 19 min 42 s, son

## Michael Merrill

*Backroom (WLS-Albers)*, 2007  
Gouache vinylique (Flashe) sur contreplaqué 44 x 33,8 cm  
Collection particulière

*Banque Nationale*, 2007  
Gouache vinylique (Flashe) sur contreplaqué 14 x 19,1 cm  
Collection de la Banque Nationale Groupe financier

*Brian Jungen Sculpture (Montreal)*, 2006  
Gouache vinylique (Flashe) sur contreplaqué 17,8 x 20,3 cm  
Collection de Lynn et Stephen Smart, Toronto

*Classroom*, 2007  
Gouache vinylique (Flashe) sur contreplaqué 51,5 x 34,5 cm  
Avec l'aimable permission de la Galerie Roger Bellemare, Montréal

*Collection, Banque Nationale*, 2007  
Gouache vinylique (Flashe) sur contreplaqué 51 x 68,5 cm  
Collection de la Banque Nationale Groupe financier

*Collection, Osler, Hoskin & Harcourt (Toronto)*, 2007  
Gouache vinylique (Flashe) sur contreplaqué 43 x 53 cm  
Collection d'Osler, Hoskin & Harcourt LLP

*Dan Flavin at the Dia Foundation*, 2005  
Gouache vinylique (Flashe) sur contreplaqué 20,3 x 20,3 cm  
Collection de Christian Lambert et Karine Lévesque, Montréal

*Dan Flavin (National Gallery of Canada, Ottawa)*, 2007  
Gouache vinylique (Flashe) sur contreplaqué 54,5 x 42 cm  
Collection de Robert Côté, Montréal

*Dan Graham at Dia Foundation (New York)*, 2005  
Gouache vinylique (Flashe) sur contreplaqué 19,1 x 19,7 cm  
Avec l'aimable permission de la Galerie Roger Bellemare, Montréal

*Dokumenta 07 Pict 7014*, 2007  
Gouache vinylique (Flashe) sur contreplaqué 37 x 55,2 cm  
Avec l'aimable permission de la Galerie Roger Bellemare, Montréal

*Empire*, 2006  
Gouache vinylique (Flashe) sur contreplaqué 21,5 x 28,9 cm  
Collection de Roger Bellemare, Montréal

*Flash, Claude Tousignant (Québec City)*, 2005  
Gouache vinylique (Flashe) sur contreplaqué 19,9 x 19,6 cm  
Collection de Robert Côté, Montréal

*Gunther Forg (Frankfurt)*, 2007  
Gouache vinylique (Flashe) sur contreplaqué 60 x 42,2 cm  
Collection de Lynn et Stephen Smart, Toronto

*Installation (Michel de Broin chez Pierre-François Ouellette, Mt)*, 2006  
Gouache vinylique (Flashe) sur contreplaqué 35,2 x 19,3 x 1,9 cm  
Collection de Roger Bellemare, Montréal

*Jean-Pierre Gauthier at MOCCA, Toronto, #1*, 2006  
Gouache vinylique (Flashe) sur papier 30 x 22 cm  
Avec l'aimable permission de la Galerie Roger Bellemare, Montréal

*Jean-Pierre Gauthier at MOCCA, Toronto, #2*, 2006  
Gouache vinylique (Flashe) sur contreplaqué 30 x 22 cm  
Achat pour la collection Prêt d'œuvres d'art du Musée national des beaux-arts du Québec

*Love (New York City)*, 2005  
Gouache vinylique (Flashe) sur contreplaqué 17,8 x 20,3 cm  
Collection de Roger Bellemare, Montréal

*Massimo Guerrera at Galerie Joyce Yahouda*, 2006  
Gouache vinylique (Flashe) sur contreplaqué 29,7 x 26 cm  
Collection de Glen A. Bloom et Deborah M. Duffy, Ottawa

*Massimo Guerrera "Untitled (Sketch)"*, 2006  
Gouache vinylique (Flashe) sur papier 14,5 x 3,74 cm

*Prada Building (Herzog and de Meuron)*, Tokyo, 2006  
Gouache vinylique (Flashe) sur contreplaqué 20 x 21,5 cm  
Avec l'aimable permission de la Galerie Roger Bellemare, Montréal

*Rodney Graham (MAC)*, 2007  
Gouache vinylique (Flashe) sur contreplaqué 27,5 x 54 cm  
Collection de Lynn et Stephen Smart, Toronto

*Sol Lewitt (Dia Beacon)*, 2007  
Gouache vinylique (Flashe) sur contreplaqué 23,2 x 26 cm  
Avec l'aimable permission de la Galerie Roger Bellemare, Montréal

*Stairs (Okono Building Tokyo)*, 2006  
Gouache vinylique (Flashe) sur contreplaqué 28,5 x 21 cm  
Avec l'aimable permission de la Galerie Roger Bellemare, Montréal

*Stairway #2*, 2006  
Gouache vinylique (Flashe) sur contreplaqué 22,4 x 28,9 cm  
Collection particulière

*Stairway #3*, 2006  
Gouache vinylique (Flashe) sur contreplaqué 33 x 7,4 cm  
Collection de Margot Tellier et Vincent Fortier, Montréal

## Tricia Middleton

*Factory for a Day*, 1996-2008  
Installation comprenant peintures, photographies, vidéogrammes, matériaux divers et son  
Dimensions variables

### Adrian Norvid

*Hermit Hamlet*, 2008  
Gouache vinylique (Flashe) sur papier  
305,5 x 508 cm  
Avec l'aimable permission de la Galerie  
Joyce Yahouda, Montréal

*No Brainer*, 2007  
Gouache vinylique (Flashe) sur papier  
190,5 x 127 cm  
Avec l'aimable permission de la Galerie  
Joyce Yahouda, Montréal

*Rollover*, 2007  
Gouache vinylique (Flashe) sur papier  
111,7 x 228,6  
Avec l'aimable permission de la Galerie  
Joyce Yahouda, Montréal

*Very, Very Shaky*, 2008  
Gouache vinylique (Flashe) sur papier  
132 x 170,2 x 99 cm  
Avec l'aimable permission de la Galerie  
Joyce Yahouda, Montréal

### Jonathan Plante

*Instantané*, 2008  
Acrylique  
200 x 125 x 150 cm

*Mobile d'exposition*, 2008  
Vidéogramme couleur en boucle, son

*Treesome*, 2008  
Bois  
50 x 80 x 40 cm

### Jocelyn Robert

*La République*, 2006  
Installation vidéographique comprenant  
deux projections  
*La République* : projection DVD, environ  
8 min en boucle, son  
*Liberté, égalité, sororité* : projection DVD,  
2 min 15 s en boucle, chaise Thonet, veston,  
clou et journal *Le Monde*

### David Ross

*Angela Grauerholz: 86,400 seconds*, 2008  
Impression au jet d'encre sur papier archives, 1/5  
140 x 112 cm

*Arnaud Maggs: 28,800 seconds*, 2008  
Impression au jet d'encre sur papier archives, 1/5  
140 x 112 cm

*Mark Dion/J. Morgan Puett: 39,600 seconds*, 2008  
Impression au jet d'encre sur papier archives, 1/5  
140 x 112 cm

*Martha Fleming/Lyne Lapointe: 50,400  
seconds*, 2008  
Impression au jet d'encre sur papier archives, 1/5  
140 x 112 cm

*Musée d'art contemporain de Montréal  
(vide sanitaire): 223,200 seconds*, 2008  
Impression au jet d'encre sur papier archives, 1/5  
140 x 112 cm

*Spring Hurlbut: 23,400 seconds*, 2008  
Impression au jet d'encre sur papier archives, 1/5  
140 x 112 cm

*The Wildgoose Memorial Library: 14,320  
seconds*, 2008  
Impression au jet d'encre sur papier archives, 1/5  
140 x 112 cm

*Thomas McIntosh/Emmanuel Madan:  
691,200 seconds*, 2008  
Impression au jet d'encre sur papier archives, 1/5  
140 x 112 cm

### Carlos et Jason Sanchez

*John Mark Karr*, 2007  
Impression au jet d'encre sur papier archives  
152,4 x 243,8 cm  
Avec l'aimable permission des artistes et de  
la Caren Golden Fine Art, New York

*The Misuse of Youth*, 2007  
Impression au jet d'encre sur papier archives  
152,4 x 223,5  
Avec l'aimable permission des artistes et de  
la Christopher Cutts Gallery, Toronto

### Karen Tam

*Tchang Tchou Karaoke Lounge*, 2005-2008  
Installation vidéographique interactive, son,  
incluant mobilier et six vidéogrammes :  
*A Summer Song*, 2005 ; *Habanera from  
Carmen*, 2005 ; *I Want You*, 2007 ; *Jambalaya  
(Grand Texas)*, 2007 ; *Only You (And You  
Alone)*, 2005 ; *Sukiyaki*, 2007.

### Chih-Chien Wang

*Avellana*, 2007-2008  
Vidéogramme couleur, 45 min, son  
Avec l'aimable permission de Pierre-François  
Ouellette art contemporain, Montréal

*Dim Light*, 2007-2008  
28 impressions au jet d'encre  
50,8 x 76,2 cm chacune  
Avec l'aimable permission de Pierre-François  
Ouellette art contemporain, Montréal

### WWKA (Women with Kitchen Appliances)

*Don't Take Your Wife for Granted... Take Her  
to a WWKA Show!*, 2008  
Affiche, éléments sonores et lumineux  
interactifs  
304,8 x 213,3 cm

*WWKAARMY*, 2008  
Performance visuelle et sonore tenue le  
7 septembre 2008 au MACM  
Environ 20 min

*WWKA certifie la cuisine de la Triennale*, 2008  
Vidéogramme couleur en boucle, son

### Etienne Zack

*Cut and Paste*, 2007  
Acrylique et huile sur toile  
152,4 x 167 cm  
Collection de Kaity et Jeff Stein, Vancouver

*Cycle*, 2007  
Acrylique et huile sur toile  
228,6 x 198 cm  
Collection de Pauline C. Hadley-Beauregard  
et Bernie Beauregard, Vancouver

*Innerworks*, 2007  
Acrylique et huile sur toile  
228,6 x 198 cm  
Collection particulière

*Marked*, 2007  
Acrylique et huile sur toile  
228,6 x 198 cm  
Avec l'aimable permission de Equinox Gallery,  
Vancouver, et Art45, Montréal

*Monkey or Conduit*, 2007  
Acrylique et huile sur toile  
198 x 167 cm  
Avec l'aimable permission de Equinox Gallery,  
Vancouver, et Art45, Montréal

## Capsules vidéo

### Gwenaël Bélanger

*L'Hameçon*, 2008  
Vidéogramme, 57 s

### Patrick Bernatchez

*Pluton*, 2008  
Vidéogramme, 57 s  
Comédiens : Guy Asselin, Josée Lapointe  
Direction photo : Stéphanie Weber-Biron  
Maquillage : Olivier Xavier  
Costumes : Marie-Claude Jalbert, Phillip  
Allard  
Pyrotechnie : MFX productions  
Montage : Nathalie Bujold  
Mixage sonore : Vincent Lemieux  
Photo : Nancy Belzile

### Louis-Philippe Eno

*Sans titre*, 2008  
Vidéogramme, 57 s

### Bettina Hoffmann

*Effleurer*, 2008  
Vidéogramme, 57 s  
Avec la participation de Will Cundill,  
Leslie Baker, Anouk Hoffmann-Morin,  
Nicholas B. York, Anu Ojo et Nancy Pakbaz

### Charles Guilbert et Serge Murphy

*Une flamme dans l'univers*, 2008  
Vidéogramme, 57 s  
Comédienne : Sylvie Bienjonnati  
Direction photo et montage : Patrice Duhamel  
Prise de son : François Guérin  
Réalisé avec le soutien d'Oboro  
Photo : Raymonde April

### Manon Labrecque

*Contagion*, 2008  
Vidéogramme, 57 s

### Lynne Marsh

*One-Minute Camera Opera*, 2008  
Vidéogramme, 57 s  
Avec la participation de Pamela Schlatterer,  
David Jacobs, Goetz Filenius et l'équipe du  
studio n-tv de Berlin  
Musique : *Haio* de Rob Godman avec  
Philip Mead au piano

### Tricia Middleton

*Déclins*, 2008  
Vidéogramme, 57 s  
Assistance à la caméra et à la postproduction :  
Joel Taylor  
Assistance au son : Chris Ready  
Assistance à la coordination de projet :  
Celia Perrin Sidarous

### Yannick Pouliot

*Je te veux*, 2008  
Vidéogramme, 57 s  
Caméra et montage : Tomi Grgicevic  
Piano : Serge-André Jones

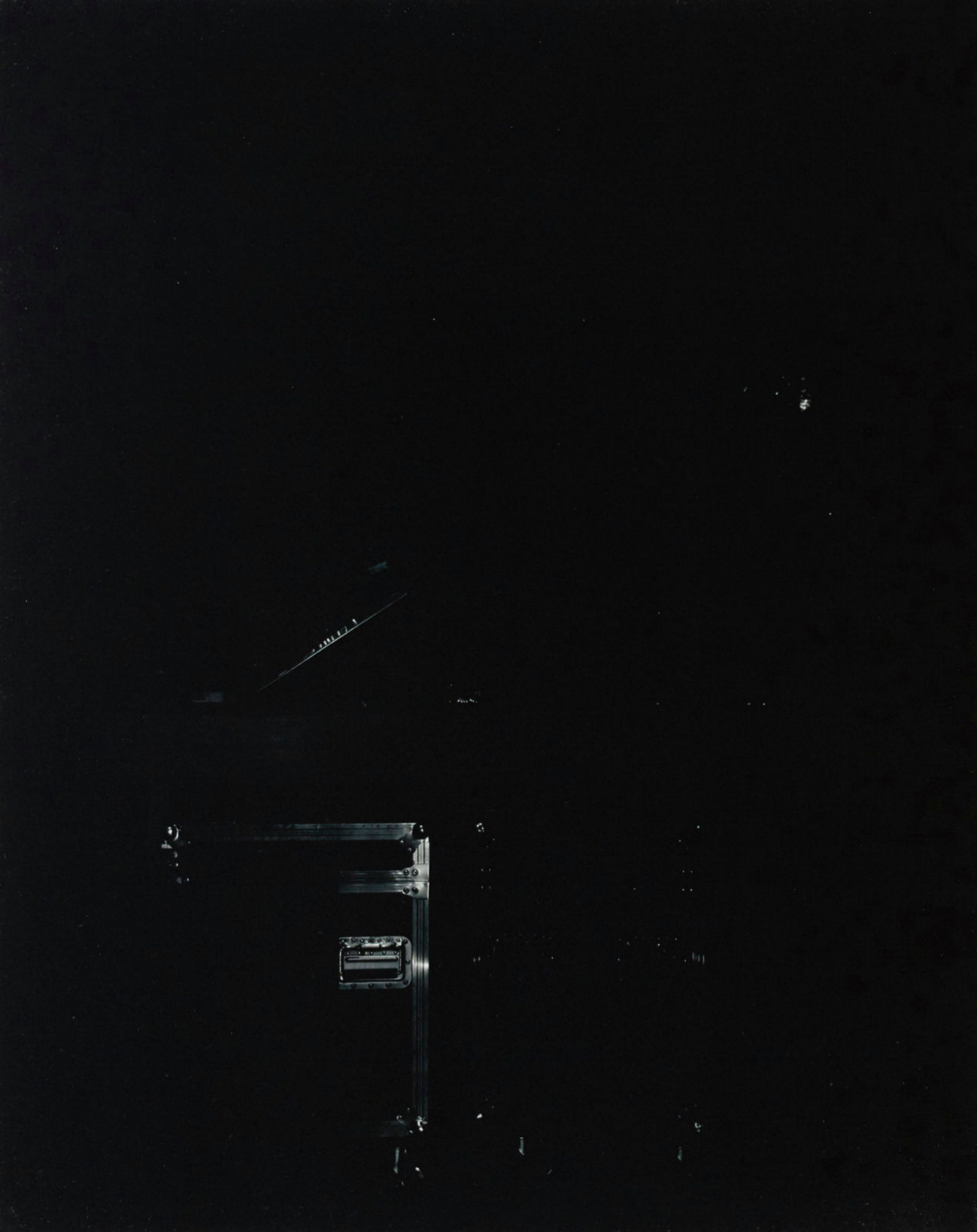
### Chih-Chien Wang

*Broth 01*, 2008  
Vidéogramme, 57 s  
Avec la participation de Yushan Tsai











**Couverture**

Michel de Broin  
*Black Whole Conference* (détail), 2006

**Rabat avant**

Stéphane Gilot  
*3 frontières*, 2006

**Page 2**

Jon Knowles  
*History Has a Lot of Ankles in Its Maw,  
and Is Pulling Straight Down (Supplement)*, 2008

**Pages 6-7**

David Altmeld  
*Le Berger* (détail), 2008

**Pages 8-9**

Etienne Zack  
*Innerworks*, 2007

**Page 10**

Nicolas Baier  
*Vanités 2-34*, 2007

**Pages 12-13**

Manon De Pauw  
*Fantasmagorie lumineuse* (vue de l'installation), 2008

**Page 14**

Michael Merrill  
*Dan Flavin* (National Gallery of Canada, Ottawa), 2007

**Page 16**

Cynthia Girard  
*Chandelle et fleur*, 2008

**Pages 212-213**

Chih-Chien Wang  
*Dim Light* (détail), 2007-2008

**Pages 214-215**

David Ross  
*Thomas McIntosh/Emmanuel Madan:  
691,200 seconds*, 2008

**Rabat arrière**

Jocelyn Robert  
*La République*, 2006

**Couverture arrière**

Jonathan Plante  
*Instantané* (détail), 2008

Cet ouvrage a été imprimé sur les presses  
d'Opale, Longueuil, sur papier HannoArt,  
d'après les maquettes et la composition  
typographique de Fugazi, Montréal.  
Le texte a été composé en Helvetica Neue  
et Akzidenz-Grotesk.









ISBN-10: 2551236718  
ISBN-13: 978-2551236718



9 782551 236718



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL  
Québec