

Christine Davis





CHRISTINE DAVIS

Christine Davis

LESLEY JOHNSTONE
AVEC LA COLLABORATION D'OLIVIER ASSELIN

DU 22 MAI AU 7 SEPTEMBRE 2009
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Christine Davis

Une exposition organisée par
le Musée d'art contemporain de Montréal
et présentée du 22 mai au 7 septembre 2009.

Commissaire : Lesley Johnstone
Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau
Documentation biobibliographique: Martine Perreault
Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin, Susan Le Pan
Conception graphique : Alison Hahn, Hahn Studio
Impression : IntraMédia

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, 2009

Dépôt légal : 2009
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

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

Johnstone, Lesley
Christine Davis

Catalogue d'une exposition présentée au
Musée d'art contemporain de Montréal
du 22 mai au 7 sept. 2009.

Comprend des réf. bibliogr.
Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-551-23785-2

I. Davis, Christine - Expositions. I. Asselin, Olivier. II. Davis, Christine.
III. Musée d'art contemporain de Montréal. IV. Titre.

N6549.D3975A4 2009 709.2 C2009-940740-XF

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) Canada H2X 3X5. www.macm.org

Distribution

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

Table des matières

Avant-propos 6

Monique Gauthier et Janine Marchessault

Foreword 8

Monique Gauthier and Janine Marchessault

Did I Love a Dream? 11

Euclid/Mallarmé 27

Euclid/Orchid 45

Satellite Ballet (for Loïe Fuller) 55

Not I/Pas moi 69

Christine Davis : Ce n'est pas une femme qui danse 76

Lesley Johnstone

La fée électrique : Une archéologie de la culture fin de siècle 84

Olivier Asselin

Christine Davis: Not A Woman Dancing 92

Lesley Johnstone

The Electric Fairy: A Fin-de-Siècle Archaeology 100

Olivier Asselin

Liste des œuvres 108

Biobibliographie sélective 109

Avant-propos

MONIQUE GAUTHIER

Directrice générale par intérim, Musée d'art contemporain de Montréal

JANINE MARCHESSAULT

Membre fondatrice, Future Cinema Lab, Université York

Au cours des vingt dernières années, l'artiste torontoise Christine Davis a élaboré un corpus intellectuellement audacieux et remarquable d'œuvres multimédias, dont les plus distinctives sont des diaporamas d'images 35 mm, projetés sur des écrans sculptés dans une variété éclectique de matériaux essentiellement « féminins » : plumes, boutons, papillons, fleurs et, plus récemment, treillis en cuivre. Davis allie des techniques cinématographiques historiques et récentes pour aborder des changements marquants dans l'histoire du modernisme, laquelle est évoquée dans les modalités affectives de ses projections et de ses écrans.

Les nouvelles œuvres présentées dans cette exposition ont comme point de départ deux figures-clés du début de la modernité, le poète Stéphane Mallarmé et la danseuse et chorégraphe Loïe Fuller. Allant de la projection fascinante d'un film d'archives à un diaporama qui se superpose à une orchidée réelle, en passant par une boucle vidéo présentée sur des iPod Touch, Davis amalgame les histoires connexes de la danse, du cinéma et des sciences, forgeant des liens entre les bouleversements technologiques qui se sont produits à l'aube du xx^e siècle et ceux du début du xxi^e siècle. Ces œuvres ont été créées au Future Cinema Lab (FCL) de l'Université York à Toronto, où Davis a inauguré le programme d'artiste en résidence. Centre de recherche dernier cri où s'élaborent « de nouvelles histoires pour de nouveaux écrans », le FCL se consacre à l'exploration d'une grande variété de pratiques en création et en sciences dans le domaine de l'intermédialité et de la projection d'images en mouvement. Cette publication est le fruit d'une heureuse collaboration entre le Future Cinema Lab et le Musée d'art contemporain de Montréal. En plus des quatre nouvelles œuvres proposées ici, le Musée présente également, dans une deuxième exposition intitulée *La Collection : quelques installations*, l'importante installation de Davis qui fait partie de sa Collection permanente, *Not I/Pas moi* (2006-2007).

Nous sommes très redevables à Christine Davis, dont la générosité, la créativité et la rigueur intellectuelle ont rendu la préparation de cette exposition à la fois stimulante et éminemment agréable. La galerie Olga Korper a facilité de nombreux aspects de la production de ces œuvres, et nous apprécions sa précieuse collaboration. Nous souhaitons également remercier Lesley Johnstone, conservatrice au Musée, qui agit comme commissaire de l'exposition.

Foreword

MONIQUE GAUTHIER

Interim Director, Musée d'art contemporain de Montréal

JANINE MARCHESSAULT

Founding Member, Future Cinema Lab, York University

Over the last twenty years Toronto artist Christine Davis has developed a stunning and intellectually challenging body of multimedia works, the most characteristic of which are her 35-mm slide dissolves projected on screens sculpted with an eclectic range of predominantly “feminine” materials – feathers, buttons, butterflies, flowers and, most recently, copper mesh. Davis combines historical and emerging cinematic techniques to address transformative breaks in the history of modernism, a history that is evoked through the affective modalities of her projections and screens.

The new works presented in this exhibition take as their point of departure two key figures in the imagining of modernity, the poet Stéphane Mallarmé and the dancer and choreographer Loïe Fuller. From a mesmerizing screening of an archival film, to a slide projection overlaying a live orchid and a short video loop presented on iPod Touches, Davis weaves together the interconnected histories of dance, cinema and the sciences, forging links between technological shifts that occurred at the beginning of the twentieth century and at the dawn of the twenty-first. These works were developed at the Future Cinema Lab (FCL) of York University in Toronto, where Davis inaugurated the Artist Residency Program. A state-of-the-art research facility that is developing “new stories for new screens,” the FCL is committed to exploring a wide range of creative and scientific practices in the area of intermedia and moving image projection. The present publication is the result of a felicitous collaboration between the Future Cinema Lab and the Musée d’art contemporain de Montréal. As well as the four new works in this exhibition, the Musée is also presenting *Not I/Pas moi* (2006-2007) – a major installation by Davis that is part of its permanent collection – in the concurrent exhibition *The Collection: Some Installations*.

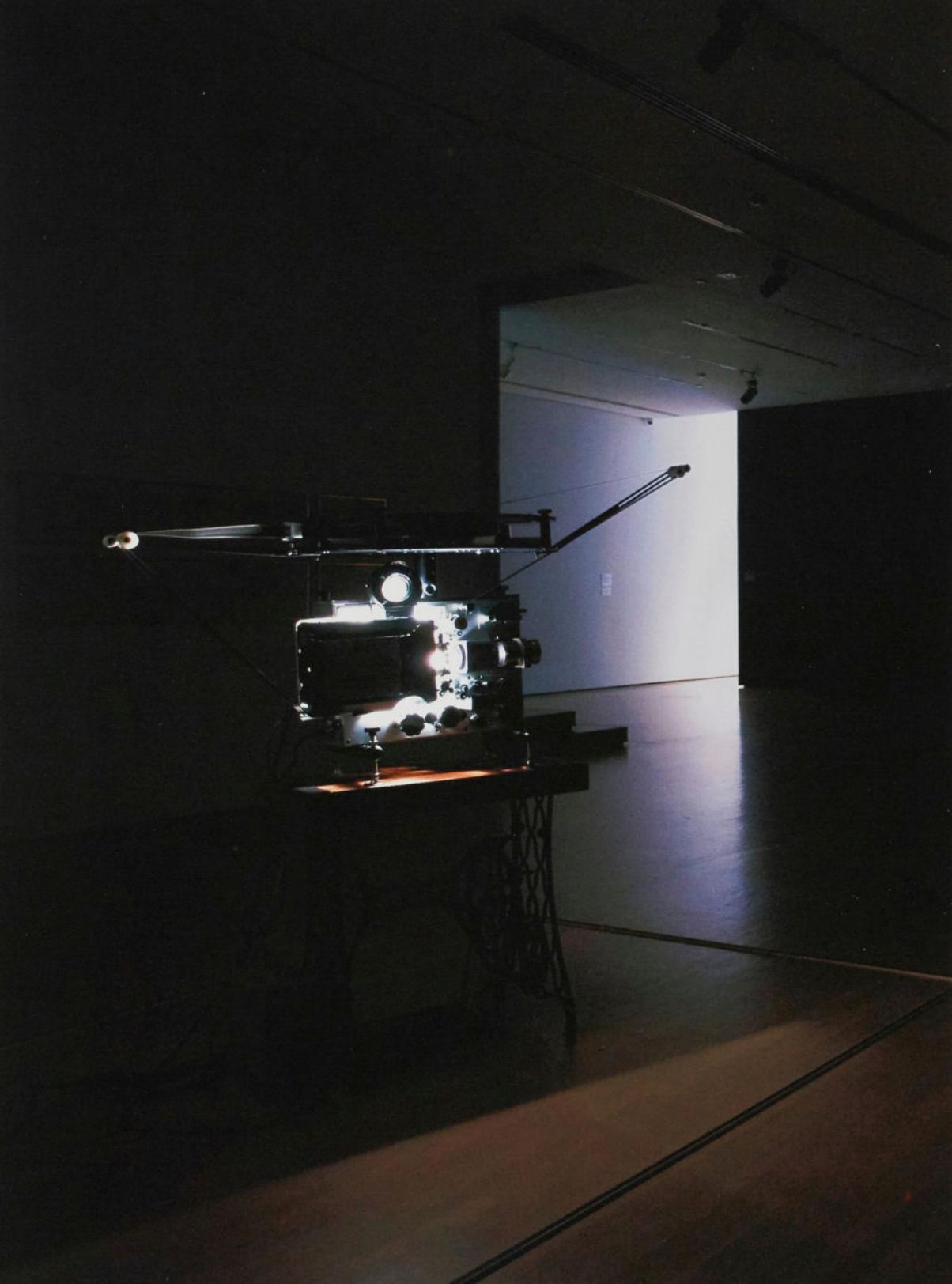
We are very grateful to Christine Davis, whose generosity, creativity and intellectual rigour have made the preparation of this exhibition both stimulating and eminently pleasurable. The Olga Korper Gallery has facilitated many aspects of the production of these works, and we acknowledge their precious collaboration. We would also like to thank the Musée’s Lesley Johnstone, the exhibition’s curator.

Did I Love a Dream?

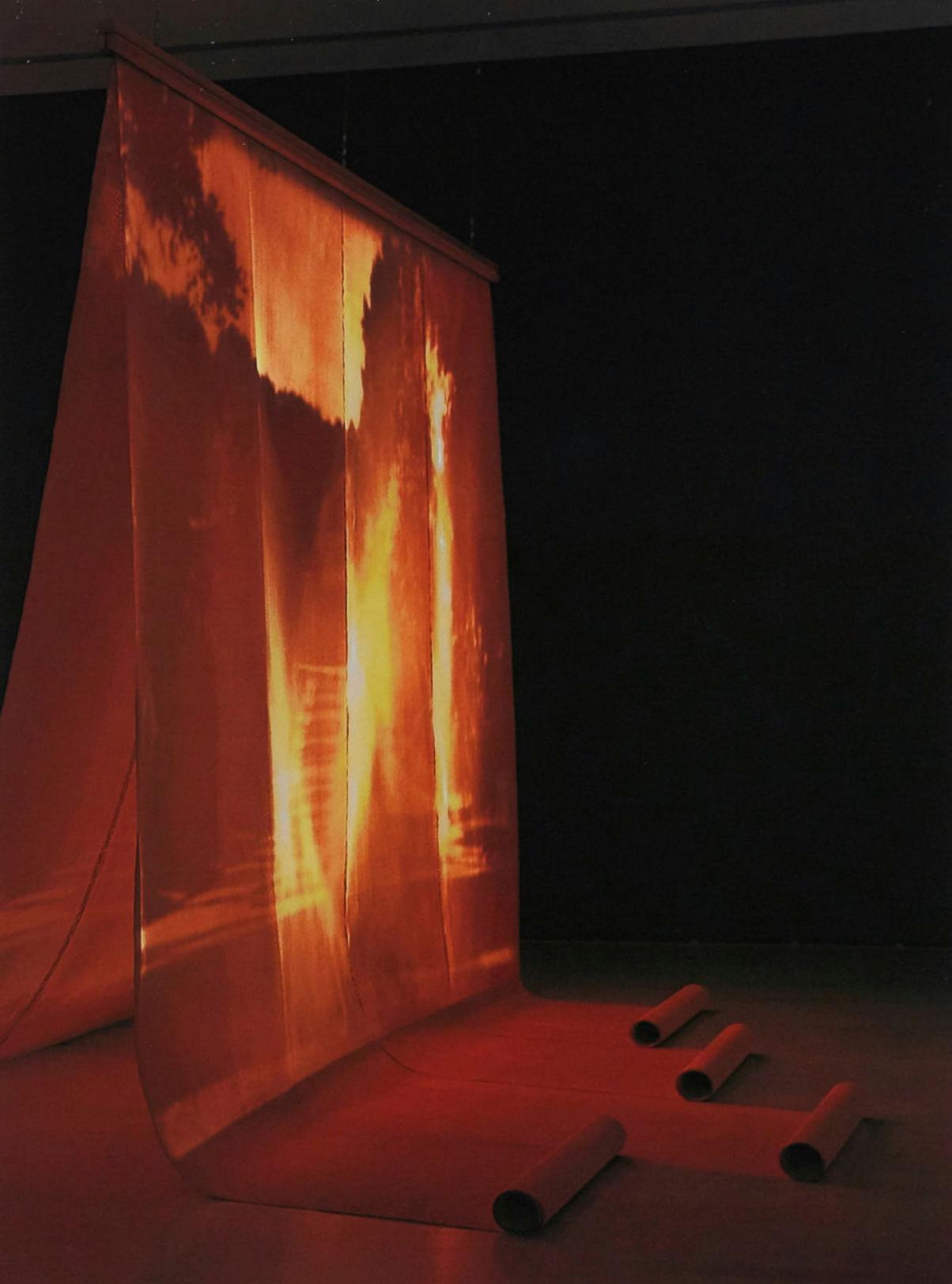
2008-2009

Installation

Film couleur en boucle projeté sur écran de cuivre,
projecteur 35 mm, 1 min 12 s















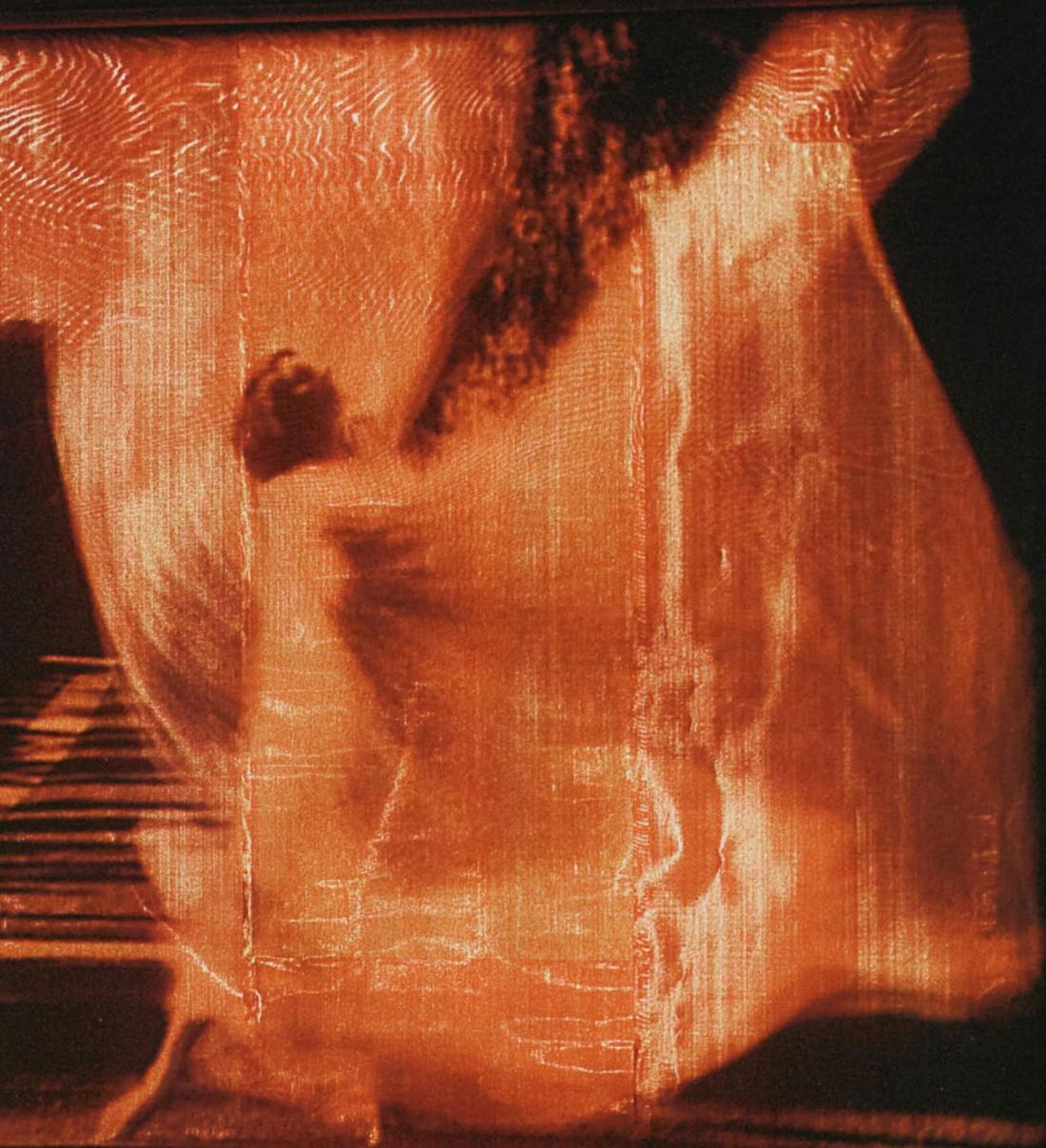


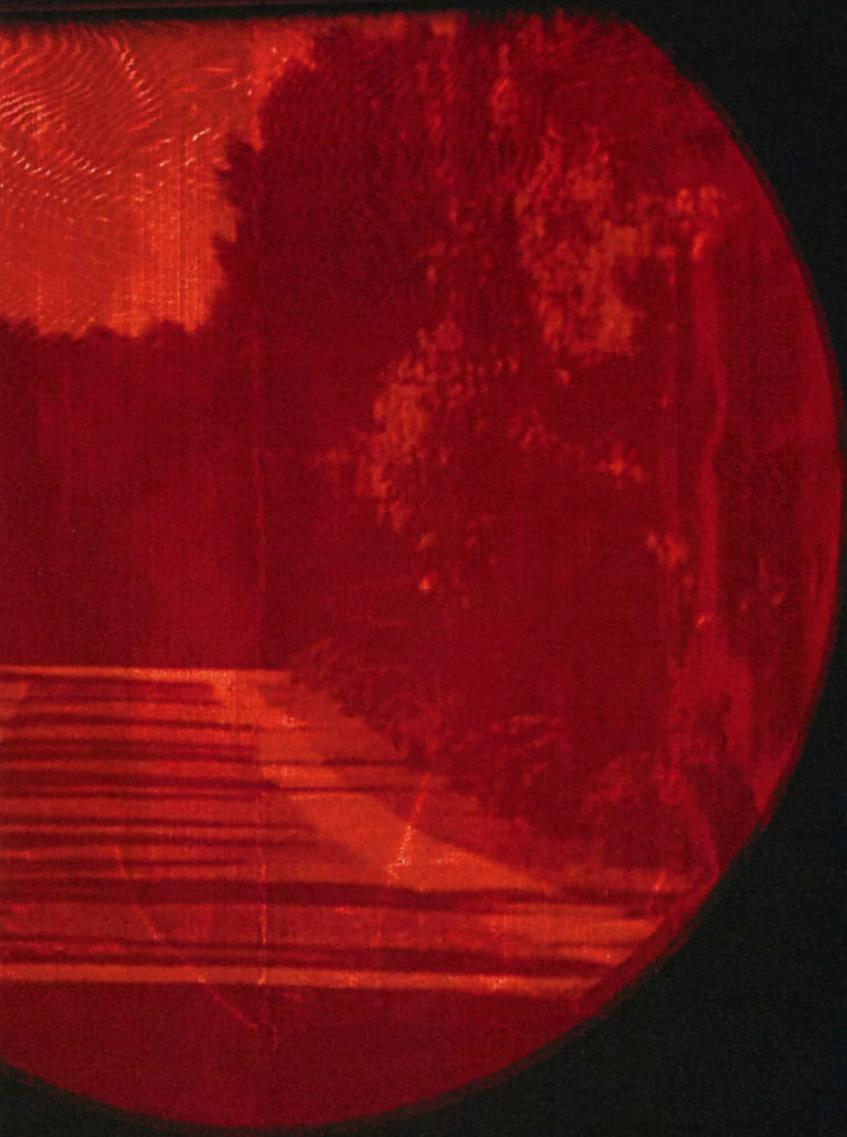










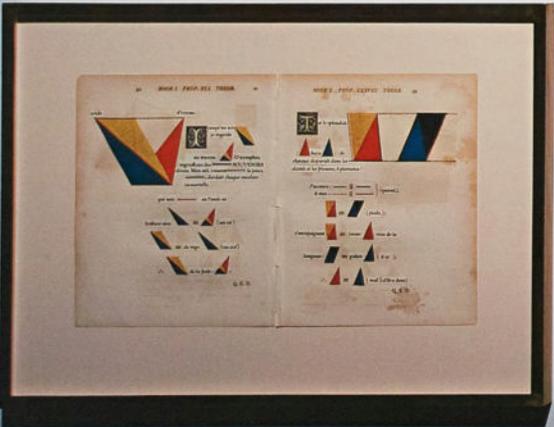
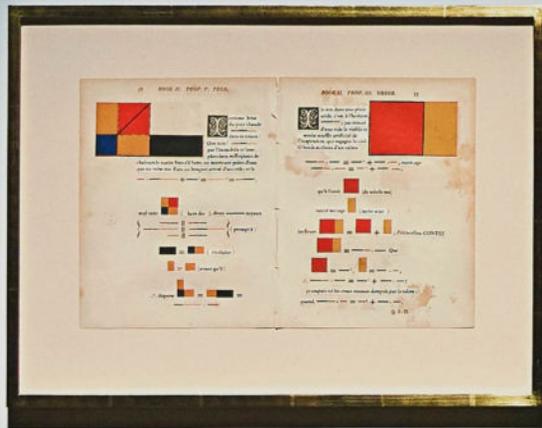
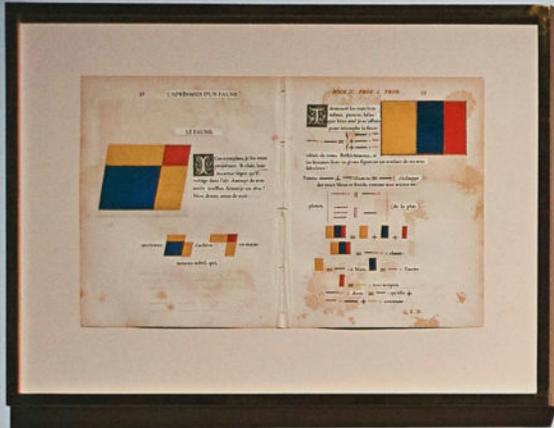


Euclid / Mallarmé

2009

8 collages

8 pages de l'édition d'Oliver Byrne des *Éléments* d'Euclide,
Londres, Pickering Press, 1847,
et texte de *L'Après-midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé



41. **TABLEAU DE LA COULEUR DE LA MER.**

Le tableau de la couleur de la mer est divisé en quatre parties, chacune correspondant à une couleur principale : le jaune, le rouge, le bleu et le noir. Ces couleurs sont combinées avec des nuances plus subtiles pour créer une palette riche. Les descriptions textuelles expliquent comment ces couleurs sont utilisées dans les uniformes militaires et les drapeaux, ainsi que les règles de leur combinaison pour assurer la visibilité et l'efficacité de la communication.

42. **TABLEAU DE LA COULEUR DE LA MER.**

Cette page continue le tableau des couleurs de la mer. Elle présente une autre combinaison de couleurs primaires : le jaune, le bleu, le rouge et le noir. Le texte détaillé qui suit décrit les applications pratiques de ces couleurs, notamment dans le contexte des signaux maritimes et des uniformes de la marine. Des schémas supplémentaires illustrent des motifs géométriques complexes créés à partir de ces couleurs.

43. **TABLEAU DE LA COULEUR DE LA MER.**

Le diagramme principal sur cette page est un triangle équilatéral divisé en trois sections colorées : jaune en haut, bleu en bas à gauche, et rouge en bas à droite. En dessous du triangle se trouve un carré noir. Le texte explique les proportions et les applications de ces couleurs, ainsi que des variantes de ces motifs pour différents usages militaires ou maritimes.

44. **TABLEAU DE LA COULEUR DE LA MER.**

Cette page présente un diagramme similaire à celui de la page précédente, mais avec des variations de couleur et de disposition. Le triangle est divisé en sections de différentes nuances de jaune, bleu et rouge. Le texte qui accompagne le diagramme discute des principes de contraste et de visibilité, essentiels pour l'utilisation de ces couleurs dans des environnements maritimes ou militaires.

LE FAUNE:

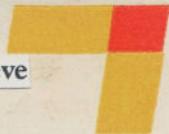


Ces nymphes, je les veux
 perpétuer. Si clair, leur
 incarnat léger, qu'il
 voltige dans l'air. Assoupi de som-
 meils touffus. Aimai-je un rêve ?
 Mon doute, amas de nuit

ancienne,



s'achève

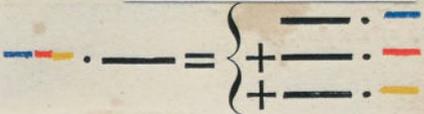


en maint

rameau subtil, qui,

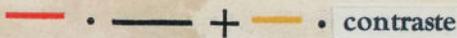
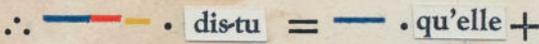
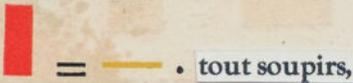
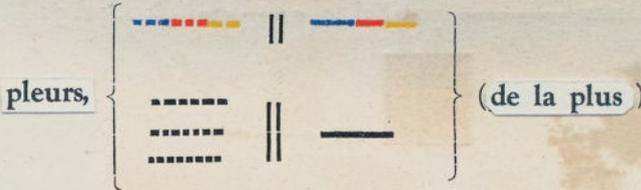


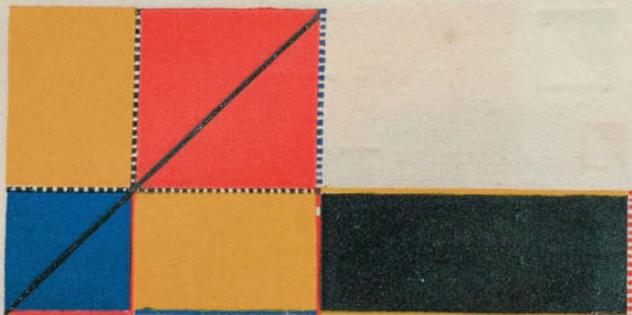
demeuré les vrais bois
même, prouve, hélas !
que bien seul je m'offrais
pour triomphe la faute



idéale de roses. Réfléchissons... si
les femmes dont tu gloses figurent un souhait de tes sens
fabuleux !

Faune, — ⊥ — l'illusion = — (s'échappe) ;
des yeux bleus et froids, comme une source en





comme brise
du jour chaude
dans ta toison ?

Que non !
par l'immobile et lasse,
pâmoison suffoquant de

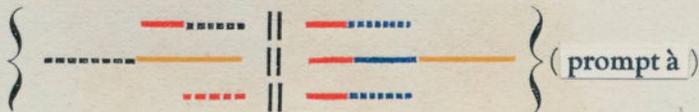
chaleurs le matin frais s'il lutte, ne murmure point d'eau
que ne verse ma flute au bosquet arrosé d'accords ; et le

$$\text{---} \cdot \text{---} \text{---} + \text{---}^2 = \text{---}^2 = \text{---} \text{---}^2,$$



seul vent

(hors des), deux tuyaux



$$\text{---} = \text{---} \text{---} \text{ (s'exhaler)}$$

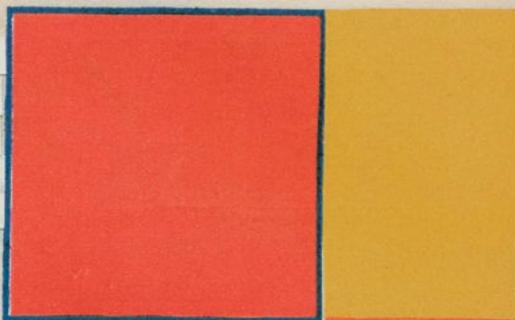
$$\text{---} = \text{---} \text{ (avant qu'il)}$$

$$\therefore \text{disperse } \text{---} \text{---} = \text{---} \text{---} =$$

$$\text{---} \cdot \text{---}$$



le son dans une pluie
 aride, c'est, à l'horizon
 — — — — — , pas remué
 d'une ride le visible et
 serein souffle artificiel de
 l'inspiration, qui regagne le ciel.
 O bords siciliens d'un calme



$$\begin{array}{c} \text{---} \cdot \text{---} \cdot \text{---} \\ \text{---} \cdot \text{---} \cdot \text{---} \end{array} = \text{---}^2 + \text{---} \cdot \text{---} \text{, marécage}$$

qu'à l'envi  (de soleils ma)

vanité saccage  (tacite sous)

les fleurs  =  +  , d'étincelles, CONTEZ

 =  .  Que

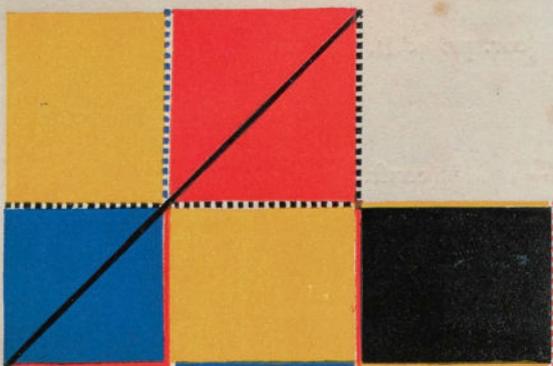
 = ² ,  =  .  ,

$$\therefore \text{---} \cdot \text{---} \cdot \text{---} = \text{---}^2 + \text{---} \cdot \text{---} :$$

je coupais ici les creux roseaux domptés par le talent ;

quand,  .  = ² +  .  .

Q. E. D



sur l'or glauque de
lointaines ———
verdures dédiant
leur ———,

vigne à des fontaines, ondoie
une blancheur animale au repos :
Et qu'au prélude lent où naissent
les pipeaux ce vol de cygnes, non !
de naïades se sauve ou plonge...
Inerte,

$$\text{---} \cdot \text{---} + \text{---}^2 = \text{---}^2 \cdot$$



tout brûle

(dans l'heure), fauve ———

sans { } (marquer par)

$$\text{---} = \text{---} = \text{---} \quad (\text{quel art ensemble})$$

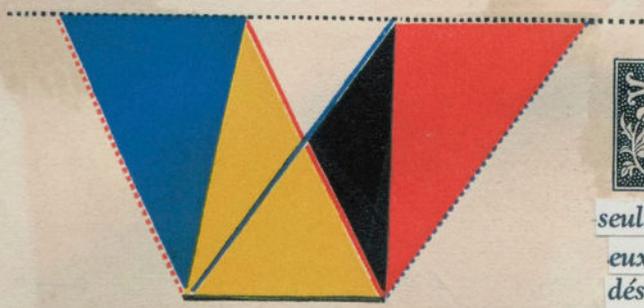
$$\therefore \text{---} = \text{---} = \text{---} \cdot \text{---} \quad \text{Blue 93}$$

$$\text{détala trop } \text{---} = \text{---}^2 \quad (\text{d'hymen})$$

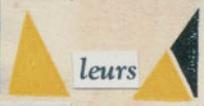
$$\therefore \text{---} = \text{---}^2 = \text{---} \text{---} \quad (\text{souhaité de})$$

$$\therefore \text{---} \cdot \text{---} + \text{---}^2 = \text{---}^2 \cdot$$

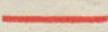
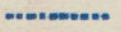
Q. E. D.

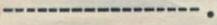


des dormeuses parmi



seuls bras hasard(—) eux ; Je les ravis, sans les désenlacer, et vole. À ce

massif,  ||  } haï par
 ||  }

l'ombragen  .



de roses tarissant tout
 parfum au soleil, où notre ébat au jour consumé soit pareil.
 Je t'adore, courroux des vierges, ô délice farouche

∴ {  = du sacré  } fardeau
 = nu qui  }

∴  =  .

Q. E. D.



se glisse pour fuir ma lèvre en
 feu buvant, comme un éclair
 tressaille ! la



frayeur secrète de la chair :



de ——— l'inhumaine au cœur de la .



laisse à la fois une innocence, humide de larmes folles ou

de moins tristes vapeurs. Mon crime, c'est

d'avoir, gai de vaincre ces (peurs), traîtresses, divisé la
 touffe échevelée de baisers que les dieux

Q. E. D.



gardaient si bien (———)
 mêlée : ———) Car, à peine
 j'allais cacher un rire ardent
 sous les replis heureux d'une
 seule (———) (gardant : ———), par
 un doigt simple, afin que sa

candeur ——— de plume |.

——— = ——— (se)

——— = ——— (teignît)

à l'émoi ——— de sa sœur qui s'allume, la petite,

∴ ——— = ——— , naïve ——— = ——— (et ne) ;

rougissant ∴ ——— || ——— (pas :) .

Q. E. D.



Que de mes bras, ()
 défait par de vagues trépas,
 cette proie, à (),

jamais ingrante se deliver



sans ——— pitié du { 

 } ;

sanglot  =  =  (dont),

∴  = 

∴  ||  (j'étais)

Q. E. D.

CASE I.



CASE II.



encore ivre. Tant
pis ! vers le bon
heur d'autres
m'entraîneront
par leur tresse nouée aux

( =  cornes

( = ), de mon
front : Tu sais, ma passion,
que, pourpre et déjà mûre,
chaque grenade éclate et
d'abeilles murmure ; et
notre sang, épris de qui le
va saisir, coule pour tout

CASE I.

l'essaim éternel — du désir. — À l'heure où ce bois
d'or et de cendres se teinte

une — = — .

fête s'exalte en la feuillée éteinte : — Étna !
c'est parmi toi visité de

Vénus — = — , sur — .

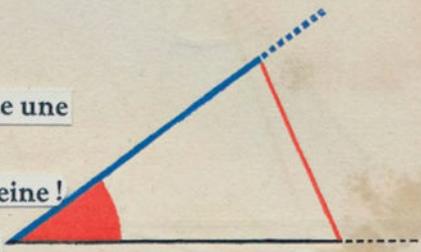
ta  lave  posant tes

— = — ,  =  , — = — ;

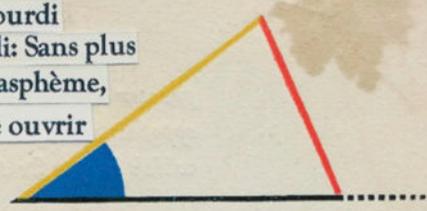
∴  =  (talons)



ingénus, quand () tonne une
somme triste ou (),
s'épuise la flamme. Je tiens la reine !



O sûr châtement... () Non, mais
l'âme de paroles vacante et ce corps alourdi
tard succombent au fier silence de midi: Sans plus
il faut  dormir en l'oubli du blasphème,
sur le sable altéré gisant et comme j'aime ouvrir
ma bouche à l'astre
efficace des vins !



Couple,  (adieu) ;

je vais  =  ,  = 

voir l'ombre   .

que tu  =  (devins).

Q. E. D.

Euclid / Orchid

2008-2009

EUROB.

'33



be described for
some of them a
square. (B. 1. 1)



inscribe
green sg

Make

and

and

and

(B.

d fine

is equal

In like

and therefore
of these line
infringed in

be described from
one of them as
square. (B. 3. pr.







infringe
gives

Make
 and
 and
 and
 (B. 3. pr. 31.)



and since
 is equal to
 In like manner,

and therefore
 of these lines
 inscribed in
 be deduced from
 one of them as radii
 are. (B. 3. pr. 16.)
 Q. E. D.



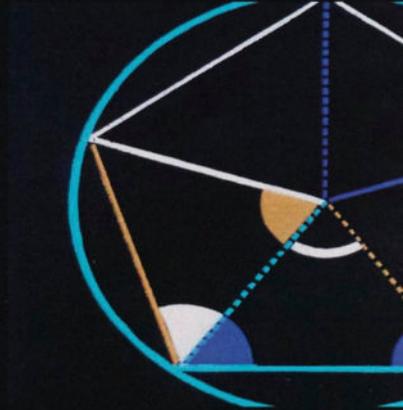
Satellite Ballet (for Loïe Fuller)

2008-2009

Installation
Vidéogrammes en boucle, iPod Touch



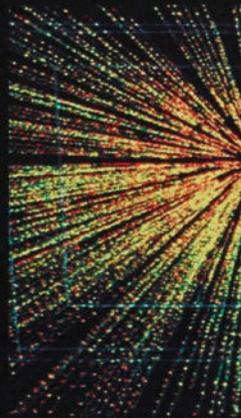






Bi
by
from











Not I/Pas moi

2006-2007

PRÉSENTÉ DANS L'EXPOSITION
LA COLLECTION : QUELQUES INSTALLATIONS
DU 28 FÉVRIER AU 4 OCTOBRE 2009

Installation

Projection de diapositives sur écran de boutons suspendu et miroirs,
quatre projecteurs, 18 min

Achat, avec l'aide du Programme d'aide aux acquisitions du Conseil des Arts du Canada
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Avec l'acquisition en 2007 de l'installation poétique et achevée *Not I / Pas moi* (2006-2007), le Musée inscrivait enfin au sein de sa Collection une œuvre majeure de Christine Davis, cette dernière élaborant, depuis plus de vingt ans, une œuvre riche et originale tissée à même la qualité exceptionnelle d'images projetées sous forme de diapositives, un médium photographique hybride menacé d'obsolescence en cette ère si avide de nouvelles technologies.

Les contenus ciblés et les références littéraires s'inscrivent sur des supports matériels dotés d'un caractère tenant souvent du « merveilleux » : fleurs, plumes, papillons, boutons, ... Le pouvoir d'évocation combiné d'une projection lumineuse et d'une matérialité exquise révèle avec efficacité la profondeur d'une réflexion personnelle sur l'histoire de la photographie (et de la chambre obscure), tout comme sur la prééminence de l'objet, banal ou symbolique, au cœur de l'apparente immatérialité des images.

La projection rythmée et continue d'extraits de textes de Samuel Beckett et de Simone Weil sur un écran suspendu recouvert de boutons « vintage » se reflète sur deux miroirs encadrant (enchâssant) ledit écran. Les séquences de mots sont projetées en alternance en français et en anglais, à l'endroit et à l'envers, et deviennent ainsi tour à tour lisibles sur l'écran ou sur les miroirs. La beauté tragique des textes, la séquence d'ouverture de la pièce de Beckett *Not I (Pas moi)* et les extraits de *Self Effacement* et de *La Pesanteur et la Grâce* de Weil, re-positionnent le spectateur au cœur de sa propre subjectivité, bien qu'il soit confronté sans cesse à la négation du « Je » et à l'impossibilité de se souvenir du flot intégral d'un dialogue silencieux et puissant, issu d'une opération complexe et laborieuse de découpage et de collage des mots et, par extension, des idées.

L'artiste utilise l'informatique pour calibrer et régir la cadence complexe de la succession des 240 diapos à l'aide de quatre projecteurs. La station et la pause obligées dans le confort relatif de la salle obscure – l'intimité qui en découle – et l'importance (la prégnance) du son mécanique – les bruits du déroulement émis par le dispositif technique – confèrent à cet exercice singulier d'une lecture scintillante le cachet volatil et précieux de l'expérience.

– JOSÉE BÉLISLE –

Impet
tada
sbntidsh'b

dipmetios e
afique e
gas

peit
bout de
femelle

stiat
si no
salmu

petit
de tout de
ensemble

terre
où je
marche

pe
bou
fen

st
si
ch



With the acquisition of the accomplished, poetic installation *Not I / Pas moi* (2006-2007) in 2007, the Musée finally enriched its collection with a major work by Christine Davis, who, for more than twenty years, has been creating a strong, original body of work forged from high-quality images projected in the form of slides, a photographic medium threatened with obsolescence in an era greedy for new technology.

The selected subjects and literary references are inscribed on material supports often of a slightly magical kind, such as flowers, feathers, butterflies and buttons. The power of evocation, combined with luminous projection and exquisite materiality, compellingly reveals the depth of a personal reflection on the history of photography (and the camera obscura), and on the pre-eminence of the object, be it commonplace or symbolic, at the heart of the images' apparent immateriality.

The uninterrupted rhythmic projection of excerpts from writings by Samuel Beckett and Simone Weil on a hanging screen covered with vintage buttons is reflected in two mirrors framing (embedding) the screen. The sequences of words appear alternately in French and English and backwards and forwards, becoming legible in turn on the screen and on the mirrors. The tragic beauty of the texts – the opening scene of Beckett's play *Not I (Pas moi)* and excerpts from Weil's *Self Effacement* and *La Pesanteur et la Grâce* – repositions viewers within their own subjectivity, but still unremittingly faced with the negation of the "I" and the impossibility of grasping the continuous flow of a silent and powerful dialogue, the result of the intricate, laborious process of creating collages of words and, by extension, ideas.

The artist uses computers to calibrate and control the complex cadence of the succession of 240 slides on four projectors. The forced halt and pause in the relative comfort of the dark gallery – the resulting intimacy – and the importance (resonance) of the mechanical sounds – the clickety-click of the technical apparatus – endow this singular exercise of shimmering reading with the volatile and precious cachet of the experience.

– JOSÉE BÉLISLE –

Translated by Judith Terry

Christine Davis
Ce n'est pas une femme
qui danse

LESLEY JOHNSTONE

*Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème,
qui est faite de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve¹.*

— STÉPHANE MALLARMÉ —

Dès qu'on entre dans la salle, une image en mouvement nous absorbe ou nous immerge en elle. Papillon, oiseau, fleur, ange ou apparition – toutes ces évocations sont plus séduisantes l'une que l'autre. Le regard est attiré par une boucle de courte durée, un extrait de film d'archives, montrant une danseuse enveloppée dans des flots de tissu blanc qu'elle s'active à faire tourner dans l'espace. Les dimensions de l'image (3,65 mètres de largeur), la tonalité bleu noir de l'extrait et la qualité transparente, chatoyante, de l'écran en cuivre tissé contribuent à la création d'un effet spectaculaire, fantasmagorique. *Did I Love a Dream?*² fait partie d'un corpus d'œuvres étroitement imbriquées de Christine Davis qui ont pour point de départ deux figures-clés du début de la modernité : le poète Stéphane Mallarmé (1842-1898) et la danseuse chorégraphe Loïe Fuller (1862-1928).

Plusieurs des diaporamas³, des installations multimédias et des photographies créés par Davis au cours des vingt dernières années sont habités d'une tension toute mallarméenne entre « nommer » et « suggérer ». Des fragments de textes et d'images y sont projetés sur des écrans dont la texture est richement rehaussée de différents matériaux, par exemple des boutons, des papillons ou des fleurs. Parfois à peine lisibles, les images apparaissent et disparaissent, se forment et se déforment. Multiples sont les sources de l'artiste, mais les relations qu'elles entretiennent entre elles nous échappent. Davis examine les assises de la modernité en utilisant des processus de voilement et de dévoilement, en entremêlant désir, données, matérialité et sens. Voici comment elle l'explique :

Ce qui m'intéresse en particulier, c'est la méthodologie qui sous-tend le progrès du modernisme. J'aborde le féminin, la violence, le sacré et le scientifique dans mon travail, mais je n'explore aucun de ces phénomènes isolément. Le travail se situe davantage dans les espaces relationnels qui existent entre eux. Il semble qu'au tout début de la modernité des images de la femme, de l'électricité et du cinéma se soient enchevêtrées. Cela s'apparente à une sorte de « machine célibataire » que j'ai senti le besoin de défaire ou de refaire. Chacune de mes installations est peut-être une machine célibataire⁴...

Deux des quatre textes que Mallarmé a écrits sur la danse – qu'il considérait comme la forme théâtrale de la poésie par excellence – sont consacrés à Loïe Fuller, une figure fascinante des débuts de la danse moderne⁵. Celle-ci a incarné la conception qu'avait le poète de la danseuse comme signe idéal, « à savoir que

la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., *et qu'elle ne danse pas*⁶. . . » Les chorégraphes typiques de Loïe Fuller mettaient en scène des pans de tulle, attachés à de longues tiges, qu'elle faisait tourner au-dessus d'elle pour créer des motifs complexes évoquant des flammes, des fleurs, des papillons. Le corps de la danseuse était pratiquement avalé par ces formes dont la réalisation nécessitait, malgré leur nature éphémère, beaucoup de force et d'endurance. Ses expérimentations pionnières avec l'électricité, l'éclairage, les miroirs et les planchers de verre, de même que son utilisation de gels colorés et de composants chimiques, ont fait dire à Mallarmé que son travail était à la fois « une ivresse d'art » et « un accomplissement industriel⁷ ». Hautement novateur, son travail a beaucoup été imité, autant sur les scènes européennes qu'aux États-Unis. Son image a été régulièrement utilisée par les artistes symbolistes au début du xx^e siècle ; la nature radicale de ses expérimentations avec l'éclairage et l'électricité l'a mise en contact avec Thomas Edison ainsi qu'avec Pierre et Marie Curie ; et sa fusion du mouvement et de la lumière a fait dire qu'elle « a créé le cinéma avant la cinématographie⁸ ». Malgré tout cela, les livres d'histoire ne lui ont accordé pratiquement aucune place.

La représentation de Fuller que Davis propose dans *Did I Love a Dream?* est captivante⁹. L'artiste donne forme à l'idée qu'a Mallarmé « du signe dansé non seulement comme représentation, mais aussi comme incarnation symbolique de tout idéal de beauté que le spectateur s'imagine qu'il représente¹⁰ ». Au fur et à mesure qu'on regarde l'image, on s'aperçoit que quelque chose ne tourne pas rond : les flots de tissu vont dans le sens contraire de la gravitation, et l'on finit par comprendre que le film est projeté à l'envers. Faisant un remarquable tour de passe-passe et exploitant une technique typiquement cinématographique, Davis permet au tissu d'atteindre ce vers quoi tend la danse, soit défier les lois de la gravité. Ce renversement, combiné au flux constant des images, confère une qualité étrange à l'œuvre, accroissant sa portée onirique.

On ne peut toutefois pas s'abandonner complètement à l'expérience puisque, constamment, les éléments techniques de l'œuvre nous ramènent dans l'espace réel. Un projecteur de film 35 mm modifié pour l'occasion trône au beau milieu de la salle, sa présence physique imposante explicitement affirmée et le son distinctif de son mécanisme nullement déguisé. L'écran de cuivre sur lequel apparaissent les images est suspendu au plafond et se prolonge vers le projecteur, sa trans-

parence produisant une multiplication évanescence de la danseuse dans l'espace d'exposition, dans l'espace du regardeur. En prolongeant l'écran jusqu'au niveau du projecteur, Davis intègre la machine et l'image projetée dans un objet sculptural dynamique, créant un événement en circuit fermé qui engage le regardeur dans une expérience imprévisible.

Did I Love a Dream? est bel et bien une machine célibataire. Tout ce qui, selon Rosalind Krauss, caractérise la machine célibataire y est : mouvement perpétuel, autoérotisme, narcissisme, cycle stérile et complexité d'interconnexions¹¹. La mariée (danseuse, vierge, désir ignorant) et le célibataire (machine, moteur-désir) sont pris dans « un système complètement contenu dans lequel le désir est à la fois producteur, consommateur et re-producteur¹² ». En fait, tous deux sont des machines qui produisent du désir et qui sont désir, tous deux sont désirants et s'imaginent l'un l'autre sans possibilité de compréhension mutuelle. *Did I Love a Dream?* et *Satellite Ballet (for Loïe Fuller)*, l'autre installation d'importance de l'exposition, situent le regardeur entre le monde de production du célibataire et le domaine d'inscription de la mariée, ou (dans les mots de Deleuze et Guattari) entre « la machine désirante et le corps sans organes¹³ ».

– UNE POUSSÉE RÉTINIENNE DE TEMPS ET D'ESPACE –

La deuxième œuvre majeure de l'exposition est installée dans une petite salle sombre au plafond bas. *Satellite Ballet* réunit dans une courte boucle un éventail époustouffant d'images : des photogrammes de *Serpentine Dance* de Fuller filmée par Thomas Edison dans son studio Black Maria ; des images positives et négatives numérisées, tirées d'une édition colorée à la main de 1847 des *Éléments* d'Euclide ; des images et des diagrammes de collisions de particules de haute énergie ; un tunnel d'accélérateur de particules ; des feux d'artifice ; un dessin provenant d'un dépôt de brevet de Fuller ; et une illustration art déco de fée accompagnant un paquet de cigarettes du début du xx^e siècle. Dans un moment de pure réflexivité, la boucle commence et finit avec des images de Davis en train de fumer une cigarette, saisies par la caméra de son ordinateur au moment même où elle fait le montage de la boucle (mise en abyme oblique).

Le clip est présentée sur des iPod Touch, disposés sur les quatre murs de la salle de manière à refléter les positions du faune, de la nymphe et des membres

du chœur de la nymphe dans les notations chorégraphiques de Vaslav Nijinski pour son ballet *L'Après-midi d'un faune*. Chaque mur correspond à une page de la partition de Nijinski, et les personnages sont identifiés par la vitesse à laquelle la boucle est projetée : le faune est représenté par une suite indolente d'images, le chœur de la nymphe par un flux très rapide d'images et la nymphe principale à une vitesse intermédiaire.

Devant cette œuvre, le regardeur a l'intuition d'un système en soi : chaque image fixe semble jouer un rôle, l'emplacement des iPod est délibéré et les vitesses différentes ont une signification. Cependant, nous ne disposons pas du contexte qui permettrait de situer les images dans un réseau de relations définies. Comment saisir le sens de ce montage d'anciens et de nouveaux médias (cinéma, photographie, lithographie, page imprimée, numérisation) couvrant tout le xx^e siècle ?

La description de *Satellite Ballet* donnée par Davis en tant que « poussée rétinienne de temps et d'espace » est illustrée de manière plus explicite dans la juxtaposition des diagrammes euclidiens et des images de collisions de particules. Le système géométrique élaboré par Euclide, auteur de la première explication globale de l'espace tridimensionnel, a régné en maître absolu jusqu'au xix^e siècle. Ce n'est qu'à l'ère moderne (celle de Mallarmé, de Fuller et de Nijinski) que la géométrie non-euclidienne a fait son apparition. C'est à l'autre extrémité de l'histoire de la science que se trouvent les expériences très récentes et controversées de collisions de particules à haute énergie, conçues pour détecter le boson de Higgs, qui porte l'inquiétante étiquette de « particule de Dieu ». L'artiste a donc combiné deux manières radicalement différentes d'imaginer l'espace-temps : les premières tentatives de décrire l'espace tridimensionnel par la pensée pure, sans référence au monde physique, et des images d'expériences qui, espère-t-on, vont « déchiffrer le code » de ce monde¹⁴. (Deux autres œuvres, un diaporama et une série de collages, ont également recours aux *Éléments* d'Euclide. Dans celle justement intitulée *Euclid/Orchid*, une page est projetée sur une orchidée réelle alors que, dans *Euclid/Mallarmé*, le texte du mathématicien a été remplacé par des vers de *L'Après-midi d'un faune*. Dans la première, l'artiste dépose l'image d'un espace hors temps sur le mouvement très lent d'une plante en croissance, faisant clairement allusion à des dualités comme intellect/émotion et culture/nature. Il est intéressant de noter que, dans l'exposition, seuls les collages fournissent au regardeur une référence directe au rôle-clé de Mallarmé.)

Le ballet de Nijinski, qui renvoie au poème du même titre de Mallarmé, constitue un moment déterminant du début de l'histoire de la danse moderne. Contrairement aux contributions vaudevillesques, pratiquement oubliées, de Fuller, Nijinski fait partie intégrante de la grande lignée. Pourtant, dans *Satellite Ballet*, Nijinski reste une figure structurale non identifiée, alors que Fuller occupe le centre de la scène. Davis propose-t-elle une histoire revue de la danse, sous-entendant par là que Fuller a créé une chorégraphie plus radicale et qu'elle a représenté l'essence de la conception que se faisait Mallarmé de la danse de manière plus complète que Nijinski ? Comme l'a souligné Mary Lewis Shaw, il existe deux traditions dans la critique de danse moderne : l'une qui associe la danse au rituel (la tradition primitiviste), et l'autre qui conçoit la danse comme une écriture corporelle abstraite et qui annonce les formalistes modernes comme George Balanchine et Merce Cunningham¹⁵. Mallarmé a marié ces points de vue apparemment contradictoires et leur a donné une force égale ; en incorporant l'image de Fuller dans les notations chorégraphiques de Nijinski, Davis utilise le montage pour déclarer qu'elle adhère à son tour à cette lecture plus complexe.

Dans *Satellite Ballet*, Davis forge un lien entre les changements technologiques qui se sont déroulés au début du xx^e siècle et ceux qui ont eu lieu au commencement du xxi^e siècle, nous faisant passer de l'âge de la reproduction mécanique à celui de la reproduction numérique, et ce, dans l'espace d'une boucle très brève. L'intérêt de Davis pour le iPod Touch et ses liens avec les satellites – l'un des gadgets électroniques les plus sophistiqués et répandus à s'offrir au consommateur du xxi^e siècle – est double. Mis à part l'élégant design de l'appareil, son image de haute qualité fait nettement partie de l'attrait qu'il exerce, et l'artiste s'en sert pour produire un effet résolument spectaculaire qui n'est pas sans rappeler une pluie d'étoiles filantes. Sur un plan plus conceptuel, le iPod Touch permet une libre circulation de l'information qui n'a pas de précédent, et il suscite des questionnements fondamentaux sur la propriété intellectuelle et sur la propriété d'éléments intangibles comme l'espace aérien. Parce qu'il permet aux utilisateurs de produire, de recevoir et d'expédier à volonté des images (en mouvement et fixes), de la musique et du texte, l'appareil incarne l'une des menaces les plus graves à la propriété intellectuelle de toute l'histoire et il rend l'application des lois sur le droit d'auteur pratiquement impossible. En intégrant le brevet déposé par Fuller pour l'un de ses costumes dans sa propre boucle vidéo, Davis évoque les combats précurseurs de la danseuse pour conserver des droits sur son travail¹⁶.

Un acte de détournement technologique est à l'œuvre ici, une utilisation par la tangente d'un système de communication commercial. Dans l'œuvre de Davis, le iPod Touch, « un instrument de déplacement spatial et temporel¹⁷ », est paradoxalement chargé d'une séquence contrôlée d'images qui est présentée selon un plan établi et offert dans les structures et les conventions de l'expérience collective. Plutôt que d'exploiter le potentiel inhérent au iPod Touch, l'artiste détourne sa fonctionnalité et prive son mécanisme même de sa pertinence. Encore une fois, elle insiste pour nous ramener dans l'espace réel par la matérialité évidente de sa machine et contrebalance ainsi la qualité immatérielle, fantasmagorique, des images. Le iPod et le projecteur de film fonctionnent toutefois (littéralement) tous deux comme machines opérantes et (symboliquement) comme substituts de la danseuse. Par la nature hautement « féminine » de ces œuvres, de même que par la représentation de la danseuse, chorégraphe et *self-made-woman* Loïe Fuller comme sujet, objet *et* figure, Davis propose une interprétation féministe de la structure résolument masculine de la machine célibataire, revendiquant en son nom, en celui de la danseuse et au nôtre les domaines aussi bien de la mariée que du célibataire.

Traduction de Colette Tougas

1. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, sous la direction d'Henri Mondor et de G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, p. 869.

2. Le titre de l'œuvre, en français *Aimai-je un rêve ?*, provient d'un vers au début du poème de Mallarmé *L'Après-midi d'un faune*.

3. Pour une analyse du plus récent diaporama de Davis, voir le texte de Josée Bélisle dans le présent ouvrage. *Not I/Pas moi*, 2006–2007, fait partie de l'exposition *La Collection : quelques installations*, dont la commissaire est Josée Bélisle, et présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 28 février au 16 août 2009.

4. Christine Davis, courriel à l'auteure, le 30 janvier 2009. [Notre traduction.]

5. Pour une étude en profondeur sur Loïe Fuller, voir Ann Cooper Albright, *Traces of Light: Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 2002.

6. Mallarmé, *op. cit.*, p. 304.

7. *Ibid.*, p. 307.

8. Tom Gunning, « Loïe Fuller and the Art of Motion », dans *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, sous la direction de Richard Allen et Malcolm Turvey, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995, p. 85. [Notre traduction.]

9. La danseuse n'est pas Fuller mais une certaine Miss Baker. La boucle est extraite de *La Fée des ballets fantastiques de Loïe Fuller*, un film basé sur les chorégraphies de Fuller et réalisé par George R. Busby en 1934, après sa mort, avec l'aide de son amant et collaborateur de longue date, Gab Sorère.

10. Mary Lewis Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé: The Passage from Art to Ritual*, University Park, Penn., Pennsylvania State University Press, 1993, p. 55. [Notre traduction.] Dans le chapitre intitulé « Danse : Rite . . . énoncé de l'Idée », Shaw y va d'une analyse pointue sur la manière dont Mallarmé percevait la danse en tant que langage ultime du corps et forme idéale de rituel permettant de compléter et de célébrer des textes poétiques.

11. Rosalind E. Krauss, « Sherrie Levine: Bachelors », dans *Bachelors*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2005, p. 180. [Notre traduction.]

12. *Ibid.*

13. L'expression revient fréquemment dans l'ouvrage de Gilles Deleuze et Félix Guattari *Capitalisme et schizophrénie 1. L'Anti-Édipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

14. Joel Achenbach, « At the Heart of All Matter », *National Geographic Magazine* en ligne, mars 2008 : <http://ngm.nationalgeographic.com/2008/03/god-particle/achenbach-text> (page visitée le 14 février 2009).

15. Lewis Shaw, *op. cit.* note 10, p. 52.

16. Fuller a créé un précédent légal en intentant une poursuite pour non-respect relativement à son œuvre *Serpentine Dance*, cause qu'elle a finalement perdue au motif qu'il est impossible d'être « propriétaire du mouvement ». On lui a subséquemment accordé des brevets pour plusieurs de ses innovations technologiques, mais ce n'est qu'à la fin du XX^e siècle que la chorégraphie s'est retrouvée sous la juridiction des lois sur le droit d'auteur.

17. William J. Mitchell, *Placing Words: Symbols, Space and the City*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2005, p. 182. [Notre traduction.]

La fée électrique
Une archéologie de la culture
fin de siècle

OLIVIER ASSELIN

L'exposition que nous propose aujourd'hui Christine Davis rassemble une série d'œuvres qui revisitent, chacune à sa manière, un riche lacs où se croisent l'histoire de la danse, celle du cinéma et celle des sciences. Chacune de ces œuvres implique un dispositif de projection d'images choisies sur un support inusité.

Euclid/Orchid est apparemment très simple, qui associe une photographie et un objet ready-made : une page illustrée des *Éléments* d'Euclide est projetée, en négatif, sur une orchidée vivante, en pot, placée sur une pile de livres dans le coin d'une pièce.

L'œuvre est dialectique, qui fait se rencontrer un objet concret et des abstractions mathématiques ; une forme organique, tridimensionnelle et complexe, et des figures géométriques, bidimensionnelles et simples ; un être vivant et une page morte ; une croissance en arborescence et des raisonnements logiques ; une durée limitée et une éternité axiomatique. Mais, par les vertus de la projection, l'image du traité acquiert une temporalité et une présence analogues à celles de la plante vivante, qui croît en temps réel. Et surtout, la plante n'est pas un simple écran pour l'image lumineuse : elle l'absorbe, s'en nourrit et la transforme en chlorophylle.

Did I Love a Dream? est aussi simple : un vieux film est projeté sur un écran tissé de fils de cuivre. Les images montrent l'une des célèbres « danses serpentes » de Loïe Fuller. Mais le film est monté en boucle et inversé, si bien que la danse hypnotique est interprétée encore et encore et à l'envers, à l'encontre des lois du mouvement et de la gravité.

L'écran de fils de métal tissé ouvre un riche réseau de métaphores : le fil de cuivre évoque la circulation de l'électricité ; croisé et recroisé pour constituer une surface, il se met à ressembler au tissu que Fuller agite dans l'espace ; enroulé et déroulé, il ressemble à la pellicule cinématographique qui enregistre le temps, image par image, en le repliant sur lui-même pour le ressusciter ensuite en le redéployant. Ici, le motif, le support original de l'image et l'écran de projection se rencontrent dans une même forme : le tissu, qui, à la fois, incorpore du temps – il est le résultat d'un filage et d'un tissage – et se déploie dans le temps, lorsqu'il est animé par un mouvement ou par la lumière. Par le fait, le temps est ici nié dans son irréversibilité. L'écran est immobile, l'image est montée en boucle et elle est inversée : le temps, un moment, devient réversible, cyclique et suspendu.

Satellite Ballet (for Loïe Fuller) présente un court film monté en boucle sur plusieurs ensembles de iPod Touch accrochés sur quatre murs de la salle. L'installation

est inspirée de la chorégraphie originale de *L'Après-midi d'un faune* que Nijinski avait créée sur la musique de Debussy d'après un poème de Mallarmé et transcrite selon un système de notation par lui inventé. Ici, chaque mur représente une page de cette transcription et les iPod, la position de chacun des personnages du ballet – le Faune, la nymphe et le chœur – à un moment précis de la chorégraphie. De plus, la vitesse de défilement du film varie selon les personnages, comme pour illustrer le contraste dramatique qui s'établit entre eux.

Le film présenté ainsi sur ces iPod est un montage d'images variées. La plupart sont tirées d'un film d'Edison, coloré à la main, montrant une émule de Fuller interprétant une « danse serpentine ». Mais ces images sont juxtaposées à d'autres images, certaines étroitement liées à la figure de Fuller – deux illustrations du costume de Fuller, une carte imprimée d'une femme-papillon – et d'autres plus lointaines – certains schémas géométriques tirés des *Éléments* d'Euclide, quelques collisions de particules élémentaires, un accélérateur de particules, etc. Ce court film est ouvert et fermé par quelques plans très brefs, qui montrent Davis elle-même, assise devant son ordinateur dans son atelier, qui s'allume une cigarette et fume en regardant, hors champ, sous la caméra, son écran, peut-être même ce film, précisément.

– L'ABSTRACTION –

Par les vertus du montage et de l'installation, les œuvres ici rassemblées associent des figures et des images d'origines diverses, qui appartiennent à des temps, à des contextes variés : le drapé animé de Fuller, l'orchidée, le papillon, les schémas colorés de la géométrie euclidienne, le comportement des particules élémentaires, etc. Cette association peut paraître arbitraire. Elle est néanmoins *analogique* ou *métaphorique* : ces figures se ressemblent sur le plan des formes et des couleurs, sur le plan du rythme. En l'enveloppant d'un large drapé qu'elle anime, Fuller transforme le corps en papillon, en fleur, en rosace ; en le photographiant et en le projetant image par image, le cinéma le transforme en une forme lumineuse et mécanique ; en présentant ces images très rapidement et sur les écrans miniatures d'un ensemble de iPod Touch, le travail de Davis finit par réduire tout cela à n'être plus qu'un rythme optique, un pur *papillotement*.

Le travail de Davis n'en est pas pour autant formaliste, car le réseau de métaphores qu'il déploie dépasse le plan strictement visuel. Déjà, il insiste sur le

genre de ces formes. Dans l'imaginaire culturel, ces images ne sont pas neutres : elles sont polarisées et assimilées à la différence sexuelle, dans un rapport souvent simple, mais qui peut, parfois, se compliquer par inversion ou selon une logique différentielle infinie. Le papillon et la fleur, l'inscription et le papier, la formule mathématique et la forme concrète, l'artiste et le modèle, la technologie et le motif, la lumière et l'écran, le regard et l'image, le spectateur et le spectacle sont ainsi sexués et resexués constamment – comme le Faune et les nymphes. Et le travail de Fuller est, de cela, un emblème où se cristallise toute cette *métaphorique* : le corps féminin, la forme organique et l'image. Dans la « danse serpentine » et, de surcroît, dans sa reprise photographique et cinématographique, le corps féminin est éminemment fétichisé : il se tient ainsi sur le seuil de la figuration et de l'abstraction, il est érotisé et tenu à distance, il devient un signe ambivalent qui tout à la fois affirme et nie la différence sexuelle.

Au-delà de la forme cependant, le travail de Davis crée aussi un lien *épistémologique* entre l'art et la science, précisément autour de *l'abstraction*. L'abstraction est une notion complexe. Elle peut être définie comme une réduction, qui va du complexe au simple, ou comme une induction, qui va du particulier au général. Et lorsqu'elle est opposée au « concret », elle implique aussi une intellectualisation, qui va du matériel au conceptuel. En science, comme en philosophie, l'abstraction est d'abord un processus sémiotique : elle est utilisée pour produire des *signes*, qui ont l'avantage d'être plus aisément manipulables que leurs référents. Mais en art, l'abstraction est un processus plus purement esthétique, un moyen de produire des *formes*, en poussant le processus d'abstraction pour que la relation sémiotique entre le signe et son référent soit rompue et que le signe ne puisse plus être lu comme signe, mais comme une simple forme.

Le travail de Davis établit ainsi un lien entre l'abstraction artistique et l'abstraction scientifique, entre l'abstraction formelle et l'abstraction conceptuelle. Mais cette comparaison ne réduit pas les illustrations scientifiques et les visualisations à de pures formes artistiques. Elle invite au contraire à considérer les pures formes artistiques comme des phénomènes à modéliser, et leur impression sur pellicule ou leur notation sur papier comme des modélisations. Le drapé animé de Fuller n'est pas seulement une magnifique forme esthétique, qu'on ne se lasse pas de contempler, comme une flamme qui danse. C'est aussi une forme complexe qui, à chaque instant et dans la durée, ne se répète jamais parfaitement et se renouvelle sans cesse. Cette forme est chaotique et participe de tous ces

phénomènes complexes qui, comme les changements climatiques et les turbulences liquides, sont déterminés, mais non linéaires et qui, pour cela, restent largement imprévisibles. Elle suscite ainsi une réflexion épistémologique sur la complexité du sensible et les limites du concept.

– L'ATTRACTION –

Ainsi l'association de ces figures et de ces images – le drapé animé, la fleur, le papillon, le cercle coloré, le trajet des particules – n'est pas ici simplement métaphorique et épistémologique. Elle est aussi, bien sûr, *historique*. Ces figures et ces images entretiennent des relations de contiguïté ou de causalité. Elles sont apparues au même moment, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, elles le préparent ou en découlent. Et la figure de Loïe Fuller en est le *noeud*.

Longtemps négligée dans l'histoire canonique de la danse, Loïe Fuller (1862-1928) est aujourd'hui l'objet d'un intérêt renouvelé et elle est considérée, à juste titre, comme l'une des trois grandes pionnières américaines de la danse moderne, avec Ruth St. Denis et Isadora Duncan. En 1892, elle présente à New York sa première *Serpentine Dance*, qui la rendra célèbre dans le monde entier. Peu après, elle présente son « numéro » aux Folies-Bergère, où elle obtient beaucoup de succès, notamment auprès des « modernes » comme Toulouse-Lautrec, qui la dessine, et Mallarmé, qui écrit de belles lignes à son sujet. Elle triomphe ensuite à l'Exposition universelle de 1900. Elle est ainsi consacrée « Fée Lumière ».

La pratique de Fuller dérive probablement du cancan et de la *skirt dance*, qui furent popularisés en France, en Angleterre et aux États-Unis dans les bals et les cabarets, les music-halls et les « variety theaters ». Mais Fuller pousse beaucoup plus loin ces pratiques en augmentant considérablement la surface de la « jupe » et en y projetant des formes lumineuses colorées. À partir de là, son inventivité est inépuisable : robes à motifs colorés, projecteurs avec gélatines et diapositives peintes sur verre, projecteurs mobiles, voile monumental fixé à la tête par une couronne et animé par le moyen de deux tiges, scène tout de noir tendue, pour isoler la forme dansante, ou entourée de miroirs, pour la fragmenter et la multiplier à l'infini, sels d'argent phosphorescents appliqués sur une robe noire, rayons ultraviolets, ombres projetées sur un écran, rayons de lumière qui sortent du plancher, piédestal de verre sur lequel

l'interprète paraît suspendue dans les airs, costumes de papier d'étain réfléchissant, etc.

Cette « jupe » efface le corps de l'interprète pour le transformer en une forme organique, qui tient à la fois du papillon et de la fleur, et surtout en une *forme abstraite*, émancipée du sol et des lois de la gravité, puis en une *surface de projection*, que les formes lumineuses et colorées vont finir de fragmenter, comme un kaléidoscope, en une pure *forme visuelle*. Mallarmé fut sensible à cette dimension du spectacle, décrivant Fuller comme un « étrange fantôme » qui produit un « effet spirituel », un véritable « éblouissement »¹.

Il n'est pas surprenant que le cinéma naissant se soit intéressé aux *skirt dances* et aux « danses serpentes » qui, parce qu'elles transformaient le corps en image animée, étaient ainsi d'avance cinématographiques. De nombreux films de l'époque montrent en effet ces danses – certains, peut-être, avec Fuller elle-même². Cette rencontre, spontanée, entre Loïe Fuller et le cinéma confirme, si besoin était, la thèse de Gaudreault et Gunning selon laquelle, à l'origine, le cinéma se concevait avant tout non pas comme un *récit* , mais comme une *attraction* , qui montre un phénomène, une image ou un dispositif spectaculaire³. C'est pourquoi le cinéma s'est vite emparé de Loïe Fuller et que Loïe Fuller s'est épanouie sur l'écran.

– LES GÉOMÉTRIES NON-EUCLIDIENNES –

De plus, en cette fin de XIX^e siècle, ces figures et ces images se croisent non seulement sur le terrain de l'attraction, mais aussi sur celui de la science. Déjà, on le sait, Fuller trouve dans la science de son temps une part de son inspiration. Elle fréquente certains scientifiques et très tôt, elle aménage son propre laboratoire pour y effectuer des recherches d'optique et de chimie et pour mettre au point de nouveaux effets lumineux. Mais en même temps, la science d'alors s'intéresse beaucoup au corps humain animé et elle recourt à l'image, à l'image graphique et à l'image argentique, dans nombre de ses recherches, notamment dans l'étude chronophotographique du mouvement. Toutes ces pratiques se rencontrent ici, dans le cinématographe, au-delà de l'opposition entre la science et l'attraction.

Cependant, ces figures évoquent surtout la physique moderne qui s'ouvre, précisément à ce moment, par une mise en question de la géométrie euclidienne, avec d'importantes spéculations sur les géométries dites non-euclidiennes, à trois,

quatre et même n dimensions, qui mèneront droit à la théorie de la relativité. À partir de ce moment, le temps n'est plus absolu mais *relatif* à l'observateur, et l'espace n'est plus euclidien – homogène et isotrope – mais bel et bien *courbe*. C'est dans ce contexte intellectuel que se développent la géométrie projective et la *topologie* qui étudient, non pas les figures, mais leurs déformations spatiales et leurs transformations continues, selon des opérations complexes.

Dans ce contexte, la danse de Fuller prend un autre sens. Le drapé est une surface complexe, comme le ruban de Moebius ou la bouteille de Klein, dont le recto et le verso, l'intérieur et l'extérieur sont indistincts : il s'agit d'une surface bidimensionnelle, courbée dans la troisième dimension et animée dans la quatrième dimension (le temps), sur laquelle d'autres figures planes sont projetées et déformées. La fleur de Fuller peut ainsi être prise comme un emblème du changement de paradigme scientifique.

– L'ÉPISTÉMÈ MODERNE –

Le projet de Davis explore ainsi un riche réseau de relations formelles, épistémologiques et historiques qui se nouent autour de la figure de Loïe Fuller. De ce point de vue, ce travail est *archéologique*, au sens foucauldien du terme. Déjà, il est historien : il prend le passé pour objet et emprunte la méthodologie de la recherche historique : il travaille sur des matériaux, des documents et des monuments *historiques*. Ensuite, il s'intéresse non seulement à la « grande » histoire, mais aussi à la *micro-histoire* – les marges ou les dessous de l'histoire, les détails négligés, apparemment insignifiants. De plus, il s'intéresse moins aux objets, aux agents et aux événements en tant que tels qu'aux discours et aux pratiques dans lesquels ils sont inscrits. Enfin, il ne se contente pas d'examiner un seul discours ou une seule pratique, mais il envisage toute une configuration de discours et de pratiques, de technologies et d'institutions.

Comme l'archéologie foucauldienne, un tel travail suppose que ces discours et ces pratiques, parce qu'ils sont contemporains, appartiennent à un même ordre épistémologique et historique, à la même *épistémè* – une hypothèse, bien sûr, discutable, puisque l'histoire n'a peut-être pas la continuité qu'on lui suppose, ni dans la diachronie ni dans la synchronie. Quoi qu'il en soit, cet art-ci contribue, comme l'histoire, à faire l'archéologie de la modernité, mais avec les moyens et les

fins qui sont les siens. Or, à l'opposé de l'histoire, qui est encore essentiellement textuelle et transparente, l'art accorde une attention particulière aux matériaux, aux médiums et aux technologies mêmes qu'il utilise, à leurs propriétés physiques, esthétiques, sociales et historiques. Et contrairement à l'histoire, qui vise la description et l'explication objectives du passé, l'art considère plutôt le passé comme un réservoir de beautés, de morales et surtout de significations – de par ses dimensions formelle, figurative, narrative et même allégorique. Pour toutes ces raisons, l'art peut parfois interroger, mieux que le discours historien lui-même, le sens profond de l'histoire – et de l'actualité. C'est ce dont témoigne le travail exemplaire de Christine Davis.

1. Stéphane Mallarmé, dans un passage intitulé « Autre étude de danse : Les fonds dans le ballet » de son texte « Crayonné au théâtre » publié dans le recueil *Divagations* (1897) (rééd. *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976, p.198-201).

2. Dès 1894, dans un magnifique film coloré à la main, Edison captait les mouvements fugaces d'Annabelle Whitford Moore, une émule de Fuller, donnant sa version de la danse. En 1895, les frères Lumière fixaient sur pellicule Loïe Fuller elle-même interprétant sa « danse serpentine ». En 1897, Edison réalisait un autre film, intitulé *Crissie Sheridan*, mais qui semble bien être, une fois de plus, Loïe Fuller. Peu après, les films Pathé allaient produire plusieurs bandes sur le même motif (1900, 1901, 1905). Fuller aurait aussi interprété, réalisé et coloré elle-même, pour Gaumont, le film *Fire Dance* (1906). Plus tard, Fuller réalisera aussi chez Gaumont le film *Le Lys de la vie* (1921) d'après un scénario de la reine Marie de Roumanie, qui fut son amie.

3. Cf. André Gaudreault et Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du film ? », dans *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, sous la dir. de Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, p. 49-63. Cf. aussi Tom Gunning, « The Cinema of Attractions: Early Cinema, Its Spectator and the Avant-Garde », dans *Early Cinema: Space Frame Narrative*, sous la dir. de Thomas Elsaesser, London, British Film Institute, 1990, p.56-62.

Christine Davis: Not A Woman Dancing

LESLEY JOHNSTONE

*To name an object is to suppress three quarters of the enjoyment of the poem,
which consists in guessing little by little: to suggest it, that is the dream.¹*

— STÉPHANE MALLARMÉ —

Entering the gallery, we are immediately absorbed by/immersed in a moving image. Butterfly, bird, flower, angel, phantom – each of the various visions conjured up is more seductive than the next. The focus of our gaze is a short loop from an archival film of a dancer enveloped in the swaths of white fabric she throws repeatedly into the air. The size of the image (3.65 metres wide), the blue-black tint of the clip and the transparent, shimmering quality of the woven copper screen all contribute to creating a spectacular, phantasmagorical effect. *Did I Love a Dream?*² is one of a series of interrelated works by Christine Davis that take as their point of departure two key figures in the imagining of modernity: the poet Stéphane Mallarmé (1842-1898) and the dancer and choreographer Loïe Fuller (1862-1928).

There is a Mallarméan tension between “naming” and “suggesting” in many of the slide dissolve works,³ multimedia installations and photographs Davis has produced over the past twenty years. Fragments of text and image are projected onto screens that are thickly textured with a diversity of materials, including buttons, butterflies and flowers. Images – sometimes barely legible – appear and just as quickly disappear, come in and out of focus. The artist’s sources are multiple but the relationships between them remain elusive. She examines the underpinnings of modernity by employing processes of veiling and unveiling – weaving desire, information, materiality and signification. As she explains:

What interests me in particular is the methodology underpinning the progress of modernism. Touching on the feminine, violence, the sacred and the scientific, my work does not explore any one of these phenomena in isolation. The locus of the work resides more in the relational spaces between them. It seems a tangle of woman|electricity|cinema is configured at the inception of modernity. It is a kind of bachelor machine that I felt compelled to undo|do again. Perhaps every installation I create is a bachelor machine...⁴

Two of Mallarmé’s four texts on dance – which he conceived as the ideal form of poetry-as-theatre – were devoted to Loïe Fuller, a fascinating figure in the early history of modern dance.⁵ She embodied the poet’s view of the dancer as an ideal sign, “... *not a woman dancing*, for the juxtaposed causes that *she is not a woman*, but a metaphor summarizing one of the elementary aspects of our form, sword, cup, flower, etc., and that *she does not dance*...⁶ La Loïe’s trademark choreographies involved hurling huge swaths of gossamer silk into the air; attached to long wands,

they created complex patterns evoking fire, flowers and butterflies. The dancer's body was all but engulfed within the resulting forms, which, however ephemeral, took great strength and stamina to achieve. Her pioneering experiments with electricity, lighting, mirrors and glass flooring, as well as her use of coloured gels and chemical compounds, led Mallarmé to describe her work as both "intoxicating art" and "an industrial accomplishment."⁷ Highly innovative, she was widely copied, and her numerous imitators crowded the stages of Europe and the United States. Her image was employed regularly by Symbolist artists in the early twentieth century, the radical nature of her experiments with lighting and electricity brought her into contact with Thomas Edison and Pierre and Marie Curie, and her fusion of movement and light led to her being credited with having "created cinema before cinematography."⁸ Despite all this, she has been accorded practically no space in the history books.

Davis's representation of Fuller in *Did I Love a Dream?* is mesmerizing.⁹ The artist makes manifest Mallarmé's perception of "the dance sign as not only a representation but also a symbolic embodiment of whatever ideal of beauty the spectator might interpret it to represent."¹⁰ As we gaze at the image, we slowly become aware that something is askew: the swaths of fabric are moving against their gravitational pull, and we eventually grasp that the film is being projected backwards. With remarkable sleight of hand, and exploiting an inherently cinematographic technique, Davis allows the flow of fabric to achieve that to which the dancer aspires: defiance of the laws of gravity. This reversal, combined with the constant stream of images, imparts an uncanny quality to the piece, heightening its oneiric impact.

But we are never permitted to completely lose ourselves in the experience, for we are constantly drawn back into real space by the work's technical components. A large, specially modified 35-mm film projector sits squarely in the centre of the gallery, its commanding physicality explicitly declared, the distinctive sound of its mechanisms in no way disguised. The copper screen on which the images appear hangs from the ceiling and extends along the floor towards the projector, its transparency producing an evanescent multiplication of the dancer within the exhibition space – the viewer's space. By prolonging the screen up to the projector, Davis integrates machine and projected image into a dynamic sculptural object, creating a closed-circuit event that involves the viewer in an open-ended experience.

Did I Love a Dream? is indeed a bachelor machine. Everything Rosalind Krauss characterizes as inherent to the bachelor machine is there – the plan for perpetual motion, autoerotism, narcissism, a sterile cycle and a complexity of interconnections.¹¹ The bride (dancer, virgin, ignorant desire) and the bachelor (machine, desire motor) are caught in “an utterly self-enclosed system in which desire is at one and the same time producer, consumer and re-producer.”¹² Both, in fact, are machines that produce desire and are desire, both are desiring and imagining one another without any possibility of mutual comprehension. *Did I Love a Dream?* and the show’s other major installation, *Satellite Ballet (for Loïe Fuller)*, situate the viewer between the bachelor’s world of production and the bride’s domain of inscription, or (in the words of Deleuze and Guattari) between “the desiring machine and the body without organs.”¹³

– A RETINAL RUSH OF TIME AND SPACE –

Installed in a small dark room with a low ceiling, *Satellite Ballet* brings together in a very short video loop a dizzying array of images: stills of Fuller’s Serpentine Dance filmed by Thomas Edison in his “Black Maria” studio; positive and negative scanned pages from an 1847 hand-tinted edition of Euclid’s *Elements*; images and diagrams of high-energy particle collisions; a particle accelerator track; fireworks; a drawing from one of Fuller’s applications for a patent; and an Art Deco fairy from a turn-of-the-century cigarette package. In a moment of pure self-reflexivity, the clip begins and ends with views of Davis smoking a cigarette, captured by the camera of her computer as she edits the clip (*mise en abyme* oblige).

The clip is presented on iPod Touches arranged on the four walls of the room so as to reflect the positions of the Faun, the Nymph and the members of the Nymph chorus in Vaslav Nijinsky’s dance notations for his ballet *L’Après-midi d’un faune*. Each wall corresponds to one page of Nijinsky’s score, while the characters are identified by the speed at which the loop is projected: the Faun is represented by a lazy unfurling of images and the Nymph chorus by a very quick image flow, while the speed of the main Nymph lies somewhere in between.

In this piece, the viewer intuits an inherent system: each still image seems to play a role, the placement of the iPods is deliberate and the varying speeds are significant. But we are not provided with the context needed to bring the images

into a network of defined relationships. How are we to make sense of this montage of old and new media (cinema, photography, lithography, the printed page, digitization) that span the twentieth century?

Davis's description of *Satellite Ballet* as "a retinal rush of time and space" is illustrated most explicitly in the juxtaposition of the Euclid diagrams and the particle collision images. The geometrical system defined by Euclid, architect of the first comprehensive account of the nature of three-dimensional space, reigned supreme well into the nineteenth century. It was not until the modern era (the era of Mallarmé, Fuller and Nijinsky) that non-Euclidian geometry appeared. At the other extreme in the history of science lie the very recent and controversial experiments in high-energy particle collision, which are aimed at detecting the elusive Higgs boson, ominously labelled the "God particle." The artist thus combines two radically different ways of imagining space-time: the first efforts to describe three-dimensional space via pure thought, with no reference to the physical world, and images of the experiments it is hoped will "crack the code" of that world.¹⁴ (Two other works – a slide dissolve projection and a series of collages – also employ pages from Euclid's *Elements*. In the aptly titled *Euclid|Orchid* a single page is projected onto a live orchid, while in *Euclid|Mallarmé* the mathematician's text is replaced with lines from Mallarmé's *L'Après-midi d'un faune*. In the first, the artist lays an image of time-free space over the very slow movement of plant growth, making clear allusions to the dualities of intellect and emotion, culture and nature. The collages, interestingly, provide the viewer with the only direct reference to Mallarmé's central role in the exhibition.)

Nijinsky's ballet, which references Mallarmé's poem of the same name, constitutes a defining moment in the early history of modern dance. In contrast to Fuller's vaudevillian and all but forgotten contributions, it is part of the established lineage. Yet in *Satellite Ballet*, Nijinsky remains an unidentified structural trope, while Fuller is given centre stage. Is Davis positing a revised history of dance, intimating that Fuller created a more radical choreography and represented the essence of Mallarmé's conception of dance more completely than Nijinsky? As Mary Lewis Shaw has pointed out, there are two traditions in modern dance criticism – one that identifies dance with ritual (the primitivist tradition), and one that conceives dance as an abstract bodily writing and points in the direction of the modern formalists George Balanchine and Merce Cunningham.¹⁵ Mallarmé allied and gave equal force to these seemingly contradictory views, and by embedding

Fuller's image into Nijinsky's dance notations, Davis uses montage to declare her own espousal of this more complex reading.

In *Satellite Ballet*, Davis forges a link between technological shifts that occurred at the beginning of the twentieth century and those that took place at the start of the twenty-first, moving us from the age of mechanical reproduction to the age of digital reproduction within the space of a highly abbreviated loop. Davis's interest in the satellite-linked iPod Touch – one of the most sophisticated and popular electronic gadgets available to the twenty-first century consumer – is two-fold. Aside from the device's elegant design, its high-quality image is clearly part of the attraction, and the artist uses it to produce a decidedly spectacular effect not unlike a constellation of shooting stars. On a more conceptual level, the iPod Touch permits an unprecedentedly free circulation of information and triggers vital questions regarding intellectual property and the ownership of such intangibles as air space. Because it allows users to produce, send and receive, at will, images (moving and still), music and text, the device embodies one of the most acute threats to intellectual property in history and has rendered the enforcement of copyright legislation virtually impossible. By including Fuller's application for a patent for one of her costumes in the video clip, Davis evokes the dancer's own precursory battles to retain copyright of her work.¹⁶

There is an act of technological *détournement* at work here, a tangential utilization of a commercial telecommunications system. In Davis's piece the iPod Touch, "an instrument of spatial and temporal displacement,"¹⁷ is paradoxically loaded with a controlled sequence of images that is presented in a fixed pattern and offered within the structures and conventions of collective experience. Rather than exploiting the iPod Touch's inherent potential, the artist diverts its functionality and renders its very mechanisms irrelevant. Once again she insists on bringing the viewer back into real space via the overt technological materiality of her machine and thus offsetting the immaterial, phantasmagorical quality of the images. Both the iPod and the film projector function (literally) as working machines and (metaphorically) as surrogates for the dancer. Through the highly "feminine" nature of these works, as well as the representation of dancer, choreographer and self-made entrepreneur Loïe Fuller as subject, object and trope, Davis proposes a feminist interpretation of the decidedly masculine structure of the bachelor machine, claiming for herself, for the dancer and for the viewer the domains of both bride and bachelor.

1. This translation taken from Dee Reynolds, "The Dancer as Woman: Loïe Fuller and Stéphane Mallarmé," in Richard Hobbs, ed., *Impressions of French Modernity: Art and Literature in France, 1850-1900* (Manchester: Manchester University Press, 1998), p. 169.

2. The work's title is taken from a line near the beginning of Mallarmé's poem *L'Après-midi d'un faune*.

3. For a discussion of Davis's most recent slide dissolve work, see the text by Josée Bélisle in this publication. *Not I/Pas moi*, 2006–2007, is part of the exhibition *The Collection: Some Installations*, curated by Josée Bélisle and on view at the Musée d'art contemporain de Montréal from February 28 to August 16, 2009.

4. Christine Davis, e-mail to the author, January 30, 2009.

5. For an in-depth study of Loïe Fuller, see Ann Cooper Albright, *Traces of Light: Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2002).

6. This translation taken from Felicia McCarren, *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance*, ed. Ellen W. Goellner and Jacqueline Shea Murphy (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1995), p. 218.

7. This translation taken from Anne Cooper Albright (see note 5, above), p. 181.

8. Tom Gunning, "Loie Fuller and the Art of Motion," in *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, ed. Richard Allen and Malcolm Turvey (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995), p. 85.

9. The dancer is not Fuller but a certain Miss Baker. The clip is an excerpt from *La Féerie des ballets fantastiques de Loïe Fuller*, a film based on Fuller's choreographies made by George R. Busby in 1934, after her death, with the assistance of her long-time lover and collaborator Gab Sorère.

10. Mary Lewis Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé: The Passage from Art to Ritual* (University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 1993), p. 55. In the chapter entitled "Dance: Rite . . . énoncé de l'Idée," Shaw provides a most astute analysis of how Mallarmé perceived dance as an ideal language of the body and an ideal form of ritual through which to supplement and celebrate poetic texts.

11. Rosalind E. Krauss "Sherrie Levine: Bachelors," in *Bachelors* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005), p. 180.

12. *Ibid.*

13. The expression recurs frequently in Gilles Deleuze and Félix Guattari's book *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Robert Hurley, Mark Seem and Helen R. Lane (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983).

14. Joel Achenbach, "At the Heart of All Matter," *National Geographic Magazine* online, March 2008: <http://ngm.nationalgeographic.com/2008/03/god-particle/achenbach-text> (accessed February 14, 2009).

15. Mary Lewis Shaw (see note 10, above), p. 52.

16. Fuller set legal precedent by suing for copyright infringement in relation to her Serpentine Dance, ultimately losing her case on the grounds that it is impossible to "own movement." She was subsequently granted patents for many of her technological innovations, but it was not until the late twentieth century that choreography came under the jurisdiction of copyright laws.

17. William J. Mitchell, *Placing Words: Symbols, Space and the City* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005), p. 182.

The Electric Fairy
A Fin-de-Siècle Archaeology

OLIVIER ASSELIN

Each of the works by Christine Davis in this exhibition revisits, in its own way, a rich fabric woven from the intersecting histories of dance, film and the sciences. To do so, they employ the device of projecting selected images onto an unusual support.

In appearance, *Euclid/Orchid* is very simple, associating a photograph and a ready-made object: an illustrated page of Euclid's *Elements* is projected as a negative image onto a live orchid in a pot placed on a pile of books in a corner of a room.

The work is dialectical in that it apposes a concrete object and mathematical abstractions; a complex, organic, three-dimensional form and simple, geometric, two-dimensional figures; a living thing and a dead page; an arborescent growth and logical reasoning; a limited duration and an axiomatic eternity. But by virtue of the projection, the image of the treatise acquires a temporality and a presence analogous to those of the living plant, which grows in real time. And, above all, the plant does not serve merely as a screen for the luminous image: it absorbs it, feeds on it and transforms it into chlorophyll.

Did I Love a Dream? is also simple: an old film is projected onto a screen of woven copper wire. It shows an interpretation of Loïe Fuller's famous Serpentine Dance. But since the footage is looped and reversed, the hypnotic dance is executed over and over, and backwards, defying the laws of motion and gravity.

The metal mesh screen opens up an elaborate network of metaphors: the copper wire calls to mind the circulation of electricity; crossed and crisscrossed to form a surface, it begins to resemble the swirling fabric that the dancer tosses about; wound and unwound, it resembles the film stock that records time, image by image, folding it in on itself for later revival in a new unfolding. Here, the motif, the original support of the image and the projection screen combine in a single form: the fabric, which at once incorporates time – it is the product of spinning and weaving – and unfurls in time, when animated by movement or light. As a result, the irreversibility of time is denied. The screen is immobile, the image is looped and reversed: for a moment, time becomes reversible, cyclical and suspended.

Satellite Ballet (for Loïe Fuller) features a short video loop played on multiple groups of iPod Touches hung on the gallery's four walls. The installation was inspired by the original choreography for *L'Après-midi d'un faune* which Nijinsky created to Debussy's music, itself inspired by Mallarmé's poem, and transcribed using his own notation system. Each wall represents a page of the transcription,

and the iPods, the position of each of the ballet's characters – Faun, head nymph and other nymphs – at a precise point in the choreography. In addition, the video runs at different speeds for the different characters, as if to illustrate the dramatic contrasts between them.

This video is a montage of diverse images. Most are taken from a hand-tinted film by Edison showing a Fuller imitator performing a serpentine dance. But these images are juxtaposed with others, some closely linked to Fuller – two illustrations of her costume, a printed card of a butterfly-woman – and some more distantly related – geometric diagrams from Euclid's *Elements*, elemental particles colliding, a particle accelerator, etc. The montage opens and closes with a few fleeting shots of Davis herself, seated at a computer in her studio, lighting a cigarette, smoking, staring below the camera at the unseen screen, perhaps watching this very video.

– ABSTRACTION –

Through montage and installation, the works assembled here associate figures and images from assorted sources belonging to various times and contexts: Fuller's animated drapery, the orchid, the butterfly, the coloured diagrams of Euclidean geometry, the behaviour of elemental particles, etc. This association may appear arbitrary. Nonetheless, it is *analogical* or *metaphorical*: these figures are similar in terms of shape and colour, in terms of rhythm. By enveloping the body in the volumes of fabric she manipulates, Fuller transforms it into a butterfly, a flower, a rosette; by photographing and projecting it frame by frame, cinema transforms it into a luminous, mechanical form; by presenting these images in fast motion on the miniature screens of a group of iPod Touches, Davis's work ultimately reduces all this to an optical rhythm, to pure *flickering*.

Even so, her work is not formalist, since the network of metaphors it deploys goes beyond the strictly visual. Indeed, it emphasizes the *genre* of these forms. In the cultural imagination, these images are not neutral: they are polarized and associated with sexual difference in a relationship which is often simple but can be complicated at times by inversion or an infinitely differential logic. In this way, butterfly and flower, writing and paper, mathematical formula and concrete form, artist and model, technology and motif, light and screen, gaze and image, spectator and spectacle are constantly sexualized and resexualized – like the Faun and

the nymphs. And Fuller's work is an emblem of that, in which all these *metaphors* crystallize: the female body, the organic form and the image. In the serpentine dances, and in their photographic and cinematic reprises, as well, the female body is highly fetishized: it is poised between figuration and abstraction, it is eroticized and kept at a remove, it becomes an ambivalent sign that at once affirms and denies sexual difference.

Beyond form, however, Davis's work also creates an *epistemological* connection between art and science, specifically around *abstraction*. Abstraction is a complex notion. It can be defined as a reduction, passing from the complex to the simple, or as an induction, passing from the particular to the general. And when opposed to "concrete," it also implies an intellectualization, passing from the material to the conceptual. In science, as in philosophy, abstraction is primarily a semiotic process: it is used to produce *signs*, which have the advantage of being easier to manipulate than their referents. But in art, abstraction is a more purely aesthetic process, a means of producing *forms*, by pushing the process of abstraction so that the semiotic relationship between the sign and its referent is broken and the sign can no longer be read as a sign, but as a simple form.

Davis's work thus establishes a link between artistic abstraction and scientific abstraction, between formal abstraction and conceptual abstraction. But this comparison does not reduce scientific illustrations and visualizations to pure art forms. On the contrary, it encourages a view of pure art forms as phenomena to modelize, and of their impression on film or their notation on paper as modelizations. Fuller's animated drapery is not merely a magnificent aesthetic form that one never tires of watching, like a dancing flame. It is also a complex form that, throughout the performance, never entirely repeats itself and constantly renews itself. This form is chaotic; it is one of those complex phenomena, like climate change and liquid turbulence, which are determinate, but non-linear, and, as a result, remain largely unpredictable. As such, it prompts an epistemological reflection on the complexity of the sensible and the limits of the concept.

– ATTRACTION –

The association of these figures and these images – the animated drapery, the flower, the butterfly, the coloured circle, the path of the particles – is not simply

metaphorical and epistemological. It is also, of course, *historical*. These figures and these images have contiguous and causal relationships. They appeared at the same time, at the turn of the nineteenth to the twentieth century; they paved the way for it or followed from it. And the figure of Loïe Fuller is at the *crux* of it.

Long neglected in the canonical history of dance, Loïe Fuller (1862-1928) has become the subject of renewed interest and is rightly considered one of the three great American pioneers of modern dance, together with Ruth St. Denis and Isadora Duncan. In 1892, in New York, she débuted the Serpentine Dance which would earn her worldwide fame. Soon after, she took this number to the Folies-Bergère, where she created a sensation, particularly among “moderns” like Toulouse-Lautrec, who drew her, and Mallarmé, who wrote about her in glowing terms. She went on to triumph at the 1900 Universal Exposition, and for all this she was dubbed “Fée Lumière” (fairy of light).

Fuller’s practice probably derived from the cancan and the skirt dance, which were popularized in France, England and the United States at dance halls and in cabarets, music halls and variety theatres. But Fuller took these dances to new heights by vastly expanding the surface of the “skirt” and projecting coloured light forms onto it. From then on, she demonstrated inexhaustible ingenuity: colourfully patterned robes, projectors with gelatin filters and painted glass slides, mobile projectors, an immense veil attached to a headdress and animated by means of two long wands, stage hung in black, to isolate the dancing form, or surrounded by mirrors, to fragment and multiply the form to infinity, phosphorescent salts applied on a black gown, ultraviolet rays, shadows projected on a screen, rays of light rising out of the floor, glass pedestal on which the performer appeared to be suspended in air, reflecting tinfoil costumes, etc.

The “skirt” hid the performer’s body to transform it into a form at once *organic*, evoking both butterfly and flower, and, especially, *abstract*, freed from the ground and the laws of gravity, and then into a *projection surface*, which the luminous coloured shapes ultimately fragmented, kaleidoscope-like, into a pure *visual form*. This aspect of the performance moved Mallarmé to describe Fuller as “a phantom” that produces a “spiritual effect,” a truly “dazzling spectacle.”¹

It is not surprising that the nascent art of motion pictures looked to skirt and serpentine dances which, because they turned the body into an animated image, were already cinematic. In fact, these dances appear in many films from that era – some, possibly, with Fuller herself.² This spontaneous encounter between Loïe

Fuller and the cinema confirms – albeit needlessly – Gaudreault and Gunning’s argument that early cinema was primarily conceived not as a *narrative* but as an *attraction*, as the display of a phenomenon, or a spectacular image or device.³ This is why the cinema quickly seized on Loïe Fuller and Loïe Fuller blossomed on the screen.

– NON-EUCLIDEAN GEOMETRIES –

These figures and images crossed paths in the late nineteenth century not only in the realm of attractions, but also in the field of science. Fuller, as we know, was already drawing partial inspiration from the sciences of the day. She counted scientists among her friends and very early on installed her own laboratory to conduct optical and chemical experiments, and develop new lighting effects. At the same time, science was taking a keen interest in the human body in motion, and using print and photographic images in numerous research projects, including the chronophotographic study of movement. All of these practices came together here, in the cinema, beyond the opposition of science and attraction.

However, these figures chiefly call to mind modern physics, an emerging discipline that was questioning Euclidean geometry through serious speculations on the so-called non-Euclidean geometries and their three, four and even n dimensions, which would lead straight to the theory of relativity. From that point on, time was no longer absolute but *relative* to the observer, and space was no longer Euclidean – homogeneous and isotropic – but well and truly *curved*. This was the intellectual context that saw the development of projective geometry and *topology*, which deal not with figures but with their spatial distortions and their continuous transformations, according to complex operations.

In this context, Fuller’s dance takes on another meaning. The drapery is a complex surface, like the Möbius strip or Klein bottle, whose front, back, inside and outside are indistinguishable: it is a two-dimensional surface, curved in the third dimension and animated in the fourth dimension (time), on which other flat figures are projected and distorted. Fuller’s flower can thus be seen as emblematic of a scientific paradigm shift.

Davis's project explores an elaborate network of formal, epistemological and historical relations that entwine around the figure of Loïe Fuller. From this perspective, her work is *archaeological*, in the Foucauldian sense of the term. Firstly, it is historiographic: it takes the past for its subject and borrows the methodology of historical research; it works with *historical* materials, documents and monuments. Secondly, it looks not only at official history, but also at *micro-history* – the margins or undersides of history, the neglected, seemingly insignificant details. Thirdly, it deals less with objects, agents and events as such than with the discourses and practices to which they belong. And lastly, it does not examine a single discourse or a single practice but, rather, envisages a whole configuration of discourses, practices, technologies and institutions.

Like Foucauldian archaeology, such work assumes that, because they are contemporary, these discourses and these practices belong to the same epistemological and historical order, to the same *episteme* – a questionable hypothesis, of course, since history may not possess the continuity we suppose, either in its diachrony or in its synchrony. Be that as it may, this art, like history, contributes to the archaeology of modernity, but with its own means and aims. As opposed to history, which is still essentially textual and transparent, art pays special attention to the very materials, media and technologies that it employs, to their physical, aesthetic, social and historical properties. Also contrary to history, which aims to objectively describe and explain bygone times, art looks upon the past – in its formal, figurative, narrative and even allegorical dimensions – as a reservoir of beauties, moral teachings and, especially, meanings. For all these reasons, art is at times better able than historiographic discourse to plumb the profound meaning of history – and of current events. We see this in the exemplary work of Christine Davis.

Translated by Marcia Couëlle

1. Stéphane Mallarmé, in a passage titled "Autre étude de danse : Les fonds dans le ballet" from the piece "Crayonné au théâtre," first published in the collection *Divagations* in 1897. Reissued as *Igitur, Divagations, Un coup de dés* (Paris: Gallimard, 1976), p.198-201. Quoted in English from *Mallarmé in Prose*, 2001.

2. In 1894, Edison captured the fleeting movements of the Fuller imitator Annabelle Whitford Moore in her version of the dance in a magnificent hand-tinted film. In 1895, the Lumière brothers filmed Loïe Fuller herself performing the Serpentine Dance. In 1897, Edison made another film, which is titled *Crissie Sheridan* but appears to feature Loïe Fuller again. Shortly after that, Pathé produced several films on the same theme (1900, 1901, 1905). Fuller is also credited with the performance, direction and hand-tinting of the Gaumont production *Fire Dance* (1906). Also for Gaumont, she later made the feature-length *Le Lys de la vie* (1921), based on a script by her friend Queen Marie of Romania.

3. See André Gaudreault and Tom Gunning, "Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du film ?," in *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, ed. Jacques Aumont, André Gaudreault and Michel Marie (Paris: Publications de la Sorbonne, 1989), p. 49-63. See also Tom Gunning, "The Cinema of Attractions: Early Cinema, Its Spectator and the Avant-Garde," in *Early Cinema: Space Frame Narrative*, Thomas Elsaesser, ed. (London: British Film Institute, 1990), p. 56-62.

Liste des œuvres

Did I Love a Dream?, 2008-2009

Installation

Film couleur en boucle projeté
sur écran de cuivre,

projecteur 35 mm,

1 min 12 s

Dimensions de l'installation variables,
écran 365 cm de largeur

Euclid|Orchid, 2008-2009

Projection de diapositives
sur orchidée, livres

Satellite Ballet (for Loïe Fuller), 2008-2009

Installation

Vidéogrammes en boucle,
iPod Touch

Euclid|Mallarmé, 2009

8 collages

8 pages de l'édition d'Oliver Byrne
des *Éléments* d'Euclide, Londres,
Pickering Press, 1847,

et texte de *L'Après-midi d'un faune*

de Stéphane Mallarmé

22,8 x 36,8 cm chacun

Biobibliographie sélective

Christine Davis

Née à Vancouver, en 1962.

Vit et travaille à Toronto.

Artiste en résidence, Future Cinema Lab, Toronto, 2008-2009.

www.futurecinema.ca/christinedavis

Une version détaillée de la biobibliographie de l'artiste est disponible sur le site Web de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal :

<http://media.macm.org>.

EXPOSITIONS

INDIVIDUELLES ET EN DUO

2006

"Drink Me" or Alice was beginning to get very tired, Olga Korper Gallery, Toronto.

Gravity and Grace: Slide Projections of Christine Davis, 1991-2003, Kitchener-Waterloo Art Gallery, Kitchener. – En coll. avec la Presentation House Gallery, North Vancouver. *

2005

"Drink Me", Presentation House Gallery, North Vancouver. *

2004

Christine Davis, Olga Korper Gallery, Toronto.

Tlön, ou comment j'eus entre les mains un vaste fragment méthodique de l'histoire totale d'une planète inconnue | Tlön, or How I held in my hands a vast methodological fragment of an unknown planet's entire history, Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa.

2003

Tlön, ou comment j'eus entre les mains un vaste fragment méthodique de l'histoire totale d'une planète inconnue | Tlön, or How I held [...], Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. – Dans le cadre de Zone libre (projet 5). *

2000

Christine Davis, Olga Korper Gallery, Toronto.

Christine Davis: Pluck, The Power Plant, Toronto.

1999

Christine Davis – ACGT, Galeria Helga de Alvear, Madrid.

1998

Olga Korper Gallery, Toronto.

1996

Galeria Helga de Alvear, Madrid.

Galeria Palma Dotze, Vilafranca del Penedès.

1995

Christine Davis, Olga Korper Gallery, Toronto.

Perspective 95: Christine Davis – Jan Peacock, Art Gallery of Ontario, Toronto. *

EXPOSITIONS COLLECTIVES

2007

Remuer ciel et terre / Crack the Sky : La Biennale de Montréal 2007, divers lieux, Montréal. * (*Public*, n° 35)

2003

MosaiCanada: Sign & Sound, Seoul Museum of Art, Séoul. *

2000

Paradise Now: Picturing the Genetic Revolution, Exit Art, New York [itinéraire / œuvre de C. Davis : The Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery, Skidmore College, Saratoga Springs ; Carnegie Mellon University, Pittsburgh ; Tulane University, New Orleans]. * **

1999

Nuevas visiones/Nuevas pasiones / New Visions/ New Passions, Fundación Marcelino Botín, Santander. *

1998

Luz y Fotografía en la Colección Helga de Alvear, Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria. *

1997

Contours, Olga Korper Gallery, Toronto. *

1996

Corps étrangers / Odd Bodies, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa [itinéraire : Nickle Arts Museum, Calgary ; Oakville Galleries, Oakville]. *

1995

Press/Enter: Between Seduction and Disbelief, The Power Plant, Toronto. *

Survivors, Royal Ontario Museum, Toronto [itinéraire : Gallery Stratford/Stratford Festival, Stratford ; Art Gallery of Nova Scotia, Halifax ; MacKenzie Art Gallery, Regina ; Vancouver Art Gallery, Vancouver ; Winnipeg Art Gallery, Winnipeg ; Glenbow Museum, Calgary]. *

PUBLICATIONS

2006

Christine Davis: Projections. Textes de Helga Pakasaar, Barry Schwabsky et Janine Marchessault, North Vancouver, Presentation House Gallery, 2006, 45, [3] p. – Les textes de cette publication figurent également dans : *Gravity and Grace: Slide Projections of Christine Davis*, 1991-2003, Kitchener, Kitchener-Waterloo Art Gallery, 2006, 22 p. (en ligne sur le site de la KWLAG).

2001

Marchessault, Janine. « Christine Davis: The Power Plant [Pluck, 2000] », *Artforum*, Vol. 40, no. 2 (Oct. 2001), p. 164.

1995

Ritchie, Christina. *Perspective 95: Christine Davis and Jan Peacock*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1995, 39 p.

1993

Christine Davis. Textes de Nancy Campbell, Christine Buci-Glucksmann et Chantal Pontbriand, Guelph, Macdonald Stewart Art Centre ; [Ivry-sur-Seine], CREDAC, 1993, 79 p.

1991

Baker, Lang. « What Angels Saw: On the Photography of Christine Davis », *Parachute*, n° 64 (oct./nov./déc. 1991), p. 32-36.

1989

Gagnon, Monika. *Passion: Christine Davis: Beauté convulsive*, Vancouver, Artspeak Gallery, 1989, 41 p.

Shaw, Nancy. « The Delicate Double », *Vanguard*, vol. 18, no. 2 (Apr./May 1989), p. 38.

1988

Payne, Andrew. « Christine Davis : YYZ Toronto [...] », *Parachute*, n° 50 (mars/avril/mai 1988), p. 60-61.

1985

Gagnon, Monika. « The Body of Knowledge », *C Magazine*, no. 8 (Winter 1985), p. 54-55.

NOTE : * publication ; ** vidéo



