

Les temps Patrick
inachevés Bernatchez



Sommaire / Contents

- 3 **Avant-propos / Foreword**
John Zeppetelli
Kevin Muhlen
- 4 **Cycles et spirales / Cycles and Spirals**
Lesley Johnstone

11–85 **Chrysalides**

- 86 **Entretien avec Patrick Bernatchez /**
87 **Interview with Patrick Bernatchez**
Kevin Muhlen

105–179 **Lost in Time**

- 153 **Variations sur un thème :**
le passage inversé de
Patrick Bernatchez /
Variations on a Theme:
Patrick Bernatchez's
Inverted Turn
Scott McLeod
- 181 **Chrysalides (2006–2013)**
182 **Lost in Time (2009–2015)**
186 **Liste des œuvres exposées /**
List of Exhibited Works
- 191 **Génériques / Credits**
202 **Remerciements /**
Acknowledgments

Traduit de l'anglais par Colette Tougas

Patrick Bernatchez s'attaque, avec courage et élégance, à de grandes questions philosophiques. Avec un sens théâtral qui s'exprime en retenue et à travers de nombreuses disciplines, il met en jeu des forces contraires qui donnent lieu à d'infinis cycles ou transformations : espace et temps, chaos et immobilité, sexe et mort, être et néant, les objets et leur nature.

Suivre la carrière de Patrick Bernatchez au cours des récentes années a été une véritable source de joie et une enrichissante forme d'enseignement. Qu'il s'agisse de dessins, de sculptures, de films ou d'œuvres sonores, ses travaux sont toujours le fruit d'une admirable réflexion et d'une réalisation experte, et sont infailliblement empreints d'une qualité métaphysique vibrante qui suspend le temps et rend la notion de durée impossible à assimiler ou à comprendre dans sa totalité.

Les scientifiques nous apprennent que le temps est une illusion. Il est donc à propos que l'exposition, qui présente deux corpus multidisciplinaires ouverts, ait pour titre *Les temps inachevés* – indication que le temps et, par extension, l'œuvre de Bernatchez, ne sauraient être figés dans un état définitif, que son art est par définition, délibérément et philosophiquement, incomplet, inachevé. D'un raffinement complexe, ses objets, films, photographies et dessins sont pourtant loin d'être des œuvres en cours.

Le temps englobe tout et, dans l'œuvre de Patrick Bernatchez, il est à la fois sujet et matière. Cela n'est pas sans rappeler l'extraordinaire aphorisme de Jorge Luis Borges : « Le temps est la substance dont je suis fait. Le temps est un fleuve qui m'emporte, mais je suis le fleuve. C'est un tigre qui me dévore, mais je suis le tigre. C'est un feu qui me consume, mais je suis le feu. »

C'est avec un énorme plaisir que nous coproduisons cette exposition passionnante pour laquelle nous souhaitons remercier tout particulièrement Lesley Johnstone, co-commissaire de l'exposition et conservatrice au Musée d'art contemporain de Montréal. Nous aimerions remercier Andrea Cinel du Argos – Centre for Art and Media à Bruxelles et Gaëtane Verna du Power Plant à Toronto, où une sélection d'œuvres de l'exposition sera présentée, pour leur soutien à la production de l'exposition et de la publication. Prévue pour se déployer dans le temps, la présente exposition évoluera au fil de ses présentations pour offrir des points de vue, des plaisirs et des lectures sans cesse renouvelés. Nous sommes redevables à tous les collectionneurs qui ont généreusement accepté de se départir de leurs œuvres pour une aussi longue période. Nous remercions Daisy Desrosiers et Joe Battat de Battat Contemporary pour leur collaboration et leur appui dans la préparation de la présente exposition. Et, surtout, nous remercions Patrick Bernatchez pour ses œuvres remarquables. L'élaboration d'une exposition de cette envergure exige un engagement et une vigueur à toute épreuve de la part de l'artiste, et Patrick nous les a offerts tous deux avec générosité.

John Zeppetelli
*Directeur général et conservateur en chef,
Musée d'art contemporain de Montréal*

Kevin Muhlen
*Directeur artistique, Casino Luxembourg
Co-commissaire de l'exposition*

Patrick Bernatchez concerns himself, courageously and elegantly, with great philosophical questions. With restrained drama, and through a plethora of media, he addresses oppositional forces that generate endless cycles or transformations: space and time, chaos and stillness, sex and death, being and nothingness, and also the nature of objects.

Following Patrick Bernatchez's career over the past years has been a great joy as well as a thrilling form of education. The work is always beautifully considered and expertly produced, and while it ranges from drawings to sculptures and films and sound works, it is always imbued with a searching, metaphysical quality where time is suspended and duration is impossible to fully assimilate or comprehend.

Scientists tell us that time is an illusion, so it is fitting that the exhibition which presents two ongoing, concurrent, open-ended multidisciplinary bodies of work is titled *Les temps inachevés* – an indication that time and, by extension, Bernatchez's work, cannot be fixed into a final state, that his art is by definition – willfully and philosophically – incomplete, unfinished. Yet the highly polished and evolved objects, films, photographs and drawings are anything but works in progress.

Time is all encompassing; it is both subject and material in Patrick Bernatchez's work. It brings to mind Jorge Luis Borges's great aphorism: "Time is the substance from which I am made. Time is a river that carries me along, but I am the river; time is a tiger that devours me, but I am the tiger; time is the fire that consumes me, but I am the fire."

We are delighted to be co-producing this exciting exhibition and would like to express our special thanks to Lesley Johnstone, curator at Musée d'art contemporain de Montréal and co-curator of the exhibition. We would like to thank Andrea Cinel at Argos – Centre for Art and Media in Brussels and Gaëtane Verna at The Power Plant in Toronto, where a selection of works from the exhibition will be presented, for their support in the production of the exhibition and publication. This exhibition is projected over time and will evolve at each venue, bringing with it new perspectives, pleasures and insights. We are very grateful to all of the collectors who have generously agreed to loan their works for such an extended period of time. We thank Daisy Desrosiers and Joe Battat of Battat Contemporary for their assistance and support in the preparation of this exhibition. And most importantly, we thank Patrick Bernatchez for his remarkable works; the development of an exhibition of this scale requires strong commitment and stamina on the part of the artist, and Patrick has offered both with generosity.

John Zeppetelli
*Director and chief curator, Musée d'art
contemporain de Montréal*

Kevin Muhlen
*Artistic director, Casino Luxembourg
Co-curator of the exhibition*

Traduit de l'anglais par Colette Tougas

À pratiquement chacune de mes visites à son atelier au cours des quatre dernières années, Patrick Bernatchez y est allé d'un dessin schématique pour m'expliquer les liens entre les œuvres réalisées, celles en cours et celles qu'il est en train d'élaborer dans le cadre de son projet expansif intitulé *Lost in Time*. À tout coup, je suis ressortie avec un sentiment d'ébahissement non seulement devant l'ampleur de sa pratique artistique, qui peut paraître fuyante (même aux yeux de l'artiste), mais aussi devant l'ambition du projet en tant que tel. La présente exposition réunit pour la première fois toutes les œuvres importantes de deux cycles qui représentent des années de conceptualisation, de création, de production et de diffusion : *Chrysalides* (2006–2013) et *Lost in Time* (2009–2015). Ainsi, l'exposition permet d'examiner la portée d'une démarche interdisciplinaire et polymorphe qui, aux dires de l'artiste, s'est pleinement développée quand il s'est donné lui-même le droit de travailler dans tous les médiums, incluant le cinéma, le son, la sculpture et la photographie, en plus de la peinture et du dessin. La collaboration avec des musiciens et des compositeurs, des acteurs et des cinéastes, des artisans de tout genre, dont plusieurs sont des proches, est devenue partie intégrante de son art et lui a donné l'occasion d'élargir son vocabulaire plastique.

L'exposition met clairement en relief le lien inextricable entre l'oral et le visuel, le son et l'image, la musique et les arts plastiques qui caractérise sa démarche. Dire que la musique est une importante source d'inspiration, qu'elle constitue un point d'intérêt majeur et qu'elle est présente sous plus d'une forme dans son travail – c'est l'évidence même. Ce qui l'est moins, toutefois, c'est comment la musique nourrit la pensée de l'artiste et sa manière de travailler, et comment celles-ci sont influencées par les fondements mathématiques de la composition musicale. Non seulement Bernatchez a-t-il une sensibilité musicale, mais il pense et travaille aussi comme un musicien.

Cette constatation pose un défi pour qui écrit sur ses œuvres parce que, comme la musique, elles résistent aux mots et exigent qu'on mette en quelque sorte de côté le désir d'analyser et d'expliquer. Ce qui ne signifie pas que son travail peut se passer d'explication ou qu'il ne donne pas lieu à une réflexion critique, mais plutôt qu'il y a quelque chose d'intangible qui s'y exprime de la même manière que dans la musique.

Bernard Lamarche a identifié avec justesse le recours récurrent de l'artiste à des protocoles¹ qui sont souvent à la base de la composition musicale. Bien que cela soit plus évident dans les œuvres sonores – pivotement de partitions musicales à 90°, 180°, 270° et 360°, application de modifications à un piano préparé pour chacune des *Variations Goldberg* –, il existe également des protocoles temporels, par exemple la tâche de faire un dessin par jour pendant 91 jours ou de photographier une fois par mois, pendant un an, les façades d'un immeuble. Bernatchez commence souvent par une question avec un « si » : « qu'arriverait-il si ? », « comment ça sonnerait si ? », « de quoi ça aurait l'air si ? ». Les protocoles fournissent des procédures grâce auxquelles de multiples hypothèses sont explorées et de vagues intuitions sont structurées, non pas dans le but de trouver une solution mais pour ordonner en quelque sorte le chaos du processus de création. Ils établissent une méthodologie qui, plutôt que de restreindre l'expérimentation et l'innovation, leur donne libre cours,

During virtually all of my visits to his studio over the past four years, Patrick Bernatchez has made a schematic drawing in order to explain the relationships between existing works, works in progress and works in development within the ever-expanding project titled *Lost in Time*. Each time I have come away with a sense of awe at the breadth of his artistic practice, which can seem fleeting and unwieldy (even to the artist himself), and astounded by the ambition of the project itself. This exhibition brings together for the first time all the major works from two cycles that span years of conceptualization, creation, production and presentation: *Chrysalides* (2006–2013) and *Lost in Time* (2009–2015). As such, it provides an opportunity to examine the scope of an interdisciplinary, polymorphous practice that discovered its full potential, the artist says, when he gave himself the option to work in all media, embracing film, sound, sculpture and photography, in addition to painting and drawing. Collaborations with musicians and composers, actors and filmmakers, artisans of all types, many of whom are also close friends, became integral to his art, allowing him to expand his visual vocabulary.

What emerges most clearly in the exhibition is the inextricable relationship between the aural and the visual, between sound and image, music and visual arts. To say that music has been a significant source of inspiration, a major focus and a multiform presence is to state the obvious. What is less evident, however, is how music informs the artist's thinking process and way of working, and how it is influenced by the mathematical foundations of musical composition. Not only does Bernatchez have a musical sensibility, he thinks and works like a musician does.

This realization poses a challenge when writing about his art because, like music, it resists language and requires a certain suspension of the desire to analyze and explain. This is not to say that his work needs no explanation or fails to provoke critical thought but, rather, that there is something intangible in the work that expresses itself in much the same way it does in music.

Bernard Lamarche has correctly identified the artist's recurrent recourse to protocols,¹ which are often at the root of musical composition. Although perhaps most obvious in the sound-based works – rotating musical scores by 90, 180, 270 and 360 degrees, applying modifications to a prepared piano for each of the *Goldberg Variations* – there are also temporal protocols, such as making a drawing every day for ninety-one days or photographing the facades of a building monthly for an entire year. Bernatchez often begins with a “what if” question: what would happen if ... what would it sound like if ... what would it look like if Protocols provide the procedures by which multiple hypotheses are explored and vague intuitions are given structure, not with a desire to resolve but as a way of ordering the chaos of the creative process. They establish a methodology, which, rather than restricting permits experimentation and innovation, allowing the creation of works in very different mediums and with distinct material qualities but exhibiting a finely tuned coherence among themselves.

The leitmotif, a term that also has its source in music, provides another way of articulating narratives between very diverse works. It denotes the idea of a constantly recurring musical phrase associated with a particular person, place or idea. Crucial to the leitmotif, as opposed to the more general theme, is that it is transformable and recurs in different guises *throughout a specific piece*. Time and the cycles of life and death are two pivotal leitmotifs in Bernatchez's work, but the Fashion Plaza Building, the *Goldberg Variations* and the piano may also be seen as such.

permettant ainsi de créer des œuvres dans des médiums très différents, avec des qualités matérielles distinctes mais manifestant entre elles une cohérence finement orchestrée.

La notion de leitmotiv, qui nous vient aussi du monde de la musique, est une autre manière de structurer des récits qui lient des travaux très variés. Le leitmotiv renvoie à une phrase musicale qui revient constamment et qu'on associe précisément à une personne, à un lieu ou à une idée. Ce qui est crucial pour le leitmotiv, contrairement au thème général, c'est qu'il est transformable et réapparaît sous diverses formes *dans une même œuvre*. Si le temps et les cycles de vie et de mort sont des leitmotiv essentiels dans l'œuvre de Bernatchez, le Fashion Plaza Building, les *Variations Goldberg* et le piano le sont tout autant.

Chrysalides, ensemble amorcé en 2006 par une série de dessins à la mine de plomb et à l'encre, a trouvé sa forme finale en 2013 avec l'installation sonore *Fashion Plaza Nights*. Elle inclut également cinq films (la trilogie des *Chrysalides*, comprenant *I Feel Cold Today*, *Chrysalide* et *13*, *Chrysalide Empereur* en 35 mm et une synthèse de la trilogie intitulée *Whole Fashion Plaza*), des photographies, des miroirs gravés et des performances. L'idée pour *Chrysalides* est venue à l'artiste quand il a retrouvé, dans le coffre de sa voiture, un carnet de notes qui était resté là tout l'hiver et où s'étaient formés des motifs de moisissure. L'œuvre gravite autour de questions liées à la vie et à la mort, au passage des saisons, à la croissance et à la décomposition, à la mutation et à la transformation, à la pourriture et à la contamination.

Le Fashion Plaza, un immeuble industriel de Montréal où se trouvait pendant plusieurs années l'atelier de l'artiste, est le site du cycle *Chrysalides*, à la fois centre de production et d'exposition, sujet et lieu de tournage, métaphore et dispositif allégorique. Comme de nombreux autres édifices industriels de la ville, il a subi une transformation (un embourgeoisement) au cours des dernières années, ce qui a entraîné l'expulsion de fabricants de vêtements et d'autres manufactures, ainsi que la relocalisation d'ateliers d'artistes (dont celui de Bernatchez) au profit d'occupants plus rentables comme des bureaux de haute technologie, d'architecture et de design². Les films de la trilogie offrent ensemble un portrait des rouages de l'immeuble, de son architecture et de ses occupants : *I Feel Cold Today* montre un espace de bureaux désert que la neige envahit lentement ; *Chrysalide* capte le suicide apparent d'un homme d'affaires en effectuant un travelling circulaire autour d'une BMW qui, dans le parking souterrain, se remplit peu à peu d'eau, et *13* a recours à un travelling vertical pour observer les douze étages du bâtiment par les portes d'un monte-charge.

L'installation sonore *Fashion Plaza Nights* diffère complètement, sur les plans à la fois conceptuel et esthétique, des dessins effectués à la même période. Réalisés au cours d'une saison au rythme d'un par jour, les 91 dessins montrent des corps féminins à diverses étapes de décomposition, dans des situations de transgression sexuelle ou en train d'être dévorés par la vie végétale et animale.

Le protocole présidant à *Fashion Plaza Nights* consistait à photographier, une fois par mois pendant un an, du crépuscule à l'aube, les quatre façades du bâtiment. Documentant ses changements d'apparence selon les variations de lumière aux fenêtres causées par la longueur des jours ou par le temps et le type d'activités des occupants, cette opération a mené à une série de transpositions. Anticipant l'apparition d'un motif répétitif dans les images, l'artiste a imaginé une structure musicale qui serait analogue à la nature répétitive du travail

Chrysalides, which began in 2006 with a series of graphite and ink drawings, was completed in 2013 with the sound installation *Fashion Plaza Nights*. It also includes five films (the *Chrysalides Trilogy*, comprising *I Feel Cold Today*, *Chrysalide* and *13*, the 35mm *Chrysalide Empereur* and a synthesis of the trilogy titled *Whole Fashion Plaza*), photographs, etched mirrors and performances. Triggered by the chance finding of a notebook that had been left in the trunk of his car over the winter and in which mould patterns had grown, *Chrysalides* revolves around questions of life and death, the passing of the seasons, growth and decomposition, metamorphosis, mutation and transformation, decay and contamination.

The Fashion Plaza, an industrial building in Montreal where the artist had his studio for many years, is the locus of the *Chrysalides* cycle – at once production site and exhibition venue, subject and shooting location, metaphor and allegorical device. Like many of the city's industrial buildings, it has undergone transformation (gentrification) in recent years, causing the eviction of garment and other industrial services and the relocation of artist studios (including Bernatchez's) in favour of more profitable offices for high-tech, architecture and design firms.² The trilogy of films together provide a portrait of the building's inner workings, architecture and inhabitants: *I Feel Cold Today* depicts an abandoned office space slowly filling with snow; *Chrysalide* consists of a circular travelling shot around a BMW slowly filling with water in the underground garage, capturing the apparent suicide of a businessman, and *13* uses a vertical tracking shot to peer into each of the building's twelve floors through the elevator doors.

Although conceived at the same time as the drawings, the sound installation *Fashion Plaza Nights* is very different, both conceptually and aesthetically. The ninety-one drawings, which were created on a daily basis over a season, depict women's bodies in various stages of decomposition, in sexually transgressive acts or being devoured by plant and animal life.

The protocol at the outset of *Fashion Plaza Nights* involved photographing each of the four sides of the building once a month from dusk to dawn over a period of one year. This operation, documenting the building's changing face as the light in the windows varied with the length of the days or the time and type of the tenants' activities, led to a series of transpositions. Anticipating the appearance of a repetitive motif in the photographs, the artist imagined a musical structure that would be analogous to the repetitive nature of manual labour in the building's dwindling number of workshops. The photographs became the matrix from which twelve compositions for two pianos were produced. The systematic protocol required decisions – attributing a specific value to each window, with the intensity of the light transposed as an indication of nuance (fortissimo, piano, pianissimo), determining tones and half-tones according to the spacing between floors, making adjustments for major or minor tones and rhythm – that produced a surprisingly legible and interpretable musical score. In the present and perhaps final form, the scores are programmed to control the speed at which 104 spools of industrial thread unwind to encase a single speaker in a finely spun cocoon, thus progressively muffling the sound of the music. In the seven years following the initial impetus of the project, Bernatchez says, his relationship with the Fashion Plaza changed so completely that, whereas in 2006 he might have chosen an atonal, abstract or mechanical rhythm for the sound piece, reflecting the conceptual nature of the original project, in 2013 he preferred a minor scale that infuses the piece with a nostalgic, melancholic air, reflecting the fact that it was the last work he would create in the building.

manuel effectué dans les ateliers, de moins en moins nombreux, de l'immeuble. Les photographies sont devenues la matrice à partir de laquelle ont été produites douze compositions pour deux pianos. Le protocole systématique exigeait une prise de décisions – attribuer une valeur précise à chaque fenêtre, avec l'intensité lumineuse transposée telle une indication de nuance (fortissimo, piano, pianissimo), déterminer les tons et les demi-tons selon l'espacement entre les étages, procéder à des ajustements pour les modes majeurs ou mineurs et pour le rythme – qui a produit une partition musicale étonnamment lisible et interprétable. Dans leur forme présente, et peut-être finale, les partitions sont programmées pour contrôler la vitesse de déroulement des 104 bobines de fil industriel qui emballent un haut-parleur dans un cocon finement tourné, étouffant ainsi peu à peu le son de la musique. Au cours des sept années qui ont suivi le point de départ du projet, Bernatchez affirme que sa relation avec le Fashion Plaza a tellement changé que, en 2006, il aurait choisi un rythme atonal, abstrait ou mécanique pour la pièce sonore, faisant écho à la nature conceptuelle du projet original, alors qu'en 2013 il a préféré un mode mineur qui donne à l'œuvre un air nostalgique, mélancolique, qui reflète le fait qu'il s'agissait de sa dernière création dans l'immeuble.

Fashion Plaza Nights est la représentation à la fois la plus abstraite et la plus littérale du concept de l'immeuble comme larve en cours de transformation et, comme telle, elle offre un prisme par lequel il est possible de réexaminer le cycle entier. Les liens auparavant plutôt subtils entre les dessins et la trilogie de films se sont cristallisés en un cycle de propositions visuelles, filmiques et sonores clairement articulées, montrant ce que l'immeuble a à offrir en termes de potentiel créatif. Ce qu'il était et ce qu'il est, ce qu'il représente et ce qu'il symbolise, son apparence et sa sonorité sont les matériaux avec lesquels l'artiste crée. Tour à tour photographie, transcription écrite, partition musicale, programme informatique et installation, *Fashion Plaza Nights* est également un exemple probant de la manière dont le son et l'image peuvent se rencontrer pour produire du sens. Et, bien qu'on puisse imaginer qu'en étouffant les sons du Fashion Plaza, Bernatchez est en train de mettre un point final à ce projet, comme une larve quittant son cocon, son intention avouée d'entreprendre une nouvelle série de dessins vient contredire cette soigneuse analyse.

«Lost in Time». Perdu dans le temps. Cette expression suscite des sensations ou des états d'âme qui sont à la fois déstabilisants et évocateurs : avoir perdu tous ses repères ; être sans mémoire ou hors de l'histoire ; se trouver dans le vide. Les images d'un cosmonaute flottant dans l'espace, d'un voyageur prisonnier d'une capsule témoin, d'une figure solitaire dans la vastitude d'un océan, d'un désert ou d'une étendue de neige. C'est être *nulle part* et, donc, être perdu dans le temps signifie également être perdu dans l'espace. Le temps dans toutes ses dimensions est le premier leitmotiv dans ce cycle d'œuvres : passé, présent et futur, temps chronologique ou linéaire, temps vécu, temps cosmique, temps performatif, temps imaginaire, voyage dans le temps, déformation ou expansion infinie du temps, le continuum espace-temps.

Les dessins schématiques déjà mentionnés ont été particulièrement utiles pour visualiser le squelette de *Lost in Time*, qui comprend jusqu'à maintenant plus de vingt œuvres dont des projections vidéo en haute définition, une installation filmique en 16 mm, des enregistrements audio, des installations sonores,

Fashion Plaza Nights is both the most abstract and the most literal representation of the concept of the building as a larva in the process of transformation and, as such, offers a lens through which to re-examine the entire cycle. The previously rather tenuous relationships between the drawings and the trilogy of films have crystallized into a cycle of clearly articulated visual, cinematic and sound-based proposals for what the building offers in terms of creative potential. What it was and what it is, what it represents and what it symbolizes, what it looks like and what it sounds like are the materials with which the artist creates. From photograph to written transcription to musical score to computer programme to installation, *Fashion Plaza Nights* is also a poignant example of how sound and image can come together to produce meaning. And although one could imagine that in muffling the sounds of the Fashion Plaza Bernatchez is bringing the project to closure, like a larva shedding its cocoon, his stated intention to begin a new series of drawings any time now denies this tidy analysis.

Lost in Time. The expression induces sensations or states of being that are at once unsettling and evocative: to be unhinged from all points of reference; to be without memory or outside history; to find oneself in a void. Images of a cosmonaut floating in space, of a traveller trapped in a time capsule, of a lone figure lost in an expanse of ocean, desert or snow. It is to be *nowhere* and, thus, to be lost in time also means to be lost in space. Time in all its dimensions is the overriding leitmotif in this cycle of works: past, present and future, chronological or linear time, lived time, cosmic time, performative time, imaginary time, time travel, the distortion or infinite expansion of time, the space-time continuum.

The aforementioned schematic drawings were particularly helpful in visualizing the skeletal structure of *Lost in Time*, which so far comprises over twenty works including high-definition video projections, a 16mm film installation, audio recordings, sound-based installations, performances, photographic and etched-mirror works, and sculptural objects. Iconographically less diverse than *Chrysalides*, it is conceptually far more complex in scope. At the centre of the constellation is *BW*, a watch that measures millennia and is the constant in each public presentation, as if the magnified sound of its ticking were resonating through time and space over the entire project. Each of the single channel projections (*Lost in Time*, 180° and *General 12 min 37 s*) that orbit around *BW* has, in turn, spawned a set of works in various mediums. The impetus behind 180° and the four *Piano orbital* works, for instance, was a seemingly naive question: what would happen if one were to perform a musical score upside down? The film depicts a pianist suspended from the ceiling of a concert hall as he plays Guillaume Lekeu's *Piano Sonata no.4* from a score transposed by a 180° rotation, while the *Piano orbital* works are interpretations by pianists David Kaplan or Sarah Hoyt of works by Lekeu, Bach, Debussy and Ravel whose scores have been rotated four times at 90° increments. The results are remarkably harmonious and rich in signification, evoking the early twentieth-century atonal music of Arnold Schönberg or Anton Webern. Together, the film and sound works demonstrate the abundance of ideas that can be generated from a relatively straightforward operation, as though all it takes to produce the unexpected, the poetic and the mysterious is to alter our perspective slightly. There is, however, an unexpected coherence to the interpretations: the 180° rotation retains traces of the original score (identified as the 360° rotation and thus the last to be heard), while the much shorter 90° and 270° rotations are similar and atonal. Furthermore, the

des performances, des œuvres photographiques, des œuvres gravées sur miroir et des objets sculpturaux. S'il est moins varié que *Chrysalides* sur le plan iconographique, la portée de *Lost in Time* est toutefois beaucoup plus complexe en termes conceptuels. Au centre de sa constellation se trouve *BW*, une montre mesurant les millénaires, qui est la constante de chaque présentation publique, comme si le son amplifié de son tic-tac résonnait dans le temps et l'espace, survolant le projet en entier. Chacune des projections à canal unique (*Lost in Time*, 180° et *General 12 min 37 s*) gravitant autour de *BW* a généré, en retour, un nouvel ensemble d'œuvres créées dans une variété de médiums. Derrière 180° et les quatre œuvres de *Piano orbital*, par exemple, il y a eu une question apparemment naïve : qu'arriverait-il si une partition musicale était inversée et jouée ? Le film montre un pianiste suspendu au plafond d'une salle de concert en train d'interpréter la *Sonate pour piano n°4* de Guillaume Lekeu à partir d'une partition transposée par une rotation à 180°, alors que les œuvres de *Piano orbital* sont des interprétations par les pianistes David Kaplan ou Sarah Hoyt d'œuvres de Lekeu, de Bach, Debussy et de Ravel dont les partitions ont été tournées quatre fois de suite de 90°. Les résultats sont remarquablement harmonieux et riches de sens, évoquant la musique atonale du début du vingtième siècle créée par Arnold Schönberg ou par Anton Webern. Ensemble, le film et les œuvres sonores démontrent l'abondance d'idées que peut générer une opération relativement simple, comme s'il suffisait, pour produire de l'inattendu, du poétique et du mystérieux, de changer légèrement son point de vue. Il y a toutefois une cohérence inattendue dans les interprétations : la rotation de 180° conserve des traces de la partition originale (identifiée comme étant la rotation à 360° et donc la dernière à être entendue), alors que les pièces plus courtes découlant des rotations à 90° et à 270° sont similaires et atonales. En outre, les structures à l'origine de chaque composition deviennent audibles et les quatre rotations évoquent ensemble un étrange voyage spatio-temporel.

Le long métrage *Lost in Time*, achevé pour la présente exposition, commence par une scène de nuit montrant les préparatifs d'expédition d'une équipe de motoneigistes. L'utilisation d'un film couleur pour saisir principalement des figures noires dans des paysages blancs produit une atmosphère inquiétante, presque extraterrestre, qui est également d'une beauté envoûtante. Deux récits parallèles s'entremêlent : le premier concerne un cheval et son cavalier sans visage, casqués, très littéralement perdus dans le temps et l'espace, à la dérive dans un paysage insolite fait de neige et de glace, alors que le second semble se rapporter à une étrange expérience scientifique. On voit d'abord de loin le cheval et son cavalier fonçant au galop vers la caméra puis la dépassant ; par la suite, ils deviennent de plus en plus désorientés, inquiets, épuisés, tournant en rond, frénétiquement, comme s'ils étaient à la recherche d'une sortie, d'une destination ou d'un salut qui leur échappe. D'abord unis dans une quête commune, ils se séparent à la fin : le cavalier abandonne son coursier à une mort imminente pendant qu'il poursuit son périple en solitaire.

Divisé en onze chapitres suivis d'un épilogue, cet arc narratif apparemment simple est entrecoupé de séquences dans une chambre froide qui rappelle un centre de recherche en Arctique ou un laboratoire de science-fiction. Un gros bloc de glace, d'abord caché sous une bâche noire, fond peu à peu pour révéler le corps du cheval. La cryonique est en jeu, semble-t-il, puisque le cheval, à la fin du film, se ranime et se libère des entraves que sont le casque et la selle. Inversement, on voit le cavalier, pour la dernière fois, couvert d'un

mathematical structures at the root of each composition are made audible, and the four rotations together are akin to an uncanny voyage through time and space.

Lost in Time, a feature-length film completed for this exhibition, opens with a nocturnal scene of a snowmobile team preparing to leave on an expedition. The use of colour film stock to capture what are almost exclusively black figures against white landscapes produces a menacing, otherworldly atmosphere that is also stunningly beautiful. Two parallel narratives intertwine: the first follows a helmet-clad, faceless horse and rider adrift in an indeterminate landscape of ice and snow, quite literally lost in time and space, while the second seems to allude to a strange scientific experiment. First seen from afar galloping purposefully towards and then past the camera, horse and rider become more and more disoriented, anxious and exhausted until they circle frantically, as though searching for an elusive exit, destination, or salvation. Initially united in their quest, they finally part: the rider abandons the steed to its apparent death while he continues his voyage, alone.

This ostensibly straightforward narrative arc, which is divided into eleven chapters, plus an epilogue, is disrupted by views of a cold storage room suggestive of an Arctic research lab, or a sci-fi experiment chamber. A large block of ice, at first concealed under a black tarp, gradually melts to reveal the body of the horse. Cryonics are involved, it seems, since at the end of the film the horse comes back to life, freeing itself from the shackles of helmet and saddle. Conversely, the rider is last seen buried beneath a shroud of snow, with the scene projected in reverse so as to confuse the narrative sequence.

The actual "time" in *Lost in Time* is ambiguous; the present seems to co-exist with the recent past (as hinted at by the 1950s-style snowmobiles of the opening scene and the horseman's leather uniform and outdated oxygen tank) and a near future (the high-tech design of the helmets, which bring to mind a sci-fi aesthetic). This ambiguity is further reinforced by a series of works also part of the *Lost in Time* constellation: three large-scale, sepia-toned photographs of the horseman that recall nineteenth-century printing techniques; the black horse's highly polished helmet exhibited as an artefact in a glass vitrine, and the use of analogue technologies such as 16mm film and vinyl LPs.

Echoing through the film is the haunting voice of the French surgeon, neurobiologist and philosopher Henri Laborit musing on humans and animals, on the former's ability to conceive their own death, which permits or inhibits action, and the latter's lack of an imagining brain. Following Laborit, the film traces the parallel voyages of human and animal through time and space, from life to death to rebirth, together and separately.

The soundtrack, a collaboration with the Mexican musician Murcof, serves to heighten the atmospheric tension of the film. Inspired by Bach's *Goldberg Variations*, it blends together electronic music, magnified ambient sound, Laborit's electronically reverberating voice and the aria from the *Variations* performed by a children's choir, Les Petits Chanteurs du Mont-Royal.

Spiraling out from Bach's iconic composition is an ever-expanding and truly polymorphous series of sound works, performances and installations grouped under the title *Goldberg Experienced*. The initial protocol involved subjecting a prepared piano to thirty-two modifications (one for each variation and two for the bookending aria), but the piece offers a seemingly infinite range of possibilities. Besides serving as the inspiration for the *Lost in Time* soundtrack, the *Goldberg Variations* inhabits the exhibition on a vinyl record that deteriorates under repeated play while a baroque still life of fruit and flowers decomposes (*Goldberg Experienced.01*); in a film installation

linceul de neige, scène qui est inversée dans sa projection de manière à brouiller la séquence narrative.

En fait, le « temps » dans *Lost in Time* est ambigu ; le présent semble coexister avec un passé récent (signalé par les motoneiges dans le style des années cinquante de la première scène ainsi que par l'uniforme en cuir et le masque à oxygène démodé du cavalier) et un proche futur (le design *high-tech* des casques évoque une esthétique de science-fiction). Cette ambiguïté est renforcée par une série d'œuvres faisant également partie de la constellation de *Lost in Time* : trois grandes photographies en sépia du cavalier qui rappellent les techniques d'impression du dix-neuvième siècle ; le casque très brillant du cheval noir qui est exhibé sous vitrine, à la manière d'un artefact ; et l'utilisation de technologies analogiques comme la pellicule 16 mm et les 33 tours en vinyle.

Le film est ponctué de la voix résonnante d'Henri Laborit, médecin chirurgien, neurobiologiste et philosophe français, qui se livre à une réflexion sur les humains et les animaux, sur la capacité des premiers de concevoir leur propre mort, ce qui permet ou empêche l'action, et l'absence de cerveau imaginaire chez les seconds. Dans la foulée de Laborit, le film suit les voyages en parallèle de l'humain et de l'animal dans le temps et l'espace, de la vie à la mort puis à la renaissance, ensemble et séparément.

La trame sonore, réalisée en collaboration avec le musicien mexicain Murcof, contribue à intensifier l'atmosphère du film. Inspirée des *Variations Goldberg* de Bach, elle allie la musique électronique, le son ambient amplifié, la voix électroniquement réfléchie de Laborit et l'aria des *Variations* interprétée par la chorale d'enfants des Petits Chanteurs du Mont-Royal.

La composition iconique de Bach a donné lieu à une spirale en expansion constante et véritablement polymorphe d'œuvres sonores, de performances et d'installations réunies sous le titre *Goldberg Experienced*. Alors que le protocole initial consistait à soumettre un piano préparé à trente-deux modifications (une par variation et deux pour l'aria au début et à la fin), l'œuvre offre une gamme apparemment infinie de possibilités. Dans l'exposition, en plus de sa présence comme inspiration de la trame sonore de *Lost in Time*, un enregistrement sur vinyle des *Variations Goldberg* s'use à force d'être joué, alors qu'une nature morte baroque, composée de fruits et de fleurs, se décompose en cours de présentation (*Goldberg Experienced.01*) ; une installation filmique comprenant huit 33 tours en vinyle de l'enregistrement des *Variations* par Glenn Gould, joués simultanément et perdant peu à peu leur synchronisme (*77K, 1^{er}, 2^e, 3^e mouvement*) ; et une performance en direct pour huit pianos faite à partir des sons de détérioration des 33 tours (*Goldberg Experienced.04*). Parmi les projets à venir pour ce groupe, il y a l'achèvement des enregistrements du piano préparé et une œuvre composée des enregistrements isolés des mains droite et gauche. Un réseau formidablement complexe de relations entre le visuel et le musical est exploré dans *Lost in Time*, réseau profondément marqué par une expérimentation avec, sur et autour du chef-d'œuvre de Bach.

Cercles, spirales, rotations, révolutions, répétitions – tous sont omniprésents dans l'œuvre de Patrick Bernatchez. De la circularité du passage du temps à la rotation des disques en vinyle, en passant par les arcs des partitions musicales, des mouvements de caméra et du récit, ces figures et actions géométriques fonctionnent sur les plans visuel, métaphorique, allégorique et structurel.

Plus évocatrice que le dessin schématique, la spirale offre une autre façon d'articuler les relations entre les œuvres individuelles dans chacun des cycles. La spirale sous-entend un mouvement circulaire dans

with eight altered vinyl LPs of Glenn Gould's seminal recording playing simultaneously and progressively losing sync (*77K, 1^{er}, 2^e, 3^e mouvement*); and in a live performance of a composition for eight pianos based on the deteriorating sound of the LPs (*Goldberg Experienced.04*). Future projects planned for this group include completing the prepared piano recordings and a piece consisting of separate recordings of the right and left hands. An incredibly complex web of relationships between the visual and the musical is explored in *Lost in Time*, a web deeply marked by experimentation with, on and around Bach's masterpiece.

Circles, spirals, rotations, revolutions and repetitions are omnipresent in Bernatchez's work. From the circularity of the passage of time to the rotating and revolving of vinyl records, musical scores, camera movements and narrative arcs, these geometric figures and actions function on visual, metaphorical, allegorical and structural levels.

More evocative than a schematic drawing, the spiral offers another way to articulate the relationships between individual works within each of the cycles. The spiral implies a circular movement through space that includes a temporal dimension. It renders visible and perceptible a connection between space and time, recognizes the circularity of time, but also declares that each revolution invariably produces a shift or a displacement. The spiral has a point of departure and a trajectory yet allows for an undefined destination. It is an open figure that permits oscillations and vibrations and out of which a compelling thinking process may emerge. In the context of the artist's practice, the spiral allows each work to exist in its own space and time but also creates a framework within which dynamic relationships can be teased out. It is the seductive simplicity of the spiral, combined with the wealth of possibilities its structure provides, that offers a way of expressing the intangible richness that is at the heart of Patrick Bernatchez's intensely humane interdisciplinary practice.

1. Bernard Lamarche, *Unfaithful Mornings. The Art of Protocols* (Quebec City: Musée national des beaux-arts du Québec, 2013).
2. It bears noting that a group of artists and artist-run centres formed a non-profit association called Pied Carré and have succeeded in negotiating long-term leases on four floors for studios, galleries and workshops, thus preserving in part the building's cultural vocation.

l'espace qui implique une dimension temporelle. Elle rend visible et perceptible une connexion entre l'espace et le temps, elle reconnaît la circularité du temps mais affirme aussi que chaque révolution produit invariablement un glissement ou un déplacement. La spirale a un point de départ et une trajectoire, tout en laissant indéfinie sa destination ultime. C'est une figure ouverte qui permet des oscillations et des vibrations, et à partir de laquelle peut surgir un processus de réflexion intense. Dans le contexte de la pratique de l'artiste, la spirale donne à chaque œuvre la possibilité d'exister dans son espace et son temps propres, mais elle crée également un cadre dans lequel des relations dynamiques peuvent être découvertes. C'est la simplicité séduisante de la spirale, combinée au foisonnement de possibilités offert par sa structure, qui permet l'expression de la richesse intangible qui est au cœur de la pratique interdisciplinaire intensément humaine de Patrick Bernatchez.

1. Bernard Lamarche, *Les matins infidèles. L'art du protocole*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2013.
2. Il est intéressant de mentionner que des artistes et des centres d'artistes autogérés se sont réunis pour former un organisme sans but lucratif portant le nom de Pied Carré et qu'ils ont réussi à négocier des baux à long terme pour quatre étages dorénavant réservés à des ateliers et à des galeries, préservant ainsi la vocation culturelle du bâtiment.

Chrysalides

Fashion Plaza Nights, 2007–2013

Composition et interprétation de 12 partitions pour deux pianos, à partir des fenêtres éclairées du bâtiment du Fashion Plaza, entre les mois de janvier et de décembre. Chaque composition correspond à une ronde de nuit mensuelle.
40 min., 30,5 x 22,5 cm (livret fermé)

Composition and interpretation of 12 scores for two pianos based on the lit windows of the Fashion Plaza building between the months of January and December.
Each composition corresponds to a monthly night round.
40 min., 30.5 x 22.5 cm (booklet closed)

Chrysalides

FASHION PLAZA NIGHTS

12 compositions pour 2 pianos et 4 mains

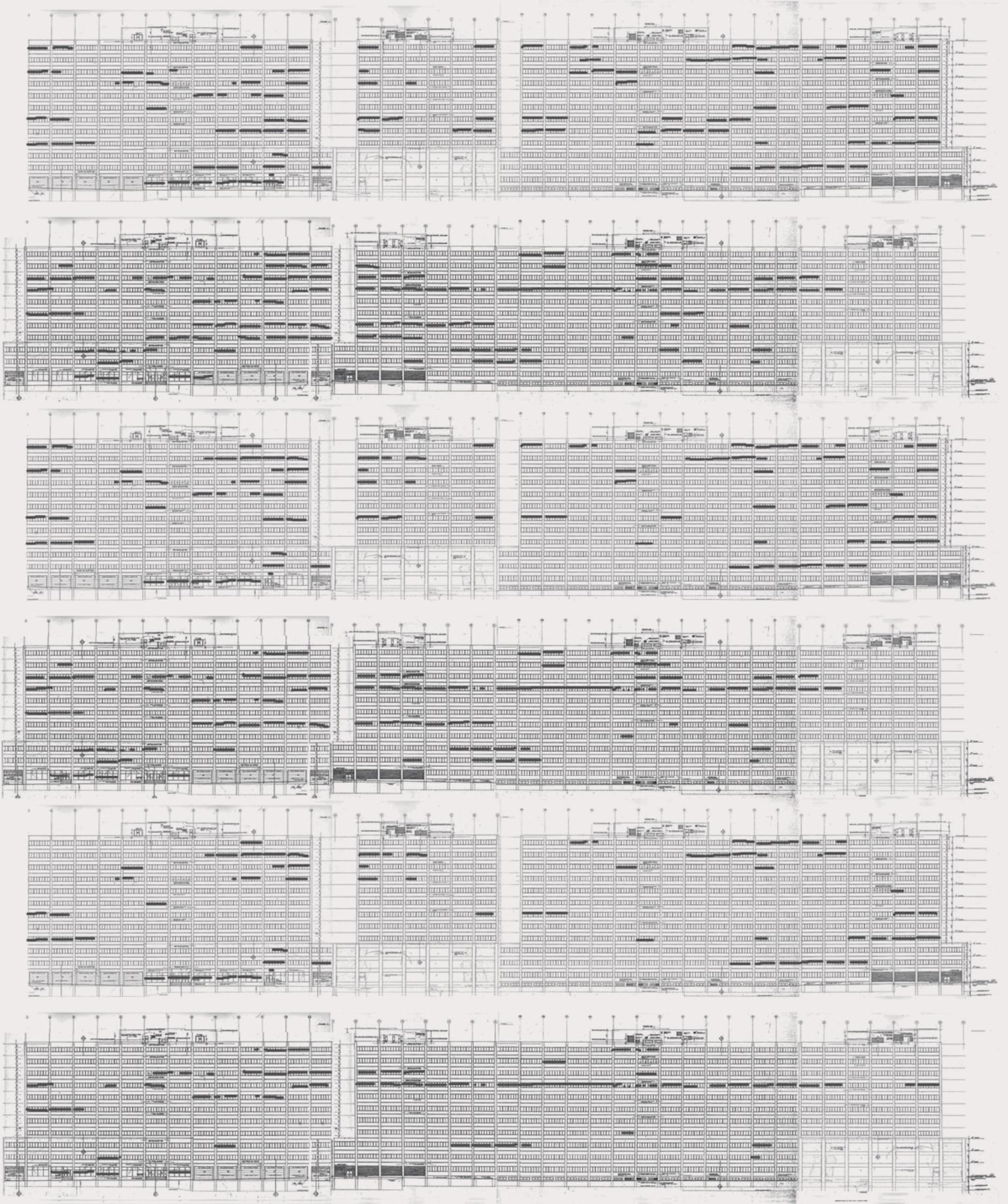


Patrick Bernatchez

Fashion Plaza Nights, 2007–2013

Schéma du bâtiment du Fashion Plaza ayant
servi à la composition des 12 partitions
p. 16–17: Partition (extrait)

Sketch of the Fashion Plaza building on which
the composition of the 12 scores is based
p. 16–17: Score (excerpt)



Fashion Plaza Nights

12 compositions pour 2 pianos et 4 mains

Patrick Bernatchez
Transcription : Benoît Desrosby

♩ = 160

1. Avril

Piano 1

Piano 2

The first system of the score for '1. Avril' consists of six measures. Piano 1 (top) starts with a whole rest in the first measure, followed by a half rest in the second, and then a quarter note G4 in the third, a quarter note A4 in the fourth, a quarter note B4 in the fifth, and a quarter note C5 in the sixth. Piano 2 (bottom) starts with a whole rest in the first measure, followed by a half note G3 in the second, a half note A3 in the third, a half note B3 in the fourth, a half note C4 in the fifth, and a half note D4 in the sixth. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4.

Pno 1

Pno 2

The second system of the score for '1. Avril' consists of six measures. Piano 1 (top) starts with a whole rest in the first measure, followed by a half note G4 in the second, a half note A4 in the third, a half note B4 in the fourth, a half note C5 in the fifth, and a half note D5 in the sixth. Piano 2 (bottom) starts with a whole rest in the first measure, followed by a half note G3 in the second, a half note A3 in the third, a half note B3 in the fourth, a half note C4 in the fifth, and a half note D4 in the sixth. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4.

Piano score for Pno 1 and Pno 2, measures 13-17.

Pno 1: Measures 13-17. Treble clef. Measure 13: whole rest. Measure 14: whole rest. Measure 15: **pp** dynamic, quarter note G4. Measure 16: whole rest. Measure 17: whole rest.

Pno 2: Measures 13-17. Treble and Bass clefs. Measure 13: Treble: quarter note G4, quarter note F4; Bass: quarter note G2, quarter note F2. Measure 14: Treble: quarter note G4, quarter note F4; Bass: quarter note G2, quarter note F2. Measure 15: Treble: whole rest; Bass: whole rest. Measure 16: Treble: quarter note G4, quarter note F4; Bass: quarter note G2, quarter note F2. Measure 17: Treble: quarter note G4, quarter note F4; Bass: quarter note G2, quarter note F2.

Piano score for Pno 1 and Pno 2, measures 18-23.

Pno 1: Measures 18-23. Treble clef. Measure 18: whole rest. Measure 19: whole rest. Measure 20: **p** dynamic, quarter note G4. Measure 21: whole rest. Measure 22: whole rest. Measure 23: whole rest.

Pno 2: Measures 18-23. Treble and Bass clefs. Measure 18: Treble: quarter note G4, quarter note F4; Bass: quarter note G2, quarter note F2. Measure 19: Treble: quarter note G4, quarter note F4; Bass: quarter note G2, quarter note F2. Measure 20: Treble: quarter note G4, quarter note F4; Bass: quarter note G2, quarter note F2. Measure 21: Treble: quarter note G4, quarter note F4; Bass: quarter note G2, quarter note F2. Measure 22: Treble: quarter note G4, quarter note F4; Bass: quarter note G2, quarter note F2. Measure 23: Treble: quarter note G4, quarter note F4; Bass: quarter note G2, quarter note F2.

Piano score for Pno 1 and Pno 2, measures 24-29.

Pno 1: Measures 24-29. Treble clef. Measure 24: **pp** dynamic, quarter note G4, quarter note F4. Measure 25: **p** dynamic, quarter note G4, quarter note F4. Measure 26: **pp** dynamic, quarter note G4, quarter note F4. Measure 27: **pp** dynamic, quarter note G4, quarter note F4. Measure 28: **pp** dynamic, quarter note G4, quarter note F4. Measure 29: **p** dynamic, quarter note G4, quarter note F4.

Pno 2: Measures 24-29. Treble and Bass clefs. Measure 24: Treble: quarter note G4, quarter note F4; Bass: quarter note G2, quarter note F2. Measure 25: Treble: quarter note G4, quarter note F4; Bass: quarter note G2, quarter note F2. Measure 26: Treble: quarter note G4, quarter note F4; Bass: quarter note G2, quarter note F2. Measure 27: Treble: quarter note G4, quarter note F4; Bass: quarter note G2, quarter note F2. Measure 28: Treble: quarter note G4, quarter note F4; Bass: quarter note G2, quarter note F2. Measure 29: Treble: quarter note G4, quarter note F4; Bass: quarter note G2, quarter note F2.

Installation de *Fashion Plaza Nights* (2007–2013)
par Patrick Bernatchez dans l'immeuble abandonné
du Fashion Plaza situé avenue de Gaspé à Montréal
Installation of *Fashion Plaza Nights* (2007–2013)
by Patrick Bernatchez in the abandoned building
of The Fashion Plaza on de Gaspé avenue in Montreal











Fashion Plaza Nights, 2007–2013

Installation (détail / detail)

Partitions, enregistrement sonore transféré sur support numérique, fil, supports, plateforme tournante, haut-parleurs, photographie

Scores, audio recording transferred to digital support, thread, support structures, rotating platform, speakers, photograph



Fashion Plaza Nights, 2007–2013
Installation (détails / details)





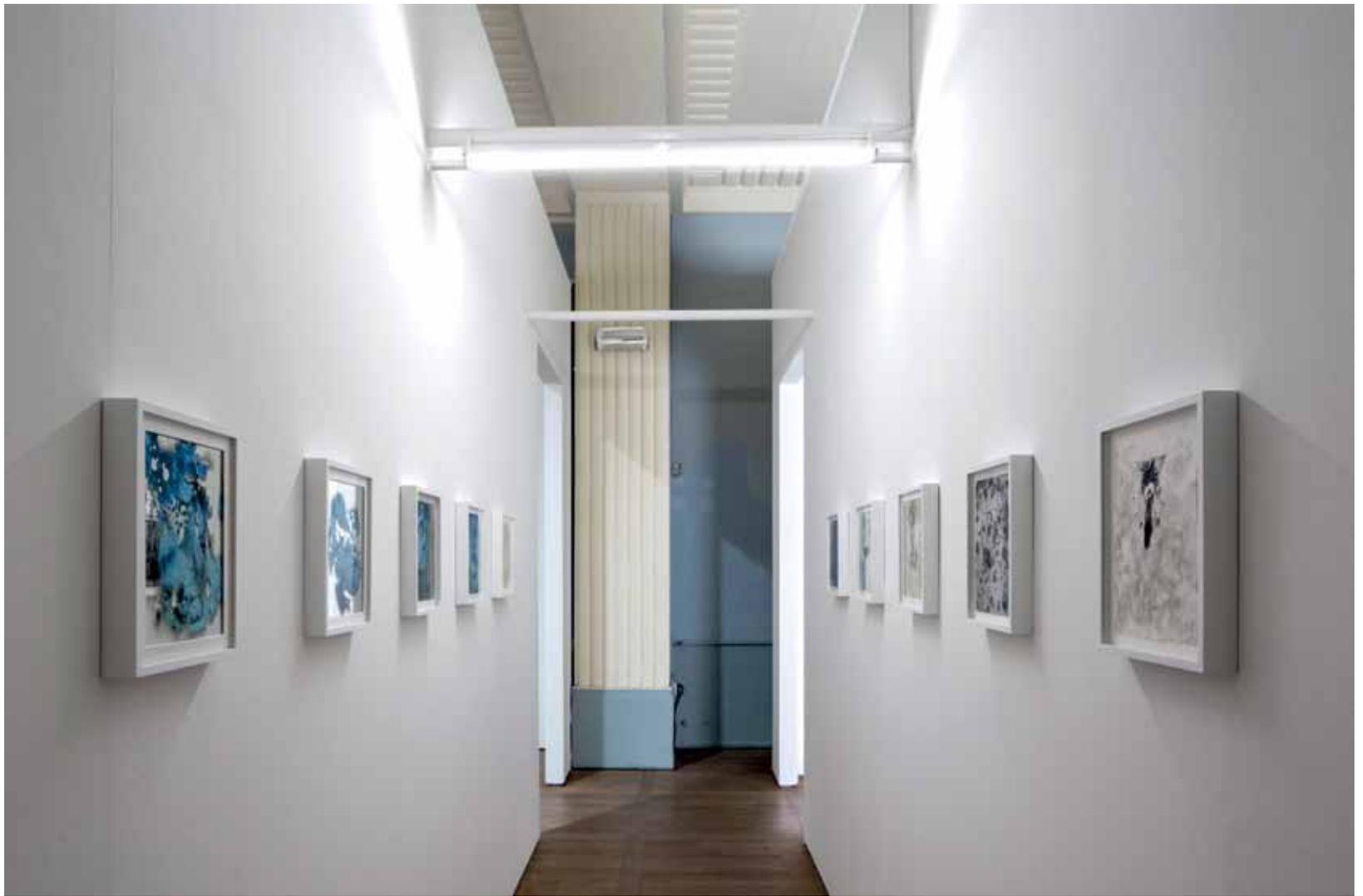
Fashion Plaza Nights, 2007–2013
Installation (vue d'exposition / exhibition view)





Chrysalides, 2006

Dessins sélectionnés parmi les 91 dessins de *Chrysalides*
Selected drawings from the 91 *Chrysalides* drawings



Chrysalides, 2006
(vue d'exposition / exhibition view)

Library, London



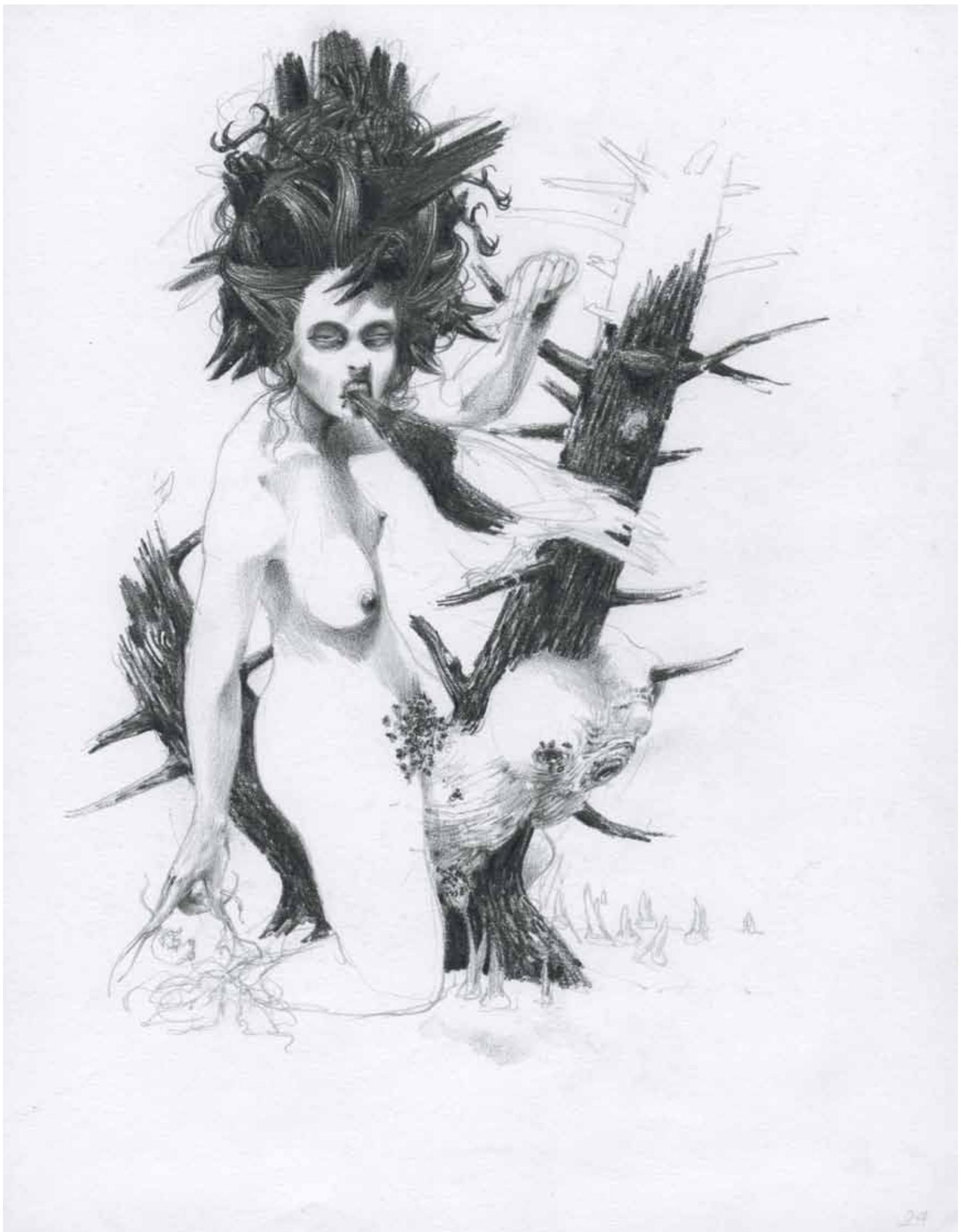






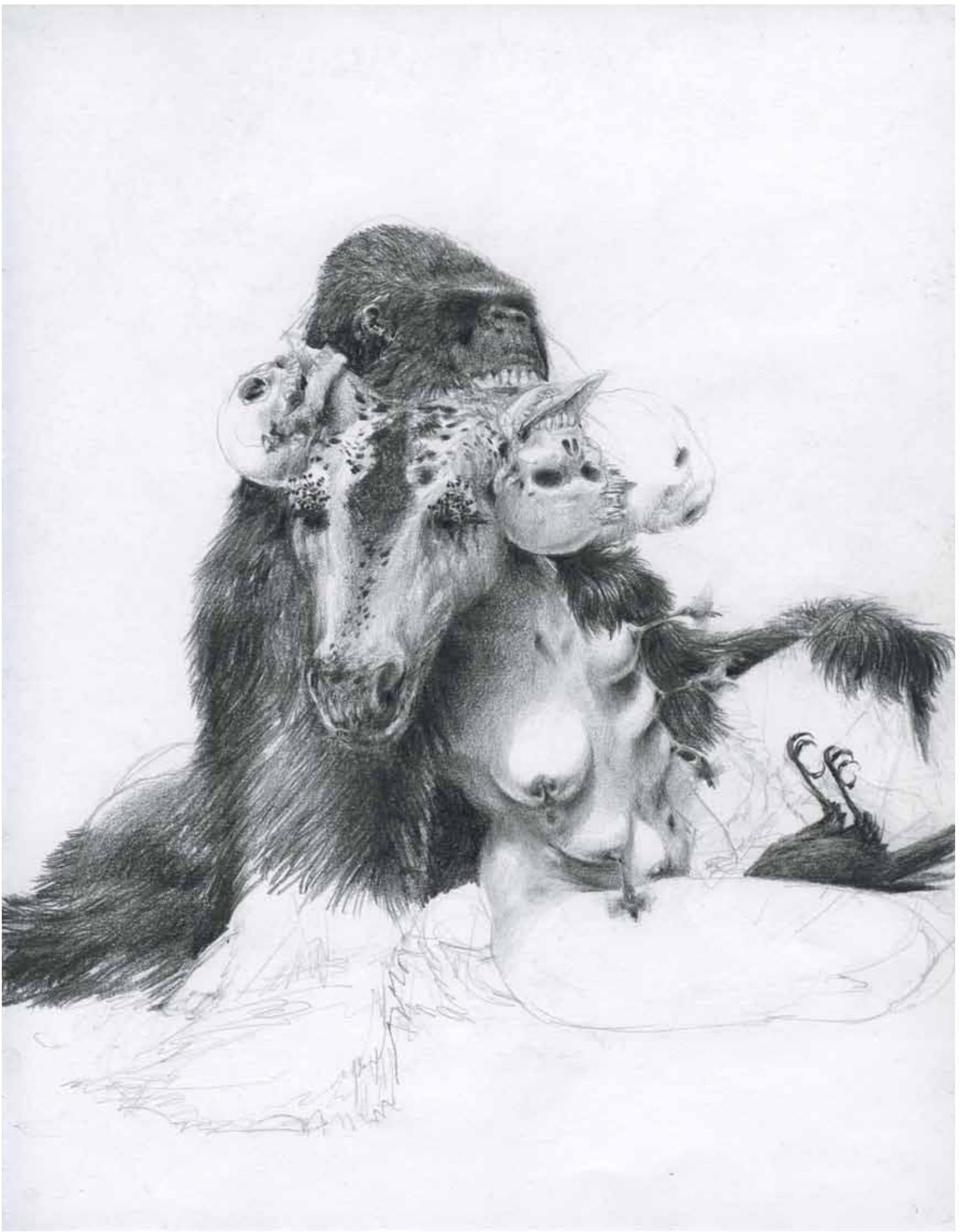
February

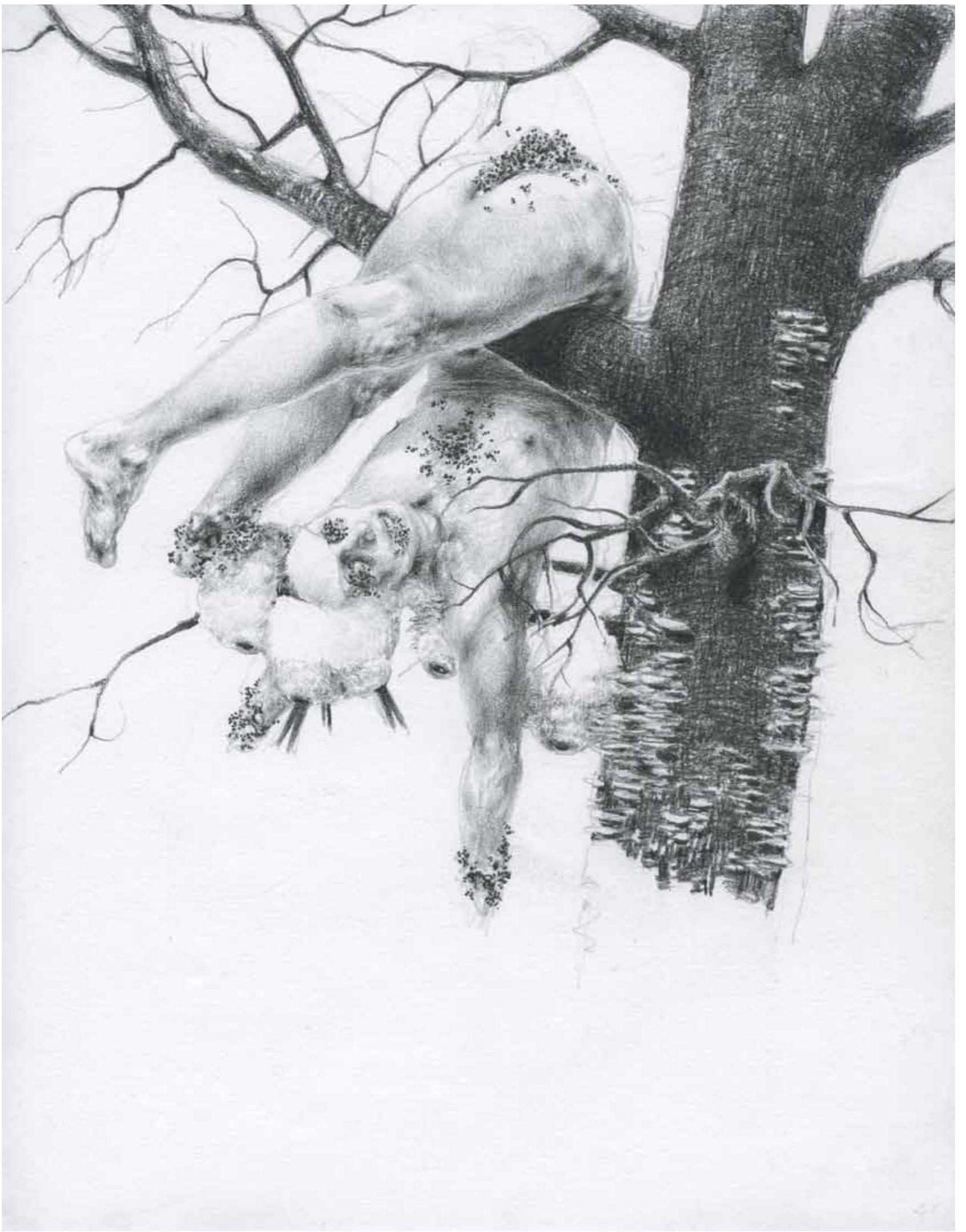
























I Feel Cold Today, 2007

Film couleur de 16 mm transféré sur support numérique, 12 min 50 s, son (extrait)

16mm colour film transferred to digital support, 12 min 50 s, sound (still)



13, 2009

Film couleur de 16 mm transféré sur support numérique, 11 min 15 s, son (extraits)

16mm colour film transferred to digital support, 11 min 15 s, sound (stills)





13, 2009
(excerpt / still)





13, 2009
(extrait / still)

I Feel Cold Today, 2007
(extrait / still)



I Feel Cold Today, 2007
(excerpt / still)



I Feel Cold Today, 2007
(extracts / stills)



I Feel Cold Today, 2007
(extraits / stills)





I Feel Cold Today, 2007
(excerpt / still)





Chrysalide, 2008

Film couleur de 35 mm transféré sur support numérique, 10 min 45 s, son (extraits)

35mm colour film transferred to digital support, 10 min 45 s, sound (stills)





Chrysalide Empereur, 2008
Film couleur de 35 mm, 10 min, son (extrait)
35mm colour film, 10 min, sound (still)





13, 2009
(extrait / still)



Chrysalide Empereur, 2008
(extraits / stills)



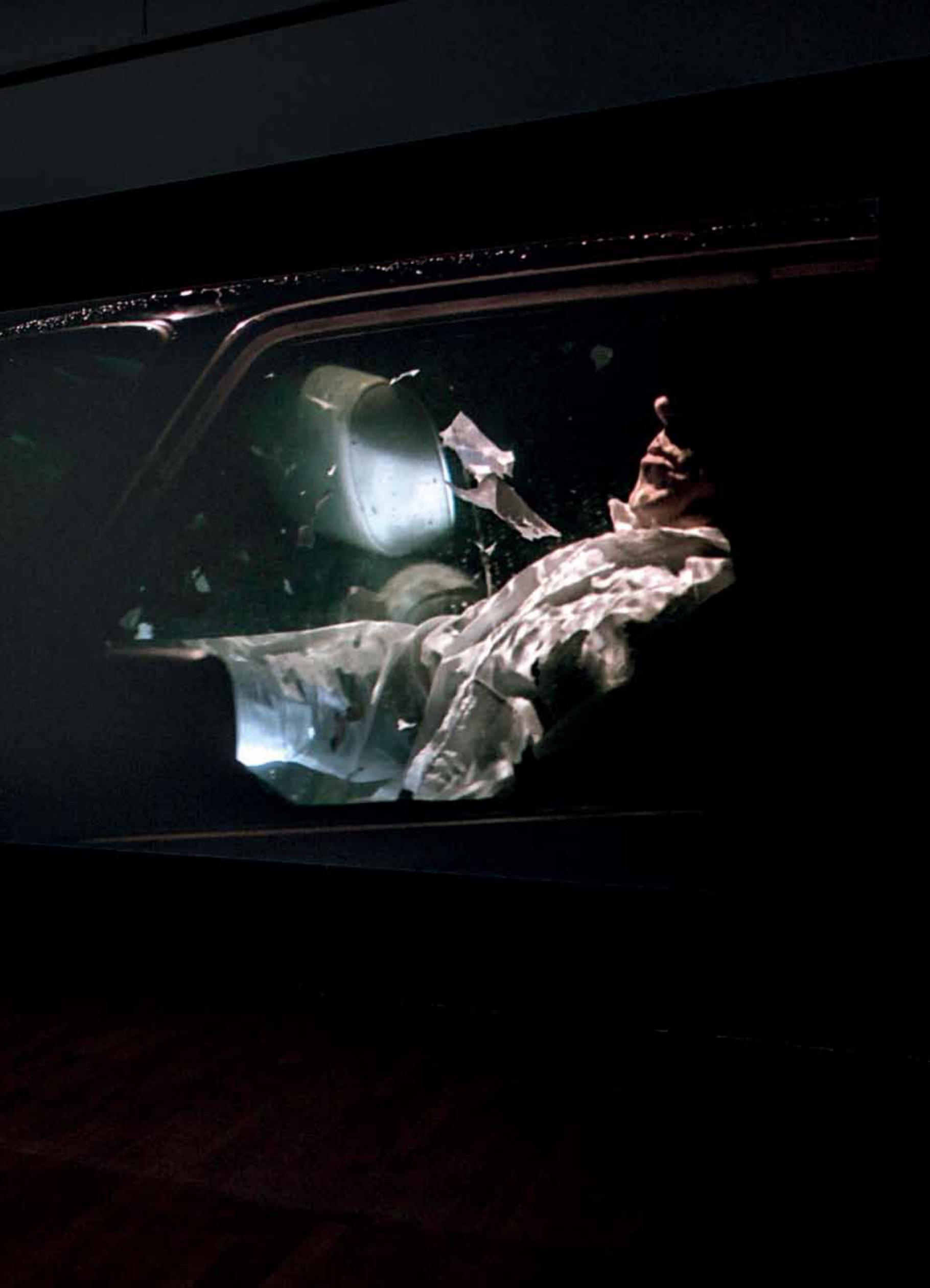
Chrysalide Empereur, 2008
(extraits / stills)



13, 2009
(excerpt / still)



Chrysalide, 2008
(vue d'exposition / exhibition view)



Entretien avec Patrick Bernatchez

→ par Kevin Muhlen

KEVIN MUHLEN : Tu viens de terminer ton nouveau film intitulé *Lost in Time*, que tu as démarré en 2009 avec la montre *BW* et qui fait partie d'un ensemble d'œuvres portant le même titre. Pendant le temps qu'a pris la réalisation de cette vidéo, tu as produit d'autres œuvres faisant toutes partie de cet ensemble et dévoilant peu à peu des éléments du film, que ce soit des images, des courtes séquences ou encore l'un ou l'autre artéfact issu du film. Ce n'est que maintenant que le tout se rejoint et que les liens se font.

Cette démarche est-elle volontaire de ta part ? Est-ce que la finalisation du film *Lost in Time* marque la fin de cet ensemble tout comme *BW* en a marqué le début ?

KM : Comment se déroule ton processus de création ? Les éléments sont-ils en place dès la conception d'un projet ou bien s'agit-il plutôt d'une évolution progressive où les choses émergent peu à peu ?

PATRICK BERNATCHEZ : *Lost in Time* ne marquera pas la fin de ce cycle. Ce qui pousse à marquer un « début » ou une « fin » aux différents projets et, ultimement, aux cycles, ce sont bien souvent des questions liées aux impératifs qu'implique la diffusion des œuvres.

PB : Je crois que c'est un peu des deux. C'est-à-dire que, avant d'amorcer un nouveau cycle, ce qui agit comme source de motivation, c'est bien l'apparition plus ou moins précise d'une structure d'ensemble. Mais avant d'en arriver là, les idées sont en germination, parfois pendant plusieurs années. Même quand elles sont issues d'un flash (la montre *BW*, par exemple), d'une fraction de seconde, elles s'imprègnent dans mon esprit et m'habitent. Certaines de ces idées s'étiolent pour disparaître, d'autres résistent au temps. Le lien entre ces œuvres potentielles se crée souvent peu à peu et pendant leur conception, mais il arrive aussi qu'il survienne dans un grand fracas, comme une révélation inattendue.

Dans le cas de *Chrysalides*, par exemple, des idées au départ isolées se sont combinées et mélangées alors que je me trouvais à un moment d'arrêt, de pause. Une période pendant laquelle je remettais en question l'idée de continuer à faire de l'art, car j'avais le sentiment de me comporter en dilettante et de faire tout à moitié. Étonnamment, c'est pendant cette pause de quelques mois que m'est apparu évident le lien entre certaines idées a priori dissociées les unes des autres. Cela a été l'événement déclencheur d'une suite de décisions en même temps qu'un élan d'enthousiasme. On pourrait dire qu'à cet instant précis, les éléments se sont mis en place, mais je ne parlerais pas forcément de « début ». Ou alors, on peut le voir comme le « début » parce que c'est là justement que tous les éléments d'un puzzle se sont soudainement imbriqués les uns dans les autres de façon à rendre les choses limpides.

Ainsi s'est révélée à moi une structure d'ensemble, reliant entre eux des tableaux, des films, des dessins et des œuvres sonores. Le Fashion Plaza – l'immeuble dans lequel se trouvait mon atelier que je partageais avec d'autres artistes depuis quelques années – en avait été l'incubateur et il en deviendra l'icône le temps d'un cycle. Initialement prévu sur une période d'une année, l'ensemble *Chrysalides* s'est déployé sur environ trois ans et se déploie encore à l'occasion.

Confrontés à la réalité, les éléments en place au « début », dans l'imaginaire, s'adaptent et mutent en même temps que se transforme ma perception de cet ensemble qui se matérialise d'un projet à l'autre. Par conséquent, en dépit du schéma initial, bien des choses émergent au fur et à mesure tout au long du processus et viennent définir et creuser les contours de l'ensemble. Cela me semble naturel et, surtout, essentiel.

Interview with Patrick Bernatchez

→ by Kevin Muhlen

Translated from the French by Marcia Couëlle

KEVIN MUHLEN: You have just finished your new film called *Lost in Time*, which you began in 2009 with the *BW* watch and which is part of a group of works with the same title. While you were making this work, you produced other pieces that are part of the group, gradually revealing elements of the film: images, short sequences, various items. It is only now that all these things have come together and that the links are apparent.

Was this approach intentional? Does the completion of the film *Lost in Time* mark the end of this group, just as *BW* marked the start?

KM: How does your creative process develop? Are the elements already in place when you conceive a project, or is it a process of gradual evolution, with things emerging little by little?

PATRICK BERNATCHEZ: *Lost in Time* does not mark the end of this cycle. What causes me to signal the “beginning” or “end” of a project and, ultimately, of a cycle, very often has to do with the imperatives involved in exhibiting the works.

PB: I think it's a bit of both. That is, before undertaking a new cycle, which serves to motivate me, I have a more or less precise mental picture of the overall structure. But prior to that point ideas have been germinating, sometimes for several years. Even when they come as a flash, in a fraction of a second (the *BW* watch, for example), they seep into my mind and inhabit me. Some ideas fade and disappear; others stand the test of time. The link that connects these potential works is often forged during their conception, but it can also appear with a thunderclap, like an unexpected revelation.

In the case of *Chrysalides*, for instance, initially isolated ideas converged and combined while I was on hiatus, taking a break. A time when I was questioning the idea of continuing to make art, because I felt I was just dabbling, doing everything by half measures. Surprisingly, it was during those few months of break that the link between certain supposedly unconnected ideas became evident to me. That event triggered a series of decisions and, simultaneously, a burst of enthusiasm. You could say that it was the moment when the elements fell into place, but I would not necessarily call it a “beginning.” On the other hand, you can see it as the “beginning,” since it was precisely then that all the pieces of a puzzle suddenly interlocked and made things crystal clear.

That's how an overall structure came to me, linking paintings, films, drawings and sound works. The Fashion Plaza – the building that housed the studio I had been sharing with other artists for some years – had been the incubator for the project and became the icon of a cycle. At the outset, the *Chrysalides* project was expected to take one year, but it extended over about six years and continues to develop from time to time.

Once confronted with reality, the elements in place at the “beginning,” in my imagination, adapted and mutated in step with my changing perception of the group of works, which was taking shape from one piece to the next. As a result, and despite the initial plan, many things emerged throughout the process and came to define and broaden the contours of the whole. To me, that seemed natural and, above all, essential.

KM : Dans le cas de *Chrysalides*, savais-tu que ce serait une trilogie ou bien s'est-elle faite de fil en aiguille ?
À quoi correspondent ces trois films ?

PB : À l'origine, le film *Chrysalide* était censé devenir un dessin, ensuite une peinture, puis une photographie. C'était une idée, issue de projets plus anciens, que je n'avais finalement toujours pas eu l'occasion de réaliser. La scène devait se dérouler dans le garage d'une maison de banlieue, puis j'avais imaginé cette scène dans le stationnement souterrain de l'immeuble du Fashion Plaza. Les idées se sont enchaînées jusqu'à aboutir à l'évidence : ce serait un film, un long plan séquence circulaire autour d'un phénomène d'implosion.

I Feel Cold Today était aussi en gestation depuis un moment, avant l'anticipation de l'ensemble *Chrysalides*. Cette tempête de neige dans un bureau a été précipitée, car l'espace qui m'a inspiré ce film a été délaissé par la compagnie en faillite. Leurs bureaux, qui étaient voisins à mon atelier, faisaient face aux ascenseurs, et chaque jour, pendant des années, j'ai fabulé sur ce lieu ! Et c'est en revenant d'un séjour de six mois à Berlin (la pause – le moment de réflexion que j'évoquais plus tôt) que j'ai constaté que l'espace semblait abandonné. J'ai eu peu de temps pour organiser ce tournage, car ces bureaux devaient être détruits, puis rénovés pour accueillir de nouveaux locataires. Comme les préparatifs du tournage de *Chrysalide* s'avéraient compliqués, c'est ce film qui a vu le jour en premier. Le tournage s'est fait en deux séances, sur un week-end, grâce à l'aide de plusieurs amis. C'était mon premier film. On a tourné en 16 mm avec deux caméras.

En fait, j'avais déjà en tête le troisième film sans trop en connaître la forme exacte. Celle-ci s'est définie plus tard dans le processus : des tableaux que j'imaginai, mélangeant la réalité et la fiction, ont progressivement pris la forme du dernier film de la trilogie : *13*. L'idée était de créer un pont entre les deux précédents univers. Dans la petite histoire, le premier se déroule dans le stationnement de l'immeuble, le second au dernier étage. Le troisième allait donc les réunir en passant d'une situation à l'autre, en suggérant un long plan séquence qui traverserait l'immeuble de haut en bas, du douzième étage jusqu'au parking souterrain. Un pont virtuel et vertical entre deux univers ainsi réunis dans un même espace temporel. J'imaginai une vue en coupe de l'édifice, la caméra devait agir comme la pointe d'un scalpel nous révélant l'intérieur du Fashion Plaza – réel ou fantasmé.

Quand ce troisième film de la trilogie était sur le point de prendre une forme plus définitive, j'en étais déjà à ma deuxième année avec l'ensemble *Chrysalides* et j'en savais un peu plus sur ce que pouvait évoquer l'univers de ce projet filmique. Il était question pour moi de créer un monde onirique à partir de ce lieu qui faisait partie de mon quotidien en même temps qu'il était le lieu de travail de centaines d'ouvriers, d'artistes et de manufacturiers divers. Ce building, délaissé par l'industrie du textile alors en chute libre, était en pleine mutation. J'y voyais une icône du déclin de l'empire américain en macro et au ralenti. J'imaginai sur les étages des espaces-temps différents, des temporalités multiples et parallèles, des changements de pouvoir, des disparitions d'emploi, des réalités diverses qui se superposaient sur les étages et se croisaient dans les ascenseurs... C'était la fin d'un cycle, d'un règne, d'une civilisation... dans une lente agonie, au rythme d'une nature qui reprendrait ses droits.

KM : Et *Chrysalide Empereur* dans tout ça ?

PB : Je me suis dit que s'il restait un peu de pellicule après le tournage de *Chrysalide*, on se ferait plaisir en tournant *Chrysalide Empereur*, comme une douce vengeance dans un esprit tout à fait adolescent et libérateur. On a donc prévu le coup et confectionné un costume à la Ronald

KM: In the case of *Chrysalides*, did you know that it would be a trilogy or did that happen as one thing led to another? What do the three films stand for?

PB: Originally, the idea behind the film *Chrysalide* was meant to become a drawing, then I saw it as a painting, then a photograph. It was a concept from earlier projects that I had never had the opportunity to develop. The scene was supposed to be set in the garage of a suburban house, but then I imagined it in the underground garage of the Fashion Plaza building. The ideas kept coming until it became obvious: it would be a film, a single, circular long take around an implosion event.

I Feel Cold Today, too, had been gestating for a while, before I envisioned the *Chrysalides* group. The snowstorm in an office was produced in a rush, because the space that inspired the film had been abandoned by a bankrupt company. Their offices were next to my studio and across from the elevators, and for years I fantasized about that place every day! Then when I returned from a six-month stay in Berlin (the break, the time for reflection I mentioned earlier), I found the space empty. The offices were slated to be demolished and renovated for new tenants, so I had little time to organize the shoot. And as preparations for *Chrysalide* were proving complicated, this film was made first. It was shot in two sessions over a weekend with the help of several friends. It was my first film. We shot it in 16mm with two cameras.

Meanwhile, I already had the third film in mind, without knowing its exact form. That was defined later in the process: paintings that I imagined, mixing reality and fiction, gradually took shape as *13*, the final film of the trilogy. The idea was to build a bridge between the two previous worlds. As you know, the first film is set in the building's garage and the second on the top floor. The third was going to join them by moving from one setting to the other, by suggesting a long take that would cut through the building from top to bottom, from the twelfth floor all the way down to the basement garage. A virtual, vertical bridge between two worlds united in the same temporal space. I envisioned a cross-sectional view of the building; the camera had to act like the tip of a scalpel, revealing the Fashion Plaza's (real or fantasized) interior.

When the third film of the trilogy was nearing a definitive form, I was already into my second year with the *Chrysalides* works and had a somewhat clearer grasp of what the film's world could evoke. My aim was to create a dreamlike realm from a place that was part of my daily life and, at the same time, the workplace of hundreds of manual workers, artists and various manufacturers. Abandoned by the free-falling textile industry, the building was undergoing profound change. I saw it as an icon of the decline of the American empire, in macro and slow motion. I imagined different space-times, multiple parallel temporalities, power shifts, job losses, diverse realities, all layered on the twelve floors and crossing paths in the elevators. It was the end of a cycle, a reign, a civilization ... dying in slow agony, to the rhythm of nature reclaiming its rights.

KM: And *Chrysalide Empereur* in all that?

PB: My idea was that if a little film stock was left over after the *Chrysalide* shoot, we could have fun shooting *Chrysalide Empereur*, taking a sort of sweet revenge in a thoroughly adolescent and liberating frame of mind. So we prepared for it and made up a Ronald McDonald-type costume, bought balloons, glitter, etc. In short, we shot roughly the same film, but this time it had to fit on the single roll we had left.

Frankly, I had my doubts. Everyone was exhausted, including Mario Gorgue, the snorkel diver who had to hold a pose in water that hovered around 6° Celsius.

McDonald, acheté des ballons, des brillants, etc. Bref, on a tourné sensiblement le même film, mais, cette fois-ci, il devait rentrer sur l'unique bobine qui nous restait.

Sincèrement, je n'y croyais pas trop. Tout le monde était crevé... y compris Mario Gorgue, le plongeur en apnée, qui devait tenir dans une eau qui oscillait autour des 6°C. Simplement, on était tous curieux d'essayer. Et ça a marché ! Et quand, au montage, je suis tombé sur l'album *Yanqui U.X.O.* de Godspeed You! Black Emperor et sur le titre «Rockets Fall on Rocket Falls», j'ai considéré que ça pouvait faire un film intéressant. Il était semblable à l'autre à bien des niveaux, mais son discours était beaucoup plus dirigé, moins subtil, un peu cliché même. J'ai néanmoins assumé qu'il ferait partie de l'ensemble filmique de *Chrysalides*, tout en occupant une place un peu en marge. Je lui ai même dédié un étage au sein de 13 afin de mieux l'intégrer. Une manière peut-être de confirmer mon choix ?

KM : En parcourant ton travail, j'ai remarqué qu'il était difficile de visuellement replacer les œuvres dans une période de création précise. Pour certains artistes, il est tout à fait possible, en voyant une œuvre, de dire qu'elle appartient au début de sa création ou qu'elle est plutôt récente, le style ayant évolué ou de nouveaux motifs, sujets ou matériaux ayant peu à peu fait leur apparition dans son travail. Dans ton cas, cette *timeline* (ou généalogie) est difficile à dresser ; les œuvres semblent toutes être autonomes, tout en étant néanmoins étroitement liées entre elles. On aurait plutôt tendance à les placer dans une dimension rhizomatique. Comme tu le dis toi-même, il n'y a ni réel «début» ni réelle «fin» ; les œuvres viennent se connecter de manière autonome, et, au final, peu importe quelle pièce aura été la première ou la dernière du cycle : ce qui compte, c'est l'ensemble et les interconnexions qui s'y font.

C'est sans doute dû au fait que tes cycles se développent sur des périodes très longues, ceci toutefois avec une vision relativement claire de la direction à prendre une fois le travail commencé. Ceci entraîne une ligne conceptuelle et artistique cohérente qui se poursuit sur plusieurs années. *Chrysalides* s'est étendu sur six ans, *Lost in Time* a été entamé en 2009 et se poursuit encore actuellement ; tes œuvres autour des *Goldberg Variations* et *Piano orbital* aussi se déploient dans la durée. C'est un engagement certain qui pourrait être ressenti comme contraignant. Te sens-tu parfois aux prises avec tes propres concepts ?

PB : Oui... mais moins avec les concepts qu'avec les projets eux-mêmes. Les concepts sont un point d'ancrage, un repère plus qu'un obstacle ou un piège dans lequel je me sens pris. Mais l'engagement que demandent certains projets – les films notamment mais également certains projets sonores – me donne souvent l'impression d'être prisonnier d'une situation dont je suis pourtant le seul initiateur. Je m'interroge souvent à ce sujet. J'ai le sentiment de créer des monstres parfois, tant l'aboutissement de certains projets devient laborieux et me semble irréalisable. Je me demande alors si ce sont mes attentes qui sont trop grandes ou bien si je suis tout simplement utopiste en me lançant dans ces aventures. En même temps, ces attentes me poussent peut-être à aller plus loin ? Peu importe, les projets dans lesquels je me suis engagé ces dernières années m'ont en effet demandé beaucoup de persévérance. Comme le doute est à peu près toujours présent dans un processus créatif, il devient parfois très exigeant d'élaborer une œuvre sur plusieurs années et dans des moments difficiles. C'est certain qu'il m'arrive de me sentir pris au piège par mes propres projets mais pas vraiment par les concepts.

But we were all curious to try. And it worked! And when I came across the album *Yanqui U.X.O.*, by Godspeed You! Black Emperor, and heard “Rockets Fall on Rocket Falls,” I felt that this could be an interesting film. It was similar to the other one in many ways, but its message was much more targeted, less subtle, even a bit clichéd. Still, I assumed that it would be part of the *Chrysalides* film group, though slightly off to the side. I even devoted a floor to it in *13*, to make it fit in better. A way of confirming my choice, perhaps?

KM: In perusing your work, I noticed that it was hard to visually place the pieces in a specific creative period. With some artists, you can easily tell whether a work is early or recent, because their style has evolved or new motifs, subjects or materials have gradually appeared. In your case, it’s difficult to establish this sort of timeline (or genealogy); each of the works seems to stand alone, and yet they are all closely linked. I’d be inclined to see them as forming a rhizome-like network. As you point out, there is no real “beginning” or real “end;” the works connect to each other independently and, ultimately, irrespective of which came first or last in the cycle: what counts is the group and the interconnections that are made there.

This is no doubt due to the fact that your cycles develop over very long periods, but with a relatively clear vision of where they’re going once the work begins. The result is a coherent conceptual and artistic path that can be followed over multiple years. *Chrysalides* spanned six years, *Lost in Time* was begun in 2009 and is still ongoing; your *Goldberg Variations* and *Piano orbital* projects are also long-term efforts. This implies considerable commitment that could be felt as a constraint. Do you ever feel that you’re wrestling with your own concepts?

PB: Yes ... but less with the concepts than with the projects themselves. The concepts are a mooring point, a guidepost more than an obstacle or a trap I feel caught in. But the commitment that some projects demand – films, in particular, but also some sound works – often give me the impression that I’m a prisoner, stuck in a situation of my own making. I frequently wonder about this. Completing certain projects can become so laborious and seem so impossible that I sometimes feel I’m creating monsters. And then I wonder if my expectations are too high or if I’m simply utopian in undertaking these adventures. At the same time, maybe the expectations push me to go farther? Whatever the case, the projects I’ve engaged in these past years have indeed taken considerable perseverance. Doubt is almost always present in a creative process, so it can be very demanding to develop a work over several years and at difficult times. It’s true that I occasionally feel trapped by my own projects, but not really by the concepts.

To come back to my way of working by groups and over time, although it does require tenacity, it also allows unintended ideas to emerge and take shape, precisely because they are the result of experiments developed over a long period. I like the image of a growing group, or cluster. Your rhizome analogy is absolutely right.

KM: How did you finally come to this type of creation and how has your art taken shape over the years? How do you see your evolution as an artist?

PB: It’s difficult for me to answer those questions. I’ve followed a fairly winding path, and trying to explain the twists and turns without mixing everything up is not easy. But, to summarize, I’d say that I started down this road when I began to decompartmentalize: it was when I allowed myself the option to work with all techniques (not just drawing or painting) that my practice first underwent real change. In opening myself to film, music, sculpture, installation, etc., my way of working adapted

Pour revenir sur cette façon de travailler par ensembles et dans la durée, malgré l'acharnement que cela nécessite, cela permet en revanche également à des idées non préméditées à émerger et à prendre forme parce que, justement, elles sont le fruit d'expérimentations faites sur une longue période. J'aime bien l'image d'un ensemble en expansion. La dimension rhizomatique que tu évoquais est donc tout à fait juste.

KM : Comment as-tu finalement abouti à ce type de création et comment s'est formé ton art au cours des années ? Comment vois-tu ta propre évolution en tant qu'artiste ?

PB : Il est difficile pour moi de répondre à ces questions. C'est un parcours assez sinueux finalement, et tenter de définir cette évolution sans tout mélanger ne m'apparaît pas simple. Mais pour résumer, je dirais que j'en suis arrivé là en commençant par un premier décroisement : c'est lorsque je me suis accordé la possibilité d'aborder toutes les techniques (sans me limiter au dessin ou à la peinture) que ma pratique a subi une première véritable transformation. En m'ouvrant au film, à la musique, à la sculpture, à l'installation, etc., ma façon de travailler s'est adaptée aux différentes contraintes propres à chacune de ces expressions artistiques. C'est aussi à partir de ce moment que j'étais obligé de collaborer avec d'autres personnes, que ce soient des directeurs photo, des musiciens, des techniciens. Il en a résulté forcément un impact direct sur ma démarche.

Ce sont donc deux aspects déterminants – celui d'explorer diverses techniques et celui de travailler avec différents intervenants et collaborateurs – qui ont façonné ma démarche. Le troisième aspect – et peut-être le plus important –, c'est le *modus operandi* qu'on vient d'évoquer à l'instant, à savoir le fait de travailler par regroupement de projets.

Ces ensembles impliquent nécessairement une évolution plus lente, voire progressive. Cela me permet en même temps de présenter une œuvre qui se trouve en cours de réalisation, sachant qu'elle pourra réapparaître au sein de ce même ensemble à un autre stade de son évolution (un, deux ou trois ans plus tard) ou encore dans sa forme achevée – quoique l'achèvement d'une œuvre me paraît toujours le plus difficile... Bref, rien dans ces processus ne va dans le sens d'une accélération ou d'une certaine « efficacité ». On est plutôt dans une démarche intuitive, ouverte aux accidents. En plus, le fait de mener de front simultanément la réalisation d'un film, celle d'un projet sonore et d'une installation, le tout entre deux expositions et une performance, cela demande nécessairement du temps. Sans parler des impératifs financiers propres à chacun de ces projets.

Quant à mon évolution en tant qu'artiste, je ne sais pas quoi en penser. J'ai un parcours plutôt atypique et je me considère chanceux de vivre ce moment. Ceci dit, même si j'ai toujours eu le sentiment d'être un « artiste », je ne me sens rarement au diapason du monde de l'art. Je suis déchiré entre mon désir viscéral de créer et mon envie de tout foutre en l'air : faire de l'art ou tout faire sauter ! Pendant ce temps, j'évolue... sans doute...

Le monde de l'art est à l'image des autres mondes : ni mieux ni pire à mon avis, et j'appartiens déjà, bien malgré moi, à quelques-uns des ces « autres mondes » en tant que citoyen, tout simplement. Et pour reprendre un terme cher à Henri Laborit¹, dont certaines des paroles sont reprises très partiellement et très librement dans mon plus récent film, il est question d'une structure de dominance, et, dans ce cas-ci en particulier, les règles au sein de ces structures, bien que changeantes, sont tout à fait subjectives.

to the different constraints inherent to each form of artistic expression. And from that point on I was obliged to collaborate with other people: cinematographers, musicians, technicians. This inevitably had a direct impact on my approach.

There you have two of the key factors that have shaped my approach: exploring diverse techniques and working with different stakeholders and collaborators. The third, and perhaps most important, factor is the *modus operandi* we just spoke about, my way of working by groups of projects.

Groups, by their nature, evolve more slowly, gradually. However, this allows me to show a work in progress, knowing that it may reappear in the same group at another stage of its evolution (one, two or three years later) or in its final form – although completing a work always seems to be the hardest part. Anyway, nothing in these processes is conducive to speed or to achieving a certain level of “efficiency.” It’s more an intuitive approach, open to chance. Furthermore, making a film, a sound project and an installation concurrently, all between two exhibitions and a performance, necessarily requires time. Not to mention the financial imperatives specific to each project.

As for my evolution as an artist, it’s hard to say. My career path has been atypical and I consider myself lucky to be where I am today. That said, even though I’ve always had a sense of being an “artist,” I seldom feel in step with the art world. I’m torn between a visceral urge to create and a desire to throw in the towel, to make art or to blow it all away! In the meantime, I evolve ... probably.

The art world is like other worlds: no better, no worse in my opinion. And, though not intentionally, I already belong to a few of those “other worlds,” simply by being a member of society. To borrow a term from Henri Laborit,¹ some of whose observations are very partially and very freely included in my latest film, it’s a matter of dominance structures, and, in this particular case, the rules within those structures, albeit changing, are purely subjective.

As in other social spheres, there is no escaping a certain superficiality, except that the art milieu tends to cloak itself in a certain “purity” and a discourse that protects it from certain suspicions. Despite that, I try to remain honest, which is not to say that I’m free of paradoxes, as an artist or in my everyday life: I am torn between my convictions and reality, my revolt and my laziness, my dreams and my fears.

Simply put, I currently have the good fortune to be able to carry out projects and see them made public. My feeling is that this is not likely to last and that it is important for me to take this opportunity to do, basically, what I’ve always wanted to do. And, despite all my questions, I have the impression that I’m doing it under my own conditions.

The need to create is a phenomenon that I still have trouble understanding, but it is definitely visceral. And I know, for having quit several times, that it always returns, in one way or another. In large part, that’s what keeps me making art: the impression that, in any case, I’ll go back to it. So I may as well continue. But there are also many other, non-art projects that interest me. And the temptation to undertake them one day is always there. This leads me to believe that if I’m making art right now, despite occasional exasperation, it’s because I still feel at home there.

Comme dans les autres sphères sociales, on n'échappe pas à une certaine superficialité ; seulement, le milieu de l'art a tendance à s'auroler d'une certaine « pureté » et d'un discours qui le protège de certains soupçons. Malgré ce constat, je tente de rester intègre, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas parfois des paradoxes, comme dans ma vie au quotidien : je suis déchiré entre mes convictions et la réalité, ma révolte et ma paresse, mes rêves et mes peurs.

Bref, j'ai la chance actuellement de pouvoir réaliser des projets et de les voir être diffusés. Mon sentiment est que c'est sans doute éphémère et qu'il est important que je profite de cet instant pour faire, au fond, ce que j'ai depuis longtemps souhaité faire. Et, malgré tous mes questionnements, j'ai l'impression de ne pas le faire à n'importe quelle condition.

Ensuite, le besoin de créer est un phénomène que je m'explique encore assez mal aujourd'hui, mais il est définitivement viscéral. Et je sais, pour m'être arrêté à plusieurs reprises, qu'il revient toujours d'une manière ou d'une autre. C'est en grande partie ce qui me retient : cette impression que, de toute façon, j'y reviendrai. Alors autant y rester. Ceci dit, il y a aussi bien d'autres projets en dehors de l'art qui m'attirent. Et la tentation de les réaliser un jour est toujours présente. Ce qui me pousse à croire que si je fais de l'art en ce moment, malgré un certain agacement, c'est que je m'y sens encore à ma place.

KM : Ce que je trouve justement intéressant dans ta pratique, c'est cette liberté que tu évoques : toucher à tout et t'improviser compositeur, réalisateur, sculpteur ou encore designer. Le fait de ne pas te cantonner à un médium ou à un type de pratique apporte une certaine fraîcheur et une spontanéité indéniable aux œuvres – ou, disons plutôt, au concept de départ.

Si je prends ici l'exemple des *Variations Goldberg*, une œuvre majeure de Jean-Sébastien Bach, je me demande si un compositeur aurait eu l'audace de s'y mesurer et de la décomposer comme tu le fais si ouvertement depuis plusieurs années. On dirait que cette œuvre est devenue comme une obsession pour toi. Tu l'as déjà abordée plusieurs fois, elle se retrouve dans la bande-son de *Lost in Time* également. Pourquoi justement cette pièce particulière de Bach ?

PB : Je crois qu'il est plus question d'insouciance que d'audace. J'ai hésité avant d'arrêter mon choix sur les *Variations Goldberg* mais pas par crainte de m'en prendre à quelque chose d'« intouchable ». A priori, j'étais plus préoccupé par le fait que cette œuvre de Bach ait déjà beaucoup été popularisée, voire exploitée.

Ce qui m'intéressait en plus de ses qualités esthétiques, c'était le nombre de variations (nombreuses), leur durée (courte), et la symétrie de l'œuvre (l'aria et l'aria da capo), qui m'offraient la possibilité de créer une trentaine de préparations différentes au piano. Avec l'aria au début et à la fin, j'entrevois la possibilité d'amplifier l'effet de déliquescence recherché. Initialement, l'idée était d'y aller de préparations qui s'accroissaient d'une variation à l'autre en commençant par l'aria intacte pour arriver à la dernière variation et à l'aria da capo avec l'ensemble des notes affectées à cent pour cent.

Mon intention était de prendre une œuvre classique, en quelque sorte restée figée dans le temps, et de la faire revivre pour paradoxalement lui insuffler des airs de matière périssable. Je comptais préparer le piano progressivement pour terminer dans un excès d'altérations qui allaient détériorer le son, le piano, voire l'œuvre elle-même. La seule contrainte étant que la matière de base reste intacte dans sa structure, soit que chacune des notes soit jouée et reste à sa place. La déliquescence serait donc suggérée par les sons résultant des diverses

KM: That's precisely what I find interesting in your practice, the freedom you describe: trying your hand at everything and improvising yourself as composer, director, sculptor or designer. The fact of not confining yourself to a single medium or type of practice lends a certain freshness and undeniable spontaneity to the works – or, rather, to the initial concept.

Taking the example of the *Goldberg Variations*, a major work by Johann Sebastian Bach, I wonder if a composer would have had the audacity to tackle it, to decompose it as you have been doing openly for some years. This work seems to have become an obsession for you. You have dealt with it several times already, and it is also in the soundtrack of *Lost in Time*. Why this particular Bach piece?

PB: I think it had more to do with lack of inhibition than with audacity. I hesitated before choosing the *Goldberg Variations*, but not out of fear of taking on something “untouchable.” At first I was more concerned by the fact that this Bach work had already been widely popularized, and exploited.

What interested me in addition to its aesthetic qualities was the number of variations (many), their length (short) and the symmetry of the work (aria and aria da capo), which gave me the possibility to create some thirty different piano preparations. With the aria at the beginning and the end, I could see the potential to amplify the melting effect I was looking for. Initially, the idea was to use preparations that would intensify from one variation to the next, beginning with the unaltered aria and arriving at the final variation and the aria da capo with every one of the notes affected.

My intention was to take a classical work more or less frozen in time and to breathe new life into it with, paradoxically, an infusion of perishable material. I planned to prepare the piano in gradual steps and work up to a plethora of alterations that would deteriorate the sound, the piano and the work itself. The only constraint was that the basic material had to stay structurally intact; in other words, each note had to be played and stay in place. The “melting” would thus be suggested by the sounds that the more or less extreme preparations produced. To illustrate this idea, you could take an old painting – a banal still life – and reproduce it as faithfully as possible with real fruits, pieces of bread, cheeses, etc. and bring it back to life. After a few days, you see the first petals falling, the fruits shrivelling, the cheese going soft, drying out or further rotting; fruit flies are appearing, the flowers are wilting: nature is alive and well, chaos is reclaiming its rights. In the same way as the number of notes and their positions in the *Goldberg Variations*, the number of flowers, though completely wilted, has stayed the same; the fruits, though wizened a month later, have not multiplied; and the cheeses, though mutating, have kept their place in the composition. Even though everything is still in place and the basic elements are still the same, nothing in that still life resembles what appears in the painting done 200 or 300 years ago and faithfully reproduced.

The effect that entropy has on living matter was reproduced on Bach's work by a series of preparations applied to the piano, one for each variation. In the case of the still life, the outcome is perfectly natural, since it is caused by the effect of time on matter, whereas in our case it resulted from manipulating the piano strings. And when I say that it was my “intention,” it's because during the production, and through my collaboration with the pianist David Kaplan, the initial idea evolved as well. The project changed, our visions intersected, sometimes conflicted, and what you hear on the album still suggests a kind of melting but one no doubt less linear (less literary, perhaps) than what we anticipated.

préparations plus ou moins sévères. Pour illustrer cette idée, on pourrait prendre un tableau ancien – une nature morte tout à fait banale –, la reproduire le plus fidèlement possible avec de vraies fleurs, de vrais fruits, bouts de pain, fromages, etc. et ainsi lui redonner vie. Après quelques jours, déjà les premières pétales vont se détacher, les fruits se rabougrir, le fromage se ramollir, pour s'assécher ou pourrir davantage ; les drosophiles apparaîtront, les fleurs se faneront : la nature est donc bien vivante, le chaos reprend ses droits. De la même manière que pour le nombre de notes et leur emplacement dans les *Variations Goldberg*, le nombre de fleurs, bien que complètement fanées, est resté le même, les fruits, bien que flétris après un mois, ne se sont pas multipliés, les fromages, bien qu'en mutation, ont conservé leur place au sein de la composition. Alors que tout est encore en place, que les éléments de base sont restés les mêmes, plus rien de la nature morte ne ressemble à ce qui apparaît dans le tableau qui aurait été peint il y a deux cents ou trois cents ans et qu'on a reproduit fidèlement.

Cet effet d'entropie subi par la matière vivante est finalement reproduit sur l'œuvre de Jean-Sébastien Bach par une série de préparations appliquées au piano pour chaque variation. Ce qui, dans un cas, s'avère tout naturel car résultant de l'effet du temps sur la matière, est devenu, dans notre cas, le résultat de manipulations des cordes du piano.

Et quand je dis que c'était mon « intention », c'est qu'en cours de réalisation, et à travers ma collaboration avec le pianiste David Kaplan, l'idée initiale s'est transformée, elle aussi. Le projet s'est modifié, nos visions se sont croisées, parfois confrontées, et ce qu'on peut entendre sur l'album évoque toujours une forme de déliquescence mais sans doute moins linéaire (moins littéraire peut-être) que celle anticipée. Ce qui me plaît finalement. Comme quoi, les idées sont, elles aussi, bien vivantes et sujettes aux mutations.

Quant à mon « obsession » pour les *Variations Goldberg*, elle concerne surtout l'idée d'explorer les possibilités multiples à partir d'une seule et même composition. Comme j'ai abordé le projet pour piano préparé avec les *Variations Goldberg*, j'ai eu envie de conserver ce « matériau » et de poursuivre en variant les médiums et les outils pour voir ce que cela pouvait générer d'intéressant. Je me suis même permis de toucher à la structure de l'œuvre par fragmentations, amputations, superpositions, multiplications, pour finalement créer d'infinies possibilités. Il me semblait pertinent de me limiter à une même œuvre pour mieux rendre évident cet exercice. Donc loin d'être une obsession, il s'agit plutôt d'une forme de nécessité, voire presque d'une fatalité.

Pour résumer cette longue réponse : mon choix s'est arrêté sur les *Variations Goldberg* pour des raisons assez pratiques, sans soupçonner que j'allais m'y attarder aussi longtemps. Je comptais utiliser les techniques de pianos préparés et les appliquer à une composition classique pour voir ce qui résulterait de ce mélange, tout en suggérant une idée de déliquescence. Peut-être aussi la volonté de remettre en question l'immuabilité d'une œuvre écrite il y a deux cent soixante-dix ans. Un jeu finalement.

Which ultimately pleases me. And goes to show that ideas, too, are very much alive and subject to mutation.

As for my “obsession” with the *Goldberg Variations*, it’s mostly about the idea of exploring multiple possibilities stemming from a single composition. Since I began the prepared piano project with the *Goldberg Variations*, I wanted to preserve the “material” and to pursue the experiment by varying the mediums and the tools to see what interesting results this could generate. I even allowed myself to alter the structure of the work by means of fragmentation, amputation, superimposition and multiplication that ultimately created infinite possibilities. It seemed best to confine myself to a single work so that the process would be amply clear. Thus, far from being an obsession, it’s a form of necessity, if not, almost, of destiny.

To sum up this lengthy response: I chose the *Goldberg Variations* for quite practical reasons, without the slightest idea that I would be focusing on it for so long. I intended to use prepared piano techniques and to apply them to a classical composition to see what would come out of the mix, with the added suggestion of melting. Perhaps there was also a desire to challenge the immutability of a work written 270 years ago. It could be seen as a game.

KM: How do the composers and pianists with whom you work on your sound/music pieces react to your approach and to the way you freely use the works as organic, malleable material?

PB: The musicians, composers and arrangers that I approach for my various projects are generally very open. I’m not sure that my approach is of great interest to them, but it allows them to step outside the box and to distance themselves somewhat from the issues specific to their milieu, especially in the area of classical music. The fact of “playing” this way inevitably opens up new perspectives. With *Piano orbital*, when you turn a score to interpret it at 180 or 270 degrees, the result exceeds all expectations: the score is rewritten/transposed, but the final result depends above all on the interpretation the pianist decides to give it. An improbable constellation imparts a sense of void, and that alone is already an experience. Even if the method seems absurd (however systematic and formal), there is a poetic side to it that touches a cord with the different “specialists/musicians.” Perhaps they see a freeing aspect. Besides, I always approach them with all due modesty, making it clear that I am neither a musician nor a composer. They know that my projects make no claim to revolutionize the music world but are simply sound experiments, initiated by an artist in search of the weird and wonderful.

KM: And yet your works operate on a dark level: post-apocalyptic images evocative of Romantic ruin, still lifes – vanitas, melancholy, meditative or hypnotic soundtracks, lots of black. Even your drawings from the *Chrysalides* series feature morbid motifs and all sorts of mutations. At the same time, the aspects that focus on a definitive reality – death – are counterbalanced by the recurring idea of rebirth: the chrysalis is the most striking example but, as you just described, a still life can also imply a return toward a state/order different from that of humans. Your new film, *Lost in Time*, also deals with rebirth and a temporality that defies human perception – *BW* (Black Watch) being the direct embodiment of this concept. More generally, one could link these concerns to a broader view of humanity and its future evolution/ disappearance, even to what might follow.

I’m fond of this passage from Diderot – and I find in it ideas also suggested by some of your works:

KM : Quelle est la réaction des compositeurs et des pianistes avec lesquels tu travailles sur tes pièces sonores/musicales par rapport à ta démarche et à cette liberté qu'est la tienne d'utiliser ces œuvres comme matériau organique et malléable ?

PB : Les musiciens, compositeurs, arrangeurs que j'approche pour mes différents projets sont généralement très ouverts. Je ne suis pas certain que mon approche soit d'un grand intérêt pour eux, mais cela leur permet des écarts et une certaine distance avec les enjeux propres au milieu, surtout lorsqu'on parle de musique classique. Le fait de « jouer » ainsi ouvre forcément sur de nouvelles perspectives. Quand, pour *Piano orbital*, on retourne une partition pour en faire une interprétation à 180° ou 270°, le résultat obtenu dépasse toute attente : la partition fait l'objet d'une réécriture/transposition et, surtout, elle est, au final, le résultat de l'interprétation que le pianiste décide d'en faire. Face à une constellation improbable, il y a un sentiment de vide et rien que ça, c'est déjà une expérience. Même si le procédé semble absurde (bien que systématique et protocolaire), il s'en dégage une certaine poésie à laquelle les différents « spécialistes/musiciens » sont sensibles. Ils y voient peut-être un côté libérateur. Ceci dit, c'est toujours en toute modestie que je les approche, en leur précisant bien que je ne suis ni musicien ni compositeur. Ils savent que mes projets n'ont pas la prétention de révolutionner l'univers de la musique mais qu'ils sont tout simplement des expérimentations sonores, initiées par un artiste en quête d'objets de curiosité.

KM : Tes œuvres évoluent plutôt dans un registre sombre : images au caractère post-apocalyptique évocatrices de la ruine romantique, natures mortes – vanités, trames sonores mélancoliques, méditatives ou hypnotiques, beaucoup de noir... même tes dessins de la série *Chrysalides* reprennent des motifs au caractère morbide ou des mutations de tout genre.

En même temps, ces traits plutôt axés sur une réalité certaine – celle de la mort – sont contrebalancés dans tes œuvres par une l'idée récurrente de la renaissance : la chrysalide en est l'exemple le plus marquant, mais comme tu viens de l'évoquer, une nature morte peut aussi impliquer un retour vers un état/ordre différent de celui de l'être humain. Dans ton dernier film *Lost in Time*, il est aussi question de renaissance et d'une temporalité qui échappe à la perception humaine – la *BW* (Black Watch) étant ici l'incarnation directe de ce concept.

Plus globalement, on pourrait relier ces préoccupations à une vision plus générale autour de l'être humain et de son évolution/disparition future, voire de ce qui pourrait suivre.

J'aime bien cette citation de Diderot – et j'y retrouve des idées que suggèrent également certaines de tes œuvres : « Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste ; il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin, et me résignent à celle qui m'attend². » Est-ce une vision et une pensée qui te correspondent ?

PB : J'aime beaucoup cette citation. Merci de la partager avec moi. C'est effectivement une vision qui me correspond très bien. J'aime cette image des deux éternités au milieu desquelles on se retrouve, avec un centre en perpétuel mouvement, c'est-à-dire le présent qui nous échappe seconde après seconde. Et nous qui déambulons dans ce sillon fragile et éphémère parmi des milliards de semblables. La fin de toutes les choses. Et la naissance de nouvelles. L'idée du recommencement.

“The ideas ruins evoke in me are grand. Everything comes to nothing, everything perishes, everything passes, only the world remains, only time endures. How old is the world! I walk between two eternities. Wherever I cast my glance, the objects surrounding me announce death and compel my resignation to what awaits me.”²
Is this a vision and a way of thinking that matches yours?

PB: I like that quotation very much. Thank you for sharing it. Yes, it's a vision that fits me very well. I like the image of two eternities and us between them, with a centre in perpetual movement, meaning the present that escapes us second by second. And us meandering in this fragile, fleeting crease among billions of similar ones. The end of all things. And the birth of new ones. The idea of beginning again. And the idea of emerging after a period of gestation or fermentation – beauty in death, the life that can spring from it.

Certainly my work can appear dark, even black to some eyes, but it is actually tender pink, very pale and almost sheer compared to reality. When I address a “dark” subject it is not because I'm fascinated with death but because the meaning of life escapes me. I'm resigned to death, of course, and yet, like most people, I want to live, and to better do so I invent worlds. While I was making my latest film, I rediscovered some of Henri Laborit's ideas as I reread books like *Decoding the Human Message* and *L'éloge de la fuite* (In Praise of Flight) and listened to radio interviews he gave in the 1970s and 1980s. He often speaks of the power of imagining and creating as a means to flee a reality that can be highly constraining, at least for most of us. Creating is without doubt a unique outlet that helps me move forward through a fog of questions.

The evolution of the human race, of societies and their structures obviously interests me, so much so that at one point the desire to make engaged works, with more political or social content, became quite pressing. Not as an act of collectivism but in a critical, cynical, even acerbic way – in the end, nothing very constructive, even though it seemed liberating. At a certain point I understood that making art allowed me to disregard a reality that would overwhelm me far more if I didn't have this little window to escape through from time to time. And so I focus on fiction and somewhat more diffuse subjects that have no answer or, conversely, for which so many answers have already been proposed; I do so at the risk of a certain disengagement, perhaps, but it's very salutary. ... Choosing to deal with subjects like time, death and rebirth entails wading into truisms, but the vagueness that surrounds these questions offers an always fascinating creative space and permits great freedom.

So, resigned to death and no doubt fatalistic but very much alive. And despite the apprehensions apparent in my work, there is a constant search for beauty. The notion of beauty is something absolutely relative and eminently debatable, but it is at the heart of my practice. Even when I deal with dark subjects – and that doesn't mean fetishizing or aestheticizing death – I always hope that beauty will transcend the morbidity.

L'idée de l'éclosion aussi, après une période de gestation ou de fermentation – la beauté dans le mort, la vie qui peut en jaillir.

Évidemment que mon travail peut paraître sombre, peut-être même noir pour certains, mais il est plutôt rose tendre, bien pâle et presque diaphane comparé à la réalité. Quand j'aborde un sujet «sombre», ce n'est pas parce que la mort me fascine, mais plutôt parce que le sens de la vie m'échappe. Bien sûr que je me résigne à cette fin aussi, et pourtant, comme la plupart, j'ai envie de vivre, et pour mieux y arriver, j'invente des mondes. Lors de la réalisation de mon plus récent film, j'ai redécouvert certaines des idées d'Henri Laborit en relisant notamment *La nouvelle grille* et *L'éloge de la fuite* et en écoutant différents entretiens qu'il a accordés à la radio dans les années soixante-dix et quatre-vingts. Il évoque souvent le pouvoir de l'imaginaire et de la création comme moyen de fuir notre réalité souvent bien contraignante, du moins pour la plupart d'entre nous. Créer, c'est sans doute un exutoire sans pareil qui m'aide à avancer dans ce brouillard de questionnements.

L'évolution de l'espèce humaine, des sociétés et de ses structures m'intéresse effectivement, au point qu'à un certain moment, l'envie de réaliser des œuvres engagées à contenu plus politique ou social se faisait assez insistante. Pas par collectivisme mais plutôt dans un esprit critique, cynique, voire acerbe – finalement, rien de bien constructif même si ça me semblait libérateur. J'ai compris à un moment que faire de l'art me permettait justement de faire abstraction d'une certaine réalité qui m'accablerait bien davantage si je n'avais pas cette petite fenêtre par laquelle m'échapper par moment. J'ai donc privilégié la fiction et des sujets un peu plus diffus et sans réponse ou, au contraire, pour lesquels tellement de réponses ont d'ores et déjà été proposées, au risque d'un certain désengagement, peut-être, mais ô combien salvateur... C'est choisir de patauger dans des lieux communs en traitant de sujets comme le temps, la mort, la renaissance, mais le flou qui entoure ces questions offre un espace de création toujours fascinant et permet une grande liberté.

Donc, résigné face à la mort et fataliste sans doute mais bien vivant. Et malgré mes appréhensions apparentes dans mon travail, il y a une constante recherche de la beauté. La notion de beauté est une chose absolument relative et bien discutable, mais elle est au cœur de ma pratique. Même lorsque je traite de sujets sombres – et il n'est pas question ici de fétichiser ou d'esthétiser la mort – je souhaite toujours que la beauté puisse transcender la morbidité.

KM : C'est une idée qui m'intéresse depuis longtemps – la beauté qui émerge de l'effrayant ou du terrible. Schopenhauer et Kant, entre autres, en parlent dans leurs ouvrages, la définissant de «sublime». En tant que curateur, j'ai tendance à privilégier des artistes et des projets qui abordent justement cette thématique.

D'ailleurs, en revoyant *Lost in Time*, de nouvelles dimensions et interprétations se sont ouvertes à moi. Justement, une fois l'esthétisme des images mis à part, j'ai pu me plonger dans le contenu pour y voir une image relativement évidente de la Mort. Le protagoniste m'est apparu comme cette personnification de la Mort, souvent représentée à cheval à travers l'histoire de l'art, en référence directe aux Quatre Cavaliers de l'Apocalypse du Nouveau Testament. Le casque rappelle aussi le crâne de squelette, tout en représentant ici plutôt un exosquelette.

La présence de la Mort annonce la fin, mais en même temps tu la représentes plus «humaine» et vulnérable, errante sans son cheval à certains moments, celui-ci étant lui-même pris dans un bloc de glace.

KM: That's an idea that has interested me for a long time – beauty that emerges from the terrifying or the terrible. Schopenhauer and Kant, among others, wrote about it, defining it as “sublime.” As a curator, I tend to favour artists and projects that address this theme.

In watching *Lost in Time* again, new dimensions and interpretations opened up to me. Once I got past the aesthetics of the images, I was able to dive into the content and see a fairly obvious image of Death. I saw the protagonist as Death personified, often depicted on horseback in the history of art in direct reference to the Four Horsemen of the Apocalypse, from the New Testament. The helmet also recalls a skeleton skull, even though it appears as an exoskeleton here.

The presence of Death announces the end, but at the same time you depict him as more “human” and vulnerable, at times wandering without his horse, which is frozen in a block of ice. Death seems to be facing his own death in *Lost in Time*, as if he had been vanquished or controlled by humans in a (near) future.

Do you think that humans will one day manage to foil death, to contradict the certainty of death?

PB: I really like your interpretation of the film. It's rather far from the initial intention, although that intention often escaped me during the production. It took me a while to understand this project; in fact, I'm not sure even now, at the end of the process, that I've found its real meaning.

Let me digress for a moment about that aspect of the film. Despite my very spontaneous way of approaching different themes and techniques, the answers generally come to me during the process: links form and a certain analysis gradually develops, and eventually confirms the pertinence of the work, its coherence ... like a flash of lucidity tends to comfort me. Whereas with this project, from start to finish, I felt as if I were swimming in fog. Did I lose myself along the way, separated by too many years and obstacles between the initial impetus and the final edited sequence? Between 2007 and the present, many things happened in my life. There was always this doubt and I was always waiting in vain for the moment when everything would become clear to me. Now that I've come to the end of this adventure, after a multitude of painful choices, the doubt is still there, it has even grown stronger with the feeling of grasping only half of the idea, even though it's my idea. I suspect that I'll always see this film as an enigma and that all the meanings I've found in it so far have been nothing but illusions.

One of the interpretations that I have considered, and that seems best so far, is a representation of the conscience (the protagonist) and the subconscious (the horse), dependent on each other. The two seem to have a relationship of mutual dependence, a false but nonetheless visceral fusion, the former giving the impression that it controls the latter – whereas it's the opposite that happens with an unconscious part of the mind more powerful than reason in each of us. The conscious mind vainly attempts to exert its authority, abnegating, pushing back urges, blocking and finally abandoning the instinctive part, leaving it to dissolve in conformity. At the beginning of the narrative, the two elements seem to move through time and space at a confident pace. Powerful, dark and helmeted, they stand out in sharp contrast to the immaculate, undefined setting. But on their wild ride they come to understand that nothing actually awaits them and that all roads crisscross and lead nowhere; advancing with an increasingly indecisive, hesitant stride, they eventually disagree about which way to go. The rider fails to listen to his mount, to follow its instinct. He wears it out, until it abandons him by collapsing, exhausted, renouncing the failed quest in an endless blizzard. The protagonist forges on, alone.

La Mort semble faire face à sa propre fin dans *Lost in Time*, comme si elle avait été vaincue ou contrôlée par l'être humain dans un futur (proche) ?

Penses-tu qu'un jour l'être humain parviendra à déjouer la mort, à contredire cette certitude de la mort ?

PB : J'aime beaucoup ton interprétation du film. C'est assez loin de l'intention initiale, quoique cette intention m'ait échappé bien souvent tout au long de la réalisation. J'ai mis du temps à comprendre ce projet ; d'ailleurs, je ne suis pas certain, même à la fin du processus, d'avoir décelé son sens véritable.

J'ouvre une parenthèse sur cet aspect particulier du film, car malgré ma façon très spontanée d'aborder les différents thèmes et techniques, il me vient généralement des réponses en cours de processus : les liens se tissent et une certaine analyse se fait progressivement, qui finit à un moment par me confirmer la pertinence d'une œuvre, sa cohérence... comme un instant de lucidité qui me reconforte généralement. Tandis qu'avec ce projet, depuis le début jusqu'à la fin, j'ai le sentiment de nager dans le brouillard. Est-ce que je me suis perdu en cours de route, séparé par trop d'années et d'obstacles entre l'élan initial et la dernière séquence montée ? Entre 2007 et maintenant, bien des choses se sont passées dans ma vie. Il y avait toujours ce doute et j'attendais en vain ce moment tant attendu où tout allait se révéler à moi. Maintenant que j'arrive au bout de cette aventure, après une multitude de choix déchirants, le doute persiste, il est devenu plus fort même face à ce sentiment de ne saisir qu'à moitié une idée qui, pourtant, m'appartient. J'ai le sentiment que ce film m'apparaîtra toujours comme une énigme et que toutes les significations que j'y ai trouvées jusqu'ici n'ont été en fait que des leurres.

Une des interprétations envisageables et qui me semble la plus juste jusqu'ici, tient en une représentation de la conscience (le protagoniste) et du subconscient (le cheval), tributaire l'une de l'autre. Les deux entretiendraient un rapport de dépendance mutuelle, une fusion mensongère mais malgré tout viscérale, la première donnant l'impression de contrôler le second – alors que c'est plutôt l'inverse qui s'opère avec une part inconsciente plus forte que la raison chez chacun de nous. Ainsi, la conscience tente en vain d'exercer son autorité, à travers l'abnégation, le refoulement des pulsions, des blocages et finalement l'abandon d'une part instinctive pour la dissoudre dans la conformité. Au début du récit, les deux éléments semblent traverser le temps et l'espace d'une allure confiante. Puissants, sombres et casqués, ils tranchent dans cet univers immaculé et indéfini. Mais dans cette cavale, ils finiront par comprendre que rien ne les attend véritablement et que tous les chemins s'entrecroisent pour aboutir nulle part ; d'un pas de plus en plus indécis et hésitant, ils finiront par ne plus s'entendre sur la route à suivre... Le cavalier n'aura pas su écouter sa monture, suivre son instinct. Il l'épuisera, jusqu'à ce qu'elle l'abandonne, en s'écroulant, épuisée, renonçant à cette quête perdue au cœur d'un blizzard sans fin. Le protagoniste poursuivra sa route, désormais livré à lui-même.

Il s'agit bien évidemment aussi d'un voyage dans le temps. Le temps à l'intérieur de soi. Une odyssée aux confins d'une mémoire qui s'efface pas à pas. Les héros n'y sont plus que des chiens chassant leur queue. Dans des territoires intérieurs si vastes où nul ne subsiste au temps et la raison s'égare. Et puis, d'une banquise située dans l'Arctique de la mémoire, enfoui sous des strates mnémoniques, on y trouvera longtemps après, pourvu qu'on cherche, un gisant, le tout-puissant subconscient. Une bête, dont le cœur ne s'était plus fait entendre depuis longtemps, dissimulée sous des strates

It is also a voyage in time, of course. Inner time. An odyssey along the edges of a memory fading bit by bit. The heroes have become mere dogs chasing their tails. In vast inner territories where nothing survives time and reason loses its way. And then, from an ice floe in the Arctic of memory, buried under mnemonic strata, long afterward we find, provided we search, a frozen figure, the all-powerful subconscious. An animal whose heart has not been heard for ages, hidden under layers of refrigerants, suddenly thaws and surges from the depths of reptilian memory, with urges foremost. ... Anyhow, something like that.

To come back to your interpretation, which may be just as valid as mine, I like the idea of Death running around for eternity with no souls to steal, left on his own, even deprived of his horse. The last Horseman of the Apocalypse stripped of his all-mighty power and who never dreamed that one day life on earth could be eternal, and who, in the end, contrary to all expectations, finds himself having to perish, to face his own death, Death dying, lost in a pristine, glacial landscape. I like the idea, but let's just say it wasn't what I intended.

As to the possibility that humans will one day be able to foil death: Seeing the way humans have killed each other since the dawn of time, I believe that, with the exception of a privileged few – an elite that would grant itself this right, should that be possible – humans will continue to die, and the mystery of what awaits us after life will persist. Will we prolong life, yes, for sure ... but, again, I believe that this will be the purview of the wealthy. Maybe cyborgs will be able to live for a long time. But forever? And you would want to be a cyborg?

1. Henri Laborit (1914–1955) was a French surgeon, neurobiologist and philosopher, who specialized in animal and human behaviour. He became known to the general public for popularizing neurosciences, most notably in the Alain Resnais film *Mon oncle d'Amérique*.
2. Denis Diderot, *Diderot on Art II: The Salon of 1767*, ed. and trans. J. Goodman (New Haven and London: Yale University Press, 1995).

Note

This interview was conducted over a two-month period, between June and August 2014, during preparation of the exhibition *Les temps inachevés* at Casino Luxembourg. As Patrick Bernatchez explains here, his creative work develops in an evolving process, with answers found or problems encountered day by day. Since his new works were still revealing themselves to him as the interview progressed, a few things could not be made entirely clear.

Being in this vulnerable situation, Patrick Bernatchez could have answered my questions more guardedly, but he chose to be frank and open, never hesitating to share questions and doubts that arose along the way. I am very grateful for his trust and his sincerity.

d'acquis frigorifiants, dégèlera soudainement, pour remonter des fins fonds de la mémoire reptilienne les pulsions premières... Bref, un genre de truc comme ça.

Pour revenir à ton interprétation, qui tient peut-être tout autant que la mienne, j'aime cette idée d'une mort qui cavale pour l'éternité sans âmes à voler, qui se retrouve livrée à elle-même, dépossédée même de sa monture. Le dernier Cavalier de l'Apocalypse dépourvu de sa toute-puissance et qui n'avait pas soupçonné qu'un jour la vie sur terre puisse être éternelle, et qui, finalement, se retrouve contre toute attente à devoir périr, faire face à sa propre mort, la mort qui meurt, perdue dans un paysage glacial et immaculé. J'aime l'idée, mais disons que ce n'était pas mon intention.

Quant à la possibilité qu'un jour les humains puissent déjouer la mort : à voir comment les humains se sont entretenus depuis les débuts de l'histoire, je crois qu'à l'exception de quelques privilégiés – une élite qui s'accorderait ce droit, advenant que ce soit possible –, les humains vont continuer de mourir, et le mystère de ce qui nous attend après la vie perdurera. Prolonger la vie, ça sans doute... mais encore une fois, je crois que ce sera l'affaire des bien nantis. Les cyborgs peut-être pourront vivre longtemps. Mais éternellement ? Et tu voudrais être un cyborg ?

1. Henri Laborit (1914–1995) est un médecin chirurgien, neurobiologiste et philosophe français spécialiste du comportement animal et humain. Il s'est fait connaître du grand public par la vulgarisation des neurosciences, notamment en participant au film *Mon oncle d'Amérique* d'Alain Resnais.
2. Denis Diderot, *Ruines et paysages. III. Salons de 1767*.

Note

Cet entretien a été mené sur une période de deux mois, entre juin et août 2014, lors des préparatifs pour l'exposition *Les temps inachevés* au Casino Luxembourg. Comme Patrick Bernatchez le mentionne dans cet entretien, son travail de création se fait de manière évolutive, avec les réponses apportées ou les difficultés rencontrées au jour le jour. Ses nouvelles œuvres se dévoilaient donc à lui au fur et à mesure que notre entretien avançait, laissant quelques propos plutôt flous ou hésitants.

Marqué par cette vulnérabilité de l'instant, Patrick Bernatchez aurait pu se livrer de manière plus fermée à mes questions ; mais il a choisi la franchise et l'ouverture, n'hésitant pas à partager ses questionnements induits par l'élan du moment. Je tiens à le remercier de sa confiance et de sa sincérité.

Lost in Time

BW, 2009–2011

(détail, rouages de la montre / detail, clockwork)





BW, 2009–2011
Installation (vue d'exposition / exhibition view)



BW, 2009–2011
(vue d'exposition / exhibition view)



BW, 2009–2011
(détail / detail)



Goldberg Experienced.04 (GE0433RPM), 2014

Installation et performance (en haut : Patrice Coulombe prépare la performance prévue pour le vernissage au Casino Luxembourg). Composition pour 8 pianos, 8 haut-parleurs, 40 min

Installation and performance (top: Patrice Coulombe preparing the opening performance at Casino Luxembourg). Composition for 8 pianos, 8 loudspeakers, 40 min





Goldberg Experienced.04 (GE0433RPM), 2014

Performance avec 8 pianistes du Conservatoire de la Ville de Luxembourg et le compositeur Patrice Coulombe lors du vernissage de l'exposition au Casino Luxembourg

Performance with 8 pianists from the Conservatoire de la Ville de Luxembourg and composer Patrice Coulombe at the opening of the exhibition at Casino Luxembourg





77 K, 1^{er}, 2^e, 3^e mouvement (Goldberg Experienced.03), 2012

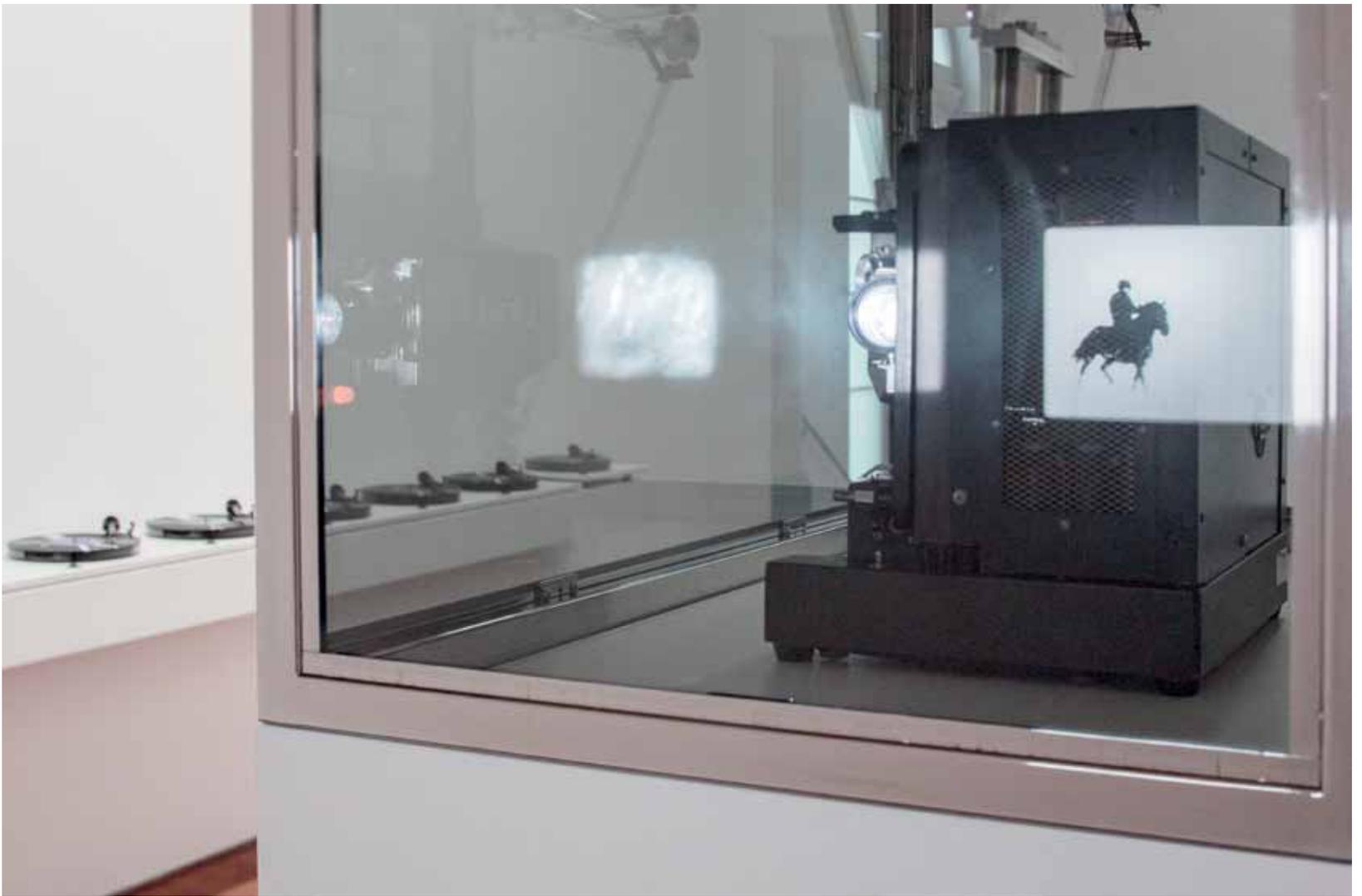
Installation (vue d'exposition / exhibition view)

Film de 16 mm, 8 min en boucle, 8 tourne-disques, 8 vinyles 33 tours, son
16mm film, 8 min loop, 8 turntables, 8 vinyl LPs, sound





77 K, 1^{er}, 2^e, 3^e mouvement
(Goldberg Experienced.03), 2012
Installation (détails / details)





Lost in Time, 2014
Installation (vues d'exposition / exhibition views)





Sans titre (Casque intégral pour cheval), 2011

Casque intégral pour cheval, pièce de harnachement,
verre teinté, acier poli et peint, placage sur bois

Full face helmet for horse, harness, tinted glass,
polished and painted steel, wood veneer





À la recherche du jour d'après, 2012

Impression à jet d'encre sur pellicule plastique
translucide, 3 boîtiers lumineux

Inkjet print on translucent plastic film,
3 light boxes



Sans titre (Protagoniste 2), 2011

Plexiglas teinté, impression au jet d'encre sur papier photo

Tinted Plexiglas, inkjet print



Lost in Time, 2014

Film couleur transféré sur support numérique,
46 min, son (photo de plateau)

Colour film transferred to digital support,
46 min, sound (stage photograph)





Lost in Time, 2014
Installation (vue d'exposition / exhibition view)





Lost in Time, 2014
(excerpt / still)



Lost in Time, 2014
(extraits / stills)





Lost in Time, 2014
(excerpt / still)





Lost in Time, 2014
(extracts / stills)





Lost in Time, 2014
(extracts / stills)





Lost in Time, 2014
(excerpt / still)





Lost in Time, 2014
(extracts / stills)



Lost in Time, 2014
(excerpt / still)





Lost in Time, 2014
(extracts / stills)





Lost in Time, 2014
(excerpt / still)

Traduit de l'anglais par Colette Tougas

« La musique prédit le passé, rappelle l'avenir. Il arrive que la différence s'évanouisse et, dans le simple cadeau d'un son qui vous encercle, l'oreille résout le cryptogramme brouillé. Un rythme éternel, présent et constant, et vous êtes libre. Mais quelques mesures passent, et le temps referme sa cape sur vous. »

– Richard Powers, *Orfeo*

Dans le dernier roman de Richard Powers intitulé *Orfeo*, un compositeur à la retraite s'invente un laboratoire maison où il se lance dans de rudimentaires expérimentations sur la mutation génétique. Son but ultime est d'incorporer un motif déterminant dans la « trame » d'un organisme vivant ; son désir le plus profond est de se libérer du temps et d'écouter l'avenir. Comme ce compositeur à la recherche de musique dans la matière vivante, la quête de nouvelle musique de l'artiste montréalais Patrick Bernatchez l'incite à utiliser des méthodes inhabituelles, peu orthodoxes.

Doué en dessin, en peinture et en multimédia, Bernatchez s'est fait connaître avec la présentation réussie de sa première installation vidéo, *I Feel Cold Today* (2007). Depuis, il a principalement travaillé en arts médiatiques – photographie, cinéma, vidéo, performance audio et *live* –, toujours en mettant un accent sur le sonore. Même s'il ne détient pas de formation musicale, dans certaines de ses œuvres récentes il fait preuve d'une sensibilité nouvelle, scrutatrice, à l'égard de la partition de musique. Contrairement au musicien formé qui sait comment lire une partition et qui a été, pour ainsi dire, endoctriné quant à la manière correcte de la traiter, l'artiste plasticien qu'est Bernatchez aborde d'emblée une partition, non comme un texte à lire, mais comme une matière physique à manipuler. Bernatchez s'attaque à la partition visuellement, graphiquement, matériellement. La perspective de créer une partition, en ayant recours à des moyens matériels plutôt qu'à la composition, et de l'interpréter lui offre la fascinante possibilité de produire une musique totalement inattendue et inédite.

La conception de la vidéo *180°* (2011) provient d'un de ces glissements de perspective typiques de la démarche de Bernatchez. Si une partition musicale était inversée et jouée, comment sonnerait-elle ? Produirait-elle d'horribles discordances, des rythmes bizarres, d'incompréhensibles absurdités ? Ou y trouverait-on des bijoux musicaux n'attendant qu'à être découverts ?

En fait, la partition d'une composition pour piano solo, lorsqu'on l'inverse, est étonnamment intelligible. C'est que la notation de ce type de partition est essentiellement symétrique. Les portées de sol et de fa ont chacune cinq barres de mesure, au centre desquelles se trouve le « do du milieu ». Quand on inverse une partition, le do du milieu se lit – et donc sonne – de la même manière que lorsque la partition est à l'endroit. Toutes les autres notes divergent toutefois, comme dans un miroir, de ce qui avait été originalement écrit, et l'étendue de cette divergence augmente au fur et à mesure que la note s'éloigne du do du milieu : par exemple, le ré au-dessus du do du milieu en clé de sol devient le si en clé de fa ; le mi en clé de sol devient le la en clé de fa, et ainsi de suite. Toujours selon cette logique symétrique, les queues de toutes les blanches, noires, croches et notes plus brèves montent ou descendent, dépendant de leur position sur la portée, autour de l'axe central

“Music forecasts the past, recalls the future. Now and then the difference falls away, and in one simple gift of circling sound, the ear solves the scrambled cryptogram. One abiding rhythm, present and always, and you're free. But a few measures more and the cloak of time closes back around you.”

– Richard Powers, *Orfeo*

In Richard Powers's recent novel *Orfeo*, a retired composer cobbles together a home laboratory and embarks on rudimentary experiments in genetic mutation. His goal is none other than to embed a meaningful pattern into the “score” of a living organism, his deepest desire to break free of time and hear the future. Like this composer's pursuit of music in living matter, Montreal artist Patrick Bernatchez's quest for new music leads him to unusual and unorthodox methods.

Adept at drawing, painting and mixed-media works, Bernatchez came to prominence with the premiere of his accomplished first video installation, *I Feel Cold Today* (2007). Since then, he has worked primarily in media art, including photography, film, video, audio and live performance, always placing a strong emphasis on the aural. With no formal musical education, he brings to some of his most recent works a fresh, inquisitive sensibility to the music score. Unlike the trained musician who understands how to read a score and is thus, in a sense, indoctrinated into its proper handling, the visual artist approaches a score not, in the first instance, as a text to be read, but rather as physical matter to be manipulated. Bernatchez engages with the score visually, graphically, materially. For him, the prospect of creating a score through material means rather than by composition, and the possibility of its performance, possesses the fascinating potential to produce wholly unexpected and unprecedented music.

The genesis of the conception underlying the video *180°* (2011) can be found in one of Bernatchez's signature perspectival shifts. If a music score were turned upside down and played, how would it sound? Would it yield jarring dissonances, obscure rhythms, incomprehensible nonsense? Or might there be musical gems hidden within the score, waiting to be discovered?

In fact, the score for a composition for solo piano, when inverted, is surprisingly intelligible. This is so because the notation for such a score is essentially symmetrical. The treble and bass staves each have five bars, with the note “middle C” falling between them. When a score is turned upside down, middle C reads – and thus sounds – the same as when the score is right-side up. All of the other notes, however, diverge, in mirror fashion, from what was originally written, and the extent of this divergence increases the further from middle C the note lies: for instance, D above middle C in the treble clef becomes B below middle C in the bass clef; E in the treble clef becomes A in the bass clef, and so on. Further reflecting this symmetry, the stems of all half-notes, quarter-notes, eighth-notes and notes of a shorter value rise or fall, depending on their position on the staff, around the staves' central axis and thus remain legible following their inversion.

With respect to some of the more subtle aspects of music notation, however, the reading of an inverted score becomes rather complicated. Some notes that emerge through inversion (such as F flat, which is actually E) make little sense to a performer. The tails on eighth-, sixteenth-, thirty-second-notes and notes of shorter duration, dots on dotted notes, and sharps, flats and natural signs appear on the left rather than the right of the note. Likewise, the

des portées, et restent donc toujours lisibles après avoir été inversées.

Eu égard à certains aspects plus subtils de la notation musicale, cependant, la lecture d'une partition inversée peut se complexifier. Certaines notes qui découlent de l'inversion (comme le fa bémol, qui est en fait un mi) ont peu de sens pour un interprète. Les queues des croches, doubles croches, triples croches et des notes plus brèves, les points de prolongation, les dièses, les bémols et les bécarrés apparaissent à gauche plutôt qu'à droite de la note. Pareillement, les armures et les nuances qui précèdent les passages voulus dans la partition originale – et, donc, qui ont un effet sur l'interprétation de la musique dans les mesures suivantes – apparaissent après les passages voulus dans une partition inversée et, donc, arrivent trop tard pour que l'exécutant réagisse. Fait très important, l'inversion d'une partition a un effet non seulement sur la hauteur tonale mais aussi sur la durée. Il faut savoir que la rotation verticale d'une partition a aussi des conséquences à l'horizontale. Lisant une partition inversée de gauche à droite, l'exécutant commence en fait là où était la fin dans la partition originale et avance progressivement vers le début. Conséquemment, les notes qui devraient normalement résonner dans une mesure donnée n'ont pas encore été jouées.

Pour tenir compte des faiblesses et des complexités introduites dans la notation par le processus d'inversion, Patrick Bernatchez a fait transcrire les partitions et s'en est remis au jugement musical du transcripateur, lorsque requis, pour rendre la partition plus intelligible. Guidé par le principe d'adhésion à la « musique jouée » plutôt qu'à la « musique écrite¹ », celui-ci a tenté d'être le plus fidèle possible, compte tenu des limites d'une partition en tant que telle, à ce que serait une inversion complète.

Dans sa forme finale, *180°* est une œuvre à canal unique, durant environ dix minutes, tournée au départ en 35 mm puis transférée sur vidéo numérique. Présentée sous forme de projection, l'œuvre porte sur l'interprétation, par le pianiste américain David Kaplan, de la partition inversée du quatrième mouvement de la *Sonate pour piano n°4* (1891) de Guillaume Lekeu, un compositeur belge de la fin du dix-neuvième siècle, talentueux quoique méconnu, qui fut emporté par la tuberculose à vingt-quatre ans. Dans la mise en scène de cette œuvre, l'inversion est représentée d'étrange manière en termes visuels : pendant que la partition apparaît à l'endroit dans le cadre de l'image, le pianiste et le piano sont inversés, en suspens au-dessus de la scène, dans une salle de concert vide à l'éclairage cru.

Après plusieurs plans généraux – travellings sur le clavier du piano inversé et plan très rapproché sur la partition de musique à l'endroit –, le pianiste se met à jouer. Pendant sa prestation, les plans rapprochés de ses mains sur le clavier, points d'ancrage de l'œuvre, sont entrecoupés de plans d'ensemble de la salle, d'aperçus furtifs de la tête du pianiste, de ses pieds sur les pédales. La caméra parcourt sans cesse la surface des choses, en plongée ou en contre-plongée dans l'univers des plafonniers du théâtre. Au fur et à mesure de la prestation, la sueur s'accumule sur les articulations digitales du pianiste puis tombe au sol. Vers la fin de l'œuvre, la caméra commence à s'éloigner de la scène, s'attardant sur le pianiste et son instrument, en suspens dans l'espace.

La trame sonore est principalement composée de la musique en cours d'interprétation, mais y sont ajoutées des améliorations audio qui contribuent à la qualité surréelle de l'œuvre. Ces augmentations comprennent l'enregistrement de sons produits en utilisant le piano lui-même comme caisse de résonance, en frappant sur

key signatures and dynamic markings that precede the relevant passages in the original score – and thus affect how the music is to be played in successive measures – follow the relevant passages in an inverted score and thus appear too late for the performer to respond to them. Most significantly, the inversion of a score affects not only pitch, but duration. This is because the vertical rotation of the score has horizontal implications as well. Reading an inverted score from left to right, the performer in effect starts at what was the end of the original score and works his way toward the beginning. Therefore, notes which ought to be sounding in any given measure have yet to be played.

In order to address the weaknesses and complexities introduced into the notation by the process of inversion, Bernatchez has the scores transcribed, in the process calling upon the transcriber's musical judgement when necessary to make the score more intelligible. Guided by the principle of adhering to the "sounding music" over the "written music,"¹ he strives to remain as faithful as possible, given the limitations of a score *qua* score, to what a complete inversion of a score would be.

In its final form, *180°* is a single-channel work of approximately ten minutes' duration that was originally shot on 35mm film and transferred to digital video. Typically projected in an art gallery, the work centres on the performance by American pianist David Kaplan of the inverted score of the fourth movement of the *Piano Sonata no. 4* (1891) by Guillaume Lekeu, a talented if little-known Belgian composer of the late nineteenth century who died of tuberculosis at the age of twenty-four. Within the video's *mise en scène*, the inversion is represented in a strikingly visual manner; while the score remains upright in the frame, the pianist and the piano are turned upside down, hanging above the stage in a starkly illuminated, otherwise empty concert hall.

Following several establishing shots, which consist of pans across an upside-down piano keyboard and the upright music score in extreme close-up, the pianist begins to play. As the performance unfolds, close-up shots of the pianist's hands on the keyboard, which anchor the work, are intercut with long shots of the theatre, fleeting glimpses of the pianist's head, his feet on the pedals. The camera ceaselessly roves over the surface of things, swooping, swirling, gazing up into universe of the theatre's ceiling lights. As the performance advances, perspiration pools on the pianist's knuckles and drips to the floor. And, as the piece draws to a close, the camera gradually pulls away from the stage, dwelling on the pianist at the piano, suspended in space.

While the soundtrack primarily consists of the music being performed, it is augmented by subtle audio enhancements that contribute to the otherworldly quality of the work. These augmentations include recordings of sounds made by using the piano itself as a resonating chamber, tapping its body, stroking, plucking and scratching its strings. They also include the sounds of piano recordings played in reverse, displaying the exquisite effect produced when a tone gradually appears out of nowhere in an accelerating crescendo that, when it reaches its full intensity, abruptly ends. This latter strategy of reversal is directly linked to the underlying conception of the project, which engages with the implications of reading an inverted score from the end to the beginning.

Piano orbital (2011–ongoing) is a series of audio projects, each based on a work by a different composer and produced as a limited-edition vinyl record. In installation, however, the works are presented on a headset and accompanied by a record sleeve that serves as a visual referent. A variation and extension of *180°*, *Piano orbital. 01 Guillaume Lekeu* (2011), the first work in this series, aptly

sa structure, en caressant, pinçant et grattant ses cordes. Elles incluent également des sons d'enregistrements de piano joués à l'envers, rendant l'effet exquis produit quand une tonalité apparaît graduellement de nulle part dans un crescendo qui va s'accroissant et qui, sa pleine intensité atteinte, s'arrête abruptement. Cette dernière stratégie de renversement est directement liée à la conception qui sous-tend le projet et tient compte des implications liées à la lecture d'une partition inversée de la fin au début.

Piano orbital (en cours depuis 2011) est une série de projets sonores, chacun basé sur l'œuvre d'un compositeur différent et produit sous forme de disque vinyle en édition limitée. Par ailleurs, dans leur présentation sous forme d'installation, les œuvres apparaissent sur un casque d'écoute et sont accompagnées d'une pochette de disque qui leur sert de référent visuel. Variation et prolongement de *180°*, *Piano orbital.01 Guillaume Lekeu* (2011), la première œuvre de la série, puise judicieusement dans la même composition que l'œuvre précédente. Ici, cependant, l'œuvre est déclinée en quatre variations, chacune correspondant au degré de rotation auquel a été soumise la partition originale. Pour les première et troisième variations, la partition a été tournée à 90° et à 270° respectivement, configuration injouable n'eût été l'ingénieux système inventé par l'artiste consistant à transcrire les notes de la partition tournée sur des portées horizontales. Utilisant une méthode de transcription plus rudimentaire et arbitraire que celle employée pour la rotation à 180°, ces variations ont été appliquées seulement aux têtes de notes, dont les durées ont nécessairement été abandonnées. L'exécutant a donc dû interpréter les valeurs des notes en fonction de leur proximité ou distance relative aux autres notes. Pour la quatrième et dernière variation de 360°, la composition originale a été jouée avec la partition à l'endroit.

Encore une fois jouée par David Kaplan dans une prestation sentie et sensible, le résultat n'est pas aussi inharmonieux qu'on pourrait l'imaginer : la musique est d'une beauté étonnante, voire saisissante. Étonnante dans le sens qu'il n'y a aucune raison de penser que l'inversion d'une partition puisse donner une chose d'une quelconque valeur musicale car si la musique produite est le fruit d'une sorte de structure ou système organisationnel, elle n'émane toutefois pas de l'esprit d'un compositeur – autrement dit, elle n'a pas été soumise aux règles de l'harmonie ou à toute autre méthode de composition traditionnelle. Les sons sont consonants ou dissonants, expressifs ou impénétrables, en bonne partie par hasard. C'est ici, dans cette rencontre fortuite avec une intelligence musicale, que l'innovation de l'artiste s'ouvre à de nouveaux mondes sonores.

Au dix-neuvième siècle, les compositeurs occidentaux délaissent les harmonies diatoniques de la période classique et adoptent de plus en plus la gamme chromatique, mettant davantage l'accent sur les notes situées à l'extérieur des modes majeur et mineur. Pareillement, au vingtième siècle, certains compositeurs, dont Arnold Schönberg, Alban Berg et Anton Webern, accordent un poids égal à chacun des douze tons. D'autres, se braquant devant les limites d'une octave à douze tons, expérimentent d'innombrables manières issues de systèmes différents. Le compositeur hongrois Béla Bartók, par exemple, mène une recherche sur les vieux chants magyars, slovaques et roumains qui n'utilisent pas d'échelles diatoniques conventionnelles ; il renoncera finalement lui-même à ces échelles, introduisant dans ses compositions de toutes nouvelles combinaisons harmoniques. Le compositeur américain Harry Partch élabore une échelle à 43 degrés (soit 43 degrés par octave) et fabrique les instruments nécessaires à son

draws on the same composition as its predecessor. Here, however, the work has been rendered in four variations, each corresponding to the degree of rotation to which the original score has been subjected. For the first and third variations, the score was rotated 90° and 270° respectively, a configuration that would have been unplayable if not for the artist's ingenious system of transcribing the notes from the rotated score to horizontal staves. A more rudimentary and arbitrary method of transcription than that employed for the 180° rotation, these variations were applied only to the note heads, the durational values of which were necessarily abandoned. The performer, then, was called upon to interpret the values of the notes in response to their relative proximity to or distance from other notes. For the fourth and final variation of 360°, the original composition was performed from the upright score.

Played again by David Kaplan in a thoughtful, sensitive performance, the result is not as inharmonious as one might imagine: the music is surprisingly, even startlingly, beautiful. Surprising in that there is little reason to believe that the inversion of a score might yield anything of musical value, for while the resulting music emerges out of a kind of organizational system or structure, it has not been created by the mind of a composer – that is, it has not been subjected to the rules of harmony or other traditional compositional methods. The sounds are consonant or dissonant, expressive or impenetrable, largely by chance. It is here, in this chance encounter with a musical intelligence, that the artist's innovation opens up new sonic worlds.

In the nineteenth century, Western composers gravitated away from the diatonic harmonies of the classical period and increasingly adopted chromaticism, placing greater emphasis on the notes that fall outside of the major and minor scales. Likewise, in the twentieth century, some composers, such as Arnold Schoenberg, Alban Berg and Anton Webern, gave equal weight to all twelve tones. Others, bristling at the limitations of a twelve-tone octave, experimented in countless other ways with alternative systems. Hungarian composer Béla Bartók, for instance, researched ancient Magyar, Slovak and Romanian folk songs, which did not employ conventional diatonic scales, and eventually abandoned these scales himself, introducing into his compositions previously unheard-of harmonic combinations. American composer Harry Partch developed a 43-tone scale (that is, a scale with 43 pitches in each octave) and invented the instruments to play it, including the chromelodeon, bloboy and cloud-chamber bowls. Austrian composer György Ligeti² developed micropolyphony, a style of composition that used massive tone clusters to create a shifting, undulating sonic texture.

In the movement toward exploration and experimentation, Guillaume Lekeu's *Piano Sonata no. 4* is a sonata in name only. The representative form of the classical period, the sonata provides the structural basis for the symphony, the concerto and various forms of chamber music; typically described as a drama between two contrasting keys, the departure from and ultimate return to the home key is understood to provide, after a period of upheaval and tension, a satisfying resolution, signifying a return to order and a restoration of the proper state of affairs.

The structure of Lekeu's composition – five movements in which the second and third movements are fugues – is more indebted to Bach than to Lekeu's classical and romantic predecessors. The latter did not typically foreground contrapuntal writing in their work, but Lekeu, a post-romantic, adopted the form of the fugue. Significantly, however, he abandoned the baroque's adherence to harmonic unity, achieving something highly original and unique – a new harmonic language. With no strict loyalty to key, no clearly defined themes and no resolution, the piece demonstrates a kind of open-endedness that

exécution, entre autres le chromelodeon, le *bloboy* et les *cloud-chamber bowls*. Le compositeur autrichien György Ligeti² invente la micro-polyphonie, un style de composition ayant recours à des « nuages sonores » denses pour produire une texture audio variable et ondulatoire.

Dans ce mouvement d'exploration et d'expérimentation, la *Sonate pour piano n°4* de Guillaume Lekeu n'a de la sonate que le nom. Forme représentative de la période classique, la sonate donne à la symphonie, au concerto et à diverses formes de musique de chambre leur base structurelle. Elle est habituellement décrite comme une tragédie entre deux clés opposées, dont le départ et l'ultime retour vers la clé initiale devraient se conclure, après une période de trouble et de tension, par une résolution satisfaisante, signifiant le rétablissement de l'ordre et la restauration de l'état normal des choses.

La structure de la composition de Lekeu – cinq mouvements dont les deuxième et troisième sont des fugues – est davantage redevable à Jean-Sébastien Bach qu'à ses prédécesseurs classiques et romantiques. Ces derniers ne privilégiaient pas l'écriture contrapuntique, mais le postromantique Lekeu a adopté la forme de la fugue. Fait important, il a abandonné l'adhésion du baroque à l'unité harmonique, arrivant ainsi à quelque chose de très original et d'unique : un nouveau langage harmonique. Sans fidélité à une seule clé, sans thème nettement défini et sans résolution, l'œuvre manifeste une sorte d'ouverture que certains critiques, avec leurs attentes conventionnelles, ont décrite comme étant « ampoulée » et « insatisfaisante³ ». C'est justement l'ouverture de cette composition, confirmée par la brillante intuition de Patrick Bernatchez, qui est responsable de la réussite de son inversion.

Parce que c'est ici, dans ce champ sonore ouvert, densément beau, enveloppant et englobant, sans fin ni début apparent, qu'on se trouve immergé dans une sorte de bulle temporelle, qu'on entre et sort du temps, qu'on espère en fait sa suspension. Dans une œuvre dont les progressions tonales arrivent rarement là où on les attend, où la résolution est infiniment reportée, notre attention est maintenue par la nature inattendue d'un nouveau langage harmonique, par des glissements imprévus de tonalité et par des changements soudains, extrêmes, de dynamique. Ces qualités envoûtantes sont moins l'expression des passions terrestres du romantisme qu'une quête mystique de transcendance.

Patrick Bernatchez se trouve donc à la suite d'une longue lignée de pionniers musicaux. C'est ici, dans le pont créé entre le visuel et le sonore, entre l'art contemporain et la nouvelle musique, que l'artiste a trouvé une manière inédite de faire de la musique.

1. Mark Van Hare, « *Piano orbital* Explanation », texte inédit fourni par l'artiste, s.p.
2. György Ligeti est né en 1923 en Transylvanie, en Roumanie ; il a grandi en Hongrie et s'est installé, à l'âge adulte, à Vienne où il a finalement obtenu la citoyenneté autrichienne.
3. Adrian Corleoni, « Description, Guillaume Lekeu, Piano Sonata in G Minor », *AllMusic*, <http://www.allmusic.com/composition/piano-sonata-in-g-minor-mc0002506341>. Consulté le 5 août 2014.

Bibliographie

Joseph Machlis, *The Enjoyment of Music*, 5^e édition, New York, W.W. Norton & Company, Inc., 1985.
Percy A. Scholes, *The Oxford Companion to Music*, 10^e édition, sous la direction de John Owen Ward, New York, Oxford University Press, 1970.

some critics, approaching it with conventional expectations, have described as “turgid” and “unsatisfactory.”³ It is precisely this open-endedness, however – ascertained by Bernatchez in a brilliant intuition – that accounts for the success of the composition's inversion.

For here, in this open-ended, profoundly beautiful, all-enveloping and all-encompassing field of sound, seemingly without end or beginning, one finds oneself immersed in a kind of temporal bubble, slipping in and out of time's progression, longing for the suspension of time. In a work whose tonal progressions rarely arrive where the listener expects them to, in which resolution is endlessly deferred, the listener's interest is sustained by the unexpected nature of a new harmonic language, unexpected shifts in tonality, and sudden and extreme shifts in dynamics. These alluring qualities are less an expression of the earthly passions of Romanticism than they are of the mystic's search for transcendence.

Bernatchez thus finds himself at the end of a long line of musical innovators. Here, in the bridging of the visual and the aural, of contemporary art and new music, Patrick Bernatchez has found a new way of making music.

1. Mark Van Hare, “*Piano orbital* Explanation,” unpublished text supplied by the artist, unpaginated.
2. Ligeti was born in 1923 in Transylvania, Romania, raised in Hungary and settled as an adult in Vienna, where he eventually assumed Austrian citizenship.
3. Adrian Corleoni, “Description, Guillaume Lekeu, Piano Sonata in G Minor,” *AllMusic*, <http://www.allmusic.com/composition/piano-sonata-in-g-minor-mc0002506341>. Accessed August 5, 2014.

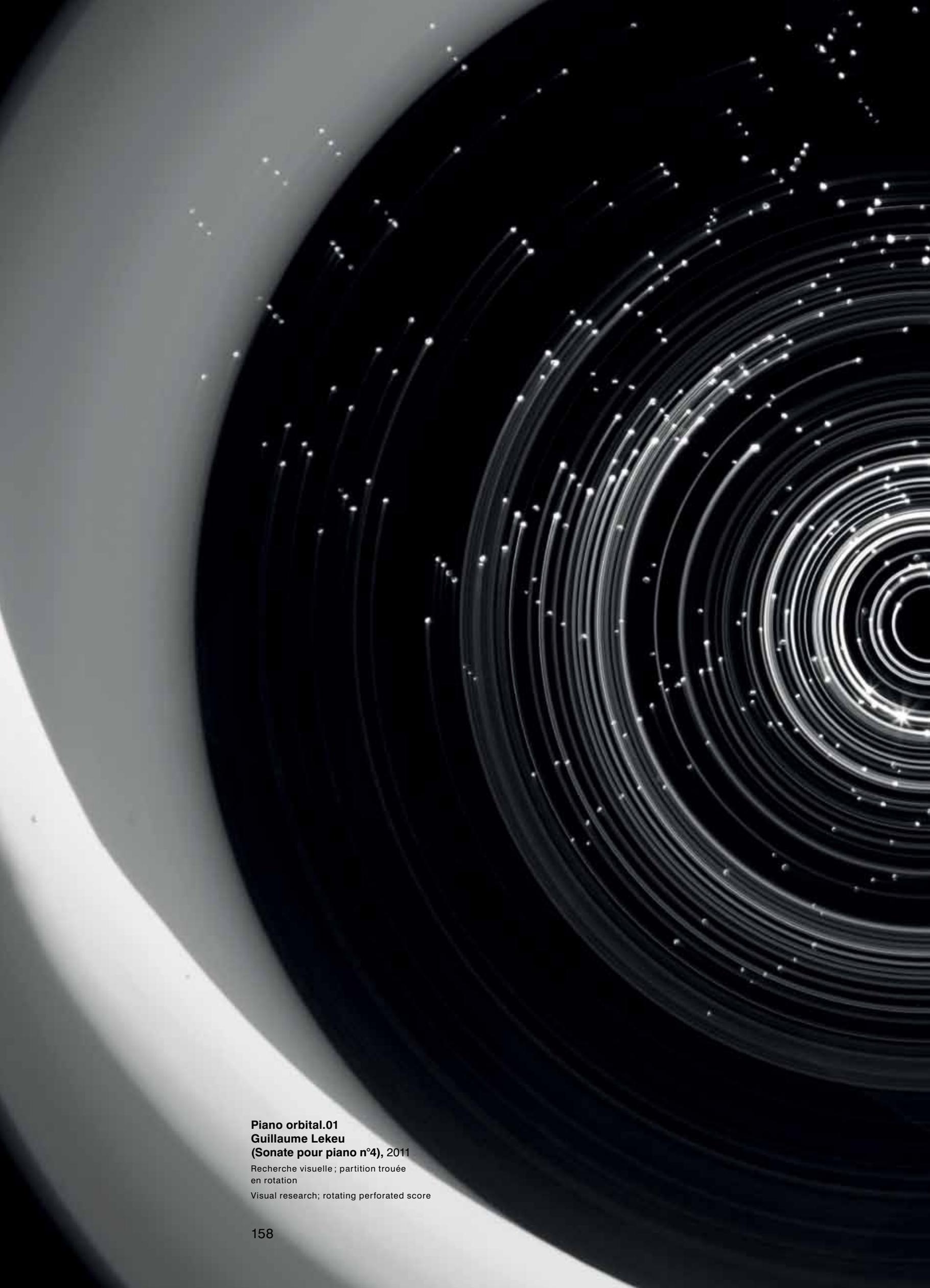
Bibliography

Joseph Machlis, *The Enjoyment of Music*, 5th edition (New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1985).
Percy A. Scholes, *The Oxford Companion to Music*, 10th edition, ed. John Owen Ward (New York: Oxford University Press, 1970).

Bach/Czerny 90-1

The image displays a musical score for 'Piano orbital.04' by Jean-Sébastien Bach. The score is presented in six systems, each consisting of two staves. The notation is highly complex, featuring a dense polyphonic texture with numerous accidentals (sharps, flats, and naturals) and various rhythmic values. The first system begins with a treble clef on the left staff and a bass clef on the right staff. The subsequent systems continue this two-staff format, with the right staff often containing more intricate rhythmic patterns and accidentals. The overall appearance is that of a dense, multi-layered musical composition.

Piano orbital.04 Jean-Sébastien Bach
(L'art de la fugue, contrepoint XIX), 2014
Partition / Score



Piano orbital.01
Guillaume Lekeu
(Sonate pour piano n°4), 2011

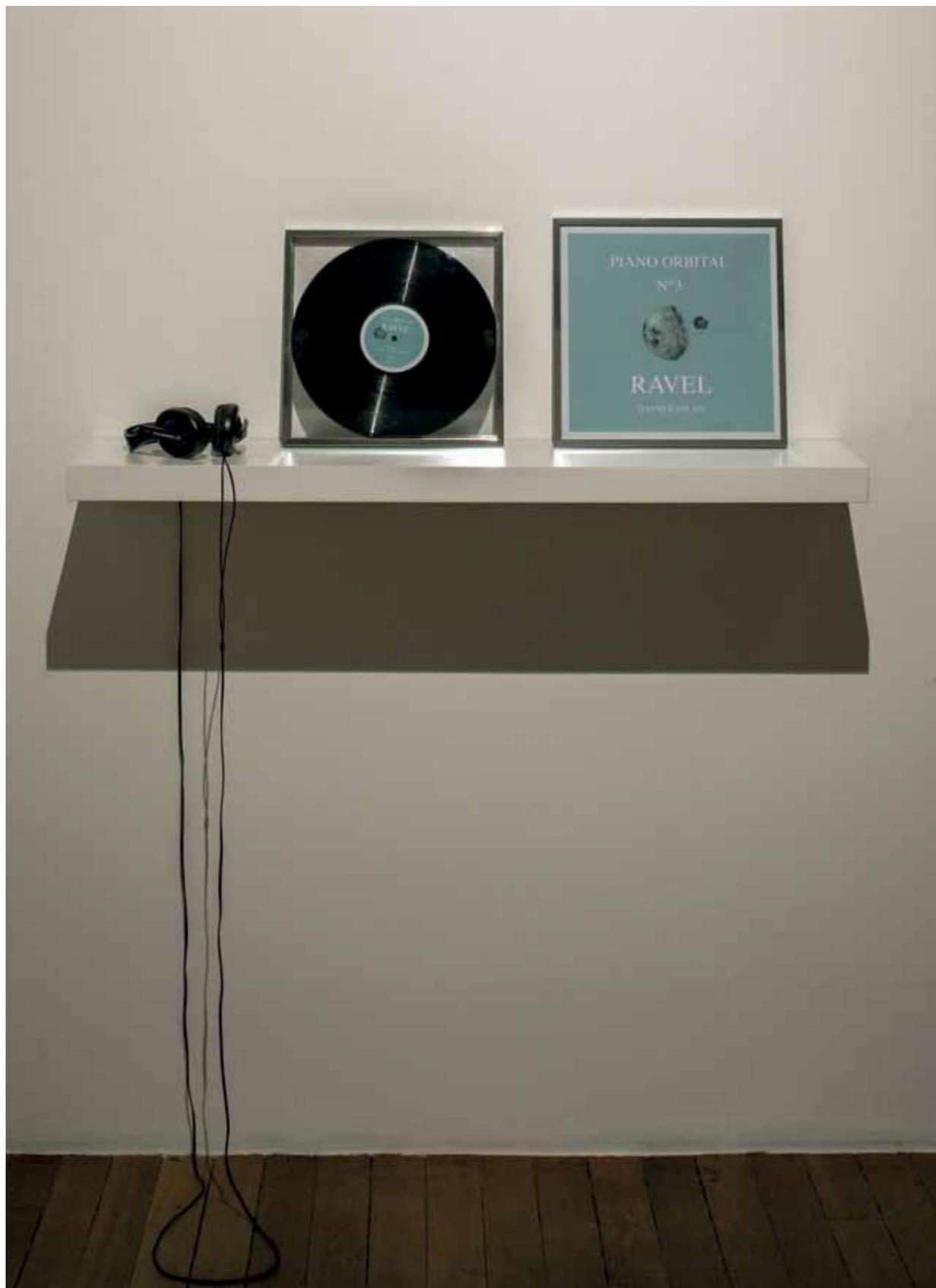
Recherche visuelle; partition trouée
en rotation

Visual research; rotating perforated score





Piano orbital, 2014
(vue d'exposition / exhibition view)



**Piano orbital.03 Maurice Ravel
(La vallée des cloches, miroirs V), 2014**

Enregistrement audio transféré sur support numérique, disque vinyle, pochette, 35 min 28 s

Audio recording transferred to digital support, vinyl record, record sleeve, 35 min 28 s

(vue d'exposition / exhibition view)



Piano orbital.03 Maurice Ravel
(La vallée des cloches, miroirs V), 2014
Recherche visuelle ; partition trouée en rotation
Visual research ; rotating perforated score





Goldberg Experienced.01
Berlin Session, 2010–2011

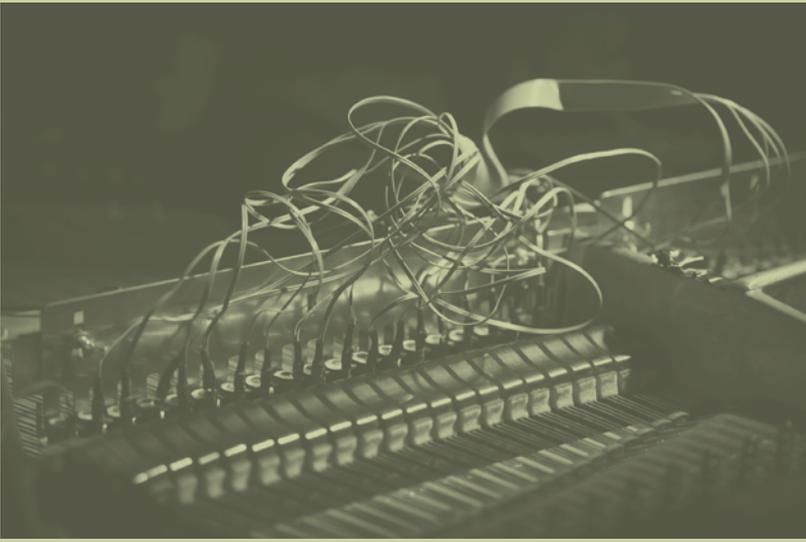
Installation (vue d'exposition /
exhibition view)





Goldberg Experienced.01
Berlin Session, 2010–2011
Installation (détails / details)





Goldberg Experienced.01 Berlin Session, 2010–2011

Préparation du piano pour permettre une interprétation
modifiée des *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach

Preparing the piano to allow a modified interpretation
of Johann Sebastian Bach's *Goldberg Variations*



Goldberg Experienced.01 Berlin Session, 2010–2011

Disque vinyle 33 tours, 52 min 6 s, pochette

Vinyl LP, 52 min 6 s, record sleeve



Lost in Time 33–66, 2014

Installation (détail/detail)

Métronome, 2 haut-parleurs, tourne-disque, vinyle, son
Metronome, 2 loudspeakers, turntable, vinyl LP, sound





Lost in Time 33–66, 2014

Installation (détail et vue d'exposition /
detail and exhibition view)



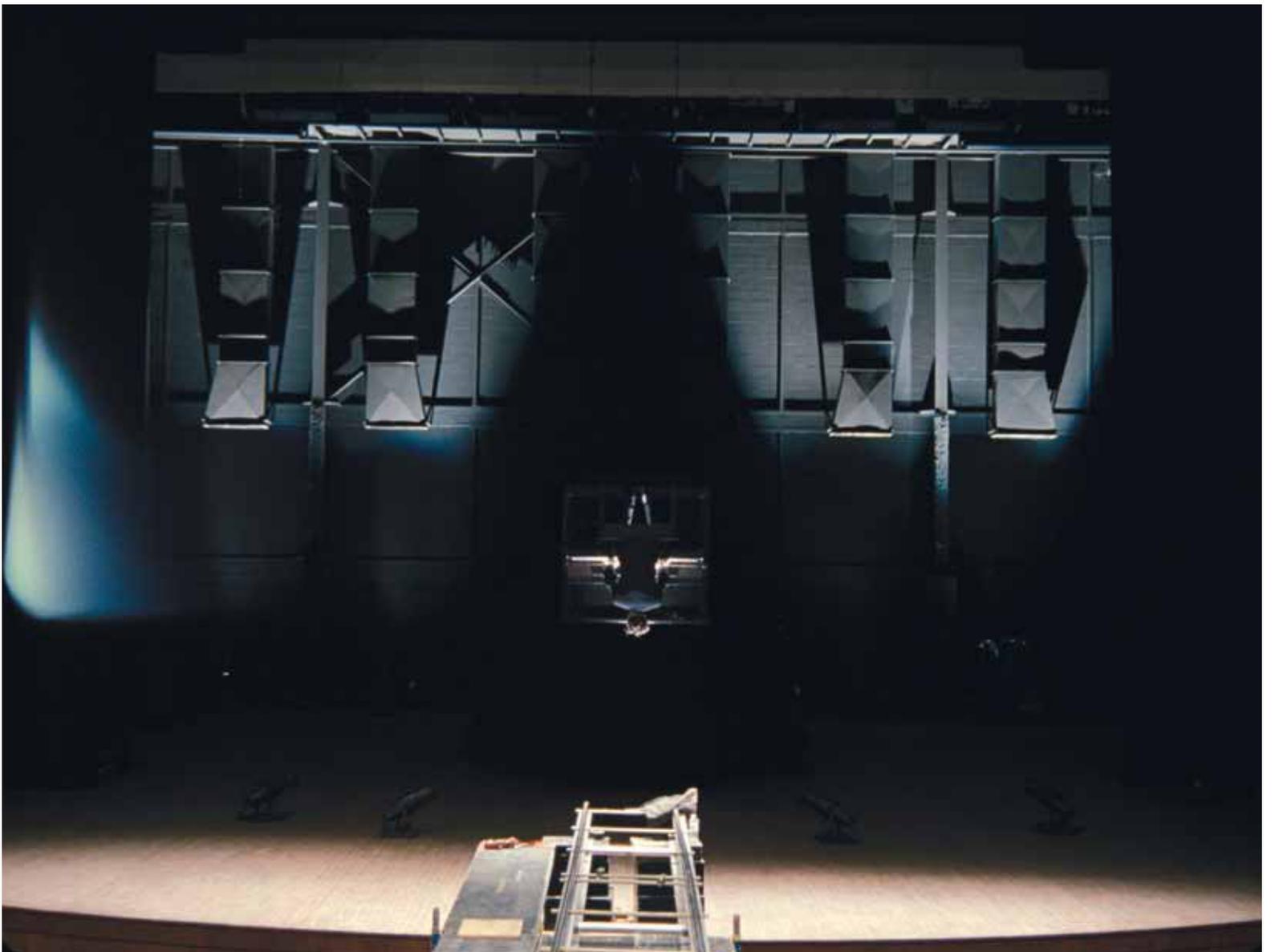


180°, 2011

Film couleur de 35 mm transféré sur support numérique, 9 min 55 s, son (extrait)

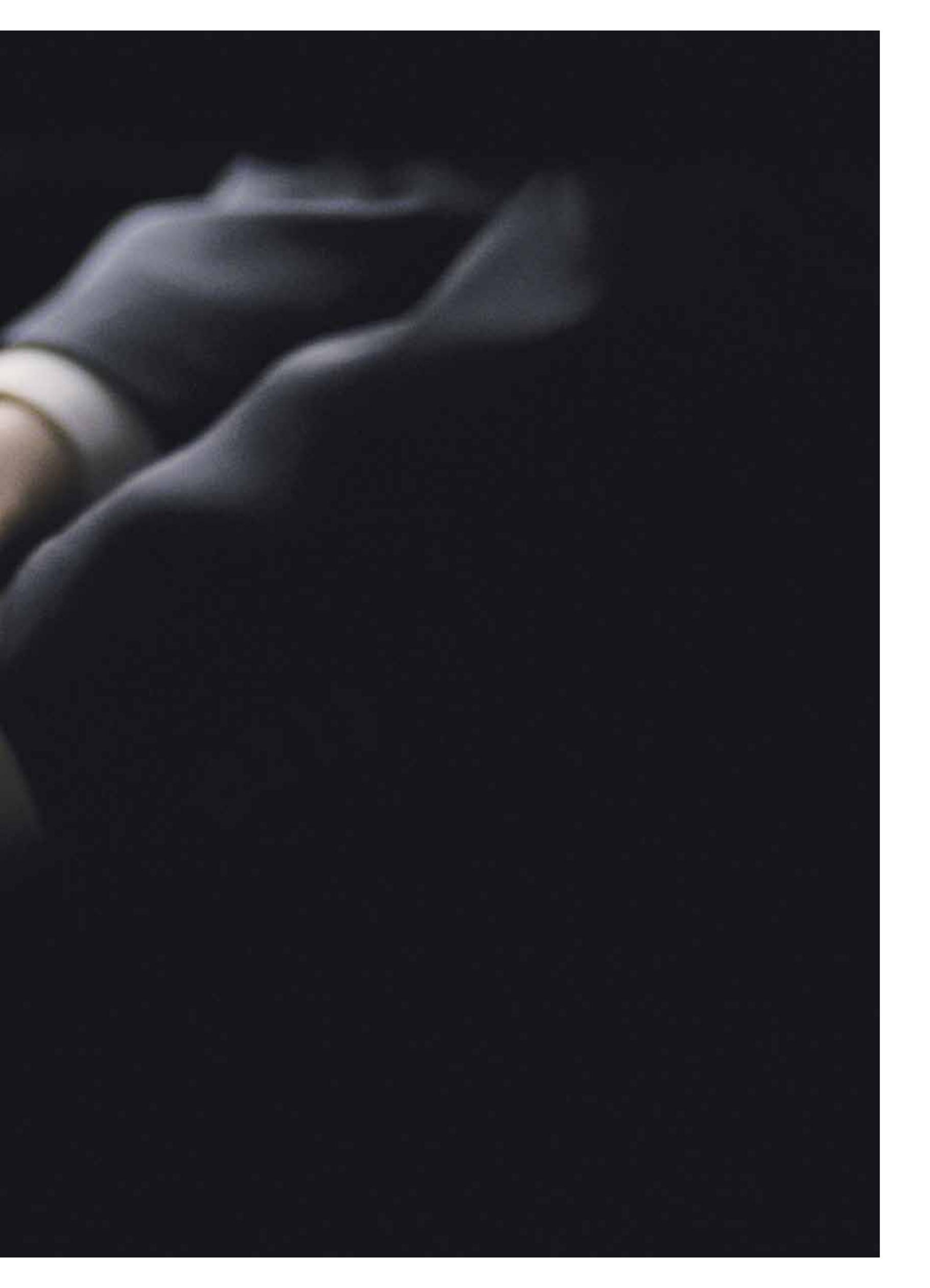
35mm colour film transferred to digital support, 9 min 55 s, sound (still)

180°, 2011
(extraits / stills)





180°, 2011
(excerpt / still)



Ce cycle de travaux de Patrick Bernatchez a pour élément fédérateur le Fashion Plaza Building, à Montréal, où se trouvait pendant plusieurs années l'atelier de l'artiste. Ce bâtiment industriel de douze étages constitue le contexte, le sujet et le lieu d'un projet multiforme, comprenant des dessins, des films, des œuvres bidimensionnelles sur miroirs gravés ainsi qu'une installation sonore. L'idée pour *Chrysalides* est venue à l'artiste quand il a trouvé un carnet de notes qui avait gelé puis dégelé et sur les pages vierges desquelles s'étaient formés, conséquemment, des motifs de moisissure. L'œuvre gravite donc autour de questions liées à la vie et à la mort, au cycle des saisons, au passage du temps au cours d'une journée, d'un mois, d'une année.

Le projet a d'abord donné lieu à 91 dessins sur papier où sont illustrées des formes humaines, animales et végétales à divers degrés de transformation, de décomposition, de transgression sexuelle, de contamination. Bernatchez s'est donné pour tâche de réaliser un dessin par jour durant toute une saison, créant ainsi des scènes fantasmagoriques de chaos, de destruction et de désintégration. Pour certains dessins, des motifs de moisissure sont incorporés au papier, alors que d'autres sont montés sous des miroirs gravés portant parfois des traces de dessin. La plupart des images montrent des corps féminins ayant été transformés en êtres monstrueux ou qui sont en train d'être dévorés par la vie végétale et animale.

Opérant à nouveau à partir d'un protocole déterminé, l'œuvre intitulée *Fashion Plaza Nights*, amorcée en 2006 déjà, a trouvé sa forme finale en 2013. Une fois par mois pendant un an, du crépuscule à l'aube, Patrick Bernatchez a photographié les quatre façades du bâtiment éponyme. Fixant le rythme d'activités des habitants à partir des variations lumineuses émanant des fenêtres, ces photographies sont devenues la matrice de douze partitions musicales (une par mois) pour deux pianos. Dans la présentation finale, les deux partitions sont programmées de façon à contrôler le rythme auquel se déroulent 104 bobines qui, petit à petit, enrobent de leurs fils un haut-parleur pivotant sur lui-même. Ce dernier se mue lentement en une sorte de chrysalide au fur et à mesure que se déroule l'exposition.

Les films de *Chrysalides Trilogy – I Feel Cold Today*, *Chrysalide* et *13* – de même que *Chrysalide Empereur* (variation en 35 mm de *Chrysalide*) ont pour sujet le Fashion Plaza et ont tous été tournés dans le bâtiment même. Commencant par un travelling sur un monte-charge, *I Feel Cold Today* illustre un espace de bureaux désert se remplissant lentement de flocons de neige qui semblent entrer par une fenêtre ouverte. Pour *Chrysalide*, une BMW noire garée dans le parking de l'immeuble fait l'objet d'un travelling circulaire pendant qu'elle s'emplit lentement d'eau. Un homme d'affaires y est assis, fumant tranquillement une cigarette pendant que grimpe le niveau de l'eau ; le film se conclut par l'eau qui surgit des portes et des fenêtres de la voiture, sauvant ainsi la vie du protagoniste voué à une mort certaine. *13* est peut-être le portrait le plus littéral du bâtiment puisqu'il a recours à un travelling vertical descendant qui parcourt les douze étages un à un. En partant des vues de sites montrés dans les deux films précédents, *13* procède à une dissection des rouages du bâtiment, montrant les locaux d'un fabricant de vêtements, un espace d'entrepôt plein à craquer de cartons, des musiciens d'un groupe de rock en train de répéter, une séance de photographie avec un clown Ronald McDonald (ce dernier

This cycle of works employs as a unifying element the Fashion Plaza Building in Montreal where Patrick Bernatchez's studio was located for a number of years. The twelve-story industrial building constitutes the context, subject and location of a multivalent project that includes drawings, films, two-dimensional works on etched mirrors, and a sound installation. Triggered by a found blank notebook that had frozen and thawed, causing mould growth patterns on the pages, *Chrysalides* revolves around questions of life and death, the cycle of the seasons, the passing of time over a day, a month, a year.

The first elements of the project were ninety-one drawings on paper that depict human, animal and vegetable forms in various stages of transformation, decay, sexual transgression, contamination. Bernatchez set himself the task of producing one drawing a day over an entire season, creating phantasmagoric scenes steeped in chaos, destruction and disintegration. Some of the drawings are marked by mould patterns embedded in the paper; others are mounted under etched mirrors that may also bear traces of drawing. The overriding images are of women's bodies that have been transformed into monstrous beings, or are being devoured by plant and animal life.

Similarly developed with rigorous method, *Fashion Plaza Nights* found its final form in 2013 but was initiated in 2006. Once a month for a whole year, Bernatchez photographed the four facades of the building from dusk to dawn. Capturing the rhythm of the tenants' activities through the variations in light emanating from the windows, these photographs became the matrix for twelve musical scores (one for each month) for two pianos. In the final presentation, scores are programmed to control the pace at which 104 spools of thread unfurl, progressively encasing a speaker that rotates on itself. The speaker is slowly transformed into a chrysalis-like form over the period of the exhibition.

The films of the *Chrysalides Trilogy – I Feel Cold Today*, *Chrysalide* and *13* – as well as *Chrysalide Empereur* (a 35mm variation of *Chrysalide*) take the Fashion Plaza as their subject and were all filmed on location there. Beginning with a travelling shot in the ascending elevator, *I Feel Cold Today* depicts a deserted office space slowly filling up with snow that appears to be blowing in through an open window. *Chrysalide*, for its part, unfolds in a circular travelling movement around a black BMW parked in the basement garage and slowly filling with water. A businessman sits at the wheel, serenely smoking a cigarette as the water level rises. The film ends with water bursting through the doors and windows of the car, saving the protagonist from certain death. *13* is perhaps the most literal portrait of the building, employing as it does a vertically descending tracking shot through each of the twelve floors. From the locations of the two previous films to views of a garment shop, a storage space filled with cardboard boxes, rock musicians rehearsing, a photo shoot with a Ronald McDonald clown (the protagonist of *Chrysalide Empereur*, whose role is analogous to the businessman's), various workshops and office spaces, *13* dissects the inside workings of the building. As such, it forms the figurative, cinematic counterpoint to the abstract audio rendering of the facades in *Fashion Plaza Nights*.

Each film is accompanied by a finely crafted soundtrack consisting of a collage of classical, contemporary and electronic compositions enhanced with digital sampling and magnified, reworked ambient sound. The audio serves to heighten the level of tension, sense of impending doom and narrative impact of films composed mainly of travelling shots of architectural spaces.

est le protagoniste de *Chrysalide Empereur*, où il remplace l'homme d'affaires de *Chrysalide* dans un rôle analogue), en passant par différents ateliers et bureaux. Comme tel, le film représente le contrepoint cinématographique et figuratif au rendu audio et abstrait des façades de *Fashion Plaza Nights*.

Chacun des films est accompagné d'une trame sonore finement réalisée à partir d'un collage de compositions classiques, contemporaines et électroniques, d'un échantillonnage numérique ainsi que de sons ambiants retravaillés et amplifiés. Les trames sonores servent à accentuer le niveau de tension, la sensation d'un danger imminent et l'impact narratif de films essentiellement composés de travellings sur des espaces industriels.

Lost in Time (2009–2015)

Le dessin schématique du cycle *Lost in Time* situe *BW* au centre avec des constellations de travaux gravitant autour de trois films: *180°*, *Lost in Time* et *General 12 min 37 s*.

Une montre rend le temps « visible », plus précisément son écoulement – et sa fuite. La *BW* (2009–2011) de Patrick Bernatchez se présente telle une montre-bracelet habituelle. Tout y est : cadran stylisé, bracelet noir en cuir, même le tic-tac du mécanisme est présent, amplifié et englobant la salle. Seule l'heure ne semble pas avancer. Pour cause, *BW* (Black Watch ou Bernatchez/Winiger) n'affiche pas les secondes, minutes et heures, mais son cadran s'oriente aux millénaires, l'aiguille unique de la montre mettant mille ans pour effectuer une révolution entière. L'objet – aussi séduisant soit-il – devient ainsi obsolète pour l'usage quotidien de l'être humain, celui-ci ne parvenant pas à y lire l'heure. Même une vie entière ne représente qu'une infime partie du cadran. Le temps compté par la *BW* n'est pas de l'ordre humain. Plus qu'un objet ou un bijou banal, elle devient, de par l'inaccessibilité de son information et la projection de sa temporalité, un « memento mori », un rappel de notre mortalité, confirmant le fait qu'une vie – voire plusieurs – ne suffirait pas pour voir une révolution complète de cadran. Tandis que les choses autour de la montre vieillissent et périssent, la *BW* reste immuable sur son socle, poursuivant son décompte de secondes, minutes, heures, jours, semaines, mois, années, décennies, siècles et millénaires.

Le film *180°* a donné lieu aux enregistrements sonores de *Piano orbital* dont quatre font partie de la présente exposition. Dans les deux cas, un protocole prédéterminé est appliqué aux œuvres pour piano interprétées par deux musiciens classiques accomplis (David Kaplan, Sarah Hoyt).

Les quatre œuvres sonores de *Piano orbital* consistent à faire tourner, à transcrire et à interpréter des partitions de Bach, de Debussy, de Ravel et de Lekeu à des degrés de 90, 180, 270 et 360 (cette dernière rotation étant la partition originale). Le titre renvoie à Luna 3, la sonde spatiale soviétique de 1959 qui fut la première à explorer la face cachée de la Lune. Chaque rotation a exigé une réécriture de la partition par Mark Van Hare, puisqu'elle imposait nécessairement une transposition des notations musicales de l'horizontale à la verticale (90° et 270°) ou un renversement des clés de fa et de sol (180°), de même qu'un échange d'indications liées à la hauteur tonale et au rythme. Si le processus de transcription comme tel requiert une formation musicale, ce qui ressort nettement, même pour une oreille inexercée,

Lost in Time (2009–2015)

The schematic drawing for the *Lost in Time* cycle locates *BW* at its centre, with constellations of works gravitating around three films: *180°*, *Lost in Time* and *General 12 min 37 s*.

A watch makes time – actually, its passage and its flight – “visible.” Bernatchez's *BW* (2009–2011) looks like an ordinary wristwatch. It's all there: stylized dial, black leather band, even the tick-tock of the mechanism, amplified and enveloping the gallery. Only the time seems to stand still. And for good reason: *BW* (Black Watch or Bernatchez/Winiger) shows neither seconds nor minutes nor hours; its dial is geared to millennia, the single hand taking a thousand years to make a full rotation. This makes the object – however attractive it may be – unsuitable for daily use by humans, who cannot tell time by it. Even an entire lifetime represents only an infinitesimal portion of the dial. The time counted by *BW* is not human time. The inaccessibility of its information and the temporality it projects place the watch beyond the everyday object or accessory, making it a “memento mori,” a reminder of our mortality, and confirming that a lifetime – or several – would not suffice to see a complete rotation of the dial. While the things around it age and perish, *BW* remains immutable on its pedestal, pursuing its countdown of seconds, minutes, hours, days, weeks, months, years, decades, centuries and millennia.

The film *180°* engendered the *Piano orbital* audio recordings, four of which are included in this exhibition. In the film and in each recording, a highly accomplished classical pianist (David Kaplan, Sarah Hoyt) performs a composition subjected to methodical alterations.

The *Piano orbital* sound works involved rotating, transcribing and executing the scores of works by Bach, Debussy, Ravel and Lekeu at 90, 180, 270 and 360 degrees (the final rotation constituting the original score). The title refers to Luna 3, the 1959 Soviet space probe that was the first to explore the dark side of the moon. Each rotation required a rewriting of the score, by Mark Van Hare, as it meant transposing the musical notations from horizontal to vertical (90° and 270°) or inverting the bass and treble clefs (180°), as well as exchanging pitch or rhythmic information. While the actual process of transcription requires musical training, what clearly emerges even to the untrained ear is the voyage through time that this structural inversion produces. The 90° and 270° rotations evoke contemporary structuralist compositions while in the 180° rotation the original piece remains recognizable yet sounds just slightly wrong. And once we return to the original composition there is a sense of ease and familiarity, but also a realization that our perception is infused with the experience of the three previous versions.

The film *180°* applies the same process to cinematic conventions and involves visual as well as aural rotation. It opens with a close-up of the score of *Piano Sonata no. 4* by Guillaume Lekeu. The camera slowly pulls back to reveal piano keys that are above rather than below the score, thereby pointing to the simple but very effective device that lends the film an uncanny quality. Following a series of pans around the empty concert hall, the camera returns to reveal the pianist suspended in mid-air, faithfully, but with great physical and mental effort, executing the score at what we presume to be a 180° rotation. The disorientation caused by the camera movement and recognition of the fact that the pianist is working against gravity in order to play the piece reinforce the incongruity of the musical performance. And yet, because all the conventions and decorum of a classical piano concert have been respected, and because the 180° rotation of the score retains traces of the original, we are in familiar territory.

c'est le voyage dans le temps imposé à la partition par cette inversion structurelle. Les rotations à 90° et à 270° évoquent les compositions structuralistes, alors que la rotation à 180° sonne tout simplement un peu faux. Et quand on revient à la composition originale, non seulement ressent-on une impression d'aisance et de familiarité, mais on comprend aussi que notre perception a incorporé l'expérience des trois versions précédentes.

Le film *180°* applique le même processus aux conventions filmiques et il fait appel à une rotation musicale ainsi que visuelle. Il commence par un gros plan sur la partition de la *Sonate pour piano n°4* de Guillaume Lekeu. La caméra recule lentement pour révéler des touches de piano qui sont en haut de la partition plutôt qu'en bas, signalant ainsi le procédé simple mais très efficace qui donne au film son aspect étrange. Après une série de panoramiques autour de la salle de concert vide, la caméra revient pour nous montrer le pianiste en suspens, dans une rotation que nous supposons être de 180°, en train d'interpréter rigoureusement la partition mais au prix d'un grand effort physique et mental. La désorientation créée par le mouvement de caméra et la reconnaissance du fait que le pianiste travaille contre la gravité pour être en mesure de jouer l'œuvre renforcent l'incongruité de la prestation musicale. Et, pourtant, parce que toutes les conventions et tout le décorum d'un concert de piano classique ont été respectés et parce que la rotation à 180° de la partition conserve des traces de l'original, nous sommes en terre connue.

Comme beaucoup d'œuvres de Patrick Bernatchez, *180°* et *Piano orbital* sont nées d'une idée spontanée, d'une interrogation, puis ont abouti à l'établissement d'un protocole clairement délimité qui, lorsque mené jusqu'au bout de sa logique, produit des résultats étranges, imprévisibles et hautement poétiques qui transcendent leurs bases conceptuelles.

Lost in Time (2014) est le dernier film conçu et réalisé par Patrick Bernatchez. Le film s'ouvre sur une scène de campement mystérieux dans la neige, suivie d'une séquence présentant un cavalier et son cheval. Ces deux figures noires, toutes deux casquées, évoluent dans un environnement enneigé et errent seules dans ce paysage glacial où aucun référent géographique n'est discernable. La trame narrative du film ne suit pas de linéarité stricte : les scènes s'étirent et la chronologie reste confuse malgré les chapitres énoncés. Deux « histoires » semblent être racontées en parallèle : il y a, d'une part, les images racontant la relation du protagoniste et de sa monture et, d'autre part, les images d'un bloc de glace monumental en train de fondre lentement dans une chambre froide. Le cavalier se retrouve soudainement seul, son cheval ayant disparu après s'être écroulé d'épuisement. Pris dans un énorme bloc de glace, ce même cheval renaît peu à peu. Parallèlement, le cavalier s'enfonce lentement dans la neige.

Lost in Time nous plonge dans un renouvellement constant, chaque fin laissant place à une renaissance. Les protagonistes – deux entités liées par une certaine dépendance mutuelle – restent pris à jamais dans cette boucle temporelle où la vie et la mort se relayent infiniment.

La bande originale du film (éditée en version limitée sur vinyle) a été réalisée en collaboration avec Murcof¹, ses œuvres – particulièrement *Cosmos* paru en 2007 – ayant largement inspiré Patrick Bernatchez durant la genèse de *Lost in Time*. Les deux artistes se sont donc alliés pour cette trame sonore mêlant l'aria des *Variations Goldberg* chantées par un chœur d'enfants et une musique composée par Murcof s'inspirant des *Variations Goldberg*, celles-ci étant une référence récurrente dans l'œuvre de Patrick Bernatchez (voir *Goldberg Experienced*).

As with many of Bernatchez's works, *180°* and *Piano orbital* began as a flash, a question, and then the establishment of a clearly delineated protocol, which, when taken to its logical conclusion, produces uncanny, unpredictable, poetic results that transcend their conceptual underpinnings.

Lost in Time (2014) is the latest film designed and directed by Patrick Bernatchez. The film opens on the scene of a mysterious campsite in the snow, followed by a sequence picturing a rider and his horse. The two black figures, both helmeted, make their way in snowbound surroundings, wandering alone in a glacial landscape where no geographical reference point can be discerned. The storyline is not strictly linear: the scenes stretch on and even with section titles the chronology remains unclear. Two "stories" seem to be told in parallel: on the one hand are images that speak of the relationship between the man and his mount; on the other, images of an enormous block of ice slowly melting in a refrigerated room. Suddenly the rider is alone, his horse having vanished after collapsing from exhaustion. Although frozen in the block of ice, the horse gradually comes back to life. At the same time, the rider is sinking deeper and deeper into the snow.

Lost in Time plunges us into perpetual renewal, each ending leading to a new beginning. The protagonists – two beings bound by a certain mutual dependence – are forever trapped in a time loop where life and death ceaselessly rotate.

The original soundtrack of the film *Lost in Time* (vinyl records available in limited edition) was produced in collaboration with Murcof,¹ whose works – particularly *Cosmos*, issued in 2007 – largely inspired Bernatchez during the inception of *Lost in Time*. Their partnered soundtrack blends the *Goldberg Variations* aria sung by a children's choir with a composition by Murcof that draws on the *Variations*, a recurrent reference in the work of Patrick Bernatchez (see *Goldberg Experienced*).

The galleries surrounding the projection of *Lost in Time* contain items that appear in the film: the *BW* watch, worn on the rider's wrist (indicating the character's "other" time frame) and used as the point of departure for this group of works, as well as the helmet worn by the horse, various photos of the rider-protagonist and a 16mm segment from the film accompanied by its soundtrack, played live on eight vinyl LPs.

In the larger context of the exhibition *Les temps inachevés*, these objects refer to the potential reality of *Lost in Time*, attesting, like relics, of the existence of the protagonists and what they represent. More important, they conjure the reality of space-time. Exhibited under glass, the objects take on a mysterious appearance, somewhere between subject of scientific analysis and "sacred" symbol.

Vanity is never far off in Bernatchez's works: the helmet (*Sans titre, Casque intégral pour cheval*, 2011) clearly evokes the skull, a common vanitas symbol. The photos (*Sans titre, Protagoniste 1, 2, 3*, 2011 and *À la recherche du jour d'après*, 2012) seem to defy temporality, corresponding as much to images of a distant past as to visions of the future, or even of another world. The same is true of the 16mm sequence (*77K, 1^{er}, 2^e, 3^e mouvement (Goldberg Experienced.03)*, 2012), which is carried by a repetitive, serial, meditative and hypnotic soundtrack.

Lost in Time 33-66 (2014) is composed of a metronome and a turntable, the first an instrument used to set the tempo for a piece, the other serving to play a piece by spinning at thirty-three and a third revolutions per minute. With this work, Bernatchez attempts to merge the two, to bring the tempos together at thirty-three and a third beats per minute in a uniform, synchronized rhythm. Despite the fixed givens – a defined pace and a machined mechanism – perfect unison is hard to achieve, and the two components at times converge only to diverge again.

Dans les salles entourant la projection de *Lost in Time* on retrouve des éléments qui apparaissent dans le film : la montre *BW*, portée au poignet par le cavalier (indiquant l'« autre » temporalité du personnage) et point de départ de cet ensemble, mais aussi le casque porté par le cheval, diverses photos du cavalier-protagoniste et une séquence 16 mm issue du film accompagné de sa bande-son jouée en direct par huit 33 tours.

Dans le contexte plus global de l'exposition *Les temps inachevés*, ces objets nous renvoient à la réalité potentielle de *Lost in Time*, attestant telles des reliques de l'existence des protagonistes et de ce qu'ils représentent. Bien plus encore : ils évoquent la réalité de l'espace-temps. Placés sous verre, les objets revêtent un aspect mystérieux, entre sujets d'analyse scientifique et symbole « sacré ».

L'allusion à l'éphémère revient souvent dans les œuvres de Patrick Bernatchez : le casque (*Sans titre, Casque intégral pour cheval*, 2011) évoque sans aucun doute le crâne, symbole de toute vanité. Les photos (*Sans titre, Protagoniste 1, 2, 3*, 2011 et *À la recherche du jour d'après*, 2012) semblent échapper à toute temporalité : elles correspondent autant à des images d'un passé lointain qu'à des visions du futur, voire d'un autre monde. Il en va de même pour la séquence en 16 mm (*77K, 1^{er}, 2^e, 3^e mouvement (Goldberg Experienced.03)*, 2012), elle-même portée par une trame sonore répétitive et sérielle, méditative et hypnotique.

L'œuvre *Lost in Time 33-66* (2014) se compose d'un métronome et d'un tourne-disque. L'un est un outil utilisé pour donner le tempo d'un morceau, tandis que l'autre joue un morceau tournant à un rythme de trente-trois tours par minute. Avec cette œuvre, Patrick Bernatchez tente d'unir ces rythmes et de les faire se rejoindre à trente-trois battements par minute, afin de rendre une pulsation uniforme et synchronisée. Malgré ces données fixes – un rythme défini et une mécanique usinée –, le parfait unisson n'est que difficilement possible, et les deux éléments se rejoignent parfois pour s'éloigner de nouveau.

Dans la série *Goldberg Experienced*, Patrick Bernatchez explore les *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach (composées vers 1740) à travers une série d'expérimentations sonores et musicales.

Démarrée lors de sa résidence au Künstlerhaus Bethanien à Berlin en 2009, le premier volet de la série *Goldberg Experienced* – *Goldberg Experienced.01 Berlin Session* (2010–2011) – s'articule surtout autour d'un piano préparé, chaque partie de l'œuvre de Bach (aria, trente variations et aria da capo) impliquant une nouvelle modification du piano. Avec ce geste, Patrick Bernatchez, accompagné du pianiste David Kaplan, cherche à réinsuffler de la vie à une œuvre figée depuis près de deux cent soixante-dix ans, les modifications du piano permettant aux composantes des *Variations Goldberg* (notes, tempo, etc.) de se mouvoir dans un espace libéré et ainsi de réapparaître aux auditeurs sous un nouveau jour.

Avec *77K, 1^{er}, 2^e, 3^e mouvement (Goldberg Experienced.03)* (2012), Patrick Bernatchez se détache du piano préparé pour s'intéresser au célèbre enregistrement de l'interprétation des *Variations Goldberg* par Glenn Gould en 1981. Ici, huit vinyles jouent ce même enregistrement en simultané. Néanmoins, tous jouent autre chose en raison des modifications importantes issues de manipulations et de transformations apportées aux vinyles mêmes par l'artiste, donnant naissance à une œuvre nouvelle, partiellement improvisée et incontrôlable ; les vinyles et les platines assument ainsi l'interprétation de ces « nouvelles » variations. Avec le temps, l'œuvre dévoile aussi son caractère organique : l'usure

In the series *Goldberg Experienced*, Bernatchez explores Johann Sebastian Bach's *Goldberg Variations* (composed around 1740) through various sound and musical experiments.

Begun in 2009 during a residence at Künstlerhaus Bethanien, in Berlin, the first piece of the series – *Goldberg Experienced.01 Berlin Session* (2010–2011) – revolves mainly around a prepared piano, with each part of the Bach work (aria, thirty variations, aria da capo) involving a new alteration of the instrument. In this case, Bernatchez, along with the pianist David Kaplan, has sought to reinvigorate a work frozen in time for nearly 270 years; the piano preparations allow the elements of the *Variations* (notes, tempo, etc.) to move about without constraint and thus reappear to listeners in a new light.

With *77K, 1^{er}, 2^e, 3^e mouvement (Goldberg Experienced.03)* (2012), Bernatchez turns from the prepared piano to focus on Glenn Gould's famous 1981 performance of the *Goldberg Variations*. Here, eight vinyl records play the recording simultaneously. But each plays something different due to alterations caused by manipulation and by the artist's intervention on the vinyl surfaces; the result is a new work, partially improvised and uncontrollable, with the records and turntables performing the "new" variations. Over time, the work reveals its organic nature: the progressive wear and tear of the records becomes apparent and the music slowly disintegrates with them.

This piece is based on three performances² ("movements") produced by Bernatchez in connection with an initial sequence from the film *Lost in Time*, projected in 16mm. The first performance focused exclusively on the aria,³ while the second explored variations 1 to 15.⁴ It was only with the third movement that the artist addressed Bach's entire work, allowing himself total freedom.

Bernatchez then set about transposing the vinyl experiment to piano, aiming to (re-)reverse the situation and recompose the deconstructed sounds of the damaged records for the keyboard. Working with the composer Patrice Coulombe and guided by the mechanical loops generated by the turntables, he composed *Goldberg Experienced.04 (GE0433RPM)* (2014). Here, eight pianos – and thus eight pianists and sixteen hands – replace the eight records to perform the repetitive, fragmented and fragmentary melodies arising from bits of adhesive tape and scratches on the vinyl and transcribed on paper.⁵

1. Murcof is the performing and recording name of the Mexican musician Fernando Corona.
2. The first performance took place in September 2012, at Galerie West in The Hague, the second in November 2012, at Palais de Tokyo in Paris, and the third in November 2013, at Diaz Contemporary in Toronto.
3. The aria is the opening of the *Goldberg Variations*. In Bach's work it is repeated at the end (aria da capo).
4. Variations 1 to 15 correspond to the A-side of the vinyl LP recorded in 1981 by Glenn Gould.
5. This piece was produced with the participation of the students of the Conservatoire de la Ville de Luxembourg. It should be noted that, in the series *Goldberg Experienced*, *Goldberg Experienced.02* hasn't been created yet.

progressive des disques devient évidente et l'œuvre se désintègre lentement avec eux.

Cette pièce part de trois performances² («mouvements») réalisées par Patrick Bernatchez en relation avec une première séquence du film *Lost in Time* projetée en 16 mm. La première performance ne se concentrait que sur l'aria³ et la deuxième explorait les variations 1 à 15⁴. Ce n'est que pour le troisième mouvement que l'artiste s'est penché sur l'œuvre entière de Bach, ceci dans une liberté totale.

Cette expérience faite avec les vinyles, Patrick Bernatchez a souhaité la transposer sur piano afin de (re-)renverser la situation et recomposer pour piano la déconstruction faite au préalable par le biais de vinyles accidentés. Ensemble avec le compositeur Patrice Coulombe, il a composé *Goldberg Experienced.04 (GE0433RPM)* (2014) en se laissant guider par les boucles mécaniques générées par les tourne-disques. Huit pianos – et, par conséquent, huit pianistes et seize mains – viennent remplacer les huit vinyles pour interpréter les mélodies répétitives, fragmentées et fragmentaires issues de bouts de bande adhésive et de rayures sur vinyle et retranscrites sur papier⁵.

1. Murcof est le projet musical du musicien mexicain Fernando Corona.
2. La première performance a eu lieu en septembre 2012 à la Galerie West à La Haye, la deuxième en novembre 2012 au Palais de Tokyo à Paris et la troisième en novembre 2013 à Diaz Contemporary à Toronto.
3. L'aria est l'ouverture des *Variations Goldberg*. Dans l'œuvre de Bach, elle est répétée à la fin (aria da capo).
4. Les variations 1 à 15 correspondent à la face A du vinyle 33 tours de l'enregistrement de 1981 interprété par Glenn Gould.
5. Cette pièce a été produite avec la participation des élèves du Conservatoire de la Ville de Luxembourg. À noter que dans la série *Goldberg Experienced*, *Goldberg Experienced.02* n'existe pas encore.

CHRYSALIDES

Chrysalide 1, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Alexandre Zerbé, Montréal

Chrysalide 2, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Sonia Vigneault, Montréal

Chrysalide 3, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Pépiphonie / P. Lapointe, Montréal

→ p.39

Chrysalide 4, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Marie-Eve Beaupré, Montréal

→ p.47

Chrysalide 5, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)

→ p.33

Chrysalide 6, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Nathalie de Blois, Montréal

→ p.35

Chrysalide 7, 2006

Graphite, encre, acrylique et perforations
sur papier sur feuil métallique, miroir dépoli /
Graphite, ink, acrylic and perforations
on paper on metallic foil, frosted mirror
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Alain Tremblay, Montréal

Chrysalide 9, 2006

Graphite et aquarelle sur papier /
Graphite and watercolour on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Réjeanne Lajoie, Montréal

Chrysalide 10, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Phoebe Greenberg, Montréal

→ p.41

Chrysalide 11, 2006

Graphite, encre, acrylique et perforations
sur papier sur feuil métallique, miroir dépoli /
Graphite, ink, acrylic and perforations
on paper on metallic foil, frosted mirror
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Réjeanne Lajoie, Montréal

→ p.43

Chrysalide 13, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Patrick Coutu, Montréal

Chrysalide 14, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Sébastien Cliche, Montréal

Chrysalide 15, 2006

Graphite, encre et acrylique sur papier,
miroir dépoli / Graphite, ink and acrylic
on paper, frosted mirror
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Richard Chassé, Montréal

Chrysalide 16, 2006

Graphite et encre sur papier, miroir dépoli /
Graphite and ink on paper, frosted mirror
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)

Chrysalide 17, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection privée / Private collection, Montréal

Chrysalide 18, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Alain Tremblay, Montréal

Chrysalide 19, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection privée / Private collection, Montréal

Chrysalide 20, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Juliette Forster, Montréal

Chrysalide 21, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)

Chrysalide 22, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)

Chrysalide 23, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Nathalie de Blois, Montréal

Chrysalide 25, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Nathalie de Blois, Montréal

Chrysalide 28, 2006

Graphite, encre et acrylique sur papier,
miroir dépoli / Graphite, ink and acrylic
on paper, frosted mirror
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)

Chrysalide 30, 2006

Graphite, encre et acrylique sur papier,
miroir dépoli / Graphite, ink and acrylic
on paper, frosted mirror
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Léonide Bernatchez, Montréal

Chrysalide 31, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Emmanuel Galland, Montréal

Chrysalide 32, 2006

Graphite, encre, collage et perforations
sur papier, miroir dépoli / Graphite, acrylic,
collage and perforations on paper, frosted mirror
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection privée / Private collection, Montréal

Chrysalide 33, 2006

Graphite et encre sur papier, miroir dépoli /
Graphite, ink and acrylic on paper, frosted mirror
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Vincent Lemieux, Montréal

→ p.45

Chrysalide 34, 2006

Graphite sur papier, miroir dépoli /
Graphite on paper, frosted mirror
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Phoebe Greenberg, Montréal

Chrysalide 35, 2006

Graphite sur papier, miroir dépoli /
Graphite on paper, frosted mirror
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Philippe Allard, Montréal

Chrysalide 37, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Bastien Gilbert, Montréal

Chrysalide 39, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Réjeanne Lajoie, Montréal

Chrysalide 40, 2006

Graphite sur papier, miroir dépoli /
Graphite on paper, frosted mirror
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)

Chrysalide 41, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Réjeanne Lajoie, Montréal

→ p.51

Chrysalide 43, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Alain Tremblay, Montréal

Chrysalide 46, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Réjeanne Lajoie, Montréal

Chrysalide 47, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)

Chrysalide 48, 2006

Graphite, acrylique, collage et perforations
sur papier sur feuille métallique, miroir dépoli /
Graphite, acrylic, collage and perforations
on paper on metallic foil, frosted mirror
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Alain Tremblay, Montréal

Chrysalide 49, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Phoebe Greenberg, Montréal

Chrysalide 53, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection privée / Private collection, Montréal

Chrysalide 54, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Alain Tremblay, Montréal

Chrysalide 55, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)

Chrysalide 56, 2006

Graphite, encre et moisissure sur papier /
Graphite, ink and mold on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Pépiphonie / P. Lapointe, Montréal

Chrysalide 57, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Alain Tremblay, Montréal

Chrysalide 58, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection François Côté, Montréal

Chrysalide 59, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)

Chrysalide 60, 2006

Graphite sur papier / Graphite on paper
28 x 21,5 cm
33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
Collection Gabriel Coutu-Dumont, Montréal

	Chrysalide 62, 2006 Graphite sur papier / Graphite on paper 28 x 21,5 cm 33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed) Collection Phoebe Greenberg, Montréal		Chrysalide 86, 2006 Graphite sur papier / Graphite on paper 28 x 21,5 cm 33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
	Chrysalide 63, 2006 Graphite sur papier / Graphite on paper 28 x 21,5 cm 33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed) Collection François Côté, Montréal		Chrysalide 87, 2006 Graphite sur papier / Graphite on paper 28 x 21,5 cm 33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed) Collection Phoebe Greenberg, Montréal
	Chrysalide 64, 2006 Graphite sur papier / Graphite on paper 28 x 21,5 cm 33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed) Collection Pierre Durette, Montréal		Chrysalide 89, 2006 Graphite sur papier, miroir dépoli peint / Graphite on paper, frosted and painted mirror 28 x 21,5 cm 33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed)
	Chrysalide 65, 2006 Graphite sur papier / Graphite on paper 28 x 21,5 cm 33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed) Collection Bastien Gilbert, Montréal	→ p.61	Chrysalide 90, 2006 Graphite, collage et perforations sur papier sur feuille métallique, miroir dépoli et peint / Graphite, collage and perforations on paper on metallic foil, frosted and painted mirror 28 x 21,5 cm 33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed) Collection privée / Private collection, Montréal
→ p.55	Chrysalide 66, 2006 Graphite et moisissure sur papier / Graphite and mold on paper 28 x 21,5 cm 33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed) Collection Éric Lamontagne & Geneviève Goyer-Quimette, Montréal		Chrysalide 91, 2006 Graphite et moisissure sur papier / Graphite and mold on paper 28 x 21,5 cm 33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed) Collection Matthieu Gauvin, Montréal
	Chrysalide 68, 2006 Graphite sur papier / Graphite on paper 28 x 21,5 cm 33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed) Collection David Choquette, Montréal	→ p.63 → p.68-75	I Feel Cold Today, 2007 Film couleur de 16 mm transféré sur support numérique, 12 min 50 s, son / 16mm colour film transferred to digital support, 12 min 50 s, sound Collection privée / Private collection, Montréal
	Chrysalide 69, 2006 Graphite sur papier / Graphite on paper 28 x 21,5 cm 33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed) Collection Réjean Bisailon, Montréal	→ p.76-77 → p.84-85	Chrysalide, 2008 Film couleur de 35 mm transféré sur support numérique, 10 min 45 s, son / 35mm colour film transferred to digital support, 10 min 45 s, sound Collection privée / Private collection, Montréal
	Chrysalide 74, 2006 Graphite sur papier / Graphite on paper 28 x 21,5 cm 33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed) Collection Pierre Durette, Montréal	→ p.78-79 → p.81-82	Chrysalide Empereur, 2008 Film couleur de 35 mm, 10 min, son / 35mm colour film, 10 min, sound
	Chrysalide 75, 2006 Graphite sur papier / Graphite on paper 28 x 21,5 cm 33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed) Collection Nancy Belzile, Montréal	→ p.64-68 → p.80 → p.83	13, 2009 Film couleur de 16 mm transféré sur support numérique, 11 min 15 s, son / 16mm colour film transferred to digital support, 11 min 15 s, sound Collection privée / Private collection, Montréal
→ p.59	Chrysalide 78, 2006 Graphite et moisissure sur papier / Graphite and mold on paper 28 x 21,5 cm 33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / frame)	→ p.13-27	Fashion Plaza Nights, 2007-2013 Installation Partitions, enregistrement sonore transféré sur support numérique, fil, supports, plateforme tournante, haut-parleurs, photographie / Scores, audio recording transferred to digital support, thread, support structures, rotating platform, speakers, photograph Dimensions variables / Variable dimensions Produite avec le concours financier de / Produced with the financial assistance of Musée national des beaux-arts du Québec
	Chrysalide 83, 2006 Graphite sur papier / Graphite on paper 28 x 21,5 cm 33,7 x 27,5 x 4,1 cm (encadré / framed) Collection Aïcha Raïhani, Montréal		
	Chrysalide 84, 2006 Graphite et moisissure sur papier / Graphite and mold on paper 28 x 21,5 cm 33,7 x 27,5 x 4,1 cm (framed) Collection privée / Private collection, Montréal		

LOST IN TIME

- p.107–113 **BW, 2009–2011**
Installation
Montre-bracelet mesurant les millénaires /
Wristwatch that measures millennia,
27 x 5 x 1,5 cm (Ø 4 cm), édition de / edition of 10
Socle en verre teinté et en acier inoxydable,
micro, haut-parleurs, filage / Podium, tinted glass
and stainless steel, microphone, speakers,
130,5 x 34,5 x 34,5 cm
En collaboration avec / In collaboration
with Roman Winiger, horloger / watchmaker
- p.124–125 **Sans titre (Casque intégral pour cheval), 2011**
Casque intégral pour cheval, pièce de harnache-
ment, verre teinté, acier poli et peint, placage
sur bois / Full face helmet for horse, harness,
tinted glass, polished and painted steel,
wood veneer
193 x 155 x 82 cm
Collection privée / Private collection, Montréal
- Sans titre (Protagoniste 1), 2011**
Plexiglas teinté, impression au jet d'encre
sur papier photo / Tinted Plexiglas, inkjet print
220 x 122 cm
Collection privée / Private collection, Montréal
- p.127 **Sans titre (Protagoniste 2), 2011**
Plexiglas teinté, impression au jet d'encre
sur papier photo / Tinted Plexiglas, inkjet print
220 x 122 cm
Collection privée / Private collection, Montréal
- Sans titre (Protagoniste 3), 2011**
Plexiglas teinté, impression au jet d'encre
sur papier photo / Tinted Plexiglas, inkjet print
220 x 122 cm
Collection privée / Private collection, Montréal
- p.126 **À la recherche du jour d'après, 2012**
Impression à jet d'encre sur pellicule plastique
translucide, 3 boîtiers lumineux / Inkjet print
on translucent plastic film, 3 light boxes
182,8 x 365,8 cm (182,8 x 121,9 cm chaque boîtier /
each light box), édition de / edition of 3
Collection Loto-Québec, acquis en partenariat
avec le Musée d'art contemporain de Montréal /
Collection of Loto-Québec, acquired in partnership
with Musée d'art contemporain de Montréal
- p.122–123 **Lost in Time, 2014**
→ p.128–150 Film couleur transféré sur support numérique,
46 min, son / Colour film transferred to digital
support, 46 min, sound
Coproduction Musée d'art contemporain
de Montréal et / and Casino Luxembourg
Avec le soutien / With the support of Conseil
des arts et des lettres, Conseil des arts du Canada
- Lost in Time, 2014**
Enregistrement audio transféré sur support
numérique, double disque vinyle 33 tours,
pochette, 33 min 43 s (face A), 30 min 47 s
(face B) / Audio recording transferred to digital
support, double vinyl LP, record sleeve,
33 min 43 s (A side), 30 min 47 s (B side)
31,5 x 31,5 x 0,5 cm (pochette fermée /
record sleeve), édition de 100 / edition of 100
En collaboration avec / In collaboration
with Murcof, musicien / musician
Production Casino Luxembourg
- p.170–173 **Lost in Time 33–66, 2014**
Installation
Métronome, 2 haut-parleurs, tourne-disque,
vinyle, son / Metronome, two loudspeakers,
turntable, vinyl LP, sound
Avec le concours financier de / With the financial
support of Casino Luxembourg
- p.164–169 **Goldberg Experienced.01 Berlin Session, 2010–2011**
Installation
Caméra stop motion, moniteur à écran plat,
nature morte avec crâne, coquillages, fleurs, fruits,
bougies, etc. reconstituée dans un espace vitré,
caméra / Stop-motion camera, flat screen monitor,
still life with skull, shells, flowers, fruit, candles, etc.
installed in a glassed space, camera
Enregistrement audio transféré sur support numé-
rique, disque vinyle 33 tours, pochette, 52 min 6 s /
Audio recording transferred to digital support,
vinyl LP, record sleeve, 52 min 6 s
31,5 x 31,5 x 0,5 cm (pochette fermée / record
sleeve), édition de / edition of 100
En collaboration avec / In collaboration
with David Kaplan, pianiste / pianist
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
- p.118–121 **77 K, 1^{er}, 2^e, 3^e mouvement
(Goldberg Experienced.03), 2012**
Installation
Film de 16 mm, 8 min en boucle, 8 tourne-disques,
8 vinyles 33 tours, son / 16mm film, 8 min loop,
8 turntables, 8 vinyl LPs, sound
Collection privée / Private collection, Montréal
- p.115–117 **Goldberg Experienced.04 (GE0433RPM), 2014**
Composition pour 8 pianos, 8 haut-parleurs,
40 min / Composition for 8 pianos, 8 loudspeakers,
40 min
En collaboration avec / In collaboration
with Patrice Coulombe, compositeur / composer
Avec la participation de / With the participation
of Conservatoire de la Ville de Luxembourg
Production Casino Luxembourg
- p.175–179 **180°, 2011**
Film couleur de 35 mm transféré sur support
numérique, 9 min 55 s, son / 35mm colour film
transferred to digital support, 9 min 55 s, sound,
édition de / edition of 5
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
- p.158 **Piano orbital.01 Guillaume Lekeu
(Sonate pour piano n°4), 2011**
Enregistrement audio transféré sur support
numérique, disque vinyle, pochette, 27 min 16 s /
Audio recording transferred to digital support,
vinyl record, record sleeve, 27 min 16 s
31,5 x 31,5 x 0,5 cm (pochette fermée /
record sleeve), édition de / edition of 100
En collaboration avec / In collaboration
with David Kaplan, pianiste / pianist
Collection Musée d'art contemporain de Montréal

Piano orbital.02 Claude Debussy
(La cathédrale engloutie, prélude X), 2014
Enregistrement audio transféré sur support numérique, disque vinyle, pochette, 34 min / Audio recording transferred to digital support, vinyl record, record sleeve, 34 min
31,5 x 31,5 x 0,5 cm (pochette fermée / record sleeve), édition de / edition of 100
En collaboration avec / In collaboration with Sarah Hoyt, pianiste / pianist
Avec le concours financier de / With the financial support of Casino Luxembourg

→ p.161–162 **Piano orbital.03 Maurice Ravel**
(La vallée des cloches, miroirs V), 2014
Enregistrement audio transféré sur support numérique, disque vinyle, pochette, 35 min 28 s / Audio recording transferred to digital support, vinyl record, record sleeve, 35 min 28 s
31,5 x 31,5 x 0,5 cm (pochette fermée / record sleeve), édition de / edition of 100
En collaboration avec / In collaboration with David Kaplan, pianiste / pianist
Avec le concours financier de / With the financial support of Casino Luxembourg

→ p.157 **Piano orbital.04 Jean-Sébastien Bach**
(L'art de la fugue, contrepoint XIX), 2014
Enregistrement audio transféré sur support numérique, disque vinyle, pochette, 44 min 73 s / Audio recording transferred to digital support, vinyl record, record sleeve, 44 min, 73 s
31,5 x 31,5 x 0,5 cm (pochette fermée / record sleeve), édition de / edition of 100
En collaboration avec David Kaplan, pianiste / pianist
Avec le concours financier de / With the financial support of Casino Luxembourg

I Feel Cold Today, 2007

Directrices de la photographie / DOPs : Brigitte Henry, Stéphanie-Anne Weber Biron
Première assistante à la caméra / First assistant camerawoman : Ina Lopez
Assistant à la caméra, électricien et machiniste / Assistant cameraman, best boy grip, best boy lighting : Oliver Biron
Cadreuse à la caméra « B » / Second camera : Ina Lopez
Chef machiniste / Key grip : Alain Tremblay
Photographe de plateau / Still photographer : Nancy Belzile
Mixeur de son / Sound mixer : Patrick Watson
Monteur / Editor : Alexandre Frénois
Monteurs préliminaires / Offline editors : Brigitte Henry, Hervé Misserey
Monteur en ligne / Online editors : Anhtu Vu
Responsable des effets spéciaux / Special effects : Nathalie Bujold
Techniciens aux décors et accessoiristes de plateau / Set construction and props : Nancy Belzile, Brigitte Henry, Hervé Misserey, Gennaro de Pasquale, Aziz Tachouche
Merci à / Thanks to : Emmanuel Galland, Atelier CLARK, Centre CLARK, MFX productions Inc.

Chrysalide, 2008 & Chrysalide Empereur, 2008

Comédien / Actor : Mario Gorgue
Directrice de la photographie / DOP : Stéphanie-Anne Weber Biron
Photographe de plateau / Still photographer : Nancy Belzile
Assistant à la caméra / Assistant cameraman : Ivan Péloquin
Chef électricien / Gaffer : Ragnar Keil
Chef machiniste / Key grip : Simon Lamarre-Ledoux
Preneur et mixeur de son / Sound recordist and mixer : Vincent Lemieux
Monteuse / Editor : Nathalie Bujold
Monteur en ligne / Online editor : Anhtu Vu
Costumière / Wardrobe : Corine Lemieux

Concepteurs des décors / Set designers : Jean Babin, Manuel Baumann, Nancy Belzile, Léonide Bernatchez, Walter Byrns, Natacha Chamko
Techniciens aux décors et accessoiristes de plateau / Set construction and props : Guy Asselin, Manuel Baumann, Nancy Belzile, Kévine Bernatchez, Léonide Bernatchez, Nathalie de Blois, Alexia Burger, Raphaël Gaudreau, Brigitte Henry, Hervé Misserey, Aziz Tachouche

Merci à / Thanks to : Pasquale Deschènes, Emmanuel Galland, Yan Giguère, Jacques Godbout, Bruno LaHaye, Bruno Ricciardi-Rigault, Anthonin Sorel, Phillip Lewis

L'ensemble du projet n'aurait pu prendre forme sans l'aimable collaboration de Serge Choinière, directeur technique du Fashion Plaza, qui m'a permis de bénéficier des différents espaces de l'immeuble et ce pour chacune des étapes durant les deux années de production. Une partie du projet *Chrysalides* a été réalisée grâce au soutien du Conseil des arts et des lettres du Québec. / This project would not have taken shape without the kind contribution of Serge Choinière, technical director at Fashion Plaza, who let us use different spaces in the building for each of the stages of this two-year production. The *Chrysalides* project was partly made possible by the support of the Conseil des arts et des lettres du Québec.

13, 2009

Direction photo / DOP : Brigitte Henry, Ina Lopez
Première assistante à la caméra / First assistant camera : Ina Lopez
Assistant-réalisateur / Assistant director : Hervé Misserey
Assistant au montage / Assistant editor : Enrica Gattolini
Photographe de plateau / Still photographer : Nancy Belzile

Chef-électricien / Gaffer : Marc Morgenstein
Deuxième chef électro / Assistant gaffer : Max Paul
Prise de son / Sound recordist : Vincent Lemieux
Effets spéciaux / Special effects : Manuel Baumann, Hervé Misserey
Graphisme / Graphic design : Nancy Belzile

Techniciens au décor et accessoiristes de plateau / Set construction and props : Maurain Auxies, Manuel Baumann, Nancy Belzile, Kévine Bernatchez, Gennaro de Pasquale, Ralph Dfouni, Raphaël Gaudreau, Brigitte Henry, Robbie Kuster, Vincent Lemieux, Hervé Misserey, Éric Poirier, David-Étienne Savoie, Miscka Stein

Apparitions / Appearances : Simon Angel, Nancy Belzile, Benoît Bourdeau, Natacha Chamko, Émilie Grenier, Brigitte Henry, Johnatan Kilgannon, Peter King, Robbie Kuster, Phillip Lewis, Marc Morgenstein, Aziz Tachouche, l'équipe de / the team of Philoména

Pianiste / Pianist : Johnatan Kilgannon
Pièce au piano / Piano piece : Béla Bartók, *Mikrokosmos*, SZ 107 BB, 105
Percussionniste / Percussionist : Robbie Kuster
Guitare / Guitar : Simon Angel
Musique / Music : Jean-Sébastien Bach, *Suite pour violoncelle n°4 – Prélude en mi-bémol majeur*, BWV 1010 / Johann Sebastian Bach, *Cello Suite no.4 – Prelude in E-flat major*, BWV 1010

Merci à / Thanks to : Atelier CLARK, Mathieu Beauséjour, Jacky Benhamou et / and Zélo, Bombola, Natacha Chamko, Nicolas Fonseca, Yan Giguère, Peter King, Bruno Lahaie, Vincent Lemieux, Daniel Olson, Robert Saad et / and Feedmor, Alexandra Saulnier et / and Studio Rodéo, Jean-François Sauvageau, Systemalux

Un merci tout spécial à / Particular thanks to : Serge Choinière

Chrysalides Fashion Plaza 1, 2 & 3, 2006–2007

Trois présentations de six heures ont eu lieu dans l'immeuble The Fashion Plaza sur l'avenue de Gaspé à Montréal au cours de l'année 2006–2007. Ces événements m'ont permis de présenter mon travail en cours de réalisation tout au long du projet *Chrysalides* / Three six-hour presentations took place on the premises of The Fashion Plaza on de Gaspé avenue in Montreal in 2006–2007. These events allowed me to present my ongoing work throughout the project *Chrysalides*.

Merci à / Thanks to : Manuel Baumann, Nancy Belzile, Hélène Chalifoux, Thomas Csano, Nathalie de Blois, Gennaro de Pasquale, Marc Étienne Grenier, Emmanuel Galland, Brigitte Henry, François Lalumière, Hervé Misserey, Emmanuel Sévigny, Aziz Tachouche, Atelier CLARK, Centre CLARK

Fashion Plaza Nights : 12 compositions pour 2 pianos, 2007–2014

Merci à / Thanks to : Jocelyn Robert, Meriol Lehmann et / and Avatar pour leur intérêt pour le projet ainsi que leur contribution technique / for taking interest in the project and for their technical contribution.

Graphisme du livret de partition / Graphic design of the score booklet : Thomas Csano

180°, 2011

Directeurs de la photographie / DOPs : Benoît Beaulieu, Brigitte Henry
Première assistante à la caméra / First assistant camerawoman : Ina Lopez
Deuxièmes assistants à la caméra / Second assistant cameramen : Marc-André Thomassin, Patrick Trudeau
Directrice de production / Production director : Brigitte Henry
Assistante réalisatrice / Assistant director : Juliette Forster
Chef machiniste / Key grip : François Leduc

Chef accessoiriste / Chief prop : Mark Morgenstein
Responsable de l'enregistrement sonore / Sound recordist : Marcel Guoin, Karisma Audio
Perchiste / Boom operator : Leo Maraviglia
Responsable des effets spéciaux / Special effects : Mike Cozens, Cineeffects production
Assistant technique / Technical assistant : Dean Robinson
Photographe de plateau / Still photographer : Kathayoun Dibamehr
Responsable des effets visuels / Visual effects : Patrick David
Coloriste / Colour grading : Art Montreuil
Mixeurs de son / Sound mixers : Bruno Bélanger, Keith McMullen, Yannick Sebag
Collaborateur à l'échantillonnage sonore / Assistant sound sampler : Stephen Saupré
Costumière / Wardrobe : Marie-Claude Jalbert
Menuisier / Carpenter : Robert Smith
Cascadeur / Stuntman : Alain Bédard
Techniciens aux décors et accessoiristes de plateau / Set construction and props : Philippe Allard, Hervé Misserey, Éric Poirier, Yannick Sebag, Aziz Tachouche
Responsables du service rafraîchissements / Refreshments : Gennaro de Pasquale, Vincent Lemieux
Associée à la recherche et à l'exploration musicales / Music research assistant : Katarina Mikhailova
Transcripteur de la partition / Score transcription : Mark Van Hare
Graphisme de la partition / Graphic design of the score : Pierre Chapdelaine
Musique du générique / Credits soundtrack : *Sonate pour piano n°4* de Guillaume Lekeu interprété par David Kaplan / *Piano Sonata no.4* by Guillaume Lekeu, played by David Kaplan
Ce film a été tourné à la Salle Pierre-Mercure du Centre Pierre-Péladeau à Montréal / This film was shot at Salle Pierre-Mercure at Centre Pierre-Péladeau in Montreal.

Appuis / Support: Conseil des arts et des lettres du Québec, Office national du film du Canada, Cinépool, département caméra

Merci à / Thanks to Salle Pierre-Mercure : Steve Beaupré, Véronique Beaupré, Johanne Bergeron, Stéphane Dorion (Altitech International), Nicolas Fonseca, Paul Gagnon, Nancie Grant, Marie-Christine Guité, Michel Golitinsky M. Ha, Alexe Lavigne-Descôteaux, Louise Lavallée, Local B, Marie-Michelle Mailloux, Roman Martyn, Raphaël Simard, Martin St-Antoine, Guy Vanasse, Kodak Canada

Lost In Time, 2014

Premier rôle / Main actor : Manuel Baumann
Cavalier / Horse rider : Benoît Gauthier
Directrice de la photographie / DOP : Brigitte Henry
Directeur de production / Production director : Roman Martyn
Chef machiniste / Key grip : François Leduc
Directeur artistique / Artistic director : Jean Babin
Costumière / Wardrobe : Marie-Claude Jalbert
Habilleuse et accessoiriste / Dresser and prop woman : Faustine Berthet
Repérage / Location scout : Roman Martyn

Équipe 2012 / Team 2012

Directrice de la photographie / DOP : Brigitte Henry
Premier assistant à la caméra / First assistant cameraman : Christian Capéraà
Deuxième assistante à la caméra / Second assistant camerawoman : Mélia Lagacé
Chef machiniste / Key grip : François Leduc
Assistante à la production / Production assistant : Juliette Forster
Équipe technique / Technical team : Philippe Allard, Manuel Baumann, Nancy Belzile, Léa Fiona, Juliette Forster, Marie-Claude Jalbert, Hervé Misserey, Aziz Tachouche, Patrick Trudeau

Responsable de la sécurité / Security manager : Marc Laverlochère
Catering : Maryska
Data renderer : Julien Mercier
Conducteur de la motoneige / Snowmobile operator : Bertrand Dupuis
Dresseurs de cheval / Horse trainers : Katherine Desmarais, François Gauthier

Équipe 2013, Islande / Team 2013, Iceland

Directrice de la photographie / DOP : Brigitte Henry
Assistant à la caméra / Assistant cameraman : Orion Szydel
Chef machiniste / Key grip : François Leduc
Équipe technique / Technical team : Manuel Baumann, Faustine Berthet, Hervé Misserey
Habilleuse / Dresser : Faustine Berthet
Responsables du service rafraîchissements / Refreshments : Faustine Berthet, Hervé Misserey
Rechercheuse en Islande / Researcher in Iceland : Amanda Riffo

Équipe 2013, Montréal / Team 2013, Montreal

Directrice de la photographie / DOP : Brigitte Henry
Assistant à la caméra / Assistant cameraman : Orion Szydel
Chef machiniste / Key grip : François Leduc
Équipe technique / Technical team : Marianne Allard, Philippe Allard, Andrew Barr, Brad Barr, Manuel Baumann, Stephen Beaupré, Maude Perrin, Emmet Walsh
Cavalier / Horse rider : Benoît Gauthier

Équipe 2014 / Team 2014

Concepteurs des décors / Set designers : Nancy Belzile, Léonide Bernatchez, Romeo Gongora, François Leduc, Corine Lemieux
Équipe technique / Technical team : Philippe Allard, Manuel Baumann, Stephen Beaupré, Marc Girardin, Corine Lemieux, Marc Pivin, Aziz Tachouche, Kevin Taillon
Prise de son / Sound recordist : Pablo Villegas Hernandez
Modélisation du casque pour cheval / 3D helmet modelling : Christophe Dubois

Postproduction / Post-production

Designer son / Sound designer : Michel Bordeleau
Mixeur / Sound mixer : Louis Gignac
Étalonneur / Colour correction : Marc Boucrot
Directeur technique / Technical director : Alexis Cadorette Vigneau
Nettoyage de la voix / Voice cleaning : Vincent Lemieux, Cristobal Urbina
Conversion des formats / Format conversions : Peter Bass

Musique originale / Original soundtrack : Murcof

Avec la participation de / With the participation of : Les Petits Chanteurs du Mont-Royal
Arrangements et direction musicale / Arrangement and musical direction : Gilbert Patenaude

Interprétation de l'aria des *Variations Goldberg* BWV 988 de Jean-Sébastien Bach / Interpretation of the aria of the *Goldberg Variations* BWV 988 by Johann Sebastian Bach : Sopranos 1 : Wu Ding, Oscar Antonio Fajardo Montalvo, Sacha Jean-Claude, Matija Mitojevic, Simon Perron-Wojcik, Luis Rivero-Garcia, Geoffrey Zhou
Sopranos 2 : Étienne Beaumier, Paul Chartrand, Félix T. Lavoie, Thomas Paquet, Antoine Payette-Toupin

Altos : Evendi Emma, Karnaim Jeanovil-Nicolas, Justin Lamarche, Jacob Laporte, Zexi Li
Ténors / Tenors : Étienne Bourke, Marc-Olivier Laramée, Léo Mondor, Étienne Payette-Toupin, Simon Poirier, Barytons / Baritones : Julien Bélanger, Arnaud Castonguay, Alexandre Duguay
Basses : Nicolas Guay, Thomas Jodoin-Fontaine, Jacob Legault, René-André Saint-Fleur

Interprétation de la 25^e variation des *Variations Goldberg* BWV 988 de Jean-Sébastien Bach / Interpretation of the 25th variation of the *Goldberg Variations* BWV 988 by Johann Sebastian Bach : Pianiste / Pianist : David Kaplan

La voix de Henri Laborit provient d'une série d'entretiens réalisés avec Gérard Caramaro pour Radio Libertaire en 1984. / The voice of Henri Laborit was excerpted from a series of interviews with Gérard Caramaro on Radio Libertaire in 1984.

Le film *Lost in Time* a été réalisé grâce au soutien de / The film *Lost in Time* was made with the support of : Conseil des arts du Canada, Conseil des arts et des lettres du Québec, Musée d'art contemporain de Montréal et / and Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain.

Merci à / Thanks to : Philippe Allard, Bui Baldivinsson, Nancy Belzile, Sabine Ben Ouirane, André Bourbonnais, Brisson – Carrosserie BG Inc., Johanne Chantal, Karine Charbonneau, Daisy Desrosiers, Mélodie Dussud-Jantzen, Linda Filice, Patrick Filice, Juliette Forster & Coco Paloma, Friobjorn, Corine Lemieux, Patrick Mathey, Luce Meunier, Katrin Olafsdóttir, Jeremy Petrus, Axel Pétursson, Marc Pivin, Aziz Tachouche, Valgerður, et toute l'équipe de / and the team of Total Cold Storage, Green Ground, Radio Libertaire



13_making_of_01_DSC_3271.jpg



13_making_of_03_DSCN0067.jpg



13_making_of_04_DSCN0113.jpg



13_making_of_05_DSCN2523_2.jpg



13_making_of_06_DSCN0204_B.jpg



13_making_of_08_DSCN0134.jpg



13_making_of_10_DSCN0057_2.jpg



13_making_of_11_DSCN0040_2.jpg



13_making_of_12_DSCN0030.jpg



13_making_of_09_DSCN0061_2.jpg



180_making_of_close_02_IMG_7471.jpg



180_making_of_close_02_IMG_7496.jpg



180_making_of_close_03_IMG_7470.jpg



180_making_of_close_04_IMG_7467.jpg



180_making_of_closeup_01_IMG_7462.jpg



180_making_of_closeup_06_IMG_7460.jpg



180_making_of_large plano_01_IMG_7341.jpg



180_making_of_large_01_IMG_1734.jpg



180_making_of_loge_01_IMG_7376.jpg



chrysalide_making_of_04_DSCN0013_B_1.jpg



Chrysalide_making_of_01_credit Nancy Betzile_DSCN4430.jpg



Chrysalide_making_of_02_DSCN4519.jpg



Chrysalide_making_of_03_DSCN4791.jpg



Chrysalide_making_of_04_DSCN4347.jpg



DSC_3171.JPG



DSC_3172.JPG



DSC_3175.JPG



DSC_3196.JPG



DSC_3198.JPG



DSC_3223.JPG



DSC_3238.JPG



DSC_3271.JPG



DSC_3281.JPG



DSC_3352.JPG



DSC_3355.JPG



DSCN0001_2.JPG



DSCN0087.JPG



DSCN0098.JPG



DSCN0107.JPG



DSCN0105.JPG



DSCN0114.JPG



DSCN0134.JPG



DSCN0162.JPG



DSCN0173.JPG



DSCN0193.JPG



DSCN0204.JPG



DSCN0215.JPG



DSCN0253.JPG



DSCN0311.JPG



DSCN0451.JPG



DSCN0475.JPG



DSCN0823.JPG



DSCN2084.JPG



DSCN2109.JPG



DSCN2199.JPG



DSCN2230.JPG



DSCN2352.JPG



DSCN2368.JPG



DSCN2382.JPG



DSCN2390.JPG



DSCN2391.JPG



DSCN2399.JPG



DSCN2414.JPG



DSCN2418.JPG



DSCN2437.JPG



DSCN2475.JPG



DSCN2523.JPG



DSCN2535.JPG



DSCN2575.JPG



DSCN2577.JPG



DSCN2591.JPG



DSCN2597.JPG



DSCN0001_4.JPG



DSCN0001_11.JPG



DSCN0001_15.JPG



DSCN0002_4.JPG



DSCN0003_B.JPG



DSCN0003_C.JPG



DSCN0003.JPG



DSCN0004_1.JPG



DSCN0004.JPG



DSCN0005_2.JPG



DSCN0005_3.JPG



DSCN0006_1.JPG



DSCN0007.JPG



DSCN0009_2.JPG



DSCN0009_B_2.JPG



DSCN0013_B_1.JPG



DSCN0014.JPG



DSCN0015.JPG



DSCN0018_3.JPG



DSCN0020.JPG



DSCN0024_2.JPG



DSCN0030.JPG



DSCN0031.JPG



DSCN0032_2.JPG



DSCN0034.JPG



DSCN0040_2.JPG



DSCN0042_2.JPG



DSCN0051_2.JPG



DSCN0055.JPG



DSCN0056_2.JPG



DSCN0057_2.JPG



DSCN0059_2.JPG



DSCN0060_2.JPG



DSCN0061_2.JPG



DSCN0065_2.JPG



DSCN0082.JPG



DSCN2601.JPG



DSCN2609.JPG



DSCN2622.JPG



DSCN2636.JPG



DSCN2650.JPG



DSCN2658.JPG



DSCN2693.JPG



DSCN2698.JPG



DSCN2711.JPG



DSCN4347.JPG



DSCN4362.JPG



DSCN4385.JPG



DSCN4501.JPG



DSCN4779.JPG



DSCN4794.JPG



GE.01_Berlin session jour05_IMG_0702.jpg



GE01_detail V26_IMG_0896.jpg



GE01_last day recording.jpg



GE01_last day recording2.jpg



GE01_V26_DKaplan_2.jpg



GE01_V26_portraitjoke.jpg



GE01_V26_setup.jpg



GE01_V26-V27 dinner_1.jpg



GE01_V26-V27_dinner3.jpg



GE01_V26-V27_dinner4.jpg



GE01_V26-V27_dinner5.jpg



77k Tourmage - Cap St Jacques 01.JPG



77k Tourmage - Cap St Jacques 14.JPG



77k Tourmage - Cap St Jacques 29.JPG



77k Tourmage - Cap St Jacques 31.JPG



77k Tourmage - Cap St Jacques 32.JPG



77k Tourmage - Cap St Jacques 46.JPG



IMG_3541.JPG



IMG_3543.JPG



IMG_3545.JPG



IMG_3547.JPG



IMG_3548.JPG



IMG_3551.JPG



IMG_3553.JPG



IMG_3554.JPG



IMG_3555.JPG



IMG_3563.JPG



IMG_3567.JPG



IMG_3568.JPG



IMG_3569.JPG



IMG_3570.JPG



IMG_3571.JPG



IMG_3573.JPG



IMG_3574.JPG



IMG_3577.JPG



IMG_3583.JPG



IMG_3597.JPG



IMG_3599.JPG



IMG_3615.JPG



IMG_3617.JPG



IMG_3621.JPG



IMG_3631.JPG



IMG_3634.JPG



IMG_3640.JPG



IMG_3646.JPG



IMG_3657.JPG



IMG_3661.JPG



IMG_3677.JPG



IMG_3687.JPG



IMG_3722.JPG



P1000135.JPG



P1000137.JPG



P1000139.JPG



P1000141.JPG



P1000145.JPG



P1000153.JPG



P1000154.JPG



P1000155.JPG



P1000156.JPG



P1050653.JPG



P1050668.JPG



P1050674.JPG



P1050676.JPG



P1050694.JPG



P1050707.JPG



P1050712.JPG

Remerciements

L'exposition *Les temps inachevés* couvre plusieurs années de pratique pendant lesquelles j'ai bénéficié de beaucoup de soutien. Il m'est impossible, s'en risquer d'en oublier, d'énumérer ici toutes celles et tous ceux qui m'ont aidé, mais je souhaite tout de même tenter l'exercice dans la mesure du possible.

Les films de la trilogie *Chrysalides*, réalisées entre 2006 et 2009, n'auraient pu voir le jour sans l'aide de nombreux ami(e)s. Je pense, entre autres, à Brigitte Henry, Nancy Belzile et Hervé Misserey, qui m'ont suivi aveuglément en dépit des conditions souvent dérisoires; Stéphanie-Anne Weber Biron, qui m'a aidé pour les premiers films; Ina, Aziz, Manuel, Gennaro, Kevin, Léo, pour ne nommer qu'eux. Je pense également à l'Atelier CLARK ainsi qu'à Yan Giguère, Natacha Chamko et Peter King.

Au fil des ans, j'ai fait de nombreuses collaborations qui m'ont amené à la réalisation de plusieurs projets. Je pense à celle avec l'horloger Roman Winiger pour la montre *BW* qui existe grâce à son savoir, son ouverture d'esprit, sa curiosité et sa générosité. Je pense également à David Kaplan, pianiste de grand talent, rencontré à Berlin et grâce à qui *Goldberg Experienced.01* a pu se concrétiser. Il a également joué le jeu en interprétant le pianiste à l'envers dans le film *180°*, en plus de se livrer à l'interprétation de *Piano orbital.01*, *.02* et *.03*. Merci David. Merci à Sarah Hoyt et Mark Van Hare, qui ont aussi collaboré à *Piano orbital*.

Pour mon plus récent ensemble, *Lost in Time*, beaucoup de gens sont intervenus, surtout dans les films comme en témoignent les génériques. Je souhaite souligner tout particulièrement l'apport de Brigitte Henry en ses qualités de directrice photo mais aussi comme photographe. C'est elle qui sait développer un film 16 mm à la main, par exemple! Elle a porté bien des chapeaux sur mes différents projets et je lui en suis extrêmement reconnaissant. Nancy Belzile, je te remercie pour toute l'aide et l'assistance aux projets que tu m'as apportée pour l'ensemble *Chrysalides*, en plus du support moral. Hervé Misserey, tu auras été des plus volontaires depuis le début. J'espère qu'on se retrouvera. Je pense aussi à François Leduc qui nous a accompagnés dans nos aventures, Roman Martyn, Orion Szydel, Manuel Baumann et Faustine Berthet; Guillaume-Van Roberge qui m'a aidé souvent ces dernières années, qui a conçu une pièce sonore et qui a contribué grandement au développement de *77 K 1^{er}, 2^e et 3^e mouvement (Goldberg Experienced.03)* en plus de m'aider au montage de plusieurs expositions en Europe. Merci à Patrice Coulombe, qui tout récemment m'a offert sa confiance et a fait preuve de curiosité et d'engagement dans la création de *Goldberg Experienced.04 (GE0433RPM)*, un projet toujours en cours de réalisation.

Si je me plonge dans mes souvenirs plus lointains, je me dois de remercier Madame Monique Gosselin, Monsieur Bouvier, Monsieur Roger Renaud et Monsieur Cabral sans qui je n'en serais pas là aujourd'hui. Et bien évidemment ma famille qui m'a toujours encouragé. Merci à Daniel Jalbert qui m'a tellement aidé dans une période de ma vie. Merci Nathalie pour toutes ces années. Bien d'autres encore ont été d'une manière ou d'une autre d'une grande influence et m'ont marqué profondément. Je pense à vous souvent.

Plus près dans le temps maintenant, je souhaite remercier Lesley Johnstone qui m'a approché pour le Prix Sobey en 2010 et qui, depuis, m'a accompagné dans ce projet d'exposition. Une relation s'est construite ces dernières années et j'espère qu'elle se prolongera dans le temps. Kevin Muhlen aussi, qui, assez tôt, m'a fait part de son intérêt et qui a embrassé ce projet de collaboration sans hésiter. Ça aura été pour moi un plaisir immense et un grand honneur aussi que de travailler avec lui et toute son équipe du Casino Luxembourg. Merci pour votre accueil. Merci à Andrea Cinel et Gaëtane Verna que j'aurai la chance de mieux connaître au courant de l'année.

Merci à Jakob Lorenz pour avoir contribué au développement de certaines pièces, ainsi qu'à la mise en espace des œuvres dans le cadre des expositions.

Acknowledgments

The exhibition *Les temps inachevés* surveys several years of artistic practice during which I benefitted from a lot of support. I cannot possibly name all those who have helped me without running the risk of forgetting someone, but I will nevertheless try my best.

The films from the *Chrysalides* trilogy, which were produced between 2006 and 2009, could not have seen the light of day without the help of numerous friends, among whom Brigitte Henry, Nancy Belzile and Hervé Misserey, who followed me unquestioningly despite often derisory conditions; Stéphanie-Anne Weber Biron, who helped me with my first films; Ina, Aziz, Manuel, Gennaro, Kevin and Léo, to name but them. I would also like to thank Atelier CLARK as well as Yan Giguère, Natacha Chamko and Peter King.

Over the years I have collaborated with numerous people on various projects. I would like to mention my collaboration with the clockmaker Roman Winiger for the *BW* watch, which exists thanks to Roman's know-how, openness of mind, curiosity and generosity. I also think about David Kaplan, a greatly talented pianist I met in Berlin and thanks to whom *Goldberg Experienced.01* could materialize. He also played the upside-down score as a pianist in the film *180°* and interpreted *Piano orbital.01*, *.02* and *.03*. Thank you David. Thanks to Sarah Hoyt and Mark Van Hare, who also contributed to *Piano orbital*.

Many people have contributed to my most recent series, *Lost in Time*, mostly the films, as witness the credits. I would like to highlight the contribution of Brigitte Henry as director of photography but also as photographer. She knows how to manually develop 16mm film, for instance! She has worked in many roles on my different projects, for which I'm very grateful to her. Nancy Belzile, thank you for all the help and moral support that you provided throughout the *Chrysalides* series. Hervé Misserey, you were among the most determined from the outset. I hope we will meet again. I would also like to mention François Leduc, who has accompanied me in these adventures; Roman Martyn, Orion Szydel, Manuel Baumann and Faustine Berthet; Guillaume-Van Roberge, who has often helped me out in recent years, who conceived the sound piece and who contributed to the development of *77 K 1^{er}, 2^e et 3^e mouvement (Goldberg Experienced.03)*, while also helping me set up several exhibitions in Europe. Special thanks to Patrice Coulombe, who very recently offered me his trust and with a lot of curiosity and engagement is contributing to the ongoing production of *Goldberg Experienced.04 (GE0433RPM)*.

Going back in time I want to thank Ms Monique Gosselin, Mr Bouvier, Mr Roger Renaud and Mr Cabral, without whom I wouldn't be here today. Not to forget my family, of course, who have always encouraged me. Thanks to Daniel Jalbert, who helped me so much at a certain time in my life. Thank you, Nathalie, for all these years. Many others have, in one way or another, had a deep and lasting influence on me – I often think about you.

As more recent encounters go, I would like to thank Lesley Johnstone, who approached me for the Sobey Prize in 2010 and has since been accompanying this exhibition project. Ours is a young but hopefully long-lasting relationship. Thanks also to Kevin Muhlen, who very early on signalled his interest and embraced this collaborative project without hesitation. It was a tremendous pleasure and honour to work with him and his team at Casino Luxembourg. Thank you for having me. Thanks to Andrea Cinel and Gaëtane Verna, whom I will get to know better over the course of the year.

Thanks to Jakob Lorenz for having contributed to the development of some of my works as well as to the presentation of the works within the framework of the exhibitions.

Merci aussi à : Mélanie Boucher, Karine Charbonneau, Rodolphe Duvacher, Romeo Gongora, Mason Juday, Roman Martyn, Keith McMullen, Jeremy Petrus, Anne Philippon, Jacinthe Pilote et Studio Pilote, Bernard Schütze, Matthäus Von Schlippe et à tous ceux que j'aurais omis de mentionner.

Pour leur implication spécifique dans l'exposition *Les temps inachevés*, les commissaires de l'exposition et l'artiste souhaiteraient remercier : Phillipe Allard, Battat Contemporary – ACI Consultants, Marie-Ève Beaupré, Nancy Belzile, Kévine Bernatchez, Léonide Bernatchez, Réjean Bisailon, Richard Chassé, David Choquette, Sébastien Cliche, Collection privée Joe Battat, François Côté, Patrick Coutu, Gabriel Coutu-Dumont, Nathalie de Blois, Pierre Durette, Juliette Forster, Emmanuel Galland, Matthieu Gauvin, Bastien Gilbert, Phoebe Greenberg, Daniel Jalbert, Benjamin Klein, Réjeanne Lajoie, Éric Lamontagne, Pierre Lapointe, Vincent Lemieux, Loto-Québec, Aïcha Raïhani, Natacha Raïhani, Alain Tremblay, Sonia Vigneault, Alexandre Zerbé

Ainsi que : Serge Bausch, Manuel Baumann, Nora Braun, Éric Chenal, Andrea Cinel, Conservatoire de la Ville de Luxembourg, Patrice Coulombe, Stefan Dorneanu, Elisabeth Frenay, Sarah Hoyt, Frédéric Jean, Petrit Jung, David Kaplan, Olivier Lamy, Marc Meyers, Murcof, Ivo Piscevic, Guillaume-Van Roberge, Charles Stoltz, Kevin Todd, Dominique Villemaire, Jiali Wang, Anna Weber, Aurélie Wenzel, Roman Winiger, Jenny Zhu.

Je tiens à remercier tout particulièrement Joe Battat pour sa complicité et son soutien, et pour m'avoir permis d'assurer une continuité dans mon travail au cours des dernières années. Merci à Daisy Desrosiers, ma nouvelle alliée.

Évidemment, merci à Juliette et Coco Paloma qui me suivent et m'accompagnent au quotidien dans cette aventure.

Thanks also to: Mélanie Boucher, Karine Charbonneau, Rodolphe Duvacher, Romeo Gongora, Mason Juday, Roman Martyn, Keith McMullen, Jeremy Petrus, Anne Philippon, Jacinthe Pilote and Studio Pilote, Bernard Schütze, Matthäus Von Schlippe and to all those I might have forgotten to mention.

For their specific involvement in the exhibition *Les temps inachevés*, the curators and the artist would like to thank: Phillipe Allard, Battat Contemporary – ACI Consultants, Marie-Ève Beaupré, Nancy Belzile, Kévine Bernatchez, Léonide Bernatchez, Réjean Bisailon, Richard Chassé, David Choquette, Sébastien Cliche, Collection privée Joe Battat, François Côté, Patrick Coutu, Gabriel Coutu-Dumont, Nathalie de Blois, Pierre Durette, Juliette Forster, Emmanuel Galland, Matthieu Gauvin, Bastien Gilbert, Phoebe Greenberg, Daniel Jalbert, Benjamin Klein, Réjeanne Lajoie, Éric Lamontagne, Pierre Lapointe, Vincent Lemieux, Loto-Québec, Aïcha Raïhani, Natacha Raïhani, Alain Tremblay, Sonia Vigneault, Alexandre Zerbé

As well as: Serge Bausch, Manuel Baumann, Nora Braun, Éric Chenal, Andrea Cinel, Conservatoire de la Ville de Luxembourg, Patrice Coulombe, Stefan Dorneanu, Elisabeth Frenay, Sarah Hoyt, Frédéric Jean, Petrit Jung, David Kaplan, Olivier Lamy, Marc Meyers, Murcof, Ivo Piscevic, Guillaume-Van Roberge, Charles Stoltz, Kevin Todd, Dominique Villemaire, Jiali Wang, Anna Weber, Aurélie Wenzel, Roman Winiger, Jenny Zhu.

I would especially like to thank Joe Battat for his complicity and support, which have allowed me to ensure continuity in my work. Thanks to Daisy Desrosiers, my new ally.

Last but not least, thanks to Juliette and Coco Paloma, who are following my progress and accompanying me on this journey day by day.

Le présent ouvrage a été publié à l'occasion de l'exposition / The present book was published on the occasion of the exhibition

Patrick Bernatchez – Les temps inachevés

Organisée par / Organised by

Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain
(27.9.2014 – 4.1.2015)

Musée d'art contemporain de Montréal
(17.10.2015 – 10.1.2016)

Commissaires / Curators

Lesley Johnstone, Kevin Muhlen

Coproduction / Coproduction

Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain
Musée d'art contemporain de Montréal

En partenariat avec / In partnership with

Argos – Centre for Art and Media,

Bruxelles / Brussels

The Power Plant, Toronto

Avec le soutien de / With the support of



Publication / Publication

Éditeurs / Publishers

Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain asbl,
Luxembourg

Musée d'art contemporain de Montréal

Auteurs / Authors

Patrick Bernatchez, Lesley Johnstone, Scott McLeod,
Kevin Muhlen, John Zeppetelli

Conception graphique / Graphic design

Atelier Olivier Lamy, Bruxelles / Brussels

Coordination et relecture / Coordination and copy-editing

Sandra Kolten, Casino Luxembourg

Chantal Charbonneau, Musée d'art contemporain
de Montréal

Crédits photographiques / Photo credits

Patrick Bernatchez : 107, 167, 169

Éric Chenal : 23–30, 84–85, 108–111, 115–126,
130–131, 160–161, 164–166, 170–173

Juliette Forster : 168

Brigitte Henry : 113, 128–129

Orion Szydel : 19–22, 158–159, 162–163

Traductions / Translations

Marcia Couëlle (FR-EN – interview)

Patrick Kremer (FR-EN – génériques et remerciements /
film credits and acknowledgments)

Colette Tougas (EN-FR – Johnstone, McLeod,
avant-propos / foreword)

Impression / Print

Cassochrome, Waregem, Belgique / Belgium

ISBN 978-99959-30-27-1

La présente publication est réalisée
avec le soutien de / The present publication
was produced with the support of



© Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain,
Musée d'art contemporain de Montréal,
l'artiste et les auteurs / the artist and the authors,
mars / March 2015

Le Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain
est soutenu par le Ministère de la Culture du Luxembourg /
Casino Luxembourg is supported by the Luxembourg
Ministry of Culture



Casino Luxembourg
41, rue Notre-Dame
L – 2240 Luxembourg
www.casino-luxembourg.lu

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société
d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des
Communications du Québec. Il bénéficie de la participation
financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil
des arts du Canada / The Musée d'art contemporain de Montréal
is a provincially owned corporation funded by the Ministère
de la Culture et des Communications du Québec. The museum
receives additional funding from the Department of Canadian
Heritage and the Canada Council for the Arts.

Partenaire principal du / Main partner of Musée d'art
contemporain de Montréal : Collection Loto-Québec



Musée d'art contemporain de Montréal
185, rue Sainte-Catherine ouest
Montréal (Québec)
Canada H2X 3X5
www.macm.org

