

Art contemporain de Québec à São Paulo / Integração/ action São Paulo-Québec, São Paulo, 5 au 15 avril 2011

Paulo Trévisan

Animalité
Numéro 113, Hiver 2013

URI : id.erudit.org/iderudit/68336ac

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Intervention

ISSN 0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paulo Trévisan "Art contemporain de Québec à São Paulo /
Integração/action São Paulo-Québec, São Paulo, 5 au 15 avril
2011." *Inter* 113 (2013): 90–94.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2013

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]



This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. www.erudit.org



> Julie-Andrée T.

ART CONTEMPORAIN DE QUÉBEC À SÃO PAULO

► PAULO TRÉVISAN

L'exposition faisant partie du projet de résidence *Integração/action* qui s'est déroulé à São Paulo en avril et mai 2011 a permis au public brésilien d'entrer en contact avec une partie de la production en art actuel du Québec. Les quatorze artistes canadiens y participant ont présenté, avec 14 autres artistes de São Paulo, une exposition de ce qui se fait de plus intéressant au Québec en ce moment.

Marquée par la diversité des langages caractérisant la situation de l'art contemporain, l'exposition présentait des travaux d'un grand niveau de problématisation concernant les questions artistiques. Les efforts menés afin d'élargir le champ de possibilités des techniques utilisées démontrent l'état constant de recherche que vit la production artistique québécoise à caractère multidisciplinaire et illustrent également l'hybridation des langages-moyens ainsi que l'ouverture des concepts appliqués aux catégories artistiques. L'accent étant mis sur l'art action et l'installation, les œuvres gardaient un profond sens d'expérimentation et de recherche, faisant se croiser les techniques et les langages (perfor-

mance, photographie, son, vidéo, nouvelles technologies), et revendiquaient une participation du public, un regard attentif, un contact prolongé, exigeant ainsi de lui une perception autre du temps d'appréciation et d'expérimentation des travaux présentés.

Les performances de Richard Martel, d'Henri Louis Chalem, de Diane Landry, de James Partaik et de Julie-Andrée T. réaffirmaient l'impulsion que ce mode d'expression a gagnée à Québec au cours des dernières décennies. La performance de Richard Martel était de nature plus provocatrice, ayant un caractère critique et politique : celui-ci a conduit un groupe de personnes cagoulées, vêtues de blanc et portant des balais au milieu de la foule durant de la soirée d'ouverture. Il en a été de même pour la performance de Diane Landry qui a détruit des dessins d'objets communs dans une déchiqueteuse à papier automatique et celle d'Henri Louis Chalem qui a invité le public à participer à sa performance dont la consommation était le sujet. Le contenu symbolique des éléments exploités dans ces actions conduisait à une analyse réflexive sur la

posture individualisante et les choix quotidiens qui provoquent de grandes répercussions dans les sociétés et leur fonctionnement.

À son tour, la performance de James Partaik comptait sur l'interaction du public à partir d'un dispositif installé sur un fauteuil qui permettait un contrôle de l'appareil lors de sa manipulation. La relation entre la technologie, le quotidien et la force d'impulsion de l'homme devant ce que nous avons et ce que nous pouvons créer se renforçait par un désir d'immersion dans l'action.

Julie-Andrée T. a également présenté une œuvre troublante et d'un grand attrait visuel. Son action, délimitée par une grande boîte – plus grande que l'artiste –, présentait une petite scène presque domestique dans laquelle les couleurs jouaient un rôle décisif. Durant la performance, l'artiste interagissait avec des objets et des peintures colorées dans une action au caractère expressif qui côtoyait l'intensité expressionniste. De nature ouvertement symbolique, ses actions ont eu de fortes répercussions visuelles et sensorielles.

MOTEUR DE RÉALITÉ DE JAMES PARTAIK

► MICHAËL LA CHANCE



> Richard Martel



> Diane Landry



> Henri Louis Chalem



> James Partaik

Moteur de réalité propose une construction de réalité sur les modes performatif et sonore. Le performeur, assis sur une chaise pivotante, actionne un dispositif ambisonique qui lui permet de circuler dans un espace hybride composé de la superposition d'une zone urbaine, de l'aire de la salle d'essai et d'un réseau de données sonores.

Cet acte de « derviche numérique » propose un survol à la fois sonore et visuel du quartier en jouant avec un repère mobile qui peut être suivi visuellement par les spectateurs : le performeur tient en main une perche, qu'il promène avec un mouvement circulaire dans la salle d'essai, l'extrémité de la perche agissant à la façon d'une « tête de lecture » qui active des contenus sonores captés parmi les immeubles et la zone urbaine environnant l'espace de la coopérative Méduse. Le mouvement de cette même tête de lecture peut être suivi sur une carte de la ville (image vidéo) projetée sur un mur de la salle, comme si le spectateur pouvait être hélicoptère au-dessus de la ville et que, depuis cette position dominante, il pouvait focaliser de façon incroyablement précise son attention sur des musiques et des conversations entendues au sol, dans la rue et dans les maisons. Il se déplace sur une carte 2D, mais peut en tout lieu sonder une réalité sonore 3D avec le dévoilement d'une succession d'ambiances acoustiques à la fois erratiques et contiguës. Une réglette coulissante sur le bras de la chaise permet également au performeur d'ouvrir le son et de lui donner une valeur ambisonique 3D.

Le tournoisement vertigineux de l'artiste-performeur déstabilise l'espace newtonien ambiant. Les spectateurs, placés tout autour de l'artiste-performeur assis sur sa chaise-pivot, regardent le centre dans lequel il tourne et lui donnent toute latitude pour qu'il puisse manipuler sa perche-rayon d'action. Les sons entendus par les spectateurs dans la salle suggèrent un paysage sonore urbain, avec ses creux et ses crêtes, qui se superpose de façon virtuelle à la surface du studio d'essai. Cet espace sonore ainsi dynamisé devient-révèle un vortex sous-jacent au monde des apparences.

Un jeu analogique est centré sur le rotor : l'artiste tourne sur lui-même, un petit rotor est placé au bout de la perche, le survol de la ville est hélicoptère, etc. Ce jeu d'emboîtement des dispositifs de tournoisement révèle un tourbillon derrière l'apparaître : une proposition poétique, mais aussi une dimension dans laquelle le performeur se perd avec la vitesse de giration. Et dont il revient quelque peu éprouvé.

La performance offre en simultané une promenade (virtuelle) au-dessus de la ville, le parcours-exploration d'un relief sonore qui s'étend sur le sol de la salle, mais aussi un mouvement giratoire qui met en scène un effet d'accumulation d'énergie cinétique. Le vortex fait chavirer le cadre spatiotemporel habituel, il déboussole les spectateurs – du moins, c'est la cas pour le performeur qui, après plusieurs minutes de tournoisement, se rend à la limite de la nausée, souffre momentanément d'un tel *vertigo* qu'il en perd la capacité de marcher. Son repérage visuel sur une carte (2D), son périple dans un espace sonore (3D), se donnent d'abord comme un positionnement ponctuel dans un lieu et dans un son, mais bientôt la performance se révèle un condensé où l'expérience de la ville se donne comme simultanément de ses expressions diverses et multivoques. ◀



> Mathieu Valade, *Prothèses acoustiques*.

Les installations et projections ont créé une confluence entre l'espace, les objets, les images et l'action du public. Exigeant une altération du temps d'observation, les travaux demandaient une disponibilité à se laisser plonger dans l'absorption. *Reflects*, de Crédric Arlen-Pouliot, une installation vidéo composée d'un bâton, d'un cercle de bois attaché à son extrémité par un fil et de la projection au sol d'une image se reflétant dans une surface liquide, invitait le spectateur à l'interactivité. Le glissement du cercle dans l'image, un effet de déplacement dans l'image, donnait l'impression de jouer et de dessiner sur un plan liquide. Le jeu entre l'attente de ce qui sera donné à voir et l'association à l'expérience presque commune transformait en « piège » ce travail pour le visiteur pressé, désirant voir rapidement et superficiellement l'exposition. Qui ne s'est jamais un jour amusé à dessiner sur l'eau et à observer cette action se défaire et se diluer sous les yeux en une ineffable immatérialité ? La rencontre de cette invitation à la participation et la manière dont elle retenait l'attention créaient un espace temporel propre aux moments consacrés au jeu, à la récréation, au loisir et au plaisir de se laisser aller à la contemplation.

Un autre travail amenant le spectateur à une action participative – souvent quasi involontaire – était l'installation vidéo de Bertrand R. Pitt, marquée par son apport sonore. *Travelings* présentait une vidéo projetée sur un mur devant lequel se trouvait un banc où le public pouvait s'asseoir ; durant l'exposition de l'image composée de bandes de couleur en alternance renvoyant à une abstraction picturale, si la personne restait assise près d'un des capteurs, l'image abstraite voyait son mouvement ralentir, et un paysage filmé à partir d'une automobile dans la circulation venait se configurer. Temps et perception devenaient les clés de ce travail qui démobilisait le spectateur. Pour l'appréhender dans sa totalité, le visiteur devait être prédisposé à s'asseoir sur le banc afin d'ouvrir un espace voué à une observation sereine et posée,

ce qui causait une interférence dans l'image par son ralentissement, permettant ainsi de retenir la base du champ pictural dissolu.

L'installation vidéo interactive *Have I Been Here Before ?* de Lenka Novakova conservait également des liens de parenté avec les questions posées par les deux artistes précédents. En plus de la projection de l'image (comprenant dans ce cas celle du propre visiteur se déplaçant sur les tableaux qui composent l'œuvre), de l'interactivité et de l'occupation de l'espace, l'effet de fascination provoqué par les images superposées dans un échange continu et leurs effets de profondeur, d'opacité et de vertige kaléidoscopique créait une expérience liée à la jouissance esthétique.

Dans ces trois cas, il est important de noter comment les artistes canadiens articulaient la technologie à même les activités artistiques. Le principe d'appréciation et l'engagement dans une œuvre passent ainsi par une actualisation qui élève la technologie au rang de technique de construction et renvoie l'image en mouvement à une condition prisonnière du plaisir esthétique. L'action contemplative résulte non seulement du regard, mais aussi de l'interaction, de la capacité du public à réellement s'engager dans le travail.

Avec *2 km*, une installation sculpturale faite de fils blancs reliés en forme de disque au plafond et au plancher, Valérie Potvin a créé d'une manière plus subtile un jeu optique de volumes évidés. L'artiste, qui travaille généralement avec des installations sculpturales, dont plusieurs comprenant des figures humaines, a réalisé une proposition dans laquelle la tradition de l'Op Art et la nature minimaliste des objets sculpturaux se fondent l'un dans l'autre. Par ailleurs, elle s'est montrée plus contenue dans l'usage des ressources technologiques contemporaines et numériques, sans pour autant omettre de présenter des éléments s'associant à ceux de ses pairs quant à la capacité de l'œuvre à absorber et à exiger de l'observateur une interaction, même s'il ne s'agit que de se déplacer dans l'espace pour appréhender les effets de vibration de la matière et de la lumière.

D'autres installations ayant comme élément central de la recherche leur nature sonore nécessitaient également l'action du spectateur pour les comprendre en totalité. Ainsi, Mathieu Valade a construit un environnement isolé dans lequel trois grands disques concaves de plâtre se trouvaient appuyés sur le sol. Devant les disques, de simples structures pivotantes, entre mécanismes électroniques, capteurs et microphones, capturaient-produisaient un son dissonant et bougeaient avec la présence du visiteur. Ces *Prothèses acoustiques* « naturalisaient » un son strident en établissant une relation entre la personne, les capteurs automatiques et les formes concaves, créant ainsi un sentiment d'indépendance de l'œuvre, même si cette dernière exigeait la présence de quelqu'un pour réagir. Une relation à la fois contrastante et magnétique entre la nature des sons et les formes sculpturales activées par la présence humaine produisait un résultat brutal et séduisant, provoqué par le bruit et la texture des objets.

Catherine Bécharde et Sabin Hudon ont pour leur part présenté *La circulation des fluides*. Sur une table étaient disposés des cônes en papier mâché qui contenaient des dispositifs sonores. En circulant autour de la table, le visiteur finissait par chercher un synchronisme avec le mouvement des sons produits par les cônes. En même temps, l'expérience exigeait une certaine attention puisque les sons étaient émis à un volume peu élevé, ce qui demandait de se rapprocher de l'ouverture des cônes.

Ces deux travaux, de Mathieu Valade et du duo Bécharde-Hudon, se démarquaient par la nature des sons, la relation entre les objets



> Karole Biron, *Morceaux urbains suspendus*.



> Florence Le Blanc, *La collection*.



> Lenka Novakova, *Have I Been Here Before ?*.



> Valérie Potvin, *2 km.*



> Cédric Arlen-Pouliot, *Reflects.*



> Bertrand R. Pitt, *Travellings.*



> Catherine Béchar et Sabin Hudon, *La circulation des fluides.*

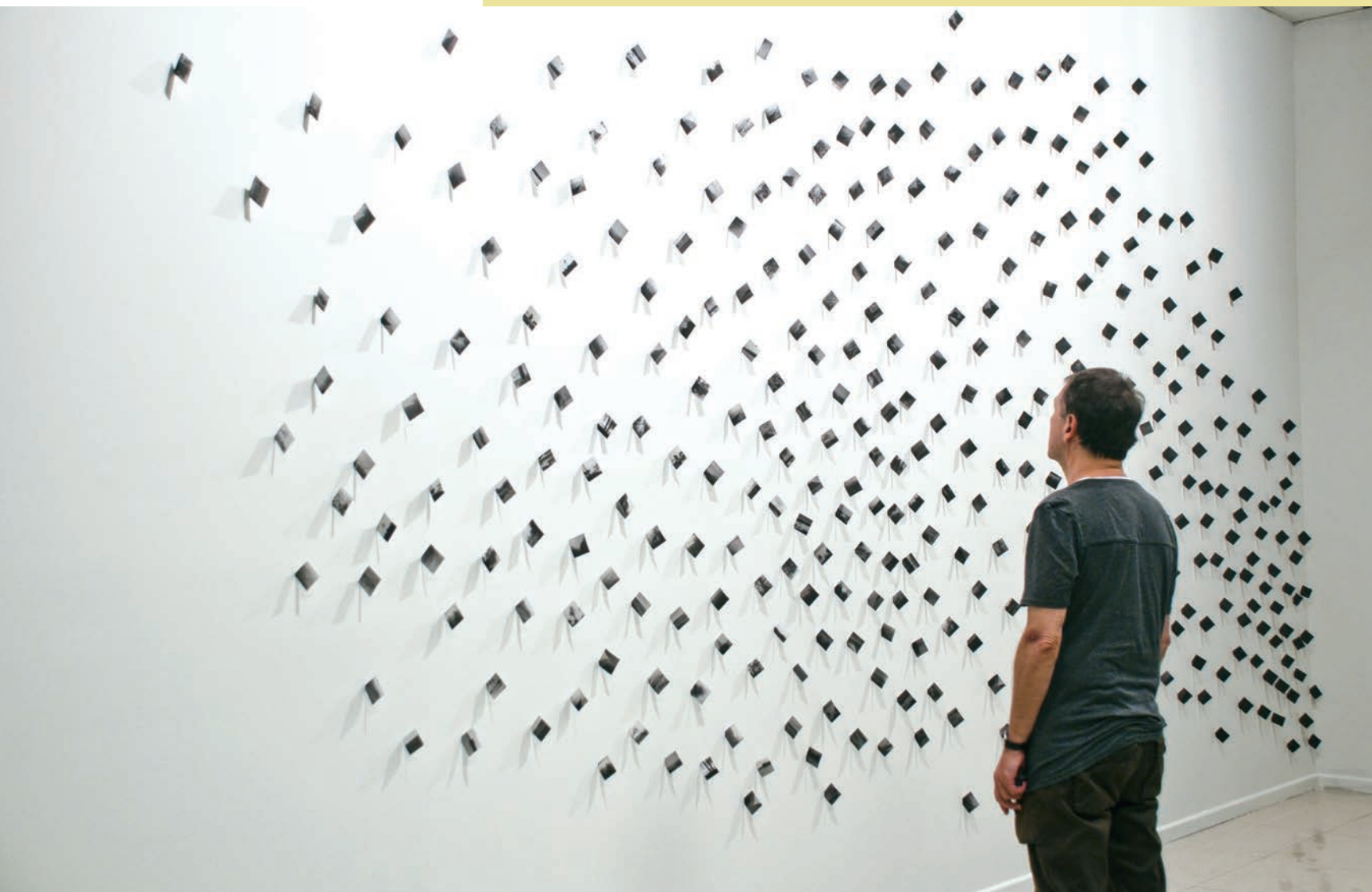
sculpturaux et l'espace occupé par ceux-ci (dans les deux cas, les artistes ont choisi de créer des pièces volumétriques – utilisant le plâtre et le papier mâché – et non simplement de se servir d'un processus d'appropriation) et le jeu avec le spectateur qui les active autant qu'il les intègre. Le son gagne ainsi une qualité de matériel plastique, tout comme l'espace, et en vient à composer un élément de recherche supplémentaire dans le domaine élargi par l'expérimentation des arts visuels.

Trois autres artistes, Florence Le Blanc, Patrick Altman et Karole Biron, ont démontré des affinités dans leurs recherches avec la photographie en lui conférant également une dimension comportant les propriétés spatiales de l'installation. *La collection* de Florence Le Blanc, composée d'images de peintures et de posters rephotographiées puis reconstruites morceau par morceau, pouvait rappeler le travail de David Hockney. Les nouvelles images, fragmentées dans leurs natures physique et virtuelle, soulevaient un questionnement sur le regard et la construction mentale de celui-ci : le désordre dans l'image ne la rendait pas moins attrayante, au contraire, la transformant en un élément dissonant et intrigant. Il est clair que la nature de l'image et sa signification culturelle sont analysées dans les œuvres de l'artiste.

Si Florence Le Blanc fragmente une image, la multipliant en différentes parties et lui faisant conserver cet aspect même quand elle en forme une nouvelle qui renvoie à celle d'origine, Karole Biron, pour sa part, semble promouvoir une recherche qui va dans le sens inverse. L'accumulation d'images banales de signalisations graphiques urbaines, communes dans notre environnement visuel quotidien, crée des archives de celles-ci se perdant dans le commun. La quantité d'illustrations, singulières, additionne les particularités en même temps qu'elle semble les retrancher lorsque l'artiste les présente ensemble en un grand panneau. C'était le cas du travail présenté à São Paulo, *Morceaux urbains suspendus*. En plus d'organiser les images avec une rigueur

mathématique, l'artiste a tiré profit des autres éléments qui devenaient signifiants dans le corps du travail. Les photographies étaient transférées sur des acétates transparentes, créant une proximité avec un des supports premiers de l'image photographique – le négatif – pour être ensuite disposées sur des épingles qui les maintenaient à distance du mur. Ainsi, grâce à l'illumination, une projection de la même image sur le fond blanc était engendrée. Un métalangage efficace est dès lors établi autant sur la standardisation des symboles urbains que sur le pouvoir de multiplication et de reproduction en série du cliché photographique. Le principe fondamental de la photographie, la lumière, devient un agent externe qui agit à même l'image matérialisée sur acétate avant de, à nouveau, la projeter sur le mur jusqu'à l'épuisement de sa capacité à se répliquer. Étonnamment, même en franchissant la limite de cet élément naturel intrinsèque de la photographie, ce que l'artiste obtient n'est pas son obsolescence mais, au contraire, le renforcement de la fascination attirante que n'importe quelle image crée chez l'observateur.

Patrick Altman a aussi choisi de montrer un travail qui mène la photographie aux limites de l'installation. Dans *Sem título*, des centaines de photographies de paysages ont été délicatement fixées dans des incisions faites sur le mur blanc. La photographie a renoncé à sa planéité pour revendiquer la tridimensionnalité de son support. Comme des lames brutalement insérées dans le mur, les petites images carrées de cinq sur cinq centimètres créaient un rythme serein de tons, ceux-ci étant parfois presque saturés par le surplus ou le manque de lumière, ou alors par la variation des ombres projetées par le papier photographique même. De nouveau, et avec un grand lyrisme, la question de la lumière dans la photographie a été exploitée dans l'exposition, d'abord dans sa forme essentielle, comme registre du paysage, même si elle était déjà contestée quant à son pouvoir de révéler quelque chose, dans la mesure où les images



> Patrick Altman, *Sans titre*.

allaient de la quasi-absence d'information due à la grande clarté jusqu'à sa presque absence causée cette fois par le manque de lumière – la saturation noire. Passant par les tons de gris intermédiaires, la disposition des photographies sur le mur créait un doux dégradé d'images. Les ombres projetées sur le mur par le papier photographique modulaient d'intensité selon les angles de projection de la lumière sur l'ensemble. Ainsi, l'effet visuel de l'installation dépendait du déplacement de l'observateur. Conforme aux mouvements de ce dernier, s'ensuivait un jeu de tons de gris sur le papier – en réalité les petites vues de paysages – passant du blanc au noir. Vu d'un autre angle, il n'y avait plus les tons de l'impression, mais seulement ceux du revers des images sur le papier, ou encore une composition rythmique créée par de petits papiers blancs et leurs ombres, avec plus ou moins d'intensité, dépen-

damment de la manière dont la lumière les atteignait. Et il était encore possible de regarder du centre vers les côtés, créant ainsi un fascinant jeu entre images, lumières, tons et ombres, véritable ballet optique, ode à la nature photographique et à sa constitution physique.

Cette exposition collective des artistes québécois à São Paulo a rendu possible une première étape pour les Brésiliens vers une compréhension du caractère actuel de la production visuelle à Québec. Marquée par l'expérimentation, la production s'est révélée *pulsante* et intense. La recherche multidisciplinaire a favorisé une fusion des langages et élargi les concepts. Il est intéressant de noter que, dans l'ensemble présenté, quelques aspects se détachaient du paysage comme éléments visuels propices à une appréciation contemplative : la sollicitation de l'interaction avec le public de façon séductrice et

ludique. Étaient également notables la nécessité de tirer avantage des ressources technologiques pour le déploiement des bases déjà établies des langages et des concepts, la réflexion critique de conscientisation de l'action des individus en société et la confluence des recherches dans des domaines distincts, sans oublier l'importance symbolique que le travail artistique conserve en sa force créative. ◀

Traduction du portugais de Véronique Isabelle.

Photos : Rogério Nagaoka.

PAULO TREVISAN est professeur universitaire et chercheur en art contemporain. Il vit à São Paulo où il a étudié en histoire et a obtenu une maîtrise en arts à l'Université de São Paulo. Il a réalisé le commissariat des expositions *Entre, Corpus in obra, Arte da ficção, Vistas suspensas, Integração/action : São Paulo-Québec* et *Imagem construída*.