

Dossier : Simulacres / avec Valérie Blass, Michel Huneault,
Dominic Lafontaine, Martin Bureau + Cindy Phenix,
John Boyle Singfield et Natascha Niederstrass / Les 40 ans
de l'AGAC / Le lauréat du 1^{er} prix Polygone Jean-Pierre Mot

278



Vie des arts

MOMENTA
BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN

19^e édition

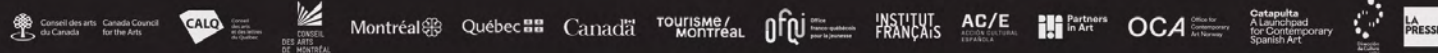
Dès le
10 septembre 2025



Éloges de l'image manquante

23 ARTISTES / 11 EXPOSITIONS
TIOHTIÀ:KE / MOONİYANG / MONTRÉAL
CALENDRIER : MOMENTABIENNALE.COM

CENTRE CLARK, DAPHNE, DAZIBAO, FONDERIE DARLING, GALERIE DE L'UQAM, GALERIE LEONARD & BINA ELLEN, MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL, MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL, OPTICA, PHI, VOX, CENTRE DE L'IMAGE CONTEMPORAINE



Vie des arts

NUMÉRO 278
SIMULACRES



Sur la couverture
Valérie Blass (2025)
Photographée par
Richmond Lam
Voir l'article en page 16

Exposition

Contraste et indifférence

Artistes

Larissa Fassler
Cécile Hartmann
Isabelle Hayeur
Capucine Vever

Commissaire

Catherine Bédard

Exposition coproduite par

Fondation Grantham
pour l'art et l'environnement

13 septembre au 2 novembre 2025 | Saint-Edmond-de-Grantham



Fondation Grantham pour l'art et l'environnement

Centre culturel
canadien

12 février au 16 mai 2026 | Paris



Centre Culturel Canadien Paris

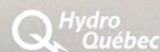
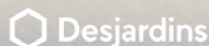
Capucine Vever, *À la fin, on sera tout juste au début* (détail), 2020



Canada



CONSULAT
GÉNÉRAL
DE FRANCE
À QUÉBEC
*Liberté
Égalité
Fraternité*





Autoportrait de Louise Robert devant l'œuvre N° 895, 2019.

LOUISE ROBERT

LR à l'œil et au cœur

Commissaire | Michel Huard

21 SEPTEMBRE AU 4 JANVIER

Vernissage 21 septembre à 14h
Gratuit et ouvert à tous

Salle 
Alfred-Pellán
ESPACE DE DIALOGUES

Renseignements généraux

-  1395, boul. de la Concorde Ouest
-  laval.ca
-  450 660-4440
-  Station Montmorency



Colophon

VIE DES ARTS
Revue trimestrielle
Numéro 278/VOL. LXX
2025

**Codirectrice générale
et administrative**
Sophie Bertrand

**Codirectrice générale
et éditoriale**
Galadriel Avon

Soutien éditorial
Sophie Bertrand
Fanny Charbonneau
Charles-Antoine Goulet

**Responsable des communications,
des partenariats et de la publicité**
Fanny Charbonneau

Adjoint-e à la production
Charles-Antoine Goulet

Révision linguistique
Karianne Trudeau Beaunoyer
Maude Pilon

Correction d'épreuves
Valérie Palacio-Quintin

Conseil d'administration
Mathieu Baril
Stanley Desgrottes
Isabelle Huiban
Jerry Joseph
Charles Proulx
Geneviève Wallen

Design graphique
Gauthier Designers

Impression
Solisco-Numérix

Diffusion et distribution
Diffusion Dimedia

Abonnement
viedesarts.com/sabonner/

Société de développement des périodiques
culturels québécois
Courriel: abonnement@sodep.qc.ca
Téléphone: 514 397-8670

Administration
7420, rue Saint-Hubert
Montréal (Québec) H2R 2N3 Canada

Publicité
communications@viedesarts.com

Réseaux sociaux
@instagram: @viedesarts
facebook.com/viedesarts

ISSN 0042-5435
ISBN (imprimé) - 978-2-920004-59-7
ISBN (PDF) - 978-2-920004-60-3

La revue *Vie des arts* est publiée par La Société
La Vie des Arts, un organisme à but non lucratif.
Elle paraît trois fois l'an: en avril, en août et en
novembre. Elle est indexée dans Érudit et dans
Canadian Periodical Index et est membre
de la SODEP.

Droits d'auteur et droits de reproduction
Les demandes de reproduction doivent être
acheminées à Copibec:
514 288-1664 ou 1 800 717-2022;
licences@copibec.qc.ca

Politique éditoriale

Les autrices et auteurs conservent l'entière
responsabilité de leurs textes et ne représentent
pas nécessairement les opinions de la Revue.
La reproduction des œuvres des adhérents et
adhérentes de COVA-DAAV est autorisée en vertu
des licences en vigueur. Tous droits réservés:
reproduction interdite sans l'autorisation
de l'éditeur.

Vie des arts appuie les autrices et auteurs qui
souhaitent réfléchir au langage écrit. L'usage
de stratégies de féminisation (formes tronquées
ou doublons) et la création de néologismes sont à
la discrétion de la personne signant chaque article.

Calculateur environnemental

Vie des arts est imprimée au Québec sur du papier
Rolland Enviro. Ce papier 100 % recyclé est
fabriqué au Québec selon un procédé sans chlore
et à partir d'énergie biogaz. Il est certifié FSC®.

Selon l'écocalcateur de Rolland, ce papier a
permis de sauvegarder 77 tonnes métriques de bois
(l'équivalent de 507 arbres), 144 m³ d'eau global,
32 968 kg de CO₂, 883 GJ et 162 kg de COVNM.

Vie des arts participe aussi depuis 2020 à l'initiative
PrintReleaf, qui vise à replanter un nombre d'arbres
équivalent à la production de papier nécessaire
pour l'impression de chaque numéro de la revue.
En janvier 2024, 514 arbres avaient été plantés.



ECF



38,5 arbres seront plantés par



Vie des arts remercie tous ses donateurs
et donatrices pour leur soutien indéfectible
au fil des ans.

Vie des arts bénéficie du soutien financier
du Conseil des arts du Canada, de Patrimoine
canadien, du Conseil des arts et des lettres du
Québec et du Conseil des arts de Montréal.

Partenaires de *Vie des arts*



Collaborateur·rice·s

GALADRIEL AVON est auteure, commissaire d'expositions, rédactrice pour *Le Devoir* et codirectrice générale et éditoriale de la revue *Vie des arts*. Elle baigne dans plusieurs projets qui allient les mots et les arts, s'impliquant dans des initiatives culturelles le plus souvent émergentes et régionales.

LYNN BANNON est titulaire d'un doctorat en sémiologie, professeure associée au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal et commissaire d'expositions indépendante.

CATHERINE BARNABÉ est commissaire, autrice et traductrice indépendante. Son travail – expositions, résidences, publications – a été présenté au Canada, à New York et en Europe.

SOPHIE BERTRAND est photographe, auteure et commissaire spécialisée en photographie. Détentrice d'une maîtrise en muséologie, elle a codirigé un ouvrage sur le photo-journalisme au Québec paru en 2025. Elle est actuellement codirectrice générale et administrative de la revue *Vie des arts*.

SARAH BOUTIN est une autrice, artiste et chercheuse qui s'intéresse à ce qui rend possible l'appropriation des récits fantomatiques dont nos corps sont peuplés. Les actions de cultiver, de cueillir et d'offrir inspirent son travail, car elles l'invitent à méditer la présence au monde comme une pratique de soin.

FANNY BROSSARD-CHARBONNEAU, autrice et travailleuse culturelle, crée des espaces de rencontres, qu'il s'agisse de livres, d'événements ou de conversations. Détentrice d'une maîtrise en recherche-crédation littéraire de l'Université du Québec à Montréal, elle est aussi membre du conseil d'administration des Filministes.

FRANCK CALARD est artiste et historien de l'art. Ses recherches portent sur les notions d'identité, d'hybridation et de transferts culturels, qu'il explore à travers l'histoire du vitrail, l'art et le patrimoine religieux québécois, ainsi que dans le cadre de sa propre pratique artistique en recherche-crédation.

SANDRINE CÔTÉ est artiste et travailleuse culturelle et détient une maîtrise en éducation artistique (Université Concordia/Université de la Laponie, Finlande). Elle s'intéresse aux initiatives qui allient l'art actuel et les pédagogies nouvelles et qui génèrent des espaces de partage et de collaboration.

LILIANE EHRHART est actuellement chercheuse postdoctorale à l'Université du Québec à Montréal. Formée en Europe et en Amérique du Nord, elle s'intéresse à l'image, l'histoire matérielle et les rapports entre fiction et réalité.

LÉULI ESHRĀGHI (TAGATA SĀMOA) est artiste en arts visuels, auteure et conservatrice des pratiques autochtones au Musée des beaux-arts de Montréal. Ses écrits portent sur la mémoire, le plaisir, et les langues sensuelles et parlées.

TANHA GOMES est artiste, chercheuse et médiatrice culturelle basée à Tiohtià:ke/Mooniyang/Montréal. Elle travaille en cocrédation avec des communautés migrantes à des projets intergénérationnels mêlant art relationnel, pédagogie critique et pratique communautaire.

GABRIELLE HARNOIS-BLOUIN oscille entre improvisation libre et constructions lentes, en souhaitant faire éclore des formes de tendresse, de jeux et de transparences. Elle détient une maîtrise en arts sonores du London College of Communications.

MICHEL HUNEAULT est photographe documentaire et artiste visuel. Son travail s'articule autour des enjeux du développement, des traumatismes, de la migration et des réalités géographiques complexes.

MYLÈNE LACHANCE-PAQUIN est présidente d'OGIVE art, fondatrice et directrice de POST-INVISIBLES, chargée de cours à l'Université de Montréal, rédactrice et commissaire indépendante. Détentrice d'une maîtrise en muséologie, sa pratique est motivée par la perspective d'une démocratisation de l'art contemporain.

DOMINIC LAFONTAINE est un artiste, poète et musicien algonquin dont les œuvres audacieuses et humoristiques explorent identité et appartenance. Diplômé en arts visuels, il fusionne art autochtone et nouveaux médias pour réinventer l'esthétique anichinabée.

RICHMOND LAM est reconnu pour son approche authentique. Il réalise des photographies empreintes de sensibilité et de nuances, capturant les gens et les lieux qui l'entourent avec empathie. Richmond travaille sur commande autant pour des particuliers que pour des projets commerciaux. Il a réalisé des portraits de plusieurs personnalités du monde de l'art, de la musique et des affaires.

BÉATRICE LAROCHELLE détient une maîtrise en muséologie, un baccalauréat en histoire de l'art et un certificat en muséologie et diffusion de l'art. Elle est chargée de projets d'expositions pour EXMURO art public.

RAPHAËL OUELLET (il/iel) est doctorant en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur le rôle que joue la bureaucratie néolibérale au sein du champ de l'art contemporain.

PRUNE PAYCHA est photographe. Elle conçoit la photographie comme une enquête sur le réel et explore la notion d'invisible via la transmission des récits et des connaissances ou à travers des événements inexplicables, voire paranormaux.

JEAN-MICHEL QUIRION est codirecteur général à la programmation au Centre CLARK. Il est candidat au doctorat en muséologie à l'Université du Québec en Outaouais.

CAMILLE RICHARD est une chercheuse indépendante. Détentrice d'une maîtrise en histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, elle assure actuellement la direction générale et artistique d'Est-Nord-Est, résidence d'artistes.

CELINA VAN DEMBROUCKE est postdoctorante à l'Institut national de la recherche scientifique (INRS) et chargée de cours à l'Université McGill. Ses recherches portent sur la photographie, les technologies mobiles, la mémoire et les usages numériques au Québec.

NIKI DE SAINT PHALLE

LES ANNÉES 1980 ET 1990 :
L'ART EN LIBERTÉ



MNQ

MUSÉE NATIONAL
DES BEAUX-ARTS
DU QUÉBEC

12 juin 2025 au
4 janvier 2026

les Abattoirs
Musée - Frac Occitanie Toulouse


NIKI CHARITABLE ART FOUNDATION

ENTENTE
DE DÉVELOPPEMENT CULTUREL
 QUÉBEC Québec

Niki de Saint-Phalle, *Auge lumineuse*, 1995 © Niki Charitable Art Foundation. Tous droits réservés / Photo : Erica Holm
Une exposition du Musée national des beaux-arts du Québec, réalisée en collaboration avec
Les Abattoirs Musée - Frac Occitanie Toulouse et avec la participation de Niki Charitable Art Foundation.

Sommaire

PERSPECTIVE

- 10 L'AGAC, au cœur du marché de l'art contemporain depuis quarante ans
(Texte) Mylène Lachance-Paquin

PORTRAIT

- 16 Les stratagèmes sculpturaux de Valérie Blass. Continuation de la discontinuité
(Texte) Jean-Michel Quirion
(Photos) Richmond Lam

DOSSIER

SIMULACRES

- 30 Poésie de la catastrophe ou optimisme tragique ?
(Texte) Lynn Bannon
- 34 De la frontière (2020)
(Récit visuel) Michel Huneault
- 40 Ce que racontent les monuments historiques : le cas de Mexico
(Texte) Catherine Barnabé
- 44 Voyages sur l'île de Poveglia. *Ruinenlust* (2024) de Natasha Niederstrass
(Texte) Liliane Ehrhart
- 48 L'apparence du vrai
(Texte) Celina Van Dembroucke
- 52 RED INK/ENCRE ROUGE
(Récit visuel) Dominic Lafontaine
- 58 L'abstraction bureaucratique néolibérale dans le champ de l'art
(Texte) Raphaël Ouellet

CHRONIQUE

« UNE ŒUVRE, UN TEXTE »

- 62 Alice ; délicieusement bon
(Texte) Sarah Boutin

VISITES

- 68 Veines et navires
(Texte) Gabrielle Harnois-Blouin
- 70 *Corpus insolite*: art contemporain et patrimoine religieux en dialogue
(Texte) Franck Calard
- 74 L'archipel de l'amour futuriste et de l'esprit éveillé
(Coup d'œil sur l'international) Léuli Eshraghi
- 80 Michel Boulanger : entre lignes vectorielles et naturelles
(Texte) Camille Richard
- 82 Cooke-Sasseville : le grand déploiement
(Texte) Béatrice Larochelle

ESSAI

- 86 Pratique nomade et critique du banal : Jean-Pierre Mot, prix Polygone 2024
(Texte) Galadriel Avon et Sophie Bertrand

LECTURES

- 92 *Tout ceci est impossible*, Bertrand Carrière
(Texte) Prune Paycha
- 95 Une pièce (et demie) à soi
(Texte) Fanny Brossard-Charbonneau

CHRONIQUE

ART ET PÉDAGOGIE – AQESAP

- 96 *Petit guide pratique pour un banquet imaginaire*
(Texte) Sandrine Côté et Tanha Gomes

KENT MONKMAN

L'HISTOIRE EST DÉPEINTE
PAR LES VAINQUEURS

27 SEPT. 2025 –
8 MARS 2026

MUSÉE DES BEAUX-ARTS
DE MONTRÉAL



→ DEVEZ MEMBRE MBAM et profitez d'un accès illimité et gratuit à toutes nos expositions. Les Membres accèdent aussi en priorité aux conférences, aux visites guidées, et à bien d'autres événements exclusifs.

[MBAM.QC.CA](https://mbam.qc.ca)



Grand mécène

LA FONDATION
D.R. SOBEY

Présentateur



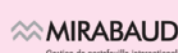
Mécène



Partenaires collaborateurs



Partenaire public



Partenaires publics : Conseil des arts du Canada et Conseil des arts de Montréal | Une exposition organisée par le Musée des beaux-arts de Montréal et le Denver Art Museum. Kent Monkman (1965-), *mistikôsiwak (peuple aux bateaux en bois) : la résurgence du peuple* (détail), 2019. New York, Metropolitan Museum of Art, purchase, Donald R. Sobey Foundation CAF Canada Project Gift. © and image courtesy Kent Monkman

Tandis que l'été bat son plein, que les canicules sont devenues (presque) banales, que l'air se charge des fumées des forêts en feu dans les provinces voisines, les grillons, eux, continuent de nous susurrer par intermittence leur mélodie envoûtante, comme si de rien n'était. L'illusion que tout va bien. Que notre rythme peut, l'espace d'un instant, ralentir. Que l'heure du *farniente* a sonné — cet art de ne rien faire que certaines cultures revendiquent, auquel la tradition italienne a donné un nom. *Carpe diem*, écrivait le poète épicurien Horace...

(Texte) SOPHIE BERTRAND

Ce détachement est-il encore possible à l'heure où nous sommes perpétuellement connecté·e·s, virtuellement disponibles, soumis·e·s à un flot constant d'informations et de sollicitations ? Vivons-nous dans l'idée que la quiétude est désormais inaccessible ? Et si la course incessante après nos vies était devenue une façon de vivre, une posture par laquelle nous exprimons notre importance et notre utilité — un rôle que nous acceptons et qui valide, d'une certaine manière, notre rapport au monde ? À force de valoriser le *faire*, n'en oublions-nous pas d'exister pleinement, d'habiter, d'être ? Peut-être pourrions-nous éviter l'étouffement en prenant part à la définition des contours formels des simulacres que nous avons fabriqués.

Comme à chaque numéro, *Vie des arts* ne cherche pas à offrir des réponses définitives, mais à ouvrir des pistes de réflexion. Des voies obliques. Des regards critiques. Pour ce numéro, le dossier thématique nous invite à interroger le simulacre dans ses formes multiples, ses visages mouvants, ses effets subtils comme ses dérives manifestes.

Le simulacre est ancestral et sociétal. Il est contemporain de son époque. Il traverse les temps en s'adaptant aux discours dominants et aux impostures. Il prend racine dans le/la politique, dans les arts, dans les sphères technologiques, dans nos mécanismes de vie quotidienne et, parfois, même dans les replis de notre subjectivité. Il peut nous séduire, nous émouvoir, nous rassurer, nous distraire... mais aussi nous tromper, nous manipuler, nous aveugler.

La culture de l'image, les récits médiatiques les stratégies d'apparence: le simulacre est partout et quelques fois plus près de nous qu'on ne le croit. Il remet en cause nos repères, interroge la vérité, trouble nos certitudes. Mais il peut aussi devenir, pour les artistes, un outil critique et une matière à travailler, à déconstruire, à détourner.

Les artistes présenté·e·s dans ce numéro — Valérie Blass, Natascha Niederstrass, Dominic Lafontaine et Michel Huneault — explorent, chacun·e à leur manière, les contours et les tensions du simulacre. Par leurs gestes, leurs choix formels, leurs engagements, ils et elles nous placent face à l'artifice, à l'ambiguïté, à la fracture entre le réel et sa représentation. Leurs œuvres, en apparence déroutantes ou trompeuses, recèlent des vérités sensibles.

À ces explorations visuelles s'ajoutent les contributions essentielles de chercheur·se·s et d'auteur·rice·s — Catherine Barnabé, Raphaël Ouellet, Lynn Bannon et Celina Van Dembroucke — dont les textes, rigoureux et incarnés, enrichissent les lectures possibles du simulacre en puisant dans des corpus variés, des études de cas, des contextes historiques ou contemporains.

Dans un écosystème culturel toujours fragilisé — par les pressions économiques, la précarité des métiers, la polarisation des opinions, etc. —, il nous semble crucial de continuer à penser ensemble, à douter ensemble, à partager nos perspectives, sans céder à la tentation de la censure ou de l'entre-soi. Détenons-nous *la* vérité ? La nôtre, certainement — mais il est souhaitable qu'elle demeure en dialogue avec celle des autres. Les déterminants de l'art ne sont-ils pas faits pour s'ouvrir au monde, pour accueillir l'inconnu, pour créer du lien au-delà des certitudes, pour regarder le passé s'inscrire au présent et pour envisager le futur avec tous nos bagages ?

Bonne lecture, et que ce numéro vous invite, comme il nous a invité·e·s, à se (ré)habiter, à s'observer, à s'auto-critiquer, puis à écouter les dissonances et à vivre dans le vrai. ✨



L'AGAC, au cœur du marché de l'art contemporain depuis quarante ans

(Texte) MYLÈNE LACHANCE-PAQUIN

L'invitation à écrire sur les quarante ans de l'Association des galeries d'art contemporain (AGAC) a été, pour moi, l'occasion de lever le voile sur une structure que j'associais jusqu'ici presque exclusivement à deux événements phares: Plural et Galeries Weekend. Je dois l'admettre, je savais peu de choses des missions, des rôles et des actions concrètes de cette association. Et comme tout ce que je ne comprends pas m'intrigue, j'ai accepté ce mandat avec curiosité et enthousiasme. Ce texte propose donc un regard à la fois subjectif et non exhaustif sur une organisation qui, depuis quatre décennies, contribue activement au rayonnement des galeries d'art contemporain¹.



LES FONDEMENTS

L'AGAC a vu le jour en 1985, à une époque où le paysage artistique local se structurait encore timidement. Fondée sous le nom d'Association des galeries en art contemporain de Montréal (AGACM), elle avait pour mission de défendre et de promouvoir les pratiques émergentes contemporaines. Progressivement, son mandat s'est transformé et affirmé à l'échelle nationale. Aujourd'hui, l'AGAC œuvre à la reconnaissance et à la prospérité du marché de l'art contemporain au Canada en soutenant ses galeries membres, en défendant leurs intérêts, en sensibilisant le public au collectionnement et en rendant l'art contemporain accessible. Pour y parvenir, l'Association déploie un ensemble d'initiatives, de services et d'outils souvent méconnus, mais essentiels à la vitalité et à la pérennité du secteur.

UN RÉSEAU STRUCTURANT ET UN ENCADREMENT ÉTHIQUE ET JURIDIQUE

Pour bien comprendre ce qu'est l'AGAC (et ce qu'elle fait), il faut d'abord s'intéresser à la trentaine de galeries qui en sont membres et qui répondent à des critères précis : être actives sur le marché primaire, représenter officiellement des artistes (et non simplement collaborer ponctuellement avec elleux), avoir pignon sur rue et se consacrer de façon soutenue à la diffusion d'œuvres d'art contemporain de pointe. Guidée par une volonté d'excellence, l'AGAC a établi des balises éthiques et juridiques destinées à encadrer les relations entre galeries et artistes. Ainsi, dès leur adhésion, les membres s'engagent à respecter un code déontologique rigoureux qui promeut des pratiques exemplaires. L'Association a notamment conçu, en collaboration avec des juristes spécialisés, un contrat type liant galerie et artiste. Ce document, accessible gratuitement en ligne, permet de clarifier dès le départ les modalités de la relation professionnelle : fréquence des expositions, répartition des frais de production et des revenus de vente, etc. Ces ressources contribuent à professionnaliser les pratiques et à instaurer des bases contractuelles saines, équitables et durables.

FAIRE RAYONNER LE MILIEU

Le milieu des arts visuels contemporains fait face à des obstacles persistants : méconnaissance du public, sentiment d'illégitimité de ce dernier à l'idée de franchir la porte d'une galerie, perception tenace que l'art contemporain est inaccessible tant intellectuellement qu'économiquement... À cela s'ajoute un déséquilibre médiatique important, les arts visuels ne bénéficiant que d'une couverture sporadique en comparaison avec les milieux cinématographique ou musical. Et ce qui ne génère ni foule ni engouement manifeste peine à attirer investissements, commandites et subventions. Tout est lié.

Pour répondre à ces défis, l'AGAC a mis en place, en collaboration avec divers partenaires, de nombreuses initiatives depuis sa création. On pense d'abord à des événements aujourd'hui disparus comme le Gala des arts visuels (2011–2014) ou le Rallye des galeries (2010–2012, 2018), qui consistait en un parcours immersif associant découvertes artistiques, dégustations de vins et bouchées gastronomiques. Ce concept se rapproche de l'actuel Galleries Weekend, lancé en 2021, qui invite le public à explorer, sur quatre jours, les galeries de Montréal (puis, dès 2022, celles de Toronto) à travers des parcours par quartiers et une programmation festive d'activités gratuites. L'événement transforme la visite traditionnelle en une expérience conviviale mêlant expositions, rencontres, brunchs, conférences et ateliers.

Une autre initiative marquante de l'Association est la foire annuelle d'art contemporain, un pilier qui a su se réinventer au fil des décennies. Lancée en 1987 sous le nom Entrée libre à l'art contemporain, cette foire était la seule du genre au Canada à l'époque. Devenue la Foire d'art contemporain en 1994, puis Le Salon du printemps (2002–2004), elle a alors intégré une dimension réflexive avec conférences et rencontres professionnelles, affirmant ainsi son rôle de plateforme critique et fédératrice. Intitulée la Foire Papier de 2007 à 2022, c'est aujourd'hui sous l'appellation Plural que cette tradition se perpétue. Véritable carrefour de diffusion, de rencontres et de réflexions, Plural incarne la vitalité renouvelée du marché



de l'art contemporain canadien, tout en élargissant ses frontières vers des perspectives internationales. L'événement, qui ne cesse de fracasser des records d'achalandage, contribue à établir Montréal comme pôle incontournable de la scène artistique contemporaine.

Parmi les autres leviers mis en place par l'AGAC pour soutenir et faire rayonner les pratiques artistiques, l'attribution de prix occupe une place de choix. Ces distinctions, remises annuellement en collaboration avec la Ville de Montréal et le Conseil des arts de Montréal, visent à reconnaître les artistes émergent-e-s et la pérennité de certaines carrières artistiques. Créé en 1996, le prix Pierre-Ayot célèbre l'excellence de la nouvelle création en arts visuels en s'adressant spécifiquement aux artistes en début de carrière. Il agit comme un marqueur de reconnaissance institutionnelle précoce et constitue souvent un tremplin important. Le prix Louis-Comtois, instauré en 1991, s'inscrit quant à lui dans une logique de continuité. Il récompense la qualité, la constance et la singularité du travail d'un-e artiste à mi-carrière, dont la pratique contribue de manière significative à l'enrichissement du champ des arts visuels à Montréal.

LE TRAVAIL INVISIBLE

En parallèle de ces événements et de ces activités de diffusion, l'AGAC déploie un travail de fond structurant, souvent invisible. On y mène une veille active et des collectes de données sur le marché de l'art; on documente les réalités et les défis vécus par les galeries d'art contemporain. Cette recherche essentielle alimente des réflexions stratégiques que l'Association partage avec ses membres afin de les accompagner face aux bouleversements (économiques, politiques, sociaux) qu'ils rencontrent au fil du temps. L'AGAC joue aussi un rôle de relais d'information: elle diffuse les résultats de ces analyses, éclaire les tendances du secteur et outille ses membres pour leur permettre de faire face aux transformations du milieu.

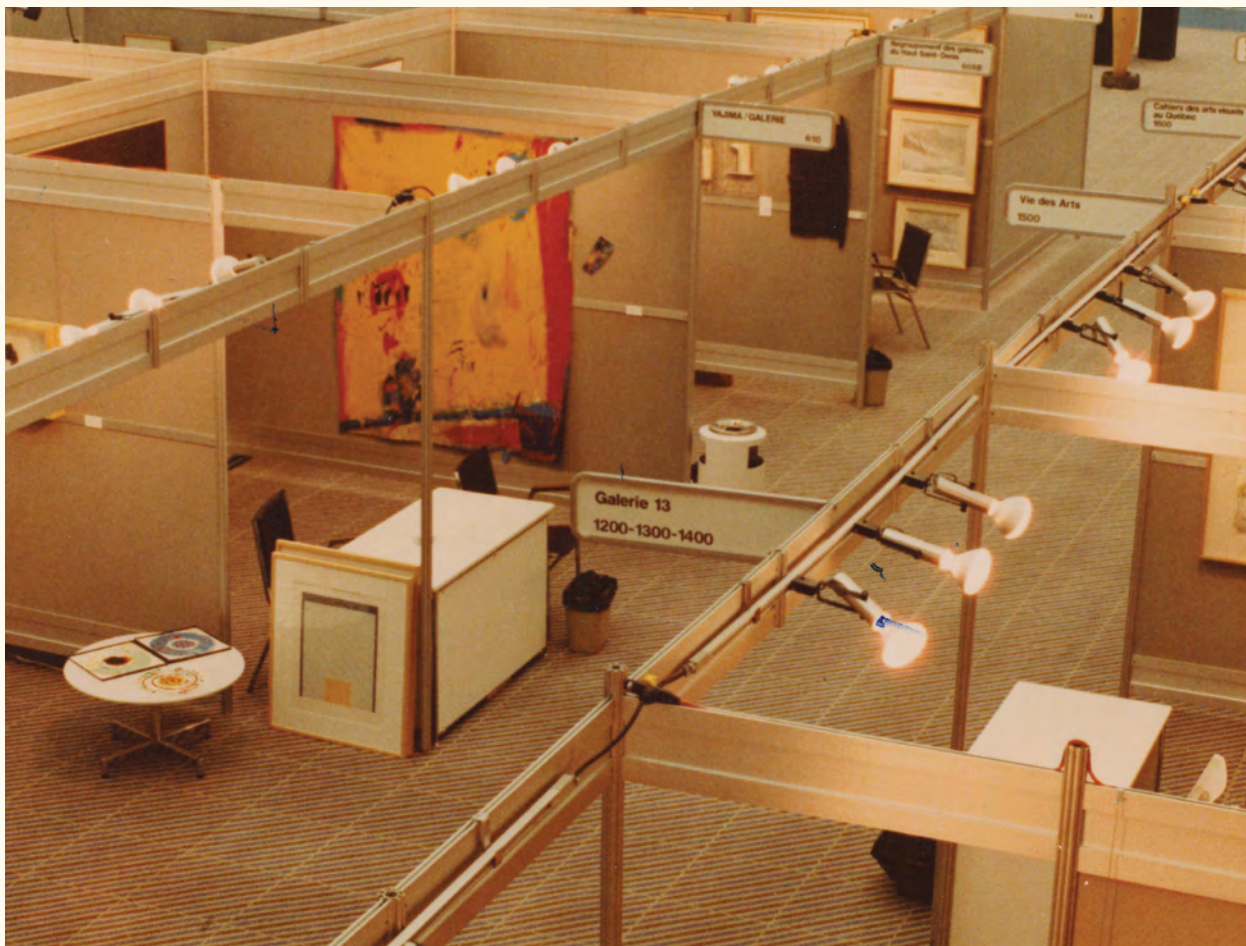
Autre volet discret mais essentiel de son action, l'AGAC s'investit dans des collaborations interinstitutionnelles

pour renforcer les réseaux de diffusion de l'art contemporain. En tissant des liens avec d'autres associations, foires et réseaux professionnels, elle participe à l'élargissement de la circulation des œuvres, des idées, mais aussi des publics. Parmi ces partenariats structurants, la collaboration avec d'autres associations de galeries et de foires, telles que NADA (New Art Dealers Alliance) ou ArtToronto, témoigne d'un désir mutuel de copromotion. Ces alliances, ponctuées de présences croisées, d'invitations réciproques et d'échanges de visibilité, permettent non seulement de mettre en valeur les galeries membres sur la scène nationale et internationale, mais aussi de favoriser la mobilité des collectionneur-euse-s, des commissaires et des professionnel-le-s du milieu d'un événement et d'une ville à l'autre. Ces synergies s'inscrivent dans une vision à long terme: celle de bâtir un réseau solidaire et agile, capable de faire croître la vitalité du marché de l'art contemporain.

UNE ÈRE DE RENOUVEAU

Après quarante années marquées par des débuts modestes et plusieurs défis, notamment financiers, l'AGAC entre aujourd'hui dans une nouvelle phase de son développement. Forte d'une première planification stratégique quinquennale récemment élaborée, l'Association se dote d'objectifs clairs, structurants et porteurs. Ce plan, qui sera présenté à ses membres et soumis à l'approbation, trace les grandes lignes d'un avenir où l'AGAC souhaite consolider ses acquis tout en affirmant son rôle de leader au sein du milieu de l'art contemporain. Entourée d'une équipe solide et engagée, elle entend poursuivre son travail de fond et multiplier les initiatives qui contribueront à faire rayonner les galeries, les artistes et, plus largement, le marché de l'art au Québec, au Canada et au-delà. ✨





15

1 L'autrice souhaite remercier Anie Deslauriers, directrice générale de l'AGAC, ainsi que Simone Rochon, directrice des communications et du marketing, pour leur disponibilité et les informations détaillées qu'elles lui ont transmises à propos de l'AGAC.

p. 12 Plural, foire d'art contemporain, œuvres: Nadia Belerique et Kyle Alden Martens (2025). Montréal. Avec l'autorisation de l'AGAC. Photo: Vivien Gaumand

p. 13 Forum (2018). Montréal. Avec l'autorisation de l'AGAC. Photo: Jean-Michael Seminario

p. 14 Plural, foire d'art contemporain (2023). Montréal. Avec l'autorisation de l'AGAC. Photo: Jean-Michael Seminario

p. 15 Entrée libre à l'art contemporain (ELAAC) (1987). Montréal. Avec l'autorisation de l'AGAC



LES STRATAGÈMES SCULPTURAUX DE VALÉRIE BLASS

(Texte) JEAN-MICHEL QUIRION

(Photos) RICHMOND LAM

17

Continuation
de la discontinuité



Les propositions de Valérie Blass, maître de la combine, semblent en devenir perpétuel : factices, fragmentaires et provisoires. Ses assemblages, moulages et façonnages improbables tiennent dans un équilibre à la stabilité – plus que – précaire. Ses œuvres agissent comme des dispositifs d'apparition à l'intersection de la ressemblance et de la dissemblance, du visible et de l'imperceptible, de l'animé et de l'inerte, de l'attraction et de la répulsion, de l'entente et du malentendu. Tout est d'une fragilité insoupçonnée.

Depuis plus de trois décennies, Blass développe une pratique qui répudie tout emprunt à la réalité. Par d'innombrables revirements formels et matériels, elle annule la réalité. Avec une capacité d'insubordination, ce qui est reconnaissable et stable est dévié vers l'exaltation via des tours de passe-passe ; des astuces de détournement pour désobéir aux tracés imposés par la culture de l'image, et des leurres visuels afin de renverser l'ordre de ce que nous sommes habitué-e-s à observer. Afin de simuler, elle utilise l'identifiable pour le dissocier puis le conduire dans un tout autre contexte. Notre regard est dès lors pris au piège par l'apparence, et c'est là que la « méprise » opère. Artiste aux mille et une ruses, Valérie Blass nous donne l'impression de voir en double. Elle distrait notre attention, nous altère et nous divertit tout à la fois.



LE SIMULACRE : REPRÉSENTATION DE L'ÈRE DU VIDE

Ces dernières années, parmi ses plus récents corpus, Blass arpente son intérêt pour le potentiel sculptural de l'image photographique. Elle propose des transpositions tridimensionnelles de photographies qu'elle métamorphose à outrance. Les corps hybrides sculptés par Blass sont désincarnés. La chair est ennemie.

Elle accuse la sensualité du corps en montrant les paradoxes apparents de l'hypersexualisation au moyen de parcelles de vêtements évidées et en suspens : les touchés sont supposés, les porosités simulées. L'artiste exprime, par des trompe-l'œil, la condition dégradante de l'humanité et de l'objet promis à la décrépitude. Les accessoires qui accompagnent les figures semblent immatériels. Ils sont voués à rien, comme hors d'atteinte. Ici, l'utilité devient un adversaire. Les formes des silhouettes mentent donc, même si les matières sont vraies. Blass contrôle de cette manière le narratif de ses sculptures, par le biais de tromperies perceptives qui combattent le vrai du faux. Pour ce faire, elle utilise des matériaux variés – bois, cuivre, fibre de verre, métaux, polystyrène, pierre, plâtre, peintures diverses, textiles, résine, entre autres – qu'elle assemble, moule, façonne, couvre avec des objets usuels trouvés. La dextérité technique de cette expérimentatrice déstabilisante est incomparable.

L'image du vide et tout ce qu'elle appelle, son imaginaire, sont sublimés. Valérie Blass rend consciente l'illusion de notre représentation de l'(in)existant. Nous voyons des signes trahissant que plus rien autour de nous n'est naturel et que la vérité n'est peut-être plus dans ce monde. La praticienne offre ainsi une version trafiquée de ce qui nous entoure et reflète les contradictions de notre époque saturée d'images. Apparaît l'une des dimensions fondamentales de son œuvre : l'usage du simulacre – non pas comme simple illusion visuelle, mais comme dispositif critique. Cette hypocrisie des sens renvoie directement aux

notions développées par Jean Baudrillard en 1981 où, pour le philosophe, le simulacre n'était pas qu'une imitation du réel, mais un système d'images – et de signes – qui finit par remplacer la réalité elle-même. La pratique de l'artiste, dans cette ère nihiliste et de mépris de l'être, nous télescope ailleurs, à même le parcours du faux-semblant où formes et fonctions entrent toujours en collision.

LE DOUBLE RÉPÉTÉ ET DÉVIÉ

Blass joue avec la duplication perturbée. Elle crée deux versions – ou plus – de formes similaires, puis intègre une distorsion : une texture identique, un motif appliqué sur une version figurative et une autre plus abstraite, une répétition du matériau. C'est pour cette raison qu'elle travaille souvent ses œuvres en diptyques, l'une semblant être le double de l'autre, mais avec un écart perceptible et, de surcroît, déroutant. Les formes ont un départ ultra réaliste et, tour à tour, dévient, se déforment, se reforment, pointent une anomalie ou des apparences, parodiées et grotesques. Il s'agit là d'une « méprise narrative ».

En travaillant l'image double, Blass crée une sorte d'animation entre deux images possibles dans une même sculpture, ou une image intermédiaire entre deux sculptures très différentes. Cela produit une sorte de va-et-vient constant que l'artiste compare à un malentendu. Deux choses se ressemblent et peuvent avoir la même configuration, mais elles ne représentent pas la même chose ou, à l'inverse, la chose représentée est la même, mais la forme diffère. La sculptrice démontre ainsi qu'une forme doit être indépendante des contingences de sa représentation et que son authenticité se mesure à sa propension à s'exercer sur tout état. *Ipsa facto*, ses figures sont promises à l'incertitude. Mi-humaines, mi-objets, elles oscillent entre présence (in) tangible et menace de disparition : la perte dans la vacuité des images, l'absence.







Handwritten text on a piece of paper, including a drawing of a face and some illegible words.









- p. 21 Valérie Blass, *Ceux qui ne demandent rien* (2019). Tabouret, acrylique, huile, gouache, fibre de verre, brique, sac ikea, sac de Cheetos, sac de popcorn, carton de lait, boîte de Kraft Dinner, carton de jus de pomme, éponges de cuisine, tampons à récurer, 44 x 60 x 32 po. Avec l'autorisation de l'artiste et de la galerie Catriona Jeffries, Vancouver. Photo : Rachel Topham. © Valérie Blass /CARCC, Ottawa 2025
- p. 22 Valérie Blass, *L'érotisme du ventriloque / The erotic ventriloquist* (2024). Moule à chapeau, tête de bois, cloche de verre, chandails, crochet à billot, chandelle, pierre poreuse sculptée en forme de chien, papillon de nuit, brique de four à céramique, bois de marée, bois brûlé, ceinture, présentoir, céramique, pâte d'époxy, pâte de polymère, ciment hydrocal, forton, acier soudé, table d'atelier, plinthe peinte, 77 x 92 x 40 po. Avec l'autorisation de l'artiste et de la galerie Catriona Jeffries, Vancouver. Photo : Rachel Topham. © Valérie Blass/CARCC, Ottawa 2025
- p. 25 Valérie Blass, en avant-plan : *Détail qui tue / Killer detail* (détail) (2024). Ciment hydrocal, bicarbonate de sodium, pigments, 97 x 8 x 7 po (246 x 20 x 17 cm). En arrière-plan : *Carte mentale (il faut rotober ce pouvoir autant que possible) / Mind map (I need to shave this power off as much as possible)* (détail) (2024). Bois, canevas, tissus, ciment hydrocal, forton, peinture, cuivre, sac de charbon, impression 3D plastique, poêle en fonte, pochette de disque vinyle, poignées de métal, 67 x 197 x 5 po. (170 x 500 x 13 cm). Avec l'autorisation de l'artiste et de la galerie Catriona Jeffries, Vancouver. Photo : Rachel Topham. © Valérie Blass/CARCC, Ottawa 2025

LE TROUBLE EN CONTINU

Par cette esthétique du trouble, Blass s'inscrit dans une réflexion plus large sur notre condition actuelle. Nous vivons dans un monde où la distinction entre le réel et son double devient de plus en plus difficile à maintenir. Les images médiatiques, les identités sociales et les objets de (sur)consommation sont aujourd'hui organisés selon des logiques de mises en scène, de montages et de surfaces écraniques. Blass capte cette réalité dans la matière même de ses œuvres. Elle déjoue nos attentes sensorielles et formelles, soulignant que ce que nous percevons comme naturel ou vrai est toujours médiatisé, c'est-à-dire passant sans cesse par un média pour arriver à nous, et étant ainsi immédiatement altéré. Ses sculptures ne cherchent pas à imposer un sens, mais à provoquer une friction, une résistance à la lecture immédiate de son langage plastique. Dans cette opacité assumée, Blass met ainsi en évidence le caractère provisoire de toute représentation. C'est là que se trouve leur puissance critique : dans cette tension entre désir de sens et impossibilité de le fixer.

Le langage plastique de Blass parle visiblement de notre époque. Il capte notre conscience fragmentée en tant que spectateur·rice·s assailli·e·s d'images, consommateur·rice·s de paraître, récepteur·rice·s aveugles face aux

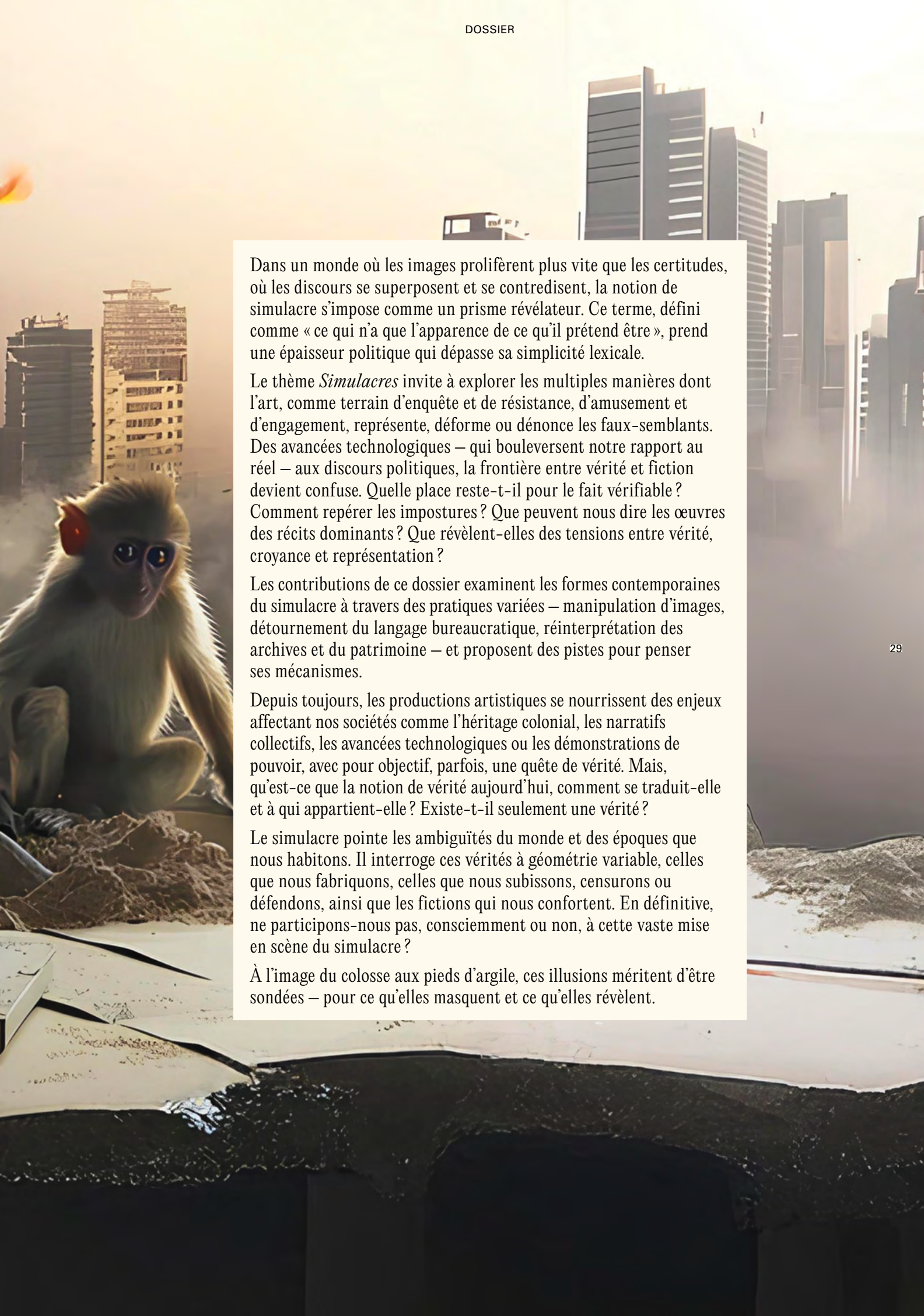
menaces du quotidien projetées en direct sur nos écrans. Ses sculptures manipulent, mentent, et pourtant nous sommes complices de cette fraude créatrice, fasciné·e·s par cette discontinuité. Ses simulacres dévoilent notre envie d'interpréter, tout en montrant que cette reconnaissance est toujours incomplète et subreptice. Blass met en évidence que nos certitudes visuelles s'appuient sur des contrats falsifiés implicites d'apparence. Ses œuvres nous disent : « Je ne suis pas ce que tu crois. »

Le simulacre, chez Valérie Blass, n'est donc pas un mensonge, mais un révélateur. Il pointe vers ce que nous ne voulons peut-être pas voir : notre complicité passive avec les images de masse, notre volonté de croire aux apparences, la vérité. En sculptant l'indécidable, l'artiste nous happe à la disparition du réel derrière ses doubles truqués. Ce trouble perceptif continu est au centre de sa démarche et engage les spectateur·rice·s dans la trajectoire de la discontinuité. ❖

SIMULACRES

28





Dans un monde où les images prolifèrent plus vite que les certitudes, où les discours se superposent et se contredisent, la notion de simulacre s'impose comme un prisme révélateur. Ce terme, défini comme « ce qui n'a que l'apparence de ce qu'il prétend être », prend une épaisseur politique qui dépasse sa simplicité lexicale.

Le thème *Simulacres* invite à explorer les multiples manières dont l'art, comme terrain d'enquête et de résistance, d'amusement et d'engagement, représente, déforme ou dénonce les faux-semblants. Des avancées technologiques – qui bouleversent notre rapport au réel – aux discours politiques, la frontière entre vérité et fiction devient confuse. Quelle place reste-t-il pour le fait vérifiable ? Comment repérer les impostures ? Que peuvent nous dire les œuvres des récits dominants ? Que révèlent-elles des tensions entre vérité, croyance et représentation ?

Les contributions de ce dossier examinent les formes contemporaines du simulacre à travers des pratiques variées – manipulation d'images, détournement du langage bureaucratique, réinterprétation des archives et du patrimoine – et proposent des pistes pour penser ses mécanismes.

Depuis toujours, les productions artistiques se nourrissent des enjeux affectant nos sociétés comme l'héritage colonial, les narratifs collectifs, les avancées technologiques ou les démonstrations de pouvoir, avec pour objectif, parfois, une quête de vérité. Mais, qu'est-ce que la notion de vérité aujourd'hui, comment se traduit-elle et à qui appartient-elle ? Existe-t-il seulement une vérité ?

Le simulacre pointe les ambiguïtés du monde et des époques que nous habitons. Il interroge ces vérités à géométrie variable, celles que nous fabriquons, celles que nous subissons, censurons ou défendons, ainsi que les fictions qui nous confortent. En définitive, ne participons-nous pas, consciemment ou non, à cette vaste mise en scène du simulacre ?

À l'image du colosse aux pieds d'argile, ces illusions méritent d'être sondées – pour ce qu'elles masquent et ce qu'elles révèlent.



Poésie de la catastrophe ou optimisme tragique ?

(Texte) LYNN BANNON

À n'en point douter, la société d'aujourd'hui est dominée par les images, qui abondent dans les journaux, sur Internet ou sur les réseaux sociaux. Cette déferlante imagière a ceci de parlant qu'elle met en exergue les rapports que nous entretenons avec le réel et les actualités qui le concernent. Ces relations sont au centre du raisonnement de l'historien français François Hartog, qui avance que, depuis la chute du mur de Berlin (1989), le monde contemporain serait incapable de rêver le futur, et qu'il serait, conséquemment, inlassablement aspiré par le présentisme¹. Or loin d'être asséchant, ce vortex de l'ici-maintenant peut s'avérer un tremplin fécond pour bon nombre d'artistes de la création, dont Martin Bureau et Cindy Phenix font partie.

Quoique stylistiquement distinctes, leurs productions se recoupent sur les plans thématique et formel. Par la matérialité d'abord, car les deux artistes ont jeté leur dévolu sur la peinture, un médium qui contourne l'immatérialité des technologies du numérique par lesquelles transitent les enjeux sociaux actuels. Ce mode d'expression leur permet en outre de se réfugier dans la constance pérenne du pigment pour ancrer la versatilité de certains faits de notre époque qui mobilisent leur pensée créatrice. Parmi ceux-ci, mentionnons les « murs » (politiques, territoriaux, migratoires, économiques, etc.) que nous ne cessons d'ériger, en plus des défis environnementaux qui menacent l'équilibre planétaire. En s'attaquant hardiment à ces sujets spécifiques à notre ère, Bureau et Phenix interagissent *avec* et *dans* la réalité ; une façon de procéder d'autant plus loquace lorsqu'elle est examinée sous l'éclairage des thèses d'Hannah Arendt (1906-1975) à propos de l'art et du vivre-ensemble.

FONCTION RÉFLEXIVE DE L'ART

Si l'on connaît les ouvrages d'Arendt consacrés à la philosophie politique, au totalitarisme ou à l'antisémitisme, ses écrits dédiés à la pratique artistique en général et aux œuvres d'art en particulier sont relativement méconnus. Pourtant, ils avancent plusieurs idées porteuses quant aux modalités de l'art dans la communauté². Au risque d'un excès de synthèse, rappelons qu'Arendt conçoit la politique comme un exercice du pouvoir *qui se fait* et comme un *pouvoir d'agir*, celui que possèdent tous les membres d'une communauté, y compris les artistes. Elle considère ces derniers non pas comme des faiseurs d'artefacts, mais comme des êtres dotés d'une conscience et d'un jugement qui, « à travers » l'opération poétique, prennent la parole pour dévoiler la vérité sur le monde. Selon cette perspective, leurs productions artistiques sont donc foncièrement politiques, puisqu'elles traitent de problématiques collectives. Elles s'adressent au demeurant à des individualités multiples qui exercent leur sens politique lors de la préhension des œuvres. Et c'est ce postulat émis par la politologue américaine qui résonne à la vue des créations de Martin Bureau et de Cindy Phenix.

PRÉSAGE D'UN POINT DE BASCULE

Différents schèmes relatifs à la géopolitique, aux luttes de pouvoir, aux flux migratoires et aux frontières traversent l'univers artistique de Bureau. L'artiste les aborde de manière frontale avec l'objectif avoué d'accroître le contrecoup qu'ils produisent dans l'esprit des récepteurs. En représentant les horreurs de l'humanité, ses créations (alarmistes ? dystopiques ? réalistes ? prémonitoires ?) ambitionnent de conscientiser le public sur l'impact de ses agissements, en particulier sur l'environnement. En témoigne sa série *Anthropocène*³ (2016-2020), donnant à voir de possibles scénarios apocalyptiques émanant des dérèglements climatiques, qu'il s'agisse d'un parc d'attraction enflammé ou d'un vestige architectural de style gréco-romain sur le point d'être submergé par les flots – cette dangerosité des océans était déjà évoquée dans *La Tempête parfaite/The Perfect Storm* (2012-2013). Loin d'être anodin, cet intitulé réitère une expression empruntée au domaine de la météorologie pour qualifier les ouragans et fait plus largement référence à des scénarios affolants. Dans ce cas-ci, les toiles reproduisent des visions satellites de localités où diverses tensions sociales ou litiges politiques ont cours, ceux-là mêmes qui justifient aux yeux de quelques dirigeants la nécessité d'ériger des murailles.

Voilà d'ailleurs l'épicentre du projet interdisciplinaire *Les murs du désordre* (2014-2019), inspiré des *peace lines* de Belfast qui séparent les protestants des catholiques, ainsi que des fortifications entre la Palestine et Israël et entre le Mexique et les États-Unis. Les toiles rappellent, d'une part, que ces barrières visent à conforter certains pays dans la puissance qu'ils envisagent de s'arroger. D'autre part, elles insistent sur le fait que ces infrastructures ne règlent pas les conflits, mais qu'elles les alimentent plutôt. Tout compte fait, les œuvres de Martin Bureau illustrent deux sphères où le présent piétine, à savoir l'écologie – parce que la mise en œuvre de stratégies pour ralentir la dégradation du climat stagne – et la géopolitique – en évoquant la propension des humains à continuellement s'autodétruire.



EXPRESSIONNISME INQUIET ET ÉCOFÉMINISME

Ce sabordage figure aux premières loges de la production de Cindy Phenix, empreinte d'un désenchantement à l'endroit des systèmes de pouvoir, des conventions sociales et de la crise environnementale. Dotés d'un puissant lyrisme, les tableaux de cette artiste fourmillent de personnages énigmatiques, de figures chimériques et de fragments paysagers et architecturaux assemblés de manière complexe. Les motifs à partir desquels Phenix construit ses univers kaléidoscopiques et utopiques sont pour la plupart extraits de différentes sources : le *National Geographic*, par exemple, ou bien des toiles de maîtres néerlandais qu'elle réorganise via un logiciel de retouches avant de les projeter sur ses canevas. Ces images sont ensuite amalgamées à de la matière brute, tantôt aqueuse, tantôt opaque, pour donner naissance à des compositions colorées au sein desquelles s'édulcorent les distinctions entre l'abstraction et la figuration.

Ces entremêlements plastiques font écho aux concepts de collectivité et d'unité qu'affectionne l'artiste, qui devine dans ces rapprochements un remède aux problèmes sociaux et environnementaux comme l'attestent ses récents travaux. Rassemblés sous le titre *Water Shed Twinkle* (2025), ceux-ci s'articulent autour de l'idée de *watershed*, une notion issue du champ de la géographie qui renvoie à la ligne de partition des eaux, de même qu'à un point de bascule dans le récit historique, soit l'incontournable urgence climatique. Phenix interroge cette catastrophe annoncée à l'aune de l'écoféminisme⁴, qui met « au cœur de sa réflexion les connexions qui existent entre la domination des hommes sur la nature et celle qu'ils exercent sur les femmes⁵ ». L'artiste envisage le combat écologique comme une façon pour les personnes minorisées d'avoir voix au chapitre et, ainsi, de contribuer à répondre à ce défi inédit. Dans la foulée, elle signale que cette menace du dérèglement climatique ne doit pas être endiguée uniquement par des actions individuelles. En fait, sa toile *Irresistible Movement Would Change Wherever the Sun Sunned* (2024) dans laquelle les personnages, maillés les uns aux autres, se tiennent par la main et se couvrent d'« ombrelles » pour se protéger mutuellement

de l'incandescence fatale du soleil. Malgré la complexité formelle du tableau résultant de l'effet de collage, le propos de Phenix est clair : l'interdépendance de toutes les parties impliquées est indispensable à la résolution de la dégradation écologique.

ÉTHIQUE SUBJECTIVE

En somme, même si l'art n'est pas le reflet objectif du réel, il ne propose pas moins une réflexion individuelle sur celui-ci. C'est ce que stipule le sociologue Pierre Francastel, pour qui l'œuvre n'est pas une production de connaissance sur le collectif, mais une pensée personnelle⁶. D'après lui, la pratique artistique est avant tout un travail de subjectivation et, de ce fait, les signes visuels sont représentatifs de la pensée d'un moment de l'histoire que l'artiste porte en lui ou en elle. Autrement dit, les œuvres se trouvent au carrefour de l'expérience sociale et de l'expression d'un individu, ainsi que l'affirment les productions de Martin Bureau et de Cindy Phenix, qui regardent le présent sans se fermer les yeux et entrevoient l'avenir avec lucidité : un avenir sombre mais qui les fait pourtant encore rêver. ❁

-
- 1 François Hartog, « Ordre du temps. Régimes d'historicité », *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 11-30.
 - 2 Hannah Arendt, *Vies politiques*, Paris, Gallimard, [1968] 1974 ; *La vie de l'esprit : la pensée, le pouvoir*, Paris, Presses universitaires de France, [1975] 2013.
 - 3 Pour mémoire, le terme provient du domaine de la géologie et sous-tend un florilège de questionnements sur les impacts de l'action humaine sur les écosystèmes planétaires.
 - 4 La paternité du vocable revient à Françoise d'Eaubonne (1974).
 - 5 Catherine Larrère, « L'Écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe », *Tracés. Revue de sciences humaines*, n° 22, 2012, p. 105.
 - 6 Pierre Francastel, *La Figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.



-
- p. 30 Martin Bureau, *Rendre à l'Amérique sa grandeur* (2017). Graphite et acrylique sur bois, 152 x 214 cm. Photo: Martin Bureau
- p. 32 Martin Bureau, *Anthropocène 15* (2018). Aquarelle et acrylique sur papier Arches monté sur bois, 45 x 90 cm. Photo: Martin Bureau
- p. 33 Cindy Phenix, *Irresistible Movement Would Change Wherever the Sun Sunned* (2024). Peinture à l'huile et pastel sur lin, 214 x 152 cm. Avec l'autorisation de l'artiste. Photo: Paul Salvesson

De la frontière (2020)

(Récit visuel) MICHEL HUNEAULT

D'avril à août 2020, en pleine COVID-19, la frontière canado-américaine s'est fermée. Par rapport à 2019, les entrées terrestres ont chuté de 95 %, un niveau d'isolement inédit dans l'histoire moderne du pays.

Autrefois, voisins canadiens et américains traversaient la frontière en tendant simplement la main au douanier. Après le 11 septembre 2001, la sécurité a été resserrée. De 2001 au premier mandat de Trump, en 2016, le ton a durci. La pandémie a presque terminé cette séparation : seuls les biens essentiels, les gens d'affaires, les joueurs de hockey et les *snow-birds* circulaient encore entre les deux pays. Les demandeurs d'asile, eux, ne pouvaient plus traverser.

À l'automne 2020, en résidence à Frelighsburg au centre d'artiste Adélar, j'ai commencé la documentation d'une section frontalière entre les lacs Memphrémagog et Champlain. La frontière y est là, arbitraire, ne s'annonce pas, souvent peu ou pas visible. On avance à tâtons pour la trouver, avec un étrange sentiment de

culpabilité. De retour à l'atelier, je devais m'empresser de tracer un carré noir sur chaque photographie, pour me rappeler où était la frontière, tel un *post-it* tridimensionnel. Ce geste simple et précis, répétitif, voire administratif, transformait accidentellement, mais significativement, le document. L'écran sanitaire, politique, social et humanitaire se dresse, stoïque, dans le paysage.

La recherche-crédation a continué après le travail de terrain. Une expérience en ligne, développée avec TOPO, met en relation les œuvres avec des témoignages recueillis et des paysages vidéo, le tout en séquençage aléatoire et infini. L'exercice d'édition s'est poursuivi chez VU, avec la réalisation d'une maquette de livre expérimental assemblée.

Aujourd'hui, la signification du corpus continue d'évoluer. La pandémie s'est estompée et la frontière s'est réouverte, mais pas pour tous. Un deuxième mandat de Trump débute maintenant, ravivant les divisions et les inquiétudes.



Mon voisin américain traversait à pied prendre un verre le soir. Des fois, on improvisait des concerts sur le balcon. Il ne vient plus, mais je laisse encore ses vaches brouter dans mes champs. Fais attention en t'approchant de la frontière, il se prend un peu pour le shérif, mon voisin.

Je n'ai plus de passeport, comme ça je ne voyage plus. J'ai assez voyagé.





Enfant, en Belgique, ma mère nous envoyait de l'autre côté de la frontière, en Hollande, pour acheter du beurre, où il était beaucoup moins cher. On le ramenait, caché sous nos bonbons, au fond d'un panier.

Je suis venu m'installer ici parce que c'est un cul-de-sac à la fin d'un rang tranquille. Peut-être que la frontière, en ce temps de la covid, c'est un peu ça, le dernier des culs-de-sac.





Elle est arrivée un matin dans mon entrée. Je voyais bien qu'elle n'était pas d'ici. Elle avait un numéro de téléphone sur un bout de papier, mais je n'ai pas appelé. Je ne savais pas si je pouvais l'aider, si j'avais le droit. On ne le savait pas, à cette époque-là. Je l'ai laissée se reposer dans mon atelier, je lui ai donné de l'eau et des noix. Je lui ai indiqué où était le village, à quelques kilomètres. Elle est repartie à pied, par là.

37

Ça prend combien de temps pour qu'on devienne le « local » d'un autre, qu'on puisse se permettre de dire à quelqu'un d'autre qu'il nous envahit sur nos terres ?





38

Notre maison date de 1867. C'était un casino illégal à une certaine époque. La plupart des maisons par ici tenaient quelque chose d'illégal dans leur sous-sol. Il s'est perdu beaucoup d'acres de terre lors des parties de cartes dans ces sous-sols-là. Aujourd'hui, nous, on brasse de la bière (légal) dans ce même sous-sol.



Ce n'est pas parce qu'une histoire n'est pas entièrement véridique sur tous les faits et détails qu'elle n'est pas vraie, c'est-à-dire conforme à la réalité.



Quand j'étais jeune, mes parents tenaient un hôtel à Saint-Bernard-de-Lacolle. Un jour, ils ont accueilli un couple hongrois ayant fui le régime soviétique. Les deux ne parlaient ni anglais ni français, mais ils étaient blancs et catholiques. Je me souviens qu'ils avaient semé la pagaille à l'église, car la femme y était entrée sans chapeau ni rien, sans se couvrir la tête.

39

Ce fut mon premier contact avec des réfugiés. ❄️

Michel Huneault, Photographie composite, impression à jet d'encre pigmentaire sur papier archive. 60 x 40 po.

- p. 34 *De la frontière n° 01 (2020)*
- p. 35 *De la frontière n° 02 (2020)*
- p. 36 *De la frontière n° 03 (2021), De la frontière n° 04 (2020)*
- p. 37 *De la frontière n° 05 (2020), De la frontière n° 06 (2020)*
- p. 38 *De la frontière n° 07 (2020), De la frontière n° 08 (2020)*
- p. 39 *De la frontière n° 09 (2020)*



40

Ce que racontent les monuments historiques : le cas de Mexico

(Texte) CATHERINE BARNABÉ

Les villes sont des compositions. À travers leurs architectures et leurs monuments, les temporalités cohabitent; une certaine histoire y a été figée et nous est transmise. Ces récits perdurent, participent à forger nos manières d’habiter le monde à partir de nos perspectives sises dans des contextes singuliers. On nous a raconté le temps, les géographies, les histoires, les vivants qui les peuplent d’une certaine façon, en occultant maints éléments, personnes et points de vue. Nos imaginaires sont construits, les structures sont solides, il devient nécessaire de les secouer.

ÉBRANLER LES VÉRITÉS HISTORIQUES

Bien que ce ne soit pas un phénomène récent¹, nous voyons depuis quelques années, en Amérique du Nord, la multiplication d’actes de vandalisme sur des monuments historiques. À Montréal, les interventions sur des statues commémorant par exemple Dollard des Ormeaux, la reine Victoria, Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve ou John A. Macdonald – on se souviendra de son déboulonnement qui lui a fait perdre la tête en 2020 – font ponctuellement les manchettes. Les groupes revendiquant ces actions protestent contre des symboles, très présents dans l’espace public, qui nous rappellent quotidiennement les gestes coloniaux, impérialistes et racistes passés et présents.

En s’attaquant à ces représentations, l’objectif est de dénoncer des situations d’oppression et de violence, puis de démontrer que plusieurs récits de l’histoire existent : l’importance accordée à certaines personnes et à des moments historiques précis est en décalage avec les informations connues aujourd’hui et cela nécessite une relecture et un réajustement des faits. Toutefois, lorsque des monuments sont touchés ou que des gens réclament leur démantèlement, des gens s’y opposent, criant à l’effacement de la mémoire et de l’histoire². Ces postures discordantes nécessitent des nuances. D’une part, des remises en contexte sont incontournables – l’ajout de plaques explicatives en est un exemple qui semble efficace en ce sens – afin de jeter un regard éclairé sur le passé en prenant en considération les perspectives contemporaines. D’autre part, des propositions artistiques peuvent judicieusement contribuer à rebrasser les récits historiques sans toutefois les annihiler.

LE CONTEXTE MEXICAIN

Au fil du temps, à Mexico, les strates narratives de l’histoire se sont accumulées sous forme d’édifices, de monuments, puis de vestiges qui façonnent cette ville éclectique et vibrante. D’une façon plus marquée, nous semble-t-il, que dans les grandes villes européennes dont l’histoire est pourtant dense, ici nous distinguons clairement les contours de ces fragments temporels épars qui persistent malgré le mouvement. Ce chevauchement des périodes – aztèque, coloniale, moderne et contemporaine – témoigne de l’héritage hétérogène qui caractérise la ville d’aujourd’hui. Plusieurs artistes vivant dans la mégapole mexicaine³ travaillent dans l’espace urbain, avec la charge politique, sociale et historique qu’il porte. Il y a des résonances entre leurs pratiques; ici, nous évoquerons deux approches qui utilisent des monuments pour interroger de puissantes structures de pouvoir.

SE DÉFAIRE DE L’EMPRISE PATRIARCALE

L’artiste mexicaine Julieta Gil explore les manières dont s’articulent la mémoire ainsi que sa matérialité, en prenant souvent comme matière des éléments qui composent l’espace public. Par exemple, l’œuvre *Nuestra Victoria* (2019-2020) se veut un exercice de préservation d’une action collective de protestation. En août 2019, des manifestations féministes ont eu lieu à Mexico pour dénoncer les violences policières et réclamer une enquête sur le viol présumé d’une jeune femme par des policiers. Malheureusement, les pouvoirs politiques et les médias ont rapidement mis l’accent sur ces soulèvements et leurs répercussions plutôt que sur les présumés agresseurs

et la violence faite aux femmes dans tout le pays. Les voix féministes ont été tuées, ce qui témoigne d'une misogynie systémique. Durant ce soulèvement populaire, des manifestantes ont apposé de nombreux graffitis sur l'énorme monument El Ángel de la Independencia (l'Ange de l'Indépendance) (1910), situé sur le Paseo de la Reforma en plein cœur de Mexico. Le lendemain, celui-ci a été barricadé sous prétexte d'être restauré : on voulait rapidement effacer les écritures. Gil a toutefois réussi à documenter ces paroles et ces revendications en créant une archive numérique 3D à l'aide de captations vidéo par drones et de photogrammétries. Ce mausolée, surplombé d'une colonne et de statues en guise de symbole de la libération et de la force du peuple mexicain, offre des représentations des concepts de droit, de guerre, de justice et de paix. Le monument n'a pas été ciblé afin de dénoncer l'une de ces figures, mais plutôt pour dénoncer ce qu'il évoque : la fierté et les valeurs d'un peuple – que l'on peut remettre en question à la suite de cet événement où les paroles des femmes n'ont pas été entendues et ont été littéralement effacées dès qu'exprimées. Gil a somme toute réussi à préserver leurs voix et à les diffuser.

Un autre exemple éloquent du travail que Gil réalise afin de contribuer à dénoncer les structures patriarcales profondément ancrées dans l'époque contemporaine est l'œuvre *Patriarchal Sculpture Pack* (2021). Dans celle-ci, elle fait, en quelque sorte, un inventaire des représentations de ce système social qui s'imisce subrepticement dans nos quotidiens. L'œuvre est composée de plusieurs numérisations 3D, réalisées sur quelques années, dans les rues de Mexico. Les statues sélectionnées proposent des représentations irréalistes, ou hyper sexualisées, du corps féminin, de même que des mythes complètement décalés par rapport à la réalité des femmes ou encore des figures masculines érigées en héros. Ces sculptures à l'allure classique, qui forgent des paysages urbains comme celui de Mexico, sont rarement remises en question, car elles font partie du décor et leurs récits sont bien implantés dans l'imaginaire collectif. En les rassemblant dans une œuvre, Gil nous fait réaliser la récurrence de ce type d'objets qui, furtivement et avec le temps, teintent nos perceptions des dynamiques sociales.

SE DÉTACHER DE L'HISTOIRE COLONIALE

Andrea Ferrero s'adonne aussi au démantèlement de ce genre de symboles bien ancrés dans la matérialité même de la ville. L'artiste originaire du Pérou vit depuis quelques années à Mexico. Son travail en est un de réappropriation des motifs coloniaux présents dans l'architecture de l'Amérique latine qui, sans résistance, perpétuent des structures dans lesquelles la répartition des pouvoirs est déséquilibrée. Réalisant des projets dans divers pays, chaque fois, elle s'adapte aux réalités locales.

Dans sa récente exposition au musée Tamayo à Mexico, *All The King's Horses* (2024), Ferrero prend comme objet le monument El Caballito (le petit cheval), réalisé par Manuel Tolsá entre 1796 et 1803, qui représente le roi Charles IV d'Espagne sur son cheval. La statue avait failli être détruite après la déclaration d'indépendance du Mexique, mais, quelques années plus tard, elle était repositionnée dans la ville et entourée d'une grille pour la protéger. Actuellement, une plaque indique que cette dernière est conservée pour sa qualité d'œuvre d'art et non en signe d'approbation de cet épisode de l'histoire coloniale. À partir de ce vestige, Ferrero a créé des répliques en chocolat de certains des fragments du monument, selon une échelle 1:1, et les a disposées au sol dans des réfrigérateurs industriels. Les morceaux de la statue maintenant déchue sont encerclés d'une grille de métal ouverte – une reproduction de celle employée dans les années 1800 et symbolisant la libération du cheval.

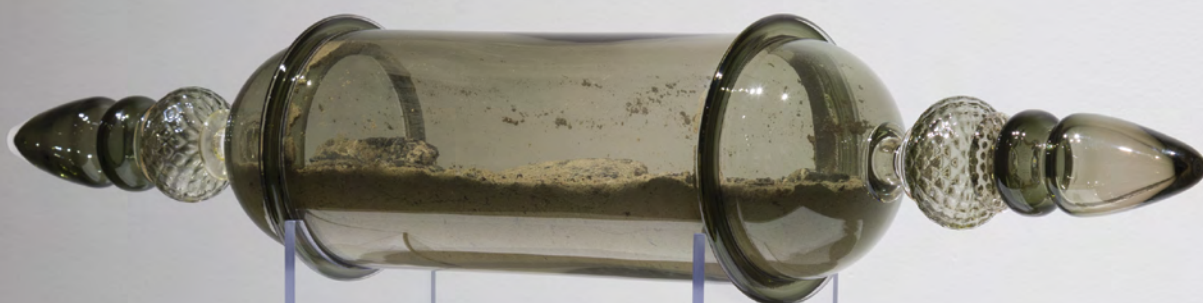
En utilisant du chocolat comme matériau au lieu du bronze original, Ferrero fragilise la sculpture en la rendant éphémère et destructible. En la fragmentant, elle poursuit l'affaiblissement de ce qu'elle représente, ébranle ce puissant symbole colonial. Selon les différents contextes de présentation, l'artiste invite les gens à manger ses œuvres, traçant ainsi un parallèle avec la culture de la haute gastronomie et avec les pouvoirs coloniaux, tout en permettant au public de participer à la destruction de ces représentations problématiques. Dans l'œuvre *All My Life I've Been Afraid of Power* (2023), ce sont des colonnes et d'autres éléments architecturaux associés au colonialisme que les gens présents sont conviés à consommer : à première vue, on les croit faits de marbre rose, mais ce sont pourtant des morceaux de chocolat blanc. Ferrero ne fait pas que déconstruire, elle souhaite que les personnes concernées puissent reprendre le contrôle de leur histoire.

RECONSTRUIRE LES IMAGINAIRES

Julieta Gil et Andrea Ferrero effectuent un déplacement des objets – de l'espace public à l'espace de diffusion artistique – qui, lui, opère un bouleversement de notre perspective sur l'histoire. Cet acte, qui en est aussi un de mise en lumière et de revalorisation des récits occultés dans le contexte de l'Amérique latine, exprime un certain désenchantement politique et social. Malgré la violence latente que contiennent ces représentations, les pratiques des artistes sont fécondes ; elles redonnent une voix à des personnes oubliées par les récits officiels et la font entendre. Elles permettent aux monuments de nous raconter des histoires inédites. ✨



-
- | | |
|--|---|
| <p>1 Dave Noël, « Six autres statues déboulonnées ou abîmées au Québec », <i>Le Devoir</i>, 1^{er} septembre 2020, https://www.ledevoir.com/societe/585145/le-statuair-decapite.</p> <p>2 L'historien Martin Pâquet à Jean-François Nadeau dans « Déboulonner des statues pour contester la mémoire », <i>Le Devoir</i>, 13 juillet 2020, https://www.ledevoir.com/societe/580940/histoire-effacer-la-memoire.</p> <p>3 Lors d'un récent séjour à Mexico, dans le cadre d'une résidence pour commissaire organisée par Molior, j'ai rencontré plusieurs artistes qui habitent la ville et remarqué de nombreux dialogues entre leurs pratiques.</p> | <p>p. 40 Julieta Gil, <i>Nuestra Victoria</i> (2019-2020). Installation vidéo à deux canaux, 50 s. Dans l'exposition <i>Viewing Room</i> à la Future Gallery. Avec l'autorisation de l'artiste et de la Future Gallery, Berlin</p> <p>p. 43 Julieta Gil, <i>Nuestra Victoria</i> (détail) (2019-2020). Installation vidéo à deux canaux, 50 s. Avec l'autorisation de l'artiste et de la Galerie Campeche, Mexico</p> <p>p. 43 Andrea Ferrero, vue de l'installation <i>All The King's Horses</i> (2024). Chocolat noir, pigments naturels, réfrigérateurs en acier inoxydable, clôtures en fer forgé, tapis rouge. Musée Tamayo, Mexico. Avec l'autorisation de l'artiste et du Musée Tamayo. Photo: Rubén Garay</p> |
|--|---|



44

Voyages sur l'île de Poveglia.
Ruinenlust (2024) de Natascha Niederstrass

(Texte) LILIANE EHRHART

En 2014, des chasseurs de fantômes anglo-saxons repartent terrifiés de la petite île de Poveglia, située dans la lagune vénitienne, après y avoir passé une nuit. À l'époque, plusieurs journaux internationaux répandent l'idée que Poveglia serait « l'île la plus hantée du monde ». Dès le XIX^e siècle, la rumeur court à Venise que les voyageurs qui s'arrêtent sur Poveglia, transformée en *lazaretto* (lieu de quarantaine pour contrer les épidémies), n'en repartent plus. Il est dit que les ossements de centaines de milliers de personnes captives et mortes sur l'île en tapissent les sols, que leur fantôme erre ou sommeille en ces lieux. On lit aussi qu'au XX^e siècle, Poveglia a abrité un sanatorium, ou encore un hôpital psychiatrique dirigé par un médecin fou qui, accablé par les fantômes des patients qu'il avait lobotomisés, se serait jeté du haut du campanile.

BIENVENUE SUR POVEGLIA, « L'ÎLE LA PLUS HANTÉE DU MONDE »

Espace insulaire inhabité depuis 1968 et interdit d'accès au public, Poveglia est l'*hétérotopie* par excellence. Concept développé par Michel Foucault en 1966, l'hétérotopie désigne un « contre-espace », un lieu réel « hors de tous les lieux », « absolument autr[e] », souvent isolé, qui accueille les « contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons¹ ». Spatialement, Poveglia a correspondu à cette définition de l'hétérotopie puisqu'elle a accueilli, au fil des siècles, des individus « en crise biologique² » qu'il fallait isoler du reste de la société. Poveglia est également une hétérotopie en tant qu'espace alternatif mental donnant forme et corps à des utopies. Elle héberge des hantises et des fantasmagories transgressives qui s'avèrent aussi fascinantes que terrifiantes. Narrativement parlant, les faits historiques, les légendes urbaines et les mythes macabres autour de l'île, repris d'un article à l'autre et diffusés sur Internet, ont construit une réalité fantasmagorique où se mêlent désormais histoire et fiction. Poveglia ne fait plus corps avec elle-même. Son identité a été déviée, faussée, et altérée : elle est devenue simulacre, et c'est ce simulacre qui a fait connaître l'île mondialement.

RUINENLUST, HÉTÉROTOPIE D'UNE HÉTÉROTOPIE

Il était évident pour l'artiste Natascha Niederstrass que cette île, dont le superlatif « la plus hantée du monde » a contribué à modeler une image envoûtante, mais aussi faussée, de ce que le lieu est vraiment, allait être l'un de ses terrains d'investigation. De *Déconstruction d'une tragédie* (2014) au *Point aveugle* (2017), ses expositions explorent le rapport entre visible et invisible, de même que la dimension magique mais aussi dangereuse des simulacres ou des reconstitutions. Plus généralement, son œuvre donne à penser la manière dont les sociétés occidentales ne peuvent s'empêcher d'apposer leurs projections et leurs récits sur des objets et des faits historiques pour appréhender un réel mystérieux ou macabre (des meurtres non résolus ou des homicides en série, par exemple).

Depuis quelques années, des historiens et des journalistes travaillent à démêler le vrai du faux au sujet de cet endroit où règnent les affabulations³. La plupart des adeptes du paranormal, du tourisme macabre ou encore de l'urbex (exploration urbaine) qui sont allés sur Poveglia illicitement sont généralement plutôt honnêtes sur leur expérience et reconnaissent, sur un ton espiègle ou simplement déçu, ne pas avoir rencontré de fantômes, mais avoir frissonné de plaisir en partant à leur recherche. Se pencher sur l'histoire de Poveglia, c'est apprendre qu'il n'y a jamais eu d'hôpital psychiatrique sur l'île. S'y rendre, c'est changer de regard, réaliser somme toute qu'un cri d'oiseau peut être interprété comme provenant d'un humain depuis un bateau ; admettre que tout un chacun serait appréhensif, voire effrayé, en déambulant de nuit dans l'immense bâtiment délabré muni d'une simple lampe torche. L'expérience vécue sur place est finalement assez différente de celle que les visiteur-euse-s avaient imaginée avant de s'y rendre, moins utopique. Plutôt que de chercher à rétablir la vérité sur l'île ou à faire le récit de son exploration, Natascha Niederstrass, qui s'est rendue à Poveglia à deux reprises, nous invite à penser l'image de l'île dans toute sa complexité, embrassant sa dimension utopique autant que réelle sans chercher à séparer les faits de la fiction, sans prendre parti. À partir des potentialités du dispositif expositionnel – autre type d'espace hétérotopique –, elle conçoit une expérience artistique de l'île.

D'UNE HÉTÉROTOPIE À L'AUTRE

S'amarrer à *Ruinenlust*, l'exposition de Niederstrass présentée à la Galerie Patrick Mikhail, à Montréal, du 28 septembre au 9 novembre 2024, c'est entrer dans un espace où les installations artistiques, les mots et les photographies nous engagent à reconsidérer ce qui nous est donné à croire en même temps que notre envie d'y croire. L'exposition met en lumière les possibilités et les limites du regard pour appréhender et distinguer le vrai et le faux, les mythes et la réalité.



It is

a crypt

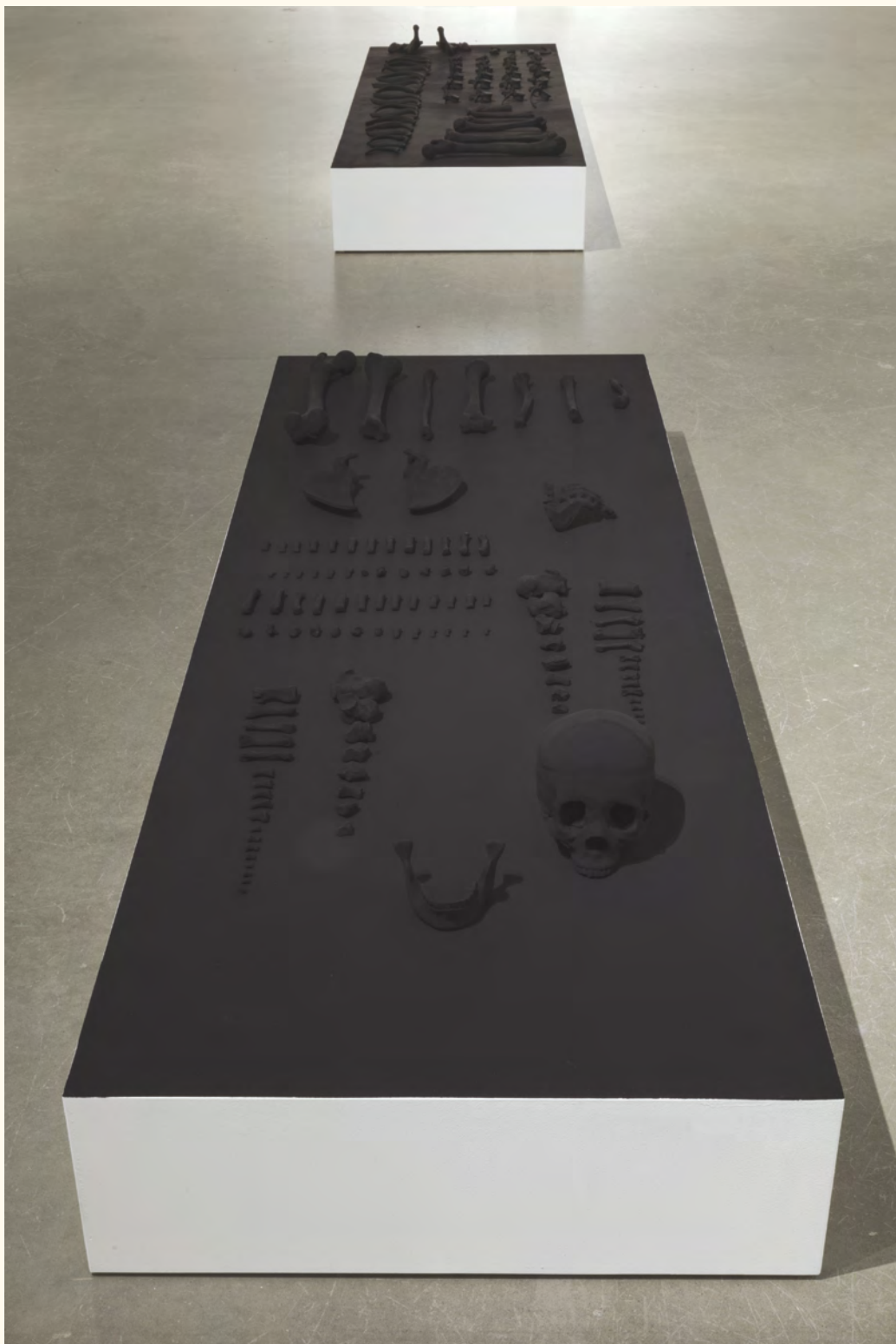
afloat

on our bones

Elle propose une singulière visite archéologique de l'île : en mettant différentes forces en tension, comme le fait un kaléidoscope, il apparaît alors évident que Poveglia a été transformée en image-fantôme. Si on parvient à cette conclusion, c'est parce que Natascha Niederstrass s'est elle-même amusée à brouiller les pistes en créant deux installations-simulacres, un reliquaire et des ossements, qui matérialisent certains mythes associés à l'île. Mais y parviennent-ils vraiment ? Littéralement, ces deux œuvres-vestiges se dérobent au regard autant qu'elles se montrent. Si le verre du reliquaire donne à voir des cendres, sa transparence n'est que feinte : on ne sait d'où viennent vraiment ces cendres et par la main de qui ou bien de quoi elles ont été recueillies. Similairement, la peinture noire, qui couvre autant qu'elle découvre les ossements, ne permet pas d'en savoir plus sur leur nature. En ne se donnant pas tout à fait à voir – car discerner le vrai du faux n'est pas toujours possible –, ces installations matérielles rendent visibles un certain nombre de paradoxes et nous font prendre conscience des limites de la perception et du savoir humain. Chaque œuvre, qui encourage autant l'immersion que la mise à distance, exige ainsi de regarder et d'interroger les représentations illusoires, leur fabrication et leurs différentes raisons d'être

(émotionnelles, rationnelles, politiques). L'artiste s'attache à montrer combien Poveglia est finalement un espace poreux et perméable à l'identité mobile, difficilement saisissable, car embrassant différentes interprétations. Ludique et sérieuse, l'exposition travaille plutôt à montrer la manière dont se forment les images et se fondent les mythes, et dont opèrent les désirs, les pulsions et les croyances qui les sous-tendent.

Œuvre ouverte, *Ruinenlust* – terme allemand désignant une obsession pathologique pour les ruines – s'inscrit dans le contexte plus large de la fascination actuelle de certains aventuriers modernes pour Poveglia en l'identifiant à un symptôme des sociétés occidentales contemporaines. L'exposition devient également un prétexte pour penser le surtourisme à Venise, la frénésie des voyageurs à visiter une ville qui sera bientôt vouée à disparaître. Voici le voyage que nous propose Natascha Niederstrass. ✨



47

-
- 1 Michel Foucault, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, (Fécamp : Éditions Lignes, 2019 [1966]), p. 25.
 - 2 *Ibid.*
 - 3 Jouant lui aussi sur les superlatifs, un youtubeur anglais avance même au sujet de Poveglia qu'il s'agirait de l'endroit à propos duquel on colporte le plus de mensonges (Places, « Poveglia Island: The World's Most Lied About Place » [vidéo], 7 décembre 2023, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=0wfXn-bbUo8>).
-



48

L'apparence du vrai

(Texte) CELINA VAN DEMBROUCKE

Longtemps perçue comme une preuve visuelle du réel, la photographie semble aujourd'hui remise en question : que reste-t-il de cette croyance à l'heure des images générées par l'intelligence artificielle ? Cette interrogation pourrait, une fois de plus, nous amener à proclamer la fin imminente de la photographie, tant le lien entre l'image et le réel semble désormais rompu. Mais si l'on regarde un peu l'histoire du médium, on se rend compte que la photographie a toujours oscillé entre document et simulacre.

Depuis son invention au XIX^e siècle, la photographie s'est développée dans une tension constante entre vérité et simulation. En 1844, Talbot s'émerveillait de la fidélité mimétique de cette technique permettant, selon lui, d'imprimer l'image « par la main même de la nature ». Or, déjà dans l'Exposition universelle de Paris de 1855, le public se serrait devant deux images photographiques accrochées côte à côte : l'une originale, l'autre retouchée par un photographe allemand qui avait réussi à en modifier les négatifs¹. L'événement fascina tant qu'une foule se réunit pour comparer la version originale à la version retouchée. Dès ses débuts, la photographie alimente une tension qui la fonde : elle crée une illusion de véracité, tout en laissant planer le doute sur celle-ci².

L'EXPLOSION VISUELLE DU XX^e SIÈCLE

Au tournant des années 1920 et 1930, une révolution silencieuse transforme notre rapport aux images. Les appareils photo deviennent portables, la presse illustrée explose et, avec elle, une culture visuelle inédite prend racine dans les foyers. Une génération entière se familiarise avec un flot d'images quotidien, pendant que de nouveaux métiers émergent – éditeurs, iconographes, retoucheurs – pour organiser cette marée visuelle.

Cette démocratisation de l'image chamboule profondément la photographie qui n'est plus uniquement réservée à la réalisation de portraits en studio, mais qui s'infiltré aussi, maintenant, dans le tissu du quotidien. Avec Henri Cartier-Bresson, Tina Modotti et Conrad Poirier, entre autres, les images témoignent d'un monde saisi sur le vif, mais aussi d'un regard stylisé et d'un travail de composition. En élargissant radicalement son cercle de diffusion – du portrait intime aux nouvelles de masse –, la photographie semble alors ouvrir une « fenêtre sur le monde » et transformer ainsi notre perception du réel.

Mais cette fenêtre est-elle réellement transparente ? Entre les deux guerres, Walter Benjamin offre une lecture critique du médium photographique, appelant à l'usage de légendes pour libérer l'image de sa littéralité et la

mettre au service de la révolution³. Ce sont les prémices d'un regard soupçonneux, qui gagnera en intensité dans les années 1980. Contre l'esthétique moderniste qui célébrait l'instant décisif comme pure épiphanie visuelle, les penseurs postmodernes dénoncent une mystification : le réalisme photographique n'est pas neutre, mais il est une construction idéologique traversée par les forces économiques, politiques et culturelles.

LE NUMÉRIQUE

Dans les années 1990, une nouvelle onde de choc frappe le monde de l'image : l'avènement du numérique. L'idée, pourtant bien ancrée à cette époque, que la photographie repose sur un lien matériel, voire « indicel », avec la réalité – c'est-à-dire qu'il existe une causalité entre ce qui a été vu et ce qui est montré – semble dorénavant vaciller. Le numérique introduit une manipulabilité sans précédent et, avec elle, un doute vertigineux, car le « lien indexical », supposément garant d'une fidélité au réel, semble se dissoudre dans un océan de pixels modulables à volonté.

Nombreux sont ceux qui y voient alors un tournant : la fin de la photographie comme « preuve ». L'image numérique ne renvoie plus nécessairement à un monde existant, mais peut désormais être entièrement générée à l'écran. Le réalisme photographique, autrefois adossé à la chimie de la lumière, cède la place à un « réalisme de simulation » généré numériquement. Les prophéties apocalyptiques se multiplient : sans ancrage matériel, comment, désormais, faire confiance aux images ? Pourtant, à cette époque, Photoshop balbutiait encore. Les retouches réalisées avec ce logiciel étaient souvent visibles, et l'œil humain restait capable de faire la différence entre le réel rapporté par la photographie et les altérations le trafiquant.

Or, si les premiers montages numériques trahissaient leur artifice, les générations actuelles d'images – notamment celles produites par l'intelligence artificielle – posent un défi inédit. Elles imitent presque à la perfection les codes visuels de la photographie documentaire, à tel point qu'il devient presque impossible de distinguer le vrai du faux⁴.



L'IA ET LA NOSTALGIE DU VRAI

L'intelligence artificielle incarne aujourd'hui une nouvelle rupture dans l'histoire des images. Elle ne se contente plus de les modifier ; elle bouleverse les conditions mêmes de leur création. Certains visuels générés par l'IA (qu'ils mettent en scène des conflits imaginaires ou des épisodes historiques inventés) circulent comme preuves d'un réel qui n'a jamais eu lieu. Parce qu'ils sont indiscernables du monde qu'ils prétendent refléter, ils poussent à l'extrême la logique du simulacre.

Sur les réseaux sociaux, ces images synthétiques, devenues pour beaucoup la principale source d'information, prolifèrent et exploitent un réflexe profondément ancré ; une confiance en l'esthétique photographique. Même en sachant que les photographies peuvent mentir, nous continuons de croire ce qu'elles montrent, simplement parce que nous avons appris à identifier leur rôle comme tel. Il y a là une nostalgie du vrai, une fidélité tacite à l'idée que l'image photographique dit quelque chose du monde malgré tout.

Et pourtant, dans ce flux saturé d'illusions, une forme de réalisme refait surface. Des millions de clichés ordinaires – cafés du matin, stationnements, captures d'écran – s'accumulent sur nos téléphones et prennent la valeur de documents. Fragments de vie apparemment insignifiants, on leur attribue une certaine authenticité. Autrefois impensables comme sujets, ces images affirment un lien tangible au monde. Elles répètent un geste fondamental de la photographie, qui est de fixer et d'authentifier la réalité.

Là se trouve peut-être la force persistante de la photographie. Malgré les manipulations qu'elle subit, malgré le doute qu'elle provoque, elle continue de nous faire croire que le monde, quelque part, imprime encore sa trace. Alors que plusieurs annoncent la fin de son rôle comme « média objectif », il semble, au contraire, que son rapport au réel perdure. Cette relation ne disparaît pas : elle survit, à la fois dans les usages amateurs et dans les logiques de contrôle. Ce que nous appelons photographie reste ainsi vraisemblablement hanté par sa promesse initiale de témoigner de ce qui a été. ❁

-
- 1 Scène évoquée par Susan Sontag dans *On Photography* en 1985.
 - 2 Par exemple, dans les années 1890, Franz Boas, figure majeure de l'anthropologie, se faisait photographe déguisé en esprit cannibale. Cette mise en scène avait pour but de servir de référence visuelle au sculpteur du Musée national chargé de réaliser une effigie kwakiutl, illustrant ainsi à quel point la photographie pouvait être à la fois un instrument scientifique et un vecteur de fiction.
 - 3 Walter Benjamin (1982 [1934]). « The Author as Producer », *Thinking Photography*, Londres, Victor Burgin. London, UK: Macmillan, p. 15–31.
 - 4 Liv Hausken (2024). « Photorealism versus Photography. AI-Generated Depiction in the Age of Visual Disinformation », *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 16, n° 1.
-

- p. 48 Dayana Matasheva et Edson Niebla, *Destroyed Room* (2024). Collage numérique et intelligence artificielle. Avec l'autorisation de l'artiste
- p. 50 Sophie Latouche, *spéculation* (2025). Photolithographie sur papier d'archive. Avec l'autorisation de l'artiste
- p. 51 Sophie Latouche, *rêve 2* (2025). Photolithographie sur papier d'archive. Avec l'autorisation de l'artiste



RED INK/ENCRE ROUGE

(Récit visuel) **DOMINIC LAFONTAINE**

Dès son entrée dans *RED INK/ENCRE ROUGE*, le spectateur plonge dans une atmosphère à la fois familière et troublante : celle d'un siège social d'un ordre particulier. La Federation of First Nations Council (FFNC) est une organisation fictive entièrement créée grâce à l'intelligence artificielle, dont chaque détail est pensé pour interroger, déranger et faire sourire (jaune).

L'ACCUEIL : LA FICTION PREND CHAIR

Dans l'espace d'exposition du centre VOART de Val-d'Or, d'abord un comptoir d'accueil où des portraits de membres du conseil, tous générés par l'IA, fixent le visiteur d'un regard aussi vide que solennel. Les noms, titres et visages sont inventés, mais ils sont d'une plausibilité troublante. Sur les murs, des affiches et des documents bilingues en français et en anglais arborent des logos officiels sur lesquels la couleur rouge est omniprésente, symbole du sang et de l'identité autochtone.

LES FAUSSES CARTES : IDENTITÉ À LA CHAÎNE

Une vitrine présente des cartes de faux certificats de statut indigène produits à la chaîne par la FFNC. Chaque détail, des numéros de série aux signatures et dates d'expiration, est soigneusement reproduit. Autour, les instruments qui servent à fabriquer ces fausses cartes — appareils photo, téléphones, machines à fax, déchiqueteurs — sont installés sur des socles et sont peints en rouge vif, évoquant symboliquement la violence de l'appropriation culturelle.

LA SALLE DE CONFÉRENCE : LE THÉÂTRE DU FAUX

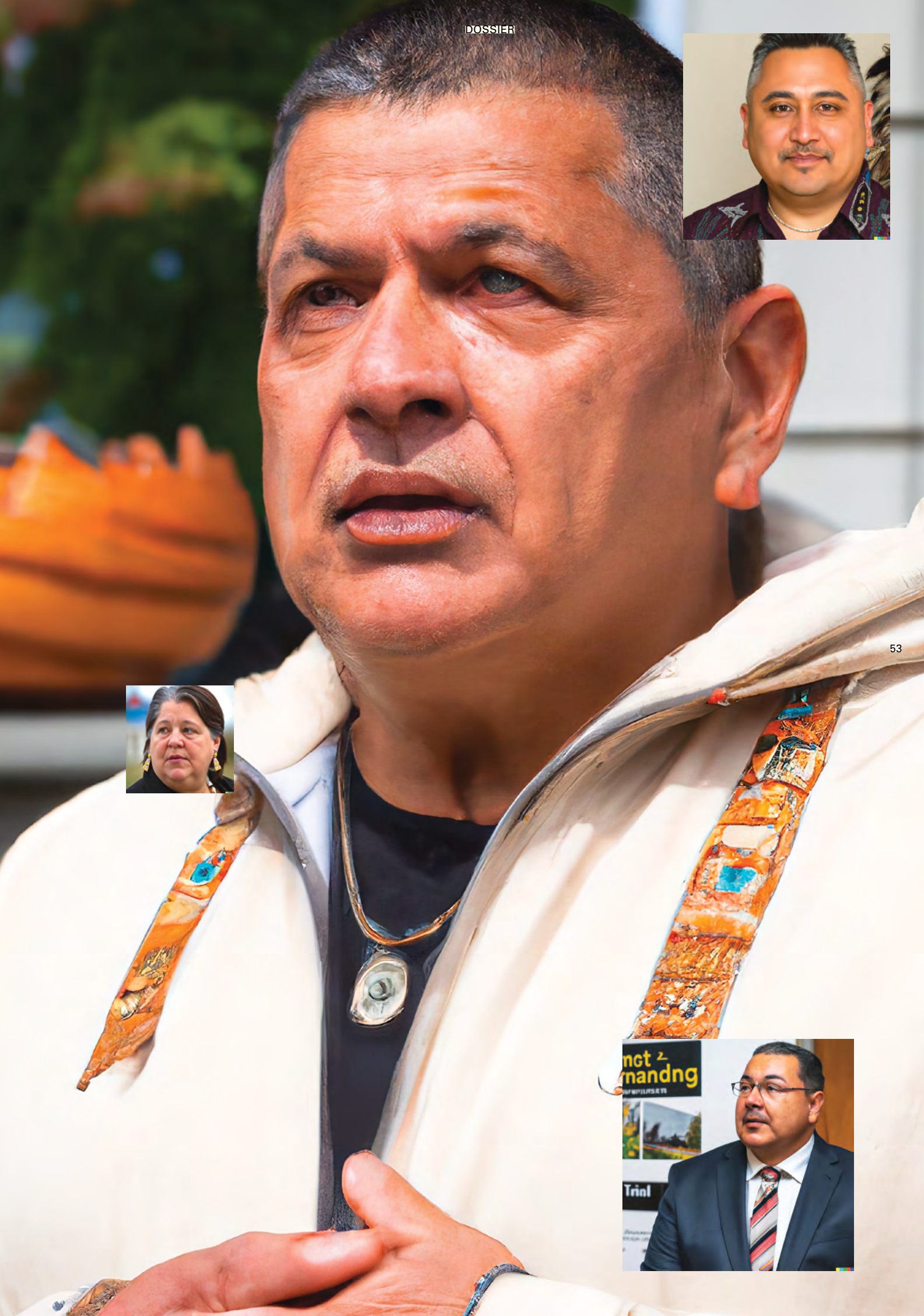
Une vidéo en boucle diffuse un communiqué de presse de la FFNC, où des porte-paroles, avatars générés par l'IA, revendiquent leur droit d'attribuer des identités autochtones. L'absurdité du discours, saturé de jargon administratif et politique, laisse un goût amer : la satire y est mordante.

LA SCÉNOGRAPHIE : ENTRE SATIRE ET MALAISE

La mise en espace de l'installation corpus joue sur la frontière entre le vrai et le faux, l'analogique et le numérique, le traditionnel et le contemporain. Les murs blancs, colonnes et socles évoquent un centre administratif froid et impersonnel, où chaque élément est détourné de sa fonction et saturé de rouge, comme si le mensonge avait contaminé la surface de chaque chose présente. La lumière blanche et crue accentue ce malaise : sommes-nous dans un musée, dans un bureau ou sur une scène de crime ?

L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE : COMPLICE DE LA SUPERCHERIE

J'utilise l'IA comme outil de création, mais aussi comme sujet de réflexion. Le fait que tous les éléments sont générés par algorithmes souligne combien la technologie peut brouiller les pistes de l'authenticité. En tant qu'artiste anishinabe, je me place en « faussaire numérique », dénonçant la facilité avec laquelle une identité autochtone peut être achetée ou usurpée.





54

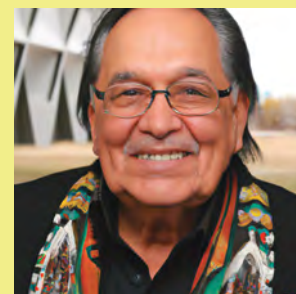
L'HUMOUR COMME ARME

Malgré la gravité du sujet — la fraude ethnique, le phénomène du « préindien » —, ce travail évite le didactisme pesant. L'humour absurde, parfois grinçant, irrigue les titres, textes et vidéos. J'utilise la dérision pour désarmer, faire réfléchir sans accuser, et montrer que la bureaucratie, loin d'être neutre, peut se muer en arme culturelle redoutable.

C'est le cœur du propos : révéler comment la machine administrative peut fabriquer des identités sur commande, au mépris de l'histoire et du vécu des peuples autochtones.

UN MIROIR TENDU À LA SOCIÉTÉ

La FFNC, une pure fiction, agit comme un miroir déformant qui révèle les travers réels d'institutions et d'individus s'appropriant une identité pour en tirer des « avantages ». L'encre rouge omniprésente rappelle que chaque appropriation est une blessure, une effusion symbolique de ce qui doit rester sacré : le sang, l'histoire, l'appartenance.





 <p align="center">OFFICIAL -OFFICIEL FEDERATION OF FIRST NATIONS COUNCIL</p> <p align="center">CERTIFICATE OF NATIVE STATUS - CERTIFICAT DE STATUT INDIGÈNE</p> <div style="border: 1px solid black; width: 100px; height: 100px; margin-bottom: 10px;"></div> <p>Registration number:</p> <p>Family Name/Nom: Given Name/Prénom:</p> <p>Alias/Nom d'Emprunt: Date of B./ Date de naiss:</p> <p>Nation(s): Expiration:</p> <p>Signature: _____</p>	 <p align="center">OFFICIAL -OFFICIEL FEDERATION OF FIRST NATIONS COUNCIL</p> <p align="center">CERTIFICATE OF NATIVE STATUS - CERTIFICAT DE STATUT INDIGÈNE</p> <div style="border: 1px solid black; width: 100px; height: 100px; margin-bottom: 10px;"></div> <p>Registration number:</p> <p>Family Name/Nom: Given Name/Prénom:</p> <p>Alias/Nom d'Emprunt: Date of B./ Date de naiss:</p> <p>Nation(s): Expiration:</p> <p>Signature: _____</p>
 <p align="center">OFFICIAL -OFFICIEL FEDERATION OF FIRST NATIONS COUNCIL</p> <p align="center">CERTIFICATE OF NATIVE STATUS - CERTIFICAT DE STATUT INDIGÈNE</p> <div style="border: 1px solid black; width: 100px; height: 100px; margin-bottom: 10px;"></div> <p>Registration number:</p> <p>Family Name/Nom: Given Name/Prénom:</p> <p>Alias/Nom d'Emprunt: Date of B./ Date de naiss:</p> <p>Nation(s): Expiration:</p> <p>Signature: _____</p>	 <p align="center">OFFICIAL -OFFICIEL FEDERATION OF FIRST NATIONS COUNCIL</p> <p align="center">CERTIFICATE OF NATIVE STATUS - CERTIFICAT DE STATUT INDIGÈNE</p> <div style="border: 1px solid black; width: 100px; height: 100px; margin-bottom: 10px;"></div> <p>Registration number:</p> <p>Family Name/Nom: Given Name/Prénom:</p> <p>Alias/Nom d'Emprunt: Date of B./ Date de naiss:</p> <p>Nation(s): Expiration:</p> <p>Signature: _____</p>
 <p align="center">OFFICIAL -OFFICIEL FEDERATION OF FIRST NATIONS COUNCIL</p> <p align="center">CERTIFICATE OF NATIVE STATUS - CERTIFICAT DE STATUT INDIGÈNE</p> <div style="border: 1px solid black; width: 100px; height: 100px; margin-bottom: 10px;"></div> <p>Registration number:</p> <p>Family Name/Nom: Given Name/Prénom:</p> <p>Alias/Nom d'Emprunt: Date of B./ Date de naiss:</p> <p>Nation(s): Expiration:</p> <p>Signature: _____</p>	 <p align="center">OFFICIAL -OFFICIEL FEDERATION OF FIRST NATIONS COUNCIL</p> <p align="center">CERTIFICATE OF NATIVE STATUS - CERTIFICAT DE STATUT INDIGÈNE</p> <div style="border: 1px solid black; width: 100px; height: 100px; margin-bottom: 10px;"></div> <p>Registration number:</p> <p>Family Name/Nom: Given Name/Prénom:</p> <p>Alias/Nom d'Emprunt: Date of B./ Date de naiss:</p> <p>Nation(s): Expiration:</p> <p>Signature: _____</p>
 <p align="center">OFFICIAL -OFFICIEL FEDERATION OF FIRST NATIONS COUNCIL</p> <p align="center">CERTIFICATE OF NATIVE STATUS - CERTIFICAT DE STATUT INDIGÈNE</p> <div style="border: 1px solid black; width: 100px; height: 100px; margin-bottom: 10px;"></div> <p>Registration number:</p> <p>Family Name/Nom: Given Name/Prénom:</p> <p>Alias/Nom d'Emprunt: Date of B./ Date de naiss:</p> <p>Nation(s): Expiration:</p> <p>Signature: _____</p>	 <p align="center">OFFICIAL -OFFICIEL FEDERATION OF FIRST NATIONS COUNCIL</p> <p align="center">CERTIFICATE OF NATIVE STATUS - CERTIFICAT DE STATUT INDIGÈNE</p> <div style="border: 1px solid black; width: 100px; height: 100px; margin-bottom: 10px;"></div> <p>Registration number:</p> <p>Family Name/Nom: Given Name/Prénom:</p> <p>Alias/Nom d'Emprunt: Date of B./ Date de naiss:</p> <p>Nation(s): Expiration:</p> <p>Signature: _____</p>
 <p align="center">OFFICIAL -OFFICIEL FEDERATION OF FIRST NATIONS COUNCIL</p> <p align="center">CERTIFICATE OF NATIVE STATUS - CERTIFICAT DE STATUT INDIGÈNE</p> <div style="border: 1px solid black; width: 100px; height: 100px; margin-bottom: 10px;"></div> <p>Registration number:</p> <p>Family Name/Nom: Given Name/Prénom:</p> <p>Alias/Nom d'Emprunt: Date of B./ Date de naiss:</p> <p>Nation(s): Expiration:</p> <p>Signature: _____</p>	 <p align="center">OFFICIAL -OFFICIEL FEDERATION OF FIRST NATIONS COUNCIL</p> <p align="center">CERTIFICATE OF NATIVE STATUS - CERTIFICAT DE STATUT INDIGÈNE</p> <div style="border: 1px solid black; width: 100px; height: 100px; margin-bottom: 10px;"></div> <p>Registration number:</p> <p>Family Name/Nom: Given Name/Prénom:</p> <p>Alias/Nom d'Emprunt: Date of B./ Date de naiss:</p> <p>Nation(s): Expiration:</p> <p>Signature: _____</p>

SORTIR, RÉFLÉCHIR, AGIR

RED INK/ENCRE ROUGE suscite plus de questions qu'elle n'apporte de réponses. Jusqu'où la technologie brouille-t-elle les frontières de l'authenticité? Comment distinguer le vrai du faux dans un monde saturé de simulacres? Que signifie, aujourd'hui, à l'ère de l'IA, revendiquer une identité?

Par cette expérience immersive, satire visuelle et conceptuelle, je dénonce les mécanismes d'appropriation tout en célébrant, par l'art et avec humour, la résilience et la créativité des peuples autochtones. J'invite chacun à repenser la notion d'appartenance, qui se trouve maintenant à la croisée du numérique, de la mémoire et du combat pour la reconnaissance. ✨

57



p. 53 Dominic Lafontaine, *Portrait de conseiller n°1 à 10* (2024). Image générée par l'intelligence artificielle Dall-E. Avec l'autorisation de l'artiste (aussi en p. 54, 55 et 57)

p. 56 Dominic Lafontaine, *Certificats de statut indigène* (2024). Avec l'autorisation de l'artiste



L'abstraction bureaucratique néolibérale dans le champ de l'art

(Texte) RAPHAËL OUELLET

La bureaucratie se base, pour la gestion et la compréhension du monde, sur une série d'abstractions arbitraires qui entrent parfois en conflit avec ce monde qu'elle souhaite décrire. L'idéologie néolibérale – dans son obsession de l'efficacité, son impératif de rentabilité et son idéalisation de l'entrepreneuriat – accentue cet écart entre le réel et sa représentation bureaucratique. Au sein du champ de l'art, la paperasse à gérer, les formulaires à remplir, les critères à respecter multiplient les tâches administratives des artistes et des travailleur·euse·s culturel·le·s. Je souhaite ainsi entreprendre une réflexion sur la place que prend l'abstraction bureaucratique dans notre milieu et argumenter qu'une remise en question du dogme néolibéral pourrait être le premier pas pour dépasser cet état de fait.

La bureaucratie est souvent critiquée, mais rarement définie. Pour le dire avec le sociologue Max Weber, je l'entends comme le mode de fonctionnement administratif de l'État et de la grande entreprise modernes. En son cœur, on retrouve un besoin de prévisibilité et de calculabilité des résultats. Pour y arriver, la bureaucratie se structure au moyen d'une hiérarchie et d'une division du travail en fonctions spécialisées: cette structure affirme son autorité grâce aux normes officielles et aux règles impersonnelles qui l'organisent¹. Selon l'anthropologue David Graeber, ce système instaure une relation inégalitaire entre l'administration bureaucratique et les gens qui doivent s'y contraindre: de l'imposition parfois violente de ces règles et normes impersonnelles – de ces *abstractions* – émerge des contradictions et des absurdités déshumanisantes généralement associées à la bureaucratie².

L'artiste Serge Lemoyne soulignait, déjà en 1984, l'absurdité de certaines décisions prises dans ce système. À la galerie Michel Thériault, il invite alors le public au vernissage d'un ensemble récent de toiles, la série *Noms* (1983-1984). Or, sur les murs de la galerie ne sont projetées que des diapositives représentant les œuvres; ces mêmes diapositives qui sont reçues par les comités, puis utilisées dans les sphères administratives des musées et des bailleurs de fonds pour évaluer les dossiers et ainsi accorder une exposition ou un financement. Le public, interviewé par un complice de Lemoyne, livre à la caméra ses impressions divisées, alors que, pendant ce temps, Lemoyne observe l'évènement dans une autre pièce, à l'aide d'un système de caméras à circuit fermé. Ce happening sera dès lors connu comme *Le triste sort réservé aux originaux*³ (1984). Car, bien entendu, il serait impossible pour l'administration du ministère de la Culture⁴ ou d'un grand musée de travailler à partir des originaux des œuvres d'art: la logistique serait certainement intenable. Là où le bât blesse, c'est que ces diapositives ont été remplacées, aujourd'hui, par des images numériques et deviennent le seul contact possible avec l'œuvre pour les fonctionnaires et les jurys. La reproduction devient plus réelle que le réel.

Cet exemple semble anodin, mais Lemoyne nous aide ici à comprendre comment la bureaucratie traduit la réalité. La diapositive est à l'œuvre d'art ce que la norme, le critère, le formulaire sont au monde: des abstractions avec lesquelles on travaille par nécessité ou par souci pratique. Elles en viennent à remplacer ce qu'elles représentent. Ce n'est plus la bureaucratie qui sert le réel, mais le réel qui se plie à la bureaucratie.

Le néolibéralisme, entendu ici comme les valeurs et méthodes de l'entreprise privée apposées à toute la société⁵, jette de l'huile sur le feu en amplifiant les tendances bureaucratiques préexistantes. Selon la politologue Béatrice Hibou, en idéalisant l'entreprise en tant qu'organisation sociale par excellence – et, par conséquent, l'entrepreneur·e en tant que citoyen·ne idéal·e –, la bureaucratie emprunte les abstractions issues de cette sphère pour les transposer à un champ qui lui est étranger⁶. Ces abstractions sont utilisées comme des représentations « évidente[s], neutre[s] et objective[s] de la réalité⁷ » et elles deviennent la seule manière légitime de comprendre le monde, et donc le travail artistique⁸.

L'installation *The Gathering*, présentée par l'artiste John Boyle-Singfield lors d'une résidence au centre AXENÉO7 en 2020, illustre d'une autre manière cette abstraction administrative à laquelle sont soumis les artistes. Projetée au mur, une vidéo propose une déambulation sur un parcours sillonnant des salles de conférences et des bureaux du Conseil des arts du Canada à Ottawa, menant finalement à une boutique de jeux de rôles, quelques rues plus loin. Au mur, un formulaire de création de personnages, tel qu'utilisé dans ces jeux, est cadenassé dans une boîte transparente. Comme le magicien, l'elfe ou le chevalier traduit ses habiletés dans le formulaire de jeu de rôle, l'artiste traduit les siennes dans le formulaire de demande de bourse. Afin d'obtenir du financement, l'artiste doit faire l'étalage de ses succès et de ses expériences d'une manière qui pourra être comprise par le ou la travailleur·euse servant la bureaucratie.



Selon Graeber, les jeux de rôle représentent justement une certaine bureaucratisation de la *fantasy*: si les personnages évoluent dans des mondes lointains et extraordinaires, leurs habiletés sont comptabilisées en fonction de statistiques et de calculs les plus banals. Pour Foucault, le sujet néolibéral est un-e *entrepreneur-e d'iel-même*, constamment en train de se construire comme on construirait une marque, en tentant sans cesse de bonifier son *capital humain*, c'est-à-dire sa propre capacité à créer de la valeur⁹. C'est précisément ce que vise le formulaire de demande de bourse à l'époque néolibérale. Dans les espaces représentés par Boyle-Singfield, sur de grandes tables de bois dans les salles de réunion, ce ne sont que ces formulaires qui se trouveront sous les yeux des jurys et fonctionnaires qui décideront du sort réservé aux artistes. Ces documents en viennent à remplacer, dans les esprits, ce qu'ils doivent représenter. La bureaucratie s'infiltrer jusque dans l'imagination¹⁰.

À l'époque néolibérale qui est la nôtre, on ajoute au fonctionnement par abstraction, propre à l'appareil bureaucratique décrit par Lemoyne, les valeurs et méthodes de l'entreprise capitaliste apposées à toute la société, telle que décrite par Boyle-Singfield. S'imposant de plus en plus, ces abstractions néolibérales s'infiltrer dans nos milieux, nos administrations et nos mentalités. Collectivement, il faudra déterminer si la bureaucratie est un mal nécessaire à court terme dans le champ de l'art, et comment il serait possible de la dépasser. Or, comprendre le rôle que joue le néolibéralisme est une première étape importante pour réduire l'écart entre l'abstraction bureaucratique et le travail artistique qu'elle décrit. ❁

-
- 1 Max Weber, « Caractéristiques de la bureaucratie » (1922), dans Pierre Birnbaum et François Chazel, *Sociologie politique* t.1 (Paris: Librairie Armand Colin, 1971).
 - 2 David Graeber, *The Utopia of Rules. On Technology, Stupidity, and the Secret Joys of Bureaucracy* (New York: Meville House, 2015).
 - 3 Marcel Saint-Pierre, Serge Lemoyne (Québec: Musée du Québec, 1988), p. 156; Eve-Lyne Beaudry et al., *Lemoyne: Hors Jeu* (Québec: Musée national des beaux-arts du Québec, 2021), p. 140.
 - 4 Le ministère des Affaires culturelles gère jusqu'en 1994 le financement public de l'art au Québec. Ce mandat passe ensuite au Conseil des arts et des lettres.
 - 5 Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France. 1978-1979* (Paris: Seuil, 2004), p. 138.
 - 6 Béatrice Hibou, *La bureaucratisation du monde à l'ère néolibérale*, (Paris: La découverte, 2012), p. 37.
 - 7 *Ibid.*, p. 39-43.
 - 8 *Ibid.*, p. 39-43.
 - 9 Foucault, *op. cit.*, p. 232-233.
 - 10 Graeber, *op. cit.*, p. 174-189.
-

p. 58 John Boyle Singfield, vue de l'installation *The Gathering* présentée à AXENÉO7 (du 23 septembre au 12 décembre 2020). Avec l'autorisation de AXENÉO7. Photo: Jonathan Lorange (aussi en p. 60 et 61)



Alice ; délicieusement bon

(Texte) SARAH BOUTIN



La chronique « Une œuvre, un texte » propose une incursion intimiste dans l'œuvre d'un-e artiste dont la pratique en arts a été exposée récemment dans un lieu de diffusion. Elle se confronte au regard de l'un-e de nos collaborateur-ric-e-s, qui se prête au jeu d'en faire émerger les textures, les motifs, le récit...



SUSPENSION

L'intérieur des kakis a laissé sous ma chaussure une gelée malodorante semblable à celle d'un potiron moisi. J'aère l'appartement. Le vent s'engouffre dans les rideaux. Le froid entre dans mes narines et recouvre l'odeur du fruit lorsque je découvre *Des réceptacles pour des souvenirs, des odeurs et des cendres* de la série *Traduire l'odeur: une topographie sensorielle de la mémoire* de l'artiste visuelle Alice Zerini-Le Reste.

D'abord, la sculpture me donne à voir deux ailes. À voix basse, je dis *souffle*; je pense *papillon, anges, incantation, prière*. Instinctivement, l'empreinte que je me fais de l'air est existentielle, voire spirituelle; je ne connais pas la constitution élémentaire du mélange gazeux que je respire plus que je ne comprends le fonctionnement biologique assurant la vie de nos corps. Le mystère de ces incessants échanges me rassasie, car j'ai la sensation qu'« écrire permet de faire circuler le souffle du monde dans l'enveloppe des mots¹ ». J'ignore le dense socle de plâtre qui assoit l'œuvre. Je me concentre sur les deux galbes de la pièce, demi-lunes semblables aux traits courbes par lesquels les enfants simplifient le dessin des oiseaux. L'œuvre arbore un cou fin, sorte de colonne cervicale qui engage et désarçonne mon corps dans un mouvement de contemplation antigravitationnel. Cet instant suspendu me rapporte à ma dimension éthérée, quasi cosmique. Je deviens incorporelle — est-ce possible? Est-ce une chimère? Quoi qu'il en soit, le repos d'un hortensia offert dans sa petite coupelle contredit, ça, j'en suis certaine, l'idée volant que nous soyons exclusivement à terre, de la terre, charnel·le·s.

EXPIRATION

Ma lévitation n'est possible que parce que mon corps la soutient. Il y a l'essence, sublime la fleur, puis son précipité, disposé au coin de la forme-matière blanche. La pesanteur du socle rectangle me ramène en mon corps. L'atterrissage me projette dans une posture de prostration et incite ma lecture à s'attarder à la façon dont les membres de l'œuvre — et les miens — investissent concrètement l'espace. Je regarde encore, je regarde mieux. L'arrière d'une cage thoracique m'apparaît. Alternance de strates à peine plus creuses que celles qui sont bombées. J'estime que ce sont des traces laissées par la superposition de colombins, jumelés par la pression des pouces de l'artiste. Les ondulations dans la surface me rappellent le renflement des côtes, puis l'affaissement aux lieux des muscles intercostaux. Devant, l'espace ouvert contribue à l'élasticité de l'œuvre, comme les cartilages costaux participent à la souplesse des parois du thorax. Ce que je prétends être des plèvres, feuillettes de tissu entourant une cavité pleurale, me fait prendre conscience de mes propres poumons, qui se remplissent, s'affaissent, puis se remplissent encore.

SUSPENSION

Alice dit: « Non, je m’inspire du petit cartilage qu’on retrouve dans le nez. » Pour cette pièce, elle cherche à traduire visuellement le récit d’un trajet en voiture, avec ses grands-parents et sa sœur, en Bretagne, alors qu’elle était enfant. « Nous revenions de notre baignade habituelle à la plage, le sable collé à nos jambes salées s’incrustait dans les sièges de la voiture. Ça sentait la serviette mouillée, la mer. La voiture réchauffée par le soleil s’était garée au milieu d’un jardin en fleurs. J’associe encore aujourd’hui mes grands-parents à l’odeur des hortensias. »

Recontextualisant les souvenirs en tant qu’expériences corporelles, ce travail rend visibles nos présences au monde en tant que chorégraphies qui outrepassent le langage et les normes qui le balisent. « Alors que la littérature tente de décrire les odeurs par des mots, mon objectif est de les traduire par la matière. »

Après chacune des phrases qu’elle m’envoie pour m’expliquer sa démarche, Alice ajoute un symbole de tulipe. Je le lui fais remarquer. Elle dit: « J’adore les tulipes. »

En plus des fleurs renflées à la base et évasées à l’extrémité, Alice adore aussi:

Le bouquet de jonquilles qu’elle sent depuis son lit
 Une allumette tout juste craquée
 Les mains, après avoir caressé un chien
 L’asphalte fraîchement coulé
 La nuque de quelqu’un qu’on aime
 Le gazon fraîchement coupé
 L’eau de cuisson des pâtes
 Le bord de mer au Maine
 Les escargots après la pluie
 Le vernis à ongles de sa mère

Des moments qu’elle compile dans une longue liste comme autant de témoignages olfactifs.

EXPIRATION

L’expérience visuelle et olfactive proposée par Alice permet de nous accorder une pause. Ressentir le mécanisme de la respiration demande que nous nous arrêtions — ou, du moins, que nous ralentissions un tant soit peu, nous octroyant une sorte de répit de l’analyse par laquelle nous passons pour justifier les mouvements de notre existence. C’est plus simple encore: absorber l’air est une expérience sensorielle, car « nous sommes symboliquement, matériellement et radicalement ramenés à nos propres corps et connectés aux corps des autres² ». Désarrimée des logiques visibles et mesurables, cette porosité qui est la nôtre enivre et inquiète. La psychanalyste Anne Dufourmantelle explique que c’est « sans doute parce que l’ineffable n’appartient qu’à Dieu seul, et non au réel³ » que le « monde flottant » nous trouble. Depuis les Grecs, « on procède par concept et non par intuition, encore moins par analyse des sensations⁴ ». Pourtant, au cœur de la pensée occidentale, l’identité stable, les ordres séparés et les limites n’expliquent pas tout. En investissant cette opacité fondamentale, à la lisière de ce qui est immédiatement compréhensible ou partageable, l’artiste nous appelle à renverser la croyance selon laquelle répondre aux besoins de base des organismes, ou bien nous asservit, ou bien coupe l’élan de la pensée créatrice.

Lié au système limbique, partie du cerveau responsable de la mémoire, de l’émotion et de la navigation spatiale, l’odorat est le seul sens qui n’est pas immédiatement analysé par la raison. L’univers olfactif nous offre donc, chaque jour, des moments qui permettent, en quelque sorte, de prendre conscience des relations, des lieux et des moments que nos corps ont déjà archivés en eux. Nos souvenirs se superposent à l’œuvre, qui prend alors une forme-palimpseste et invite à une appréciation ne s’adressant pas uniquement à la part rationnelle, mais à la mémoire enfouie des spectateur·rice·s. En tant qu’ancrages tangibles, les pièces d’Alice sont des détonateurs de réminiscences. Je suppose qu’elles recèlent d’un pouvoir d’apaisement pour nos corps qui, à l’époque qui est la nôtre, ont un grand besoin d’air pour répondre à un essoufflement « qui découle de nos “si violentes fatigues”⁵ ». ❄️

p. 62 Alice Zerini-Le Reste, *Des réceptacles pour des souvenirs, des odeurs et des cendres I* (détail) (2024). Grès, porcelaine, hortensia et cendres d’hortensia. Avec l’autorisation de l’artiste

p. 63 Alice Zerini-Le Reste, *Des réceptacles pour des souvenirs, des odeurs et des cendres II* (2024). Grès, porcelaine, buis, cendres de buis, poil de chien, cendres de poil de chien, rosiers sauvages, cendres de rosiers sauvages, hortensia et cendres d’hortensia. Avec l’autorisation de l’artiste

p. 65 Alice Zerini-Le Reste, *Des réceptacles pour des souvenirs, des odeurs et des cendres – Varia* (2024). Grès, roses sauvages, cendres de roses sauvages, cendres de fougère, bergenia et cendres de bergenia. Avec l’autorisation de l’artiste

p. 65 Alice Zerini-Le Reste, *Des réceptacles pour des souvenirs, des odeurs et des cendres I* (2024). Grès, porcelaine, hortensia et cendres d’hortensia. Avec l’autorisation de l’artiste

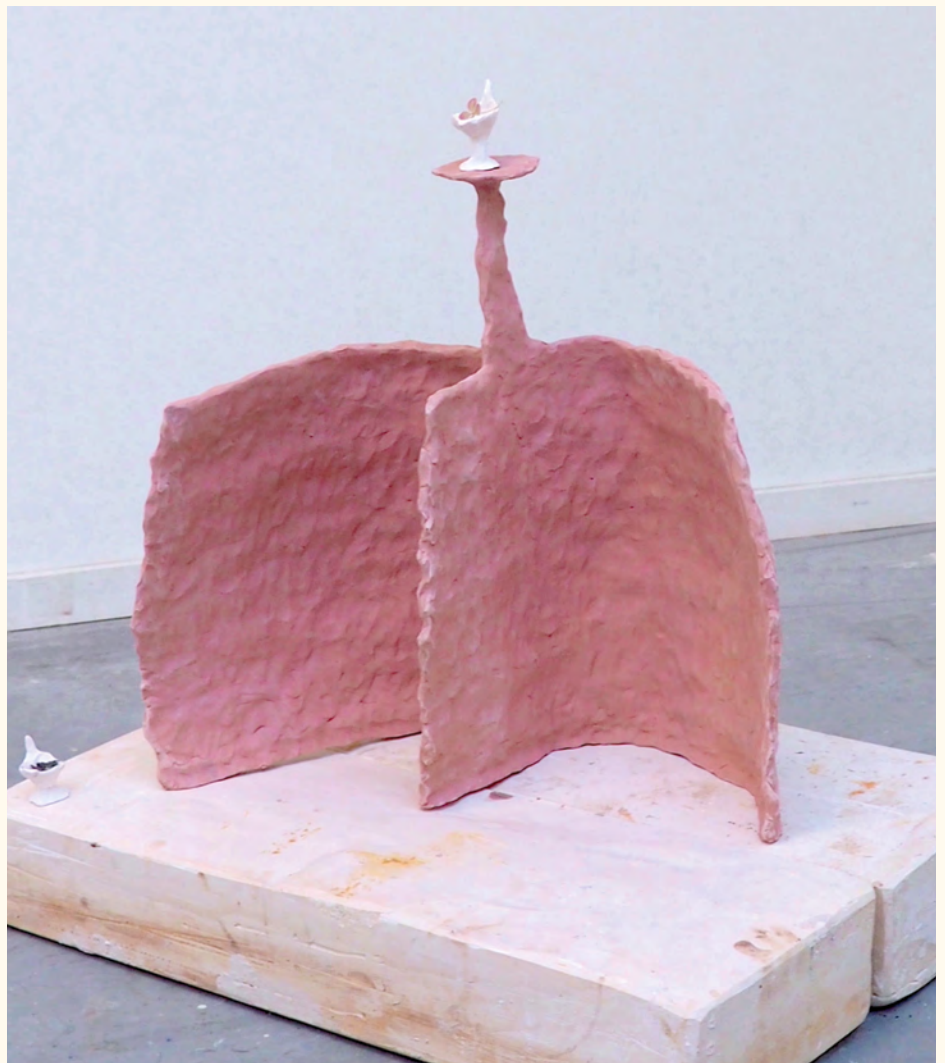
1 Laure Morali, *Orange sanguine*, Montréal, Mémoire d’encrier, 2014, p. 5.

2 Sandra Noeth et Janez Jansa, *Breathe – Critical Research into the Inequalities of Life*, New York, Columbia University Press, 2023, 152 p.

3 Anne Dufourmantelle, *Puissance de la douceur*, Payot & Rivages, 2013, p. 59.

4 *Ibid.*, p. 59.

5 Marielle Macé, *Respire*, Lagrasse, Verdier, 2023, p. 120.





Rocky Ka'iouliokahihikolo 'Ehu Jensen, *Na Lehua Helele'i* (*The Scattered Lehua Blossoms*) (détail) (1999). Sculpture en bois présentée au Fort DeRussy par Wahi Pana. Avec l'autorisation du bureau de la culture et des arts du maire d'Honolulu. Photo : Lila Lee



-
- 1 **RIMOUSKI (EXPOSITION)**
Charline Dally, *blue vessel*
Caravansérail
20 mars – 3 mai 2025
 - 2 **MONTRÉAL (EXPOSITION)**
Jana Sterbak, *Corpus insolite*
Musée des Hospitalières
de l'Hôtel-Dieu de Montréal
29 janvier – 24 août 2025
 - 3 **HAWAÏ (COUP D'ŒIL SUR L'INTERNATIONAL)**
Hawaï i Triennial 2025: Aloha Nō
Commissaires: Wassan Al-Khudhairi,
Binna Choi et Noelle M.K.Y. Kahanu
Divers lieux à Honolulu, Pearl City,
Holualoa, Wailuku et Hilo
15 février – 4 mai 2025
 - 4 **MONTRÉAL (EXPOSITION)**
Michel Boulanger, *de fortune*
CIRCA, art actuel
8 mai – 21 juin 2025
 5. **QUÉBEC (EXPOSITION)**
Cooke-Sasseville,
Cooke-Sasseville: contre toute attente
Espace Quatre Cents (Manif d'art)
28 février – 20 avril 2025

Veines et navires

(Texte) GABRIELLE HARNOIS-BLOUIN



68

Au matin du 3 mai, il y a le fleuve qui glisse sur la gauche, près de la 132. Ses ondulations s'accroissent légèrement au fil du voyage. C'est le finissage de l'exposition *blue vessel*, de Charline Dally. À Rimouski, la lumière tombe, large et vive, sur la structure du bâtiment qui abrite le Centre d'artistes Caravansérail. La porte latérale est grande ouverte et mène à l'entrée du centre, où les bureaux d'accueil ont pour l'occasion été convertis en cabinet d'acupuncture sociale. Julie V. Fontaine et Élise Létourneau-Berger, de Point Fleuve, sont occupées à piquer des oreilles: cinq petites aiguilles pour calmer le système nerveux, une période de repos avant de rejoindre la salle d'exposition.

L'état de calme se propage lentement dans l'espace. Le temps change de texture, tout comme l'attention, qui s'assouplit derrière les yeux. L'air devient plus limpide et on retire les aiguilles. Pour trouver les œuvres, il faut descendre légèrement, suivre le courant du béton incliné de cet ancien cinéma qui abrite désormais le centre d'artistes. Sous les plafonds très hauts, dans la pénombre, des œuvres se dessinent. On discerne des sculptures de verre posées au sol, les pièces d'un disque compact rompu, de subtils filets de lumière, une voilure bleutée qui découpe l'espace, un grand diptyque vidéo. Le murmure d'une seconde salle, installée au fond de la galerie, laisse entrevoir une berceuse et de franches vibrations.

À l'extrémité du prisme de la galerie, un matelas double est posé sur le sol. Il y a un cahier sur la petite table basse, auprès du lit; on se demande si on peut le toucher, on l'ouvre du bout des doigts. Des personnes sont passées avant, il y a des traces, plusieurs petits morceaux de papier repliés. On y a écrit des mots qui auront été brûlés par le feu de la chandelle disposée tout près. La chambre est réaliste, le lit invite à s'y lover, mais une goutte d'eau en verre près du lit cherche à nous faire basculer vers le rêve. Le corps migre jusqu'au long voilage suspendu qui scinde la galerie en deux. De l'autre côté, on trouve une nouvelle goutte, une grande goutte, cette fois matelassée, soyeuse, placée devant les écrans doubles qui ont été installés en angle. Les stroboscopes et la musique égalisent la respiration, quatorze minutes en apnée devant l'œuvre éponyme de l'exposition: *blue vessel*. Des mains plongent dans le sel et découvrent une forme en verre qui y était enfouie; un rayon puissant la traverse et traverse les écrans aussi. La référence aux blessures intérieures oubliées est évidente. Comme si l'attention portée sur elles pouvait libérer la honte et la culpabilité, puis transformer ces lourdeurs dissimulées en choses précieuses, en forces porteuses d'espoir. La lumière devient une sorte de langage qu'on peut comprendre: les pulsations parlent, comme différentes expériences qui se reconnaissent en écho. On revient vers une photo accrochée au mur, la porte d'un salon de massage dans le flash de la caméra – une mémoire enfouie qui apparaît dans un rai de lumière blanche. L'image dit le temps passé à travailler au salon de massage; surtout ne rien garder dans l'ombre. Les flocons de neige sont frappés par la lumière pendant que les glitches analogiques traversent la voilure bleue. La salle est une composition en miroir de part et d'autre du rideau, un lieu de chavirement, le point zéro du pendule.

Une dernière salle de projection où s'enchaînent des œuvres audiovisuelles permet le repos, dans une noirceur où se perçoit la fraîcheur du plancher. On peut y rester toute une vie – les aiguilles d'acupuncture génèrent encore une disponibilité accrue. Chaque détail se boit. Des rides en rivière passent directement dans le cœur, des tempêtes frappent les joues, le texte qui apparaît nous guide et des voix, parfois, disent leurs secrets. Un *dickinsonia*¹ modélisé nage longtemps sur l'écran et ondule aussi à la surface de la peau. Les flottements sont permis. Les haut-parleurs chuchotent et tremblent en alternance. Les films s'enchaînent et se complètent, chacun d'eux comme la surface d'un diamant qu'on sculpte peu à peu. On sent un soin et une exigence, un désir de traverser la matière au complet, de l'assouplir, de (se) voir à travers elle. On la polit jusqu'à ce que les jeux de reflets deviennent possibles et infinis. Les symboles reviennent sous des angles différents; il nous est permis de les voir encore, de prendre le temps de les installer à l'intérieur de nous.

Charline Dally raconte que pendant des séances d'hypnose, elle visualise souvent des sources de lumière, en particulier dans la région du cœur, qui permettent d'ouvrir, de transformer, de trouver un élan joyeux pour exister et s'affirmer. Dans la succession des films présentés, le monde de l'inconscient, du rêve, se colle peu à peu à celui de la conscience. Une cohérence est disponible, une ligne claire de la tête aux pieds. Les rides reviennent à l'écran et on devine chaque veine sous la peau, la rivière nous prend dans ses bras et l'humour pointe à travers cela, pendant que la roche se déplace furtivement en petits sons de bulles et qu'un emoji de cœur se glisse à l'écran. La joie est dans le mouvement de l'eau et l'eau est bleue, au fond du vieux cinéma.

Puis on remonte le courant, le béton vert, pour replonger dans le texte d'accueil de Renaud Gadoury. *Les vagues et les tempêtes parcourant les œuvres se mutent parfois en une marée de pixels hypnotiques. [...] La lumière perce des trouées dans la mémoire, de la même façon qu'elle fissure la glace à la surface de l'eau, une fois le printemps venu. Elle permet d'exposer les souvenirs intimes [...], de les dissoudre, et de les catalyser en une force insoupçonnée.* De l'autre côté de la porte latérale, la lumière est plus basse qu'à l'arrivée, directement au niveau du regard. Chaque particule brille avec plus de précision alors que le soleil se couche sur le Saint-Laurent, la rivière qui marche. Les dégradés bleus et or se transforment nécessairement; le travail du ciel est minutieux et surtout immense, une prolongation de ce qui repose à Caravansérail: une autre cohérence, des frissons doux autour de la colonne vertébrale. ❄️

1 Le *dickinsonia* est une créature océanique à corps mou vieille de 550 millions d'années ayant laissé très peu de fossiles. Sa classification systématique est controversée.

p. 67 Charline Dally, vue de l'exposition *blue vessel* (2025). Caravansérail, Rimouski. Détail de l'œuvre *blue vessel* (2025). Diptyque vidéo, son stéréo, 14 min 51 sec. © Charline Dally/ADAGP Paris/CARCC, Ottawa 2025

p. 68 Charline Dally, vue de l'exposition *blue vessel* (2025). Caravansérail, Rimouski. Détails des œuvres *larmes* (2025) installation lit, *secret archives I* (2025) série impressions, *secret archives II* (2025) impression, vidéo, clé. © Charline Dally/ADAGP Paris/CARCC, Ottawa 2025

Corpus insolite : art contemporain et patrimoine religieux en dialogue

(Texte) FRANCK CALARD

Le 29 janvier 2025, le Musée des Hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal inaugurerait *Corpus insolite: Jana Sterbak*, une exposition temporaire inédite. Il s'agissait de la première initiative de ce type au sein du Musée des Hospitalières, permettant à une artiste contemporaine d'entrer en dialogue avec ses collections permanentes. Un tournant significatif s'opérait alors, non seulement pour le musée lui-même, mais aussi pour l'ensemble des musées mettant en valeur le patrimoine et le patrimoine religieux, tant matériel qu'immatériel, au Québec.

70



Sous le commissariat de la professeure d'histoire de l'art de l'Université Concordia Johanne Sloan, l'exposition a investi à la fois les espaces permanents et temporaires du musée. L'artiste canadienne d'origine tchèque Jana Sterbak y a proposé des œuvres tissant une trame narrative plurielle où se rencontraient visiteurs, collections, équipe muséale, commissaire et artiste. Ce croisement des regards a généré des dialogues riches entre passé et présent, art et patrimoine, religieuses et laïques, mémoire et création : après tout, ces dialogues ne constituent-ils pas une réponse appropriée aux enjeux actuels liés à l'étude, à la conservation et à la valorisation du patrimoine et du patrimoine religieux québécois – pensons notamment à leur transmission aux communautés locales pour qu'elles se les réapproprient, ou à la création d'un sens nouveau auprès des jeunes générations ? Rappelons que le Musée des Hospitalières s'inscrit depuis plusieurs années dans une démarche de renouvellement et de diversification de ses publics. À travers des expositions et des activités variées – l'exposition *Notre Montagne. Mémoires du mont Royal* (du 15 novembre 2022 au 5 janvier 2025), par exemple, ou encore les circuits récemment consacrés à l'art funéraire et au patrimoine religieux –, l'institution cherche à décroiser les approches et à élargir les perspectives de médiation.

Dans son article publié dans *Culture & Musées* intitulé « Les collections muséales, entre histoire et contemporanéité. Mona Hatoum à la fondation Querini Stampalia », la professeure d'histoire de l'art et de muséologie Marie Fraser, de l'Université du Québec à Montréal, rappelle avec justesse qu'« en soumettant ses collections historiques à la vision anachronique d'artistes contemporains, le musée peut à la fois rendre compte de ce qui aura été signifiant à un moment de l'histoire et réinscrire ce passé dans la perspective du présent¹ ». *Corpus insolite* illustre parfaitement cette idée : bien plus qu'une exposition présentant des œuvres récentes et moins récentes de Sterbak, elle revitalise l'approche muséologique de l'institution, dont le regard se tourne désormais vers un autre public, davantage sensible aux arts visuels et médiatiques, invité à (re)découvrir les lieux, tandis que les collections prennent une résonance inédite. Ce projet répond ainsi à un double enjeu : satisfaire les fidèles du musée tout en attirant des visiteurs moins enclins à fréquenter des institutions mettant en valeur le patrimoine et le patrimoine religieux. Pour ce faire, il multiplie les niveaux d'interprétation et rend tangible la nécessité de renouveler la muséographie dans un contexte où visibilité et attractivité deviennent cruciales.

L'intervention de Sterbak se veut immersive. Elle s'étend au-delà des salles d'exposition, comme en fait foi l'installation de *Masque* (2014), œuvre tricotée par l'artiste et utilisée dans le cadre d'une performance, au pied de l'escalier de La Flèche – un escalier monumental provenant de l'Hôtel-Dieu de La Flèche en France, foyer

des premières Religieuses hospitalières de Saint-Joseph à Ville-Marie. Placée dans le vaste espace aménagé dans les années 1990 pour accueillir l'escalier et ainsi signaler l'entrée du musée nouvellement créé, cette œuvre devient un repère fort. Elle manifeste la présence de l'artiste tout en suggérant une absence : celle des religieuses fondatrices, désormais incarnées en une figure presque fantomatique. Le lieu devient ainsi un seuil symbolique, à la fois ancré dans l'histoire et tourné vers de nouvelles lectures.

Le parcours muséal initialement proposé chez les Hospitalières est entièrement reconfiguré. Certaines pièces rarement montrées sont mises en lumière, comme les reliquaires en forme de cercueil ou encore l'effigie en cire de saint Félix, déplacé de l'étage à la mezzanine. Le changement de contexte renouvelle l'expérience de ces objets, ce qui pourrait évoquer subtilement la tradition de la translation des reliques. Les œuvres de Sterbak, notamment *Catacombes* (1992), qui consiste en des ossements reproduits en chocolat, se fondent avec une telle justesse dans l'environnement que la distinction entre la production de l'artiste et les collections du musée devient parfois difficile à établir.

En somme, *Corpus insolite* révèle le potentiel des musées mettant en valeur le patrimoine et le patrimoine religieux à se réinventer par le truchement de l'art actuel et contemporain. L'intervention de Jana Sterbak ne dilue pas la mémoire du lieu : elle la ravive, la questionne et en propose une relecture sensible. Cette initiative exemplaire inscrit le Musée des Hospitalières dans une muséologie du dialogue, où temps, disciplines et sensibilités se rencontrent et se répondent. Elle pourrait bien tracer la voie à d'autres institutions muséales québécoises de ce type en quête de renouveau. ❧

1 Marie Fraser, « Les collections muséales, entre histoire et contemporanéité. Mona Hatoum à la fondation Querini Stampalia », *Culture & Musées*, n° 27 (été 2016), p. 35.

p. 70 Jana Sterbak, vue de l'exposition *Corpus insolite* présentée au Musée des Hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal (2025). En avant-plan : *Catacombes* (1992). Avec l'autorisation du Musée des Hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal. Photo : Denis Labelle

p. 72 Jana Sterbak, vue de l'exposition *Corpus insolite* présentée au Musée des Hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal (2025). Avec l'autorisation du Musée des Hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal. Photo : Judith Houde

p. 73 Jana Sterbak, *Cones on hand* (1979). 51 × 36 cm. Avec l'autorisation du Musée des Hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal





L'archipel de l'amour futuriste et de l'esprit éveillé

(Coup d'œil sur l'international) LÉULI ESHRĀGHI



74

En tant que personne autochtone sâmoane, j'ai souvent eu le privilège de rendre visite aux ami-e-s, mentor-e-s et collègues du royaume d'Hawaï occupé, lors d'éditions précédentes de la triennale hawaïenne, aussi bien que durant une résidence de recherche-crédation, au début 2023, qui était ancrée dans l'imaginaire autochtoquer cosmopolite¹. Il est crucial de comprendre le contexte militouriste ambiant – pour reprendre la critique ô combien pertinente de feu la professeure banabane, i-kiribati et afro-américaine Teresia Teaiwa – dans lequel s'enchevêtrent présences militaire et touristique. En détruisant la plupart des tarodières et des viviers qui assuraient autrefois la souveraineté alimentaire hawaïenne, ces présences militouristes obscurcissent, mais ne tarissent pas les rangs des protectrices et protecteurs des eaux et des terres d'île en île. Il est également important de comprendre la nature transversale de tout effort en arts visuels à travers cet archipel océanique : chaque exposition montée dans un musée, une galerie universitaire ou un centre d'art actuel est le fruit du dur labeur de la collectivité. La récente *Hawai'i Triennial 2025: Aloha Nō* n'en est pas une exception.

La quatrième édition de la triennale hawaïenne, faisant dialoguer les histoires de l'art et les pratiques en art actuel de l'Océanie, de l'Asie et des Amériques, s'est déroulée de février à mai 2025, sous le signe de la provocation, qui est aussi une offrande – « Aloha Nō » – dans divers centres culturels des îles O'ahu, Maui et Hawai'i. Commissariée par Wassan Al-Khudhairi, Binna Choi et Noelle M.K.Y. Kahanu, l'exposition se voulait un appel à reconnaître ou à apprivoiser l'archipel comme un lieu de renaissance, de résilience et de résistance. Pour citer la philosophe kanaka 'ōiwi Manulani Aluli Meyer, « Hawai'i est vitale aujourd'hui, et notre façon de penser est l'esprit d'alooha. *Ulu a'e ke welina a ke aloha*. L'amour est la pratique d'un esprit éveillé² ». Comme d'habitude, nombre d'œuvres monumentales ou autrement significatives m'ont beaucoup marqué·e; la sélection qui suit est donc partielle, en attendant de futurs échanges plus longs.

FORT DERUSSY

L'artiste kanaka 'ōiwi Rocky Ka'iouliokahihikolo'Ehu Jensen (1944-2023) a été un des acteurs clés de la Deuxième Renaissance culturelle hawaïenne dans les années 1970. Les cinq *ki'i*, figures totémiques de son œuvre magistrale *Nā Lehua Helele'i: The Scattered Lehua Blossoms* (1999), incarnant chacune un élément de la divinité Kū tels le pouvoir, la force, la fortitude, le pardon et la générosité, ont été restaurées dans le cadre de la triennale, en partenariat avec le Fort DeRussy, le programme d'art public Wahi Pana de la Ville d'Honolulu et de l'Ordre royal de Kamehameha, organisme de préservation des rites et de la mémoire du royaume d'Hawaï. D'abord un monument aux morts dans les guerres entre chefferies d'avant l'occupation étasunienne, l'œuvre de Rocky participe d'un apport considérable à la reconnaissance tardive de l'art et des artistes kanaka 'ōiwi.

QUARTIER CHINOIS

Une autre commandite du partenariat entre le programme d'art public Wahi Pana de la Ville d'Honolulu et la triennale hawaïenne s'est imposée sur une place piétonne à fort achalandage du quartier chinois. L'œuvre *Ke Kānāwai Māmalahoe (The Law of the Splintered Paddle/Loi sur le caractère sacré de la vie)* (2025), de l'artiste kanaka 'ōiwi Carl F. Pao, puise dans le répertoire de motifs traditionnels autochtones de la kapa (tissu fabriqué avec l'écorce battue du mûrier à papier) pour donner à relire le texte de la loi Ke Kānāwai Māmalahoe sur des tuiles formant son propre vocabulaire visuel. L'œuvre rappelle aux passants le contrat social inhérent à cette loi de 1797, du roi Kamehameha 1^{er}, qui a instauré et garanti la protection, le bien-être et la

compassion, en prenant la responsabilité des civils en temps de guerre. Ces deux œuvres, celle de Carl et celle de Rocky, bénéficient de mises en contexte autochtone kanaka 'ōiwi cosignées par Ka'imina'auao Kahikina, historien et danseur de *hula kahiko*, et Daniel Kauwila Mahi, historien et rappeur.

HAWAI'I STATE ART MUSEUM

L'œuvre photographique *Flood* (2025) de l'artiste anishinaabe Rebecca Belmore, membre de la Première Nation d'Obishikokaang sur le territoire du Traité n° 3, dans le nord-ouest de l'Ontario, est tirée d'une performance de l'artiste sur un lac situé sur ce territoire. Elle pose un regard critique sur l'effacement culturel, politique et de la souveraineté alimentaire autochtone, achevé de pair avec la montée des eaux lors d'une inondation, comme celle imposée à la communauté du lac Seul en Ontario, dans les années 1930, avec l'instauration d'un barrage. Si les performances et installations de Rebecca, qui travaille la matière corporelle par rapport à l'histoire, au territoire et à l'autochtonie, lui valent une renommée internationale bien méritée, dans cette œuvre-ci, Rebecca joue sur la multiplication de possibilités, ce qui est vivement ressenti par les publics honoluluais. Figure centrale assise dans le canot et vêtue d'habits rouges, elle demeure dos au spectateur, s'affairant peut-être à rassembler ce qui reste après le déluge forcé, c'est-à-dire la perte colossale du territoire auquel on appartient. À qui appartiennent les vêtements; refont-ils surface ou coulent-ils?

CAPITOL MODERN – THE HAWAI'I STATE ART MUSEUM

L'œuvre *White Idiot Strings* (2025) de l'artiste iñupiaq et den'a Sonya Kelliher-Combs, originaire des communautés d'Utqiagvik, Nulato et Sitkasuaq en Alaska, est composée de peau de mouton, de laine, de cire d'abeille, de fil d'acier, de fil de nylon et d'acrylique. L'installation attire l'attention sur le taux élevé de suicide chez les peuples autochtones aussi bien en Amérique du Nord qu'aux îles Hawaïennes. L'œuvre de Sonya s'inscrit dans une série qui rend hommage à trois de ses oncles et un de ses cousins ayant tragiquement mis fin à leur vie. Les quatre hommes ont en commun d'avoir souffert de leur expérience des pensionnats, de la guerre du Viet Nam et des abus commis par les prêtres des villages. L'artiste utilise des pochettes et des cordons suspendus pour symboliser l'absence, la présence et le deuil, tandis que des ombres superposées et projetées traduisent la perte interconnectée et l'acte de mémoire empreint d'amour.







HONOLULU HALE

Lauréate de l'Hibiscus d'or 2025, l'artiste kanaka 'ōiwi Meleanna Aluli Meyer a réalisé l'œuvre monumentale 'Umeke Lā'au : *Culture Medicine* (2025), en collaboration avec Amber Khan et Kainoa Gruspe, assistée de nombre d'étudiant·e·s en menuiserie de Dean Crowell et en arts plastiques de Ka'ili Chun de deux universités honolu-luaises. Laalebasse sculpturale plus grande que nature, mesurant 2,5 m sur 6,5 m, remplit le hall d'entrée de l'hôtel de ville de Honolulu. Ce geste architectural, social et relationnel est d'autant plus significatif, puisque l'installation est dotée de nombreuses *pewa*, ces pièces rectangulaires qui ressemblent à des queues de poisson et qui servent à sceller les bols brisés là où se trouvent les fractures. L'œuvre inaugure un lieu de rassemblement à des fins de guérison et d'épanouissement collectifs, en 'ōlelo (langue hawaïenne) et *mo'omeheu* (valeurs hawaïennes). Ce lieu est également celui d'apprentissages et de partages de l'imaginaire de la future nation souveraine où seront prononcés sur des haut-parleurs, en 1897, les noms des 38 000 citoyen·ne·s signataires (34 % de la population totale de l'époque) des pétitions Kū'ē qui s'opposaient à l'annexion illégale par les États-Unis de leur royaume autochtone multiethnique pourtant alors reconnu sur le plan international.

Les commissaires de cette triennale ont saisi l'occasion de reconnaître l'importance de certaines œuvres et d'en commanditer d'autres pour revendiquer l'espace public et l'espace-temps ancestral. À la suite de cette visite de quelques-uns des nombreux *wahi pana* (lieux à histoires) et *hana no'eau* (œuvres d'art) qui m'ont marqué·e et ému·e, lors de ce dernier voyage auprès des personnes du royaume d'Hawaï occupé, la compréhension mutuelle et la solidarité autochtone entre des régions soi-disant lointaines me semblent d'une évidence des plus porteuses. Puissent toutes nos manifestations culturelles aspirer à un tel engagement contextualisé et nuancé. ✨

79

<p>p. 74 Meleanna Aluli Meyer, <i>Umeke Lā'au : Culture Medicine</i> (2025). Placage d'acajou, contreplaqué teint, chêne et système de son. Installation présentée au Honolulu Hale dans le cadre de la triennale d'Honolulu. Avec l'autorisation de l'artiste et de Hawai'i Contemporary. Photo : Lila Lee (aussi en p.78)</p>	1	Par imaginaire autochtone cosmopolite, je veux souligner les pratiques performatives, spéculatives, cérémonielles et politiques des personnes autochtones de diverses cultures autochtones d'avant et au-delà de la colonisation d'aujourd'hui, dont la contribution tant appréciée aux collectivités était source de fierté et gage de solidarité.
<p>p. 76 Sonya Kelliher-Combs, <i>White Idiot Strings</i> (2025). Avec l'autorisation de l'artiste et de Hawai'i Contemporary. Photo : Duarte Studios</p>	2	Manulani Aluli Meyer. <i>Hawai'i Triennial 2025</i> (traduction libre), 2025, https://www.capitolmodern.org/exhibits/ht25-aloha-no .
<p>p. 76 Carl F.K. Pao, <i>Ke Kānāwai Māmalahoe (Law of the Splintered Paddle)</i> (2025). Présentée dans le cadre de la triennale d'Honolulu par Wahi Pana. Avec l'autorisation du bureau de la culture et des arts du maire d'Honolulu</p>		
<p>p. 77 Rebecca Belmore, <i>Flood</i> (2025). Présentée au musée Capitol Modern dans le cadre de la triennale d'Honolulu. Avec l'autorisation de l'artiste et de Hawai'i Contemporary. Photo : Duarte Studios</p>		

Michel Boulanger : entre lignes vectorielles et naturelles

(Texte) CAMILLE RICHARD



80

Dans la grande salle chez CIRCA se trouve l'ossature d'un véhicule, plus précisément un Westfalia, modèle de l'année 1967, à échelle réelle. Malgré l'absence de son emblématique logo à l'avant et son apparence « fait main », sa silhouette rectangulaire aux coins arrondis est instantanément reconnaissable. Voiture iconique, elle est devenue un emblème de la contre-culture hippie, associée à un mode de vie nomade, minimaliste et autonome. Présentée comme une alternative à la surconsommation capitaliste — qui, à cette époque, encourage l'achat de propriétés privées en banlieue —, elle a été récupérée par le système économique, comme la majorité des symboles issus de la marge. Aujourd'hui, sa fétichisation nostalgique crée une forte demande et du fait de sa rareté, le Westfalia est désormais un objet de luxe.



SUR LA GRÈVE

Devant ce véhicule devenu inaccessible pour plusieurs, Michel Boulanger choisit de construire son propre Westfalia *de fortune* avec du bois de grève. Pour ce faire, l'artiste utilise un logiciel de modélisation numérique lui permettant de générer un dessin vectoriel de la voiture. Pour transposer le dessin en trois dimensions, Boulanger sillonne la grève dans les environs de L'Islet pendant près d'un an et demi afin de trouver des branches — ayant une courbe et un rayon spécifique à une section de la voiture — qui deviendront les traits de l'œuvre.

De retour dans son atelier, l'artiste trie les branches selon leurs attributs, en sélectionne certaines, les coupe, leur donne forme, puis les assemble à l'aide de goujons ou de clous. Le processus est laborieux : le bois flotté, blanchi et transformé par le temps et l'eau est difficilement identifiable. Certaines essences de bois, plus friables, cèdent sous la tension, forçant l'artiste à faire preuve de patience et, parfois, à recommencer une partie du travail. L'œuvre, réalisée sur plusieurs années, est alors le résultat d'une négociation entre vouloir réussir une reproduction fidèle à la forme virtuelle du modèle et devoir faire avec la résistance matérielle du bois naturel glané à l'extérieur.

Avant de fixer une pièce à l'ensemble, Boulanger recouvre le bois d'une peinture noir mat et y trace un réseau de fines lignes blanches. Cette esthétique évoque le rendu *wire-frame* des logiciels de modélisation 3D, où les volumes sont définis par un maillage de lignes structurant l'espace. Ainsi, sur les branches, là où la matière s'épaissit — notamment vis-à-vis des nœuds —, le maillage se densifie, traduisant une accumulation de matière.

Dans ce dessin devenu sculpture, Boulanger continue d'affirmer son intérêt pour la représentation du mouvement et son instabilité en positionnant la voiture sur des supports rouges, comme si elle était figée à une étape de la chaîne de montage.

PARÉIDOLIES

La voiture est accompagnée d'une œuvre vidéo présentée à double canal sur des moniteurs installés côte à côte, au mur droit, à l'entrée de la galerie. Leur format permet deux types de lecture : à distance, nous pouvons les visionner

simultanément ; de près, nous ne voyons qu'un seul moniteur à la fois, créant un rapprochement qui favorise une relation plus intime avec l'œuvre et qui est propice à l'observation des détails.

Les deux vidéos présentent les mêmes plans, mais dans un ordre différent : la caméra tourne lentement autour d'une branche flottant dans un non-lieu onirique. Les effets de profondeur de champ et les différentes mises au point démontrent les multiples reliefs et formes de l'objet, nous permettant de l'apprécier pour ses caractéristiques propres. Cependant, l'artiste ne s'arrête pas là. Un œil attentif pourra y apercevoir des figures animales qui émergent par un effet de paréidolie¹. Boulanger accentue ces hallucinations visuelles en animant subtilement certaines zones de la branche. Un simple mouvement suffit à confirmer l'image perçue et à modifier la posture du spectateur et de la spectatrice, passant d'une position contemplative à une plus engagée, presque investigatrice.

L'artiste poursuit son exploration de la complexité de la perception en proposant deux versions de cette vidéo : l'une aux couleurs naturelles, l'autre aux teintes vives et artificielles. Ce changement chromatique a pour effet d'atténuer la lisibilité des textures et de mettre en avant les formes organiques de la branche.

Les vidéos sont accompagnées d'une pièce sonore méditative composée par Isaiah Ceccarelli intitulée *Toute clarté m'est obscure — Prélude*. Diffusée à travers deux enceintes posées au sol, cette trame musicale enveloppe doucement l'espace d'un mysticisme. Plus encore, son titre entre en résonance avec l'expérience proposée : un état de perception vacillante, où les repères se brouillent. ✨

81

1 La paréidolie est une illusion perceptive consistant à voir des formes familières dans des objets ou motifs aléatoires.

p. 80 Michel Boulanger, *de fortune* (2025). Bois flotté, peinture au latex, marqueurs à l'huile, vis, chandelles de mécanicien. Avec l'autorisation de CIRCA. Photo : Jean-Michael Seminaro

p. 81 Michel Boulanger, *Paréidolies* (2024-2025). Vidéo d'animation, 9 minutes 50 secondes. Avec l'autorisation de CIRCA. Photo : Jean-Michael Seminaro

Cooke-Sasseville : le grand déploiement

(Texte) BÉATRICE LAROCHELLE



Depuis quelques années, Manif d'art s'est donné pour mission de pallier un manque important d'expositions rétrospectives dédiées à des artistes québécois. La question se pose : si nos musées nationaux proposent souvent au public des expositions de grande ampleur visant à détailler la carrière d'artistes américains ou européens de renom, qu'en est-il de nos artistes de chez nous ?

En parallèle de son événement récurrent nommé Jardin d'hiver, la Biennale de Québec offre dorénavant une exposition solo visant à mettre en lumière le travail d'artistes ayant contribué activement au déploiement du paysage culturel québécois durant leur parcours. En 2025, c'est le duo coloré Cooke-Sasseville qui s'est installé à l'Espace Quatre Cents afin de souligner son vingt-cinquième anniversaire de création, et de vie commune comme le soulignent à la blague les deux artistes, dont le début de la collaboration remonte à leurs études en arts visuels à l'Université Laval en 2000.

Cooke-Sasseville: contre toute attente nous fait la promesse d'une expérience surprenante. Si le nom du collectif est aujourd'hui bien connu dans la sphère de l'art visuel québécois, la commissaire Julia Caron Guillemette laisse entendre que beaucoup reste à découvrir – ou à redécouvrir – dans la pratique de ces deux artistes. Pour elle, le défi d'une rétrospective était de taille: il fallait retracer le parcours fascinant qui unit depuis longtemps Jean-François Cooke et Pierre Sasseville en soulignant ses moments clés, comme l'incontournable œuvre *La Rencontre* (2017), tout en proposant une autre facette, potentiellement inédite, du travail de ce duo artistique bien établi.

En concordance avec son titre, l'œuvre *La Rencontre* a été pour plusieurs habitants de la ville de Québec le premier point de *rencontre* avec le travail de Cooke-Sasseville. Trônant au centre de la place Jean-Béliveau, cette œuvre monumentale montre deux cerfs de Virginie en bronze se faisant face ou, plutôt, se superposant: l'un regardant sa propre réflexion sous la glace, matérialisée par l'autre. Ce projet d'envergure n'avait pas manqué d'être l'objet de controverses lors de sa conception en raison de son coût significatif. Aujourd'hui, pourtant, il serait juste de dire que cette œuvre a conquis le cœur de nombreux citoyens.

En franchissant le seuil de l'Espace Quatre Cents, nous sommes accueillis par une version alternative de cette œuvre emblématique. La matrice des bronzes est

présentée en inclinaison et scindée, donnant l'impression qu'elle s'enfonce dans le plancher du hall. Elle reprend ainsi la dernière image du film *La Planète des singes* (1968), où l'océan engouffre partiellement la Statue de la Liberté – une scène plutôt inquiétante en comparaison de celle, tout en légèreté, de l'œuvre originale. Cette mouture plus sombre de l'œuvre iconique résume bien le traitement particulier que réservent les artistes à leurs œuvres exposées en intérieur. Si leur travail en art public est particulièrement reconnaissable à ses références populaires et à ses couleurs éclatantes, où pointe toujours une touche d'humour, les œuvres pour les galeries et les musées se permettent d'explorer des imaginaires plus sinistres.

Un thème très présent dans la production du duo destinée aux lieux d'exposition traditionnels reste celui de la violence; fusils, balles, sang et dynamite en sont des motifs récurrents. Si une dissonance semble s'imposer entre ces sujets très crus et le public cible de Jardin d'hiver – qui demeure un public jeunesse ou familial –, les deux ne sont pas irréconciliables pour la commissaire, bien au contraire. Afin de représenter certains éléments plus macabres, Cooke-Sasseville a développé un jeu de « schématisation » de la violence. Dans son monde, les armes s'apparentent à des jouets, comme dans l'œuvre *Le fruit défendu* (2018), et les coulées de sang prennent la forme de grandes lignes rouges bien propres, comme pour *La vache perdue* (2002). Le factice prend ainsi le dessus sur le réel d'une manière assumée. Le temps est suspendu et les êtres vivants touchés ne semblent jamais dépérir, à la façon d'un dessin animé arrêté sur image. Bien entendu, l'aspect humoristique des œuvres contribue lui aussi à rendre plus digeste la représentation de ces thématiques obscures. Face à la violence schématisée de la scène et à son apparente fiction, le visiteur n'a pas besoin de s'inquiéter du sort de la vache; de la même manière, nous sommes convaincus que le coyote réapparaîtra dans le prochain épisode de l'émission *Road Runner and Wile E. Coyote*, malgré tous les accidents qui auraient dû lui coûter la vie.





Cooke-Sasseville: contre toute attente permet aussi aux non-initiés de découvrir des œuvres marquantes du duo comme *Le Conseil* (2018) et *Valeur refuge* (2010), destinées à l'exposition en intérieur. Néanmoins, le travail en art public des artistes reste incontournable dans le contexte d'une rétrospective de leur carrière, alors que celle-ci fut surtout marquée par l'intégration d'œuvres monumentales dans les espaces publics du Québec. Or, comment fait-on pour exposer des projets d'art public entre quatre murs? En plus de la matrice imposante de *La Rencontre*, l'exposition accueille de nombreux fragments d'œuvres qui sont présentement installées en extérieur ou que les artistes avaient conçues à cette fin. Une collection impressionnante de maquettes et de versions réduites s'y trouve également. Sur le cartel de certaines d'entre elles figure la mention « Refusé » : un clin d'œil non dissimulé à la réalité des concours d'art public où beaucoup de travail et d'investissement sont exigés de la part des artistes, bien avant que le verdict du jury ne tombe.

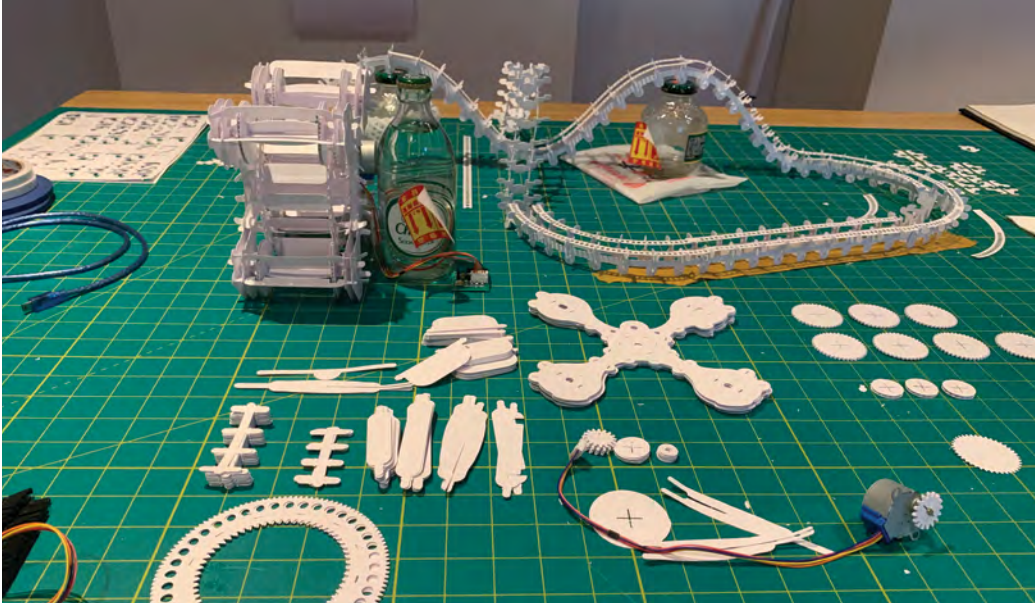
Ce commentaire sur les défis du milieu se voit amplifié, alors qu'une nouvelle itération de l'installation *Si j'avais su* (2008) se dresse aux côtés de ces projets interrompus. Dans des casiers blancs, des uniformes de parachutistes couverts de logos d'organismes subventionnaires sont rangés. Un appel au questionnement sur les difficultés de mener une carrière en arts visuels, toujours autant d'actualité presque quinze ans plus tard. Il ne faut pas se laisser bernier par les couleurs vives et les animaux rigolos : la pratique entière des artistes s'appuie sur des couches et des couches de lectures et de références à la fois critiques et réflexives. Omettre de dépasser la première impression, c'est tomber dans le piège de Cooke-Sasseville! ❄️

-
- p. 82 Cooke-Sasseville, *La dernière scène* (2024-2025). Polystyrène et revêtement de polyuréthane. Avec l'autorisation de Manif d'art. Photo: Marc-Antoine Hallé
- p. 84 Cooke-Sasseville, fragment de l'œuvre *Si j'avais su* (2008). Matériaux mixtes. Avec l'autorisation de Manif d'art. Photo: Marc-Antoine Hallé
- p. 85 Cooke-Sasseville, vue de l'exposition *Cooke-Sasseville: contre toute attente* (du 28 février au 20 avril 2025) à l'espace Quatre Cents. Avec l'autorisation de Manif d'art. Photo: Marc-Antoine Hallé



Pratique nomade et critique du banal :
Jean-Pierre Mot, prix Polygone 2024

À l'occasion de sa première édition à l'automne 2024, le prix Polygone a été attribué à Jean-Pierre Mot, alias j.p. mot, dont la pratique nomade, contextuelle et ludique s'inscrit résolument hors des cadres convenus. Cet essai propose une incursion dans l'univers de cet artiste inclassable qui puise dans le quotidien — objets de consommation, emballages, langages — pour interroger nos systèmes culturels, économiques et politiques avec une grande justesse critique. En mettant en lumière cette démarche, le prix Polygone inaugure un espace fécond pour penser autrement les formes de reconnaissance artistique.



PENSER À TRAVERS LES MARGES

Créé en 2024 grâce à une collaboration soutenue entre *Vie des arts* et le Conseil des arts de Montréal, le prix Polygone vise à valoriser des démarches artistiques singulières, parfois marginales, qui interrogent les formes, les langages et les contextes de production en arts visuels. Conçu comme un outil d'équité et de rayonnement, le prix rend visible des pratiques professionnelles originales, peu représentées dans les circuits traditionnels, mais qui témoignent d'une grande cohérence conceptuelle et d'un apport essentiel au tissu culturel montréalais.

S'adressant autant aux artistes émergent-e-s qu'à celles et à ceux dont les parcours sont atypiques ou autodidactes, le prix Polygone souhaite valoriser des approches qui proposent des visions plurielles du monde, enrichissant ainsi notre compréhension collective de l'art et de la société. L'initiative vise aussi à stimuler une lecture critique renouvelée de ces pratiques et à favoriser leur insertion dans les réseaux professionnels.

La métaphore du polygone, figure à facettes multiples, illustre bien l'ambition du prix : embrasser la complexité des pratiques contemporaines qui échappent à des contours figés. Pour cette première édition, le choix du jury s'est arrêté sur Jean-Pierre Mot, artiste nomade dont le travail éclaté est profondément ancré dans les réalités sociopolitiques. Il conjugue esthétisme, humour et regard critique sur le monde qui nous entoure.

Mot se distingue par une approche artistique qui questionne les formes de pouvoir, les récits dominants et les dynamiques d'interprétation culturelle. Sa pratique n'est pas linéaire : elle se déploie selon les lieux, les objets rencontrés, les langues entendues, les signes lus ou mal lus. C'est cette liberté formelle et intellectuelle qui a séduit les membres du jury composé d'eunice bélidor, de Michelle Lacombe et de Sarah Gineau-Delyon.

UNE PRATIQUE DE LA MOBILITÉ

À la sédentarité de l'atelier, Mot préfère puiser son inspiration dans une pratique itinérante, lors de ses déplacements vers des résidences d'artistes qui lui offrent d'explorer de nouveaux territoires. Ses projets prennent forme dans l'ailleurs — en Islande, au Mexique, en Asie —, d'où il capte les signes d'un quotidien et s'amuse à décortiquer les codes visuels et linguistiques. Il ne cherche pas à imposer une esthétique, mais à laisser les contextes affecter sa manière de faire. Le lieu devient son matériau. Sans essayer de s'intégrer au contexte, Mot négocie avec lui, le détourne, le prolonge, le fait parler autrement. L'expérience vécue dans chaque lieu agit comme catalyseur de ses projets, souvent *in situ*, marqués par la précarité assumée des matériaux.

Ce nomadisme est une réponse esthétique autant que logistique. Ne pouvant pas transporter son atelier, Mot adapte ses méthodes. Il collecte ce qu'il trouve : déchets, fragments imprimés, emballages, bribes de conversation ou expressions locales. Ce qui aurait pu être un obstacle devient une méthodologie. j.p. mot crée à partir de ce qui est là, disponible et habituellement négligé.

Sa formation universitaire en communication affine encore cette capacité à lire les dynamiques de pouvoir locales et à ajuster son intervention pour susciter une forme de reconnaissance implicite des enjeux sociaux et politiques. Il évoque souvent les téléromans, les jeux télévisés ou les pratiques populaires régionales comme portes d'entrée dans l'imaginaire collectif, permettant à ses projets de résonner là où Mot s'installe.

LIRE LE MONDE DANS LES REBUTS

Au cœur de sa pratique, l'artiste se trouve un intérêt soutenu pour les objets de consommation et, plus précisément, pour leurs emballages. Ces objets, conçus pour séduire, informer, rassurer ou standardiser, deviennent entre ses mains matière à critique envers notre société de consommation. Mot s'intéresse aux couleurs, aux mots, aux motifs, aux signes typographiques. Il lit ces éléments comme autant de codes et de marqueurs culturels, révélateurs de systèmes d'influence, d'esthétiques de la mondialisation et de stratégies d'adhésion.

L'artiste interroge, entre autres, la sémiotique de la confiance qui, construite par le marketing, guide nos gestes d'achat. Il capte aussi les accidents, les détournements, les erreurs de traduction, les effets comiques involontaires — tout ce qui rend visible l'arbitraire des systèmes. Par exemple, dit-il, en Chine, le jaune évoque la royauté, tandis qu'en Amérique du Nord, il peut suggérer le rabais.

Ses déplacements, parfois hasardeux, amènent Mot à se servir également de l'humour comme stratégie de contournement pour aborder des sujets délicats, qu'il s'agisse de migration, d'identité ou d'exclusion sociale. En récupérant des objets dans les poubelles plutôt que dans les commerces, l'artiste s'éloigne du discours publicitaire pour entrer dans l'espace de l'usage, de la désuétude, de la réinterprétation. Le mot, chez lui, est autant une matière plastique que le vecteur d'un regard critique sur des enjeux sociaux. Il s'amuse des figures de style et des assemblages de sons qui résonnent ensemble; son propre nom — Mot — est devenu un jeu sémiotique personnel. Le langage devient matière à sculpture, à collage, à installation sonore ou textuelle.

TRADUCTEUR DE CONTEXTES

Mot se conçoit comme un traducteur culturel, non au sens strictement linguistique, mais comme un passeur entre des imaginaires. Il n'invente pas de nouveaux mondes: il crée des ponts entre des mondes existants, mettant en

tension leurs signes, leurs objets, leurs discours. Son travail repose sur une observation fine des environnements et sur une capacité d'empathie critique.

Il interroge notamment ce que les sociétés choisissent de montrer, d'exporter, de consommer, et ce qu'elles préfèrent taire. Une de ses préoccupations constantes est de comprendre, à travers les objets culturels, les habitudes de vie et la nourriture, le caractère monnayable d'une culture. La carte postale ou le menu deviennent alors des documents à décoder, à détourner, à réactiver.

L'alimentation revient aussi comme thème central: tout le monde mange, c'est un agent d'universalité, mais aussi de politique, d'économie, d'appartenance. L'emballage d'un produit — sa couleur, sa forme — et le slogan attribué à ce dernier sont autant d'indices d'une culture et de ses valeurs. Mot joue de ces signes, les recompose, les entrechoque pour mieux en révéler la part construite.

Cette approche artistique, nourrie par son éducation et ses origines, lui permet de situer chaque geste dans un espace de négociation, où la critique est toujours adressée, mais jamais imposée. Plutôt que de dénoncer, il cherche à faire parler les choses, à provoquer un léger déplacement du regard, à faire surgir un doute.

En discernant le premier prix Polygone à Jean-Pierre Mot, *Vie des arts* et le Conseil des arts de Montréal reconnaissent une pratique artistique indisciplinée, traversée par la mobilité et la complexité des signes, puis une critique fine de la mondialisation des formes. Mot n'est pas un artiste de l'atelier, ni de la galerie, ni même du musée: il est un artiste de la rue, de la résidence, du quotidien.

Son art, profondément ancré dans le réel, transforme les résidus en révélateurs, les mots en énigmes, les gestes banals en actes politiques. Il nous rappelle que l'art n'est pas toujours là où on l'attend, qu'il peut surgir d'une boîte vide, d'une expression entendue ou d'un espace de vie collective. ❄

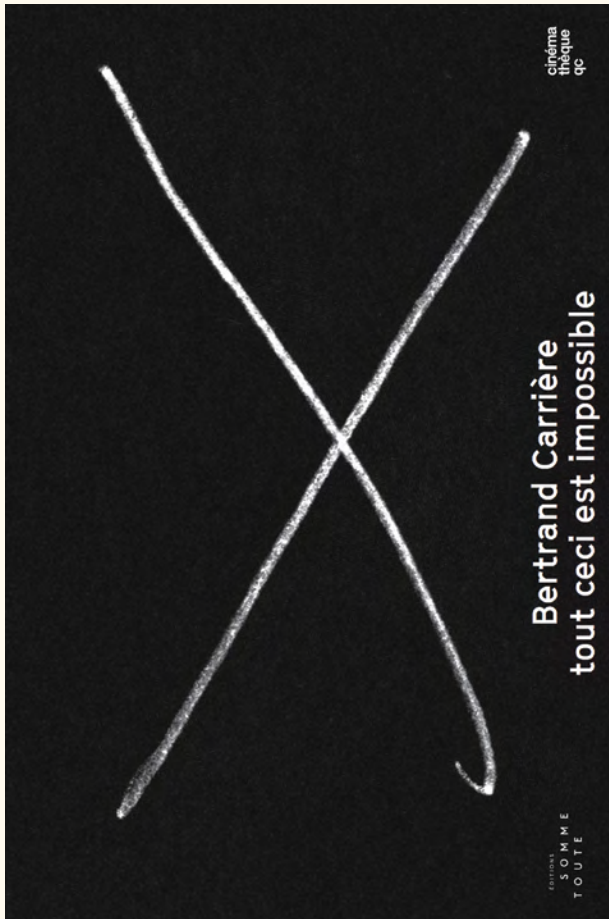


-
- p. 86 Jean-Pierre Mot, *Dream the World – Chapter 1* (2019). Objets trouvés. Avec l'autorisation de l'artiste
- p. 88 Jean-Pierre Mot, *Plum Scale: A daily murmur on Nanjing Road* (2024). Papier, encre, objets trouvés et porcelaine
- p. 88 Jean-Pierre Mot, pièces en bronze pour l'installation *S(w)erved !: Birds on a Skewer* (2022). Présentée au Banff Center, Banff. Photo : Rita Taylor
- p. 91 Jean-Pierre Mot, pièces en céramique pour l'installation *S(w)erved !: Birds on a Skewer* (2022). Présentée au Banff Center, Banff. Avec l'autorisation de l'artiste

Tout ceci est impossible,
Bertrand Carrière

(Texte) PRUNE PAYCHA





En 2018, le photographe Bertrand Carrière est invité en résidence à la Cinémathèque québécoise. De cette immersion dans les collections de l'institution naît d'abord un film : *Tout ceci est impossible* (2018). Plusieurs années plus tard, le projet prend la forme d'un livre éponyme, coédité par la Cinémathèque et les éditions Somme toute. Cet ouvrage hors norme, structuré en quatre parties, rassemble nombre de travaux, dont une série amorcée dès 2001 sur laquelle s'ouvre le livre. Des *images-temps* réalisées avec une Bolex détournée en appareil photo aux photogrammes qui concluent l'ouvrage, le livre glisse naturellement des images personnelles du photographe parmi les images extraites des films conservés ou programmés à la Cinémathèque pendant la résidence.

Tout ceci est impossible s'offre comme une promenade sur le territoire touffu d'images fixes : fixées par nécessité, car imprimées, mais déjà une précision s'impose, le sujet, lui, étant en mouvement. Et c'est peut-être l'impossibilité d'arrêter absolument ce mouvement, non de l'image, mais du temps lui-même, qui fonde le livre et nourrit sa lancinante beauté. À travers cette collection dont chaque image semble minutieusement choisie et mise en page, Carrière rend hommage au cinéma tout en déployant une pensée en action sur la nature instable, féconde et insaisissable de l'image. Sur ce qui peut surgir lorsqu'on la répète, la déforme, la suspend. Lorsqu'on entre en intimité avec sa matière, ses supports, ses outils.

Rappeler le contexte de création de ce livre de plus de 300 pages, c'est rappeler que tout commence, puis se matérialise, par et sur le film.

Pellicule photosensible ou œuvre cinématographique, de quel film parle-t-on ici ? Il semble précisément impossible de les dissocier, tant Carrière entremêle les deux langages avec fluidité. Comme les deux faces d'une même

pièce qu'on rêverait justement de voir simultanément. À cette chimère de pouvoir voir le temps qui passe et l'empêcher de passer tout de même, *Tout ceci est impossible* répond par une forme esthétique forte qui trouble délibérément, et avec finesse, les frontières entre photographie, cinéma, archive et livre d'artiste.

Le format du livre, à première vue surprenant, s'impose finalement comme une évidence. L'esthétique générale de l'ouvrage, avec ses pages noires et épurées, évoque bien sûr la salle obscure de cinéma, mais fait aussi écho au langage photographique. La mise en page rappelle celle d'une planche-contact, tout en introduisant des variations subtiles où se rencontrent, voire se fondent, les deux médiums. Chaque page propose une manière différente d'entrer dans l'image : pleine page isolée, séquence incomplète, mouvement décomposé à la Muybridge, photographies qui s'étendent, se répètent ou s'interrompent. Feuilletter ce livre, c'est expérimenter une attention flottante, apprendre à voir autrement. La dimension cinématographique du projet y est ralentie, se fragmente, se laisse approcher dans sa matière première. Une pellicule, un morceau d'acétate, une lumière : et voilà qu'un monde surgit. Mais ce monde, déjà, menace de disparaître.

L'acte photographique de Carrière porte en lui cette conscience aiguë de l'évanescence. Photographe de plateau pendant de nombreuses années, cet amoureux du cinéma explore ici une zone que le septième art effleure sans s'y attarder sous peine de changer d'identité : l'image suspendue. Par définition, le cinéma est mouvement. Vingt-quatre images par seconde, dont aucune n'a la vocation d'être isolée. Que devient une image qu'on extrait de ce flux ? Que reste-t-il du récit, de la tension, de l'émotion, quand on isole un photogramme, quand on le recadre et qu'on le fige ? Carrière transforme le livre



en table de montage, en chambre noire mentale, où les images – issues de Tarkovski, d’Hitchcock, d’Antonioni ou d’autres – sont rejouées, remontées, recomposées. Ce faisant, il ouvre la voie à une forme de réécriture. En extrayant et en recadrant certains fondus enchaînés, il revient, dans un langage photographique, à la surimpression et donc à une double temporalité de l’image. Carrière pratique ainsi une sorte de maïeutique de l’image cinématographique de laquelle il fait surgir une tierce proposition visuelle. L’élégance de ce geste se prolonge jusque dans la table des matières, où chaque visuel est désigné par un « d’après *Psycho* », « d’après *Les ailes du désir* »... Les sections *Images noires*, *Photogrammes* et *Écrans lumineux* s’avouent donc au-delà de la citation, pour inscrire chaque photographie dans une généalogie mouvante et instable que Carrière remanie.

Ainsi, *Tout ceci est impossible* n’est pas une compilation, mais un geste. Un geste simple et pourtant troublant, comme celui de détourner une Bolex pour photographier à la verticale. Un geste de dérivation, de recomposition, de déplacement. Il s’agit moins de montrer que de faire sentir ce qui tremble dans l’image. L’impossible, qui donne son titre à l’ouvrage, n’est pas un obstacle, mais une tension féconde: celle de photographier ce que le mouvement tente de lisser, celle d’extraire un instant de l’incessant. Oui, *tout ceci est impossible*, et pourtant Carrière le fait. Ce présent continu est celui qu’offre le livre par sa forme, qui rend possible cette tentative de faire

durer ce qui, par nature, s’efface: le temps, la lumière, la mémoire. Il ne cherche pas à figer le souvenir ni à archiver le passé de manière définitive, mais à s’y frayer un passage, par couches. Chaque image, chaque page agit comme un seuil: on y entre sans être certain d’en ressortir. Ensemble, elles s’alignent en séquences, en boucles, en éclats. Plurielles, elles dialoguent en constellations. S’ouvre alors un espace de résonance.

Alors que nos regards s’habituent à l’image rapide, volatile, surabondante, *Tout ceci est impossible* propose un contre-rythme. Il impose la lenteur, l’opacité, la densité. Il demande du temps et en donne. Plus qu’un objet formellement accompli, ce livre est une méditation sur ce que peut encore l’image: non pas dire ou prouver, mais se manifester. ❄

-
- p. 92 Bertrand Carrière, d’après *The Third Man* (Carol Reed), de la série *Les Images-Noires* (2018)
- p. 93 Bertrand Carrière, *Tout ceci est impossible*, couverture, Cinémathèque québécoise et éditions Somme toute, Montréal (2025), 312 pages
- p. 93 Bertrand Carrière, *Josée et la caméra*, de la série *Les Images-Temps* (1996)
- p. 94 Bertrand Carrière, *Tout ceci est impossible*, double page intérieure, d’après *The Postman Always Rings Twice* de Tay Garnett, de la série *Les Images-Noires* (2018)

Une pièce (et demie) à soi

(Texte) FANNY BROSSARD-CHARBONNEAU

Ce livre délicat est blanc comme les murs d'un nouvel appartement. J'entre. Sur les premières pages défilent une série de petites annonces dénichées sur Marketplace, laissant entrevoir l'intimité de différents 1 ½: ces appartements qui ne comptent qu'une seule pièce – pièce qui sert à la fois de chambre, de cuisine, de salon, de bureau ou de tout autre espace que l'on aménage afin de répondre à nos manières spécifiques de vivre.

L'artiste Annie-Kim Rainville réside dans un 1 ½. L'impulsion de ce projet naît d'une curiosité envers les personnes qui vivent dans un micrologement: «Qui sont-elles? Quelles sont les trajectoires qui les ont amenées à habiter ces petits espaces? Qu'est-ce que je partage avec elles?» Pour y répondre, Annie-Kim entreprend d'aller à leur rencontre. Accompagnée par le Centre d'artistes Verticale à Laval, l'artiste-chercheuse erre de stationnement en stationnement en abordant les passants. Cette *technique du parking* devient le point de départ d'une série de rencontres rapportées par l'écriture et le dessin.

Contrairement aux photos issues des petites annonces figurant en début de livre, les esquisses tracées par l'artiste au crayon de plomb préservent l'intimité de ces personnes qui nous ouvrent leur porte sans pourtant nous connaître. Le médium du dessin permet cela: une certaine pudeur. Il permet aussi d'aménager un espace propice à la discussion. En dessinant un objet, l'artiste pose à son sujet une question, et un récit en émerge. C'est là toute la particularité de vivre dans un 1 ½: il n'y a pas de pièce que l'on peut fermer lorsqu'on reçoit des invités. Notre vie matérielle est mise à nu.

Au fil des pages, nous entrons chez le mélomane D, qui habite son HLM depuis dix-sept ans, accumulant CD et vinyles. Nous rencontrons Linda, chez qui Annie-Kim entreprend une série de travaux ménagers (service que l'artiste offre au passage). Il y a Édén, qui habite dans une résidence étudiante. Lucette, qui a déjà habité dans le garage d'un bungalow. Et Valérie, qui réside dans un studio aménagé au rez-de-jardin chez un couple d'amis.

Cette variété de profils vise à complexifier et à densifier l'imaginaire que l'on a des personnes qui habitent dans des micrologements. Parce que des préjugés persistent. L'entourage de Rainville, par exemple, lui a souvent fait ressentir que la grandeur de son micrologement avait quelque chose d'*anormal*. Que l'étroitesse de son appartement ne pouvait être que subie, indésirée. Au contraire: le projet d'Annie-Kim nous rappelle que les 1 ½ sont des espaces de vie que l'on peut choisir et dans lesquels nous pouvons vivre bien, et longtemps.

Annie-Kim Rainville

1 ½: techniques, défis et tranches de vie.

Récits de rencontres lavalloises (2025, 52 pages)

Photo: Antoine Hubert



Si cet ouvrage nous laisse entrevoir des 1 ½ dans l'étendue de leurs potentialités, il ne les idéalise en rien. Durant son enquête, Annie-Kim recueille le témoignage d'une personne qui lui dit se sentir étouffée par son appartement situé dans un demi-sous-sol, sans lumière et avec de la moisissure sur les murs. Pour aimer son 1 ½, il ne faut pas s'y sentir prisonnier. Mais il est difficile de quitter un lieu oppressant en pleine crise du logement. Se reloger en 2025 génère un stress financier si important que nous sommes plusieurs à nous accrocher à nos petits appartements *abordables* malgré les hausses annuelles, en nous croisant les doigts pour ne pas recevoir un avis d'éviction. Nous restons aussi dans ces appartements puisqu'ils nous permettent de conserver des modes de vie qui ne sont pas uniquement axés sur le travail – des modes de vie qui ne sont pas si alternatifs que ça, mais qui le deviennent dans une ville où le simple fait d'habiter quelque part demande de gagner plusieurs milliers de dollars par mois, ce qui est plutôt rare dans le milieu culturel.

La plaquette se clôt sur une deuxième série de petites annonces, comme au début du livre, à la différence que ces micrologements sont beaucoup plus chers, passant de 580 \$ à 1 200 \$ par mois. Ces petits espaces, nous sommes plusieurs à les aimer. Nous sommes inventifs et inventives. Le problème, ce n'est pas la petitesse. L'enjeu se trouve ailleurs. N'est-ce pas, M^{me} Duranceau ?

Le projet d'Annie-Kim Rainville a été réalisé dans le cadre du programme de mentorat en recherche-crédation du Centre d'artistes Verticale, à Laval. Le livre tiré du projet a été produit grâce à une résidence de microédition au Centre SAGAMIE. ❁

Petit guide pratique pour un banquet imaginaire

(Texte) SANDRINE CÔTÉ et TANHA GOMES

Petit guide pratique pour un banquet imaginaire est un projet de création à volets multiples amorcé en 2021 à Montréal, en pleine pandémie. Ce sont des échanges avec des intervenantes communautaires œuvrant en sécurité alimentaire qui l’ont fait naître. À partir de ces discussions, nous avons cherché à créer des espaces de célébration, de partage et d’abondance pour faire acte de résistance poétique face à la précarité, à l’insécurité et à l’isolement, d’autant plus exacerbés en cette période de crise sanitaire que nous traversons.

Chaque volet du projet a été mené en collaboration avec différentes communautés dans le but d’explorer de nouvelles façons d’accueillir, de prendre soin et d’imaginer des rapports – personnels et collectifs – fondés sur le respect, l’équité et la solidarité. Le premier volet s’est développé entre 2021 et 2022. Le second, *Le brunch*¹, réalisé au printemps 2024 en collaboration avec le centre Turbine², a réuni un groupe d’aînées et des élèves de cinquième année de l’école primaire Denise-Pelletier³ (Rivière-des-Prairies–Pointe-aux-Trembles) autour d’une série d’ateliers explorant le dessin, la céramique et l’écriture poétique. Ensemble, nous avons cocréé un espace d’écoute et d’échanges afin de concevoir un *happening* artistique prenant la forme d’un grand banquet festif.

Notre pratique en tant qu’artistes et pédagogues encourage un mode de création nourrie par le partage d’idées et d’expériences avec diverses communautés. Dans ce texte, nous aborderons plus particulièrement la collaboration que nous avons menée avec les jeunes, et explorerons les façons de valoriser leur pensée créatrice en privilégiant une approche fondée sur le dialogue et l’écoute active. Nous croyons que les enfants détiennent des savoirs importants, capables de nous guider vers de nouvelles façons d’imaginer la solidarité et le vivre-ensemble.

Pour nous, le banquet symbolise la souveraineté alimentaire, l’accessibilité et la célébration. Lieu de discussions et de découvertes, la table à manger est une image récurrente dans notre projet. Nous avons donc amorcé le processus de création avec les jeunes en les invitant à imaginer un espace de rassemblement: une table infinie où toutes et tous seraient les bienvenu·e·s. La suite des

activités s’est structurée autour de ces notions. Notre rôle d’artistes était d’encourager la libre expression des élèves tout en les accompagnant dans la concrétisation de leurs idées. À certains moments, il s’est agi de condenser leurs propositions, de soulever des contradictions ou de leur rappeler certaines contraintes de l’événement (horaire, sécurité, restrictions alimentaires, etc.) – non pour freiner leur imagination, mais pour les aider à affiner une vision cohérente et réalisable du projet.

Au fil des six ateliers, nous avons proposé des activités semi-dirigées mêlant réflexion et création, laissant aux jeunes une grande liberté pour exprimer leurs désirs et leur sens esthétique en lien avec la planification du banquet. Dans un esprit ludique, collaboratif et horizontal, nous avons exploré ensemble les différentes composantes de ce *happening*. Chaque rencontre a été consacrée à la conception d’un aspect du banquet: menu, vaisselle, décor, ambiance, musique, etc. Façonner à la main les bols, assiettes et gobelets destinés au banquet a été un moment marquant pour les jeunes. Ils ont découvert une nouvelle technique, celle du pot pincé, tout en éprouvant du plaisir à créer un objet utile, tangible, qu’ils et elles pourraient conserver et dont ils et elles pourraient être fier·ère·s. Ces ateliers de céramique se sont déroulés en plusieurs étapes: le façonnage de la terre, le temps de séchage, le sablage des pièces et le décor à l’aide de sous-glaçures.

Il est aussi important de souligner qu’une relation de confiance et de complicité était déjà bien établie entre l’enseignant, Abdenour Deguiche, et ses élèves, ce qui a grandement facilité notre accueil et nos interactions avec le groupe. Nous avons été touchées par la qualité des liens qu’Abdenour entretenait avec ses élèves, par la grande écoute et la profonde empathie qui les caractérisaient. Cette relation de respect mutuel créait une dynamique de classe saine et respectueuse des différentes réalités de chacun·e. Grâce à sa connaissance fine de ses élèves, Abdenour a pu nous accompagner avec sensibilité tout au long du projet, tant dans notre approche globale que dans nos interactions avec certain·e·s jeunes en particulier.

Le banquet, événement de clôture qui s’est tenu au belvédère de Pointe-aux-Trembles, a concrétisé la vision collective développée tout au long des rencontres. Ce projet a renforcé notre engagement envers des processus de cocréation, révélant la richesse des échanges et le potentiel à la fois poétique et relationnel qu’offre une approche dialogique et artistique avec des enfants. ❁



97

AQESAP

Grâce à un partenariat avec l'Association québécoise des enseignantes et enseignants spécialisés en arts plastiques (AQESAP), *Vie des arts* fait paraître dans chacun de ses numéros une chronique soulevant un enjeu, soutenant une réflexion ou soulignant une initiative dont les retombées embrassent le domaine de l'éducation artistique.

La mission de l'AQESAP est de promouvoir et de défendre la qualité de l'enseignement des arts, de stimuler la recherche et de favoriser le partage d'expériences pédagogiques.

- 1 Ce projet a été rendu possible grâce au financement du programme Médiations culturelles MTL, dans le cadre de l'Entente sur le développement culturel de Montréal conclue entre la Ville de Montréal et le gouvernement du Québec.
- 2 Le centre Turbine réalise des projets qui permettent d'introduire les arts actuels au sein de diverses communautés en jumelant des artistes professionnel-le-s de toutes disciplines avec des pédagogues en art.
- 3 L'école Denise-Pelletier (Centre de services scolaire de la Pointe-de-l'Île) est un point de service pour des élèves à mobilité réduite ou ayant des difficultés motrices importantes.



BOURSE Altitude/C pour l'art contemporain

Cette nouvelle bourse offerte par l'entreprise éponyme vise à soutenir les pratiques actuelles en offrant à un-e artiste un appui financier et un accompagnement sur mesure à un moment charnière de son parcours professionnel.

La première lauréate, Mathilde Varanese, a su interpellier le jury par la rigueur discursive de sa pratique et la force de sa proposition artistique. Son corpus invitait à une immersion ironique et finement construite à travers la fin de carrière d'une athlète issue du célèbre *Burn Out Country Club*. Présentée à la Galerie C.O.A sous la forme d'une rétrospective décalée, l'exposition rassemblait archives et trophées tirés d'une gloire passée faisant écho aux dérives d'une société qui érige l'épuisement en modèle de performance.

MEMBRES DU JURY



**Maéli
Leblanc-Carreau**

Conservatrice adjointe de
l'art contemporain au Musée
d'art de Joliette



**Vincent
Paquette**

Gestionnaire des
expositions chez PHI



**Jean-Pascal
Fournier**

Propriétaire, Galerie C.O.A



**Mylène
Lachance-Paquin**

Présidente, OGIVE art

Plongez dans notre monde

Altitude/C

Agence créative spécialisée en événements, Altitude/C conçoit depuis plus de 25 ans des expériences sur mesure qui allient rigueur logistique, narration forte et créativité visuelle. Qu'il s'agisse de conférences, de galas, de congrès ou de remises de prix, l'équipe mise sur l'intelligence événementielle pour transformer les objectifs d'affaires en émotions collectives. Engagée, audacieuse et résolument écoresponsable, Altitude/C accompagne ses client.e-s dans la création d'événements qui résonnent et mobilisent.



6 films pour le prix de 5

La ciné-carte est le secret le mieux gardé
des cinéphiles.



Disponible aux Cinémas Beaubien, du Parc et du Musée

Cinémas Beaubien · Parc · Musée

HÉTÉROTROPHIES

MARIE-EVE MARTEL

HÉTÉ
RO
TRO
PHIES



SHAWINIGAN

Jusqu'au 19 octobre 2025

leo-ayotte.ca



Saison musicale 2025-2026

Là où la
musique
transforme
le monde.

Découvrez la programmation complète

En vente maintenant!
musique.umontreal.ca

75
ANS

Faculté
de musique

Université 
de Montréal
et du monde.

Appels de dossiers · Emplois ·

RÉSEAU ART ACTUEL

Événements · Formations · Nouvelles · Résidences

Une initiative du RCAAQ

reseauartactuel.org

**Votre
prochain
livre préféré
se trouve sur
leslibraires.ca**

LE PLUS GRAND INVENTAIRE
DE LIVRES FRANCOPHONES
EN AMÉRIQUE DU NORD

**Les
libraires
.ca**



PAPIER



AUDIO



NUMÉRIQUE



DÉBUTEZ VOTRE RECHERCHE

Canada

Québec



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



PRÉSENTE

LES 30^e PASTELLISTES

EXPOSITION INTERNATIONALE À QUÉBEC

SOUS LA PRÉSIDENTIE D'HONNEUR DE MME **GINETTE RENO**



La Société de Pastel
de l'Est du Canada
célèbre ses 30 ans.

Détails
pastelsec.com



ŒUVRE
Corps Subtils
Nathalie Picoulet
FRANCE

PAYS INVITÉ D'HONNEUR
LA FRANCE

2025

EXPOSITION
8 au 26 octobre

VERNISSAGE
11 octobre 18 h

ESPACE QUATRE CENTS
100, Quai Saint-André, QC



PACART



SERVICES DE TRANSPORT D'ŒUVRES D'ART ET D'EXPOSITIONS

**TRANSPORT
ENTREPOSAGE
EMBALLAGE
ENCAISSAGE
INSTALLATION**

TORONTO
416 754 0000

MONTREAL
514 334 5858

VANCOUVER
604 444 0808

www.PACART.ca

info@PACART.ca

REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES

sodep
revues culturelles
québécoises
SODEP.QC.CA



ARTS DE LA SCÈNE | ARTS VISUELS | CINÉMA
CRÉATION LITTÉRAIRE | CULTURE ET SOCIÉTÉ
HISTOIRE ET PATRIMOINE | LITTÉRATURE
MUSIQUE | THÉORIES ET ANALYSES

RÉCIPROCITÉS












12.09 - 19.10.25

20 ARTISTES
10 LIEUX

EXPOSITIONS
PERFORMANCES
INSTALLATIONS EN PLEIN AIR
SPECTACLE DE MARIONNETTES
ATELIERS DE CREATION

MAISON DE LA CULTURE
MARCEL-ROBIDAS
ET AUTRES SITES
INTERIEURS ET
EXTERIEURS DU
VIEUX-LONGUEUIL

MANIFESTATION JE/US 2025

agrégat           

CES VIBRATIONS QUI NOUS TRAVERSENT



**Ella Dawn McGeough, naakita f.k.,
Beau Gomez, Mélanie O'Bomsawin,
Florenca Sosa Rey**

Commissariat : Camille Richard

6 septembre – 19 octobre 2025

Vernissage 6 septembre 2025 – 14h

DRAC ART ACTUEL DRUMMONDVILLE



Fanny Mesnard

La nuit les pierres nous regardent

Du 11 octobre au 21 décembre 2025

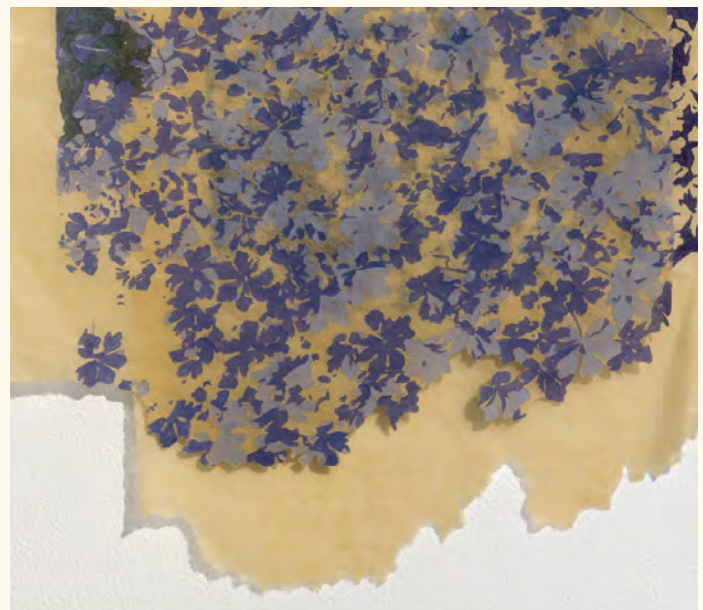
Commissaire • Manon Tourigny

EXPRESSION

Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

expression.qc.ca

© Fanny Mesnard, *Verte campagne, larmes de pluie* (détail), 2025, acrylique sur toile, 76 x 100 cm



Mylène Boisvert,
Julie Bénédicte Lambert,
Nathalie Levasseur :
trois états de la fibre

Commissaire : Pascale Beaudet

6 septembre au 2 novembre 2025

 GALERIE D'ART • ART GALLERY
STEWART HALL
POINTE-CLAIRE

 **Pointe
Claire**

Mylène Boisvert, *Faire ombre-claire* No. 2, 2025.
Détail. Photo : Guy l'Heureux

LISE BEAUDRY
EMILIO PORTAL
SAMUEL CHOISY

DISTANCE

07.17 — 10.19.2025
ART WINDSOR-ESSEX

CURATED BY DYANA OUVRRARD AND MARC AUDETTE

labo AWE Ontario ONTARIO ARTS COUNCIL
CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
DE BAIE-SAINT-PAUL

JANNICK DESLAURIERS SEUILS

COMMISSAIRES : GABRIELLE BOUCHARD
ET MAËLI LEBLANC-CARREAU



Québec

TANYA MORAND
Gordon et Henri
vont se balader en ville

2 oct. 2025 au 4 jan. 2026

LA FABRIQUE CULTURELLE.™

Tanya Morand, Rue Wellington à gogo.
Photo : Estienne Boucher



MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
DE SHERBROOKE

MBAS.QC.CA

ULTRA NAN
De qualité fantaisie

2 oct. 2025 au 4 jan. 2026

Une présentation
Hydro Québec



Ville de Sherbrooke

Québec

Abonnez-vous!

L'OPÉRA

Revue québécoise d'art lyrique

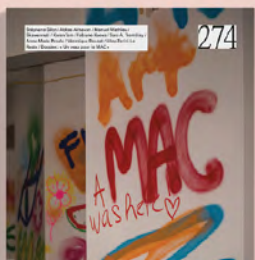
Trois numéros par année et
un bulletin numérique mensuel

version imprimée
— ou —
version numérique

revuelopera.quebec

Parler d'art : voilà ce que nous faisons.

viedesarts.com/sabonner



Numéro 278
Automne 2025

Vie des arts est une revue francophone consacrée aux arts visuels québécois et canadiens.

Sa mission d'information et d'éducation consiste à donner des clés de lecture pour favoriser une compréhension et une appréciation globale des œuvres actuelles et contemporaines. Parler d'art : voilà ce que nous faisons.

978-2-920004-59-7
Poste publication 40007872

