

Berlanga au printemps 1990. Nous demeurions toujours incertains quant à l'impact de nos nouveaux locaux sur le développement de la résidence. Une des deux salles du centre lui était alors réservée, pour sa situation en retrait et sa fermeture relative, davantage propice à la recherche. C'est là que Miguel Berlanga produira *La dernière cène*, une œuvre murale, tout comme l'œuvre à laquelle elle fait référence. Des fragments de la célèbre fresque reproduits sur papier furent alors superposés à un immense code barres peint à même la paroi murale de la galerie. En ce sens, et par les références explicites aux conditions de présentation de l'œuvre d'art, *La Dernière Cène* tissait des liens intimes avec le lieu de son inscription. Elle nous rappelait en outre le caractère *in situ* de cette œuvre de Léonard, sa précarité, sa fuite devant l'action du temps, mais aussi devant toute tentative d'appropriation, autant de traits essentiels qui continuaient et continuent encore d'animer le concept de la résidence d'artiste tel que soutenu par LA CHAMBRE BLANCHE.

DE LA PSEUDO-NEUTRALITÉ DU LIEU

À l'automne 1990, deux années après l'abandon de la formule ancienne, LA CHAMBRE BLANCHE devait retrouver l'audace à laquelle elle avait été longtemps habituée. Manon Guérin et Marie-France Lavoie réalisaient alors la *Centrale d'épuration des arts* et venaient briser le masque de cet espace que nous saissions encore comme un obstacle. Elles venaient lui donner ainsi la capacité de devenir un lieu à habiter, à occuper.

Plusieurs traits essentiels à la résidence d'artiste furent mis en lumière par cette intervention qu'on a pu qualifier de véritable «manœuvre». Le visiteur était tout d'abord confronté à une salle vide, dont l'un des murs était recouvert d'une série de poignées de tous les styles. On l'invitait alors à retirer, à l'aide d'une de ces poignées, une portion du mur et à se l'approprier au prix indiqué à l'endos. Or l'ensemble de ces percées créées par l'appropriation du public dessinait en négatif, par absence de la paroi murale, un plan du quartier où se trouve LA CHAMBRE BLANCHE. Nous assistons donc ici non seulement à une prise en charge de la situation physique de l'œuvre et de son cadre de présentation, mais à une mise en lumière de la position même du centre dans le paysage urbain et de ses conditions d'existence dans le tissu de la ville. Œuvre interactive, œuvre *in situ*, œuvre unique et éphémère réalisée dans et pour ce lieu, la *Centrale d'épuration des arts* assumait le carac-

tère «immaculé» du lieu et en faisait l'objet même de son analyse. Guy Durand dira à propos de cette intervention : «Tout passage appelle le bris!» Nous pourrions dire que toute résidence appelle à rompre avec une lecture en transparence d'un lieu. Cette *ouverture* devait enclencher des déplacements marquant de façon définitive tant l'œuvre que l'espace qui la reçut.

En fait, on ne pourrait éviter de lire la résidence subséquente en contraste avec cette *Centrale d'épuration des arts*. Jocelyn Philibert réalisera du 16 janvier au 24 février 1991 une œuvre installative intitulée *Rénovation* où des lattes de bois et des accumulations de matériaux au sol rappelaient l'état transitoire d'un lieu en cours de rénovation. *Rénovation* se présente essentiellement comme un espace de représentation. Mais si à l'analyse de sa démarche se surperpose la mise en contexte inévitable d'une lecture de sa position dans la chaîne des résidences réalisées alors, nous ne parlons plus uniquement d'une représentation d'un état du lieu. Bien plus, nous assistons à la fois à la représentation de possibles modifications opérées par l'œuvre, et à celle du caractère éphémère et transitoire du travail en résidence. *Rénovation* semble s'offrir comme un point de vue à distance, un regard détourné de l'expérience de la résidence pour en donner une image. De la *Centrale...* à *Rénovation*, certaines interventions ont choisi l'option de l'autocritique, temps marquant de l'histoire d'une pratique en situation de questionnement.

L'intervention de Jocelyn Philibert nous a encore une fois confrontés à une non-altération de la surface murale où, par un incroyable retour des choses, l'idée d'une déconstruction adopte paradoxalement les moyens les plus respectueux pour l'espace qui la reçoit. Nous avons rapidement saisi que cette question du maculage ou non de l'espace pouvait devenir un piège. Et au moment où Paul Walty vint réaliser son immense œuvre murale intitulée *La danse macabre*, du 8 au 26 mai 1991, le «respect» ou non de l'état des lieux par l'artiste en résidence allait de pair avec le choix de ce lieu et plus qu'une limite, le caractère immaculé ou non devenait un trait distinctif possédant des qualités en soi. Plutôt qu'une conception manichéenne, l'ouverture à d'autres lieux parfois même hors nos murs, devenait garante d'une plus grande souplesse, alors que l'espace «neutre» de la galerie s'avérait tout aussi riche de propositions nouvelles dans une approche plus vaste de l'*in situ*.

Avec *La danse macabre*, nous assistons, comme nous l'avons vu auparavant, à un investissement majeur d'un

lieu prenant la forme d'une fresque. Tous ces dessins, une multitude de panneaux individuels venant composer une mosaïque immense, demandèrent à l'artiste un engagement physique et un temps d'exécution qui rappelleront les œuvres de François Chevalier ou de Miguel Berlanga. Si la présence de figures schématisées et accumulées dans des ensembles sériels était déjà importante dans la production de l'artiste depuis 1989, Paul Walty explore ici un thème singulier : la figure de la mort au Moyen-Âge. Ce projet réalisé à l'invitation de la CHAMBRE BLANCHE fera l'objet de changements en cours

de travail et donnera lieu à des résultats inattendus dus aux contraintes spatio-temporelles de la résidence. L'artiste devra ainsi adapter la composition de son œuvre à l'impossibilité d'une représentation cyclique. L'échelle à l'intérieur de laquelle l'artiste inscrit son geste implique une perte de contrôle dont il sera constamment conscient. Travaillant l'ensemble de ses textures par la simple apposition du doigt enduit de peinture, il souligne la dimension du geste, se donne un défi de taille, et marque ainsi le temps de réalisation de l'œuvre dans le tissu même de sa facture.



Jocelyn Philibert, *Rénovation* (vue partielle), 1991

Dans le récit des trois Parques auquel il fait allusion, l'une d'entre elles tisse le fil de la vie, l'autre le mesure et la troisième le rompt. Traiter des supplices de la mort, c'est aussi traiter de l'isolement. Des hommes et des femmes occupent des images divisées, limitées tels des cachots. Derrière une première impression de foule, d'un réseau humain en étroite relation, c'est donc à l'isolement que nous confronte Paul Walty. Comme une métaphore de la place qu'occupe ici l'artiste, de sa confrontation avec les limites du temps et celles d'un espace qui lui est étranger.

L'ESCALIER, SITE EXPLORATOIRE

Dans la lignée d'une plus grande ouverture quant aux choix des lieux de résidence, un événement fut marquant. Il s'agit de «D'une marche à l'autre», un événement collectif où les artistes participants étaient invités à créer une œuvre s'inscrivant dans les escaliers de la falaise de Québec. Une artiste fut également invitée à réaliser une œuvre *in situ* dans l'escalier monumental de LA CHAMBRE BLANCHE, situé à l'arrière du bâtiment. C'est là qu'Hélène Rochette donna le coup d'envoi de ce qui

allait, deux ans plus tard, devenir le lieu de deux résidences successives, soit celle de Deborah Margo, à l'hiver 1992, et celle de Cécile Létourneau, en mai 1992.

Si l'œuvre d'Hélène Rochette avait abordé cet espace singulier avec toute sa sensibilité ludique, sa palette colorée et son engouement pour le vernaculaire et le kitsch, c'est à une autre attitude que nous conviera Deborah Margo, avec, tout au contraire, l'épuration, le dépouillement qui teinte l'ensemble de ses œuvres. Sa pratique installative ne se fonde pas sur l'organisation d'objets dans l'espace, mais interpelle davantage la mémoire visuelle et la mémoire de l'utilisation de ce lieu, mémoire qui en imprègne les parois, les frontières et les surfaces. C'est également à partir des traces laissées par l'œuvre *in situ* d'Hélène Rochette que l'artiste amorcera son travail. Elle réagira ainsi à la présence d'un mur de teinte rouge indien, très présent, qu'elle voudra alléger. Elle le remplacera par un rouille lui permettant de créer un tout autre climat et d'attirer l'attention du regardeur sur la montée à laquelle l'œuvre invite. En effet, Deborah Margo occupera l'ensemble de cet espace étroit, dessinant au mur de chaque étage des for-



Jocelyn Philibert, *Rénovation* (vue partielle), 1991

1. Guy Durand, «Les poussières de manœuvre», *Première Biennale d'art actuel de Québec : de la performance à la manœuvre*, Québec, Inter éditeur Mirabile Visu, 1991, p.VII.