



PEARL VAN GEEST

LA VULNÉRABILITÉ ET L'ÉPHÉMÈRE ENTRE LES MONDES

[Traduit par Simon Brown]

Saint-Jean-Port-Joli est séduisante et fascinante, cela va sans dire. Toutefois, le charmant village n'est pas seulement le décor dans lequel Guillaume Brisson-Darveau, Gwenan Davies, Célie Falières et Gabrielle Lajoie-Bergeron ont créé leurs œuvres; les artistes de la résidence d'automne 2016 ont aussi choisi de placer le lieu au centre de celles-ci. Certains éléments distinctifs de l'endroit sont présents tant dans la forme que dans le contenu des explorations qu'ont réalisées les quatre artistes au cours des deux mois de la résidence : la qualité de la lumière, les formes des pierres et de l'argile, l'histoire locale, la végétation, les mythologies fondatrices, les industries, les commerces, les gens, les artistes et sculpteurs de la région, et le rythme et les marées mouvementées du fleuve.

Au début de mon séjour d'un mois comme auteur-commissaire, Brisson-Darveau, Davies, Falières, et Lajoie-Bergeron avaient déjà passé quatre semaines sur place, à établir des rapports entre eux et avec le lieu comme tel. Par des discussions spontanées et des excursions et promenades à pied et à vélo, j'ai pu avoir un aperçu de leurs réflexions accumulées au cours des premières semaines de la résidence. Mais c'est surtout au lendemain de mon arrivée, durant les premières visites d'atelier, que j'ai pris la pleine mesure des explorations de mes collègues artistes. Ces visites d'atelier se sont poursuivies de façon informelle tout au long du séjour.

p. 52/53

Visiter l'atelier de **Célie Falières** pour la première fois est comme pénétrer dans un étrange musée ou centre d'archives où les catégories et taxonomies auxquelles on s'attendrait sont transformées en un système insolite, évolutif et interrelié. Dans ce système, les distances entre les objets sont déterminées en fonction de la force qu'ils peuvent partager les uns avec les autres, entraînant un certain pouvoir de se transformer en quelque chose d'extraordinaire. Les objets sont donc arrangés en groupements singuliers dans l'atelier, certains déposés sur la longue table, les chaises ou le sol, d'autres accrochés ou accotés aux murs : pierres, galets et branches;

tresses, bras et seins sculptés en argile alluviale; tissus, fourrures et fleurs; cartes postales, literie et outils archaïques; une perruque de longs cheveux noirs et une couverture blanche pliée; de petits tableaux ressemblant aux cartes du tarot. Sous la fenêtre, il y a une machine à coudre et, dans le coin, un métier à tisser arborant les débuts d'un ouvrage.

Les cartes de tarot qu'a peintes Falières – dont plusieurs représentent des objets présents dans l'atelier – semblent suggérer un code par lequel il serait possible de déchiffrer les autres agencements d'objets dans la pièce. Ces cartes montrent des images de figures costumées et de talismans arborant des doigts ou épingles croisés, d'autres évoquent des pouvoirs mythologiques ou symboliques en contours nets et couleurs saturées : oreilles, cheveux, seins, organes génitaux, récipients, pierres striées.

Falières a réalisé ces petits tableaux durant une période qu'elle décrit comme un temps de collecte. Durant le premier mois de la résidence, elle a effectivement puisé dans de multiples lieux : les couloirs d'Est-Nord-Est (où se trouvaient des restes de projets d'anciens artistes en résidence); le marché aux puces du coin; l'atelier d'une tisserande locale; et les berges du fleuve, entre autres. Comme chez les Dadas du début du 20^e siècle, cette collecte a fait la part belle au hasard, laissant souvent les contingences dicter la forme que prendront les œuvres. L'utilisation que fait Falières du ready-made et un certain esprit de transgression des limites renforcent cette filiation avec Dada, surtout avec les œuvres de Sophie Taeuber-Arp, une signataire du Manifeste Dada qui a agencé la danse, les costumes, les masques et le graphisme avec le soi-disant grand art jusqu'à sa mort prématurée en 1943. Et tout comme Taeuber-Arp, les œuvres de Falières témoignent de liens profonds avec les costumes traditionnels.

Après un mois de résidence, quelques costumes commencent à prendre forme parmi ce brassage d'objets, d'idées, de prémonitions, d'impressions, de petites créations et de juxtapositions. Ces costumes n'ont pas été conçus tant pour déguiser que pour posséder et transformer celui ou celle qui les porte. Comme tels, ce sont des habits de potentialité, et non pas un moyen de cacher son identité ou de se transformer en un certain personnage.

Au terme de la résidence, Falières aura créé cinq de ces ensembles de costumes, chacun étant un assemblage de trouvailles (comme la robe de soirée en soie scintillante datant du début des années 1960), d'objets recyclés (comme la vieille couverture blanche transformée en une robe simple et utilitaire) ou de travaux d'artisanat (comme le tissu tissé sur métier et doublé de fourrure, les petits yeux inquiétants moulés en aluminium et les seins sculptés en argile du fleuve).

Puisant tant dans la mascarade que dans la magie, chaque ensemble comprend plusieurs habits, parures et accessoires, ainsi qu'un masque ou un chapeau. Ces masques ont la particularité d'être sans trous pour les yeux, contournant ainsi notre dépendance au visuel et au sentiment de sécurité engendré par le fait de « voir de ses propres yeux ». Falières propose à celui ou celle qui porte le costume des yeux de rechange, comme ceux moulés en aluminium et cousus sur le buste de la robe blanche en laine – on est frappé d'emblée par l'emplacement de ces organes de la vue, bien plus près du cœur que du cerveau. Des bâtons et cannes ornés permettent une stabilité rassurante et donnent une impression de pouvoir occulte. Ces accessoires offrent peut-être aussi la possibilité de recueillir des informations sensorielles lors du processus de transformation déclenché par le geste d'enfiler les habits, nous faisant glisser vers un monde qui n'est plus perceptible dans notre espace-temps, ou qui ne l'est pas encore.

p. 46/47

Les œuvres de **Gabrielle Lajoie-Bergeron**, elles aussi, perturbent nos idées reçues sur l'ordre des choses, et, comme Falières, son premier mois de séjour fut une période de collecte. La sienne, par contre, en fut une de récits – réels, fictifs et mythologisés –, la continuation d'un projet à long terme où elle écoute et recueille des paroles de femmes qui vivent, pour une raison ou une autre, en dehors des limites et attentes normatives de la société, aussi changeantes soient-elles. Parfois, elle peint ces récits dans leur totalité, parfois en fragments qui s'entremêlent, hors temps, hors lieu, tout en suggérant des liens entre eux.

Lajoie-Bergeron se voit comme un filtre qui « fait et défait les récits » à partir d'éléments qui d'ordinaire ne se côtoient pas. Elle compare sa mosaïque d'images cousues sur un grand tissu à motifs floraux à la grille d'images qui apparaît lorsqu'on fait une recherche d'images sur Google. Si Lajoie-Bergeron est le filtre, elle incarne aussi le moteur de recherche. Son analogie met en relief la structure assimilée et omniprésente de Google – dans ses œuvres, curieusement, la fragmentation devient un tout, un récit discontinu, maintenu en place par un fil conducteur résolument féministe et marginal.

Lajoie-Bergeron laisse ce fil se dérouler à sa guise. Son atelier devient un collage où « la suite naturelle du projet » se dévoile peu à peu. Cette suite l'amène à utiliser une grande diversité de matériaux et de techniques traditionnellement associés à l'artisanat, donnant lieu à plusieurs types d'œuvres : des tapisseries brodées en rouge et noir contrastés représentant des scènes tragiques tirées de légendes locales; des cartes aux fleurs séchées; et des sanctuaires constitués de denses agencements de pierres,

de coquillages et de fleurs. Entre les grands tableaux peints à l'acrylique sont accrochés des fétiches ressemblant à des vulves – de petits objets perlés, étranges et morphologiques, en léger mouvement, suspendus du plafond avec du fil à pêche. Le contenu à caractère fortement émotionnel et le sous-texte de violence et de traumatisme contrastent avec la délicatesse des éléments et le raffinement avec lequel ils sont réalisés – ici, des ouvertures vulnérables et des corps nus font face à des couteaux et à des pierres pointues.

Les couteaux et les pierres qu'utilise Lajoie-Bergeron se font menaçants, incarnant la colère et l'insoumission des femmes. Dans un autre de ses tableaux, on peut voir une femme munie d'un couteau en train d'égorger un grand homme musclé couché dans un lit alors qu'une autre femme le retient. Comme dans d'autres représentations du récit apocryphe *Judith décapitant Holoferne*, du début de la Renaissance à la période baroque, les deux femmes ne semblent éprouver aucune horreur ni hésitation. La version de Lajoie-Bergeron s'inspire d'un tableau de 1614-1620 par Artemisia Gentileschi qui, comme femme, a résisté aux strictes normes sociales de son époque pour devenir peintre. Dans deux versions du récit qu'a mises en œuvre Gentileschi elle s'est représentée dans le rôle de Judith et a mis son mentor, qui l'avait violée, dans celui d'Holoferne. Dans le tableau de Lajoie-Bergeron, la décapitation a lieu au milieu d'une clairière ensoleillée entourée d'un boisé verdoyant. En arrière-plan, à l'orée du bois, on peut apercevoir une petite roulotte fermée et un barbecue.

Le terrain de camping représenté se trouve à proximité d'Est-Nord-Est. Ayant vu le tableau, c'est avec un sentiment de reconnaissance inquiète que je l'ai trouvé par hasard lors d'une promenade près d'un sentier menant au centre de Saint-Jean-Port-Joli. Cette découverte a amplifié chez moi l'état de vigilance que, tristement, les femmes sont conditionnées à adopter en tout temps, peu importe la beauté des environs. En transposant le tableau de Gentileschi à travers l'espace et le temps dans un terrain de camping abandonné près du fleuve Saint-Laurent, Lajoie-Bergeron tisse des liens entre les traumatismes, la colère, le pouvoir et la détermination des femmes qui résistent.

p. 48/49

Les œuvres de **Guillaume Brisson-Darveau (BD)** sont elles aussi très ancrées dans le lieu de leur réalisation; il laisse ses belles et grandes sculptures en carton aux allures maladroites exposées aux intempéries – dans un cas, sur un grand amoncellement de sable dans la périphérie industrielle de la ville. Brisson-Darveau a documenté la désintégration inévitable de ces œuvres en photographies prises toutes les trente

secondes pour en faire de courtes vidéos d'animation où la durée est concentrée, faisant voir le neuf et le propre se transformer en miettes dans l'espace de quelques minutes. Pendant une bonne partie de cette durée, les sculptures demeurent quasi inchangées, et puis, pendant un bref moment à la fin du montage, tout est fini. Tout va bien, tout va bien, tout va bien, puis, d'un coup, tout va mal – l'immanquable entropie qui régît le monde matériel.

Au départ, les sculptures de Brisson-Darveau semblent être épargnées par cette force, dans la mesure où celles-ci n'existent que sous forme d'animations 3D. Or l'artiste concrétise son exploration des « concepts de perte et de dégradation » et du rapport entre le virtuel et le réel en redimensionnant ses sujets vers des formes en carton à grande échelle dans le « monde réel ». Brisson-Darveau se sert de matériaux très rudimentaires et de formes surdimensionnées pour que le spectateur comprenne bien qu'il s'agit ici d'animations virtuelles transposées dans la réalité physique. Pour cette série de sculptures vouées à la désintégration, intitulée *Les Nouveaux Monuments – Cristaux*, l'artiste a conçu des formes démesurées en plusieurs formats, entre montagne et monument. Après avoir testé les couleurs réelles contre celles sur l'écran d'ordinateur, il choisit de peindre les sculptures en couleur lavande. Puis, au terme d'un long processus de prospection, il les entasse sur une remorque pour les transporter au site sélectionné.

Quand Brisson-Darveau photographie ses montagnes lavande facettées, empilées sur un flanc de l'un des tas de sable grossier, celles-ci semblent conférer leur qualité virtuelle au paysage environnant, aplatissant la sombre montagne de sable et le ciel nuancé et changeant qui lui sert d'arrière-plan. Mais, la météo est réelle et le ciel, inexorable; au fil des jours, les sporadiques pluies froides de fin d'automne s'insinuent dans les joints et les matériaux des assemblages jusqu'au moment où ils finissent par céder, menant à la désintégration des sculptures. Pendant leur vie utile, ces monuments deviennent des cadrans solaires, leurs ombres tournant à l'unisson avec la course du soleil. Puis, à un moment donné, la pluie bloque la vue et l'un des plus grands des monuments se penche un peu. Tout d'un coup, tous les assemblages s'effondrent sous le poids de la pluie et le mouvement du vent.

C'est un autre des quatre éléments – le feu – qui s'empare d'une autre sculpture en carton réalisée par Brisson-Darveau durant la résidence. Celle-ci représente un complément aux *Nouveaux Monuments – Cristaux*, et ce, de plusieurs manières : trapue, elle est peinte en jaune vif et installée dans de basses terres en friche sur un fond d'énormes tas de copeaux de bois encore plus en périphérie du village, près du couloir de pylônes électriques.

Brisson-Darveau met feu à la sculpture remplie de copeaux, et la fumée s'échappe des ouvertures dans la partie supérieure prévues à cet effet. Les flammes vont bientôt consumer la sculpture au complet, la réduisant en cendres.

Brisson-Darveau nous propose ainsi un autre spectacle à la montée lente et à la descente rapide, constitué d'éléments absurdes et renvoyant à la futile beauté du désir de se soustraire à la perte et à la dégradation. Toutes les sculptures qu'il a réalisées au cours de la résidence ont fini par être détruites, que ce soit par le vent, la pluie, le feu, ou, dans le cas du grand obélisque blanc, par un groupe de personnes portant des masques d'animaux à la même facture facettée que ses sculptures. Dans l'immobilité quelque peu gauche, mais vaillante de ces sculptures, on retrouve du pathos et un certain héroïsme résigné, acceptant leur sort de destruction. Personne ne peut arrêter la pluie ni le feu. En fin de compte, il ne demeure que quelques traces de ces œuvres, de tous les matériaux et de tout le travail ayant contribué à leur réalisation.

p. 50/51

Gwenan Davies crée elle aussi des œuvres qui relèvent de l'éphémère, et, tout comme Falières et Lajoie-Bergeron, son premier mois à Est-Nord-Est fut une période de collecte. Davies a voulu suivre le parcours de la lumière du soleil entrant par la fenêtre de son atelier long et étroit, tentant de baliser le passage du temps au moyen d'un traçage des formes créées par les rayons en mouvement constant sur le plancher et les murs de la pièce. Au moment de ma première visite, de grandes feuilles de papier tapissent les murs et le sol, couvertes de dessins de motifs en apparence abstraits, incarnant pourtant les données qu'elle est en train de recueillir.

Davies abandonne ici toute structure systématique d'organisation des données, privilégiant plutôt une démarche improvisationnelle où elle se sert des motifs lumineux comme base sur laquelle jouer et explorer, superposant les jours, les uns sur les autres. Les formes souvent arrondies, les lignes et la couleur y sont répétées comme des variations sur un thème, alors que le papier comme tel devient le support sur lequel peindre et dessiner. Davies y coupe des ronds, des traits et des formes ondulées, tantôt laissant les retailles pendre, tantôt les suspendant sur d'autres sections des feuilles. Elle plie et épingle celles-ci pour révéler les deux surfaces peintes, recto verso, et laisse les débordements de peinture tels quels sur les murs. Elle accroche les tableaux de travers, de sorte qu'ils se chevauchent. À première vue, le tout semble être du modernisme décousu et impertinent, un modernisme ayant perdu de sa formalité et qui se défait un peu, comme une tenue habillée en fin de soirée.

Malgré leur exubérance et leur grandeur, en regardant de plus près, on peut apercevoir des liens et échos raffinés parmi ces agencements. En réalité, Davies passe le plus clair de son temps à regarder, à contempler et à répondre à ses observations de la lumière sur les matériaux, et non pas à faire de la peinture, du dessin ou du découpage. Chaque fois que je pénètre dans son atelier, certaines pièces ont été ajoutées, retirées, déplacées ou repeintes – une pratique quotidienne de concentration et d'attention mise en œuvre par une configuration et une reconfiguration constantes. Il y a au sol, dans le fond de l'atelier, une pile de rejets en flux et reflux. Mais se retrouver dans cette pile ne représente pas forcément une condamnation à perpétuité. Les œuvres de l'artiste incarnent une accumulation de moments.

Davies considère et utilise le mouvement de la lumière parmi les matériaux et son traçage de celui-ci comme une façon de baliser le temps et de créer des traits et des formes éphémères. Elle se sert d'éléments architecturaux comme les boîtes lumineuses, les fenêtres, les écrans et les rideaux pour jouer avec l'opacité et la transparence – autant de composantes visuelles et métaphoriques relevant de l'illumination et de l'introspection. On fait souvent le lien entre lumière et vérité – la manipulation de l'éclairage peut aussi être une manière de cacher, de tromper ou de dévoiler.

À la toute fin de la résidence, lors de ma dernière visite d'atelier, Davies joue avec la lumière, les éléments architecturaux, les œuvres sur papier et l'improvisation afin de faire de l'atelier une sorte de « jazz-bar ». Des collations fromagées – un écho à la pile de croustilles distinctive qui figure souvent dans ses installations – sont disposées en formes sinueuses sur une table lumineuse qui dégage de plus en plus de lumière au fur et à mesure qu'on les mange. Cet événement est une affaire d'un soir, aussi éphémère que le mouvement de la lumière, dont le traçage fut le point de départ de la résidence de Davies. Le lendemain matin, l'artiste remettra la table lumineuse et les écrans là où elle les a trouvés, et enroulera toutes les œuvres sur papier pour les mettre au recyclage.

Ici, deux impulsions semblent être à l'œuvre, en concurrence l'une avec l'autre : le désir de vivre dans le moment, et celui de figer le temps, de le contenir pour toujours. La conservation et le lâcher-prise. Le passage du temps et la fluidité de notre perception de celui-ci – le mouvement des rayons de soleil par la fenêtre. Le tiraillement entre l'action et l'observation, entre l'acteur et le public. Une vie à la mesure du mouvement du soleil d'un horizon à l'autre, puis une soirée pour fêter tout cela : le temps, la couleur, le mouvement, le passé.

Dans le travail de Davies, tout finit par s'effacer : les collations sont mangées, le soleil s'éclipse, le spectacle prend fin. Entre-temps, en ce dernier soir de résidence dans le « jazz-bar », je rejoins Guillaume Brisson-Darveau, Gwenan Davies, Célie Falières, Gabrielle Lajoie-Bergeron, d'autres artistes et l'équipe d'Est-Nord-Est pour fêter, et pour leur dire au revoir.

PEARL VAN GEEST

VULNERABILITY AND THE
EPHEMERAL BETWEEN WORLDS

St-Jean-Port-Joli is undoubtedly beguiling and charismatic. It wasn't just the background against which Guillaume Brisson-Darveau, Gwenan Davies, Cécile Falières, and Gabrielle Lajoie-Bergeron created their work; rather, each of the artists at the Est-Nord-Est fall 2016 residency made work contingent on the space and place. Elements such as the qualities of the light, the shape and form of rocks and clay, the history, the flowers and weeds, founding mythologies, industry, shops, people, local artists and woodcarvers, and the rhythm of the tumultuous and tidal St. Lawrence impinged on and were incorporated into the form and content of the explorations that evolved over the course of the two months.

I arrived to begin a month-long residency as the writer/curator at Est-Nord-Est after Brisson-Darveau, Davies, Falières, and Lajoie-Bergeron had already spent a month establishing a rapport with each other and the place. Through ad hoc discussions, walks, bike rides, and expeditions, I was given glimpses into the insights that they had gathered. Much, however, was revealed during the open studio visits that took place the day after my arrival—and that continued in a less formal way throughout October.

p. 52/53

Entering **Cécile Falières**'s studio during this first visit was like walking into a curious museum or archive, one in which fixed and expected categories and taxonomies were replaced by an idiosyncratic, evolving, and interconnected system by which objects were placed in proximity to others based on the degree to which they would gain potency—and a certain potentiality to become something other than ordinary. Rocks, stones, and sticks; river clay made into braids, arms, and breasts; fabric, furs, and flowers; postcards, linens, archaic tools; a wig of long black hair and a folded white wool blanket; small tarot-card-like paintings and other things were arranged in idiosyncratic groupings around the room—laid

out on the long table, hung on or propped against the walls, or placed on chairs or on the floor. A sewing machine sat under the window and a loom with the beginnings of a woven piece of fabric was poised in the corner.

The tarot cards that Falières painted, many of which depicted things arranged in the room, suggested a coded way to interpret the accretions of things arranged in her studio. Each was illustrated with a costumed solitary figure, or talismans such as crossed fingers and pins, placed centred and alone. Other things, suggestive of mythological symbolic power—ears, hair, breasts and genitalia, and objects such as vessels and striated stones—were also depicted, all of them deliberate in contour and rendered in saturated, glowing colours.

Falières made these paintings during the period that she described as a time of gathering. And indeed, during the first month she ranged through a multiplicity of sites and locations, from the hallway of Est-Nord-Est (jumbled with the leavings of former artists in residence), to the flea market up the highway, to the studio of a local weaver, the shores of the St. Lawrence and many other places, allowing—as did the Dada artists in the early part of the twentieth century—chance to shape the form that her work would take. Incorporation of the ready-made and a spirit that defies boundaries further suggest a lineage from Dada, especially to the work of Sophie Taeuber-Arp, a signatory of the Dada Manifesto who made hybrids of dance, costumes, masks, design, and so-called high art until her untimely death in 1943. And like Taeuber-Arp, Falières's work shows a profound and thoughtful connection to “folk costumes.”

Now, a month in, taking form from this *mélange* of things, ideas, premonitions, impressions, small creations, and juxtapositions, were the beginnings of sets of costumes. They were costumes that would not so much disguise as possess and transform the wearer. As such, they were more suits of potentiality than a means by which to hide one's true identity or become a specific character.

By the end of the residency period, Falières had put together five of these sets—each a combination of ready-made finds (such as the shimmering satin party dress perhaps from the early 1960s), repurposed objects (such as the old white woollen blanket from the second-hand store cut and sewn into a simple, utilitarian shift), handcrafted things (such as the fabric that she had woven on the borrowed loom and lined with fur; the small, eerie eyes that she had cast in aluminum, and the breasts she had sculpted out of clay from the St. Lawrence River), and more.

Part masquerade and part magic, each set included various garments, adornments, accessories, and some kind of mask or head covering. But these masks had no holes through which to see, upending the reliance on the visual and the surety that comes with “seeing with our own eyes.” Falières gives the wearer alternate eyes, like the two cast-aluminum eyes that were sewn onto the front of the white woollen shift—and the viewer standing outside is pinned by these organs of sight that are placed closer to the heart than the brain. Ornamented staffs and canes provide steadying reassurance and an air of power. Perhaps they also offer another means by which to gather sensory information when one is being transformed by the donning of these garments, imaginarily sliding into a world that has disappeared from view in time or space, or that has yet to emerge.

p. 46/47

Gabrielle Lajoie-Bergeron's work also dislodges assumptions about the order of things, and, like Falières, she was, in the first month, in a period of gathering. She was gathering stories—actual, fictitious, and mythologized, continuing an ongoing project to listen to and collect the parole of women who for various reasons live lives “outside of the limit” set by societal norms and expectations, however changeable these might be. Sometimes she paints these stories in their entirety, sometimes in fragments juxtaposed with other stories—out of time, out of place, but suggesting connections.

Lajoie-Bergeron calls herself the filter, “making and unmaking stories,” she says, with things that wouldn't ordinarily be together. She likens the patchwork of painted, embroidered images and quotations that she has sewn onto a large piece of floral-printed fabric to the grid of images that are revealed during a Google image search. If she is the filter, she is also the search engine. Her analogy draws attention to the accepted structure and ubiquity of Google—but in her work the fragmentation becomes whole somehow, the discontinuous narrative being held together by a feminist, women-centred, marginally oriented thread.

She has let this thread unwind as it may. Her whole studio is like a collage revealing the “natural following of the project” that she has undertaken. This following led her to use a variety of materials and techniques—ones traditionally associated with domestic crafts—such as the embroidered fabrics that depict scenes from tragic local legends in stark black and red, pressed-flower cards, and concentrated devotional shrine-like arrangements of stones, shells, and flowers. And between the large acrylic paintings, small fetishes—vaginal, beaded hybrid morphological oddities—slowly moved around their fulcrum of fishing line hanging from the ceiling. Delicacy and refinement play against the strong emotional content of the work, and the

meticulous care taken in the making is disturbed by the subtext of violence and trauma. Vulnerable openings and naked bodies stand against knives and sharp stones.

Knives and stones appear threatening but are also symbolic of female rage and defiance. In one of Lajoie-Bergeron's paintings, a woman, brandishing a knife, cuts the throat of large, muscular man in his bed while another woman holds him down. In this version of the apocryphal bible story *The Beheading of Holofernes by Judith*, depicted many times from the early Renaissance to the Baroque, neither woman shows a trace of horror or hesitation. Lajoie-Bergeron lifted the scene from the 1614–20 painting by Artemisia Gentileschi, who, as a woman, defied the societal strictures of her time to become a painter and who, in both of her versions of this story, painted herself as Judith and her male mentor, who went to court charged with her rape, as Holofernes. In Lajoie-Bergeron's painting, the beheading is happening in a sunny, verdant clearing by a dark-green woods. A small, closed-up camper and a barbecue sit in the background by the edge of the woods.

This campsite is in fact close by. Having seen the painting, it was with a disquieting sense of recognition that I came upon it as I rounded a corner along the path beside the St. Lawrence that leads into the centre of St-Jean-Port-Joli. The discovery heightened the state of ready alertness that sadly, as a woman, one is trained to be in at all times no matter how lovely the surroundings. Lajoie-Bergeron puts Gentileschi's *The Beheading of Holofernes by Judith* in an abandoned campsite by the St. Lawrence River, and across time and space she links the trauma, anger, resolve, power, and determination of the women who push back.

p. 48/49

Guillaume Brisson-Darveau (BD) also sets his work in local settings; he leaves his awkward and beautiful large-scale cardboard sculptures exposed to the elements—in one case, on a huge pile of sand in the industrial outskirts of town. He documented their inevitable disintegration in photographs taken every thirty seconds that he then edited into short stop-action videos, compressing the duration from the sharp, clean and new to the crumbled and fallen from days to minutes. For most of those minutes the sculptures stand almost unchanged, and then in a brief moment at the end, it is all over. Fine, fine, fine, and then ruined—the inexorable force of entropy rules the material world.

At least at first, BD's sculptures are presumably exempt from this force, as they exist only as virtual 3-D animations, but he is exploring the interface between the virtual and the real and “concepts of loss and degradation,”

and so he transposes his virtual designs into the “real world”—precisely scaling them up to size in cardboard. He deliberately keeps his materials basic and crude and the facets large, so there is no mistaking his finished forms as anything other than animations come to life. For the sculptures, *Les Nouveaux Monuments – Cristaux*, that fall to pieces on the outskirts of town, he designed towering forms of various heights and sizes that were part mountain and part monument. He painted them in a soft lavender, after experimenting with many colours, trying them out both in the real world, by holding up swatches to their white primed surface, and in the virtual one, by changing their colour on the computer screen. Then, they were crowded in and strapped together on a trailer, and BD hauled them to the site that he had chosen after much scouting around.

When his lavender and faceted mountains were photographed staggered up the slope of one of the coarse-grained sand piles at the site, they seemed to transfer their virtual quality onto the landscape—flattening the dark mountain of sand against the subtle and changing sky. But the weather is real and the sky unstoppable, and the sporadic and cold rains of late fall worked into the joints and material of the structures over the days and nights that they stood on the black-sand mountain until they could withstand their immanent disintegration no longer and fell apart. But for the time that it stood, each monument acted as a sundial, and the shadows that they cast rotated in unison around them as the sun rose and set and then rose and set again and again. Rain obscured the view temporarily and one of the larger monuments listed just a little—and then it all happened at once: they fell in on themselves, sagging under the weight and action of the accumulated wind and rain.

Yet another element—fire—took another of BD's virtually conceived cardboard sculptures. This one was a complement to *Les Nouveaux Monuments – Cristaux* in many ways: it was bright yellow, squat, and set out on low, scrappy land against a backdrop of enormous piles of wood chips even farther out of town, near the electricity-transmission tower corridor. Smoke from the wood-chip fire that BD set under the sculpture billowed out of the gaps that he left in the top of it. Soon, fire was licking these edges, and eventually the whole structure burned, reduced to smoke and ash.

BD provides us with another spectacle of slow then accelerated decline, containing within it elements of the absurd and the beautiful futility of trying to avoid loss and degradation. All of the sculptures that he put together during his residency were eventually destroyed—by the weather,

wind, rain, and fire, or, in the case of the tall white obelisk, by being bashed repeatedly by a group of humans wearing cardboard animal masks of the same faceted construction as all of his sculptures. Pathos and a resigned heroism reside in the slightly ungainly but valiant immobility of these sculptures, as they just stand there and fall apart. No one puts out the fire or stops the rain. Eventually there remain only traces of the sculptures' existence and all of the material and labour that for a time was concentrated there.

p. 50/51

Gwenan Davies's work was also ephemeral and fleeting—and, like Falières and Lajoie-Bergeron, she spent the first while at Est-Nord-Est gathering. Davies had been tracking the sunlight shining through the window of her long, narrow studio, trying to nail down time's passing by tracing the lines and shapes made by the sunlight as it fell on the studio floor and spilled over the walls, even though that light continually shifted and moved as she tried to trace it. During my first studio visit, this study was evidenced by the sheets of paper that lay on the floor or pinned to the walls, drawn all over with seemingly abstract patterns of lines that were, in fact, the data that she had been gathering.

Davies, however, had early on abandoned any systematic structure of data organization, instead opting for an improvisational approach in which she used the patterns of light as the basis from which to play and expand, overlaying one day with the next. Shape (most often circles), line, and colour were repeated like variations on a theme. The paper itself became as much a medium as a support on which to paint and draw. She cut out circles, lines, and wavy shapes, often leaving the off-cuts dangling or suspended from other parts of the page. She folded and pinned the paper, revealing that both sides had been painted. The marks left by painting up and over the edges of the paper remained on the wall. Paintings were hung off-kilter or overlapping other paintings. The result at first glance appeared as a disheveled and cheeky modernism, one that has lost its formality and is coming a part just a little, like a fancy outfit by the end of the party.

Although the fun and visual extravaganza remained, further examination revealed thoughtful connections and echoes between the placements. In fact, Davies spent more time looking at, contemplating, and responding to what she had made and how the light moved around and through her materials than she did painting, drawing, or cutting out new work. Indeed, every time I went into her studio after that first visit, pieces had been added or rejected, moved around or painted over, the configuration changing in a kind of daily practice of focusing and attention. There was

a waxing and waning pile of discards on the floor near the back of her studio, but placement in that pile was not necessarily a permanent sentence. The work was an accumulation of moments.

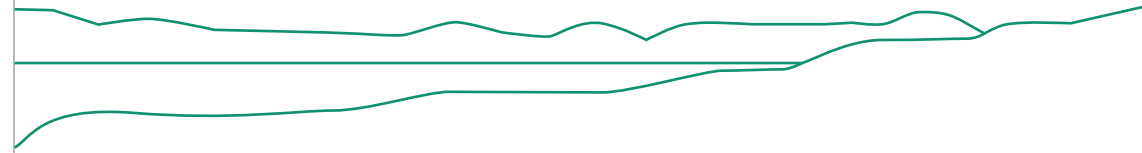
The passage of light through materials was considered along with the tracing of light as a marker of time and a transitory maker of lines and shapes. Davies used architectural elements such as light boxes, the window, screens, and hanging curtains to play with opacity and transparency—as another visual element and metaphorically relating to illumination and insight. Light has often been associated with truth, and shining light in, through, and between can be seen as a way to hide, deceive, or reveal.

For my final studio visit at the end of the residency, Davies played with the light, architectural elements, paper works, and the concept of improvisation to set her room up as a “Jazz Bar.” Cheesy snacks, a riff on the signature piles of “crisps” that she has included in her installations in past shows, were spread out on a light table in squiggly form—more light shining through as the snacks were consumed. This was a one-night-only pop-up bar, analogous to the ephemeral nature of the passage of light—the tracing of which was how Davies began her residency. The next morning, she rolled up all of the paper pieces and put them in the recycling. The light table and screens that she found and used went back into the hallway.

Competing drives seem to be at work—the wish to live in the moment and let things go and the desire to arrest the moment, to hold it forever somehow. The holding on and the letting go. Time's passing and the fluidity of its perception—the sun's passage through the window. The pull between action and watching, between the actor and the audience. A life as paced by the sun's movement from horizon to horizon—and then having a party to celebrate—the time, the colour, the moment, and the past.

All eventually disappears in this work of Davies's—the snacks get eaten, the light shifts, the show is over. But in the meantime, on the final night of the residency, in the “Jazz Bar,” Guillaume Brisson-Darveau, Gwenan Davies, Cécile Falières, Gabrielle Lajoie-Bergeron, other artists and Est-Nord-Est people, and I gather to celebrate and say farewell.

Liste des œuvres / List of Works



p. 08/09

Gwenaël Bélanger

Né à / born in Rimouski, Canada (1975). — Vit et travaille à / lives and works in Montréal, Canada.



Vue d'atelier, 2016, techniques variées. — Tests d'atelier, 2016, impressions sur papier bond, ruban à masquer.

p. 10/11

Audrée Demers-Roberge

Née à / born in Lévis, Canada (1987). — Vit et travaille à / lives and works in Québec, Canada.

*Summer Solstice + Full Moon*, 2016, photographie. Photo : Gwenaël Bélanger. — *Prêles panachées* (processus), 2016, céramique et chamotte.

p. 12/13

Milena Edelstein

Née à / born in São Paulo, Brésil (1988). — Vit et travaille à / lives and works in São Paulo, Brésil.

*Impossible Projects*, 2016, livre avec couverture en tissu, collage. — *The sublime inhabit the insignificant*, 2016, installation vidéo. — *Impossible Projects*, 2016, couvertures de livres, collage.

p. 14/15

Sanaz Sohrabi

Née à / born in Téhéran, Iran (1988). — Vit et travaille à / lives and works in Chicago, États-Unis.

*Auxiliary Mirrors*, 2016, images fixes tirées de la vidéo couleur HD, son, 12 min 07 s.

p. 16/23

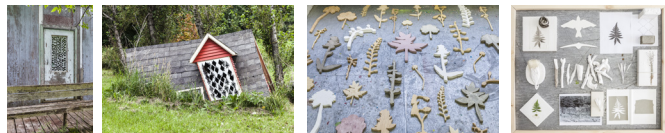
Emmanuelle Choquette**Commissaire et auteure en résidence / curator and writer in residence**

Née à / born in Laval, Canada (1987). — Vit à / lives in Laval, Canada, travaille à / works in Montréal, Canada.

p. 26/27

Émilie Bernard

Née à / born in Carleton-sur-Mer, Canada (1981). — Vit et travaille à / lives and works in Québec, Canada.



Intervention II, 2016, papier découpé. — *Intervention III*, 2016, papier découpé (intervention de papier réalisée sur une œuvre de Shingo Yoshida, 2007). — *Herbier V*, 2016, contreplaqué, plâtre, béton. — *Herbier V*, 2016, contreplaqué, plâtre, béton.

p. 28/29

Liam Geary Bauleh

Né à / born in Londres, Royaume-Uni (1993). — Vit et travaille à / lives and works in Londres, Royaume-Uni.

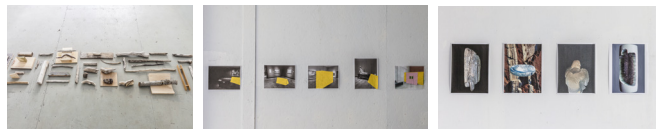


Sketch and video for *Where's My Helmet* performance via video link from Est-Nord-Est to Limbo, London, 2016. — *Sea Squad - Cheerleading Against Climate Change*, performance at Parc des Trois-Bérets on July 23, 2016. — Tie and Quebec work wear hanging in studio at Est-Nord-Est, 2016.

p. 30/31

Jérôme Havre

Vit et travaille à / lives and works in Toronto, Canada.



Vue d'atelier, 2016. — *Sans titre*, 2016, impression laser. — *Collection*, 2016.

p. 32/33

Jérémy Laffon

Né à / born in Limoges, France (1978). — Vit et travaille à / lives and works in Marseille, France.



Vue d'atelier, 2016. — (2 dernières images) *Bottle Joe Project*, 2016, installations *in situ*, Saint-Jean-Port-Joli (Québec). Photos : Jérémy Laffon & Elvia Teotski.

Nicole Burisch

Commissaire et auteure en résidence / curator and writer in residence

Née à / born in Edmonton, Canada. — Vit et travaille à / lives and works in Montréal, Canada.

p. 35/43

Dominique Chantraine

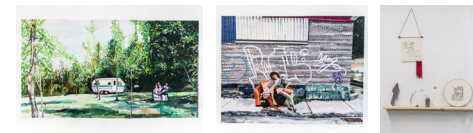
Auteure invitée / guest writer

Née à / born in Montréal, Canada. — Vit et travaille à / lives and works in Montréal, Canada.

p. 46/47

Gabrielle Lajoie-Bergeron

Née à / born in La Malbaie, Canada (1988). — Vit et travaille à / lives and works in Montréal, Canada.



La roulotte à Judith, 2016, acrylique et peinture vinylique sur papier, 160 x 88 cm. — *La leçon de guitare au coin Ste-Hélène/Caron*, 2016, acrylique et peinture vinylique sur papier, 150 x 100 cm. — *Installation*, 2016, médiums mixtes.

p. 48/49

Guillaume Brisson-Darveau

Né à / born in Québec, Canada (1976). — Vit et travaille à / lives and works in Montréal, Canada.

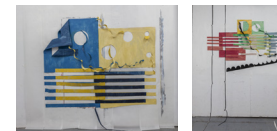


(2 premières images) *Étude*, 2016, carton, papier et peinture, dimensions approximatives : 120 cm x 120 cm x 215 cm. — (2 dernières images) *Les Nouveaux Monuments - Cristaux*, 2016, carton, papier et peinture, dimensions approximatives : 90 cm - 275 cm x 90 cm x 90 cm. Photos : Guillaume Brisson-Darveau.

p. 50/51

Gwenan Davies

Née à / born in St Asaph, Royaume-Uni (1982). — Vit et travaille à / lives and works in Glasgow, Royaume-Uni.



Untitled, 2016, acrylique sur papier. — *Untitled*, 2016, acrylique sur papier.

p. 52/53

Célie Falières

Née à / born in Aurillac, France (1987). — Vit et travaille à / lives and works in Aveyron, France.



Sans titre, 2016, ex-voto, terre cuite. — *Sans titre*, 2016, terre cuite. — *La Chienne à Jacques*, 2016, polyester, métal, laine, coton. — *La Force*, 2016, photographie argentique. Photo : Célie Falières.

p. 54/69

Pearl Van Geest

Commissaire et auteure en résidence / curator and writer in residence

Née à / born in Peterborough, Canada (1958). — Vit et travaille à / lives and works in Guelph, Canada.

Table des matières / Table of Contents

Préface	02
Preface	04
Printemps/Spring 2016	07
Gwenaël Bélanger	08
Audrée Demers-Roberge	10
Milena Edelstein	12
Sanaz Sohrabi	14
Commissaire et auteure en résidence	16
Curator and writer in residence	20
Emmanuelle Choquette	
Été/Summer 2016	25
Émilie Bernard	26
Liam Geary Baulch	28
Jérôme Havre	30
Jérémy Laffon	32
Auteure invitée	35
Guest writer	40
Dominique Chantraine	
Automne/Fall 2016	45
Gabrielle Lajoie-Bergeron	46
Guillaume Brisson-Darveau	48
Gwenan Davies	50
Célie Falières	52
Commissaire et auteure en résidence	54
Curator and writer in residence	63
Pearl Van Geest	
Liste des œuvres / List of Works	73