

L'art de la retenue

JENNIFER COÛELLE
collaboration spéciale

Accrochez-vous bien, on a affaire à une exposition montée en écho à la pensée freudienne... Une initiative du département d'arts plastiques de l'Université du Québec à Montréal réalisée conjointement avec l'historien d'art Jean-Émile Verdier, *Là où Ça est, doit advenir le Je* réunit à la galerie de l'UQAM les travaux récents des artistes Johanne Gagnon, Manon Labrecque, Lani Maestro et David Tomas. Et cette expo toute blanche, sobre et formellement articulée fait partie d'un *package deal* qui comprend un colloque à souhait interrogatif, « L'art pour quoi faire? Pourquoi faire de l'art? », et une publication (à venir) qui fera la synthèse du tout.

Et le mystère plane. Et nul n'est surpris. Car avec pareil titre (*Là où Ça est, doit advenir le Je*), avec un avant-propos à ce point chargé, les oeuvres ont tout intérêt à ne pas trop en dire. Discrètes, laconiques, elles deviennent l'écran parfait sur lequel projeter une méditation psychanalytique. Cela dit, certains d'entre nous préfèrent méditer sur l'art. Sur l'objet lui-même. Un exercice qui s'effectue ici au compte-gouttes.

Avec son *Fonds culinaire*, une rangée double de 44 petites photographies grises et blanches de dessous d'objets et d'appareils de cuisine, Johanne Gagnon livre une pro-

duction qui marie délicatesse et rigueur formelle. Un quotidien constitué du côté caché d'un presse-citron, d'une tasse à mesurer, d'un moulin à café... Une ode à la forme qui revêt un petit air zen avec, sous chaque dessous culinaire, une baguette (l'ustensile) placée à l'horizontal en guise d'étafon. Également japonisante est la simplicité de ces compositions qui se confirment dans une répétition où la méthode n'a d'égale que la grâce. C'est beau. Mais ça se dérobo. C'est trop petit, trop loin. On les voudrait plus près de nous, ces images de silence.

Tout à côté, minutieusement réalisées à l'aide d'une manière de machine optique, la dizaine de dessins rendus sur supports papier, photo et vidéo de David Tomas intriguent par l'étrangeté de leurs figures et fragments bioniques. Leur blancheur, leur caractère machinal, leurs surfaces lisses et parcimonieusement investies nous laissent avec une vague impression d'être devant une série d'essais cliniques. Moins froid, physiquement imposant, mais tout aussi avare de sens, *I want I want I want!* de Lani Maestro ressemble à un détail 3D d'une peinture de Chirico. Un immense bloc blanc percé d'ouvertures carrées est le réceptacle de trois échelles de bois qui en traversent le plafond. De cette construction s'échappe de temps en temps l'enregistrement sonore de rires. On en



Manon Labrecque livre 38 minutes de perplexité avec *Hara-kiri (exercices)*.

fait le tour, on épie son intérieur, on attend le prochain rire, puis on passe à la vidéo de Manon Labrecque.

Artiste chevronnée, connue pour son approche plastique à la vidéo, Manon Labrecque livre 38 minutes de perplexité avec *Hara-kiri (exercices)*. C'est beaucoup trop. À moins, bien entendu, que ce ne soit audacieux, que ce soit une façon de mettre à l'épreuve notre capacité à faire sens d'éléments isolés.

Curieuse exposition que

cette réunion de productions qui peinent à prendre la parole, qui, d'une manière ou d'une autre, se censurent. Faudrait peut-être relire Freud...

LÀ OÙ ÇA EST, DOIT ADVENIR LE JE, à la galerie de l'UQAM, 1400, rue Berri, salle J-R120, jusqu'au 19 février. Le colloque « L'art pour quoi faire? Pourquoi faire de l'art? », également à la galerie de l'UQAM, le 10 février de 9h à 17h30. Info: 514 987-4894

« UN CHEF-D'OEUVRE ANIMÉ ENSORCELANT ET MUSICAL! »

David Shekhan, CBS-TV

« ALLEZ VOIR CE FILM EN IMAXSM AFIN DE MIEUX L'APPRECIER.
UN SPECTACLE INCROYABLE. »

Roger Ebert, CHICAGO SUN-TIMES

« UN REGAL POUR LES YEUX. UNE OEUVRE MUSICALE! « FANTASIA 2000 »
EST LE MEILLEUR FILM DISNEY DE TOUS LES TEMPS. »

Jim Svejda, KNX CBSRADIO

« FANTASIA 2000 MET EN VEDETTE SEPT NOUVEAUX MOUVEMENTS
MUSICAUX TOUT EN GARDANT « L'APPRENTI SORCIER ». »

DEUX FOIS BRAVO! »

Roger Ebert et Harry Knowles,
ROGER EBERT & THE MOVIES

Montagnes russes

LÀ OÙ ÇA EST, DOIT ADVENIR LE JE

Galerie de l'Université du Québec
à Montréal
1400, rue Berri, local J-R120
Jusqu'au 19 février

BERNARD LAMARCHE

Avec son titre qui n'a rien pour mobiliser les foules, l'exposition *Là où Ça est, doit advenir le Je*, présentée pour encore une semaine à la galerie de l'Université du Québec à Montréal, soulève moult questionnements. Comme toile de fond de la réflexion ayant mené à la réunion d'œuvres de Johanne Chagnon, Manon Labrecque, Lani Maestro et David Tomas, on trouve la pensée freudienne. Cette initiative du département d'arts plastiques, réalisée conjointement avec Jean-Émile Verdier, est en effet un écho à la pensée freudienne, «où quatre propositions plastiques mettent à jour pour nous l'excentricité absolue de la subjectivité». Voilà, en substance, ce que défend le projet de l'exposition, qui se retrouve énoncé dans un

court texte reproduit sur les murs de la galerie, admirable de précision («*Aurions-nous dès lors des yeux pour ne pas voir, une vie pour la mourir, un savoir pour nous anéantir, une singularité pour l'étalonner?*»).

C'est d'ailleurs là que le bât blesse. Dans cet énoncé, il n'est pas question des objets d'art mais de l'art en général. Ainsi, avant même d'avoir traversé l'exposition, un problème se pose, puisque les œuvres qui soutiennent cette hypothèse sont éminemment interchangeables, à moins de montrer en quoi la subjectivité des quatre artistes retenus est le site d'une plus grande excentricité. Autrement dit, on en arrive assez rapidement à voir qu'une infinie quantité d'œuvres auraient pu évoluer sous cet énoncé sans que celui-ci ne soit remis en cause.

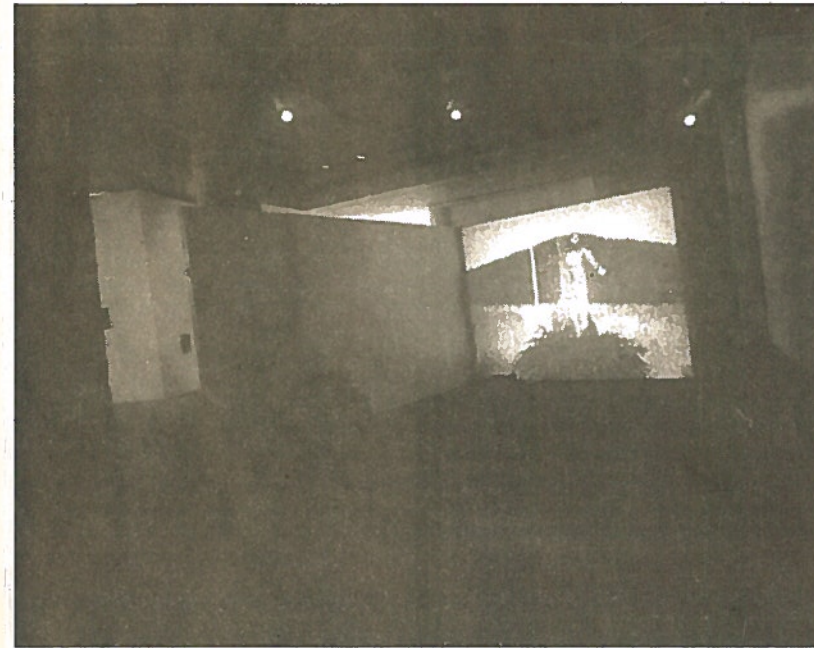
Une expérience douloureuse

Il est davantage question ici de création plutôt que des œuvres, et au sujet de la création, même sous une plume qui fait chavirer quiconque prétend à la réflexion, l'énoncé n'est pas très loin de colporter des lieux

communs de la doxa (comme si la création, pour rester dans le domaine de la psychanalyse, tenait essentiellement de la secondarisation de pulsions primaires). Sinon, en présumant que l'expérience de ces œuvres puisse être, même momentanément, douloureuse, il en va de l'anticipation des affects éprouvés devant les œuvres, ce qui, d'une manière impossible à soutenir de notre point de vue, évince toute une panoplie d'autres réactions, dont l'agacement peut également faire partie.

À ce chapitre, on ne peut pas dire que l'exposition soit une réussite. Le visiteur est accueilli par des images de Johanne Chagnon. Avec *Fonds culinaire*, une mosaïque horizontale de photographies où sont accumulées des vues de dessous d'objets et d'ustensiles de cuisine, l'artiste se livre à une surenchère taxinomique à laquelle nous ne tenons plus, quand bien même serait présente l'idée du redéploiement d'un désordre, celui de la domesticité, que le projet cherche à mesurer (systématiquement, tous les objets de la cuisine sont répertoriés par la photographie). Combien de fois avons-nous vu la photographie être utilisée à de telles fins? Même la rhétorique de l'infime différence dans la ressemblance n'arrive pas, selon nous, à racheter ce projet qui nous en apprend peu sur la forme et laisse par la répétition.

Aux côtés de cette séquence photographique, un peu en retrait, les images de David Tomas poursuivent son travail sur le cyborg. Des pers-



RICHARD-MAX TREMBLAY/GALERIE DE L'UQUAM

Un extrait de la bande vidéo de Manon Labrecque

pectives tordues s'emparent des visages et des membres, une machine poursuit ce qui ressemble à un aveugle mécanisme de dessin, les médiums (photo, dessin) se superposent sur des feuilles blanches dans ce qui ressemble au travail d'un cerveau futuriste. Fort, dans la mesure où s'avère la qualité du dessin.

Imposante, dans le centre de la galerie, la pièce de Lani Maestro joue à fond la carte du mystère. À l'intérieur d'un cube blanc percé de meur-

trières dont certaines sont inaccessibles, des échelles semblent elles-mêmes vouloir s'échapper par des trous dans le plafond. Ici, la perspective est encore convoquée, mais une aura énigmatique, proche du surréalisme, est tangible, encore plus lorsque, sans avertir, un étrange rire se fait entendre, sans qu'on puisse en connaître la source.

Par ailleurs, pour terminer ce parcours somme toute dégagé, Manon Labrecque y va d'une bande vidéo qui

nous apparaît malgré tout plus supportable qu'à l'habitude (désolé, mais nous n'y pouvons rien). Ceci dit, bien que la bande, qui dure 38 minutes, n'ait pas souffert d'un dernier et souhaitable élagage, elle réserve au visiteur quelques-uns des plus beaux moments de l'exposition.

Entièrement faite de tableaux plus ou moins autonomes, la bande abuse de la répétition jusqu'à devenir didactique et maniérée, cultive inutilement des changements de ton, notamment lors des petites saynètes totalement saugrenues que l'artiste se plaît à concocter, devient littérale par endroits, entre autres lorsque qu'elle montre des sortes de voyages astraux comme moyen d'étudier la superposition des images. Mais par ailleurs, cette bande vidéo, dans sa manière d'inscrire le «*motif de la mort dans celui de la vie*» — ces mots graves sont de Verdier —, réserve des moments dignes des plus nobles épisodes du mysticisme.

Dans son exploration des dérèglements de l'image, Labrecque a pu conserver les traces d'images complètement hypnotiques, innommables, des séquences dont le traitement du son est à la limite du soutenable (comme cet insecte réduit à l'impuissance) ou de phénomènes troubles, comme avec cette séquence filmée à travers une ampoule électrique, extrêmement inquiétante. Comme pour toute l'exposition, cette œuvre intitulée *Hara-Kiri (exercice)* — le titre est parfaitement judicieux — offre des moments très forts, tout comme des irritants assurés.

LA PEAU DE L'OURS

une œuvre de... collectionneurs

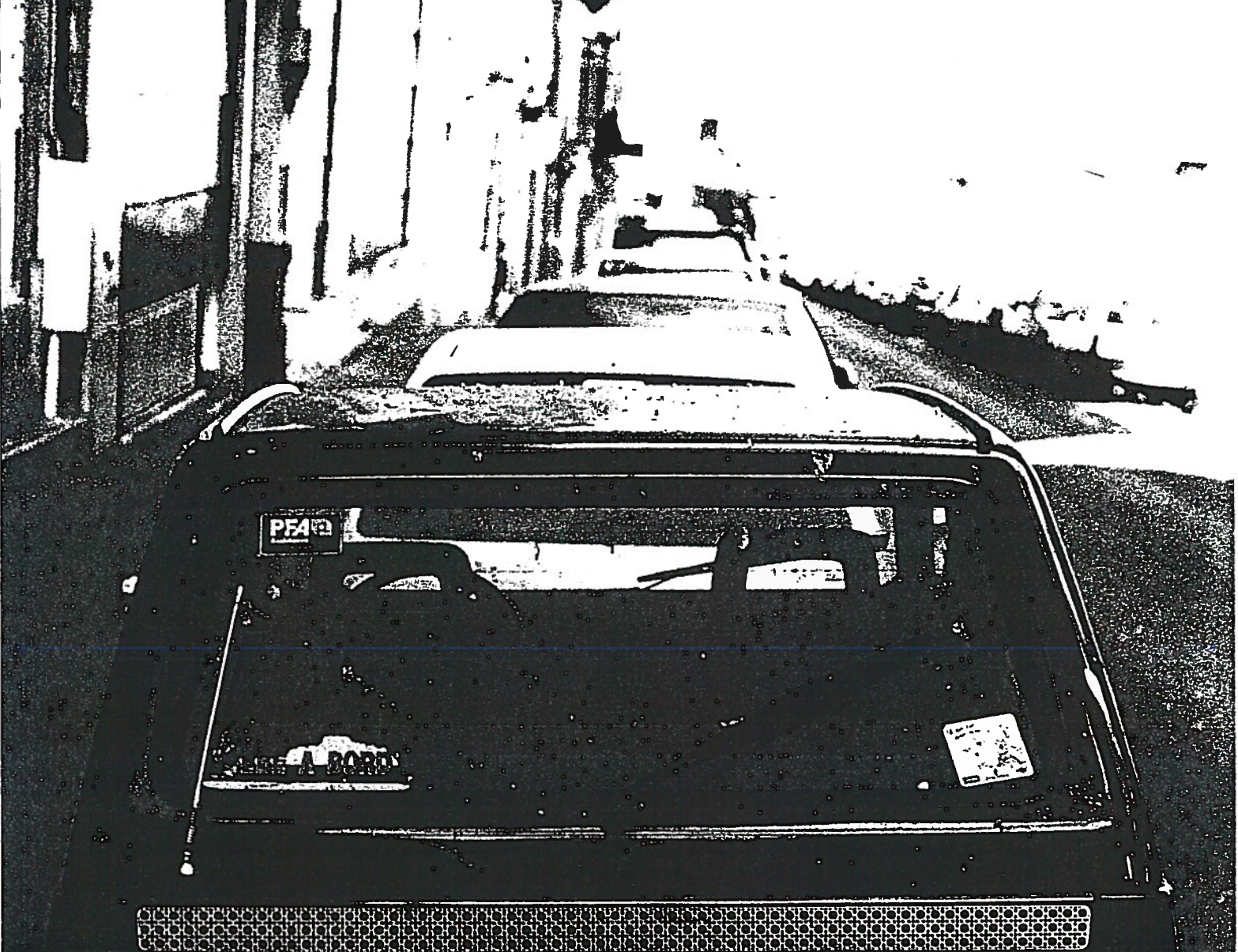
Des tableaux grands formats signés Beaucage, Boulanger, Bruneau, Deschênes, Garneau, Lacasse, Johnson, Maranda, Nadeau, Plotek, Prescott, Saint-Pierre, Sapere, Savoie.

Jusqu'au 5 mars

Galerie d'art d'Outremont

495-7419

PARACHUTE



PFA

LINE A BORD

Small rectangular sticker on the rear window.

FIAT

Panda 1000 GL

juillet
août
septembre
2000
July
August
September
€ 255

103415

99

De toute évidence, Marsh est allée puiser à même les jeux vidéo pour créer DeeVee. La culture des jeux vidéo cumule d'ailleurs plusieurs modèles d'héroïnes intéressantes — les *gamers* japonais affectionnent les bandes de jeunes femmes dont l'occupation principale est de sauver le monde; *Sailor Moon* en est un bon exemple. DeeVee est un personnage composite qui s'apparente beaucoup plus à la *game-girl* sino-américaine Xiaoyu (*Tekken 3*) qu'à Laura Croft, la plus sexualisée et la plus connue de toutes. DeeVee revêt d'ailleurs un costume d'origine chinoise dont le pantalon décousu à la couture intérieure lui permet une plus grande liberté de mouvement. (Le port du pantalon décousu fut d'ailleurs une mode du fin de siècle dernier à Londres.) Avec DeeVee, l'artiste a créé une héroïne qui est à la fois vulnérable et invincible. Ses cris et exhalations laborieuses viennent contredire ses gestes d'automaton qui, malgré l'effort évident, restent imperturbables, intouchables. Aussi, on devine assez vite l'être humain derrière le costume et les lunettes de protection, l'artiste elle-même.

Venus... I see Blue traite de plusieurs problématiques importantes: notre héritage eurocentriste et la poussée actuelle vers une pensée postcolonialiste; l'élan vers une plus grande technocolonisation de nos espaces terrestres et virtuels; le mouvement vers une plus grande interactivité de nos outils technologiques; ainsi que la montée du phénomène des jeux vidéo virtuels et des *game-girls*. Il faudrait noter ici que c'est dans ce domaine informatique qu'il y a le plus grand progrès sur le plan du traitement de l'image — avec *Playstation II* entre autres qui permet une meilleure résolution et une plus grande rapidité du traitement synchrone des images.

Sur le plan formel, cette œuvre soulève plusieurs questions sur l'appréhension du temps et de l'espace. Le film en boucle se déroule dans un temps fictif, le temps du vol réel étant déjà perdu lors de la reconstitution. Le hors-temps qui en résulte entraîne nécessairement un traitement asynchrone des images, et avec lui, une distanciation entre l'événement et l'enregistrement des données qui lui sont reliées. De surcroît, la réponse soma-

tique du regardant ne peut affecter en rien le parcours du personnage ou le déroulement du paysage. Non pas purement mimétiques mais bien davantage attributives, ces images numériques sont le produit d'un complexe de données compilées par diverses méthodes, dont certaines sont non visuelles, telles que la détection et la télémétrie par exemple.

La NASA a très souvent recours à un type particulier de simulation, la simulation de vol dont le pionnier était Ivan Sutherland. Celle-ci accentue les accidents et élévations de terrain. On constate que des versions amoindries de programmes de simulation de vol et de réalité virtuelle se répandent de plus en plus sur le web. Et d'ailleurs, le langage VRML prend de plus en plus d'expansion sur celui-ci. Il permet une plus grande capacité de stocka-

ge de détails et accentue les effets tridimensionnels même lorsque visionné sur un écran ordinaire. Il s'agirait d'une sorte de pseudo-simulation qui se situerait quelque part entre le bi- et le tridimensionnel, entre le mono et le binoculaire. Il serait peut-être plus juste en fait de parler d'une monocularité rehaussée ou d'une binocularité simplifiée. La perspective linéaire classique invitait le visionnement monoculaire d'une image fixe. Le cinéma et la vidéo avaient déjà fait fi de notre accoutumance exclusive à ce mode d'appréhension du monde. *Venus... I see Blue* nous met face à un moment de convergence: des médias, des modes de perception, des niveaux de culture et des cultures mêmes.

— FRANCINE DAGENNAIS

LÀ OÙ ÇA EST, DOIT ADVENIR LE JE

Galerie de l'UQÀM, Montréal, 14 janvier – 19 février

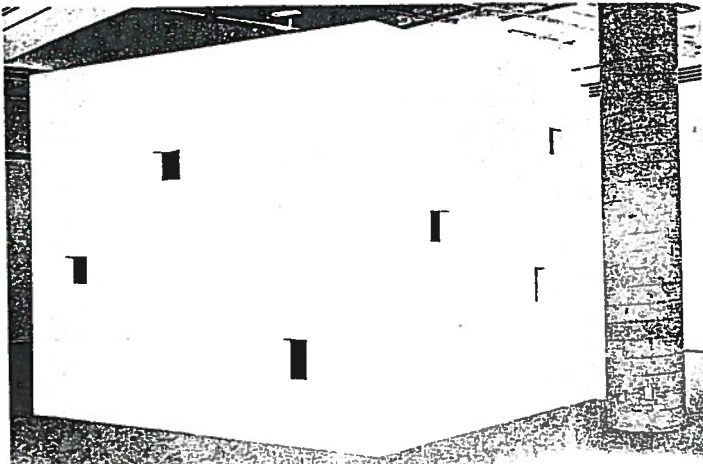
«Là où Ça est, doit advenir le Je»: ce titre peut paraître assez incongru, voire insensé, dans le contexte d'une exposition. Il faut savoir que cette phrase conduit d'abord à Freud, puis à Lacan. Cette exposition reprend, en effet, l'expression freudienne «Wo Es war soll Ich werden» que la dernière traduction française des *Nouvelles conférences* (1933) rend par «Là où était du ça doit advenir du moi». Comment comprendre la phrase sinon en fonction du déplacement qu'elle opère et du caractère négatif que Freud donne au ça en le décrivant en opposition au moi? Lacan conservera cette opposition mais soutiendra, par-delà Freud, qu'il s'agit non pas du moi, mais du je qui doit venir au jour («advenir») en ce lieu d'être («là») qu'est le ça. Où, puisqu'il s'agit bien de lieu si on suit cette logique psychanalytique, s'engage dès lors le sujet? Cette exposition, organisée par le Département d'arts plastiques de l'UQÀM et par Jean-Émile Verdier, tente d'apporter à travers les œuvres de Johanne Chagnon, Manon Labrecque, Lani Maestro et David Tomas certaines réponses ou du moins certaines pistes pour réfléchir à cette question.

La référence à la psychanalyse met de l'avant deux aspects: d'un côté, l'exposition établit un parallèle entre l'acte artistique et l'acte psychanalytique et, de l'autre, elle interroge le déplacement de la subjectivité dans la modernité, depuis Freud, en passant par Lacan et par la position structuraliste. L'idée derrière ce projet est de montrer que l'individu engage sa subjectivité au-delà, ou en dehors, de la seule expression du moi. C'est ainsi que les œuvres ont été rassemblées non pas parce qu'elles sont l'expression de la subjectivité, mais parce qu'elles engagent la position du sujet, qu'elles la questionnent en la confrontant. Cet engagement ne saurait se réduire à l'expression ou à la projection du moi, c'est là la position romantique et expressionniste, et se confondre à un quelconque narcissisme; au contraire, les œuvres énoncent que la question de la subjectivité ne va pas sans celle de l'identité, mais aussi, et surtout, sans celle de l'altérité. Elles ne posent pas la question quoi? ou pourquoi? ou comment?, mais la question qui? Qui parle? Ou encore: à qui sont imputés l'action, l'acte et l'engagement du sujet? Elles interrogent comment et où agit au-

jourd'hui cette subjectivité, et en quoi l'acte artistique l'engage.

Johanne Chagnon en photographie systématiquement les objets de sa cuisine vus de dessous semble proposer un lieu où s'effacent les singularités, les valeurs propres, utilitaires ou domestiques, au profit d'un système plus abstrait, quantifiable et décomposable. *Fonds culinaires* (1995-1998) forme une sorte de taxinomie qui regroupe quarante-quatre photographies noir et blanc alignées sur le mur. Malgré cette hyperconcrétisation, la série affiche une démesure à l'intérieur de son propre système d'objets; on pourrait parler d'une compulsion de répétition pour rester proche de la pensée freudienne ou encore d'un excès provoqué paradoxalement par le système lui-même. Si les objets, pour donner forme au système, renvoient les uns aux autres, c'est aussi de ces mêmes renvois qu'émergent les écarts et les différences, ou si l'on préfère l'irréductible des singularités.

De cette taxinomie culinaire, on passe chez David Tomas à un autre «système» motivé cette fois-ci par une vision anthropologique et par une approche du dessin confrontée à l'usage de la machine. Tout comme Johanne Chagnon, David Tomas met en place un processus de mesure à travers une série de dessins présentée de façon muséologique et didactique lui permettant d'interroger l'impact de la technologie sur le corps humain. Les images s'offrent comme des «entre-espaces» où cohabitent deux processus, deux systèmes, qui ressortent de cultures divergentes. D'un côté, le dessin comme mode «originaire» ou «primitif» de la représentation est lui aussi, déjà, un espace de rencontre d'images et d'iconographies de diverses origines — on retrouve, par exemple, la main, le casque virtuel, des icônes. De l'autre, la machine, autant la photographie que les nouvelles technologies, vient considérablement modifier cet espace de représentation. David Tomas questionne le contact entre ces systèmes divergents où se confrontent identité et savoir de l'autre, ancestraux et technologiques, et comment cette rencontre participe d'une réorganisation du sens et d'une transformation de la culture.



LANI MAESTRO, I WANT, I WANT, I WANT, 2000, INSTALLATION SONORE;
PHOTO: (RICHARD-MAX TREMBLAY) GALERIE DE L'UQAM

Mais une des premières choses qui saute aux yeux est un immense cube blanc troué placé presque au milieu de l'espace, à l'intérieur duquel se trouvent des échelles disposées de manière à confondre les perspectives. Sa présence est d'entrée de jeu étrange et, dépendant de la bande sonore, notre expérience peut prendre deux formes totalement différentes: soit que nous entendons des rires énigmatiques, soit que nous butons contre un silence aussi intrigant parce que l'œuvre est étrangement minimale. La bande sonore est d'une durée de soixante minutes: trente minutes de rires d'hommes et de femmes, interrompus et espacés, d'intensités différentes, parfois très nettes, parfois brouillés par une toux ou se confondant à des pleurs ou à des chuchotements; puis trente minutes de silence. Comme beaucoup du travail de Lani Maestro, cette installation nous engage comme spectateur au-delà d'une expérience physique ou perceptive; cet engagement tient à ce côté «illusoirement» minimal mais franchement vide, auquel l'artiste confère toujours un sens politique. Le titre *i want, i want, i want*, condense cette réflexion critique. En utilisant en anglais la lettre «i» minuscule plutôt qu'un «I» pour exprimer le «je», Lani Maestro déplace le rôle et la place de la subjectivité et de l'identité de soi, suggérant une conception non occidentale qui n'est plus celle d'une subjectivité centrée ou même décentrée, mais se formant dans une relation entre le moi et

l'autre sans rapport ou volonté de pouvoir. «want» exprime ce désir d'altérité: une demande adressée à l'autre est tout autant une attente de l'autre.

Dans sa bande vidéo *Hara-kiri (exercices)* (38 mn, 1998), Manon Labrecque se met elle-même en scène mais refuse, elle aussi, toute forme d'expression narcissique: la vidéo, à la fois image et médium, n'est pas ici miroir, c'est-à-dire surface réfléchissante, mais écran, c'est-

La séquence «brun bleu rose jaune rose jaune» n'offre aucune prise au sens ni à la narration. Une fois de plus, Guy Pellerin expose le spectateur à une épreuve pure de la couleur, rythmée par la forme qui la porte et l'agencement qui la dispose: deux séries de six cercles de bois peints (de dimensions égales) accrochés de part et d'autre d'un mur de couleur verte installé au centre de la pièce. Du système formel ainsi produit se dégage une idée de réversibilité puisque aucun côté n'apparaît comme le recto d'un verso, puisque aucun trajet ne s'impose, aucun début, aucune fin. L'expérience de cette structure d'accrochage renvoie à celle de la présentation traditionnelle de tableaux ou d'objets dans l'espace architectural, mais en concentré: le rapproche-

à-dire obstacle et surface de projection. La bande vidéo est construite comme une série de tableaux projetés sur un dispositif permettant le prolongement des images et cherchant à provoquer une identification du spectateur au personnage. Les répétitions excessives, la lenteur et la vitesse finissent par brouiller et dérégler les images et les sons parfois jusqu'à l'agacement, ou plutôt jusqu'à l'inconfort. Tout comme d'ailleurs cet insecte impuissant sur lequel s'ouvre la bande vidéo d'où les images qui suivront semblent trouver leur origine. *Hara-kiri (exercices)* est aussi, on l'aura déjà deviné par le titre, l'occasion d'une réflexion sur la mort renforçant cet inconfort devant l'image... La mort n'est-elle pas, d'ailleurs, une des expériences les plus radicales de l'altérité?

À réfléchir sur ces œuvres, il ne faut pas voir un sens péjoratif à ce projet insensé qu'annonçait le titre «Là où Ça est, doit advenir le Je». Au contraire, il faut comprendre cette exposition comme un questionnement plus général sur la pratique artistique et l'œuvre d'art et comment celles-ci engagent le sujet.

— MARIE FRASER

GUY PELLERIN

Occurrence, Montréal, 15 janvier - 13 février

ment des six cercles colorés crée un effet d'étagage, de mise en démonstration ou d'échantillonnage.

Devant l'évidence de la couleur, la grande majorité des personnes se trouvent démunies. Il existe un énorme fossé entre la science de la couleur démontrée par l'artiste et l'incompétence générale à cet effet. La plupart des gens ne décomposent pas le spectre chromatique de façon fine. On amalgame les nuances et on s'en tient à la reconnaissance des couleurs de base, c'est-à-dire une dizaine d'unités. Ainsi, les termes de la séquence «brun bleu rose jaune rose jaune» ne correspondent en rien à la perception réelle de l'œuvre (par exemple, les deux roses et les deux jaunes diffèrent). Il faut avoir recours à l'artiste pour établir une nomination plus

exacte des couleurs. Cette section de la pièce s'écrirait ainsi: «vieux rose café, bleu éteint, rose saumoné, vert acidulé, rose brillant, jaune clair délavé de blanc». L'exercice de nomination de la couleur constitue en fait un premier travail d'écriture de la part de l'artiste. Or, la couleur est innommable. C'est face à ce non-sens que se pose l'acte créateur. L'expérience d'une pièce de Guy Pellerin consiste à affronter directement le non-sens de la couleur, tout en recevant sa mise en œuvre comme un modelage de la perception. Ce modelage produit par le rythme, la forme et l'agencement implique un essai de structuration qui repose sur des motivations non dites. L'énigme ainsi produite sous-tend l'épreuve de la couleur. Cependant, il est encore utile de retarder l'entrée en scène des explications figuratives, afin d'explorer davantage le système formel.

Cet accrochage propose à la perception une évidence souvent oubliée ou tue. En effet, si on regarde chacun des ensembles exposés devant le regard, malgré leur uniformité et leur accrochage rigoureusement parallèle, les cercles paraissent bouger. Plus précisément, leur caractère différentiel les amène à créer l'impression que certains montent et que d'autres descendent. L'art de Pellerin permet ainsi d'expérimenter le poids de la couleur. La rondeur des formes colorées permet d'imaginer des ballons lourds et légers, qui tombent, s'élèvent, bondissent au ralenti. Cet univers de jeu et d'enfance n'est pas sans rappeler l'installation «*ici / Ailleurs*» (Musée d'art contemporain, 1993) où les formes peintes se détachent des murs tenaient du nuage, de la matière rêveuse, de l'imagination primaire. La mobilité virtuelle des deux rangées de six cercles ne relève pas d'un art froidement optique ni d'une psychologie de la perception. Elle répond plutôt secrètement à une motivation profonde.

Lisons maintenant le titre de la pièce: *Service de Radio Saint-Jean, 6894, boulevard Saint-Laurent, Montréal, lundi 11 mai 1998*. Ainsi s'approfondit la quête de Pellerin. Après avoir extrait une couleur par lieu, par maison ou par édifice, il se consacre ici à un seul lieu et à un seul temps, transcrits en un répertoire de couleurs, une gamme de