

**ALEXANDRE DAVID
D'UNE PLACE À UNE
AUTRE.**

**GALERIE DES ARTS
VISUELS DE L'UNI-
VERSITÉ LAVAL DU
12 SEPTEMBRE AU
20 OCTOBRE.**

**CRITERIUM DU 13
SEPTEMBRE AU 19
OCTOBRE.**

**GALERIE DE L'UNI-
VERSITÉ**

DE MONTRÉAL

**DU 3 SEPTEMBRE AU
16 NOVEMBRE 2024.**

**— COMMISSAIRE:
LAURENT VERNET.**

LAURENT VERNET
AVANT-PROPOS

RAQUEL CRUZ CRESPO
OUVRIR DES ESPACES
CLOS: CELUI QUI RAC-
CORDE DE MANIERE
INGENIEUSE L'ART ET
LA VIE

ALEXANDRE DAVID
ET LAURENT VERNET
SUR L'ECART MOU-
VANT ENTRE TOUTES
CHoses.

DOCUMENTATION
PHOTOGRAPHIQUE

BIOGRAPHIES DES
AUTEUR·RICES

**LAURENT VERNET —
AVANT-PROPOS**

**DIRECTEUR, GALERIE
DE L'UNIVERSITÉ
DE MONTRÉAL**

Cet opusculé accompagne la présentation de l'exposition *D'une place à une autre* de l'artiste Alexandre David, présentée en simultanée à l'automne 2024 à la Galerie de l'Université de Montréal (UdeM), à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval (ULaval) et à Criterium.

Une galerie universitaire comme celle de l'UdeM se doit, dans ses activités, de célébrer les artistes dont les recherches se déploient sur quelques décennies, surtout quand leurs pratiques soulèvent des enjeux muséologiques liés à la représentation, en contexte muséal, de leurs œuvres. Le travail d'Alexandre David est, en ce sens, une excellente étude de cas, au regard de la nature de ses œuvres qui sont le plus souvent créées in situ et vouées à être éphémères. De plus, puisque les recherches de l'artiste sur l'espace et l'architecture remettent en cause les frontières disciplinaires, son travail semblait en adéquation avec la mission de la Galerie, qui est portée par l'interdisciplinarité.

De la sorte, cette proposition tripartite à dimension rétrospective est un point d'orgue dans la carrière de l'artiste, qui se déploie sur plus de trente ans. Depuis le tournant des années 1990 et la complétion d'une maîtrise à la Slade School of Fine Art de l'University College London au Royaume-Uni, sous la direction de Phyllida Barlow (1944-2023), David a présenté une quarantaine d'expositions individuelles et participé à une cinquantaine d'expositions collectives. L'artiste a réalisé des œuvres au Canada et en Europe, ainsi qu'au Mexique, en Colombie et en Chine, dans des centres d'artistes et des musées, mais aussi en galerie et dans des espaces publics.

Alexandre David est bien connu pour ses installations en bois et en contreplaqué, que les publics sont invités à utiliser de manière informelle et organique, afin de faire différentes expériences de l'espace. À la fois simples et complexes, ses volumes résistent à toute forme d'étiquette, de définition claire ou fixe. Ses installations peuvent ainsi évoquer la sculpture minimaliste ou le vocabulaire architectural moderne. Par ailleurs, la pensée de l'artiste se développe bien plus largement qu'en sculpture ou en installation; David investissant les champs de l'image et du dessin, sans oublier l'écriture.

Pour *D'une place à une autre*, David a ainsi réalisé de nouvelles installations pour chacun des lieux associés au projet. À la Galerie de l'UdeM, David a créé *L'endroit*, une grande plateforme qui reconfigure la salle d'exposition et dont la première expérience est visuelle: à cette installation s'ajoute sa première vidéo, intitulée *Sur les dents* (2024), qui tisse des parallèles entre la dentisterie et l'aménagement de nos villes. À la Galerie des arts visuels de l'ULaval, l'artiste a proposé *Les pentes*: une installation formée de deux plans inclinés reliés par une surface horizontale. Enfin, à Criterium, David a réalisé *L'avant*, une installation qui scinde l'espace vertical en deux: donnant exceptionnellement accès aux hauteurs de la salle, la proposition est aussi visible depuis l'extérieur, à travers les parois vitrées sur la rue du Pont.

Par ailleurs, chacun des lieux d'exposition inclut des éléments permettant de retracer certaines dimensions des recherches d'Alexandre David. De la sorte, le volet présenté à la Galerie de l'UdeM permet d'apprécier le déploiement séquentiel des idées dans son processus de recherche, celui à la Galerie des arts visuels de l'ULaval comprend trois images photographiques tirées de la première décennie de carrière de David, tandis que le volet présenté à Criterium revient sur le spectre des usages dans son travail.

Cet opusculé a été élaboré en ayant en tête l'importante monographie éponyme sur le travail de l'artiste qu'a signée Katrie Chagnon en 2016, publiée par EXPRESSION et Plein sud. Il comprend un essai de Raquel Cruz Crespo, dans lequel elle s'intéresse aux liens entre arts et architecture, ainsi qu'un dialogue entre l'artiste et le commissaire. En multipliant ainsi les perspectives sur le travail d'Alexandre David, il s'agit de discerner, autant que faire se peut, ce qui fait la complexité, la singularité et la richesse des recherches de l'artiste.

**RAQUEL CRUZ
CRESPO**

**OUVRIR DES ESPACES
CLOS: CELUI QUI
RACCORDE DE MA-
NIERE INGÉNIEUSE
L'ART ET LA VIE**

Les filiations entre l'art et l'architecture ont, au fil du temps et indépendamment des courants et mouvements les ayant définies – tels que futurisme, constructivisme, arte povera, architecture radicale, anarchitecture ou anti-architecture, entre autres –, engendré un terrain pour développer une pratique et une pensée critiques et expérimentales. Ce foyer d'expérimentation est animé par une réflexion approfondie sur la société, son comportement et les futurs possibles à travers le prisme de l'architecture. Le champ d'action qui en résulte a nourri un puissant désir de transformer et de subvertir les conventions, brouillant souvent les frontières entre l'architecture, l'art, le design et la performance. L'un de ses traits distinctifs est de remettre en question la relation entre les structures mobiles et fixes, et d'explorer ce qui peut être réinterprété et ce qui reste immuable, en soulignant les logiques de mutabilité et de permanence qui façonnent notre expérience du monde matériel.

Je souhaite situer dans cette démarche l'œuvre de l'artiste Alexandre David, centré sur la sculpture, l'installation in situ et l'intervention spatiale, faites sur mesure pour chaque lieu d'exposition. Dans sa pratique, il a recours à une procédure architecturale qui lui permet de dessiner une installation en bois, créer ensuite les parties qui la composent, et finalement les placer, voire presque les sculpter – on verra plus tard dans le texte pourquoi cet élément est pertinent –, sur le lieu. Il s'agit ici d'une installation qui vise à réimaginer les possibilités pour occuper une pièce, et par le fait même, à réaménager un lieu d'exposition pour qu'il interroge la relation entre l'espace (la galerie), l'objet (l'œuvre d'art) et son occupant (le public). C'est à ce moment que son agir architectural rencontre la volonté artistique de casser la logique organisatrice et immuable de la fonction de l'immeuble. Parce qu'heureusement, alors que dans l'architecture moderne traditionnelle la forme suit la fonction, la pensée postmoderne a permis à la forme de suivre également les fantasmes et la fantaisie des esprits ayant besoin d'un détournement de la norme.

Cedric Price, architecte britannique reconnu pour ses projets visionnaires, croyait que l'architecture devait anticiper les besoins évolutifs de la société et y répondre. Pour lui, les bâtiments devaient pouvoir être démontés et réarrangés afin d'abriter

des interactions dynamiques et flexibles avec leurs occupants. Dans cet esprit, Alexandre David défie les usages sociaux et architecturaux des espaces de galerie en réinterprétant leurs limites physiques et symboliques. Son travail nécessite réflexion, nombreux essais et erreurs, menuiserie et savoir-faire artisanal. David crée une installation puissante où le public est invité à expérimenter et à percevoir la transformation entre l'espace initial et celui qui a été sculpté. L'objectif est que cette intervention faite par David soit habitée et animée par le public, révélant ainsi la différence créée et activant une modification sémantique dans la fonction du public, qui change de spectateur à utilisateur.

De manière semblable à Gordon Matta-Clark, artiste-architecte aux connotations non conformistes, David s'efforce d'ouvrir des espaces clos et d'en assouplir de rigides. Parce qu'il conçoit des structures pour être utilisées, la notion d'usage est essentielle pour comprendre ce que je veux dire en affirmant que David ouvre des espaces clos. Il est important de considérer les deux usages principaux que les publics attribuent aux œuvres de David : d'abord, elles sont un moyen par lequel on découvre une nouvelle perspective sur l'espace ; ensuite, elles peuvent être appropriées de la manière ouverte dont chaque œuvre-structure le demande.

En insistant sur l'importance de l'espace vécu plutôt que de la forme construite, Alexandre David aspire à réaménager le volume physique des galeries, à altérer la perception et l'usage régularisé de ces espaces. Ses installations in situ dévoilent de nouvelles possibilités d'utilisation et invitent le public à explorer l'espace sous des angles inédits. Cette approche transforme la galerie en terrain d'exploration physique et sensorielle : la perception des volumes, du plafond, du sol, des matériaux, des fissures, des textures ainsi que de l'échelle et des possibilités spatiales est soudainement enrichie. En modifiant l'atmosphère des salles d'exposition, souvent perçues comme froides ou intimidantes, David transforme ces environnements en espaces où l'expérience, bien que plutôt individuelle, s'ouvre potentiellement à une expérience collective. Le partage d'un environnement à usage très indéterminé, intégrant tous les usages possibles, en serait le catalyseur.

Un aspect fondamental de son procédé, qui rend les installations encore plus déifiantes et intéressantes, réside dans son engagement envers le respect des matériaux et leur réutilisation. Il privilégie la création selon le principe de produire avec des matériaux à la fois récupérés et récupérables, s'inscrivant ainsi dans une démarche personnelle d'éthique et de durabilité. Ses travaux sont conçus pour être démontés et réutilisés, que ce soit par lui-même dans un projet ultérieur ou par des organismes locaux qui auraient besoin du bois. Pour cette raison, l'artiste limite les transformations des matériaux, ce qui complique la conception des œuvres, mais en facilite l'intégration dans d'autres projets ou contextes. Chaque planche ou morceau de l'œuvre devient ainsi le sujet d'une réflexion artisanale, où l'on procède par des interventions réfléchies avec le talent d'un sculpteur.

Au-delà de la réinterprétation physique des lieux, ses installations se distinguent par leur capacité à engager le public de manière directe. L'artiste offre au public des plateformes relationnelles, qui peuvent être circonscrites à l'art participatif tel que compris par Claire Bishop¹ et, plus récemment, Estelle Zhong Mengual². Ce type d'art témoigne de pratiques où le rôle du public devient central, le transformant de spectateur passif en participant actif. Ses logiques se manifestent dans la reconfiguration de la relation entre l'artiste, l'œuvre et le public. Et même si cette reconfiguration dans les installations de David ne vise pas forcément à favoriser l'activation d'actions collectives, de l'engagement politique, de l'*empowerment* ou de l'émancipation sociale, l'accent mis sur la participation permet de mettre en évidence les chances offertes par cette plateforme à usage ouvert pour les conditions possibles de la collectivité dans le cadre de formes d'action démocratiques³.

D'après ses propos, son travail repose sur une démarche de démocratisation et d'égalité où il n'y a pas de hiérarchies entre les différentes utilisations de son œuvre. Aucune activité n'est jugée plus valable qu'une autre. Il n'y a pas de norme préétablie, donc pas de contraintes a priori. Cette spontanéité dans l'usage des structures permet l'émergence de phénomènes intéressants, à mettre en dialogue avec l'aspect démocratique, notamment en réfléchissant à la possibilité du flânage, une pratique parfois mal accueillie

et même pénalisée dans les espaces publics. Celle-ci, en effet, signifie pleinement l'ouverture de l'espace de galerie à accueillir des usages indifférenciés et possiblement étrangers aux enclos de l'art. Enfin, il importe de noter que la possibilité de flâner et l'usage spontané sont des privilèges souvent réservés à une partie de la population qui se conforme à la norme sociale et sont, de ce fait, des dimensions essentielles à observer pour envisager d'autres futurs possibles en collectivité.

Ces multiples aspects réunis façonnent l'espace de la galerie de manière à favoriser aussi ce que l'artiste appelle un « usage distrait » de l'œuvre, c'est-à-dire la possibilité de s'approprier l'espace sans devoir se concentrer sur l'œuvre elle-même. Ainsi, David libère les galeries de leur fonction stricte et permet au public de s'affranchir de l'obligation de juger intellectuellement, artistiquement et esthétiquement l'œuvre exposée. Il déconstruit les attentes, déconditionne le public et crée un lieu où peuvent se dérouler des activités autres que celles directement liées à l'art : dresser une liste d'épicerie, traverser un chagrin, se reposer mentalement, ou d'autres encore, inattendues, que l'on ne soupçonne pas.

Le fait d'encourager une utilisation libre de l'œuvre ramène vers la question soulevée par Zhong Mengual dans son élaboration de la notion de l'« art en commun » : « Comment l'art peut-il changer la vie ? » Elle suggère que la réponse réside dans la possibilité de « réaffirmer l'art comme un terrain fertile pour observer et réinventer les conditions et formes possibles de la collectivité »⁴.

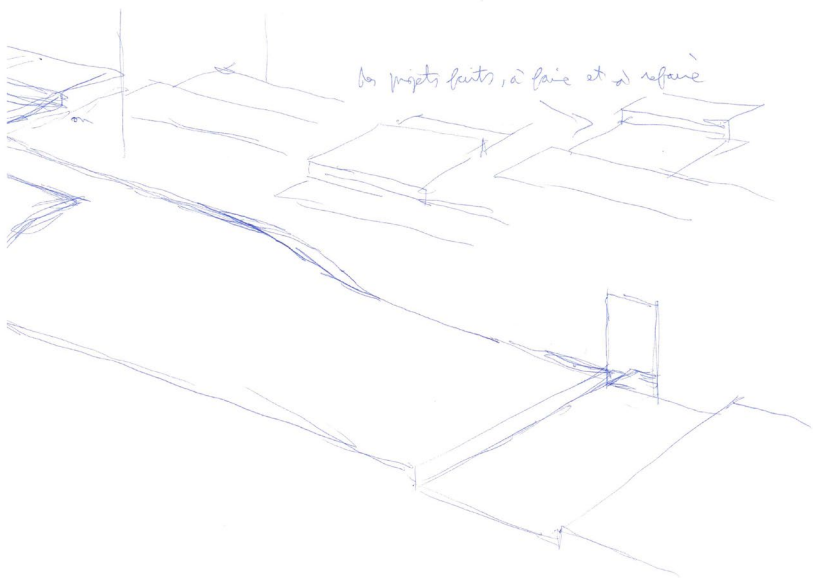
1 Claire Bishop, *Artificial Hells : Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2012.

2 Estelle Zhong Mengual, *Art in Common*, MIT Press, 2023.

3 Estelle Zhong Mengual, *op. cit.*

4 Estelle Zhong Mengual, *op. cit.* p. 44.

Dans le cas d'Alexandre David, l'art accueille la vie sans demander une grande transaction. En embrassant l'usage distrait, la spontanéité, le flânage et la non-hiérarchisation des usages valides, son œuvre nous invite à réfléchir à des aspects qui sous-tendent nos sentiments d'appartenance et d'inclusion, forcément reliés aux formes possibles de la collectivité. J'aime penser que son œuvre, discrètement, sans trop de discours superflus, stimule le terrain évoqué par Zhong Mengual en ouvrant ces enclos physiques et symboliques que sont les galeries à d'autres activations sociales, à travers le prisme de l'architecture non conformiste.



Alexandre David, *plan/esquisse*, 2015,
encre sur papier, 21,6 x 27,9 cm

**SUR L'ÉCART MOU-
VANT ENTRE TOUTES
CHOSSES.**

**UN ÉCHANGE ENTRE
ARTISTE ET COM-
MISSAIRE SUR LES
THÈMES DU SOCIAL
ET DU POLITIQUE,
DU REGARD RÉTRO-
SPECTIF ET DU VAIN
EFFORT DE FIXER
LE MOUVEMENT.**

L.V.:

Je t'ai envoyé, au début de ce projet d'exposition à dimension rétrospective en trois lieux, quelques propositions de titres, dont *La vie sociale*. Ce titre dénote assurément un biais de ma part, puisque mes recherches antérieures se sont appuyées sur des approches sociologiques pour étudier de quelles manières les publics interagissent avec des œuvres d'art dans des espaces publics urbains. C'est là un des enjeux que soulèvent tes installations et qui est ma porte d'entrée à cette réflexion. Si, compte tenu de leur nature temporaire, tes œuvres défient leur pérennité, leur collectionnement (en partie) et éventuellement leur présentation commune, ou tout simplement leur *re-présentation*, comment rendre compte dans une rétrospective des interactions sociales qu'elles ont permises, soutenues, voire engendrées (évidemment de manière informelle)?

J'ai, comme plusieurs, j'imagine, des souvenirs très forts de mes rencontres avec tes œuvres; des contextes dans lesquels je les ai expérimentées, des personnes avec qui j'étais, de nos interactions entre nous, mais aussi avec les autres personnes présentes au même moment. Je pense à *Split*, ton exposition de 2011 à la Parisian Laundry, et particulièrement à la plateforme à l'étage qui s'appropriait les colonnes du bâtiment et dont la surface était courbée de manière convexe dans sa largeur comme dans sa longueur, pour ainsi former deux bosses. Je me souviens du plaisir que nous avons eu, avec des amis, à défiler sur ce que nous percevions comme une longue passerelle, tandis que nous cherchions à faire le moins de bruit possible, pour ne pas attirer l'attention du personnel de la galerie à l'étage inférieur (puisque l'œuvre fonctionnait un peu comme une caisse de résonance). Ce sont les dimensions spatiales et sociales de cette œuvre qui m'ont marqué – si l'on considère la mise à distance des autres personnes comme une interaction que, dans ce cas-ci, nous avons souhaité maintenir.

J'ai constaté le même plaisir chez Raquel Cruz Crespo, qui signe un texte dans cet opuscule, alors que nous explorions ensemble les potentiels d'usages et d'interactions qu'offrait l'installation que tu as réalisée pour *Ouvrages* (exposition que j'ai commissariée au centre d'artistes Occurrence en 2023). Après avoir apprécié visuellement la structure, Raquel s'est empressée de venir me rejoindre, sur le dernier

palier de l'œuvre. Cette expérience démontre l'enthousiasme que peuvent susciter tes œuvres chez les personnes qui découvrent des espaces ouverts, libres d'utilisation, sans usage prescrit, et ce, en compagnie d'autres publics.

Arrive-t-il qu'on (amis, collègues, visiteur-euses) te rapporte de la sorte des expériences de tes œuvres? Mais surtout: ce titre jetterait donc un éclairage social sur ta pratique. Que penses-tu de l'idée d'aborder ton travail, ton œuvre par cette dimension?

A.D.:

La vie sociale ? Je ne sais pas tout ce que ces mots peuvent englober ni ce qu'ils peuvent tenir à distance, et je ne suis pas certain de ce titre, mais ton désir d'aborder ma pratique sous cet angle me convient, parce que bien qu'on ne puisse adéquatement circonscrire un champ aussi vaste que celui de la vie sociale, on peut nous y situer pour amorcer cette discussion : toi au centre et moi sur le bord extérieur.

J'aurais pu écrire « avec un pied à l'intérieur et l'autre à l'extérieur » pour mieux décrire comment je me sens par rapport à cette notion, non seulement pour discuter des enjeux au cœur de ma pratique, mais en général. Je sais bien que la vie sociale et la vie intime sont inextricables l'une de l'autre. Mes pensées les plus profondes sont conditionnées de l'extérieur, si ce n'est que parce qu'elles prennent forme dans un langage qui nous est commun. Si je m'en tiens à mes projets artistiques, je les imagine exister dans un monde où la distinction entre ce qui relève d'une expérience intime et ce qui s'éprouve dans une relation aux autres n'est plus opérante. En fait, davantage qu'un pied dans la vie sociale et l'autre à l'extérieur, je me sens comme si j'avais toujours les deux pieds à l'intérieur et en même temps les deux pieds à l'extérieur de ce territoire qu'on vient de circonscrire pour discuter de ma pratique. Mes projets mettent en jeu des usages bien réels, mais aussi virtuels, imaginés ou anticipés par soi et les autres. Puisque chaque individu qui en fait usage est à la fois témoin d'usages alternatifs faits par les autres et apte à en imaginer d'autres, qui pourraient être faits par lui-même aussi bien que par les autres, son expérience sera une expérience collective, quand bien même il se retrouve seul dans une de mes installations. Il n'y a rien ici de spécifique à ma pratique. Ce que je décris s'applique à pratiquement tous les lieux ou espaces architecturaux dont les usages ne sont pas prescrits. Ça n'en reste pas moins une considération importante pour orienter les décisions que je prends à chacune des étapes de mes projets.

Mais quand j'affirme que je me situe sur le bord extérieur de ce territoire (ou intérieur, c'est du pareil au même si la bordure est sans dimension) c'est aussi parce que je reconnais l'efficacité d'une distinction claire entre la vie sociale et une vie intime pour rendre compte d'une discordance entre quelque chose qui prend forme et s'intègre

dans le quotidien de nos vies partagées et la possibilité d'une expérience radicalement autonome, qui se suffit. Non pas dans le sens qu'elle serait coupée du monde, mais dans la mesure où l'on rapporterait tout ce que cette expérience génère et évoque, jusqu'à son propre contexte, à elle-même, plutôt que de s'en servir comme tremplin pour accéder au monde. Donc ici, c'est plutôt d'un grand écart qu'il s'agit, avec un pied en plein centre, où je t'imagine m'attendre, et l'autre très loin, à l'extérieur de ce territoire.

En voulant te faire part de mon ambivalence par rapport à la vie sociale comme angle d'approche pour discuter de ma pratique, je t'ai campé au cœur de cette vie sociale, sans nuance. Je sais bien que l'approche sociologique que tu privilégies repose sur un sol tout aussi instable et complexe que celui où j'ai posé mes pieds. D'ailleurs, les expériences que tu viens de décrire le sont justement à partir d'un débordement d'expériences intimes dans des interactions sociales. En ce qui me concerne, ce débordement a lieu avant même que mes projets soient terminés. Ceux et celles qui travaillent avec moi, ou encore qui sont de passage pour une raison ou une autre pendant qu'on travaille sur un projet, me donnent souvent leur avis sur leur expérience de ce projet en chantier, en imaginant une expérience ultérieure à partir de ce qui est déjà là. D'ailleurs, je sollicite constamment ces avis. La production de mes projets fonctionne comme une grande discussion entrecoupée de moments de travail et de vérifications empiriques, parce qu'à travers nos va-et-vient incessants, on fait déjà usage de l'espace qu'on construit et on en parle. J'écoute ce qu'on me dit, ce que chacun et chacune ressent, et je regarde aussi. J'observe les déplacements des autres, et les miens, et je réajuste constamment la forme en fonction de tout ce que j'accumule comme information. Si mes projets prennent forme par l'usage qu'on en fait, dans les faits, il n'y a même pas de forme en amont de l'usage. Par contre, de la vie sociale, il y en a assurément.

L.V.:

Pour être plus précis, j'entends cette idée de « la vie sociale » dans la perspective de la sociologie urbaine, en m'appuyant sur les travaux qui décrivent les espaces publics comme des lieux de sociabilité publique. C'est que je crois que tes œuvres installatives fonctionnent d'une certaine manière comme des places publiques : ces lieux, en principe accessibles à toutes, où des inconnu-es sont en situation d'interaction ; où des personnes, à l'extérieur de la sphère domestique ou intime, entretenant des liens ténus et ponctuels, affirment leur individualité tout en se « frottant » aux autres.

Les tensions et les écarts que tu évoques dans la réponse précédente, qui s'inscrivent dans une temporalité continue, quotidienne, mais dynamique à travers l'espace, les êtres et les objets, me semblent être un axe important de tes recherches. Il serait question de se situer, de mesurer son rapport aux autres, à un moment précis. C'est ce que m'évoque ton texte de 1999 qui accompagnait ton exposition *Dessins d'eau submergés* à VU, à partir de cette notion de « mesurer » que tu y développes (comme mode opératoire de l'œuvre, mais pas seulement) :

Mesurer est une activité qui a un début et une résolution. Même si cette dernière nous intéresse moins que l'écart lui-même, la saisie de l'écart est déjà une résolution [...]

Mesurer implique une tentative de fermeture, d'immobilisation de ce qui est saisi. On aurait tort de reconnaître une qualité d'ouverture à l'œuvre simplement parce que la mesure reste ouverte. L'ouverture est d'un autre ordre. Elle relève d'une expérience de l'œuvre comme expérience d'un effet de temps duquel la temporalité est retirée, ou suspendue. Toutefois, la mesure est aussi une affaire de temps : ouverte, elle ne s'épuise pas¹ [...]

Les titres de tes expositions et œuvres fonctionnent d'ailleurs de cette manière : ils énoncent souvent des relations, généralement entre des objets². C'est ce que traduit *D'une place à une autre*, le titre retenu pour l'exposition dans son ensemble, qui est une invitation à situer tes nouvelles installations les unes par rapport aux autres – à mesurer l'espace entre elles et nous. Je comprends au passage que ma proposition, *La vie sociale*, ne pouvait pas tenir : seule, elle ne met pas

en tension les liens fondamentaux dans ton travail ; elle ne fait pas vivre d'écart, ne permet pas de prendre la mesure de la situation.

Je me demande si c'est dans cette voie qu'il faut penser le politique dans ton travail : se situer, se mesurer à partir de sa posture dans l'espace-temps et par rapport aux autres ? Ou est-ce là un effet possible de tes œuvres sur leurs publics (ou plutôt : sur moi comme public, avec mes biais) que je décris ? D'ailleurs, si je pousse cette idée à l'extrême pour nous permettre de réfléchir, pourrait-on imaginer que les œuvres incarnent leur rapport à leurs publics, voire une certaine conception des publics qu'elles « attendent » ?

1 Alexandre David, *Dessins d'eau submergés*, opuscule accompagnant une exposition individuelle présentée du 22 octobre au 14 novembre 1999, VU, Centre de diffusion et de production de la photographie, Québec, non paginé.

2 Nicolas Mavrikakis a d'ailleurs noté que les titres d'Alexandre David incarnent cette idée d'un écart, dans le cadre d'une critique de l'exposition *D'un objet à l'autre* présentée à la galerie Parisian Laundry. Voir : Nicolas Mavrikakis, « Les mots en déroute », *Le Devoir*, les samedi 2 et dimanche 3 avril 2016, p. E8.

A.D.:

Que les œuvres incarnent leur rapport à leur public, oui, je suis d'accord avec toi, pour celles qui sont pensées sur le mode de la présentation, et c'est le cas pour mes projets. En fait, ils sont présentés, mais le sont-ils en tant qu'œuvres ? Comme toute chose, ce que je configure et construis peut se circonscrire et se saisir de bien des manières différentes. Les nommer « œuvres » est une manière parmi d'autres d'en consolider le contour pour mieux les situer. Je ne trouve pas cette notion d'œuvre particulièrement utile pour aborder mes projets, mais là n'est pas l'enjeu de ma réflexion. C'est l'idée que tu viens de soulever d'un public virtuellement incorporé à tout projet ou artefact, qu'il soit vu par de nombreuses personnes ou aucune, qui m'interpelle ici. En un sens, ce public virtuel immanent à un projet ne fait que déplacer un contour qu'on donne à ce projet, en transférant l'expérience de ce projet de l'extérieur vers l'intérieur. Sa cohésion est même renforcée par l'absorption conceptuelle de l'expérience qu'on pourra en faire, avant même que celle-ci ait lieu. Mais cette idée est-elle opérante quand on découvre une chose, que celle-ci soit présentée en tant qu'œuvre, art, place publique ou simplement en tant que chose qui vient à notre rencontre ? Pour moi, elle l'est. Devant une chose qui s'avance vers nous, nous pouvons choisir de faire un mouvement similaire vers cette chose. Qu'on choisisse de faire ce mouvement ou pas, il est déjà conceptuellement imbriqué dans ce qui est devant nous, non pas en tant que simple intention, mais en tant que dimension constitutive de cette chose. Mais l'effectivité de cette idée ne s'accorde pas avec la complétude abstraite qu'elle semble générer. Je pense toutefois que cette complétude abstraite se défait aussitôt confrontée à un usage réel qui pourra éventuellement participer à sa reconstruction. Je m'explique.

Devant un de mes espaces ou objets, l'usage est implicite. Je privilégie un usage informel, où chacun et chacune peut s'approprier à sa manière ce que j'ai construit. Je m'inscris ici davantage dans une pensée du commun fondée sur l'égalité des usages que dans une prise en charge qui, aussi bienveillante qu'elle puisse être, dicte des manières d'occuper des lieux. Cette égalité des usages est une idée qui est complète avant même qu'on fasse quoi que ce soit dans l'espace en question. Je sais bien qu'on

ne pense sans doute pas à cette idée quand on se retrouve devant un de mes projets. Néanmoins, je pense que devant des possibilités diffuses d'usages minimalement orientés, on comprend qu'un usage en vaut un autre. Devant une surface dont la hauteur est à mi-chemin entre celle d'un banc et celle d'une marche, par exemple, on peut s'asseoir ou enjambrer la surface. Rester assis ou flâner. Cette mise à niveau des usages possibles ouvre sur l'égalité des usagers, avant même que ceux-ci soient incarnés par de vraies personnes. Celui ou celle qui enjambe la surface n'aura aucun ascendant sur celui ou celle qui décidera de s'asseoir dessus. Je pense que cette égalité entre des usagers potentiels rejoint ton idée d'une œuvre qui incarne le rapport à son public, même si, pour toi, la question de « leurs publics » soulève sans doute des considérations sociologiques absentes de ma réflexion sur un public qui n'est jamais qualifié.

Il n'en reste pas moins que lorsque certains de ces usages anticipés se concrétisent, ils acquièrent une consistance, se mêlent à nos pensées, sont infléchis par nos états d'esprit. Ce qui fait qu'on peut, par exemple, être assis sur le bord d'une surface ou enjambrer celle-ci avec une attitude contemplative, attentif ou attentive à la configuration du lieu et aux gestes des autres, si d'autres personnes s'y trouvent en même temps, ou encore faire les mêmes gestes avec une attitude plus distraite, sans porter attention au lieu, ni même aux autres. Ou en portant une attention à certaines personnes, celles avec qui on est en train de discuter, par exemple, mais pas au lieu. Si l'attitude réflexive et contemplative est ce qui est attendu de nous dans un contexte où ce qui nous est présenté se veut significatif, j'aime bien qu'on puisse aussi faire un usage distraît de mes projets, sans trop y penser, ou en pensant à autre chose, ce qui correspond à notre usage ordinaire ou habituel des lieux de notre quotidien. J'aime aussi qu'on puisse rétrospectivement intégrer cet usage distraît dans cette idée générale d'usages possibles qui se valent.

Ce sont donc des usages réels, faits par des personnes réelles, qui défont et refondent incessamment une idée générale d'égalité entre les usages, et aussi entre les usagers. S'ensuit une indifférence envers ces usages et ceux qui les font, non pas dans le sens d'un désintéressement ou d'une

froidueur envers ceux-ci, mais dans le sens d'une logique d'équivalence presque mécanique qui valorise également les activités les plus diverses, tout en effaçant le besoin d'en mesurer la portée et l'importance. La mesure, en général centrale pour acquérir toute connaissance, se dissipe et laisse place à des expériences qui ne seront pas fondées sur des évaluations constantes. Ces expériences prendront appui sur des normes d'usage, bien sûr, mais dégagées de certaines contraintes sociales telles que notre prédisposition à chercher une conformité entre ces normes et ce qu'on fait, veut faire ou pense pouvoir faire, ou, au contraire, sur notre désir de constamment se détacher de ces normes à travers un usage inhabituel ou une activité singulière.

Quant aux relations entre mes projets que tu as évoquées (un autre type de mesure), elles me donnent le vertige. Je vise toujours une sensation de singularité pour chacun d'entre eux. J'aime bien l'idée d'une chose absolument nette, qui se découpe devant nos yeux, comme si le contour de ce qui est déjà là prenait forme dans notre regard et nos pensées, au moins un moment avant d'être emporté par un usage, un usage distrait par exemple. Si j'éprouve régulièrement une telle sensation, devant des choses présentées en tant qu'art aussi bien que devant des choses qui n'ont rien à voir avec l'art, dans ma pratique au quotidien, rien ne se distingue clairement de tout le reste. Je n'arrête pas de revenir sur les mêmes idées, je refais dans ma tête les mêmes projets, des milliers de fois, je les pense comme une seule et même chose qui n'aboutit jamais. Je n'arrive même plus à faire la part des choses entre mes projets installatifs, les plans et croquis sur papier, ceux dans ma tête et mes expériences spatiales quotidiennes. Ce qui me fait dire que le titre sur lequel on s'est finalement entendu, *D'une place à une autre*, ne réfère pas seulement à la relation entre les projets qui seront présentés dans trois lieux distincts en même temps, c'est aussi une bonne description de mon activité mentale. On pourrait donner encore un autre sens à ce titre : pour moi, chaque espace que je configure et construis n'est qu'un lieu parmi d'autres. On ne passe pas d'un espace qui n'a aucune importance à un lieu exceptionnel. On passe toujours d'un lieu à un autre, à partir de leurs limites respectives aussi bien que de leurs caractéristiques,

qui changent selon les circonstances. Ainsi, chacun de mes projets s'amorce à partir du passage d'un lieu à un autre. Il se pourrait même que pour certaines personnes, à certains moments, la délimitation physique des projets que je propose ne fasse pas le poids devant d'autres découpages du même espace à partir de leurs expériences personnelles ou collectives. J'envisage toujours les lieux comme des événements dont le contour est toujours négociable.

L.V.:

Sans proposer un point de vue normatif sur tes œuvres et leurs publics, je me demandais comment expliquer qu'on puisse les interpréter comme des espaces sociaux et politiques; si c'est une dimension inhérente de tes œuvres que plusieurs publics, parmi les plus informés, activent? En ce sens, n'est-ce pas pour ce type de raison que le MAC LAU, sous le commissariat de Jonathan Demers, t'a invité à présenter ton œuvre *Une place idéale*, dans le cadre de sa *Trilogie électorale* de 2017? Aussi, je relis l'«entretien pluriel» initié par Maude Johnson à l'occasion de ton exposition *Going Together* (2018) dans le bunker de la Parisian Laundry, publié par la revue *esqe*³, et je retrouve ce même type de lecture à travers l'idée de «dramaturgie civique» qu'elle voit dans le fait qu'à travers des installations, tu «donnes un rôle» aux citoyen·nes qui performent, pour ainsi dire, des normes sociales, ou encore des enjeux politiques.

Cela dit, revenons sur les relations entre chacun de tes projets. En faisant des recherches dans tes esquisses, je suis tombé sur ce dessin où tu avais écrit: «des projets faits, à faire et à refaire». Cela décrit la nature processuelle et séquentielle de ta pratique comme de ta pensée, que tu viens de décrire et que nous voulions montrer dans la salle A de la Galerie de l'UdeM. On peut, dans une certaine mesure, avoir cet effet quand on fait défiler les pages de la monographie que signe Katrie Chagnon sur ton travail⁴ — le seul espace à ce jour où l'on peut faire l'expérience de découvrir plusieurs de tes projets (autrement impossibles à réunir).

J'ai ressenti un vertige semblable à celui que tu décris en parcourant une petite partie de tes archives, devant la quantité phénoménale de croquis et d'esquisses que tu as produits au fil des années. Les projets (réalisés et non) s'y enchaînent et s'y croisent en continu; ta pensée ne s'arrêtant que dans les projets que tu as réalisés. Il ne faut pas passer sous silence le défi que soulève l'idée même de faire ta rétrospective, cette boutade qui est à la base de ce projet. Impossible donc de *re-présenter* plusieurs des installations que tu as réalisées in situ dans et pour d'autres lieux, et qui n'existent plus de toute façon. Nous avons ainsi choisi de présenter trois nouvelles œuvres dans des lieux distincts en simultané, ce qui est exceptionnel dans ta carrière et permet d'avoir des regards

différents sur ces trois propositions, dans le cadre d'une seule et même exposition à *dimension* rétrospective, qui explore différentes stratégies complémentaires, pour creuser des aspects de ton travail.

La principale question à laquelle je continue de répondre est: comment revenir sur ta carrière, alors que tu ne laisses que rarement des objets ou des installations derrière toi? À partir d'esquisses? De documentation photographique? D'objets de travail et de textes? Dans tous les cas, la réponse est la même: oui, mais pas seulement. Ta pensée est protéiforme et il faut en voir de multiples traductions pour en saisir l'ampleur et la complexité.

3 Maude Johnson, «Entretien pluriel avec Alexandre David», *esqe*, 2018, en ligne: <https://esqe.ca/entretien/entretien-pluriel-avec-alexandre-david/>

4 Katrie Chagnon, *Alexandre David*, Saint-Hyacinthe et Longueuil, EXPRESSION et Plein sud éditions, 2016, 202 p.

A.D.:

L'absence d'objets que tu viens d'évoquer est inhérente à mon mode de travail. Celui-ci est fondé sur une utilisation récurrente de matériaux qui sont assemblés en des structures éphémères, ultérieurement défaits de manière à ce que tous les matériaux utilisés puissent être réutilisés par moi ou par d'autres, souvent dans des projets de création, mais parfois dans d'autres types de projets qui n'ont pas de rapport direct avec l'art. Cet usage intermédiaire, ou transitoire, de matériaux s'inscrit dans une logique de production qui, je l'espère, se poursuit jusque dans la réception de mes œuvres. Je veux que des choses arrivent sans qu'on puisse les posséder, ni en tant que commodités matérielles, ni même en tant que commodités symboliques, tant elles dépendent de l'usage qui en est fait. Je me rends compte qu'à force de prendre appui sur la notion d'usage pour décrire ma démarche, c'est la notion elle-même qui devient une commodité symbolique. Et la réification d'une notion qui cherche à rendre compte de ce qui échappe à la réification est particulièrement problématique. En fait, je m'intéresse aux activités les plus ordinaires et, malgré son extrême généralité qui la rend presque insignifiante et son caractère problématique, la notion d'usage me semble tout simplement la plus adéquate pour rendre compte de l'effectivité de ces activités. À travers notre usage du langage, des objets, et d'innombrables autres choses matérielles et immatérielles, chaque personne participe à la transformation incessante du monde, et lorsque je décris mes projets, je les pense en partie dans cette optique de transformation incessante, sans qu'il soit toujours pertinent d'évaluer la valeur éthique des transformations elles-mêmes. C'est dans cet esprit-là que je décrivais plus tôt dans notre échange l'égalité des expériences à partir d'une indifférence aux normes sociales que nous contribuons tous et toutes à consolider, défaire ou altérer. Je ne propose d'ailleurs aucune émancipation par rapport aux normes. Ce n'est pas parce que je ne me rends pas compte que certaines normes sont très coercitives, ni parce que je suis indifférent à des situations d'aliénation, qui méritent qu'on s'y attarde, et encore moins parce que je ne prends pas au sérieux les conditionnements qui s'immiscent partout, dans nos consciences, la culture, donc aussi dans chacun des projets

que je propose. Je comprends que des conditionnements s'infiltrèrent jusque dans l'idée qu'on se fait de notre propre pensée critique, celle qu'on cultive justement pour nous libérer de tout ce qu'on intègre sans réfléchir. Si je ne propose aucune émancipation, c'est plutôt parce que, d'une part, je ne cherche pas à absorber dans ma pratique tout ce qui m'intéresse et me semble important dans le monde et, d'autre part, parce que celle-ci est fondée sur une connexion à des manières d'agir qui nous habitent, que celles-ci soient jugées lumineuses ou sombres, intenses ou ennuyeuses. Je ne cherche pas à m'engager dans une logique de prise en charge des autres et de correction de nos usages, au contraire, j'essaie de prendre en considération tous ceux que nous intégrons, mais j'espère malgré tout que mes projets s'inscrivent dans une réflexion générale sur notre usage des lieux que nous construisons, si ce n'est qu'en proposant qu'on soit attentifs et attentives à comment nos relations aux autres sont inextricables de notre relation à l'espace.

Est-ce que cette volonté de ma part inscrit ma pratique dans une perspective politique? Ça dépend de comment on pense la question politique. Une chose est certaine, il n'y a aucune allusion à des enjeux politiques précis dans ma pratique, même lorsqu'un projet s'inscrit directement dans un contexte politique comme *Une place idéale* au MAC LAU. J'y avais réalisé une installation qui fonctionnait un peu comme une agora avec deux grandes surfaces constituées de plans inclinés qui se faisaient face, permettant ainsi une rencontre de groupes différents dans le contexte d'activités partisanes aussi bien que de discussions plus abstraites sur la démocratie. Mais pour moi, ces activités ponctuelles plus circonscrites s'additionnaient aux usages plus informels que j'anticipe toujours pour créer un rythme d'usage fondé sur une multiplication d'activités distinctes dans un même lieu, comme cela se fait dans des parcs et des places publiques. Si les usages sont indéterminés, l'appropriation de mes projets, canalisés vers des usages plus organisés, fait aussi partie de cette indétermination, à défaut de quoi celle-ci devient prescriptive.

Sur un autre plan, je vise justement à rendre possible une expérience qui laisse peu de marge de manœuvre, qui n'a rien à voir avec l'indétermination des usages informels

doublés d'activités plus dirigées. Orienter l'expérience qu'on peut faire d'un de mes projets vers la sensation qu'il s'agit d'une chose qui ne pourrait pas exister autrement est important pour moi. On peut alors s'y abandonner ou pas, ressentir un effet de nécessité ou pas, mais on n'est plus dans une logique d'usage.

C'est peut-être cette ambivalence de ma part par rapport à des approches qui semblent a priori incompatibles qui rend un travail rétrospectif difficile, davantage que l'absence d'objets accumulés au fil des années.

L.V.:

Il faut terminer en revenant sur cette ambivalence que tu viens de nommer et qui est fondamentale dans ton travail. Par exemple, tu m'as déjà dit ne pas nécessairement t'identifier comme « artiste », les étiquettes ne t'intéressant pas. De manière plus importante, tes œuvres incarnent cette ambivalence, car elles ne sont pas pensées pour accueillir un type d'usage en particulier. Ta pratique installative semble plus largement défier, voire réfuter tout exercice qui tenterait de la fixer, évoluant dans un espace indéterminé. Tu l'évoquais ci-dessus, en parlant de la nécessité de fixer des contours à des « œuvres » pour les situer (et que tu préférerais ne pas identifier par une telle étiquette).

Ce débat est également reporté dans les frontières disciplinaires que tes recherches mettent en jeu, comme Aston Coles l'a développé :

To write a description of a work that embodies an intersection between sculpture and architecture seems grossly inadequate to conveying an understanding of either discipline. The implications of such an intersection are nonetheless exciting and the idea often brings about optimistic, even utopian views.

The work of Alexandre David lies in this zone, somewhere between two practices, with neither waving a brighter flag than the other⁵.

La richesse de l'ambivalence permet de faire avancer la discussion, incluant le présent échange, de préciser les idées tout en évitant de les fixer. Qu'est-ce qui t'intéresse dans ce refus quasi systématique de mettre les idées, les choses et les personnes dans des boîtes ?

5 « Écrire une description d'une œuvre qui incarne une intersection entre la sculpture et l'architecture semble tout à fait inadéquat pour transmettre une compréhension de l'une ou l'autre discipline. Les implications d'un tel croisement sont pourtant passionnantes, et l'idée suscite souvent des visions optimistes, voire utopiques.

Le travail d'Alexandre David se situe dans cette zone, quelque part entre les deux pratiques, sans qu'aucune ne prenne le pas sur l'autre. » Aston Coles, « Over Here : Alexandre David », *PaperWait*, vol. 12, Winnipeg, aceanarc., 2010, p. 9.

A.D.:

L'ambivalence que je viens d'évoquer concerne mes états d'esprit, quand je réfléchis sur ce que je fais, mais je ne pense pas que cela se transpose directement dans mes projets, qui n'ont rien, je l'espère, d'ambivalent, surtout si l'on associe ce terme à une forme d'ambiguïté. Dans « Shit Happens », Amy Sillman décrivait l'état ambivalent de l'artiste aux prises avec le futur incertain d'un projet prometteur mais insatisfaisant, état qui ne se dissipe jamais complètement une fois le projet achevé. Cette ambivalence me rejoint. Mais on ne me retrouvera jamais du côté de ceux et celles qui déplorent que la culture et le langage fixent le sens des choses et qui voient dans l'art une résistance à cette apparente fermeture. C'est vrai que tout se mélange dans ma tête pendant que je travaille, comme c'est le cas pour presque tout le monde, je pense, mais je ne projette pas cet état d'esprit sur ce que je produis. Je cherche au contraire à faire des choses précises. Précises dans leur effet visuel et tout aussi précises dans leur potentiel d'usage, en proposant justement un usage clairement indéterminé. Pour qu'on puisse s'approprier les espaces que je construis sans hésitation. Et s'il y a une apparente élanthéité entre, d'une part, cet usage qui s'inscrit de mille façons dans notre expérience d'espaces partagés et, d'autre part, l'expérience plus solitaire d'un objet net, qui fonctionne de manière plus unidimensionnelle, cela me réjouit parce que je voudrais qu'on puisse aussi éprouver la déliaison entre ces deux choses avec autant de netteté. Bien sûr, les choses qu'on lie ou délie prennent forme et se stabilisent dans leurs innombrables relations. Leur constitution même ne préexiste pas aux opérations qu'on leur impose, mais elle s'inscrit tout de même dans l'histoire, la culture et le langage. Je ne prétends pas inventer une nouvelle manière de considérer quoi que ce soit ici. Un balancement séculaire entre ce qui relève de la visualité et ce qui relève de l'usage traverse les domaines de l'architecture, du design et de l'art. Je prends appui sur ce balancement, non pas pour camper les différences entre usage et contemplation ni pour en contester les fondements, mais pour mettre de l'avant d'autres types de relations qui coupent à travers cette distinction initiale.

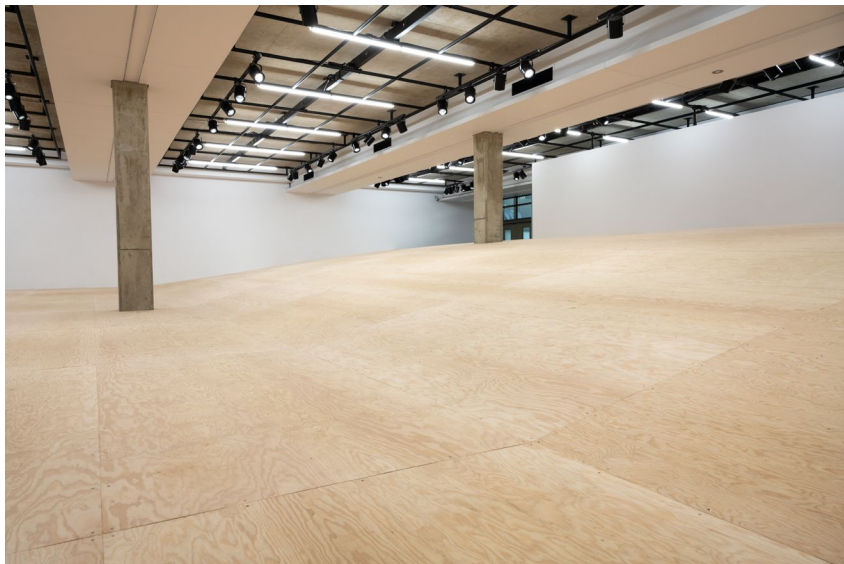
Par exemple, si un décolllement entre l'usage réel d'un lieu et une idée plus abstraite de cet usage rencontre dans notre esprit une séparation similaire entre l'expérience visuelle d'un objet et sa saisie en tant que modèle d'éccléité, la distinction initiale entre l'usage et l'expérience visuelle deviendra momentanément inopérante, tandis que celle qui aura pris forme entre une expérience plus conceptuelle et une autre, équivalente mais plus sensuelle, prendra de l'ampleur. Cette nouvelle distinction, très binaire même lorsque considérée dans un spectre, entre ce qui relève du langage et ce qui relève des sens est également une construction séculaire, qu'on éprouve sans doute à un certain degré dans toute expérience réflexive, peut-être par conditionnement, peut-être aussi en partie parce que la conscience s'appuie toujours sur des représentations qui se détachent de ce dont elles sont l'image. Encore ici, je ne cherche pas à m'affranchir de nos schèmes de pensée, mais j'en prends acte et je fais avec. Ce n'est pas différent de prendre appui sur des normes d'usage d'espaces, également intégrées à travers des conditionnements, mais qui font néanmoins partie de qui nous sommes. Pour revenir à cette déliaison nette entre ce qui se saisit intellectuellement et ce qui se saisit sensuellement, j'essaie d'en faire un des moteurs de mon travail, fondé sur des expériences dont les contours sont rehaussés et se consolident sans se fixer, puisqu'elles sont toujours traversées par d'autres expériences dont le contour se consolide à leurs dépens. En d'autres mots, je vise une certaine précision dans ce que je propose, mais celle-ci n'existe que dans un rebrassage incessant des enjeux qui mine, sans les défaire, les contours précis que je donne aux choses. Pour terminer avec ce même exemple, l'équivalence que j'aurai favorisée, ou que j'aurai imaginé pouvoir favoriser, entre des expériences sensuelles et intellectuelles dans le monde de l'usage autant que dans celui de la visualité, pourra ensuite rapprocher la visualité de l'usage, en rendant ces deux pôles tout aussi communs l'un que l'autre, plutôt que d'en camper une dans l'exceptionnalité de l'événement contemplatif et l'autre dans la banalité de la vie quotidienne. C'est ce que j'entends par rebrassage : un nouveau découpage en compromet un précédent et ainsi de suite (pas dans une séquence temporelle précise, bien entendu).

En un sens, notre ambivalence donne également un contour aux choses entre lesquelles on hésite, mais elle vise le plus souvent à en atténuer la dureté, comme si les choses nettes étaient intrinsèquement problématiques. Je ne partage pas cette vision des choses. À travers toutes les reconfigurations mentales que je fais et qu'un ou une autre peut faire, je vise plutôt à ce que chaque moment se découpe clairement.

Tout ça est très abstrait, je sais, mais quoi dire d'autre sur mon travail ? Il ne thématise rien. J'ai essayé d'expliquer comment je pense quand je travaille, malgré le fait que je travaille plutôt intuitivement et que mes configurations sont fondées sur des sensations, des expériences spatiales ordinaires ou particulières, ou encore une séquence de répétitions de formes dans mes dessins qui finissent par générer quelque chose que j'ai envie de faire. Et quand je m'y mets, ça se transforme encore jusqu'à ce que tout tombe en place, et c'est là aussi qu'on retrouve cet effet de contour net : dans la sensation que les choses ne pourraient être autrement, même lorsque cette sensation implique la possibilité de configurations alternatives, et même si l'on sait que des usages imprévus en transformeront la portée. D'ailleurs, ce n'est jamais une question de stabilité ou de permanence, mais simplement de l'effet d'une chose sur soi, même si cette chose peut se dissoudre à tout moment dans une autre. Un dernier mot sur les contours nets. Un contour net n'implique pas nécessairement un propos lisible. Je ne sais pas à quoi pensent mes chats, mais à mes yeux ça ne les rend pas moins saisissables en tant qu'êtres vivants que toutes les personnes que je connais.

Tu pourrais me dire que je suis en fait très ambivalent, parce qu'aussitôt que je parle de précision, je m'empresse d'ajouter un commentaire qui semble ébranler la solidité de mes convictions. Et je vais poursuivre dans cette veine pour aborder ton dernier point, sur les frontières disciplinaires. On situe souvent mes projets à l'intersection de l'art et de l'architecture. Je reconnais que les catégories qui nous ont été inculquées infléchissent nos expériences, et j'en tiens compte dans la mesure où je considère tout ce qui conditionne nos habitudes d'usage, mais du même souffle je choisis de les ignorer absolument. Je sais que l'art et l'architecture sont des horizons, parmi d'autres, sur

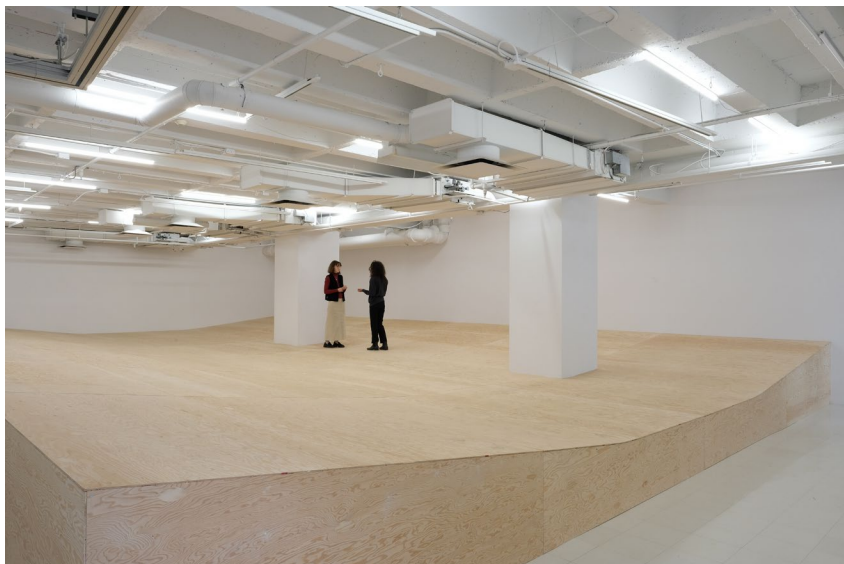
lesquels mes projets prennent forme, mais à leur accorder trop d'importance, ces champs se transforment rapidement en modèles, même si ceux-ci se reconstituent incessamment. Faudrait-il se faire une idée de ce qu'on devrait faire pour bien s'inscrire dans le champ qu'on vise, en se faisant une idée de ce qu'est ce champ avant même d'avoir entrepris quoi que ce soit ? Je ne pense pas. C'est pareil lorsqu'on se fait une idée de ce qu'est l'intersection de deux champs. Je préfère me dire qu'aucun découpage ne préexiste à aucun de mes projets, ni à ceux des autres d'ailleurs.



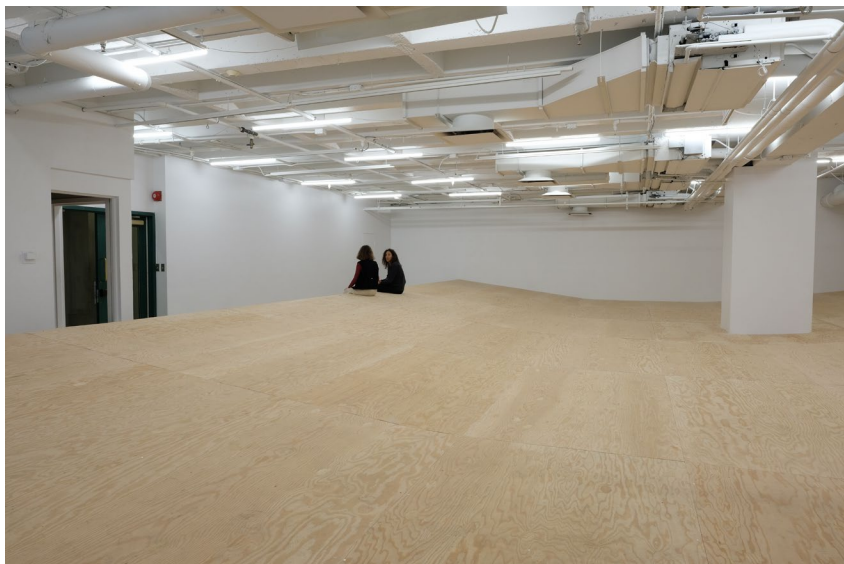
L'endroit, 2024
Galerie de l'Université de Montréal
Crédit photo: Paul Litherland



L'endroit, 2024
Galerie de l'Université de Montréal
Crédit photo: Paul Litherland



Les pentes, 2024
Galerie des arts visuels de l'Université Laval
Crédit photo: Alexandre David



Les pentes, 2024
Galerie des arts visuels de l'Université Laval
Crédit photo: Alexandre David



L'avant, 2024
Criterium
Crédit photo: Alexandre David



BIOGRAPHIES DES AUTEUR·RICES

Raquel Cruz Crespo est commissaire d'exposition et titulaire d'un baccalauréat en histoire de l'art de l'Universidad de La Habana ainsi que d'une maîtrise en sociologie de l'Institut national de la recherche scientifique. Elle s'intéresse aux résidences d'artistes, à la médiation culturelle et aux espaces alternatifs d'art. Par le passé, elle a été coordinatrice de la programmation artistique à DARE-DARE et est, à l'heure actuelle, assistante aux événements culturels à la Maison de la culture Claude-Léveillée.

Actif depuis plus de trente ans, Alexandre David a présenté, tant à l'échelle nationale qu'internationale, une quarantaine d'expositions individuelles (dont : Musée d'art contemporain de Montréal, 2002 ; Optica, 2007 ; Grunt Gallery, Vancouver, 2009 ; Blockhaus HUB Studio, Nantes, 2015 ; MAC LAU, 2017) et participé à une cinquantaine d'expositions collectives (Serpentine Gallery, Londres, 1991 ; Stedelijk Museum, Amsterdam, 1995 ; Galerie Het Consortium, Amsterdam, 1999 ; FRAC PACA, Marseille, 2007 ; Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, 2009, 2010 et 2013 ; MACM, 2007 et 2011 ; Musée Jinji Lake, Suzhou, Chine, 2016 ; Casino Luxembourg, 2019 ; Art Gallery of Hamilton, 2023). Il est le récipiendaire du prix Louis-Comtois de l'AGAC et de la Ville de Montréal en 2006.

Laurent Vernet est directeur de la Galerie de l'Université de Montréal. Il détient une maîtrise en histoire de l'art de l'Université Concordia et un doctorat en études urbaines de l'Institut national de la recherche scientifique. Actif depuis près de vingt ans dans le milieu des arts visuels, il a entre autres travaillé au Bureau d'art public de la Ville de Montréal (2009 à 2018) et pour la Collection Lune Rouge (2018 à 2020). Parmi ses plus récents projets de commissariat, on compte *Granche/Atelier/Ville*, sur le travail de Pierre Granche, (Galerie de l'UdeM, 2023), *Ouvrages*, qui a réuni sept artistes canadien-nes dont les recherches portent sur l'architecture (Occurrence, 2023), ainsi que l'exposition individuelle *Espace Liminaux* de Morgan Legaré (Fais-moi l'art, 2024).

L'EXPOSITION ALEXANDRE DAVID. D'UNE PLACE À UNE AUTRE A ÉTÉ PRÉSENTÉE À LA GALERIE DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL DU 3 SEPTEMBRE AU 16 NOVEMBRE 2024, À LA GALERIE DES ARTS VISUELS DE L'UNIVERSITÉ LAVAL DU 12 SEPTEMBRE AU 20 OCTOBRE 2024, AINSI QU'À CRITERIUM DU 13 SEPTEMBRE AU 19 OCTOBRE 2024.

AUTEUR·RICES:
RAQUEL CRUZ CRESPO,
ALEXANDRE DAVID
ET LAURENT VERNET

ÉDITEUR:
LAURENT VERNET

RÉVISION
LINGUISTIQUE:
STÉPHANE GREGORY

GRAPHISME:
CRITERIUM

ÉDITEUR
GALERIE DE L'UNIVERSITÉ
DE MONTRÉAL
C.P. 6128, SUCCURSALE
CENTRE-VILLE
MONTRÉAL (QUÉBEC)
H3C 3J7

DÉPÔT LÉGAL
BIBLIOTHÈQUE
ET ARCHIVES NATIONALES
DU QUÉBEC, 2024
BIBLIOTHÈQUE
ET ARCHIVES CANADA,
2024

TOUS DROITS
RÉSERVÉS © GALERIE
DE L'UNIVERSITÉ
DE MONTRÉAL,
RAQUEL CRUZ CRESPO,
ALEXANDRE DAVID
ET LAURENT VERNET,
2024

MISSION — INAUGURÉE EN 1998, LA GALERIE DE L'UNIVERSITÉ DE MONTREAL EST UNE INSTITUTION MUSEALE QUI PRODUIT ET DIFFUSE DES EXPOSITIONS ET DES ACTIVITES PUBLIQUES MISANT SUR L'ART CONTEMPORAIN, L'INTERDISCIPLINARITÉ ET LES RENCONTRES ENTRE ARTS ET SCIENCES. SA PROGRAMMATION VALORISE ET STIMULE LA RECHERCHE-CRÉATION, AFIN DE S'ADRESSER À DES PUBLICS VARIÉS, DONT LA COMMUNAUTÉ UNIVERSITAIRE. LA GALERIE CONSERVE ET MET EN VALEUR LA COLLECTION D'ŒUVRES D'ART INSTITUTIONNELLE EN PLUS DE CONTRIBUER, PAR LE BIAIS DE STAGES ET D'EMPLOIS, À LA FORMATION DES ETUDIANTES ET DES ÉTUDIANTS.

RECONNAISSANCE TERRITORIALE — LA GALERIE DE L'UNIVERSITÉ DE MONTREAL RECONNAÎT QU'ELLE EST SITUÉE EN TERRITOIRE AUTOCHTONE NON CÉDE PAR VOIE DE TRAITE. ELLE SOUHAITE SALUER CEUX ET CELLES QUI, DEPUIS DES TEMPS IMMÉMORIAUX, EN SONT LES GARDIENS TRADITIONNELS, DONT LA NATION KANIEN'KEHA:KA QUI EST L'ACTUELLE GARDIENNE DE CE TERRITOIRE QU'ELLE NOMME TIOHTIA:KE. LA GALERIE EXPRIME SON RESPECT POUR LA CONTRIBUTION DES PEUPLES AUTOCHTONES À LA CULTURE DES SOCIÉTÉS ICI ET PARTOUT AUTOUR DU MONDE.

**ISBN (PDF) 978-2-
922639-29-2**