

Saint-Jean-Port-Joli



MÉMENTO  
— 2016

EST-NORD-

EST résidence  
d'artistes

**Saint-Jean-Port-Joli**

**Printemps—Été—Automne  
Spring—Summer—Fall**

— **MÉMENTO**  
**2016**  
**EST-NORD-**  
**EST** résidence  
d'artistes

L'importance de faire place au processus de création est la pierre angulaire à partir de laquelle la mission d'Est-Nord-Est (ENE) ainsi que ses activités de résidence et de publication se construisent. ENE soutient toutes les disciplines des arts visuels, de même que les pratiques d'écriture relatives aux arts actuels, en encourageant l'expérimentation de nouvelles techniques et méthodologies par l'offre d'un temps et d'un lieu d'exploration sans impératif de production ou de diffusion. L'activité de résidence est ainsi propice à l'exploration libre de nouveaux territoires de création, facilitée par l'accès à des ateliers techniques, des savoir-faire et des expertises locales. La publication *Memento* permet, quant à elle, d'observer et de documenter ces étapes nécessaires du travail artistique qui souvent nous échappent pour ne laisser que l'œuvre achevée.

Immersive, la résidence est à la fois atelier, demeure, communauté momentanée pour les artistes et auteur-e-s qui y séjournent. Situé dans le village de Saint-Jean-Port-Joli, sur la côte sud du fleuve Saint-Laurent, ce lieu favorise, par son emplacement géographique et ses installations, la recherche dans un environnement naturel et culturel riche, en milieu rural. La cohabitation de quatre artistes et un-e auteur-e sur une période d'un à deux mois lors des résidences permet de mener cet exercice réflexif dans un cadre collectif. La rencontre et le partage de connaissances constituent assurément la trame caractéristique de cette expérience, laquelle déborde le travail *en atelier* vers le travail *en résidence* qui, toujours, est inspiré par la singularité du lieu, du milieu et de la mission de l'organisme.

*Memento* est avant tout un espace-témoin des recherches et projets prototypes menés par les artistes au moyen d'images, captées en atelier, in situ ou dans le paysage, et de textes d'observation (analytiques, critiques, poétiques), rédigés le plus souvent par l'auteur-e qui partage la même période de résidence. Ces regards portés sur *l'art en train de se faire* sont aussi l'occasion féconde pour ENE de mettre en lumière la pratique des artistes et des auteur-e-s en art actuel d'ici et d'ailleurs, de réfléchir à la singularité de l'expérience même de la résidence (comme partie intégrante d'une démarche) et de réaffirmer l'importance du processus de création dans les parcours artistiques.

*Memento* est une publication numérique annuelle réalisée par ENE qui présente le travail des artistes sur une année de programmation, par saison. Chaque édition est divisée en trois parties (printemps, été, automne) afin de mettre en valeur l'unicité et la synergie qui caractérisent les groupes de résident-e-s. Les images et les textes proposés ne montrent généralement pas un travail fini, mais documentent plutôt la genèse d'une nouvelle idée, d'une recherche en évolution qui se poursuit ou se ramifie au-delà du séjour en résidence.

*Memento* se veut la trace d'une amorce de travail, le reflet du déploiement de la pensée (technique, matérielle, conceptuelle...) qui se tisse par essai-erreur, se dénoue lorsque les conditions sont favorables à l'égarement, s'imprègne des rencontres et des lieux. C'est entre autres cette errance créative qui se lit et se voit dans *Memento*.

Un énorme merci à toutes les personnes, artistes et auteur-e-s en résidence, de nous avoir ouvert la porte de leur atelier, et à toute l'équipe qui a participé à la réalisation de cette publication.

Bonne lecture,

Dominique Allard  
Directrice artistique (2017-2020)

The importance of offering room for the creative process is the cornerstone upon which the mission of Est-Nord-Est (ENE) and its residency and publication activities are built. ENE supports all visual art disciplines, as well as writing practices related to contemporary arts, encouraging experimentation with new techniques and methodologies by offering time and space for exploration without an imperative for production or dissemination. So, activity in residency is propitious to free exploration of new creative territories, facilitated by access to technical workshops and local knowhow and expertise. The *Memento* publication, for its part, provides observations and documentation of these steps, essential to the work of artists, that often are hidden behind the completed work.

The residency is immersive, providing not only a studio and a living space but a temporary community for the artists and authors who come for a stay. Situated in the village of Saint-Jean-Port-Joli, on the south shore of the St. Lawrence River, ENE, through its geographic site and its facilities, fosters research in a natural environment with a rich culture, in a rural setting. With four artists and one author living communally for a one- to two-month period during residencies, this exercise of reflection takes place in a collective context. Encounters and the sharing of knowledge certainly provide the leitmotif for the experience, which goes beyond work *in studio* to work *in residency*—always inspired by the unique location, the community, and the organization’s mission.

*Memento* is, above all, a testimonial to the artists’ research and prototype projects expressed through images, captured in studio, in situ, or in the landscape, and observation texts (analytical, critical, poetic) written, usually, by the author who shares the same residency period. These glimpses of art in the process of becoming also offer a fertile opportunity for ENE to highlight the practices of artists and authors in contemporary art from here and abroad, to contemplate the ways in which the residency is experienced (as an integral part of an artist’s approach) and to reaffirm the importance of the creative process in artists’ development.

*Memento* is an annual digital publication produced by ENE. It presents the work of artists over a year of programming, by season. Each edition is divided into three parts (spring, summer, fall) to highlight the uniqueness and synergy that characterize each group of artists. The images and texts generally do not present finished work; rather, they document the genesis of a new idea, of research in evolution that continues or branches out beyond the stay in residency.

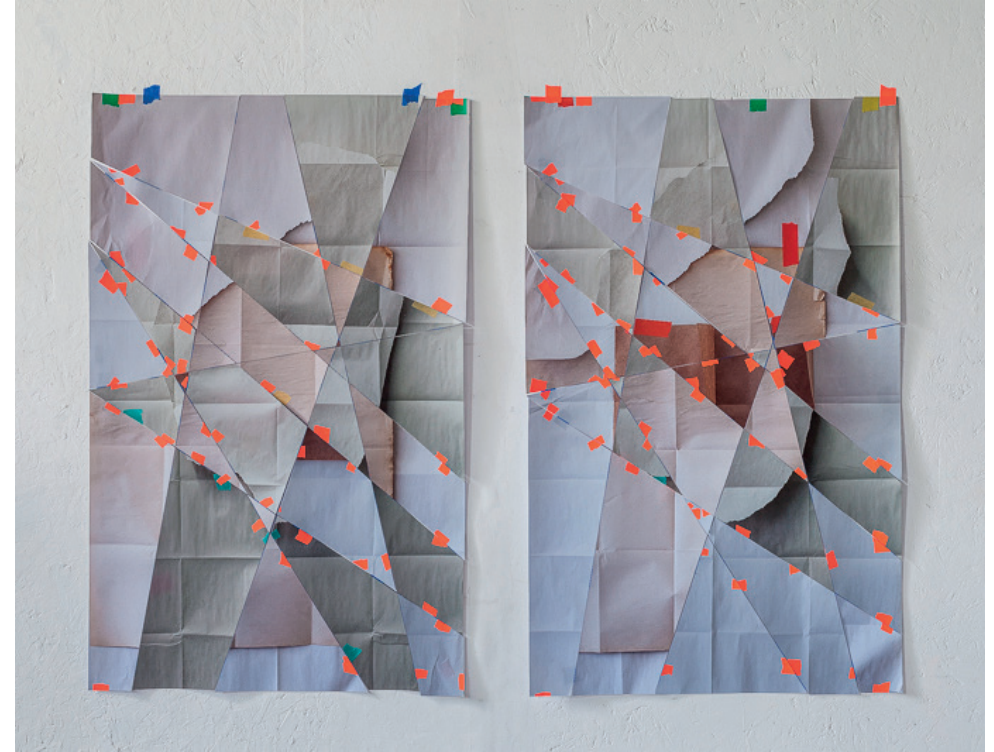
*Memento* is intended to be the trace of the inception of works, holding a mirror to how thought (technical, material, conceptual, or other) is deployed through trial and error, shaken loose when conditions are favourable to letting the mind wander, permeates into encounters and spaces. It is, among other things, this creative meandering that is read and seen in *Memento*.

A huge thank-you to all the artists and authors in residency, who opened their studios to us, and to the entire team that participated in producing this publication.

Enjoy your reading,

Dominique Allard  
Artistic director (2017-2020)













## EMMANUELLE CHOQUETTE

**EXISTER  
DANS UN FAISCEAU**

Même si l'objectif de ce texte n'est pas de lier des pratiques hétéroclites, il n'en demeure pas moins que le contexte particulier de la résidence laisse apparaître de subtiles résonances, sortes de microfils conducteurs qui parcourent les différentes démarches des artistes. Peut-être est-ce l'effet de la communauté qui s'est créée au cours des jours qui provoque ce sentiment de proximité. Ou peut-être s'agit-il d'une manifestation de l'inattendu, puisqu'on s'est permis de l'attendre.

Il m'a semblé que les artistes avec qui j'ai partagé cet intervalle, Aurée Demers-Roberge, Milena Edelstein, Sanaz Sohrabi et Gwenaél Bélanger, s'interrogeaient tous d'une certaine manière sur les conditions d'apparition des images et sur leurs trajectoires. Comment les images vivent-elles et qu'en dit-on? Il s'agirait là d'un point nodal illustrant une certaine contingence des pratiques qui existent momentanément dans un même faisceau.

Aussi, c'est avec un regard empreint de cette proximité que je laisse quelques traces écrites sur le travail des artistes. Ils m'ont ouvert leur atelier et laissé voir l'état de leur recherche. Ce sont ces moments de dévoilement que je tente de saisir et de transmettre ici, une parcelle seulement du territoire de leurs pratiques.

p. 10/11

**Aurée Demers-Roberge**

Fascinée par la puissance de la nature, Aurée s'engage dans une relation avec l'environnement qui, bien que comportant une dimension contemplative, est davantage de l'ordre de la symbiose. Le désir de prendre part à l'environnement se manifeste à chaque étape de son processus de création. Par une approche multidisciplinaire, elle inscrit son propre corps dans le paysage, en tant que partie prenante de celui-ci.

Aurée travaille dans le foisonnement, générant séries, ensembles et accumulations. Elle embrasse la répétition, ce qui lui permet de magnifier le moindre détail autant que de décupler l'intensité de certaines images. C'est d'ailleurs cette approche qui caractérise l'un de ses projets en résidence. Elle a modelé en céramique plusieurs dizaines de prèles – plantes sauvages répandues au Québec –, puis agencé ces motifs et éléments sculpturaux dans un horizon infini de possibilités. Jouant avec ces objets qui portent la trace de son geste, elle met en place un récit sensible qui fait appel à des notions observables autant dans la nature que dans l'environnement social : la force du nombre, la capacité d'adaptation, le potentiel du réseau. Les constellations de prèles illustrent les possibles et infinies variations qui s'opèrent dans tous les types de relations.

p. 12/13

**Milena Edelstein**

Comme celui d'Aurée, le travail de Milena s'élabore par l'observation et l'hyperconscience d'une situation dans ses moindres détails. Dans cet état d'esprit, l'artiste tente de discerner les contours et les replis, les lieux comme les non-lieux du contexte de la résidence à Saint-Jean-Port-Joli. Se servant de la photographie et de la vidéo pour documenter son expérience d'immersion, elle accumule des images qui deviendront langage. Celles-ci révèlent l'action minimale qui constitue les routines et rythme le quotidien : se déplacer d'un endroit à un autre, toucher des objets usuels, accomplir des tâches banales. Par le truchement du geste infime, Milena découvre puis révèle ce qui l'entoure : de l'horizon apparaissant depuis la grève au menu détail d'un parterre herbacé, en passant par de vernaculaires éléments architecturaux de la région.

Milena s'intéresse autant à la collecte de fragments qu'aux possibles dispositifs d'agencement et de présentation. Son atelier devient ainsi le lieu d'une exploration sur le collage, alliant la projection vidéo à la diffusion sur écran de télévision. La superposition de couches d'images génère une atmosphère aussi enveloppante qu'onirique. Par le biais de cette forme installative, le montage visuel créé par l'artiste montre comment les images, au-delà de leur caractère référentiel, « performant » en quelque sorte leur propre récit, leur contexte d'origine.

—

p. 14/15

**Sanaz Sohrabi**

Sanaz s'intéresse également au caractère performatif des images, surtout photographiques, en s'attardant à leur trajectoire et au discours qu'elles génèrent. Elle examine le statut des images, au-delà de leur nature.

L'ambitieux projet vidéo dans lequel elle s'est plongée tout au long de la résidence témoigne de ses préoccupations pour la matérialité de l'image autant que pour les narrations qu'elle recèle. À partir de séries d'images existantes, elle se penche sur les récits auxiliaires qui peuvent s'y cacher. Avec une finesse et une attention remarquables, elle met en lumière ce qui se trame à travers les reflets des miroirs et les regards dans les photographies qu'elle scrute. Le projet se déploie sous la forme d'un essai vidéo où la voix de l'artiste se superpose aux images qui défilent. Le jeu de manipulation et de juxtaposition des photographies imprimées que fait Sanaz lui permet de les (re)mettre en scène, en les situant à la fois dans un contexte plus large et en les repositionnant dans une narration alternative. La profondeur de son analyse a pour effet d'ébranler nos perceptions premières des images : ce que l'on croit donné, ce que l'on pense comprendre aisément s'avère finalement complexe et plurivoque.

—

p. 08/09

**Gwenaël Bélanger**

Par une approche d'abord plastique, Gwenaël étudie les modes de fabrication et d'existence de l'image. Ainsi, par le biais de la photographie ou de procédés graphiques, il propose un jeu autour de la perception du réel en installant un doute sur la nature des images que l'on voit.

Lors de la résidence, Gwenaël s'est investi dans une exploration photographique en adoptant la perspective du sculpteur, se laissant inspirer par le contexte spécifique d'Est-Nord-Est et le lien historique de cet organisme avec les pratiques de la sculpture. Il s'est plongé dans un processus d'expérimentation, traitant l'image en tant que matière malléable. Dans un premier temps, il s'est lancé dans une série de prises de vue qu'il a rapidement souhaité voir apparaître sur papier. Il a ensuite fait de ce matériau imprimé le sujet de ses photographies. Procédant par pliage, torsion, découpage, assemblage et recomposition, il a créé une série de compositions énigmatiques qui ne laissent que suffisamment d'indices pour être captivantes. Face à ces images, on s'interroge à la fois sur ce qui les constitue et sur ce qu'elles communiquent. C'est dans cet état d'ambiguïté que se révèle leur potentiel polysémique, un enjeu au cœur de la pratique de Gwenaël.

—

Pour ma part, arrivée à Saint-Jean-Port-Joli avec une valise remplie de livres, j'avais l'intention de m'immerger complètement dans la lecture. Car comment écrire sans lire ? Un peu à la manière des artistes que j'ai côtoyés, je me suis mise en quête *de ce qui fait récit*. Les mots comme les images se racontent parfois d'eux-mêmes, pour peu qu'on leur laisse de l'espace. Non sans un certain vertige, j'avais le besoin de me placer sur le seuil, sans plan défini. Avec en tête les mots de Bernard Stiegler, m'abandonner à la « tempête de lecture », dans « l'attente de l'inattendu »<sup>1</sup>. Ne pas savoir, mais surtout, résister à la tentation de prévoir.

1. Bernard Stiegler, *L'attente de l'inattendu*, Genève, Head, 2005.

## EMMANUELLE CHOQUETTE

LIVING IN A  
LIGHT BEAM

[Translated by Käthe Roth]

Even though I didn't write this essay to manufacture links among unrelated practices, the particular context of the residency nevertheless brings out subtle resonances, common threads that run through the artists' approaches. Perhaps this sense of closeness emerged due to the feeling of community that arose as the days passed. Or perhaps it was a manifestation of the unexpected, to the extent that we were permitted to expect it.

It seemed to me that all of the artists with whom I shared this stretch of time—Audrée Demers-Roberge, Milena Edelstein, Sanaz Sohrabi, and Gwenaël Bélanger—were exploring, in different ways, the conditions under which images appear and move. How do images live and what do they say? This would be a nodal point illustrating the contingency of the practices that existed momentarily in a single light beam.

And so, it is with a gaze suffused with proximity that I leave some written traces of the artists' work. They opened their studios to me and let me see the status of their research. It is these moments of unveiling—only a small part of the territory of their practices—that I try to grasp and transmit here.

---

p. 10/11

**Audrée Demers-Roberge**

Fascinated by the power of nature, Audrée engages in a relationship with the environment that involves a contemplative dimension but is more closely related to symbiosis. The desire to engage with the environment is manifested in each step of her creative process. Through her multidisciplinary approach, she inscribes her own body in the landscape, as a stakeholder in it.

Audrée works with proliferation; she generates series, ensembles, and accumulations. By embracing repetition, she magnifies the smallest details and augments the intensity of certain images. She used this approach for one of her projects during the residency. She modelled several dozen horsetails—wild plants widespread in Quebec—out of ceramics, then arranged these motifs and sculptural elements in an infinite horizon of possibilities. As she played with these objects that bore the trace of her gesture, she instituted a perceptible narrative that calls upon observable notions both in nature and in the social environment: strength in numbers, capacity for adaptation, and the potential of the network. The constellations of horsetails illustrated the possible and infinite variations at work in all types of relationships.

---

p. 12/13

**Milena Edelstein**

Like Audrée's work, Milena's is built on observation and hyper-awareness of all the smallest details of a situation. With this state of mind, Milena tried to discern the contours and folds—the places and the non-places—in the context of the residency in Saint-Jean-Port-Joli. Using photography and video to document her immersive experience, she accumulated images that would become language. They revealed the minimal action that constitutes daily routines and rhythms: going from one place to another, touching everyday objects, performing banal tasks. Through infinitesimal gestures, Milena discovered, then revealed, what surrounded her, from the horizon appearing beyond the beach, to the smallest details of a bed of grass, to vernacular architectural elements of the region.

Milena was as interested in collecting fragments as in the possible mechanisms for arrangement and presentation. Her studio thus became a space for exploration of collage, linking video projection with dissemination on the television screen. The superimposition of layers of images generated an ambience that was both enveloping and dreamlike. Through the installation that she created, Milena's montage showed how images, beyond their referential nature, somehow "perform" their own narrative, their context of origin.

—

p. 14/15

### **Sanaz Sohrabi**

Sanaz, who is also interested in the performative nature of images, especially photographs, explores their trajectory and the discourse that they generate. She examines the status of images, beyond their nature.

The ambitious video project in which she immersed herself throughout the residency testified to her concerns with both the materiality of the image and the narrations that it contains. Starting with an existing series of images, she examined the auxiliary narratives that might be hidden in them. With remarkable delicacy and attention, she brought to light what was interwoven through the mirror reflections and gazes in the photographs that she scrutinized. The project was deployed in the form of a video essay in which Sanaz's voice was superimposed over scrolling images. Through the play of manipulation and juxtaposition that she created, she (re)staged printed photographs by situating them in a broader context and repositioning them in an alternative narration. The depth of her analysis shook our initial perceptions of the images: what we thought was a given, what we understood easily, in the end proves to be complex and equivocal.

—

p. 08/09

### **Gwenaël Bélanger**

With an approach that is mostly visual, Gwenaël studies how images are made and exist. Through photography or graphic processes, he proposes interplay around the perception of the real by raising doubt about the nature of the images that we see.

During the residency, Gwenaël undertook a photographic exploration by adopting the perspective of the sculptor, taking inspiration from the specific context of Est-Nord-Est and the organization's historical link with sculpture practices. He immersed himself in a process of experimentation, treating the image as a malleable material. First, he took a series of pictures that he quickly wanted to see on paper. Then, he made these printed materials the subject of his photographs. Using folding, twisting, cutting out, assemblage, and reconstruction, he created a series of enigmatic compositions that left just enough clues to be captivating. Looking at these images, we wondered both what they are made of and what they communicate. It was in this state of ambiguity that their polysemic potential—an issue at the core of Gwenaël's practice—was revealed.

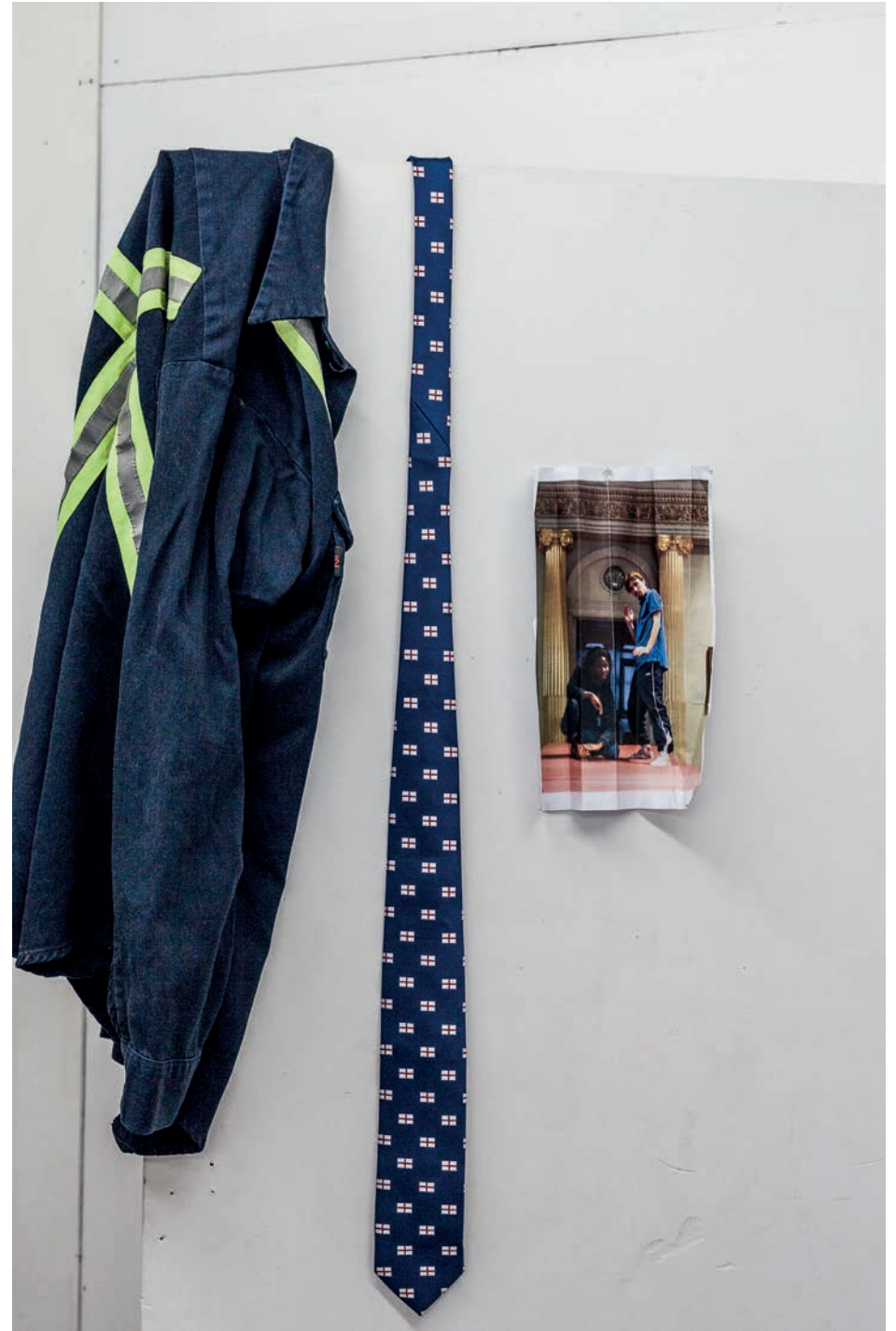
—

For my part, I arrived in Saint-Jean-Port-Joli with a suitcase full of books, intending to immerse myself completely in reading. For how can one write without reading? A bit like the artists whom I spent time with, I was in search of *what makes a narrative*. Words, like images, sometimes tell us about themselves if we leave them some space. Not without a sense of disorientation, I needed to place myself on the threshold, without a defined plan. I had in mind the words of Bernard Stiegler, as I abandoned myself to the "tempest of reading," in order to "expect the unexpected."<sup>1</sup> Not to know but, above all, to resist the temptation to predict.

1. Bernard Stiegler, *L'attente de l'inattendu* (Geneva: Head, 2005) (our translation).













## DOMINIQUE CHANTRAINE

**EST-NORD-EST -  
RÉSIDENCE D'ÉTÉ 2016**

Ce qui m'a frappée au contact des quatre artistes en résidence à Est-Nord-Est cet été-là, c'est le rapport qu'ils ont tous su établir avec le lieu et ses composantes, soit géographiques, soit sociales, lesquelles sont entrées en relation directe avec l'identité de chacun et la production de leurs œuvres. Les lieux et le territoire « en tant que représentation, [...] entrent dans la forme de la territorialité, celle des individus et des groupes. On peut dès lors faire l'hypothèse que la territorialité en tant que valeur subjective (l'expression d'un sujet), mais aussi que construction socio-culturelle et que phénomène cognitif, offre d'étroites similitudes avec l'identité. [...] Dans les cas où l'identité se réfère clairement au territoire, on imagine assez bien une sorte de dialectique, de mouvement interactif, sinon fusionnel, entre territorialité et identité »<sup>1</sup>.

p. 30/31

**Liam Geary Baulch**

Artiste et activiste londonien, Liam Geary Baulch axe son travail sur la performance et l'activisme par l'entremise du chant, du costume et de la danse. Son passage à Saint-Jean-Port-Joli, plutôt remarqué, a même été souligné à quelques reprises dans les médias.

Son principal projet, le *Sea Squad*, s'est inscrit dans le cadre de la campagne de mobilisation contre Énergie Est et son pipeline, **Coulez pas chez nous**. Profitant des deux mois de résidence, Liam a rassemblé et entraîné une troupe de « cheerleaders », chacune d'entre elles représentant une molécule d'eau. Cette troupe s'est ensuite produite dans le cadre de divers événements, comme la Biennale de sculpture et le Festival des chants marins.

Parallèlement, Liam a effectué d'autres interventions. Le projet *We will not stand*, réalisé en collaboration avec Jérémy Laffon, visait à dénoncer l'absence de mobilisation citoyenne pour rendre la route 132, reliant entre autres Est-Nord-Est au village, plus sécuritaire. Sur cette route secondaire à seulement deux voies, des camions-remorques roulent jour et nuit à une allure folle malgré les nombreux piétons, cyclistes et joggeurs qui y circulent. Le projet consistait à monter sur des roulettes une estrade vermoulue et à l'utiliser comme véhicule pour se rendre jusqu'au site de la Biennale de sculpture afin d'illustrer la vulnérabilité de certains usagers de la route et la précarité du trajet.

Liam a également posé un geste symbolique en formulant à deux reprises des excuses pour les actions regrettables commises par les conquérants anglais contre la population francophone de la région en 1759, quand les troupes anglaises ont brûlé les résidences des colons français se trouvant sur leur passage, de Kamouraska à Cap-Saint-Ignace. La première intervention s'est faite le jour de la présentation des projets artistiques, le 17 juillet 2016. Au nom de la Grande-Bretagne, Liam s'est publiquement excusé pour les préjudices commis. Quelques semaines plus tard, il a aussi remis à Pierre Bourgault, artiste phare de la région, un document rédigé à la main où il réitère ses excuses à la communauté.

p. 26/27

### Émilie Bernard

Originaire de la Gaspésie, Émilie Bernard aime travailler à partir d'éléments tirés de la nature environnante de la région où elle se trouve. Malgré l'apparente disparité des objets accumulés dans sa caverne d'Ali Baba, on comprend vite que rien n'est complètement laissé au hasard. Ici, il est surtout question de collections. Avec habileté et minutie, Émilie constitue des ensembles où il nous revient à nous, spectateurs, de tisser les liens de ressemblance ou de différence qui ont orienté l'agencement des différentes pièces.

Pendant cette résidence, l'artiste s'est consacrée à trois projets. Le premier est une forme d'herbier tridimensionnel qui est le prolongement d'un travail réalisé dans le cadre d'une résidence en Islande. À partir de dessins d'éléments de la flore islandaise, Émilie a entrepris de mouler, sculpter et tailler différentes formes de fleurs et de feuilles dans divers matériaux (bois, plâtre, etc.), en jouant avec les couleurs et les tailles. Le second projet est une collection d'éléments trouvés dans la région de Saint-Jean-Port-Joli. On trouve des fragments de bois de grève, des pierres,

des pièces métalliques, des antiquités. Ces éléments sont agencés de manière à permettre des associations entre les formes ou les couleurs. Quant au troisième projet, élément nouveau dans sa démarche artistique, il touche davantage l'intervention en milieu rural. Fascinée par les motifs peints sur les portes de grange, Émilie a reproduit, sur du carton, certains des plus caractéristiques (losanges, triangles, etc.) pour les apposer à divers endroits tels que des granges, des fenêtres de maisons abandonnées, etc. Elle a également créé des motifs de cascade qu'elle a déposés dans le paysage, là où l'eau aurait normalement dû couler.

p. 28/29

### Jérôme Havre

Français d'origine résidant actuellement à Toronto, Jérôme Havre articule entre autres son travail autour des thèmes de l'identité, de la culture, de la mobilité intra et extraterritoriale et de l'intégration. Pendant sa résidence à Est-Nord-Est, il a entamé quatre projets qu'il compte développer dans l'avenir.

Au gré de ses promenades le long des berges du fleuve, Jérôme a amassé du bois de grève et a entrepris de créer, pour chaque morceau, une carte d'identité indiquant le lieu de récupération, la date, la taille, le type de bois, l'odeur, le poids, dans le but de concevoir un genre de « catalogue raisonné » de ses trouvailles. Comme lorsqu'il est question de cataloguer les humains, certaines fiches ne peuvent être complétées car des données manquent. Placés ensuite dans l'espace de son studio, et éventuellement dans celui d'un musée, ces bouts de bois, agencés de manière à délimiter une frontière, deviennent des éléments qui illustrent le déplacement, la migration d'une œuvre d'un lieu à un autre.

À partir de l'aspect naturel de ces bouts de bois, l'artiste a ensuite créé des images 2D. Ces dernières se transformeront éventuellement en objets 3D. Ces objets 3D se présenteront sous une forme différente parce qu'ils auront été collectés par une personne étrangère. Ils deviendront des symboles de la transformation nature/culture par l'entremise d'une installation présentant une carte de Saint-Jean-Port-Joli où des points lumineux illustreront la présence d'éléments extraterrestres, eux-mêmes incarnés par les objets 3D tirés des images des bouts de bois.

Le dernier projet abordé traite de l'invention d'une culture au sein d'une autre. À partir d'un anneau de bois intégré à un arbre, comme une forme de *piercing*, Jérôme s'interroge sur la manière dont les éléments vont se

développer l'un avec l'autre et soulève ici toute la question de l'intégration. La greffe va-t-elle tenir, l'arbre va-t-il mourir? La résine de l'arbre englobera-t-elle l'élément? Ces réponses ne pourront se voir qu'avec le temps, comme toute démarche d'intégration à un territoire. Jusqu'à quel point les entités étrangères à un lieu peuvent-elles s'y incorporer et de quelle manière cette incorporation se manifeste-t-elle?

—

p. 32/33

### Jérémy Laffon

Le travail de Jérémy Laffon prend plusieurs formes, mais il s'est résolument orienté vers l'intervention *in situ* au cours de sa résidence à Est-Nord-Est. Avec la collaboration de l'artiste invitée Elvia Teotski, Jérémy a travaillé principalement sur deux projets au caractère tantôt poético-ludique tantôt éphémère, deux axes de création qu'il privilégie.

#### ***Bottle Joe***

Ce projet a germé dans la tête de Jérémy après qu'il eut remarqué la présence d'une maisonnette plus ou moins en ruine au milieu d'une zone industrielle délimitée par deux entreprises de la région. Malgré le délabrement des lieux, la maisonnette présentait plusieurs signes d'occupation : outils, manteaux, frigo... Tout laissait croire que quelqu'un allait revenir, même si Jérémy a su plus tard qu'on n'y reviendrait jamais. Ainsi s'est construite la légende de Joe, l'occupant des lieux désormais désertés.

Avec l'intention de profiter du fait que Saint-Jean-Port-Joli est un village traditionnellement dédié à la sculpture, Jérémy a entrepris de refaçonner plusieurs éléments de la maisonnette dans le but de lui redonner vie et visibilité. Ainsi, il a réparé les pattes de table et de chaises brisées, sculpté des colonnes de soutènement pour empêcher l'effondrement du toit, remodelé les manches des outils rouillés dans des bois aux essences riches et variées comme du merisier, du noyer, du hêtre. Les éléments ont alors été replacés dans la maisonnette qui a ensuite été éclairée, comme une scène où se conjuguent la réalité du temps présent et passé mais où se joue aussi la légende de Joe en plusieurs couches superposées.

#### ***Tumbleweed (ou l'exerciseur)***

Le *tumbleweed* est une plante du désert qui, lorsqu'elle se détache de sa tige, tourne en spirale, entraînant avec elle la poussière ou tout autre élément en suspension se trouvant sur son passage pour lui donner une forme sphérique. En s'inspirant de cette forme végétale particulière, Jérémy a conçu, à l'aide de matériaux de placage, cinq structures sphériques destinées à être

ensuite déposées un peu partout dans la nature environnante et livrées aux caprices du vent et des éléments. Pendant les deux ou trois jours suivants, les *tumbleweeds* seront filmés. On cherche ici à analyser leur trajectoire, leur résistance, leur comportement, mais aussi à créer une image poétique. En effet, le village de Saint-Jean-Port-Joli, particulièrement en ce qui a trait aux maisons longeant la route 132, évoque à certains égards une ambiance de village western avec des porches et des perrons où les gens s'assoient pour contempler la désolation de la route. Les *tumbleweeds* viennent bouleverser cette tranquillité. Ici, l'artiste perd le contrôle de son œuvre pour laisser au temps et à la nature le soin de faire la leur.

I. Guy Di Méo, « L'identité, une médiation essentielle du rapport espace/société », *Géocarrefour*, 2002, vol. 77, n° 2, p. 175-184.

## DOMINIQUE CHANTRAINE

EST-NORD-EST –  
2016 SUMMER RESIDENCY

(Translated by Käthe Roth)

What struck me about the four artists in residence at Est-Nord-Est this past summer was the relationship that each established with the place and its geographic and social aspects, which permeated their identity and the production of their artworks. Places and territory, “as representation . . . enter the form of territoriality—that of individuals and groups. One can thus hypothesize that territoriality as a subjective value (the expression of a subject), and as a socio-cultural construction and a cognitive phenomenon, has close affinities with identity. . . . In cases in which identity refers clearly to territory, one can well imagine a sort of dialectic, or interactive—if not symbiotic—movement, between territoriality and identity.”<sup>1</sup>

p. 30/31

**Liam Geary Baulch**

London artist and activist Liam Geary Baulch focuses his performance-based practice on activism through song, costume, and dance. His stay in Saint-Jean-Port-Joli did not go unnoticed; he was even covered by the media several times.

His main project, *Sea Squad*, fell within the context of the **Coule pas chez nous** protest campaign against Energy East and its pipeline. During his two-month residency, Liam assembled and trained a troupe of “cheerleaders,” each representing a water molecule. The troupe performed at various events, including the Biennale de sculpture and the Festival des chants marins.

At the same time, Liam performed other interventions. In the project *We will not stand*, produced in collaboration with Jérémy Laffon, he denounced the absence of citizen activism to make Route 132, linking Est-Nord-Est and other locations to the village, safer. Tractor-trailers roll day and night at high speed on this two-lane secondary highway, which is shared with

numerous pedestrians, cyclists, and joggers. The project consisted of mounting an antiquated platform on wheels and using it as a vehicle to get to the site of the sculpture biennale in order to illustrate the vulnerability of certain users of the highway and the precariousness of the trip.

Liam also made a symbolic gesture by twice apologizing for unfortunate actions taken by the English conquerors against the French-speaking population of the region in 1759, when English troops burned the homes of French settlers on their way from Kamouraska to Cap-Saint-Ignace. Liam’s first gesture took place on the day when the art projects were presented, July 17, 2016: on behalf of Great Britain, he apologized publicly for the injuries caused. A few weeks later, he gave Pierre Bourgault, a leading artist of the region, a handwritten document in which he reiterated his apologies to the community.

p. 26/27

**Émilie Bernard**

Gaspé native Émilie Bernard likes to work with elements taken from the natural environment of whatever region she finds herself in. Despite the apparent disparities among the objects that accumulate in her cave of treasures, it quickly becomes obvious that nothing has been left to chance. Here, most things belong to collections. With skill and meticulousness, Émilie builds groupings, and it is up to spectators to find the resemblances or differences behind the arrangements of different pieces.

During the residency, Émilie devoted herself to three projects. The first was a form of three-dimensional herbarium, extending a concept initiated during a residency in Iceland. Starting from drawings of elements of Icelandic flora, Émilie moulded, sculpted, and carved different flower and leaf shapes using various materials (wood, plaster, and so on) and playing with colours and sizes. The second project was a collection of things found in the Saint-Jean-Port-Joli region: fragments of driftwood, stones, pieces of metal, and antiques. These objects were arranged in a way that created possible associations among shapes or colours. The third project opens a new perspective in Émilie’s artistic approach and is related more to intervention in the rural environment. Fascinated by the motifs painted on garage doors, she reproduced some of the more characteristic ones (diamonds, triangles, and others) on cardboard and attached them to various places, such as barns and windows of abandoned houses. She also created waterfall motifs and placed them in the landscape where water might have been expected to flow.

---

p. 28/29 **Jérôme Havre**

Born in France and currently living in Toronto, Jérôme Havre articulates his work around themes of identity, culture, mobility within and beyond territories, and integration. During his residency at Est-Nord-Est, he initiated four projects that he is planning to develop in the future.

During his walks along the banks of the river, Jérôme gathered driftwood and began to create, for each piece, an identity card listing where it was found, the date, the size, the type of wood, the smell, and the weight; the goal was to create a kind of catalogue raisonné of his finds. Just like when cataloguing humans, certain files cannot be completed because data are lacking. Placed in his studio, and eventually in a museum, these bits of wood, arranged to define a border, become elements illustrating the movement, or migration, of an artwork from one place to another.

Starting from the natural aspect of the pieces of wood, Jérôme then created 2D images that are intended eventually to become 3D objects. The objects will be presented in a different form because collected by a foreigner. They will become symbols of transformation from nature to culture in an installation presenting a map of Saint-Jean-Port-Joli within which points of light will illustrate the presence of extraterrestrial elements, embodied by the 3D objects taken from the images of the pieces of wood.

The last project deals with the invention of one culture within another. Starting with a ring of wood integrated into a tree, like a form of piercing, Jérôme explores how elements will develop within other elements, raising clearly the question of integration. Will the graft hold, or will the tree die? Will the tree's resin encompass the element? The answers to these questions will become clear only with time, like any approach to integration with a landscape. To what point can entities foreign to a place be incorporated, and how is this incorporation manifested?

---

p. 32/33 **Jérémy Laffon**

Jérémy Laffon's work takes various forms, but during his residency at Est-Nord-Est he was resolutely oriented toward in situ intervention. With the collaboration of guest artist Elvia Teotski, Jérémy worked mainly on

two projects that were both poetic/playful and ephemeral – two of his favoured axes of creativity.

***Bottle Joe***

This project was born in Jérémy's mind after he noticed a small house, more or less in ruins, sitting in the middle of an industrial zone defined by two businesses in the region. Although dilapidated, the little house showed a number of signs of being occupied: tools, coats, refrigerator, and so on. All indications were that someone might return, although Jérémy found out later that no one ever would. Thus was born the legend of Joe, the occupant of the now-deserted premises.

Drawing on the fact that Saint-Jean-Port-Joli is a village traditionally devoted to sculpture, Jérémy undertook to reshape a number of elements in the small house in order to bring it back to life and visibility. For instance, he repaired the broken table and chair legs, sculpted support columns to keep the roof from caving in, and remodelled the rusted tools in rich and varied species of wood such as wild cherry, walnut, and beech. The elements were placed in the house, which was then lit like a stage on which the reality of times present and past are melded and the legend of Joe plays out in a number of superimposed layers.

**Tumbleweed (or, the Exerciser)**

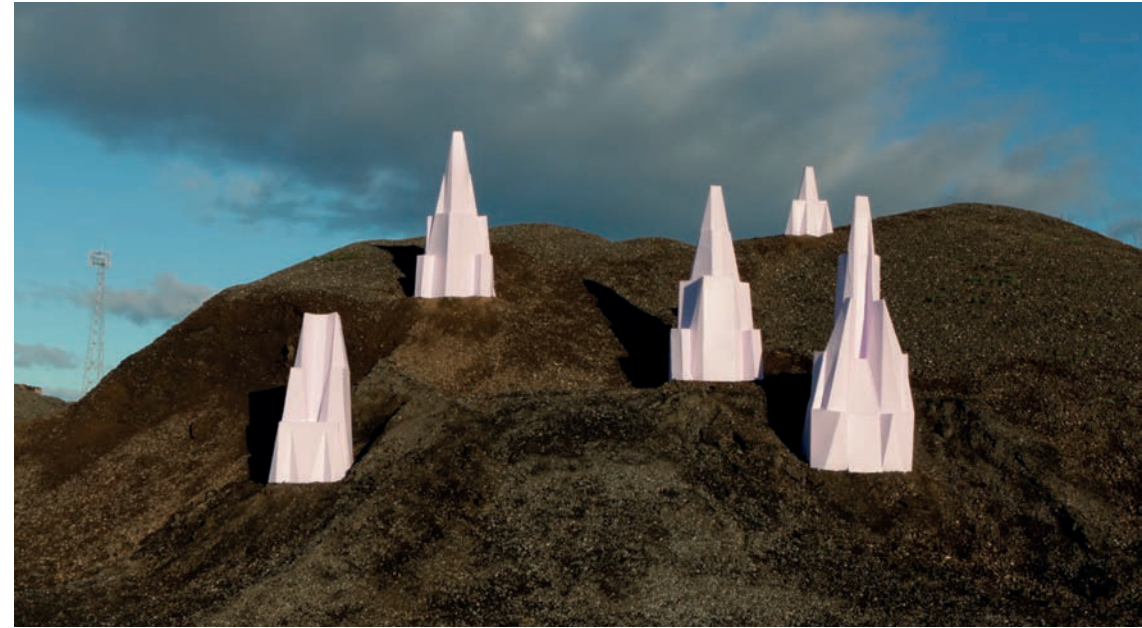
Tumbleweed is a desert plant that, when detached from its stem, turns in a spiral, dragging along dust and any other volatile element found as it goes, ultimately forming a sphere. Inspired by this unusual plant form, Jérémy used veneer materials to make five spherical structures designed to be placed here and there in the surrounding natural environment and left to the caprices of the wind and elements. For the next two or three days, the "tumbleweeds" were filmed. The idea was to analyze their trajectory, strength, and behaviour, as well as to create a poetic image. Indeed, the village of Saint-Jean-Port-Joli, particularly the houses along Route 132, are evocative in some ways of a Western village, with their porches and front stoops where people sit to contemplate the desolation of the highway. The "tumbleweeds" upset this tranquillity. Here, Jérémy lost control of his artwork, leaving time and nature to make them theirs.

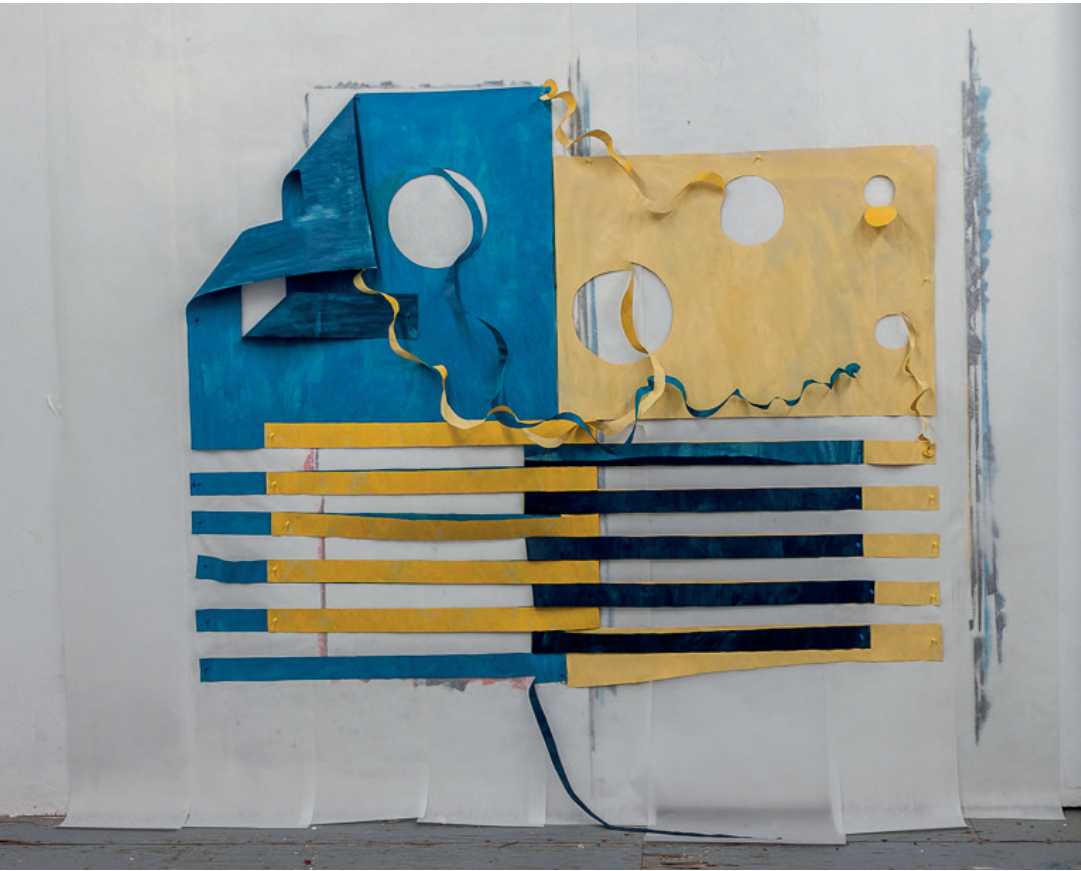
1. Guy di Méo, "L'identité, une médiation essentielle du rapport espace/société," *Céocarrfour* 77, no. 2 (2002): 175–84 (our translation).













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<sup>e</sup> 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.

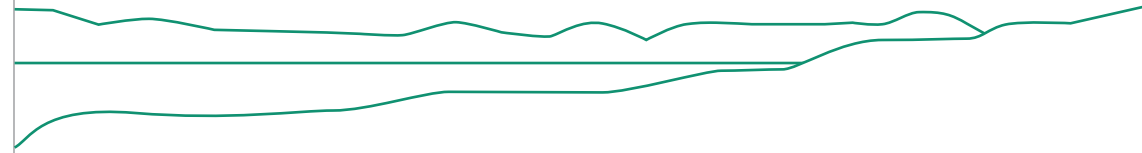
The passage of light through materials was considered along with the tracing of light as a marker of time and a transitory maker of lines and shapes. Davies used architectural elements such as light boxes, the window, screens, and hanging curtains to play with opacity and transparency—as another visual 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**

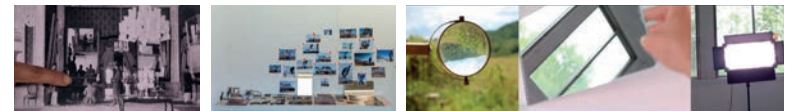
Née à / born in São Paulo, Brésil (1988). — Vit et travaille à / lives and works in São Paulo, Brésil.

*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.

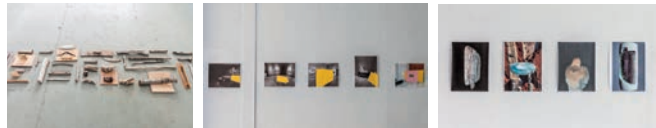


Sketch and video for *Where's My Helmet* performance via video link from Est-Nord-Est to Limbo, London, 2016. — *Sea Squad - Cheerleading Against Climate Change*, performance at Parc des Trois-Bérets on July 23, 2016. — Tie and Quebec work wear hanging in studio at Est-Nord-Est, 2016.

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.

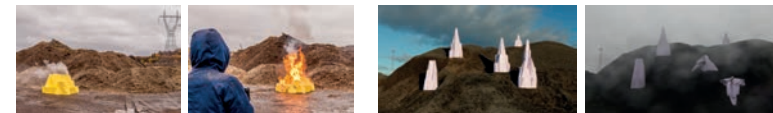


*La roulotte à Judith*, 2016, acrylique et peinture vinylique sur papier, 160 x 88 cm. — *La leçon de guitare au coin Ste-Hélène/Caron*, 2016, acrylique et peinture vinylique sur papier, 150 x 100 cm. — *Installation*, 2016, médiums mixtes.

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.

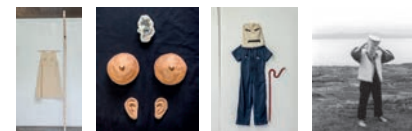


*Untitled*, 2016, acrylique sur papier. — *Untitled*, 2016, acrylique sur papier.

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



Cet ouvrage est édité par Est-Nord-Est sous la direction de Dominique Allard, directrice artistique de l'organisme. / This book is published by Est-Nord-Est and edited by Dominique Allard, artistic director of the centre.

**Révision du français / French editing**

Christine Martel

**Révision de l'anglais / English editing**

Käthe Roth

**Traduction vers le français / French translation**

Simon Brown

**Traduction vers l'anglais / English translation**

Käthe Roth

**Correction des épreuves / Proofreading**

Céline Arcand

**Conception graphique / Graphic design**

Dominique Mousseau

**Photographies / Photographs**

Les photographies des œuvres ont été prises par Jean-Sébastien Veilleux, sauf indication contraire. Photographs of the artworks were taken by Jean-Sébastien Veilleux, unless otherwise indicated.

© Est-Nord-Est, les auteures et les artistes / Est-Nord-Est, the authors, and the artists

Dépôt légal 2020

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

Legal Deposit 2020

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Library and Archives Canada

ISBN 978-2-9809684-6-4

**Est-Nord-Est, résidence d'artistes**

335, avenue de Gaspé Ouest

Saint-Jean-Port-Joli, Québec

Canada G0R 3G0

www.estnordest.org

Tous droits réservés / All rights reserved

**Équipe/Team 2020**

Directrice générale / Executive director : Dominique Boileau

Directrice artistique / Artistic director : Dominique Allard

Responsable des communications et de l'accueil aux résidences /

Communications and residency hosting coordinator : Camille Devaux

Technicien / Technician : Richard Noury

Adjointe administrative / Administrative assistant : Dominique Caron

**Équipe/Team 2016**

Directrice / Director : Dominique Boileau

Adjoint à la direction / Assistant director : Richard Noury

Technicienne spécialisée, aide à la recherche / Specialized technician,

Research assistant : Florence Vincent

Adjointe administrative / Administrative assistant : Dominique Caron



Conseil des Arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts



Conseil des arts  
et des lettres du Québec  
Québec



pépinières  
européennes  
jeunes artistes

GWENAËL BÉLANGER  
ÉMILIE BERNARD  
GUILLAUME BRISSON-DARVEAU  
NICOLE BURISCH  
DOMINIQUE CHANTRAINE  
EMMANUELLE CHOQUETTE  
GWENAN DAVIES  
AUDRÉE DEMERS-ROBERGE  
MILENA EDELSTEIN  
CÉLIE FALIÈRES  
LIAM GEARY BAULCH  
JÉRÔME HAVRE  
JÉRÉMY LAFFON  
GABRIELLE LAJOIE-BERGERON  
SANAZ SOHRABI  
PEARL VAN GEEST