LA SCULPTURE

et le vent

FEMMES SCULPTEURES au Québec

Jocelyne**ALLOUCHERIE** Micheline**BEAUCHEMIN** Liliana**BEREZOWSKY**
Yvette**BISSON** Eva**BRANDL** Monic**BRASSARD**(COZIC) Marie-France**BRIÈRE**
Martha**FLEMING**–Lyne**LAPOINTE** Rose-Marie**GOULET** Francine**LARIVÉE**
Lisette **LEMIEUX** Marie-Christiane**MATHIEU** Barbara**STEINMAN**
Françoise**SULLIVAN** Louise**VIGER**

Commissaires → Rose-Marie**ARBOUR** Serge**FISETTE**

Françoise SULLIVAN,
Sans titre, 1967. Fer peint.
92 x 102 x 20 cm.
Photo : Deborrah Carruthers

FLEMING-LAPOINTE,
La Donna Delinquenta,
1987. Intervention au
théâtre Corona, quartier
Saint-Henri, Montréal.
Photo : Marik Boudreau

LA SCULPTURE et le vent FEMMES SCULPTEURES au Québec

Y A-T-IL QUELQUE CHOSE APRÈS L'EXPOSITION COLLECTIVE DE FEMMES ?

ROSE-MARIE ARBOUR

CETTE EXPOSITION RÉUNIT DES ŒUVRES QUE RIEN NE rapprochait particulièrement sur les plans formel ou symbolique, hormis le fait que leurs auteures sont des femmes « sculpteures ». Le lien, tout indirect soit-il avec les œuvres, n'en est pas moins important si l'on considère que le statut de l'auteur, en partie par le biais de la question des femmes en art, a justement regagné de l'importance face à l'œuvre à partir des années soixante-dix et du mouvement des femmes qui a toujours réaffirmé le lien entre l'auteure et son œuvre. Les œuvres exposées n'ont pas été produites pour cette exposition, et certaines remontent aux années soixante et soixante-dix, alors que d'autres ont à peine quelques années d'existence. L'objectif de la galerie CIRCA, en présentant ces œuvres, est de proposer une vue inédite du travail d'une quinzaine de femmes artistes dont aucun thème particulier ne rapprochait les œuvres exposées, sauf le fait que ces artistes sont incluses dans l'essai publié par Serge Fisette, *La sculpture et le vent. Femmes sculpteures au Québec* [1] — l'exposition « accompagnant » la publication du livre. L'ouvrage est consacré aux femmes sculpteures du Québec nées avant 1960. Le contexte particulier de cette publication est à retenir, car cette dernière attire l'attention sur une partie importante de l'art contemporain au Québec et sur certains enjeux artistiques qui ont jalonné le domaine élargi de la sculpture. Le titre du livre et de l'exposition place les œuvres exposées dans la catégorie « sculpture » et l'identité de leurs auteures — qualifiées de « femmes sculpteures » — est affirmée sans ambiguïté. Par ailleurs, on sait combien la sculpture s'est profondément transformée depuis un demi-siècle : ce domaine inclut maintenant tout autant des installations que des monuments, des œuvres photographiques, vidéographiques et holographiques, des œuvres dont les matériaux sont de matière souple (tels les tissus) ou bien encore de verre sous diverses formes, de métal, etc.

La sélection des exposantes, aux fins de l'exposition, s'est faite en tenant compte des six catégories qui, dans le livre de Serge Fisette, ont permis de situer la production artistique des femmes sculpteures en fonction de catégories d'espaces — le personnel, le territorial, l'identitaire, le corporel, le matériel et le virtuel. Ces catégories ont pour rôle de proposer aux lecteurs et aux lectrices des voies d'approche qui sont loin d'être étanches : en effet, la majeure partie des œuvres chevauchent plusieurs catégories. C'est

ainsi que, dans l'exposition, les œuvres d'Yvette Bisson, de Micheline Beauchemin ont été situées dans une perspective davantage historique que celles de Marie-France Brière ou de Rose-Marie Goulet, qui sont regroupées sous la bannière de l'art public. Liée à l'espace territorial se retrouve une œuvre de Jocelyne Alloucherie ; liées à l'espace personnel, celles de Françoise Sullivan, de Barbara Steinman, de Martha Fleming / Lyne Lapointe ; participant de l'espace identitaire sont les œuvres de Francine Larivée, de Cozic ; à l'espace corporel se joint une œuvre de Louise Viger ; à l'espace matériel répondent certains aspects des œuvres d'Eva Brandl, de Liliana Berezowsky, de Lisette Lemieux et, à l'espace virtuel, une œuvre holographique de Marie-Christiane Mathieu. À ces catégories spatiales s'ajoute la notion de *document* (photographies, maquettes) qui permet de présenter *in situ* des œuvres autrement impossibles à exposer dans le cadre de cette exposition. Parmi elles, celles de Barbara Steinman sont présentées grâce à trois photographies ; celles de Marie-France Brière, de Rose-Marie Goulet, de Micheline Beauchemin ont été conçues et réalisées dans le cadre de projets d'intégration des arts à l'architecture.

Une exposition regroupant exclusivement des œuvres de femmes — qui plus est des *sculpteures* — peut-elle encore soulever aujourd'hui un questionnement valable et pertinent sur les relations historiques entre l'art et les femmes artistes et, dès lors, un quelconque intérêt ? Il faut dire que la mission de diffuser l'art des femmes est toujours dévolue au centre d'artistes *La Centrale* à Montréal qui, depuis le début des années soixante-dix, a pour mission de diffuser la production artistique des femmes. Hors ce contexte particulier, une exposition collective d'œuvres de femmes est-elle encore justifiable en ce début du XXIe siècle ? Elle l'était au cours des grandes années du mouvement des femmes qui a marqué le paysage social et culturel nord-américain et le domaine de l'art contemporain. Si les expositions collectives des années soixante-dix et quatre-vingt consacrées à l'apport des femmes en art ont alors suscité un vif intérêt tant de la part des artistes que de publics diversifiés, ces expositions ont pratiquement disparu aujourd'hui [2]. Depuis les années quatre-vingt-dix, l'absence d'expositions collectives soit en tant que fait artis-

Micheline BEAUCHEMIN, *Il semble y avoir comme une pluie d'or*, 1983. Œuvre d'intégration à l'architecture : Bibliothèque Gabrielle-Roy, Québec. Aluminium, acier. 18,2 x 7,6 x 6 m. Photo : Joseph Kedl.

tique, soit en tant que fait symbolique, soit en tant que fait historique, n'a pas empêché un intérêt toujours soutenu et renouvelé pour l'activité artistique des femmes : en témoignent les très nombreuses études théoriques de même qu'en histoire de l'art publiées aussi bien en Amérique du Nord qu'en Europe, qui ont analysé et mis en valeur des œuvres de femmes ou encore leurs processus de création, leurs attitudes mêmes. Mais il faut dire que, pratiquement, les femmes artistes partagent la position de plus en plus difficile des artistes et des créateurs en général, marginalisés par les industries culturelles : ces dernières tendent en effet à rabattre l'art au niveau de la marchandise et d'en faire un objet d'échange au même titre que tout objet monnayable.

Cette exposition *La sculpture et le vent. Femmes sculpteures au Québec* présente donc des œuvres réalisées antérieurement et sans lien avec une thématique commune : ce sont les artistes sélectionnées qui ont proposé les œuvres exposées comme représentatives de leur travail artistique. C'est ainsi que cette exposition se présente comme un fait historique plutôt qu'artistique, affirmant les participantes en tant que *sculpteures* dans le champ de l'art contemporain. Les œuvres forment ici autant d'îlots indépendants les uns des autres, ce qui n'a pas empêché que soient établis entre elles des liens formels apparus lors de leur sélection. La question de la « sculpture » soulevée avec évidence par le titre convoquait d'une manière ou d'une autre la notion historique d'identité — comment ces artistes s'inscrivent-elles en tant que sculpteures dans le champ de la sculpture depuis les années soixante au Québec ? L'exposition contribuera, nous l'espérons, à préciser cet enjeu.

UN PARCOURS / LECTURE DE L'EXPOSITION

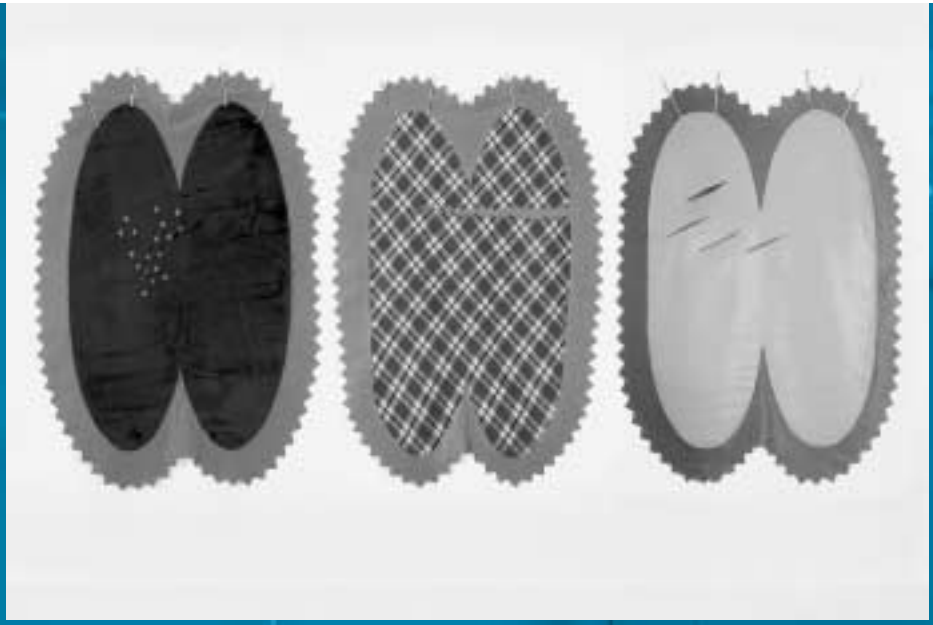
Les œuvres exposées ici se situent dans trois voies distinctes : d'une part, il y a les œuvres centrées sur la lumière. Puis, celles centrées sur l'« objet » domestique (nourriture, couple). Enfin, celles qui ne sont pas présentes physiquement mais sont documentées grâce à la photographie : certaines (Rose-Marie Goulet, Micheline Beauchemin) font partie de l'art public et d'autres pas (Barbara Steinman) — mais elles sont toujours sur leurs lieux d'origine. D'autres sont maintenant disparues (Martha Fleming/Lyne Lapointe). Une seule

Rose-Marie GOULET, *L'énigme de la générale*, 1988. Techniques mixtes. Photo de l'œuvre réalisée : Jocelyn Blais. Photo de la maquette (1987) : R.-M. Goulet

se situe hors ces catégories : celle de Françoise Sullivan qui rejoint sans ambiguïté la lignée de la sculpture nord-américaine moderniste.

1. La lumière comme matériau privilégié

Le verre est un matériau incomparable pour capter la lumière. Chez Lisette Lemieux, la frontière entre sculpture et architecture est démontée par la transparence du verre qui, au lieu d'abolir la fenêtre où l'œuvre est installée, en magnifie la lumière comme matière (*Lieudit*). Chez Francine Larivée, les parois de verre soutenues par une charpente de métal, plutôt que de cloisonner et camoufler, accueillent le flot de la lumière essentielle à la croissance des organismes végétaux qu'elles enclorent (*Les camouflages du neuf*). Chez Barbara Steinman, des lustres tels des monuments privés évoquent des lieux où les conventions règnent ; paradoxalement, la construction de verre sert de véhicule à la lumière comme métonymie de la lucidité (*Ballroom, Roulette, Lux*). Chez Micheline Beauchemin, la brillance des surfaces métalliques en mouvement contredit, tel le flux de la pensée, la rigidité de l'espace environnant (*Il semble y avoir comme une pluie d'or*, maquette). De même, le miroir est métaphore du regard de l'autre, reflétant la lumière comme source de reconnaissance de soi chez Liliana Berezowsky (*When I Say I Love You I Am Looking At My Reflection In Your Eyes*). C'est encore la lumière structurante qui modèle la géométrie des formes primaires en acier et aluminium chez Yvette Bisson. Elle est partie intégrante de l'ombre qui structure la forme et le sens de l'œuvre de Jocelyne Alloucherie (*Ombre nº 1*). S'il y a un thème formel qui, dans l'histoire de l'art, s'est fondé sur les contrastes de la lumière et de l'ombre, c'est bien le drapé : il est au centre de l'installation d'Eva Brandl, *Inside Night/Lumière des ténèbres* (*d'après une nouvelle de Tchekhov*). Une lumière à la Piranèse traverse les espaces et modèle les artefacts d'édifices et sites publics abandonnés, mis en valeur pour un temps très limité par le tandem Martha Fleming/Lyne Lapointe et que nous rendent en partie accessibles les photographies de Marik Boudreau et Martha Fleming (*La Donna Delinquenta,* 1987, *The Wilds and The Deep,* 1990).



COZIC, *Peaux de concombre*, 1975.
Peluche, vinyle, feutrine.
180 x 450 x 5 cm.
Photo : Daniel Roussel.

2. Les « objets » domestiques

Nous sommes dans une voie différente avec l'œuvre de Cozic, où l'objet culinaire magnifié par sa taille démesurée fait basculer le spectateur dans le monde de la domesticité, d'autant que le légume représenté est découpé dans des tissus cousus main (*Peaux de concombre*). Une nourriture de vie quotidienne est également évoquée dans l'hologramme de Marie-Christiane Mathieu, *Soup(e)*. Enfin, peut-on inclure ici, parmi les objets de la vie domestique, les objets sculptures fixés au mur de Louise Viger (*Hommes, usages, ornements*), dont on peut dire qu'ils sont sinon comestibles – comme le seront ultérieurement des œuvres de même type fabriquées en sucre par l'artiste – du moins absorbables par un sexe féminin. La mise en scène du corps masculin par une femme artiste est un événement rare dans l'histoire de l'art de même que son traitement comme « objet » domestique.

3. L'art public et l'art *in situ*

La troisième voie est celle qui nous entraîne dans l'espace public et vers des œuvres *in situ*. Les œuvres réalisées dans le cadre de l'intégration de l'art à l'architecture composent un domaine où les femmes sculpteures ont imprimé une marque d'inédit et de réflexif, en même temps que d'excellence, depuis plusieurs années au Québec : Rose-Marie Goulet (*L'énigme de la générale*), Marie-France Brière (*Moviola*). Trois œuvres *in situ*, qui ne sont pas de l'art public, sont présentes grâce à trois photographies épinglées au mur (Barbara Steinman : *Ballroom, Roulette, Lux*).

La majorité des œuvres de ces trois voies peuvent être qualifiées de « multidisciplinaires », car elles utilisent simultanément et alternativement des espaces bi et tridimensionnels, quand ce n'est pas un espace virtuel, des matériaux souvent inédits ou rarement employés en sculpture – les mousses de Francine Larivée. Certaines œuvres sont des installations où la photographie devient un matériau aussi présent que les matériaux plus traditionnels tels le métal ou la pierre. Il est significatif de remarquer que la seule sculpture qui ne s'inscrit pas dans ce cadre soit celle de Françoise Sullivan (*Sans titre*), où le contrepoids des formes géométriques taillées dans le métal peint en bleu échappe à la seule problématique de la lumière ainsi qu'à celle de l'objet domestique : ici, le modernisme de l'objet sculpture ramène le regard des spec-

Yvette BISSON, *Genèse relativité*, 1973. Six éléments. Bois laminé, tiges d'acier recouvertes de tubulaires d'aluminium. H. : 2,4 m. Photo : Paul Soucy.

tateurs à la stricte spécificité des formes dans l'espace tout en jouant de l'effet de gravité par le mouvement en oblique.

Les œuvres exposées ici participent d'une « sculpture éclatée ». Néanmoins, le terme générique de « sculpteures » a été sciemment adopté pour convoquer une mémoire historique — mémoire de la marginalisation, sinon de l'exclusion des femmes artistes du domaine traditionnel de la sculpture. L'accès à ce domaine est relativement récent et, depuis les années soixante, des femmes artistes dans le champ de l'art contemporain s'y sont affirmées magistralement. Dans le contexte particulier de cette exposition, il était donc pertinent et significatif de rappeler, à propos des femmes artistes dont les œuvres sont présentées ici, que l'histoire de la sculpture tient compte, depuis la seconde partie du XXe siècle, de leur apport à l'art moderne et contemporain et plus particulièrement au domaine élargi de la sculpture.

Serge Fisette m'a demandé de me joindre à titre de co-commissaire au projet de cette exposition. Je croyais pourtant l'*exposition collective de femmes* dénuée d'actualité depuis les dernières manifestations de ce genre à la fin des années quatre-vingt. Ma croyance ressortait d'une étude passablement longue que j'avais menée sur les intentions et motivations à l'origine des expositions collectives de femmes au Québec [3]. Ces expositions, au cours des décennies soixante-dix et quatre-vingt, ont en effet constitué un phénomène significatif pour l'art contemporain au Québec tant pour leur dimension esthétique que sociale. Leur nombre élevé pendant cette période avait, me semblait-il, épuisé les questionnements liés à l'art des femmes ainsi qu'à leur identité en tant qu'artistes, sans pour autant, il est vrai, en avoir réglé tous les problèmes. Plus généralement, ces expositions avaient permis de répondre en partie aux questions liées à certaines pratiques artistiques différentes, et plus particulièrement à des esthétiques qui proposaient autrement un rapport de l'œuvre à l'auteure ainsi qu'au monde quotidien qui est le sien, mettant souvent au centre du processus créateur la culture de l'artiste ; de même, elles ont proposé certaines solutions inédites sur le plan muséologique. La situation de l'artiste, d'une façon générale, est par ailleurs toujours aussi problématique aujourd'hui qu'elle l'était il y a vingt-cinq ans, même si elle varie légèrement selon les décennies. La question des femmes en art ne l'a pas résolue, mais elle en a fait surgir encore davantage les contradictions et les aliénations. Si certaines artistes obtiennent reconnaissance plus aisément aujourd'hui qu'autrefois,

Barbara STEINMAN, *Ballroom*, 1991. Installation *in situ*, Charleston, SC. Lustre, trépied en laiton, loupe gravée, photo sous verre trempé. Photo : John McWilliams.

il n'en reste pas moins que différentes valeurs culturellement liées aux femmes — matériaux, techniques et processus de faire propres à des activités habituellement réservées aux femmes, ainsi que des attitudes liées à la prise en charge des personnes, à *l'interrelationnel* — contribuent à les marginaliser d'autant que souvent les actions artistiques de ces artistes sont éphémères [4]. En outre, des artistes des générations antérieures, grâce à des expositions collectives, ont été « découvertes » de façon parfois retentissante, tant par un public spécialisé que par un public élargi. Une esthétique particulière a souvent été évoquée, fondée sur des références culturelles et politiques ainsi que sur une sensibilité à certains thèmes dont l'intime, l'autobiographique et, plus rarement, l'art comme projet thérapeutique. Sur le plan de la diffusion de l'art, les revendications des femmes artistes se sont précisées en même temps que se sont modifiés certains critères de sélection et de mise en scène des œuvres, qui ont fait de certaines expositions collectives des lieux d'innovation [5]. Ce qui a été commun à la majorité de ces expositions fut tout à la fois l'intention de signifier la *différence* sociale des femmes artistes en même temps que de mettre en lumière des esthétiques tendant à modifier ou bien à magnifier des états d'être et de vie.

À l'invitation qui leur a été lancée de participer à cette exposition, les exposantes ont toutes répondu spontanément par l'affirmative, ce qui en dit long sur la pertinence actuelle qu'un tel rassemblement sous-entend. Néanmoins, il n'y a pas lieu ici de chercher une esthétique commune décelable dans les œuvres exposées, et cette exposition ne constitue pas dès lors un fait artistique en soi. On y constate cependant, comme nous l'avons mentionné plus haut, la récurrence de certains éléments — lumière, transparence, références à la vie quotidienne —, mais cette exposition constitue plutôt un fait historique. En effet, l'appellation de « sculpteures » a pour fonction de situer les œuvres exposées dans ce champ disciplinaire, ce qui n'entraîne pas pour autant qu'elles soient déterminées par l'orthodoxie de la discipline. On ne peut oublier que l'autonomie de l'œuvre d'art passe d'abord et nécessairement par celle de son auteure : c'est donc de l'autonomie des femmes artistes en tant que sculpteures dont il s'agit ici et, on le sait, cette autonomie a été et est toujours fragile — ce qui rejoint la fragilité des créateurs en général au sein de notre société. En ce sens, une exposition collective de femmes sculpteures souligne la

Marie-France BRIÈRE, ***Moviola*****. Photographie numérique réalisée par l'architecte Gilles Saucier lors de la présentation de la maquette de l'œuvre d'intégration à l'architecture : Pavillon de musique, Université McGill (printemps 2005).**

volonté de modifier d'une façon ou d'une autre un cadre social qui est aussi celui des arts visuels plus généralement. Et bien que l'appellation de « sculpteur » n'ait plus aujourd'hui de sens précis étant donné que ce champ disciplinaire a été traversé par une multitude d'options plastiques, spatiales et temporelles, surtout depuis les années soixante — l'installation et la performance n'en étant pas des moindres —, il n'empêche que les femmes sculpteures qui s'y sont inscrites ont souvent exhibé des valeurs particulières. Le fait d'assumer ici le titre de « sculpteures » à l'occasion de cette publication et de cette exposition est en soi un rappel de cette différence assumée.

Il fut évident, surtout à partir des années quatre-vingt, pour les femmes artistes que, pour être reconnues en tant qu'artistes à part entière, elles devaient exposer en solo, ce qui était et est presque toujours la seule façon de confirmer la légitimité d'un ou d'une artiste dans le milieu de l'art contemporain. Après 1990, l'analyse des événements artistiques en matière d'expositions collectives montre que ces dernières ont été en net déclin. Ce que proposent cette publication *La sculpture et le vent. Femmes sculpteures au Québec* et l'exposition collective homonyme à la galerie CIRCA est à la fois une ré-affirmation du fait que la *question des femmes* est toujours actuelle et toujours liée à la collectivité des femmes. Dans les années des féminismes militants, ce type d'exposition collective se situait dans une mouvance sociale, celle du mouvement des femmes. Aujourd'hui, il en va différemment, sans pour autant que cette exposition-ci délaisse ce qui, dans l'art, affecte la vie. Les œuvres mises en vue ici offrent des références particulières à l'environnement (Brière, Fleming/Lapointe, Goulet), à des objets ordinaires de la vie quotidienne (Cozic, Mathieu) dont certains affichent des valeurs symboliques et publiques (Berezowsky, Brandl). Le mouvement vital est suggéré tout autant par les formes en équilibre (Sullivan) que répétitives (Viger). La lumière et l'ombre sont évoquées tout autant comme sources de vie biologique (Larivée) qu'esthétique (Alloucherie, Bisson, Lemieux, Beauchemin) et symbolique (Steinman).

Une question reste ici toujours lancinante : au Québec comme un peu partout dans le monde occidental actuel, le contexte social difficile pour les arts et les artistes — à part quelques rares éclaircies — n'épargne ni les artistes, ni les femmes, ni les œuvres, ni les divers intervenants qui en assurent la

Jocelyne ALLOUCHERIE, ***Ombre n° 1*****, 2001. Impression numérique, bois léger, pigment métallique, acrylique. 2,6 x 1,5 x 1,3 m. Photo : Richard-Max Tremblay.**

diffusion. De même que la position et la place des femmes sculpteures ont été historiquement marginalisées, aujourd'hui c'est la classe entière des créateurs qui est menacée et mise à mal par les industries culturelles et les pouvoirs financiers qui les soutiennent. Ceci, doublé d'une méconnaissance du fait que les activités artistiques — et intellectuelles — ne peuvent être évaluées par l'audimat. La voix militante qui émanait des expositions collectives de femmes des décennies passées s'est aujourd'hui en partie réinscrite, au Québec, dans les mouvements de défense générale de la culture et des arts, mais il ne faut pas voir cette exposition-ci comme une suite aux expositions militantes des décennies antérieures : elle affirme cependant que le geste artistique ne sépare jamais le sujet artiste du sujet social. Elle affirme aussi que l'action et la pensée des artistes doivent être considérées comme significatives non seulement sur le plan individuel mais sur le plan collectif.

Nous vous convions, Serge Fisette et moi, à regarder les œuvres rassemblées ici sous l'angle d'un art qui pense, et à considérer le travail des « sculpteures » comme un domaine en voie de mutation, comme — plus généralement — tout l'art qui nous est contemporain.

NOTES

1. Serge Fisette, *La sculpture et le vent. Femmes sculpteures au Québec*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2004.
2. Sauf dans le cas des *Femmeuses*, exposition annuelle de la région montréalaise dont l'objectif est avant tout caritatif.
3. Rose-Marie Arbour, « Les expositions collectives de femmes artistes avec leurs catalogues : 1965-1990 », *Exposer l'art contemporain du Québec. Discours d'intention et d'accompagnement*, sous la direction de Francine Couture, Centre de diffusion 3D, Montréal, 2003, p. 158.
4. Nous faisons allusion ici à une génération de femmes artistes nées après 1960 et qui ne sont donc pas incluses dans cette publication.
5. Ainsi de l'exposition collective à plusieurs volets *Réseau-Art-Femmes* (1982), qui comprenait les expositions situées dans différentes villes : *Traces* (Québec), *Tridimension-Elles* (Montréal), *Espaces-Femmes* (Chicoutimi), *Séquences* (Sherbrooke).

Liliana BEREZOWSKY, *When I Say I Love You I Am Looking At My Reflection In Your Eyes*, 1994. Acier, miroir, verre, cadre métallique. 190 x 63 x 63 cm. Photo : Laurent Theillet.

Lisette LEMIEUX, *Lieudit*, 2004. Verre biseauté, bois peint. 142 x 121 x 38 cm. Photo : Michel Dubreuil.

Eva BRANDL, *Inside Night / Lumière des ténèbres (d'après une nouvelle de Tchekhov)*, 2001. Impression numérique sur chevalet de bois, drapé, éléments de bois. 101,6 x 142,2 x 45,7 cm. Photo : Denis Farley.

Marie-Christiane MATHIEU, *Soup(e)*, 2001. Hologramme interactif. Photo : Marie-Christiane Mathieu.

Francine LARIVÉE, *Les camouflages du neuf*, 2002. Métal, verre, mousses, papier parchemin. 2,15 m x 3,24 m x 36 cm. Photo : Daniel Roussel.

Coordonnateur : Maurice ACHARD

Commissaires de l'exposition :
Rose-Marie ARBOUR, Serge FISETTE

Artistes : Jocelyne ALLOUCHERIE,
Micheline BEAUCHEMIN,
Liliana BEREZOWSKY, Yvette BISSON,
Eva BRANDL, Marie-France BRIÈRE,
COZIC (Monic BRASSARD),
Martha FLEMING et Lyne LAPOINTE,
Rose-Marie GOULET, Francine LARIVÉE,
Lisette LEMIEUX, Marie-Christiane MATHIEU,
Barbara STEINMAN, Françoise SULLIVAN,
Louise VIGER

Vidéo : Yves O'REILLY, Jean-Michel ROSS

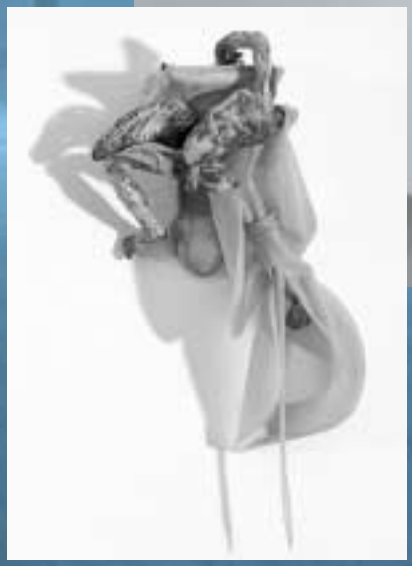
Éditeurs : Centre de diffusion 3D,
Centre d'exposition CIRCA

Photographie de la couverture : Guy L'HEUREUX

Graphisme : Claude GUÉRIN

Numérisation : PHOTOSYNTHÈSE

Impression : Imprimerie F. L. CHICOINE



Louise VIGER,
***Hommes, usages, ornements*, 1987-1988.**
Détail. Pâte à modeler, plâtre, caoutchouc, accessoires de parures.
Env. 36 cm.
Photo : Don Corman.

CIRCA

CENTRE D'EXPOSITION ART CONTEMPORAIN

29 MAI → 31 JUILLET 2004

Centre d'exposition Circa
372, rue Sainte-Catherine Ouest
Espace 444
Montréal (Québec) H3B 1A2
T 514 393-8248 / F 514 393-3803
Courriel : circa@cam.org
Site Web : www.cam.org/~circa

HEURES D'OUVERTURE :
du mercredi au samedi de 12 h à 17 h 30

Conseil des arts et des lettres Québec

CONSEIL DES **ARTS** DE **MONTRÉAL**