

**Inquiéter le regard. Guillaume Lachapelle et Simon Bilodeau
au Palazzo Bembo**
**Troubling the Gaze. Guillaume Lachapelle and Simon Bilodeau
at Palazzo Bembo**

Pierre Rannou

Numéro 84, printemps-été 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/73805ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)

1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rannou, P. (2015). Inquiéter le regard. Guillaume Lachapelle et Simon Bilodeau au Palazzo Bembo. *esse arts + opinions*, (84), 76–83.

**INQUIÉTER
LE REGARD.
GUILLAUME
LACHAPELLE
ET SIMON
BILODEAU
AU PALAZZO
BEMBO**

Pierre
Rannou

**TROUBLING THE GAZE.
GUILLAUME LACHAPELLE
AND SIMON BILODEAU
AT PALAZZO BEMBO**





Guillaume Lachapelle, *Dernier étage*, 2014.
Photo : Guy L'Heureux, permission de l'artiste |
courtesy of the artist

Guillaume Lachapelle, *Nuit étoilée*, 2014.
Photos : Guy L'Heureux, permission de l'artiste |
courtesy of the artist

Guillaume Lachapelle, *The Cell*, 2013.
Photo : Guy L'Heureux, permission de l'artiste |
courtesy of the artist

←

Dans le cadre de la 56^e Biennale de Venise, la Global Art Affairs Foundation a invité Guillaume Lachapelle et Simon Bilodeau à participer à l'exposition collective *Personal Structures—Crossing Borders*. Cette exposition, qui s'impose comme un des événements incontournables du programme collatéral, résulte d'un projet mis sur pied en 2002 par l'artiste néerlandais Rene Rietmeyer afin de favoriser la rencontre et l'échange entre artistes du monde entier. Ironiquement nommée en référence à l'emblématique exposition *Primary Structures*, qui s'est tenue au Jewish Museum de New York en 1966 et lors de laquelle les artistes minimalistes allaient imposer leur crédo d'art objectif et sans traces de travail manuel, l'initiative de Rietmeyer fait la part belle aux artistes qui, au contraire, ont des pratiques subjectives et des démarches singulières. Depuis 2007, *Personal Structures* articule ses activités autour des thématiques du temps, de l'espace et de l'existence sans qu'une ligne éditoriale précise se dégage, malgré les quatre symposiums qui leur ont été consacrés (*Time*, Amsterdam 2007; *Existence*, Tokyo 2008; *Space*, New York 2009; *Time – Space – Existence*, Venise 2009)¹. Après les expositions et les symposiums tenus en Asie, en Europe et en Amérique du Nord, le projet s'est enraciné à Venise en 2011. Parmi les artistes participant à l'évènement cette année, on retrouve Carl Andre, Bruce Barber, Daniel Buren, herman de vries, Richard Long, Robert Mangold, François Morellet, Hermann Nitsch,

1. Les communications relatives à ces symposiums sont réunies dans *Personal Structures: TIME – SPACE – EXISTENCE*, s.l., Global Art Affairs Foundation, 2009.

↑ →

For the 56th Venice Biennale, the Global Art Affairs Foundation invited Guillaume Lachapelle and Simon Bilodeau to participate in the group exhibition *Personal Structures—Crossing Borders*. Fast becoming one of the most important of the Biennale's Collateral Events program, this exhibition is the result of a project that Dutch artist Rene Rietmeyer launched in 2002 in order to encourage encounters and exchanges among artists from around the world. The project is ironically named after the emblematic exhibition *Primary Structures*, held at the Jewish Museum in New York in 1966, during which minimalist artists imposed their credo of an objective art free of any trace of manual labour. Rietmeyer's initiative instead gives pride of place to artists with distinctly subjective practices and singular approaches. Since 2007, activities in *Personal Structures* have been articulated around the themes of time, space, and existence. Despite the four symposia devoted to the project—*Time* (Amsterdam, 2007), *Existence* (Tokyo, 2008), *Space* (New York, 2009), and *Time – Space – Existence* (Venice, 2009)—no specific editorial perspective has emerged.¹ In 2011, after exhibitions and symposia held in Asia, Europe, and North America, the project put down roots in Venice. Among the artists participating in the event this year are Carl Andre, Bruce Barber, Daniel Buren, herman de vries, Richard Long, Robert Mangold, François Morellet, Hermann Nitsch, Yoko Ono, and Lawrence Weiner. This year, as with previous editions, the exhibition will be held at

1. Communications related to these symposia are brought together in *Personal Structures: TIME – SPACE – EXISTENCE*, s.l., Global Art Affairs Foundation, 2009.



Yoko Ono et Lawrence Weiner. Comme pour les éditions précédentes, l'exposition de cette année se tiendra dans l'enceinte du Palazzo Bembo, où Lachapelle et Bilodeau partageront un espace dans lequel ils comptent mettre en valeur quelques pièces de leur production récente autour des thèmes du projet *Personal Structures*.

MAQUETTER UN MONDE

Depuis une douzaine d'années, Lachapelle produit des miniatures qui se caractérisent par un souci du détail juste, un haut degré de précision dans les rendus et une minutie d'exécution. Après s'être attaché à donner forme à de petits personnages et à des objets parfois teintés d'une iconographie à tendance surréaliste, il a jeté son dévolu sur la représentation d'éléments architecturaux ou encore la création de véritables univers autonomes. D'ailleurs, le recours à l'impression 3D donne à ses œuvres une allure à la fois impersonnelle et inquiétante. Lachapelle cherche constamment à tirer profit de la mise en exposition de ses maquettes, jouant souvent avec les sources lumineuses et différents dispositifs de présentation.

Pour *Personal Structures*, l'artiste a choisi de présenter trois œuvres, soit *Nuit étoilée* (2012), *The Cell* (2013) et *Dernier étage* (2014), qu'il dispose dans un espace plongé dans la pénombre, reprenant en quelque sorte la scénographie de sa dernière exposition à la galerie Art Mûr, à Montréal². Deux des trois œuvres sont présentées sur des socles noirs, ce qui donne l'impression que les maquettes flottent dans les airs.

2. Guillaume Lachapelle, *Visions*, Art Mûr, Montréal, du 8 mars au 26 avril 2014.



Palazzo Bembo, where Lachapelle and Bilodeau will share a space in which they intend to showcase a few of their recent productions revolving around the *Personal Structures* themes.

MODELLING A WORLD

For a dozen years or so, Lachapelle has been producing miniatures characterized by an attention to detail, highly precise renditions, and meticulous execution. First giving form to small figures and objects, their iconography sometimes tinged by the surreal, he then dwelled on the representation of architectural elements or the creation of truly autonomous worlds. The use of 3D printing also lends his works an impersonal and disquieting quality. He constantly strives to take advantage of the exhibition set-up, often playing with light sources and various display devices.

For *Personal Structures*, Lachapelle has chosen to present three works: *Nuit étoilée* (2012), *The Cell* (2013), and *Dernier étage* (2014), which he arranges in a darkened space, to some extent echoing the scenography of his recent exhibition at Art Mûr, in Montréal.² Two of the works are presented on black pedestals, giving the impression that the models are floating in the air, and they are encased in two-way mirrors that allow us to see everything while also infinitely reflecting the elements making up the miniature universe.

This is also the device used for *Nuit étoilée*. From a certain distance, the work appears to be merely an empty parking lot in which a lamppost pushes back against the darkness of the night, echoing the hackneyed

2. Guillaume Lachapelle, *Visions*, Art Mûr, Montréal, March 8 to April 26, 2014.

Celles-ci sont recouvertes de caissons de miroirs sans tain qui permettent de les observer tout en reflétant à l'infini les éléments composant l'univers miniature.

C'est d'ailleurs le dispositif utilisé pour *Nuit étoilée*. À une certaine distance, l'œuvre se perçoit comme un simple stationnement vide où un lampadaire repousse l'obscurité envahissante de la nuit. Elle reconduit le cliché éculé de la nuit porteuse de tous les dangers. La scène, qu'on associe aisément à la réalité de la banlieue, distillerait un regard ironique sur l'étalement urbain. Cependant, en s'approchant de la maquette sous verre, on est saisi d'une impression d'espace déserté, de vide sidéral, comme si l'on scrutait un coin d'une ville fantôme. En jouant avec les miroirs afin de produire un espace sans fin, Lachapelle parvient à préserver l'apparence habituelle du lieu, avec ses spécificités reconnaissables et identifiables, tout en amenant le regardeur à se questionner sur la représentation. Obligé de se pencher pour contempler la maquette, celui-ci se trouve à surplomber l'espace du stationnement comme s'il le survolait. Cette vue à vol d'oiseau est une façon pour l'artiste d'inviter le spectateur à s'abandonner à son univers, à renoncer à son incarnation l'espace d'un moment, voire à prendre un peu de hauteur pour apprécier réellement les choses.

The Cell cherche à complexifier un peu plus cette question de la position idéale du regardeur. Alors que, de loin, on perçoit ce qui semble être une simple structure d'édifice en construction, de près, c'est comme si le visiteur prenait place sur cette structure. Le point de vue en plongée qu'engage la contemplation de la maquette induit donc une sensation de vertige. Aussi loin que porte le regard, on ne perçoit, grâce au jeu des parois réfléchissantes, que la structure qui s'étend à perte de vue, aussi bien dans le lointain latéral que vers le sol ou le ciel. Cette immersion optique sape les repères visuels et favorise en quelque sorte l'impression de désincarnation. L'œuvre est une invitation à s'abimer en elle, à s'y engouffrer. Ce n'est plus uniquement l'intérêt qui est captivé, mais le regard qui est fasciné.

Cette mystérieuse fascination se retrouve aussi dans *Dernier étage*. Le mode de présentation de cette œuvre est différent de celui des deux autres et renoue avec le modèle utilisé antérieurement par l'artiste pour quelques-unes de ses créations. D'abord, le spectateur perçoit un escalier de secours miniature qui jouxte un élément d'architecture de même dimension, lequel semble s'enfoncer dans le mur. On doit s'en approcher pour constater que, contrairement aux réalisations antérieures de Lachapelle, celle-ci ne présente pas de perspective impossible ou de corridor courbe qui piègent le regard, mais contient une dimension extraordinaire. Par un jeu de miroir ici aussi, les espaces de bureau se trouvent multipliés, ce qui donne l'impression d'un espace qui se reproduit à l'infini. Lorsque le spectateur jette un regard dans l'ouverture de ce dernier étage, un immense espace lui apparaît, se révèle à lui comme une surprise inattendue. En s'engouffrant dans cette ouverture, il réalise l'existence d'un autre monde possible, d'un univers qui lui était jusqu'alors non seulement inconnu, mais aussi, littéralement, inimaginable de sa position extérieure de visiteur.

RUINER UN PRÉSENT

Ce besoin de s'engager dans l'acte de voir est aussi présent dans le travail de Simon Bilodeau. Ici, ce besoin repose sur la mise en exposition des œuvres, par laquelle l'artiste explore sans relâche l'idée d'un dévoilement fragmentaire, incomplet. Il transmet ainsi au visiteur l'intuition que celui-ci doit induire lui-même les liens entre les différents éléments, inférer les tenants et aboutissants de ce qui se trouve sous ses yeux. De plus, son esthétique, qui évoque l'idée de désordre et qui accorde une place considérable aux débris et à la souillure, semble être une invitation à apprêter des ruines, comme on dirait « apprêter des restes ».

Il faut reconnaître qu'un large pan de la production de Bilodeau s'articule autour de l'idée de la ruine. Mais il ne s'agit jamais d'une ruine sculptée et patinée par le temps. Le spectateur se trouve plutôt face à des décombres

cliché of a night fraught with danger. The scene, easily associated with suburban reality, would seem to convey an ironic view of urban sprawl. Yet, on taking a closer look at the glass-encased model, we are gripped with a sense of deserted space, of cosmic emptiness, as if we were inspecting part of a ghost town. By playing with the mirrors to create endless spaces, Lachapelle manages to preserve the venue's usual appearance, with its recognizable and identifiable particularities, while also prompting the viewer to ponder the representation. Having to lean over to contemplate the model, viewers find themselves overlooking the parking space, as if flying over it. This birds-eye view is the artist's way of inviting us to abandon ourselves to his universe, to forgo the embodiment of space for a moment, to take some distance to truly appreciate things.

The Cell attempts to further complicate this question of the viewer's ideal position. While, from a distance, we see what seems to be merely a building under construction, up close, it is as if we were positioned on top of the structure. The high-angle point of view engaged in the contemplation thus induces a sense of dizziness. Due to the play of reflecting surfaces, we see only the structure stretching out nearly to infinity, whether laterally or toward the sky or the ground. This optical immersion undermines our visual bearings and, in a way, fosters an impression of disembodiment. The work is an invitation to immerse ourselves in it, to plunge and obliterate oneself in it. More than captivating our interest, it also fascinates our eye.

This mysterious fascination is also to be found in *Dernier étage*. Different from the other two, the presentation of this work reconnects with a mode that Lachapelle has used in some of his prior creations. First, the viewer sees a miniature emergency staircase that adjoins an architectural element of the same dimensions and which seems to sink into the wall. One has to come quite close to notice that this work, though it does not present the impossible perspectives or curved passageways that trick the gaze (as with Lachapelle's previous productions), does contain an extraordinary dimension. Again, through a play of mirrors, office spaces are multiplied, giving the impression of an endlessly reproduced space. When we peek into the opening of this top floor, a huge space appears, like an unexpected surprise. By plunging into this opening, we apprehend the existence of another possible world, of a universe not just previously unknown but literally unimaginable from our exterior position as visitor.

RUINING THE PRESENT

This need to engage the act of seeing is also present in the work of Simon Bilodeau. Here, this concern rests on the mode of exhibiting the works through which the artist tirelessly explores the idea of a fragmentary, incomplete unveiling. He thus conveys to visitors the intuition that they must themselves induce the connections between the various elements, infer the whys and wherefores of that which lies before their eyes. Moreover, his aesthetic, which suggests disorder and gives considerable room to debris and grunge, seems an invitation to the preparation of ruins, as one might "prepare leftovers."

It must be said that a large part of Bilodeau's production is articulated around the idea of ruins. However, it is never a question of ruins sculpted and polished by time. Rather, viewers find themselves before remains and rubble that seem imbued with a certain violence, so strewn with splinters, fragments, and gravel are some of his settings. At other times, ashes (of the artist's own paintings) placed under glass or in a kind of basin, recall the destructive power of fire. These presentational strategies practically oblige us to adopt an archeological vision, to seek the truly significant element out of the heap of materials, that which can invest the whole with meaning.

For *Personal Structures*, Bilodeau selected three small-scale paintings, two drawings, and a video presented as an installation. These works were previously shown in very different configurations in two of his recent exhibitions: *Ce qu'il reste du monde*, at the Plein sud art centre in Longueuil, from May 25 to July 6, 2013, and *Ce que l'on ne voit pas qui*



Simon Bilodeau, *Ce qu'il reste du monde*, 2013,
capture vidéo | video still.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

↑

et à des vestiges qui semblent imprégnés d'une certaine violence, tant les esquilles, les éclats et les gravillons souillent certaines de ses scénographies. À d'autres moments, ce sont les cendres – celles des tableaux mêmes de l'artiste –, placées sous verre ou dans une sorte de bassin, qui rappellent la force destructrice des flammes. Ces stratégies de présentation imposent pratiquement au regardeur d'adopter une vision d'archéologue, à chercher à déblayer sous les amas de matière l'élément véritablement signifiant, celui qui permet d'insuffler du sens à l'ensemble.

Pour l'exposition *Personal Structures*, Bilodeau a sélectionné trois tableaux de petites dimensions, deux dessins et une bande vidéo présentée sous forme d'installation. Ces œuvres ont déjà été vues dans des configurations très différentes lors de deux expositions récentes de l'artiste : *Ce qu'il reste du monde*, au centre d'exposition en art actuel Plein sud, à Longueuil, du 25 mai au 6 juillet 2013, et *Ce que l'on ne voit pas qui nous touche*, à Art Mûr, du 1^{er} novembre au 20 décembre 2014³. Comme pour Lachapelle, l'espace d'exposition baigne dans une lumière tamisée. L'installation vidéo-graphique apparaît sans doute à plusieurs comme la pièce principale de la proposition de l'artiste. Cependant, comme c'est souvent le cas chez Bilodeau, les tableaux et les dessins n'ont pas pour fonction de mettre en contexte les éléments sculpturaux qu'ils accompagnent, mais participent à l'image que constitue l'ensemble de la mise en exposition.

3. Le titre des deux expositions rappelle d'autres titres connus : dans le premier cas, celui du film d'Hugo Latulippe et de François Prévost, *Ce qu'il reste de nous* (2004), qui est consacré au peuple tibétain, auquel le dalaï-lama en exil fait parvenir un message d'encouragement par l'entremise de l'équipe du film ; dans le deuxième cas, celui du livre de Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, qui est consacré à la question de l'acte de regarder. J'aime à croire que ces allusions, plus ou moins discrètes, sont des indices, des clés de lecture pour saisir le sens des ensembles soumis à la vue des visiteurs. Dans le film, il s'agit de la disparition d'un peuple ; dans le livre, d'une réflexion autour de la perte associée au fait de voir.

nous touche, at Art Mûr, from November 1 to December 20, 2014.³ As it was for Lachapelle's works, the gallery space is bathed in a subdued light. For many, the video installation likely appears to be the main piece in the artist's proposition. However, as is often the case with Bilodeau, the function of the paintings and drawings is not to contextualize the sculptural elements, but to participate in the image constituted by the exhibition as a whole.

The drawings resemble surveys of buildings more or less in ruins. Placed under tinted glass, they emerge slowly, compelling the viewer to patiently examine the surface. This sustained gaze is also appropriate for taking in the textured universe of the artist's paintings. His highly nuanced work, variegating shades of black, white, grey, admirably renders the idea of a kind of successive layering of material, as of sedimentary strata. The iconography of some of these pictorial works calls up visual connections with the image that we have of archeological excavation. It invariably suggests aerial shots of territory marked out by rope grids to help reconstruct the surveyed site.

The video work presents images of the Fukushima Daiichi nuclear power plant, which had been badly damaged during the March 2011 earthquake and tsunami. The images used in the video were captured the day after the event by drones, which offered the only way to examine the

3. The titles of the two exhibitions recall other well-known titles: in the first case, *Ce qu'il reste de nous* (2004), the film by Hugo Latulippe and François Prévost that is devoted to the Tibetan people, to whom the exiled Dalai Lama sends a message of hope by way of the film; in the second, that of the book by Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, which deals with the question of the act of looking. I would like to think that these somewhat discreet allusions are clues, keys for reading and grasping the meaning of the body of work submitted to the visitor's gaze. In the film, it is a question of the disappearance of a people; in the book, of a reflection on the loss associated with the fact of seeing.



Simon Bilodeau, *Ce qu'il reste du monde*, 2013,
capture vidéo | video still.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Simon Bilodeau, *Ce qu'il reste du monde #2, #6, #4*, 2013.
Photos : permission de l'artiste | courtesy of the artist

↑

→

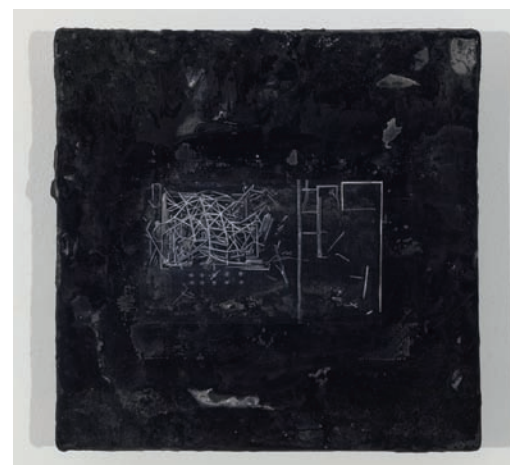
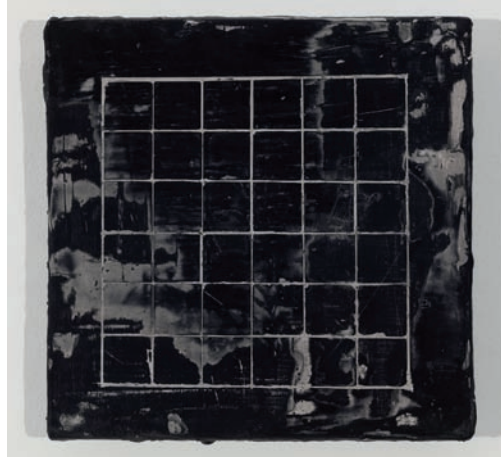
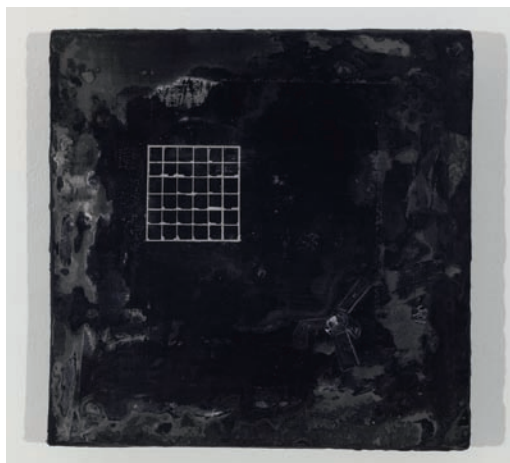
Les dessins apparaissent comme des relevés de bâtiments plus ou moins en ruine. Placés sous verre fumé, ils ne se révèlent que lentement, obligeant le regardeur à scruter patiemment la surface. Ce regard soutenu est aussi de mise pour bien percevoir les univers texturés des tableaux de l'artiste. Son travail tout en nuances, déclinant les teintes de noir, de blanc et de gris, rend admirablement l'idée de sortes de dépôts successifs de la matière, comme s'il s'agissait de strates sédimentaires. L'iconographie de certaines de ces œuvres picturales entretient des liens visuels avec l'image qu'on se fait d'un site de fouilles. Elle n'est pas sans rappeler les vues aériennes de terrains quadrillés de cordes afin de permettre une reconstitution précise du lieu mis au jour.

L'œuvre vidéographique présente des images de la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi, qui a été gravement endommagée lors du séisme et du tsunami de mars 2011. Les images apparaissant sur la bande ont été saisies par des drones au lendemain de l'évènement et constituent l'unique moyen d'étudier la structure étant donné les hauts taux de radiations. Leur présentation en boucle confère à la catastrophe quelque chose d'inévitable et semble l'inscrire dans un cycle inéluctable. Bilodeau dramatise sa mise en exposition en encastrant le moniteur dans un mur et en construisant autour de lui une sorte de chantier laissé à l'abandon. Ainsi, les gravats qui jonchent le sol laissent supposer que la vidéo a été mise au jour lors de la démolition d'un des murs du palais ou lors de fouilles archéologiques dans un futur lointain. Dans les deux cas, il semble que les travailleurs aient laissé leur ouvrage en plan. Pour quelle raison ? On peut imaginer qu'ils ont fui en découvrant la vidéo et en se rendant compte que l'emmurement du moniteur avait été une façon de contrôler les radiations qui en émanaient. L'irradiation de la salle plongée dans la pénombre par la lumière provenant du moniteur prend alors une dimension des plus inquiétantes et invite le visiteur à reconsidérer sa présence en ces lieux.

structure given the high levels of radiation. The presentation is looped, lending the tragedy a sense of inevitability, of being part of an ineluctable cycle. Bilodeau dramatizes the exhibition by embedding the monitor in the wall and building a kind of derelict construction site around it. Thus, the rubble strewn on the ground suggests that the video was uncovered during demolition of one of the palazzo's walls or during archeological excavations in the distant future. Either way, it appears as though the labourers had abandoned their work. Why? One may imagine that they had fled on discovering the video and realizing that its encasement in the wall had been a way of controlling the radiation emanating from it. The penumbral gallery's irradiation in the light of the monitor then takes on a rather disturbing dimension, prompting visitors to reconsider their presence on the premises.

A work of art may not be "the highest and absolute mode of bringing to our mind the true interests of the spirit," as Hegel thought,⁴ but it does allow the spectator to become aware of the state of the world in which he or she lives. The work with materials, so different in Lachapelle and Bilodeau, nonetheless plays a similar role—that of troubling perception, engaging it in an active reading of forms and content, inducing it to be attentive to that which it confronts. Around this concern for the gaze, neither artist is merely seeking a strategy for grabbing the visitor's attention. On the contrary, their creations find their real effectiveness in their ability to renew the experience of vision. The time of visual contemplation that we grant them constitutes a moment in which to question our relationship with the world, how we hold and position ourselves in it. Of possible significance is the fact that Lachapelle and Bilodeau both use mirrors in their production. Whether in its untinted aspect or in

4. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Leçons d'esthétique*, cited in Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, s.l., Circé, 1996, 72. (our translation).



L'œuvre d'art n'est peut-être pas « la façon suprême et absolue de porter à la connaissance de l'esprit ses véritables intérêts », comme le pensait Hegel⁴, mais elle permet au spectateur de prendre conscience de l'état du monde dans lequel il vit. Le travail de la matière, si différent chez Lachapelle et Bilodeau, joue néanmoins un rôle similaire, celui d'inquiéter la perception, de l'engager dans une lecture active des formes et des contenus, de la rendre attentive à ce qui la confronte. Autour de cette mise en valeur du regard, les deux artistes ne cherchent pas simplement une stratégie pour retenir l'attention du visiteur sur l'œuvre. Bien au contraire, leurs créations trouvent leur réelle efficacité dans la capacité qu'elles ont de renouveler l'expérience de vision. Le temps du regard qu'on leur accorde correspond à un moment de questionnement et de remise en cause du rapport au monde, de la façon de s'y tenir, d'y prendre place. Il n'est peut-être pas sans importance de constater que, dans leur production, Lachapelle et Bilodeau ont recours au miroir. Que ce soit sous son aspect sans tain ou sous la forme d'éclats en petites pyramides ou en cristaux, le miroir semble indiquer une ouverture donnant accès à un autre possible, à ce qui se cache derrière lui. Au-delà de l'invitation à franchir cet espace, il nous incite à produire notre propre réflexion du monde qui nous entoure.

4. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Leçons d'esthétique*, cité par Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, s.l., Circé, 1996, p. 72.

Pierre Rannou, historien de l'art, collabore avec différentes revues comme critique ou essayiste. Il a dirigé un certain nombre de catalogues et d'opuscules d'exposition. À titre de commissaire, sa plus récente réalisation est *Michel Lamothe. Fréquenter le paysage*, Plein sud et Expression, 2013. Sa dernière publication est *L'œil dissipé. Notations fragmentées* (Créations Lou Sabourin, 2012, en collaboration avec l'artiste Lou Sabourin).

the form of crystals or shards piled into pyramids, the mirror seems to indicate an opening that gives access to other possibilities, to that which is hidden behind. Beyond the invitation to cross this space, the mirror prompts us to produce our own reflections on the world around us.

[Translated from the French by Ron Ross]

Pierre Rannou, art historian, contributes to various journals as a critic and essayist. He has edited a number of exhibition catalogues and booklets. His most recent work as curator is *Michel Lamothe: Fréquenter le paysage* (Plein sud and Expression, 2013). His latest publication is *L'œil dissipé: Notations fragmentées* (Créations Lou Sabourin, 2012, in collaboration with artist Lou Sabourin).