

MUSÉE DE LACHINE

LIGNES





LIGNES

ŒUVRES DE
PATRICK BEAULIEU,
LINDA COVIT,
SUSAN EDGERLEY,
LISETTE LEMIEUX,
CATHERINE WIDGERY.

Pascale Beaudet,
commissaire

CATALOGUE ACCOMPAGNANT L'EXPOSITION *LIGNES*
PRÉSENTÉE AU MUSÉE DE LACHINE, MONTRÉAL (QUÉBEC)
du 31 mars au 28 novembre 2010.

DIRECTEUR : Marc Pitre
CONSERVATRICE ET COORDONNATRICE DE LA PUBLICATION : Dominique Chalifoux
ADJOINTE À LA COLLECTION : Ève Katinoglou
RESPONSABLE DES ACTIVITÉS ÉDUCATIVES : Isabelle Lessard
COMMISSAIRE INVITÉE ET AUTEURE DU TEXTE : Pascale Beaudet

RESTAURATION : Joan Marshall
RÉVISION : Lucie René, Marcelle Roy, Jacqueline Ste Marie
TRADUCTION DES TEXTES ET VIGNETTES DE L'EXPOSITION : Marcia Couëlle
MONTAGE DE L'EXPOSITION : Violette Hannon
SERVICES MUSÉOLOGIQUES : Pacart
IMPRESSION PHOTO : Maude Bienvenue
GRAPHISME : David Design
SUPPORT TECHNIQUE : Équipe de la Direction des travaux publics de l'Arrondissement de Lachine
REMERCIEMENTS : Hraïr Abdalian, Michel Leclerc, Estela López Solís, Liliane Morin, France Rémillard
(Centre de conservation du Québec), Donald Robertson, Carl Simard, Dominiq Vincent,
Clark (Montréal, Canada), Experimental Intermedia (Gand, Belgique), Observatorio Centro Experimental
(Morelia, Mexique), Plastique Kinetic Worms (Singapour), Voorkamer (Lierre, Belgique).

ISBN : 978-2-924000-08-3

Dépôt légal : 2010
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada

© Musée de Lachine, 2010

Imprimé au Québec, Canada

Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie, sont réservés pour tous les pays.
La reproduction d'un extrait quelconque de cette publication, par quelque procédé que ce soit, tant
électronique que mécanique, est interdite sans l'autorisation écrite de l'éditeur.



EXPOSITION PRÉSENTÉE DANS LE CADRE DE L'ÉVÉNEMENT
MONTRÉAL VILLE DE VERRE
ORGANISÉ PAR LA SOCIÉTÉ DES DIRECTEURS DES MUSÉES MONTRÉALAIS.

AVEC LA PARTICIPATION FINANCIÈRE DU MINISTÈRE DE LA CULTURE, DES COMMUNICATIONS
ET DE LA CONDITION FÉMININE DU QUÉBEC, AINSI QUE DE LA VILLE DE MONTRÉAL,
DIRECTION DU DÉVELOPPEMENT CULTUREL ET DE L'ARRONDISSEMENT DE LACHINE.





INTRODUCTION

Le Musée de Lachine participe à l'événement Montréal Ville de verre. Ralliés autour de ce matériau, une trentaine de musées de Montréal déploient, en 2010, un éventail de propositions hautes en couleur.

Dans ce contexte, la participation du Musée de Lachine s'est établie sur la base de la mise en valeur de sa collection et des différents usages du verre qu'on y retrace. La commissaire Pascale Beudet a été invitée à examiner le riche inventaire de la collection et à sélectionner les éléments pertinents qui s'y trouvaient en lien avec la thématique. Tel que le démontre ce catalogue, son projet d'exposition a l'intérêt de mettre en lumière des artefacts et des objets des volets « archéologie » et « histoire » et d'y inscrire également des pratiques actuelles en arts visuels. Historienne de l'art aguerrie, elle a su mettre à l'avant-plan des œuvres importantes de notre collection et élargir le point de vue de cette présentation pour inclure des œuvres d'artistes invités. Ce choix insuffle à l'exposition le dynamisme d'une mise en phase avec la recherche actuelle. L'ensemble des objets et des œuvres apparaît ainsi dans un réseau où continuité, jonctions, ruptures relaient notre lecture des œuvres vers des interprétations renouvelées.

Le soutien de la Fondation du Musée permet enfin à ces *Lignes* de s'inscrire de façon durable et de diffuser pour le bénéfice d'un plus vaste public la documentation des œuvres et objets présentés dans cette exposition.

Le directeur du Musée,

Marc Pitre

1

Détail de la broderie perlée d'un mantelet (boléro), vers 1890
Soie, coton, perles de verre. Don anonyme. RA-1974-L9-4

Le mantelet ou boléro est un vêtement assez commun dans la mode féminine de la fin du 19^e siècle. On retrouvait ce type de mantelet sous plusieurs variantes, allant du plus simple au plus extravagant. Il se portait par-dessus la robe et couvrait les épaules et les bras. Celui-ci est orné de motifs floraux composés de perles de verre. À l'époque, le verre était souvent utilisé dans l'ornementation des vêtements pour imiter le jais, une matière minérale coûteuse et fragile. Ce mantelet est remarquable par la complexité de la broderie perlée qui le couvre en entier.

L'étiquette « The\W.A. Murray & Co. Limited\Toronto », située à l'intérieur de l'encolure, permet de croire que ce costume a été manufacturé dans les ateliers du grand magasin torontois W.A. Murray & Co., qui a ouvert ses portes en 1857.

LIGNES

La transparence et l'opacité sont habituellement associées au verre, mais dans ces *Lignes*, je souhaite aller au-delà de ces constatations. De fait, combiner écriture, alignements et verre amène une autre façon de voir ce matériau familier. Dans l'exposition, plusieurs de ses caractéristiques, parfois opposées, sont ainsi dégagées : la force et la fragilité, la délicatesse et la massivité, la banalité (l'utilisation quotidienne du verre) et l'unicité (le caractère unique des œuvres d'art), ainsi que quelques pans de son histoire.

Au départ du projet, le Musée de Lachine m'a proposé de concevoir une exposition à partir d'œuvres¹ et d'objets de la collection permanente. Le « coefficient de difficulté » était élevé, puisque ces œuvres et ces objets se répartissent sur plusieurs périodes historiques et que leur intégration du verre varie considérablement. Après un temps de réflexion, il m'est apparu que l'intérêt des artistes pour les traits dans l'espace, les lignes virtuelles ou réelles, unissait toutes les œuvres choisies et que cette thématique parcourt en filigrane l'art des cinquante dernières années.

D'entrée de jeu, quelques objets usuels des 19^e et 20^e siècles tirés de la collection ethnologique du Musée déclinent une variété d'utilisation du verre. Les œuvres contemporaines se répartissent sur les quatre dernières décennies et l'on peut y percevoir divers courants et influences qui ont marqué l'art d'ici : le minimalisme, la sérialité et, plus récemment, le retour à une sensualité certaine des matériaux. La lumière joue un rôle essentiel dans cette exposition : sans elle, le verre serait terne et sans relief. Les œuvres de Lisette Lemieux et de Susan Edgerley requièrent un éclairage spécifique, qui fait ressortir la transparence pour Lemieux et crée des ombres portées pour Edgerley, accentuant leur séduction.

Différents types de lignes se trouvent dans les œuvres. Devant l'entrée extérieure du Musée, des parois de verre dessinent une série de lignes droites, qui forment un cube aux références modernistes, dans l'*Hommage à Malevitch* d'André Fournelle. À l'intérieur, les lignes formées par *Bowling* de Catherine Widgery et par *Fluorescent/Plastique* de Linda Covit sont symétriques et récurrentes, alors que le sommet des *Stèles* de Lisette Lemieux est ondulé et d'aspect bleuté. Ces alignements sont complémentaires des linéarités de Susan Edgerley. Un travail plus conceptuel, celui de Patrick Beaulieu, ajoute avec une pointe d'humour les dimensions de la ligne brisée et de l'écriture proprement dite, qui n'étaient qu'esquissées. Lisette Lemieux ayant aussi travaillé avec les mots, il m'a semblé pertinent d'ajouter quelques œuvres plus récentes en plus de *Stèles*.

Le verre en tant que matériau se situe aujourd'hui à l'intersection de l'art, du design et des métiers d'art, position qui peut être considérée comme inconfortable, ce qui est révélateur d'une hiérarchie qui persiste à exister dans le milieu de l'art, bien qu'elle ait été battue en brèche depuis plus de trente ans.

Au 16^e siècle, dans les *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, l'artiste Giorgio Vasari donne à la sculpture une place privilégiée au sommet de la hiérarchie des arts, cela dans une volonté de créer une distinction entre artistes et artisans, afin que les artistes accèdent à un statut supérieur. Cette stratégie a été amplement reprise par la suite. Cinq siècles plus tard, malgré l'examen critique de ces conditions historiques par plusieurs historiens de l'art, l'inégalité persiste entre ces deux groupes. Dans les années 1960, l'ouverture des artistes à des matériaux de plus en plus diversifiés, et en conséquence l'impossibilité de maîtriser toutes les techniques, a même contribué à cette situation, les artisans étant ceux qui exécutent le travail à partir de l'idée du concepteur-artiste. À travers les *Lignes* se pose la question du statut de l'œuvre d'art.



2

Sculpture d'André Fournelle,
Espace cubique ou hommage à Malevitch, 1992
Verre, granit, acier, béton, tube néon, ampoules halogènes.
2,56 x 2,25 x 2,24 m.
Musée plein air de Lachine, site du Musée.
Collection du Musée de Lachine.
Don de M. Pierre Jean. SM-1992-039

¹ *Stèles* de Lisette Lemieux, *Bowling* de Catherine Widgery et *Fluorescence/Plastique* de Linda Covit.

LINDA COVIT : RYTHMES LINÉAIRES

Les œuvres au sol sont apparues dans la deuxième moitié du 20^e siècle, et la disparition du socle est un jalon dans l'évolution de la sculpture vers une disposition libre des éléments d'une œuvre. Être installée sur un piédestal ou déposée au sol modifie la perception physique et psychologique d'une œuvre. Dans les années 1960, les artistes américains Carl Andre, Dan Flavin, Mel Bochner, Richard Serra ou Robert Morris investissent le sol de manière structurée ou « informelle », avec des matériaux très divers – briques, néon, acier, feutre, plomb, fibre de verre ou même ruban adhésif : des matériaux contemporains. Par la suite, les années 1970 ont vu l'émergence des fibres textiles en arts visuels, souvent utilisées par des femmes.

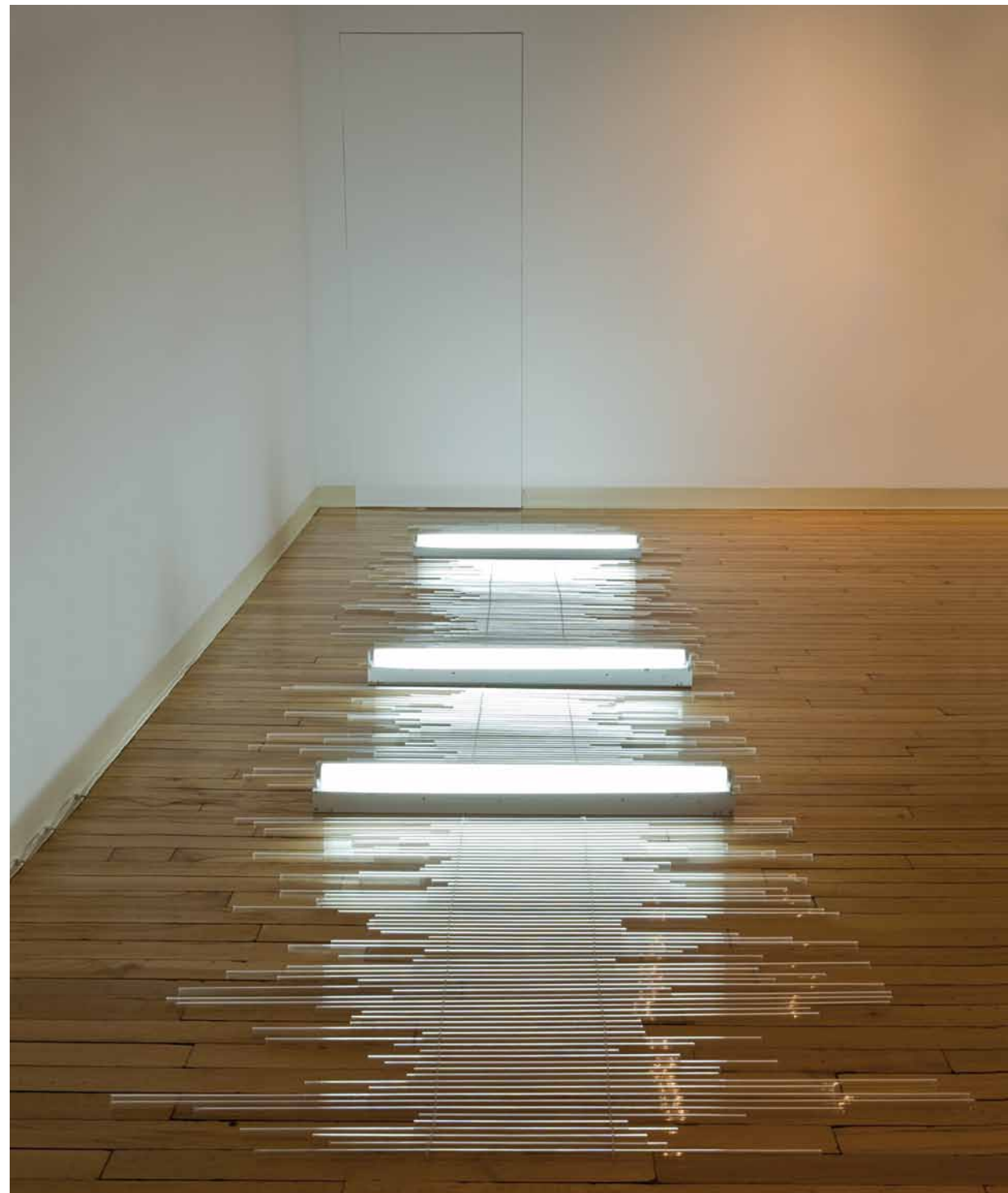
Linda Covit a tenu ses premières expositions au milieu des années 1970. À ce moment, elle maniait les tubes flexibles comme si elle tressait des fibres, dans des suspensions verticales qui évoquaient de grandes plumes ou de délicats squelettes. L'occupation du sol et l'alignement régulier des tubes de plastique rigides et des tubes fluorescents sont arrivés par la suite.

En 1980, lors de son exposition au centre d'artistes montréalais Powerhouse (aujourd'hui appelé La Centrale), Covit avait montré plusieurs œuvres composées de tuyaux de plastique et de tubes fluorescents, dont les préoccupations étaient très semblables. La lumière devient dans cette série une caractéristique essentielle de l'œuvre, de même que sa mise en place, influencée par le minimalisme. Le rythme des tuyaux de plastique amène une variation par rapport aux alignements réguliers et prévisibles des œuvres minimalistes des années 1960. *Fluorescence/Oratoire*, une œuvre réalisée en 1983 dans le cadre de la politique d'intégration des œuvres d'art à l'architecture, découlera de ces expérimentations. Par la suite, l'artiste évoluera vers la réalisation de sculptures extérieures aux formes épurées, soulignant la présence de la nature.



3
Sculpture de Linda Covit, *Theatre for Sky Blocks*, 1992
Acier peint et sérigraphié, granit. 2,95 x 1,2 x 3,46 m.
Musée plein air de Lachine, parc Fort-Rolland.
Collection du Musée de Lachine.
Legs du Centre des arts contemporains du Québec
à Montréal. SM-1992-001-1.4

Theatre for Sky Blocks représente bien la production actuelle de Linda Covit, des installations ayant la nature au cœur même de leur réflexion. Depuis les années 1980, le travail de l'artiste a évolué vers une forme d'art public qui tient compte du contexte naturel, où la lumière met en valeur une expression plastique dépouillée marquée par plusieurs voyages au Japon.



4
Sculpture de Linda Covit, *Fluorescent/Plastique*, 1980
Tubes fluorescents, tuyaux de plastique. 0,10 x 1,31 x 4,10 m.
Collection du Musée de Lachine.
Don du Conseil des Arts du Canada, Banque d'œuvres d'art.
RD-2004-017-1.10

Juste avant la série dont *Fluorescent/Plastique* fait partie, Linda Covit commence à travailler avec un matériau industriel, de minces tuyaux de plastique.

CATHERINE WIDGERY, METTRE EN JEU PAR DES LIGNES DE VERRE

À l'origine, l'œuvre faisait partie d'une série qui a été rassemblée dans une exposition : *Playthings*, regroupant différents jouets des années 1950-1960 réinterprétés par l'artiste, notamment une corde à danser entrelacée de cheveux, des chaises d'enfants recouvertes de matériaux récoltés dans la nature, une immense toupie de plumes, des instruments de musique trafiqués, un ballon en plomb, des souliers emprisonnés dans du goudron. Le jeu, symbole de l'enfance, est passé au filtre de l'affectivité et du regard adulte.

Il n'est pas indifférent de constater que chaque élément de *Playthings* était constitué de matériaux et de jouets différents. Car le propos n'était pas de manifester une quelconque virtuosité, mais plutôt de déplacer l'accent depuis le jeu vers un matériau (le verre, la plume, le goudron) qui empêche de le pratiquer ou qui lui nuit.

Symbole de fragilité, le verre est associé dans *Bowling* à un jeu qui détruirait l'œuvre si, comme dans *Transfrible*, il se réalisait. Le danger potentiel est encore accentué par la présence d'une boule véritable. L'activité banale et familière est transformée par l'emploi du verre : le jeu devient étrange et risqué. La création artistique révèle ce décalage entre réalité et fantasme qui démasque la face cachée des choses et permet à l'imaginaire de faire irruption.

Le nombre de quilles ne correspond pas à celui du jeu véritable : elles sont plus nombreuses et composent ainsi une forme triangulaire plus imposante, une installation qui garde des traces des œuvres minimalistes par la régularité dans l'alignement des objets, leur répétition et la netteté du verre incolore.



5
Sculpture de Catherine Widgery, *The Passing Song*, 1992
Acier brut, béton. 4,56 x 7,44 x 7,44 m.
Musée plein air de Lachine, parc René-Lévesque.
Collection du Musée de Lachine. Legs du Centre des arts
contemporains du Québec à Montréal. RD-1992-005

Le Musée de Lachine possède quatre œuvres de Catherine Widgery, dont une dans le parc René-Lévesque. *The Passing Song* est une installation qui ne diffère pas beaucoup de *Bowling* sur le plan de la philosophie. L'accent y est mis sur la fragilité humaine alors que cette précarité se traduit dans le matériau même de *Bowling*. En tant qu'œuvre extérieure, *The Passing Song* se doit de résister aux agressions du climat.



6
Installation de Catherine Widgery, *Bowling*, 2000
Verre incolore et transparent, soufflé à la main,
résine moulée. 0,24 x 2,87 x 3,53 m.
Collection du Musée de Lachine.
Don anonyme. RD-2009-099-1.120



7
Installation de Catherine Widgery,
Bowling, 2000, détail

LISETTE LEMIEUX : LIGNES BRISÉES, VERTICALES

Stèles fait partie d'un ensemble qui a marqué un tournant dans la production de Lemieux. En effet, ce sont les premiers grands formats de l'artiste; c'est aussi par eux qu'a été ouverte la voie des nombreuses œuvres intégrées à l'architecture qu'elle a réalisées par la suite. Lisette Lemieux a créé bon nombre d'œuvres en verre influencées par le minimalisme, dont la séduction est tempérée par l'austérité du verre incolore et translucide.

La haute taille des sculptures rappelle la stature humaine, mais là n'est pas le propos principal de l'artiste. La recherche de la forme simple mais efficace est ici mêlée à une volonté de mise en mouvement. Les lignes brisées du faite complexifient la lecture de l'œuvre : chevelure ou chapiteau, ou encore, selon l'artiste, référence à la nature.

Le verre qui a été employé pour couronner les stèles est un verre ancien datant du début du 20^e siècle, une paroi qui servait de rideau pour tamiser la lumière. La couleur bleutée et l'ondulation du matériau évoquent pour l'artiste « les poussées aquatiques s'infiltrant et disloquant la matière solide, à l'image de l'eau sculptant les rivages ».

Colonne palimpseste, par sa verticalité, évoque tout comme *Stèles* l'idée de la colonne, mais le motif dessiné au graphite et transféré sur des pellicules autocollantes renvoie aux manuscrits, aux parchemins ou encore à des traces très anciennes.

Lisette Lemieux s'intéresse à la matière mais aussi aux mots, comme en témoignent ses titres recherchés. D'autres œuvres font aussi appel aux lettres, comme *Lieudit*, *Les vases communicants* ou *Le creuset de mots*. Les lettres constituent la base même du langage, mais seulement lorsqu'elles sont organisées. Les matériaux jouent le même rôle pour l'artiste, elle doit les assembler pour créer du sens. Dans cette mesure, *Le creuset de mots* est une métaphore de la création, aussi bien artistique que littéraire.



8

Sculpture de Lisette Lemieux, *Le creuset de mots*, 1992
Verre, graphite, métal. 31 x 65 x 65 cm. Collection de l'artiste.

Lisette Lemieux est une artiste qui utilise non seulement le verre, mais quantité d'autres matériaux. Ici, le verre est camouflé, parce que les réceptacles noirs ont été rendus opaques par le graphite pour leur donner la même apparence que le métal.

Les deux contenants sont disposés tête-bêche, comme s'ils communiquaient entre eux à la manière d'un sablier. Tout se passe comme si les lettres de métal déposées dans le réceptacle du dessus pouvaient glisser d'un espace à l'autre, et tout à coup faire apparaître une phrase.

D'après le *Petit Robert*, un creuset est un « récipient qui sert à faire fondre ou calciner certaines substances et qu'on utilise en chimie, dans l'industrie ». L'artiste évoque une « perfusion alchimique » pour expliquer le passage entre les matières : le métal des lettres se serait incorporé au réceptacle.



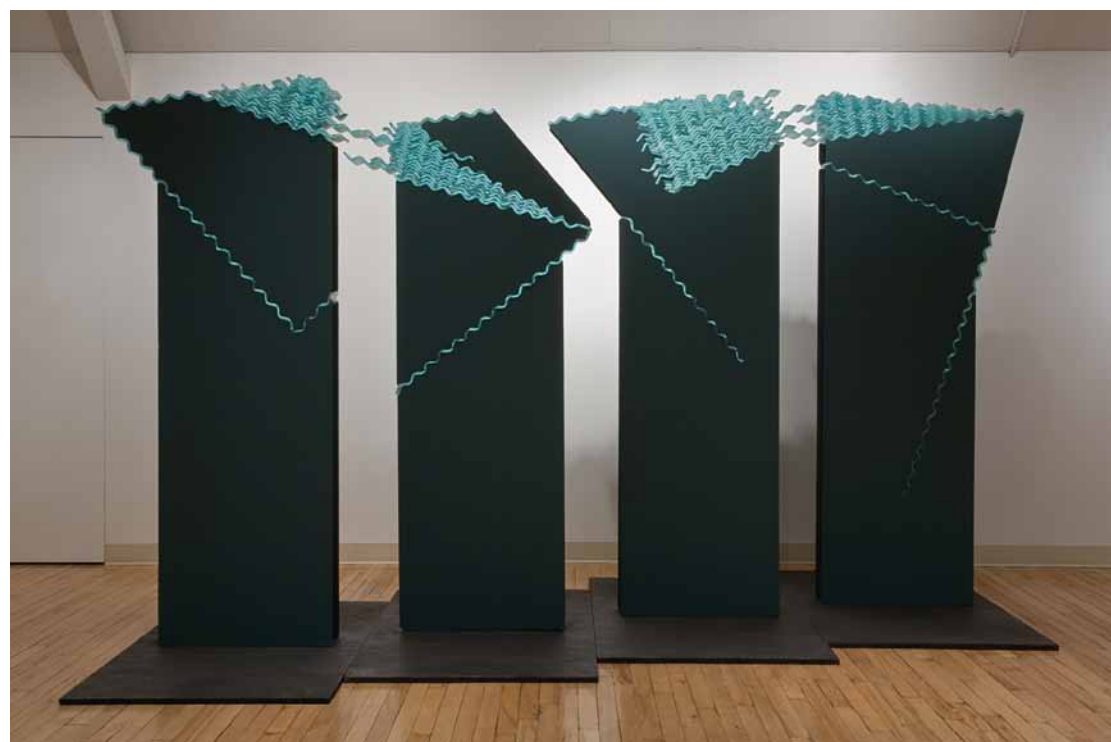
9

Sculpture de Lisette Lemieux, *Colonne palimpseste*, 1987
Verre, graphite, pellicule autocollante. 2,60 x 0,20 x 0,20 m.
Collection de l'artiste.

Au sens propre, un palimpseste est un manuscrit du moyen âge sur lequel les copistes de l'époque ont effacé le texte original pour qu'un autre y soit écrit. Les griffonnages de la colonne équivalent à des inscriptions effacées par le temps et devenues illisibles. On peut les voir aussi comme des traces laissées par la nature ou le temps.

L'artiste a exécuté un dessin dont la forme positive et la forme négative se répondent sur les deux faces de l'œuvre. Le verre est rendu opaque par le dessin transféré sur une pellicule autocollante : opaque mais pas obscurci, la lumière jouant un rôle essentiel pour la lisibilité et la compréhension de l'œuvre.

Le vocabulaire plastique de Lisette Lemieux emprunte ici à l'architecture, avec cette colonne qui ne soutient que des inscriptions. Bon nombre de colonnes antiques ont été recouvertes par des inscriptions qui ont été longtemps incompréhensibles, comme celles des temples égyptiens. *Stèles* exploite la même verticalité. De plus, Lemieux commence à explorer les jeux de la lumière avec le dessin sur la surface translucide.



10
 Installation de Lisette Lemieux, *Stèles*, 1986
 Bois peint, verre ondulé. 2,06 x 3,24 x 1,86 m.
 Collection du Musée de Lachine.
 Don de l'artiste. RD-2007-040



11
 Sculpture de Lisette Lemieux, *Regard sur le fleuve*, 1992
 Acier brut. 3,12 x 6,50 x 0,41 m. Musée plein air de Lachine,
 parc Stoney Point. Collection du Musée de Lachine.
 Legs du Centre des arts contemporains du Québec à Montréal.
 SM-1992-003

Une autre œuvre de Lisette Lemieux aborde le thème de l'eau :
Regard sur le fleuve rend hommage au mot et au cours d'eau.
 Un grand panneau d'acier est troué par les lettres du mot
 « fleuve » et par des vagues faisant écho à sa réalité, référence
 supplémentaire à l'intérêt de l'artiste pour la langue.

L'ALPHABET DE VERRE DE SUSAN EDGERLEY

Le verre autant que la céramique se ressentent de la hiérarchie mentionnée précédemment, disciplines qui de plus demandent un savoir-faire si exigeant qu'il domine la dimension créative. Embûche surmontée par Susan Edgerley dont l'habileté technique sert la pensée plastique. Les tiges de verre travaillées au chalumeau prennent un aspect organique de branche translucide, que l'artiste explore encore davantage quand elle réalise des installations aux formes rondes ou spiralées, comme *Birth*, où elle fait allusion aux cycles naturels. Cet alphabet de branches à deux ou à trois tiges, apparemment limité, se trouve pourtant à produire des effets d'une variété étonnante selon la direction donnée aux formes dans l'espace.

À l'organicité vibrante de *First Letter* et de *Memory* s'ajoute la dimension réflexive de l'écriture. Le rythme de l'écriture avec ses penchés, ses reprises, ses blancs, ses régularités aussi, est reproduit par la façon dont les branches de verre sont disposées. La mise en page d'une lettre, également. Le sens, toutefois, en est absent, comme si la lettre était écrite dans une langue inconnue, encore à déchiffrer. Une œuvre de 2007, *Secret Language of Love II*, imite d'ailleurs l'allure et la disposition verticale des idéogrammes chinois, mais avec la même impossibilité de déchiffrement.

Memory fait appel aux réminiscences comme aux manquements de la mémoire. Les lignes de craie soulignent les silences de cette faculté, comme un tracé de cardiogramme plat annonce l'arrêt cardiaque. Ces pauses créent des ruptures dans le rythme de l'œuvre, des respirations saccadées. Comme si le corps s'incarnait dans la forme même des mots.

12

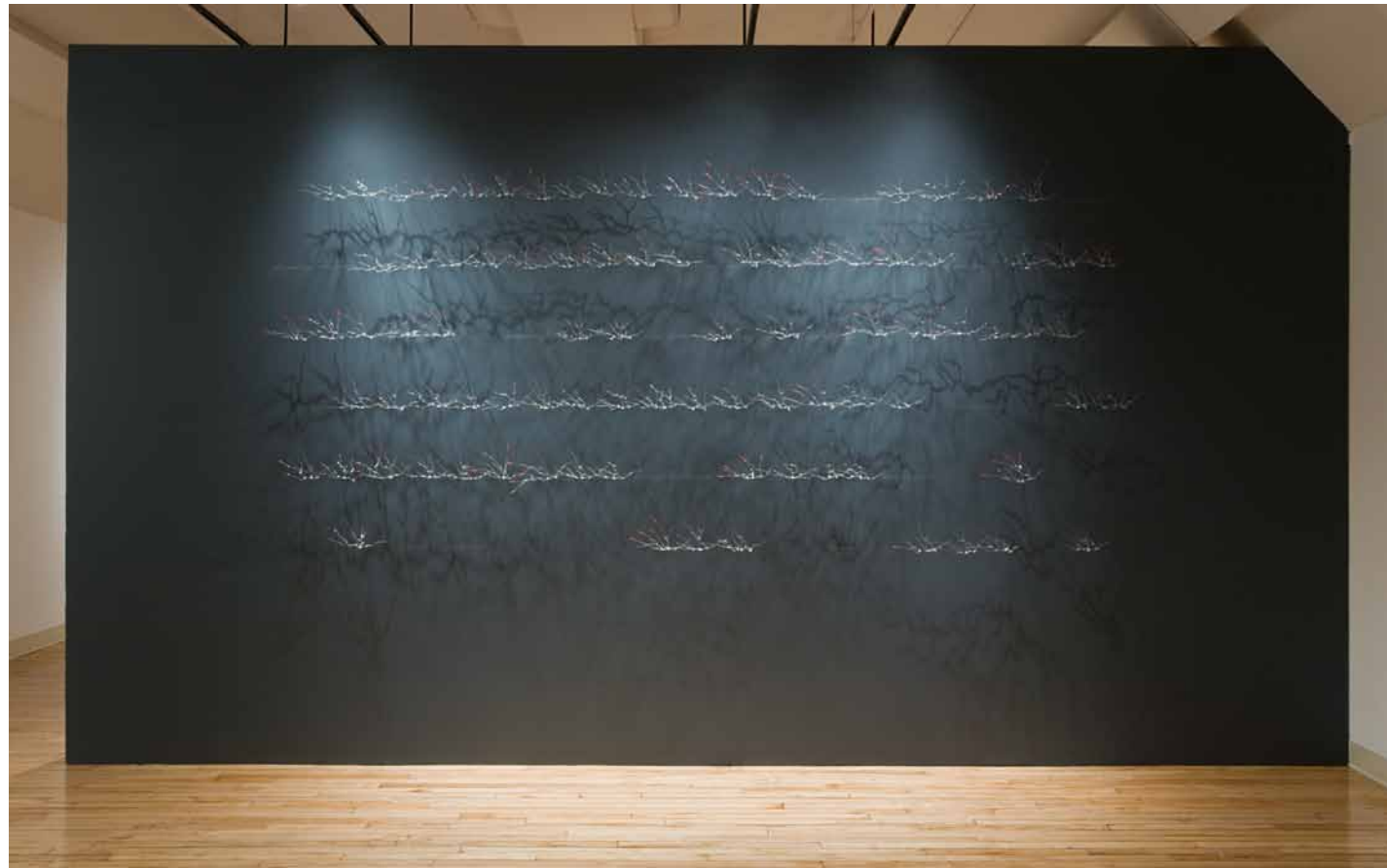
Installation, œuvre murale de Susan Edgerley, *First Letter*,
série *Ombre et Lumière*, 2008
Verre travaillé au chalumeau, métal. 3 x 2,81 x 0,16 m.
Collection de l'artiste.

First Letter évoque, par son titre et sa forme, une lettre avec son en-tête, sa signature, et les variations de l'écriture manuscrite.

Dans cette œuvre, le travail fait main, de plus en plus rare de nos jours, est mis en évidence ainsi que son quasi-anachronisme dans une ère où tout est produit en série, à l'identique. En effet, une pièce travaillée au chalumeau ne peut jamais être parfaitement identique à une autre.

L'artiste est une virtuose du travail au chalumeau ou « à la lampe », qui consiste à transformer des baguettes de verre après les avoir amollies par la chaleur. Cette technique, dont les sources remontent à l'Antiquité, est redevenue populaire depuis les années 1990. Susan Edgerley la pratique depuis quelques années et crée des installations complexes qui s'adaptent à chaque lieu d'exposition.





13

Installation, œuvre murale de Susan Edgerley,
Memory, série Ombre et Lumière, 2007
 Verre travaillé au chalumeau, métal, craie, 2,75 x 4,88 x 0,19 m.
 Collection de l'artiste.

Délicatesse, fragilité, séduction : toutes ces caractéristiques de l'œuvre se conjuguent pour attirer le regard et intriguer. Chaque élément est installé avec minutie, un par un, pour former ces lignes qui prennent leur origine dans l'écriture, mais dont le sens nous échappe, comme si elles étaient écrites dans un alphabet inconnu qu'il reste à déchiffrer. L'œuvre est disposée comme un texte suivi, journal ou texte littéraire, ponctué de silences. Les tiges de verre présentant une parenté avec une branche ou une racine, l'œuvre incite à penser que l'être humain retrouve ses racines profondes dans l'écriture.

Les lignes de Susan Edgerley évoquent non seulement l'écriture manuscrite, dont l'usage tend à diminuer en cette époque de claviers et de souris électroniques, mais elles font aussi allusion à la barrière entre les langues, et au-delà de celle-ci, à la difficulté à exprimer les émotions par le langage.



14

Installation, œuvre murale de Susan Edgerley,
Memory, série Ombre et Lumière, 2007, détail

PATRICK BEAULIEU : FRACAS ET FORMULAIRES

La question de la frontière entre l'art et la vie est soulevée dans le concept et la « mise en mouvement » de *Transfrible*, une « compagnie qui s'expose² », sous la direction de Patrick Beaulieu. *Transfrible* est un néologisme inventé par l'artiste pour une série d'expositions : c'est la contraction des mots « transport » et « friable ». En effet, l'artiste et ses collaborateurs opèrent une compagnie de transport, dont les bureaux fictifs se trouvent à l'endroit où est présentée l'exposition. Cette compagnie se spécialise dans l'envoi de colis fragiles et augmente le potentiel de dangerosité de l'expédition : l'envoi de verres à vin, par exemple, est rendu périlleux par l'ajout de boulons. Étonnamment, le contenu du paquet n'est pas toujours fracassé – parfois, le verre à vin est intact. Une entreprise de transport digne de ce nom ne joindrait pas de tels déclencheurs de destruction, ce qui révèle l'absurdité du projet. Mais le paquet intact court-circuite le côté absurde et renvoie à des considérations scientifiques pointues, comme la résistance du verre aux vibrations produites par les chocs.

Le Belge Marcel Broodthaers avait, en 1968, fondé le « Département des aigles » et ouvert un musée d'art chez lui, musée où l'on ne trouvait que des caisses de transport hermétiquement closes. Un camion de livraison était stationné à proximité, qui allait faire un « Voyage à Waterloo » avec les mêmes caisses vides : l'art avait disparu, il ne restait que le système. Héritier de Magritte et de Duchamp, Broodthaers s'est réinventé un musée et a désigné par l'absence l'objet même de son intérêt, la place donnée aux œuvres.

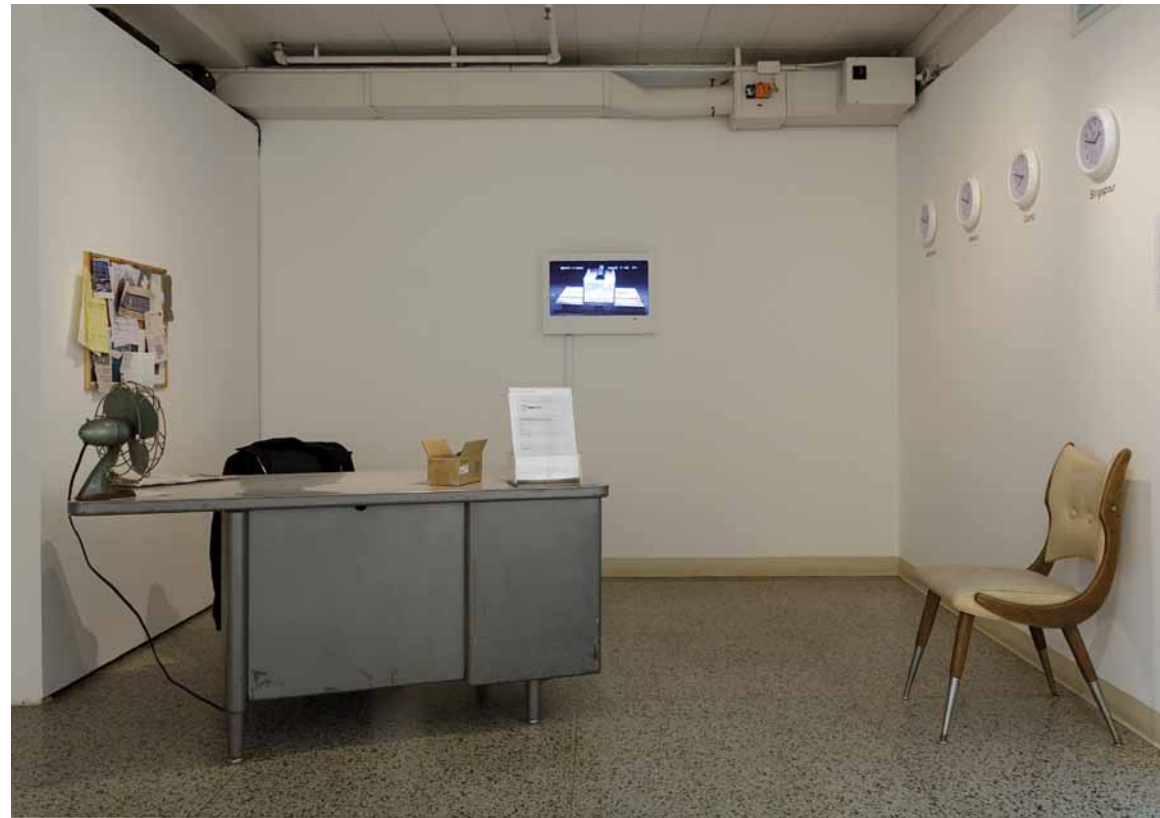
En 2010, le voyage de caisses vides s'est transformé en transport d'objets fragiles, et le rapport à l'art (le transport d'œuvres d'art, le musée comme système) s'est déplacé : les objets sans rapport direct avec l'art sont de retour au musée, par le biais de verres à vin ou de récipients de céramique brisés ou intacts, présentés dans leur emballage. La palette de verre (en page couverture) s'inscrit différemment, cette fois comme objet d'art, mais brouillant la distance habituelle entre l'activité artistique et la compagnie d'expédition. Le formulaire que le visiteur peut remplir pour commander un paquet contribue à accréditer la fiction de l'entreprise.

Détournant les façons de procéder d'une entreprise commerciale de transport, Patrick Beaulieu désigne à la fois le système commercial et le système artistique. « L'efficacité » de la compagnie fait écho à celles des compagnies réelles, à la circulation des marchandises (dont les objets à vocation artistique) dans le monde et à la logique du marché capitaliste.



15

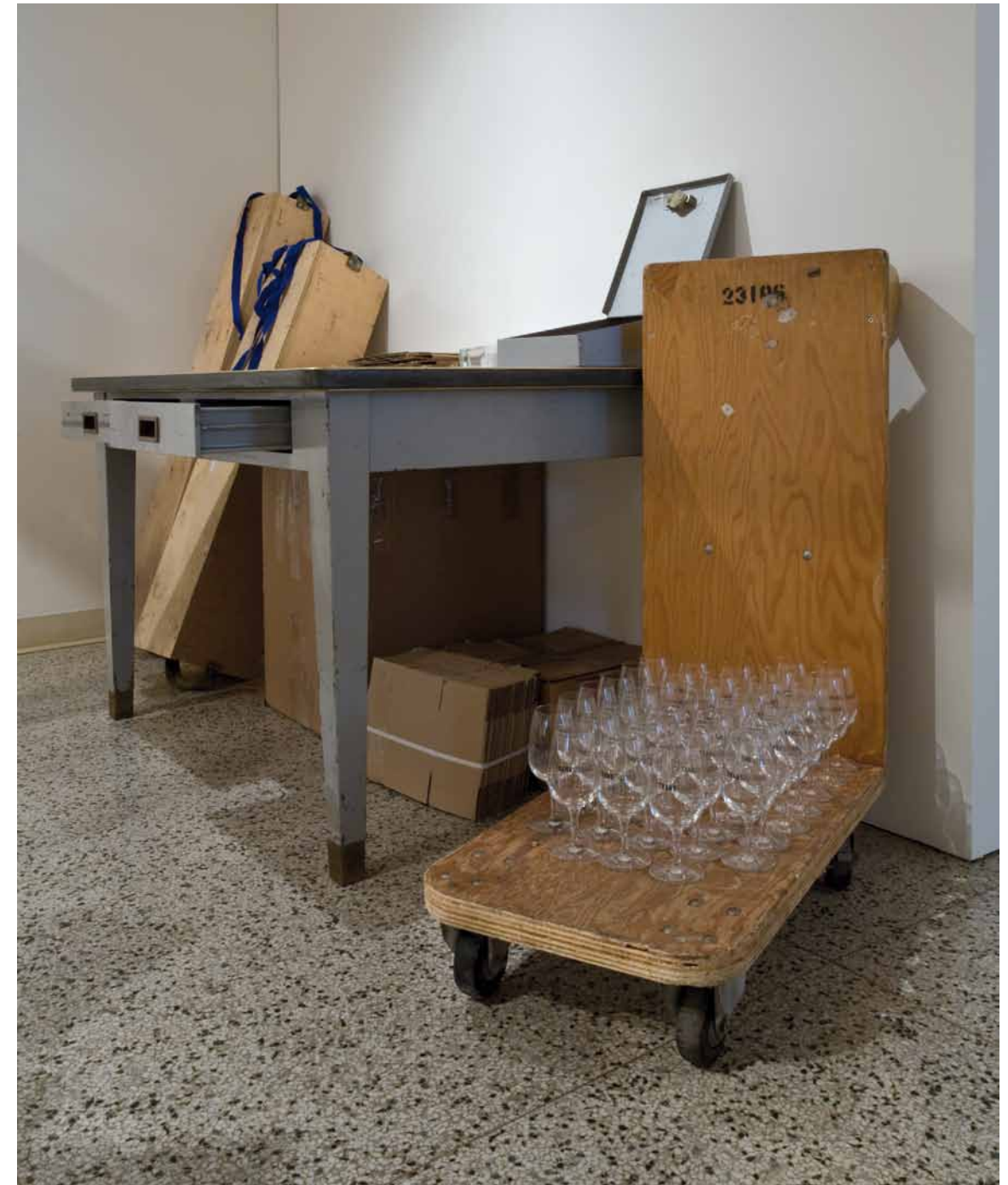
Installation de Patrick Beaulieu,
Transfrible, 2010, détail d'un colis en préparation pour l'expédition



16

Installation de Patrick Beaulieu, *Transfrible*, 2010, vue de la zone de réception. Bureau d'accueil et accessoires; étagères et ensemble de colis et marchandises (coupes en verre, bols en porcelaine et céramique, boulons, écrous, boîtes de carton et granules d'emballage); logo en vinyle autocollant; moniteur à écran plat et vidéo *Transfrible - Lost Docks* : vidéo réalisée lors d'une exposition de *Transfrible* à Singapour en 2006 au Plastique Kinetic Worms Art Center
Durée de la vidéo 4 : 25 minutes. Collection de l'artiste.

Dans le musée, la salle du rez-de-chaussée (2,75 x 21 x 28 m) accueille les bureaux d'expédition/réception de *Transfrible*, avec ses archives matérielles reçues, soit les colis qui ont été mis en circulation depuis 2004 à partir d'autres filiales de l'entreprise : à Gand (Belgique), Morelia et Mexico (Mexique), Singapour, ainsi qu'à Montréal (Canada).



17

Installation de Patrick Beaulieu, *Transfrible*, 2010, détail de la zone d'expédition

COLLECTION ARCHÉOLOGIE ET HISTOIRE DU MUSÉE DE LACHINE

Le verre se trouve dans une multitude d'objets et quelquefois se révèle dans des usages méconnus. Le Musée de Lachine possède bon nombre d'objets banals ou inattendus, suscitant l'intérêt par leur forme ou leur utilisation. Si les bouteilles de lait occupaient les frigos jusque dans les années 1980, d'autres, d'eau minérale cette fois, sont plus anciennes et ont des formes allongées inédites. Les bouteilles de parfum sont quasi obligatoirement en verre, ce qu'un joli flacon (couverture 4) des années 1950 nous rappelle. Un globe de lampadaire de rue présente une forme harmonieuse et une texture granuleuse qui diffèrent notablement des appareils d'éclairage d'aujourd'hui.

L'usage le plus oublié des objets rassemblés dans l'exposition est certainement celui des diapositives peintes sur verre. Présentés dans des lanternes magiques, ces précurseurs de la diapositive photographique documentaient la réalité d'alors, guerre du Transvaal ou vie de la reine Victoria, mais aussi des vues de Londres ou des contes comme *Cendrillon*, *Boucle d'or et les trois ours* (ill. 18) ou *Histoire d'Aladin et de la lampe merveilleuse*. La qualité des images varie d'un jeu à l'autre, selon l'époque et l'habileté des illustrateurs.

Une série d'objets amérindiens dont certains ont été produits à des fins touristiques se trouvent aussi dans *Lignes*. Les perles de verre qui les ornent présentent parfois des motifs différents, comme les fleurs de chaque côté du bonnet (ill. 19). Un réticule présente une surcharge de perles dont l'excès en soi est étonnant et qui renvoie à la définition de la féminité de la fin du 19^e siècle. D'autres perles de verre ajoutent une note décorative ton sur ton à une élégante cape de soirée, en plus de la dentelle (ill. 1).

Enfin, les éclats de verre qui ont été collectés par les archéologues rappellent la nature fragile de ce matériau, mais donnent aussi des repères quant aux occupations successives de la maison LeBer-LeMoynes, un bâtiment du 17^e siècle dont l'intérêt patrimonial a donné naissance au Musée de Lachine.

18

Jeux de diapositives sur verre, 19^e siècle
The Three Bears (Boucle d'or et les trois ours)
Visible sur la photo : la diapositive n° 7 portant le titre *Goldilocks discovered in bed* (Boucle d'or surprise dans le lit); elle est peinte sur verre. 8,2 x 8,2 x 0,2 cm.
La boîte de carton contient un jeu de 8 diapositives. Fabricant : Primus. Collection du Musée de Lachine. Don anonyme.
RP-1974-003-1.9



19

Bonnet pour homme, fin 19^e siècle, début 20^e siècle
Amérindien, algonquien, cri, Mistassini ?
Fibre, soie, perles de verre. 15 x 28 x 20 cm.
Don de M. Fred Russel Hamilton.
RB-1948-L1-20

Le décor brodé est d'abord symétrique sur le devant et les côtés, puis laisse voir d'importantes différences de motif au dos, ce qui laisse supposer qu'il a été réalisé par plus d'une personne. Les pièces en bordure sont cousues à la machine.



Légendes des photos en couverture

Couverture 1

Sculpture de Patrick Beaulieu, *Transfrible (ligne transparente)*, 2009
Verre et métal (clous). 150 x 150 x 20 cm.
Collection de l'artiste

Couverture 4

Bouteille de parfum, 1950
Inscription gravée sur le bouchon :
Magie de Lancôme

Verre transparent et incolore, bouchon de métal, ruban de satin. 11,88 x 2,3 cm.
Don anonyme. RA-1975-L14A-17

Ceinture de cérémonie pour femme, début 20^e siècle, (détail)
Amérindien, algonquien, cri
Perles de verre, nerf animal. 4,5 x 67 cm.
Don de M. Fred Russel Hamilton.
RB-1948-L1-8

Bouteille, non datée
Inscription embossée : Arthur Cooper/
Montreal
Verre transparent teinté bleu-vert.
23 x 5,5 cm. Don anonyme. RV-1948-L3A-2

Crédits photographiques

Sauf mention contraire, toutes les photographies sont de Richard-Max Tremblay.
Dominique Chalifoux : n° 3
Marc Pitre : n°s 2, 5
Michel Dubreuil : n° 14

Liste des autres objets exposés

Bouteille en forme d'enfant couché, fin 19^e siècle
Verre moulé transparent et incolore.
Don de Mme Lucie Vary. RV-1985-L3A-10

Vide-poche mural, vers 1940
Objet d'art touristique; amérindien
Peau d'orignal, perles de verre.
Don anonyme. RB-1948-L1-26

Réticule, vers 1870
Objet d'art touristique; amérindien, iroquois
Velours, perles de verre.
Don anonyme. RB-1948-L1-21

Jarretières (2), vers 1850
Amérindien, algonquien, cri
Velours, perles de verre, coton.
Don de M. Fred Russel Hamilton.
RB-1948-L1-11A et B

Bouteille (demiard), 1928
Inscription sur le bouchon de carton :
Toronto Dairymen's / Bottle / Association
Verre transparent et incolore, carton.
Don de M^{me} Suzanne Pilon Charlebois.
RG-2006-007-1.2

Bouteilles de lait (3) (pintes), vers le milieu du 20^e siècle
Verre transparent et incolore.
Don de M^{me} Suzanne Pilon Charlebois.
RG-2006-004, RG-2006-003 RG-2006-005

Bouteille du commerçant Chas. Gurd & Co., fin 19^e début 20^e siècle
Verre transparent teinté bleu, bouchon de bois. Don anonyme. RV-1948-L3A-1A et B

Bouteille d'eau minérale, 19^e siècle
Verre transparent teinté bleu-vert.
Don anonyme. RV-1948-L3A-5

Globe de lampadaire de rue, à partir de 1925
Inscription : Patented/GE/Oct 27 1925
Verre transparent et incolore. Transfert de l'ancienne Ville de Lachine au Musée.
RV-1980-L4-1A

Lanterne magique, fin 19^e début 20^e siècle
Métal, vitre, porcelaine.
Don anonyme. RF-1974-L2-11A à C

Jeux de diapositives sur verre (4), 19^e siècle
Red Riding Hood (Le petit chaperon rouge); *Aladdin* (Aladin); *The Three Bears* (Boucle d'or et les trois ours); *Cendrillon*
Diapositives et boîtes; verre, acétate, peinture, carton, encre. Fabricant : Primus.
Don anonyme. RP-1974-001-1.9, RP-1974-002-1.9, RP-1974-003-1.9, RP-1974-004-1.6

Objets archéologiques mis au jour sur le site BiFk-6, LeBer-LeMoynes, arrondissement de Lachine.

Site et collection archéologiques classés par le ministère de la Culture et des Communications du Québec en 2001.

Fragment de bouteille, 20^e siècle, BiFk-6

Fragment de miroir ? 19^e siècle, BiFk-6 2F10

Fragment de vase, 19^e siècle, BiFk-6 2F3

Fragment de fiole pour médicament, 19^e siècle, BiFk-6 2F3

Fragment de globe, 19^e siècle, BiFk-6 2D4

Fragment de perle, 19^e siècle, BiFk-6 3E1

Fragment d'ampoule électrique, 20^e siècle, BiFk-6 3A8

Fragment de contenant, 20^e siècle, BiFk-6 3C2

Fragment de bouteille, 20^e siècle, BiFk-6 2F10

Goulot de bouteille, début 20^e siècle, BiFk-6 1E5

Fragment de contenant, 18^e siècle, BiFk-6 3E1

Fragment de verre, 20^e siècle, BiFk-6 1E5

Perles :

17^e siècle (9) BiFk-6 3H10

et (9) BiFk-6 3H11

18^e siècle (7) et 19^e siècle

(les 10 perles turquoise) BiFk-6 3H2

19^e siècle (15) BiFk-6 3H1 (10) BiFk-6 3H6

et (1) BiFk-6 3H8

Œil de poupée, 20^e siècle, BiFk-6 1E5

Panier à casiers, sans date

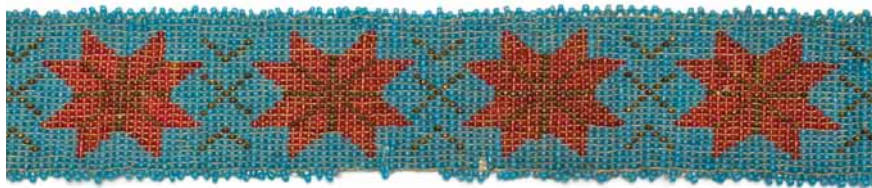
Osier. Don anonyme. RC-1974-L2-4

Bouteilles (12), 19^e siècle ou début 20^e siècle

Verre transparent, vert foncé.

Don de M. Jacques Toupin.

RC-1980-L2-4A à RC-1980-L2-4L



Musée de Lachine