

V A

Z A

N

L'œuvre de BILL VAZAN
dans la collection
du Musée de Lachine

Du land art à Montréal

Vue d'ensemble de *Vortexit II*,
œuvre de Bill Vazan au cœur du
parc René-Lévesque.



En couvertures 1 et 3, photo des détails de l'œuvre par Marc Pitre.
Ci-dessus photo de l'œuvre, et en couverture 4, photo de l'artiste par Ève Katinoglou.



Musée de Lachine

V A

Z A

N

L'œuvre de BILL VAZAN
dans la collection
du Musée de Lachine
Du land art à Montréal

Dominique Chalifoux
Iris Amizlev

Un projet en collaboration avec
le Bureau d'art public de la Ville de Montréal

- 4 Mot du maire de Montréal**
Gérald Tremblay

- 6 Mot du maire de l'arrondissement de Lachine**
Claude Dauphin

- 8 Une stratégie de rencontre entre l'art contemporain et le public**
Marc Pitre

- 13 Un corpus représentatif de l'œuvre de Bill Vazan dans la collection du Musée**
Dominique Chalifoux

- 25 *Vortexit* : une œuvre majeure en difficulté**
Conserver, restaurer
Figure d'exception : destruction/recréation
Contexte muséal
Dominique Chalifoux

- 28 Une nouvelle œuvre : *Vortexit II***
Des références à la préhistoire
Vortexit (1988) et *Vortexit II* (2009)
Des arguments en faveur de la restauration de *Vortexit*
Iris Amizlev

- 33 Vazan et la permanence de ses œuvres de land art au Québec**
Terrebonne
Montréal
Saguenay (arrondissement Chicoutimi)
Mont-Tremblant
Le land art
Photographie et documentation
En Europe, aux États-Unis et au Canada
Iris Amizlev

- 40 À l'échelle du territoire : des œuvres dans le paysage**
Des œuvres éphémères
Parcourir l'espace, tracer
L'esprit des lieux
L'eau : un thème et un facteur de transformation
Persistance d'une pratique
Iris Amizlev

- 43 Mais encore... ou en guise de conclusion**
Dominique Chalifoux

- 46 Liste des œuvres de Bill Vazan dans la collection du Musée de Lachine**

- 47 Repères biographiques • Bill Vazan (1933-)**

- 48 Crédits et remerciements**

Les Montréalais ont accès à des institutions culturelles qui se trouvent sur l'ensemble du territoire de la ville. Le Musée de Lachine en est un heureux exemple. De plus, le réseautage efficace de nos ressources donne une portée significative aux arts et à la création qui foisonnent dans notre ville.

Ainsi, la mise en valeur du jardin de sculptures extérieures du Musée de Lachine, mieux connu sous l'appellation Musée plein air de Lachine, a-t-elle trouvé un soutien appréciable dans l'expertise du Bureau d'art public de Montréal. La conservation et la restauration de plusieurs œuvres de cette imposante collection de sculptures grand format ont bénéficié des interventions d'une équipe spécialisée du Bureau d'art public à la Direction de la culture et du patrimoine.

L'inauguration à l'automne 2010 de l'œuvre *Vortexit II* de Bill Vazan dans le parc René-Lévesque est le résultat des échanges fructueux entre plusieurs instances, soit le Musée de Lachine, le Bureau d'art public et la Direction des grands parcs et du verdissement. Dans le cadre de ce projet, leurs travaux ont redonné aux Montréalais un milieu de vie stimulant, où l'art actuel trouve une place de choix et où sa pérennité est assurée.

L'intérêt du Musée plein air de Lachine découle de la qualité des œuvres et des artistes qui y sont présentés et aussi, soulignons-le, du fait de leur concentration dans un environnement remarquable. Dans les parcs riverains de l'arrondissement de Lachine où les sculptures sont exposées en permanence, une attention digne de mention est portée à l'appréciation de ces œuvres par le public. Vignettes permanentes, visites estivales guidées et commentées par des éducateurs, effectuées à pied ou à vélo, ainsi que publications, sont autant de moyens mis en œuvre par le Musée de Lachine pour que citoyens et visiteurs puissent mieux comprendre le propos des artistes.

Attrait majeur du grand Sud-Ouest, les cinquante sculptures du Musée plein air de Lachine sont un des volets de la collection beaux-arts du Musée de Lachine et sont aussi intégrées à la collection d'œuvres d'art public de la Ville de Montréal. Par la mise en valeur de sa collection, le Musée de Lachine participe au rayonnement du travail des artistes. Grâce à son expertise, le Bureau d'art public en assure la conservation préventive et la restauration. Saluons leur action concertée, qui a mené à cette nouvelle acquisition et redonné aux citoyens de Montréal une œuvre majeure et permanente de Bill Vazan, pionnier du land art au Canada.

Gérald Tremblay



La volonté du maire Descary de soutenir le développement du Musée plein air de Lachine et de l'intégrer dans le projet de réaménagement des berges du lac Saint-Louis dans les années 1980 nous a menés loin. Les symposiums tenus à Lachine et auxquels Bill Vazan a participé visaient à inscrire l'art contemporain dans la vie quotidienne des citoyens et ils ont définitivement marqué notre paysage. Aujourd'hui ce sont tous les Montréalais qui peuvent affirmer qu'ils ont dans leur ville un des plus grands jardins de sculpture au Canada, une collection muséologique remarquable.

À Lachine, il y a une longue tradition de conservation du patrimoine et d'initiative artistique marquée par la relance du Musée en 1985. Au fil des ans, la conviction des élus ne s'est pas démentie et le dévouement des équipes du Musée a permis de répondre aux nouvelles exigences en conservation, en recherche et en diffusion. L'engagement et la passion des uns et des autres ont été des éléments de base et continuent de jouer un grand rôle dans la réalisation des projets de diffusion.

Cette publication démontre que le projet d'un musée plein air méritait les efforts consacrés par chacun. Ce jardin de sculpture renommé rassemble des œuvres réalisées par des artistes parmi les plus importants du Québec. Au cœur du grand parc René-Lévesque, l'œuvre *Vortexit II* occupe une place à la mesure de la réputation de Bill Vazan. Cette œuvre récente a toute une histoire et l'artiste qui l'a créée possède un parcours impressionnant. Cette publication a pour but de faire mieux connaître l'origine de cette œuvre unique et les différents aspects du travail de Bill Vazan. Du même coup, cette publication fait l'inventaire des œuvres de cet artiste dans l'ensemble de la collection du Musée et donne un aperçu du rôle de l'administration municipale et d'une institution muséale dans la diffusion des arts. Cet ouvrage témoigne de l'importante contribution de Bill Vazan à la vitalité de notre milieu artistique.

Claude Dauphin



2
Story Rock, 1986,
dans le parc
René-Lévesque. Bill Vazan
a réalisé cette œuvre durant
l'un des symposiums qui ont
jeté les bases du
Musée plein air de Lachine.

UNE STRATÉGIE DE RENCONTRE ENTRE L'ART CONTEMPORAIN ET LE PUBLIC

Au centre du parc René-Lévesque, on a pu apprécier durant plusieurs années une œuvre majeure de Bill Vazan, *Vortexit*. Voici maintenant une version renouvelée de ce projet réinscrite en lieu et place. Une œuvre à l'échelle du paysage et en résonance avec lui, *Vortexit II*.

La réalisation de ce projet a toute son importance, car c'est dans ce parc bordé par le lac Saint-Louis, dans ce grand jardin de sculpture, qu'a souvent lieu le premier contact du citoyen ou du touriste avec la collection beaux-arts du Musée de Lachine. Qu'en est-il de la rencontre entre ce visiteur impromptu et l'art contemporain ? La beauté des lieux amène une grande fréquentation des sentiers cyclables et pédestres durant la belle saison. Motivés par le caractère agréable du paysage, les marcheurs et cyclistes font une visite qui se double d'un volet culture, libre d'accès. L'installation permanente des sculptures le long de ces sentiers favorise ainsi le contact du promeneur avec l'art contemporain.

Combien se rappellent qu'il s'agit là d'une véritable stratégie, l'ancienne Ville de Lachine ayant été parmi les précurseurs de la diffusion de l'art auprès d'un public élargi ? Se souvient-on du maire Descary, véritable visionnaire ? Au début des années 1980 il a soutenu, avec le Conseil municipal, la restauration du Musée de Lachine et l'implantation du Musée plein air par la tenue de trois symposiums coordonnés par Dominique Rolland. Des événements temporaires qui, contrairement à plusieurs, ont été organisés dans le but de constituer une collection permanente et de placer l'art contemporain au cœur de la vie urbaine¹.

Aujourd'hui musée municipal d'art, d'archéologie et d'histoire, le Musée de Lachine se distingue par son caractère chaleureux et son site magnifique. Sa collection d'œuvres extérieures s'est développée et est maintenant présentée dans trois secteurs de l'arrondissement de Lachine. Quatorze sculptures sont regroupées sur le site du Musée, autour du pavillon principal et à proximité de la Maison LeBer-LeMoyné et de sa Dépendance², un second contin-

gent de 22 sculptures grand format se concentre dans le parc René-Lévesque, et enfin plus d'une douzaine d'œuvres sont réparties dans le troisième secteur de cette exposition permanente et sont installées dans les parcs riverains et des sites urbains. Au total, plus de 50 œuvres d'art public sont regroupées sous l'appellation Musée plein air de Lachine.

Il faut reconnaître que la réception de ces œuvres et « le contact entre l'art et le citoyen » ne sauraient se faire sans des outils appropriés. Comme toute autre exposition permanente, les œuvres doivent être identifiées, elles sont donc accompagnées de vignettes allongées³, installées à proximité de chacune d'elles. Sur le terrain, le visiteur autonome bénéficie ainsi d'un outil adapté. La mission du Musée va au-delà de la mise en valeur des œuvres par le biais d'expositions, elle inclut un mandat éducatif qui place le visiteur au cœur des préoccupations du Musée. Conséquemment, plusieurs activités ont été développées afin de favoriser une véritable rencontre entre l'art contemporain et le public, et plus précisément entre les sculptures du Musée plein air et les visiteurs⁴. Les objectifs sont diversifiés : initier le public au langage spécifique de la sculpture, identifier et apprécier certaines œuvres phares de la collection du Musée plein air, observer diverses propositions artistiques et méthodes de travail. Toutes ces activités éducatives sont néanmoins conçues pour que l'expérience soit concrète et ouvre de nouvelles perspectives au regardeur. À ce titre, soulignons que les vignettes ne se limitent pas à décrire l'œuvre et à

¹ Du 7 août au 15 septembre, sur le site du parc René-Lévesque, ces artistes aborderont l'étape finale du musée plein air de sculptures monumentales. (Extrait du message du maire paru dans le dépliant du Symposium de sculpture 1988.)

² Des bâtiments du 17^e siècle.

³ Des panneaux identifiant les sculptures ont été installés en 1999, mais il y eut aussi à partir de la fin des années 1980 des cartes répertoires publiées et distribuées gratuitement aux visiteurs. Vers 1989 celles-ci avaient la forme d'une pochette contenant une carte ainsi qu'une fiche technique pour chacune des 21 sculptures. Peu après 1992, une nouvelle carte répertoire fut publiée comportant une description sommaire pour les 32 sculptures installées. En 2001, une nouvelle carte accompagnée de textes documentant de façon plus précise chacune des 50 œuvres que comptait alors le Musée plein air de Lachine a été éditée sous le titre *Le Musée plein air de Lachine*. Rédigées par la conservatrice Dominique Chalifoux, les vignettes s'appuyaient sur une recherche étoffée réalisée par Frances Moyle. En 2004, une version bonifiée de ces textes a été installée sous forme de vignette allongée à proximité de chaque sculpture.

⁴ *Défi-sculpture* : activité pour les groupes scolaires, durant laquelle les élèves explorent les sculptures sur le site du Musée de Lachine et réalisent une œuvre collective; *Rallye-sculpture* et *Autour de la sculpture* : rallyes pour les familles; *Sculp'tour* : visites guidées des sculptures pour tous.

donner des pistes de lecture pour en saisir le sens, elles font également mention d'autres œuvres d'un même artiste qu'il est possible de voir dans la grande région de Montréal. Voilà un procédé dont le but avoué est de situer le travail d'un artiste plus largement et d'inciter les amateurs à observer attentivement leur environnement, voire à susciter d'autres découvertes.

En examinant le corpus de sculptures du Musée plein air, présenté à l'extérieur, et l'ensemble des 2000 œuvres conservées dans les réserves, un constat émerge : l'œuvre de Vazan s'affirme avec force dans la collection beaux-arts du Musée de Lachine. Parmi tous ces dessins, peintures, sculptures et photographies qui font état de l'histoire récente des arts visuels au Québec, on observe à quel point l'œuvre de Bill Vazan apparaît emblématique, singulière, originale, audacieuse, déterminée. La démarche de cet artiste, l'envergure de sa recherche et son ancrage dans la matière, les blocs de pierre, le roc, voire le territoire, révèlent un parcours remarquable.

Vazan a été parmi les premiers artistes engagés dans l'implantation du Musée plein air, il a participé aux symposiums de 1986 et de 1988 et au Salon international de sculpture extérieure en 1992. Il a poursuivi une carrière où la photographie occupe une place importante. Ses œuvres ont été présentées au Musée des beaux-arts du Canada, notamment dans l'exposition « Les années 60 au Canada ». Il recevait à l'automne 2010, le prix Paul-Émile Borduas, la plus haute distinction remise par le gouvernement du Québec dans le secteur des arts visuels. À notre tour, de saluer la contribution exceptionnelle de Bill Vazan au domaine des arts tant au Québec qu'au Canada.

Le directeur du Musée de Lachine,
Marc Pitre



3
Story Rock examinée de près
par les enfants lors d'une
visite éducative du Musée
plein air de Lachine en 2003.

4

Story Rock, 1986

Sculpture. Pierre; granit
2,4 mètres de hauteur, 28 tonnes
Réalisée dans le cadre du
2^e symposium de sculpture à Lachine
Legs de Sodip-Art
Musée plein air de Lachine : secteur
parc René-Lévesque, SM-1986-004

Dans les années 1980, Vazan commence à graver au jet de sable des pierres de petits formats. En 1986, lors du 2^e symposium de Lachine, il intervient pour la première fois sur un grand bloc de pierre. À partir de cette date, il réalisera d'autres gravures sur de très grandes surfaces; l'une de ses grandes pierres est à Séoul en Corée du Sud (1988), une autre dans la collection McMichael près de Toronto et, enfin, une plus récente est à Mont-Tremblant dans les Laurentides (2003).



5

Story Rock

Détail du dessus de l'œuvre :
serpents et empreintes de pieds
pointant vers Kahnawake,
territoire amérindien de
la nation mohawk. À noter,
la représentation de l'avion.



6

Story Rock

Détail côté ouest : femme
enceinte. Vazan intègre ici un
motif observé près de
Peterborough, Ontario, sur
un site sacré du peuple
algonquien.





7

Vue d'ensemble de l'œuvre

Vortexit, photographiée au moment de sa création dans le cadre du symposium de sculpture *Un lieu*, à Lachine, en 1988.

Pierre calcaire,
2,66 x 11,20 x 17 m
SM-1988-006.

Une nouvelle œuvre *Vortexit II* a maintenant succédé à celle-ci dans le Musée plein air de Lachine. Le mot « vortex » désigne le tourbillon creux qui se produit dans un fluide en écoulement ou encore le tourbillon des charges électriques induit par le champ magnétique.



8

Le Navigateur, 1992

Sculpture. Pierre; granit

3,05 x 2,45 x 5,86 m

Réalisée dans le cadre du Salon
international de la sculpture
extérieure de Montréal

Don de monsieur André Harel,
SM-1992-035-1.2

Présentée en permanence dans
le parc Summerlea,
Musée plein air de Lachine.

UN CORPUS REPRÉSENTATIF DE L'ŒUVRE DE BILL VAZAN DANS LA COLLECTION DU MUSÉE

DOMINIQUE CHALIFOUX

Bill Vazan s'illustre sur la scène des arts visuels, il est sans contredit une figure marquante du land art et l'un des pionniers de l'art conceptuel au Canada. La valeur de ses œuvres éphémères réalisées à grande échelle en plusieurs points de la planète, de ses sculptures, lourds amas de blocs de pierres gravées inscrites dans le paysage, et de son impressionnant travail photographique a été largement reconnue. Son œuvre prolifique a fait l'objet de plusieurs publications. Le présent ouvrage, produit avec la participation du Bureau d'art public de la Direction de la culture et du patrimoine de la Ville de Montréal, se construit autour des œuvres de Bill Vazan conservées dans la collection du Musée de Lachine. Plus spécifiquement, il se resserre autour de l'œuvre *Vortexit*, créée en 1988 et démantelée en 2003 (à la suite d'un incident) et de la création de *Vortexit II* en lieu et place à l'automne 2009. Le catalogue est publié dans la foulée de l'inauguration de cette dernière œuvre qu'il vient documenter et mettre en perspective.

Vortexit fut créée en 1988 lors du 3^e symposium réalisé à Lachine, intitulé *Un lieu*. Déployée au cœur même du parc René-Lévesque, elle est une œuvre inusitée, car sa pérennité contraste avec la pratique du land art à laquelle elle appartient. Ce type d'intervention apparue dans les années 1960 a en effet surtout donné lieu à des œuvres éphémères tant en Amérique qu'en Europe. La permanence de *Vortexit* résulte pour une large part du fait que l'œuvre a été intégrée dès sa création à la collection d'un musée municipal. Au Québec, voire au Canada, *Vortexit* n'est rien de moins qu'un des rares exemples d'œuvres de land art existant, et ce, en regard de l'ensemble des sculptures extérieures réalisées, que ce soit lors des symposiums ou dans le cadre de projets d'art public ou autres.

Sur tout ce territoire et ailleurs dans le monde occidental, durant la dernière moitié du 20^e siècle, de nombreuses sculptures de grand format ont surgi dans l'espace public et sur les sites extérieurs. Au Québec notamment, elles sont apparues dans le sillage des revendications

des artistes qui réclamaient une véritable place pour l'art au sein de la société et la reconnaissance du statut professionnel des créateurs. Il importe de distinguer, parmi les sculptures créées à partir de ce moment, les œuvres de land art. Ces œuvres découlent d'une position particulière adoptée par les artistes et qu'Iris Amizlev examinera plus spécifiquement dans les prochains chapitres.

Outre *Vortexit*, œuvre représentative de cet important courant de l'art contemporain, la collection du Musée intègre deux autres œuvres de Bill Vazan installées dans le Musée plein air de Lachine. Créées par l'artiste dans des contextes similaires à celui de *Vortexit*, elles ont, quant à elles, le statut de sculptures. *Story Rock* (ill. 2 à 6) et *Le Navigateur* (ill. 8) ont été réalisées par l'artiste lors d'événements publics ponctuels, soit le symposium⁵ tenu à Lachine en 1986 pour la première, et le Salon international de la sculpture extérieure de Montréal⁶ en 1992 pour la seconde. Leur matériau, des blocs de granit, et les gravures qui les marquent présentent des similitudes avec *Vortexit* : on observe le même procédé de gravure au jet de sable, le même type de tracé linéaire discontinu fait de points ou de traits, la même profondeur des sillons, sillons que l'auteur R.B. Rabinovitch qualifie de « braille inversé⁷ ».

Tout comme dans *Vortexit*, les motifs gravés sur la pierre réfèrent à l'environnement où elle se trouve : on observe sur le sommet de *Story Rock* le contour de deux pieds dont les orteils pointent en direction de Kahnawake⁸, localité située juste de l'autre côté du lac Saint-Louis. Ainsi, non seulement les motifs de *Story Rock* empruntent-ils à un répertoire de motifs amérindiens, mais ils signalent la présence d'une communauté autochtone à proximité. Comme c'est souvent le cas, les signes gravés dans cette œuvre renvoient à des motifs que Vazan a observés sur des sites préhistoriques. Ici il s'est plus particulièrement inspiré de motifs qu'il avait vus à Gavrinis, en Bretagne (France), et d'autres observés dans le sud de l'Ontario. Les pétroglyphes trouvés dans l'est du Canada témoignent de la présence des Amérindiens sur ce territoire depuis

⁵ Symposium de sculpture *L'an II / Lachine, carrefour de l'art et de l'industrie*.

⁶ Première édition tenue dans le cadre des célébrations du 350^e anniversaire de Montréal. La sculpture fut d'abord exposée dans le Vieux-Port de Montréal en 1992, puis déménagée et installée à Lachine au parc Summerlea.

⁷ Dans *Landscape & Waterscapes : Œuvres récentes 1982-87*, p. 20.

⁸ Ces dessins de pieds sont situés sur le sommet de l'œuvre de sorte que, normalement, ils ne sont pas visibles pour les visiteurs.

plusieurs centaines d'années. Tous ces signes sont maintenant énigmatiques, un langage dont le sens a été perdu. Vazan parle du processus de marquage de la pierre et des motifs qu'il a choisi de graver à la surface de *Story Rock* : « [...] j'ai commencé avec les cercles, avec les choses circulaires, [...], j'ai commencé avec une spirale, sur un côté, et j'ai vu que je pouvais en ajouter une deuxième et même une troisième sur le sommet. »

Il précise : « [...] vers la fin j'ai incorporé aussi d'autres lignes, signes, pétroglyphes d'autres cultures [...] et c'est devenu pour moi comme un amalgame de plusieurs histoires, de cette ancienne période de pré-civilisation, [...] pré-écriture [...]. »

La sculpture *Le Navigateur*, installée, elle aussi, dans un parc en bordure du lac Saint-Louis où se déverse le fleuve Saint-Laurent, nous rappelle que ce dernier fut un chemin emprunté par les Européens pour pénétrer le nouveau continent. Les figures des constellations apparaissant à la surface des pierres sont une allusion aux étoiles qui guidaient leur navigation.

Implantées dans ces espaces verts, ces deux œuvres en sont néanmoins indépendantes. Ces sculptures, contrairement à *Vortexit*, n'étaient pas destinées à être intégrées spécifiquement aux sites où elles se trouvent actuellement. Leur sens et leur mise en espace ne sont pas assujettis au lieu bien que leur thématique renvoie à des éléments qui y sont liés, fleuve, navigation, présence amérindienne. Ces sculptures pourraient être déplacées sur d'autres sites comme ce fut le cas pour *Le Navigateur*, présentée d'abord dans le Vieux-Port de Montréal. Ces œuvres sont de même nature que celles réalisées par Bill Vazan et installées sur les sites extérieurs du Musée national des beaux-arts du Québec, du jardin de Métis et du Agnes Etherington Art Centre de Kingston. Leur échelle, leur structure, leur traitement sont semblables et rendent compte d'un pan important du travail de l'artiste. Infiniment plus vaste, la recherche de Vazan se manifeste

également sous forme de dessins, photographies, maquettes et petites sculptures dont le Musée de Lachine conserve aussi quelques témoins. Au fil des acquisitions, de 1985 à 2008, un corpus de vingt-sept œuvres¹⁰ a été rassemblé afin de rendre compte le mieux possible du parcours de Vazan. On retrouve ainsi un petit dessin de 1969, *Ligne Trans-Canada : de Toronto à Fredericton*, quatre grands dessins réalisés en 1985 et trois grands frottis de 2008, empreintes réalisées par l'artiste sur les piliers de l'œuvre *Vortexit* avant son retrait complet et sa destruction.

Le dessin occupe une place significative dans le travail de Vazan. Il a évidemment dessiné à des échelles colossales sur des sites extérieurs, et ce, en plusieurs points du globe. S'ils sont réalisés selon des paramètres plus conventionnels (format, médium et support), les quatre dessins conservés au Musée montrent des idées en développement et la manière dont Vazan conçoit ses projets d'envergure. Il jette par exemple sur le papier les bases de projets qu'il souhaiterait déployer sur des étendues de 4 km² où il creuserait canaux et tunnels. Par le dessin, il élabore également des projets destinés à de grands affleurements rocheux où les éléments gravés pourraient être véritablement incorporés et fixés au site naturel plutôt qu'à des blocs de pierre taillés et ensuite transportés en d'autres lieux. L'artiste a eu l'occasion de concrétiser ce type de projet en gravant une grande paroi de pierre (ill. 23) à Mont-Tremblant, quelque quinze ans après avoir réalisé ces dessins.

La collection inclut également des œuvres photographiques qui démontrent les différents types de recherche que Vazan a menés à travers ce médium. Le Musée a d'abord acquis un large montage photographique¹¹ réalisé en 1981, intitulé *Atlantic Coasts Cresting* (ill. 29) et présentant des horizons renversés. Cette œuvre est composée de trente huit clichés noir et blanc et elle peut être associée au cycle des *membranes* et *singularités* que Vazan a poursuivi jusqu'en 2000¹².

⁹ Entrevue accordée par Bill Vazan à Dominique Chalifoux en décembre 2004.

¹⁰ En plus de trois autres objets liés à son travail, soit une affiche signée représentant la sculpture *Story Rock*, et deux éléments reliés directement à l'œuvre *Vortexit*, soit une maquette didactique et un fragment provenant d'un des piliers de cette œuvre créée en 1988.

¹¹ L'œuvre se déploie sur 1,64 x 8,71 m. Les 38 photos de 44,7 x 60 cm disposées horizontalement forment trois bandes superposées l'une sur l'autre.

¹² Voir à ce sujet le catalogue *Bill Vazan. Ombres cosmologiques*, Musée du Québec, 2001.

9

Cut Granite Outcrop (Explosive) (Wedges), 1985

Dessin. Conté sur papier

152 x 126 cm

Don de monsieur Serge Tousignant

Collection du Musée de Lachine,

RD-1991-081

Ce dessin a été fait peu avant que Vazan réalise l'œuvre *Story Rock*. On y observe une même grande spirale. Dans les sillons de celle-ci, Vazan a dessiné un réseau de lignes ondulantes et de formes circulaires concentriques. Sur toute la surface, il a laissé la trace de ses doigts sous forme d'empreintes poudreuses. Les motifs curvilignes évoquent des signes que l'on retrouve fréquemment dans les sites préhistoriques et qui rappellent les empreintes digitales. Le titre visible au bas du dessin et que nous traduisons ici, *Affleurement de granit coupé (Explosif) (Coins)*, nous renseigne sur l'envergure du projet que Vazan envisage de réaliser.



10

Sand Blasted Granite Boulder, 1985

(*Rocher de granit travaillé au jet de sable*)

Dessin. Conté sur papier

151,5 x 126 cm

Don de monsieur Serge Tousignant

Collection du Musée de Lachine,

RD-1991-080



Plus récemment, en 2007 le Musée a accepté un don de dix photographies¹³ couleur, grand format, réalisées par l'artiste au début des années 2000. Cet ensemble de photographies n'est pas en soi un projet de répertoire proprement dit, mais il constitue néanmoins une suite d'œuvres représentatives de la variété des interventions artistiques de Vazan en termes de land art et d'art conceptuel. L'artiste a conçu ces œuvres à partir du matériel photo qu'il avait accumulé sur une période d'une quarantaine d'années. Depuis 1999, de façon sporadique, il a sélectionné, assemblé, juxtaposé des images et a constitué cette série qui fait aussi état des différents procédés qu'il utilise dans ses interventions de land art : placement de roche, de bois, de papier aluminium¹⁴, étalement de craie (chaux), retrait de tourbe¹⁵. Enfin, si certaines vues montrent des perspectives naturelles plus ou moins éloignées de ces œuvres, l'envergure de certains travaux sur le terrain ne pouvait se révéler pleinement que d'un point de vue aérien, ce dont témoigne la réalisation de plusieurs de ces grandes photos. Vazan admet et porte cette réalité à notre attention en intégrant l'image d'un bimoteur dans quelques-unes de ses œuvres¹⁶. Enfin, le corpus¹⁷ démontre bien l'amplitude de la recherche de Vazan en présentant des créations qu'il a réalisées tant au Canada qu'ailleurs dans le monde.

À la qualité artistique indéniable de ces photographies, s'ajoute donc leur valeur d'archives, car ces images documentent visuellement des œuvres pour la plupart éphémères qui furent souvent créées dans des endroits difficilement accessibles¹⁸ tel un village au Cambodge dans le cas de *Genocide Skulls – Cambodia, 1996-97*. Plusieurs des œuvres apparaissant sur les photos n'ont existé que quelques jours pour être ensuite désinstallées. Ce caractère éphémère n'est cependant pas lié uniquement à la nature excentrée du lieu de présentation

puisque *World Line*¹⁹ déployée dans vingt-cinq centres de diffusion autour de la planète eut une existence de courte durée. L'œuvre photographique *Two Worldline Placements (MMFA & AGO), 1971* permet de voir la configuration de l'œuvre dans les musées de Montréal et de Toronto. Si certaines ont été désinstallées, d'autres sont disparues en raison de la fragilité ou de l'instabilité de leur matériau, comme c'est le cas de ses toutes premières œuvres de land art réalisées sur les plages de l'île du Prince-Édouard en 1968 auxquelles réfère la grande photographie *Mars Crater + Tide measure (Low Tide Works) – P.E.I., 1967-69* (ill. 26). Il en est de même des œuvres mises en place un peu plus tard près du Musée national des beaux-arts du Québec sur le site hautement connoté des Plaines d'Abraham, *Pression/Presence (Green version) – Plains of Abraham, Quebec, 1979* ou encore sur des terrains de Longueuil, *Village Inondé + Water Spirit – Longueuil, 1983 + 1985* (ill. 27).

Lorsque l'œuvre de land art subsiste malgré le passage du temps, comme *Outlikan Meskina* à Chicoutimi²⁰, la photographie témoigne de la version initiale de l'œuvre sur le terrain et révèle les transformations subies. La photographie *Outlikan Meskina (Green version) – Chicoutimi, 1980* (ill. 25) constitue une saisie dans l'histoire de la sculpture au Québec montrant l'œuvre telle que réalisée lors du Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi et marque un état des lieux dans la trajectoire artistique de Vazan.

¹³ Procédé d'impression Lambda sur polyester, format 152,4 x 127 cm.

¹⁴ Il a utilisé des feuilles de papier d'aluminium pour réaliser *Village Inondé + Water Spirit – Longueuil, 1983 + 1985* (ill. 27).

¹⁵ *The Centre of the World (Omphalos – The Navel of the Earth)* créée à Barrie, en Ontario, en 2003 (ill. 28).

¹⁶ En 1986, Vazan inclut l'image d'un petit avion (bimoteur) dans les motifs gravés de *Story Rock* (ill. 5) et aussi dans la photographie d'une œuvre de land art qu'il réalise au Pérou, *Windwheel (Remolino #2)*. Dans cette photographie l'avion est rendu visible par son ombre portée sur le sol. Voir la reproduction à la page 54 du catalogue *Bill Vazan: A Cosmic Dance, Thunderstones, Wererocks and Shamanic Drawings 1987-1992*, publié par Agnes Etherington Art Centre, à Kingston en 1993.

¹⁷ Voir la liste des œuvres page 46.

¹⁸ D'autres emplacements éloignés tels que des sites en Égypte, *Terrorists' Attack?! - Egypt, 2001*, ou comme les plages isolées de Colombie-Britannique, *Littoral Spirits – Haida Gwaii, B.C., 1999*, ou encore simplement à l'écart des centres officiels de diffusion de l'art.

¹⁹ Son œuvre considérée comme la plus ambitieuse : « Cette ligne virtuelle ceinture la planète de ses vingt-cinq segments réels, en passant par dix-huit pays. Le Musée des beaux-arts de Montréal est le point de rencontre de la ligne à Montréal. Chaque lieu (musées, centres d'exposition, galeries) devait disposer simultanément un ruban adhésif sur le sol selon les données calculées par l'ingénieur civil Ahmad Salahuddin. » (Extrait de la biobibliographie de l'artiste réalisée par Claudine Roger, dans l'ouvrage *Bill Vazan: Walking into the Vanishing Point. Art conceptuel: Conceptual Art*, publié par Vox, Centre de l'image contemporaine, Montréal, 2009, p. 187.)

²⁰ En 1986, une restauration a été nécessaire pour replacer les trois cents pierres que Vazan avait disposées sur le terrain, entre autres raisons, parce que le site avait servi au passage et au déchargement des camions de neige. Aujourd'hui l'œuvre est plus ou moins visible, car « les herbages ont envahi partiellement l'installation », tel que le mentionnait déjà en 2005 le *Répertoire des œuvres d'art publiques au Saguenay-Lac-Saint-Jean*. L'œuvre est d'autant moins intelligible qu'aucun panneau ne l'identifiait ou n'en expliquait la présence et le sens aux promeneurs, au moment de la visite de l'auteur au printemps 2010.



11

Teleportation & Space Squeeze
 – Montreal, 1971, vers 2000.

Œuvre d'art conceptuel, cette photographie ne réfère pas à un projet réalisé sur un site. Elle réunit une image télévisée et une image imprimée à partir d'une pellicule négative. Un jeu de stries en surface témoigne des difficultés et des erreurs de transmission soulignant la fragilité de la communication visuelle.

« Les squeeze (grattages) abîment les mots, les images, les intentions de communications ».

Commentaire de Bill Vazan à l'auteur en 2010.

Dans leur ensemble, ces photographies rendent compte du travail conceptuel de Vazan, du regard qu'il porte sur le territoire et sur le temps. Cette recherche oscille perpétuellement entre l'idée de microcosme et de macrocosme, et aussi d'une ligne du temps sur laquelle s'inscrit le développement de l'homme et de l'univers.

Teleportation & Space Squeeze – Montreal, 1971 réunit deux images, l'une reproduite à partir de celle apparaissant sur un écran de télévision et l'autre imprimée à partir d'une pellicule négative. Comme le titre l'indique, Vazan comprime et confronte dans cette œuvre des espaces qui ont des échelles totalement différentes. D'abord dans l'image supérieure, Vazan reproduit une vue des premiers pas de l'homme sur la Lune, soit un point du vaste espace sidéral perçu à partir d'un intérieur domestique via une image télédiffusée. L'image inférieure montre les grands saules d'une plage du lac Ontario, près du quartier de Toronto où Vazan a vécu. L'objectif de la caméra est ici pointé vers la cime des arbres de sorte que la voûte céleste y apparaît en arrière-plan. Vazan introduit ici un questionnement sur les conditions de transmission de l'image et sur la nature même de cette dernière : points lumineux, ondes, traces chimiques, pigments ? Il scrute notre capacité à percevoir les multiples dimensions du réel selon les appareils de captation ou de détection que nous utilisons et l'impact des interférences sur la communication.

Enfin, quatre sculptures en pierre, de petit format, complètent pour le moment cet ensemble d'œuvres donnant un aperçu appréciable du travail de l'artiste à même la collection du Musée de Lachine. Ces sculptures en pierre (granit) réalisées durant les deux dernières décennies montrent plusieurs des approches que Vazan a privilégiées, soit la collecte de « pierres trouvées » dans les champs, la gravure de motifs en surface et, plus récemment, la récupération de pierres taillées « trouvées »

cette fois à même les rejets des manufactures et ateliers spécialisés (*Conform et Urgence*). Ces dernières montrent aussi l'introduction nouvelle de surfaces polies alternant avec les surfaces non traitées, gravées ou encore recouvertes de latex.

Les quatre œuvres font état d'un passage d'une sculpture à caractère anthropomorphique *Green Diet*, *Snake Head*, vers une sculpture au caractère plus abstrait. Au nombre des petites œuvres que Vazan a réalisées durant sa carrière, certaines peuvent être considérées comme des œuvres à part entière tout en étant potentiellement des maquettes d'œuvres à réaliser en grand format. Elles ont, selon l'artiste, leur identité propre. *Snake Head* a déjà été présentée à l'été 1992 dans le cadre de l'exposition *A Cosmic Dance* au Agnes Etherington Art Centre à Kingston et aurait fait partie de l'installation *Observed*, réunissant quinze pierres gravées de différents formats, disposées sur un lit de gravier²¹.

L'œuvre *Green Diet*, en plus de ses qualités formelles, présente une dimension didactique. En effet, Vazan a choisi de ne pas enlever les résidus de latex à la surface de l'œuvre afin de donner une texture différente et de révéler le processus de réalisation de l'œuvre²².

Finalement, la maquette de *Vortexit II*, réalisée par Vazan dans le processus de création d'une nouvelle œuvre succédant à *Vortexit*, s'est récemment ajoutée au corpus de la collection du Musée de Lachine. Il convient de souligner ici que *Vortexit II* est une nouvelle œuvre acquise en 2009 mais, comme nous le verrons ci-après, plusieurs de ses caractéristiques et le contexte précis de sa réalisation amènent le Musée de Lachine à la considérer aussi comme une nouvelle version de l'œuvre *Vortexit*.

²¹ Cette installation est reproduite en page 8 du catalogue que signe le commissaire James D. Campbell.

²² Les résidus du masque permettent de comprendre comment sont conservées intactes certaines sections de la surface durant la gravure. Vazan fait remarquer que ce procédé de gravure avec réserve (masque au latex) donne des creux mieux définis, comme on le voit sur l'œuvre *Story Rock*, par comparaison au procédé de gravure sans masque avec lequel on obtient des sillons aux bordures plus arrondies comme ceux de *Vortexit* et de l'œuvre *Le Navigateur*.

Détail du portail *Vortexit*,

1988, vue en direction
du canal.

L'œuvre *Vortexit* a été
conçue en relation directe
avec l'environnement.

Le mouvement de l'eau
s'y inscrivait de diverses
manières, d'abord au sol,
dans les courbes du sentier
en forme de S, puis sur les
parois verticales du double
portail érigé au centre de
l'œuvre où l'on observait des
signes gravés dans la pierre.

Chacun des trois piliers du
portail était marqué d'un
motif formé soit de lignes
brisées (zigzags), de lignes
ondulantes ou de lignes
pointillées qui montrait
diverses représentations
de l'eau. Vazan souligne
que ces motifs étaient liés
au tourbillonnement des
rapides situés à proximité.

De plus, l'orientation du
sentier déterminait un axe
reliant les eaux du canal et
celles du lac Saint-Louis.

***Sans titre*, 2008**

Frottis des gravures sur le
pilier est de *Vortexit*

Crayon de couleur sur Tyveck
224 x 153 cm, RD-2008-008





14

Détail du portail *Vortexit*,

1988, vue en direction
du lac Saint-Louis.

Réalisée expressément pour
être intégrée au Musée plein
air de Lachine, *Vortexit* se
distingue donc de la plupart
des œuvres de land art par
sa présentation permanente
dans un site voué à la
conservation et à la diffusion
de la sculpture.



15

Bill Vazan effectuant les frottis.

En marge des procédures
normales qui s'appliquent à
une collection muséale, l'œuvre
Vortexit, trop abîmée, a été
détruite après que l'artiste eut
accepté par ailleurs de réaliser
pour ce même site une nouvelle
œuvre dans un esprit analogue.

Vingt ans après sa création,
avant de démanteler
complètement *Vortexit* et de
procéder à la destruction des
vestiges, l'artiste a réalisé en
novembre 2008 des frottis
que le Musée a acquis.

À la fois œuvres et témoins
documentaires de la première
œuvre, ces empreintes sont
conservées dans les réserves.



16 et 17

Sans titre (2), 2008

Frottis des gravures sur
les piliers (central et ouest)

de *Vortexit*

Crayon de couleur sur Tyveck
221 x 153 cm, RD-2008-007;
201 x 153 cm, RD-2008-006



18

Vortexit II, 2009, détail du portail.

Comme le précise Iris Amizlev dans le prochain chapitre, Vazan a repris les mêmes motifs qu'il avait gravés sur les piliers de la première version. Cependant il en a ajouté deux autres. *Vortexit II* réunit donc cinq gravures, dont trois à l'image des précédentes.

Dans cette nouvelle œuvre le motif pointillé évoque plus précisément des embruns. Les deux ajouts représentent une vague et des motifs spiralés.



19

Vortex II, 2009, vue du portail en direction du canal.

Dans l'œuvre de Vazan il est fréquemment question de mouvement, de déplacements, de promenades.

Il affirme réfléchir « [...] de manière générale – prenant en compte toutes les traversées et manipulations de la surface terrestre²³ ».

Le sentier qui traverse le double portail propose une expérience au promeneur. Alors qu'il s'y engage et progresse vers l'une des ouvertures du portail, il sera amené à contourner le pilier central pour observer les motifs gravés. Son parcours imitera dès lors le mouvement circulaire de l'eau des remous. En effet, il ne s'agit pas de simplement traverser un passage, mais plutôt de circuler autour d'un axe central, via les deux ouvertures du portail. Ainsi donc, la déambulation du promeneur décrit une spirale.

²³ « Patrice Loubier et Bill Vazan en conversation. A Conversation Between Patrice Loubier and Bill Vazan, August 29, 2009 », dans *Bill Vazan : Walking into the Vanishing Point. Art conceptuel : Conceptual Art*, op. cit. p. 128.



20
Vortexit II, 2009,
vue du portail en
direction du lac
Saint-Louis.

VORTEXIT : UNE ŒUVRE MAJEURE EN DIFFICULTÉ

DOMINIQUE CHALIFOUX

CONSERVER, RESTAURER

Inaugurée en septembre 2010, l'œuvre *Vortexit II* occupe une place singulière dans la collection du Musée ainsi que dans la collection d'œuvres d'art public de la Ville de Montréal. Elle est la plus récente acquisition à s'inscrire dans la collection du Musée plein air en remplacement de l'œuvre initiale. *Vortexit*, créée en 1988 dans une pierre de qualité moyenne, portait sans le paraître les séquelles de dix-huit années d'exposition permanente aux intempéries. Au printemps 2003, un visiteur s'est agrippé au linteau de pierre, provoquant le détachement d'une strate du bloc. Se rompant sous le poids de l'individu, ce bloc de pierre s'est effondré sur le sol. L'œuvre avait subi des dommages sérieux, et le visiteur, blessé, a dû être secouru. Pour éviter d'autres incidents, le Service des travaux publics de l'arrondissement de Lachine a promptement désassemblé les différentes composantes du portail au centre de l'œuvre. Après avoir fait un constat d'état, le Musée a sollicité la collaboration du Bureau d'art public de Montréal pour effectuer la restauration de *Vortexit*.

Un examen plus approfondi a été effectué et une firme externe a établi un devis des travaux à réaliser pour la restauration. Les coûts élevés de ceux-ci et la perspective d'un résultat discutable ont entraîné le Musée dans une profonde réflexion en marge des procédures normales qui s'appliquent pour une collection muséale. Dans la mesure où la restauration de l'œuvre n'était plus véritablement envisageable, il convenait de réfléchir à d'autres solutions. Conserver l'œuvre en l'état ? Récupérer les principales composantes de l'œuvre à partir desquelles l'artiste aurait pu créer une nouvelle version ou une œuvre totalement nouvelle ? Chaque position nécessitait une évaluation en regard de sa conformité avec le mandat de conservation du Musée et des intérêts de la Ville en regard de sa collection d'art public.

FIGURE D'EXCEPTION : DESTRUCTION/RECRÉATION

Après plusieurs rencontres avec le Bureau d'art public de Montréal²⁴, le Musée s'est résolu à renoncer à la restauration de l'œuvre initiale trop abîmée et a approuvé sa destruction en contre-partie de son remplacement par une nouvelle œuvre créée par Bill Vazan pour le même emplacement. Cette solution extrême et tout à fait inhabituelle pour un musée²⁵ a pu être considérée parce que l'artiste, toujours vivant et actif, manifestait son accord à collaborer au projet de recréation de l'œuvre. Le Bureau d'art public de Montréal et le Musée se sont accordés pour définir le cadre d'intervention adapté à la réalité de la collection muséale. On a donc décidé de créer une nouvelle œuvre en respectant un ensemble de paramètres : même lieu, même thématique, même type d'œuvre, même échelle. Bill Vazan a réalisé dans ce cadre l'œuvre *Vortexit II* commandée par le Bureau d'art public de Montréal pour remplacer *Vortexit* au sein de la collection du Musée de Lachine. L'œuvre a été installée à l'automne 2009 sur le site d'origine au cœur du parc René-Lévesque où se concentrent plus d'une vingtaine de sculptures du Musée plein air de Lachine. Soulignons que, depuis la fusion de plusieurs municipalités de l'île de Montréal en 2002, cet ensemble fait aussi partie de la collection d'art public de la Ville de Montréal.

Bien que *Vortexit* ait été détruite en novembre 2009, le Musée conserve néanmoins quelques éléments reliés à cette œuvre réalisée en 1988 dans sa collection permanente. On y compte un fragment provenant d'un des trois piliers du portail. Il a été prélevé sur le site après que l'œuvre eut été endommagée. Ce fragment de pierre calcaire, à la surface duquel apparaissent des sillons gravés par l'artiste, a été intégré à l'exposition *Zone de risque* en 2006. Cette exposition, qui traitait des défis

25

²⁴ Qui avait par ailleurs commandé une analyse externe pour valider la valeur de cette œuvre de land art.

²⁵ Tel que je l'ai déjà mentionné dans le catalogue *Fracas : Restauration requise* (2009), le Storm King Art Center dans l'État de New York, aux États-Unis, fut placé devant une situation que l'on peut considérer comme similaire. L'institution a recréé l'œuvre d'Alexander Liberman intitulée *Adonai*. Créée en 1970-1971 en utilisant des pièces de récupération périssables, la sculpture était, une vingtaine d'années plus tard, en mauvais état. Pour assurer la pérennité de cette pièce représentative des débuts du travail de l'artiste, le Centre l'a refabriquée en 2000 avec l'accord de Liberman. Voir à ce sujet l'ouvrage collectif *Earth, Sky, and Sculpture : Storm King Art Center*, Storm King Art Center, Mountainville, New York, 2000.

particuliers de conservation des sculptures extérieures, présentait également une maquette de *Vortexit* réalisée²⁶ à partir des données documentaires et photographiques conservées au Musée ainsi que des relevés faits en 2006, directement sur le site, sur les éléments démantelés de la sculpture. Le dispositif de l'exposition amenait le public à prendre connaissance de la situation et à soupeser les enjeux reliés à la conservation de l'œuvre. Un bulletin de vote²⁷ invitait les visiteurs à choisir un mode d'intervention pour résoudre la situation.

Selon vous, quelle option aurions-nous dû retenir, compte tenu de l'état de l'œuvre de Bill Vazan ?

Laisser la sculpture se dégrader naturellement sans intervenir

Retirer les éléments brisés ou en mauvais état et les remplacer par de nouveaux, en demandant à l'artiste de recréer les motifs originaux

Retirer immédiatement tous les éléments de la sculpture puisque la disposition actuelle des pierres montre une version déformée de l'œuvre créée par Bill Vazan

En collaboration avec l'artiste, refaire l'œuvre le plus fidèlement possible, en utilisant des matériaux de meilleure qualité et des modes d'ancrage mieux adaptés

Inviter l'artiste à faire sur ce même emplacement une nouvelle œuvre correspondant à ses recherches actuelles

Autres : _____

CONTEXTE MUSÉAL

L'art public s'est implanté à Montréal et au Québec de diverses façons. Dans la métropole, la sculpture a affirmé sa présence lors de différents symposiums, d'abord sur le mont Royal en 1964 et au Musée d'art contemporain de Montréal en 1965, à Lachine dans les années 1985, 1986 et 1988 et à Saint-Léonard en 1986. Ces événements temporaires n'ont souvent laissé au Québec que des traces éparses sur le territoire²⁸. À Lachine, la tenue successive de trois symposiums avait pour objectifs de jeter les bases d'un musée plein air et de rendre l'art présent dans la ville. Intégrées à la collection du musée

municipal, les sculptures ont ainsi bénéficié d'un cadre privilégié pour leur conservation et leur diffusion. Leur implantation en grand nombre dans le secteur du parc René-Lévesque et sur le site du Musée permet au visiteur de voir un condensé exemplaire des pratiques propres à la sculpture de la fin du 20^e siècle au Québec.

Dans cet espace de mise en valeur, *Vortexit II* se rattache d'abord à un corpus d'œuvres extérieures lié à l'histoire de la sculpture au Québec, qui est présenté dans un site vivant et changeant au fil des saisons. L'œuvre de Vazan et des autres artistes y profite de l'expertise d'un service de conservation et d'un service éducatif apte à en soutenir l'interprétation. Mieux encore, *Vortexit II*, tout comme la précédente, s'inscrit dans un ensemble où elle trouve des échos et des pistes de lecture dynamique. Par un curieux revers des événements elle côtoie à l'intérieur de la collection beaux-arts du Musée, une œuvre intitulée *FUFF #2*²⁹, de Jean Noël, créée dans le cadre de l'opération *Corridart*. Cette œuvre, constituée de dix bannières rouges, a survécu au démantèlement de l'événement par les autorités municipales de Montréal, alors que *Stone Maze*, une œuvre de land art créée par Bill Vazan pour cette même occasion, n'existe tout simplement plus. Ainsi donc, aujourd'hui, *Vortexit II* est la seule œuvre de land art sur le territoire de Montréal faisant partie de la collection d'un musée. De concert avec les vingt-six autres œuvres de Bill Vazan au sein de cette collection, elle fait du Musée de Lachine un lieu particulièrement propice à l'étude et à la compréhension de l'œuvre d'un des artistes canadiens les plus imposants de sa génération. Bill Vazan a contribué de manière exceptionnelle au développement de l'art canadien par ses interventions dans les sphères du land art, de l'art conceptuel et de la photographie contemporaine.

²⁶ La maquette a été réalisée à l'échelle 1/20 par la firme Multiversions.

²⁷ Sans que cette consultation ait été considérée comme décisionnelle par le Musée, les résultats obtenus ont quand même permis au Musée de constater que sa position ralliait celle des visiteurs.

²⁸ Dans certaines villes, les œuvres sont concentrées et mises en valeur dans des parcs comme le parc Falaise à Alma.

²⁹ Dont trois segments étaient intégrés à l'exposition intitulée *Accrochage* présentée au Musée de Lachine à l'automne 2003.



21

Stone Maze (*Labyrinthe de pierres*), 1976, œuvre créée à l'angle des rues Sherbrooke et Amherst à Montréal, dans le cadre de Corridart, et démantelée la veille de l'ouverture de l'événement.



22

Vortexit II, 2009, vue latérale avec détail des gravures sur les faces externes, parc René-Lévesque, Musée plein air de Lachine.

UNE NOUVELLE ŒUVRE : *VORTEXIT II*

IRIS AMIZLEV

Bill Vazan a inscrit sa vision en différents sites sur la planète. La plupart de ses œuvres réalisées in situ étant par définition éphémères, *Vortexit II* constitue « un objet rare » dans la région de Montréal.

Parmi les œuvres d'art installées dans le parc René-Lévesque, *Vortexit II* impose sa présence par une forme massive s'intégrant efficacement au cadre idyllique. Sa localisation dans un parc encourage les visiteurs à apprécier la beauté naturelle de leur environnement immédiat et de l'œuvre elle-même. Par conséquent, les sensations physiques associées au plein air, les sons, les vues et les parfums de la nature sont incorporés à l'expérience de l'œuvre, laquelle devient multisensorielle. Les éléments naturels du site interagissent avec l'œuvre de Vazan, la mettent en valeur.

Selon la description formulée par Willoughby Sharp concernant l'*earth art*³⁰ et le « nouveau type de sculpture » apparu à la fin des années 1960, *Vortexit II* présente plusieurs caractéristiques typiques du land art, dont le grand format, l'emplacement dans un site extérieur, l'approche in situ, l'utilisation de matériaux naturels, l'incitation à explorer de façon active un environnement et des références à des sites préhistoriques³¹. Il s'agit également d'une œuvre typique de Vazan, incorporant de grandes pierres et des gravures, ainsi que d'autres particularités propres aux œuvres de land art, une pratique qui sera examinée plus en détail dans le chapitre suivant.

Vortexit II est une œuvre d'art répondant à son site; non seulement fait-elle partie intégrante du paysage, mais elle évoque aussi les cours d'eau à proximité, soulignant leur importance dans le contexte de l'histoire du Québec et du Canada, en tant que voies navigables empruntées par les colons européens à leur arrivée en Amérique du Nord. La structure de *Vortexit II*, de même que ses gravures, représente les tourbillons et les courants des rapides de Lachine. Les gravures décrivent l'activité de l'eau de cinq

manières différentes, tandis que la structure de l'œuvre fait référence au vortex produit par l'eau en mouvement et rappelle l'intérêt de Vazan pour la physique. Le titre de l'œuvre évoque d'ailleurs les mécaniques des fluides. Si *Vortexit II* simule la turbulence et les remous tourbillonnants du fleuve Saint-Laurent, Vazan fait remarquer que sa forme fait aussi allusion à une théorie au sujet des origines de l'eau sur terre : « Les météorites – les comètes ont amené l'eau sur notre planète en effectuant des trajectoires spiralées, elliptiques et sphériques³². »

La structure et la taille imposante de l'œuvre suggèrent clairement que celle-ci – ouverte et en forme de S – a été conçue pour offrir une expérience physique; on y entre, on la traverse. Un sentier de gravier, bordé sur l'un de ses côtés de blocs de granit érigés à la verticale, invite les visiteurs à suivre un parcours sinueux pour traverser un passage ouvert. La taille de ces blocs augmente progressivement à l'approche de la section centrale : un portail, composé de trois piliers coiffés de deux linteaux. Pas à pas, la vue de l'œuvre se transforme, permettant aux visiteurs de découvrir l'ensemble de sa structure, ainsi que les gravures.

Pour Vazan, le portail central représente une sorte de cocon utérin, une connexion primitive recelant une référence à un rite de passage. Selon Vazan, le portail suggère à la fois le début et la fin d'une immersion, un bref baptême (une célébration de notre condition physique, puisque le corps est surtout composé d'eau). Il symbolise des dualités d'ici et d'ailleurs, de chaos et de repos, de mémoire et de libération, de lieu et de déplacement³³. En déambulant à travers l'œuvre, nous sentons une tension entre droites horizontales et verticales, ainsi qu'une dichotomie et un équilibre entre, d'un côté, la légèreté d'un espace ouvert, et de l'autre, la monumentalité des pierres. De manière semblable, au centre de l'œuvre, le poids oppressant des linteaux contraste avec l'air du ciel contre lequel ils se dessinent, ainsi qu'avec la représentation gravée de jaillissements et de houles. L'impression est celle d'une enceinte légère et non envahissante.

³⁰ Plusieurs termes ont été employés pour identifier cette forme d'art, et *land art* s'est avérée l'expression la plus populaire. Le terme *earthworks* sert à décrire les œuvres d'art elles-mêmes, façonnées dans la terre ou faites de terre et de ses composantes.

³¹ Willoughby Sharp a été le commissaire de la première exposition d'*earth art* dans un musée, à l'Andrew Dickson White Museum of Art, à Ithaca, New York, en 1968. Il a signé l'introduction du catalogue *Earth Art*, publié sous la direction de Nita Jager, Ithaca, Cornell University, 1969.

³² D'après une lettre de Bill Vazan adressée à l'auteure, 9 février 2010.

³³ *Ibid.*

C'est un lieu où réfléchir à notre rapport au monde, à la mémoire partagée, à l'achèvement d'un cycle, celui d'une œuvre dans laquelle nous nous introduisons et de laquelle nous ressortons. Vazan explique : « l'œuvre est une spirale qui se mue en d'autres dimensions au moyen de la perception humaine... Elle se situe dans une dimension juste en deçà de son plein potentiel de réalité multidimensionnelle, lequel excède nos perceptions limitées³⁴. »

DES RÉFÉRENCES À LA PRÉHISTOIRE

Les similarités formelles entre *Vortexit II* et des restes mégalithiques, incluant ses gravures, sont frappantes; même ses dimensions correspondent à celles de certains pendants anciens auxquels elle fait référence. Vazan reconnaît la similitude : « *Vortexit II* ressemble peut-être à Stonehenge, mais son intention est autre... Elle n'a pas été conçue aux mêmes fins³⁵. » Vazan cultive un intérêt de longue date pour les sites préhistoriques, et ayant voyagé à travers le monde pour étudier quantité de sites archéologiques, il en a une connaissance profonde. Ici, en Amérique du Nord, les couches d'histoire sont minces par comparaison avec d'autres continents, peuplés à des périodes plus anciennes. Et s'il existe ici des vestiges de cultures amérindiennes, les reliques de la préhistoire, tels des restes mégalithiques, sont manquantes. Une œuvre comme *Vortexit II* présente des références préhistoriques et ajoute une strate de mémoire aux fondements de notre paysage. Bien qu'elle soit une représentation contemporaine d'une manifestation ancienne, cette œuvre nous relie néanmoins à des temps éloignés et à des sensibilités primitives persistantes.

Vortexit II ressemble à un dolmen qui aurait été disséqué et ouvert; ses linteaux étant disposés au centre de la courbe en S, il n'y a que le cœur de l'œuvre qui imite la structure plus « traditionnelle » du dolmen. Les dolmens sont le plus souvent des enceintes constituées de pierres verticales sur lesquelles ont été posées des pierres plates, formant un toit. Ces références à la préhistoire

européenne nous rappellent également une époque où les êtres humains entretenaient une relation harmonieuse avec l'environnement. Le choix qu'a fait Vazan de travailler avec la pierre est en lien avec une préoccupation récurrente chez les artistes du land art : si l'utilisation de matériaux naturels, ou de matériaux trouvés sur les sites mêmes des œuvres, constitue un moyen direct pour raviver la relation de l'homme avec la nature, elle rappelle aussi nos lointains prédécesseurs, qui se servaient de matériaux naturels (quoique pas forcément locaux³⁶) pour réaliser leurs monuments préhistoriques. Ainsi, *Vortexit II* s'inscrit dans une tendance croissante à développer des projets respectueux de l'environnement, qui établissent par ailleurs un lien avec la préhistoire et suscitent une certaine nostalgie chez les regardeurs.

VORTEXIT (1988) ET VORTEXIT II (2009)

Vortexit II peut être considérée, selon notre point de vue, comme une recreation. Elle apparaît comme une version légèrement modifiée de *Vortexit*, réalisée par Vazan sur le même site en 1988. Conçue dans un esprit similaire, *Vortexit II* est une œuvre tout aussi originale que ce que le Musée considère être la première version. La plupart des différences entre les deux œuvres sont subtiles, pas forcément perceptibles. La configuration est semblable, à l'exception de la courbe plus serrée de *Vortexit II*. L'orientation au sol est aussi quelque peu altérée, en raison d'une réglementation de la ville pour protéger la nature, en maintenant suffisamment de distance entre l'œuvre et les arbres environnants. La distinction la plus évidente est que *Vortexit II* est moins longue, mais plus massive et compacte. Elle est composée de dix-sept pierres plutôt que de vingt-trois. Les pierres de la seconde *Vortexit* sont épaisses et semblables à des blocs, tandis que les pierres de la première étaient plus étroites et oblongues. Aussi, le type de pierre et, à moindre degré, sa coloration³⁷ ne sont pas les mêmes; *Vortexit* a été réalisée avec du calcaire, alors que *Vortexit II* est faite de granit, assurant davantage de stabilité et de durabilité, ainsi qu'une meilleure protection contre les forces de la nature et les activités humaines.

³⁴ Vazan s'inspire ici des conjectures de l'instituteur et théologien britannique Edwin Abbott, dans *Flatland: A Romance of Many Dimensions*, 1884, une nouvelle satirique à propos d'un monde imaginaire bidimensionnel et de la nature des dimensions, ainsi que de recherches théoriques récentes sur la physique quantique.

³⁵ Conversation avec l'auteure, 9 mars 2010.

³⁶ Certaines des pierres composant Stonehenge ont été transportées sur une distance de 380 km, jusqu'à leur emplacement actuel.

³⁷ Le calcaire de *Vortexit* était plutôt brunâtre et mat, alors que le granit de *Vortexit II* est de coloration plus claire, légèrement bleutée, et présente un aspect scintillant.

Vortexit comportait trois gravures, présentant respectivement un motif pointillé, des formes en zigzag (d'inspiration amérindienne et africaine) et des formes ondulantes. *Vortexit II* réunit cinq gravures, dont trois à l'image des précédentes où le motif pointillé, cette fois, est finement entrelacé aux veines de granit pour évoquer des embruns. Vazan a fait deux ajouts représentant, pour l'un, une vague d'inspiration orientale et pour l'autre des motifs spiralés d'inspiration assyrienne. Vazan précise que, de manière semblable à son œuvre *Story Rock*, érigée à proximité, « les pétroglyphes “universels” ne sont pas d'un seul type, mais sont constitués d'un amalgame de particularités, représentant plus d'une approche³⁸ ». Les motifs gravés de *Vortexit II* ont tous été créés en perforant des suites de trous dans la pierre au moyen d'un jet de sable, une technique adoptée pour alléger une part de l'effort physique que requiert la gravure de lignes continues dans la pierre telles qu'on les voit dans *Story Rock*. Cette méthode est efficace dans la mesure où notre cerveau élimine l'espace entre les trous, afin de percevoir une seule ligne, homogène.

DES ARGUMENTS EN FAVEUR DE LA RESTAURATION DE VORTEXIT

Confronté au problème de conservation de *Vortexit* après le constat des dommages en 2003, la motivation du Musée pour restaurer ou recréer cette œuvre était grande. Il s'agissait d'une réalisation unique dans le répertoire de Vazan, et d'une œuvre d'art parmi les plus marquantes et les plus prisées de la collection du Musée de Lachine. *Vortexit* occupait aussi une place de premier plan dans la production de Vazan pour maintes raisons, la plus évidente étant son échelle imposante, attribuable, en partie, à la participation de l'artiste au symposium *Un lieu* (1988), offrant l'opportunité d'investir un site avec une œuvre permanente et de bénéficier d'un budget pour sa réalisation. *Vortexit* est ainsi devenue la plus grande, en termes de masse et de hauteur, la plus impressionnante et la plus complexe des œuvres tridimensionnelles réalisées par Vazan jusqu'à ce jour³⁹.

Vortexit se démarquait⁴⁰ également des autres réalisations land art de Vazan par la présence de ses gravures. Graver le granit au jet de sable est un labeur ardu, de longue haleine, rarement envisagé pour des œuvres d'art vouées à la détérioration ou au démantèlement. Et puisque la production land art de Vazan est surtout éphémère, la gravure en est généralement absente. Qui plus est, les projets de l'artiste le conduisent le plus souvent en des lieux reculés et difficilement accessibles, sans la possibilité de se servir d'un équipement de gravure au jet de sable⁴¹.

Dans le contexte de la production de Vazan, *Vortexit* se distinguait de plus par la combinaison de plusieurs intérêts au sein d'une même œuvre, dont l'histoire, la préhistoire, les symboles et la physique. Or, l'aspect le plus significatif de *Vortexit* était qu'il s'agissait de l'une des rares œuvres de land art créées par Vazan qui soient toujours existantes; sa valeur n'en était qu'amplifiée. Parmi les quatre œuvres persistantes, il fallait tenir compte du fait que *Calendrier des saisons* (1975), à Terrebonne, était endommagée et ne fonctionnait plus comme calendrier solaire. Il n'existait donc plus, au Québec, outre *Vortexit*, que deux réalisations de land art de cet artiste, soit *Outlikan Meskina* (1980) à Saguenay (arrondissement Chicoutimi) et *Réduire* (2003) à Mont-Tremblant⁴². Il s'agissait par ailleurs du seul exemple de land art à Montréal et dans la collection du Musée de Lachine. Et puisque Bill Vazan vit et travaille à Montréal depuis 1957, il est plus que pertinent que l'une de ses plus grandes œuvres subsiste dans cette ville.

Par ailleurs, l'on a peu souvent l'occasion de voir du land art, puisque cette forme d'art est typiquement réalisée dans des sites reculés, souvent difficiles à trouver⁴³. Ainsi, la plupart d'entre nous faisons l'expérience du land art au

⁴⁰ Tout comme *Réduire* (2003), à Mont-Tremblant, qui sera examinée dans le chapitre suivant.

⁴¹ Lorsque Vazan incorpore des gravures dans ses sculptures, il travaille le plus souvent hors site, transportant les œuvres à destination une fois complétées. Il existe cependant quelques exceptions à cette pratique : *Story Rock* et *Réduire* ont été gravées sur leurs sites respectifs.

⁴² *Outlikan Meskina* se trouve dans un parc urbain sous la juridiction de la Ville de Saguenay, et *Réduire* fait partie de la collection du Musée du Bas-Saint-Laurent.

⁴³ Il existe plusieurs anecdotes de personnes ayant parcouru les routes pendant des heures à la recherche de land art, et souvent en vain. Les États-Uniens Calvin Tomkins (écrivain et critique d'art) et Virginia Dwan (mécène de land art et propriétaire et conservatrice des Dwan Galleries, à New York et à Los Angeles) ont passé pas moins de dix heures à chercher *Las Vegas Piece* (1969) de Walter de Maria, soit quatre sillons linéaires – deux d'entre eux mesurant 1,6 km et deux autres environ 800 m – creusés dans le désert du Nevada; ils n'ont jamais trouvé l'œuvre. (Calvin Tomkins, *The Scene. Reports on Post-Modern Art*, New York, The Viking Press, 1976, p. 141-142.)

³⁸ Traduction de l'extrait d'une lettre de Bill Vazan à l'auteure, le 25 août 2009.

³⁹ Vazan avait auparavant réalisé des œuvres horizontales, souvent éphémères, couvrant une plus grande surface, mais celle-ci était la plus haute de ses constructions. Or, par comparaison avec d'autres œuvres de land art réalisées par des artistes états-unien, *Vortexit* n'était pas de dimensions notables.

moyen d'une documentation visuelle, tels des films, des photographies ou des illustrations de livres et de revues. *Vortexit* offrait ainsi, de façon plutôt exceptionnelle, la possibilité de découvrir une œuvre de land art dans des conditions favorables. Érigée à Lachine, à une trentaine de minutes du centre-ville de Montréal, cette œuvre était aisément accessible et située à proximité de divers attraits touristiques et de services.

D'autres villes abritent du land art, mais elles sont peu nombreuses, tout particulièrement au Canada. Aux États-Unis, la *Stone Field Sculpture* (1977) de Carl Andre, à Hartford, Connecticut, et le *Grand Rapids Project* (1974) de Robert Morris, à Grand Rapids, Iowa, constituent des exemples d'*earthworks* qui, réalisées dans un environnement urbain et entretenues à l'aide d'un financement d'État, offrent un accès privilégié au land art, tant pour les résidents que pour les visiteurs. Rares sont les établissements d'art dont les collections comprennent du land art⁴⁴. Étant l'un des deux seuls musées à posséder une œuvre de land art de Vazan, il était impératif que le Musée de Lachine conserve *Vortexit*.

Finalement, sur le plan international, cette œuvre d'art unique situe le travail de Vazan sur un pied d'égalité avec celui de ses contemporains. En 1988, au moment où Vazan finissait d'installer *Vortexit*, Michael Heizer avait complété quelques années auparavant son célèbre *Effigy Tumuli* (1983-1985), à Buffalo Rock State Park, au sud-ouest de Chicago, aux États-Unis. Tout comme le font les références à l'eau de *Vortexit II*, les représentations d'animaux – un poisson (une barbotte), une araignée d'eau, une grenouille, un serpent et une tortue – indigènes de la région où se trouvent les *earthworks* de Heizer établissent un lien entre les œuvres d'art et leur site.

De son côté, le Britannique Chris Drury a réalisé des œuvres qui partagent une même approche conceptuelle avec *Vortexit II*. Réalisée dans une région sauvage du Colorado en 1989, la structure conique de *Fire Cairn* a été conçue pour contenir du feu; or, les formes privilégiées par Drury – des chambres, des abris, des paniers – sont aussi, à la manière de *Vortexit II*, des espaces dans lesquels les visiteurs sont invités à s'introduire. Bien que *Vortexit II* de Vazan ne soit pas aussi close et circonscrite que ces œuvres de Drury, les visiteurs partagent une expérience semblable dans les deux cas, passant d'un espace à un autre, pénétrant dans un lieu transitoire au cœur de l'œuvre et contemplant la quiétude inhérente à ces abris. Ils peuvent interpréter l'œuvre selon leur propre perception avant de la quitter⁴⁵. Quant aux similitudes visuelles, Vazan partage avec d'autres artistes l'emploi de pierres verticales, comme Richard Long, dont la *Sahara Line* (1988) était composée d'une suite de pierres érigées (cependant, alors que la suite de Vazan épousait une forme courbe en S, celle de Long était droite). Si Vazan a développé un vocabulaire formel et conceptuel distinct, son land art (tant éphémère que permanent) présente plusieurs aspects communs avec les œuvres de ses collègues artistes du land art.

⁴⁴ La Dia Art Foundation à New York est bien connue pour son engagement envers la préservation du land art. Elle a la responsabilité de deux légendaires œuvres de land art rattachées à sa collection, nommément *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson et *Lightning Field* (1977) de Walter de Maria, réalisées toutes deux au milieu du désert, l'une dans l'Utah et l'autre au Nouveau-Mexique. Dia finance également des projets continus, dont *Roden Crater* de James Turrell, en Arizona, et *City* de Michael Heizer, dans le Nevada, amorcés tous deux en 1972. Une autre célèbre *earthwork*, *Double Negative* (1969-1970), réalisée par Michael Heizer dans le Nevada, appartient au Museum of Contemporary Art, Los Angeles, grâce à un don de Virginia Dwan.

⁴⁵ La nécessité de faire participer le regardeur est une constante du land art depuis ses débuts, et l'enceinte pénétrable constitue un motif formel et conceptuel récurrent de cette forme d'art – *Observatory* (1971) de Robert Morris, *Maze* (1972) d'Alice Aycock et *Sod Maze* (1974) de Richard Fleischner en sont des exemples.



23

Réduire, 2003

Pierre gravée au jet de sable, 12,24 x 15,30 m,
Mont-Tremblant
Collection du Musée du Bas-Saint-Laurent

Au cours d'une entrevue qu'il a accordée à la conservatrice du Musée de Lachine en 2003, Vazan expliquait les inscriptions sur ses dessins de 1985. Le titre *Cut Granite Outcrop (Explosive) (Wedges)* [ill. 9] par exemple référerait à la pierre affleurant du sol, un support tout à fait différent d'un bloc extrait d'un site, coupé, séparé et transporté à l'extérieur de son site d'origine. Vazan mentionnait alors qu'il souhaitait pouvoir réaliser une œuvre sur un tel affleurement.

L'artiste a eu l'occasion de concrétiser ce projet à Mont-Tremblant. Il a ainsi réalisé une première marque permanente à même le territoire. Il a gravé directement sur une grande surface de pierre, *sur la surface de notre pays*, tel qu'il l'indique, et non sur un bloc relocalisé.

VAZAN ET LA PERMANENCE DE SES ŒUVRES DE LAND ART AU QUÉBEC

IRIS AMIZLEV

Au Québec, il ne subsiste que quelques œuvres de land art de Vazan qui ont résisté aux aléas du temps. À Montréal, c'est à Lachine que nous pouvons apprécier la pleine mesure et la justesse du propos de cet artiste.

Durant les années 1960 et 1970, les théories relatives à Stonehenge, aux lignes Nazca et à d'autres restes préhistoriques associés à l'astronomie étaient largement diffusées dans les médias⁴⁶. Plusieurs artistes du land art ont réagi à ces découvertes en incorporant dans leur œuvre des références formelles et conceptuelles aux monuments mégalithiques et aux sites préhistoriques : *Vortexit* et *Vortexit II* en sont des exemples. En effet, Vazan figurait parmi ces artistes s'intéressant aussi à l'archéoastronomie⁴⁷.

TERREBONNE

Calendrier des saisons, une commande publique réalisée en 1975 sur un terrain adjacent au bureau de poste de Terrebonne, était conçu sur le modèle d'un calendrier ancien. La composition présentait en son centre une aire circulaire de gravier, depuis laquelle rayonnaient six longs poteaux appuyés sur des grosses pierres. Alors que l'œuvre existait toujours à l'été 2010, elle n'avait pas été entretenue et était partiellement démantelée. Elle ne comportait plus aucun des six poteaux d'origine⁴⁸. Ces derniers agissaient comme points de repère, indiquant l'orientation du lever et du coucher du soleil durant les

équinoxes du printemps et de l'automne et pendant les solstices d'été et d'hiver. Cette représentation contemporaine d'un calendrier rudimentaire permettait aux regardeurs de suivre les saisons, à la manière des monuments mégalithiques et des sites préhistoriques⁴⁹.

MONTRÉAL

Composée de 250 grosses pierres disposées en forme de labyrinthe, *Stone Maze* a aussi été conçue en tant que calendrier solaire⁵⁰ aligné sur les solstices d'été et d'hiver. Quatre pierres placées à la périphérie de l'œuvre formaient un X (ou une croix), dont le dessein était d'accueillir le soleil au moment des solstices. *Stone Maze* a été réalisée dans le cadre de *Corridart*, une manifestation présentée sur la rue Sherbrooke, à Montréal, à l'occasion des Olympiques d'été de 1976. Érigée à l'angle de la rue Amherst, l'œuvre a été détruite (de même que plusieurs autres) peu de temps après son installation, conformément à un décret municipal.

En alignant leurs œuvres sur des phénomènes célestes, les artistes font allusion à des restes préhistoriques qui suivent le passage saisonnier du temps, calculé selon l'emplacement du soleil et de la lune dans le ciel. Nous sommes ramenés ainsi à un rapport révérencieux à l'environnement pendant que nous faisons l'expérience d'œuvres d'art qui marquent le temps à un rythme lent et naturel.

⁴⁶ Parmi les plus sensationnelles de ces références, notons Gerald S. Hawkins, « Secret of Stonehenge », *Harper's Magazine*, n° 228, juin 1964, p. 96-99, présentant le célèbre cercle de pierre mégalithique à Wiltshire, en Angleterre, comme un ancien observatoire d'astronomie; Eric Von Daniken, *Chariots of the Gods*, New York, Bantam, 1971, où les lignes Nazca, au Pérou, sont décrites comme étant des pistes d'atterrissage et de décollage pour des extraterrestres; Alexander Marshack, « Exploring the Mind of the Ice Age Man », *National Geographic*, n° 147, janvier 1975, p. 64-89, expliquant comment les notations sur des os d'animaux du Paléolithique supérieur représentent des calendriers lunaires. Pour des références plus académiques, voir aussi Gerald S. Hawkins, *Stonehenge Decoded*, New York, Dell Publishing Co. Inc., 1965, et Alexander Thom, *Megalithic Sites in Britain*, Oxford, Oxford University Press, 1967 (pour ce qui est de traits astronomiques et mathématiques au sujet de sites mégalithiques).

⁴⁷ Cela associait Vazan à d'autres artistes explorant l'idée de phénomènes célestes, tels Robert Morris (*Observatory*, 1971, reconstruit en 1977, à Flevoland, Pays-Bas), Nancy Holt (*Sun Tunnels*, 1973-1976, dans le désert du Grand Bassin, Utah) et Michelle Stuart (*Stone Alignments/Solstice Cairns*, 1979, Rowena Plateau, gorge de la rivière Columbia, Oregon).

⁴⁸ Elle a été abandonnée, après la relocalisation du bureau de poste en 2009.

⁴⁹ Cette œuvre, installée en milieu urbain, ne comportait aucun élément d'identification, ainsi les passants ne savaient pas forcément que *Calendrier des saisons* était une œuvre d'art, ni ne comprenaient-ils son fonctionnement. Les institutions responsables de la conservation d'œuvres d'art public choisissent le plus souvent de les identifier. Cependant, la plupart des réalisations de land art créées sur des sites éloignés demeurent non identifiées.

⁵⁰ Vazan a réalisé deux autres œuvres inspirées de configurations astronomiques. *Sun Zone* (1977-1978), une œuvre de land art créée à l'Université York de Toronto, consistait en treize blocs de granit et une spirale dessinée à la craie sur du gazon, alignés sur les levers du soleil du solstice et de l'équinoxe. *Temps* (1988), une œuvre d'art public réalisée pour l'École Jean-Grou, à Rivière-des-Prairies, mesure le temps de façon singulière. L'œuvre consiste en une tour d'acier inoxydable rappelant une pyramide à degrés, percée d'une ouverture à son sommet et assortie de quatre pierres disposées à proximité. À midi, le soleil pénètre dans le trou de la tour et jette une ombre blanche en mouvement sur des plaques de bronze (dérobées depuis l'installation de l'œuvre), lesquelles agissent comme des marqueurs au sol, créant une analemma (ce terme astronomique est employé pour décrire les positions et le parcours du soleil sur la voûte céleste pendant une période d'un an) et marquant le passage du temps. Le tracé d'un cycle annuel correspond à une figure en 8, symbole de l'infini. Les gravures sur l'une des pierres à proximité sont en lien avec la théorie de notation susmentionnée, formulée par l'archéologue et chercheur Alexander Marshack.

24

Outlikan Meskina, détail de l'œuvre installée dans le parc de la Rivière-du-Moulin, à Saguenay (arrondissement Chicoutimi). Au moment de sa création, l'œuvre comportait 300 blocs de granit et s'étalait sur 2 x 70 x 89 m.

En mai 2010, dans le cadre de la documentation des œuvres de land art de Vazan, Dominique Chalifoux constatait l'état de cette œuvre d'envergure, maintenant envahie par la végétation.



25

Outlikan Meskina (Green version) – Chicoutimi, 1980, vers 2000

Photographie. Impression
Lambda sur polyester,
152,4 x 127 cm
Don de l'artiste, RD-2007-013



SAGUENAY (arrondissement Chicoutimi)

Vazan porte également une attention particulière aux cultures amérindiennes⁵¹, un intérêt qu'il partage avec d'autres artistes états-uniens du land art, tels Michael Heizer et James Pierce, qui font des références formelles aux tertres des civilisations Adena et Hopewell⁵². Il a réalisé *Outlikan Meskina* (carte pour chasse au caribou) en 1980 – la plus large, en termes de superficie, des œuvres permanentes de Vazan au Québec. Créée à l'occasion du Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi, elle est installée dans le parc de la Rivière-du-Moulin.

Souhaitant travailler avec un sujet évocateur de la région où l'œuvre prendrait forme (le Saguenay), Vazan s'est inspiré de la culture autochtone locale. Il a étudié l'histoire des Montagnais et des Naskapis et a visité des villages amérindiens. Il a retenu pour thème la coutume montagnaise de l'*outlickan meskina*, soit l'interprétation des craquelures d'une omoplate de caribou passée au feu, afin de déterminer les routes fructueuses pour une chasse au caribou. Suivant leur emplacement et leur disposition sur l'os, les fissures peuvent représenter des épreuves, de l'abondance, ou le lieu où le gibier se trouve⁵³.

Réalisée dans un champ, *Outlikan Meskina* est formée de pierres disposées en un réseau de tracés dont la configuration est déterminée par cette coutume amérindienne. Alors que les craquelures dans les os, qui font référence à un sentier de chasse, constituent un espace négatif, Vazan, lui, a créé un espace positif. Sa représentation est inversée; plutôt que de creuser la terre, il l'a ponctuée d'éléments tridimensionnels à l'aide de larges pierres de granit. Son interprétation d'une pratique autochtone est devenue geste artistique, où les regardeurs/participants sont invités à effectuer un parcours ; à marcher, à courir ou à sauter suivant la disposition des pierres et le pourtour de l'œuvre⁵⁴.

⁵¹ Comme l'a déjà fait remarquer Dominique Chalifoux, *Story Rock* est un exemple type d'une sculpture incorporant des pictogrammes amérindiens.

⁵² Ces tertres, appelés aussi *mounds* et *tumuli*, sont façonnés de terre compacte et épousent diverses formes, le plus souvent géométriques, et dans certains cas, biomorphiques. Les peuples Adena (premier millénaire avant notre ère) et Hopewell (300 ans avant notre ère à 600 de notre ère) sont deux des sous-groupes culturels représentatifs de la tradition des bâtisseurs de tertres. Des tertres peuvent être trouvés un peu partout dans la vallée de la rivière Ohio et au sud des Grands Lacs, aux États-Unis.

⁵³ Pour une description détaillée, voir le livre du naturaliste canadien Napoleon A. Comeau, *Life and Sport on the North Shore of the Lower St. Lawrence and Gulf*, Québec, Telegraph Print. Co., 1954, p. 264-266.

MONT-TREMBLANT

Réduire (2003) ne sollicite pas la participation des regardeurs de façon aussi marquée, mais est néanmoins considérée comme une œuvre de land art. Réalisée dans le cadre de l'événement d'art contemporain *La Ligne du Nord*, cette œuvre in situ est constituée, à la base, d'un rocher affleurant au pied du mont Tremblant, dans les Laurentides. Vazan a gravé la pierre protubérante sur place. En retirant de la matière du rocher, au moyen d'un jet de sable, il a créé un réseau de lignes gravées à l'image des pistes de ski du mont Tremblant. À une échelle réduite, sa forme massive fait naturellement écho à la grandeur de la montagne. Le titre de l'œuvre fait d'ailleurs référence à cette double réduction. Les gravures sont visibles lorsque nous nous approchons à pied du flanc de la montagne ou que nous nous déplaçons en gondole vers son sommet.

Pour Vazan, la possibilité de graver un affleurement rocheux était l'équivalent de marquer la surface de la terre, associant ainsi *Réduire* à des *earthworks* parmi les premières à être réalisées, telles les *Nine Nevada Depressions* (1968) de Michael Heizer – avec ses neuf interventions dans le sol dispersées sur des centaines de kilomètres de désert dans le Nevada – et *Las Vegas Piece* (1969) de Walter De Maria, dont les sillons (pratiqués par bulldozer) couvrent cinq kilomètres du désert Tula, également dans le Nevada. Plutôt que de créer un espace négatif sur une surface horizontale dans le désert⁵⁵, Vazan a pratiqué des entailles sur la paroi rocheuse d'une montagne, réalisant, à la verticale, une variation de ces impressions dans la terre. *Réduire*, avec *Vortexit II*, est actuellement la seule réalisation de land art de Vazan qui comprend des gravures.

⁵⁴ Vazan a réalisé plusieurs œuvres dont le format et la disposition des pierres invitent à l'interaction physique. Mentionnons *Stone Maze* (décrite précédemment), *Maayan Baruch Man (Natufian Culture)*, (1983-1984), réunissant 223 grosses pierres de basalte dans un kibboutz d'Israël, et *La Dorsale atlantique* (1984). Cette dernière comprenait deux œuvres séparées par l'océan Atlantique. La composante de Lévis, Québec, représentant la partie positive, réunissait 111 rochers de granit formant des lignes. La section négative était composée de tranchées creusées à Saint-Malo, France. Réunies, les images des deux parties forment une colonne vertébrale de poisson.

⁵⁵ *Cuts* (1968) de Carl André, une sculpture horizontale avec des découpes de dimensions variées creusant des tranchées à la surface du sol, préfigurait les *earthworks* de Heizer et de De Maria.

LE LAND ART

Le land art a vu le jour à la fin des années 1960, simultanément en Europe, au Canada et aux États-Unis, a atteint son sommet dans les années 1970, et continue à prendre forme aujourd'hui encore. Il existe désormais plusieurs expressions associées au land art, les plus courantes étant *earthworks* – qui désigne des œuvres façonnées dans la terre ou faites de terre et de ses composantes – et *land art* ou art environnemental, qui décrivent toutes deux la discipline artistique.

Le choix de sites extérieurs a permis aux artistes de se libérer de quantité de contraintes techniques, notamment en ce qui a trait au volume et au poids des œuvres. Les énergies créatrices des artistes ont donné lieu à des réalisations uniques, composées de la lumière du soleil, d'eau, de sable, de neige et d'autres phénomènes naturels. La plupart des *earthworks* classiques et monumentales, réalisées dans des régions reculées, datent des débuts du land art. Depuis lors, cette forme d'art a évolué, représentant diverses tendances où les limites entre le land art, l'art public et l'art in situ sont ténues et ambiguës.

Les artistes ont conçu cette forme d'art révolutionnaire en réaction à diverses circonstances marquantes des années 1960⁵⁶. Relativement au contexte artistique de l'époque, le land art partageait des préoccupations formelles avec le minimalisme, notamment la simplification des formes et le travail à grande échelle. Après les interprétations subjectives de l'expressionnisme abstrait, les tenants de l'art minimal ont exploré des moyens pour célébrer la forme pure, libre de toute composante émotionnelle. Les artistes du land art ont élaboré ce concept formel, amenant leurs œuvres à l'extérieur, éliminant les restrictions d'échelle et générant une dichotomie par l'association de la forme pure, éventuellement froide, et d'une manifeste sensibilité à la nature. Le land art présentait aussi des

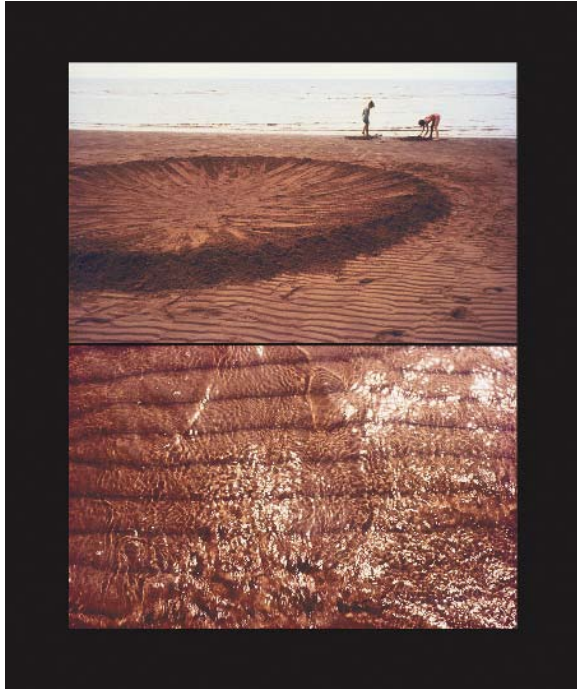
affinités avec l'art conceptuel par un rejet commun du statut de marchandise de l'œuvre d'art et par le principe partagé de l'idée primant sur le produit ou sur l'objet.

Les questions écologiques commençaient à surgir durant les années 1960, et les artistes du land art exprimaient leurs préoccupations à l'endroit de la nature, en travaillant sur des sites extérieurs et en se servant de matériaux naturels. Certains d'entre eux se sont manifestés en effectuant des interventions subtiles sur et dans la terre; d'autres ont réalisé des interventions imposantes, tout en attirant l'attention sur la nature. Notons que les *earthworks* européennes et canadiennes étaient souvent plus modestes, plus subtiles et moins intrusives par rapport au paysage, que ne l'étaient leurs contreparties états-uniennes, en règle générale plus vastes et imposantes.

La réalisation d'œuvres éphémères était congruente avec le principe de retour à la nature ; permettre à la matière de s'éroder et de réintégrer le paysage était une marque de respect. Le choix des matériaux et de la forme affecte la permanence et agit directement sur la durée de l'œuvre. Le sable est déplacé par les marées, la glace et la neige fondent, l'herbe et les plantes poussent, les tranchées se remplissent, et les niveaux d'eau des lacs et des carrières fluctuent – les œuvres s'effacent. Il arrive que les vestiges d'œuvres éphémères mettent des années à disparaître. Or, l'existence des œuvres elles-mêmes est limitée; lorsqu'elles ne s'érodent pas naturellement, elles sont démantelées suivant la volonté de l'artiste ou d'autres individus ayant un pouvoir décisionnel. Les œuvres créées dans le cadre de manifestations temporaires sont le plus souvent retirées ou détruites après la clôture de l'événement.

L'une des conséquences évidentes de cette nouvelle pratique – le land art – était l'impossibilité pour les galeries et les musées de l'exposer (du moins en son essence, au

⁵⁶ Pour une description et une analyse exhaustive des circonstances historiques, culturelles et artistiques ayant conduit à l'émergence du land art, voir Suzaan Boettger, *Earthworks. Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2002.



26
**Mars Crater + Tide
 measure (Low Tide
 Works) – P.E.I., 1967-69,**
 vers 2000
 Photographie.
 Impression Lambda
 sur polyester
 152,4 x 127 cm
 Don de l'artiste,
 RD-2007-016



27
**Village Inondé + Water
 Spirit – Longueuil, 1983
 + 1985,** vers 2000
 Photographie.
 Impression Lambda
 sur polyester
 152,4 x 127 cm
 Don de l'artiste
 RD-2007-010

moment où elle est complétée), et l'impossibilité, aussi, pour les visiteurs de voir des œuvres éphémères après leur disparition. Si ces facteurs s'opposaient aux pratiques traditionnelles et au système établi du monde de l'art, les artistes du land art ne se voulaient pas hostiles. Leur objectif premier était de rompre avec les normes et de réaliser des œuvres d'art dans le paysage, tout en ouvrant de nouvelles avenues et en établissant une relation unique avec le milieu de l'art.

PHOTOGRAPHIE ET DOCUMENTATION

La photographie joue un rôle essentiel dans la documentation et la diffusion du land art. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, les emplacements éloignés des œuvres et l'impossibilité de les exposer réservent l'expérience du land art aux quelques partants prêts à voyager pour voir une œuvre spécifique⁵⁷. Ainsi, la plupart des regardeurs découvrent cette forme d'art indirectement, par l'entremise d'images.

La photographie offre un témoignage de l'existence de ces œuvres et permet aussi de documenter les étapes de leur transformation – une autre caractéristique importante du land art. Certaines œuvres ne durent que quelques secondes, tels les dessins de Richard Long faits avec de l'eau dans le désert algérien (1988); d'autres durent plusieurs minutes ou pendant des heures, incluant celles qui sont démantelées par l'artiste après avoir été photographiées; d'autres encore, exposées aux éléments, se transforment, se décomposent lentement, avant de disparaître à jamais.

Étant donné les vastes dimensions de quantité d'*earthworks*, la photographie aérienne s'impose. Elle permet de saisir une œuvre complète dans une seule image. Plusieurs images iconiques de land art ont d'ailleurs été prises depuis le ciel⁵⁸. Non seulement la vue à partir du haut est-elle plus complète, mais elle offre aussi une perspective foncièrement différente.

EN EUROPE, AUX ÉTATS-UNIS ET AU CANADA

Hormis les artistes dont il a déjà été question ici, Alice Aycock et Dennis Oppenheim (États-Unis) sont également associés à l'émergence du land art et ce, parmi d'autres pionniers états-uniens et européens. Il nous faut aussi considérer d'autres artistes, toujours actifs, qui contribuent à la redéfinition constante du land art, tels les Britanniques Chris Drury et Andy Goldsworthy et l'Allemand Nils-Udo.

À partir du milieu des années 1960, plusieurs artistes canadiens ont introduit des aspects de cette forme d'art dans leur répertoire, mais aucun d'entre eux n'a poursuivi une démarche de land art de façon exclusive ou exhaustive. Colette Whiten (Toronto) a créé une œuvre de neige à partir de la découpe d'une forme humaine (*Snow Sketch for February*, 1975), et Marlene Creates (Portugal Cove, Terre-Neuve) a réalisé des œuvres dans et sur la terre entre la fin des années 1970 et le milieu des années 1980. Pierre Bourgault-Legros (Saint-Jean-Port-Joli, Québec) et Dawn Dale (Gatineau) ont tous deux travaillé sur des projets en lien avec le land art, réalisant respectivement *Dessin sur l'eau* (1986) et *Snake Path Outaouais* (1993). Pam Hall (St. John's, Terre-Neuve) explore la question d'œuvres répondant à leur site depuis 1987, tandis que Lance Belanger et Kitty Mykka (Vancouver) ont travaillé conjointement sur un projet d'œuvres in situ dans le cadre de *Shore/Lines*, à Barrie, Ontario, en 2003. Bill Vazan est le seul artiste canadien qui, pendant plus de quarante ans, a réalisé, de manière constante, des œuvres de land art.

⁵⁷ Visiter des *earthworks* permet aux regardeurs d'en faire l'expérience physique, de les découvrir sous tous leurs angles et dans le contexte réel de leur environnement.

⁵⁸ *Isolated Mass/Circumflex* (N° 9 des *Nine Nevada Depressions*, 1968) de Michael Heizer, *Las Vegas Piece* (1969) de Walter De Maria, *Directed Seeding – Cancelled Crop* (1969) de Dennis Oppenheim, *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson, *Observatory* (1971-1977) de Robert Morris, ainsi que *Pressure/Presence* (1978-1979) et la série de dessins au sol à Nazca, Pérou (1985-1986) de Bill Vazan, figurent parmi les nombreuses œuvres d'art documentées depuis le ciel.



28

Centre of the world – Barrie, Ont., 2003, vers 2003

Photographie. Impression Lambda sur polyester

127 x 152,4 cm

Don de l'artiste

RD-2007-011

La plupart des nombreuses créations de land art que Bill Vazan a réalisées depuis 1980 ont été installées dans des espaces naturels difficiles d'accès et ou à l'écart des lieux de diffusion reconnus. Dans ces espaces non protégés, les œuvres étaient évidemment vulnérables et ont disparu. Assumant pleinement le caractère éphémère de ses créations de land art, Bill Vazan les a néanmoins photographiées. En intégrant ensuite ces tirages photographiques dans son travail, l'artiste leur a donné une forme de pérennité.

À L'ÉCHELLE DU TERRITOIRE : DES ŒUVRES DANS LE PAYSAGE

IRIS AMIZLEV

Les premières interventions de land art de Vazan étaient des *earthworks*, des œuvres éphémères réalisées tant au Québec et au Canada qu'à travers le monde et qui découlaient tout naturellement de sa production d'art conceptuel. Entre ces deux formes d'art, l'artiste a d'abord oscillé. Ses premières œuvres inspirées du land art étaient des dessins présentant des interprétations fantaisistes – et conceptuelles – d'interventions au sol.

Vazan partage certaines approches avec d'autres artistes du land art, tout particulièrement Andy Goldsworthy et Richard Long. Pour ces trois artistes, la création est une affaire intime. Ils voyagent seuls et sont autonomes. Agissant à l'écart de contraintes administratives et de normes sociétales, ils œuvrent librement, sans demander d'autorisation ou obtenir de consentement pour leurs interventions. Lorsque Vazan amorce ses projets, il a des visées spécifiques et travaille apparemment, sauf exception⁵⁹, sans obstacles. Les limitations sont peu nombreuses, relevant surtout de capacités physiques. Vazan a l'habitude d'embaucher des assistants (ou sollicite l'aide d'étudiants – il enseigne à l'Université du Québec depuis 1978 – lorsqu'il travaille à proximité de Montréal), ce qui lui permet de réaliser des œuvres imposantes et complexes, physiquement ardues à produire⁶⁰.

DES ŒUVRES ÉPHÉMÈRES

Les premières explorations de land art de Vazan datent de ses vacances familiales dans le Maine et à l'Île-du-Prince-Édouard, en 1967-1969. Celles-ci ont donné lieu à une série d'*earthworks* faites de sable, qui se sont transformées au gré des marées avant d'être finalement reprises par la nature. À l'époque, Vazan travaillait sur des peintures géométriques incorporant des illusions de tridimensionnalité. Sur la plage, ses exercices formels en peinture ont été transposés dans le sable (et dans d'autres

matières, par la suite). Ces *earthworks* aux compositions géométriques, comportant des lignes creuses et des cercles en relief, combinaient une manière picturale mêlant linéarité et approche *hard edge*.

*Mars Crater + Tide Measure (Low Tide Works) – P.E.I., 1967-69*⁶¹, réalisée en 1968 sur une plage de Paul's Bluff, Île-du-Prince-Édouard, présentait à même le sable une figure circulaire au pourtour surélevé, du centre de laquelle rayonnait un réseau de lignes⁶². Le cercle est une forme récurrente du land art⁶³ et figure par ailleurs régulièrement dans les œuvres d'art minimal et dans les vestiges mégalithiques. Vazan a réalisé des cercles tout au long de sa carrière, se servant de diverses matières, incluant de la peinture sur la pelouse (*Pressure/Presence*, 1978-1979), du bois de grève ou du bois d'épaves (*Native Village*, 1989), ainsi que des billots et des branches placés à la verticale (*Still Stands*, 2000).

Vazan a poursuivi ses recherches à travers différents matériaux. Il a ainsi réalisé entre autres œuvres éphémères *Marche solaire, pendant une éclipse du soleil. Le 7 mars 1970*, dans le parc Maisonneuve, à Montréal, et *Summer Square in an Autumn Beach* (1970), à Plattsburgh, New York. Celles-ci ont été créées par des empreintes de pas laissées respectivement dans la neige et le sable. La première œuvre était plus gestuelle, sans contours définis limitant l'énergie de l'artiste, tandis que l'intervention sur la plage était contenue à l'intérieur de la figure d'un carré.

⁵⁹ À la différence de Heizer, de De Maria ou de Holt, qui intervenaient sur des terrains loués ou achetés, Vazan travaille souvent en secret et, par conséquent, rapidement, avec cependant le potentiel de conséquences indésirables. Voir Bill Vazan, « Prison in Paradise », *Canadian Art*, n° 22, vol. 3, automne 2005, p. 110-115.

⁶⁰ Robin Hutcheon était son assistante pour *Vortex II*. Pour ses œuvres réalisées dans des régions reculées, Vazan embauche des résidents de l'endroit pour l'assister.

⁶¹ Appelée aussi *Forme de sable à marée basse*.

⁶² Cette série comprend également d'autres œuvres significatives, dont *Travail à marée basse* (1968) et *Forme positive-négative* (1969), présentées toutes deux dans Gilles Toupin, *Bill Vazan*, Québec, Musée du Québec, 1974, p. 11, 14. (*Forme positive-négative* a aussi été appelée *Sand Form #8*, dans David Burnett et Pierre Landry, *Bill Vazan: Ghostings*, Montréal, Centre d'information Arttexte, 1985, p. 31).

⁶³ Le cercle s'est avéré une forme populaire dans le land art depuis ses débuts, avec *Turf Circle, England* (1966) de Richard Long et *Branded Mountain* (1969) de Dennis Oppenheim, et continue d'offrir d'importantes possibilités formelles pour plusieurs autres créateurs d'*earthworks*. Parmi les artistes du land art, Richard Long est connu pour son exploration soutenue du cercle, à l'aide d'un vaste éventail de matériaux.

PARCOURIR L'ESPACE, TRACER

Marche solaire, pendant une éclipse du soleil. Le 7 mars 1970 a été réalisée durant une éclipse solaire et relève autant d'une approche d'art conceptuel que de land art. Vazan a transformé un champ de neige immaculée en un méli-mélo d'empreintes de cinq mille pas, s'arrêtant après chaque cinq cents pas pour prendre une photographie; le résultat final étant un ensemble chaotique de traces dans la neige. D'autres œuvres de neige sont plus contrôlées, telles *Snowmaze/Digital Whorl* (1971-1974) et *Spiral Man* (1971-1973), pour lesquelles Vazan s'est également servi de ses pieds, afin de laisser des traces dans la neige à l'image de pétroglyphes. Leurs formes respectives – un labyrinthe et une spirale – font référence aux figures primitives tracées par les Nazcas à la surface de la terre.

Ces œuvres de Vazan présentent des affinités avec l'œuvre majeure de Richard Long, *A Line Made by Walking*. Réalisée en 1967, en Angleterre, elle a été créée en marchant sur une étendue de pelouse, laissant l'empreinte d'une ligne droite – une méthode prisée par Long pour l'ensemble de sa production. Réaliser une œuvre d'art par la simple action de marcher, se servant de ses pieds comme outils, permet à l'artiste de créer la forme désirée, quelle qu'elle soit, à partir du moment où la surface est réceptive aux empreintes de pas et retient leur trace. Vazan a employé cette méthode pour réaliser des *earthworks* sur des plages à Malibu, Californie (*Chinese Landfall*, 1985), et à El-Jadida, Maroc (*Shipwrecked*, 1991), se servant de ses talons pour creuser des images dans le sable.

Les découpes de tourbe, bien qu'éphémères, requièrent plus de planification et de temps pour être réalisées. *The Centre of the World (Omphalos – The Navel of the Earth)*, créée à Sunnidale Parken, à Barrie, Ontario, en 2003 (à l'occasion du symposium *Shore/Lines*, mentionné précédemment) était une sculpture de tourbe. L'omphalos est une pierre sacrée de la Grèce antique, la plus célèbre d'entre elles se trouvant sur le site archéologique de Delphes, considéré alors comme le centre du monde. Ces pierres sont ornées d'un motif de filet à nœuds sculpté

en relief, repris ici par Vazan sur une surface plate et horizontale. Il a été en mesure de contrôler l'apparence de l'œuvre pour une courte période, mais l'herbe a poussé et l'œuvre s'est transformée, ses découpes disparaissant au fil du temps.

L'ESPRIT DES LIEUX

Les matériaux sont choisis en fonction du site, selon ce qu'il recèle. Il arrive souvent qu'ils fassent partie du sol et que les œuvres soient à ce point intégrées à l'environnement qu'elles semblent y être camouflées, telle *Wind Tumble* (1989)⁶⁴. Cette œuvre, réalisée par Vazan à Rose Creek, Montana, est un assemblage de granit et de calcaire, formé de petites pierres érigées et disposées de façon à créer des motifs géométriques à partir de lignes droites.

Tout comme pour ses gravures, Vazan établit souvent un lien entre le sujet de ses œuvres et leurs sites. Érigée près d'un lac, à Ucluelet, dans l'île de Vancouver, *Native Village* (1989), mentionnée précédemment, était une formation circulaire composée de bois de grève, dont la combinaison d'éléments, disposés à l'horizontale et à la verticale, rappelait un site archéologique désordonné. Malgré son contour défini (hormis quelques sections, vides, laissant au cerveau le soin de reconstruire les parties manquantes du cercle), l'œuvre présentait par endroits une impression de ruines et d'abandon. En effet, l'artiste cherchait ici à représenter les structures d'une communauté en déchéance, suggérant peut-être que ce territoire avait d'abord appartenu aux Premières Nations, avant la venue des Européens qui ont fait dévier leur destin. L'œuvre s'est peu à peu désassemblée, tandis que l'impact des éléments, tout particulièrement la glace et la neige, a amplifié cette impression de village abandonné jusqu'à ce que les débris se trouvent dispersés un peu partout sur la plage comme avant l'intervention de l'artiste.

⁶⁴ Les œuvres de Richard Long produisent souvent le même effet, telles *A Line in Ireland* (1974) et *A Line in Australia* (1977), pour lesquelles l'œuvre et son support sont constituées de la même matière.

L'EAU : UN THÈME ET UN FACTEUR DE TRANSFORMATION

Canada in Parentheses, une œuvre à la fois d'art conceptuel et de land art, a été réalisée par Vazan le 13 août 1969, en collaboration avec l'artiste conceptuel Ian Wallace. À la demande de Vazan, Wallace, qui était aussi un ami, a tracé la forme d'un grand croissant dans le sable (à marée basse), à Spanish Banks, Vancouver, alors que Vazan traçait le sien sur l'île du Prince-Édouard. Ainsi, ces deux artistes, sur les côtes opposées du pays, ont simultanément ouvert et fermé une parenthèse sur la plage, plaçant le Canada entre parenthèses, durant un moment, jusqu'à ce que la marée fasse disparaître l'œuvre.

L'eau en tant que matière ou thème ponctue la production de Vazan depuis ses débuts. Comme nous avons pu le voir, ses premières *earthworks*, faites de sable ou creusées sur des plages, ont été effacées par l'eau. Depuis lors, l'artiste s'est servi de pierres dans et/ou près de l'eau pour créer des emplacements rocheux, dont *Karst Map Trap* (1985), dans le fleuve Li, Yangshuo, Chine méridionale, *Crusty* (1990), à Port-Daniel, Gaspésie, et *Third Finger Point to Holding the Globe* (1992), sur une plage de Haïfa, Israël. Le répertoire de Vazan comprend également plusieurs autres œuvres où l'eau figure en tant que sujet; c'est le cas notamment de quantité de dessins, de sculptures, tel *Le Navigateur*, et d'interventions de land art, tels *Village Inondé + Water Spirit – Longueuil, 1983 + 1985*, et, assurément, *Vortexit* dans sa première version comme dans sa nouvelle.

Vazan n'est pas le seul artiste à être fasciné par l'eau. Robert Smithson a réalisé *Spiral Jetty* (1970), *Broken Circle* (1971) et *Amarillo Ramp* (1973) dans l'eau. *Reflections in the Little Pigeon River, Great Smoky Mountains, Tennessee* (1970) de Richard Long, *Surrounded Islands* (1983) de Christo, de même que les sculptures délicates de pierres, de feuilles et de fleurs de Nils Udo et d'Andy Goldsworthy, ont toutes été créées dans l'eau.

PERSISTANCE D'UNE PRATIQUE

Les œuvres éphémères de Vazan sont des précurseurs pour ses sculptures de pierre gravée, produites depuis les années 1980, et présentées tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Résistant aux ravages du temps et à l'empiètement de la nature, les œuvres de land art dites permanentes mettent en lumière et renforcent la composante humaine dont dépend leur création. Elles agissent comme témoin de l'interaction entre l'artiste et la terre.

L'ensemble de la production de Vazan a été réalisé en adoptant une approche méthodique, intégrant une douce sensibilité à l'endroit de la nature. Ses références récurrentes à la géologie, à l'archéologie, à l'anthropologie, à l'histoire et à l'astronomie dans ses réalisations enrichissent son œuvre et lui octroient le statut de cosmographe, tel que l'indique Paul Heyer et comme le soutient James Campbell⁶⁵. Et en tant qu'observateurs nous sommes invités à voyager dans le riche et fertile univers de ce créateur.

Vazan est le seul artiste canadien à avoir produit du land art sur une période aussi longue, soit durant la plus grande partie de sa carrière. Cela lui a d'ailleurs valu une notoriété nationale unique. Dans ce contexte de persistance, *Vortexit II* se distingue comme une œuvre phare. La pierre que Vazan utilise selon différentes approches – étalement, empilement, assemblage, composition au sol, gravure – fait en quelque sorte de *Vortexit II* une synthèse de ses œuvres réalisées dans le paysage. Par conséquent, nous pouvons apprécier à Montréal la pleine mesure et la maturité des explorations de land art de Vazan, tandis que nous déambulons dans et à travers cette œuvre.

⁶⁵ Normand Thériault et Paul Heyer, *Bill Vazan: obras recientes*, Buenos Aires, CAYC, Centro de Arte y Comunicación, 1975, p. 3; James D. Campbell, *Bill Vazan: A Cosmic Dance, Thunderstones, Wererocks and Shamanic Drawings, 1987-1992*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1993, p. 11.

MAIS ENCORE... OU EN GUISE DE CONCLUSION

DOMINIQUE CHALIFOUX

Tout en sachant que Vazan poursuit son travail depuis plus de quarante ans, qu'il a parcouru la planète et y a laissé des traces en maints endroits, il est toujours fascinant de constater l'engagement de cet artiste, l'aspect soutenu de sa recherche et la rigueur de ses méthodes. Et pourtant : « Qui lira ces cahiers ? » me demandait-il récemment en me présentant l'une des briques où il consigne depuis 1975 le détail de ses nombreux voyages, diverses notes sur les lieux visités, des photos, des croquis. Ils constitueront, j'en suis certaine, une mine d'information formidable pour la compréhension de son travail, pour en éclairer la genèse, pour en comprendre le développement et l'arborescence.

S'inscrire dans le paysage, témoigner de la réalité physique du monde et de sa complexité ont assurément été des préoccupations situées au cœur même de la recherche de Vazan. Plusieurs de ses œuvres présentent des espaces illusionnistes tout en révélant les revers des réalités représentées et forcément parcellaires. En cadrant notre vision du paysage, Vazan désigne tout ce qui est au-delà de l'image.

Atlantic Coasts Cresting, ce grand montage photographique conservé dans la collection du Musée, est exemplaire de cette volonté de faire basculer le point de vue et de convoquer tout ce qui déborde des repères présentés. Ici,

au centre de l'œuvre, il nous semble que deux horizons se touchent. Le ciel au-dessus des gratte-ciel de New York et le ciel au-dessus d'Agadir au Maroc. Regard posé, d'est en ouest, de part et d'autre des côtes de deux continents qui bordent l'Atlantique. Face à l'œuvre, le regardeur est renvoyé à ce qui est absent de l'image.

À partir du point de vue choisi par l'artiste, chacun doit se situer dans la réalité tridimensionnelle. Autour de lui, et notamment derrière lui si l'on tente de tracer une ligne entre ces deux rivages, il y a la courbe d'une sphère, celle de la planète Terre. Il y a aussi, et surtout, un espace, le même, infini et continu qui ne peut évidemment être perçu que par fragments et ne peut être rendu par le biais d'une photographie, une œuvre bidimensionnelle. Là devant, entre ces deux villes nous savons qu'un océan, une colossale étendue d'eau, s'étale sans être visible. Derrière l'objectif de la caméra, derrière le photographe, nous savons aussi qu'il y a l'immensité de ces continents, la rotondité du globe terrestre et l'espace sidéral qui l'entoure et qui se déploie dans toutes les directions. Mais le vide, au dire de Vazan, n'est qu'une illusion. Il est au cœur de plusieurs de ses travaux, car il contient toutes les potentialités : il est plein d'émotions, de directions, d'idées, de réflexions en devenir, de choses qui se dessinent et d'autres qui s'anéantissent, il est le lieu de tous les possibles.



Atlantic Coasts Cresting, 1981

Photographie.

Émulsion photographique
sur papier monté sur carton

1,64 x 8,71 m

Don de madame Jocelyne Trottier-Nolet

L'œuvre *Atlantic Coasts Cresting* pose l'équation du point de vue limité du regardeur confronté à la connaissance élargie et intellectuelle du paysage, ainsi qu'à son expérience concrète et physique des lieux. Bill Vazan avoue travailler avec la volonté de s'introduire dans les interstices. Nous sommes amenés à travers cette œuvre, notamment, à reconnaître la nature illusoire de l'image et de la réalité qui nous entoure, à relever les pièges inhérents aux limites de notre perception, à la représentation, ainsi qu'à la manipulation de l'image. Dans les œuvres où il évoque la courbure de l'horizon, où il place des lieux entre parenthèses, ou lorsqu'il compose des images de globes, Vazan confronte tous ces aspects et nous renvoie inlassablement à la complexité de l'univers et du temps.

Depuis les premières marches de Vazan dans la neige et ses premiers dessins tracés sur les sites extérieurs, ses interventions de land art et ses approches photographiques se sont multipliées, car Vazan demeure un artiste à l'affût, un rôdeur, à la frange des mondes possibles, des civilisations éteintes et des sociétés contemporaines.

Plusieurs artistes se consacrent à des recherches similaires, utilisant divers moyens technologiques. La manière dont Vazan a poursuivi ses recherches amalgame des considérations tant anthropologiques et historiques que scientifiques. Son œuvre témoigne de nos perceptions depuis la préhistoire jusqu'aux théories scientifiques les plus actuelles. Il recense et exprime la diversité de l'expérience humaine depuis ses origines.

Son travail constant et sa rigueur lui ont valu de recevoir tout récemment le prix Paul-Émile Borduas. Par cette publication, le Musée de Lachine, en collaboration avec le Bureau d'art public de la Ville de Montréal, entend diffuser et mieux faire connaître l'œuvre de Vazan à partir du corpus particulier qu'il conserve. À travers l'examen des 27 œuvres de la collection du Musée, dont les trois sculptures de grandes dimensions présentées en permanence dans le Musée plein air de Lachine, il y a une volonté de faire rayonner un travail artistique d'importance au sein duquel *Vortexit II* tient une place unique. Cette œuvre de land art condense plusieurs éléments de la pensée et du travail de Vazan de sorte qu'il a choisi, plus de vingt ans après la création de la version initiale en 1988, de la recréer. L'artiste reconnaît ainsi l'achèvement et la qualité de sa conception. Nous y reconnaissons pour notre part la dimension exemplaire et représentative de l'ensemble du parcours artistique de Vazan. Qui plus est, elle constitue en soi un parcours que tous les Montréalais sont invités à expérimenter.

Il s'agit là d'une œuvre de land art que le Musée de Lachine et le Bureau d'art public de la Ville de Montréal ont le privilège de conserver et de rendre accessible.

Ligne Trans-Canada : de Toronto à Fredericton, 1969
Dessin. Encre sur papier (carte géographique)
73,6 x 57,1 cm
Don de l'artiste, RD-2006-021

Atlantic Coasts Cresting, 1981
Photographie. Émulsion photographique sur papier monté sur carton
1,64 x 8,71 m
Don de madame Jocelyne Trottier-Nolet, RD-1993-034-1.38
Présentée dans l'exposition *Sculpteurs : les envahisseurs d'espace*, Musée de Lachine, du 4 avril au 2 septembre 2001

Granite Outcrop, as City Spread, 1985
Dessin. Acrylique et Conté sur papier
152 x 126 cm
Don de monsieur Serge Tousignant, RD-1991-078
Présenté dans l'exposition *Échos*, Musée de Lachine, du 29 juin au 18 décembre 2005

Moss Growth and Water Flows, 1985
Dessin. Conté sur papier
156 x 126 cm
Don de monsieur Serge Tousignant, RD-1991-079
Présenté dans l'exposition *Échos*, Musée de Lachine, du 29 juin au 18 décembre 2005

Sand Blasted Granite Boulder, 1985
Dessin. Conté sur papier
151,5 x 126 cm
Don de monsieur Serge Tousignant, RD-1991-080
Présenté dans l'exposition *Échos*, Musée de Lachine, du 29 juin au 18 décembre 2005

Cut Granite Outcrop (Explosive) (Wedges), 1985
Dessin. Conté sur papier
152 x 126 cm
Don de monsieur Serge Tousignant, RD-1991-081

Story Rock, 1986
Sculpture. Pierre; granit
2,44 x 2,20 x 2,40 m
Legs de Sodip-Art, SM-1986-004
Présentée en permanence dans le parc René-Lévesque, Musée plein air de Lachine

Vortexit, 1988, détruite en 2009
Land art, sculpture. Pierre; calcaire
2,66 x 11,20 x 17 m
Legs du Centre des arts contemporains du Québec à Montréal, SM-1988-006
Présentée en permanence dans le parc René-Lévesque, Musée plein air de Lachine, de 1988 à 2003, endommagée et démantelée en avril 2003.

Green Diet, 1991
Sculpture. Pierre; granit
48,3 x 33 x 28 cm
Don de l'artiste, RD-2007-020

Le Navigateur, 1992
Sculpture. Pierre; granit
3,05 x 2,45 x 5,86 m
Réalisée dans le cadre du Salon international de la sculpture extérieure de Montréal
Don de monsieur André Harel, SM-1992-035-1.2
Présentée en permanence dans le parc Summerlea, Musée plein air de Lachine

Snake Head, 1992
Sculpture. Pierre; granit
45,7 x 35,6 x 33 cm
Don de l'artiste, RD-2007-021

Conform, 1995
Sculpture. Pierre
27,9 x 61 x 12,7 cm
Don de l'artiste, RD-2007-022

Village Inondé + Water Spirit – Longueuil, 1983 + 1985, vers 2000*
Photographie. Impression
Lambda sur polyester
152,4 x 127 cm
Don de l'artiste, RD-2007-010

Teleportation & Space Squeeze – Montreal, 1971, vers 2000*
Photographie. Impression
Lambda sur polyester
152,4 x 127 cm
Don de l'artiste, RD-2007-012

Outlikan Meskina (Green version) – Chicoutimi, 1980, vers 2000*
Photographie. Impression
Lambda sur polyester
152,4 x 127 cm
Don de l'artiste, RD-2007-013
Présentée dans l'exposition *Fracas : restauration requise*, Musée de Lachine, du 1^{er} avril au 19 octobre 2009

Littoral Spirits – Haida Gwaii, B.C., 1999, vers 2000*
Photographie. Impression
Lambda sur polyester
127 x 152,4 cm
Don de l'artiste, RD-2007-014

Two Worldline Placements (MMFA & AGO), 1971, vers 2000*
Photographie. Impression
Lambda sur polyester
152,4 x 127 cm
Don de l'artiste, RD-2007-015

Mars Crater + Tide measure (Low Tide Works) – P.E.I., 1967-69, vers 2000*
Photographie. Impression
Lambda sur polyester
152,4 x 127 cm
Don de l'artiste, RD-2007-016

Genocide Skulls – Cambodia, 1996-97, vers 2000*
Photographie. Impression
Lambda sur polyester
152,4 x 127 cm
Don de l'artiste, RD-2007-017

Pression/Presence (Green version) – Plains of Abraham, Quebec, 1979, vers 2000*
Photographie. Impression
Lambda sur polyester
152,4 x 127 cm
Don de l'artiste, RD-2007-018

Terrorists' Attack?! – Egypt, 2001, vers 2001*
Photographie. Impression
Lambda sur polyester
127 x 152,4 cm
Don de l'artiste, RD-2007-009

Centre of the world – Barrie, Ont., 2003, vers 2003*
Photographie. Impression
Lambda sur polyester
127 x 152,4 cm
Don de l'artiste, RD-2007-011

Urgence, 2003
Sculpture. Pierre; granit gravé et poli
43 x 5,1 cm
Don de l'artiste, RD-2007-023

Maquette de Vortexit II, 2008
Acrylique, mousse, matériaux divers
12 x 76 x 80,5 cm
Achat, RD-2008-005
Présentée dans l'exposition *Fracas : restauration requise*, Musée de Lachine, du 1^{er} avril au 19 octobre 2009

Sans titre, 2008
Frottis. Crayon de couleur sur Tyveck
201 x 153 cm
Achat, RD-2008-006

Sans titre, 2008
Frottis. Crayon de couleur sur Tyveck
221 x 153 cm
Achat, RD-2008-007

Sans titre, 2008
Frottis. Crayon de couleur sur Tyveck
224 x 153 cm
Achat, RD-2008-008

Vortexit II, 2009
Sculpture, land art. Pierre; granit
2,71 x 5,69 x 22 m
Commande de la Ville de Montréal pour la collection du Musée de Lachine, SM-2009-100
Présentée en permanence dans le parc René-Lévesque, Musée plein air de Lachine, inaugurée en septembre 2010

* Chacune des dix photographies est une œuvre unique. À noter que pour trois de ces photographies, *Terrorist's Attack?!*, *Outlikan Meskina* et *Pression/Presence*, il existe cependant une ou deux autres versions qui offrent des variantes de couleur ou d'image.

La date inscrite à même le titre réfère à la date de création du ou des projets de land art sur le terrain. Cette date correspond également à la date de la prise de vue. Par ailleurs, le tirage de chacune des photos de grand format a été réalisé à différents moments au cours des dernières années.

Vazan est une figure majeure de l'art conceptuel au Canada et il y est également reconnu comme l'un des principaux praticiens du land art. Depuis quarante ans, Vazan s'intéresse aux liens qui existent entre l'homme et la nature. En puisant à diverses disciplines telles que l'anthropologie, l'archéologie, la géologie, la géographie, l'histoire, la cosmologie et la physique⁶⁶, il sonde les rapports que l'espèce humaine entretient avec le cosmos. Sa conscience aiguë du territoire et de l'espace se manifeste autant dans ses dessins, ses photographies et ses sculptures que dans ses œuvres de land art. Parmi ces dernières, *Vortexit* (1988) témoigne de cette recherche particulière et figure à ce titre dans le catalogue *Territoires : le Québec, habitat, ressources et imaginaire* réalisé en 2007 par le Musée de la civilisation à Québec.

L'œuvre de Vazan a fait l'objet de plusieurs catalogues, publications et articles dans des revues spécialisées du Canada, mais aussi d'outre frontière. En 1983, l'auteure et critique d'art américaine Lucy R. Lippard recensait les œuvres de Vazan parmi les œuvres de land art significatives, en les décrivant comme étant de « large-scale drawings on the land⁶⁷ » dans sa publication *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. En 2002, John Grande signait un article sur Vazan, diffusé sur le site de la revue américaine *Sculpture*⁶⁸.

Le travail photographique de Vazan a donné lieu à plusieurs expositions, dont *Ombres cosmologiques*, réalisée par le Musée national des beaux-arts du Québec et mise en circulation au Canada⁶⁹. En 2007, un autre aspect de sa recherche a été examiné dans le cadre d'une exposition individuelle⁷⁰ placée sous le commissariat de Marie-Josée Jean. Cette exposition a été suivie en 2009 par la parution d'un important ouvrage : *Bill Vazan: Walking into the Vanishing Point. Art conceptuel : Conceptual Art*, publié par Vox, Centre de l'image contemporaine.

L'utilisation du médium photographique par Vazan inclut la documentation des œuvres de land art qu'il a créées en plusieurs endroits de la planète, et ce, selon une pratique courante de ce mouvement visant à assurer une certaine pérennité à des œuvres souvent éphémères et à leur assurer une diffusion que leur éloignement rend difficile.

Vazan a participé à de nombreuses expositions individuelles et collectives, dont *Point de vue : René Payant*, présentée en 2007 à la Maison des Arts de Laval, et *Rythmes urbains*, une exposition mise en circulation entre 2007 et 2008 par la galerie Vox et présentée sur le territoire de l'île de Montréal. La portée de son travail est significative et il a participé à la définition de l'art conceptuel au Canada, comme le démontre l'exposition *Trafic. L'art conceptuel au Canada 1965-1980* mise en circulation dans cinq institutions canadiennes à Edmonton, Halifax, Montréal, Toronto et Vancouver. Pour sa contribution remarquable au domaine des arts visuels Bill Vazan a reçu à l'automne 2010 le prix Paul-Émile Borduas.

⁶⁶ Voir Louise Poissant, « Un pied sur le terrain, un pied dans la galerie », dans Louise Poissant et R. Bella Rabinovitch, *Bill Vazan, Landschemes & Waterscapes, Œuvres récentes 1982-87*, Montréal, Centre Saidye Bronfman, 1987, p. 35.

⁶⁷ Lucy R. Lippard, *Overlay, Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York, Pantheon Books, 1983, p. 154.

⁶⁸ John Grande, « A Conversation with Bill Vazan, Cosmological Shadows », *Sculpture*, décembre 2002, vol. 21, n° 10; site Internet <http://www.sculpture.org/documents/scmag02/dec02/Vazan/Vazan.shtml> (consulté le 12 juin 2007).

⁶⁹ Présentée à Québec, du 27 septembre au 6 janvier 2002; à la Kelowna Art Gallery du 1er mars au 14 avril 2002; au Musée de la photographie contemporaine, Ottawa, du 17 mai au 7 septembre 2003; et au Centre d'exposition de l'Université de Montréal du 29 octobre au 19 décembre 2004.

⁷⁰ Présentée du 5 mai au 23 juin 2007 à la galerie Vox, à Montréal.

La publication de *L'ŒUVRE DE BILL VAZAN DANS LA COLLECTION DU MUSÉE DE LACHINE : du land art à Montréal*, est le fruit d'une collaboration entre la Direction de la culture et du patrimoine, Ville de Montréal, et le Musée de Lachine. L'ouvrage est publié à l'occasion de l'inauguration de *Vortexit II* de Bill Vazan, une des cinquante sculptures de la collection du Musée plein air de Lachine, qui est aussi intégrée à la collection d'art public de la Ville de Montréal. Cette œuvre réalisée par Bill Vazan succède à l'œuvre *Vortexit* qui faisait partie de l'exposition permanente du Musée plein air de Lachine depuis 1988. *Vortexit II* a été créée et installée dans le parc René-Lévesque durant l'automne 2009 et inaugurée le 26 septembre 2010.

COORDINATION DE LA PUBLICATION : Dominique Chalifoux, conservatrice du Musée de Lachine
GESTION ADMINISTRATIVE : Chantal Boulanger-Pelletier, Bureau d'art public de Montréal
TEXTES : Dominique Chalifoux, conservatrice, et Iris Amizlev, historienne de l'art et commissaire indépendante
RECHERCHE ET DOCUMENTATION : Ève Katinoglou, adjointe-conservatrice
RÉVISION LINGUISTIQUE : Jacqueline Ste Marie, Lucie René, Marcelle Roy
TRADUCTION DES TEXTES (anglais) d'Iris Amizlev ; Jennifer Couëlle
CONCEPTION GRAPHIQUE : David Design

PHOTOGRAPHIES

Dominique Chalifoux 24; Michel Dubreuil 7, 12, 14, 23; Ève Katinoglou 1, 6, 8, 18, 19, 20, 22;
Isabelle Lessard 3; Marc Pitre 2, 4, 5, 15; Richard-Max Tremblay 9, 10, 25, 29; Bill Vazan 21.
Photosynthèse (numérisation) 11, 13, 16, 17, 26, 27, 28.

REMERCIEMENTS : Les auteurs remercient l'artiste Bill Vazan pour sa générosité, Sylvie Pilotte, Roger Lavoie, Gilles Sénéchal, Dominique Rolland et le Centre des arts contemporains du Québec à Montréal.
L'artiste remercie Léopold Vallée (Les Granits Montval) et Robin Hutcheon.

ISBN Musée de Lachine : 978-2-9810662-4-4 (électronique); 978-2-9810662-3-7 (imprimé)
ISBN Ville de Montréal : 978-2-7647-0961-0 (électronique); 978-2-7647-0926-9 (imprimé)
Dépôt légal : Février 2011
Bibliothèque et Archives Nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

© Musée de Lachine et Ville de Montréal

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 des éditeurs, le Musée de Lachine et la Direction de la culture et du patrimoine, Ville de Montréal.

Musée de Lachine

DIRECTION DU MUSÉE : MARC PITRE
1, chemin du Musée, Lachine (Québec), Canada H8S 4L9
Téléphone : 514 634.3478
Courriel : museedelachine@lachine.ca
Site internet : <http://lachine.ville.montreal.qc.ca/musee>

Le Musée de Lachine est ouvert au public d'avril à novembre, du mercredi au dimanche, de 11 h 30 à 16 h 30 et les mardis durant l'été.

Le Musée plein air de Lachine est accessible tous les jours, du lever au coucher du soleil.

LE MUSÉE DE LACHINE est un musée municipal de la Ville de Montréal, subventionné par le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec et le ministère du Patrimoine canadien.

Direction de la culture et du patrimoine, Ville de Montréal
BUREAU D'ART PUBLIC
801, rue Brennan, Pavillon Prince,
5^e étage
Montréal (Québec) H3C 0G4
Téléphone : 514 872.1168
Site internet : ville.montreal.qc.ca/artpublic

LE BUREAU D'ART PUBLIC gère une collection de plus de 300 œuvres d'art réparties sur le territoire montréalais.

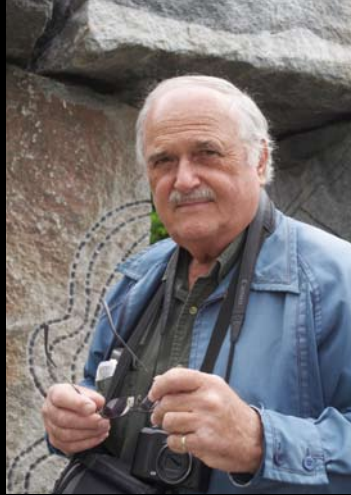


Vortexit II est installée dans le Musée plein air de Lachine.

L'appellation *Musée plein air de Lachine* regroupe cinquante sculptures extérieures réparties le long des berges de l'arrondissement Lachine. Ces œuvres de grand format sont parties prenantes du volet beaux-arts de la collection du Musée de Lachine. Il tire ses origines de trois symposiums de sculpture réalisés à Lachine à partir de 1985. Vazan a participé à deux d'entre eux. Au fil de ces événements, une vingtaine d'œuvres créées par les artistes ont été incluses dans la collection permanente du Musée de Lachine. Grâce à la générosité des donateurs, de nouvelles sculptures se sont ajoutées à ce premier groupe et lui ont donné son envergure actuelle.

Le musée de Lachine présente également dans ses salles le volet beaux-arts de sa collection. Les œuvres d'art ancien, moderne, contemporain et actuel peuvent être vues à l'occasion des expositions temporaires. La collection du Musée compte 27 œuvres de Bill Vazan, tant des sculptures que des dessins et des photographies.

Pour connaître les détails de la programmation, consultez le site Internet du Musée, <http://lachine.ville.montreal.qc.ca/musee>



L'artiste Bill Vazan trace ses visions tant sur le papier que sur le terrain. Tous les médiums qu'il utilise servent à instaurer un point de vue élargi sur le monde. La photographie aérienne de ses œuvres témoigne très certainement de cette distance, de cette perspective globale, de la transcendance des échelles tant physique que temporelle.

À l'automne 2010, Bill Vazan recevait du gouvernement du Québec le prix Paul-Émile-Borduas soulignant sa contribution exceptionnelle au domaine des arts visuels. L'inauguration de *Vortexit II* est l'occasion de poser un regard attentif sur le travail de cet artiste prolifique et sur ses œuvres conservées dans la collection du Musée de Lachine.