

Comme un lac

Musée de Lachine



Détail de l'installation de Geneviève Chevalier
Explorations sous-marines : le cabinet du lac Saint-Louis, 2015
Photographies et 2 reproductions d'archives (illustrations).

Couverture : Détail d'une aquarelle de Sarah Bertrand-Hamel
23 cas bleus et une observation (cas 1), 2011
Crédit photo : Michel Dubreuil



Musée de Lachine

Comme un lac

Œuvres de la collection du Musée et d'artistes invités

René Viau, commissaire invité

Caroline Loncol Daigneault, auteure invitée

Dominique Chalifoux, conservatrice

Eve Katinoglou, adjointe à la conservation



Détail de la sculpture de Linda Covit, *Out of Silence*, 1988
Crédit photo : Marc Cramer

Comme un lac

Œuvres de la collection du Musée
et d'artistes invités

Commissaire invité René Viau

Edmund Alleyn

Raymonde April

Jessica Auer

Wilfred Molson Barnes

Sarah Bertrand-Hamel

Gilles Boisvert

Albert-Samuel Brodeur

Ralf W. Burton

Paul Caron

Geneviève Chevalier

Linda Covit

Oscar De Lall

Lise Gervais

Adrien Hébert

Alfred W. Holdstock

Jacques Hurtubise

Renée Lavaillante

Fernand Leduc

Jean Paul Lemieux

John Lyman

Lauréat Marois

Michael Merrill

Antoine Pentsch

Patricia Trudi Pilot

David Rabinowitch

Jean Paul Riopelle

Lucie Robert

Michael Snow

Christian Tisari

Serge Tousignant

Dominique Valade

Bill Vazan

Chih-Chien Wang

Sébastien Worsnip

et deux artistes anonymes





Sommaire

6 **Aux abords**

Présentation

Marc Pitre, directeur du Musée

9 **Comme un lac**

Textes de l'exposition

René Viau, commissaire invité

14 **Le vivier**

Vignettes des œuvres exposées

René Viau, Eve Katinoglou, Dominique Chalifoux

42 **La fabrique du lac**

Essai

Caroline Loncol Daigneault, auteure invitée

48 **Les eaux silencieuses de Linda Covit**

Œuvres de la collection mises en perspective

Dominique Chalifoux, conservatrice

Aux abords

Présentation

J'ai découvert le lac Saint-Louis par hasard en faisant du vélo alors que j'habitais le centre-ville de Montréal, il y a près de 30 ans. Séduit par la beauté de ce lac et ses rives, je décidai alors d'emménager à Lachine où j'habite toujours. Mon attachement pour les plans d'eau, quels qu'ils soient – lacs, rivières, mers –, est certainement attribuable à mes années passées au Nouveau-Brunswick, ma province d'origine. J'ai donc été enchanté par la proposition du commissaire René Viau qui venait poser un regard nouveau sur une réalité manifeste : l'emplacement géographique du Musée offre une vue imprenable sur le lac Saint-Louis.

Le lac... thème rassembleur et romantique s'il en est, laisse place à la dérive et aux réminiscences en plus d'inviter à la contemplation. Notons également que la proximité du lac a conditionné de manière particulière le développement du site où se trouve le Musée, d'abord par la construction à la fin du 17^e siècle de la Maison Le Ber-Le Moyne pour faire le commerce de la fourrure et plus tard, entre 1949 et 1951, par l'aménagement d'une station piscicole, dont la mission sera à la fois scientifique et éducative. Aujourd'hui, le lac émerveille par sa capacité de métamorphose selon les saisons, sa façon de capter la lumière du soleil, ses reflets, ses mouvements. Il est tantôt spectaculaire, particulièrement lorsque la nature est tourmentée, tantôt pittoresque, comme aux aurores et aux crépuscules. Il n'est pas étonnant que les artistes aient été et soient encore inspirés par cette composante de la nature.

La sélection de René Viau, qui regroupe des œuvres de la collection du Musée et celles d'artistes invités, nous plonge à la fois dans le connu et l'inconnu, la réalité et l'imaginaire, l'évidence et l'étonnement, le ravissement et la curiosité. La grande diversité des approches artistiques et des générations mises en relation dans cette exposition permet d'explorer en toute liberté une thématique qui, bien qu'à priori liée à une forme de tradition, ouvre sans conteste le champ des possibles.

J'aimerais souligner l'apport vivifiant du point de vue du commissaire René Viau, de même que la réflexion tout en finesse de l'auteure invitée à participer au catalogue, Caroline Loncol Daigneaut, ainsi que le travail de la conservatrice Dominique Chalifoux. Je profite également de l'occasion pour remercier les artistes invités qui ont accepté de participer au projet, de même que les artistes et les donateurs qui contribuent à l'enrichissement de la collection du Musée.

Marc Pitre

Directeur du Musée





Vue partielle de l'exposition (rez-de-chaussée).
De gauche à droite : aquarelle de Sarah Bertrand-Hamel, aquarelle attribuée
à Adrien Hébert, dessin d'Oscar De Laill, lithographie de Gilles Boisvert,
peinture de Fernand Leduc et deux photographies de Jessica Auer.
© Fernand Leduc/SODRAC (2015)



Edmund Alleyn, *Accablement plus ou moins* (1965)

Vue partielle de l'exposition (rez-de-chaussée).
Peinture d'Edmund Alleyn et en arrière-plan, de gauche à droite : peinture
de Fernand Leduc, deux photographies de Jessica Auer et encre de Lise Gervais.
© Fernand Leduc/SODRAC (2015)



Comme un lac

Textes de l'exposition

Au-dessus du lac n° 1 (1965), une toile d'Edmund Alleyn de la collection du Musée de Lachine est le point de départ de cette exposition. Ici, la surface du lac et la silhouette du canot semblent absorbées par la présence d'esquisses totémiques évoquant tantôt des légendes ou tantôt des énigmes visuelles. Avec ses figures mystérieuses, le centre du tableau pourrait évoquer un réservoir surprenant pour autant de figures ouvertes à l'imaginaire.

Au 19^e et 20^e siècle, certaines photographies montrent le paysage vierge dans toute sa beauté sauvage. L'intérêt pour cette nature non encore domestiquée semble annoncer la villégiature qui colonisera ces endroits. Le lac devient alors un thème de prédilection dans la peinture paysagiste canadienne. À côté de certaines œuvres de la collection du Musée, qui comme celle de Alleyn prennent ici le titre de figures tutélaires, s'ajoutent en une forme de clin d'œil des œuvres de quelques-uns de ces géants de l'art québécois tels Jean Paul Lemieux, Jean Paul Riopelle ou Jacques Hurtubise.

Ces œuvres agissent en guise d'introduction pour nous dire à quel point le thème paysagiste du lac a d'abord marqué la tradition picturale québécoise pour ensuite faire réagir d'autres artistes envers ses conventions. Ceux-ci ont su en dresser les avatars. Chez Edmund Alleyn, il sera durant les années 1970 la base d'un récit à la fois autobiographique et crypté.

En 1974, Jacques Hurtubise s'est inspiré des rives du lac Taureau, où il possédait une cabane, pour dresser des abstractions puissantes d'où transparait quelque chose de la nature grandiose et sauvage.

Si l'exposition ne suit aucune rive chronologique, comme un filigrane, ce tour de lac la désigne comme un guide, une manière de démontrer les multiples façons dont de nombreux artistes ont traduit le lac dans leurs œuvres. L'exposition traite également de la façon dont plusieurs générations d'artistes ont abordé le lac.

Autant d'artistes, autant de visions du lac.



Vue partielle de l'exposition (rez-de-chaussée).
À gauche : lithographie de Jean Paul Riopelle, au centre : dessins, peintures et
photographies du début du 20^e siècle, à l'extrême droite : un monotype d'Antoine Pentsh.
©Succession Jean Paul Riopelle/Sodrac (2015)



Vue partielle de l'exposition (rez-de-chaussée).
De gauche à droite : photographies et dessin anonymes, monotype d'Antoine Pentsh,
aquarelle de Sarah Bertrand-Hamel, aquarelle attribuée à Adrien Hébert,
dessin d'Oscar De Lall, lithographie de Gilles Boisvert et peinture de Fernand Leduc.
© Fernand Leduc/SODRAC (2015)



Vue partielle de l'exposition (palier).
Peinture de Michael Merrill et dessin de Bill Vazan en arrière-plan.

Page 13, vue partielle de l'exposition (étage).
De gauche à droite : élément de l'installation de Geneviève Chevalier,
photographie de Chih-Chien Wang et peinture de Sébastien Worsnip.

Comme un lac... On pense à la désignation anglo-saxonne des quartiers de l'ouest de l'Île de Montréal : *lakeshore*. Ce lac implique, notamment, un bien commun entre plusieurs villes, plusieurs territoires, une sorte de réservoir, de trait d'union.

Le parcours de l'exposition, comme une étendue d'eau qui grossit, s'étend, englobe différents rivages, formant ainsi le lien baignant zones et territoires multiples. On pourra même y déceler une allusion à l'arrondissement de Lachine et à son histoire si tributaire de sa situation géographique. Les célèbres rapides en aval d'une grande étendue d'eau « calme » : le lac Saint-Louis et non loin, le lac des Deux-Montagnes.

Autour de ce thème et de ses multiples ramifications, ce rassemblement d'œuvres serait donc une idée potentielle, porteuse d'œuvres ouvertes et qui se répondent les unes aux autres. L'idée du lac s'ajoute à celle d'un lieu de contemplation devant lequel on pourra rêver, passer du temps.



Vue partielle de l'exposition (étage).
Vitrines où sont présentés les livres d'artistes de Jean Paul Lemieux, Renée Lavallante,
Lucie Côté et un carnet de dessin de Dominique Valade.



Comme un lac... Ce thème ouvert, ces artistes en sont « les visiteurs ». Les œuvres, dont celles de la collection du Musée, s'y enchâssent comme des dominos. L'exposition se veut ainsi un « bassin » destiné à accueillir d'autres logiques, autant de façons de voir, d'y retourner ou d'y plonger.

Faisant « le tour du lac », l'exposition s'envisage comme une série de frôlements, d'éclairages, d'associations

tantôt littérales ou poétiques, de souvenirs et de voyages. Un faisceau d'impressions ou de « flots » surgit, en constant déplacement. Ces espaces imposent rythmes et motifs et s'emboîtent selon des réminiscences plus affectives ou sensorielles que linéaires. *Comme un lac*, un lac à configurer soi-même?

René Viau
Commissaire invité



Jeune visiteur à la pisciculture de Lachine en juillet 1951.
Photographie d'archive intégrée à l'installation de Geneviève Chevalier.
Crédit photo : Joseph Guibord
Document E6.S7.SS1.P52741. Bibliothèque et Archives nationales du Québec



Détail de la boîte lumineuse incluse dans l'installation de Geneviève Chevalier.
Crédit photo : Geneviève Chevalier

Le vivier

Vignettes des œuvres exposées



Salle 1

01 **John Lyman**

Le lac des Deux-Montagnes, 1896

Aquarelle
Aquarelle sur papier
37,7 x 43,5 cm encadrée
Collection privée

Traitée dans un style proche du post-impressionnisme et du pointillisme, cette aquarelle brossée alors que Lyman devait avoir dix ans est la première œuvre connue de John Lyman (1886-1967).

Cette œuvre sur papier montre le lac des Deux-Montagnes à Senneville. On voit le lac qui s'étend devant la propriété de son oncle où le jeune Lyman se rendait souvent. À Senneville, il dessine et peint à l'aquarelle en compagnie de son cousin, F. Cleveland Morgan, qui deviendra un collectionneur important et un pionnier du Musée des beaux-arts de Montréal.

La fascination pour ce qu'il appelle « le prestige de l'eau » porte Lyman vers des scènes de plages ou des vues de lacs. Bien que peuplés de personnages, de baigneurs ou baigneuses, parfois animés du mouvement des embarcations, ses paysages semblent intemporels. Ils manifestent un souci d'ordre et d'équilibre auquel s'associe une lumière nacrée que nous rendent de subtiles combinaisons chromatiques. Les sujets témoignent de l'hédonisme qui marque la peinture française de l'entre-deux-guerres.

À son retour au pays en 1931, après une vingtaine d'années passées à Paris et en Afrique du Nord, Lyman est à nouveau attiré par le paysage canadien. Il refuse toutefois le pittoresque tout comme il récuse le régionalisme du groupe des Sept. John Lyman est l'un des grands passeurs de la modernité et

des innovations de l'École de Paris au Québec.

Durant les années 1930-40 ou 1950 le peintre fréquentait, l'été, tout autant les Laurentides dans la région du Mont-Tremblant ou de Saint-Jovite, que les Cantons-de-l'Est à North Hatley, sur les bords du lac Massawipi. Lyman documentait ses tableaux par de nombreuses esquisses et dessins préliminaires qui lui permettaient de repérer les angles d'attaque. À travers des paysages délicieux la périphérie du lac, bordée de verdure jade formant un écrin, gagne souvent, à partir du centre du tableau, des zones inattendues de la feuille ou de la toile.

R. V.





02 Edmund Alleyn

Au-dessus du lac n° 1, 1965

Peinture

Huile sur toile

119 x 209 x 4 cm encadrée

Don anonyme

Peinture restaurée par Anita Henry et le Centre

de conservation du Québec, Michael O'Malley

Collection du Musée de Lachine, RD-1997-107

Crédit photo : Patrick Altman

L'étendue d'eau qui sert d'assise à la composition est un sujet qui reviendra régulièrement dans les œuvres d'Edmund Alleyn. Dans cette œuvre, la figure de deux pêcheurs en canot se répète de façon à offrir sur la même surface deux points de vue de la scène : d'un côté, les montagnes, de l'autre, le coucher de soleil. Allégorie du paisible et de la tranquillité, cette scène de pêche est toutefois perturbée par le foisonnement des motifs d'influence amérindienne qui flottent au-dessus du lac et dont les rapports de sens ne se donnent pas d'emblée. On se trouve plongé dans l'univers du rêve et de l'imagination, cet abysse ouvert à de multiples interprétations. Référence à la profondeur du lac, à ce qui s'y cache et reste inaccessible ?

Avec la figure du lac et celle du coucher de soleil, le thème de l'eau est une récurrence dans l'œuvre de l'artiste. Dans la série *Indigo* (1985-1990) par exemple, cette présence est particulièrement marquée; l'eau devient reflet de lumière et texture. Elle est la peau de la toile peinte.

L'important corpus d'œuvres du peintre procède par périodes et malgré leurs distinctions bien marquées, elles témoignent ensemble d'une cohérence qui ne s'est jamais démentie. Ainsi, cette grande peinture se situe à la frontière de la période indienne (1962-1965), dont elle fait en quelque sorte la synthèse, et la période technologique (1970-1975) annoncée, entre autres, par la présence du motif anatomique (coupe de la jambe). Elle préfigure également la dernière série de l'artiste, *Éphémérides* (1995-2000), à l'intérieur de laquelle les objets flottent, comme en suspension dans le néant. Si ce dernier corpus en appelle davantage au silence, au cosmique, voire au tragique, *Au-dessus du lac n° 1* dénote une certaine forme d'humour qui prendrait forme entre l'allégresse et le loufoque.

E. K.



Vue partielle de l'exposition (rez-de-chaussée).
 À gauche : encre de Lise Gervais, à droite : peinture de Jacques Hurtubise.
 ©Succession Jacques Hurtubise/Sodrac (2015)

03 Lise Gervais
Composition en noir, vers 1960

Encre
 Encre sur papier
 45,5 x 60,8 cm
 Don de monsieur Léon Lajoie
 Collection du Musée de Lachine, RD-1989-L15-58

04 Jacques Hurtubise
Tadoussac, 1979

Peinture
 Acrylique sur toile
 159 x 157,5 cm encadrée
 Don de madame Christiane Deshaies
 Collection du Musée de Lachine, RD-2010-001

Selon Jacques Hurtubise, l'usage exclusif du noir et blanc permettrait de mieux « saisir la forme ». Mais cette forme, quelle est-elle? Qu'est-ce qui définit ses contours et qui la distingue du fond de la toile ou

du papier? Dans la continuité des œuvres créées dans les années 1960, *Tadoussac* exploite cette dualité à la fois spatiale et perceptive. Cette peinture, toutefois, s'inscrit dans une période de transformation dans la carrière du peintre, période durant laquelle il poursuit une exploration approfondie du geste et du mouvement et qui se concrétise par le recours à des formes irrégulières et à des tensions linéaires. La tache – motif privilégié par l'artiste depuis le milieu des années 1960 – est ici supplantée par le trait. Aussi, la grille, bien visible dans les œuvres antérieures, disparaît au profit d'une occupation plus libre de la surface de la toile. Ainsi, la composition de *Tadoussac* est modulée par un réseau de lignes blanches ondoyantes,

concentré dans le haut de l'œuvre, qui n'est pas sans rappeler les vibrations à la surface de l'eau créées par le plongeur d'un caillou ou le souffle du vent.

Chez Hurtubise, le mouvement se matérialise dans l'*illusion* de la spontanéité. Le geste n'y est pas impulsif, la ligne jamais hasardeuse. L'artiste produit l'*effet* de la spontanéité et de l'accidentel davantage qu'il ne les utilise dans son processus créatif. Il insistera d'ailleurs régulièrement sur le fait que plus ses tableaux ont l'air spontané, plus ils sont en réalité construits.

E. K.



Vue partielle de l'exposition (rez-de-chaussée).
 Au sol : sculpture de David Rabinowitch, au mur : dessin de Sarah Bertrand-Hamel.
 © David Rabinowitch/SODRAC (2015)

05 David Rabinowitch

Plane of Two Masses
 (Plan de deux masses), 1968

Sculpture
 Acier coulé
 8 x 46,5 x 45 cm
 Don de messieurs James D. Campbell
 et Jonathan Campbell
 Collection du Musée de Lachine, RD-1998-106-1.2.

06 Sarah Bertrand-Hamel

Et tu seras toujours différent, 2014

Dessin
 Graphite sur papier fait main
 119,5 x 101,5 cm
 Collection de l'artiste
 Avec l'aimable autorisation de la galerie
 Joyce Yahouda, Montréal

Intitulée aussi *Grise*, cette œuvre semble sculptée à la façon d'un bas relief dans le papier fait main. La surface est rehaussée de graphite et rappelle en même temps, rigidité en plus, certains modes propres au dessin. L'effet « flaque » du papier matière, s'étalant d'abord en un état quasi liquide puis se recomposant tandis que la fibre sèche, implique une forme de métamorphose. À la fin de l'opération, le papier acquiert une épaisseur, mais aussi une structuration inattendue. Alliant contrôle et abandon, à l'écoute du sensible et du geste, des traces et du tactile, l'artiste provoque autant d'échappées, activant, de concert avec la fascination que produit cette matière brute et le jeu baroque des plissés qui s'y manifestent, une charge poétique riche d'évocations et d'associations parfois contradictoires.

R. V.



07 **Jean Paul Riopelle**
Suite Lac aux puants, 1972

Lithographie, 23/30
Encre sur papier
159,5 x 116 cm
Don de monsieur André Dusablon
Collection du Musée de Lachine, RD-1992-029
©Succession Jean Paul Riopelle/Sodrac (2015)

Cette œuvre de Jean Paul Riopelle fait partie d'un ensemble de 17 grandes lithographies, toutes caractérisées par l'usage exclusif de l'encre noire. Cette série, intitulée *Suites*, a été créée au cours de l'année 1972, année durant laquelle l'artiste a effectué de nombreux voyages de pêche et de chasse dans le Grand-Nord québécois.

Riopelle était un grand observateur de la nature et si son expérience du territoire nord-américain a indéniablement influencé l'ensemble de son œuvre, le peintre-graveur ne s'est pas appliqué à reproduire fidèlement cette nature, mais bien à transposer sur un support bidimensionnel les éléments qui traduisent sa force vitale : vibration, mouvement, élan, matière, texture. En résulte des compositions énergiques, résolument subjectives, comme les condensés abstraits d'une mémoire d'un paysage.

Suite Lac aux puants arrive après le bestiaire (1967 à 1968) et la série des *Hiboux* (1970) de Riopelle. La figure de l'animal, et particulièrement celle de l'oiseau, restera une constante dans l'œuvre de l'artiste. C'est ainsi que l'on peut reconnaître dans cette lithographie, en apparence non figurative, un enchevêtrement d'ailes, une succession de déplacements, d'envolées d'oiseaux, d'atterrissages ou de plongeurs dans le lac, autant d'éruptions, d'élan et de poussées provoquant maintes éclaboussures. C'est sans aucun doute l'action se déroulant sur le lac marécageux, plutôt que l'étendue d'eau elle-même, qui se pose en sujet dans cette œuvre, ce que le format portrait – à l'opposé du format paysage – accentue davantage.

E. K.

Vue de l'accrochage salon au rez-de chaussée,
de haut en bas, à partir de la gauche :

- 08 Adrien Hébert
- 09 Oscar De Lall
- 10 Paul Caron
- 11 Alfred W. Holdstock
- 12 Patricia Trudi Pilot
- 13 Wilfred Molson Barnes
- 14 Patricia Trudi Pilot
- 15 Ralph W. Burton
- 16 Albert-Samuel Brodeur



08 **Adrien Hébert**

Une voile, 1911

Dessin
Mine de plomb sur papier
12,7 x 20,3 cm
Don de monsieur Marc Dancose
Collection du Musée de Lachine, RD-1991-174

09 **Oscar De Lall**

La berge, vers 1930

Dessin
Crayon sur papier
16,5 x 24,1 cm
Don de monsieur Pierre Chamberland
Collection du Musée de Lachine, RD-1986-L11-2

10 **Paul Caron**

Near Grey Rocks Inn, St-Jovite
(Près de Grey Rock Inn, Saint-Jovite),
1930

Dessin
Fusain sur papier
37 x 47,2 cm encadré
Don de madame Jacqueline Brien
Collection du Musée de Lachine, RD-1986-L2-9

11 **Alfred W. Holdstock**

Indian family en route
(Famille amérindienne en route),
avant 1901

Aquarelle
Aquarelle sur papier
41,2 x 52,7 cm encadrée
Don de monsieur Peter Raimondo
Collection du Musée de Lachine, RD-1988-L6-10



12 **Patricia Trudi Pilot**
Beaver Lake (Lac des Castors),
vers 1955

Peinture
Huile sur panneau de bois
20,3 x 25,4 cm
Don de monsieur Claude Laberge
Collection du Musée de Lachine, RD-1985-L5-2

Patricia Trudi Pilot, née Dawes, était la fille de Norman J. Dawes, lui-même arrière-petit-fils du fondateur de la Brasserie Dawes à Lachine.

En 1940, Patricia Dawes épouse le peintre Robert Wakeham Pilot, réputé, entre autres, pour ses représentations romantiques de paysages québécois. On reconnaît d'ailleurs l'influence du peintre dans l'approche stylistique et les sujets de ces deux pochades (voir aussi n° 14).

E. K.

13 **Wilfred Molson Barnes**
Lake Mascoma, New Hampshire
(Lac Mascoma, New Hampshire), 1929

Peinture
Huile sur panneau de bois
24,8 x 33,7 cm
Don de monsieur Claude Laberge
Collection du Musée de Lachine, RD-1986-L4-16

14 **Patricia Trudi Pilot**
Mont-Tremblant, vers 1955

Peinture
Huile sur panneau de bois
20,7 x 26,7 cm
Don de monsieur Claude Laberge
Collection du Musée de Lachine, RD-1985-L5-1

15 **Ralph W. Burton**
Lake behind the RCAF Station,
Foymount, Ontario (Lac derrière
la station de l'Aviation royale
canadienne, Foymount, Ontario), 1958

Peinture
Huile sur panneau de bois
26,7 x 33,3 cm
Don de madame Chantal Laberge
Collection du Musée de Lachine, RD-1984-L5-13

16 **Albert-Samuel Brodeur**
Coucher de soleil sur le fleuve,
début 20^e siècle

Aquarelle
Aquarelle sur papier cartonné
13,8 x 24,4 cm
Don de monsieur Pierre Poitras
Collection du Musée de Lachine, RD-1991-376

17 **Artiste anonyme**
(photographe)

Le « LA FAYETTE » 20 autos,
début 20^e siècle

Photographie (copie)
9 x 12,2 cm
Don de madame Pierrette Grégoire
Collection du Musée de Lachine, DAM-2007-011

18 **Artiste anonyme**
(photographe)

Le « JACQUES-CARTIER » 40 autos,
début 20^e siècle

Photographie (copie)
9 x 12,2 cm
Don de madame Pierrette Grégoire
Collection du Musée de Lachine, DAM-2007-012
Le bateau Jacques-Cartier faisait la navette entre
Kahnawake et Lachine.

19 **Artiste anonyme**
(dessinateur)

Bateaux, vers 1905

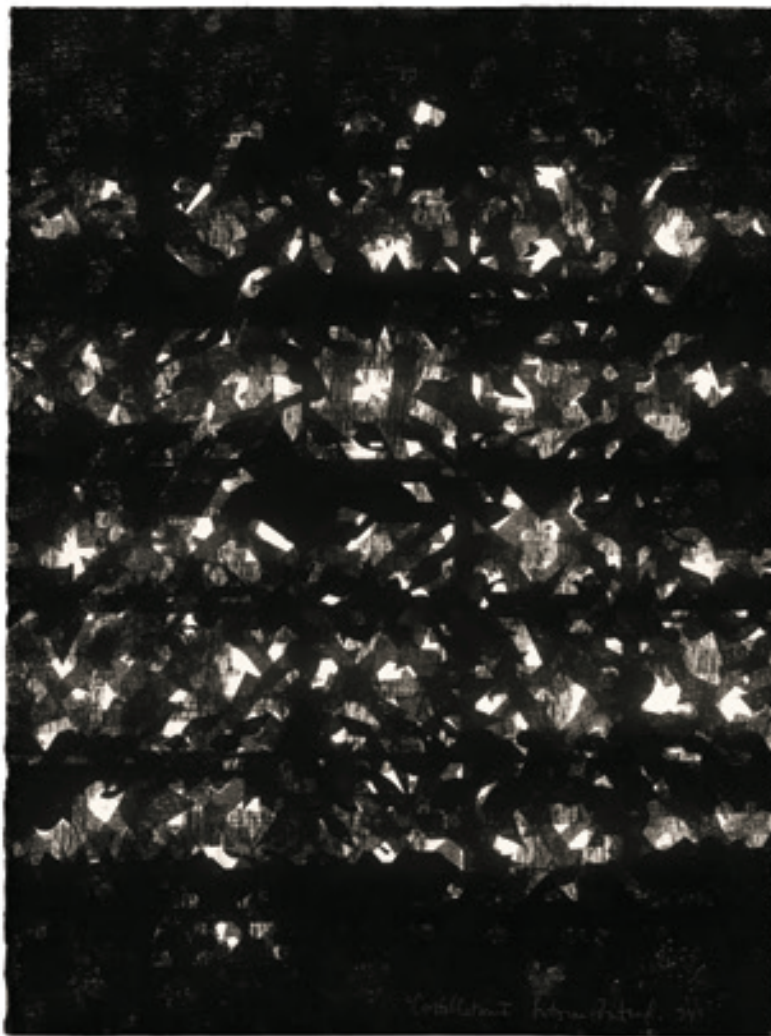
Dessin
Mine de plomb sur papier
8,8 x 12,5 cm
Don anonyme
Collection du Musée de Lachine, RD-1973-L3-2

Pour les œuvres 17, 18 et 19 voir, à gauche,
dans la vue d'ensemble de la page 11.

20 **Antoine Pentsch**

Constellation I, 1994

Monotype
Encre sur papier Arches
75,7 x 56,7 cm
Don de monsieur Antoine Pentsch
Collection du Musée de Lachine, RD-1994-033
Crédit photo : Photosynthèse numérisation





Vue partielle de l'exposition (rez-de-chaussée).
De gauche à droite : œuvre de Sarah Bertrand-Hamel, aquarelle attribuée à Adrien Hébert,
dessin d'Oscar De Lall et lithographie de Gilles Boisvert.

21 **Sarah Bertrand-Hamel**
23 cas bleus et une observation
(cas 1), 2011

Aquarelle
Aquarelle, craie sur papier
44,5 x 28 cm
Collection de l'artiste
Avec l'aimable autorisation de la galerie
Joyce Yahouda, Montréal

Avec la suite *23 cas bleus et une observation*, Sarah Bertrand-Hamel a poursuivi l'exploration de la tache tracée sur des papiers de petits formats. Ni tout à fait à motif abstrait, ni tout à fait image, dans ce *Cas 1* quelque chose de chassé semble réapparaître. Tandis qu'à partir de l'éruption du geste la couleur se répand avec fluidité sur la feuille, l'artiste met également l'accent sur la démonstration de

la matérialité du processus, créant ainsi, entre inspiration et évidence, une forme de paradoxe. L'œuvre fait partie d'une série de vingt-trois taches répandues sur des feuilles de papier de même grandeur. L'artiste les épingle sur le mur pour leur donner une valeur de spécimen. Ici la feuille est encadrée de façon à mieux trouver sa place au sein de cet accrochage salon. *Cas 1* semble ainsi se poser comme en exergue au sein de ce groupement, qui se veut une anthologie d'œuvres de la collection du Musée sur le thème du lac.

R. V.

Voir aussi la photo en couverture 3.

22 **Adrien Hébert (attribué à)**
Paysage, début 20^e siècle

Aquarelle
Aquarelle et mine de plomb sur papier
12,8 x 16 cm
Don de monsieur Marc Dancose
Collection du Musée de Lachine, RD-1991-211

23 **Oscar de Lall**
Camp-bord-du-lac, vers 1930

Dessin
Pierre noire sur papier
22,9 x 30,5 cm
Don de monsieur Pierre Chamberland
Collection du Musée de Lachine, RD-1986-L11-15

24 **Gilles Boisvert**
Ma clé, 1976

Lithographie, 21/25
Encre sur papier
76,5 x 56,5 cm
Don de monsieur Gilles Dancosse
Collection du Musée de Lachine, RD-1997-076

25 **Fernand Leduc**

Non titré, 1965

Peinture

Huile sur toile

221,5 x 89 cm encadrée

Don de madame Rollande Bengle

Collection du Musée de Lachine, RD-1989-L15-51

Voir photos pages 7, 8 et 11.

26 **Jessica Auer**

Untitled View #02 (Lachine Rapids)

(Sans titre, vue # 02 (Rapides de Lachine)), 2004

Photographie

Impression à jet d'encre sur papier Hahnemüle Photo Rag

87,8 x 106,7 cm encadrée

Collection de l'artiste

Avec l'aimable autorisation de Patrick Mikhail Gallery,

Ottawa

27 **Jessica Auer**

Untitled View #08 (Pointe-Claire)

(Sans titre, vue # 08 (Pointe-Claire)), 2004

Photographie

Impression à jet d'encre sur papier Hahnemüle Photo Rag

87,8 x 106,7 cm encadrée

Collection de l'artiste

Avec l'aimable autorisation de Patrick Mikhail Gallery,

Ottawa

Entre 2003 et 2004, Jessica Auer s'est lancée dans un ambitieux reportage photographique intitulé *Views from Montréal Island*. Pour ce faire, Jessica Auer a entrepris un vaste tour de l'île afin de repérer et capter avec un appareil photo grand format une vision inédite des rivages qui bordent l'île de Montréal. Comme autant de stations, ce parcours a quelque chose d'un pèlerinage. Cette série

rappelle le cadre géographique naturel sur lequel s'est greffé le tissu périurbain. Les deux photographies issues de cette série montrent les rives du lac Saint-Louis, près de Lachine. Cet endroit lui est familier puisqu'elle y a vécu durant une partie de son enfance et de son adolescence.

Se refusant à tout pittoresque, cette approche documentaire enregistre les traces de notre société industrielle et post-industrielle, qui transparaissent à travers certains détails architecturaux tels mobilier urbain, dalle de béton, signalisation, lisière des balustrades de métal. Les photographies, en même temps, nous communiquent une forme de grandeur devant la beauté naturelle de ces panoramas. Par-delà ce témoignage sur l'urbanisation et ses effets sur l'environnement périurbain, un sentiment de magnificence et une forme de contemplation nous sont transmis, comme par défaut, tandis que le spectateur se rend compte que la nature n'a pas tout à fait cédé ses droits, et ce, en un plaidoyer écologique subtil.

R. V.

28 **Lise Gervais**

Composition en bleu, 1960

Encre

Encre sur papier

45,5 x 61 cm

Don de monsieur Léon Lajoie

Collection du Musée de Lachine, RD-1989-L15-57



Deux photographies 26 et 27 de Jessica Auer



Encre de Lise Gervais. *Composition en bleu*, 1960



Salle 2, palier

29 Michael Merrill

Studio, Lac Bouchette, 2013

Peinture

Peinture vinylique sur panneau de bois

45 x 60 cm encadrée

Collection de l'artiste

Avec l'aimable autorisation de la Galerie Roger Bellemare/Galerie Christian Lambert, Montréal

Crédit photo : Michael Merrill

Michael Merrill place entre son sujet et certains poncifs picturaux une ironie tonique. Cette attitude lui permet de renouveler les genres avec brio, y introduisant subtilement un soupçon frondeur.

Dans une veine aussi emportée qu'irrévérencieuse, Merrill a peint, en 2013, une série de toiles avec comme point de départ le canal de Lachine et le lac Saint-Louis. Prenant comme sujet ces friches

industrielles, Merrill y introduit des effets picturaux dissonants, qui se rapprochent de la peinture paysagiste. Il a aussi peint, en vacances la même année, ce tableau qui évoque avec humour la tradition et les outils de la peinture figurative, ses raisons d'être, et ce qui la distingue justement des modes de la photo.

Le mimétisme en peinture est passé ici à la moulinette d'une forme de dérision propre à déjouer les tentations du sublime. Cette attitude ne nie pourtant pas une forme de fascination envers cela même qui est dénoncé, et ce, alors que l'artiste déjoue, chemin faisant, le piège de toute métaphysique démiurge.

Une forme de mouvement miroitant apparaît comme en arrêt, un peu comme si le grand jeu des lumières

de la peinture de plein air était saisi dans la fixité de la photographie. Le paysage nous est communiqué avec tous les attributs liés à la pratique de la peinture de chevalet. Naviguant à vue entre ces données, l'artiste s'amuse. Il le fait tout en goûtant aux multiples plaisirs du « faire », au maniement adroit des astuces picturales et à la maîtrise du rendu. L'enjeu pour Merrill est de se placer sous le sceau de la démystification ironique tout en évoquant, de façon ludique et allègre, une brisure dans la représentation.

R. V.

Salle 2

30 Jean Paul Lemieux

Yachting at Pointe-Claire 1912
(Voile à Pointe-Claire 1912), 1979

Planche en fac-similé

Encre sur papier

29 x 39 cm

Dans le livre d'artiste *Time Remembered*

Hors commerce 3/25

Texte et fac-similés d'œuvres de Jean Paul Lemieux

Reliure de Pierre Ouvrard

Édition Mira Godard, Toronto

Don de monsieur Yvon Millard

Collection du Musée de Lachine, RD-1995-001-4-1.22

Cet album contient 15 planches en fac-similé de petites peintures de la série intitulée *Time Remembered* réalisée en 1978 par le peintre québécois Jean Paul Lemieux. Inspirées de vieilles photographies qu'a prises la sœur de l'artiste entre les années 1900 et 1914, ces

peintures évoquent des souvenirs d'enfance de Lemieux. C'est dans un élan de nostalgie que l'artiste retourne à ces photographies et les transforme en images floues, vision caractéristique du regard qui se tourne vers le passé et qui tente de se souvenir. Bien que figurative, l'œuvre *Yachting at Pointe-Claire* dépeint une représentation de la réalité qui serait altérée par la mémoire : les coloris sont délavés et les faciès des personnages imprécis.

Du travail de Jean Paul Lemieux, on retient presque spontanément ses œuvres minimalistes où le paysage est ramené à sa plus simple expression et où les personnages aux visages effacés semblent absorbés dans une nature majestueuse et incommensurable. *Yachting at Pointe-Claire* se distingue

par le cadrage serré qui la rapproche du médium photographie, dont elle a été inspirée, et particulièrement du genre portrait. De ce fait, l'emphase est mise sur le groupe de personnes et non sur l'étendue d'eau – le lac Saint-Louis – sur laquelle se trouve leur embarcation.

E. K.





Dessins de Renée Lavillante, *Noir, noir, noir*, 1996



Dessin de Lucie Robert, *Chapeaux perdus*, 1996



Dessin de Dominique Valade, *Eau vive*, 1996



Techniques mixtes de Christian Tisari, *Brouillage 2*, 1987
Crédit photo : Photosynthèse numérisation

31 Renée Lavillante

Noir, noir, noir, 1996

Dessins (2)
Encre de Chine et crayons sur papier BFK Rives
13,6 x 15,7 cm
Dans le livre d'artiste *Noir, noir, noir*, 17/25
Texte de Dominique Noguez et trois dessins
de Renée Lavillante
Impression, couverture et reliure de Jacques Fournier
Collection Coin du banc, Éditions Roselin, Montréal
Achat
Collection du Musée de Lachine, RD-1996-065

32 Lucie Robert

Chapeaux perdus, 1996

Dessin
Encre, fils et pastels secs sur papier BFK Rives
13,2 x 58 cm
Dans le livre d'artiste *Chapeaux perdus*, 14/25
Texte de Rachel Leclerc et un dessin de Lucie Robert
Impression, couverture et reliure de Jacques Fournier
Collection Coin du banc, Éditions Roselin, Montréal
Achat
Collection du Musée de Lachine, RD-1996-067

33 Dominique Valade

Eau vive, 1996

Dessin
Mine de plomb; pastel gras; bâtons de couleur, papier collé
31,5 x 23 cm
Dans le *Cahier de croquis. Dominique Valade. 1996.*
Eau Vive
44 pages recto verso reliées
Don de monsieur Guy Prescott
Collection du Musée de Lachine, RD-1997-030

34 Christian Tisari

Brouillage 2, 1987

Techniques mixtes
Fil et papier tissé, acrylique, marouflé sur papier lavis
49 x 67 cm
Don de madame Lorraine Bénéic
Collection du Musée de Lachine, RD-1988-L6-15

35 **Serge Tousignant**

La pointe noire, 1987

Photographie, 4/5

129 x 124 cm encadrée

Don de monsieur Bill Vazan

Collection du Musée de Lachine, RD-1991-101

36 **Bill Vazan**

Moss Growth and Water Flows

(*Mousse en croissance et ruissellements*), 1985

Dessin

Conté sur papier

152 x 126 cm

Don de monsieur Serge Tousignant

Collection du Musée de Lachine, RD-1991-079



Photographie de Serge Tousignant, *La pointe noire*, 1987



Dessin de Bill Vazan, *Moss Growth and Water Flows*
(*Mousse en croissance et ruissellements*), 1985

37 **Lauréat Marois**

Insondable songe, 1972

Sérigraphie, 3/12

Encre sur papier

51 x 66 cm

Don de monsieur Bryan Arthurs et
madame Nicole Robillard

Collection du Musée de Lachine, RD-1996-025

©Lauréat Marois/Sodrac (2015)

38 **Lauréat Marois**

Étoile orpheline, 1974

Sérigraphie, épreuve d'artiste 1/1

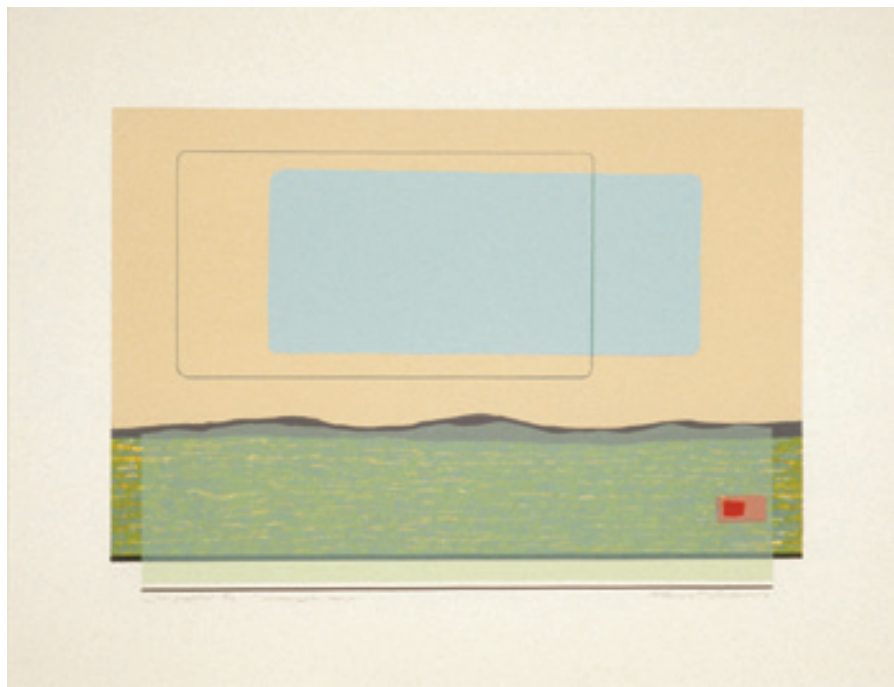
Encre sur papier

50,5 x 57 cm

Don de monsieur Bryan Arthurs et
madame Nicole Robillard

Collection du Musée de Lachine, RD-1996-017

©Lauréat Marois/Sodrac (2015)



Vue partielle de l'exposition (étage).

Œuvre de Michael Snow, *Steamer Trunk* (Malle de voyageur), 1985
et sérigraphie de Lauréat Marois, *Étoile orpheline*, 1974

39 Michael Snow

Steamer Trunk (Malle de voyageur),
1985

Installation holographique

Malle : carton, métal, bois pressé, peinture, papier.

Hologrammes de réflexion : plaques de verre, émulsion,
bois, peinture, textile.

96 x 101 x 55 cm (dimension du coffre ouvert)

Don anonyme

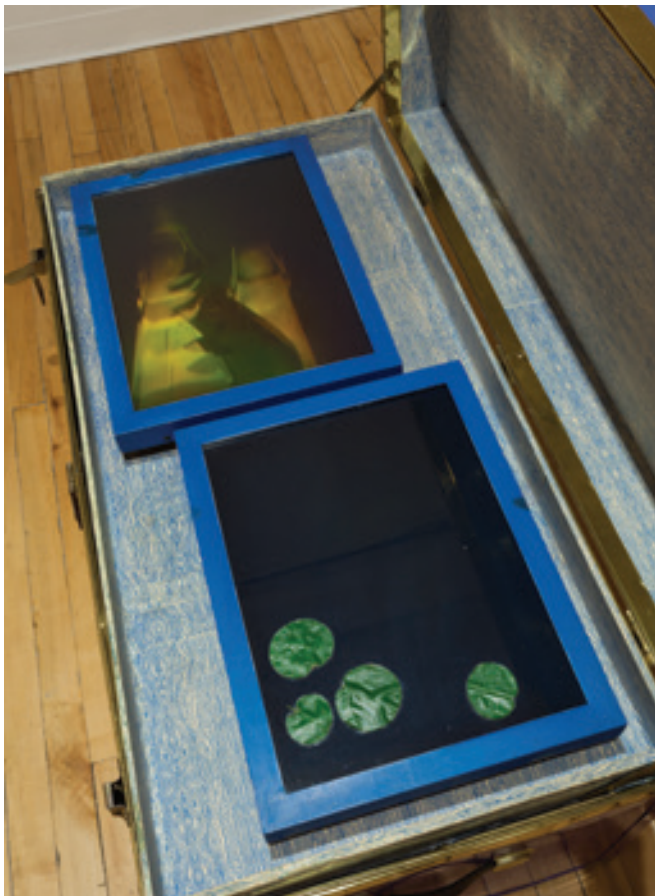
Œuvre restaurée par le Centre de conservation du Québec,
Monique Benoît, Jane Dosman, Marie-Ève Tousignant et
Christophe Vischi

Collection du Musée de Lachine, RD-2006-026-1.3

Dans cette œuvre de Michael Snow, différents niveaux de profondeur se superposent; tour à tour réel, illusionniste et métaphorique, ils contribuent ensemble à interroger les propriétés de la perception et de l'imaginaire. Ainsi, la profondeur réelle et tangible de la malle sert d'écrin à l'illusion de profondeur suggérée par l'holographie, laquelle donne accès à une vision indicielle et morcelée de l'intérieur d'un lac. Tels des spectres, poissons, aviron et pieds chaussés de palmes apparaissent et disparaissent au fur et à mesure de nos déplacements autour de l'œuvre.

Steamer Trunk appartient à un corpus d'installations holographiques réalisées par l'artiste pour l'exposition universelle de Vancouver en 1986 et réunies sous le titre *The Spectral Image*. Artiste canadien multidisciplinaire de réputation internationale, Michael Snow a exploré les possibilités de l'holographie de 1984 à 1986.

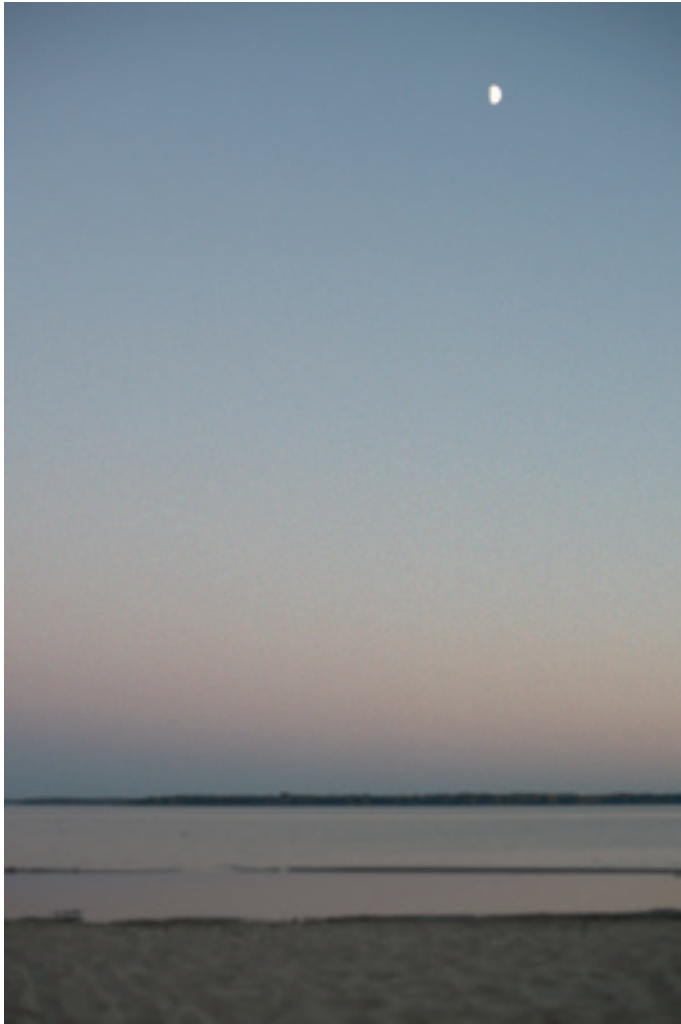
E. K.



Détail de l'installation holographique de Michael Snow,
Steamer Trunk (Malle de voyageur), 1985



Détail de l'installation holographique de Michael Snow,
Steamer Trunk (Malle de voyageur), 1985
Crédit photo : J. Beardsell, CCQ 2010



40 **Chih-Chien Wang**

Pink Sky (Ciel rose), 2014

Photographie

Impression à jet d'encre sur papier

60,3 x 42,7 cm encadrée

Collection de l'artiste

Courtoisie de la galerie Pierre-François Ouellette

art contemporain, Montréal

Crédit photo : Chih-Chien Wang

Le regard que pose Chih-Chien Wang s'enveloppe de poésie. Son travail semble reposer sur une forme de vision métaphorique faisant du monde un spectacle. Pourtant, jamais ses constructions ne se figent dans une distance qui, ici au contraire, semble s'être abolie tant une forme de méditation lente et fluide éclaire le sujet. Hors de tout spleen, le sentiment qui se dégage de ses images lumineuses issues d'un quotidien à la fois banal et exotique, est celui d'un réenchâtement. Ces photos nous révèlent une nouvelle présence, une invitation à l'observation. Elles nous encouragent à un réexamen à la fois modeste et sensible de l'expérience des lieux et des choses qui nous entourent.

R. V.

41 **Sébastien Worsnip**

It's hard to tell the difference watching the rain (Difficile de voir la différence en regardant la pluie), 2014

Peinture

Acrylique sur toile

148 x 122 cm encadrée

Collection de l'artiste

Crédit photo : Sébastien Worsnip

Les œuvres de Sébastien Worsnip entremêlent les codes de la peinture paysagiste et ceux de la peinture abstraite. Avec comme point de départ l'enregistrement de la réalité extérieure, ce sont ici des souvenirs, des impressions qui affleurent tandis que les processus picturaux se font à la fois révélateurs et sujets du tableau.

Dans cette toile, des cercles de couleurs et de grandeurs différentes semblent flotter comme en mouvement. L'étrange atmosphère qui en émane en est une de commencement du monde ou de bouleversement cosmique. Ces disques paraissent osciller en se frayant un passage au-delà d'une étendue d'une lumineuse transparence, qui suggère un état de matière en expansion, un flux gazeux et volatil. Le

mouvement survole un espace réceptacle minéralisé évoquant une forme de cratère. Nichée au centre du tableau, une zone de bleu sombre strie la toile de son empreinte ombragée.

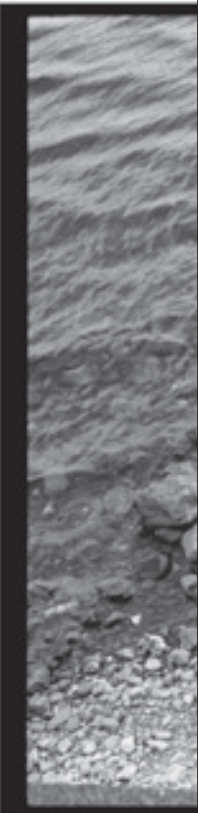
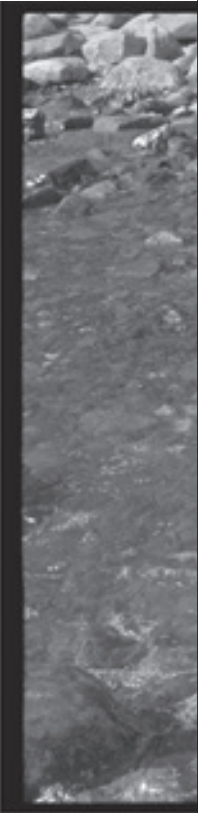
Souvenirs et impressions paysagistes nous amènent à une nouvelle conscience. « *Ces tableaux, confesse Worsnip, doivent beaucoup, au départ, à certains souvenirs d'enfance.* »
À Lachine, où sa famille s'était

installée, l'artiste se souvient des impressions ressenties face à la vue du lac Saint-Louis qu'il contemplait, enfant, par la fenêtre.

Devant ces toiles méditatives, le spectateur est invité à son tour à partager certaines réminiscences et à donner libre cours à son imagination.

R. V.







42 **Raymonde April**

Tout embrasser (4 extraits), 2001

Photographie

Impression au jet d'encre sur papier

91,5 x 139,7 cm chacune

Collection de l'artiste

Avec l'aimable autorisation de la galerie

Donald Browne, Montréal

Crédit photo : Raymonde April

Tels autant d'instants suspendus, ces images captées au « chalet » de Raymonde April nous font prendre conscience de ces moments parfois banals qui tissent la trame du quotidien. Ces grandes photographies noir et blanc juxtaposées nous montrent tantôt le rivage d'un lac, là même où la terre pétrie de petits cailloux rencontre l'eau sur les battures, tantôt une véranda où des stores de bambou apportent un peu d'ombre en laissant apparaître, à peine voilée, la vue qui surgit et ailleurs, un petit chien en arrêt. Loin de tous liens évidents, ces images fragmentées et juxtaposées défilent, proposant en scansion une narration fortuite.



Les photographies, que l'on devine autobiographiques, ont beau s'associer entre elles, elles construisent en s'appuyant les unes sur les autres une séquence disjointe et éclatée. Alors que s'y mélangent les rythmes et les registres, c'est une sorte de journal intime qui prend forme. Des impressions, des sensations sont réveillées. Devant ces photographies, le spectateur se laisse aller à convoquer et à mettre en résonance sa propre expérience et ne peut s'empêcher de tenter de rétablir une certaine continuité. Alors que toute mélancolie et nostalgie en sont exclues, cette expérience le conduit à une méditation à la fois rêveuse et enjouée sur le temps qui passe.

R. V.

43 Geneviève Chevalier

*Explorations sous-marines :
le cabinet du lac Saint-Louis, 2015*

Installation – Un programme de résidence fictif
imaginé par l'artiste

Éléments de mobilier, photographies, ossements
de poisson et matériaux divers

Sources des images : Services de biologie. Ministère de
la Chasse et de la Pêche. Joseph Guibord. Juillet 1951.

Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

3 x 2 x 3 m environ

Collection de l'artiste

C'est en prélevant des fragments de la réalité que Geneviève Chevalier reconstitue un contexte, une histoire. Et ce, un peu comme si à partir de ces « morceaux choisis », elle recréait en laboratoire une simulation, un prototype. L'artiste, dans cette « expérience », affronte le sujet de son intervention en dehors de toute approche formatée pour l'inscrire dans un champ de pratiques diversifiées. Extrayant des composantes et alternant entre différents systèmes de significations, Geneviève Chevalier établit une stratégie opératoire lui permettant de mieux capter la complexité de ce qui l'entoure. Oscillant entre l'expérimentation scientifique et le sens du merveilleux, l'enquête devient tout autant méthodologique que poétique, artistique que scientifique.

Quatre photographies alignées sur une bande de vinyle sont tirées d'archives datant de 1951. Elles montrent le musée/aquarium en été. Vues à travers un dispositif

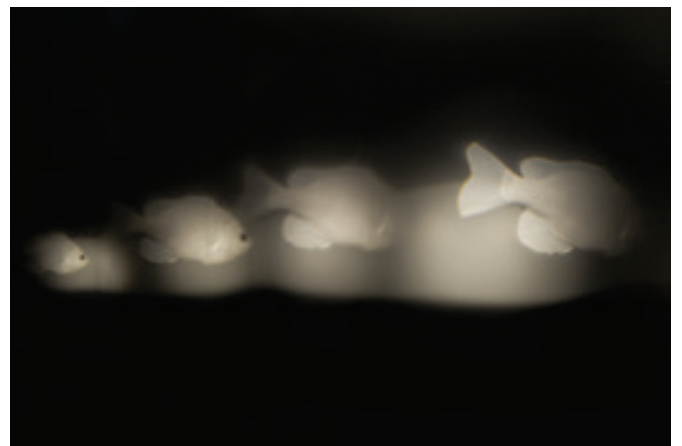
visuel, qui pourrait tout autant évoquer ces anciennes lanternes magiques décrites par Proust dans *La recherche du temps perdu* que les instruments d'analyse optique tel le microscope, d'autres images ont comme point de départ des ossements de poissons provenant de la collection du Musée. Le thème du lac se retrouve ailleurs, tout autant à travers des exemples de biologie aquatique que dans des vues anciennes du lac Saint-Louis.

Ce cabinet nous en apprend davantage sur l'écologie de cet « espace bleu » qu'est le lac, la nature et la santé des espèces qui y vivent. Cette approche se saisit en même temps du contexte même de l'exposition (histoire, environnement, écologie et muséologie). À l'exemple des anciens cabinets de curiosités, l'artiste s'inspire de l'histoire du site du Musée, qui jusque dans les années 1960 accueillait une pisciculture, alors que le bâtiment d'aujourd'hui, qui abrite l'exposition, a été construit pour servir de laboratoire scientifique au début des années 1950. Convié à pénétrer dans ce « cabinet » au mobilier flairant une discrète nostalgie, le visiteur devient le témoin, et le complice, de l'investigation pluridimensionnelle de l'artiste.

R. V.



Détail : ossements de poisson de la collection d'étude du Musée de Lachine



Détail : boîte lumineuse
Crédit photo : Geneviève Chevalier

Salle 3

44 **Linda Covit**

Out of Silence (Du silence), 1988

Sculpture

Bois peint, bronze, lampe électrique, eau, résine époxy

91 x 162 x 254 cm

Don du Conseil des Arts du Canada,

Banque d'œuvres d'art

Collection du Musée de Lachine, RD-2004-016

Comme un lac intérieur, l'œuvre de Linda Covit nous met en présence d'un plan d'eau nous rappelant certains principes d'aménagement paysager. Incidemment, à partir des années 1980, l'artiste a réalisé plusieurs œuvres (photographies, sculptures, installations) s'inspirant des jardins d'Europe et d'Asie. Un premier corpus, incluant la sculpture *Out of Silence*, avait été présenté au Musée national des beaux-arts du Québec en 1990.

Ici, dans la Dépendance, 25 ans plus tard, l'œuvre *Out of Silence* retrouve un lieu propice à sa mise en valeur. Maintenu dans la pénombre, l'œuvre apparaît sous un rayon de lumière qui touche l'îlot minéral au sommet de la sculpture et balaie les sept paliers noirs. Ce volume capte l'attention, d'abord parce que ses formes organiques et sa couleur contrastent avec les lignes droites et les angles noirs de la structure en terrasses, et ensuite parce que ses masses creuses se resserrent autour d'un foyer lumineux. Elles sont une allusion aux montagnes, mais aussi aux grottes présentes dans les jardins italiens du 16^e siècle.

L'œuvre réunit les approches traditionnelles orientales et occidentales de l'art des jardins. Immobilité, miroitement, jeux

d'opposition entre le fluide et le solide, entre les éléments en relief et la surface parfaitement lisse du bassin, l'ombre et la lumière. *Out of Silence* semble proposer un temps d'arrêt, de repos et induit chez le regardeur un état méditatif. Dans cet espace où tout est dépouillé, aucun mouvement ne trouble l'eau alors que lentement, elle corrode la surface du métal, altère sa patine. L'œuvre renvoie ainsi à l'idée de transformation de la matière.

À une autre échelle, à Lachine, sur les berges du lac Saint-Louis, Linda Covit aura eu durant cette même période l'occasion de proposer, cette fois, un point de vue privilégié sur le paysage naturel. L'œuvre *Theatre for Sky Blocks* (1992) est installée dans le parc Fort-Rolland. Un banc de



pierre invite le passant à s'y arrêter, comme s'est arrêtée la course des nuages sur les trois stèles. Au-delà de cet ensemble, le regard porte au loin et par temps clair, on voit deux bras de terre s'avancer sur l'horizon, de chaque côté des stèles, cernant les eaux du lac.

D. C.



Vue partielle de la 3^e salle d'exposition

45 **Linda Covit**
Theatre for Sky Blocks
 (Théâtre pour fragments de ciel), 1992

Sculpture
 Stèles : acier, peinture, encre sérigraphiée.
 Banc : granit et acier inoxydable.
 2,95 x 3,46 x 1,2 m
 Legs du Centre des arts contemporains du Québec
 à Montréal
 Collection du Musée plein air de Lachine, SM-1992-001-1.4
 Parc Fort-Rolland
 Crédit photo : Marc Pitre 2010



La fabrique du lac

Essai

Ni vitrine ni mausolée, le musée s'est toujours présenté à René Viau tel un « labyrinthe de l'émotion plastique¹ ». C'est dans cet esprit qu'il compose *Comme un lac*, une exposition en jeu de pistes où le visiteur est convié à un louvoisement rêveur. Le commissaire entreprend de miser sur une évidence. Celle d'abord de l'emplacement du Musée aux abords du lac Saint-Louis, évidence aussi des images de bords de lac dans les tableaux et dessins de la collection. L'idée saute aux yeux. Thème circulaire, le lac n'est pas comme d'autres cours d'eau (le fleuve, la rivière) dotés d'une source, de rives distinctes, d'une direction et d'une destination. Sans amont ni aval apparents, on en fait le tour et sa portée est à trouver dans sa profondeur, son pourtour et ses miroitements. Ce motif permet à René Viau d'aborder une sélection d'œuvres de la collection ainsi que des propositions d'artistes invités de manière transversale. Les catégories traditionnelles (regroupements esthétiques ou historiques, problématiques politiques ou formelles) bien qu'effleurées au passage sont troquées pour une figure qui échappe à toute lourdeur théorique. Avec le lac, malléabilité de la matière et complémentarité de points de vue sont à l'ouvrage. Les questions très plastiques de surface, de profondeur, de perspective, de tache, de ligne et de substance sont indirectement convoquées, de même que les considérations contextuelles liées à la proximité du lac Saint-Louis et aux histoires d'eaux du site muséal, momentanément station piscicole entre les années 1950 et 1970. Convaincu que « le champ de la création est d'une infinie variété² » qu'il importe de rendre visible, le regard de Viau brosse large. Il cherche à capter ce qui demeure vivant, actif dans les propositions visuelles et s'intéresse aux liens entre les générations et les manifestations de la création. Par correspondances et rapprochements, sans forcer le parcours du visiteur, il manœuvre l'étincelle.

Je m'attacherai donc dans cet essai à l'élan « commissarial », délibérément large, étendu et horizontal. Attentive au dessein de René Viau d'ouvrir sans retenue la capacité migratoire et métamorphique du lac, je m'intéresserai à ce que son parti pris permet aux œuvres de « dire », aux conversations qu'il initie entre elles, et aux pistes interprétatives qui s'en trouvent dégagées. Pour ce faire, j'emprunterai, bien que librement, la piste bachelardienne ouvertement suggérée par le commissaire. Il sera alors possible de nommer les rapprochements poétiques qui rythment cette exposition et de pointer les ressorts imaginatifs de la matière. Afin de détailler la logique de tensions, de mutations et d'appariements qui orchestre *Comme un lac*, j'irai également puiser certains traits et principes

de la pensée chinoise à travers, notamment, les écrits de François Jullien. Il s'agira en somme de formuler une contemplation analytique qui, dans le foisonnement de l'exposition, s'arrêtera à une poignée d'œuvres comme à des haltes au sein d'une histoire de l'art nettement délassée.

Voir poindre

Pour approcher *Comme un lac*, il faut emboîter le pas au commissaire et s'engager sur « la pente de la rêverie³ ». Une organisation tranquille se révèle alors, quasi involontaire, voire naturelle. Le lac est l'outil par lequel générer un noyau d'images. Il réunit des œuvres par affinités, par l'attraction de courants analogiques. Le corpus s'agrandit au fur et à mesure des parentés qui se découvrent et se dessinent. René Viau donne de la latitude au lac; comme certains artistes dont on dit qu'ils s'appuient sur le hasard mais qui, simplement, mettent leur confiance en l'imagination de la matière. Car il s'agit bien de confiance et d'une joie devant l'exploration et le surgissement des possibles.

Hasard fascinant, *Comme un lac* succède à une exposition au Musée de Lachine marquée par le thème de la disparition⁴. Suggérant la lenteur, invitant à la contemplation et à la réflexion, cette exposition empruntait elle aussi, en quelque sorte, la pente de la rêverie. La commissaire Eve Katinoglou pointait pour les élargir des moments délicats d'évanescence. Sans morbidité, des formes y étaient engagées dans un processus d'effacement, en voie de s'abîmer dans l'absence, la noirceur ou la lumière crue. Par une torsion de l'esprit, on pourrait imaginer que *Comme un lac* opère dans le revers de *Disparition*, tant ce qui émane de la proposition de René Viau réside dans la positivité, la présence et l'engendrement. Le lac et ses miroitements affirment l'*apparition*.

1 René Viau « Entrepôt des légendes ou légende des entrepôts? » *Parachute*, n° 46, mars-mai 1987, p. 82-83.

2 Correspondance de l'auteure avec René Viau, février 2011.

3 Dans la *Poétique de la rêverie*, Gaston Bachelard pose qu'« en suivant la pente de la rêverie – une pente qui toujours descend – la conscience se détend et se disperse et par conséquent s'obscurcit. » Ce qui amène le philosophe à préciser le type de rêverie dont il souhaite s'occuper, à savoir la « rêverie poétique, celle que la poésie met sur la bonne pente, celle que peut suivre une conscience qui croît. » G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1974, p. 13-14.

4 *Disparition*, exposition signée par la commissaire Eve Katinoglou, présentée au Musée de Lachine du 1^{er} mai au 30 novembre 2014.

Mises en tension

Dès l'entrée de l'exposition, ce parti pris pour le surgissement est déjà manifeste. Un tableau d'**Edmund Alleyn**, solaire, frontal, éclatant, accueille le visiteur. *Au-dessus du lac n° 1* offre à l'imaginaire un réservoir de motifs sibyllins, qui paraissent flotter, danser même, dans le ciel orangé du tableau. Livrés dans une sorte d'ivresse visuelle, pastilles totémiques, personnification phallique, cliché de lac au crépuscule et figures biomorphiques surplombent un lac paisible. Légèrement en retrait, une silhouette de canot avec deux figures à son bord longe la limite inférieure du tableau. De sa ligne de pêche, qui plonge dans l'eau calme, cette silhouette articule le visible à l'invisible, ce qui s'énonce au-dessus à ce qui se trouve au-dessous des eaux. Du moins, on se plaît à la lire ainsi, sachant que les icônes flamboyantes iront bientôt se noyer dans les eaux sombres et muettes des œuvres ultérieures du peintre, que les forces qui s'incarnent ici au grand jour seront ravalées à l'intérieur d'une imagerie plus économe et contenue. Mais, pour l'heure, le vocabulaire et la syntaxe de l'émoi demeurent à découvert. Les arcanes du lac sont déployés. L'impulsion inaugurale, fulgurante, de l'exposition est donnée.

C'est le propre de tout rivage, la forme du lac implique d'emblée une série de tensions, « opposant et corrélant », comme le suggère l'essayiste François Jullien, la terre et l'eau, « le haut et le bas, [...], le varié et l'étale, l'habité et l'inhabitable⁵ ». Avec son grand tour photographique de l'île de Montréal, **Jessica Auer** s'est appliquée à suivre la rive, ligne de partage qui divise et réunit la terre et l'eau. De cette ambitieuse série, René Viau a retenu deux tirages : une vue des rapides de Lachine et une autre du lac Saint-Louis depuis Pointe-Claire. D'un côté, une étendue lisse est contenue par la ligne accidentée d'un parapet de métal rouillé, de l'autre une eau onctueuse, d'un bleu glacial, dévale contre des berges hérissées, ponctuées de broussailles rousses. S'ajoutent les plans du ciel, dégagés ou alors lourds d'un étagement de nuages. En suivant le trait continu du rivage, la photographe a su composer avec la partition, les variations de la matière, dont les propriétés logent à plusieurs adresses. En effet, de même que l'eau n'est pas nécessairement grouillante et fluide, la terre n'est pas forcément solide et stable. Les caractères se distribuent de part et d'autre, et l'artiste voit alors s'ouvrir un large nuancier de polarités et de complémentarités. Dans la perspective de Jullien tout comme dans celle du commissaire, la mise en tension est « ce qui fait que quelque chose passe, se passe, sort de l'inerte, dégage de l'effet, peut commencer d'opérer et crée de l'avènement⁶ ». Alors qu'elle déplace le regard du centre vers la périphérie, le pourtour de l'île, Auer insiste sur une ligne de tension dont elle révèle l'essor, la capacité imaginative.

Une telle gamme – plus orientée toutefois – des états de l'image et de la matière est utile à **Fernand Leduc** pour définir sa trajectoire de peintre. De l'historien de l'art René Huyghe, il retient justement ceci : « L'éventail parcouru par le choix de l'artiste embrasse la tonalité du possible connu, puisqu'il va du solide au vaporeux, en passant par toutes les étapes intermédiaires.⁷ » Ainsi, depuis ses premières abstractions marquées par des ruptures qu'il désigne « formelles » et « informelles », Leduc a cheminé vers les microchromies, abstractions « généralisées » qui culmineront dans une lumière potentiellement indivise. Ces microchromies, bien qu'elles en soient physiquement absentes, se sont glissées dans l'imaginaire de l'exposition à la manière des œuvres postérieures d'Alleyn, par des corridors souterrains. On débouche indirectement par exemple sur ses pastels bleutés, réalisés au Mexique et constitués de couches multiples, comme une eau profonde, dormante. Or, le commissaire a trouvé dans la collection du Musée un tableau d'une époque antérieure, qui envisage le lac non par la densité de ses profondeurs, mais par l'évocation présumée d'une découpe géographique. Datant de 1965, comme celui d'Alleyn, ce dernier présente un long plan vertical où deux formes se lovent l'une dans l'autre. Loin de s'entrechoquer, les formes blanches et bleues s'équilibrent et s'interpénètrent, prémonitoires peut-être d'une fusion prochaine. Il précède l'« épuration maximale » qui aimantera dans la durée le travail du peintre. Sa dynamique, plus proche du propos de l'exposition, est encore structurée par une recherche de vitalité formelle. Alors que les microchromies vibrent de polarités tonales extrêmement ténues, ce tableau articule une tension sensible, visible. Au lieu de les estomper, Leduc fait œuvrer les écarts.

Il y a, chez Leduc comme chez Alleyn, une puissance d'engendrement continu qui trouve également des échos chez **Jacques Hurtubise** dont René Viau a retenu une pièce. D'ailleurs, dans un essai consacré à l'artiste, Bernard Lamarche suggère que les œuvres d'Hurtubise, tels des talismans, conjurent les épuisements de la peinture – ses morts annoncées⁸. Elles ont en effet une énergie de jaillissement qui vient d'un amalgame de gestes mécaniques et expressifs, d'images volontaires et involontaires. Éclaboussures, jeux de miroir, giclements : l'eau, le vocabulaire de l'eau traversent

5 François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2014, p. 155.

6 *Ibid.*, p. 146.

7 René Huyghe, *Formes et forces*, Paris : Flammarion, 1971, cité dans Fernand Leduc, *Vers des îles de lumières*, André Beaudet (éd.), Lasalle et Québec : Hurtubise HMH, 1981, p. 192.

8 Bernard Lamarche, « Méduser la peinture » dans *Jacques Hurtubise*, sous la dir. de Sarah Fillmore, Fredericton : Goose Lane Editions et Halifax : Art Gallery of Nova Scotia, 2011, p. 21-34.

vigoureusement l'œuvre de Jacques Hurtubise. *Tadoussac*, qui figure dans l'exposition, fait partie d'un corpus soi-disant plus calme de l'artiste. Les couleurs et les taches s'y absèrent provisoirement; la profondeur et la distance y sont discrètement réintroduites, tandis qu'une suite de titres aux accents toponymiques, incantatoires, tambourinent : *Takatanga, Tamalaya, Talaska, Takarakas, Tadoussac!* Le territoire se fait entendre.

Cette structure paysagère affleurant au sein de la série avait d'ailleurs été notée à l'occasion d'une exposition au Art Museum and Galleries en Californie :

Avec ces travaux récents, [Hurtubise] crée l'illusion d'un rendu topographique. L'artiste revient à son point de départ et se remet à faire une peinture qui, même si elle manque de spécificité organique, reste néanmoins une description de paysage dans sa forme la plus abstraite⁹.

Venant simultanément du fond et de la surface, une écriture de lumière crue dérange l'eau noire, étale, de *Tadoussac*. Ce sont des coups de pinceaux en positif qui accordent leur sinuosité à des marques en négatif, obtenues par le retrait de caches au latex. Ces traits fluides émergent et se découpent en banc serré de lignes ondoyantes. Tout à la fois, les rides superficielles de l'eau et la vibration sourde des lames de fond y sont relayées. Façonné par tensions et polarités, ce « paysage abstrait » semble dire, autrement, des vers de Nicole Brossard tirés de son *Musée de l'os et de l'eau*.

j'ai longtemps en espaçant
le sommet des vagues touché
l'eau du ravissement
la nappe liquide de la nuit¹⁰

Combien sont proches, en effet, dans ce tableau, la surface et la profondeur, la marque et son ombre. Réconciliées.

Tout ce qui brille voit

Là où l'accrochage de *Disparition* était épuré, ponctué de silences et d'espaces vacants, celui de *Comme un lac* fait salle comble. Il adopte la conduite de l'eau et, pour avancer, remplit une à une les cavités. C'est sans hiatus, et dans l'enchaînement des œuvres nombreuses, que le visiteur circule dans les salles du Musée de Lachine, un musée fait lac.

Réunis en îlot serré dans une alcôve de la galerie, neuf tableaux (huile, fusain, mine de plomb, aquarelle) sont accrochés à la manière des salons parisiens. Ce sont des paysages structurés, affichant un point de vue

frontal et des plans successifs où sont distribués une portion de ciel plus ou moins large, un soleil couchant, quelques vallons, puis, peut-être, un bouquet d'arbres qui noue la composition. Les œuvres choisies n'ont toutefois pas la fonction topographique des premiers paysages québécois de la fin du 18^e siècle. Dans cette sélection, le lac apparaît plutôt tel un site d'exercice pictural pour se faire la main et maîtriser le rendu des effets de la nature; ou encore, tel un motif sur lequel expérimenter les théories modernes de la forme et de la couleur, dérivant de l'impressionnisme et d'un expressionnisme proche de celui du Groupe des Sept. Dans tous les cas, ces tableaux et esquisses de bords de lac sont conformes à la mécanique très occidentale du paysage; ils se constituent par « assemblage », pour l'œil dominant d'un observateur. Cette approche se décline aussi bien dans les aquarelles et croquis d'Adrien Hébert, d'Oscar de Lall, de Paul Caron, que de John Lyman. Aussi délicates et sensibles en soient les représentations, le lac demeure ici un motif relativement passif qu'un regard s'exerce à rassembler dans un ensemble signifiant, équilibré ou harmonieux.

En contrepoint de ce lac « composé », très attaché à l'aspect externe du motif, l'exposition propose un lac « irradiant », auquel on reconnaît un mouvement interne. Il s'agit d'une vision plus opératoire du paysage, qui chercherait confusément « le point de vue de la chose », sa manière de se « faire lac », ses modes d'existence finalement. Ainsi, dans cet axe de l'exposition, c'est non plus le regard structurant d'un artiste-observateur, mais en quelque sorte l'œil du lac (et de la matière) qui se manifeste. Une coupure trouvée dans un envoi du commissaire enfonce le clou.

le lac : nous arrête vers son bord. Le lac est un grand œil tranquille. Le lac prend toute la lumière et en fait un monde. Par lui le monde est contemplé. Bachelard¹¹

Celui qu'on croyait contemplé contemple à son tour. Celui qu'on croyait motif révèle son regard structurant, générateur de mondes.

Une détente dans la façon du commissaire d'organiser l'exposition trouve des échos dans les processus adoptés par certains artistes, marqués par une déprise. Dans le prolongement de l'espace « salon », une pochade

9 Mary-Venner Shee, *Jacques Hurtubise. Œuvres récentes*, Long Beach : Art Museum and Galleries, California State University, 1981, p. 24

10 Nicole Brossard, *Musée de l'os et de l'eau*, Montréal : éditions du Noroît, 2008, p. 37.

11 Fonds Rina-Lasnier, « Notes et citations diverses », Bibliothèque et Archives nationales du Québec, cote MSS264 (consulté le 14 mai 2015) <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/lasnier/src/9.Notes_et_citations_diverses/2.dossier_2/MSS_264_004_060_095.pdf>

en coloris expressifs d'**Adrien Hébert** et une vue de camp d'**Oscar de Lall**, sont placées en exergue, entre un monotype de **Gilles Boisvert** et une aquarelle de **Sarah Bertrand-Hamel**. Frottage, peinture, pochoir, litho, Boisvert multiplie les modes d'apparition. Entre deux éléments de rêverie – un nuage et la mer – il croque le relief et la silhouette d'une clef. Certes, l'imagination peut s'exercer en devisant les nuages, les pensées dériver au fil de l'eau, mais de leurre en leurre la clef tourne à vide. Alors qu'arrive-t-il lorsqu'on s'approche davantage, lorsque comme Bachelard, on cherche « à pénétrer dans l'intimité de leur substance, à l'habiter, [...] à participer à la vie des formes qu'elle engendre¹² » ? Sarah Bertrand-Hamel s'emploie à le vérifier. Faisant de son atelier un laboratoire, l'artiste a façonné une série de lacs miniatures en versant une quantité égale de pigment et d'eau sur 23 feuilles de papier. Sur chacune, elle a pratiqué une intervention, déposé un objet, induit un mouvement, une secousse. Puis, refermant la porte de l'atelier, 24 heures durant l'artiste a laissé ses lacs manoeuvrer, par alchimie et évaporation, leur propre configuration. C'est un de ces spécimens, *cas 1*, qui se trouve épinglé, encadré ici.

Une clef, une tache et des variations s'impriment, se prennent dans les filets d'une matière rêveuse.

Compliciter les eaux

Lorsqu'on passe à l'étage, on est accueilli par un tableau de **Michael Merrill** qui, comme celui d'Alleyn, ouvre *par le vif* un plan de l'exposition. Il n'y pas que les couleurs lustrées, vinyliques de son *Lac Bouchette* qui font effet. Il y a l'impulsion légèrement ironique trouvée dans le regard que pose l'artiste sur une certaine tradition « pleinairiste ». La commissaire Kitty Scott s'est par ailleurs intéressée à la pertinence du « pleinairisme » en art contemporain. Quelle qu'en soit la forme, une constante, selon elle, en définit la pratique. Il s'agit d'un « travail artistique réalisé en extérieur au gré de la lumière changeante sur les éléments¹³. » Au-delà du sujet, c'est l'approche directe, l'esquisse parfois inachevée, l'attention fine à l'instant présent ainsi que la libre expression de sensations éphémères qui fascinent. Entendu que ces connotations ont tout à voir avec les aspirations modernistes auxquelles Merrill décoche un clin d'œil filou. Comme il a pu le faire dans son cycle *Paintings about Art* au cours des années 1990 – prenant pour sujet des œuvres dans leur contexte d'exposition –, Merrill joue avec les codes de l'art. Il met en scène, comme s'il s'agissait d'une photographie, la grammaire bien connue de l'artiste peignant au grand air, « sur le motif ». Les chaises de jardin, l'aménagement paysager, les reflets sur l'eau : tout est positionné pour une contemplation qui demeure pourtant au ras des pâquerettes, sur le bord du lac Bouchette.

L'autoréflexivité, qui donne au tableau de Merrill son mordant, marque les œuvres du deuxième plan de *Comme un lac*. La mécanique des images s'affiche davantage. On n'a qu'à s'approcher de *Steamer Trunk*, grande malle à l'intérieur de laquelle **Michael Snow** a malicieusement composé un étang aux trésors holographiques; ou encore à considérer *La pointe noire* de **Serge Tousignant**. Cette dernière, tirée des *Mises en scène lumineuses*, brouille les registres de l'image. Sculptures, dessins, projections, ombres portées, reflets, lumignons, prisme de couleurs se confondent, créant un espace complexe, parfaitement imaginaire, qui raconte sa propre fabrication. Le commissaire y a décelé un dédale de reflets, des trajets par cabotage et pourquoi pas, l'éclat ocre du lac lorsqu'on y plonge. *Pink Sky*, qui procède d'une même attention aux leurres de l'image, est tiré d'un projet plus vaste de **Chih-Chien Wang** intitulé *D'ici à la mer*¹⁴. Cette série découle d'une sensation d'égarement vécue lors d'une promenade familiale à vélo dans un parc, après un long hiver. La perte de repères ressentie a conduit l'artiste à s'interroger sur la relation qu'entretiennent les humains entre eux et avec la nature. Ce faisant, il a palpé et mesuré la distance qui le sépare ou le rapproche des arbres, des plantes, du ciel, de son épouse, de son fils, et ainsi de suite. Il s'est aussi enquis de son rapport à l'eau, à la mer, perçues comme source originelle. Cette œuvre qui, dans l'exposition, montre un rivage à la brunante incarne en quelque sorte l'origine convoitée. La contemplation vient pourtant se doubler d'une méditation sur l'impossibilité, peut-être, de cette réunion absolue. En outre, le cadre, le format réduit de l'image ainsi que le grain fort de la photographie empêchent le visiteur de remonter le temps, de faire corps avec ce paysage, le rappelant vite fait à la terre ferme, au sol de la galerie.

Matières rêveuses

Avec une pointe d'humour et le souci de nuancer la promenade, René Viau a disposé une collection de carnets en vitrine. Une sensualité certaine, un onirisme aussi, se dégagent de ce segment plus intime de l'exposition. Du large bateau de plaisance de **Jean Paul Lemieux**, on glisse vers les méduses de **Lucie Robert**; les masses obscures, gémellaires, de **Renée Lavillante**; jusqu'au cahier de croquis *L'eau vive*, de **Dominique Valade**, qui fleure encore

12 Michèle Pichon, « L'eau et les rêves » *Quelques clefs pour la lecture*, p. 2. < http://old.gastonbachelard.org/fr/ressources/presentationcorpus/L-Eau-et-les-reves_M.PICHON.pdf > (consulté le 14 mai 2015)

13 Kitty Scott, « Le nouveau pleinairisme » dans le catalogue d'exposition *À ciel ouvert. Le nouveau pleinairisme*, Musée national des beaux-arts du Québec, 2012, p. 10.

14 Exposition présentée à la galerie Pierre-François Ouellette à Montréal en septembre 2014.

les marques grasses du pastel et du plomb. Hors de ce circuit, devant l'imposant dessin de **Bill Vazan**, l'œil qui s'est habitué à une lecture de proximité voit se détacher un essaim d'empreintes de doigts; ceux-là même qui ont activé le vortex de rapides et d'ondes de *Moss Growth and Water Flows*.

Le travail de **Sébastien Worsnip** s'échafaude avec une volupté comparable, délicate, intrigante. Depuis la baie vitrée de la maison familiale à Dorval ou encore sur les berges où, enfant, il passait ses fins de journée, l'artiste a fait le plein de contemplation. Le lac Saint-Louis, comme un immense tableau mouvant, allait lui donner ses premières leçons de peinture. Il voyait les couchers de soleil sculpter le ciel et la surface de l'eau. Par temps orageux, il pouvait observer un rideau de pluie, compact, s'avancer sur le lac. Des impressions de profondeur voilée, de lumière franche ou réfractée, d'horizons troubles et de volumes atmosphériques, modulables à l'infini, continuent de l'accompagner jusqu'à l'atelier, jusqu'à cette œuvre. Comme si des années plus tard, l'artiste demeurerait attentif aux sensations du lac, aménageant sur la toile un espace vibrant qui en reconduit la puissance de figuration.

Il est réjouissant de savoir que c'est par l'aire ouverte d'une cour d'école que le regard de Worsnip a pu déboucher sur une telle étendue d'eau. Ainsi, entre la maison de son enfance et le lac se profilait un espace de jeu. Prise ludique pour travailler des environnements en tension, pour se montrer attentif à la répartition et à la variation des poids et des masses dans l'espace du tableau, à ce qui se trouve derrière ou devant, en haut ou en bas. Si des soleils couchants et une certaine mélancolie habitent la peinture de Worsnip, on ne peut toutefois pas la qualifier de crépusculaire. À l'image de l'exposition dans son ensemble, elle ne va pas s'abîmer dans la noirceur. Plutôt, elle retient du lac « une conjoncture d'élans divers¹⁵ », de la matière et des atmosphères en transition. Elle travaille une substance joueuse qui toujours relance les dés.

Au contraire des *paysages composés* évoqués plus tôt, entièrement construits par le concours d'un acte de perception, quelques « paysages » de l'exposition, dont ceux de Worsnip, sont *irradiants*. À divers degrés, ils se constituent à même le monde, en un champ tensionnel ouvert donnant carte blanche aux comportements de la vie, de la matière ou, et c'est ce qui m'intéresse chez **Raymonde April**, de la technique. L'artiste est connue pour ses clichés glanés dans la fibre du quotidien. S'ils savent se porter seuls, ils s'arriment aussi les uns aux autres, forment une narration contingente qui doit son effet au langage propre de la photographie analogique. April a entamé son immense cycle *Tout embrasser* dans un chalet du Témiscouata, où elle était allée mettre de l'ordre dans un cumul de photographies datant de 1974 à 1999. Suivant l'ordre de la planche contact, l'artiste

a constitué 19 piles de 20 images qu'elle a ensuite dévoilées dans un film en 16 mm, les faisant défiler une à une entre le pouce et l'index. De ce projet, divers ensembles photographiques ont été dégagés, présentés en grilles variables. Les quatre tirages qui figurent dans l'exposition sont extraits de ce grand courant d'images.

Et ce regroupement – un lac tiré d'un fleuve – que montre-t-il? Une véranda tranquille, tamisée, deux chaises où s'asseoir; des cailloux qui s'avancent en pointe dans une eau à peine dérangée; puis en surplomb, deux fois un même chien qui a tout au plus détourné la tête. Entre chacune de ces images prises à Saint-Juste-du-Lac au Témiscouata, il y a un sas qu'il ne s'agit pas de combler par l'imagination. En fait, chacune des ponctions effectuées dans le déroulement d'une semaine ou d'un après-midi au bord du lac paraît dotée d'une force centripète. Ramassant les lambeaux, les dilutions temporelles qui les encerclent, ces parcelles disloquées gagnent en autonomie. D'elles, Régis Durand a suggéré qu'elles « irradient, non par la posture ou l'intention qu'[elles] affichent, mais par le travail de condensation dont [elles] sont le résultat. » Les photographies de Raymonde April seraient donc, pour Durand, « des objets à la fois denses et clairs, sans que cela paraisse paradoxal. Cristallins alors?¹⁶ » Tout à fait. Comme des lacs.

Parallèlement, dans un repli de l'exposition, la contribution de **Geneviève Chevalier** s'est constituée à la manière d'une enquête, attentive à l'enchevêtrement de fils et de registres d'informations disparates. L'artiste a disposé, de part et d'autre d'un mobilier évoquant le laboratoire, le musée et le cabinet de curiosités, des artefacts choisis (photographies, ossements, moulages) qui renvoient au site du Musée de Lachine. Remuant les archives et les eaux, elle a fait sourdre la « faune » qui en anime (encore) l'histoire et les fonds lacustres.

doré jaune – doré noir – chevalier rouge – chevalier blanc – chat-fou brun – chat-fou des rapides – crayon d'argent – chabot à tête plate – méné à menton noir – méné à tête rose – méné à museau arrondi – méné d'herbe – méné bec-de-lièvre – méné laiton – fouille-roche zébré – épinoche tachetée – épinoche à cinq épines – poisson-castor – ombre de vase – mulot à cornes – dard de sable

Geneviève Chevalier a délivré un poème des serres d'une planche scientifique. Illustrées et répertoriées en ordre alphabétique par le ministère des Forêts, de la Faune et des Parcs, des espèces de poisson ont été imprimées par l'artiste sur des acétates. Consciente du pouvoir esthétisant des dispositifs de montre, cette

15 François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*, p. 68.

16 Régis Durand, *Tout embrasser*, opuscule d'exposition, Montréal : galerie Leonard et Bina Ellen, 2001.

dernière sait en user pour pointer l'inventivité de la vie sous-marine, la portée imaginaire de ses appellations, et la richesse de son répertoire formel (tailles, écailles, coloris, silhouettes). Par une manipulation discrète, elle ouvre une brèche dans la grille des espèces et laisse s'évader, par bancs solidaires, ménés et crapets soleil. À la croisée d'une rhétorique muséale et scientifique, Geneviève Chevalier fait jouer la vie battante. Elle rappelle au fait étonnant que le lac Saint-Louis est le lac qui, au Québec, comporte la plus importante biodiversité. Encore cette abondance des formes, dans le sillage expansif et généreux de l'exposition. Et combien pertinente, soudain, cette croyance inuite : en chacun des os d'un poisson – bien sûr – se cache un récit.

Que ne se perde aucun lac

L'œil organisateur de cette exposition accepte de perdre pied, de changer de pôle alors qu'il oscille entre « faire apparaître » et « laisser apparaître » le lac. René Viau mime-t-il la manière de l'eau ? Il rameute certainement ses diverses incarnations au sein de la collection, dans les approches d'artistes invités, puis autour du Musée – le lac Saint-Louis, les rapides de Lachine, le souvenir d'un aquarium et d'une pisciculture. J'ai tenté de relever les liens invisibles, intuitifs souvent, qui façonnent *Comme un lac*, découvrant que son unité n'existe que dans ses corrélations et ses variations. En effet, le lac ne se laisse pas pointer si facilement. Il ne connaît pas de forme imposée. Et c'est sans doute le trait qui a conquis le commissaire. Une désignation,

un attribut n'exclut pas son contraire, mais s'y agence. Le lac est à la fois clair et sombre, asséché et débordant; arrondi et allongé; net et brouillé. Il est à lire dans le sujet de l'œuvre comme dans sa fabrication; il est composé et irradiant; il se livre par le devenir de sa surface et par l'ébruitement de ses profondeurs. Tout à la fois. Ces formes, ces modes de lecture et d'apparition cohabitent dans l'exposition sans se nuire. François Jullien dirait qu'à l'image de la montagne, le lac est « la concrétion dynamique de *toutes* les formes-actualisations possibles¹⁷ ». Sa vitalité ne se tarit pas. Elle irrigue ce texte jusque dans ses zones de silence, où loge ce qui n'a pu être nommé : la nappe d'encre et de lueur d'**Antoine Pentsch**; le bassin de **Linda Covit**, abrité dans la Dépendance; la rive dentelée d'une feuille arrachée à son cahier de **Lise Gervais**. Elle circule par les polarités prononcées qui relient l'œuvre-ancrage de **David Rabinowitch** au papier-matière de **Sarah Bertrand-Hamel** (après tout, des rochers aux nuages, qu'une différence de compacité), et se manifeste par tant d'œuvres et de sites encore.

Visiblement, la rêverie est ouverte, et d'un lac il y a tout lieu de faire surgir plusieurs lacs.

Caroline Loncol Daigneault

Auteure invitée

Montréal, 15 juin 2015

¹⁷ François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*, p. 69.



Sculpture de Linda Covit, *Out of Silence*, 1988. Crédit photo : Marc Cramer



Sculpture de Linda Covit, *Theatre for Sky Blocks*
(Théâtre pour fragments de ciel), 1992, parc Fort-Rolland
Crédit photo : Michel Dubreuil

Les eaux silencieuses de Linda Covit

Œuvres de la collection mises en perspective

Dans la collection

Seule œuvre de l'exposition à nous mettre concrètement en présence de l'eau, ***Out of Silence*** (*Du silence*) 1988, de Linda Covit est présentée dans un espace dédié, situé à quelques pas du pavillon principal. Le thème *Comme un lac*, choisi par René Viau pour l'exposition de 2015, se révélait une belle occasion de montrer cette sculpture pour la première fois depuis son acquisition par le Musée. Protégée par les murs de pierre du bâtiment ancien, *Out of Silence* se trouve comme dans un écrin. La force paisible qui en émane, incite à nous accorder un temps d'arrêt. S'attarder dans cette publication sur le travail de Linda Covit s'inscrit dans le sillage de sa mise en exposition et de sa mise en relation



Sculpture de Dominique Valade, *Le Portage*, 1992, parc Summerlea
Crédit photo : Michel Dubreuil



Sculpture de Lisette Lemieux, *Regard sur le fleuve*, 1992,
parc Stoney Point
Crédit photo : Michel Dubreuil



Sculpture de Rose-Marie Goulet, *Monument pour L.*, 1992, parc Fort-Rolland
Crédit photo : Marc Pitre 2009

avec *Theatre for Sky Blocks*¹⁸ (*Théâtre pour fragments de ciel*), une autre œuvre de l'artiste faisant partie de la collection du Musée. Cette dernière, réalisée par Covit en 1992, est exposée en permanence sur le bord du lac Saint-Louis, à Lachine.

Quels que soient les lieux où elle intervient, Linda Covit nous y convie dans un mode contemplatif. On le voit à l'intérieur de la salle d'exposition, alors que l'eau immobile dans le bassin de *Out of Silence* et l'îlot minéral qui en émerge donnent forme à un paysage miniature, artificiel, ou encore dans *Theatre for Sky Blocks* qui s'érige à l'extérieur dans un environnement naturel. La mise en correspondance de ces deux œuvres, au sein de l'exposition *Comme un lac*, démontre comment Linda Covit s'est inspirée de l'art des jardins occidentaux et orientaux pour créer de nouvelles formes. La référence photographique à la sculpture *Theatre for Sky Blocks* suggère au visiteur de poursuivre son parcours sur les berges du lac Saint-Louis pour apprécier l'œuvre et le lieu ainsi que, pourquoi pas, découvrir au passage des œuvres d'autres artistes conçues en relation avec ce large plan d'eau¹⁹ ou encore avec l'idée du paysage et du jardin²⁰.

18 L'œuvre fait partie du Musée plein air de Lachine, un intitulé qui désigne l'ensemble de près de cinquante sculptures extérieures de la collection du Musée de Lachine.

19 Les trois œuvres ci-contre.

20 *Les Cariatides* de Dominique Valade.



Détail de la sculpture de Linda Covit, *Out of Silence*, 1988

S'accorder au lieu

Choisir de présenter *Out of Silence* dans la Dépendance, lui donnait un espace exclusif tout en ayant pour effet de réactiver le souvenir des expositions antérieures et de poursuivre l'approche de mixité qui y a été développée²¹. Ainsi, en 1997, Linda Covit avait été invitée à occuper ce bâtiment de pierre du 17^e siècle. Elle avait créé, spécifiquement pour ce lieu, *La Cloche aphone*, une sculpture en bois réalisée dans le cadre d'une résidence d'artiste²² à Saint-Jean Port-Joli. Inspirée par un séjour au Japon, durant lequel elle avait assisté au rituel précédant le moulage des cloches, Linda Covit avait réalisé une sculpture de plus de deux mètres de haut. Lors de sa première mise en exposition à Lachine, *La Cloche aphone* a été suspendue à l'intérieur du bâtiment, accrochée à la charpente du toit. Le format de la sculpture, à l'échelle du corps humain, s'intégrait avec une extrême justesse à l'intérieur de l'édifice. Bien que sans battant, la cloche trouvait là un espace propice à sa mise en résonance

avec l'architecture des lieux. Les murs de pierre et la pénombre qui régnait dans cette enceinte isolaient le visiteur de l'animation extérieure, l'invitaient à un temps d'arrêt permettant de mieux entendre le silence. L'œuvre s'est imposée et l'exposition est demeurée en mémoire²³. *S'accorder au lieu*, c'est intervenir au-delà de la simple insertion d'un ou de plusieurs volumes dans une salle et de leur répartition dynamique; il peut s'agir, comme le fait le travail de Covit, de révéler les caractéristiques de l'espace lui-même. Le miroir d'eau d'*Out of Silence* agit dans la Dépendance en réfléchissant les matières du lieu et son atmosphère protectrice. L'œuvre fait ici figure de puits ouvert sur les profondeurs du temps, en écho à la mémoire du bâtiment.

21 Depuis le milieu des années 1980, le Musée de Lachine a adopté une pratique d'exposition qui met en présence art contemporain et patrimoine architectural ou historique.

22 Cette résidence d'artiste fut réalisée à Est-Nord-Est en 1997 et suivie de deux autres réalisées au même endroit en 1998 et en 2000.

23 Voir l'opuscule *La Cloche aphone*, Denise Desautels, Dominique Chalifoux, Montréal, Musée de Lachine, 1997.



Vue de l'exposition Linda Covit. *La Cloche aphone*, Musée de Lachine, 1997
Crédit photo : Marc Cramer

Entendre l'espace

Depuis le début de sa carrière, Linda Covit s'est intéressée à la nature, à la lumière et à notre rapport à l'espace. À partir de son travail photographique réalisé dans les jardins européens et surtout italiens, elle a amorcé une période de création où les œuvres nous sollicitaient de manière globale, prenant parfois en compte l'environnement sonore. Ainsi elle créait, en 1985, *Fragments* – sa première œuvre inspirée de ses recherches sur les jardins –, et la présentait accompagnée d'un opéra de Verdi en fond sonore. Les œuvres de Covit se succéderont ensuite en incorporant différentes conditions acoustiques²⁴ : les œuvres pouvant inclure musique, sons ou silence. Dans *Out of Silence* et plus tard, avec *La Cloche aphone* (1997), le silence participe au sens de l'œuvre, il en est le cœur et l'origine.

Avec un travail tout en sobriété, Linda Covit conçoit l'intégration de ses œuvres au site en tentant d'en révéler les aspects moins apparents. L'œuvre *Hearing the forest* (1999) a été imaginée pour que le visiteur se mette à l'écoute des lieux. En gravissant trois marches, il peut approcher l'oreille de l'extrémité d'un cornet qui amplifie les sons ambiants. Covit propose ainsi d'entendre l'espace, d'écouter ses bruissements. Enfin, en 2009, aux Jardins du précambrien à Val-David, elle installe une œuvre dont les parties métalliques produisent un léger tintement lorsque le vent les agite. Par ses interventions sculpturales, Covit cherche à donner au lieu un sens nouveau de manière à le transformer en une expérience intime et individuelle²⁵. À Lachine, sur la berge, la sculpture *Theatre for Sky Blocks* nous amène à concentrer notre attention sur

l'horizon et à observer ce site aménagé pour toucher nos sens : voir, entendre, sentir. Dans ce *théâtre pour fragments de ciel*, les nuages peuvent être perçus comme une métaphore du silence et du temps. Leur image saisie sur les stèles évoque leur profusion et la transformation incessante de leurs formes, ainsi que leur long voyage silencieux dans l'atmosphère. Comme le mentionne Mona Hakim à propos de *Hearing the forest*, l'expérience excède l'unique sens de la vision et nous rend réceptif à la qualité de l'espace²⁶. À Lachine, face au lac, selon le temps qu'il fait, le souffle du vent sera plus ou moins vif, les odeurs plus ou moins perceptibles, la couleur de l'eau et son clapotis varieront alors que nous nous attardons sur le banc de *Theatre for Sky Blocks*.

Regarder au loin

L'art des jardins utilise diverses stratégies pour créer des espaces idylliques, offrir de larges perspectives au regard tout autant que pour réserver des aires d'intimité. Dans les sculptures de Covit, les châteaux miniatures posés au sommet de montagnes *Of the Realm III* (1986) et l'îlot minéral dans le bassin sombre de *Out of Silence* incarnent différentes visions d'un lieu parfait, dont

24 En octobre 1987, dans l'exposition de groupe *Diverse Secrecies. The Garden Photographed*, à la Presentation House Gallery à Vancouver, l'artiste montre des œuvres du cycle *Of the Realm* accompagnées d'un air d'opéra italien alors qu'à Saint-Jérôme dans l'exposition de groupe *De la colonne dans l'art contemporain* elles étaient montrées dans un espace où on entendait un clapotis.

25 Voir le texte de Linda Covit dans la fiche biographique (2003) du dossier d'artiste de la Banque d'œuvre d'art du Canada. Copie du document versée au dossier d'acquisition par le Musée de Lachine, de la sculpture *Out of Silence*.

26 Mona Hakim et Marie Perrault, *Linda Covit*, Longueuil, Les Éditions Plein sud, 2014, p. 31.

la difficulté d'accès crée un isolement propice au repos ou à la méditation. Le miroir d'eau de *Out of Silence*, en plus de réfléchir et donner l'illusion d'une profondeur, protège et met à distance. De la même manière, dans l'œuvre *Un ailleurs lointain* (1988), il éloignait physiquement et symboliquement les éléments architecturaux (colonne antique et stèle) en bronze qui y reposaient, figures d'un lieu inatteignable, d'un moment révolu.

La fin des années 1980 est une période charnière pour l'artiste. C'est à partir de ce moment qu'elle va incorporer des éléments de la culture orientale à son travail²⁷. On l'observe, en 1987, dans la réalisation de *Sekibutsu-gun*, une sculpture au caractère épuré où elle emploie pour la première fois un bassin d'eau et un banc. Ce dispositif détermine non seulement la distance, mais aussi la place précise à partir desquelles le regardeur pourra apprécier l'œuvre de manière optimale, l'artiste affirmant ainsi sa volonté d'« orienter le regard²⁸ ». De même, le banc de granit noir dans *Theatre for Sky Blocks*, œuvre créée quelques années plus tard, est placé face au lac pour offrir au promeneur qui s'y assoit de jouir du point de vue privilégié par l'artiste, d'une perspective idéale.

Qu'elle nous invite à scruter l'eau sombre de la sculpture *Out of Silence*, présentée dans la Dépendance,²⁹ ou à nous attarder sur la rive du lac Saint-Louis, l'artiste joue de la profondeur de l'espace, réelle ou illusoire. Le regard alterne entre la surface proche et le lointain, entre l'objet (montagne ou nuages) et son image. L'eau brouille les frontières, en réfléchissant comme un miroir la masse de bronze dans *Out of Silence*, et nous laisse croire que l'îlot pénètre profondément dans le bassin. Sur la berge du lac Saint-Louis, le regard alterne entre la ligne d'horizon qui se dilate au loin et l'image figée des nuages que l'artiste a posée sur les stèles de *Theatre for Sky Blocks*, en contraste avec la réalité toujours changeante du ciel.

Au cœur de

Linda Covit ne s'adonne ni à l'architecture de paysage ni véritablement à l'art des jardins, même si son œuvre démontre bien, au fil des ans, qu'elle maîtrise plusieurs des principes sur lesquels ils se fondent. Le monde vivant des végétaux n'occupe pas le centre de ses recherches, comme on le voit dans le travail d'artistes telles Thérèse Chabot et Francine Larivée. Les œuvres de Linda Covit incluent le végétal comme motif plutôt que matériau véritable. Le cycle vivant de la végétation est arrêté dans les *Vestiges de la clairière* et ce sont des moulages de spécimens qui sont nichés dans cette œuvre, créée pour une école primaire. L'artiste porte pourtant une attention délicate aux plantes. Avant la construction de l'École Fontainebleau, elle a prélevé

sur le site forestier, qui allait être totalement transformé, des végétaux et autres éléments. Ces précieux vestiges du site ont été coulés en bronze et encastrés dans des niches, aménagées dans des stèles de calcaire. Cette démarche témoigne de la forme vivante et rappelle, d'une certaine manière, le projet que Covit avait réalisé à Saint-Jean Port Joli dans le cadre du symposium international de sculpture *Ecce Homo*, en 1998. Pour cet événement, elle avait inséré dans un tronc, une bille de bois constituant ici une stèle, l'image sérigraphiée sur plaque de verre d'un arbre vivant, enveloppé de tissu, qu'elle avait photographié en Thaïlande.

Malgré son engagement soutenu dans un art intégré à la nature et au paysage, Linda Covit investit plus souvent l'espace urbain³⁰. Dans l'espace public, ses interventions instaurent des aires de calme qui permettent une présence à soi dans un environnement déjà occupé, saturé de signes et d'activités. Cette volonté manifeste de donner place au visiteur est, dans le travail de l'artiste, l'aspect qui se rattache au plus près des préoccupations propres à l'architecture. Cela transparait finement lorsqu'on s'approche de *Theatre for Sky Blocks* et qu'en s'asseyant, on se trouve inclus dans l'espace circulaire que dessinent les stèles et les arbres. C'est une halte qui est ainsi suggérée, dans un lieu choisi. Les dimensions de l'œuvre s'ajustent parfaitement à cette petite section du parc Fort-Rolland. L'œuvre s'ouvre sur l'horizon et l'ordonnance de ses verticales *délimite sans isoler*³¹, des arbres prolongeant, de part et d'autre, l'arc décrit au sol par l'implantation des trois stèles entre lesquelles on regarde la « scène ». Le pivot de cet aménagement est le passant qui s'y attarde et devient un regardeur privilégié. Cette disposition se trouve revisitée dans son œuvre la plus récente, *Havre*, achevée d'installer en 2014 sur la place d'accueil du Centre universitaire de santé McGill à Montréal. C'est aussi un lieu poreux, un espace cerné, ouvert non plus sur l'horizon, mais au-dessus de nous, sur le ciel et le cosmos.

27 Linda Covit a fait un premier séjour au Japon en 1984, lequel sera suivi de plusieurs autres et qui auront un impact déterminant sur son travail, comme le mentionne Marcel Blouin dans le communiqué de presse de l'exposition présentée à Saint-Hyacinthe en 2004. Dans l'opuscule qui accompagne l'exposition *Linda Covit. Intersections*, Mona Hakim décrit de manière concise l'influence des jardins japonais sur le travail de l'artiste.

28 Titre d'une exposition d'œuvres de Linda Covit inspirées des jardins, et présentée au Musée national des beaux-arts du Québec au printemps 1990. L'exposition incluait, entre autres, la sculpture *Out of Silence*. Voir le catalogue *Linda Covit. Orienter le regard* comportant un texte de Marie-Lucie Crépeau et une présentation de Louise Déry.

29 Il est à noter que durant l'exposition *Comme un lac*, le banc placé dans la salle ne fait pas partie de l'œuvre *Out of Silence*. La sculpture a été conçue pour être appréhendée par le visiteur qui, en se déplaçant autour de l'œuvre, surplombe le bassin.

30 Elles sont de ce fait à l'opposé des actions de *land art* qui isolent l'œuvre dans une région éloignée et nécessitent que l'amateur entreprenne un périple pour aller l'observer.

31 Référence aux propos de Linda Covit faite par Mona Hakim dans l'opuscule *Give peace a Chance*, Ville de Montréal, 2010.

Lumière

Covit crée des espaces de recueillement, arrêt plutôt que parcours, où la lumière joue un rôle important, comme on le voyait déjà dans *Out of Silence*, cette œuvre de début de carrière. Elle est encore aujourd'hui, dans *Havre*, une composante majeure, alors qu'elle colore doucement les parois internes et externes de la sculpture. De nuit, cette dernière devient un objet lumineux, un phare. De jour, elle est un refuge dont la forme sphérique est accueillante. Pénétrer à l'intérieur de sa structure ajourée laisse découvrir à son sommet une percée sur le ciel qui appelle le regard, comme une échappée possible, une perspective apaisante.

La lumière faisait partie des installations de Linda Covit dès les années 1980, alors qu'elle apparaissait dans les environnements lumineux faits de fins tuyaux d'acrylique et de tubes fluorescents créés dans le cadre des projets d'intégration des arts à l'architecture³², ou encore dans des sculptures comme *Fluorescent/Plastique* (1980) conservée dans la collection du Musée. Elle se présentait sous forme de projections photographiques, images prises dans les jardins d'oliviers dans l'œuvre *Fragments* (1985) et dans *Out of the Realm* (1987)³³. Dans d'autres œuvres encore, elle filtre au travers de parois d'acier que l'artiste a incisé, dessinant de larges motifs de graminées, de fleurs, de fruits et de feuillages pour différents sites à Montréal, à Orange au Texas, ou à Jinan en Chine³⁴. La lumière, qu'elle soit de source naturelle ou artificielle, anime les œuvres de Covit, les habite. Concentrée entre les deux éléments de bronze de *Out of Silence*, la lumière semble tout à la fois un feu intérieur, une énergie, une force vitale qui irradie et ne peut être véritablement contenue, comme on le verra encore dans *Light Container (Wood)*, grand bol de lumière, une œuvre présentée à la galerie Plein sud en 2012.

32 *Fluorescence/Oratoire* (1983) au Centre d'accueil Armand-Lavergne à Montréal, *Transparence des lumières* (1988) à l'Hôtel-Dieu de Saint-Jérôme, *Reflections* (1989) au Palais de justice à Joliette.

33 Voir *De la colonne dans l'art contemporain*, Normand Biron, Paul Faucher, Serge Mercier, Pierre Verrier, Madeleine Forcier et James Campbell, St-Jérôme, Centre d'exposition du Vieux-Palais, 1988, p. 28 et 29.

34 *Les Graminées du jardin de Saint-Sulpice* (2007) à Montréal, *Stripe, Circle, Branching, Spiral Rooms* (2008) à Orange, *Saule tortueux/pin nordique* (2010) à Jinan.



Sculpture de Linda Covit, *Fluorescent/Plastique*, 1980



Sculpture de Linda Covit, *Light Container (Wood)*, 2012
Crédit photo : Marc Cramer



Sculpture de Linda Covit, *Havre*, 2014
Crédit photo : Marc Cramer

Temps suspendu, infinité partagée

Face au lac, l'œuvre *Theatre for Sky Blocks* apaise car nous ne pouvons que nous résoudre devant l'immensité et nous éblouir du fait que le paysage nous englobe. *Out of Silence*, le petit lac intérieur, nous permet de jouir d'un hors temps salvateur³⁵. La matière est inerte, l'eau est étale. Il y a chez Covit un parti pris pour la persistance, le minéral, la lente corrosion du métal, son apparente immuabilité. Il est à noter que l'ilôt de bronze est coulé à partir d'un des rares modelages de forme organique qui persiste du travail de Covit³⁶. Au fil des ans, les œuvres de l'artiste vont présenter des formes de plus en plus épurées et seront le plus souvent réalisées selon des modes de production artisanaux ou industriels laissant peu d'empreintes physiques. Les volumes sont simples, raffinés et la trace de la main est restreinte, demeurant visible toutefois dans les bols façonnés ou tournés. Sauf quelques exceptions, le corps humain³⁷ n'est pas non plus représenté dans les sculptures et les installations alors que paradoxalement elles l'incorporent le plus souvent. L'œuvre de Covit est inclusive de l'autre, plusieurs sculptures et installations offrant concrètement un espace pour que le visiteur puissent s'y arrêter, y méditer, s'y recueillir. « Simultanément réceptacle ou sanctuaire, habitation ou nid, c'est une œuvre contemplative, où se déploie l'illumination intérieure [...] »³⁸. Quelle qu'en soit l'échelle, ses sculptures sont un geste d'accueil, de partage.

L'installation *Storehouse of Names*, réalisée au Japon en 2003, a été créée en impliquant des étudiants et des habitants de deux villages dévitalisés. Sur les centaines de petits bols de céramique réalisés à partir de moules, des participants ont inscrit leur nom ou celui d'un membre de leur famille³⁹. Les bols sont faits pour recueillir, contenir. Leur ensemble témoigne dans ces lieux, du passage des êtres et de ces communautés en voie de disparition. Puisque « [...], le bol ne constitue qu'un temps d'arrêt dans la course des précieux liquides qui y transitent⁴⁰ », l'œuvre fait tout à la fois acte de commémoration et marque la continuité. Elle souligne la participation de chaque individu, chaque communauté à l'infini de l'humanité⁴¹.

La grande sobriété des œuvres de Covit en fait des propositions artistiques intimement intégrées aux espaces que l'artiste investit. Leurs dispositifs tout

en retenue sont conçus de manière à ce que leur présence soit affirmée, sans être plus forte que le site, mais qu'elles y apparaissent distinctement. Chaque projet repose sur un équilibre délicat, leur insertion est toujours à une juste échelle et favorise la reconnaissance de la nature et de la place que nous y occupons. *Out of Silence* et *Theatre for Sky Blocks* s'inscrivent dans un temps long et continu, moment d'enveloppement ou de déploiement de notre vie intérieure. Toutes deux ont été réalisées au début de la carrière de Linda Covit, qui se poursuit maintenant depuis plus de quarante ans⁴². Le parcours de l'artiste, tout en cohérence, va à contresens de l'agitation du monde et des effets spectaculaires, ses œuvres ouvrant sur l'essence des êtres et des lieux.

Au Musée, les sculptures présentées font voir des eaux silencieuses. L'eau qui dort dans le bassin sombre, comme un petit lac intérieur enclos dans le temps de pierre. L'eau libre et claire dans le vaste lac Saint-Louis, surface mouvante jusqu'à ses rives. Ces lacs sont des vases communicant avec l'humeur des êtres qui les abordent, avec le temps qu'il fait. Et ce thème, proposé par René Viau, nous aura fait redécouvrir deux œuvres de Linda Covit, de notre collection, que nous aurons eu bonheur à mettre en perspective du parcours de l'artiste. Merci à René Viau de nous avoir emmenés sur ces berges.

Dominique Chalifoux
Conservatrice

35 Voir Jean Dumont, « Le temps sans l'histoire », *Vie des Arts*, n° 135, 1988, p. 52-53

36 Subsistent également les formes d'argile de *Sekibutsu-gun*, de *Of the Realm* et de *Fragments*.

37 Sauf quelques exceptions telles que *Sekibutsu-gun* (1987), *Traces* (1991) et *Les Draveurs* (2005), cette dernière étant une œuvre permanente installée dans le Palais de Justice de Mont-Laurier.

38 Communiqué de l'exposition *Linda Covit. Réflexions*, à la galerie Plein sud, à Longueuil en 2012.

39 Linda Covit a réalisé ce projet dans le cadre de la Triennale d'art de Echigo-Tsumari 2003, au Japon.

40 Patrice-Hans Perrier, « Entre ciel et terre », *Vie des Arts*, vol. 52, n° 213, 2008-2009, p. 35

41 Dans l'œuvre réalisée dans le parc du Mont-Royal, la phrase *Give Peace a chance* est inscrite en 40 langues sur les dalles de pierre référant aussi à cette multiplicité.

42 Linda Covit présente ses premières expositions au milieu des années 1970.

Catalogue accompagnant l'exposition *Comme un lac*.
Œuvres de la collection du Musée et d'artistes invités – présentée au
Musée de Lachine, Montréal, du 1^{er} mai au 29 novembre 2015.

Aquarelle de Sarah Bertrand-Hamel,
Extrait de 23 cas bleus et une observation (cas 1), 2011
Crédit photo : Michel Dubreuil

Commissaire invité : René Viau
Auteure invitée : Caroline Loncol Daigneault

Directeur : Marc Pitre
Conservatrice et coordonnatrice de la publication :
Dominique Chalifoux
Responsable des activités éducatives : Isabelle Lessard
Adjointe à la conservation : Eve Katinoglou
Recherche et rédaction : Dominique Chalifoux et Eve Katinoglou
Photographie : Sauf mention contraire Richard-Max Tremblay
Restauration : Anita Henry et Centre de conservation du Québec;
Michael O'Malley
Révision : Nadia Said et Serge Simard
Conception du carton et du catalogue : Épicentre
Impression du catalogue : Quadriscan, Montréal (Québec), Canada
Montage de l'exposition : Laurence Beaumier-Breton,
Joanie Hébert
Services muséologiques : Cartgo, Pacart
Support technique : L'équipe de la direction des Travaux publics
de l'arrondissement de Lachine

Remerciements : le commissaire tient à remercier les artistes,
les donateurs et prêteurs

ISBN : 978-2-924000-09-0 (imprimé)
ISBN : 978-2-924000-10-6 (numérique)
Dépôt légal : 2015
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

© Musée de Lachine, 2015

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 quel que procédé que ce soit,
tant électronique que mécanique, est interdite sans l'autorisation
écrite de l'éditeur.

Musée de Lachine
1, chemin du Musée, Lachine (Québec), Canada H8S 4L9
Téléphone : 514 634-3478
Courriel : museedelachine@ville.montreal.qc.ca

Le Musée souligne la participation financière du ministère
de la Culture et des Communications du Québec, de la
Ville de Montréal, Direction du développement culturel
et de l'arrondissement de Lachine.



Edmund Alley
Raymonde April
Jessica Auer
Wilfred Molson Barnes
Sarah Bertrand-Hamel
Gilles Boisvert
Albert-Samuel Brodeur
Ralf W. Burton
Paul Caron
Geneviève Chevalier
Linda Covit
Oscar De Lall
Lise Gervais
Adrien Hébert
Alfred W. Holdstock
Jacques Hurtubise
Renée Lavallante
Fernand Leduc
Jean Paul Lemieux
John Lyman
Lauréat Marois
Michael Merrill
Antoine Pentsch
Patricia Trudi Pilot
David Rabinowitch
Jean Paul Riopelle
Lucie Robert
Michael Snow
Christian Tisari
Serge Tousignant
Dominique Valade
Bill Vazan
Chih-Chien Wang
Sébastien Worsnip

et deux artistes anonymes

