



DISPARITION

Musée de Lachine

DISPARITION

ŒUVRES DE LA COLLECTION
DU MUSÉE ET D'ARTISTES INVITÉS

Patrick Bernatchez
Gilles Boisvert
Olivia Boudreau
Roxane Chamberland
Yves Gaucher
Henri Hébert
John Heward
Marie-Andrée Houde
Rita Letendre
Lauréat Marois
Richard Mill
Daniel Olson
Claude Tousignant
Bill Vazan

Eve Katinoglou
Commissaire

DISPARITION

Voilà un sujet qui nous interpelle et nous déstabilise : disparition. Un mot qui heurte notre sensibilité avec tout ce qu'il peut évoquer. Collectivement, avec la disparition des espèces due au réchauffement de la planète par exemple, ou individuellement, avec la disparition ou la perte d'êtres chers. Peu importe la cause, qu'elle soit inévitable ou non – maladie, guerre, séparation, déplacement –, la disparition entraîne presque toujours un sentiment de douleur.

La proposition de la commissaire Eve Katinoglou nous a cependant immédiatement transportés au-delà de ces premières considérations. La sélection des œuvres et la mise en espace de l'exposition démontraient l'aplomb de cette jeune commissaire, qui signe ici sa deuxième exposition. On y trouve une acuité dans le développement de son propos et une finesse dans le choix des œuvres présentées. Sa solide connaissance de la collection du Musée a assurément participé à la qualité du projet. Tout en mettant en valeur la diversité de la collection du Musée, elle a aussi repéré des œuvres et des artistes sur la scène montréalaise de l'art actuel, qui ont fait de cette exposition temporaire une proposition singulière.

Les préoccupations des artistes d'une nouvelle génération, relayant les questionnements et les constats d'artistes établis, ont provoqué des rencontres fructueuses. Œuvres d'art médiatique, performance, peintures, estampes et photographies se répondaient. Différents temps ont été mis en présence, jusqu'à inclure des photographies anciennes et des artefacts préhistoriques au profit d'une réflexion dans laquelle la commissaire nous invitait à nous engager.

La délicatesse de sa proposition nous a touchés. Chaque œuvre ou objet sélectionné était intimement lié au thème. Chaque œuvre trouvait à la fois tout l'espace nécessaire à sa propre résonance, en plus d'acquiescer dans ce contexte un potentiel de lecture élargi. Nous remercions tous les artistes d'avoir accepté de participer à ce projet et la commissaire de nous l'avoir proposé.

MARC PITRE
Directeur

PRÉMICES

Les sociétés contemporaines hyper stimulées dans lesquelles nous vivons imposent un rythme et une manière de vivre qui permettent de moins en moins de s'arrêter devant les images, et par le fait même, d'en absorber les différentes couches de sens. Notre façon d'appréhender le réel est toujours plus conditionnée par l'abondance et la rapidité, si bien qu'il y a peu de place pour les choses lentes, discrètes, évanescentes, impalpables, parfois presque invisibles. Paradoxalement, le fait que nous vivions dans une société dominée par l'image ne semble en aucun cas raviver notre capacité à regarder les choses. Nous sommes de plus en plus rapides à décoder les images qui se succèdent à un rythme effréné, mais de moins en moins disposés à les regarder ou même à réellement les voir. Prendre le temps d'observer, de contempler et de s'abandonner est devenu un luxe.

L'exposition *Disparition* est née de ce constat, mais aussi d'un certain trop-plein et avait pour objectif d'offrir un lieu propice à la lenteur, à la contemplation et à la réflexion. À titre de commissaire, mon intention n'était pas d'accoler un ensemble d'œuvres et d'objets choisis à une thématique prédéterminée – qui serait un point de départ –, mais bien d'élaborer le projet à partir et au fur et à mesure de la sélection. La démarche, prenant appui sur un état d'esprit particulier, était de prime abord plus intuitive et rhizomatique, laissant place à une certaine souplesse de l'esprit et à une porosité entre

l'intellect et le sensible. Certaines œuvres et objets se sont d'abord imposés, qui en ont ensuite appelé d'autres, jusqu'à ce que se forme un ensemble signifiant en tout et en partie. Ainsi, la disparition ici n'est pas tant un thème qu'un titre choisi après coup permettant d'englober différents concepts intrinsèquement liés aux œuvres et objets présentés, tels que le temps, l'espace et la perception. Trois concepts dont l'essence et l'expérience, me semble-t-il, sont justement travestis par une cadence quotidienne qui s'échappe et nous échappe.

L'APPROCHE

Après plus de cinq ans à travailler avec la collection du Musée, j'ai acquis au fil des projets une très bonne connaissance de sa spécificité, caractérisée par une répartition en deux volets, soit archéologie/histoire et beaux-arts. La mission du Musée s'appuie sur ce double axe de collectionnement et favorise une approche pluridisciplinaire en matière de mise en valeur de la collection, laquelle rend compte de l'expérience humaine à travers ses différents *temps*, traces et formes d'expression et de questionnement. Ainsi, les expositions temporaires sont l'occasion de rassembler en un même lieu une diversité de témoins de la culture matérielle et artistique, de créer des dialogues tout en mettant en exergue la polysémie de





Vue de l'exposition (rez-de-chaussée). De gauche à droite, les œuvres de Claude Tousignant, de Richard Mill, de Lauréat Marois et de Roxane Chamberland.

ces œuvres et objets. De plus, l'importance accordée à la présentation d'œuvres contemporaines et actuelles dans un lieu historique affirme la volonté du Musée de confronter l'idée reçue selon laquelle l'institution muséale se trouve figée dans le temps, sans pour autant évacuer sa vocation patrimoniale. Il me semblait essentiel, à titre de commissaire, de mettre cet aspect en lumière et de réaffirmer le Musée comme un lieu de rencontre où le passé et le présent cohabitent et où les frontières entre disciplines ne sont pas étanches.

Notons également que le Musée favorise une approche dite « commissariale », laquelle est plus souvent associée aux institutions exclusivement vouées à la diffusion de l'art contemporain. Ainsi, les expositions d'art au Musée de Lachine sont toujours signées, que le commissaire soit un historien de l'art invité pour un projet ou un membre de l'équipe interne du Musée. Lorsqu'elle est bien menée, cette approche a l'avantage d'initier un travail à la fois créatif et réflexif, tout en respectant l'intégrité de sens des œuvres ou objets présentés. Le travail du commissaire, nous rappelle Louise Déry, peut conduire « [...] à favoriser des rapprochements ou des parallèles entre les œuvres sur des bases s'éloignant des considérations historiques disciplinaires ou thématiques habituelles, au profit de rencontres autres. » L'auteure poursuit en affirmant que « Ces rencontres sont donc l'occasion de s'autoriser, comme commissaire, des récits qui semblent générateurs de manières différentes de regarder l'art. Dans ce double avènement, l'œuvre et l'exposition entrent en synchronie. Elles se tutoient¹. »

L'exposition *Disparition* s'inscrit dans cette approche de décloisonnement disciplinaire et temporel dont fait preuve le Musée en matière d'expositions depuis le milieu des années 1980. Elle est également issue d'une réflexion à la fois personnelle et professionnelle sur la création contemporaine, mais aussi sur le propre de la collection du Musée, sur les possibilités de récits et d'interprétations qu'offre sa diversité. Si l'exposition comporte inévitablement une dimension subjective assumée, elle est aussi le fruit d'une démarche intellectuelle nourrie, entre autres choses, par mon intérêt pour l'intégration de l'art contemporain dans les lieux qui ne lui sont normalement pas dédiés et le métissage des collections².

Par la mixité des objets présentés, mais aussi parce que les lieux d'exposition appartiennent eux-mêmes à différentes temporalités, l'exposition confronte les habitudes du regard et de la perception. Notre système d'appréhension est, d'une certaine manière, remis en question puisque le regard diffère, que l'on porte notre attention vers une œuvre ou vers un artefact.

¹ Louise Déry dans Déry, Louise, Prioul, Didier, Sirois, Marie-Pierre et autres. *Are You Talking to Me? Conversations*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2003, p. 30.

² Cette problématique constituait d'ailleurs l'objet d'étude de mon travail intitulé *L'effrètement des frontières ou l'exposition de l'art contemporain dans les musées qui ne s'y consacrent pas*, travail dirigé, maîtrise en muséologie, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008.

PRENDRE LE TEMPS

Moins il y avait à voir, plus il regardait intensément, et plus il voyait. C'était le but du jeu. Voir ce qui est là, regarder, enfin, et savoir qu'on regarde, sentir le temps passer, avoir conscience de ce qui se produit à l'échelle des registres les plus intimes du mouvement³.

Le propos de l'exposition s'ouvre sur un simple constat, suivi d'une question : la disparition, lorsqu'on parle d'une chose, réfère en premier lieu à ce qui se dérobe à la vue. Mais notre aptitude à voir, ou tout simplement à regarder, ne se dérobe-t-elle pas elle-même ?

Modulé par les diverses découvertes et autres avancées scientifiques et technologiques, notre rapport au temps et aux images est depuis toujours en constant changement. Avec l'arrivée des technologies Internet, il s'est significativement transformé. On le sait, l'ère numérique amène une production et une diffusion de plus en plus rapide des images, que l'on consomme tout aussi rapidement. Cela se traduit également dans l'expérience muséale. Le médium exposition, avec sa logique de parcours, invite lui-même au déplacement plus qu'à l'arrêt. Très souvent, lorsqu'un visiteur entre dans un lieu d'exposition, ses déplacements, son attention et même ses attentes sont influencés par cette logique de consommation immédiate. Or, pour qu'une œuvre devienne signifiante, pour qu'elle laisse une empreinte, il doit y avoir un engagement de la part du regardeur, ce dernier doit s'investir. Cet investissement s'accomplit, entre autres, dans la durée, par exemple en s'attardant plus longuement devant ce qui est montré ou en y revenant.

Lors d'une conférence intitulée *Le temps suspendu*⁴, l'artiste Olivia Boudreau affirmait que le ralentissement et la contemplation pouvaient être envisagés comme une position sociale, une posture de résistance. Cette artiste, qui par ses œuvres offre des espaces « où presque rien ne se passe », soutient que l'interactivité avec le spectateur peut également passer par le regard et la contemplation; qu'une œuvre est par définition participative, car elle exige un engagement du spectateur.

Dans la première salle de l'exposition sont rassemblées des œuvres qui abordent à la fois la disparition de la fonction représentative de l'art et la disparition même de l'œuvre. La sélection très serrée des œuvres, leur simplicité formelle et leur dimension conceptuelle nécessitent un changement d'attitude de la part du visiteur : elles nécessitent qu'il prenne le temps devant elles pour dégager dans ce qui semble d'abord imperceptible, quelque chose qui *fait sens*. Si simple que cela puisse paraître, le fait de ralentir et de s'arrêter devant une œuvre n'est pas acquis, surtout lorsqu'on a l'impression qu'il n'y a rien à voir ou que ce qu'il y a à voir se donne d'emblée au premier coup d'œil.

ART ÉPHÉMÈRE : LA DISPARITION COMME CONDITION DE L'ŒUVRE

Les formes d'art, telles que la *land art* et la performance, sont de par leur essence même impermanentes. Dès leur création, la question de leur disparition plus ou moins imminente est posée et avec elle, la question de leur « archivage ». Ainsi, la trace, qu'elle soit photographique, écrite ou matérielle, constitue souvent l'unique témoin du geste artistique. C'est le cas de la grande photographie de Bill Vazan située à l'entrée de la salle; elle est la seule possibilité d'accès du public à cette œuvre qui n'a existé que quelques heures seulement avant d'être effacée par le mouvement de la marée.

Non loin de la photographie de Vazan se trouve une mèche de cheveux posée sur une tablette. Cette relique, empreinte de pathos et en apparence incongrue, est accompagnée d'une vignette d'exposition et d'un cahier de photographies documentaires. Agissant comme traces, chacun de ces éléments rend compte, de manière partielle et subjective, de la performance de l'artiste Roxane Chamberland qui s'est tenue le soir du vernissage. D'une part, parce que la vignette est un récit de ma propre expérience à titre de spectatrice et commissaire et d'autre part, parce que les photographies montrent le point de vue de la photographe. L'action performative intitulée *Crinière*, s'est déroulée devant public, lequel était témoin d'un geste non reproductible et *en train de se produire*, entièrement lié à un *ici et maintenant*. Invitée à développer une performance sur le thème de la disparition, l'artiste performeuse a choisi de travailler la question de la transformation et du sacrifice, tout en poursuivant ses réflexions sur le corps, la féminité et l'identité. L'approche narrative, voire théâtrale, de Chamberland a donné lieu à une action pourvue d'une finalité qui peut être envisagée comme une métamorphose, un changement substantiel et irrévocable ayant impliqué une perte – celle de la longue chevelure de l'artiste. La mèche de cheveux, temporairement conservée au Musée, devient souvenir pour qui a assisté à la performance et indice pour qui n'y a pas assisté.



Roxane Chamberland, *Crinière*, 2014. Cheveux, ruban de coton vert. Restes choisis de la performance réalisée dans le cadre de l'exposition *Disparition*, 30 avril 2014.



Vue de l'entrée de l'exposition. Œuvre de Bill Vazan, *Mars Crater + Tide measure (Low Tide Works)- PE.I., 1967-69.*

QUE VOIR ? LA DISPARITION DE LA REPRÉSENTATION

À mi-chemin entre l'abstraction et la figuration, les œuvres de Richard Mill et de Lauréat Marois présentent des approches subjectives, voire intimistes³, axée chez Mill sur une gestuelle expressionniste et chez Marois sur une savante combinaison de formalisme rigoureux et de figuration paysagiste. Ces œuvres agissent comme lieu de méditation où l'expression individuelle de l'artiste rencontre l'imagination du regardeur qui tend à se projeter dans l'œuvre; il se regarde à travers elle. Le visiteur a effectivement devant lui suffisamment d'éléments reconnaissables pour reconstituer visuellement, même émotivement, une image qui lui sera personnellement significative.

Les tableaux de Claude Tousignant et d'Yves Gaucher s'inscrivent quant à eux dans la mouvance du formalisme géométrique. Ces artistes comptent parmi les peintres québécois qui ont fait disparaître la figuration de la peinture au profit de ses éléments constitutifs, soit la forme, la couleur et la ligne, mettant ainsi de l'avant une expérience de l'œuvre axée sur la perception plutôt que sur la reconnaissance. Le grand plan-couleur gris traversé par quelques minces lignes blanches horizontales d'Yves Gaucher, est le résultat d'une approche rigoureuse, presque mathématique de la peinture. Extrêmement épurée et dépourvue de référents naturels, l'œuvre induit un état contemplatif, voire introspectif. Chez Tousignant, dont la pratique formelle s'appuie sur une exploration poussée de la couleur et de la forme, l'œuvre est ce qu'elle montre. L'impact est essentiellement visuel. Ainsi, le monochrome bleu situé au fond de la salle n'est pas une fenêtre ouverte sur le monde, il ne représente pas autre chose que ce qu'il est : une surface de forme rectangulaire entièrement recouverte de gouache bleue.

3 DeLillo, Don, *Point Oméga*, Actes Sud, Montréal, page 12.

4 Cet événement, qui s'est tenu le 30 janvier 2013, s'inscrivait dans le cadre du cycle de conférences et conversations *L'art contemporain entre le temps et l'histoire* présenté au Musée d'art contemporain de Montréal, sous la direction de Christine Ross, Chaire James McGill et professeure d'histoire de l'art au Département d'histoire de l'art et d'études en communication de l'Université McGill.

5 À la fin des années 1970, Richard Mill affirme d'ailleurs que la peinture est un mode de pensée « direct, intime, intransitif », dans *Mill, 1973 à 1977*, Ministère des affaires culturelles, Musée du Québec, 1978, p.12. Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain, Montréal, sous le titre « Richard Mill : peintures récentes » du 18 mai au 18 juin 1978 et au Musée du Québec, du 14 sept. au 15 oct. 1978.



Vue partielle de l'exposition (rez-de-chaussée), où se côtoient une peinture non titrée de Richard Mill et une sérigraphie intitulée *En marge de...* de Lauréat Marois.



Vue de l'entrée de la salle d'exposition à l'étage. L'œuvre *Oummek* de Rita Letendre se trouve sur le palier et la photographie *Head Shake* de Daniel Olson est présentée à l'intérieur.

*Devant une image, enfin, nous avons humblement
à reconnaître ceci : qu'elle nous survivra probablement,
que nous sommes devant elle l'élément fragile,
l'élément de passage, et qu'elle est devant
nous l'élément du futur, l'élément de la durée⁶.*
GEORGES DIDI-HUBERMAN

DEVANT LE TEMPS

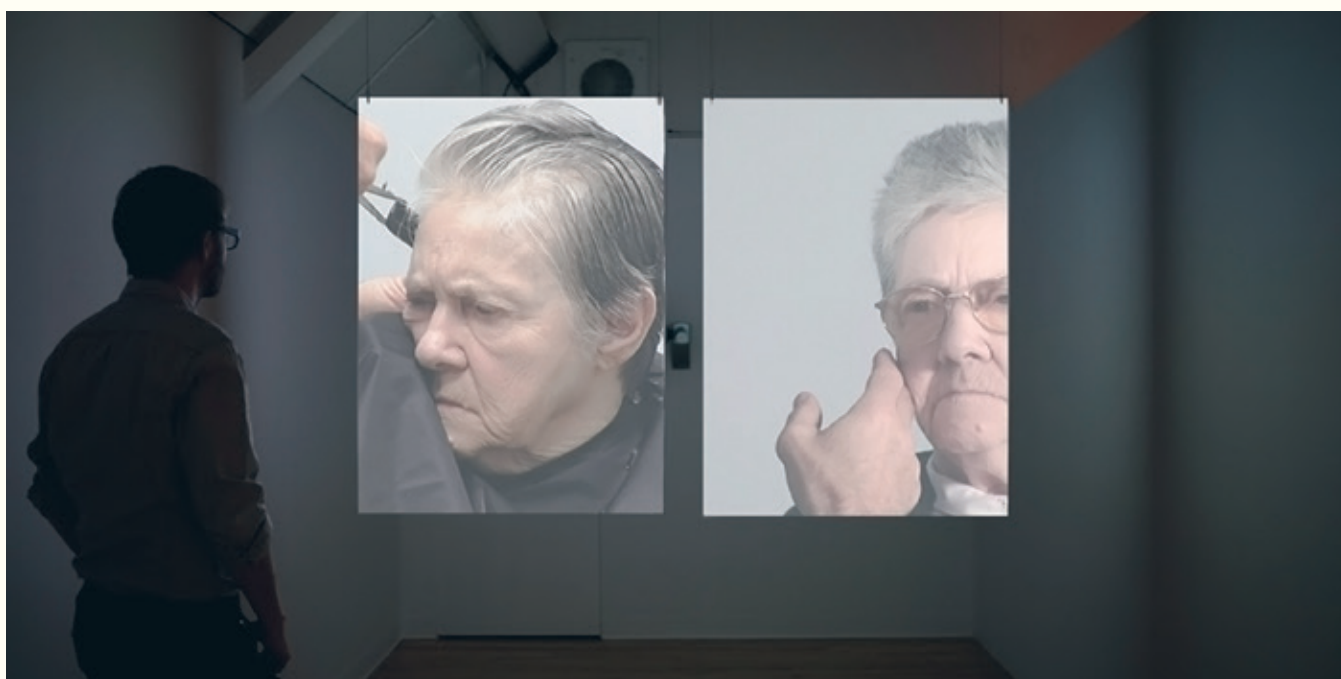
La deuxième partie de l'exposition s'attarde plus précisément à notre propre fragilité en tant qu'être vivant et plus largement à la question du temps, celui qui passe, celui qui fragmente la mémoire, celui qui est impossible à saisir, qui enfouit et qui transforme. Dans l'espace, cela se traduit par une présence marquée de la figure humaine dans la première moitié de la salle, alors que dans la seconde portion, elle a complètement disparu. Une œuvre de Rita Letendre, située à l'entrée de la salle, annonce d'une certaine manière ce mouvement vers une dématérialisation du monde physique.

DES VISAGES

Dessiner, peindre, photographier ou filmer une personne, c'est capturer un moment précis durant lequel le sujet portraituré devient image. Cette image, destinée au futur, constitue une empreinte assurant une certaine forme de permanence à ce qui *a été* et qui permet de le *garder en mémoire* et de le partager. En ce sens, le portrait et l'autoportrait peuvent être considérés comme des tentatives de se soustraire au temps, en permettant une transmission – un repositionnement – d'une partie du passé dans le présent, puis le futur. Les deux albums photographiques présentés en vitrine rassemblent des photos-souvenirs, lesquelles témoignent de cette volonté de l'être humain qui, conscient de sa propre disparition, désire laisser une trace. Évidemment, cette trace photographique est elle-même fragile; déjà, les visages se décolorent, s'effacent et deviennent fantomatiques.

S'il lève les yeux et regarde plus loin, sur le mur situé au fond de la salle, le visiteur aperçoit un portrait photographique contemporain. De format moyen, l'autoportrait de Daniel Olson semble flou, presque abstrait. Cet effet n'est pas celui de l'éloignement, mais bien une qualité réelle de l'œuvre. La seule façon d'identifier le sujet représenté, dont les traits sont insaisissables, est la vignette qui accompagne la photographie. Cet autoportrait est en fait une négation de la représentation. Ce qu'il laisse voir est le rendu du mouvement dans une image fixe, tout comme la sérigraphie de Boisvert qui fait face aux albums photos. Ces œuvres ne *montrent* personne. Brouillées par leur mobilité, les figures sont anonymes.

La posture photographique est celle que l'on prend lorsqu'on se fait photographier. Cette conscience du regard, on le sait, falsifie à divers degrés le niveau de réalisme – autant que ce dernier peut être possible – dans la représentation. L'artiste Marie-Andrée Houde, qui s'intéresse justement à cette question dans son travail, ajoute une dimension avec son installation *La mise en plis* en choisissant comme sujet une femme se trouvant à un stade avancé de la maladie d'Alzheimer. De par son *absence* cognitive, cette femme ne semble pas consciente du processus de captation pourtant bien en évidence et laisse chez le regardeur une impression de voyeurisme. Certains visiteurs semblent soulagés lorsqu'ils apprennent que la séance photo qui a suivi la mise en plis, et dont ils sont aussi témoins, a permis de produire des photos-souvenirs pour les proches de cette femme dont la mémoire s'est enfuie.



Vue de l'installation vidéo intitulée *La mise en plis* de Marie-Andrée Houde.



De gauche à droite, lithographie de Gilles Boisvert intitulée *En passant par là* et cinq portraits photographiques d'Amérindiens.

D'autre part, certaines approches photographiques présentées dans l'exposition tiennent du regard anthropologique. On voudra témoigner de manières de vivre, de réalités inconnues, éloignées, et que l'on sait peut-être précaires. Dans les archives photographiques du Musée se trouve une série de photographies liées aux missions du Keewatin, menées par les Pères Oblats de Marie-Immaculée au 19^e et au début du 20^e siècle. Ces photographies, dont la valeur historique est indéniable, représentent des scènes de la vie quotidienne en territoire autochtone. Parmi celles-ci, les portraits d'Amérindiens sont particulièrement marquants. Ces derniers, visiblement subordonnés à une autorité religieuse et culturelle qui n'est pas la leur, ramènent à notre mémoire, entre autres, la volonté d'assimilation dont ils ont été victimes.

Vis-à-vis de cette série, un dessin du début du siècle s'avère être un portrait qui n'en est pas un. Il montre un visage qui ne voit pas. Cette étude de buste, attribuée à Henri Hébert, a pour véritable sujet une main masquant la presque totalité du visage et donnant ainsi place à l'inconnu, à ce qui appartient au passé, ce que l'histoire n'a pas retenu et qui reste enfoui, non résolu. Qui est l'auteur ou qui sont les auteurs de cette étude ? Pourquoi positionner cette main à la hauteur des yeux ? Est-ce que cette composition étrange résulte d'une réelle intention de l'artiste ou tient du hasard ? L'étude des œuvres et objets conservés dans une collection muséale nous rappelle que le temps efface ou rend inaccessibles certains éléments du passé.





Vue partielle de l'exposition (étage). Tableau # 1 de John Heward, *I Feel Cold Today* de Patrick Bernatchez, deux vitrines comprenant des artefacts et écofacts.

DÉMATÉRIALISATION. ENSEVELISSEMENT.

Lorsqu'il entre dans la deuxième partie de la salle, le visiteur est happé par une œuvre de John Heward. Cette œuvre brouillard cache plus qu'elle ne révèle. Lorsqu'on s'en approche, certains signes semblables à des écritures se dévoilent, mais restent inaccessibles à notre compréhension. Sorte d'abîme insondable, cette toile mouvante ouvre sur la question de la matérialité du monde et de sa dissolution. À sa droite est présentée une œuvre vidéo de Patrick Bernatchez, laquelle montre une tempête de neige envahissant progressivement les espaces intérieurs d'un immeuble de bureaux, jusqu'à totalement les ensevelir, pour ensuite laisser place à une lumière blanche, vibrante et aveuglante. Issue précédemment annoncée dans l'œuvre de Rita Letendre ? Enfin, des vestiges archéologiques préhistoriques et écofacts trouvés sur le site du Musée⁷ viennent clore cet ensemble, qui ramène la notion de disparition au fait de ne plus exister, à la dématérialisation inéluctable de la matière physique à travers laquelle la vie se manifeste.

Cette portion de l'exposition situe le visiteur dans une perspective temporelle élargie. La vidéo de Bernatchez *I Feel Cold Today* nous projette dans un futur où les forces de la nature se déploieraient sans plus être entravées par les actions humaines. Les artefacts et écofacts mis au jour et exposés nous ramènent quant à eux à un passé lointain, d'où surgissent les traces fragmentaires de ce qui a été.



Vitrines où sont présentés les artefacts et écofacts trouvés lors des fouilles archéologiques sur le site patrimonial Le Ber-Le Moyne, BiFk-6.

Tessons (2) de vase,
entre 1200 et 1350 :
Bord, épaulement/panse
Tesson de vase
entre 700 et 1000 :
Bord et col du vase
Trace de carbonisation sur la
paroi interne d'un des tessons.
Amérindien, bassin du
Saint-Laurent; influence huronne
Collection du Musée de Lachine
AR-2009-475, AR-2009-476
et AR-2009-484

Ossements de poisson
(barbue de rivière),
entre 1670 et 1699
Vertèbres thoraciques (11),
dentaires angulaires de deux
poissons différents (2),
aiguillon de la nageoire
dorsale (1), autopalatin (1)
Collection d'étude archéologique
du Musée de Lachine

ENTRE DEUX ESPACES-TEMPS : DISPARAÎTRE

La vidéo d'Olivia Boudreau clôt l'exposition. Intitulée *La brèche*, l'œuvre est projetée à l'intérieur de la Dépendance, un bâtiment historique datant de l'époque de la Nouvelle-France. En quittant le pavillon principal, le visiteur ne franchit que quelques pas avant d'arriver dans cette dernière section de l'exposition. Pourtant, il n'est plus au Musée, du moins c'est un peu l'impression qu'il peut avoir. Si le lieu ne change pas le sens de l'œuvre, il en transforme indéniablement l'expérience. Loin d'être neutre, avec ses poutres, son plancher de bois, ses murs de pierre et ses odeurs rappelant celles de l'intérieur des vieilles habitations de campagne, l'endroit nous transporte ailleurs : dans un autre espace – que celui du Musée avec son architecture des années 1950 et son aménagement intérieur contemporain –, et dans un autre temps – que le présent. L'architecture ancienne et la charge historique du bâtiment de la fin du 17^e siècle modifient en quelque sorte notre disposition face à l'œuvre d'Olivia Boudreau, qui de par son titre, évoque déjà la possibilité d'une ouverture vers quelque part d'autre.



La Dépendance, un bâtiment du 17^e siècle, à l'intérieur duquel est présentée l'installation vidéo d'Olivia Boudreau.

Par ailleurs, l'action se déroulant dans la vidéo suggère une cohabitation en simultané de plusieurs espaces-temps, en l'occurrence celui du visiteur et celui de la fiction dans laquelle évoluent les protagonistes. Ce temps partagé, durant lequel un des personnages « disparaît » sous le lit, serait-il aussi celui où la conscience du regardeur, attentif et curieux, est captivée par l'œuvre, le rendant momentanément absent à la réalité immédiate ? La vidéo et son environnement de projection tiennent ici lieu de brèche et agissent un peu comme un vase communicant entre la « vraie vie » et l'œuvre.

DE LA DENSITÉ DE L'IMPERCEPTIBLE

Depuis une dizaine d'années environ, on observe des pratiques artistiques qui tendent à redonner place à la simplicité du quotidien, à la lenteur, à l'anti-spectaculaire, aux choses qu'on ne voit plus ou qui s'effacent derrière l'abondance visuelle. Suivant cette volonté, plusieurs artistes contemporains, dont ceux présents dans *Disparition*, s'efforcent à travers leurs créations de nous faire prendre conscience de la densité de l'immatériel, de l'évanescent. *Disparition* participe à ce désir d'appuyer une nouvelle manière de regarder et d'appréhender le réel qui, le temps d'une exposition, irait à l'encontre de nos habitudes quotidiennes. Ce regard long permettrait justement de faire surgir lentement, couche par couche, cette densité du « presque rien ». Et le temps investi par le visiteur rendrait possible l'impression d'empreintes dans la mémoire : du bleu, du gris, une vague, des horizons, des visages, un amoncellement blanc, une lumière. Des traces de l'invisible.

EVE KATINOGLOU

6 Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, page 10.

7 Des fouilles archéologiques sont réalisées sur le site patrimonial Le Ber-Le Moyne (une des composantes du Musée de Lachine) depuis 1998.



La brèche, œuvre vidéo d'Olivia Boudreau projetée à l'intérieur de la Dépendance.

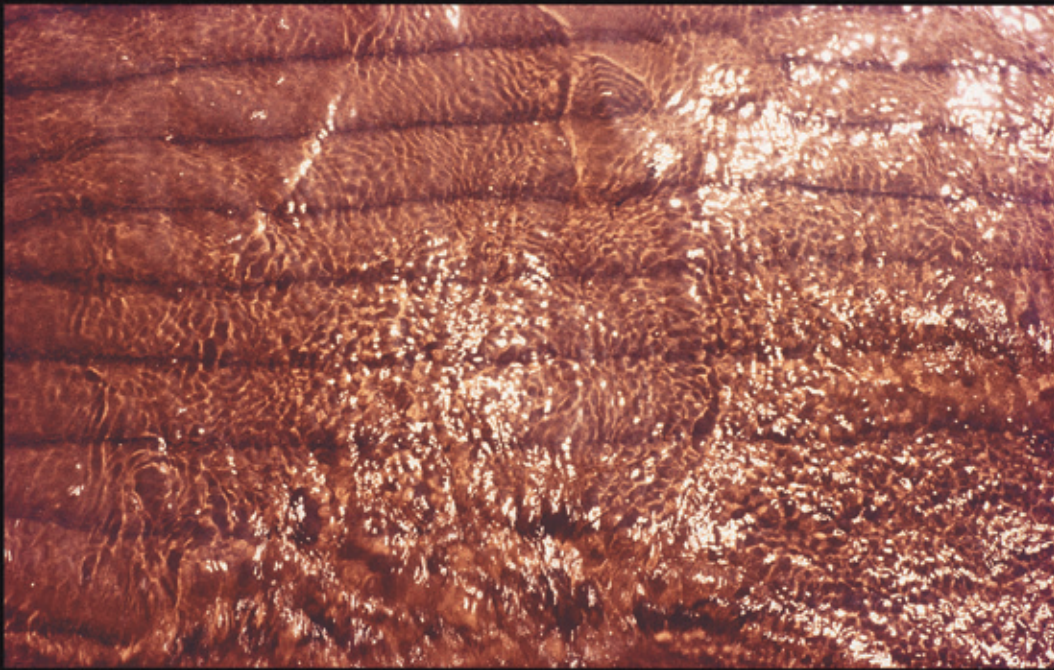
BILL VAZAN

À la fin des années 1960, parallèlement à son travail d'observation des différents niveaux de marée, l'artiste Bill Vazan a creusé dans le sable d'une plage de l'Île-du-Prince-Édouard un cratère d'un diamètre de 9,2 mètres. Soumise aux forces de la nature, cette œuvre de *land art* serait vouée à disparaître. Effaçant temporairement le motif linéaire naturellement créé par l'action de la marée, le relief circulaire créé par l'artiste allait éventuellement être lui-même balayé par les vagues.

Cette photographie, à la fois œuvre et document, montre deux formes de dessin : l'un créé par l'artiste, l'autre par la nature. Deux dessins, deux traces éphémères, deux marques visibles du passage du temps qui font aussi écho au cycle d'appropriation/réappropriation de la nature.

Bill Vazan a réalisé plusieurs œuvres de *land art*. Parce que leur disparition plus ou moins imminente fait partie intégrante de leur condition, mais aussi parce qu'elles prennent souvent place dans des lieux éloignés, ces œuvres sont rendues accessibles à travers leur documentation. Cette photographie se pose ainsi en témoin du moment précis durant lequel l'œuvre, maintenant disparue, a existé.

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



ROXANE CHAMBERLAND

LA PERFORMANCE

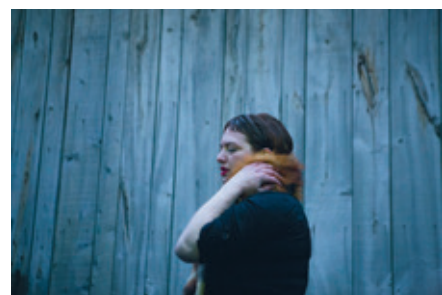
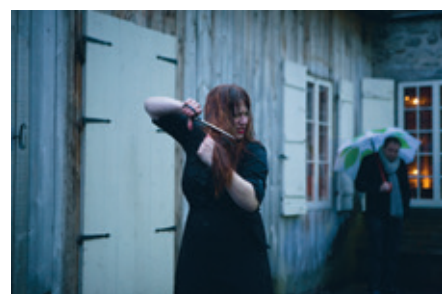
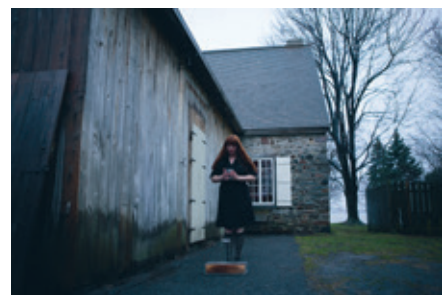
Il est 19 h passé à l'extérieur du Musée, quelques spectateurs entourent déjà l'artiste performeuse Roxane Chamberland. Je ne la vois pas, elle, mais je sais que l'action a débuté. Des gens regardent, je les vois regarder. Je dois traverser un mur de personnes munies de parapluie pour me choisir une place. Il pleut. Le temps est gris, froid et venteux.

Debout sous la pluie, l'artiste à la longue crinière rousse est vêtue d'une robe noire. Ses lèvres maquillées de rouge contrastent avec la blancheur de sa peau et la grisaille du temps accentue le cuivré de ses cheveux. Elle tient entre ses dents un petit peigne noir pendant qu'elle enfle des gants de filet. Ses gestes sont posés et minutieux. Elle entreprend ensuite de peigner ses cheveux. Le geste répété se transforme en une sorte de rituel de plus en plus difficile à accomplir au fur et à mesure que la chevelure se mouille. Il pleut toujours. L'artiste se penche enfin vers la petite boîte transparente posée devant elle sur le sol et saisit la longue paire de ciseaux placée dessus. Doucement, elle fait glisser les ciseaux sur la peau de ses bras. Ses gestes sont plus hésitants. Le temps paraît plus long. Une femme derrière moi s'interroge en chuchotant : « Est-ce qu'elle va couper ses cheveux ? ». Je dirige mon attention vers le public, d'autres personnes se posent la même question, je le vois dans leur regard à la fois interrogatif et compatissant. Une tension s'est créée.

Oui, elle va couper ses cheveux. L'artiste agrippe une mèche épaisse et la coupe, puis une autre, puis encore une autre. Plus elle coupe, plus elle semble allégée, libérée. À un moment, elle rit et quelques personnes rient avec elle. Je ris aussi. Un contact s'établit. Nous sommes à la fois témoins et complices de ce geste sacrificiel, de cette transformation. Avec sa nouvelle tête, Chamberland se dirige sous la gouttière d'où tombe l'eau de pluie et rince son visage et ses cheveux. Elle revient ensuite vers le contenant posé sur le sol et en sort une fourrure de renard roux qu'elle enroule précieusement autour de son cou mis à nu. C'est ainsi que se termine l'acte performatif.

LA MÈCHE DE CHEVEUX

À l'intérieur du Musée, le vernissage suit son cours. La performance terminée, Roxane Chamberland entre dans la salle d'exposition et vient déposer sur la tablette une partie de ses cheveux, noués à l'aide d'un ruban vert. Ce vestige, à la fois intime et sensuel, constitue la trace matérielle de la performance qui s'est déroulée plus tôt. L'épaisse mèche de cheveux porte en elle le souvenir d'un geste éphémère, d'une action passée, qui déjà s'estompe dans ma mémoire. Tout comme la grande photographie de Bill Vazan, les restes de *Crinière* témoignent d'une œuvre qui n'est plus.



Roxane Chamberland
Crinière, 2014
Performance
Durée approximative :
25 minutes



LAURÉAT MAROIS

Sorte de contraction entre l'abstraction et la figuration, cette œuvre de Lauréat Marois est caractérisée par une composition résolument géométrique et horizontale, créée par la juxtaposition de bandes et de lignes. Un large pan de couleur grise domine la première moitié de l'image, donnant l'illusion qu'un rideau rigide s'abaisse devant la fenêtre d'un train, ne laissant voir qu'une portion de paysage. Seul élément figuratif de l'ensemble : une chaîne de montagnes rocheuses occupe le tiers inférieur de l'œuvre. Cette référence au monde connu sert de point d'ancrage à l'observateur naturellement enclin à repérer les représentations du réel dans ce découpage chromatique.

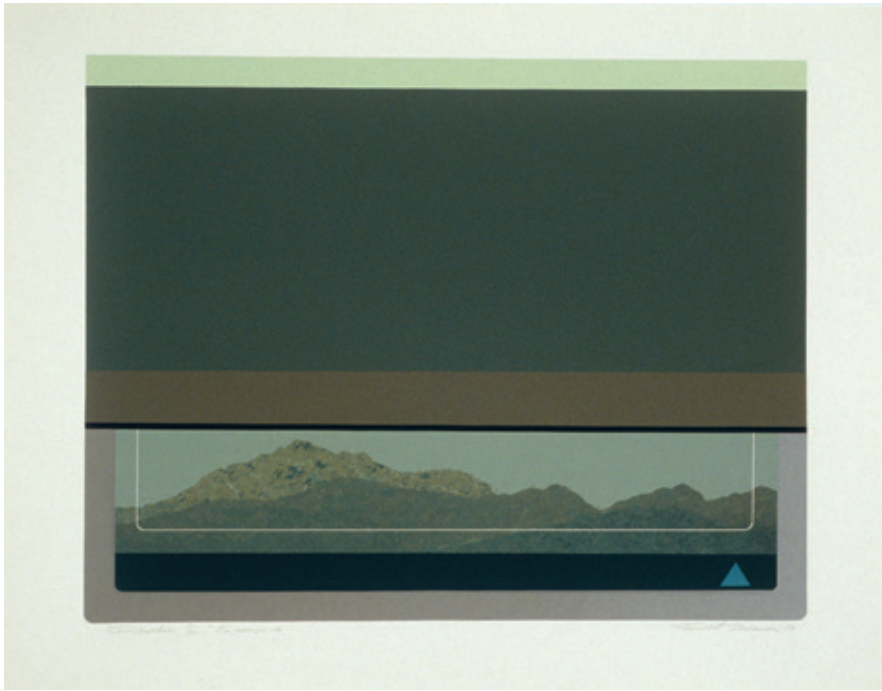
Le titre renvoie aux notions de périphérie et d'écart. Se situer *en marge de*, c'est être à l'extérieur de ou à la limite de. Cette œuvre de Marois se situe précisément entre le reconnaissable et l'inconnu, entre le monde réel et le monde abstrait. Elle constitue une forme de non-lieu.

Tout comme l'œuvre *En marge de...*, cette sérigraphie de Lauréat Marois amalgame abstraction géométrique et figuration paysagiste. Près des deux tiers de l'œuvre sont consacrés à une composition strictement géométrique formée d'un aplat de noir, traversé dans le haut par une mince ligne verte et au bas duquel se détache un petit rectangle bleu. La partie inférieure de l'œuvre laisse voir ce qui semble être un segment de paysage. Le bord d'une rivière et son reflet dans l'eau ? Une deuxième ligne verte divise cette zone, accentuant l'effet de réflexion.

À la fois paysage schématisé et fragment de réalité, *Entre deux temps* rappelle ce moment où le regard se perd dans l'horizon, pour ne retenir du paysage qu'une succession de bandes de couleur pure.

Lauréat Marois
En marge de..., 1973
Sérigraphie
Encre sur papier
50,5 x 66 cm
Don de monsieur
Bryan Arthur et madame
Nicole Robillard
Collection du Musée
de Lachine
RD-1996-018
Lauréat Marois/SODRAC
(2014)

Lauréat Marois
Entre deux temps, 1974
Sérigraphie
Encre sur papier
75 x 58,5 cm
Don de monsieur
Bryan Arthur et madame
Nicole Robillard
Collection du Musée
de Lachine
RD-1996-010
Lauréat Marois/SODRAC
(2014)



RICHARD MILL

UN BRUISSEMENT DE FEUILLES

Ce tableau de Richard Mill se rapproche de l'esthétique minimale et épurée de l'œuvre de Gaucher à laquelle il fait face dans l'exposition. Un rapprochement est également à faire entre leur format imposant, leur horizontalité et leur palette réduite. Ici, toutefois, l'œuvre se situe au seuil de la représentation. Dans le tableau de Mill, la gestuelle est très affirmée et contraste avec la technique du *hard edge* présente chez Gaucher. La multiplication des coups de pinceaux bien visibles, de même que la superposition des couches picturales confèrent à l'œuvre une profondeur et une énergie qui donnent l'impression que la surface vibre. À cet égard, la partie supérieure du tableau semble presque émettre un murmure... Aux signaux sonores de Gaucher, répond un bruissement de feuilles.

Ni totalement abstraite, ni totalement figurative, cette toile est le théâtre d'un véritable jeu d'apparition et de disparition. Un paysage se révèle lorsqu'on regarde l'œuvre dans son ensemble et se dissipe aussitôt qu'on s'attarde à un détail.

Richard Mill
Non titré, 1978
Peinture
Acrylique sur toile
152 x 305 cm
Don de monsieur
Patrice Drouin
Collection du Musée
de Lachine
RD-1991-018



YVES GAUCHER

UNE ŒUVRE MUSICALE

Les longs traits horizontaux blancs qui ponctuent l'espace gris de cette toile sont considérés par l'artiste comme « des impulsions sonores traversant et activant le silence du champ ». Fortement inspiré par la musique – notamment par les pièces du compositeur Anton Webern (1883-1945) – Yves Gaucher a mené à travers sa pratique une profonde réflexion sur les rythmes, la composition et le temps.

Cette œuvre rend compte de la disparition du caractère illusionniste et de la fonction représentative de la peinture en art et traduit bien la démarche de l'artiste, pour qui la peinture doit être considérée comme un lieu de méditation ouvert sur la sensation, la perception et l'intuition, plutôt que sur la reconnaissance.

Tout comme l'expérience musicale, l'expérience sensible de l'œuvre de Gaucher se fait dans la durée. L'extrême épuration de la composition et l'usage réduit de la couleur contribuent en quelque sorte à *amincir* la peinture, à la dématérialiser. Ce dépouillement exige du regardeur qu'il prenne le temps devant l'œuvre, de se laisser imprégner par elle.

Yves Gaucher
I-70 JN-F, 1970
Peinture
Acrylique sur toile
122 x 183 cm
Restaurée par
Anita Henry
Don de monsieur
Bruno Mastropasqua
Collection du Musée
de Lachine
RD-1994-029
Succession Yves Gaucher/
SODRAC (2014)



CLAUDE TOUSIGNANT

Un rectangle bleu sans histoire. Un monochrome qui appelle l'intemporel. Une surface colorée sur le mur. D'une grande simplicité formelle, l'œuvre de Tousignant captive. L'intensité de son bleu hypnotise. La sensualité de la couleur, accentuée par le geste apparent de l'artiste, donne une impression de profondeur et absorbe le regardeur.

Espace-couleur, l'œuvre existe de manière autonome et ne représente pas autre chose que ce qui la constitue : du pigment pur sur une surface. Totalement dépourvue de narration et de référent au monde réel, elle favorise l'état contemplatif et laisse place à une expérience physique de la couleur, laquelle ne requiert aucune connaissance pour être ressentie.

Ce que je veux, c'est objectiver la peinture, l'amener à sa source, là où il ne reste que la peinture, vidée de toute chose qui lui est étrangère, là où la peinture n'est que sensation, là où la peinture peut être compréhensible à tous⁸.

CLAUDE TOUSIGNANT

⁸ Cité dans : « Claude Tousignant, le plaisir du monochrome », André Gilbert, *Vie des arts*, n° 155, été 1994, page 20.

Claude Tousignant
Gouache bleu, 1991
Peinture
Gouache sur
papier Arches
74 x 105 cm
Don de monsieur
Gilles Dancosse
Collection du Musée
de Lachine
RD-1998-158



RITA LETENDRE

Mes peintures sont toutes faites d'émotivité, d'une intensité à fleur de peau. J'y défie l'espace et le temps. Je peins la liberté, l'évasion du ceci, de l'ordinaire... Le monde n'est pas seulement ce que l'on voit ou ce que l'on vit⁹.

RITA LETENDRE

Le jeu d'inclinaison des lignes et la juxtaposition de couleurs contrastantes dans cette œuvre de Rita Letendre créent une impression de vitesse et évoquent l'idée de déplacement. Quant à l'oblique vert foncé située dans la partie inférieure du tableau, elle semble transpercer la toile et agit comme une ouverture sur un ailleurs indéfini, une brèche dans ce paysage cosmique, lumineux et vibrant.

À l'instar de Yves Gaucher et de Claude Tousignant, Rita Letendre soutient que l'émotion se transmet par la couleur et non par l'objet représenté. *Oummek* ne montre rien de reconnaissable, sinon le pouvoir évocateur de la couleur et son impact sur notre perception.

⁹ Cité dans : Roberge, Gaston, *Rita Letendre. Femme de lumière*, Laval, Québec, Les 400 coups, 1997, page 9.

Rita Letendre
Oummek, 1974
Peinture
Acrylique sur toile
90,5 x 122 cm
Restaurée par
Anita Henry
Don de monsieur
Pierre Desmeules
Collection du Musée
de Lachine
RD-1992-059



ALBUMS PHOTOGRAPHIQUES

[...] les photos-souvenirs sont des gestes pathétiques, dérisoires et émouvants pour conjurer le temps, pour retenir un peu du présent qui s'enfuit et s'enfuit inexorablement dans le passé¹⁰.

JEAN-MICHEL SARLET

L'ALBUM DE FAMILLE est constitué pour être transmis aux générations suivantes. À une certaine époque, au Québec, en plus des photographies du pape et du clergé (pour les francophones catholiques) ou de la reine Victoria et de la famille royale (pour les anglophones), l'album rassemble les portraits des membres éloignés et rapprochés d'une même famille et permet d'en reconstituer l'histoire, tel un arbre généalogique. D'ailleurs, la séquence des photographies suit généralement une logique hiérarchique ou chronologique. Ces albums richement ornés étaient souvent exposés au salon ou alors posés sur une table à la vue des invités.

L'ALBUM PERSONNEL comporte une dimension plus intimiste. Essentiellement constitué des photographies d'une même personne, il montre des moments précis de son existence, lesquels sont associés à différentes périodes de sa vie. Cet album ne rassemble donc pas que des portraits, mais comprend aussi des scènes du quotidien. Dans le cas de l'album de J.P. Dawes, on remarque que plusieurs photographies sont accompagnées de commentaires personnels aux accents humoristiques, écrits par le propriétaire de l'album ou ses descendants.

¹⁰ *La disparition*, Biennale internationale de la photographie et des arts visuels de Liège, Centre culturel Les Chiroux, Vu, Yellow Now, février 2002, page 11.

À gauche :
Album photographique,
début 20^e siècle
Album de famille
non identifiée
Couverture et dos en cuir
gauffré, motifs floraux
Comprend 51 photos
format cabinet
(16,2 x 11,5 cm) et
17 photos format carte
de visite (10,7 x 6,2 cm)
Carton, cuir, métal
(fermoir incomplet)
Restauré par
Séverine Chevalier
Archives du Musée
de Lachine, non coté

À droite :
Album photographique,
entre 1915 et 1925
Album personnel ayant
appartenu à J. P. Dawes
Reliure cartonnée,
comprend 50 feuilles
Carton, papier, fibre,
métal
14,3 x 23 x 5,5 cm
Don de monsieur
Michel et madame
Jacqueline Ste Marie
Collection Dawes Black
Horse du Musée
de Lachine
RG-1999-055

Détail de l'album
J. P. Dawes



DANIEL OLSON

Parce que le sujet bougeait la tête au moment de la prise de vue, cette photographie nous montre un visage flou, effacé, non reconnaissable. Le brouillage des traits, causé par le mouvement, entrave toute tentative d'identification, situant cet autoportrait d'Olson à l'opposé du genre *portrait* dont le principal objectif est de représenter une personne. En refusant de se tenir immobile durant la prise de vue, l'artiste refuse en quelque sorte de *poser* et de devenir *image*. Il refuse aussi de *se* poser et de figer le temps, affirmant par là le mouvement continu de la vie et l'impermanence de l'être.

On remarque également que l'artiste s'est photographié vêtu d'une veste de travail bleue. Ce vêtement impersonnel – voir intemporel – accentue l'effet de dépersonnalisation et participe, entre autres, à une réflexion sur la perte d'identité.

On peut rapprocher cette œuvre d'autres œuvres de l'artiste qui évoquent les notions de dématérialisation, de disparition et de transformation.

Daniel Olson
Head Shake, 2008
Photographie
Impression numérique
au jet d'encre
44,5 x 52,1 cm encadrée
Édition de 3
Collection de l'artiste



GILLES BOISVERT

Les personnages anonymes de Boisvert se déplacent dans un espace blanc non défini. On ne sait pas d'où ils viennent, ni où ils vont. Ils déambulent, ne font que passer par là. Sortes d'empreintes tangibles du temps qui passe, ils sont les symboles d'un présent évanescent.

Le temps est intrinsèquement lié au mouvement. On sait qu'un certain laps de temps s'est écoulé lorsqu'un mouvement est observé. Dans l'œuvre de Boisvert, les lignes horizontales servent à la fois à montrer le déplacement et, dans la partie supérieure, à matérialiser le personnage lui-même. Graduellement, ces marcheurs disparaissent ou se confondent dans les traces de leur déambulation.

En passant par là est une dilatation temporelle d'un geste banal : marcher. Dès l'Antiquité grecque, certains penseurs affirment que la marche serait le moteur permettant de mettre l'esprit en mouvement. D'une certaine manière, cette œuvre nous rappelle que la pensée, tout comme le temps, est quelque chose d'insaisissable et qui s'inscrit dans un mouvement perpétuel.

Gilles Boisvert
En passant par là, 1981
Lithographie
Encre sur papier
57 x 76,5 cm
Don de monsieur
Gilles Dancosse
Collection du Musée
de Lachine
RD-1997-070



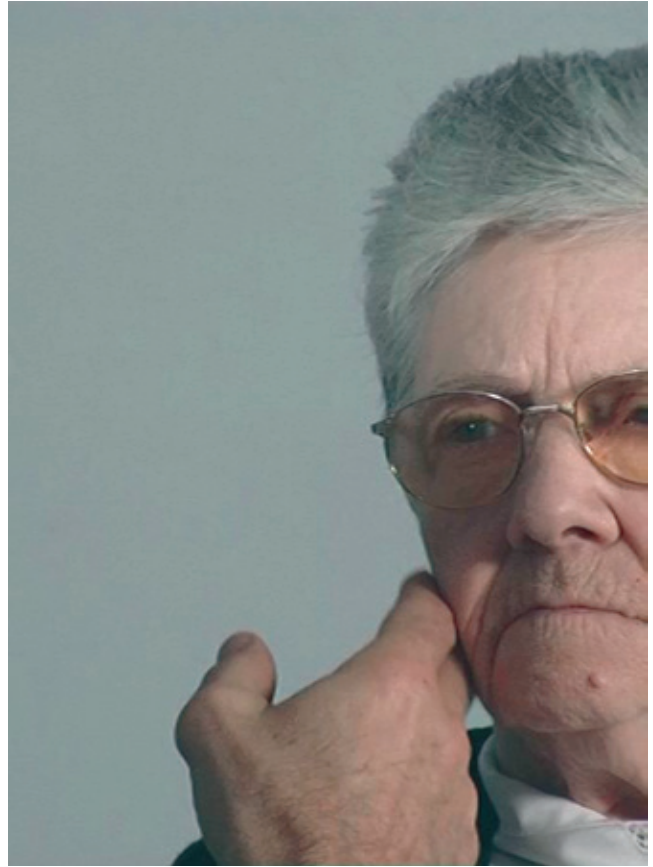
MARIE-ANDRÉE HOUDE

Cette installation est composée de deux plans-séquences qui témoignent de la rencontre entre une femme se trouvant à un stade avancé de la maladie d'Alzheimer et son coiffeur. Le cadrage serré du premier plan-séquence ne montre que le visage de la femme et les mains de l'homme qui la coiffe. Dans un second temps, on assiste à la séance photo qui suit la mise en plis. La femme se trouve ici dans un double processus de captation. Malgré cela, elle n'est pas *consciemment* engagée dans la construction de sa propre image, en aucun cas elle ne se trouvera en état de représentation.

On dira des gens atteints de l'Alzheimer qu'ils « ne sont plus là ». Or, du point de vue filmique et photographique, cette absence fait balancer le sujet dans un ultime « être » en opposition au « paraître », faisant de cette œuvre un portrait extrêmement réaliste.

Dans le cadre de sa pratique, Marie-Andrée Houde s'intéresse, entre autres, au mouvement des corps engagés dans un processus de représentation.

Marie-Andrée Houde
La mise en plis, 2009
Double projection vidéo
2 séquences Mini DV,
couleur, son
35 minutes et 6 minutes
Avec la généreuse
participation de
Jean-Maurice Houde
et Germaine Godbout
Collection de l'artiste



PORTRAITS D'AMÉRINDIENS

*Mais c'est dans le monde entier que l'on photographie les visages, les costumes et les coutumes des natifs colonisés. Avec parfois une réelle conscience de leur disparition prochaine*¹¹.

JEAN-MICHEL SARLET

Ces photographies font partie d'un lot de photos conservées dans les archives du Musée de Lachine. Le motif de leur intégration dans les archives du Musée reste inconnu. L'une des photographies montre Mgr Martin Lajeunesse, lequel agissait dans les années 1930 comme vicaire apostolique du Keewatin¹². Ce dernier faisait partie de la congrégation religieuse des Missionnaires Oblats de Marie-Immaculée, fondée à Aix-en-Provence en 1826.

L'ensemble des photographies sont liées aux missions du Keewatin et concernent plus particulièrement les missions de Chagona, du Lac Canot et le l'Île à la Crosse. Ces régions étaient occupées par des Cris et des Montagnais. Au cours du 19^e et au début du 20^e siècle, les « missions indiennes » étaient nombreuses et avaient pour objectif de convertir les Amérindiens au christianisme. Cette intention s'inscrivait dans la politique d'assimilation des peuples autochtones adoptée par le gouvernement canadien.

Assimiler une culture, c'est la dissoudre en effaçant les repères. Les conséquences négatives des politiques d'assimilation ont récemment été reconnues par les diverses instances gouvernementales et religieuses. Ces dernières ont entrepris des actions visant à établir des rapports respectueux avec les communautés autochtones.

11 *La disparition*, Biennale internationale de la photographie et des arts visuels de Liège, Centre culturel Les Chiroux, Vu, Yellow Now, février 2002, page 10.

12 Le terme Keewatin désignait un secteur comprenant toute la partie nord de la Saskatchewan et du Manitoba, le versant ouest de la Baie d'Hudson et s'étendait jusqu'à la Terre de Baffin. En langue crie, Keewatin signifie *terre du vent du Nord*.

Portraits (5) d'Amérindiens
Cris et Montagnais
du district du Keewatin

Groupe d'adultes et
enfants à un campement,
vers 1940

Femme âgée, vers 1940

Homme occupé au feu,
vers 1940

Femme et enfant,
vers 1940

Marin Larivière
et Jonas Oppikokew,
deux Cris du Lac
Canot (nord de la
Saskatchewan),
accompagnés de
Mgr Martin Lajeunesse
(au centre), juillet 1945

Photographie
Épreuves noir et blanc
19 x 23,5 cm chacune
Archives du Musée
de Lachine, non cotés

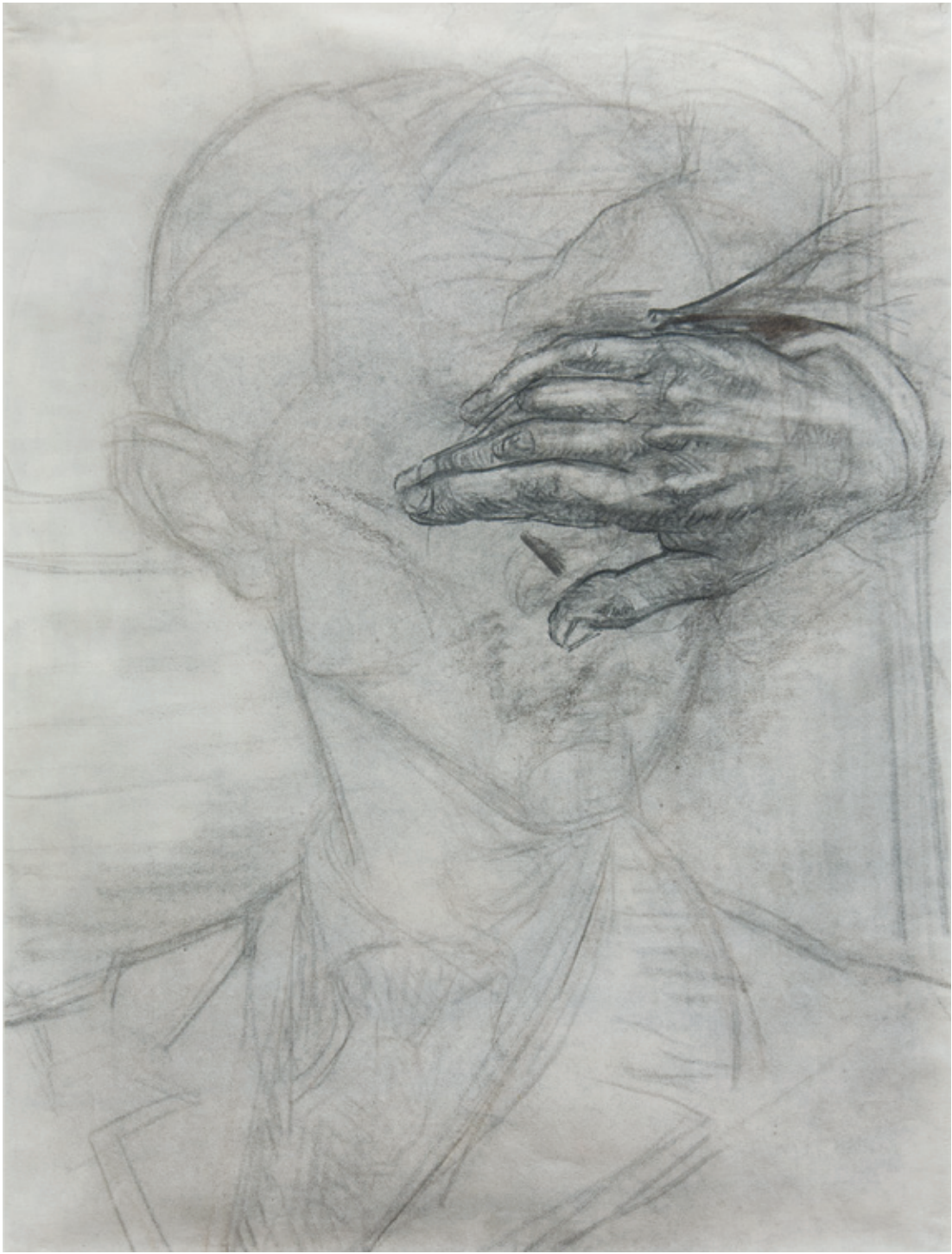


HENRI HÉBERT

L'art du portrait a occupé une place fondamentale dans la production du sculpteur Henri Hébert, qui comprend plusieurs études de buste. Ici, cependant, l'esquisse du buste disparaît presque entièrement au profit de la main, laquelle capte instantanément le regard. Exécutée avec un grand souci de réalisme, elle contraste avec l'arrière-plan. Ce dessin aux traits plus foncés, superposé à l'autre, a-t-il été exécuté par Hébert à un autre moment ou par une autre personne ?

Cette main tracée à la hauteur des yeux du personnage lui bloque la vue. On peut s'étonner de son positionnement, mais aussi du fait qu'elle n'appartient pas au buste, ni dans son traitement graphique, ni dans son mode d'articulation au corps, qui est impossible. L'ensemble de l'œuvre possède ainsi un caractère étrange. Les deux dessins, qui ne sont pas a priori liés, forment une composition intrigante dont on ne sait pas si elle est intentionnelle ou si elle résulte d'une suite de situations sans lien.

Henri Hébert
(attribué à)
Main, vers 1930 ?
Dessin
Fusain sur papier
62 x 46,6 cm
Restauré par
Séverine Chevalier
Don de madame
Jeanne-Mance Ulrich
Collection du Musée
de Lachine
RD-1991-134-2



JOHN HEWARD

Malgré son format imposant et le caractère brut de son support, cette œuvre de Heward nous transporte dans un univers muable et fragile. Le rapport entre dissimulation et révélation de la forme est accentué par la fine couche de lavis à l'huile et la désinvolture de l'accrochage. La toile non tendue et suspendue librement devient matière ondulante, qui dévoile à sa surface un jeu d'ombre et de lumière, de transparence et d'opacité.

Jazzman, peintre, sculpteur et performeur, John Heward interroge à travers cette œuvre brouillard et insaisissable notre façon de regarder et, plus largement, notre manière de percevoir la réalité. Dans le domaine de l'art visuel, Heward soutient que c'est à travers la matérialité de l'œuvre et non pas à travers sa fonction illustrative que la peinture se révèle. Ainsi, l'aspect rudimentaire et inachevé de *Tableau # 1* participe à cette idée selon laquelle la signification d'une œuvre va au-delà de ce qui est montré et que la perception que l'on se fait d'elle est en constante mutation, jamais arrêtée.

John Heward
Tableau # 1, 1973
Peinture
Huile; marqueur à l'encre
sur toile
253 x 182,5 cm
Don de monsieur
Patrice Drouin
Collection du Musée
de Lachine
RD-1991-013



PATRICK BERNATCHEZ

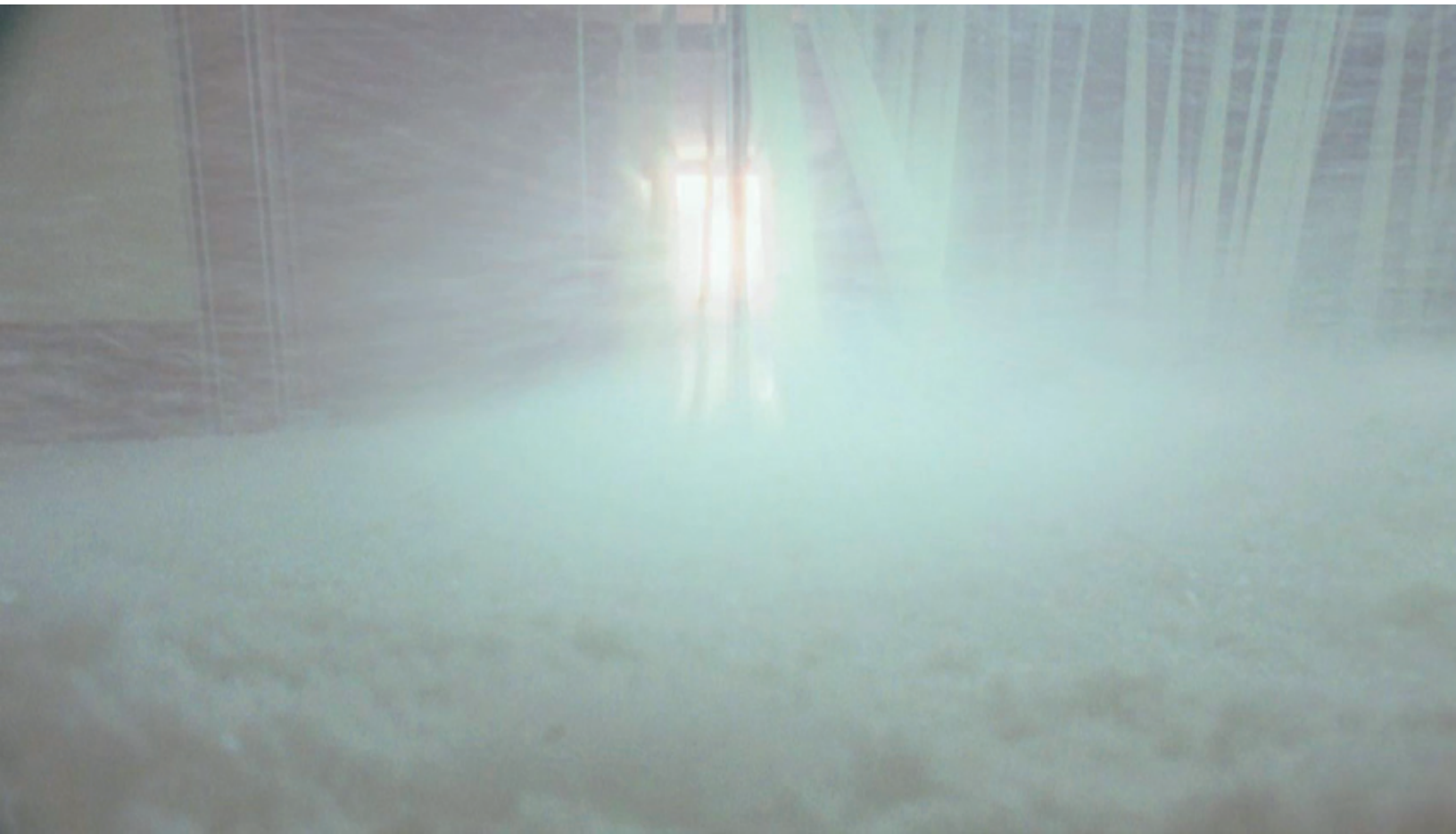
Prenant comme décor les espaces désertés d'un édifice industriel, l'œuvre *I Feel Cold Today* nous montre la progression d'une tempête de neige envahissant sans raison les lieux, accompagnée d'une musique inquiétante et paradoxalement apaisante. Les images scrutent mobilier, équipements obsolètes, papeterie et accessoires laissés à l'abandon qui, au fil de la tempête, se retrouvent ensevelis. Les forces de la nature que sont le vent et la neige ont repris leur pouvoir sur le monde du travail, ici représenté par l'édifice et les espaces de bureau.

Cet intérieur poussiéreux est parcouru par une caméra qui alterne entre lents travellings et plans fixes, lesquels exposent une architecture et des objets tombés en désuétude. Dans un mouvement d'élévation, scandé par la montée de l'ascenseur, le film nous conduit vers une fin inévitable, aveuglante et glaciale, qui peut tout autant être considérée comme une mort ou une renaissance.

L'environnement musical de *I Feel Cold Today*, qui n'est pas sans rappeler l'univers sonore de certains films apocalyptiques, est le résultat d'un assemblage complexe et remixé de différents passages des œuvres de Fauré (*Requiem*), Holst (*Planètes*) et Rachmaninoff (*Symphony n° 2*).



Patrick Bernatchez
I Feel Cold Today, 2007
Vidéo
Film couleur de 16 mm
transféré sur support
numérique, son
14 minutes et 30 secondes
De l'ensemble *Chrysalides*
comprenant les films
I Feel Cold Today (2007),
Chrysalide (2008),
Chrysalide : Empereur
(2008), *13* (2009) et *Whole*
Fashion Plaza (2009).
Collection de l'artiste



TESSONS DE VASE

REMONTER LE TEMPS

L'archéologie étudie les activités humaines passées à partir des vestiges matériels qui en subsistent. Les recherches archéologiques réalisées depuis 1998 sur le site de la Maison Le Ber-Le Moyne (une des composantes du Musée de Lachine) ont permis de documenter les diverses occupations du site.

L'un des trois tessons de vase présentés dans l'exposition était enfoui depuis près de 1 500 ans. L'ensemble témoigne d'une présence autochtone sur le site, antérieure à l'arrivée des Européens et à l'établissement de la Nouvelle-France.

Nous savons qu'entre 1534 et 1543, Jacques Cartier a croisé de nombreux Amérindiens de langue iroquoienne lors de ses voyages d'exploration le long du fleuve Saint-Laurent, entre autres à Hochelaga et à Stadaconé. Lorsque Samuel de Champlain arriva sur les lieux en 1603, c'est en vain qu'il chercha les villages qu'ils occupaient à peine soixante ans plus tôt dans la vallée du Saint-Laurent. Pour des raisons encore inconnues, ceux que l'on nomme aujourd'hui les Iroquoiens du Saint-Laurent avaient disparu.



Tesson de vase,
entre 700 et 1000
Bord et col du vase
Terre cuite du Sylvicole¹³
moyen tardif
Décor complexe
réalisé à la cordelette,
incluant croisillon,
motif triangulaire,
traits horizontaux,
dentelé quadrangulaire,
lignes parallèles
pointillées et continues
Amérindien, bassin
du Saint-Laurent
5,9 x 9,3 x 9,4 cm
Restauré par le
Centre de conservation
du Québec
Collection du Musée
de Lachine
AR-2009-484

¹³ Le Sylvicole est une grande période comprise entre l'an 1000 avant notre ère et 1500 de notre ère, qui est marquée par l'apparition et le développement de la poterie.

OSSEMENTS DE POISSON

CE QUI RESTE

Le squelette est l'élément du corps humain ou animal qui perdure le plus longtemps après la mort. De la peau, de la chair et des organes, ce sont les ossements qui, avec le temps, constitueront l'unique trace de ce qui fût autrefois vivant.

Les ossements de barbue de rivière sélectionnés pour l'exposition ont été mis au jour en 1999 lors d'une fouille archéologique réalisée à l'intérieur de la Maison Le Ber-Le Moyne, dans une portion appelée cendrier. Les écofacts et les artefacts qui étaient contenus dans la couche de cendre de cette zone sont associés à la fin du 17^e et au début du 18^e siècle. À cette époque, l'anguille et la barbue de rivière étaient parmi les poissons les plus consommés en Nouvelle-France. Depuis, les goûts ont changé, des coutumes ont disparu.

La découverte de certains os, non blanchis par la cuisson et dans un contexte non alimentaire, permet aux archéologues de conclure que les Amérindiens se servaient de certains ossements comme outil. Par exemple, parce qu'il est long, pointu et solide, l'aiguillon de la nageoire dorsale de la barbue de rivière aurait pu servir à percer le cuir.



Ossement de poisson,
entre 1670 et 1699
Barbue de rivière
Dentaire angulaire droit
Mis au jour lors des
fouilles archéologiques
sur le site patrimonial
Le Ber-Le Moyne, BIFk-6
Collection d'étude
archéologique du Musée
de Lachine

OLIVIA BOUDREAU

La séquence vidéo s'ouvre sur un plan noir. On ne voit rien. Le premier élément perçu est l'environnement sonore; on entend le chant des criquets, un froissement de draps, le bruit d'une pendule. C'est la nuit. Puis, la lumière s'allume. Une première image nous situe au ras du sol.

Réveillées par un sentiment de présence étrangère, deux jeunes femmes s'engagent en silence dans une succession de gestes lents. L'interaction entre elles est réduite au minimum et passe essentiellement par le regard. Enfin, l'une des femmes se glisse en dessous du lit, lequel n'est pas un abîme, mais plutôt un passage comme le suggère le titre de l'œuvre. Ce geste fait basculer la fiction dans l'environnement réel et pose la question du rôle de l'observateur dans la construction du récit. Cette présence étrangère, est-ce *nous* en train de regarder?

Contrairement à d'autres œuvres de Boudreau, qui s'inscrivent dans un temps long et qui explorent, entre autres, la question de la temporalité par l'usage d'un seul plan séquence, cette vidéo est de très courte durée et est le résultat d'un montage. *La brèche* marque de manière affirmée l'introduction de la narrativité dans le travail de l'artiste.

Olivia Boudreau
La brèche, 2012
Projection vidéo
Séquence HD, couleur, son
2 minutes 53 secondes
Participants : Janick Burn,
Émylie Bernard
Direction photo :
Barry Russel
Conception sonore :
Sylvain Bellemare
Collection de l'artiste
Œuvre produite à
l'invitation de la Galerie
de l'UQAM dans le cadre
du projet Vidéozones,
Montréal-Brooklyn (2012)



BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Archéotec Inc, Chevrier, Daniel et Buteau, Hélène (direction générale), *Maison LeBer-LeMoine, BiFk-6 Rapport d'interventions archéologiques 2010*, Montréal, 2011.

Beaupré, Marie-Ève, « Lettre sur le temps présent », *esse arts + opinion*, n° 81, 2014, pages 76-81.

Béland, Mario, *Québec et ses photographes, 1850-1908 : la collection Yves Beauregard*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008.

Boucher, Mélanie, *Patrick Bernatchez : lost in time*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2012.

Carani, Marie, « Le plasticisme québécois » dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*. Sous la direction de Francine Couture, Montréal, VLB éditeur, collection « Essais critiques », 1993.

Chalifoux, Dominique et Amizlev, Iris, *L'œuvre de Bill Vazan dans la collection du Musée de Lachine. Du land art à Montréal*, Montréal, Musée de Lachine et Bureau d'art public, 2010.

Charron, Marie-Ève, « De la lente combustion du désir », *Le Devoir*, Les samedi 22 et dimanche 23 février 2014, p. E9

Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

Disparition, *esse arts + opinions*, n° 66, printemps – été 2009.

Graham, Robert, « Voilà moi! ou Le sujet dans l'image » dans *Treize essais sur la photographie*, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1990.

Martin, Michel, *Yves Gaucher. Récurrences*, Québec, Musée du Québec, 1999.

Martin, Michel *et al.*, *John Heward : un parcours, une collection*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008.

Mayen, Gérard, « Qu'est-ce qu'une performance ? », Dossiers pédagogiques *Spectacles vivants et arts visuels*, Centre Pompidou, Direction des publics, 2011, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/index.html> (page consultée le 29/05/14).

Paré, André-Louis et Schütze, Bernard, *Daniel Olson. Beside Myself / Hors de moi*, Saint-Hyacinthe, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 2010.

Perspective sur Claude Tousignant, exposition virtuelle, Christine Bernier (conception et coordination), Musée d'art contemporain de Montréal, <http://tousignant.virtuel.macm.org/index.php> (page consultée le 27/06/14).

Sarlet, Jean-Michel *et al.*, *La disparition*, Biennale internationale de la photographie et des arts visuels de Liège, Centre culturel Les Chiroux, Vu, Yellow Now, février 2002.

Tremblay, Roland, *Les Iroquoiens du Saint-Laurent : le peuple du maïs*, Montréal, Pointe-à-Callières, musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, Éditions de l'Homme, 2006.

Catalogue accompagnant l'exposition *Disparition. Œuvres de la collection du Musée et d'artistes invités* – présentée au Musée de Lachine, Montréal, du 1^{er} mai au 30 novembre 2014.

Directeur : Marc Pitre
Conservatrice et coordonnatrice de la publication : Dominique Chalifoux
Responsable des activités éducatives : Isabelle Lessard
Commissaire invitée et auteure des textes : Eve Katinoglou

Couverture : Roxane Chamberland, *Crinière*, performance réalisée le 30 avril 2014 sur le terrain du Musée de Lachine
Photographie : Josée Lecompte, sauf page 9 : Marie-André Houde et page 12 : Richard-Max Tremblay
Restauration : Centre de conservation du Québec; André Bergeron, Séverine Chevalier, Anita Henry
Révision : Nadia Said et Serge Simard
Conception du carton et du catalogue : Épicentre
Montage de l'exposition : Laurence Beaumier-Breton, Patrick Gagnon, Miguel Landry, France Perras
Services muséologiques : Cartgo, Pacart
Support technique : Le Sextant inc., équipe de la direction des Travaux publics de l'arrondissement de Lachine

Remerciements : l'auteure tient à remercier les artistes, les donateurs, la firme Archéotec, les Archives des Oblats de Marie-Immaculée, Père Jean-Paul Demers et Frère Gérard Landreville, Ève De Garie-Lamanque et Simon Robillard.

ISBN : 978-2-924000-01-4 (imprimé)
ISBN : 978-2-924000-02-1 (numérique)
Dépôt légal : 2014
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada

© Musée de Lachine, 2014

Imprimé au Québec, Canada

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

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

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

PATRICK BERNATCHEZ
GILLES BOISVERT
OLIVIA BOUDREAU
ROXANE CHAMBERLAND
YVES GAUCHER
HENRI HÉBERT
JOHN HEWARD
MARIE-ANDRÉE HOUDE
RITA LETENDRE
LAURÉAT MAROIS
RICHARD MILL
DANIEL OLSON
CLAUDE TOUSIGNANT
BILL VAZAN

