

Entrer *en dehors* du temps

Lost in time de Patrick Bernatchez. De l'exposition *Prix artistique Sobey 2010*, Musée d'art contemporain de Montréal; en collaboration avec le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, du 8 octobre 2010 au 2 janvier 2011

Marjolaine Arpin

Number 235, Winter 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62006ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Arpin, M. (2011). Review of [Entrer *en dehors* du temps / *Lost in time* de Patrick Bernatchez. De l'exposition *Prix artistique Sobey 2010*, Musée d'art contemporain de Montréal; en collaboration avec le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, du 8 octobre 2010 au 2 janvier 2011]. *Spirale*, (235), 10–12.

Entrer *en dehors* du temps

PAR MARJOLAINE ARPIN

LOST IN TIME de Patrick Bernatchez

De l'exposition *Prix artistique Sobey 2010*, Musée d'art contemporain de Montréal; en collaboration avec le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, du 8 octobre 2010 au 2 janvier 2011.

Patrick Bernatchez est connu pour investiguer, depuis quelque dix ans, de multiples problématiques liées au temps : à son écoulement, que le motif de l'eau a souvent servi, notamment dans le vidéogramme *Chrysalide* (2008), puis dans sa déclinaison *Chrysalide-Empereur* (2008); à son indéfectible association à la vie, et donc à la mort; à ses dimensions linéaire/cyclique, finie/infinie, fragmentaire/continue, que l'artiste ne traite pas en « simples » thématiques mais auxquelles il donne forme, littéralement, sous le flux de l'image vidéographique, support qui engage *en soi* une temporalité spécifique.

Avec son nouveau projet *Lost in time*, Bernatchez délaisse le médium vidéographique — du moins en cette première exposition — pour une installation où s'amalgament autant d'objets apparemment disparates que de temporalités multiples, souvent inconciliables, toutes ambiguës. De nature plus « conceptuelle » que ses précédents projets, *Lost in time* comporte une dimension secrète qui donne à l'expérience de sa réception les accents d'une entreprise d'investigation. L'installation se livre par fragments, goutte à goutte, ou mot à mot, car ceux-ci jouent un rôle clé dans le « déroulement » de l'œuvre. Elle nous commande de sillonner ses couches (puis ses sous-couches) pour débusquer ses pistes de « réponse », pour repérer les traces événementielles et temporelles qu'elle cache et qui, finalement, la constituent.

De même, l'artiste ne nous place plus *devant* l'image mais *dans* l'image,

il ne nous met plus *face* à la question du temps mais nous fait plonger *dans* le temps; ou, littéralement, dans un *hors-temps*. Un temps inconcevable parce que protéiforme et antinomique, jonché d'apories physiques, perceptuelles et conceptuelles. Ainsi, si les questions temporelles ont toujours fait partie intégrante de ses œuvres, elles sont, dans *Lost in time*, déployées (au sens propre du terme) de manière à devenir le matériau même de l'œuvre. Plus que jamais, Bernatchez s'approprie le temps dans (et malgré) toute sa fugacité et ses apories. Il le met en scène, le déjoue, le dilate, le fracture. Il lui donne forme (ironiquement) dans toute son abstraction. Et si le temps existe (ou se manifeste) sous plusieurs régimes — cosmique, historique, mythique, calendaire, existentiel, expérientiel... pour emprunter ici à Paul Ricoeur (*Temps et récit*, Seuil, 1991) —, l'œuvre présentée au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) à titre de finaliste du prix Sobey 2010 semble les traiter tous à la fois.

UNE (CONTRE) MESURE DU TEMPS

Alors que nous pénétrons dans la salle obscure qu'est *Lost in time*, un balayage



Patrick Bernatchez, BW (Black Watch), 2010. Photo : Richard-Max Tremblay

visuel de l'espace nous annonce une *œuvre-parcours* avec différents objets disposés comme autant de stations. Des multiples temporalités qu'on saura éventuellement investir par ces objets, une s'impose avant toute autre : celle produite par une pulsation sonore qui fait de la pièce un espace en soi, complètement détaché des autres espaces qui composent l'installation. Il s'agit d'un tic-tac amplifié, projeté par de puissants haut-parleurs et suivant une cadence bien connue, mais entièrement étrangère à l'univers auquel nous appartenons maintenant : la cadence métronomique des secondes, unités de la mesure « humaine » du temps. Malgré les éléments à proximité, c'est celui tout au fond, un présentoir de verre juché sur socle et magnifié par la lumière blanche d'un projecteur, qui attire notre attention. Cheminant vers l'objet qu'on suspecte être à l'origine des pulsations sonores, nous devinons quelque spécimen précieux gardé sous vitrine. À l'intérieur du cube de verre, comme verrouillée par un dispositif argenté étincelant et massif : une montre-bracelet noire on ne peut plus sobre (la *Black Watch*). De par l'inertie de sa seule et unique aiguille, l'appareil semble ne pas fonctionner, malgré le tic-tac qui continue de résonner et qu'on

aurait cru sien. Dès lors, les dissonances perceptives et cognitives commencent à agir, le sonore étant doublement disproportionné face au visuel : amplifié, il est à la fois trop fort pour la petite taille de l'objet et trop rapide face au (non) mouvement de l'aiguille. Cette *BlackWatch*, bien qu'elle revête toutes les allures de l'instrument usuel de la mesure « humaine » du temps, est en fait l'objet de sa négation catégorique : son mécanisme a été conçu de manière à ce que l'aiguille prenne mille ans à compléter une révolution. Celle-ci n'est donc pas tout à fait immobile, mais son mouvement infinitésimal est invisible à l'œil nu, comme l'intervalle de temps qu'elle mesure nous est difficilement concevable.

D'une extrême sobriété, sans âge et sans « personnalité », la *BlackWatch* n'est pas tant une montre que l'objet générique renvoyant à « l'idée » de montre. N'ayant d'attribut que sa fonctionnalité, elle n'est autre chose que cet instrument à la chronométrie déformée, qui suit inexorablement un temps dilaté, « ralenti » si l'on prend pour référence ce mythe d'un « *grand temps* » [dont] la fonction majeure (...) est de régler le temps des sociétés » (Paul Ricœur, *Temps et récit*). Un temps que nous percevons en quelque sorte comme « absolu », mais dont la présente mise en échec nous force à admettre la relativité, voire la révocabilité. Car tout à coup, le temps auquel renvoie l'objet anodin de notre quotidien qu'est la montre-bracelet ne peut être appliqué à rien de concret. Un temps non plus « terrestre » mais « supra-cosmique » ; l'artiste dira « *subatomique* » — qualificatifs en soi opposés mais qui, étrangement, sont ici complémentaires. Ainsi, le temps « contenu » par la *BlackWatch* échappe autant à notre œil — annihilant le temps expérientiel (ou phénoménologique) — qu'à notre esprit et à notre « durée » sur terre — écartant le temps existentiel.

Puis, cherchant les pistes sémantiques que pourraient offrir les éléments de l'installation aperçus à l'entrée — un piano, la pochette d'un vinyle et une antichambre —, nous sommes en quelque sorte rappelés en début de parcours. Alors commenceront à dialoguer les éléments *a priori* hétérogènes de l'installation, les multiples temporalités

de chacun s'additionnant à celles des autres, puis à la nôtre, elle-même brouillée, dédoublée et impossible à cerner.

ARTÉFACTS CONJUGUÉS

D'abord, la pochette de l'album titré *Goldberg experienced (Berlin session)* affiche l'image photographique d'un piano soutenant une nature morte en laquelle on reconnaît d'emblée le signe de la *vanitas*, représentée dans son style le plus convenu — une tablée aux pots de fleurs flétries, aux fruits entamés, dont la putréfaction est imminente, le tout assorti de crânes humains. Image s'il en est de la finitude de la vie humaine, la *vanitas* donne au tic-tac habitant la pièce une couche sémantique nouvelle, n'apparaissant plus qu'en tant que décompte annonçant la (notre) mort.

Tout près, artéfact du moment de la performance ayant résulté en l'enregistrement de l'album, le piano arbore des lettres d'or brossé référant au titre lu sur la couverture du vinyle : « *Goldberg experienced ghosts chorus* »². Trafiqué, l'instrument est ouvert, exposant les traces d'opérations qu'il a subies : des fils électriques entremêlés, des pistons fixés à l'aide de ruban adhésif. Comme mis en vedette sous un projecteur, la « *sculpture sonore* » (c'est ainsi que la nomme l'artiste) automatisée entreprend épisodiquement de courtes performances musicales, acquérant du même coup une charge temporelle supplémentaire : celle du « direct ».

Les différents éléments de l'installation sont à la fois liés par un même espace, qui les a jadis réunis, et disjointes par leurs temporalités propres, qui maintenant divergent, se croisent puis s'éloignent à nouveau. Avec comme point central ce qui les rattache tous : le moment de la performance musicale. De cette dernière, le piano est la trace, plus que visuelle : physique, « réelle ». Le vinyle en est le monument sonore, que nous sommes invités à activer. Une musique jouant « au passé » mais dont le moment originel est reconduit au présent dans les performances « en direct » du piano automate. Ce dernier est ainsi chargé d'une temporalité hybride : celle, latente et passée, de l'artéfact et celle, performative et présente, du direct. Autant d'artéfacts, donc, difficilement localisables dans le temps.

Face au piano, une porte coulissante de verre et d'acier (rappelant celle d'une morgue ?) se referme sur une sorte d'antichambre (un sépulcre ?). À l'intérieur de celle-ci se trouve une version légèrement différente de la même *vanitas*, cette fois sur un écran à haute définition, bien que l'image soit photographique, immobile, et non vidéographique. L'antichambre, contenue dans la salle principale, nous enveloppe d'un nouvel univers sonore : un tourne-disque fait jouer le vinyle dont la pochette est exposée à l'extérieur. Une enseigne nous invitant à manipuler l'appareil signale que notre présence est attendue et non clandestine. Aussi cette interpellation directe commandant notre intervention signale-t-elle que nous sommes davantage que spectateurs de l'œuvre : nous en sommes à la fois le participant, le destinataire et le sujet. Par ailleurs, une vitrine encastrée dans le mur, trop sombre pour nous en laisser voir le contenu, réfléchit l'image de la pièce entière où nous nous trouvons. Épisodiquement, la vitrine s'éclaire et la scène de la *vanitas* apparaît, mais de dos et en version « réelle ». Nous nous situons donc cette fois derrière la scène qui fut l'objet de l'acte photographique.

Surviennent ensuite des flashes photographiques dont nous nous sentons la cible, ajoutant davantage encore à la complexité de l'exercice. En effet, le propre de la photographie étant de capter un instant du présent pour le figer et le reconduire dans le futur en tant qu'image du passé, ce nouvel élément introduit une temporalité supplémentaire. Il brouille celle de l'image (diffuse) dans celle de l'acte photographique (précise et momentanée).

Par ailleurs, notre contact immédiat avec les objets composant la *vanitas*, auxquels s'ajoutent les flashes photographiques, nous associe tout à coup directement à la *vanitas*, suggérant que nous serions « contenus » dans l'image, notre position se rapprochant étrangement de l'événement originel de l'installation. Artéfact à notre tour, donc, mais du présent, là où la *BlackWatch* se présente comme un artéfact du futur³. Ainsi les concepts de trace, d'artéfact, de monument, de signe indicatif⁴, par nature révélateurs du passé au présent, s'entrechoquent, nous égarant dans des liens fragmentés, mouvants, indécidables et illocalisables.

Troubles, passé(s), présent(s) et futur(s) deviennent impossibles à formuler. Ils se frôlent, s'entrecroisent. Fusionnent puis se dispersent. S'emboîtent puis se repoussent. À la fois perdu dans l'abstraction d'une temporalité infinie, inconcevable, et exposé aux traces matérielles de moments circonscrits mais insituables, on a peine à cerner à quel temps chaque corps et chaque objet appartient. En ce sens, Bernatchez nous plonge en pleine expérience de « crise du temps », telle que la conçoit un François Hartog par exemple (*Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Seuil, 2003), laquelle survient, selon lui, dans l'incapacité à articuler passé, présent et futur.

Lorsque leurs définitions et notre situation face à eux perdent leur évidence : « un temps désorienté, donc, placé entre deux abîmes ou entre deux ères ».

Ainsi ne pourrait-on qualifier l'entreprise de Bernatchez comme révélatrice du temps. En fait, il l'ir-révèle, l'in-divulgue. Il l'illustre, mais déformé, altéré. Au contraire d'un Ricoeur en quête de son (ses) élucidation(s) — car nous en venons finalement à parler de la problématique des temps et non du temps. En définitive cependant, l'étude de l'un et de l'autre convergent; puisqu'au fond, ils révèlent son indivulgabilité et nous invitent à

plonger dans sa relativité, sa complexité, sa multiplicité intrinsèque. ⊥

1. Au sujet du projet *BlackWatch* : Patrick Bernatchez : *Arts visuels*, mars 2010, voir : http://www.patrickbernatchez.com/project_BW_FR.html
2. Pour écouter et visualiser les expériences musicales et les différentes altérations qu'a subies l'instrument, voir : Patrick Bernatchez : *Arts visuels*, n.d. http://www.patrickbernatchez.com/project_GOLD_FR.html
3. Nous rejoignons ici l'idée de Bernard Schutzé, qui qualifie la *BlackWatch* de « monument du futur ». Schutzé, Bernard, « Le temps de dire », dans Patrick Bernatchez : *Arts visuels*. Voir : http://www.patrickbernatchez.com/project_BW_FR.html
4. Celui de la photographie et de l'enregistrement sonore, en référence à la trilogie du signe (symbolique, iconographique et indiciel) théorisée par Charles Sanders Peirce.

La communauté à surveiller

BANDE DESSINÉE 

PAR OLIVIER DUCHARME

ESSENTIAL DYKES TO WATCH OUT FOR d'Alison Bechdel
Houghton Mifflin Harcourt, 392 p.

Dykes To Watch Out For (*DTWOF*) est le titre générique qu'Alison Bechdel a donné à une chronique qui présente sous forme de bande dessinée la vie d'une communauté lesbienne vivant dans une petite ville du nord-est des États-Unis, vaste entreprise qu'elle inaugura en 1983 en publiant un premier dessin dans un journal féministe dédié à la fierté lesbienne. À partir de ce moment, Bechdel ne cessa de produire ces tranches de vie d'une communauté qui ne comptait encore à cette époque sur aucune visibilité propre. Il faut attendre 1986 avant qu'elle publie un premier tome regroupant les épisodes publiés dans différents journaux ou revues féministes. À ce jour, *DTWOF* compte onze tomes — les neuf premiers publiés entre 1986 et 2000 (Fireband Books) et les deux derniers en 2003 et 2005 (Alyson Publications). En 2008, Bechdel publie *Essential Dykes To Watch Out For*, qui se veut une anthologie : 390 des 527 épisodes des onze tomes ont été conservés pour former cet *Essential*.

Loin de se traduire par une série d'épisodes anecdotiques, *DTWOF* se tient au cœur des

principales problématiques qui concernent l'existence et la vie quotidienne d'une communauté lesbienne. Les institutions traditionnelles — mariage, monogamie, famille, enfantement — sont ici mises en question par les personnages de Bechdel qui, en plus de traiter de ces sujets, cherche également à montrer toute la difficulté à être femme, aujourd'hui encore. *DTWOF* se présente ainsi comme une mise en image des principales problématiques abordées par la pensée féministe.

En élaborant cette chronique au jour le jour, c'est-à-dire à l'instant même où se déroulent les événements qui forment la trame de chaque épisode, Bechdel se livre en quelque sorte à un véritable travail de documentariste. Son travail a permis d'archiver plus de vingt ans d'histoire d'une communauté qui se bat pour faire reconnaître ses droits. La lecture de l'*Essential* nous place ainsi au centre d'une histoire qui est celle d'une communauté qui lutte pour se donner une place au sein de la société.



Sarcastique, amalgamant humour et discours revendicateur, le style profondément original de Bechdel rend non seulement ses personnages attachants, mais il nous invite du même coup à réfléchir avec eux aux rouages de l'exclusion sociale. Plus important encore, la chronique d'Alison Bechdel illustre de manière magistrale l'incroyable malléabilité de nos institutions sociales : l'*Essential* offre en effet au lecteur un survol fascinant des changements sociaux survenus depuis vingt ans et nous rappelle les progrès qui ont permis à la communauté lesbienne de se sortir d'un certain anonymat. ⊥