

ETC



Autour de deux expositions : « Michèle Drouin » et « Sculpture 88 »

Hedwidge Asselin

Volume 1, Number 4, Summer 1988

L'actualité critique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/962ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Asselin, H. (1988). Review of [Autour de deux expositions : « Michèle Drouin » et « Sculpture 88 »]. *ETC*, 1(4), 39–40.

Autour de deux expositions : «Michèle Drouin» et «Sculpture 88»



Michèle Drouin, *Pur sang, pure couleur*, 1987. Acrylique sur toile ;
43 x 55,5 po. Photo : Jean-Pierre Beaudin

Michèle Drouin, *Pur sang, pure couleur* — Certes, au milieu de la production actuelle, Michèle Drouin fait figure de cavalier seul. Peu lui importe. Elle sait peindre. Elle sait que tout ce qu'est la peinture lorsqu'elle peint est un jeu, comme si chaque fois il s'agissait de peindre pour la première et la dernière fois.

Dans une conversation avec Normand Biron¹, Michèle Drouin explique son processus de création : «Au plan technique, je travaille au sol avec des couleurs acryliques que je modifie avec des gels et des médiums pour transformer la texture et la densité des pigments. Je peins sur la toile non préparée — la première couleur est bue par la toile qui est trempée lorsque je travaille le tableau. Et progressivement, je monte la couleur avec des épaisseurs plus denses au fur et à mesure que la toile sèche. C'est un travail très spontané — le premier jet de couleur sur le tableau détermine ce qu'il sera. Bien que je fasse des esquisses préparatoires, j'obéis à des tracés de couleur, des idées d'arcs, de ponts, de montagnes, où la forme triangulaire et la circularité se chevauchent faisant en sorte que les lignes irradiant du noyau central en s'ouvrant vers les côtés du tableau, se transformant en verticales, en diagonales... Bien que les préparatifs soient longs, j'exécute l'œuvre en quelques heures.»

Une question essentielle surgit dans cet entraînement de l'agir : comment sait-on quand une œuvre est terminée ? Donner le pas à la question de la

règle de terminaison sur toute autre considération conduit en effet à un retournement de l'économie du procès créateur.

Pour jouer d'une opposition simpliste, délibérément, on dira que là où les artistes du passé prenaient leur départ d'une idée, d'un thème, d'une forme et d'abord d'un «sujet» déterminé, des peintres comme Michèle Drouin se trouvent dans une position très différente que l'on peut définir en terme de jeu : l'artiste s'éprouve comme un joueur. Nous imaginons alors que le «faire quelque chose sur la toile» c'est prendre le risque dans l'espoir que «quelque chose» d'important va survenir, se révéler. Parfois il suffit d'un rien pour que cela se produise. Un rien par quoi la toile se déplie, se déploie, devient peinture.

Les œuvres que Drouin présente à la galerie Elca London témoignent à la fois d'une grande maîtrise et d'une grande liberté. La raclette laisse de larges traces lumineuses sur la surface de la toile. La couleur, sensuelle, sourd de l'intérieur. Tout est mouvement — s'étendre, couler, affluer, être en arrêt, s'amasser, se pétrifier, refouler, couler à nouveau, trouver le repos, voilà ce qu'est organiquement le processus de la peinture. La couleur est dotée d'une vie et d'une sensibilité propres. Ce qui retient le regard c'est la matérialité, l'espace, le cadre, la trace du geste, la lumière; mais encore la couleur qui demeure au centre d'une pratique qui met en évidence la présence de l'artiste à travers le déroulement progressif de son travail.



Joan Esar, *La déesse de la lune noire*, 1988. Granit noir. À l'arrière plan : Catherine Widgery, *Souffle*, 1988. Granit noir, aluminium et laiton.

Sculpture 88 — En février dernier la galerie Daniel présentait sa troisième exposition annuelle de sculpture. Elle réunissait 37 pièces de toutes tendances et de divers matériaux. Une présentation intelligente permettait au visiteur d'apprécier chacune des œuvres.

Certaines des sculptures ont un impact visuel et esthétique réel. À noter tout particulièrement : *La déesse de la lune noire* de Joan Esar, un puissant monument de granit noir, *Souffle*, une sculpture forét en laiton sur granit noir pleine de poésie et de mystère réalisée par Catherine Widgery et surtout, *L'un et l'autre* d'Yves Louis-Seize, un long serpent d'acier soudé ondulant devant un triptyque d'acier érodé lui retournant ainsi son reflet — l'une des œuvres les plus intéressantes et les plus dramatiques de l'exposition.

Quelques-unes des pièces présentées font référence à l'art primitif. Mais les objets de l'art primitif sont avant tout les signes d'un langage destiné au dialogue avec les esprits. Ceux-ci, omniprésents, sont derrière tous les dangers auxquels les hommes des sociétés primitives se sentent exposés; ils président aux mystères de la vie et de la mort — rien ne s'explique hors de leur intervention —, ils peuplent l'espace, la terre et l'eau, ils hantent le milieu animal et végétal.

Au contraire, les œuvres de l'exposition qui s'inspirent de cette tendance «primitive» n'ont pas cette résonance. Elles parlent surtout d'absence. Il arrive que le second degré soit un premier degré. Que l'invention poétique reste mièvre, que l'objet soit simplement décoratif, que la signification cachée soit aussi incertaine que l'intention plastique... Misant beaucoup sur l'effet forcément court produit par le caractère inédit des matériaux, ces œuvres demeurent fragiles. Nous nous approchons de la fin du siècle. Nous nous sentons lourds de toutes les expériences avant-gardistes vécues depuis soixante-dix ans et les œuvres produites par les praticiens actuels sont faites de citations et de reprises stylistiques. Elles ne manquent pas de qualité, elles font preuve d'une grande efficacité plastique, mais elles ont perdu le pouvoir de nous retenir.

Hedwidge Asselin

NOTE

1. Extrait de *Paroles de l'art*, Normand Biron, Éditions Québec/Amérique, à paraître à l'automne 1988.

Holly King ou quand la photographie sort de ses gonds

L'art n'est jamais à si haut degré de perfection que lorsqu'il ressemble si fort à la nature qu'on peut le prendre pour la nature elle-même.

[Ingres]

Le peintre résumait en ces mots la pensée réaliste et naturaliste du XIX^e siècle. Pensée secouée, comme l'on sait, par l'apparition et l'essor de la photographie. En effet, à l'instar d'Ingres, les peintres se ravisèrent : soudainement on n'accordait plus la perfection de l'art avec la qualité de copier la nature. Ah! pourquoi Daguerre est-il venu foutre la pagaille ?

La peinture, dans sa longue et noble quête du reflet, était tout à coup déclassée au profit d'une cadette impudente. Alors, tout à côté de la fidélité du reflet, commence à se profiler l'idée de son imperfection : le style dira-t-on plus coquettement.