

René Derouin
Terre America

Monique Brunet-Weinmann

Volume 36, Number 143, June–Summer 1991

Les années quatre-vingt en Amérique latine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53715ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brunet-Weinmann, M. (1991). René Derouin : Terre America. *Vie des arts*, 36(143), 47–51.

RENÉ DEROUIN : TERRE AMERICA

Monique Brunet-Weinmann

**«Les lieux sont
la clef
de la continuité
de mon travail.»
«...d'avoir réalisé
par des signes
en gravure
ma retrouvaille
profonde avec
ce continent.»
(René Derouin)**

Suivre l'évolution de René Derouin, c'est remonter aux origines de l'Amérique et de la gravure, aux racines anthropologiques de la mémoire collective, au cri primal de l'existence individuelle, aux strates profondes de la croûte terrestre. C'est suivre à contre-courant la voie tracée par les Découvreurs partis d'Europe, parcourir ce continent dans un perpétuel passage entre le Nord et le Sud, au rythme des grandes migrations animales, assumer



René Derouin
dans son atelier.

le défi titanesque de retrouver, de relever les traces gravées par Cronos en creux et en reliefs sur le territoire de l'Espace-Temps. Alors que son «itinérance» d'être

vivant se calque par instinct sur les pistes archétypales de l'inconscient collectif, son itinéraire d'artiste, graveur par tempérament et par nature⁽¹⁾ inscrit sa singularité dans le milieu québécois. Quelques points de repère baliseront son cheminement antérieur aux années quatre-vingt.

TROIS DÉCENNIES D'EXPLORATION

Tous les graveurs de la génération de René Derouin (ou presque) sont «nés» d'Albert Dumouchel, sauf lui. «Je l'aimais beaucoup comme personne, dit-il, mais je n'aimais pas l'espèce de paternalisme qu'il exerçait, alors que j'étais en rupture avec mon propre père, et avec toute ma famille. Je n'ai suivi qu'un cours, un seul soir. Cela avait l'air d'une chapelle de disciples pour un culte auquel je ne pouvais adhérer.»⁽²⁾ Ni disciple, ni «discipliné», après une formation en art graphique publicitaire et deux ans de cours du soir en dessin à l'École des beaux-arts, il part vers le sud. Il n'appartient pas à la classe sociale de Canadiens-français qui a les moyens d'étudier en Europe. «J'ai descendu le continent, poursuit-il, États-Unis, puis Mexique, attiré physiquement par le sud, ni pour la culture, ni pour les études. C'est rendu là-bas que j'ai tout découvert, la peinture, la gravure, la culture du Mexique et d'Europe, et que je me suis inscrit à l'École des beaux-arts de Mexico.» Il y

reste de 1955 à 1957. Il quitte une province cléricale, la société extrêmement fermée d'avant la révolution tranquille pour une ville cosmopolite, internationale, ouverte au monde, qui a d'ores et déjà fait sa révolution culturelle et renoué avec son identité pré-coloniale. Né en 1936, à Montréal-Est, sur le bord du fleuve, René Derouin naît à lui-même à Mexico, y fait ses premières linogravures et gravures sur bois, et découvre à distance ses racines autochtones qui sont, pour le Québec, l'équivalent nordique des Mayas et des Aztèques pour le Mexique. Quant il quitte le sud, il monte voir les Inuit au nord, et adopte leurs images dans ses linogravures au début des années soixante.

Dix ans plus tard, en 1968, «l'année qui façonna toute une génération»⁽³⁾ sur les campus d'Europe et d'Amérique y compris à Mexico, il est encore ailleurs: retiré au Japon. Il passe cinq mois chez le maître Toshi Yoshida qu'il a rencontré l'année précédente à un symposium de gravure sur bois organisé par l'Université de Calgary. «Le Japon est très important pour mon orientation, dit-il. Ce stage a été une des plus difficiles périodes de ma vie. J'ai été comme cassé par cette initiation. Tu te crois artiste, et tu arrives dans un pays qui a derrière lui deux mille ans d'histoire de la gravure. Tu vois dans l'atelier de Yoshida des plaques faites par son arrière grand-père. Alors, à trente-deux ans, tu te tasses, tu recommences... Tu apprends qu'il y a tout

Série Equinoxe, 1988, 1989,
installation, manière noire
rehaussée à la neige.



d'abord une attitude à développer, bien avant de considérer la technique.» Elle n'est qu'un outil prérequis. Comme la calligraphie, la gravure sur bois exclut la reprise. Ainsi, l'acte créateur suppose discipline et concentration, méditation et canalisation de l'énergie, développement intérieur, ce qui fait dire à Derouin : «Je travaille sur moi plus que sur la gravure.»

Le Japon lui apprend à percevoir la nature en symbiose, sans qu'il en ait vraiment conscience, et cette interrelation fondamentale va se manifester en 1975-76 quand il construit lui-même sa maison-atelier à Val David. D'architecture plate, en bois, elle s'insère dans l'espace par rapport aux grosses roches de granit, largement ouverte sur le paysage et les saisons, et se prolonge par des terrasses et des allées. Comme dans un jardin zen, pierres et rochers sont des icônes de la Montagne sacrée. Elles donnent corps aux forces cosmogoniques, géologiques et généalogiques qui constituent le véritable sujet, le thème générateur de tout l'oeuvre saturnien de René Derouin, surtout depuis 1980.

BOIS RELIEF ET CROÛTE TERRESTRE: LES CIRCONVOLUTIONS

Après vingt ans de pratique de la gravure, en 1977, Derouin se sent obscurément piégé : limité par le format, enfermé dans la sacro-sainte technique, accaparé par les comités du Conseil de la gravure dont il est membre fondateur. On organise, on régleme, on codifie, tant et si bien que la discipline en pâtit, quelques années plus tard.⁽⁴⁾ À Val David, Derouin a déjà mis de la distance entre lui et le milieu. Il se ressource en partant à la pêche sur le réservoir Baskatong dans les Hautes Laurentides. Immensité,

solitude. À son retour, il réalise un triptyque sous forme de stèles. «Je ne compris pas immédiatement, confia-t-il, que cette suite était le début d'un long



Equinoxe III, 1988.
Bois polychrome, 183x 183 cm
Coll: Musée du Québec, Banque de prêt.
Photos: Lucien Lisabelle.

cheminement du nord au sud, et c'est dans les années 1978, 1979, 1980 que je réalisais mes grandes murales : *Suite Nordique*.»⁽⁵⁾

La *Suite Nordique* est d'abord présentée au Musée d'art de Saint-Laurent (du 1er au 25 novembre 1979). Puis du 14 janvier au 2 février 1982, sous le titre *Empreintes et Reliefs*, le Musée d'art contemporain expose les trois xylographies de grand format que sont *Suite Nordique*, *Nouveau Québec*, impression en noir et blanc et impression en couleurs (1979-1980), et *Taïga* et qui font de cette installation un événement mémorable. De toute évidence, la gravure sort de son cadre et transcende les préoccupations techniques ainsi que les catégories critiques réductrices. Référentiel sans être représentatif, abstrait et concret, symbolique et expressionniste, profondément tactile et physique, l'art de Derouin impose sa mesure, dans la démesure d'un territoire vu en perspective

aérienne par hélicoptère. On trouve là, comme dans la peinture de Riopelle, une caractéristique propre à l'art «canadien» en ce sens qu'il absorbe, concentre et décharge l'énergie cosmogonique du bouclier canadien et du Grand Nord. «La plaque gravée est comme un immense territoire creusé par l'érosion, dit-il. Dans les sillons que je creuse, je reproduis le temps et les multiples transformations de la croûte terrestre... La murale *Nouveau-Québec* fait référence au territoire nordique, mais pourrait être un agrandissement du cerveau humain ou une vue de la planète Jupiter... Dans chacune des plaques, on retrouve les lignes de vie de l'arbre et les rythmes de croissance de la vue. Les similitudes des lignes de la plaque avec le graphisme géologique de la terre sont semblables aux lignes de l'arbre.»⁽⁶⁾ Cette

réversibilité des éléments est la marque des archétypes qui hantent l'inconscient collectif et qui font l'universalité de l'art.

La dimension monumentale de la murale (vingt-et-un modules de 76 X 102 cm) est obtenue par la juxtaposition des plaques de bois, qui rappelle le déploiement des cartes géographiques ou celui des makémonos pliés. Cette conjonction de la géologie et de la géographie coïncide avec la migration continentale qui rythme la vie de Derouin à partir de 1980: l'été au Québec, l'hiver au Mexique. Il découvre, cinq siècles après Vespucci, la *continuité* de ce *continent*, termes qui sont synonymes étymologiquement. «Cette découverte dépasse l'opinion de nos Anciens dont la plupart affirmèrent qu'au-delà de la ligne équinoxiale en se dirigeant vers le sud, il n'y avait pas de *terre qui se continue*, mais seulement ce qu'ils appellent l'Atlantique ; et ceux qui étaient d'avis qu'il y avait un *continent* là-bas niaient

avec leur raisonnement que cette terre puisse être habitable.»⁽⁷⁾ Pour Derouin, la terre qu'il habite a les dimensions de la «terre d'America, ou America, d'après l'homme sagace qui l'a découverte»⁽⁸⁾, soit Amerigo Vespucci.

C'est exactement ce que Derouin répète, et signifie dans le déploiement cartographique de la série *Between* (1984) : «Je suis entre deux mondes d'influences, d'où ce titre de *Between*. Je ne suis pas uniquement un nordique, et j'ai beaucoup d'affinités avec le Sud, Mexique, États-Unis. Je me sens américain.»⁽⁹⁾ On a eu trop tendance à réduire ce passage continu, ce mouvement liant, à la bipolarité antagoniste de ses stations, aux couples d'opposition Nord/Sud, noir/blanc, noir/couleur, positif/négatif, plein/vide, etc. C'est leur synthèse qui importe, le métissage des influences, les analogies qui se révèlent au-delà des contrastes et des frontières, *entre* les signes précolombiens et les signes inuit. «Puis, au centre physique de ces deux pôles, il reconnaît le signe contemporain de la culture des américaines qui réconcilie étrangement, jusque dans les circuits des micro-ordinateurs, les mêmes graphies», écrit Pierre Sarrazin dans le carton d'invitation de l'exposition *Between* chez Michel Tétrault en septembre 1984. Cette synthèse se ressource

aussi à l'hérédité amérindienne, à son héritage génétique.

Tout est en place pour que ressurgisse cette «mémoire génétique» durant l'été 1985, suite à un nouveau séjour au bord du Baskatong. «Lors de ce voyage, dit-il, j'appris qu'au fond se trouvait un village amérindien submergé lors de la création du réservoir... Des sites du Mexique préhispanique à la nordicité, on a peut-être submergé d'autres civilisations avant nous.»⁽¹⁰⁾ Peut-être aussi la nôtre, la civilisation occidentale et particulièrement celle du Nouveau-Monde, sera-t-elle anéantie. Derouin se place par anticipation dans cette situation post-catastrophique quand il réalise les panneaux de *Cri génétique*, *Hommage à... Goya, Gauguin, Munch, Kirchner, Picasso, Pollock, Holgate, Baskin, Kafka, Posada, Orozco, Miller, Miron, Dubuffet, Munakata, Mishima*, etc. Il superpose les crânes des créateurs dans les

cases de catacombes imaginaires. Il les dispose, sans le savoir, comme ils le sont dans les tombeaux mayas. Cependant, ce cri demeure plus culturel que génétique, cri de la tête et non du ventre.

Le vrai cri hurlant de la peur panique allait venir des entrailles de la terre. Le 19 septembre 1985, René Derouin se trouve au vingt-septième étage d'un hôtel de Mexico quand s'ébranle à 7h18 la première secousse du tremblement de terre (7,8 de magnitude) qui va éterniser sept longues minutes le passage de vie à trépas. «Je me suis dit : Tu parles, je viens mourir dans la ville d'où je suis parti ! Je suis mort à Mexico. Puis je suis revenu...» Derouin a vécu, physiquement, l'accélération de la mémoire et le choc des forces telluriques, des plaques tectoniques, qu'il figure dans son oeuvre, et qu'il était venu exposer à Mexico.

Après une secousse aussi fondamentale, la métaphore cultivée n'est plus de mise : *Mémoire et cri génétique* (1986) renoue avec l'expressionnisme primitif. *Ecbographie de la mémoire génétique*, la même année, superpose en transparence verticale les couches de polyester comme les couches géologiques et généalogiques des millénaires. Le cri de la bouche est le sexe élargi du corps féminin



Nouveau-Québec, 1979, 1980.
Gravure sur bois de fil, 228 X 707 cm.
Coll. Musée du Québec.
Photo: Yvan Boulerice.



Série 8.9.9.0, *Equinoxe*, 1990.
Installation, Galerie UQAM,
Polyester, bois,
céramique, eau.
Photo: Lucien Lisabelle.

qui accouche et les ondes sismiques qui s'écartent de l'épicentre. C'est Thanatos et la Terre-Mère emmêlés dans une vertigineuse remontée aux origines. Le bassin d'eau s'impose de lui-même selon la logique de l'imaginaire : eaux de la naissance, et eau funeste du Styx. «L'eau pour moi est maléfique, associée à la mort, à cause de plusieurs mortalités venues du fleuve dans ma famille, à Longue-Pointe.»

Aussi, logiquement, Thanatos appelle Eros. Les forces de vie, intensément exaltées après le tremblement de terre déclenchent le jaillissement dionysiaque de l'inspiration érotique. *Ecbographie du printemps*, réalisée en avril-mai 1987 et installée en juin au Musée de Rimouski, dans le cadre de l'exposition *L'Esprit des lieux*, rend hommage, en neuf panneaux, au corps de la femme. Mais ses courbes dessinent aussi des roches qui incarnent le corps de la Terre-Mère. Plus érotiques, plus dionysiaques, exceptionnels dans la production de René Derouin par leur spontanéité, leur fraîcheur, leur intensité dans un médium inattendu chez lui, les cinquante-trois pastels de petit format, dessinés durant l'hiver 1987-88 à Puerto Angel, Puerto Escondido, Teotihuacan, Chapultepec, etc. Extraits des Carnets de l'artiste et exposés à Trois-Rivières, ils donnent libre cours à une exultation jouissive, au déchaînement de la fête, à une trépidante coloration que les formats plus grands et plus réfléchis ne retrouvent plus après coup. C'est la face dionysiaque de Saturne !

LA LIGNE ÉQUINOXIALE

À 54 ans, René Derouin a désormais passé «la ligne équinoxiale» (comme a dit Vespucci) de la maturité. «Equinoxe, c'est l'égalité entre le jour et la nuit, le milieu de la vie, la maturité, dit-il.» En franchissant la cinquantaine, il s'est lancé en solitaire dans une entreprise qui a occupé quatre ans de sa vie, à la fois artiste, conservateur et producteur d'une exposition et d'un itinéraire triangulaire. Il n'a pas attendu que des intérêts marchands (politique et culturels) mettent à la une les «accords tripartites de libre-échange



Série *Between*, 1983.
Bois relief polychrome, 2,44 X 3,66 m.

États-Unis, Canada, Mexique», qui font se souvenir de la continuité ignorée d'un continent depuis Colomb, et remettre sur la carte l'art mexicain et ses musées. En avance sur les institutions, il s'est débrouillé tout seul⁽¹⁾ pour la placer dans trois villes et éditer un catalogue trilingue.

Au rapport binaire Nord-Sud se substitue clairement cette fois une relation complexe à établir sur le modèle triangulaire qui relie les cités. Montréal y représente le Québec, la francophonie d'Amérique, Mexico et ses racines précoloniales, la civilisation amérindienne, Edmonton, la ville canadienne la plus nordique du continent⁽²⁾. Le message est clair, le jeu se joue à trois.

L'installation de la *Série 8990 Equinoxe* regroupe bois relief polychrome, peinture acrylique sur toile, impression sur polyester, photographie et estampe. Mises bout à bout, les pièces constituent une murale de quarante-cinq mètres de long. À la galerie de l'UQAM, les bas-reliefs étaient latéralement accrochés au plafond, libérant le sol, ce qui donnait une impression de légèreté accrue par la mouvance des voiles de polyester suspendus au milieu, comme dans une nef d'église. Cette analogie était renforcée par l'effet lumineux du retable/vitrail bleu cobalt des trois peintures accrochées au fond, à droite de la galerie, qui l'orientait en quelque sorte, tel un chœur.

L'oeuvre centrale est un *Hommage à la population de la ville de Mexico*, et à ses vingt trois millions d'habitants (presque l'équivalent de la population du Canada entier) qui en font une mégapole grouillante de vie et d'énergie, de couleurs et de bruit. Mais aussi, cité tragique du «terremoto» et de ses dix à vingt mille morts. Octavio Paz a écrit : «L'indifférence du Mexicain devant la mort se nourrit de son indifférence devant la vie.» Indifférence, vraiment ? ou «la Honra» ? □

(1) Vleslie Luehbbers, «René Derouin et la nature de l'estampe», Catalogue de l'exposition *Série Equinoxe*, 1990, p. 39.

(2) Entretien avec René Derouin le 30 janvier 1991. Les citations données sans référence subséquentement sont extraites du même entretien.

(3) Lance Morrow, «1968, the year that shaped a generation», *Time*, January 11, 1988, pp.16-27.

(4) Voir Gilles Daigneault, «Vers une défense et illustrations de la gravure québécoise», *Vie des Arts*, No 90, printemps 1978. Le numéro était consacré à la gravure au Québec.

(5) René Derouin, Catalogue *L'Esprit des lieux*, Musée régional de Rimouski, été 1987, p.10.

(6) René Derouin, entretien avec Diane Saint-Amand, fiche du Musée d'art contemporain pour l'exposition *Empreintes et Reliefs*.

(7) *Il Mondo nuovo* di Amerigo Vespucci, cité par Heinz Weinmann, *Du Canada au Québec*, Généalogie d'une histoire, Ed. de l'Hexagone, Montréal, 1987, p. 33.

(8) Martin Waldseemüller, *Cosmographie de 1507*, cité par Heinz Weinmann, *Ibid.*, p. 36.

(9) Entretien avec Normand Biron, *Le Devoir*, 17 novembre 1984, repris dans *Paroles de l'art*, Ed. Québec-Amérique, Montréal, 1988, pp. 141-153.

(10) Catalogue de *L'Esprit des lieux*, op. cit. p. 10.

(11) Voir l'entretien avec Jean Dumont, *Le Devoir*, 13 octobre 1990.

(12) Galerie de l'UQAM, du 12 octobre au 18 novembre 1990 ; Museo Nacional de la Estampa, du 20 mars au 27 avril 1991 ; Edmonton Art Gallery, du 19 octobre au 8 décembre 1991. Notons également que l'artiste participera cet été à l'exposition *À force de terre*, à la Galerie Circa, du 1er juin au 31 juillet.