

Irène Chiasson

Françoise Le Gris

Numéro 142, hiver 2008–2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1432ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions l'Interligne

ISSN

0227-227X (imprimé)

1923-2381 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Le Gris, F. (2008). Irène Chiasson. *Liaison*, (142), 32–34.

FRANÇOISE LE GRIS

À L'OCASION D'UNE DOUBLE EXPOSITION des œuvres d'Irène Chiasson tenue dans deux lieux distincts de la région montréalaise¹, nous proposons une réflexion sur son œuvre plastique des années 1960, marquée très particulièrement par ses origines acadiennes.

Irène Chiasson, née à Senneterre, en Abitibi, d'un père acadien et d'une mère québécoise, n'aurait-elle d'acadien que le nom de famille et les ancêtres? Le grand-père William Chiasson, 22^e enfant d'une famille installée à Bas-Caraquet — de quoi assurer des liens solides avec le berceau acadien, sinon la lignée — se déplacera pour mieux assurer la subsistance de la famille: d'abord à Halifax, pendant la Première Guerre Mondiale, puis en Nouvelle-Angleterre, en 1918. La famille déménage de nouveau, cette fois en Abitibi (1921), car ses membres sont assurés d'avoir des terres et des emplois dans les mines d'or. Émile Chiasson, le père d'Irène, a 15 ans à son arrivée en Abitibi; il y fonde un foyer, en 1930, avec Alma Laliberté, dont la famille est issue des Cantons de l'Est.

Cette brève notice généalogique prend tout son sens lorsque Irène, à qui on a demandé en quoi elle est aca-

diennne, répond simplement: « accompagnée d'une expérience de l'échec, j'ai toujours ressenti en moi une déchirure intérieure, cette sorte de sentiment qui nous fait dire: "J'ai mal à mes ancêtres". Pendant des années, quand j'entendais la chanson *Évangéline*, je fondais en larmes, comme ça, systématiquement. Et c'est cette déchirure qui me relie à mon passé acadien. La déchirure est la mémoire même de ce passé.» Il n'en fallait pas plus, comme héritage, pour donner une clé essentielle à l'œuvre plastique de l'artiste. Un mot-éclair qui illumine dès lors tout un pan de sa production artistique des années 1960, soit la période la plus fructueuse de l'œuvre.

L'œuvre torturée de Chiasson au cours de ces années-là me souffle la sentence du collagiste tchèque Jiri Kolar affirmant: « la déchirure faite n'est plus à refaire »². Par ce rappel, je voudrais suggérer les liens de l'artiste avec un passé ancestral qui tient à un nom de famille, celui du père, et sa confrontation perpétuelle à un passé, vécue de l'intérieur, comme un ressenti, sorte de vibration dysphorique, qui installe le sentiment d'« être née dépaycée ». La hantise du passé dans un seul nom de famille, passé lourd à porter, comme une vieille peau de chagrin, évoquant l'errance, le déplacement, le dépaysement. Le déplacement s'ajoutant à l'expérience accumulée de l'Histoire, la question de la survie est au cœur

de l'existence, son moteur. Le cas de Chiasson n'illustre-t-il pas concrètement les données de la psychologie trans-générationnelle où l'ébranlement d'un système familial peut se répercuter sur plusieurs générations, la mémorisation des données passant ainsi par la conscience du groupe.

Au cœur de l'œuvre élaborée, particulièrement au cours des années 1960, l'expérience intérieure de la « déchirure » que vit Irène Chiasson semble commander le geste fondateur de ses choix esthétiques. Dès lors, s'inscrivent délibérément les marques d'une écriture-blessure, qui emprunte ses moyens au dessin, au collage et au photocolage, pour mieux exprimer trois ordres de faits: le déplacement-errance, la déchirure-coupeure, la déféctuosité-échec. Déconstruisant et reconstruisant un espace, des lieux où vient à poindre la tragédie muette. Hors de la fonction explicative, on constate dans l'œuvre une organicité entre matière, forme et sens. La blessure ancestrale déportée comme signature-déchirure, fort apparente dans l'œuvre, constitue dès lors le berceau d'accueil de toute expérience traumatique: déchirement amoureux, échec social, désillusion professionnelle, désir d'un ailleurs, qui presque miraculeusement se concrétise sur le territoire artistique. C'est en effet, là que la chance lui est donnée d'exprimer ce monde d'une subjectivité éprouvée. Une nouvelle possibilité de survie s'offre à elle.

Sourire céleste
collage de papiers découpés
48 X 29,5 cm
1966



1 - Œuvres d'Irène Chiasson: au cœur de la Révolution Tranquille

1er volet: Costumes d'Irène Chiasson: entre tradition et modernité

Musée du costume et du textile du Québec, du 26 septembre au 7 décembre 2008

2e volet: Irène Chiasson - Le corps mis en scène: collages et photocollages

Maison de la culture Notre-Dame de Grâce, Studio B, du 6 septembre au 26 octobre 2008

2 - Jiri Kolar, *Dictionnaire des méthodes*, Éditions Revue K, Alfortville, 1991, p. 32

Cris et tremblement
collage de papiers déchirés
et découpés
29 X 46 cm
1963



En 1962, après ses études à l'École des Beaux-Arts de Montréal, Irène Chiasson abandonne le mode traditionnel de la peinture pour pratiquer le dessin libre et pour passer au collage et au photocolage. Elle se met en marge, délibérément. L'événement opère dans une sorte de mise en situation artistique, une mise à l'épreuve de la création. Se produit alors une étrange remontée des jeux de l'enfance — elle a à peine quatre ans quand elle s'adonne à la découpe de vieux catalogues de vente du magasin *Dupuis et Frères* fournis par sa mère pour construire une série de portraits, des figures habillées de costumes découpés à même les pages, ses magasins, ses étalages. À partir de ce moment d'abandon de la tradition académique, le geste de *déchirer*, geste anarchique s'il en est, s'avère radical et franc. Il s'impose comme un archétype, une structure primaire, une inscription irrévocable de la blessure intérieure. Il entaille le sujet de l'œuvre, porteur de sens et de non-sens. Il sépare, rompt l'unité et la cohésion. Les œuvres à teneur abstraite, tout d'abord, amalgament encre, acrylique et papiers déchirés. Puis, une série de papiers froissés et collés (1963-1965) subit une autre distorsion des matériaux sélectionnés, celle de l'aciérage. Frottant les pigments et vernis à la laine d'acier, l'artiste sillonne ainsi les papiers découpés d'innombrables filets arachnéens et enchevêtrements de lignes, où les données de l'image première s'estompent quand ils ne disparaissent pas tout à fait. Métaphore d'une mémoire évanescence, danger de l'oubli et de la disparition qui guette. Peut-être aussi un vouloir oublier, effacer, estomper le souvenir, se défaire d'une identité *marquée*, que l'artiste ressent alors comme une stigmatisation.

Chiasson développe alors une gestuelle où deux versants se reconnaissent. Tout d'abord, les papiers déchirés où la violence matérielle et symbolique se fait séparation, amputation, arrachement. Puis une gestuelle autre, non pas *action painting* ou automatisme peint, avenues très fréquentées à l'époque, mais plutôt un dessin libre, des papiers découpés à même le ciseau, où l'artiste entaille les belles formes du matériau premier (ici il y aurait des rapports évidents à établir avec la couture et la création de costumes qu'elle pratique par ailleurs), et tranche

vivement en suivant les méandres de son désir perturbateur. Une ambivalence certaine s'inscrit au creux des interstices, où les morceaux recollés affirment ou nient, par raccords apparents ou non, leur disparité. Pas étonnant, donc, cette déconvenue, déconstruction de l'image, du bel ouvrage comme de la belle œuvre, pour en arriver à ce chaos insolite, cette érotique voilée, ce mystère qu'installe l'inconvenance des plans dans l'image, ou encore cette parade de mutants (*Marathoniens*, 1967) qui courent sur les dessins, porteurs de costumes étranges quand ce n'est pas le vêtement même de leur chair qui est bariolée, mutilée. Ces êtres hybrides, indéfinissables apparaissant au bout de la plume encreée n'incarnent-ils pas l'humiliation et l'offense, une sous-humanité?

La déchirure, la coupure se lisent donc sur fond de dépaysement. Dans l'ordre esthétique, c'est la rupture avec l'ancien monde, et la plongée dans la modernité, dans cette déconstruction de la figure et de l'espace. Annihilation des repères, inversion des figures, distances, écarts, superposition des contraires, tous ces collages indiquent une désorientation spatiale. Chiasson opte pour une anti-peinture, un art non-élitiste, abordable mais non moins pourvu de frénésie. Et pourquoi pas, une échappée vers le surréel, une esthétique de la capture, de l'association libre arrachée à même les pages des magazines, matériau pauvre, aussi pauvre pourrait-on dire que la « terre de roches » abitibienne qu'il fallait cultiver, ou ce que suggère encore l'expression de la mère : « mille métiers, mille misères », rattachée à l'image du père, toujours en déplacement, d'un espace à l'autre, d'un *boss* (anglais) à l'autre. Parler anglais, c'était pouvoir gagner sa vie, gagner son pain, ce que Irène adolescente accepte mal. Ainsi, chez l'artiste naît cette détermination sociale pour affranchir l'art du monde de l'argent. Aragon ne disait-il pas : « le collage est pauvre » (*La peinture au défi*), en même temps qu'il produit le merveilleux, l'insolite, le mystère.

Faire fructifier à partir de rien. La déchirure, l'arrachement, le découpage pétrissent les images à même des reliques d'un monde capitaliste soi-disant civilisé, en pleine effervescence. Dans *ce monde*, rien ne serait en ordre, ou plutôt son

faux ordre de façade s'avère un simulacre et mérite qu'on le démonte, car défait aux yeux de l'histoire personnelle et collective, pour lui redonner un sens, pour ceux-là, victimes de l'Histoire, au passé *dérangé*. Les mutilations de têtes, mains, œil, jambes, pieds, bras, tout y passe dans cette machination où le chaos événementiel de la déflagration est concrétisé, matérialisé afin de mieux recomposer un ordre non logique mais poétique du monde. Là, règne la rencontre arbitraire des traces, tessons et objets partiels d'un corps social et politique éclaté, dégarni de son pouvoir pour mieux installer des proto-formes, des embryons aux raccords insolites, des puissances d'évocation et de possibles. Une gestation de formes en mouvement, entièrement redevables au *hasard objectif*, dont l'intensité s'accroît par effet de déplacement constant.

L'artiste détruit ainsi la rhétorique publicitaire trompeuse, mensongère, afin d'introduire une critique explicite des processus de séduction et de sublimation par l'image. Les corps morcelés, les fragments épars résultant de cette déconstruction des images des magazines mettent alors en péril le confort sucré et l'unité vernie des beaux corps nus pour leur redonner une vie nouvelle, plus poétique, sans négliger une dimension certainement plus érotique. À cette beauté idéale du corps féminin véhiculée par la mode ou la publicité, l'artiste substitue la « beauté convulsive » (Breton), mordante, crue, assassine. Dans les pages du livre *Image et Verbe* (1966) où les collages de Chiasson motivent les poèmes de quatre auteurs (François Piazza, Yves Leclerc, Antony Phelps, Raymond Charland), n'est-ce pas, en effet, ce processus de transformation charnelle qui tranche le corps, leçon d'anatomie déclinée par objets partiels dont on devine qu'elle se joue sur une table de dissection où l'intensité dramatique, par longitude et latitude, est en perpétuel déplacement. L'œil isolé, comme une caméra, guette partout, il devient bouche, sexe, il est vision, voyance, peut-être bien voyeur aussi. Cet œil scrutateur, regardé-regardant, devient un équivalent symbolique de l'introspection analytique pour l'âme ou le psychisme. Manipulation contre manipulation, le photocolage se lève telle une arme de détournement de sens et de démontage idéologique. Le fragment et, dans certains cas, l'ambiance de mystère, une sorte d'inquiétante étrangeté, entraînent ces séries vers des effets de dépaysement propres à l'art surréaliste. Traversant ces compositions, la dimension de l'éros-thánatos s'immisce subrepticement dans les failles de la scène, raccords trompeurs, où joue à plein la permutation des objets anatomiques découpés, tronqués et par le fait même intensifiés. Ces séries de collages en couleurs, ou en noir et blanc tels ceux d'*Image et Verbe*, servent de pivot à plusieurs expositions et spectacles d'art total en 1966, sous des titres aussi éloquentes que « Autopsie », « Corps désarticulés » et, en 1967, « Métamorphoses d'Aphrodite ». On y voit encore des masques déchiquetés, défaits (*Qui suis-je, Faciès camouflé*, 1966), des architectures effondrées (*Cris et tremblement*, 1963) dont les débris nous portent à rappeler que l'art naît de l'expérience intérieure (Bataille), et que l'expérience intérieure se forge à même l'histoire individuelle et collective, que l'art loin d'être seulement un reflet est surgissement et structuration de cette expérience intérieure pour mieux révéler son contenu subjectif, et mettre en lumière les valeurs humaines qui se dégagent des valeurs esthétiques.

En même temps, Chiasson, même si elle est retenue d'un côté par un passé, une tradition, emprunte un langage réso-

lument moderne, qui articule la défaite de la représentation mimétique par la cueillette, le montage et l'assemblage des fragments, jouant sur le hasard des rencontres insolites, procédé ouvrant sur un espace hétérogène, éclaté, sans repères. Aux accents de cataclysme. Il y a sans doute quelque chose de l'*esthétique négative* telle que conçue par Adorno où l'*œuvre au noir* se construit par la mise en scène de la déflagration même. Un sinistre en rappelle un autre et la faille pratiquée dans la conscience historique est appelée à sa répétition, elle brille au-dessus de la mêlée, éclatante et froide comme une victoire. La conscience de soi, la perpétuation et la transmission des valeurs identitaires ou d'appartenance au groupe, menacée et décriée de toutes parts à l'heure actuelle, pourraient bien devenir le souvenir d'un temps révolu, lointain, presque vague et incertain, une sorte d'archive usée, entassée dans les replis de l'Histoire, du Temps d'avant, mais d'avant quoi au juste ?

Ces œuvres de jeunesse de Chiasson pointent l'âme captive d'une mémoire, manifestée au niveau d'une attitude artistique autant que des contenus eux-mêmes. Les contenus en tant que tels ne sauraient seuls *identifier* le mal, sinon par l'expression d'une sorte de malaise existentiel, social, qui s'exprime par des gestes ataviques, une structure inconsciente, un *souvenir d'enfance* aurait dit Freud (voir son *Léonard de Vinci*). La déchirure, perçue comme expérience au fondement de la lignée paternelle, appelle la couture, celle de la lignée maternelle, la suture, et qui vaut même la peine qu'on troque un nom, celui de Chiasson pour un autre nom, celui de Laliberté, ou qu'on se l'adjoigne, afin de s'assurer une survie, une vie tout court, plus légère, moins handicapée, pour faire en quelque sorte peau neuve. Avec le dessin, la coupe, la couture, autre art pratiqué par Chiasson, s'inscrit la transmission maternelle et, symboliquement, constitue une sorte de réparation, une jointure de ce qui est séparé, une remise ensemble des découpes dans une ordonnance utile et belle. « Ma mère décousait des vieux manteaux usés, les retournait, et en faisait des neufs. Avec rien, elle faisait de vraies merveilles. »³

Pour Chiasson, ce mal-être ancien se résorbe, plus tard, dans une sorte de réconciliation, alors qu'elle signe ses œuvres Chiasson-Laliberté, une fois que l'objectivation historique de l'expérience intérieure acadienne en vient à installer une distance, à cautériser les plaies du *Grand Dérangement*, dont il fallait exprimer les affres dans son œuvre, avant qu'elles ne s'effacent de sa mémoire. Sa production récente, toujours fondée sur le dessin libre, est passée à une autre harmonique, débarrassée de cette violence torturante. « Je ne ferai plus jamais de déchirures », avoue-t-elle aujourd'hui. Et elle savoure un nouveau plaisir à dessiner des personnages flottants, aériens, qui ressemblent fort à des bonheurs possibles, sur de beaux papiers de fabrication St-Gilles, aux pastels veloutés. Elle persiste et signe *Chiasson-Laliberté*, là où la dualité du fait francophone, acadien et québécois, cherche une halte, des régions d'apaisement et de repos. ||

Françoise Le Gris est professeure associée au département d'histoire de l'art de l'UQAM. Théoricienne, critique d'art et poétesse, elle a aussi organisé plus d'une trentaine d'expositions au Québec et ailleurs.

3 - Toutes les citations de Irène Chiasson sont empruntées à une entrevue réalisée par l'auteur en septembre 2008.