

René Derouin
Fleuve-Mémoires

Mona Hakim

Number 31, Spring 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/205ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hakim, M. (1995). René Derouin : Fleuve-Mémoires. *Espace Sculpture*, (31), 29–31.

Fleuve-Mémoires

R e n é D e r o u i n

Mona Hakim

On connaît bien la démesure de l'artiste graveur et sculpteur René Derouin. Quiconque a suivi son itinéraire artistique des dernières années, s'est laissé entraîner par le courant migratoire des 20 000 menus personnages façonnés un à un dans la terre cuite. Depuis la création des premières pièces-céramique réalisées par l'artiste au Mexique et au Québec entre 1989 et 1992, la horde de statuette de grès entreprit un long cheminement sur le continent donnant lieu subséquemment à de multiples ramifications. De fait, *Migrations*, cette foule dense et

Un élément de la murale-photo.
Photo : Jeanne Molleur.



hétérogène, symbole des exodes de populations, séjourna simultanément au Musée Rufino Tamayo de Mexico et au Musée du Québec, à Québec en 1992. La même année *Place publique* fut présentée pour la première fois à Montréal à la galerie Circa. À l'été 1994, le Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul accueille *Fleuve-Mémoires*, installation monumentale et synthétique subdivisée en quatre moments clés de la trajectoire mouvante de l'artiste : deux épisodes tirées de *Migrations*, *Place publique* et une faune marine sculptée dans un immense bas-relief mural. Et comme ultime geste, événement choc de ce long voyage mnémonique, le largage au fond du fleuve Saint-Laurent, à la mi-juin 1994, de plus de 19 000 pièces d'argile issues du projet *Migrations*.

L'attitude, on en conviendra, est radicale. Propulser dans les profondeurs marines une oeuvre de plus de quatre années de travail paraît au premier abord iconoclaste. Or, si l'on scrute de plus près la démarche globale de l'artiste, le geste événementiel s'inscrit dans un parcours extrêmement conséquent. Le point de vue plus symbolique de ce que l'on pourrait qualifier de performance renvoie à la notion de territoire, à la mouvance des peuples, à la filiation humaine et aux espaces géographiques. Notions éminemment prégnantes, on le sait, dans le travail de Derouin. Dès lors, *Migrations* trouve son aboutissement logique dans le fleuve en tant qu'allégorie d'un flux permanent, d'un "lieu de passage" et d'appartenance. Le fleuve Saint-Laurent, comme lieu de mémoires historiques, symbole de l'imaginaire collectif québécois. Au terme d'une odyssée sur le continent Nord-Sud, l'oeuvre retournerait ainsi à son point d'origine.

D'un point de vue autre, le geste de l'artiste cache mal une dimension critique. En larguant la presque totalité de l'oeuvre au fond de l'eau, Derouin récusé en quelque sorte le rôle de conservation assigné à l'institution muséale. Par une prise en charge du temps et de la mémoire — celle du corps et des lieux — *Migrations* fut au préalable conçue pour

René Derouin, le
12 juin 1994, sur
les berges du fleuve
Saint-Laurent.
Photo : Jeanne Molleur.



une traversée du temps, dans le but avoué d'assurer sa propre pérennité. Insistance sur la durée donc, ne fut-ce que par la permanence des matériaux tels que la céramique et le bois, par la durée de sa mise en oeuvre et par son inscription à la fois dans un lieu public et muséologique. L'oeuvre se limitera toutefois à sa période d'exposition, temps éphémère et fuyant. Conséquemment, quel est le sort réservé à ces 20 000 pièces d'argile ? Dans l'éventualité d'une acquisition par un musée, l'installation ne risque-t-elle pas, compte tenu entre autres de son caractère quantitatif, de croupir plus souvent qu'autrement dans des caissons feutrés ? En déversant en bloc dans les courants pélagiques la majeure partie de son oeuvre, Derouin non seulement instaure-t-il de son propre chef un nouveau Musée imaginaire, mais met en relief l'aspect éphémère de l'objet d'art. Fort pertinente dans l'art actuel, la question de l'art éphémère versus son défi à la conservation, mériterait sûrement qu'on s'y attarde plus longuement.

Parmi les statuettes qui ont échappé au largage, 200 pièces ont par ailleurs été offertes en donation au Musée Rufino Tamayo, soulignant le passage de l'oeuvre dans cette institution et première étape du projet. Deux cent cinquante pièces supplémentaires ont été, quant à elles, distribuées à autant de personnalités québécoises, canadiennes et mexicaines associées au domaine culturel. Encore là, Derouin pose un geste singulier. À l'instar du fleuve, un noyau de 250 individus jouera dès lors le rôle de "gardien de mémoires". Deux gestes à portée médiatique (les médias écrits et électroniques ont d'ailleurs amplement commenté l'événement) faisant référence à l'installation antérieure *Place publique*, en ce

qu'elle questionne la vocation de cette agora dans nos sociétés. Physiquement celle-ci détient un rôle capital au sein du peuple mexicain où s'y multiplient les rassemblements de foules bigarrées. L'installation, rappelons-le, fut inspirée de ce site dense et coloré, incluant une place de choix au podium sur lequel trône là-bas l'élite politique et culturelle. Derouin nous remémore ainsi qu'à l'encontre du Mexique, aucun homme politique québécois ou canadien ne confronte véritablement les masses, qu'ici cette "Place publique" n'est qu'exclusivement médiatique. D'où la sélection élitiste de sa part concernant les personnalités reconnues pour leur pouvoir médiatique ou leur intervention dans le domaine culturel. D'où le passage de deux manifestations gardées secrètes (jusqu'au moment opportun) à leur réception médiatique ; passage du privé au public, de l'individuel au collectif.

Sur le site d'exposition de Baie-Saint-Paul, l'installation procède par séquences temporelles, ou tient lieu, si l'on veut, d'avant et d'après-coup par rapport au largage et aux 250 envois postaux. *Place*

publique (oeuvre antérieure) trône à l'un des bouts de la salle, alors que neuf caisses de transport sont dressées au centre du plancher. Neuf caisses, cautionnant en guise d'objets-témoins l'odyssée et les points d'ancrage de passagers qui en seraient à leur ultime destination. Ces caisses muséologiques qui ont joué à leur façon un rôle de conservation de l'oeuvre ne serviront désormais que de pièces à conviction. À l'intérieur de chacune d'elles repose une photo retraçant l'épisode charnière du 14 juin : images-témoins de l'ultime destination des figures sculptées.

À l'autre bout de la salle, tapissant le mur du fond, une gigantesque murale photographique (conçue ultérieurement) se déploie comme un long chemin encodé. Ce sont 1 200 des 19 000 pièces déjà larguées qui laissent ici leurs traces en guise d'index à l'oeuvre. De loin, la légion de personnages qui se déplace de gauche à droite, toujours dans la même direction, s'apparente au graphisme d'une mémoire informatique. De près, chacun d'eux trahit sur son corps une masse rouge semblable à une plaie vive, issue

d'éraflures sur l'émulsion photo : flétrissures-témoins, symbole du passage des figures dans les abîmes fluviaux. Figées par l'épreuve photographique, elles constituent néanmoins une sorte de pellicule cinématographique qui tend à reproduire en accéléré les attributs tangibles d'une trajectoire continue et d'un temps perpétuel.

Dans la même lignée, un vaste bas-relief mural en graphite, en céramique et en bois s'étale sur un des murs adjacents. Greffée aux trois autres objets de mémoire et exhibée comme un grand fleuve noir, cette faune abyssale, quasi moyenâgeuse, transpose en creux le métissage de corps humains et d'animaux aquatiques que Derouin semble avoir extirpés là aussi du fleuve-cimetière. Dans ce qui apparaît comme une monumentale plaque commémorative, l'univers y est pourtant com-

de Baie-Saint-Paul, à titre d'artiste invité. Sa compagne Jeanne Molleur a servi de modèle à cette mosaïque, dont les formes rappellent vaguement celles des statuettes de grès. Peu après, *Fleuve-mémoire suite* — un cortège de personnages juchés sur des plates-formes au sol — sera exposée au Musée régional de la Côte-Nord, à Sept-Îles, dans le cadre de la 5^e Biennale des arts visuels. Suivra une série de bas-reliefs muraux et de gravures présentés successivement à la galerie Horace de Sherbrooke, au bar Inspecteur épingle à Montréal, et à la galerie Jean-Claude Bergeron à Ottawa.

Le pèlerinage se poursuit donc inlassablement conjurant l'éphémère. Chez René Derouin, l'achèvement d'une trajectoire commanderait irrémédiablement un effet contraire de mouvance. Les forces mouvantes prennent ainsi valeur de permuta-

250 personnalités médiatiques de même que le geste-performance de l'artiste.

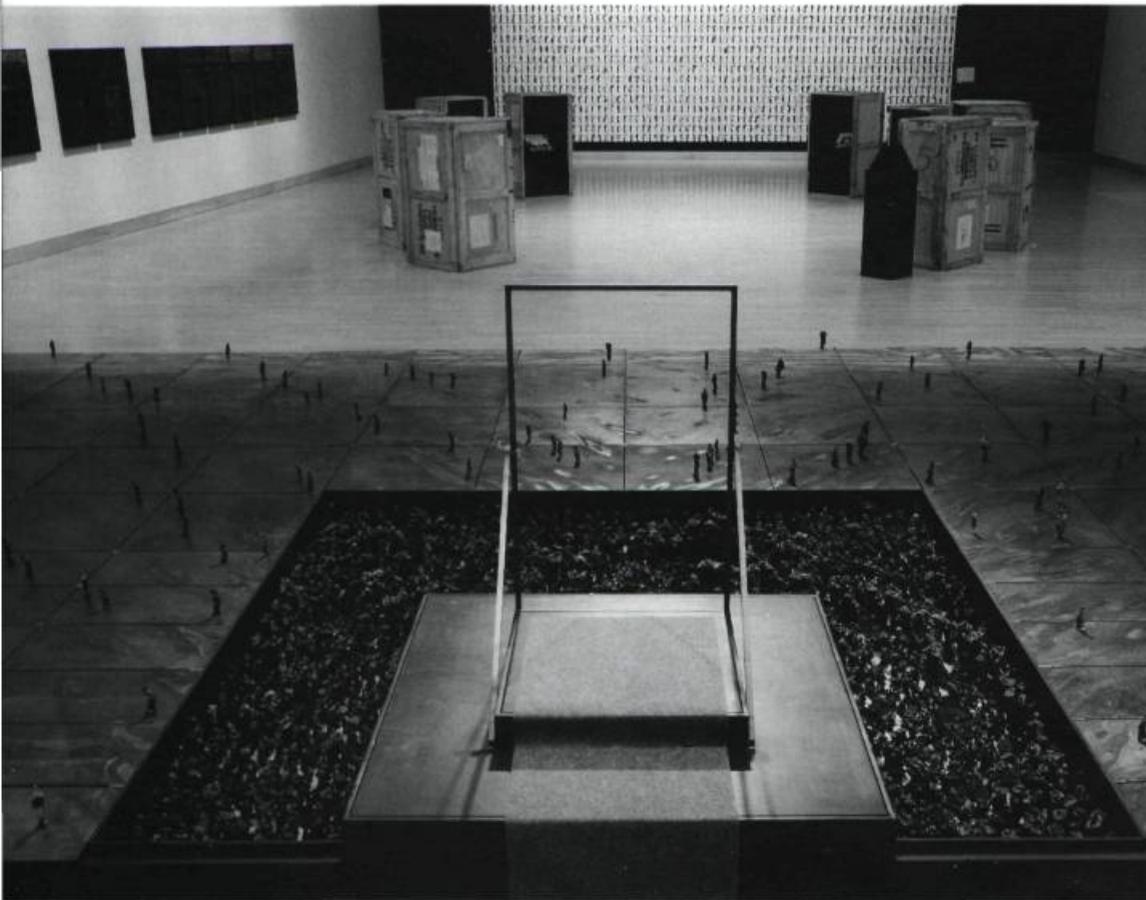
Il n'est pas inopportun de se remémorer ici l'installation des 40 000 figurines d'argile du britannique Antony Gormley,¹ dans la mesure où elle nous permet de mieux saisir le rôle de l'individu dans son rapport à la masse. Entendons ici une compréhension en regard de deux approches totalement divergentes. Dans *Champ* (de Gormley), les corps informes et anonymes croulent sous la marée humaine en attente d'un sauveur. Si Gormley tend à rendre l'individu responsable de l'avenir du monde, celui-ci (en l'occurrence le spectateur) sera néanmoins situé à l'extérieur du troupeau. Il y a une vision quelque peu socialisante dans la façon de faire de cet artiste, alors que l'organisation sociale forme ici un tissu opaque et résistant semblable à une armure. Parce qu'immobile et silencieuse, *Champ* tend néanmoins à transcender l'image du corps physique et collectif, d'où sa dimension quasi occulte. Rien à voir avec l'oeuvre de Derouin, dont le corps individuel s'ancre à la terre, subit les meurtrissures et joue un rôle prégnant dans la conscience collective. Chaque morceau de mémoire étant pour lui une trace à poursuivre dans sa quête de territoire. ■

Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul
24 juin - 14 septembre 1994

NOTE :

1. *Champ* rassemble 40 000 figurines d'argile, frustes et presque identiques, exécutées au Mexique par une famille de briquetiers de Cholula. Les affinités avec le travail de Derouin se limitent au pays et au matériau d'exécution, au rapport au corps et à la masse humaine. L'oeuvre fut présentée au Musée des beaux-arts de Montréal, à l'été 1993.

Completed after three years' work in 1992, *Migrations* was a collection of 20,000 handmade clay figurines that drew reflection on the modern plight of population displacement. The exhibition travelled from Mexico to Quebec, until its final dissolution in June 1994 when René Derouin disposed of 19 000 figurines at the bottom of the St. Lawrence river. That same summer, Derouin set up a monumental installation at Le Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul, a sculpture of marine fauna executed in bas-relief and entitled *Fleuve-Mémoires*. The installation was accompanied by elements of *Place publique*, an earlier reflection on the collective function of the agora in Mexican society. Ever active, Derouin executed a photographic mural for the Baie-Saint-Paul Symposium in 1994 entitled *La mémoire de Jeanne*. In 1995, he will be presenting *Fleuve-mémoire-suite* at the 5th Visual Arts Biennial in Sept-Îles, besides investing three other Quebec galleries with new works.



René Derouin,
Fleuve-Mémoires,
1994. Centre
d'exposition de
Baie-Saint-Paul.
Photo :
Lucien Lisabelle.

pact et d'une extrême agitation.

En regard de ces deux dernières oeuvres, on reconnaît la non-finitude d'une migration que l'on croyait pourtant arrivée à son terme. Depuis cette date fatidique du 14 juin, Derouin n'a cessé du reste de cumuler les manifestations en guise de prolongement, pour ne pas dire d'exorcisme par rapport à sa scission d'avec *Migrations*. Mentionnons parmi elles, *La mémoire de Jeanne*, autre murale photo qu'il a exécutée lors du Symposium 1994

tion, alors que l'action collective se porterait, elle, garante du principe d'évolution. Dans cette perspective, on comprend mieux comment la mise à l'eau de *Migrations* fait moins l'objet d'une perte définitive que d'une régénération. Or chez lui, tout élan collectif se veut tributaire d'une pulsion individuelle. De là, la singularité formelle de chacune des statuettes, leur fabrication par un créateur exclusif, l'accès au podium par l'individu, la responsabilité allouée à chacune des