Document generated on 08/06/2025 6:03 a.m.

ETC

Peindre au quotidien

Michèle Drouin, Galerie Elca London, Montréal. Du 28 mars au 23 avril 1992

Jean Dumont

Number 18, Spring 1992

URI: https://id.erudit.org/iderudit/35893ac

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

Dumont, J. (1992). Review of [Peindre au quotidien / Michèle Drouin, Galerie Elca London, Montréal. Du 28 mars au 23 avril 1992]. *ETC*, (18), 56–57.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1992

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

PEINDRE AU QUOTIDIEN

Michèle Drouin, Galerie Elca London, Montréal. Du 28 mars au 23 avril 1992

Michèle Drouin, *L'esprit du miroir*, 1991. Acrylique sur toile ; 178 x 223 cm.

Dans le grand atelier clair de Michèle Drouin, ouvrant sur le ciel et les toits de la ville, les quelques grands tableaux accotés aux murs comme des surprises de couleur, semblaient, dans cet environnement familier, plus paisibles que ceux que je venais de voir aux cimaises de la galerie de la rue Sherbrooke. Tant il est vrai que sortis de l'atelier qui les a vus naître tous les tableaux sont orphelins. Mais là, au lieu des origines, l'envie prenait soudain d'entendre leur histoire, de faire une pose, de laisser couler le temps et de voir, à la surface des toiles, changer la lumière avec les heures du jour.

Un tableau, parmi ceux que j'avais sous les yeux, semblait plus intangible, légèrement distant. L'art ne répond jamais aux questions qu'on lui pose, c'est bien connu mais, au milieu de la glorieuse mouvance des autres, cette toile paraissait plus sûre de sa propre vérité. Un peu comme si les couleurs unies de ses plages ne devaient rien à la complicité de la lumière ambiante. C'était une pièce datée du début de 1983, une des dernières issues de la rigoureuse filiation abstraite et plasticienne initiée par les Guido Molinari, Yves Gaucher, Ulysse Comtois, Fernand Leduc et autres. C'était l'époque où la géométrie était reine et où les couleurs non modulées en épousaient les règles et les contours. Il convient de noter pourtant que chez Michèle Drouin cette géométrisation s'organisait à partir d'arcs de cercle et d'enchaînements de courbes aux lignes singulièrement sensibles et fluides. Ce n'est pas pour rien, qu'à propos de l'expérience plastique vécue à cette période, elle cite plus volontiers les recherches de Sonia Delaunay que celles de ses collègues montréalais.

Le chemin qui a mené de ce type de composition réfléchie, de cette structure calculée, à la fulgurance et à la liberté de la couleur et du geste d'aujourd'hui, passe, curieusement, par une grande vallée du nord de l'État de

New York où, sur le site d'une ancienne ferme laitière, sont installés les ateliers et les aménagements du «Triangle Artists' Workshop». Cette organisation, créée en 1982, permet chaque année à des artistes venus du monde entier de se rencontrer pendant quelques semaines, d'échanger des idées, et de travailler côte à côte, dans une ambiance favorable à l'expérimentation et à l'éclosion des potentialités personnelles. Michèle Drouin a pris part à ces rencontres durant la session de l'été 1983. Et depuis, sa peinture n'a jamais plus été la même...

La transformation est spectaculaire. Dans les tableaux accrochés chez Elca London, la couleur n'est plus simplement une donnée précise nécessaire à la lecture d'un sens formel, elle est un matériau en formation qui avoue sa genèse et dont le sens à venir passera par la médiation du spectateur. Lyrique cette couleur? Oui, sans doute, mais moins dans le sens de l'exaltation que dans celui de la confidence intime destinée à toucher l'Autre. C'est peut-être d'ailleurs la place accordée dans l'oeuvre à ce dernier qui constitue la différence essentielle entre cette peinture et l'ancienne.

Dans la peinture à références géométrique la structure précède l'oeuvre; elle en est la condition et le modèle. Le tableau se présente au spectateur comme une illustration de la solution du problème formel qui s'est posé à l'artiste, et son intérêt et son implication gisent dans la lecture de cette solution. Dans les toiles actuelles de Michèle Drouin, au contraire, la structure, toujours bien présente, loin de précéder l'oeuvre, est le résultat de l'activité qui prend place à sa surface. Menée par l'artiste durant l'élaboration du tableau, cette activité est prolongée plus tard, de façon virtuelle par le regard du spectateur. La différence entre les deux types de production ne tient donc pas à une question de sens, mais au fait que dans un cas le spectateur peut, à la limite, rester indifférent à un sens interne qui se présente comme un savoir, alors que dans l'autre il est, lui-même, une des parties constitutives et mouvantes de la signification de l'oeuvre.

Tout processus de libération suppose le développement parallèle d'une confiance en ses moyens. Michèle Drouin affirme dans cette peinture la valeur de son intuition,en même temps que la légitimité de son utilisation dans une oeuvre actuelle. Ce questionnement va de pair avec les interrogations que posent à la peinture d'aujourd'hui, non pas seulement les occurrences figuratives ou perspectivistes de plus en plus nombreuses, mais même simplement, comme c'est le cas chez Michèle Drouin, la récurrence de procédés qui peuvent mettre en cause la planéité de la surface. Aucun reniement, chez l'artiste, des conceptions qui guidaient encore sa démarche au début de 83, mais simplement la mise en oeuvres d'une mémoire longue. Connaissant son intérêt et son talent pour la poésie, on pourrait appliquer à sa peinture le mot de René Char qui affirmait: «La poésie moderne a un arrière-pays». Et dans ce cas il faut entendre le terme à la fois dans son sens figuré d'histoire de la peinture, et son sens littéral de lieu de nature.

L'arrière-pays de la peinture, ce sont ces couleurs, appliquées sur la toile mouillée, et dégradées en une variété infinie de tons que l'on ne peut nommer, ces jeux multiples de plans superposés, et dont le jaillissement des gestes colorés vient nier aussitôt la hiérarchie, ces structures rectangulaires qui encadrent les bouquets colorés et avouent l'acte de peindre dans les traces laissées par le pinceau. C'est aussi l'effet de fenêtre induit par ces structures, le jeu dynamique entre le dedans et le dehors, l'ouvert et le fermé, et l'éclatement de ces gerbes de gestes, métaphores d'une luxuriante végétation.

Ces grandes toiles sont gestuelles sans être marquées par les excès de l'expressionnisme. À cause en effet de leurs grandes dimensions les gestes rapides et amples qui s'y inscrivent ne peuvent être entièrement irréfléchis, même si la réflexion est inconsciente; ils ne sont pas des gestes simples mais le résultat d'un ensemble de mouvements coordonnés de l'ensemble du corps.La peinture ponctue, chez Michèle Drouin, une sorte de respiration du quotidien. Chaque toile est exécutée en l'espace d'une seule journée, et porte au dos la date du jour. Elle en est une sorte de témoignage, en même temps que le filtre sensible des humeurs de l'intimité. On pourrait dire qu'elle donne de cette dernière une sorte de tonalité, de musique particulière et douce.

Je n'en veux pour exemple que la très belle toile intitulée *À qui part*, exécutée en hommage à Elca London, récemment disparue. Une ambiance de gris légers dont les traces du pinceau révèlent la fragilité. Sur le côté gauche, appuyant la gerbe aux couleurs assourdies, une trace de gris sombre hésite comme un envol brisé, simplement souligné d'une coulure de noir profond. Deuil et mélancolie étaient ce jour-là le quotidien de la peinture...

JEAN DUMONT