

René Derouin Du lieu de l'art / de l'art du lieu

Manon Regimbald

Number 49, Fall 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9670ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Regimbald, M. (1999). René Derouin : du lieu de l'art / de l'art du lieu. *Espace Sculpture*, (49), 27–29.



du lieu de l'art DE L'ART DU LIEU

René Derouin, *Place publique*, 1992. Bois relief, céramique, acier, eau. 580 x 488 cm. Installation au Musée des beaux-arts de Montréal. Collection René Derouin. Photo : Michel Dubreuil.

MANON REGIMBALD

« DANS LE NORD, JE VIS AVEC LA SOLITUDE, L'ESPACE, DES MOYENS CONCRETS, COMME SI J'ÉTAIS SUR UN ÎLOT TEMPORAIREMENT PROTÉGÉ, DANS LE SUD, JE VIS SUR LA BRÈCHE ET DANS L'AUSTÉRITÉ, AU CONTACT DES FORCES MOTRICES DE LA VIE. »

— RENÉ DEROUIN¹

« LES CHOSES QUI ME VIENNENT À L'ESPRIT SE PRÉSENTENT À MOI NON PAR LEUR RACINE, MAIS PAR UN POINT QUELCONQUE SITUÉ VERS LEUR MILIEU. » — Kafka²

Suite à l'importante rétrospective de René Derouin présentée au Musée des beaux-arts de Montréal l'hiver dernier, tournons-nous vers ces lieux d'où œuvre l'artiste.

Entre le sol et le soleil, Derouin sillonne le territoire. À la recherche de l'identité perdue, il en fait un lieu de survivance. Il part en quête de racines continentales. *Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir*, affirmaient Deleuze et Guattari³. Dès les années cinquante, le jeune pèlerin parcourt l'Amérique, du nord au sud, passant du Québec au Mexique, fasciné par

cette civilisation riche de quatre millénaires d'art et de culture. Doit-on rappeler combien l'idée de refus, si chère au *Refus global*, marque l'art contemporain québécois et fonde sa mémoire et son identité⁴? Aussi Derouin mise sur cette nouvelle avenue et rompt avec notre héritage artistique rattaché aux seules références européennes, rejetant du même coup notre passé colonial. Sa pratique se lie à l'Amérique. Entre-deux identitaires. Migrations existentielles conduisant à des lieux de passage. Voyagements intérieurs et extérieurs qui célèbrent la terre et les hommes. *Between*, 1984. Le Québec et le Mexique, en contrepoint. Blanc et noir. D'abord et avant tout, Derouin tisse un passage que le travail du temps confirmera au fil des décennies. Il ensemence sur ces chemins d'exode où il crée un espace de vie, un lieu de réflexion et d'action. Mémoire métisse qui fait du territoire l'espace de l'art et qui l'affranchit de ses frontières officielles. Va-et-vient perpétuels, entre le Nord et le Sud, entre la gravure, la céramique, la sculpture et la théâtralité de l'œuvre. Face à la démesure des espaces du Grand Nord québécois comme au milieu de vingt millions de gens à Mexico, Derouin a appris sa propre fragilité. Métissages infinis, son art rend intelligible le sensible,

enracinant le Logos dans le Topos faisant le lien entre l'œuvre et l'horizon où il se dresse et s'installe, occupant des lieux ostentatoires qui bousculent les notions d'originalité et d'autonomie de l'objet d'art.

Milieu rhizomatique

L'œuvre évolue « par tiges et flux souterrains, le long des vallées fluviales », participant de cette logique du rhizome telle que posée par Deleuze et Guattari. Culture rhizomatique qui lie « un point quelconque avec un autre point quelconque⁵ » et fonde des multiplicités sans sujet ni objet renonçant au dualisme manichéen. Remous et bouillons. Logique pragmatique qui procède par connexion, hétérogénéité et multiplicité ; sans mesure, mais uniquement « des variétés de mesures⁶ ». Du Nord au Sud, chacun de ces devenirs permet « la déterritorialisation d'un des termes et la reterritorialisation de l'autre⁷ ». L'austérité et la simplicité du Nord fusionnées à la vitalité et à l'exotisme du Sud. Le bois du Nord, la céramique du Sud : l'un s'enchaîne à l'autre. L'un déchaîne l'autre. Ça circule de la terre à l'eau. « C'est toujours par rhizome, précisent les philosophes, que le désir se meut et produit⁸. » Le passage est à entrées multiples. « Au cœur d'un arbre, au creux d'une racine ou à

l'aisselle d'une branche, un nouveau rhizome peut se former⁹ », remarquent Deleuze et Guattari. Derouin explore l'inconscient, ouvert à notre monde intérieur. *Between, Équinoxes, Suites nordiques, Migration/Fleuve mémoires et Paraíso*, autant de lieux acentrés, de plateaux, c'est-à-dire de « multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines » de façon à « former et étendre un rhizome¹⁰ »...

Se faire l'écho de...

D'emblée, la pluralité de la frontière est donnée, plutôt trois fois qu'une. *Frontiers/Frontières/Fronteras*. La multiplicité de la limite est énoncée à tout vent. Marqué par l'art des muralistes mexicains dès son premier séjour là-bas, Derouin sera aussi influencé par le maître graveur Munakata rencontré au Japon. Il retiendra l'échelle de ces immenses fresques et surtout la force de la répétition, l'impact du geste devenu rituel. L'abondance et la prodigalité du baroque, chères à Derouin, contribueront à renforcer cette vigueur de la répétition qui meut tout son œuvre. Parlant de l'exécution de *Migration*, il note : « Comme organisation du travail journalier, je m'étais fixé un but : réaliser entre trente et quarante personnages différents. Cette cadence m'obligeait à une grande discipline et une grande concentration, les mains exécutant les gestes rituels et répétitifs. » Ainsi Derouin fragmente, série, démultiplie, il s'approprie ; il intensifie le sens, aiguissant ses multiples résonances dans ces éclats géologiques clos sur eux-mêmes, dans ces turbulences telluriques qu'il projette à qui mieux mieux. Les bords du cadre manquent, la délimitation est irrésolue. Séquentielles, les gravures se dérobent. Rien n'arrête la série. « Une seule gravure [*Nouveau-Québec*], mais en vingt et une modalités, précise-t-il. Je l'ai taillée très vite, mais j'ai contrôlé mon énergie pendant une année entière. C'est un rituel, une performance¹¹. » En fait, il va d'une série à l'autre. Ici, la répétition forme des nœuds entre les arrivants et les arrivés. Ni commencement ni fin, mais une reconstruction après coup. Et Derouin insiste sur le détail, ce pli sémantique, mille fois exposé : surenchère des figurines, des modules, des planches, des séries. Échos sans fin.

Champ interdisciplinaire

Au fur et à mesure de ses avancées, l'œuvre de Derouin ne cesse de confirmer son interdisciplinarité. Carrefour où la performance et l'installation se croisent l'une l'autre. Multiples rhizomes qui questionnent la notion de limite et la pousse à bout. D'entre la sculpture, la gravure et la céra-

mique, le savoir est partagé, décroïonné. *Suite nordique*, 1979. *Nouveau-Québec*, 1980. Derouin grave sur bois ses espaces démesurés, ses arpents de neige, mais surtout il expose parallèlement les bois et les gravures alors que les us et coutumes nous avaient appris à ne montrer que l'impression supposée indépendante du bois gravé.

Dans le pli esquissé de la théâtralité, la performance prend sa place. *All over*. Les migrants vont et viennent. Performance mouvementée où le corps libère l'énergie, mû par la force du rituel d'exécution. Déchaînement calligraphique. Chorégraphie de la main. L'écriture se soulève. D'une part, il y a Derouin, le diariste, celui qui nous amène avec lui sur les lieux de l'art, au jour le jour. Et puis, il y a cette graphie des forces de l'eau et du sol — transcription vive de l'énergie tellurique —, tantôt gravée dans le bois, tantôt imprimée sur papier qui recouvre magistralement ses plaques et ses planches, ruisselantes de lignes sinueuses, de longues incisions creusées plus ou moins en profondeur. *Dripping* où torrents, cascades, rivières, rigoles affluent. Graphique colossal où varient la luminosité et la densité du paysage. « Lorsque j'observe les hiéroglyphes et les écritures sur les stèles au Mexique, je remarque, affirme-t-il, qu'il y a quelque chose de familier entre cette graphie et les motifs que je reproduis depuis longtemps déjà. Mes lignes sinueuses comme un réseau de rivières rappellent la graphie, notamment des écritures mayas et zapotèques¹². »

Paysages mnémoniques

« BEFORE IT CAN EVER BE A REPOSE FOR THE SENSES, LANDSCAPE IS THE WORK OF THE MIND. ITS SCENERY IS BUILT UP AS MUCH FROM STRATA OF MEMORY AS FROM LAYERS OF ROCK. » — SIMON SCHAMA¹³

Derouin construit ses paysages à même la mémoire¹⁴. En 1985, il arrive à Mexico, la veille du tremblement de terre. « Ma terre, après le tremblement, était une terre intérieure, pas physique. J'ai senti mon passé, ma mémoire et me suis inquiété de ma terre et de mon espace, un espace intérieur, spirituel¹⁵ », confie-t-il. Pour sortir du Léthé, une première vague avec *Échographie de la mémoire génétique*, 1986. Ensuite Derouin aborde la toundra et la taïga qu'il survole. Il découvre ainsi l'extrême nord du Québec dont il investit la géographie. Paysages à vol d'oiseau. Viennent *Nouveau-Monde* et *Équinoxe* — véritable métaphore réversible de la Femme et du Paysage¹⁶. Sensualités abstraites où foisonnent les rythmes organiques, où se multiplient les entrelacs

féconds. Corridors. Invaginations qui se retournent comme un gant. Excavation de la représentation pour retrouver les veines de la mémoire qui nous relie à la terre. Il fouille ses cours d'eau, puise dans les replis de ses gouffres, au plus profond de ses entrailles, dans le sang de la terre. Et puis, en 1992, *Migration*. Déplacement, déportation, réfugiés. Exil. Défilé de cohortes sans fin de migrants : 20 000 expatriés. Deux ans plus tard, il ne reste plus de *Migration* que *Fleuve-Mémoire*. La procédure rituelle entraîne le largage dans les eaux du fleuve de près des 20 000 figurines de terre cuite, désormais ensevelies à jamais dans le lit du Saint-Laurent, sépulcre familial où repose déjà l'âme des siens. Hommage au frère et au père disparus dans les eaux fluviales. L'offrande est aussi faite à ses ancêtres arrivés en 1630 en Nouvelle-France et établis au bord de l'eau, de génération en génération. *Potlach*. Économie de la dépense. Retour à l'Amérique pré-colombienne. Tombeau de la mémoire à partir de ce qui reste de l'œuvre, une ruine, une épave. « Dès la petite enfance, le fleuve était pour moi un lieu de passage¹⁷ », rappelle l'artiste. Entre *Migration* et *Fleuve-Mémoire*, l'expérience de *Place publique* nous renvoie à notre propre place au sein de la communauté, alors que le spectateur est singulièrement mis à l'épreuve, amené à dominer la place et ses 2 500 pièces de céramique.

Paradis de la mémoire

Au Musée des beaux-arts de Montréal, *Paraíso* (1997-1998) nous happe comme une grande marée. Lieu sacré où séjourner. Éden où méditer. Paradis de la mémoire. Mémoire du Paradis. « Je suis à la recherche d'une mémoire et d'un bien-être et voilà que je trouve le paradis¹⁸ », déclare Derouin. Modèles à la fois originaires et perdus dont la représentation pointe l'absence qu'elle tente de combler. Vaste métissage chez Derouin qui a su garder l'œil ouvert sur des bijoux de l'art baroque mexicain, deux églises paysannes à partir desquelles sa murale a pris sa source. Dans une salle retirée, l'installation de cette fresque colossale occupe tout l'espace. Contrairement au reste de l'exposition, alors que la majorité des œuvres étaient entrevues d'une salle à l'autre — ce qui favorise des échos d'une série à l'autre lors de la visite —, le Musée se transforme ici en véritable chapelle. L'atmosphère monastique qui se dégage porte au recueillement que suscite la murale. Fort heureusement pour nous. L'efficacité du dispositif est bienfaisante. La plénitude et le vide s'entrelacent en même temps que nous envahit l'exubérante abondance des motifs, vestiges d'un monde abyssal qui nous emportent et



René Derouin, *Paraiso*, 1998. Bois aggloméré, céramique, bronze, feuilles minces de métal peint à l'acrylique. 20,32 x 304,8 cm. Vue partielle au Musée des beaux-arts de Montréal. Collection du Musée de la Civilisation du Québec. Photo : Michel Dubreuil.

transgressent l'oppression formelle de l'ordre. « Je rêve d'un baroque libre, comme je rêve d'un paradis à vivre maintenant¹⁹ », proclame Derouin. Bienheureux passage de la survivance à l'espérance.

Faire advenir la mémoire, avec Derouin, c'est inventer, c'est connaître et reconnaître des signes et des empreintes qu'elle délivre. L'inespéré, l'inoubliable. Aux portes de l'Éden, l'art des jardins trace l'exemplarité « d'un rapport à soi, au monde, à l'histoire, à la cité, à la Terre comme lieu de l'habiter et lieu énigmatique de la mémoire du monde²⁰ ». Les lieux de mémoire sont d'abord des lieux rhétoriques²¹. Au-delà, la mémoire pose « le problème philosophique de l'identité de notre être²² ». Question combien rhizomatique enterrée dans les réseaux souterrains de l'inconscient, hybride de volontaire et d'involontaire. Une identité nouée aux lieux de mémoire, faite de condensation, de cristallisation de l'histoire, de l'espace et du temps comme puissance invisible—sculpteur de notre être. ■

NOTES

1. René Derouin, *Derouin : Série 8-9-9-0 : Équinoxe*, Val-David, les éditions du Versant Nord, 1990, p. 21.
2. Kafka, *Journal*, Paris, Grasset, p. 4.
3. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976, p. 13.
4. Sur la question du refus dans l'art contemporain québécois, lire: Marie Carani, « L'idée du refus comme mémoire et comme identité chez les artistes visuels contemporains québécois », *Des lieux de mémoire. Identité et culture moderne au Québec, 1930-1960*, Ottawa, Actexpress, Les presses de l'Université d'Ottawa, 1995.
5. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 61.
6. *Ibid.*, p. 23.
7. *Ibid.*, p. 30.
8. *Ibid.*, p. 23.
9. *Ibid.*, p. 63.
10. *Ibid.*, p. 63.
11. René Derouin, *Frontiers. Frontières. Fronteras, René Derouin*, Calgary, Glenbow Museum, 1998, p. 44.
12. René Derouin, *L'espace et la densité*, Montréal, l'Hexagone, 1993, p. 107.
13. Simon Schama, *Landscape and Memory*, Toronto, Vintage Canada Edition, 1996, p. 7.
14. Rappelons que la perception du paysage dépend de la distance et de la culture du regardant « bref de la reculture » comme le démontre Alain Roger. Le mot lui-même de paysage apparaît en Occident pour désigner un tableau et non pas le site naturel. C'est donc le regard cultivé qui découpe le pays et voit le paysage, le pays étant comme le degré zéro du paysage. Voir Alain Roger, « Le paysage occidental. Rétrospective et prospective », *le débat*, mai-juin 1991, no 65.
15. René Derouin, *Frontiers. Frontières. Fronteras, René Derouin*, *op. cit.*, p. 59.
16. Véritable symbiose, comme l'écrit Alain Roger dans *Nus et paysages. Essais sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978.
17. René Derouin, *L'espace et la densité*, *op.cit.*, p. 9-10.
18. *Ibid.*, p. 36.
19. *Ibid.*, p. 105.
20. Monique Mosser, « Introduction », *Le jardin, art et lieu de mémoire*, Besançon, Édition de l'imprimeur, 1995, p. 7.
21. Évoquons les travaux de F. Yates qui révélaient combien l'art de la mémoire a formé la culture et l'identité européennes depuis l'Antiquité, la mémoire s'étant élaborée à partir de dispositifs mnémotechniques qui associaient une série de lieux à des images correspondant à des idées et des mots. F. Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1966.
22. Philippe Choulet, *La mémoire*, Paris, Hachette, 1991, p. 69.

Following last winter's major retrospective of René Derouin, presented at the Montreal Museum of Fine Arts, we may turn our attention to those spaces in which the artist works.

Derouin crisscrosses the territory between sun and earth. Searching for lost identity, he makes of it his place of survival. He seeks continental roots. Writing has nothing to do with signifying, but with surveying, mapping, even of regions yet to come, Deleuze and Guattari have said. Already in the 1950s, the young pilgrim travelled North America, from north to south, from Quebec to Mexico, fascinated by a civilization enriched by four millennia of history, art and culture. Must one recall the extent to which the notion of refusal, so dear to the Refus Global, influences contemporary art in Quebec, founding its memory and identity? Derouin also sets out on this new path, breaks with an artistic heritage attached exclusively to European references, and by the same token rejects a colonial past. His practice is closely tied to the Americas; an intermediary identity; a hybrid, metis memory; an existential migration leading to points of passage; inner and exterior travels celebrating the Earth and humanity. *Between, 1994: Quebec and Mexico in counterpoint; black and white. First and foremost, Derouin weaves a passage which the work of time will confirm through the decades. A constant to and fro between north and south, between engraving, ceramics, sculpture and the theatricality of the work. Faced with the spatial excess of Quebec's Far North, and amid 20 million people in Mexico City, Derouin has a sense of his own fragility. An infinite blending, his art gives intelligibility to the tactile, rooting Logos in Topos, connecting the work with the horizon in which it is reared and installed, occupying ostensible spaces that jostle notions of originality and of the autonomy of the art object.*