

Formes mythiques et rituelles spontanées

Lise Gauthier

Volume 23, Number 93, Winter 1978–1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54776ac>

[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

Gauthier, L. (1978). Formes mythiques et rituelles spontanées. *Vie des arts*, 23(93), 29–31.

Formes

mythiques et rituelles spontanées

L'art régional a déjà toute une petite histoire au moment où nous prenons conscience de sa réalité, de son actualité. Il est fait d'une appartenance rigoureuse au climat comme à la terre du Saguenay-Lac Saint-Jean, puis, d'une tradition de famille, de clan, de groupe. L'art régional, dans sa signification profonde, relève plus du lieu que du monde. Il est issu d'une croyance religieuse qui encourageait les bonnes manières autant que les travaux manuels. Aujourd'hui encore, sous l'apparence d'un esprit large, l'art régional cache discrètement un conservatisme mitigé. Certains événements particuliers, dus à l'isolement géographique, ont sans doute favorisé le passage de l'artisanat populaire à la pratique artistique véritable.

Si, après seulement vingt-cinq ans environ, notre région a son propre marché de l'art, entretenu par une quinzaine de galeries, outre un nombre important de lieux publics d'exposition; si elle a ses amateurs et ses collectionneurs; si elle a des artistes d'une réputation parfois internationale; si il est possible de parler ici d'*art régional*, cela vient surtout d'une prise de conscience puissante, engagée d'abord, dès 1950, par René Bergeron, fondateur de L'Art Canadien, première galerie de la région où l'on discutait de l'avant-garde québécoise et canadienne de l'époque (Borduas, Fortin, Pellan, Riopelle, . . .). Une éclosion de la capacité d'expression et de création en peinture, en sculpture, au théâtre, en musique, dans la danse et dans d'autres domaines, avec la profonde conviction de Mme Pierrette Gaudreault et de l'Institut des Arts du Saguenay, vers 1960-1965. Enfin, une volonté d'intervention dans le milieu par une éducation artistique populaire et une formation artistique continue, défendue et soutenue par M. Laurent Bouchard, qui mit sur pied l'annexe de l'École des Beaux-Arts de Québec, à Arvida, vers 1965-1968.

Des autodidactes nombreux pratiquant l'art naïf, primitif ou populaire, émergèrent peu à peu de la révolution culturelle du Québec de 1960-1970. Influencés tantôt par les modèles artistiques

étrangers que véhiculait l'information générale et tantôt par un régionalisme abusif, ils limitaient à la vérité du rendu du paysage saguenéen la valeur artistique. C'était là le seul critère d'appréciation. Laurent Bouchard et ses jeunes artistes enseignants, tels Hugh John Barrett et Gilles Hébert, ont remis le paysage à sa place et ont mis en lumière le véritable rôle de l'artiste.

C'est avec le retour au pays d'une *jeune tendance* formée dans les écoles d'art de Québec et de Montréal, appuyée par l'Institut des Arts du Saguenay, l'École d'Arvida, les contestations artistiques de 1968-1969 à Montréal, l'intégration des arts plastiques dans les écoles et, finalement, la formation artistique acquise dans les cegeps et à l'Université du Québec à Chicoutimi, que la peinture passa du loisir à la recherche plastique, de la figuration à la non-figuration, que la sculpture prit enfin sa place, longtemps refoulée parce qu'expression du corps, des sens et non de l'esprit, que l'art régional s'élargit. Tous les artistes de la région n'ont pas évolué avec la même franchise parce qu'ils n'eurent pas tous les mêmes besoins: l'art régional en est responsable.

Il regroupe, aujourd'hui, une cinquantaine d'artistes, issus de tous les milieux sociaux et de toutes les tendances artistiques, dont une dizaine d'autodidactes qui vivent fort bien de leur art. Artistes d'un sujet comme d'une seule idée, ils n'ont en commun que la région, pour y être nés, ou y être venus plus tard et s'y être attachés. La femme aura été, dans l'art régional, plus souvent initiatrice ou organisatrice de projets, d'événements culturels, qu'artiste active. C'est vers un nouveau processus d'identification que s'oriente la femme artiste d'aujourd'hui.

De Gisèle Trottier-Dufour à Hélène Roy-Richard, chacune, à sa manière, se rapproche de l'essentiel dans une langue qui lui est propre, démarche plus ou moins consciente, plus ou moins maîtrisée, mais qui est, néanmoins, le reflet, à travers le temps, d'une profonde intuition des êtres et des choses.

Paule Lagacé – Les yeux fixes

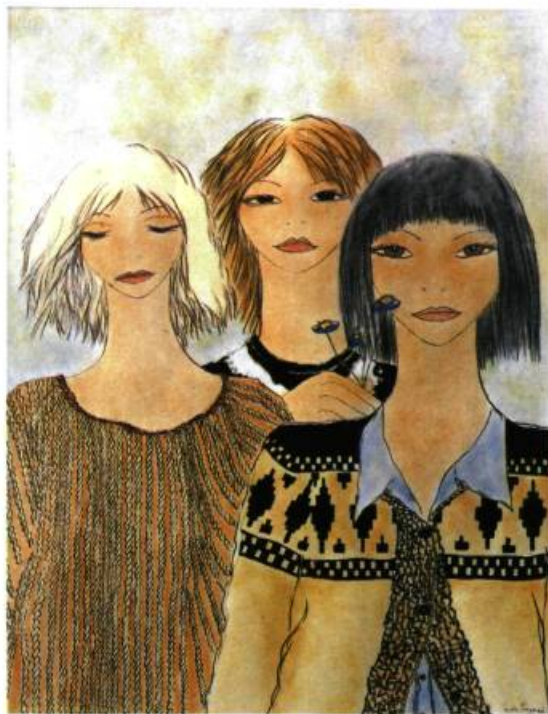
Paule Lagacé, jeune artiste originaire de Chicoutimi, a tôt abandonné la formation artistique acquise à l'Université du Québec à Montréal, dans les années 1973-1974. L'heure était à la démocratisation de l'art, à l'expression pour tous, à l'art dans la rue, aux ateliers communautaires, au refus du système et du marché de l'art qui officialise tout; bref, tous les thèmes qui, depuis le *Refus global* jusqu'aux États généraux de la culture, en juin 1973, en passant par l'occupation étudiante de l'École des Beaux-Arts de Montréal, en 1968-1969, se répandaient rapidement dans toutes les régions du Québec.

L'importance accordée aux régions, à leur créativité et, surtout, à leur dynamisme culturel entraîna l'ensemble des jeunes artistes d'ici, dont les convictions flottaient bien souvent au gré des événements, vers un désir d'apprendre et de créer en commun, en dehors des programmes officiels. Plusieurs jeunes gens, un peu partout au Québec, quittèrent des projets de carrière déjà engagés, au bénéfice d'une exploration communautaire de l'expression et de la création. Le travail de Paule Lagacé est issu de cette exploration. Passant de la peinture au dessin, de la teinture à la couture et à la broderie, ses œuvres résultent d'une curiosité spontanée, sans lois, avec le risque habituel qui, dans l'excès insouciant, produit un style, une mode, une manière d'être et de vivre. Au cœur d'un romantisme irréel, Paule Lagacé imagine des êtres lointains comme l'enfance, incertains comme le rêve. Ils appartiennent à l'oiseau solitaire, aux champs, aux rivières, aux sous-bois d'où ils naissent dans une lumière égale, sans histoire. Ces objets et ces adolescents attendent qu'il se passe quelque chose dans la vie de l'auteur, que le film de ses souvenirs s'anime jusqu'à aujourd'hui, dans une énumération d'instantanés vrais, féconds, tirés d'une relation consciente avec le monde qui l'entoure.

Depuis deux ans environ, Paule Lagacé a franchi la distance du sujet à elle-même, nous rapprochant de ses personnages sans que nous puissions encore dépasser leur regard. Les femmes, chez Paule Lagacé, affichent, dans leur aisance bourgeoise, une monotonie déprimante. Leurs yeux ayant longtemps fixé le vide derrière des voilettes, symbole chez Paule Lagacé de la vie privée, s'entrouvent aujourd'hui sur une complicité timide. Les nuages s'estompent, le silence murmure; de ces femmes dont elle ignorait la présence et l'importance, Paule Lagacé dessine le *lien* concret et non fantasmagique qu'elles ont entre elles. Pour l'instant, elles sont placées côte à côte, comme sorties d'une léthargie, sous un pastel fluide, relevé d'un détail précis à l'encre noire.

Jeanine Tardif-Hébert – Couches transparentes

Aucune production n'est importante, quoi que la critique en pense, tant qu'elle n'engage pas en chacun de nous une réflexion, si brève soit-elle, sur notre propre existence. Sans aller jusqu'à une longue interrogation, l'œuvre d'art sollicite nos sens, évoque un souvenir, imprègne notre mémoire, nous permet d'établir des similitudes, nous relie à notre environnement, au reste du monde. Dans le processus de création, il y a une volonté de communication.



1. Paule LAGACÉ
Mes trois meilleures amies,
1976.
Encre et pastel sur papier;
51 cm x 66.
Chicoutimi, Coll. Rita Lagacé.
(Phot. D. Dutil)

La démarche de Jeanine Tardif-Hébert relève de ce concept. Originaire de Bagotville, elle est actuellement artiste invitée et animatrice de la Chasse-Galerie de Toronto. Elle est issue du Saguenay, bien sûr, de sa géographie accidentée et, plus encore, d'une lente assimilation de sa tradition artistique. Elle utilise un langage qui se mesure aux événements de la vie quotidienne; il peut être fort ou faible, habile ou maladroit, juste ou incertain. Il interroge la matière, s'y introduit, scrute et fouille le lien, la relation, avec la vie intérieure et extérieure qu'elle a choisi d'exprimer. Cette introspection a pour effet de disséquer le paysage en couches transparentes, dans une lumière ocre, bleue, corail ou blanche. Chacune des vallées, des montagnes et des rochers, qui, tour à tour, nous rapprochent de quelque lieu inapprivoisé, n'étaient, au tout début, qu'une avalanche de structures géométriques. Le lyrisme de cette géométrie complexe et raffinée oscillait du clair-obscur au plein-vidé, dans un labyrinthe accidenté. Matière géologique, marine ou cosmique, Tardif-Hébert s'inspire de sa structure, de son organisation.

Elle investit d'associations le sous-sol du paysage saguenéen. Ce qui lui importe, c'est la fonction des formes dans l'espace, de l'espace dans la matière et du temps qui les recoupe. Depuis *L'Homme et la mécanique* (1966), *Paléogène* (1974), *Rupture* (1976), jusqu'à *Libération* (1977), l'artiste décrit sa prise de conscience et, avec elle, ses apprentissages techniques, son langage plastique. Depuis quelques années, Jeanine Tardif-Hébert construit l'image de son tableau à partir d'une forme pyramidale et d'un fil tendu en ses principaux points. Se rencontre, alors, dans ces directions, une trajectoire universelle, une mathématique intuitive. Ce choix de la figure géométrique parfaite, matrice de toutes les autres, développe dans un triangle un mouvement circulaire, au rythme d'une spirale régulière. Pour l'instant, son œuvre n'a pas atteint la puissance rêvée mais, avec le temps, la maturité y pourvoira.

2. Jeanine TARDIF-HÉBERT
Libération, 1977.
Acrylique sur toile;
61 cm x 91,5.
Toronto, Coll. de l'artiste.
(Phot. G. Whiteside)



4. Hélène ROY-RICHARD
 Sans titre, 1978.
 Encre et collage sur papier;
 66 cm x 102.
 Chicoutimi, Coll. Lise
 Gauthier.
 (Phot. D. Dutil)



tenterait notre curiosité, aucun risque n'en vaudrait la peine. A la suite de la prestigieuse tradition de la tapisserie et au coeur de la prolifération étouffante de l'artisanat sous toutes ses formes, Gisèle Trottier-Dufour, retirée au coeur d'un pays et au fond d'elle-même, a choisi, de préférence à tout, le tissage.

Hélène Roy-Richard – Une calligraphie poétique

Originaire du Cap-de-la-Madeleine, elle enseigne présentement la peinture et le dessin à l'Université du Québec à Chicoutimi. Hélène Roy-Richard s'inscrit dans une démarche abstraite et ambiguë de son être. A la fois freinée et poussée par une longue formation esthétique qui, en même temps, l'aura fait progresser, elle retrouve ses moyens d'expression personnelle, grâce à une production soutenue. Depuis 1966, date de ses débuts professionnels, jusqu'à aujourd'hui, on distingue quatre périodes de production.

Exploitant, de 1963 à 1967, un langage de signes et de symboles, dans une abstraction lyrique où matériaux et techniques débordent d'expressionnisme, Hélène Roy-Richard conserve de cette non-figuration une géométrie esthétique et plasticienne qui, de 1967 à 1972, s'exprime par des taches pures, opaques et, en même temps, par des graphismes sur fond plat qui alimentent un jeu optique contrastant. Le tableau change aussitôt, devient élément, module, séquence; l'huile et l'acrylique cèdent au collage, aux techniques mixtes et au dessin.

C'est le début d'un apprivoisement inattendu, imprévu, d'une interrogation sérieuse. Un besoin de raconter, de rapporter, de décrire avec précision son dynamisme. Sa sensualité s'oppose au vide des formes. Durant toute cette période, qui va de 1972 à 1975, elle cherche à établir la relation requise entre le contenu et le message; la grande famille des hiboux en est l'amorce. Dans la recherche d'Hélène Roy-Richard, cette première vie animale entraîne une réflexion sur la mort dans un suicide collectif évident, sur le temps dans un travail anonyme, répétitif, sur la folie, dans l'incapacité de se faire entendre, sur l'incommunicabilité de notre isolement terrestre. Pour la première fois, ses formes, ses couleurs, son espace pictural débouchent sur une relation affective. De petits guerriers, gardiens d'une autre vie, traversent l'espace pictural, de gauche à droite, de haut en bas, ignorant l'intérieur, étouffés, entassés ou perdus sur le bord, à la limite du connu. Elle semble censurer leur histoire par des fonds uniformes puis par des blancs agressifs, baillonnés par des rubans adhésifs, tailladés, blessés quelque part au creux d'elle-même, au fond d'une symbolique reconquise, reprise au temps. Depuis 1975, Hélène Roy-Richard poursuit une fouille méticuleuse des séquences dressées au centre d'un événement, sorte de cour intérieure sur laquelle donnent les sentiments gris, noirs ou rayés, extraits de journaux, de revues, dans une calligraphie phonétique racontant la vie blessée, violée, opprimée, isolée. C'est par une chirurgie dans la matière sensible de l'identité, à partir des gestes et des empâtements de 1963 et en passant par les formes stylisées de 1972, les petits bonhommes cadavériques de 1975, le corps et la raison de 1978, qu'Hélène Roy-Richard tient un langage universel.

Gisèle Trottier-Dufour – Un processus d'épuration

Depuis plusieurs années, Gisèle Trottier-Dufour, autodidacte, organise de l'intérieur, avec patience, les effets qu'elle veut rendre. Il y a dix ans, elle commença l'inventaire de moyens d'expression qui la conduisirent rapidement à l'utilisation des fibres. Elle entreprit un apprentissage intensif des techniques de la tapisserie de haute et basse lice et du point noué; c'est là son unique formation.

Influencée tantôt par une tradition astreignante, de qualité, et par les nombreux modèles de tapisserie proposés, Gisèle Trottier-Dufour, intéressée avant tout à mettre fin à l'insécurité que rencontre la spontanéité, s'est donnée entièrement à des recherches dont les résultats, souvent n'étaient guère concluants, puis elle s'est engagée graduellement dans l'élaboration des formes et des couleurs, des textures et des reliefs. Les compositions qui allaient surgir de sa relation avec la matière autant qu'avec les matériaux s'inspiraient totalement de son environnement. Elle aurait pu peindre, dessiner ou sculpter les surfaces et les creux, les mousses et les failles des rochers tant de fois observés, enviés à la nature du Saguenay, mais aucun matériau n'allait mieux lui convenir que la laine vierge.

Gisèle Trottier-Dufour n'est pas une technicienne; ce n'est pas là son objectif. Elle n'est pas, non plus, une artisanne au geste répétitif, machinal, mais elle conçoit et réalise de la tapisserie qui, si elle est encore timide, ne s'exprime pas moins par un processus d'épuration particulier, des références personnelles, des stimulus originaux. Elle se sera donné le temps d'acquérir une maturité puissante pour comprendre cette trilogie fondamentale, cette relation inévitable entre l'idée, le geste et l'œuvre, fruit du travail et de l'expérimentation. Sans cela, aucun langage n'est possible, aucune création ne

3. Gisèle TROTTIER-DUFOUR
 Faille, 1970.
 Tapisserie au point noué;
 69 cm x 92.
 Longueuil, Coll. Mme Jean
 Ladrière.
 (Phot. A. Gauthier)

