

Monique Voyer

Bali, Écrin/Mémoire de l'offrande comme oeuvre d'art

Bernard Paquet

Volume 44, numéro 178, printemps 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53068ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Paquet, B. (2000). Compte rendu de [Monique Voyer : bali, Écrin/Mémoire de l'offrande comme oeuvre d'art]. *Vie des arts*, 44(178), 26–28.

MONIQUE VOYER

Bali, Écrin/Mémoire

de l'offrande comme œuvre d'art

Bernard Paquet



Offrandes destinées aux divinités, 1999
techniques mixtes sur bois
61 x 53,3 cm

Page de droite
Offrande, prière, exorcisme (détail)
1999, techniques mixtes sur bois
61 x 53,3 cm

PANOFSKY¹ A DÉJÀ ÉTABLI UNE DISTINCTION ENTRE L'ŒUVRE COMME DOCUMENT ET L'ŒUVRE COMME MONUMENT. DEPUIS QUE LE THÈME DE LA MÉMOIRE EST DEVENU UN QUASI-PARADIGME DE CERTAINES PRATIQUES, DES ARTISTES INDIQUENT CLAIREMENT LES SOURCES DOCUMENTAIRES DE LEUR TRAVAIL. CÉPENDANT, GRÂCE AU « VOYAGE » DE L'ŒUVRE À FAIRE DANS LE PROCÈS INSTAURATEUR, CES SOURCES VOIENT TRÈS VITE LEUR STATUT RÉFÉRENTIEL SE DILUER DANS LES ENTRELACS DU... MONUMENT ARTISTIQUE.

Les œuvres récentes de Monique Voyer sont composées de nombreux matériaux comme le bois, la peinture, des photographies ou photocopies, des constructions et autres objets divers (broches, herbes, copeaux, etc). Combinant des collages de reproductions photographiques à une pure gestualité de la couleur liée aux strates du bois, elles se caractérisent chacune par une forme tridimensionnelle dont le point d'articulation est une boîte. C'est à l'intérieur de celle-ci que l'artiste insère des « images » fortement teintées d'une note exotique ou plutôt ethnographique; statue, masque, travailleur au champ avec buffles ou jeune fille asiatique accroupie dans une position d'offrande.

DES OFFRANDES À L'ŒUVRE

Dans les pièces intitulées *Offrande, prière, exorcisme* et *Offrandes destinées aux divinités*, la photographie est actualisée par la présence de copeaux de bois de différentes couleurs, déposés dans la partie inférieure de la boîte et ce, à deux niveaux. Le premier consiste à faire rencontrer l'œuvre et la référence photographique:



VOYER

MONIQUE VOYER, PEINTRE ET GRAVEURE

NÉE DANS LES CANTONS DE L'EST, MONIQUE VOYER A D'ABORD FAIT SES ÉTUDES À L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL POUR ENSUITE POURSUIVRE SA FORMATION À L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS DE PARIS. PROFESSEURE AU NIVEAU COLLÉGIAL DE 1972 À 1993, ELLE A PRÉSENTÉ PLUSIEURS EXPOSITIONS INDIVIDUELLES DONT LA PLUS RÉCENTE SE TENAIT VOILÀ TROIS ANS À LA MAISON DES ARTS DE LAVAL, PRÉCÉDÉE, EN 1994, D'UNE RÉTROSPECTIVE AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE SHERBROOKE ET, ENTRE AUTRES, D'EXPOSITIONS AU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1966) ET AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL (1957). ELLE A ÉGALEMENT PARTICIPÉ À DES MANIFESTATIONS COLLECTIVES COMME *LES FEMMEUSES 1998*, *ART POSTAL ET AUTO PORTRAIT* À LA GALÉRIE HORACE DE SHERBROOKE (1993) ET À PLUSIEURS ÉDITIONS DE LA BIENNALE INTERNATIONALE DE LA GRAVURE AU MUSÉE DE TAIPEI À TAIWAN (1985-1989).

OUTRE L'ATTRIBUTION DE DEUX MURALES EN 1991 ET 1992 DANS LE CADRE DU PROGRAMME D'INTÉGRATION DES ARTS À L'ARCHITECTURE ET À L'ENVIRONNEMENT, L'ARTISTE A OBTENU DEUX BOURSES D'AIDE À LA CRÉATION DU MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES DU QUÉBEC, EN 1976 ET 1986. SES ŒUVRES FONT PARTIE DE NOMBREUSES COLLECTIONS PUBLIQUES, NOTAMMENT: LAVALIN, MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL, MUSÉE DU QUÉBEC ET LOTO-QUÉBEC.

le rituel de la société balinaise avec son chromatisme marqué. En déposant ses copeaux, l'artiste extirpe littéralement un élément significatif de la photographie sur un mode qui, au premier abord, semblerait jouer exclusivement de l'indiciel mais qui se place également dans le registre du mode symbolique.

En tant qu'indices, les copeaux présentent la contiguïté factuelle avec la reproduction. À ce titre, ils se posent non pas comme un attribut qualifiant « l'image » (entendons: ils signifient ceci ou cela) mais bien, dans les termes de Deleuze², comme un événement, un résultat du voyage de l'artiste dans le trajet édicateur du tableau; c'est arrivé comme cela, point. Autrement dit, leur présence répond à ce que Francis Ponge³ écrit des éléments de tout système artistique: « Il s'agit seulement de faire qu'ils ne signifient pas tellement qu'ils ne fonctionnent ». Ensuite, dans un second temps, ces mêmes copeaux ont la qualité du symbole parce qu'ils témoignent de la transformation d'un fait en une continuité d'ordre général, voire une règle rituelle; après être apparus et avoir « fonctionné » dans l'élaboration du travail, ils matérialiseront à jamais l'idée de l'offrande faite au pied d'une représentation.

C'est là que commence le second niveau de l'actualisation du document. La couleur et l'aspect soigné des copeaux participent également à la substance générique de cette mise en place symbolique mais illustrent avant tout un point fondamental: celui du renversement de l'offrande. Que fait l'artiste quand elle dépose les éclats de bois tout en veillant aux couleurs et à leur disposition, sinon que de respectueusement solliciter l'aide de l'œuvre? À l'instar du pèlerin déposant des fruits au pied de Bouddha, elle offre donc à la peinture même des éléments qui l'alimentent en espérant recevoir, en retour, des révélations quant au chemin à suivre pour assurer l'avenir qui mènera à un achèvement réussi. Dans cette optique et selon les vues de Étienne Souriau⁴, l'œuvre se comporte comme un véritable monstre à nourrir à l'intérieur d'une relation triangulaire dont les variables sont l'état du travail à un moment donné, le travail à venir et l'artiste, chacune s'ajustant constamment en fonction des deux autres.

ALLER-RETOUR

L'offrande peut ainsi désigner des éléments différents des copeaux: taches, brindilles, et se penser en termes de temporalité dans la mesure où elle n'est jamais la même, s'ajustant aux échanges incessants entre l'artiste et le tableau, l'un et l'autre s'implorant de leurs faveurs réciproques. Aller-retour entre la surface sollicitant la main et le regard à l'affût de cette surface, aller-retour entre le document originel et la vision prospective de l'artiste, aller-retour entre la fermeture de la référence et l'ouverture de l'œuvre. Autant de mouvements qui expliquent pourquoi le travail n'est ni un simple collage, ni un pur transfert de photographies. La stratégie de brouillage dans *Offrandes destinées aux divinités*, la dilution de la forme dans *Offrande, prière, exorcisme*, l'effet du palimpseste dans *Rendre grâce aux divinités* et la stratégie de dédoublement de *Les Nymphes, porteuses d'eau* prouvent qu'il s'agit bel



Les nymphes, porteuses d'eau, 1999
techniques mixtes sur bois et collages
81 x 51 cm

et bien d'interventions poétiques laissant ouvert le lien entre « l'image » de ce qui fut un document et le résultat des offrandes réciproques. □

¹ Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art comme signification*, Paris, Gallimard.

² Gilles Deleuze, *Le pli Leibnitz et le baroque*, Paris, Éd. Minuit, 1988, p. 171.

³ Francis Ponge, *Méthode*, Paris, Gallimard, 1961, Collection Folio, p. 161.

⁴ Étienne Souriau, « Du mode d'existence de l'œuvre à faire », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 25 février 1956, p. 1-58.

GALERIE D'AVIGNON
102 LAURIER OUEST, MONTRÉAL
DU 2 AU 28 MAI 2000

CENTRE D'ARTS ORFORD
GALERIE DE LA ROTONDE,
PRÉSENTÉE PAR LE CENTRE
D'ARTISTES CREATIO
DU 12 JUILLET AU 6 AOÛT 2000