

ETC



L'usage de la peinture

Monique Régimbald-Zeiber, Galerie La Centrale, Montréal, du 3 au 28 octobre 1990

Mario Côté

Number 14, Spring 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36087ac>

[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

Côté, M. (1991). Review of [L'usage de la peinture / Monique Régimbald-Zeiber, Galerie La Centrale, Montréal, du 3 au 28 octobre 1990]. *ETC*, (14), 40–41.

L'USAGE DE LA PEINTURE

Monique Régimbald-Zeiber, Galerie La Centrale, Montréal, du 3 au 28 octobre 1990

P ARMI LES QUALITÉS DE L'ACTIVITÉ PICTURALE actuelle, l'une pourrait se caractériser par cette faculté d'être en retrait, sur ses gardes, d'être « mineure » en quelque sorte, comme pour y puiser l'énergie nécessaire à l'éclosion d'une inhabituelle « manière d'être » de la peinture. Presque à l'état introspectif, la peinture se retourne vers ses origines, vers son passé foulé et sédimentaire, pour y jeter un regard volontaire sur ce qu'il y aurait de plus présent dans le fait pictural : ici le tableau existe bel et bien, immédiatement, sans promesse d'avenir. L'enjeu des oeuvres récentes de Monique Régimbald-Zeiber tiendrait ce pari d'actualiser avec rigueur et plaisir certains paramètres fondamentaux d'une activité devenue modeste : peindre un tableau.

Ainsi les tableaux reprennent audacieusement le thème et les éléments d'un genre plutôt suranné à notre époque : la nature morte. Historiquement, la nature morte, représentation des choses inanimées, s'est vu taxer d'art inférieur au moment même où elle accédait à l'indépendance du genre.

Il faut attendre le XVIII^e siècle pour que le jargon des ateliers hollandais forme le terme « Still-Leven », maladroitement traduit par « vie silencieuse », et qui signifierait plutôt « modèle immobile ». Bien des expressions françaises ont tenté de trouver des équivalents, tels « la vie coye » (coite), « la nature reposée » ou « la nature immobile ». En fait, il fallait bien nommer cette nouvelle peinture qui représentait « ces choses mortes sans mouvement ».

Dans ce parti pris formel, il y aurait non pas le retour d'une formule connue et l'objet d'une perte, mais plutôt l'objet d'une trouvaille renvoyant profondément au phénomène pictural lui-même. Le choix et le poids historique d'un tel thème dissimulent une vitalité présente et délivrent par le fait même une signifiante. Même si toute peinture dissimule sa structure, chez Monique Régimbald-Zeiber le dénuement est total et révèle non pas un objet de représentation mais... l'énigme de la peinture.

Et si l'enjeu de ce parti pris formel renvoyait non pas au lourd héritage de la nature morte comme genre,

mais plutôt à ce qui le recouvre, c'est-à-dire le phénomène de l'activité picturale ? Depuis quelques années, ne serait-ce pas plutôt toute la peinture qu'on pourrait identifier comme « l'exercice d'une activité spécialisée considérée comme inférieure » ? La formule de Diderot, qui autorisait la nature morte dans la hiérarchie des genres, ne s'appliquerait-elle pas à une hiérarchie des actuelles pratiques artistiques postmodernes ?

Le parallèle entre le statut presque ontologique de la nature morte et ce corps en attente qu'est la peinture pourrait encore être prolongé. Mais revenons aux indices que laisse la peinture de Monique Régimbald-Zeiber.

D'abord, elle peint sur de simples feuilles de contre-plaqué dont la dimension initiale (4' x 8') n'a pas été modifiée. Un matériau standard. Non pas le support « pauvre » tel qu'on le retrouve dans l'utilisation de matériaux de récupération ni le support « riche » qu'est la toile de lin, par exemple. Non, plutôt l'affirmation de l'usage quotidien d'une surface qui régleme toutes nos habitations nord-américaines. Du plan du mur au tableau, celui-ci traverse notre espace architectural quotidien. Espace d'usage, un peu « usagé » même, le tableau produit de « l'ustensilité » ; il démontre à partir du simple support tous ses états (toutes ses vertus) d'usage, tout son caractère d'objet usuel.

« On voit bien aux XV^e et au XVI^e siècles les tentatives discrètes d'existence de la nature morte. Dans les miniatures, les volets des petits polyptyques, puis avec le thème de la Vanité, s'affirment ces représentations de tout un monde d'objets. Les panneaux de marqueterie italienne eurent ainsi une influence sur l'apparition de ces peintures en trompe-l'œil décoratives illustrant le plus souvent des « niches à objets ». Une corrélation s'établit donc entre ce choix de peindre des objets domestiques et les supports eux-mêmes, utiles et décoratifs. Ne verrait-on pas parmi cette profusion de planches de bois décoratives l'apparition du tableau de chevalet ? Certes, ce choix de représentation entretient un lien intime avec les supports mêmes (marqueterie, meubles, panneaux d'armoires, dessus de porte, écran de cheminée...). » Voyons un peu ce qu'il en est du subjectile. Ce support est composé de deux panneaux

standard réunis à la verticale pour former un seul tableau carré. Le tableau (dont l'origine latine est *tabula*, qui signifie planche...) s'inscrit dans un rapport intime avec les objets qui y seront peints par la suite, c'est-à-dire en rapport direct avec le plan du mur domestique. La surface à peindre est déterminée par le format même d'un subjectile industriellement fabri-



Photo Paul Utherland

Monique Régimbald-Zeiber, *Grande dépouille # 2*, 1988-89. Émail sur bois ; 240 cm x 240 cm.

qué. Le tableau a la forme de sa surface. Or la forme est quadrangulaire. Peindre au carré c'est affirmer cette géométrie simple du cadrage (cadre ne vient-il pas de *quadratum*, qui signifie carré...). Voilà les limites que le tableau pose, mais combien cette clôture de l'espace devient elle-même objet, c'est-à-dire espace pictural.

Qu'advient-il de ces supports que l'artiste cadrera à nouveau en fonction de l'espace qu'occupe sa peinture ? C'est à la surface d'usage des matériaux que se présentent les indices des tableaux. La silhouette d'un lièvre découpée dans le même matériau que le support, superposée à l'infini, comme pour témoigner de sa fertilité, vient remplir la couleur, s'y fondre, s'y camoufler. Cet indice, le plus symbolique de tout le travail du peintre, engendre au-delà d'une signification connotée (le féminin, la reproduction, la liberté...) un tout autre niveau de lecture. Perdu sous les couches d'huile et d'émail appliquées librement (ici nous avons affaire à l'emploi de couleurs industrielles, autre matière domestique), le « motif » du lièvre renvoie au fondement de l'iconographie. Ainsi le motif, ou moteur du tableau (*motus*), a pour fonction de mettre en mouvement autant le sujet du tableau (*Grande dépouille 1 et 2* et *Nature morte au triangle rose*) que les tableaux antérieurs (ceux de l'artiste et ceux associés au genre, les casseroles et lièvres de Chardin par exemple). De plus, la mise à nu de la figure du lièvre, dépecée et souillée, apparaît « dégoûtante » de couleurs : c'est en somme sa référentialité virtuelle.

De même, le motif de la cuiller de bois, à l'origine objet de cuisine, devient objet du peintre et de la peinture (*Nature morte aux cuillers*, *L'Assiette rose*). On brasse la couleur et on nous convie à une « table servie ». La nature morte comme tableau de service devient elle-même motif à tableau. Quand l'artiste dépose à la cuiller une certaine quantité de couleur en un point, elle soulève le tableau et une dégoûlinade se forme. L'outil du peintre est évoqué par un heureux accident. Rien n'est épargné. La dégoûlinade tout autant que la rigueur du motif produisent un effet à la fois descriptif et poétique. Au-delà du signifié, la dégoûlinade, pleinement efficace, est aussi un appel à la peinture, un signe de la liberté de la couleur et de la dépense.

Ainsi les tableaux assemblés en deux parties distinctes agissent au premier abord comme un piège grâce à leurs signes iconiques, pour aussitôt après nous ébranler en nous faisant ressentir ce qu'il y a de plus « mineur » comme plaisir : voir de la peinture. Le cadrage des motifs et des images aux référents connus (presque trop symboliques) est aménagé pour s'écrouler devant ce trop-plein de signifiante. La nature morte est avant tout un arrangement, mais « un arrangement qui est en train de se désagréger » écrira Claudel à propos de la nature morte hollandaise, « c'est quelque chose en proie à la durée. » La peinture comme objet immobile et... durable.

MARIO CÔTÉ