

ETC



Michèle Drouin : *Ut Pictura Poesis*

Michèle Drouin, *Le poète frappe à la porte*, Musée de la Ville de Lachine. Du 27 mars au 9 mai 1999

Monique Langlois

Number 47, September–October–November 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35499ac>

[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

Langlois, M. (1999). Review of [Michèle Drouin : *Ut Pictura Poesis* / Michèle Drouin, *Le poète frappe à la porte*, Musée de la Ville de Lachine. Du 27 mars au 9 mai 1999]. *ETC*, (47), 44–46.

LACHINE

MICHÈLE DROUIN : *Ut PICTURA POESIS*

Michèle Drouin, *Le poète frappe à la porte*, Musée de la Ville de Lachine. Du 27 mars au 9 mai 1999



Michèle Drouin, *Rosa L. dans sa prison*, 1995. Acrylique sur toile; 122 x 166, 5 cm.

« La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer. Tu n'es pas un vil copiste mais un poète ! »

Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*

Il suffisait de parcourir l'exposition de Michèle Drouin pour se rendre compte que le tableau coloriste n'est pas une surface codifiée qui se prête facilement aux jeux des significations. La couleur, rappelons-le, est souvent qualifiée de « belle enchanteresse » car elle séduit et trouble le regardeur et va même jusqu'à couper la parole – temporairement – à certains critiques dont je fais partie. Comment commenter des tableaux coloristes ? Par quelle méthode ? Ne vaudrait-il pas mieux oublier la question du sens pour parler de « signifiante », soit « de sens en ce qu'il est produit sensuellement », pour reprendre la formulation de Roland Barthes¹. D'un autre côté, il ne faut pas oublier que les œuvres de l'artiste rejoignent la poésie, comme le suggère le titre de l'exposition, emprunté à un tableau qui en fait partie. La question revient alors à savoir s'il est possible de concilier la poésie, relevant du langage

(la parole) avec une peinture qui met l'accent sur la couleur (pictorialité) ? Si oui, comment ?

Déjà, on peut avancer que les tableaux de M. Drouin remettent en jeu cette problématique dont les antécédents historiques remontent à l'Antiquité latine. Quelques points de repère permettent de le préciser. En effet, depuis une certaine traduction de l'*Ut pictura poesis* d'Horace, l'origine de la hiérarchisation qui assujettit l'image au langage est bien connue. Plusieurs siècles plus tard, soit en février 1639, le tableau comme objet de lecture est souligné par Poussin, au moment où il envoie d'Italie *La Manne* à son ami Chantelou qui était responsable de ses tableaux à Paris. « Lisez l'histoire et le tableau, lui écrivait-il, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet »². Peu de temps après, soit au XVIII^e siècle, on se plaisait à répéter que la peinture est comme la poésie, elle est une poésie muette – une poésie dont la parole fait défaut – tandis que la poésie est une peinture parlante. La peinture narrative dont l'*Ut pictura poesis* a imposé l'existence et dont les séquelles se font sentir encore aujourd'hui, peut-elle sortir du cercle de la peinture figurative qui en a



Michèle Drouin, *L'arrivée de nuit à Kairouan*, 1997. Acrylique sur toile; 47 x 72, 5 cm.

résultat ? Si un peintre choisit ses couleurs comme le poète choisit ses mots, l'élaboration de son propre mode de représentation rend-elle la peinture plus évocatrice, plus « abstraite » ? L'examen de quelques tableaux de l'exposition *Le poète frappe à la porte* devrait préciser certains aspects relatifs à l'énigme que restent toujours le peintre, le visible et la pensée.

Au départ, il faut mentionner qu'il est quasi impossible de décrire les tableaux de M. Drouin, en raison d'un choix de couleurs aux multiples nuances et de l'emploi fréquent de superpositions en transparence. On peut parler de couleurs mélangées ou « intermédiaires »³, dans un jeu de langage où les teintes sont obtenues à partir de couleurs existantes. Ce qui frappe également à la vue des tableaux de l'exposition est qu'ils gardent la trace des larges gestes de l'artiste et de ce fait ne se départissent pas de la spontanéité d'une esquisse. Le fait que M. Drouin enduise d'eau la surface de la toile, l'oblige à travailler très rapidement et serait l'une des explications de ces effets d'instantanéité.

Le regardeur est aussi sensible aux couleurs placées les unes à côté des autres de la même manière qu'il apprécie des pierres précieuses. La couleur reconnue comme valeur en soi est évidente dans les deux types de tableaux que regroupe l'exposition. Dans certains d'entre eux, dont *Le bastion de l'été* (1990) et *Le portail des oubliés* (1991), des signes colorés se détachent du fond et sont alignés à la verticale. Ils ont des effets de calligraphie ou font songer à des notes de musiques alignées sur une portée, rejoignant en cela l'écriture musicale. Leur juxtaposition ramène aux propositions d'Alberti, qui dans son *Traité De Pictura* (1435), note que les tons des couleurs varient selon les couleurs à côté desquelles elles sont placées. Il donne

l'exemple d'un tableau dont le sujet serait celui de la déesse Diane conduisant son chœur de nymphes. « Il faut donner à cette nymphe des vêtements verts, écrit-il, à celle-là tout près, des blancs, à cette autre toute proche du pourpre, à cette autre encore, de safran et habiller toutes les autres de couleurs différentes ». Il poursuit en disant qu'il existe une sorte d'amitié entre les couleurs. Ainsi, « la couleur rouge, si on la place entre le bleu et le vert met en honneur l'un et l'autre. La couleur blanche donne de la gaieté non seulement aux couleurs cendre et safran si on la place entre elles, mais à toutes les couleurs ». Ou encore, il mentionne que les couleurs foncées au milieu de couleurs claires ont des effets différents de couleurs claires au milieu de couleurs foncées⁴. Il convient de souligner que ces propositions mises de l'avant il y a plus de cinq siècles s'appliquent aujourd'hui à des œuvres qui ne relèvent pas de scènes figuratives mythologiques ou religieuses, comme c'était le cas à la Renaissance, mais à des tableaux poétiques de la fin du XX^e siècle.

Si certains d'entre eux respectent, comme il été mentionné précédemment, la dichotomie figure/fond, d'autres mettent l'accent sur le cadre ou la grille. Dans *Rosa L. dans sa prison* (1995), *L'immortalité contemplée* (1996) ou *Villa Sebastian* (1998), ce qui est donné à voir est la différence : différence de couleur à couleur, de tache à tache, de distance à distance. Par des contrastes de couleurs complémentaires (nuances de rouge et de vert/nuances de bleu sombre et orange) ou de contrastes de clair-obscur (tons foncés, tons clairs), la couleur comme forme en devenir opère la modification de l'espace du tableau et de celui du regardeur. Les rapports entre les tons, la largeur et la hauteur des traits colorés, leur fluidité et leur transparence créent un visible évocateur embrayé par le

titre du tableau. Certains de leurs éléments gardent le souvenir du référent, le monde qui nous entoure. Ainsi, le quadrillage du tableau peut rappeler la structure élémentaire d'une fenêtre, d'une ville, d'une construction architecturale, etc. L'articulation des éléments de ce type de tableau est d'ailleurs plus « mathématique », ce terme ne se voulant pas péjoratif. C'est aussi le cas de deux tableaux, *L'arrivée de nuit à Kairouan* (1997) et *Paul Klee à Tunis* (1997) qui, le dernier titre l'indique, font référence à Klee. Dans les aquarelles lumineuses réalisées lors de son voyage à Tunis en 1914⁵, comme dans les tableaux de Michèle Drouin, qui a également séjourné en Tunis en 1994 et en 1997, des couleurs sont superposées en transparence ou en un réseau de formes géométriques, auxquelles s'ajoutent quelques lignes donnant naissance, à des aquarelles chez Klee et à des esquisses ou des tableaux chez Drouin. Il est indéniable que leur conception picturale offre des points communs. Cependant, il est bien connu que la structure de plusieurs tableaux de Paul Klee rejoint la composition de pièces musicales⁶ tandis que la recherche de Drouin s'inscrit plutôt, depuis plusieurs années, dans la lignée de la poésie.

Très certainement, le pouvoir de suggestion des plans colorés de ses tableaux rejoint les possibilités d'évocation des mots d'un poème. Le concept qui selon moi convient le mieux à l'ensemble de sa production est celui de latence, dans le sens de ce qui n'est pas apparent, de ce qui demeure caché mais peut apparaître à tout moment. D'où les multiples significations possibles des tableaux selon les regardeurs, mais aussi pour chacun d'entre eux. Cette latence découle de son choix de couleurs, posées en transparence, et d'une iconographie réduite à l'essentiel et qui est propre à Michèle Drouin. Sa manière d'appliquer les couleurs oblige à parler de palimpseste, une couleur en dévoilant une autre posée ultérieurement sans la cacher complètement. Même les noirs n'empêchent pas de voir. Au contraire, ils contribuent à l'impression de profondeur de certaines compositions. Quant à son iconographie, l'artiste articule des lignes et des plans en motifs qui produisent un monde visible, conservant un souvenir du monde dans lequel nous vivons tout en n'excluant pas l'ouverture sur un théâtre intérieur.⁷

À travers l'expérience de peinture mise en évidence par les tableaux coloristes de Drouin, s'est dévoilé graduellement le sens que peut avoir l'acte de peindre pour une peintre poète. De cette confrontation de la peinture et du langage, ressortent des traces colorées qui témoignent

de l'expérience de son appartenance au monde, voire de sa communion avec lui. Finalement, de quelque manière que l'on regarde les tableaux de l'exposition, nous nous heurtons à l'Autre, qui est au bout du geste de l'artiste, dans la trace présente au regard, sous les dehors de sens et de « signifiants ».

En somme, les poésies picturales de l'artiste oscillent entre la parole qui se situe du côté de la poésie, et la picturalité relevant de la couleur associée au plaisir et à la jouissance. C'est de l'alternance entre ces deux pôles, en apparence contradictoires, que les tableaux de Michèle Drouin tirent leur cohérence et leur poésie. Indéniablement, c'est ce qui fait leur force et ajoute à leur pouvoir de séduction.

MONIQUE LANGLOIS

NOTES

- ¹ Roland Barthes, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1978, p. 97.
- ² Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Paris, Seuil, 1964, p. 36.
- ³ L. Wittgenstein reconnaît le mélange de couleurs qui produit une certaine teinte et aussi un usage du concept de couleur intermédiaire. Dans *Remarques sur les couleurs*, Paris, T.E.R. bilingue, 1983, p. 27.
- ⁴ Alberti, *De la Peinture. De Pictura*, Paris, Macula Dédale, 1992. Traduction de Jean Louis Schefer, p. 201-203.
- ⁵ À titre d'exemple : *Vue de Kairouan* et *Dans le style de Kairouan, transposé dans le registre modéré*, deux aquarelles qui datent de 1914.
- ⁶ Il convient de mentionner qu'il y a trente ans, Stockhauser offrait à Boulez *La pensée créatrice de Klee*, en lui disant que ce dernier était le meilleur professeur de composition. Effectivement, Boulez a adapté les conseils de Klee portant sur les arts visuels à la musique, car l'auteur touche au problème du langage. Il n'utilise aucun vocabulaire spécialisé et ses exemples sont d'une telle généralité qu'ils peuvent s'adapter à différents domaines ou techniques.
- ⁷ À ce sujet, il faut lire l'article de François-Marc Gagnon, « Michèle Drouin et le théâtre intérieur », *Vie des arts*, n° 174, printemps 1999, p. 26-29.