

ETC



Dessaisissement et « délocalisation »

René Derouin, *Fleuve-mémoires*, Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul. Du 24 juin au 14 septembre 1994

Jocelyne Connolly

Number 29, February–May 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35732ac>

[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

Connolly, J. (1995). Review of [Dessaisissement et « délocalisation » / René Derouin, *Fleuve-mémoires*, Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul. Du 24 juin au 14 septembre 1994]. *ETC*, (29), 43–48.

BAIE-SAINT-PAUL

DESSAISSEMENT ET « DÉLOCALISATION »

René Derouin, *Fleuve-mémoires*, Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul. Du 24 juin au 14 septembre 1994

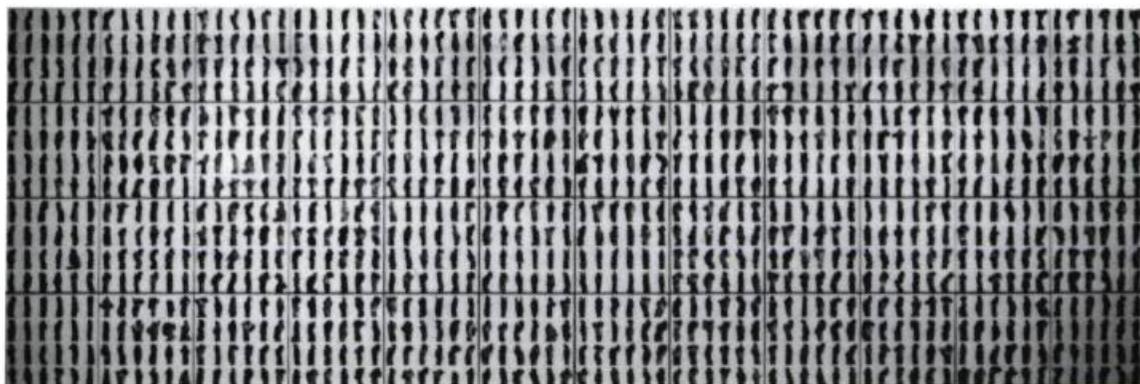


PHOTO : LUCIEN LISABELLE

René Derouin, *Murale Fleuve-Mémoires*, 1993-1994. 1 200 photographies engravées des personnages tirés du projet *Migrations* (1989 à 1992); 244 x 732 cm.

René Derouin prépare l'exposition/performance qui fait corps avec *Migrations 1 et 2* (1988-1992). On peut donc interpréter *Migrations 1 et 2* en termes de *Migrations 3*, l'événement de l'exposition étant la suite du projet.

Migrations 1 et 2

Afin de comprendre cette troisième étape – *Fleuve-mémoires* – on se souviendra que l'installation *Migrations 1* (1988-1992) est conçue pour le Musée Rufino Tamayo, à Mexico, et exposée en 1992 dans un rapport étroit avec l'espace architectural du lieu. La même année, *Migrations 2* est tenue au Musée du Québec, toujours dans un rapport au lieu architectural. Là ou ici, Derouin grave des plans de bois qu'il assemble en une surface longitudinale de 2,40 x 50 m (Mexico) ou de 2,4 x 44 m (Québec). Cette longue figure appuyée au sol des lieux intérieurs et extérieurs symbolise une route, support sur lequel des milliers de figures humaines sont installées de manière à représenter un mouvement de marche à travers des éléments végétaux (20 000 pièces). Derouin façonne les pièces céramiques une à une, toutes différentes – une moitié dans son atelier de Val David et l'autre, à Oaxaca, avec de la terre mexicaine *barra negro* d'un subtil noir graphite. Les pièces produites au Québec subissent une intervention de l'artiste – il les patine à l'aide d'oxydes. Ces quelques informations soutendent l'idée de la singularité de chacune des figures humaines représentées, et conduisent à la notion de différence entre les cultures, puisqu'il s'agit bien de migration, comme l'indique d'ailleurs le titre de l'œuvre. Il y a là contenu spécifique et forme, et même forme de performance.

La performance

Cela posé, on verra que Derouin opère dans un processus de

performance en trois séquences. Les première et deuxième phases relèvent du projet esthétique même : sculpter et installer 20 000 pièces. L'artiste choisit de métaphoriser le sujet – utilisant entre autres procédés, l'idée de quantité. Par ailleurs, il choisit de joindre au faire non des mains anonymes mais les siennes – intervention laissant la marque du geste réitéré et renouvelé (l'iconographie sculpturale est différente d'une pièce à l'autre). Il y a là l'accomplissement requérant un effort du corps dû au nombre et à la constance des gestes. Si on met le concept en parallèle, par exemple, avec l'installation *Champ* (1990) d'Antony Gormly, présentée au Musée des beaux-arts de Montréal en 1993, on relève deux types de performances : les quelque 40 000 pièces céramiques similaires de Gormly requièrent une intervention corporelle, mais non celle de l'artiste, les pièces étant d'abord produites par des céramistes mexicains et installées au MBAM par le personnel de l'institution¹. Dans le cas de *Migrations 1 et 2*, l'artiste produit les milliers de pièces suivant le schème de l'unicité, coordonne et installe – avec l'assistance de Jeanne Molleur – un grand nombre d'éléments. D'où l'intervention corporelle. Dans le contexte du propos actuel, on limite ce parallèle à la notion de performance. Cependant, il faut spécifier qu'il ne s'agit que d'un seul aspect comparatif de travaux qui s'inscrivent en tant qu'installations et dont le contenu diffère à chaque fois. Comme on le souligne ci-haut, le dispositif d'unicité des figures humaines réalisé par des représentations de postures corporelles, d'expressions faciales et de drapés vestimentaires, et par des patines noires mais individuelles, donne à saisir l'importance qu'accorde Derouin à la singularité des individus et aux différences culturelles dans des espaces communs.

La troisième phase de la performance est intimement liée à l'exposition de Baie-Saint-Paul : l'aliénation ou le dessaisissement des 19 000 pièces de *Migrations*, larguées





René Deroin, Grand cimetière marin du projet *Migrations*. Site principal entre Baie-Saint-Paul et l'Île-aux-Coudres où à la mi-juin 1994, René Deroin larguait 16 000 pièces de céramique au fond du fleuve Saint-Laurent.

par Derouin dans les eaux du fleuve Saint-Laurent. L'unicité de ce geste suscite l'explication. En termes muséologiques, l'acte d'aliénation signifie le retrait par un musée d'une œuvre de sa collection, suivant les modalités de la vente, du don ou de l'échange. La disposition d'une œuvre par le vol, la destruction ou l'autodestruction (avec impossibilité de les restaurer, dans les deux derniers cas) voire la perte totale d'identité constituent également des formes d'aliénation des œuvres². Le terme d'*aliénation* officiellement utilisé ne fait pas consensus au sein du champ muséal, à cause des connotations à la folie, à la tutelle, à l'hostilité ou à d'autres états ne relevant pas de la spécificité muséologique. Aussi le terme *dessaisissement* est-il utilisé, référant directement à l'acte de se déposséder. C'est celui qui nous semble le plus apte à définir le geste de Derouin, dans le cadre de ce commentaire. Certes, *Migrations* constitue un bien symbolique privé (collection de l'artiste), mais dont le statut public – conféré par la visibilité des deux expositions des musées de Mexico et de Québec et du discours médiatique qui les entourent, de même que la potentialité de l'œuvre à l'acquisition muséale – justifie l'analogie avec le dessaisissement.

Un geste rationnel et mnémonique

Les politiques de dessaisissement, officialisées ou non dans le champ muséal, sont soumises à une éthique et à des règles strictes, lesquelles rendent l'application extrêmement complexe, rationnelle et, par conséquent, rare. De plus, l'idée de dessaisissement, en matière de collection, s'entoure généralement d'un ensemble d'attitudes humaines – de la possession à la sacralisation (Jean Clair) – traversé par l'émotivité. Ainsi, la transaction reliée au dessaisissement, par le musée, d'une part exige un processus long, et d'autre part s'avère rare. De plus, l'idée même de dessaisissement fait aussi difficilement consensus au sein du champ muséal, chez les responsables et les commentateurs de la conservation du patrimoine et, enfin, chez les auteurs mêmes des œuvres conservées. Dans le cas de *Migrations*, Derouin devance la discussion et se dessaisit de l'œuvre. Non seulement il ne sollicite pas les décideurs des musées en vue de l'acquisition de l'installation, mais il décide de la retirer des circuits d'exposition : il choisit de la larguer dans les eaux profondes du fleuve Saint-Laurent.

La décision de Derouin est coordonnée par des critères formels et rationnels. Sur le plan formel, *Migrations 1 et 2* est conçue dans un rapport étroit à l'architecture des musées de Mexico et du Québec. Les larges baies vitrées, sur les façades, s'inscrivent comme paradigmes de la composition permettant de signifier un

intérieur et un extérieur, un espace de passage, d'aller et de venue de milliers d'humains, en rapport avec l'idée de migration. On sait que nombre d'installations conçues pour des lieux spécifiques sont ultérieurement adaptées à d'autres espaces et architectures d'exposition. Cependant, tout laisse croire que la stratégie signifiante ne peut opérer sans ces aménagements construits pour leur fonction architecturale du réel, l'artiste évacuant toute entreprise de fiction architecturale dans une salle muséale fermée : « L'œuvre n'a pas d'autonomie sans le lieu », comme le souligne Derouin. Au Musée du Québec, l'environnement est pris en compte par l'orientation de l'installation vers le fleuve. Un examen du parcours esthétique de Derouin montre que les espaces naturels géographiques comme territoires, liés à l'appropriation humaine, traversent son discours. On observe que depuis 1988 – début de la production de *Migrations* – il particularise la représentation humaine par la notion d'ethnie. Dans les espaces de Derouin, les uns et les autres affirment leur singularité culturelle, sans hiérarchie ethnique, mais plutôt dans une adéquation individuelle à des ressources et territoires géographiques. Ces observations renforcent la notion de lieu dans la démarche d'exposition de *Migrations*. Les lieux architecturaux contribuent à mettre en évidence la relation de l'ethnie au territoire.

Cette exigence formelle explique en partie le radicalisme du geste de dessaisissement. Le geste rappelle la notion de destruction reliée aux premières installations, souvent qualifiées d'art éphémère pour leur inscription dans le réel de la nature et de l'environnement. *Migrations 1 et 2* s'appréhendent dans des environnements bâtis spécifiques (les deux musées) et naturels – le Musée de Mexico est situé sur un territoire géographique dont l'œuvre porte la référence; et physiquement, une partie de l'installation sort des deux musées et s'expose à ciel ouvert. Ces conditions de monstration étant non renouvelables, Derouin évacue la matérialité de l'installation. Il en préserve cependant le contenu qu'il confirme sous d'autres formes. On y reviendra.

Cependant, cette exigence plastique ne s'opère pas sans référence à l'idée du sacrificiel. Derouin réfléchit durant deux années avant de renoncer à la part matérielle de *Migrations*, et la décision de s'en dessaisir prend en compte les critères de volume, de complexité technique et de temps de montage de l'œuvre. La dualité entre la rigueur conceptuelle de l'œuvre et l'abandon de sa part matérielle aboutit au dessaisissement par l'auteur même de l'œuvre. Dans l'analogie au musée, la particularité de la décision de Derouin relève de l'individuel d'auteur, tandis qu'elle se fait collective dans les structures

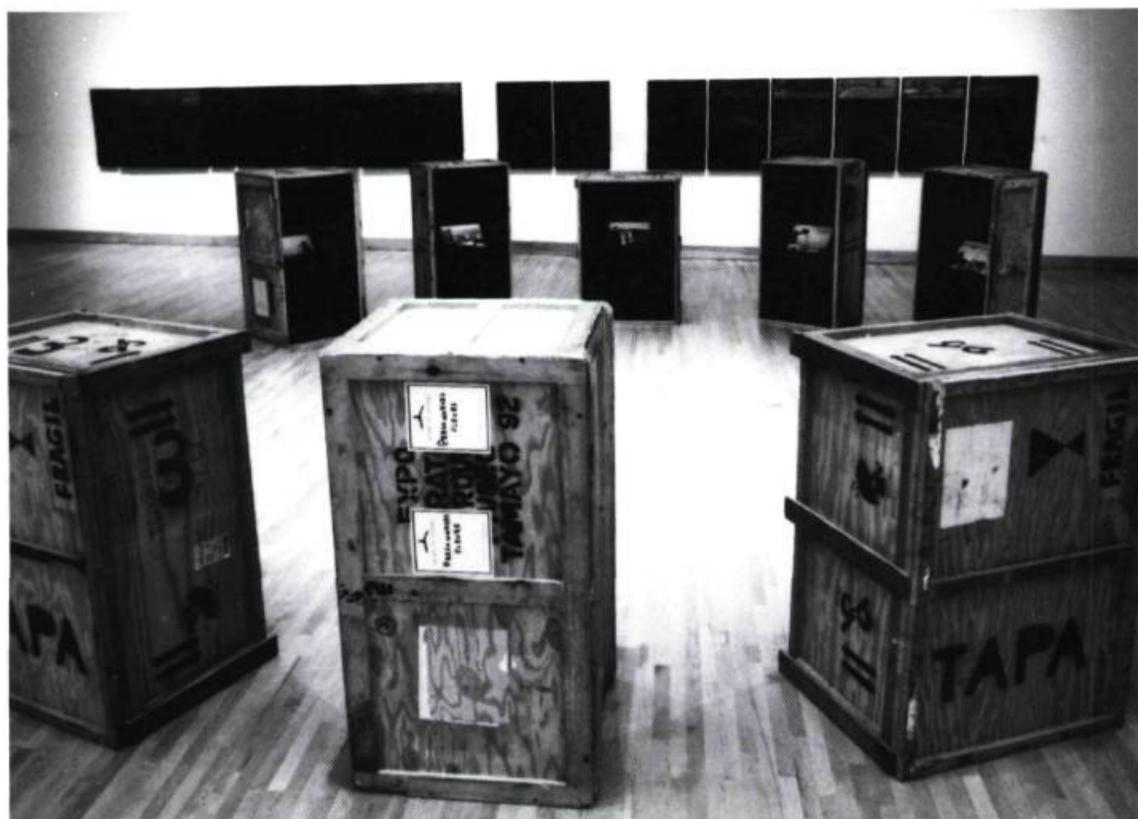


PHOTO : LUCIEN LISBELLE

René Derouin, *Projet Fleuve-Mémoires*, 1993-1994. Bois à reliefs polychromes et céramique (fond). Caisses avec photos du largage (1er plan).

décisionnelles d'un musée. L'abandon délibéré de la substance matérielle de trois années de travail dans un fond marin, voilà une performance à connotation sacrificielle. La performance acquiert tout son sens dans la mémoire. C'est donc à cet escient qu'a lieu l'exposition *Fleuve-mémoires*.

L'avènement de *Fleuve-mémoires* se produit par le biais mnémorique du dessaisissement de *Migrations*. Mnémorique se veut aussi le thème de cette rétrospective. L'intitulé de l'exposition indique de multiples significations. Derouin fait un lien fort intime entre son choix du refuge de la matérialité de son travail et le lieu où s'abîment son père et son frère au temps de son enfance. L'exposition, entièrement préparée par l'artiste, dégage un rare sens de résignation autant d'ordre affectif que matériel. Tous les éléments de cette exposition concourent à l'anamnèse.

L'exposition

Dès son entrée dans une immense salle contenant la totalité de la présentation, le visiteur fait face à un premier îlot mural l'informant des racines mnémoriques de cette exposition : les photographies intitulées *Laurette et Conrad Derouin, Les parents de René Derouin* – on lit sur un panneau explicatif qui les accompagne : « Conrad Derouin est mort accidentellement sur le fleuve en octobre 1953 » – et la photographie *René Derouin et son frère Robert près du fleuve en 1948* – on y lit sur panneau : « Robert Derouin est mort accidentellement sur le fleuve en avril 1950 ». L'ensemble photographique est lié par *Roches texturées*, une gravure de 1967. Ces images suffisent à situer le visiteur quant à certains vecteurs du cheminement plastique de Derouin.

L'installation *Place publique* (1992) s'avère incontournable à la saisie de la démarche idéologique de l'artiste. Produite à la suite de *Migrations*, elle s'ouvre à

une zone sémantique par la connotation multiethnique. Des plans de bois polychromes et gravés sont rassemblés, afin de supporter des pièces céramiques – figures humaines et végétales. Un bassin aquatique en forme de U, inséré dans la surface de bois, supporte aussi un grand nombre de ces pièces. Un podium surplombe ce foisonnement de figures humaines – les visiteurs sont invités à y prendre place. Ce dispositif de 2 500 pièces sur une surface de 5 m x 7,3 m condense l'idée de cité, alors que l'artiste réunit les quatre pouvoirs : religion, politique, justice et culture. *Place publique* attribue aux lieux urbains (les villes sont dotées de place publiques), par le biais de leurs espaces destinés à toutes les collectivités, l'aptitude à l'accueil de tous les groupes sociaux, ethniques, etc. Avec *Migrations*, *Place publique* montre des territoires et des humains dans des géographies données. Ce schéma binaire fournit les matériaux conceptuels essentiels de sa démarche. *Migrations* tient lieu de constat, tandis que *Place publique* pointe les difficultés quant à l'altérité. Quand ces collectivités ou individus sont réunis dans les lieux publics, qu'en est-il des relations interethniques dans les sphères privées ? L'heure est à poser la question. Derouin choisit de la mettre de l'avant par le monumental, la quantité, le code des matériaux – le bois et la terre possédant une forte charge humanisante³. Ce que pose ici l'artiste se situe au cœur du débat social actuel : nationalisme/mondialisme, identité/différence, métropole/région, etc. Bref, l'humain et le territoire.

Le travail de Derouin au cours des années 1990 s'inscrit dans la tendance actuelle des artistes à adhérer aux paramètres du faire et du matériau. C'est dans ces conditions plastiques qu'il pense l'humanité. Suite à la décision d'opter pour le fond marin, comme lieu de dessaisissement des pièces sculptées, prise avant même l'événement, Derouin retourne à la technique céramique, qu'il associe au bois sculpté sous forme de bas-relief. Ces *Fleuve-mémoires*

réfèrent à des territoires/paysages relevant du monde de l'eau. Contrairement aux représentations paraissant énoncer des certitudes, Derouin pense un milieu biologique/mythologique flou et obscur. Les bas-reliefs céramiques en bandeaux se lisent de gauche à droite et semblent tenir lieu de récit de vie. Il s'agit d'une iconographie inusitée chez Derouin – onirique : barques, têtes d'oiseaux, poissons, serpents, gargouilles, figures humaines, monstres, etc. Il est scruté là d'une part l'inéluctable de la perte ou de la mort et d'autre part l'altérité ou la « délocalisation⁴ » des groupes ethniques.

Le mnémonique de cette exposition déborde des aspects biologiques et conceptuels pour s'élargir à celui de l'histoire. Derouin affirme à nouveau le faire et le matériau par un îlot de gravures sur bois produites récemment en Islande, *Fleuve-mémoires Fljot Minni Islenka*, 1994. Lorsque Derouin produit dans un pays extérieur, il s'en approprie, selon les cas : matériaux, techniques et iconographie. Au lieu d'unifier les cultures autres à la sienne, il s'approprie les différences géoculturelles qui amplifient son registre. Il questionne la nordicité par des motifs rappelant des icônes médiévales, au moyen de la répétition, dans le schème des icônes et du chromatisme – les ocres et sanguines – des « manuscrits des sagas vikings du peuple islandais⁵ ». Le travail à la gouge (outil traditionnel au lieu de l'outil électrique qu'il utilise habituellement) et l'évidente texture du papier fait main renforcent la référence historique.

Une pièce murale constituée de 1 200 photographies gravées une à une peut sembler tenir lieu de document historique de *Migrations* et du geste de dessaisissement (événement); néanmoins, l'insistance de l'artiste dans ses interventions plastiques en fait le monument (avènement d'une œuvre). Derouin choisit, avant de larguer les 19 000 sculptures, 1 200 unités. Photographiées, elles sont assemblées une à une en un grand format de 2,40 x 7,20 m. La première appréhension rappelle la forme *all over*, bien que d'une ordonnance spatiale des plus rationnelle. Derouin grave un à un les motifs humains sur l'émulsion du papier photographique. Le procédé laisse paraître les rouge et orangé originaux de la photographie, ce qui confère à la surface un chromatisme inhabituel. Cet effet d'étrangeté plastique renforce l'effet d'altérité – réfèrent de *Migrations*.

Dans une visée réflexive sur la conservation muséologique, Derouin montre le processus de dessaisissement de *Migrations* dans une série de documents photographiques reliés au geste du largage. La métaphore muséologique se produit par le support des documents de la performance, des boîtes – objets usuels – utilisées pour le transport des œuvres vers les deux musées d'exposition de *Migrations* (Musée Rufino Tamayo et Musée du Québec) et finalement aux eaux du

Saint-Laurent, en tant qu'espace symbolique d'abandon.

Le singulier

Le propos de la conservation muséologique fait corps avec l'événement de dessaisissement de façon tout à fait déconcertante. Derouin désigne 250 acteurs du champ culturel, au Québec, au Canada et au Mexique, tant les sphères des arts visuels, de la littérature, de la chanson (à texte) que de la muséologie, comme conservateurs d'une figure sculptée de l'œuvre larguée. Durant quelques jours, en juin 1994, les facteurs de la Société canadienne des postes parcourent le pays, transportent et remettent des objets d'art à différents intervenants du monde de la culture. Du coup, Derouin forge un réseau de conservation. L'acte de dessaisissement peut se percevoir en connotation avec l'idée d'acquisition dans les paramètres du réseau muséal. En se dessaisissant des objets dans des espaces interdisciplinaire et interculturel, il en situe les liens au-dessus de tout objet. Enfin, il affirme l'interculturel par le don à la fois symbolique et rationnel de 200 figures sculptées de *Migrations* au Musée Rufino Tamayo de Mexico, là où il s'approprie des matériaux cognitifs et culturels.

En créant l'événement *Fleuve-mémoires*, Derouin expose, en réflexivité, l'histoire d'un geste singulier. L'exceptionnel est un des matériaux nécessaires à l'avènement de l'art – ou de l'œuvre.

JOCELYNE CONNOLLY

NOTES

1. Sous la direction de l'artiste et de la conservatrice Louise Déry.
2. Les institutions muséales ne se dotent pas toutes d'une politique de collection officiellement rédigée. Le Musée d'art contemporain de Montréal adopte une *Politique du Musée d'art contemporain de Montréal concernant sa collection*, dont la première édition remonte à 1989. Nous nous référons aux pages 33-34.
3. Dans le sens de la valeur attribuée à la réception de ces matériaux, voir Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1968, p. 52 : « Le bois...[...] si recherché aujourd'hui par nostalgie affective : car il tire sa substance de la terre, il vit, il respire, il travaille ». Il ajoute : « Ce matériau est un être. » Cette théorie vaut aussi pour les années 1990, dans le contexte politico-économique actuel, alors que la rationalisation et la désétatisation produisent, dans la société en général, une réaction d'humanisation par la formation de groupes communautaires.
4. La notion de « délocalisation » (le mot figure à l'intitulé de cet article) est empruntée à Jean Coune, dans « Processus artistique et techniques de communication », conférence inédite, Symposium international de communication, *La convergence des techniques de communication : état de la question et tendances*, 29 septembre au 1^{er} octobre 1994, UQAM. Coune explique la réalité économique actuelle par l'idée d'une « délocalisation » des productions et l'extension dans le temps et l'espace de la diffusion des produits... », idée qu'il associe à celle de « territoire » comme « construction historique, politique et culturelle ».
5. Derouin, entretien.