

## Michèle Drouin et le théâtre intérieur

François-Marc Gagnon

Volume 42, Number 174, Spring 1999

Femmes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53139ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this review

Gagnon, F.-M. (1999). Review of [Michèle Drouin et le théâtre intérieur]. *Vie des arts*, 42(174), 26–29.

MICHÈLE DROUIN

et le théâtre

# intérieur

François-Marc Gagnon

**D**ANS LES TABLEAUX LES PLUS RÉCENTS DE MICHÈLE DROUIN, IL APPARAÎT CLAIEMENT QUE L'ARTISTE A RÉSOLU LE PROBLÈME DU SIGNE SUR UNE SURFACE; L'UN ET L'AUTRE FONCTIONNENT COMME UN TOUT.

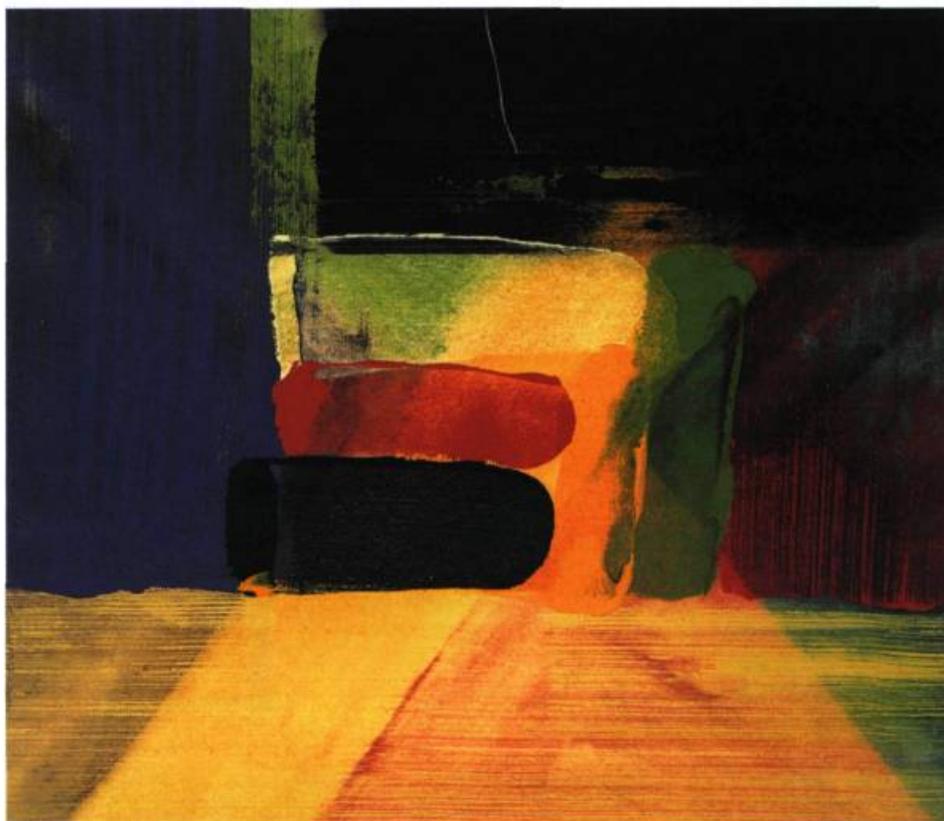
*Villa Sebastian, 1998*  
Acrylique sur toile  
214 X 153 cm  
(Photo : Pierre Charier)



On doit situer vers la fin des années soixante une coupure essentielle dans le développement de l'art contemporain. Il ne suffit pas de dire qu'à partir de ce moment nous sommes entrés dans le post-modernisme. Il faut aussi dire nous avons assisté à un profond changement des sensibilités qui faisait dire par exemple à Hal Foster qu'entre sa génération (il est né en 1955) et celle de Michael Fried, on ne pouvait plus dire comme l'avait fait ce dernier que « *painting must compel conviction. Now a primary motive of the innovative art of my generation is precisely that it not compels conviction – that it troubles conviction, that it demystifies belief: that it not be what it seems to be* (la peinture doit forcer la conviction. Par contre un motif récurrent de l'art le plus novateur de ma génération est précisément qu'il ne force pas la conviction, mais la trouble au contraire, qu'il démystifie la croyance: qu'il n'est pas ce à quoi il semble être)<sup>1</sup> ».

#### QUESTION DE PEINTURE

Que serait une peinture qui n'entraîne pas la conviction ? Il est facile de le dire. C'est une peinture qui chercherait simplement à être intéressante, comme le disait Donald Judd: « *A work needs only to be interesting (une œuvre peut se contenter d'être seulement intéressante)* ». Et comme le mot « œuvre » employé par Judd le suggère, il n'est même pas sûr qu'elle puisse être encore peinture. Aussi bien les œuvres minimalistes que Hal Foster a en vue sont souvent tridimensionnelles et s'imposent par leur simple présence physique, par leur mise en scène consciente dans l'espace de la galerie. Et comme elles cherchent à interpeller directement le spectateur, à le déstabiliser, Fried a pu dénoncer leur théâtralité. Il va sans dire que depuis l'époque du Minimalisme, nous avons assisté à une efflorescence sans borne de la théâtralité – témoin toutes ces « installations » dans nos musées depuis dix ans – et dans une certaine mesure à une éclipse de la peinture.



*L'immortalité contemplée*, 1996  
Acrylique sur toile  
59,5 X 51,5 cm  
(Photo : Pierre Charlier)

Rothko avait vécu tragiquement cet avènement de la nouvelle sensibilité décrite par Hal Foster quand à la fin de sa vie il se persuadait que sa peinture ne suscitait plus de réponse critique, que sa renommée sonnait creux. Ses derniers travaux, après une sérieuse attaque d'anévrisme, consistaient en deux rectangles, un noir – « le noir toujours au-dessus (*the dark is always in the top*) – et un pourpre, ou un brun, travaux qui le troublaient lui-même. Y reflétait-il son angoisse ou tentait-il encore de persuader ? Lui qui trouvait ses sources dans la littérature et la musique, ne pouvait vivre que dans ce que Mallarmé appelait « le théâtre de l'esprit », un monde intérieur aux antipodes de la théâtralité. C'est Goldwater qui remarquait que les derniers travaux de Rothko « *reject participation and draw into themselves (découragent la participation et se retirent en eux-mêmes)* ».

#### LE THÉÂTRE DE LA CONVICTION

Si j'évoque ces grandes questions et la figure de Rothko, c'est que l'une et l'autre me semblent particulièrement pertinentes à propos de l'œuvre de Michèle Drouin, dont

on peut voir les travaux récents au Musée de Lachine (du 27 mars au 9 mai 1999). La peinture de Michèle Drouin renvoie aussi à un « théâtre de l'esprit », aux antipodes de la théâtralité. Sa fascination pour Artaud – elle se manifeste discrètement dans le titre d'un tableau, *Artaud au Mexique*, 1993 – est tout à fait cohérente avec cette orientation, car Artaud comme Brecht sont les deux seules figures du théâtre contemporain à avoir mis en question la théâtralité et cherché à rejoindre le spectateur autrement que par la présence des acteurs sur une scène. Il faut suivre Artaud au pays des Tarahumaras pour soupçonner ce qu'il entendait par théâtre. Il s'agit bien d'un « théâtre de l'esprit » dont la porte était le peyotl, un cactus désigné par les botanistes comme le *Lophobora Williamsi*<sup>2</sup> qui a des propriétés hallucinatoires remarquables. Dans la série des tableaux de Michèle Drouin intitulée *Le poète frappe à la porte*, il y a bien aussi une porte qui s'ouvre souvent en plein centre de l'aire picturale. C'est une porte qui s'ouvre sur la lumière, sur « l'im-

Rosa L. dans sa prison, 1995  
Acrylique sur toile  
166,5 X 122 cm  
(Photo: Pierre Charlier)



mortalité contemplée», comme l'indique le titre d'un tableau de 1996, non pas au sens vulgaire d'une gloire posthume, mais au sens d'un possible échec à la mort. Et dans ses tableaux plus récents, il apparaît clairement que l'artiste a résolu le problème du signe sur une surface, puisqu'ici l'un et l'autre fonctionnent comme un tout et non plus comme une gestalt sur un fond. La plénitude de ses derniers tableaux – *L'enclave lumineuse*, 1995, *Rosa L. dans sa prison*, 1995, *L'arrivée de nuit à Kairouan*, 1997 *Villa Sebastian*, 1998, – emporte la conviction. (On aura compris après ce que j'ai dit plus haut, que je n'emploie pas ces mots légèrement). Je ne crains pas de dire que c'est ce qu'elle a peint de meilleur.

On pourrait y voir une réminiscence de ces casbah orientales que l'artiste a parcouru en Tunisie, mais elle rend aussi hommage à Paul Klee (*Paul Klee à Tunis*, 1997), qui se rendit à Tunis en 1914 qui lui révéla la puissance émotive de la couleur, plus encore que les théories de Delaunay qui l'avait intéressée<sup>3</sup>. Mais on serait très loin du compte si on ne voyait dans ces tableaux que des souvenirs de voyage. Le voyage ici est une quête intérieure, pas tellement différente de celles d'Artaud et de Klee. Qu'elle se fasse fondamentalement par la couleur nous ramène à Rothko.

La couleur chez Michèle Drouin est essentiellement le véhicule de l'émotion. C'est la raison pour laquelle cette couleur

est complexe et cherche des registres qui ne soient pas aussi simples que ceux qu'affectionnent les Plasticiens. Elle aime les tons rompus, les tons pastels, les tonalités sourdes, les oppositions de bleu et de jaune, celles-là même qui touchaient Vermeer.

#### L'ATELIER DE LA CAMERA OBSCURA

On pourrait dire qu'en structurant ses derniers tableaux à partir du format rectangulaire de la toile, Michèle Drouin fait écho à l'espace de l'atelier, qui, depuis Vermeer justement, a constitué pour les peintres un lieu privilégié d'expérimentation de la réalité. C'est Svetlana Alpers<sup>4</sup> qui le faisait remarquer récemment: l'atelier, de Vermeer à



**NOTES  
BIOGRAPHIQUES**

**MICHÈLE DROUIN EST PEINTRE ET POÈTE. ELLE EST NÉE À QUÉBEC ET DIPLÔMÉE DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE CETTE VILLE (1955). INSTALLÉE À MONTRÉAL DANS LES ANNÉES 60, ELLE A OBTENU UN BACCALURÉAT EN ÉDUCATION DE L'ART DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL (1966), SUIVI D'UNE MAÎTRISE EN ARTS VISUELS DE L'UNIVERSITÉ CONCORDIA (1973).**

**DEPUIS LES ANNÉES 70, ELLE A TENU PRÈS DE 40 EXPOSITIONS SOLOS, NOTAMMENT À MONTRÉAL, NEW-YORK, PARIS, LONDRES (UK), TUNIS ET TORONTO. ELLE A ÉGALEMENT PARTICIPÉ À PLUS DE 150 EXPOSITIONS DE GROUPE. BOURSES ET PRIX ONT COURONNÉ SES TRAVAUX. ELLE A REPRÉSENTÉ LE CANADA AU VIIIÈME FESTIVAL INTERNATIONAL DE LA PEINTURE DE CAGNES-SUR-MER (1976), AINSI QU'À LA RENCONTRE CANADA: TUNISIE, TUNIS (1994). ELLE ÉTAIT ARTISTE INVITÉE AU SYMPOSIUM DE LA NOUVELLE PEINTURE AU CANADA, BAIE-SAINT-PAUL (1987) ET L'INVITÉE DU MINISTÈRE DE LA CULTURE DE TUNISIE POUR UNE RÉSIDENCE D'ARTISTE AU CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL DE HAMMAMET (1997). ELLE EST L'AUTEUR DE PLUSIEURS RECUEILS DE POÉSIE.**

**DES CRITIQUES CHEVRONNÉS ONT COMMENTÉ SES ŒUVRES QU'ON RETROUVE DANS DE NOMBREUSES COLLECTIONS PUBLIQUES, CORPORATIVES ET PRIVÉES AU QUÉBEC ET AILLEURS AU CANADA, AUSSI BIEN QU'ÀUX ÉTATS-UNIS, EN FRANCE, EN ANGLETERRE, EN BELGIQUE, EN ALLEMAGNE, EN TUNISIE, À MONACO, ETC.**

de l'atelier qu'il frappe. Il entre tout chargé des images du monde. À nous de le laisser entrer. □

<sup>1</sup> Propos tenu lors d'un panel « Theories of Art After Minimalism and Pop », cité par Michael Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, Chicago et Londres, 1998, p. 43.  
<sup>2</sup> La désignation *Anhalonium lewinii*, en l'honneur de Louis Lewin, le premier chimiste qui publia en 1888 le rapport sur la présence d'alcaloïdes dans ce cactus n'est plus en usage aujourd'hui.  
<sup>3</sup> On sait qu'il traduit en allemand le texte, « Sur la lumière » de Delaunay pour la revue *Der Sturm* qui le publia en janvier 1913.  
<sup>4</sup> Svetlana Alpers, « The Studio, the laboratory, and the Vexations of Art », dans Caroline A. Jones et Peter Gallson, *Picturing Science Producing Art*, Routledge, New York et Londres, 1998, p. 401 - 417.

**EXPOSITION  
MICHÈLE DROUIN  
LE POÈTE FRAPPE À LA PORTE  
MUSÉE DE LA VILLE DE LACHINE  
110, CHEMIN DE LA SALLE, LACHINE  
TÉL. : (514) 637-6784  
JUSQU'AU 9 MAI 1999**

Picasso, a été perçu par les peintres d'Occident – et jamais par ceux de l'Orient ou ceux d'avant Vermeer en Europe – comme le lieu par excellence où le peintre expérimente la transformation de la réalité en peinture. La relation de l'artiste à la réalité se réduit à ce qui est possible dans le cadre de l'atelier. Dans le tableau de Vermeer, *L'Art de la peinture*, cette réalité est d'abord la lumière qui vient d'une fenêtre dissimulée derrière un grand rideau sur la gauche et qui éclaire le modèle. La réalité c'est aussi la main de l'artiste réduite ici à un objet indistinct non encore « réalisé » par l'artiste, comme à mi-chemin entre la réalité et sa transposition en peinture. La réalité ce sont tous ses objets qui s'accommodent dans l'espace de l'atelier et qui rendent si incongrue la foule que Courbet pensa mettre dans son grand tableau, *L'Atelier du peintre*.

Dans le cas des derniers tableaux de Michel Drouin, on sent bien l'effet structurant d'une architecture et j'ai fait remar-

quer plus haut le nombre des termes architecturaux qui apparaissent dans ses titres. On pense aux architectures exotiques qu'elle évoque aussi, celles de l'art islamique, aimant le vide et la netteté des volumes. Mais, il me semble que le modèle architectural est plus près encore de l'artiste, c'est celui de l'atelier, celui-là même qui a déplacé le théâtre comme modèle de la peinture. Chez Vermeer, la théâtralité a pris refuge dans les tableaux qu'il peint sur les murs de ses intérieurs – *L'Entremetteuse* de Baburen. Elle est rigoureusement exclue de l'aire picturale qui coïncide avec celle de son lieu de travail. Aussi bien, à partir d'un certain moment, mais de façon éclatante chez Cézanne, l'extérieur entre dans l'atelier sous les espèces de la nature morte. Quelque chose que l'on pourrait mettre sur la table, ou au plancher, sous un rayon de lumière. L'atelier est devenu une sorte de *camera obscura* par le trou de serrure de laquelle entre le monde extérieur, bref un « théâtre de l'esprit », où l'on peut voir l'image du monde mais renversée, avec la fraîcheur des yeux d'enfant. Il vient donc à l'esprit que *Le poète frappe à la porte*, c'est à la porte

*L'arrivée de nuit à Kairouan*, 1997  
Acrylique sur toile  
72, 5 X 47 cm  
(Photo: Pierre Charlier)

