

## Pierrette Mondou ou l'humour poétique vécu en liberté

Paquerette Villeneuve

Volume 35, numéro 140, septembre–automne 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53754ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

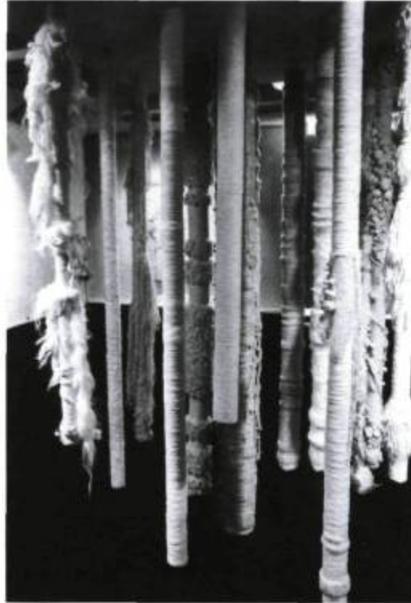
[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Villeneuve, P. (1990). Pierrette Mondou ou l'humour poétique vécu en liberté. *Vie des arts*, 35(140), 60–63.

# PIERRETTE MONDOU

ou l'humour poétique vécu en liberté



*Forêt, 1977.*  
241 x 159 x 154 cm.  
(Photo D. Gerrish)

## *Paquerette Villeneuve*

**E**n 1929, l'étudiant en agronomie Louis-Alpha Mondou fait des essais sur la terre de monsieur Savard, à St-François-sur-le-Lac. Intrigués, les voisins viennent la nuit jeter un coup d'œil sur les derniers plans que ce farfelu a concoctés.

1935. L'étudiant, devenu agronome, a épousé l'une des filles du cultivateur audacieux qui s'était prêté à ses expériences. Les jeunes époux s'installent dans le comté de Rouville où ils élèveront dans une ambiance de travail, de livres dont l'ex-étudiant féru de poésie s'entoure, et de musique (tous étudieront le piano), leurs onze enfants.

1964. Pierrette, la neuvième de la famille, convainc ses parents de la laisser partir pour ce «lieu de perdition» qu'est Montréal, à condition qu'elle y habite avec sa grande sœur. Elle a 18 ans et est éprise d'indépendance. Elle sent aussi que l'animation culturelle qui règne dans une grande ville va l'aider à se trouver.

Cette décision va ouvrir sur un des-

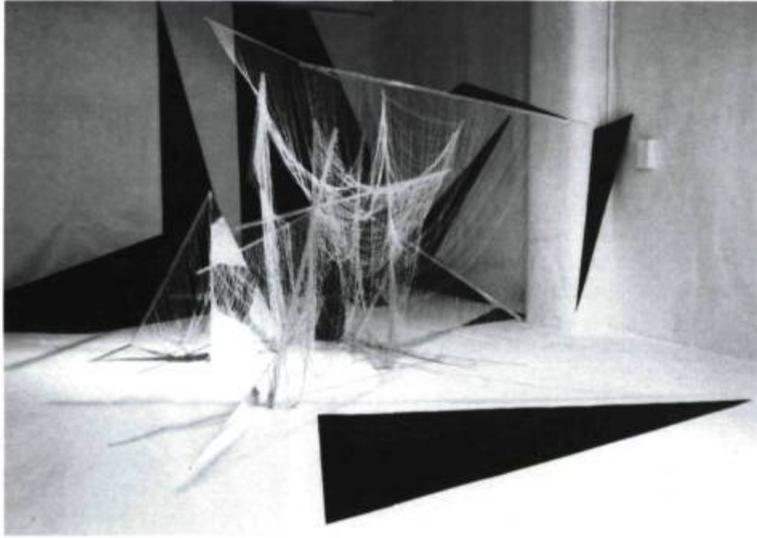
tin certes pas des plus faciles: celui d'une femme artiste ayant choisi de s'exprimer par la sculpture et plus particulièrement par l'installation.

Dans les premières années, elle se cherche. Le hasard lui fera bientôt trouver sa voie, celle de la création. Sa mère avait été institutrice avant son mariage. Pierrette, à son tour, tâtera de l'enseignement, soupape de sûreté financière pour de nombreux créateurs. Elle débutera dans une école maternelle à Outremont. «Le travail, qui consistait à mettre les enfants dans une situation d'expression, me convenait autant qu'à eux: c'est ce qui a vraiment été le déclencheur. Les enfants sont si à l'aise dans l'expression manuelle, leur liberté m'émerveillait. En même temps, je m'interrogeais: arriverais-je jamais à faire quelque chose de plus qu'enseigner? C'est alors que j'ai pensé à l'art. J'avais pris quelques cours de céramique. Je connaissais aussi la musique pour avoir étudié le piano. Et j'adorais le dessin. Hélas! je ne me sentais aucun

avenir dans ces domaines. Mais la matière, voilà qui m'excitait!

«Je m'inscrivis au cours de tapisserie de Louis Auclair, pratiquant l'exploration traditionnelle du matériau pendant une dizaine de leçons. Après quoi, je me sentis mûre pour entamer mon propre cheminement. Il y a tellement d'idées qui me venaient, et je visitais tant d'expositions qui m'ouvraient toutes sortes de mondes, que je me suis trouvée très tôt prête à exposer. Je gardais en tête l'idée de reprendre des cours mais je n'ai plus eu le temps.» Le style de tapisserie qu'elle avait étudié ne trouva pas place dans son univers. La technique même de la tapisserie n'allait pas faire long feu. «Quoique mes premières œuvres aient été des pièces au mur, déjà je travaillais en trois dimensions», dit-elle, et cette option sera définitive. Une de ses premières œuvres, *Composition en blanc no 6* (1976), révèle ce besoin d'échapper aux exigences statiques de la lisse. Sur un fond de laine en gros grains, des fils tirés de

la trame se nouent à la surface et des formes circulaires ressortent en relief: dès cet instant, le mouvement est l'élément majeur recherché.



Installations continues no. 28, 1988.  
307 x 554 x 707 cm.  
(Photo Daniel Roussel, Centre de documentation Yvan Boulerice)

*Composition en blanc no 7*, datée de l'année suivante, sera une première œuvre charnière dans son évolution vers le monumental. Sur un «canevas» de laine blanche pendent comme des cactées des centaines de petits cylindres tissés dans un espace tri-dimensionnel, «boudinant» déjà à la surface dans un large éventail de tons de blanc.

Ils préfigurent les thèmes que l'artiste cherchera inconsciemment à explorer, thèmes qui deviendront la base constamment renouvelée de son langage artistique. Le tissage des cylindres l'a obligée à inventer un métier de son cru. Plus d'une fois, elle sera aux prises avec un problème de ce genre, qui trouvera toujours sa solution. Car rien ne résiste à l'entêtement du créateur.

En 1977, Pierrette Mondou expose avec huit autres lissières à la galerie d'art de l'Université de Sherbrooke. Elle présente une œuvre définie comme de haute-lisse, technique libre, *La forêt*, entièrement composée de tubes situés dans l'espace, retenus au plafond par des fils, et placés de manière à rendre le titre évident. Pierre Francoeur note, dans le quotidien *La Tribune*, qu'il s'agit là «d'une tapisserie à trois dimensions qui se rapprocherait davantage de la sculpture et de l'architecture». *La forêt*, lui a demandé six mois de travail quotidien et si elle désire l'exposer ailleurs par la suite, il lui faudra la démonter et la recréer sur le lieu même de la nouvelle manifestation. Entreprise qui, comme l'écrit le journaliste, «n'est pas de tout repos» mais qu'importe! Matériaux, espace, tensions, textures, cou-

leurs exercent déjà sur Mondou une fascination de tous les instants, et les croquis trop élaborés ne l'intéressent plus. «Je pars avec un minimum de choses précises: des dimensions et quelques fibres. Puis je me laisse guider par la vie propre du matériau, par sa texture, par les embûches qui m'obligeront à bifurquer vers des directions impossibles à prévoir. Ma démarche est intuitive et non calculée», réalise-t-elle.

D'autre part, élevée dans le goût de la recherche et de la rigueur, elle a appris à vérifier ce qu'elle affirmait. Elle s'est ainsi imposé d'apprendre à filer, carder et teindre sa laine pour avoir sa fibre bien en main. Mais, l'expérience acquise, plus besoin d'y revenir.

De plus en plus, elle travaillera sur des projets spécifiques. «Je commence par faire la recherche sur l'idée de base et les matériaux qui l'exprimeront. Et quand je passe à la réalisation dans l'atelier, ça va vite, car le fait même de travailler me stimule.

Elle obtient sa première bourse du Ministère des Affaires culturelles du Québec en 1977, pour un projet d'œuvre en plexiglass. «J'aime tous les matériaux», souligne celle qui utilisera par la suite nombre de produits industriels. Une deuxième bourse, accordée par le Conseil des arts du Canada en 1979, lui permettra d'effectuer, pendant dix-huit mois, une recherche à temps plein qui aboutira à la grande exposition *Transparences*, au Musée de Joliette. Cette fois, les vedettes en seront de grands tubes en plexi, du nylon, de la cellophane, en fait du Saran wrap, composant deux grandes pièces à cinq modules disposés en quinconce, avec des lignes faites de tubes perforés réunissant délicatement des fils de couleurs différentes.

Elle obtiendra quelques autres bourses jusqu'en 1983. Elles serviront à compenser le fait qu'elle fait de petites pièces et n'est donc pas en mesure de satisfaire les attentes d'une galerie commerciale. «Plutôt que de faire des concessions, je garde mon autonomie dans la création», avoue-t-elle. Ses œuvres seront donc pendant longtemps diffusées presque uniquement par les réseaux parallèles: Maisons de la culture, galeries d'art des universités. Elle n'a pas été, et le regrette, intégrée aux Biennales de tapisserie, même si l'esprit dans lequel elle travaille y a été depuis accepté. Quant au 1%, elle a pu se rendre compte que les exigences sont énormes pour des résultats rarement encourageants.

A partir de 1979-1980, elle travaille de plus en plus sur des éléments modu-

lares, conjuguant matériaux et fibres, et débordant bientôt au-delà de toutes les limites habituelles d'espace.

La série des *Pulsations*, tubes de vinyle et laine spontanément baptisés «spaghettis» par les visiteurs des divers lieux où ils ont été exposés, sera un des premiers éléments des ballets fantastiques créés par Mondou pour souligner l'esprit de ces lieux divers. Depuis leur première apparition à la Galerie de l'Anse-aux-Barques à Québec jusqu'à celle du Erindale College de l'Université de Toronto, en 1983, en passant par le centre Bombardier à Valcourt (la plus somptueusement classique), le Centre culturel de Drummondville et la Galerie Alliance à Montréal, sans parler de la place Ville-Marie, ils n'ont cessé de souligner certains aspects esthétiques et même certains éléments «occultes» des lieux, et de façon parfois percutante. Lorsque les tuyaux mous, servant à évacuer l'air chaud des sècheuses à linge, qui lui servent d'éléments de base ont plus de 50 pieds de long, ils se déroulent comme des boudins, évoquant malgré leur légèreté et le raffinement de leur revêtement en fibre laineuse, ce qu'il y a de plus «tripes et boyaux» chez chaque animal humain qui les regarde.

De les voir dégouliner des placards de la Galerie Port-Maurice pour souligner l'exiguïté des lieux fait sourire à peu près tout le monde. De les voir branchés directement sur les bouches d'aération qui, au grand dam du directeur encombrant les murs du musée à Drummondville, pour justement désamorcer cet inconvenient par l'humour, n'est pas du goût de tous les visiteurs. Les choses ne s'améliorent pas à la Galerie Alliance où, sous prétexte de travaux urgents à exécuter, on se débarrasse avant le vernissage de ces objets décidément «anti-climax». Quant à la place Ville-Marie, sa mezzanine, emballée comme un cadeau (en hommage à Christo), n'est guère perçue comme telle. Et on demande à l'artiste si elle ne pourrait pas couper un peu de ces boyaux qui, posés au sol le long de la passerelle menant aux coffres de sûreté de la banque, rappellent sans doute aux utilisateurs qu'on n'est nulle part en sûreté. Du moins contre la mort. L'art devient sans effort subversif à refuser de prendre au sérieux les définitions conventionnelles de la beauté. Même si, comme c'est ici le cas, la tendresse demeure l'élément le plus profond du travail. Ces avatars n'empêchent pas Pierrette Mondou de suivre sa trajectoire intérieure. «Ce n'est pas toujours facile mais au moins je suis contente de moi-même.»

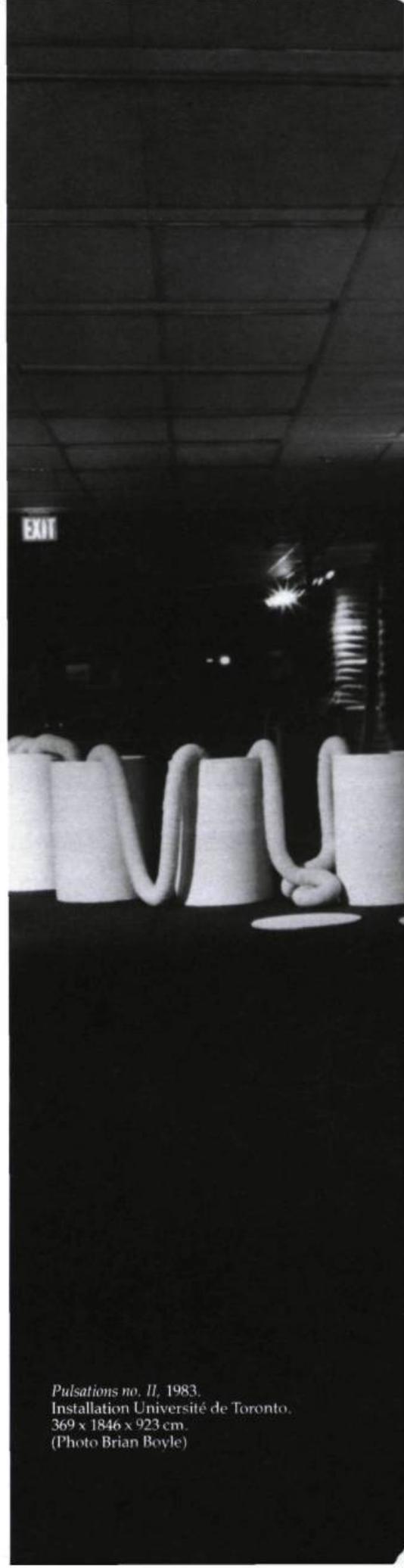
La série intitulée *La suite arctique* sera moins orageuse. L'auteur la décrit ainsi au cours d'un entretien avec la critique Hedwidge Asselin: «Chaque volet prend la forme d'une banderole constituée d'innombrables fils retenus par des tiges. Ces fils de soie, de laine, de coton ou de fibres synthétiques, se retrouvent à l'état brut ou sont parfois crochetés, tissés, tricotés ou encore glissés dans un tube d'acrylique. Les cinq volets d'une pièce sont toujours organisés en deux compositions complémentaires facilement discernables. L'aspect modulaire (leur) confère un caractère ouvert, pour moi une potentialité plus grande d'organiser l'espace.»

A deux reprises, la danseuse Christine Daoust se fera complice de Pierrette Mondou pour réaliser des performances. Une première fois à Sherbrooke, dans un espace restreint, à base de tubulures, où la musique venait des pulsations du cœur de la danseuse diffusées par amplificateur; la seconde sur fil de fer au-dessus de la mine à ciel ouvert Ustis, où Mondou avait découpé le paysage avec un décor minimal fait d'une corde et d'un piquet. Se souvenant d'avoir appris à lire dans le dictionnaire, Mondou a aussi fait des performances - écritures avec Louki Bersianik, et réalisé quelques sculptures hiéroglyphiques à ressorts.

Depuis 1985, elle s'est surtout consacrée aux *Installations continues*. Il y en a eu à la Galerie d'art de l'Université de Moncton; au Musée du Bas St-Laurent, à Rivière-du-Loup; à la McIntosh Gallery, à London, Ontario; à la Galerie Zographie, à Bordeaux, France; à Langage Plus, à Alma; au Musée de Lachine et la toute dernière, en 1988, à la Maison de la culture Côte-des-Neiges, à Montréal.

«De 1985 à 1988, j'ai réalisé une vingtaine d'installations, dont une dizaine dans des lieux publics. Je commence à m'intéresser plus à l'œuvre en elle-même et délaisse le rapport avec le lieu.»

Ces œuvres jouent sur le dessin, ce sont souvent des fils suspendus reliés par des supports transparents. Harpes éoliennes où la musique fait place à la lumière, voiles de navire aperçues au loin sur la mer, personnages hiératiques en attitude implorante, tous éléments dramatiques et théâtraux amplifiés conduisant peut-être vers de nouvelles recherches. Peut-être seulement, car depuis ce temps, incapable de travailler en paix sans un minimum de sécurité matérielle, Pierrette Mondou attend les moyens d'un prochain essor. ■



*Pulsations no. II*, 1983.  
Installation Université de Toronto.  
369 x 1846 x 923 cm.  
(Photo Brian Boyle)

