

L'ATELIER-LABORATOIRE DE MONIQUE VOYER OU L'IMAGINATION MATÉRIELLE À L'ŒUVRE DANS L'ŒUVRE*

Françoise Le Gris

Université du Québec à Montréal

“Dans la forêt, il y a des chemins qui, le plus souvent encombrés de broussailles, s’arrêtent soudain dans le non-frayé.

On les appelle Holzwege.

Chacun suit son propre chemin, mais dans la même forêt. Souvent, il semble que l’un ressemble à l’autre. Mais ce n’est qu’une apparence.

Bûcherons et forestiers s’y connaissent en chemins. Ils savent ce que veut dire: être sur un Holzweg, sur un chemin qui ne mène nulle part.”¹

— Martin Heidegger

L’atelier-laboratoire

Le thème de l’atelier-laboratoire sous-entend un art expérimental, où la recherche, la fabrication et le tâtonnement ont une place privilégiée. Tout art comporte ces dimensions, mais certaines œuvres se caractérisent davantage par un aspect matériel, matiériste, plutôt que conceptuel et idéal. C’est le cas de Voyer dont l’art depuis quarante ans se joue au sein d’une imagination de la matière, d’une *rêverie de la matière*, aurait dit Bachelard.

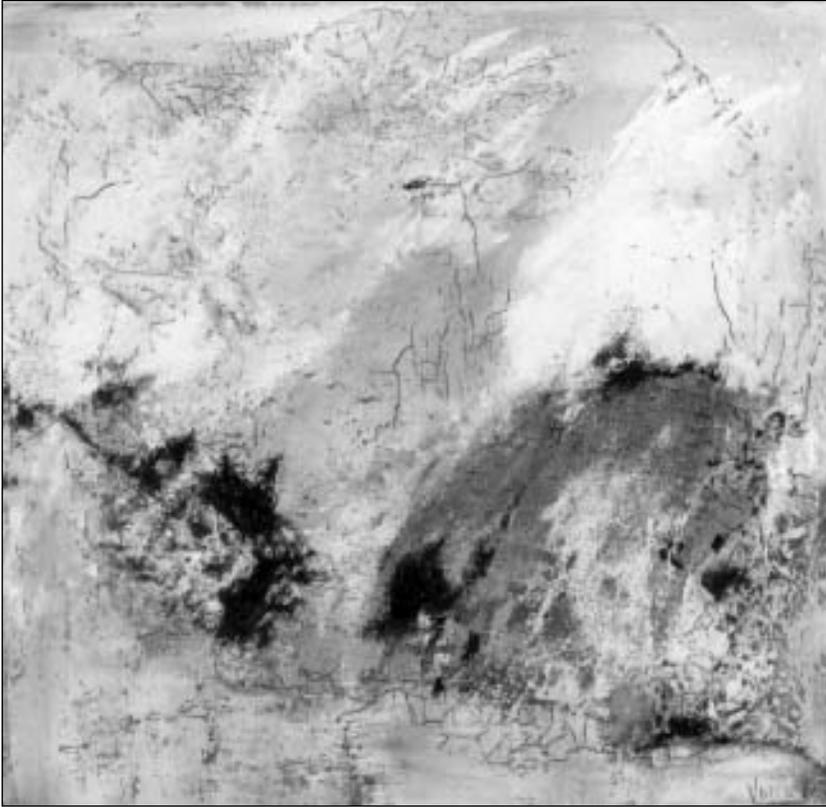
L’atelier de l’artiste d’aujourd’hui est souvent assimilé non plus à un lieu physique localisé, mais à l’interface de l’univers tout entier et de lieux où s’élaborent des images divergeantes, multiples, diffractées. S’affirme donc cette dimension métaphysique de l’atelier, son ubiquité, lieu des songes et de la gestation, de la réalisation des œuvres, tout autant que lieu d’intervention performative. Ses limites virtuelles sont désormais aux dimensions de l’univers. Par ailleurs, concrètement, le lieu physique où l’artiste travaille est souvent déterminant dans la composition de son art, dans le choix des matériaux, du faire

spécifique, des formats, des images. Ainsi, il nous semble intéressant de situer le lieu où Voyer s'occupe à poursuivre son œuvre, du moins depuis les quinze dernières années.

N'est-il pas significatif de situer l'atelier de Voyer, attendant à sa maison de Magog, entre cuisine et forêt. Non pas certes pour des raisons féministes faussement complaisantes, ni pour des raisons prosaïques de mise en contexte. Bien plutôt pour articuler deux pôles dans l'élaboration de cet œuvre. Qu'en est-il alors de ce lieu situé entre l'espace de la "recette," où règne l'art culinaire commandé par le savoir-faire, le comment faire, exigeant mesure, précision dans les matériaux utilisés, ordre et succession des opérations dans le temps requis. En rappelant les ouvrages de Carlos Castaneda, les enseignements du sorcier yaki ne portent-ils pas justement sur l'apprentissage du savoir-faire, du comment faire, réglé par la précision et l'exactitude des opérations, de la mesure des quantités utilisées dans l'art de toute sorcellerie, alchimie, médecine et traitement des âmes autant que des corps. Importance de suivre la recette, donc. La cuisine, c'est aussi le lieu où sont transmutes les matières, et tel l'atelier, nous ne dénierons pas ce côté alchimique de la cuisine. L'art n'en serait pas exempt.

D'autre part, la forêt, cette source inextinguible de vie, de matériaux, d'inspiration, d'œuvres de non-art, comporte cette idée d'un infini et sa diversité propre. Heidegger y décrit des chemins de bois, qui s'enfoncent vers des fouillis, où chacun doit tracer son propre chemin. L'opacité de la forêt, possible de mille chemins, demande à chacun de tracer sa propre voie, pour sortir des "chemins qui ne mènent nulle part."² L'autre face de l'art serait donc définie par cette exigence du défrichage et du déchiffrement.

Ainsi, entre cuisine et forêt, entre le faire réglé et les matériaux profus, se situe l'imaginaire, ou plutôt cette imagination active qui rêve la matière, entendue de façon toute bachelardienne. Quant à Heidegger, il avance, dans "L'origine de l'œuvre d'art": "Ce qui donne aux choses leur consistance et leur drue fermeté, en provoquant ainsi, du même coup la qualité de leur afflux sensible, cela, la couleur, la sonorité, la dureté, la massivité, c'est leur matérialité."³ Il ajoute plus loin, insistant sur l'importance et le caractère de chose dans l'œuvre d'art: "Le côté chose de l'œuvre, c'est manifestement la matière en laquelle elle consiste. La matière, c'est le support et le champ d'action de la création artistique."⁴ Ce dont nous voulons rendre compte ici, c'est justement cet aspect matiériste, cette imagination agie par la



Photographe : François Lafrance

*"Joie de vivre," huile sur toile et sable, 65,5x68,3cm, 1961,
collection de l'Université de Sherbrooke.*

matière dans l'œuvre de Voyer. Car en effet, croyons-nous, c'est l'œuvre entier qui en est traversé. On ne peut trop rappeler à quel point Voyer, de façon récurrente, introduit et réintroduit dans ses œuvres des matériaux divers, les façonnant, les triturant, les amalgamant afin qu'ils participent du sens de l'œuvre tout en affirmant leur expressivité première. Cette tendance matiériste ne la quittera guère puisque ses œuvres actuelles en sont encore empreintes.

La pulpe de la peinture

Mais bien avant l'atelier de Magog, évoquons les œuvres de jeunesse, issues d'une tradition figurative, et plus particulièrement celles élaborées pendant son séjour en Europe, en 1953-1954. Dans le Paris des années d'après-guerre, si Voyer se nourrit de tout ce qu'elle observe, c'est-à-dire des courants récents tels le tachisme,

l'informel, elle s'en tient toujours à des tableaux figuratifs, très travaillés dans leur facture. Comparons ainsi trois tableaux dégageant une ambiance toute expressionniste: il s'agit de "Maison à Gentilly,"⁵ "Rue de Paris,"⁶ "Rue St-Julien-le-Pauvre."⁷ On y voit "des scènes de rues à la Vlaminck, des ambiances sombres, des perspectives fuyantes, tranchées, des pâtes texturées, des couleurs salies qui dominent", toutes qualités reconnues par Rodolphe de Repentigny.⁸ En effet, une grande simplicité constructive se remarque malgré les effets expressifs de la matière des "vieux murs" de maisons, facades, que Voyer rend avec des nuances subtiles, témoignant d'un intérêt, pour ne pas dire d'une véritable fascination pour ces couches multiples que les siècles ont superposées les unes sur les autres. Ces murs palimpsestes, en effet, comportent autant de taches, salissures, graphismes, accidents que le peintre peut en imaginer, c'est pourquoi ils sont privilégiés dans le tableau en tant que surface d'inscription, tout autant que matière à rêver et à peindre. La facture toute en variations et nuances, les textures différentes et emmêlées de la couche, parfois épaisse, parfois mince, n'en finissent pas de produire des effets sombres, obscurs, où toute une vie fait néanmoins signe. Les mélanges de la pâte picturale et les surfaces ainsi recouvertes sont tout proches d'une imagination romantique.

Ces œuvres empreintes de mélancolie donnent prise à l'expérience directe de la dimension existentielle et affective de la peinture. Ainsi, rappelons comment René Passeron rend compte de cette capacité du pictural à faire sens. Il écrit:

"Si le pictural est capable de fasciner, c'est qu'il est porteur de thèmes affectifs. Le beau, le sublime, le tragique, la grâce... ne sont rien que des mots vides, s'ils ne sont éprouvés, comme des coups de foudre, devant ce que l'œuvre porte en elle de plus intime. Le pictural n'est donc pas un territoire confus [...]. Joie de la fête, volupté, violences de toutes sortes, spleen, nausée, calme et sérénité, tristesse, affliction, vertige funèbre, tous les états affectifs qualifiables dans le répertoire des sentiments peuvent être suggérés par lui, en dépit, parfois, d'une figuration qu'il trahit."⁹

Une fois franchi le passage vers la non-figuration, l'attention aux valeurs tactiles et matérielles de la peinture va en s'accroissant, le sujet n'étant plus retenu par le prétexte figuratif ou narratif, mais au contraire, réfugié dans la matérialité même du tableau, son objectalité, sa capacité à faire sens, à émouvoir, à



Photographe : François LaFrance

"Pierres sonores," eau-forte, 30,5x30,5cm, 1990, collection de l'artiste.

toucher en dehors de toute allégorie ou histoire. La production de 1960, montrée à la Galerie Agnès Lefort, témoigne de cet approfondissement du travail des éléments matériels de la peinture rehaussés par la couleur. Jean Sarrazin en rend compte ainsi:

“Monique Voyer a des couleurs froides et fortes, non seulement dans les blancs, qu'elle travaille avec beaucoup d'expérience; mais elle sait très légèrement nuancer sa matière. Elle a le secret de certains blancs gris, blancs verdâtres, où la pâte prend un relief vivant. J'aime également les teintes de goémon, de vert-de-gris, de salpêtre, dont elle fait la tache principale, presque le fond, de certaines de ses toiles, le tout souvent électrisé, secoué par de dynamiques touches de rouge, de feu auxquelles Monique Voyer sait donner un éclat particulier, une présence obsédante au milieu de tant de blancheur.¹⁰

La capacité expressive de la matière picturale et le traitement qu'en fait Voyer oriente la perception des œuvres et les commentaires vers la saisie de formes/forces de la nature, permettant d'associer les composantes du tableau aux éléments et aux formes naturelles.

“Floraison sous-marine” est une sorte d’aquarium dans lequel un Niagara saisi par les frimas laisserait sourdre des couleurs d’enfer. “Eveil du rivage” est quelque oiseau-racine, épave blessée, vibrant encore au bord d’un océan de neige, d’un infini de poudrerie, “Jaillissure” est une houle surgissant d’une immensité plombée pour rejoindre la fusion du soleil.”¹¹

Dorothy Pfeiffer est particulièrement sensible aux nuances colorées subtilement amalgamées, qu’elle définit comme l’essence onirique même de cette joyeuse imagination poétique. On croirait lire le *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci à la façon dont elle décrit la subtilité des ambiances naturelles ou cosmiques qui s’y déploient.

Sensitively attuned to intangibles of air and of sunlight, her interpretative work veers somewhat towards that of the earlier Japanese.

From several of Miss Voyer’s strongly feminine painting seems to come the sensation that daylight and fresh air invigorate the room. Other works appear to suggest sun-drenched fog and sea-spray. [...]

It is interesting to follow the definite evolution of expression and technique, from Miss Voyer’s earlier and somewhat derivative- although never hesitant, work, to its present individual and enchanting expression of atmospheric space and nature.

The latter (sic) qualities may easily be observed, for instance, in her larger painting, “Calao.” The textural effect of this upward-rising expression, has been attained by the use of sand which has been rubbed into a foundation of flake-white paint, and over which have been laid soaring dashes of transparent color.

Painted in deeper and more dramatic tones, “Eveil du Rivage” evokes the isolation of a beach in fog. In the foreground, can be perceived a solid stump of driftwood. / Several of Monique Voyer’s vigorous and colorful, yet always floating and rhythmical (sic) designs, in gouache, evoke the sensation of hearing the wind in the trees, or of listening to far-away, symphonic music.”¹²



Photographe : François Lafrance

L'artiste dans son atelier de Magog, juillet 1994.

De cette époque, la qualité des fonds blancs des tableaux sur lesquels surgissent les événements plastiques appelle spontanément le spectateur à les constituer en écran de projection. N'est-il pas intéressant de voir comment se développe ainsi la métaphorisation de toute figuration, dont la définition ultime serait le rapport d'une forme sur un fond. C'est ainsi que, dans ces œuvres non-figuratives, autant de descriptions surgissent, faisant références aux éléments de la nature, alors même que toute figure, toute forme naturalistes en sont bannies. "Mais chaque fois les blancs de Monique Voyer nous obsèdent, nous assimilent, nous diluent, nous saisissent, pour nous tenir en suspens dans une immensité de neige, dont elle sait faire surgir de brusques failles écarlates de soudaines zones de bronze."¹³ Ainsi s'élabore la problématique du signe pictural et sa capacité à faire image en dehors de toute volonté figurative. C'est donc dans l'expérience de la non-figuration que s'allient, dans un même élan lyrique, les étonnements de la matière, l'imagination qui la forme, l'élabore, la pétrit et le monde émotionnel que l'artiste et le spectateur sont appelés à partager. Voyer explique alors: "Mon expression tend vers le contrôle et la fixation de mes émotions, de mes sentiments, de mes états d'âme, de mes débats. J'accorde

beaucoup d'importance à la matière même, à la texture.¹⁴ Mentionnons à titre d'exemples "Prométhée"¹⁵ (1961) et "Agrotide"¹⁶ (1961) où l'on reconnaît, dans l'une l'aspect tellurique de la surface ensablée, dans l'autre le contraste ardent du rouge sur blanc.

Dans ce sens, Voyer affirme son allégeance à l'automatisme dont le programme valorise l'authenticité, l'exploration des profondeurs de la subjectivité, l'importance du geste et l'expressivité de la matière. Des ajouts de matériaux tels le sable, la jute, emmêlés à la pâte picturale dans nombre d'œuvres des années soixante, ("Faille embrasée"¹⁷) et soixante-dix, ("Terre brûlante"¹⁸), introduisent des variations de textures, surfaces tantôt lisses, tantôt rugueuses, tissées ou noueuses, qui affirment ou nient, par endroits, la nature composite du matériau de la peinture. L'aspect organique ou cosmique de ces œuvres appelle une méditation toute empreinte d'images terrestres tout autant que astrales. Guy Robert écrit en effet: "... et souvent de belles nébuleuses nous convient aux rêves sidéraux, aux magiques naissances d'univers; et parfois des méditations soutenues, une contemplation orientale inattendue,"¹⁹

Tellurisme et cosmicité

C'est autour de 1962–1963 que se manifeste de plus en plus explicitement l'intérêt matiériste de Voyer et l'insistance qu'elle met d'une part dans l'exploration de sa dimension cosmique, tellurique et aérienne, et d'autre part dans le langage de l'accident. Des tableaux ou gouaches tels "Floraison sous-marine,"²⁰ "L'oiseau de feu," "Ivresse," accentuent la composition lyrique, tachiste, mouvementée, tout en misant sur la présence de sable, colle et autres matières extra-picturales. Celles-ci intensifient la couche expressive, donnant l'aspect d'écorce, lave, cendres, liquides coagulés dans l'épaisseur même de la pâte. Par endroits, comme dans "Gecko" (1963), "Glaive d'automne" (1963), surgissent des épaisseurs matiéristes fortement élevées en relief. Par ailleurs, des réseaux fins et serrés s'insinuent, résilles qui pénètrent en tons contrastés les couches superposées, ainsi dans "Joie de vivre,"²¹ donnant l'impression de craquelures ou de fendillements de la couche picturale.

Voyer se plaît à expérimenter tous ces effets du lisse, du granuleux, du noueux, du tissé, sous la peinture et amalgamée à elle. Les qualités tactiles s'allient à la préoccupation spatiale. Dans des œuvres telle "Eruption" (1963), l'espace optique s'adressant à

l'œil, cède entièrement la place à l'espace haptique, appelant la réponse du corps entier. Dorothy Pfeiffer remarque, en 1963:

"However, the longer one studies her abstractions apparently based upon Canadian flora and landscape, the deeper one is drawn into their ever-receding, luminous depths. [...]"

Many of her works in oils and gouaches have been built up in an almost sculptural manner, with sand and gesso. Her paintings have a sensuous quality one longs to touch. [...]"²²

Jusqu'en 1965, Voyer expérimente ainsi les qualités de la matière, ses contraintes, de même qu'une gestualité ici plus spontanée, là plus réfléchie, presque pétrifiée, qui repose et s'endort dans la matière, à la manière de "Gecko" (1963), "Chant du coq" (1963), "Lunaire" (1964). Les œuvres peintes de Voyer, dans cette première moitié des années soixante, justifient largement ce que René Passeron entend par

"... une puissance propre du pictural (la pulpe de la peinture, quel qu'en soit le goût), liée à ce qui, dans toute émotion qualifiable, ne peut être appelé que secousse, ou choc, et fascination. Ce qu'il y a d'émotionnel en toute émotion particulière et thématisée. Ce que Bergson appelait un 'ébranlement du moi-profond.'"²³

La poursuite de cette exploration d'une gestuelle et d'une matériologie soutenues par un fort sens du colorisme s'effectue tout au cours des années soixante. La troisième exposition de Voyer chez Agnès Lefort,²⁴ en 1965, se déroule en duo avec le sculpteur Yves Trudeau, sous le signe du cosmos et de la lumière. Les impressions que donnent les tableaux de paysages abstraits, d'une indéniable concrétude, entraînent toute une métaphorisation cosmique et astrale.

"Avec Monique Voyer, nous sommes baignés de lumière. Tous ses titres parlent du temps et de la lumière. On dirait une chambre noire habile à capter des corps naissant en pleine clarté. Les formes n'y sont pas encore définies, mais la densité, la direction, l'énergie nous apparaissent, comme les énigmes que proposent les cieux à l'astronome.

[...] *Soleil captif* et *L'Aube*, ce sont des moments du monde. Les formes naissantes sont en suspens dans des espaces extra-terrestres. Ailleurs, la nébuleuse a pris forme: des mouvements se croisent; on prend conscience de l'horizontal et du vertical. Tels semblent *Paysage de lumière* et *Danseur dans la Lune*.

Cette poussière d'astres, ces galaxies en gestation, ce *Passage de lumière*, cette *Nuit givrée*, ces écrans gigantesques, ces nuages flottant entre les mondes, je me demande s'ils ne sont pas la peinture même."²⁵

C'est ainsi que par des moyens tels que l'emploi de substances diverses mêlées à la pâte picturale, des variations de facture et de texture, l'alternance de l'épaisseur et de la minceur, Voyer s'emploie à donner un autre visage à la peinture, celui que Paul Gladu dénomme l'INCONNU, et Borduas le COSMIQUE.²⁶ Le commentaire élaboré à la même époque par Robert Ayre est, en effet, entièrement traversé par l'allusion cosmique.

"Mlle Voyer's intimate and intense art is founded on earth and sky. "Bleu Hivernal" is a wintry landscape, the fathomless blue of "Nuit Marine" and the yellow of "Soleil captif" are the essences of night and day. But she is concentrated rather than expansive. Her colors and textures are of the earth, studied with a close and prolonged gaze, and she often finds that the best way to realize them is to glue ravelled fabrics to her canvas and paint over them. She may call a painting "Vers un (sic) autre planète" and it may evoke the dry seas and the craters of the moon, but it also recalls the fungus on the tree and the lichen on the rock. It is William Blake all over again."²⁷

Les qualités visionnaires ou hallucinatoires des œuvres, proches d'un esprit surréalisant scrutant la matière et son expressivité propre, y détectant un "charnier de signes," sont largement commentées par la critique d'alors. Voilà sans doute ce qu'entend Louise Desnoyers en écrivant: "L'abstraction a tellement de force qu'elle est presque figurative."²⁸ Ainsi, l'imagination matérielle en jeu dans l'art de Voyer permet de saisir comme figuratives des œuvres qui ne s'emploient à aucune figuration, ni représentation d'objet reconnaissable en tant que tel. C'est dire que ces œuvres permettent de mettre en action la fantasmagorie propre au spectateur de l'œuvre, tout autant que celle de l'artiste engagée dans la création.

Par ailleurs, une série de tableaux, produits entre 1965 et 1972, exploite le schème structural d'un nœud/astre central, autour duquel se déploient de larges aires de couleurs uniformes, brossées de larges coups de pinceau, ou travaillées à la spatule, avec coulisses. Citons par exemples "Concentration", "Nuit endiablée", "Prélude bleu," "L'aube infernale," "Promeneur de nuit." Par ailleurs, "Mur au soleil," et "Crépuscule bleu," compositions en

hauteur à la verticale, sont quant à elles, plus resserrées par des frontières latérales enfermant la partie centrale, où le motif du nœud/astre s'impose avec prégnance. Guy Robert en tire une conclusion: "... il ne serait pas étonnant de voir l'œuvre de Monique Voyer déboucher sur une figuration nettement avouée et qui émerge graduellement des matières nébuleuses de ses tableaux du début des années soixante, à travers plusieurs périodes ponctuées de paysages abstraits et de plus en plus envahies par des hymnes à la lumière et à sa source ensoleillée."²⁹

Cette préoccupation formelle/structurelle, augmentée de ce thème épisodique dans l'œuvre de Voyer, nous rappelle comment Gaston Bachelard définit ce double oculaire entre l'homme et le monde. "Le rêveur devant une telle image est alors en état d'imagination ouverte."³⁰ Un principe d'inversion permet cette réflexion orientée dans les deux sens: "Innombrables sont chez les poètes cosmiques les métaphores qui nous disent que le soleil est un œil ouvert sur le monde. Avec une conviction singulière l'imagination affirme que ce qui illumine voit. La lumière voit."³¹ il s'agit donc ici d'un œil-paysage, mais d'autant plus sidérant qu'il s'agit de paysages abstraits, qui rendent plus forte cette recherche de la lumière, sorte de quête de la voyance, ou peut-être de l'illumination.

Dans une série d'acryliques et collages de 1975-1976, on constate un déploiement de figures surréalisantes apparaissant au cœur même des textures nuancées et fines des algues collées. Dans "Je," "Lueur d'ombre," les compositions alternent entre un surréalisme semi-abstrait et un art informel, privilégiant le langage de la tache et les effets de l'accident. Cette qualité de voyance s'affirme dans un dépaysement, sorte de détournement de la matière et ses textures/surfaces, qui les rendent à l'univers poétique. Relisons à ce sujet Michèle Drouin:

[...] et la matière et les matériaux y sont interrogés pour leur puissance à déterminer un univers émotionnel cohérent. Ce sont ici les procédés du collage et de l'acrylique qui rendent possible l'apparition des textures et des coloris nuancés, lesquels déclenchent à leur tour ces rêveries de la terre chères à Bachelard. Ces images nous ouvrent à une expérience esthétique, à la fois sensuelle et spirituelle, du monde végétal et minéral, celui qu'on peut facilement ne pas voir si jamais on ne se promène dans les bois ou sur les plages les yeux rivés au sol: mousses mouillées, filets d'eau, transparences, cailloux brillants, coquillages enfouis, roches veinées, champignons éphémères, neiges fondantes, sables envahissants."³²

Par ailleurs, dans une série de petits formats contemporains des collages se déploie toute la maturité de l'art de Voyer dans un esprit clairement informel: dilution de la forme par taches et coulées, glissement aléatoire des liquides et précipitation, superposition et mélange trouble des couleurs, les effets du hasard empêchant toute fixité. C'est l'emprise de la matière liquide livrée aux pigments qui s'éclaircissent ou se densifient. "Entravé par la vie"³³ (1975), "Rêve obscur"³⁴ (1975), et plusieurs autres œuvres participent de ce paysagisme abstrait ou encore imaginaire, où se lisent des vallées inconnues: "[...] tantôt graines d'astres ou nébuleuses spirales, tantôt valonnements voluptueux. Chez Voyer, la nature n'est jamais loin, et on devine la forêt derrière son regard."³⁵

De 1978 à 1981, on remarque de nombreuses œuvres sur papier, des huiles ou acryliques sur toiles, où des effets nouveaux apparaissent. "La neige ronronne" (1978) ménage des espaces inédits par des effets de textures et matières microcosmiques. Des reliefs gaufrés et appliqués sont introduits dans "Nuit ailée" (1980) et "Une porte et un soupir" (1980). Des petits signes d'allure hiéroglyphique s'introduisent, par endroits, témoins d'un intérêt nouveau pour l'inscription d'écritures, de graphies, ainsi dans "Heure bleue" (1981). Les fonds maintiennent leur blancheur quasi homogène pour mieux permettre l'inscription et la saisie des autres éléments/événements.

Estampes

Avec l'estampe, l'imagination matérielle s'adapte, s'inscrivant avec des exigences toutes autres commandées par le matériau. Bachelard écrit:

"Avec quelle vigueur et avec quelle netteté le graveur retrouve la préhistoire de la main! Du premier trait sur la pierre des cavernes au monde gravé sur le cuivre, on le sent véridique et prophète. Son métier est vrai parce qu'il est énergique, parce qu'il est au contact de la matière réelle et forte."³⁶

Si Voyer s'adonne plus à l'estampe qu'à la gravure en tant que telle, il n'en demeure pas moins qu'elle sait éprouver "le grand domaine de rêve qu'une plaine de cuivre!"³⁷ Bachelard fait aussi remarquer que, pour le graveur, "la matière existe tout de suite sous sa main œuvrante. Elle est pierre, ardoise, bois, cuivre, zinc. Le papier lui-même, avec son grain, avec sa fibre, provoque la main rêveuse pour une rivalité de la délicatesse [...] Le graveur

véritable commence son œuvre dans une rêverie de la volonté.”³⁸

Faut-il évoquer le retour de Voyer à Magog, à la fin des années soixante-dix, pour comprendre dans sa production d’eaux-fortes l’émergence de séries à thématiques animale, végétale et minérale. En effet, malgré le fait d’une décennie marquée par le retour à la figuration pour de nombreux artistes, Voyer n’opte pas d’emblée pour une nouvelle figuration, puisque la plupart de ses œuvres d’alors demeurent non-figuratives. Mais elle réintroduit des figures de façon toute sporadique, marquée sans doute par une grande proximité à son environnement naturel, forêt, lacs, montagnes, qui constitue cette source infinie d’éléments où s’alimente l’artiste.

Des eaux-fortes à thématique animale, évoquons “La bête du Memphremagog” (1984), “Loup-garou” (1982), toutes deux évocations de légendes populaires. Quant à “Envol”(1989), “Là-haut sur la montagne” (1992), elles célèbrent force, mouvement et grâce de l’oiseau. À l’instar de la dernière, où l’oiseau de proie s’agite en tourbillons, dans “Oiseaux migrateurs” (1990), le titre autant que les formes, lignes, et vifs mouvements inscrits sur la plaque suggèrent ces êtres ailés, mais plus dans des configurations de forces que des figures réelles.

Par ailleurs, l’imaginaire botanique chez Voyer se dessine de même, entre une figuration évocative et des configurations où la métaphore est plus active que la description. Il en est ainsi de “Gerbes folles” (1978), “Falaise (1984), “Racinal” (1985) où finesse et solidité imprègnent “cet herbier intime, au fond de l’inconscient, où les forces douces et lentes de notre vie trouvent des modèles de continuité et de persévérance.”³⁹

D’autre part, voit-on à côté de cette méditation végétale des rêves de pierre, déjà présents dans les titres “Pierres sonores” (1990), “Pierres silencieuses” (1985). “Rond-Point” (1978) évoque mur, dalle, ciment où sont inscrits taches et autres signes énigmatiques. “Rituel” (1978) et “Pénombre” (1980) s’apparentent formellement, l’une eau-forte et l’autre photogravure, dans l’attachement à développer ces rondeurs, reliefs à-travers lesquels des lignes se tracent, des fentes s’ouvrent. “Frasiles” (1980) présentifie ces pierres dormantes parcourues de traits, animées en surface d’une écriture secrète et indéchiffrable. “Sol grouillant” est ainsi parcouru de textures étranges qui en fait un rocher quasi mythique. Ces résurgences minérales ne vont pas sans évoquer mythiquement des souvenirs ancestraux et territoriaux de pierres qui parlent et de rochers habités d’âmes.

On ne peut ici faire la somme de toutes les variantes de cette imagination de la matière dans l'œuvre de Voyer, mais on ne pourra passer sous silence les rêveries d'images lacustres dont sont empreintes les eaux-fortes des "Grandes Eaux de l'Estrie." S'il est des œuvres évocatrices de la région chère à Voyer, elles sont plus explicites dans l'œuvre gravée. En effet, le livre d'artiste "Les Grandes Eaux de l'Estrie," par ses paysages de lacs et rivières, met en scène ces grandes surfaces d'eau, leur plaine miroitante et les forces qui les agitent en remous, sources, cascades, rivières. L'artiste s'emploie ainsi à faire alterner les surfaces lisses des immensités dormantes et les surfaces striées des forces mouvantes qui les agitent. Les consonnances des textes de Marcel Fortin, construits par une recherche patiente, et les noms abénakis pleins de magiques sonorités, viennent faire écho à ces éclatants reflets des surfaces liquides.

De cet attrait de l'estampe pour Voyer, remarquons l'importance qu'elle accorde à la plaque gravée, qu'elle conserve précieusement même si trouée, à la façon d'un relief de bronze ou cuivre, aux reflets et textures particulièrement chaudes et attrayantes. Les procédés particuliers de morsure et d'empreinte propres à la gravure sont aptes à engendrer de nombreuses variations de parcours, et des cartographies diversement dispersées sur la plaque et sur le papier

Toiles/bois/carton

S'agissant des œuvres récentes, celles réalisées depuis 1988-1989, une autre manière s'élabore où, par le transfert d'images, l'artiste réintroduit dans son œuvre des éléments figuratifs, animaux, personnages, qui ne se trouvaient pas dans les œuvres ayant précédé les gravures. De plus, elle adjoint à ces transferts d'images des objets réels, comme coquillages, ou des matériaux comme le bois et autres végétaux. Ces expériences vont tout à fait dans le sens de son goût du bricolage, et cette fois, l'artiste mélange volontiers éléments naturels et éléments industriels. Pour ces derniers, mentionnons, en particulier, les reproductions d'images et les cartons ondulés, de nature différente mais également présents. Cette fois, Voyer travaille en un même dessein supports et matériaux, les mélangeant et les confondant couramment dans un libre jeu formel et structurel. Peignant sur bois ou sur toile, elle épaisse les supports de cartons ondulés, de bouts de bois, baguettes, fragments de cadres, qui créent par le fait même de nouveaux fonds, de nouvelles textures.

Ces techniques mixtes impliquent mélange de matériaux, hybridité des supports, textures riches et variées, imagerie fragmentaire. La composition, les éléments constructifs de l'espace pictural proches d'une dimension plastique, sculpturale, se situent en continuité par rapport à l'œuvre antérieure, alors que s'accroît la richesse des matériaux dans le sens d'une rutilance, où brillent les ors et les reflets de bronze. Voyer explique, en 1992, lors de l'exposition de ses œuvres au Centre d'art Orford: "La multiplicité des matériaux, le climat intimiste et les traces amènent le visiteur à participer d'emblée à mon imaginaire."

Les tableaux sont souvent rehaussés par des baguettes de bois en relief accentuant la vectorialité des traits de peinture tout en s'y fondant. "L'Antilope," "Le retour d'Artémis," "Diptyque médiéval," travaillent sur le même principe d'apparitions fragmentées d'images dans des zones cernées, alors que les matières picturale et graphique, les reliefs des cartons collés, se déploient tout autour en vagues et remous, nimbés de nuances colorées et texturales.

Le travail sur et avec le bois peint, support ou élément intégré, conduit Voyer à élire, comme objet trouvé, un petit coffret en bois, conçu pour garder le matériel d'artiste. La valeur sentimentale attachée à l'objet, son premier coffret de matériel, puis le côté "boîte de Pandore," machine à rêve et moyen de création que constitue la boîte de couleurs, sont associés aux imageries fantastiques de Bosch, dont elle s'inspire alors dans plusieurs œuvres contemporaines. C'est ainsi que par transferts d'images, collages d'objets trouvés, intégrés aux fonds peints dans des verts bleutés, des orangés, le coffret s'ouvre sur toute une mythologie fantaisiste, sorte de musée imaginaire, qui s'étale sur trois panneaux amovibles et à l'intérieur du coffret. Ce mélange se construit savamment entre les fascinants paysages boschiens et les chasses et cueillettes de Voyer: crânes de petit gibier, branchailles, cailloux figés dans les petits compartiments. Le coffret se présente aussi à la façon d'une vitrine d'objets pétrifiés, comme on les trouve dans les Musées d'histoire naturelle. Objet à fonctionnement hybride, il symbolise à la fois le point de départ et le point d'arrivée de l'œuvre d'art et du Musée, boîte à fabriquer le rêve, et boîte à abriter les œuvres.

Dans ce petit coffret, un crâne de perdrix, des branches, des cailloux sont venus trouver refuge, directement extraits de la forêt qui entoure l'atelier de Voyer, figés à jamais auprès des délires boschiens. Ayant cuisiné la perdrix et fait bonne chaire, Voyer

s'en est retournée à l'atelier, afin de poursuivre son labour artistique de célébration autant que d'extase, même si parcouru de portes secrètes, qui cachent autant de mystères existentiels, et qui s'ouvriront ou peut-être resteront closes, car...

ABSTRACT

The theme of the studio/laboratory underlies a form of experimental art, where research, fabrication, trial and error are commonplace. All forms of art are subject to these activities; however, certain works are more characterized by their material components than their conceptual aspects. This is true of the art of Monique Voyer, which, for the past forty years, has been invested with what could be described as an "imagination of material things."

Nowadays, an artist's studio is more than a determined physical space—it interfaces with the whole universe, with places where multiple and diversified images are created. Nevertheless, in reality, the physical space of the studio is often a determining factor in the components of an artist's oeuvre: i.e. size, choice of material and pictorial elements. Thus, it is important to describe the locale of Voyer's artistic production for the past fifteen years.

Voyer's studio, adjacent to her Magog residence, is situated between her kitchen and the forest. Kitchen is a place of "recipes," implying order, know-how, measure and precision, in short a form of alchemy where exactitude is of great importance. On the other side, the forest, source of life, of materials, of inspiration, implies the idea of the infinite. The opacity of the forest asks for each person to find his/her own path. So the other aspect of Voyer's art is defined by the need to clear and decipher.

This article surveys Voyer's artistic production, from her early figurative works dating from a study period in France in the 1950s, to her abstract paintings of the 1960s, her printmaking production and her recent work, which relies even more on material components.

Between kitchen and forest, between the precise rules for creating and the profusion of materials, one finds the imaginary, which invests material things with dreamlike qualities. This metaphor serves to describe Monique Voyer's artistic production, firmly rooted in her immediate environment, yet characterised by an ongoing preoccupation with the formal aspects of art.

NOTES

- * Ce texte est la version abrégée d'une conférence prononcée au Musée des beaux-arts de Sherbrooke en novembre 1994 dans le cadre de l'exposition rétrospective des œuvres de Monique Voyer.
- 1 Texte en exergue de Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, collection Idées, Editions NRF, Gallimard, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, 1962, p. 5.
- 2 *ibid.*
- 3 Martin Heidegger, "L'origine de l'oeuvre d'art," dans *opus cité*, p. 25.
- 4 *ibid.*
- 5 Huile sur toile, 61x51cm, 1953.
- 6 Huile sur toile, 56x51cm, 1953
- 7 Huile sur toile, 61,5x39cm, 1954.
- 8 Rodolphe de Repentigny, "Figures, formes et graphismes," *La Presse*, 11 décembre 1954, p. 76.
- 9 René Passeron, *Peindre*, Revue d'esthétique, 1976/1, collection 10/18, Union Générale d'Éditions, p. 68.
- 10 Cf. Jean Sarrazin dans un compte-rendu de l'exposition dans *La Presse*, 22 octobre 1960.
- 11 Cf. *loc. cit.*
- 12 Cf. Dorothy Pfeiffer, "Monique Voyer," *The Gazette*, Saturday, October 29, 1960, p. 19.
- 13 Cf. Jean Sarrazin, *loc. cit.*
- 14 Cf. Interview de Monique Voyer par Guy Robert, *Le Devoir*, samedi le 25 novembre 1961, p. 10.
- 15 Huile et sable sur toile, 33x25cm, 1961.
- 16 Huile sur toile, 31x20cm, 1961, anciennement de la collection du poète Gatien Lapointe, aujourd'hui disparue.
- 17 Huile et toile collée sur toile, 71,2x91cm, 1965, collection Musée d'art contemporain de Montréal, don de l'artiste.
- 18 Huile sur toile et toile collée sur toile, 56x122cm, 1974.
- 19 Guy Robert, *École de Montréal*, Editions du Centre de psychologie et de pédagogie de Montréal, Montréal, 1964, p. 28.
- 20 Il s'agit du tableau de 1962 exposé au Musée des beaux-arts de Sherbrooke, du 5 novembre 1994 au 5 janvier 1995.
- 21 Huile sur toile, 65,5x68,3cm, 1961, collection de l'Université de Sherbrooke.
- 22 Cf. Dorothy Pfeiffer, "Voyer At Galerie Lefort," *The Gazette*, 9 février 1963, p. 20.

- 23 René Passeron, *Peindre*, p. 68.
- 24 Robert Ayre mentionne "an exhibition of 31 paintings in oil and acrylic...", dans son article "Trudeau and Voyer At Galerie Lefort," *The Montreal Star*, Friday, February 19, 1965, p. 27.
- 25 Paul Gladu, "Les vrais artistes nous entraînent hors du monde," *Le Petit Journal*, 21 février 1965, p. A-34.
- 26 "La matière chante. Invitation aux artistes pour une exposition collective", *L'Autorité du peuple*, 10 avril 1954, p. 7, cité dans François-Marc Gagnon, *Paul-Emile Borduas, biographie critique et analyse des oeuvres*, Éditions Fides, Montréal, 1978, p. 349.
- 27 Cf. Robert Ayre, *loc. cit.*
- 28 Cf. Louise Desnoyers, "Galerie Agnès Lefort", *La Patrie*, 25 février 1965.
- 29 Cf. Guy Robert, *L'art au Québec depuis 1940*, Éditions La Presse, Montréal, 1973, p. 149.
- 30 Gaston Bachelard, "La dynamique du paysage", dans *Le droit de rêver*, P.U.F., Paris, 1970, p. 90.
- 31 *ibid.*, p. 90-91.
- 32 Michèle Drouin, "Le lyrisme de Monique Voyer," *Vie des arts*, vol. XXI, no 84, automne 1976, p. 65.
- 33 Cette oeuvre mesurant 41x41cm est reproduite sur le dépliant de l'exposition à l'Apogée en 1976, où elle est exposée.
- 34 Oeuvre mesurant 51x40cm, collection privée.
- 35 Cf. Guy Robert, *La peinture au Québec depuis ses origines*, Éditions Iconia, Montréal, 1978, 3^e édition France-Amérique, 1985, p. 133.
- 36 Gaston Bachelard, "Le 'Traité du Burin' d'Albert Flocon," dans *Le droit de rêver*, p. 94.
- 37 *ibid.*, p. 95.
- 38 Gaston Bachelard, "Matière et main," dans *op. cit.*, p. 67.
- 39 Gaston Bachelard, "La dynamique du paysage," dans *op. cit.*, p. 82.