

Les oeuvres vraies d'un artiste fictif: Pierre-Louis Desringuerre, 1880-1937
Pierre Desrosiers,
Galerie UQAM
1400 rue Berri,
12 mai au 6 juin 88.

Travers Saints
Violette Dionne,
Galerie Optica
3981 boul. St-Laurent #501,
30 avril au 22 mai 88.

ESSE, MONTRÉAL, NO. 11 - (automne
niveau 88)
p. 28-34.

Montréal a connu récemment deux expositions particulières qui, par adon, offrirent plusieurs points en commun. D'abord, les artistes, Pierre Desrosiers et Violette Dionne, étaient du même âge (30 ans environ). Ils partageaient une expérience de jeune artiste, marquée de quelques expositions de groupe et de l'un ou l'autre solo. Finissants à la maîtrise en arts plastiques à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), ils présentaient tous les deux leur exposition de fin d'études.

Les expositions avaient lieu quasi simultanément, dans des galeries bien en vue de la métropole; elles utilisaient les techniques de l'installation, s'accompagnaient d'une importante publication, c'est-à-dire qu'elles associaient le texte au visuel; toutes deux fai-

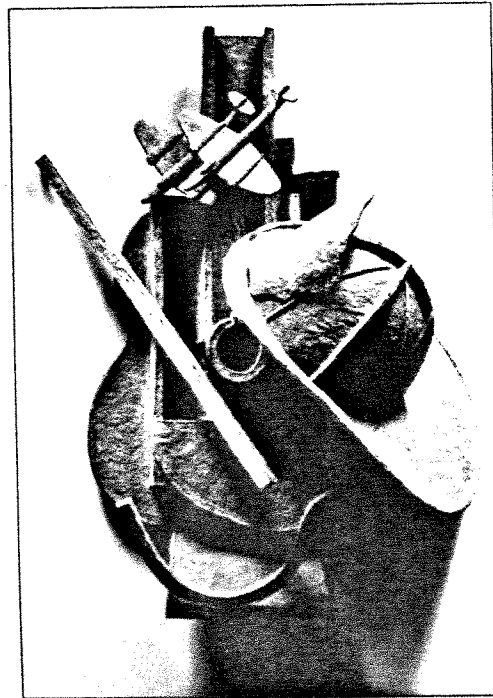
saient appel à l'ironie (dans les deux cas on parlera d'un "coup monté") et se voulaient populaires de par le propos ou la démarche. Toutes deux ont en effet suscité une attention considérable dans les médias populaires, se méritant par exemple un reportage à l'émission télévisuelle *Montréal Ce Soir* (Radio-Canada). Toutes deux cependant s'adressaient aussi et peut-être principalement à un public averti, universitaire, en raison de la thématique qu'elles partageaient, touchant au processus de la reconstitution historique.

Là, toutefois s'arrêtait la ressemblance, chacune des expositions fonctionnant d'une manière toute individuelle à l'intérieur de ces paramètres.

....
Pour l'historien de l'art, ou pour quiconque prend plaisir à la reconstitution historique en histoire de l'art, l'exposition de Pierre Desrosiers, en dépit de quelques minuscules faiblesses, parut absolument brillante. L'artiste qui se dit un collectionneur frustré (lire, sans le sou), avait déjà pour démarche de reproduire en carton-pâte des oeuvres d'art qu'il admirait, tantôt des bas-reliefs assyriens, tantôt des statuettes précolombiennes ou des Picasso de l'époque cubiste. Dans l'espoir d'agir sur ces oeuvres et de les faire siennes, il les assemblait dans des collages auxquels pouvaient se joindre d'autres moulages et certains objets trouvés. Cette production rendait hommage aux chefs-d'oeuvres du passé tout en prenant un ton ironique, irrespectueux, à-la-bon-enfant¹.

L'ART DE LA RECONSTITUTION HISTORIQUE

Bernard Mulaire



Desringuerre, *Titre inconnu*, bas-relief, carton-pâte, 65 X 49 X 24cm, vers 1927.
Photo: Daniel Roussel,
Centre de documentation Yvan Boulerice

Les oeuvres de Desrosiers existaient donc déjà en soi. Bien figiolées, elles conviaient à une lecture spécifique d'où elles pouvaient sortir plus ou moins gagnantes selon qu'elles satisfassent les divers critères de la citation ou de l'appropriation qui caractérisent un fort courant de la production artistique actuelle. L'humour sous-jacent, le jeu, n'étaient pas étrangers non plus à la démarche d'un Pierre Ayot, son directeur de recherche à l'UQAM.

Le coup génial qui a transformé toutefois cette honnête production (18 oeuvres exposées), lui greffant un tout autre niveau de lecture, fut pour l'artiste de présenter ses oeuvres comme si elles avaient été faites par un artiste français, méconnu, de la fin du XIXe, début XXe siècle. Ainsi naquit Pierre-Louis Desringuerre (1880-1937). Pierre-Louis reprend le véritable prénom de Desrosiers; Desringuerre réfère à l'imposteur "Martin Guerre", au mot "ringard" que l'artiste entend pour signifier une personne qui se vante de ses exploits, ou encore le nom évoque le gangster "Deringer" de Chicago, cette référence renvoyant à la biographie du Desringuerre inventé.

Mettant à profit ses talents de scénariste développés antérieurement comme bédéiste et illustrateur commercial, entre autre pour *Châtelaine*, *L'Actualité* et *Croc*, Desrosiers imagina de faire une biographie de pur style "histoire de l'art" (l'étudiant avait parfaitement assimilé sa leçon), toute fouillée et rehaussée d'hypothèses pour combler les inévitables silences. D'après cette "reconstitution", un Desringuerre adolescent fit la découverte de l'art assyrien à Londres, retourna en France où il entreprit une production en autodidacte, s'initia au primitivisme, rencontra Picasso, se brouilla avec lui, etc., etc. Ses péripéties comprennent en outre deux séjours aux Etats-Unis, le mécénat de nul autre qu'Al Capone (il fallait bien que Desrosiers explique ses *Natures mortes [cubistes] à la mitrailleuse*) et, enfin, un dernier retour à Paris où l'artiste mourut dans l'anonymat.

Pour conférer une vraisemblance à ce travestissement, Desrosiers donna des dates correspondantes à ses oeuvres, soient 1897, 1898, 1907, 1923, vers 1927 (tout n'est jamais certain en histoire de l'art). Puis, empruntant à la muséologie de pointe, il monta une exposition qui utilisa toute les techniques et les outils de présentation sécuritaires et pédagogiques: vitrines en plexiglass, socles appropriés, encadrement de beau bois clair, panneaux explicatifs munis de photos d'époque montrant les lieux visités, les artistes contemporains dans leur atelier, et des oeuvres sources ou analogues. Le tout servi avec de courts textes synthèse.



Desringuerre, *Père et fils II*, ronde-bosse, carton-pâte, 112 X 15 X 15 cm, 1907.
Photo: Daniel Roussel, C.d.Y.B.

Enfin, Desrosiers publia à ses frais un attrayant catalogue pleinement illustré qui contient les textes de l'exposition, en plus des préface, postface, remerciements et bibliographie, de rigueur dans les ouvrages savamment présentés².

Utilisés autant comme simples outils d'exposition que pour leur potentiel auto-référentiel, l'équipement muséal et le catalogue dirigèrent alors le regardant dans les méandres d'une véritable installation, l'une dont les visées en définitive cherchaient à montrer non seulement "Les Oeuvres vraies d'un artiste fictif", mais à exposer les tics et les techniques mêmes du processus de la reconstitution historique en histoire de l'art.

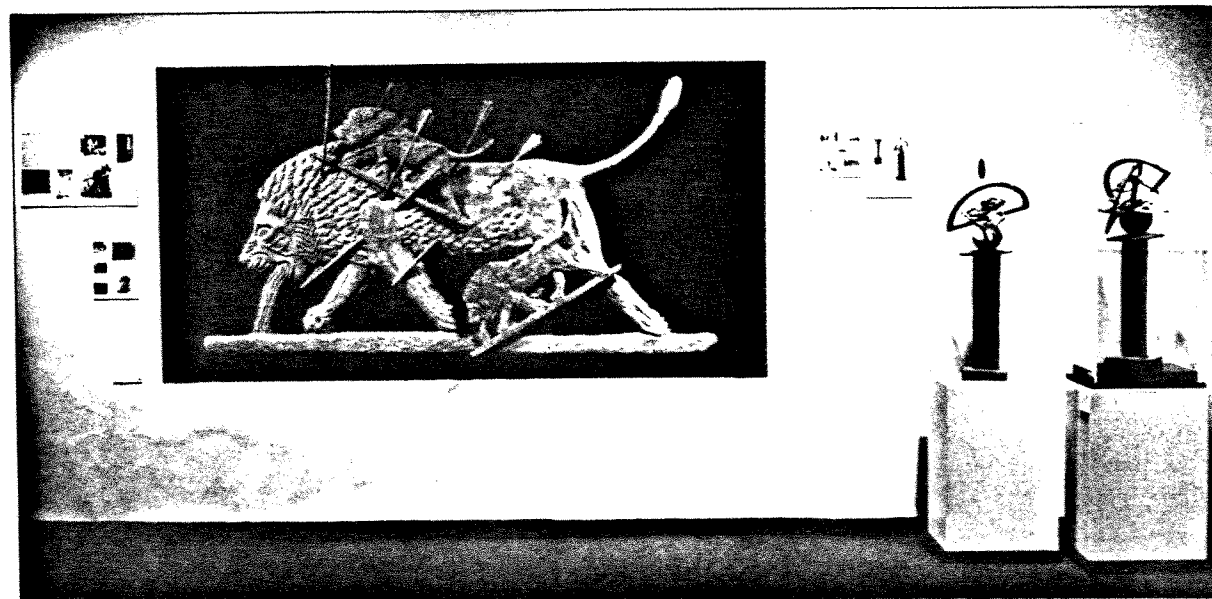
Que Desrosiers ait réfléchi ou non à toutes les implications de son geste importe peu. L'intuition de l'artiste souvent devine, indique, les grandes réalités. Toujours est-il que ce faisant, Desrosiers toucha au point sensible du champ intellectuel (certains diront scientifique) que représente l'histoire de l'art, c'est-à-dire qu'il mit en montre via son Desringuerre la fiction qui trame en fin de compte toute reconstitution historique. Même avec les meilleures intentions, ja-

mais l'historien ne réussira à reconstituer sans faille le passé. Lui échapperont toujours quelque document, quelque filon. D'où le besoin incessant des hypothèses, de l'interprétation qui renvoient inéluctablement à son auteur et aux idéologies de son époque. L'on a parlé d'habitus pour l'artiste; l'historien ne s'en soustrait pas.

Cette fiction de l'histoire de l'art, grand livre qui est donc toujours à réécrire, trouve aussi un formidable écho sur la scène contemporaine avec ses fabrications de carrières artistiques (à grands coups de "c.v." et de communiqués de presse) que les générations futures ne manqueront pas de redéfinir et de réévaluer.

L'on a noté ailleurs l'intérêt que les artistes montréalais accordent à l'histoire et à l'histoire de l'art comme inépuisables sources de matériel, d'imagerie³. Or la démarche de Desrosiers emprunte une toute autre voie en se penchant sur le processus même de la reconstitution historique, les méchants diront sa fausseté, à la limite son imposture.

Au-delà du faux, une utilisation de la démarche historique comme partie constituante d'une oeuvre d'art

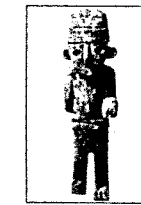


Une section de l'exposition Desrosiers/Desringuerre; à gauche, *Lion père et fils*, bas-relief, carton-pâte, 220 X 120 X 25 cm, 1897. Photo: Daniel Roussel, C.d.Y.B.

PREMIER CONTACT AVEC PICASSO



Un atelier donné par Desrosiers aux artistes Picasso et Braque.



Statuette en bois. Paris, époque préimpressionniste.

Les activités de Desringuerre entre 1900 et 1906 relèvent du mystère. Pourtant, à la lumière des oeuvres qu'il réalise à son retour à Paris, tout porte à croire qu'il aurait été en contact avec l'art tolimèque des Indiens de la côte ouest du Canada et aussi avec l'art péruvien. De son voyage probable au Pérou, il rapporte le souvenir d'une statuette qui sera l'élément dominant de sa production des six années suivantes.

À Paris, en 1906, le fait d'incorporer dans une

oeuvre certains éléments d'art primitif parvint à son créateur: l'étiquette d'artiste d'avant-garde et lui donne accès à un milieu dominé par des artistes tels que Braque et Picasso.

C'est donc par le biais d'une production directement influencée par l'art primitif que Desringuerre rencontre Picasso. Peu de temps après, ils se rendent visite dans leurs ateliers respectifs ou se voient dans les cafés fréquentés par les artistes du milieu.

10

Une page tirée du catalogue Desringuerre

n'est pas en soi nouvelle cependant. Certains artistes ont créé un mythe qui a donné une forme conceptuelle à leur oeuvre. C'est le cas notamment du trio General Idea de Toronto. Influencé par le glamour de Warhol, les trois complices ont cultivé pendant une dizaine d'années, dans toutes leurs productions, des allusions à un futur (et légendaire avant le temps, "archivé" avant même sa réalisation) *Miss General Idea Pageant*. Au Québec, Irene Whitome a longtemps élaboré un *Musée blanc*, classant de multiples objets dans des boîtes-vitrines comme autant de collections muséales. L'an dernier le Montréalais Paul Grégoire,

créateur de son alter ego Pierre Goulag, ironisa dans une installation sur le concept de la galerie d'art actuel en créant la mythique *Galerie Pierre Deschamps (art contemporain)* (à laquelle certains médias ont cru, semble-t-il)⁴. Enfin, il ne faudrait pas oublier Denys Tremblay du Saguenay-Lac-St-Jean qui a créé le personnage de "L'Illustre Inconnu"⁵.

L'originalité de Desrosiers a été d'inventer le personnage d'un "artiste historique" pour

expliquer ses oeuvres actuelles et d'avoir utilisé très finement comme installation les mécanismes de la reconstitution historique en histoire de l'art⁶.

VIOLETTE DIONNE a également créé une fiction, celle de saints qui n'en sont pas, mise en rapport avec l'hagiographie ou science des saints. Antérieurement l'artiste s'était intéressée à la sculpture sur pierre; en 1982-83, elle avait abordé en quelque sorte l'idée du sacré, par le biais du profane (répétition de motifs géométriques) dans une oeuvre intitulée *Iconostase*⁷; puis, à l'été 1986, elle avait profité d'un stage de maîtrise en Italie sous la direction du professeur Pierre Ayot pour visiter les cathédrales de France, ce qui confirma chez elle des goûts pour le monumental et le monolithique reliés au sacré. Auparavant encore elle avait pratiqué le figuratif en modelage ce qui répondait d'une certaine façon au courant actuel de la figuration en art pictural.

De cette préoccupation était issu vers 1985-86 un ensemble de seize statuette d'argile, en quasi ronde bosse, qui référait à la statuaire chrétienne de style roman. Les oeuvres de Violette Dionne se démar-

quaient toutefois du modèle en affichant une nette irrévérence à l'égard de la sainte commémoration. En effet, les personnages (anonymes⁸) de Dionne tenaient dans leur mains non pas les attributs de leur vie vertueuse mais des objets qui, pour l'artiste elle-même, étaient dénués de toute signification. Certaines physionomies, certaines poses pouvaient aussi connoter davantage la bêtise et/ou la sensualité que la pureté toute mystique.

A Optica, l'artiste a réuni les 16 statuette de 1985-86 qu'elle a exposées sur un présentoir évoquant sommairement le contour d'une cathédrale. Tout près, elle érigea une table d'une semblable superficie sur laquelle elle aligna 120 copies des 16 statuette. Sur les murs elle disposa six assemblages dont cinq référaient aux portails des anciennes cathédrales, et un sixième, à l'idée de l'archivolte.

A cela l'artiste superposa la publication, par une réelle maison d'éditions, d'un volume intitulé *L'Ha-*

graphie cuite contenant 27 textes ironiques rédigés à partir des 16 modèles de statuettes⁹. Devant chacune de ces statuettes fut dûment placé, dans une vitrine intégrée au présentoir, un exemplaire du volume ouvert sur un texte correspondant.

De prime abord, le regardant put croire à une installation vu l'utilisation de l'outillage installatif: le sentiment d'une concentration sémantique, le soin indéniabie apporté à la présentation très "contemporaine" des oeuvres (présentoir en bois élégamment construit, table en métal très technico-usine, présence du livre), sans négliger la réputation des lieux (une galerie d'art contemporain, *leader* parmi les galeries du réseau "parallèle"). Même le carton d'invitation annonça une "sculpture-installation". Or, contrairement aux éléments de l'exposition de Pierre Desrosiers qui contribuaient tous à la création d'un parcours signifiant, les éléments utilisés par Dionne n'occupaient qu'une place jugée commode dans l'espace de la galerie¹⁰ et ils se contentaient de reprendre l'idée première de l'exposition, soit l'apparente ironie que provoquent les "Travers Saints", c'est-à-dire l'infiltration du profane dans le sacré, l'humour dans le révérencieux. Aucune nouvelle connotation, que ce soit à la structure de la cathédrale, à l'ouverture/mur ou au dressement d'un inventaire, n'était appelée à enrichir cette thématique.

Le texte chez Dionne a rempli une fonction particulièrement problématique. Imbriqué au présentoir, sous la forme des exemplaires du livre offert à la lecture, il semblait promettre d'élucider la thématique, ou du

moins d'exposer en mots le sens véhiculé par les 16 statuettes-modèles. Ainsi aurait-il agi comme élément constitutif d'une installation. Mais tel ne fut pas le cas.

Magnifique selon tous les critères imaginables, que ce soit pour la qualité littéraire, la typographie ou la mise en page, le volume *L'Hagiographie cuite*¹¹ découla des statuettes, il est vrai, et en ce sens prolongea l'exposition. Il attira même aux oeuvres une certaine notoriété. Toutefois, l'attention suscitée eut aussi comme effet d'éclipser les oeuvres, les reléguant, bien que reproduites dans le livre, à leur véritable rôle, celui de prétexte. Qui plus est, l'artiste se tendit elle-même ce piège.

Le projet (jeu) de Dionne avait été d'inviter une brochette d'auteurs et d'universitaires à collaborer à la rédaction de minitextes hagiographiques sur les 16 statuettes. L'ensemble devait parodier la *Légende dorée*, un recueil de vies des saints compilé au XIII^e siècle par le dominicain Jacques de Voragine. Fins littérateurs, experts médiévistes, sommités en histoire religieuse, en psychiatrie et en philosophie (dont un éminent et "autre" dominicain), poètes, Prix du Gouverneur général, Prix Léon-Gérin, Prix Athanase-David, critique d'art, les 17 collaborateurs conviés répondirent à l'appel comme s'ils l'attendaient depuis toujours. Tous donnèrent libre cours à leur érudition, certains en profitant même pour satisfaire enfin sous ce



Violette Dionne, *Sainte-Paradigme*, quasi ronde-bosse, argile, 51 cm environ, 1985-86.
Photo: Gilles St-Pierre (UQAM)

couvert académique l'expression de rabelaisiennes grivoiseries¹².

C'est dire le potentiel de l'idée proposée par Dionne: des saints qui n'en sont pas. Mais, voilà aussi la faiblesse. Une fois constatés le curieux regard de telle statuette, la nature des attributs (triangle, cochon, poire, etc.), ou la nudité de tel sein (autant de renseignements qui auraient pu être notés sur fiches), les auteurs, y inclus l'artiste, composèrent des textes autosuffisants. Que telle "sainte" représentée naquit en Transylvanie, ou que telle autre aimait rêver à la reine Karomama, voilà qui n'était pas inscrit dans l'argile des statuettes.

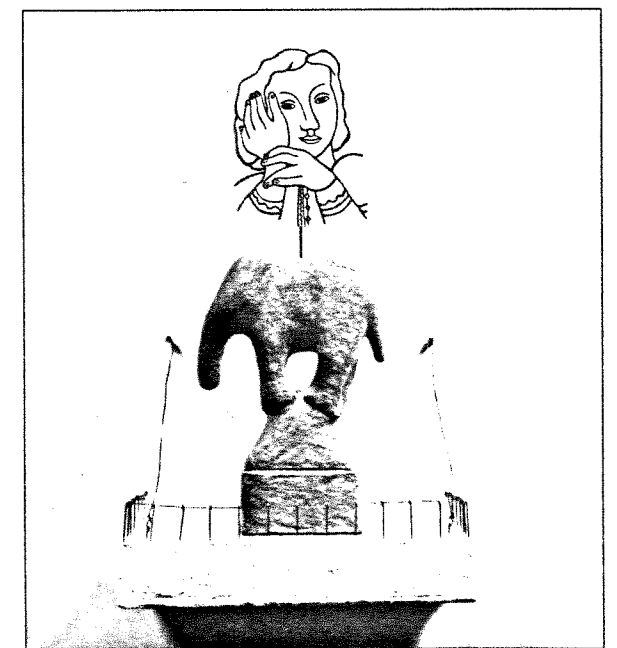
Par conséquent et contrairement au cas Desrosiers, toute ironie sur la reconstitution historique, ici par

l'hagiographie, demeura périphérique au propos des oeuvres de l'artiste.

De toute évidence, le "coup monté" par Violette Dionne comporta de sérieuses embûches en ce qu'il a conduit à la création de ce que l'on pourrait appeler un "monstre". Similairement, la fiction imaginée par Pierre Desrosiers n'a pu éviter de lui tendre un piège. Déjà en quelque sorte "faussaire" à cause d'une participation antérieure à une exposition d'artistes franco-ontariens (le Québécois sortait d'un stage d'études au Ontario College of Art, écoles de Toronto et de New York)¹³, Desrosiers raffina son imposture à la Galerie de l'UQAM. Mais comment faire suite à un coup si bien monté? Poursuivre le mythe de Desringuerre? Inventer un autre personnage? Adopter quelqu'autre propos conceptuel? La complexité se complexifie.

L'intérêt pour la conceptualisation dont témoignent les expositions de Desrosiers et de Dionne amène à réfléchir sur l'importance accordée à l'intellectualisation et au texte dans le milieu artistique montréalais. L'influence de l'oeuvre de Pierre Ayot, toute portée au jeu littéral, reste à cerner. Moins ambiguë paraît l'exemple donnée par le département de maîtrise en arts plastiques de l'UQAM qui exige de ses finissants la rédaction d'un texte théorique en marge de la production d'atelier. Or, et pour Desrosiers et pour Dionne, cette exigence a joué un rôle décisif dans leurs projets. Même qu'on devine dans les propos tenus privément par Dionne un certain agacement devant l'enthousiasme que souleva chez ses professeurs son projet de livre somme toute périphérique à ses oeuvres.

La relation artiste-exposition-livre incite également à s'interroger sur les politiques d'exposition des galeries montréalaises. En ce qui a trait à la Galerie de l'UQAM, elle a jusqu'à maintenant réservé ipso facto des expositions aux finissants du programme en arts



Desringuerre, *Tire inconnu*, genre et techniques mixtes, 52 X 31 X 16cm, 1937.
Photo: Daniel Roussel, C.d.Y.B.

plastiques. Desrosiers a donc tiré profit d'un droit.

Optica cependant confie à un jury le soin de choisir ses exposants. Le processus requiert normalement que les artistes soumettent une proposition. Vu le rigorisme mis en oeuvre, on s'attendra à ce que les artistes choisis fassent preuve d'une considérable maturité. Or, le cas Dionne, vu ses failles, laisse songeur. Qu'est-ce qui a pu convaincre? Les réalisations antérieures de l'artiste? Sa bonne intention? L'outillage galeriste, simulacre d'une signification? L'espoir d'un texte devenant promesse d'un livre? La renommée des collaborateurs? La réputation des lieux

pousse à vouloir clarifier cette énigme, car l'intention n'est pas ici d'infliger quelque mal à l'artiste, davantage victime des circonstances.

De toute évidence, Optica, dans les dernières élaborations du projet Dionne, a beaucoup axé sur l'apport du vénérable écrit¹⁴. Mode passagère ou voie d'avenir? Dorénavant le mot suffira-t-il réellement à justifier toute oeuvre d'art? Advenant que oui, force nous sera alors de croire au mot comme fiction de toute oeuvre d'art et fort certainement à toute narration historique comme pure et absolue fiction du passé.

NOTES

- 1 Voir la photo de *Ablan II ou A la recherche d'un scoop journalistique* (bas-relief en papier mâché, 1987), de P. Desrosiers, in *Esse*, no 8 (printemps 1987), p. 55.
- 2 Pierre Desrosiers (postface de Jean-François Pronovost), *Les oeuvres vraies d'un artiste fictif: Pierre-Louis Desringuerre, 1880-1937*, s.l., à compte d'auteur, 1988, 36 p.
- 3 Selon Chantal Pontbriand, conservatrice invitée de l'exposition *La ruse historique* (Power Plant, Toronto, printemps 1988), les artistes montréalais rejoindraient ceux du circuit international en utilisant l'Histoire comme matériau.
- 4 *Paul Grégoire et Pierre Goulag*, au St-Antoine, 306 St-Antoine est, 11 septembre au 4 octobre 1987.
- 5 D. Tremblay a participé à l'exposition *Québec en régions*, volet Optica, 5-27 septembre 1987.
- 6 L'utilisation ironique de l'imposture et de l'outillage académique trouve un antécédent dans le cas du professeur Paul Hiebert de l'Université du Manitoba qui en 1947 publia une "étude" de la vie et de l'oeuvre d'une poétesse fictive de la Saskatchewan, qu'il nomma Sarah Binks. L'ouvrage valut au professeur le prix d'humour Stephen Leacock. Réanimée au cours des ans par des productions théâtrales et radiophoniques, et par un second volume, la farce fut reprise avec succès vers 1979 par le comédien Eric Donkin qui monta un spectacle/conférence dans lequel il joua le rôle de Miss Rosalind Drool, la supposée exégète de Sarah Binks (*Canadian Weekend Magazine*, Toronto, 1er décembre 1979, pp. 21-22). Le 9e Festival de Jazz de Montréal, 1988, a connu un semblable "faussaire". Il s'agit de Buster Poindexter, un personnage de club inventé par le chanteur des anciens New York Dolls (*La Presse*, Montréal, 9 juillet 1988, D-9).
- 7 Exposé au Exit Gallery, The Banff Centre (Alberta), 1983.
- 8 Vers la mi-XIXe siècle, un sculpteur québécois aurait colporté des statuètes de saints qu'il baptisait au gré de ses clients ou en prévision d'éventuels acheteurs (in E.-Z. Massicotte, *Anecdotes canadiennes*, Montréal, Beauchemin, 1925, p. 125). Les catalo-

gues de statues religieuses distribuées par les fabricants étrangers, fin XIXe, début XXe siècle, comprenaient des modèles d'évêques "tout usage". Non identifiées, ces statues servaient à figurer le saint évêque de son choix (Bibliothèque du Musée McCord, Montréal, dossier *Jobin Album de Statues religieuses*).

- 9 En collaboration, *L'Hagiographie cuite* (Variations sur la céramique de Violette Dionne), Montréal, Les Editions du Roseau (Coll. Garamond), 1988, 232 p.
- 10 Installation ou étalage, voilà une différence que n'a pas saisie Judith Bélanger dans son compte rendu de l'exposition (*Voir*, Montréal, 5-11 mai 1988, p. 13).
- 11 N'en déplaise à Jean Basile qui a démoli le livre (*La Presse*, Montréal, 2 juillet 1988, J-3).
- 12 Outre l'artiste, les auteurs sont: S. Aléikoum, B. Andrès, G. Archambault, J. Bigras, N. Biron, C. Bouchard, B. Dunn-Lardeau, C. Fortin, F. Hébert, J.-P. Issenhuth, A. Klimov, N. Labrecque, B. Lacroix, A. Major, J. Marcel, B. Roy et P. Turgeon. L. Poissant a signé l'avant-propos.
- 13 L'exposition *Les temps* (1984) débuta à la galerie Saw, Ottawa, puis fit le tour de l'Ontario.
- 14 On pourra s'en prendre aussi au communiqué de presse de *Travers Saints* qui (érudition oblige) cite en guise d'introduction Marcel Pacaut, *L'iconographie chrétienne*, Paris, P.U.F. (Coll. Que sais-je?), 1952, p. 96: "Rien ne permettant de classer les saints d'après leur sainteté, il faut se contenter de considérer comme saints [...] tous ceux qui ont eu l'honneur, pour un motif quelconque, d'être représentés par des artistes chrétiens dans des monuments chrétiens". Bizarre opinion, ambiguë même dans le livre. La Bible pullule de non-saints que l'iconographie chrétienne a représentés, non des moindres étant Lucifer et Judas.

Bernard Mulaire est historien de l'art ancien du Québec. Il s'intéresse également à l'art actuel.