



J'aurais aimé à me peindre en me croyant
Être dans le tableau d'un peintre qui
m'observe en train de le peindre

Crédits photographiques :

Denyse Gérin, pp. 6-8

Denis Alix, couvertures, pp. 10-12-14-16-18-20-22-24-26

Coordination : Lili Michaud, directrice du centre Occurrence,
espace d'art et d'essai contemporains

Traitement de texte et correction des épreuves : Manon Regimbald

© Texte : Manon Regimbald

Laboratoire photographique : Alix & Gagné inc.

Achévé d'imprimer sur les presses de : Imprimerie Soleil

ISBN 2-9801610-20-10

Dépôt légal :

Bibliothèque nationale du Québec, premier trimestre 1993

Bibliothèque nationale du Canada, premier trimestre 1993

AUTOUR DE L'AUTO PORTRAIT
En noir et blanc et en couleur

Denyse Gérin

Une installation en trois volets

VOLET 1: au Centre d'exposition Expression
de Saint-Hyacinthe, du 21 mars au 18 avril 1993,

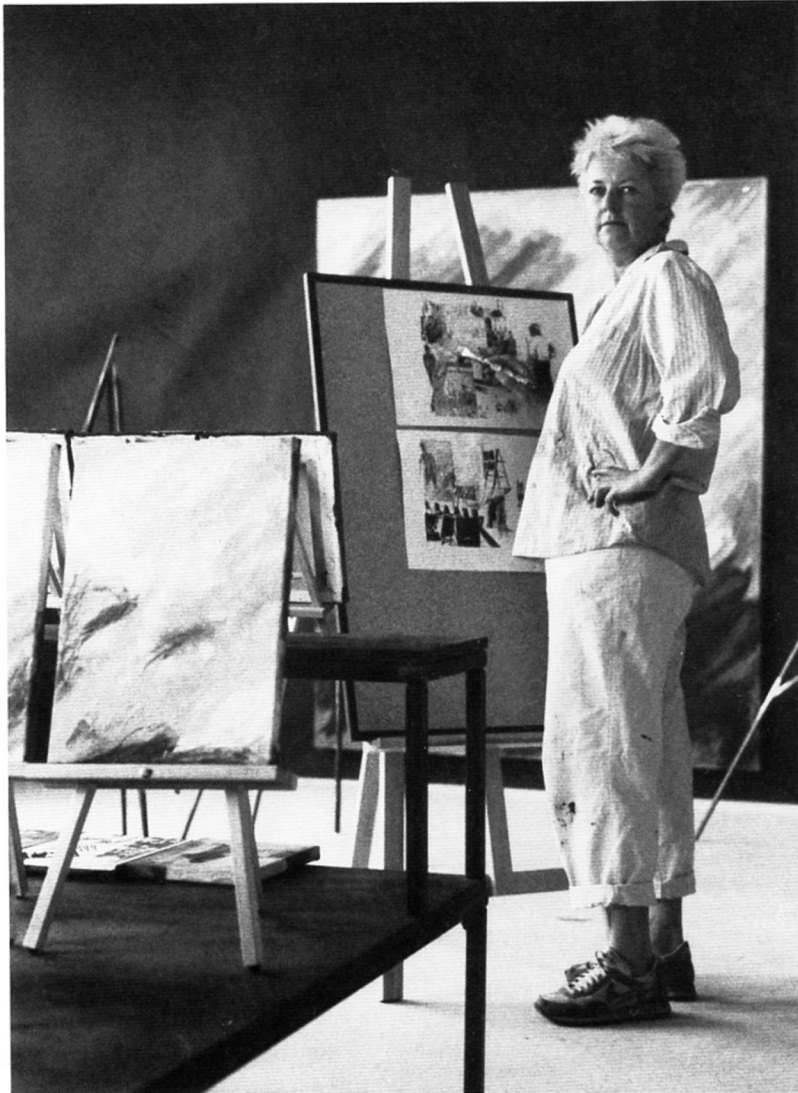
VOLET 2: au centre Occurrence, espace d'art et d'essai contemporains
de Montréal, du 1^{er} avril au 2 mai 1993

VOLET 3: à la Galerie Séquence de Chicoutimi
du 24 septembre au 24 octobre 1993

ŒILLES

Manon Regimbald





ŒILLES

« *Ogni dipintore dipinge sè* ».

« *c'est à propos du portrait que la photographie révélera aussitôt quelle menace elle constitue pour la peinture [...]* »¹.

Jean Marie Pontévia

Tout d'abord se photographier. Se couper du réel. S'arracher au continu du temps et de l'espace et s'en retrancher soudainement. Figurer l'ombre de son passage. La remarquer. Recommencer le coup. Se risquer à nouveau, une autre fois. Pour un moment, l'ombre est cernée, le temps de la pose. Gérin répète la prise, toujours à refaire. Coup par coup. Pour chacun d'eux, le photographique s'arrête, isolant le geste qu'il a ravi une fois pour toutes. L'instant perpétuel est couché sur le papier. La photographe, elle, s'expose.

« *La photographie est un dispositif théorique qui renoue, en tant que pratique indiciaire, avec le dispositif théorique de la peinture saisie dans son moment*

« *originaire* »².

Philippe Dubois

i

Pline l'ancien dans son livre 35 de l'*Historia Naturalis* nous rappelle en accord avec la plupart des commentateurs de l'époque qu'au commencement, la peinture aurait cerné des contours de l'ombre humaine. C'est ainsi qu'une amoureuse désirante de conserver la trace de son amant fixa, au mur avec du charbon, l'ombre de la silhouette de celui qui encore présent devait bientôt partir.

ii

Rapportant l'histoire au début du *Proemio* de ses *Vite*, Vasari raconte : « selon Pline, l'art de peindre fut introduit en Égypte par Gygès le lydien qui, étant près d'un feu et regardant l'ombre de lui-même qui se projetait sur le mur, dessina soudain son propre contour avec un morceau de charbon ».

« *Cette source peint les traits de Narcisse comme la peinture peint la Source, Narcisse lui-même et toute son histoire* »³.

Philostrate

iii

Affaires d'autoportraits encore une fois, aux

1. Jean-Marie Pontévia, « *Ogni dipintore dipinge sè* », *Écrits sur l'art et pensées détachées*, Périgueux, William Blake, 1986, p. 29.

2. Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 115.

3. Philostrate traduit par A. Bougot dans Philostrate l'ancien, une Galerie antique, Paris, 1881, cité par Philippe Dubois dans *L'acte photographique, op. cit.*, p. 137.



origines de la représentation, les miroirs de Narcisse et de Méduse auraient succédé à l'image portée par l'ombre⁴.

«...je te ferai regarder comme tu regardes...»
Cézanne

Feindre se (dé)peindre peignant. Faire son portrait⁵. Le déplacer et se mettre au service de la peinture. S'exposer (la) regardant. Voir ça. L'avoir pour objectif. À répétition, sans arrêt, recommencer, se remettre sans cesse à reproduire ça. Sa photo. Redoubler la découpe de la caméra à coup de ciseau. Réduire le modèle, le filtrer, le transposer, le disperser, faire passer son cliché dans le cadre de la peinture et rendre ainsi le multiple à l'inédit. Redonner à la photographie un original. L'agrandir. À rebours, arracher à la photographie son empreinte alors que c'est elle qui a découpé le modèle. Défaire la photographie, la dépecer, la décimer, l'effacer doucement jusqu'à n'en conserver que le double reprographié. S'imiter, se copier pour mieux montrer sa reproductibilité, aussi pour

attirer l'attention: *ceci a été peint*. Or sur la toile, sur le bois peints, le marouflage laisse voir manifestement l'accumulation des épreuves photocopiées. À l'avance, la reconnaissance de la feinte picturale est calculée.

iv

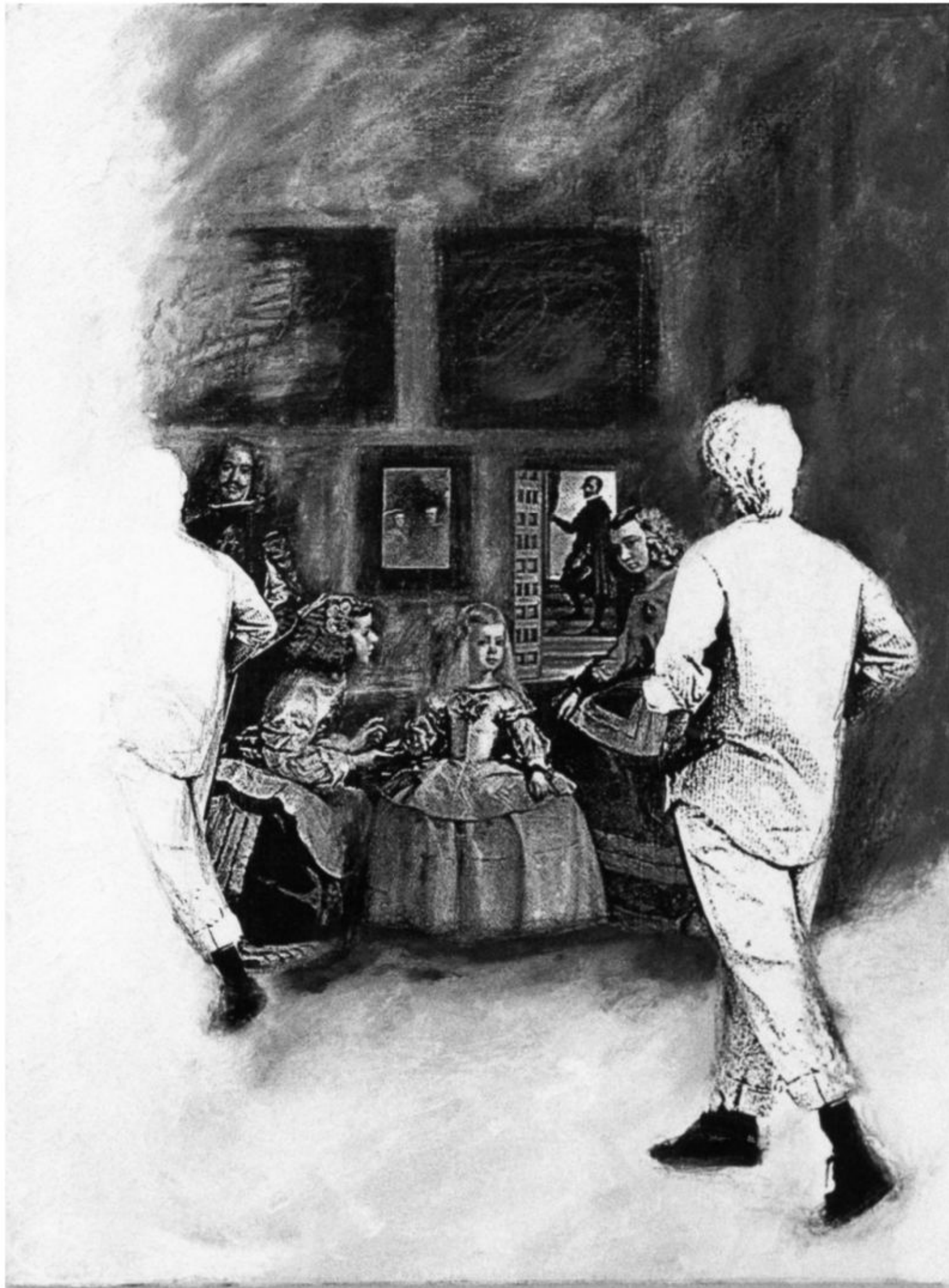
Ne pas oublier que l'extraordinaire potentiel de reproduction de la reprographie permet à Gérin⁶ de jouer avec ses multiples tout comme cela rend possible aussi la multiplication des *Ménines*, en tout ou en partie. Affaires de voir et de montrer, Gérin les sortira de leur cadre et les poussera au seuil de son installation. Leurs apparitions récurrentes y divertiront la scène. Point de mire magistral pour observer les artifices de la représentation classique. Observatoire canonique du spéculaire.

v

Se rappeler qu'on a déjà vu Picasso détailler les *Ménines*.

«On a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et

4. Sur l'aspect rétrospectif de l'acte photographique, lire Philippe Dubois, "Histoires d'ombre et mythologies aux miroirs", *L'acte photographique, op. cit.*, pp. 109-51.
5. Si le portrait renvoie à l'art de l'Antiquité romaine ainsi qu'à la génération des peintres flamands du XVI^e siècle alors que ces artistes isolaient leurs portraits sur un fond neutre, il faut voir que ce genre s'enracine dans l'expérience hellénique, même si la fonction idéalisante qui astreignait la représentation chez les artistes grecs n'exerce plus de contraintes chez les sculpteurs et les peintres romains. Comme les traces de l'histoire de Rome si nombreuses dans le relief et dans la statuaire sont à peu près inexistantes de la peinture campanienne, dans la Rome antique, le portrait officiel semble absent à l'opposé, le portrait privé destiné aux maisons particulières s'avère florissant. Quant à l'autoportrait, son apparition remonterait à la Renaissance. Jean Charbonneaux, *La sculpture grecque classique*, Paris, Gonthier, 1964, pp. 153-4 et Gérard Gassiot-Talabot, *La peinture romaine et paléo-chrétienne*, Lausanne, Rencontre, 1965, p. 9.
6. Au moyen de reprographie, Gérin transfère, à plusieurs exemplaires, son propre travail photographique ou encore elle photocopie des oeuvres célèbres (par exemple *Autoportrait* (1785) de Goya, *L'atelier* (vers 1665) de Vermeer, *L'atelier* (1855) de Courbet, *Le portrait au chevalet* (1626-29) de Rembrandt (1626-29), *Les Ménines* (1656) de Vélasquez) qu'elle encolle ensuite sur de la toile dans le cas de petits formats ou des panneaux de bois pour ceux plus grands. Une fois le marouflage terminé, l'artiste réalise des séries de tableaux (développant une thématique précise en correspondance avec les images déjà superposées) dont les cadres peints en trompe l'oeil poursuivent le sujet évoqué. Elle construit aussi des objets en bois ou en métal qu'elle installe dans des mises en scène dont le parti pris ludique est manifeste. L'intérêt pour la thématique de l'autoreprésentation, — aujourd'hui développée par la voie de l'auto-portrait —, remonte à 1979 alors qu'elle abordait déjà la notion d'atelier. En 1991, l'artiste expose une suite d'installations *L'atelier/transgression à l'échelle*, partagée en trois parties, soit *Les escabeaux*, *les chevalets*, et *Carnets et croquis*. Les questions d'étude, d'esquisse et d'original qui y étaient mises de l'avant ont servi de prémisses à sa recherche actuelle.



on a beau faire voir, par des images, /.../ ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe»⁷.

Michel Foucault

Doublures disciplinaires. Le trafic installatif verra aux déplacements. La peinture recouvre la photographie que Gérin fait disparaître, pour une seconde fois. Par mimétisme, sa peinture pose en noir et blanc. Parfois. En d'autres temps, la couleur éclate et fait la cour aux xerox. La photographe compose avec ses découpes. Elle visite l'histoire avec ses retailles. Vu autrement, elle détache de l'histoire de l'art un tableau qu'elle rapporte sur sa toile. Dans le transfert impliqué, la manœuvre mécanique diffère l'original. Chacune de ses répliques l'en distancie un peu plus. Depuis longtemps, l'instrument mortifère a tué l'*aura*. Braqué sur l'œuvre, l'œil de la caméra défie la singularité de l'objet.

Auto-portrait(s) de femme. Gynécée. D'emblée nous pourrions affirmer simple-

ment que Gérin répond au paradigme de la représentation d'une peintre elle-même en train de se peindre. Or la double prolifération des images de la portraitiste et des personnages des *Ménines* expose l'exemple à une surenchère. Dans l'atelier de Vélasquez, le peintre nous regarde. En le faisant il s'adresse à nous. Clairvoyante, la portraitiste l'observe et le laisse voir. À l'adresse du regard de l'autre, elle répond et entre dans le tableau. Avec elle nous y pénétrons. Enfin nous nous surprenons dans ce lieu «à la fois privilégié et obligatoire»⁸ à franchir l'arène spectaculaire.

vi

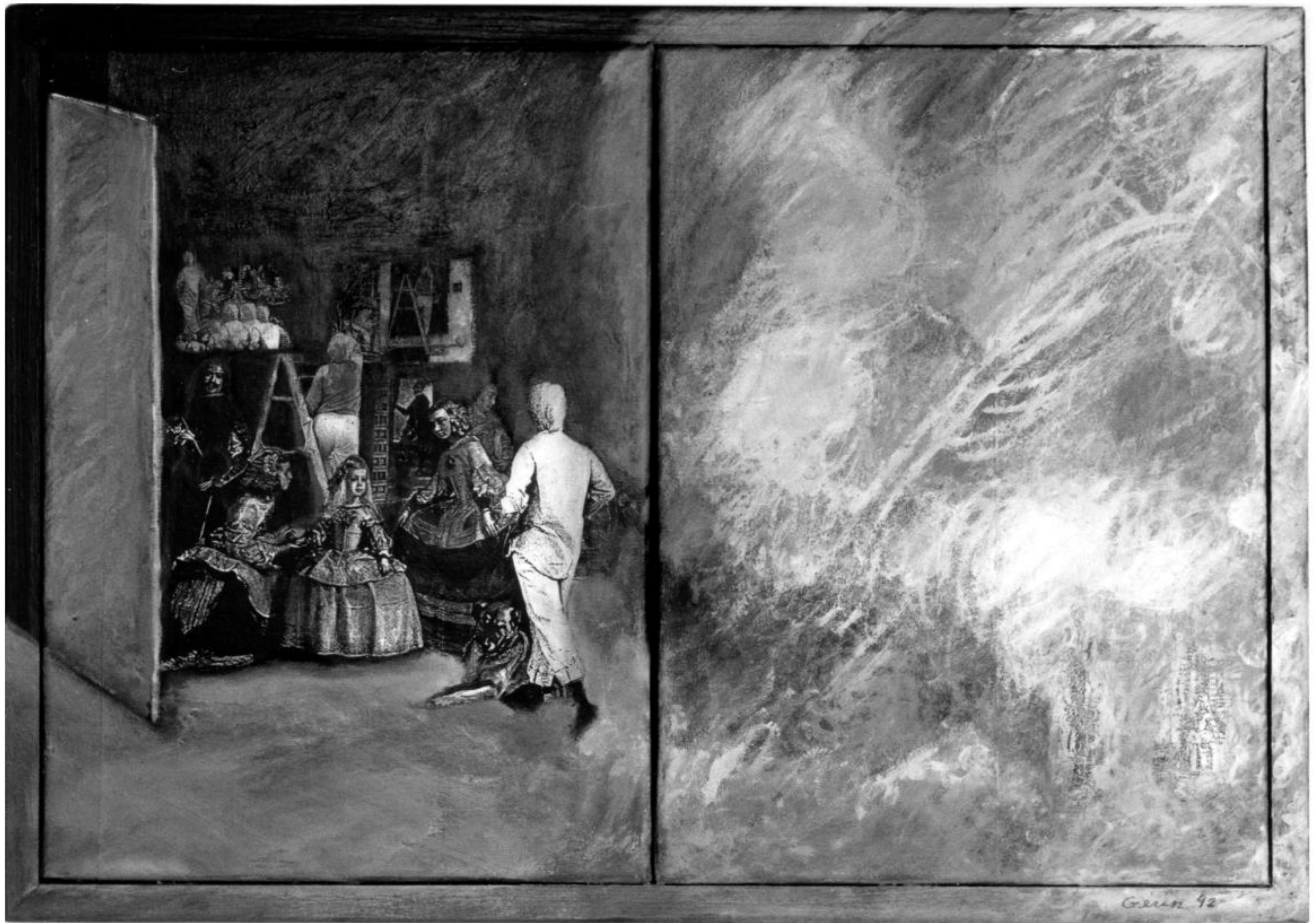
Tenir compte du précédent dispositif scénique :
Vélasquez a élevé tout à fait à l'avant-plan de sa composition *l'envers* d'un tableau qui lui fait face et tourne donc le dos au spectateur. Par conséquent, le grand châssis toilé endosse le leurre.

Mais en fait, curieux auto-portrait où la figure perd la face, élidée. Nouvel avatar du portrait⁹ : ici l'en-face est exceptionnel. A peine nous regarde-t-elle. Plus

7. Michel Foucault, «Les suivantes», *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 44.

8. *Ibid.*, p. 38.

9. Dans son traité iconographique du Moyen-Âge, Garnier signale que «la tête et le visage, par leurs formes et leurs mouvements, manifestent plus que toute autre partie du corps l'identité et la vie d'une personne». François Garnier, *Le langage de l'image au Moyen-Âge. Signification et symbolique*, Paris, Le léopard d'or, 1982, p. 133.



souvent de dos ou de profil, Gérin marginalise sa propre image. Tombeau du moi. Passage saisissant d'un mouvement. Le portrait mal à l'aise oscille entre le dévoilement et l'occultation. Si son efficacité se mesure essentiellement avec la ressemblance au visage, le calcul de l'écart entre le peintre et son modèle ici importe peu. Une fois l'identité identifiée, le « langage fatalement inadéquat au visible »¹⁰ se bute à l'envers du tableau.

Dans l'Antiquité, la pratique des *imagines majorum* « portrait des ancêtres » annonçait celle des bustes romains.

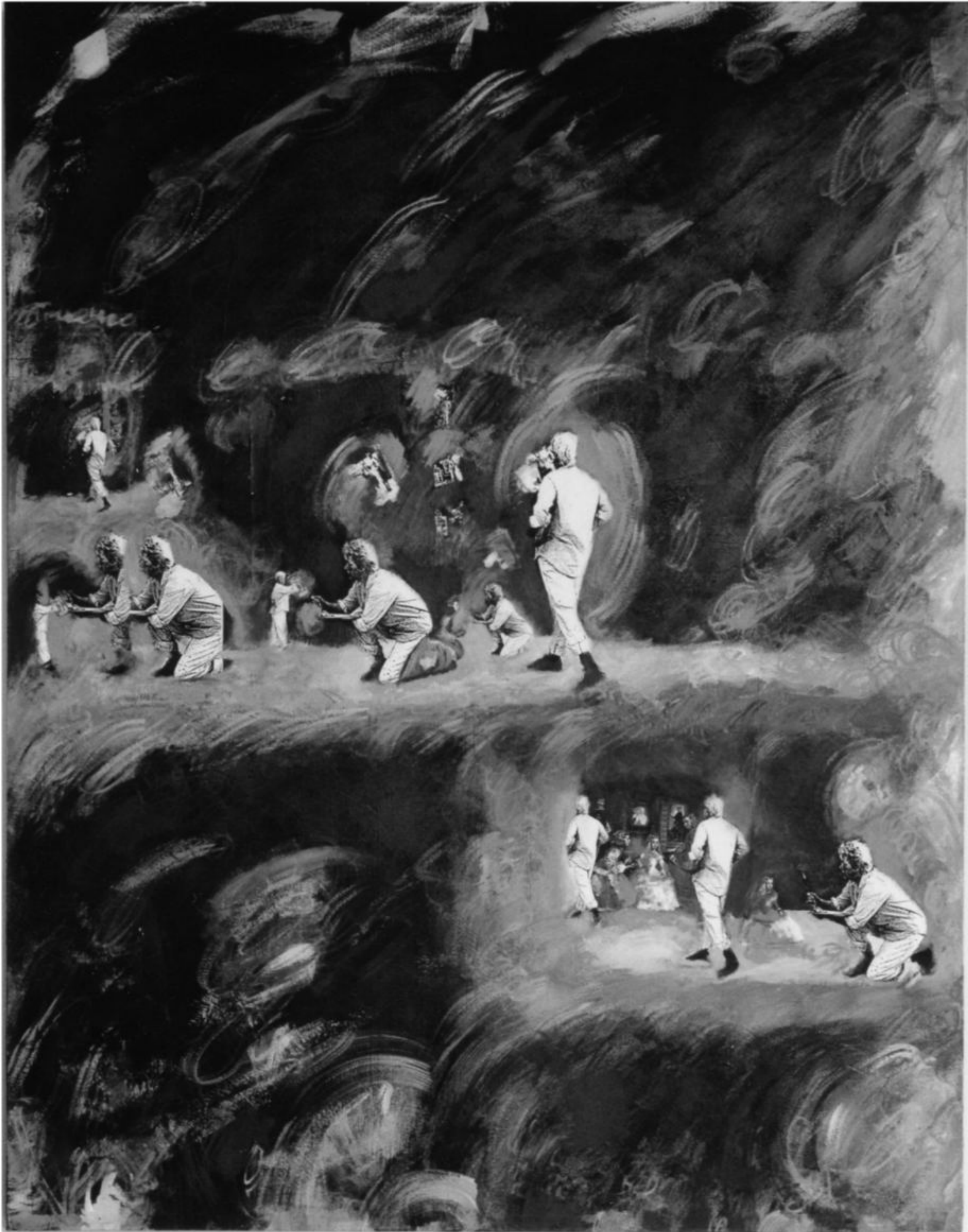
Réalisées en cire et conservées près des autels domestiques et transportées en procession lors des funérailles, ces têtes « façonnées d'abord dans la cire pour des raisons de commodité, et pour accentuer le trompe l'œil, furent ensuite sculptées dans la pierre, afin de permettre une meilleure conservation. Au lieu d'être dérobées au regard des vivants et mises dans les tombeaux comme en Étrurie, elles frappaient et imprégnaient leur regard

[des vivants] et formaient leur goût »¹¹.

Le portrait et ses doubles sous de multiples angles, — de dos, de trois-quart, à demi agenouillé — dialoguent à la fois avec les modèles de Vélasquez et entre eux. Au fur et à mesure de son expérience, la regardante multiplie ses postes d'observation, ses lieux d'entrées. Elle varie ses propres positions. Les unités de lieu et de temps sont démantelées. Un mur, un écran de couleur, un voile masquent le sans fond étourdissant de la représentation. Dans un tournoiement renversant, les perspectives rabattent de plus en plus souvent leur linéarité illusoire et se rapprochent des spectateurs. Les enveloppements extrêmement serrés, la multiplication des points de vue et des effets de distance, l'irrégularité des échelles des personnages et leur disposition inattendue renforcent l'ambiguïté régnante. L'on dit de l'autoportrait qu'il rassemble le sujet. Pourtant? Qui regarde qui? L'optique lacanienne fait apparaître le schisme de la vision. En se voyant, le sujet se bute consécutive-

10. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 43.

11. Gérard Gassiot-Talabot, *op. cit.*, p. 49.



ment au manque et au plein de son expérience.

Plus souvent qu'autrement, le miroir est maintenu : hors de la toile, c'est là où se tient le spectateur¹².

vii

« ...en effet, tout autoportrait présuppose théoriquement au moins trois éléments, sinon quatre: le peintre en position de modèle, la toile qui en accueille le portrait — trait pour trait — *et l'image du modèle qu'un miroir, en dernière instance, reflète et présente à son regard. /.../* » ... trois instances sinon quatre, disais-je, car à ce retrait du modèle dans l'apparence de son reflet s'ajoute cette autre ambivalence: le peintre n'est pas seulement modèle, ce qui est à peindre — sujet de peinture — ... il est aussi celui qui peint.¹³ »

Louis Marin

viii

Contrairement au miroir qui arraisonne accidentellement l'image, l'autoportrait remarque.

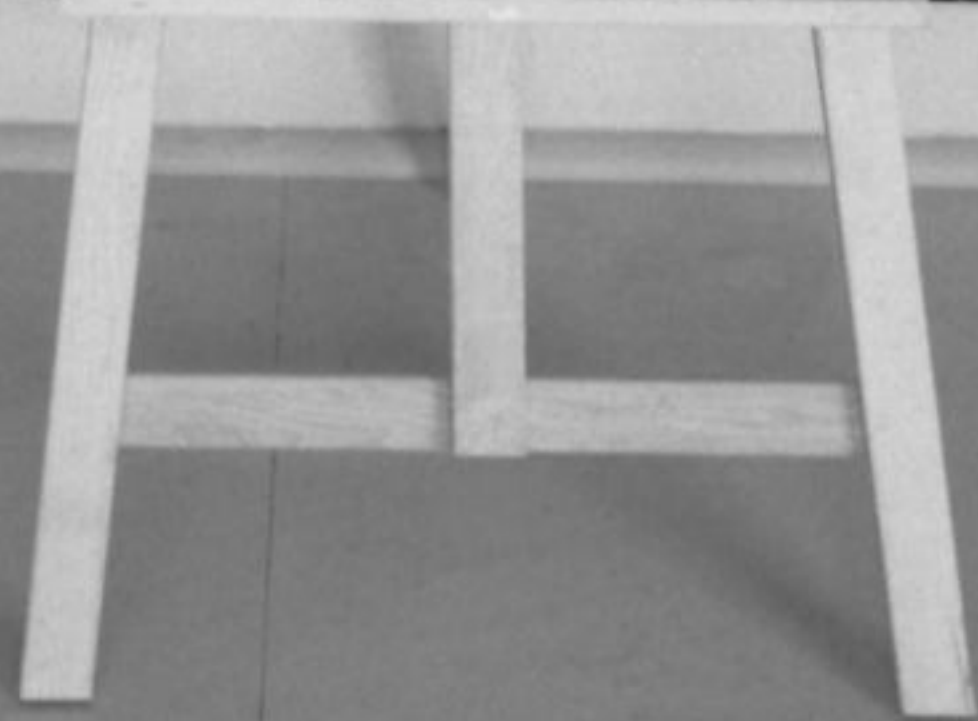
Or à l'occasion, Gérin remplace la glace où se reflétait l'image du roi Philippe IV

et de la reine Marianne. A la place, l'espace supérieur vacant est occupé par un de ses autoportraits où trônent déjà des fragments des *Ménines*. Derrière Vélasquez, juchée sur un escabeau — question de rappeler une vieille histoire —, Gérin découvre la suspension. Subrepticement, elle dérobe le miroir. La nouvelle image redouble littéralement les stigmates de l'effacement souverain comme si la nature énigmatique des échanges transportait sa charge dans un sens comme dans l'autre. *Chaque fois que je regarde je suis regardée*. La solidification de l'identité passe par autrui. La position de l'artiste qui se peint est déterminée par l'autre qui la regarde. Comme ils sont nombreux à la regarder et que beaucoup d'autres de l'autre côté du miroir la regardent regarder, la démultiplication de la pulsion ostensive implique aussi une quête d'identité collective.

Réplique de l'exercice démontant du maître de l'histoire, l'œil de Gérin décompose et remonte l'espace du visible. En remplaçant par ses propres toiles

12. Des interprétations de la formule renaissante «*Ogni dipintore dipinge sè*» (tout peintre se peint lui-même) prêtée à Cosme de Médicis, celle de Ficin propose l'analogie du miroir, "qui réfléchit le visage". Dans l'esprit d'un symbolisme métaphysique, l'âme singulière y refléterait l'âme universelle. André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le magnifique*, Paris, p. 102.

13. Je souligne. Louis Marin, «Topiques et figures de l'énonciation», *La part de l'œil*, no 5, 1989, p.147.



les tableaux flamands (copies de Rubens et Jordaens) cités par Vélasquez sur le mur du fond, c'est elle comme peintre que Gérin désigne¹⁴. Entre voir et être vue, entre regardant et regardé, la représentation s'abîme. Fragile comme la toile sur laquelle elle est apparemment montée, qui s'y appuierait?

ix

Ramener le fait que Vélasquez n'a signé qu'à trois reprises ses tableaux en utilisant à chaque fois l'artifice d'un billet sur lequel aurait été inscrit son nom.

x

Dans la marge de l'installation, le portrait d'une graphie: sa signature. Au moment de ses rares apparitions, elle se distingue du tableau tout en restant à l'intérieur. Expliquons-nous. L'apposition imprévue du nom propre sur le cadre repeint en trompe-l'œil prolonge la représentation de l'autoportrait. Fortuitement cela rappelle les faux-cadres de la Renaissance. Parallèle au plan de l'œuvre peinte, le *cartellino* se contentait

parfois d'une simple bande colorée pour délimiter son espace adjacent au plan du tableau; mais souvent, par la présence d'un petit billet ayant l'air d'être accroché sur le faux cadre, il éludait la ruse première¹⁵. De cette façon, soulignons que l'espace du spectateur est matérialisé.

Comme dans le cas équivoque du *cartellino* qui par la circonscription d'un champ d'exposition autonome isole la signature, Gérin réifie cet espace en le masquant par une esquivé picturale tridimensionnelle; le cadre peint fausse les limites de la représentation. Il projette la vraisemblance hors d'œuvre. Il faut dire que l'installation a pris l'habitude d'exposer la porosité des frontières.

D'autres trompe-l'œil arrêtent soudainement le regard pourtant vif de curiosité. L'installation nous relance: faire le tour des points de vue qui s'inversent à qui mieux mieux, suivre le cours des modifications qui s'opèrent dans chacun des tableaux de Gérin, poursuivre le jeu du spéculaire jusque dans les échanges entre les personnages des

14. Réfléchissant sur comment le peintre se portait et avec quels attributs, S. M. Trkulja nous apprend que « dans la catégorie du portrait avec attribut, le peintre avec l'une de ses propres œuvres est naturellement le plus courant ». Silvia Meloni Trkulja, « L'autoportrait classé », *Corps écrit*, Presses Universitaires de France, no 5, 1983, p. 129.

15. Sur le *cartellino*, lire Omar Calabrese et Betty Gigante, « La signature du peintre », *La part de l'œil*, no 5, 1989, p. 29.



tableaux qui une fois reproduits occupent autant les murs que le plancher du lieu d'installation, cela sans compter les étonnantes disproportions des silhouettes — des formes en bois découpées profilant les personnages des *Ménines* et les autoportraits de Gérin — qui au sol s'en donnent à cœur joie. Assemblées en îlots passagers et croisées à d'autres tableaux dressés sur de petits chevalets, dits de tables, elles obligeront le spectateur à se courber, recherchant l'œil, ce regard de l'autre qui lui permet à son tour de s'introduire dans l'œuvre. Dans le monde. Ici, nul chemin n'est tracé à l'avance. Le sujet de la représentation s'exécute; à la demande, il saute, culbute, décroche, se disperse. Il passe d'un œil à l'autre. Fragmenté, il débordé du tableau, s'y accole, le longe et l'ombrage. A ses côtés, il croit se distancier. Dans un désordre volontaire impressionnant, les décentrement de la représentation d'origine rebondissent sans cesse. Désordre chronologique et bouleversements géographiques. Ambivalence. Le spectateur est pris de vertige entre la focalisa-

tion aiguë de chacune des pièces détachées et leur vue d'ensemble.

Absorbé par le milieu installatif, cela même qui consacrait les *Ménines*, — soit cette royale élision du sujet même de la représentation —, ne lâche pas prise. En faveur du geste, la figure se dérobe. Enfin dénombrer les regroupements, démêler les œillades voilà l'incalculable écart. On n'estime pas assez les restes. Se voir voir. Jouir d'une sorte de puissance scopique. Dans ces circonstances amoureuses, s'insérer dans la fissure scintillante. Au regard du désir. Visiblement il n'y a plus de lieu privilégié sinon que des passages, entre moi et l'*autre*.

Manon Regimbald
janvier 1993



AUTOUR DE L'AUTO PORTRAIT
En noir et blanc et en couleur
(1991-1993)

Denyse Gérin

Constituée en trois parties distinctes — présentées au Centre d'exposition **Expression** de St-Hyacinthe, au centre **Occurence**, espace d'art et d'essai contemporains de Montréal et à la galerie **Séquence** de Chicoutimi — l'installation *Autour de l'autoportrait* comprend plus de soixante-dix tableaux et une quarantaine de formes découpées en bois tantôt déposées sur le plancher tantôt débordant les œuvres peintes; leurs dimensions varient entre 14 et 60 cm de hauteur par 10 à 30 cm de largeur.

Format : grand en couleur (acrylique sur toile)

1-	<i>Autour de l'autoportrait no 1, 1991-1993</i>	256 x 178,5 cm
	Cette œuvre est une installation qui comprend un grand tableau de 184 x 153 cm entouré de 8 petits formats de 41,5 x 30,5 cm et 6 formats miniatures de 25,5 x 20,5 cm.	
2-	<i>Peinture no 2, 1992</i>	157 x 126 cm
3-	<i>Peinture no 3, 1992</i>	184 x 153 cm
4-	<i>Peinture no 4, 1992</i>	184 x 153 cm
5-	<i>Peinture no 5, 1992</i>	184 x 153 cm
6-	<i>Peinture no 6, 1992</i>	157 x 126 cm
7-	<i>Peinture no 7, 1992</i>	153 x 123 cm

Format : moyen en couleur (techniques mixtes sur toile)

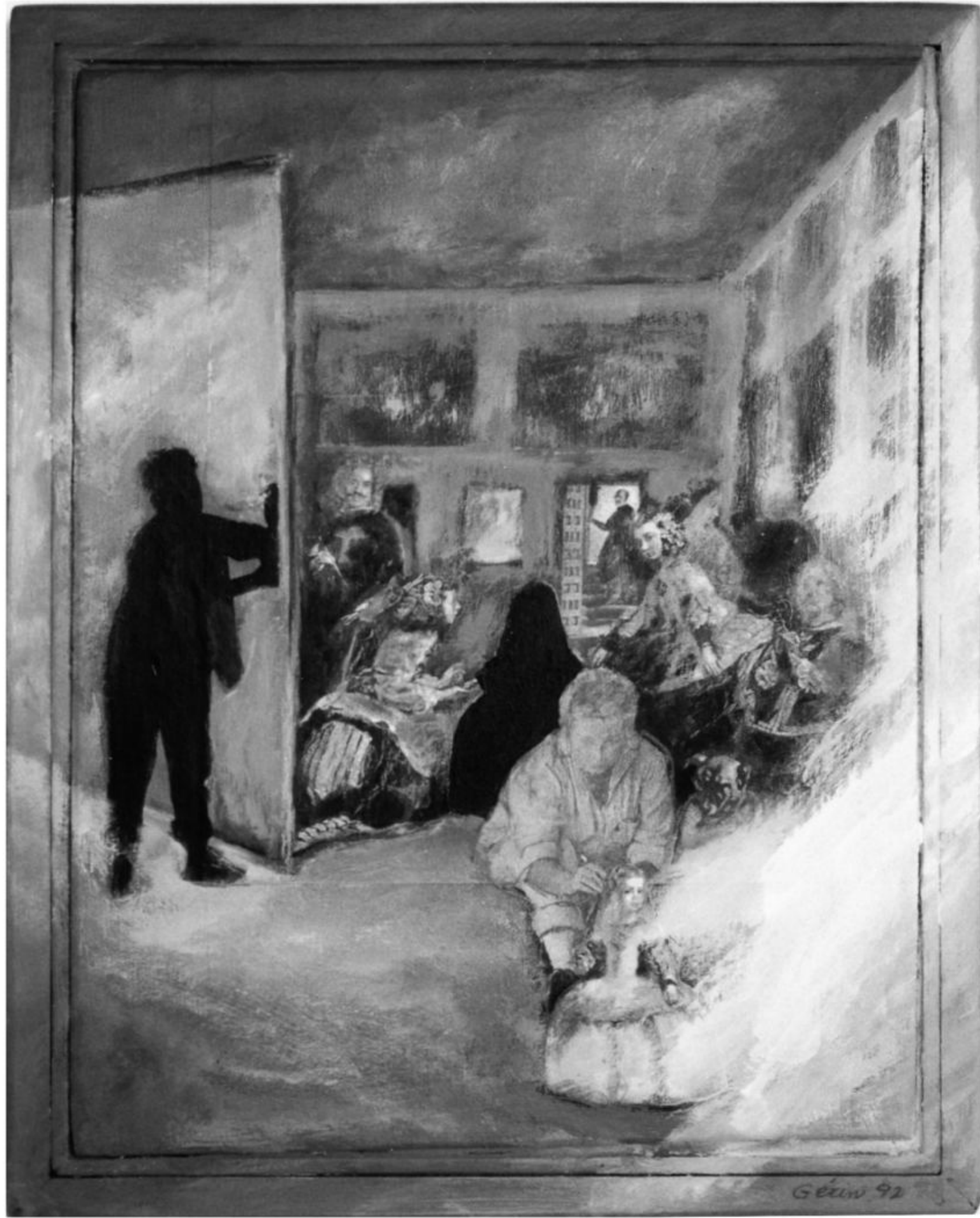
8.1-	<i>Autour de l'autoportrait no 2, 1992</i>	91 x 60 cm
8.2-	<i>Autour de l'autoportrait no 3, 1992</i>	40,5 x 30,5 cm
8.3-	<i>Autour de l'autoportrait no 4, 1992</i>	40,5 x 30,5 cm
09-	<i>Dyptique no 1, 1992</i>	60 x 183 cm
10-	<i>Dyptique no 2, 1992</i>	60 x 183 cm
11-	<i>Dyptique no 3, 1992</i>	91 x 122 cm
12-	<i>Dyptique no 4, 1992</i>	91 x 122 cm
13-	<i>Dyptique no 5, 1992</i>	91 x 122 cm
14-	<i>Dyptique no 6, 1992</i>	91 x 122 cm

Format : moyen en noir et blanc (techniques mixtes sur bois)

15-	<i>Photomontage no 1, 1992</i>	119 x 105,5 cm
16-	<i>Photomontage no 2, 1992</i>	112 x 86 cm
17-	<i>Photomontage no 3, 1992</i>	112 x 86 cm
18-	<i>Photomontage no 4, 1992</i>	112 x 86 cm
19-	<i>Photomontage no 5, 1992</i>	112 x 86 cm
20-	<i>Photomontage no 6, 1992</i>	112 x 86 cm
21-	<i>Photomontage no 7, 1992</i>	112 x 86 cm
22-	<i>Photomontage no 8, 1992</i>	112 x 86 cm
23-	<i>Photomontage no 9, 1992</i>	112 x 86 cm
24-	<i>Photomontage no 10, 1992</i>	112 x 86 cm

Format : petit en couleur (techniques mixtes sur toile ou bois)

25-	<i>Dyptique couleur no 7, 1992</i>	45 x 65 cm
26-	<i>Dyptique couleur no 8, 1992</i>	45 x 65 cm
27-	<i>J'arriverai à me peindre, 1992</i>	49 x 39 cm
28-	<i>Dyptique couleur no 10, 1992</i>	45 x 65 cm
29-	<i>Dyptique couleur no 11, 1992</i>	45 x 65 cm
30-	<i>Dyptique couleur no 12, 1992</i>	45 x 65 cm
31-	<i>Dyptique couleur no 13, 1992</i>	45 x 65 cm
32-	<i>Dyptique couleur no 14, 1992</i>	40 x 95 cm



Format : petit en noir et blanc (techniques mixtes sur toile)

33-	<i>Dyptique noir et blanc no 15</i> , 1992	46 x 71 cm
34-	<i>Dyptique noir et blanc no 16</i> , 1992	46 x 71 cm
35-	<i>Dyptique noir et blanc no 17</i> , 1992	30,5 x 82 cm
36-	<i>Dyptique noir et blanc no 18</i> , 1992	30,5 x 82 cm

Format : petit en noir et blanc (techniques mixtes sur bois)

37-	<i>Je déambule...</i> , 1992	39 x 49 cm
38-	<i>Ils me regardent tous</i> , 1992	49 x 39 cm
39-	<i>Je peins Marguerita</i> , 1992	49 x 39 cm
40-	<i>Pourquoi m'observe-telle?</i> , 1992	39 x 49 cm
41-	<i>Ce n'est pas une armure!</i> , 1992	30 x 35,5 cm
42-	<i>Je peins le peintre qui me regarde</i> , 1993	34 x 49 cm

Format : petit en noir et blanc (techniques mixtes sur toile ou bois)

43-	<i>Je me peins sortant du tableau du peintre</i> , 1993	39 x 64 cm
44-	<i>Les ombres no 1</i> , 1993	72 x 34 cm
45-	<i>Les ombres no 2</i> , 1993	125 x 26 cm

Format : miniature en couleur (techniques mixtes sur toile)

46-	<i>Autour du tableau les Ménines no 1</i> , 1992	34 x 29 cm
47-	<i>Autour du tableau les Ménines no 2</i> , 1992	34 x 26 cm
48-	<i>Autour du tableau les Ménines no 3</i> , 1992	34 x 26 cm
49-	<i>Autour du tableau les Ménines no 4</i> , 1992	34 x 26 cm
50-	<i>Autour du tableau les Ménines no 5</i> , 1992	34 x 29 cm
51-	<i>Autour du tableau les Ménines no 6</i> , 1992	26 x 20,5 cm
52-	<i>Autour du tableau les Ménines no 7</i> , 1992	26 x 20,5 cm
53-	<i>Autour du tableau les Ménines no 8</i> , 1992	26 x 20,5 cm
54-	<i>Autour du tableau les Ménines no 9</i> , 1992	26 x 20,5 cm
55-	<i>Autour du tableau les Ménines no 10</i> , 1992	26 x 20,5 cm
56-	<i>Autour du tableau les Ménines no 11</i> , 1992	26 x 20,5 cm

Format : petit en couleur (techniques mixtes sur papier)

57-	<i>Autour de l'autportrait no 5</i> , 1991	21 x 28 cm
58-	<i>Vélasquez, autour de l'autportrait</i> , 1991	21 x 28 cm
59-	<i>Autour de l'autportrait no 6</i> , 1991	21 x 28 cm
60-	<i>Vermeer, autour de l'autportrait</i> , 1991	21 x 28 cm
61-	<i>Autour de l'autportrait no 7</i> , 1991	21 x 28 cm
62-	<i>Goya, autour de l'autportrait</i> , 1991	21 x 28 cm

Format : moyen en noir et blanc (techniques mixtes sur papier, liste approximative)

63-	<i>Photographisme no 1</i> , 1992	89 x 57,5 cm
64-	<i>Photographisme no 2</i> , 1992	61 x 46 cm
65-	<i>Photographisme no 3</i> , 1992	58,5 x 44 cm
66-	<i>Photographisme no 4</i> , 1992	58 x 46 cm
67-	<i>Photographisme no 5</i> , 1992	61 x 46 cm
68-	<i>Photographisme no 6</i> , 1992	37 x 53,5 cm
69-	<i>Photographisme no 7</i> , 1992	39 x 63 cm
70-	<i>Photographisme no 8</i> , 1992	46 x 61 cm
71-	<i>Photographisme no 9</i> , 1992	89 x 57,5 cm
72-	<i>Photographisme no 10</i> , 1992	89 x 57,5 cm

73.	<i>Angle Duluth et Clark</i> , 1992-93,	96 x 1,38 x 1,68 cm (techniques mixtes bois et fer)
74.	<i>Et si j'étais le modèle</i> , 1993	158 x 27 x 64 cm (techniques mixtes bois et aluminium)

Une bande sonore, composée d'un collage de l'œuvre *Las Meninas* du compositeur John Rea, accompagne l'installation *in situ*. Le montage sonore a été réalisé par Martin Tétreault.



D E N Y S E G É R I N

Artiste née à Magog, Québec. Vit et travaille à Montréal.

PRINCIPALES EXPOSITIONS PARTICULIÈRES

- 1993 Galerie Expression, St-Hyacinthe : *AUTOUR DE L'AUTO PORTRAIT en noir et blanc et en couleur*
Installation du 21 mars au 18 avril
- Occurrence, Montréal : *AUTOUR DE L'AUTO PORTRAIT en noir et blanc et en couleur*
Installation du 2 avril au 2 mai
- Galerie Séquence, Chicoutimi : *AUTOUR DE L'AUTO PORTRAIT en noir et blanc et en couleur*
Installation du 24 septembre au 24 octobre
- 1991 Galerie Horace, Sherbrooke : *Point de vue / Transgression à l'échelle : L'Atelier*
Installation, 3 mai au 26 mai
- Musée de Lachine, Lachine : *Point de vue / Transgression à l'échelle : L'Atelier*
Installation, 21 septembre au 3 novembre
- 4060 St-Laurent atelier 410, Montréal : *Point de vue / Transgression à l'échelle : Carnet et Croquis*
Installation à l'atelier, 18 octobre au 4 novembre
- 1989 Musée de Lachine, Lachine : *Eau, ciel et terre / Mémoire partagée d'éléments*
Installation multidimédia, du 20 mai au 2 juillet
- 1989 Musée régional de Rimouski, Rimouski : *Espaces urbains ou croisement de mémoire 1984-1988*
du 12 janvier au 12 février
- 1988 Galerie l'Alliance, Montréal : *Espaces urbains ou croisement de mémoire*
du 13 octobre au 4 novembre
- 1987 Installation à l'atelier : *Lieux de mémoire reconstitution*
du 14 au 20 novembre
- 1984 Galerie Michel Tétréault, Art Contemporain : *Sans faux-semblants*
du 6 juin au 1er juillet
- ### PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES
- 1992 Maison de la culture Frontenac, Montréal : *Le Nouveau Monde*
Installation du 18 juin au 25 août
- La galerie d'art du collège Édouard-Montpetit, Longueuil : *Prix Duchamp-Villon*
Installation du 17 mars au 4 avril
- 1991 Maison du Meunier, Maison de la culture Ahuntsic : *Destination : le temps*
Installation du 28 juin au 25 août
- 1990 Maison de la Culture Plateau Mont Royal, Montréal : *Dans 10 ans l'an 2000*
Installation du 20 juin au 25 août
- 1989 Musée d'art contemporain de Montréal : *Une histoire de collection : Dons 1984-1989, Legs René Payant*
12 avril au 4 juin
- 1987 Galerie du Musée du Québec, Québec : *Collection prêt d'œuvres d'art '87*
8 octobre au 13 novembre
- 1984 Musée d'art contemporain, Montréal : *Collection prêt d'œuvres d'art '83*
15 mars au 29 avril
- Musée du Québec, Québec : *Collection prêt d'œuvres d'art '83*
14 mars au 29 avril



PRIX

- 1983 Concours national de livres d'artistes du Canada : *Premier prix ex-aequo (catégorie livre objet)*

BOURSES

- 1988 Ministère des Affaires culturelles, Québec : *Programme Recherche/Innovation*
- 1987 Ministère des Affaires culturelles, Québec : *Programme d'aide Accessibilité*
- 1984 Ministère des Affaires culturelles, Québec : *Programme d'aide Accessibilité*

LES PRINCIPALES COLLECTIONS

Musée d'art contemporain, Montréal
 Collection Prêt d'œuvres d'art, MAC
 Télé-Globe Canada, Montréal
 Université de Montréal, Montréal
 C.L.S.C. de Bedford, Bedford, loi du 1%
 Air Canada, Montréal
 L'Alliance, Montréal
 Bibliothèque nationale du Québec, Montréal
 Chambre des notaires du Québec, Montréal
 Collections privées au Canada et en Europe

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE**1. Catalogues d'exposition**

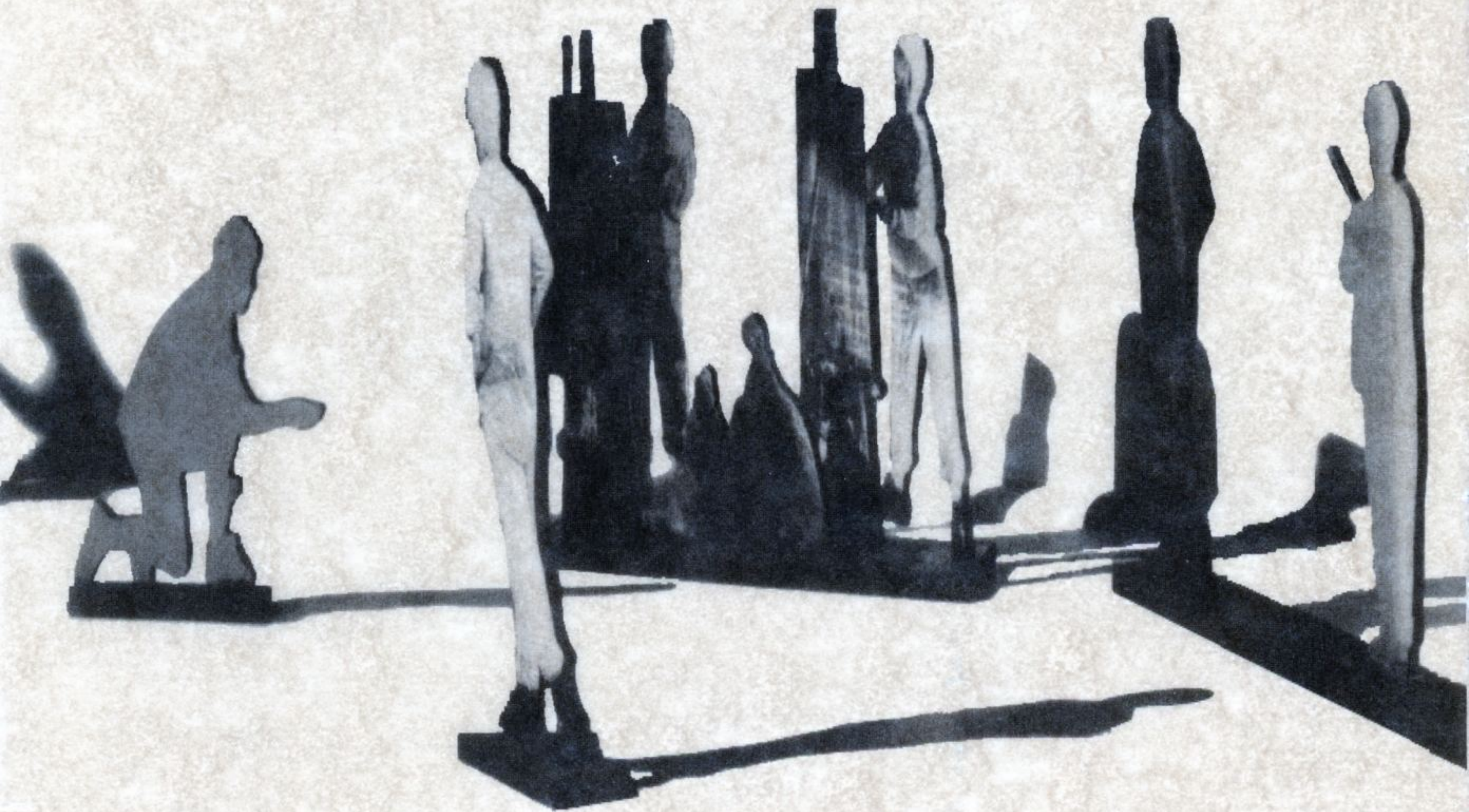
- 1989 GÉRIN Denyse : *EAU / CIEL / TERRE Mémoire superposée d'éléments*, installation, Musée de Lachine, Lachine du 26 mai au 2 juillet (ill. p. 20, 21, 22, 23)
- ST-GELAIS Thérèse : «EAU / CIEL / TERRE Mémoire superposée d'éléments»
 Avant propos : (p. 6, 7.)
- 1984 DUBREUIL-BLONDIN, Nicole : *Sans faux-semblants*, exposition Galerie Michel Tétreault Art Contemporain Montréal, du 6 juin au 1er juillet

2. Périodiques

- 1991 GAGNON Myriam : «Artistes à l'œuvre», *Elle Québec*, avril 1991 no 20, p. 134 (ill, p. 134)
- DUMONT Jean : «Arts visuels / chronique», *Le Devoir*, jeudi le 2 mai, p. B-7
- DUMONT Jean : «L'homme inachevé», *Le Devoir*, Samedi le 27 juillet, p. B-6
- DUMONT Jean : «Dans 10 ans l'an 2000, une tournée indispensable», *Le Devoir*, samedi le 18 août 1991, cahier C. p. 10
- 1989 ASSELIN Hedwidge : «Denyse Gérin, Eau, Ciel et Terre, Mémoire superposée d'éléments», *Vie des Arts*, no 135, juin 1989, p. 54, 55 (ill. p.54, 55)
- 1989 DION François : «Denyse Gérin participe présent», *Voir*, du 22 au 28 juin 1989, p. 18 (ill. p. 18)
- 1984 DAIGNEAULT, Gilles : «Cornet et Gérin : interférences et faux-semblants», *Le Devoir*, 9 juin 1984, p.30

LISTE DES PLANCHES

	<i>Page</i>
<i>J'arriverai à me peindre</i> , couleur, techniques mixtes sur bois 49 x 39 cm	Couverture recto
<i>Rencontre</i> , installation, techniques mixtes sur bois	Couverture verso
1. <i>Photographie no 1</i> , photo/document	6
2. <i>Photographie no 2</i> , photo/document	8
3. <i>Dyptique noir et blanc no 15</i> , détail, techniques mixtes sur toile, 46 x 35 cm	10
4. <i>Dyptique couleur no 7</i> , détail, techniques mixtes sur toile, 45 x 65cm	12
5. <i>Peinture no 2</i> , acrylique sur toile, 157 x 126 cm	14
6. <i>Photomontage no 5</i> , noir et blanc, techniques mixtes sur bois, 112 x 86 cm	16
7. <i>Photographisme no 5</i> , noir et blanc, techniques mixtes sur papier, 61 x 46 cm	18
8. <i>Répétition</i> , installation, techniques mixtes sur bois et toile	20
9. <i>Ils me regardent tous</i> , techniques mixtes sur bois, 49 x 39 cm	22
10. <i>Dyptique couleur no 1</i> , acrylique sur toile, 60 x 91 cm	24
11. <i>Je peins le peintre qui me regarde</i> , techniques mixtes sur bois, 34 x 49 cm	26



REMERCIEMENT

Le catalogue d'exposition est pour l'artiste un outil indispensable pour garder des traces et faire la promotion de son travail. Je remercie Manon Regimbald d'être venue à ma rencontre en acceptant d'écrire le texte théorique qui accompagne les expositions. Sa discrète assiduité et son regard scrutateur sur le travail en cours furent extrêmement stimulant pour moi.

