

---

# L'ÉCRIRE EN PEINTURE

Par / By RAFAEL SOTTOLICHIO

---

Les peintres rassemblés dans l'exposition *L'écrire en peinture* proposent tous des recherches personnelles sur la nature même de la production de sens. Chacun des tableaux choisis explore une façon déterminée de lire le tableau : lire ce qui est écrit *sur* le tableau. Les peintres manient un vaste éventail de signes que leur public peut interpréter librement. Le sujet représenté, la matière, la couleur, la composition, le support du tableau, voire son format, sont les paramètres principaux qui servent à le décoder. Les lettres et l'écriture font ici partie de ces signes.

Depuis les hiéroglyphes jusqu'aux tags modernes, l'écriture et le langage ont invariablement cohabité dans les registres visuels de la peinture. En Occident, leur présence dans les enluminures remonte au moyen-âge. L'occurrence de l'écriture dans un tableau ne crée plus la surprise comme en 1926, lorsque Magritte écrit *Ceci n'est pas une pipe* dans une œuvre. Aujourd'hui, l'artiste comprend et juge le poids sémantique comme visuel de ce qu'il écrit sur le tableau. Il est conscient des attentes qu'il suscite. Les expérimentations de l'art conceptuel et le Pop Art ont intégré le langage et l'écriture depuis des décennies. De plus, les spécialistes, les artistes, et même les spectateurs, font usage de mots pour décrire ce qu'ils voient. Le langage est donc partie prenante de notre rapport aux arts visuels, à la peinture. Mais de quel ordre est ce rapport ?

Les peintres de cette exposition sont rassemblés en trois sous-groupes perméables qui explicitent certains aspects de ce rapport à l'image-écriture. Pour Phil Irish, Sylvain Bouthillette, Martin Bureau, Andrew Pink et Véronique Savard, l'écriture met en valeur le caractère linéaire de la langue. Des phrases sont écrites, il y a un désir de dire qui évoque la parole. Chez Thierry Arcand-Bossé, Alain Bonder, Éric Lamontagne, Serge Lemoyne et Monique Régimbald-Zeiber, l'écriture est un mot, un signe. Dans leur relation au reste du tableau, les mots évoquent une inaccessible lecture, un jeu sémantique. Ce jeu rend apparent la notion d'arbitraire qui unit, dans le signe, le *signifiant* au *signifié* (de Saussure). Enfin, Marie-Claude Bouthillier, Mario Côté, Nadia Myre, Jean-Sébastien Denis et Francine Simonin tentent l'impossible cohérence d'une écriture originale. L'écriture est une notation, elle traduit des concepts dans un langage autre. Ce faisant, l'écriture fait abstraction de son sens et devient image.

## WRITING IN PAINTING

The painters gathered for the exhibition *Writing in painting* offer personal explorations on the nature of producing meaning. Each chosen work examines a specific way of reading the picture: to read what is written *on* the picture. The painters handle a vast number of signs that can be freely interpreted by the public. The subject depicted, the material, the color, the composition, the canvas, certainly its very dimensions, are the principal guidelines that serve to "read" a painting. Letters and writing are also part of these signs.

From hieroglyphs to modern tags, writing and language have invariably cohabited in the visual registries of painting. In the West, their presence in illustrations dates back to the Middle Ages. The occurrence of writing in a picture does not create surprise as it did back in 1926, when Magritte wrote *Ceci n'est pas une pipe* (*this is not a pipe*) on one of his works. Today, an artist understands and measures the semantic as well as visual weight of what he writes on a picture. He is aware of expectations regarding it. The experiments of conceptual art and Pop Art have integrated language and writing for many decades. Moreover, specialists, artists, and even the public use words to describe what they see. Language thus plays an integral part in our relationship with visual arts and painting, but in what way?

The painters in this exhibition are assembled in three pervious groups that shed light on certain aspects of this correlation between image and writing. In the works of Phil Irish, Sylvain Bouthillette, Martin Bureau, Andrew Pink and Véronique Savard, the writing puts forth the linear nature of the language. Phrases are written, there is a desire to tell, evoking speech. With Thierry Arcand-Bossé, Alain Bonder, Éric Lamontagne, Serge Lemoyne and Monique Régimbald-Zeiber, the writing is a word, a sign. In their relationship with the rest of the work, the words give rise to an inaccessible reading of the picture, a semantic game. This game creates a palpable notion of arbitrariness that unites, within the sign, the *signifier* and the *signified* (de Saussure). Lastly, Marie-Claude Bouthillier, Mario Côté, Nadia Myre, Jean-Sébastien Denis and Francine Simonin attempt the impossible coherence of an original written language. The writings are notations, conveying concepts in a unique language. In this way, the writing's meaning is an abstraction: it is an image.



(1)



(2)

Le peintre Phil Irish<sup>(1)</sup> propose un texte manuscrit incrusté dans le tableau. Des petites cartes sont commandées à des amis ou à des inconnus. Elles indiquent un parcours et un endroit à visiter inspirés par des lieux significatifs, scènes d'accident ou moments de repos. À l'aide de ces cartes, l'artiste se rend sur place, dessine, photographie et prend des notes. Son expérience vient parfois contredire celle que décrit la carte, mais c'est la tension entre les deux expériences qu'il pointe dans le tableau. Son dispositif vise à mettre en scène un rapport à l'écriture au profit d'un processus relationnel. De cette façon, l'écriture conserve toute l'unité d'une histoire racontée, rapidement esquissée.

Dans les œuvres de Sylvain Bouthillette<sup>(2)</sup> et de Martin Bureau<sup>(3)</sup>, l'écriture se présente comme une phrase et vient se superposer à l'image représentée. La lecture n'en est pas moins complexe. La phrase écrite sur la toile de Bureau est tirée d'une affiche ornant la palissade qui entourait les décombres du World Trade Center à New York, en 2002. Chez Sylvain Bouthillette, le texte semble flotter à mi-chemin entre la surface et l'espace suggéré par le tableau. S'ils sont intelligibles, les mots et les phrases semblent détachés de l'image. Leurs mots, leurs phrases, évoquent des pistes de lecture. Sans nécessairement éclairer le sens des images, les mots donnent une profondeur au tableau. On sent une volonté de prise de parole qui reste en suspens. Ici, le langage sert plutôt à convoquer une prise de conscience. Pour Martin Bureau, c'est l'absurde de ce court texte qui rapproche les États-Unis post-11 septembre de la paranoïa soviétique de la Guerre Froide. Pour Sylvain Bouthillette, dont l'art est « marqué par une dose d'agents irritants<sup>1</sup> », la peinture invite le spectateur à cesser de concevoir la vie comme quelque chose de stable ou de définissable.

Chez Andrew Pink<sup>(4)</sup>, le rapport entre l'image et le texte est métaphorique. Dans une proposition apparentée au style publicitaire, le rapport entre l'image et le texte est surprenant. Le spectateur est directement interpellé. En mettant en scène les acteurs d'un match de hockey opposant les États-Unis à l'URSS, les tableaux sont présentés comme des affiches de propagande. Il propose ainsi une réflexion sur ce qu'il appelle le « débordement culturel », situation où des comportements présents dans des domaines complètement différents sem-

The painter Phil Irish<sup>(1)</sup> offers a manuscript text embedded in the picture. He asked friends and strangers to create little maps. These maps indicate a route and a place to visit, of significant inspiration, like the scene of an accident or a moment of rest. Using these maps, the artist goes to these locations, makes drawings, takes photographs, jots down notes. His experience sometimes contradicts that which is described in the map, and it is this tension between these two experiences that the artist seeks to point out in the work. His device aims to put into play a relationship with writing by way of a relational process. In this way, the writing maintains the unity of a told story, outlined rapidly.

In the works of Sylvain Bouthillette<sup>(2)</sup> and Martin Bureau<sup>(3)</sup>, the writing is presented as a phrase and is superimposed onto the image depicted; its meaning, though, is not less complex. The phrase written on Bureau's canvas is pulled from a poster adorning the fences surrounding the ruins of the World Trade Center in New York City, in 2002. In Sylvain Bouthillette's work, the text seems to float somewhere between the space suggested by the picture and its surface. Although they are intelligible, the words and phrases seem detached from the image. The words and phrases suggest cues in the reading of the work. Without necessarily shedding light on the meaning of the images, the words give depth to the piece. A willingness to speak out is apparent but remains in suspense. Here, the language serves to provoke awareness. For Martin Bureau, it is the absurdity of the brief text that serves to draw a parallel between post-9/11 America and the Soviet paranoia of the Cold War. For Sylvain Bouthillette, whose work is "marked by a dose of irritant agents"<sup>1</sup>, the painting invites the viewer to stop conceiving life as something stable or definable.

With Andrew Pink<sup>(4)</sup>, the relationship between the image and the text is metaphorical. In a proposition recalling a style used in advertising, the relationship between the image and the text is surprising. The viewer is directly lured. While depicting the protagonists of a hockey game between the United States and the USSR, the pictures are presented like propaganda posters. The artist offers a reflection on what he calls "cultural spillover", a situation where behaviors found in completely different fields seem to influence one another.

(1) Phil Irish, 2006, *Moving House*, Huile sur panneau et impression digitale / Oil on panel and digital print, 60 x 120 cm / 23.5 x 47.25 in. (2) Sylvain Bouthillette, 2006, *Shovel Method*, Huile, aérosol et crayon sur bois / Oil, spraypaint and pencil on wood, 138 x 168 cm / 54 x 66 in. (3) Martin Bureau, 2003, *If you see*, Huile et acrylique sur toile / Oil and acrylic on canvas, 183 x 122 cm / 72 x 48 in. (4) Andrew Pink, 2007, *Ready, Aim, Fire!*, Huile sur toile / Oil on canvas, 161 x 105 cm / 63.25 x 41.25 in., (Photo : Pierre Charrier). (5) Véronique Savard, 2009, *Cybersexe au bureau*, Acrylique sur toile / Acrylic on canvas, 183 x 183 cm / 72 x 72 in.



(3)

blent s'influencer. Dans le cas présent, c'est le rapport entre le sport professionnel et le militarisme qu'il évoque.

Pour Véronique Savard<sup>(5)</sup>, la peinture est jeu d'écrans. Son plus récent travail sur le langage impersonnel des textos et de la cybersexualité poursuit la réflexion sur l'abstraction et la poésie. Tels les *pop-up*, ces fenêtres intempestives qui apparaissent à l'écran du navigateur web, les toiles de Savard viennent suggérer les « échanges de solitudes sexuelles » du cyberspace. La peinture abstraite se fait écran dans le jeu de significations qui se déploient dans l'œuvre.

Thierry Arcand-Bossé<sup>(6)</sup> et Alain Bonder<sup>(7)</sup>, pour leur part, usent de l'écriture comme un signe graphique à l'intérieur d'une composition. Des logos ou des marques, les mots sont des éléments colorés intégrés à la peinture : ils deviennent l'indicible équivalent d'une tache. En ayant recours aux mots signes, sortes de *ready-made* langagiers, ces peintres récupèrent des stratégies analogues au Pop-Art. La puissance d'évocation de ces marqueurs visuels et de la typographie donne lieu à des associations de sens tangentes. Ce qui nous confronte à une forme d'écriture dont le sens s'esquive. S'ensuit une sorte de rébus où les peintres font ressortir, bien qu'involontairement, la notion d'arbitraire qui unit dans le signe le signifiant au signifié. Dans ces mots écrits, comme dans tous les signes, le signifiant, c'est-à-dire l'ensemble des lettres, la forme de l'*image acoustique*<sup>ii</sup>, est dans un rapport immotivé avec le signifié, c'est-à-dire, le contenu qu'ils représentent. Ils sont le résultat d'une convention, d'une habitude collective.

Éric Lamontagne<sup>(8)</sup> présente un tableau qui brouille les frontières entre la réalité et la fiction. L'écriture constitue



(4)



(5)

In the present case, it is the relationship between professional sports and militarism that is touched upon.

For Véronique Savard<sup>(5)</sup>, painting is an interplay of screens. Her most recent work, centering on the impersonal language of text-messages and cybersex, is a continuation of her reflections on abstraction and poetry. As with *pop-up* windows that appear on our web browsers, Savard's paintings suggest "the sharing of sexual solitudes" in cyberspace. The abstract painting becomes a screen in the interplay of meanings displayed in the work.

For their part, Thierry Arcand-Bossé<sup>(6)</sup> and Alain Bonder<sup>(7)</sup> use writing as graphic signs within the composition. Logos or brand names, the words are colorful elements integrated into the painting: they become the indefinable equivalent of markings. By resorting to words as signs, kind of like linguistic ready-mades, these painters recapture strategies that are synonymous with Pop Art. The evocative power of these visual markers and typographies gives way to a combination of tangential meanings. We are confronted by a form of writing where meaning is evasive. What follows is a sort of rebus through which the painters, though involuntarily, bring out the notion of unpredictability that unites the *signifier* and the *signified* inside the sign. As is the case with all signs, in these written words the *signifier* (the set of letters, the form of the *acoustic image*<sup>ii</sup>), is placed in an unmotivated relationship with the *signified* (the content it represents). They are the result of a convention, a collective habit.

Éric Lamontagne<sup>(8)</sup> presents a piece that blurs the boundaries of reality and fiction. The writing is in the titles of all the books in the collection: *sans titre (untitled)*. In this game,



(6)

le titre de chacun des tableaux-livres de la collection : *sans titre*. Dans ce jeu qui évoque et met à mal les conventions de la peinture, la manipulation suggérée des œuvres contribue à affaiblir l'aura de respect qui entoure une peinture avec laquelle tout contact est normalement proscrit. Le langage se présente de façon irrévérencieuse dans le décalage et le déplacement qu'il effectue dans un paramètre essentiel à la notion d'auteur : le titre de l'œuvre.

La toile intitulée *Orange* (1984) de Serge Lemoine<sup>(9)</sup> propose l'écriture en tant que *redite*. Le mot reprend la couleur du tableau. À cette époque, Lemoine tournait la page à une dizaine d'années de peinture abstraite, depuis sa populaire série inspirée par l'équipe de hockey les Canadiens de Montréal. Les toiles de l'exposition *Le triste sort réservé aux originaux* (Galerie Michel Tétrault, 1984), dont cette toile faisait partie, ont créé tout un émoi lors du vernissage. Non pas que les spécialistes aient été choqués par ce mot : les tableaux étaient tout simplement absents. Les œuvres étaient représentées *in absentia* par des projections de diapositives. Ce précurseur de la performance au Québec se sert ainsi des tableaux pour attaquer ironiquement les décideurs institutionnels et conservateurs consensuels qui, en regardant des diapositives lors de jurys, n'y voient que de pâles copies des *originaux*. Plutôt que de faire office de mot-signe, le mot *Orange* pourrait faire partie d'une mécanique externe au tableau, une provocation à tous ceux que le sens des tableaux intéresse, ou devrait intéresser davantage.

Monique Régimbald-Zeiber<sup>(10)</sup> propose aussi une série de tableaux contenant des mots polysémiques. Ces mots, qu'elle



(7)

that both evokes and disrupts the conventions of painting, the audience's ability to handle the works contributes to the weakened aura of respect surrounding a painting with which physical contact is usually prohibited. Language is presented in an irreverent manner in the disruption and displacement accomplished within a parameter that is essential to the notion of authorship: the work's title.

Serge Lemoine's<sup>(9)</sup> work entitled *Orange* (1984) offers writing as reiteration. The word restates the color of the painting. At that time, Lemoine concluded ten years of abstract painting inspired by the Montreal Canadiens hockey team. The paintings in the exhibition *Le triste sort réservé aux originaux* (Michel Tétrault gallery, 1984), of which *Orange* was part of, sparked quite a commotion at the opening, since the paintings were physically absent. The works were presented *in absentia* through slide projections. This forerunner of performance art in Quebec uses his work to ironically attack the institutional authorities and consensual curators who, when viewing the slide images on the panels, saw only a mediated version of the original paintings. Instead of serving as a word/sign, the word *Orange* may be part of workings that are external to the piece, an aggravation for all who are interested (or should be more interested) in the works' meaning.

Monique Régimbald-Zeiber<sup>(10)</sup> offers a series featuring polysemes. These carefully chosen words are terms that serve not only to evoke a dining table and kitchen objects but also to express ironic remarks about women's bodies. The checkered place mat motif, used to reference still life, is recurrent in her work. For years, the painter's creations

(6) Thierry Arcand-Bossé, 2005,  *multiples niveaux d'idées courtes, zapping*, Acrylique sur toile / Acrylic on canvas, 168 x 183 cm / 66 x 72 in. (7) Alain Bonder, 2007,  *Monstres 3*, Acrylique et fusain sur bois / Acrylic and charcoal on wood, 61 x 51 cm / 24 x 20 in., (Photo : Guy L'Heureux). (8) Éric Lamontagne, 2001,  *La bibliothèque aux livres Sans titres* (détail), Huile et acrylique sur toile / Oil and acrylic on canvas, 137 x 163 cm / 54 x 64 in. (9) Serge Lemoine, 1984,  *Orange* (diptyque/diptych), Acrylique sur toile / Acrylic on canvas, 274 x 229 cm / 108 x 90 in.



(8)

a soigneusement choisis, sont des termes qui servent autant à évoquer les objets de la table et de la cuisine qu'à ironiser sur le corps de la femme. Le motif du napperon à carreaux, en lien avec ses recherches sur la nature morte, est d'ailleurs récurrent dans son œuvre. Depuis des années, la peintre crée en relation avec l'écriture intime des femmes et en fonction de la place accordée à cette écriture dans l'histoire. Le jeu langagier qu'elle présente ici sert à pointer les interstices de sens engendrés par le heurt entre image et texte. Ces « parures à double sens » indiquent la disjonction entre mots et peinture.

Les toiles de la série *mcb* de Marie-Claude Bouthillier<sup>(11)</sup> placent l'écriture au centre d'une recherche sur la peinture. La toile est composée uniquement de ses initiales, *mcb*, écrites en lettres cursives. En transformant ses initiales en *matériau*, la peintre tente d'investiguer la valeur du langage et des mots. Les paysages que dessinent les trames serrées de son écriture donnent à voir le jeu d'une écriture qui crée le monde. Telle une écriture adamique qui inventerait les choses de la nature en les nommant, les tableaux écrivent le monde avec la certitude provenant des initiales. Le verbe crée le tableau dans une écriture ésotérique et mystérieuse. Tel ce livre de la *Bibliothèque de Babel* de Borgès, où on ne pouvait lire que les lettres MCV sur plus de 400 pages, la toile désigne un espace que la peinture et l'écriture creusent entre l'individu unique et l'infini des possibles.

Les tableaux de Mario Côté<sup>(12)</sup> autorisent un jeu entre la captation sonore et la « traduction intersémiotique ». Le tableau est conçu comme le résultat d'un processus qui passe du phénomène sonore à la notation graphique. La première



(9)

have been placed in relation with the intimate writings of women and the appointed place of these writings in history. The wording game she presents here serves to point out the gaps of meaning generated by the clashing of image and text. These “double-meaning adornments” indicate the disjunction between words and paint.

The works in the series *mcb* by Marie-Claude Bouthillier<sup>(11)</sup> places writing at the center of her research on painting. The painting is composed only of her initials, *mcb*, written in cursive letters. By transforming her initials into matter, the painter attempts to investigate the value of language and words. The landscapes that are formed by her taut sequential writing allow us to perceive the idea of the creation of the world through writing. Like an Adamic language that would invent the things of nature by naming them, the paintings *write the world* with the certainty derived from the initials. In a written language that is esoteric and mysterious, the word creates the picture. Like the book in *The Library of Babel* by Borgès, where only the letters MCV could be read in it's 400 pages, the canvas indicates a space which the paint and text carve out between the unique individual and the infinite possibilities.

The works of Mario Côté<sup>(12)</sup> is an encounter between audio recording and “intersemiotic translation”. The picture is the result of a process, going from audio phenomenon to graphical notations. The first work, *Crippled Symmetry #2*, is inspired by an instrumental music piece by Morton Feldman that he adapts into his own music notation. The painter conveys the pitches and timbres of the instruments with



(10)

œuvre, *Crippled Symmetry #2*, inspirée d'une pièce instrumentale de Morton Feldman, adapte à sa manière une page de notation musicale. Le peintre traduit ici les hauteurs et les timbres des instruments par des formes graphiques colorées, par des signes inventés, arbitraires. La convention des signes musicaux de la pièce de Feldman sert de relais aux questionnements du peintre. En s'astreignant à une « écriture inventée » pour ce projet, le peintre génère une rencontre entre le langage des signes musicaux et la peinture. La seconde pièce de Mario Côté, de la série *Enregistrement*, propose un travail en deux temps. Dans un premier temps, l'artiste transcrit les bruits ambiants d'un lieu public aussi fidèlement et rapidement que possible. Dans un second temps, il retranscrit en atelier et interprète les sons enregistrés dans un tableau. Ces deux rencontres soulèvent un questionnement quant à l'objet peint et au processus de « traduction intersémiotique » qui marque le passage d'un médium à un autre. Malgré le risque de brouiller le sens, ces tableaux demeurent les puissants marqueurs de cette codification arbitraire qui habite le signe et le langage de la poésie.

Nadia Myre<sup>(13)</sup> nous convie également à une œuvre hermétique. Le texte est d'abord écrit en braille sur la toile. Cette toile fait partie d'une production chapeautée par la notion d'amour qu'elle problématise en relation au rôle social de la femme vis-à-vis du patriarcat. C'est une écriture spécialisée qui reste illisible pour le commun des mortels. De plus, la convention du tableau exposé en galerie nous empêche d'y toucher. Nous en sommes donc tenus à l'écart. La traduction du texte offre des pistes pour expliquer cet écart : « Fuck me till I feel [...] bad ». En introduisant un petit tableau immaculé entre les mots *feel* et *bad*, l'artiste propose une lecture



(11)

colored graphical forms, with invented and arbitrary signs. The convention of Feldman's musical signs serves as a transmission for the painter's interrogations. By restricting himself to "invented writing" for this project, the painter generates an encounter between the language of musical signs and painting. The second piece by Mario Côté, from the series *Enregistrement (Recording)*, is elaborated in two stages. First, the artist transcribes the ambient sounds of a public place as accurately and rapidly as possible. Secondly, back at his studio, he retranscribes and interprets the sounds on the canvas. These two encounters raise questions regarding the painted object and the process of "intersemiotic translation" that marks the passage from one medium to another. Despite the risk of obscuring the *meaning*, these works remain the powerful markers of this arbitrary codification that inhabits the sign and language of poetry.

Nadia Myre<sup>(13)</sup> also exposes us to hermetic work. The text is written in Braille. This piece is part of a production guided by the notion of love that the artist examines in relation to the social function of women in regards to patriarchy. It is a specialized writing that remains unreadable by the great majority of us. Moreover, the code of conduct regarding artwork exhibited in a gallery prevents us from touching it. We are therefore kept at a distance. The translation of the text offers indications that explain this distance: "Fuck me till I feel [...] bad". By integrating a small immaculate canvas between the words *feel* and *bad*, the artist offers an ambiguous reading of the sentence. It can be read in two different ways: the small raw canvas can be considered a pause and the word *bad* an answer, or, we can ignore the affixed canvas and associate *bad* with the verb *feel*. The game introduced by



(12)



(13)

ambiguë de la phrase. Elle peut se lire de deux façons, selon que la toile écriue soit considérée comme une pause, et *bad* une réponse, ou qu'elle soit ignorée et que le terme *bad* s'applique au verbe *feel*. Ce jeu instauré par la lecture et les interprétations est représentatif du travail de sape puis de déconstruction des significations évidentes qui animent le travail de Nadia Myre.

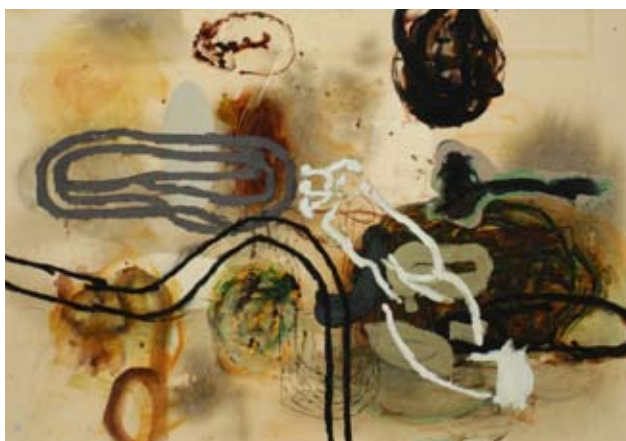
Jean-Sébastien Denis<sup>(15)</sup> et Francine Simonin<sup>(14)</sup> proposent tous deux une forme de peinture qui fait jouer le geste et le signe comme une écriture. Tenants de la peinture abstraite, ces deux peintres arrivent à l'abstraction après avoir intégré une certaine corporalité. Si les premiers tableaux et gravures de Francine Simonin prenaient souvent le corps de la femme comme motif, les tableaux plus anciens de Jean-Sébastien Denis sont également passés par la représentation du corps comme porteur des énergies et du dynamisme de la matière. Mais tous deux ont réussi, à travers une production soutenue et étoffée, à créer une iconographie originale et abstraite qui tend vers l'écriture. Chez Simonin, celle-ci se traduit par une écriture du corps dessinée par les gestes, tandis que chez Denis, elle revendique un langage inconnaissable au sein des tableaux où les signes sont superposés et désorganisés. L'abstraction concède aux deux artistes une arène où déployer le geste comme une graphie qui s'invente, qui revient de toile en toile, et qui finit par évoquer une écriture originelle.

Le médium de la peinture, avec son histoire et les conventions de son langage, offre ici un complément intéressant au jeu sémantique accompli par ces artistes. Que le sens soit énoncé sous la forme d'une phrase comme chez Sylvain Bouthillette et Martin Bureau, ou qu'il soit convoqué dans un mot unique, tels les mots de Monique Régimbald-Zeiber, ou

the reading of the piece and the different interpretations is typical of Nadia Myre's work; thus undermining and deconstructing the obvious meanings.

Jean-Sébastien Denis<sup>(15)</sup> and Francine Simonin<sup>(14)</sup> offer a type of painting that presents movement and signs as writing. Adherents of abstract painting, both these painters arrive at abstraction after having integrated a certain corporality. In her early paintings and engravings Francine Simonin often used the female body as a subject, where Jean-Sébastien Denis' earlier paintings tackled the representation of the human body as carriers of energy and dynamism. Through sustained and abundant production, both have succeeded in creating an original and abstract iconography that leans towards writing. Simonin's iconography is conveyed by the *writing of the body* through movement, while Denis' iconography predicates an unfathomable language at the heart of his work, where signs are superimposed and disorganized. Abstraction provides the two artists with a platform where they can display movement as a newly invented written form, appearing in painting after painting, and arriving at an evocation of an original and elemental written form.

The medium of painting, with its history and the principles of its language, offers here an interesting counterpart to the semantic games accomplished by these artists. Whether the meaning is expressed through the form of a sentence as in the work of Sylvain Bouthillette and Martin Bureau, conveyed in a single word, like the words of Monique Régimbald-Zeiber, encoded in an intellectual process as in the work of Marie-Claude Bouthillier or Mario Côté, language and writing can never totally ignore linguistic rules. Despite expectations and the assumption that painting is generally asso-



(14)



(15)

encore qu'il s'inscrive dans un processus intellectuel comme chez Marie-Claude Bouthillier ou Mario Côté, le langage et l'écriture ne pourront jamais totalement ignorer les règles linguistiques. En dépit des attentes et des principes comme quoi la peinture est généralement associée à un travail d'intuition et d'expression, et malgré l'irritation que peut provoquer l'apparition de l'écriture, un fait demeure : son utilisation convoque une forme d'arbitraire qui détache sa lecture de la facilité. De cette façon, les signes dans l'œuvre de Francine Simonin semblent tout aussi porteurs d'un sens caché que les images et les mots dans celle de Thierry Arcand-Bossé. Les signes graphiques qui composent la peinture comme l'écriture sont les éléments d'un jeu élaboré par les artistes. Il s'agit là d'un jeu mystérieux qui se vit dans la contradictoire intimité du tableau, un jeu qui se sert d'un langage pour créer un sens équivoque. C'est dans ce mystère puis par cette ouverture que peut entrer le spectateur-lecteur, car c'est lui qui tranche en dernier lieu sur le sens des mots. Or le sens, lui, demeure toujours en périphérie de l'expérience.

i. Bernard Lamarche, «L'esprit dans la matière», dans le catalogue de l'exposition *Dharma Bum* de Sylvain Bouthilllette, Expression Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Musée Régional de Rimouski, 2006, p.17.

ii. Voir Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1911), Paris : Payot 1971, p. 97-117.

ciated with an intuitive and expressive process, and despite the criticism that the presence of writing may provoke, one fact remains: its use invites the notion of arbitrariness that serves to convolute our reading of the work. In this way, the signs in the work of Francine Simonin seem just as charged with hidden meaning as the images and words in the work of Thierry Arcand-Bossé. The graphic signs that compose the painting and writing are the elements of a game elaborated by the artists. It is a mysterious game that is experienced in the contradictory intimacy of the work, a game that uses language to create equivocal meaning. The viewer/reader enters, given this mystery and through this perspective, since ultimately it is he who interprets the meaning of the words. Nevertheless, the meaning always remains peripheral to the experience.

i. Bernard Lamarche, «L'esprit dans la matière», from the catalogue for the exhibition *Dharma Bum* by Sylvain Bouthilllette, Expression Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Musée Régional de Rimouski, 2006, p.17.

ii. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1911), Paris : Payot 1971, p. 97-117.

EXPOSITION DU 4 JUIN AU 28 JUIN 2009

EXHIBITION FROM JUNE 4 TO 28, 2009

GALERIE  
orange

Lacerte  
ART CONTEMPORAIN

MONTRÉAL • QUÉBEC

GALERIE ORANGE

81 Saint-Paul Est, Montréal, Québec, H2Y 3R1  
514.396.6670 / [www.galerieorange.com](http://www.galerieorange.com)

Graphisme / Graphic design: Élise Cropsal Production: Nadia Niro et Rafael Sottolichio Coordination: Lacerte Communication Texte / Text: Rafael Sottolichio Traduction / Translation: Mathieu Sénécal Révision / Revision: Annie Laffeur et Nadia Niro Impression / Printing: Lacerte Communication Imprimé au Canada 2009 / Printed in Canada 2009