

UNE AUTRE MODERNITÉ JEAN-ÉMILE VERDIER A DIFFERENT MODERNITY

### **Qu'est-ce qu'une peinture ?**

*Qu'est-ce qu'une peinture ?* Je ne peux pas dater ce moment, mais tels sont les premiers mots qui me sont venus devant les plus récentes peintures de Véronique Savard. C'est la première chose que je notai dans le carnet, que je venais d'acheter pour y consigner toutes les idées qui allaient me traverser l'esprit comme autant d'échos à l'œuvre de Véronique Savard. Je travaille ainsi, les œuvres m'interrogent plus que je ne les interroge. Telle est ma méthode, pour autant que l'on puisse parler de méthode. Je suis donc on ne peut plus attentif aux questions que les œuvres font surgir chez moi. Je les note, mais je note aussi des souvenirs, des extraits de mes lectures. Je prends très au sérieux cette forme de conversation, voire de dialogue que l'artiste instaure à ses dépens entre son œuvre et sa communauté. Les œuvres d'art me croisent, je les croise; elles suscitent chez moi des questions, des idées, des souvenirs, que je consigne et, au fil des jours, des mois, des années même, un sens se profile quant aux raisons, que je prête à l'artiste, et qui, selon moi, l'ont poussé à décider de tels gestes, qui l'ont poussé à agir de manière tout à fait unique, dans le mode d'expression qui est le sien. Ce sens, je le dois, non pas à un dévoilement en règle d'une incontestable vérité, mais au recoupement entre ces questions, ces idées et ces souvenirs qui me sont venus sous le coup d'un désir profond de connaître la modernité de ces œuvres.

### **What constitutes a painting?**

What constitutes a painting? I cannot pinpoint the precise moment but these words instinctively came to mind as I stood before Véronique Savard's most recent paintings. In fact these words mark the first entry in the notebook I had just bought to record all my reflections on her art. I usually take this approach so that artworks may query me more than I do them. Herein lies my *modus operandi*, to the extent that I can speak of a method. It explains why I'm all ears when in the presence of a piece that raises questions. I jot them down alongside associated memories and excerpts from my readings. Think of it—artists initiate an unlimited dialogue between their creations and viewers. This conversation means a lot to me because I regularly cross paths with works of art. They stir in me ideas, questions, and recollections that I ponder for days, months, even years. After noting all this in my journal a clear picture emerges of the artistic sensibility that renders a work unique. I grasp its portent not by revelation but by the interplay of thoughts that arise as I seek to fathom an artist's modernity.

I base my concept of modernity on Henri Meschonnic's statement at the beginning of *Modernité modernité*, "Modernity is a battle. Endlessly beginning again." (p. 9) Through this prism I perceive why humans continue to make art. Does this imply that all art is by definition modern? Does there exist an intrinsic relationship between art and modernity? On this score Meschonnic unequivocally affirms:

Par « modernité », j'entends ce que Henri Meschonnic en disait dès les premiers mots de *Modernité modernité*: « La modernité est un combat. Sans cesse recommençant » (p. 9). Aphorisme dans lequel j'entr'aperçois l'essentiel de la question de la raison d'être de la pratique artistique. Suis-je en train d'avancer qu'il n'y a pas d'art qui ne soit pas moderne ? Quel rapport intrinsèque y aurait-il ainsi entre art et modernité ? Meschonnic est sans équivoque sur ce point :

Voulant savoir ce qu'est la modernité, je me suis aperçu qu'elle était le sujet en nous. C'est-à-dire le point le plus faible de la chaîne qui tient l'art, la littérature, la société ensemble [...] Le plus faible parce qu'il n'est pas compris dans le signe. Qu'il lui échappe. Échappe à son pouvoir (p. 9).

Autrement dit, le sujet – le sujet en nous, précise Meschonnic –, c'est ce qui arrime l'art à la société, là, précisément là, où la société se trouve, aujourd'hui, on ne peut plus fragilisée. C'est ainsi que je reçois le propos d'Henri Meschonnic, au moment précisément où je travaille, où je suis travaillé par les plus récents tableaux de Véronique Savard. Ma compréhension de l'axiomatique meschonnicienne de la modernité passe par l'expérience que j'ai faite de l'œuvre de Véronique Savard; expérience qui m'a poussé à forger la question « qu'est-ce qu'une peinture ? » Question inaugurale s'il en est; symptôme d'un retour

Wanting to know what modernity is I realized that it is the subject as ourselves (*en nous*). That is, the weakest point in the chain that holds art, literature and society together... The weakest because it is not comprised in the sign. Which it escapes. It escapes its power. [Translation excerpted from *New Literary History*, Vol. 23, No. 2, Spring, 1992]

In other words Meschonnic maintains that our existential condition represents the subject of art and links it to society. More to the point, our existential condition accounts for the precariousness of society today. This take on Meschonnic informs my dialogue with Véronique Savard's latest paintings. By the same token they shape my understanding of Meschonnic's modernist maxim. The concurrent experience of reading his book and seeing her art led me to wonder, "What constitutes a painting?" Talk about a tough question! It impels us to examine the basal act of painting. Further, I'm sure this question intuitively sparked my own articulation of modernity's "never-ending struggle." Is Véronique Savard modern in Meschonnic's terms? Does she expose the Achilles' heel of contemporary society? Do her paintings give us a sense, if not a vision, of what's eroding our social cohesion?

à, ou de, l'origine du geste de peindre. Question au moyen de laquelle j'ai sans doute commencé à exprimer, très intuitivement, ce « combat sans cesse recommençant » de la modernité. Véronique Savard serait-elle moderne, au sens meschonnicien du terme ? Véronique Savard nous introduirait-elle dès lors à un point affaibli, fragilisé, de la société ? Les tableaux iraient-ils jusqu'à nous permettre d'approcher, voire de cerner un travail de sape du lien social ?

### **L'artiste en ethnographe**

J'ai connu Véronique Savard dans le contexte de ses études de deuxième cycle à l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. La recherche-crédation qu'elle avait menée alors, et qui est la genèse de ses plus récents tableaux, donna lieu en 2009 à *Priorie online* [ill. p. 8, 24, 32], une exposition solo, qui s'est tenue à la maison de la culture Frontenac. *Priorie* était le pseudonyme qu'elle s'était donné pour accéder à des forums de cybersexe. Telle une ethnographe aguerrie, elle recueillait les formulations qui y circulaient, notait le maniement du langage dans un tel contexte, la présence de certains mots, la formation de codes au moyen d'abréviations, d'acronymes ou d'expressions explicites. Elle relevait aussi des effets non langagiers séducteurs, pourrait-on dire ; des jeux de formes, des effets visuels pouvant agir sur l'impulsivité de l'internaute. Véronique Savard fera de ces données une matière

### **The Artist as Ethnographer**

I met Savard near the end of her graduate studies at the École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Her most recent paintings resulted from the creative research she conducted during this period. It culminated in her 2009 solo exhibit, *Priorie online* [ill. p. 8, 24, 32], presented at the Maison de la culture Frontenac. She adopted the pseudonym *Priorie* to access cybersex forums. Like a seasoned ethnographer she studied the choice of words, their use in various contexts, the prevalence of certain words, and the formation of codes with abbreviations, acronyms or explicit expressions. She also researched the effect of nonverbal seductions, that is to say, visual shapes and forms that trigger the impulses of Internet users. This information serves as the resource material for her paintings. In keeping with Meschonnic she thereby examines society's weak links, specifically those subverted by the new communication technologies that permeate our lives.

première pour les sujets de ses tableaux; ceci, en vue d'une exploration sensible d'un maillon faible de notre société pour reprendre l'expression d'Henri Meschonnic, fragilisé par les nouvelles technologies de communication dont nous sommes en train de nous doter.

Aujourd'hui, Véronique Savard a étendu son observation au cybercommerce, notamment à celui qui se destine à la vente des médicaments qui ne peuvent être délivrés que sur ordonnance d'un médecin.

Depuis plusieurs années, écrit-elle, mon travail en peinture interroge l'espace pictural et celui des technologies de communications actuelles. Lors de mon processus de création, j'effectue de nombreux allers-retours entre ces deux espaces afin de considérer et d'exprimer *différemment* ce que certains jugent comme un conflit esthétique entre les deux antagonismes que sont l'espace de l'écran et celui du tableau. Dans cette même perspective, je m'intéresse au langage utilisé dans les communications en général et sur Internet en particulier. J'y relève des acronymes, des raccourcis « texto », des expressions sans équivoque et me les approprie en les intégrant dans des espaces de tableaux grand format.

Savard's current practice incorporates *e-commerce*s, especially those selling prescription drugs. She states:

For several years my paintings have examined pictorial space and today's communication technologies. My creative process alternates between the two areas in order to express differently what some consider a conflict between two antagonistic aesthetics—a computer screen's space and that of a painting. In this vein the language employed by communications in general and the Internet in particular interests me. I appropriate acronyms, text message abbreviations, and straightforward expressions which I then integrate into large scale paintings.

Savard's most recent paintings pursue this line of inquiry. Her focus remains the same, namely, the structure of interaction between people over the Internet. It fosters an environment where anonymity is conditional upon the exchange, and thus, as a counter-effect, interdependence between human beings disregards the subjective position. This consequently undermines, if not negates, a person's subjective status. Not surprisingly, at the core of this shared space exchanges may lead to actions which violate the moral precepts dictated by our society. This amounts to interactions beyond the pale of the sign, as Meschonnic puts it.

Les plus récents tableaux participent toujours à cette enquête. La préoccupation de Véronique Savard reste bien la même : le constat que, au-delà du cybersexe et du cybercommerce de médicaments, la structuration de l'interaction entre les êtres par l'Internet favoriserait une situation où l'anonymat est conditionnel à l'échange, et où, par un effet de rebond, l'interdépendance entre les êtres irait jusqu'à engendrer une destitution de la position subjective, le statut subjectif de l'être s'en trouvant donc fragilisé sinon anéanti. Avec pour conséquence la possibilité, au creux même de l'espace commun, d'interactions relevant du passage à l'acte, parce qu'elles transgressent les règles morales que s'est données notre société. Possibilités autrement dit d'interactions qui échappent au pouvoir du signe, pour parler comme Meschonnic.

Les phénomènes du cybersexe et celui du cybercommerce des médicaments réfèrent à cette strate, très nouvelle, de la sphère sociale qu'est l'Internet, qui a ceci de troublant qu'il semble s'y affirmer la possibilité de l'anonymat comme position subjective à part entière; une position illusoire, faut-il ajouter. Tel qu'il est autorisé par l'Internet, l'anonymat ouvre sur le paradoxe selon lequel il consolide l'illusion d'une toute-puissance de l'individu; une conception de l'individu que l'idéologie néolibérale à laquelle notre société est aujourd'hui soumise contribue à propager. Les ressources de l'Internet peuvent effectivement donner le sentiment de gagner en toute-puissance. On peut s'y informer, on peut y multiplier les possibilités

The phenomena of cybersex and online drug sales deal with a still new social stratification of the public sphere created by the Internet. What's troubling is the possible assertion of anonymity as a subjective position in its own right, a delusive position one might add. Emboldened by the Internet, anonymity paradoxically reinforces the individual's illusion of omnipotence, a concept that our society's neoliberal ideology continues to propagate. The Internet's resources can actually give the impression of increased power and authority through access to information and multiple ways to communicate and develop one's online presence. People have access to knowledge without confirming the reliability of the source. People communicate without knowing their interlocutors. Nor need they know how far their message has spread. On the Internet we feel: known, written to, spoken to, our tastes understood, our wish lists predicted, and all this thanks to data mining, whose accuracy constantly improves. Yet exchanges are scarce, despite appearances to the contrary. There are less face-to-face interactions and conversations, even though we have the impression of being at one with each other, of getting along, of harmony. Have we ever been more alone? Be that as it may, this anonymity convinces us to believe otherwise. Indeed it goes so far as to suggest that we're in a position of power.

de communiquer, on peut s'y répandre de bien des manières. Peu importe si l'on s'informe sans connaître véritablement la source de son information. Peu importe aussi si l'on communique sans connaître ses interlocuteurs. Peu importe encore, si l'on ne peut pas savoir jusqu'à quel point ses épanchements peuvent se disséminer. Et puis, sur l'Internet, on est connu, on nous écrit, on s'adresse à nous, on connaît nos goûts, on devine nos souhaits; tout ceci, grâce au *data mining* dont les calculs ne cessent pas de gagner en précision. Et du coup, les espaces d'interlocution se raréfient, malgré une apparence de cohésion sociale; on parle moins de vive voix, on discute moins; et on a pourtant le sentiment de faire corps, de s'entendre et de se coordonner. N'a-t-on pas pourtant jamais été aussi seul? Sauf que l'anonymat nous autorise non seulement à croire le contraire, mais aussi à nous laisser penser qu'il s'agit là d'une position de force.

Les tableaux de Véronique Savard, sans être une représentation de cette image illusoire de soi que l'Internet permet d'édifier au creux même de l'anonymat, n'en sont pas même un simulacre ni une évocation volontaire ou involontaire. Par contre, ils en répètent scrupuleusement, sans le juger, le phrasé: *Tu me vois? Make it big. Realyz all night ambitions. NIFOC (Nude in front of my computer). No-RX is Necessary. Private Invite. Watch the desire in u'r eyes. Click here to Enter. Can I trust you. Let's chat. Waiting for you. The Scientific Breakthrough is here. Certified by doctors. You need to know this.*

Savard's paintings do not project this illusory image of oneself that the Internet fabricates through anonymity. Neither consciously nor otherwise do her paintings evoke, much less mirror this illusion. Rather, without casting judgement they carefully repeat phrases such as: *Tu me vois? Make it big. Realyz all night ambitions. NIFOC (Nude in front of my computer). No-RX is Necessary. Private Invite. Watch the desire in u'r eyes. Click here to Enter. Can I trust you. Let's chat. Waiting for you. The Scientific Breakthrough is here. Certified by doctors. You need to know this.*

The eye chances upon words without finding a passage that would lead one to see, or even imagine anything else. Does the eye's roving over words prove anything more than its existence?

### **The Dual Gaze**

Modernity is a battle. Endlessly beginning again. Because it is a nascent state, indefinitely nascent, of the subject, of its history, of its meaning. (Meschonnic)

The presence, literal or implied, of the word in painting is long-established. Ageless. It is even inextricably linked to the history of the practice of painting. Is the word in painting a symptom of a nascent state, indefinitely nascent, of a battle of the subjective dimension of being against all forms of subjective destitution?

Le regard vient buter sur des mots sans pour autant trouver un relais qui le conduirait à voir, ou même à imaginer, autre chose. Cette butée du regard sur les mots n'offrirait-elle rien d'autre que l'épreuve de sa réalité : *une butée du regard* ?

### **Le régime double du regard**

La modernité est un combat. Sans cesse recommençant. Parce qu'elle est un état naissant, indéfiniment naissant, du sujet, de son histoire, de son sens (Meschonnic, p. 9).

La présence, littérale ou suggérée, du mot dans la peinture est sans âge. Immémoriale. Elle est même inextricablement liée à l'histoire de la pratique de la peinture. Le mot dans la peinture serait-il le symptôme de l'état naissant, indéfiniment naissant, d'un combat de la dimension subjective de l'être contre toutes les formes de destitution subjective ? L'histoire de l'art serait-elle une histoire de ce combat sans cesse recommençant ? À travers les Annonciations italiennes du XV<sup>e</sup> siècle ; à travers le destin du récit dans les grands tableaux d'histoire à l'âge classique ; dans *Les bergers d'Arcadie* de Nicolas Poussin ; avec le premier cubisme et les premiers moments de l'avant-garde russe ; chez René Magritte ?

Could art history be that of this struggle, endlessly beginning again? Whether in fifteenth-century Italian portrayals of the Annunciation, or the narratives of history paintings during the classical period, such as Nicolas Poussin's *Les bergers d'Arcadie*, or early Cubism and the advent of the Russian avant-garde, or the work of René Magritte?

Let us not forget that the inclusion of text marked a salient feature of conceptual art. It favoured the supremacy of the concept over the material making of a work, as exemplified by Jenny Holzer's art. It sometimes even happened that a work was reduced to text, as in the case of American artist Lawrence Weiner. The poetry of such pieces depended on the language game for which the text is the vehicle. While there isn't a radical dematerialization of the work, Savard's practice arose from this artistic movement, but also alludes to the minimalist geometric abstraction represented in the United States by the paintings of Agnes Martin or Robert Ryman. Indeed like Agnes Martin, a pioneer in the field, Savard acknowledges the minimalist trend in painting without, however, reducing the works to pure acts of perception. Her idea is to paint in the most minimalist fashion but in such a way that, despite how little one actually sees, the viewer feels intimately concerned with what is front of him/her. As such the poetic dimension of the piece is conveyed by an application of the paint that depends on an extremely subtle decision so as to reflect the highly delicate nature of the subject.



Soulignons que, à l'instar de l'œuvre de Jenny Holzer par exemple, l'insertion de textes au cœur même des œuvres est l'un des traits stylistiques marquants de l'art conceptuel, dont le mot d'ordre était la primauté du concept sur la réalisation matérielle de l'œuvre. Il arrivera même que l'œuvre soit réduite à un texte comme dans le travail de l'artiste américain Lawrence Weiner. La dimension poétique de telles œuvres dépendra pour l'essentiel du jeu de langage dont le texte est le véhicule. Sans vouloir aller jusqu'à une dématérialisation radicale de l'œuvre, Véronique Savard se réclame de ce courant artistique, mais sans pour autant exclure celui de l'abstraction géométrique minimaliste représentée aux États-Unis par la peinture d'Agnes Martin ou celle de Robert Ryman. En effet, tout comme Agnes Martin, pionnière en la matière, Véronique Savard prend acte du courant minimaliste de la peinture sans toutefois réduire les œuvres à de purs faits de perception. Il s'agit donc de peindre en posant un geste le plus minimal qui soit, mais de manière à ce que, dans le peu qu'il y a à voir, le spectateur se sente intimement concerné par ce qu'il a sous les yeux. La dimension poétique de l'œuvre se trouvant dès lors véhiculée par le jeu d'un dépôt de peinture dépendant d'une décision éminemment sensible prise au registre de la stricte sensibilité d'un sujet.

Dans les plus récents tableaux de Véronique Savard, les lettres se chevauchent; elles peuvent être retournées comme un gant ou écrites à la verticale; un pan de couleur peut en partie les masquer.

In Savard's recent work the letters overlap; they can be turned inside out like a glove, displayed vertically, or be partly hidden by a stroke of colour. Savard clearly plays with the fact that, on one hand, the web of words she introduces into the painting will tend to ask the viewer to try and decode the meaning. On the other hand, the ways she has introduced these words will discourage, if not prevent, the viewer from achieving this goal. At this level of viewing, let's call it the icono-optic level, the acts of seeing and reading alternate constantly. The movement of the eye, wavering between seeing and reading, leads to what I consider a binary vision. The viewer can only avoid this by imagining the object of his or her gaze since they cannot completely understand it.

These paintings instead propose another way of seeing—let's call it the icono-rhythmic level, which is created by the composition of lines, bands and colour combinations used. At this level the acts of seeing and reading concur according to the rhythm of the incessant variation of the links that are made and unmade between the value the various-sized horizontal bands give to the colour, and by the different degrees of colour intensity. At this level, therefore, the system is anything but binary. Moreover, it relies on concrete pictorial facts each of which is the result of an actual and personal decision taken by the artist.

Manifestement, Véronique Savard joue avec le fait que, d'un côté, le réseau des mots qu'elle introduit en peinture aura tendance à demander au spectateur de s'engager dans un travail de déchiffrement et que, d'un autre côté, les différentes façons qu'elle a d'introduire ce réseau de mots dans la peinture ralentissent, pour ne pas dire empêchent le spectateur d'arriver à ses fins. À ce registre du regard – appelons-le registre icono-optique –, les actions de voir et de lire alternent sans cesse. Le regard oscillant de la sorte entre voir et lire, le régime du regard sera binaire, si je puis m'exprimer ainsi. Une situation dont le spectateur ne pourra se soustraire qu'en imaginant l'objet de son regard, faute de pouvoir le saisir sans équivoque.

Les tableaux offrent au regard un autre registre – appelons-le cette fois registre icono-rythmique –, qui est créé par le réseau des lignes, des bandes et les rapports chromatiques qui s'y déploient. À ce registre, les actions de voir et de lire s'accordent au gré d'une incessante variation des rapports qui se font et se défont entre les poids que les différents formats des bandes horizontales donnent aux couleurs, mais aussi entre les différents degrés d'intensité chromatique que les couleurs acquièrent ainsi. De sorte que, à ce registre, le régime du regard est tout sauf binaire. De plus, il dépend de faits picturaux concrets qui sont, chacun, le fruit d'une décision effective et subjective prise par l'artiste.

Savard's pictorial work thus consists of creating a perspective where the viewer is exposed to this dual gaze. First, where the viewer cannot imagine the sense of what he or she sees, and a second, where the meaning of what he or she sees always refers to the decisions that the artist has taken to compose the painting. At the icono-rhythmic level the painting reveals itself as a space of intersubjectivity between the viewer and the artist. Meantime at the icono-optic level the painting secretly engages the viewer by mimicking the anonymous, robotic solicitation that characterizes the modes of communication which the Internet makes possible.

### **Memories of Amsterdam**

There is no specific word in French to express the involuntary re-emergence of a memory—like a flashback. Perhaps it should be “souvenir clairvoyant,” or prophetic memory?

During my early twenties in the late 1970s I still lived in France. At that time a pilgrimage to Amsterdam, the capital of tolerance, was obligatory. This city epitomized open-mindedness and I took full advantage of the experience. While in Amsterdam I chose to sleep in a youth hostel. It was mixed or “co-ed,” which betrayed its permissiveness. Other than that everything else was similar to other youth hostels where

Le travail pictural de Véronique Savard consisterait ainsi à produire un point de vue où le spectateur est exposé à ce double régime du regard. Un premier, où le spectateur ne saurait qu'imaginer le sens de ce qu'il voit; un second, où le sens de ce qu'il voit le renvoie systématiquement aux décisions que l'artiste a prises pour édifier le tableau. Au registre icono-rythmique de l'œuvre, le tableau s'expose comme un espace d'intersubjectivité entre le spectateur et l'artiste; au registre icono-optique, le tableau interpelle anonymement le spectateur en mimant la sollicitation anonyme automatisée qui caractérise des modes de communication maintenant permis par l'Internet.

### **Souvenir d'Amsterdam**

Il n'y a pas de mot précis en français pour exprimer le surgissement involontaire d'un souvenir. Peut-être faudrait-il parler de « souvenir clairvoyant »?

J'étais dans la jeune vingtaine, nous étions à la fin des années 1970. J'habitais encore la France. À cette époque, un pèlerinage à Amsterdam, capitale de la tolérance, était de mise. Cette ville était alors un symbole de l'esprit d'ouverture, j'en fis en effet une expérience tout à fait appropriée. Me voilà à Amsterdam, où j'avais choisi de dormir en auberge de jeunesse. Première marque de permissivité, l'auberge était mixte.

I had stayed: dormitory-style, bunk beds, community kitchen, a sense of collegiality based on the ideal of communal living and sharing. On the first morning, when the dorm was already buzzing with the activities of people about to leave, there was a strange white parallelepiped set up in a corner of the room. It had sheets stretched vertically between two bunk beds and the hint of small movements, as discreet as they were obvious, were the only signs of the lovers' exchange taking place.

At the heart of this memory from Amsterdam—its prophecy—lies, I think, this makeshift installation, especially the sheets of which it was made that did not disguise the view they were trying to withhold. They did not expose anything that might look erotic, no ploy was used to deliberately arouse the imagination. In other words there was nothing to conjure an image. No drama, no scene, no stage. The sheets merely delineated a place of vulnerability within a common space, and this is *specifically* why the curtains were drawn.

There was no need to make evident the scene that was taking place on the other side of the sheets. More than just a shield, this makeshift shelter was risked in order for the others to take responsibility for themselves, not in the name of an established rule, of the fragment of the dormitory that the lover's discourse had dangerously weakened.

Sinon, tout y était semblable aux auberges de jeunesse que j'avais fréquentées. Dortoir, lits superposés, cuisine communautaire, une convivialité à verser sur le compte de l'idéal d'une vie de partage. Au premier matin, alors que le dortoir était déjà rempli des activités de tout un monde en partance, il y avait un étrange parallélépipède blanc érigé dans un coin de la salle. On avait tendu des draps à la verticale entre deux lits superposés, et les petits mouvements que cet écran laissait paraître étaient les seuls signes, aussi discrets que voyants, du discours amoureux qui était en train d'avoir lieu.

Le cœur du souvenir d'Amsterdam – sa clairvoyance – tient, je pense, à cette installation de fortune, et tout particulièrement aux draps dont elle était formée qui ne cachaient pas ce qu'ils soustrayaient à la vue. Ils n'exposaient rien qui aurait érotisé le regard, aucun stratagème n'avait été déployé qui aurait délibérément suscité l'imagination. Rien qui porta à faire image autrement dit. Pas de théâtre, pas de scène, pas d'espace de représentation érigé. Les draps ne faisaient que délimiter un espace de vulnérabilité à même un espace commun; ce pour quoi, *précisément*, des draps avaient été tirés.

L'évidence de la situation de l'autre côté des draps n'avait aucun besoin d'être représentée. Plus qu'un écran pour le regard, cette installation de fortune avait été risquée pour que les autres prennent en charge

### **Towards a Different Modernity**

For me associating this memory to Véronique Savard's work is undoubtedly the first step towards understanding Henri Meschonnic's ontological concept of the "*sujet en nous*." Before any rules and regulations, far from what is forbidden and what is allowed, the subject as ourselves proves open to all forms of authentic vulnerability, to all forms of genuine personal destitution, which each of us will face sooner or later.

Like the glance that chanced upon the quivering surface of the sheets in Amsterdam, with each individual's ethics found shaken by the inexplicable and intimate recognition of the difference between good and evil, the ways of seeing that Véronique Savard's paintings evoke certainly raises the question of the subject as ourselves (*le sujet en nous*), and with it the notion of modernity.

Modernity as in poem, ethics, history inseparably. (Meschonnic, p. 301)

---

Work cited: Henri Meschonnic, *Modernité, modernité* (Lagrasse: Verdier, 1988).

d'eux-mêmes, un à un et non pas au nom d'une quelconque règle établie, l'inviolabilité d'un fragment du dortoir qu'un discours amoureux avait dangereusement fragilisé.

### **Pour une autre modernité**

Associé à l'œuvre de Véronique Savard, ce souvenir est assurément pour moi le début du commencement de la possibilité de comprendre et conceptualiser cette dimension de l'être qu'Henri Meschonnic avait appelé le « sujet en nous ». Avant même tout règlement et toute réglementation, en deçà de l'interdit et de la permissivité, le sujet en nous serait cette attention bienveillante envers toutes formes concrètes de vulnérabilité, envers toutes formes concrètes de destitution subjective, auxquelles chacun de nous est susceptible d'être confronté.

À l'instar des regards qui butaient sur la surface tremblante des draps d'Amsterdam, l'éthique de chacun s'en trouvant agitée par la reconnaissance aussi inexplicable qu'intime de la différence entre le bien et le mal, le regard que le tableau de Véronique Savard fait naître éveille assurément le sujet en nous et, avec lui, appelle à la modernité.

Modernité, s'il y a le poème, l'éthique, l'histoire inséparablement (Meschonnic, p. 301).

---

Ouvrage cité : Henri Meschonnic, *Modernité, modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988.

**Jean-Émile VERDIER** (maîtrise en histoire de l'art) est critique d'art. Il s'attarde tout particulièrement aux problèmes d'ordre épistémologique que posent les œuvres d'art.

Il est l'auteur de *Dialoguer des yeux. Essai sur la figure à partir d'œuvres de Stéphane Gilot* (Montréal, Le Temps volé éditeur, coll. « de l'essart », 2000). Il a publié à compte d'auteur, aux Éditions Paulette Kosiy, *La Matière de l'art* (1998), *Jean Marois. Un moment de vérité* (1998) et *Yvonne Lammerich. That What Is Not. La peinture, écriture de la syntaxe de l'art* (1998). Il a dirigé et participé à la publication *Louis Comtois. La Lumière et la couleur* (Éditions du Méridien et Musée d'art contemporain de Montréal, 1996), a été invité à écrire dans les catalogues consacrés à l'œuvre de François Lacasse (Musée d'art contemporain de Montréal, 2002), de Roméo Savoie (Galerie Louise-et-Reuben-Cohen de l'Université de Moncton, 2005), de Daniel Corbeil (Musée d'art contemporain des Laurentides, 2006). Il a présenté le travail récent de Louise Robert (Centre des arts de Laval, 2007), celui de Johanne Gagnon (Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 2008) et celui de Martin Désilets (Plein sud, centre d'exposition en art actuel à Longueuil, 2009).

**Jean-Émile VERDIER** (MA in Art History) is an art critic who is particularly interested in the epistemological issues posed by works of art.

He is the author of *Dialoguer des yeux: Essai sur la figure à partir d'œuvres de Stéphane Gilot* (Montréal, Le Temps volé éditeur, "de l'essart" series, 2000). Three books were privately published at Éditions Paulette Kosiy: *La Matière de l'art* (1998), *Jean Marois: Un moment de vérité* (1998), and *Yvonne Lammerich: That What Is Not: La peinture, écriture de la syntaxe de l'art* (1998). He also edited and participated in the *Louis Comtois: La Lumière et la couleur* publication (Éditions du Méridien and Musée d'art contemporain de Montréal, 1996), and accepted invitations to contribute to catalogues on the work of François Lacasse (Musée d'art contemporain de Montréal, 2002), Roméo Savoie (Galerie d'art Louise-et-Reuben-Cohen, Université de Moncton, 2005) and Daniel Corbeil (Musée d'art contemporain des Laurentides, 2006). He presented the recent work of Louise Robert (Centre des arts de Laval, 2007), Johanne Gagnon (Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 2008) and Martin Désilets (Plein sud, centre d'exposition en art actuel à Longueuil, 2009).