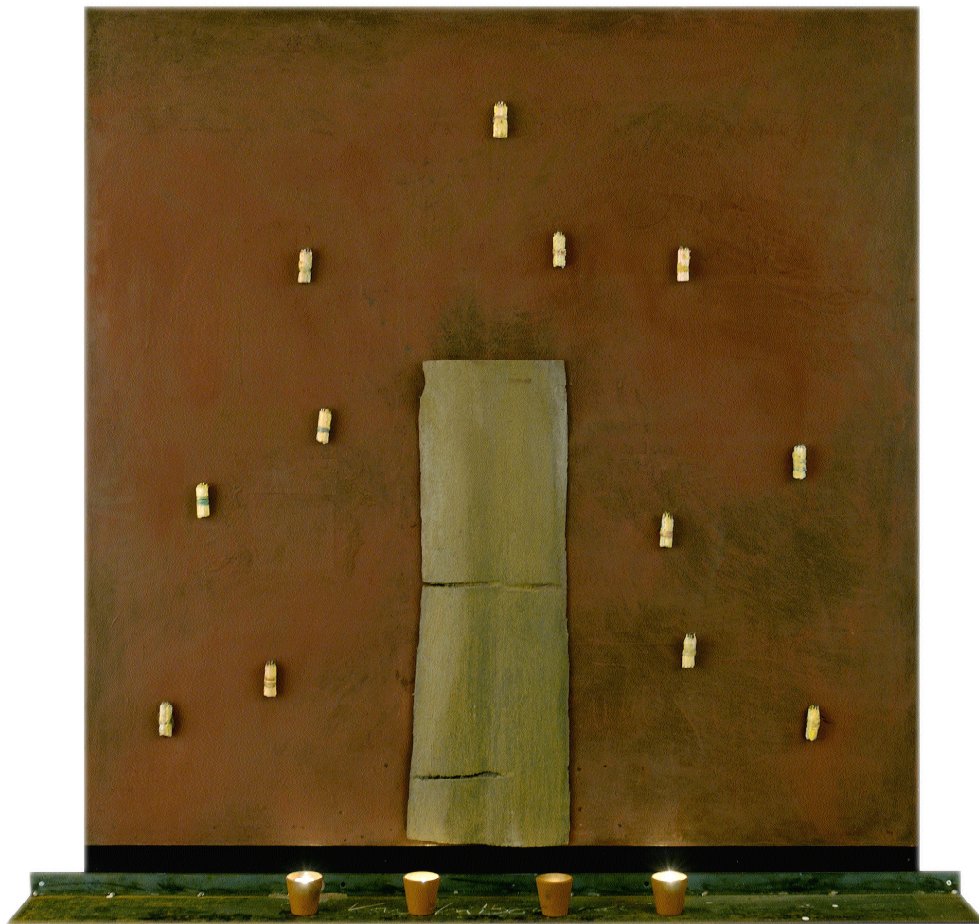


Roméo Savoie

Peintures / Paintings, 1964-2004



Galerie d'art Louise-et-Reuben-Cohen de l'Université de Moncton



Roméo Savoie

Peintures / Paintings, 1964-2004

Deuxième de couverture/inside cover: 32 Mémoire de ville

Couverture/Cover: 27 Kouchibouguac

Galerie d'art Louise-et-Reuben-Cohen de l'Université de Moncton

Curators: Luc A. Charette and Ghislain Clermont

Première présentation à la Beaverbrook Art Gallery,
in the Canadian and the British galleries,
from March 18 to May 14, 2006

Copyright © 2006 Galerie d'art Louise-et-Reuben-Cohen,
Université de Moncton

Essays: Herménégilde Chiasson, Ghislain Clermont,
Virgil Hammock, Marie-Noëlle Ryan, Jean-Émile Verdier
Translation: Monique D. Arseneault
Photography: Mathieu Légère
Graphic Design: Steve Dupuis, Big Bang Marketing, Moncton
DVD-ROM: Productions ©OR_BO, Moncton

ISBN 1-897214-04-9

Published by the Galerie d'art Louise-et-Reuben-Cohen
Clément Cormier Building
Centre universitaire de Moncton
Université de Moncton
Moncton (New Brunswick)
Canada E1A 3E9
Telephone: (506) 858-4088
Fax: (506) 858-4043
Email: charetl@umoncton.ca
Web: www.umoncton.ca/gaum

All rights reserved. The reproduction or dissemination of any part
of this publication, by any means whatsoever, either electronic or
mechanical, and specifically by photocopy or microfilm, is forbidden
without the prior written consent of the publishers.

N.B.: A PC-compatible DVD-ROM is included in this publication.

ACKNOWLEDGEMENTS

Roméo Savoie, artist and poet
Ghislain Clermont, art historian
Bernard Riordon, O.C., director and CEO,
Beaverbrook Art Gallery, Fredericton
Laurie Glenn Norris, Programming and Communications,
Beaverbrook Art Gallery, Fredericton
Paul Édouard Bourque, art preparator and art handler,
Galerie d'art Louise-et-Reuben-Cohen, Université de Moncton
Nicole LeBlanc, executive secretary,
Galerie d'art Louise-et-Reuben-Cohen, Université de Moncton

The Canada Council for the Arts and the New Brunswick
Arts Board for their financial contributions

Commissaires : Luc A. Charette et Ghislain Clermont

Exposition présentée en primeur dans la Salle canadienne et la
Salle britannique de la Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton,
18 mars-14 mai 2006

Copyright © 2006 Galerie d'art Louise-et-Reuben-Cohen,
Université de Moncton

Textes : Herménégilde Chiasson, Ghislain Clermont, Virgil Hammock,
Marie-Noëlle Ryan, Jean-Émile Verdier
Traduction : Monique D. Arseneault
Photographie : Mathieu Légère
Conception graphique : Steve Dupuis, Big Bang Marketing, Moncton
DVD-ROM : Productions ©OR_BO, Moncton

ISBN 1-897214-04-9

Publié par la Galerie d'art Louise-et-Reuben-Cohen
Pavillon Clément-Cormier
Centre universitaire de Moncton
Université de Moncton
Moncton (Nouveau-Brunswick)
Canada E1A 3E9
Téléphone : (506) 858-4088
Télécopieur : (506) 858-4043
Courriel : charetl@umoncton.ca
Web : www.umoncton.ca/gaum

Tous droits réservés. La reproduction ou la diffusion d'un extrait
quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant
électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par
microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite de la maison d'édition.

Note : Un DVD-ROM (PC compatible) accompagne cette publication.

REMERCIEMENTS

Roméo Savoie, artiste et poète
Ghislain Clermont, historien de l'art
Bernard Riordon, O.C., directeur général de la
Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton
Laurie Glenn Norris, Programmation et Communications,
Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton
Paul Édouard Bourque, préparateur artistique et manutentionnaire,
Galerie d'art Louise-et-Reuben-Cohen, Université de Moncton
Nicole LeBlanc, secrétaire administrative,
Galerie d'art Louise-et-Reuben-Cohen, Université de Moncton

Le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts du
Nouveau-Brunswick pour leur appui financier



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



UNIVERSITÉ DE MONCTON
CAMPUS DE MONCTON

artsnb
artsnb.ca

Foreword

Luc A. Charette
Ghislain Clermont

7

Roméo Savoie

Biography

12

The Poetic Aspect in the
Work of Roméo Savoie

Herménégilde Chiasson

23

Roméo Savoie:
The Right Questions

Virgil Hammock

39

From Eye to Body: The Pictorial
Oeuvre of Roméo Savoie

Marie-Noëlle Ryan

52

Roméo Savoie Painter,
or the Silent Insistence of
the Engaged Artist

Jean-Émile Verdier

67

Roméo Savoie:
paintings, 1964-2004

List of works

94

Préface

Luc A. Charette
Ghislain Clermont

5

Roméo Savoie

Biographie

9

L'aspect poétique dans
l'œuvre de Roméo Savoie

Herménégilde Chiasson

15

Roméo Savoie :
les bonnes questions

Virgil Hammock

31

De l'œil au corps : l'œuvre
pictural de Roméo Savoie

Marie-Noëlle Ryan

46

Roméo Savoie peintre
ou l'insistance silencieuse
de l'artiste engagé

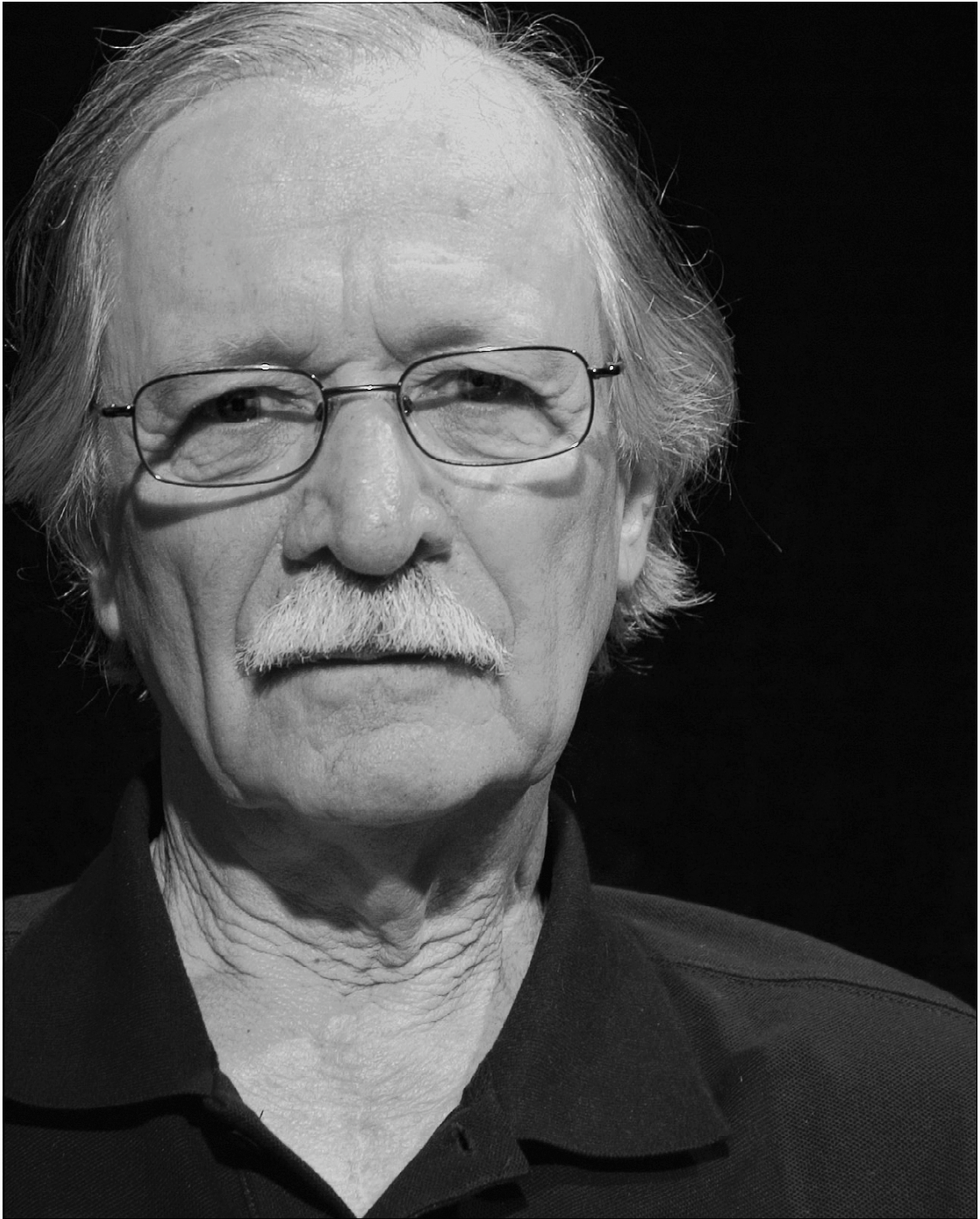
Jean-Émile Verdier

59

Roméo Savoie :
peintures, 1964-2004

Liste des œuvres

94



Préface

La Galerie d'art Louise-et-Reuben-Cohen de l'Université de Moncton considère important de présenter une exposition rétrospective du peintre Roméo Savoie qui, à notre avis, est un des artistes majeurs de l'Atlantique. Cet architecte, devenu peintre à temps plein dans les années 1960, détient une maîtrise en arts visuels de l'Université du Québec à Montréal. Il a poursuivi une carrière qui s'échelonne au-delà de quarante années durant lesquelles sa pratique n'a jamais cessé de s'appuyer sur une réflexion enracinée sur le contemporain.

Roméo Savoie a travaillé dans la lignée de ses contemporains Rauschenberg, Tàpies et Kiefer, et dans la tendance néo-réaliste qui se développait à l'époque. Son processus est demeuré constant et il a su montrer beaucoup de cohérence dans son oeuvre, par une volonté d'améliorer constamment autant sa pensée que le contenu de ses réalisations. Fondamentalement peintre gestuel, Savoie a su transmettre dans ses oeuvres une grande énergie et une symbolique particulière, en utilisant une thématique également développée dans ses oeuvres littéraires. Car en plus de peindre, Savoie a publié six recueils de poésie. Tant son art que sa poésie démontrent une capacité d'approfondir les émotions, les sentiments et les thèmes existentiels.

L'apport de Savoie auprès d'autres artistes et d'étudiants en arts visuels au Nouveau-Brunswick a certes su les stimuler. Sa production et son implication dans des infrastructures artistiques ont eu un impact considérable dans notre région. Le public, qui au cours des années a suivi avec intérêt l'oeuvre de Savoie, souhaite certainement voir cette exposition rétrospective qui regroupe une cinquantaine d'oeuvres.

Roméo Savoie appartient à la première vague des artistes acadiens contemporains et il a contribué de façon importante à enrichir et à stimuler le climat culturel en Atlantique. Cette exposition a donné l'occasion de développer une documentation, une analyse et une réflexion critique qualifiant la démarche de l'artiste, recherche qui n'avait pas encore été faite sur lui. S'ajoute au catalogue un DVD-ROM contenant, entre autres, la réception critique de son oeuvre.

Les textes ont été rédigés par cinq auteurs : Herménégilde Chiasson aborde l'oeuvre de Roméo Savoie sous son aspect poétique, Virgil Hammock trace le cheminement de l'artiste et fait une analyse sémiologique de sa peinture, Marie-Noëlle Ryan traite de la modernité chez cet artiste et Jean-Émile Verdier parle de son engagement artistique et fait l'évaluation critique de sa production. Ghislain Clermont a compilé la bibliographie et a recensé et analysé la réception critique.

Une cinquantaine d'oeuvres sont présentées dans cette exposition, illustrant cinq périodes de la carrière de cet artiste, soit de 1964 à 1981, de 1982 à 1986, de 1987 à 1991, de 1992 à 1996 et, enfin, de 1997 à 2004.

Luc A. Charette

*nous sommes seuls
avec nos gloires éphémères
Roméo Savoie*

L'exposition rétrospective de Roméo Savoie aura encore une fois démontré qu'une création artistique d'excellent cru n'est jamais le fruit du hasard ou de l'amateurisme, ni le résultat instantané d'une improvisation, aussi agitée soit-elle. Pour cela, il faut avoir maîtrisé le meilleur savoir-faire et mettre à profit une solide connaissance de l'art – celui d'aujourd'hui et pourquoi pas celui d'hier –, ne pas chercher la popularité à tout prix et avoir investi beaucoup de temps consacré à la réflexion. De plus, il faut avoir développé un sens critique de qualité, un discernement adéquat et une capacité de se comparer aux autres artistes – de les affronter si possible. On pourra dire qu'en art comme dans les autres activités humaines, rien ne peut remplacer l'expérience acquise au fil du temps, mais cette affirmation peut facilement s'avérer factice quand on parle de création artistique, là où la matière première n'est pas nécessairement porteuse de succès immédiat.

Savoie répond à la théorie qui veut que c'est aux praticiens de rendre explicite ce qui, dans chaque art, est unique et irréductible. Positionné dans la chaîne des *channel-conscious artists* et doté d'une conscience historique et évolutive de l'art, il a su, lentement mais avec adresse, et avec beaucoup d'application, digérer la culture de l'expressionnisme abstrait et atteindre d'une façon personnelle, du moins dans son milieu, certains objectifs de l'art contemporain.

Roméo Savoie a su éviter l'erreur de vouloir *plaire*. Il a, dès les débuts de son oeuvre – voici 40 ans – compris qu'il est louable et artistiquement excellent de *conquérir* plutôt.

Ghislain Clermont

Foreword

The Galerie d'art Louise-et-Reuben-Cohen of the Université de Moncton considers it important to present a retrospective exhibition of the paintings of Roméo Savoie. It is our view that Savoie is one of Atlantic Canada's major artists. A former architect who turned to painting full-time in the 1960s, Savoie holds a masters' degree in visual arts from the Université du Québec à Montréal. He has pursued a career that spans more than four decades, supporting his practice at every step with an extensive reflection on contemporary art.

Roméo Savoie has worked in the wake of his contemporaries Rauschenberg, Tàpies and Kiefer, in the Neo-Realist Movement that was emerging at the time. His process has been constant, and with his commitment to continuously improving both his thought and the content of his paintings, he was able to produce a remarkably consistent body of work. Basically an action painter, Savoie transmits great energy to his works, casting his own symbols relating to themes that he has also developed in his literary production. For Savoie not only paints, he has also published six collections of poetry. Both his visual and his literary production demonstrate his ability to delve deeply into emotions, feelings and the themes of existence.

Savoie's contribution has undoubtedly proven a powerful stimulant for other New Brunswick artists and students of visual arts. His impact has been considerable in our region, through his production and also his involvement in the artistic infrastructure. The public has shown much interest in Savoie's art over the years and will be eager to view a retrospective exhibit that gathers some fifty of his works.

Roméo Savoie belongs to the first wave of contemporary Acadian artists and was foremost in enriching and spurring the cultural climate in Atlantic Canada. This exhibition has offered an excellent opportunity to document Savoie's artistic production and to provide an analytical and critical overview of his artistic process, a study that had not yet been undertaken. A DVD-ROM that presents an account of his critical reception, among other material, is added to the catalogue.

The catalogue include the contributions of five authors: Herménégilde Chiasson provides a literary approach to the work of Savoie, Virgil Hammock describes his progress and offers a semiological analysis of his painting, Marie-Noëlle Ryan examines modernity and the issues of contemporary art in Savoie's work, and Jean-Émile Verdier discusses his artistic

engagement and makes a critical study of his work. Ghislain Clermont has prepared the bibliography and presents the critical reception of Savoie.

Some fifty works are displayed in this exhibition, representing five periods in the artist's career: 1964 to 1981, 1982 to 1986, 1987 to 1991, 1992 to 1996, and finally 1997 to 2004.

Luc A. Charette

*we are alone
with our ephemeral glories*
Roméo Savoie

Roméo Savoie's retrospective exhibition will once again demonstrate that excellence in artistic creation is never the outcome of random chance nor of amateurism, and neither is it the instant result of an improvisation, no matter how frantic. To attain it, the artist has to master the best practices, make use of a substantial knowledge of art – that of today obviously, but why not also that of the past – not seek popularity at all cost, and invest much time in reflection. In addition, to reach excellence one must develop a high level of critical thinking and the capacity to compare oneself with other artists – to confront them if possible. We could say that in art as in other human activities, nothing replaces the experience gleaned over time, but this can easily be proven false when it concerns artistic creation, where raw resources do not necessarily lead to immediate success.

Savoie responds to the theory that puts the onus on practitioners to make explicit what is unique and irreducible about their art. He is part of the chain of *channel-conscious artists*, and with his historical and developmental consciousness of art, he has been able, slowly but with skill, to digest the culture of abstract expressionism and to reach by his personal means, at least in his community, some of the objectives of contemporary art.

Roméo Savoie has avoided the mistake of trying to *please*; as soon as he began to work at his art, he understood that it is commendable and a manifestation of artistic excellence to *conquer* instead.

Ghislain Clermont



Roméo Savoie

Biographie

Roméo Savoie est né à Moncton, au Nouveau-Brunswick, en 1928. Il détient une maîtrise en arts plastiques de l'Université du Québec à Montréal (1988), un baccalauréat en architecture de l'École des beaux-arts de Montréal (1956) ainsi qu'un baccalauréat ès arts du Collège Saint-Joseph de Memramcook (1950).

Après l'obtention de son diplôme en architecture, il a travaillé jusqu'en 1959 dans plusieurs cabinets d'architectes à Montréal. De 1959 à 1964 et de 1965 à 1970, il a travaillé au Nouveau-Brunswick, seul et en collaboration avec d'autres architectes. En tout, il a réalisé ou collaboré à la construction d'une cinquantaine d'édifices entre 1959 et 1970.

En 1964 et 1965, il effectue un voyage d'études qui l'amène dans quatorze pays européens. Il profite de ce séjour à l'étranger pour visiter des oeuvres d'architecture et

d'urbanisme, ainsi que les musées les plus importants d'Europe. Il s'installe pendant trois mois à Carvajal, en Espagne, pour pratiquer la peinture. Suite à une critique positive et aux encouragements d'un peintre français, cet art, qui pour lui n'était alors qu'un loisir, devint une passion. En novembre 1970, et pendant deux ans, il séjourne à Aix-en-Provence, en France, où encore une fois il se consacre à la peinture. C'est à partir de ce moment que sa carrière d'architecte passe au second plan et que sa nouvelle passion prend davantage de place dans sa vie.

Entre 1973 et 1981, il a été professeur à temps partiel au Département des arts visuels de l'Université de Moncton. Il a aussi donné des cours aux adultes, des cours privés et des ateliers à des enfants.

Son implication dans le développement d'infrastructures en Acadie est signifiante. En effet, il a participé à la création de plusieurs galeries d'art dont la Galerie Sans Nom et la Galerie 12, toutes deux situées à Moncton. Il a également été conservateur de l'exposition rétrospective *Les arts visuels en Acadie*, tenue à Bouctouche lors du Congrès mondial acadien de 1994. Il s'agissait alors de la plus grande exposition jamais tenue d'arts visuels en Acadie, où furent montrées plus de 230 oeuvres faisant état de la peinture, la sculpture, la gravure, la photo et la céramique acadiennes. Il a aussi été conservateur pour la mise sur pied de la collection de la Fédération des Caisses populaires acadiennes, ainsi que le responsable, concepteur et co-directeur, avec Herménégilde Chiasson, d'*Évangéline, mythe ou réalité* au Festival international des arts contemporains de La Rochelle, en France.

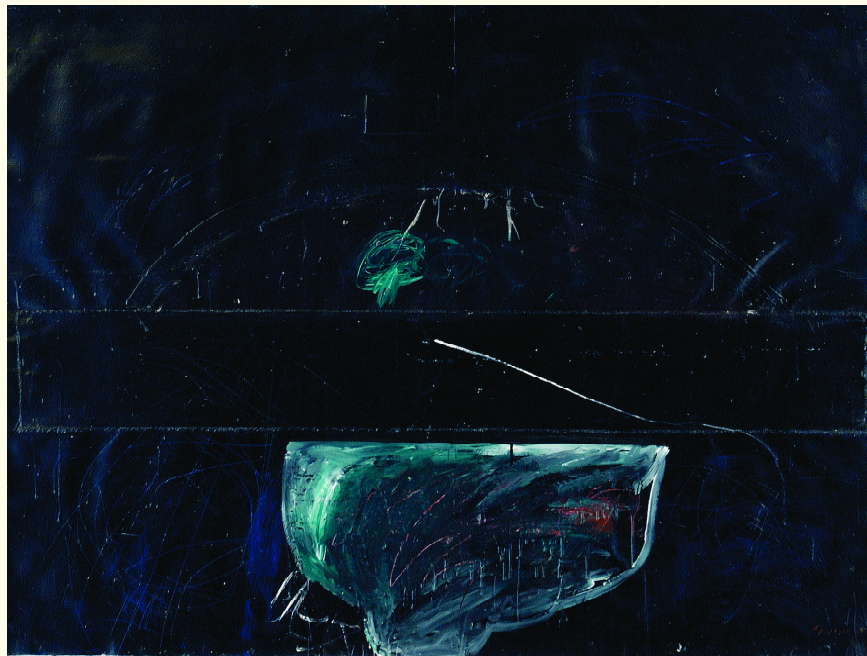
Depuis 1971, Savoie a exposé ses oeuvres à plus de 30 reprises en solo, et autant de fois en groupe. Ses expositions ont connu beaucoup de succès, notamment depuis 1982. Il a participé à des performances, réalisé des scénographies pour des pièces de théâtre et également publié six recueils de poésie.

Savoie a été boursier du Conseil des Arts du Canada, ainsi que des provinces du Nouveau-Brunswick et du Québec. Il a reçu le prix Miller-Brittain, en 1994, et le prix Strathbutler, en 1998, pour l'excellence dans les arts visuels. Il a également remporté le trophée Éloize de l'artiste de l'année en arts visuels, en 1998, offert par l'Académie des arts et des lettres de l'Atlantique.

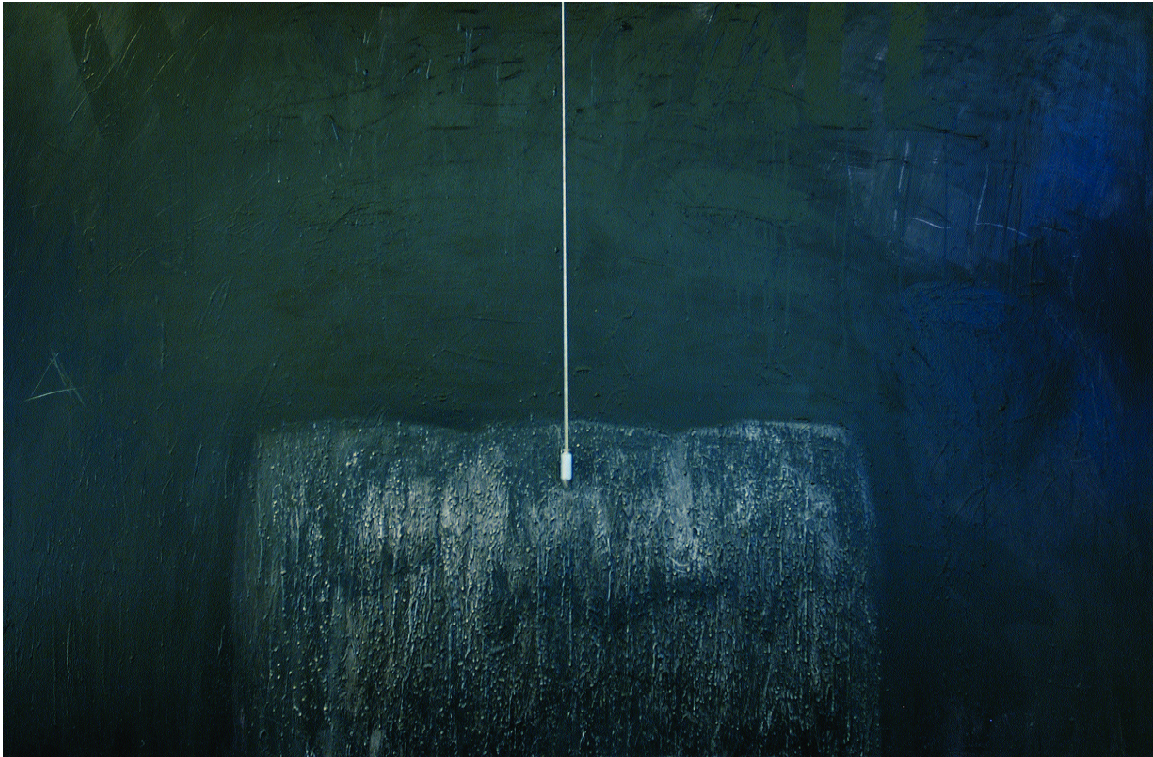
À l'été 1997, il a réalisé, *in situ* à la Galerie d'art de l'Université de Moncton, une peinture murale sur le thème d'Évangéline, soulignant le 150^e anniversaire de la publication du poème de Henry Wadsworth Longfellow. Depuis 1998, Roméo Savoie n'a cessé d'exposer en solo, surtout à Moncton et dans la région du Sud-Est; en groupe, ses oeuvres ont été montrées au Nouveau-Brunswick et ailleurs au Canada, aux Antilles, à Bruxelles et à Paris.

En 1999, l'Université de Moncton lui décernait un doctorat d'honneur en arts visuels, en témoignage d'une carrière réussie dans le domaine de la peinture. En 2001, le Festival des arts visuels en Atlantique, tenu annuellement à Caraquet, l'a choisi comme parrain et, en 2002, il a remporté le concours de Parcs Canada pour créer un monument commémoratif marquant le 400^e anniversaire de présence française, au lieu historique international de l'Île Sainte-Croix, située entre le Nouveau-Brunswick et le Maine.

Des oeuvres de Roméo Savoie se retrouvent dans les Banques d'oeuvres d'art du Conseil des arts du Canada et du Nouveau-Brunswick, au Musée d'art contemporain de Montréal, au Musée national des beaux-arts du Québec, au Centre culturel canadien de Paris, dans les collections de l'Université de Moncton, de University of New Brunswick, de la Banque royale du Canada, de la Banque de Montréal, de la Banque nationale du Canada, de la Fédération des Caisses populaires acadiennes, de la Caisse populaire Beauséjour, de Moncton, d'Assomption Vie, de Moncton, et du Groupe SNC-Lavalin, de Montréal.



24 Bateau vert



Roméo Savoie

Biography

Roméo Savoie was born in Moncton, New Brunswick, in 1928. He was granted a master's degree in plastic arts by the Université du Québec à Montréal (1988), a bachelor's in architecture by the École des beaux-arts de Montréal (1956), and a bachelor's of art by the Collège Saint-Joseph in Memramcook (1950).

After earning his degree in architecture, he worked until 1959 with several architectural firms in Montreal. Between 1959 and 1964 and again between 1965 and 1970, he worked in New Brunswick, on his own and in cooperation with other architects. Over the 1959-1970 period, he was responsible, singly or in collaboration, for the construction of about fifty buildings.

In late 1964 and 1965, a study trip brought him to fourteen European countries. It was

his opportunity to visit famed architectural and urban projects as well as the largest museums in Europe. He settled in Carvajal, Spain, for three months, to practice painting. After he received positive reviews and encouragement from a French painter, an art that had been a spare time activity for him now became a passion. In November 1970, he began a two-year stay in Aix-en-Provence, France, where he gave himself entirely to painting. From that period on, his career as an architect faded into the background and his new passion filled his life.

Between 1973 and 1981, he taught part time in the Visual Arts Department at the Université de Moncton. He also taught adults, gave private lessons and led art workshops for children.

His involvement in the development of infrastructures in Acadie is significant. He was a participant in the establishment of several art galleries, including Galerie Sans Nom and Galerie 12, both in Moncton. He curated the retrospective exhibition *Les arts visuels en Acadie*, held in Bouctouche as part of the 1994 Acadian World Congress. This exhibition was the largest visual arts show ever presented in Acadie, with 230 works that covered painting, printmaking, photography and ceramics in Acadie. He was the curator for an anniversary collection gathered by the Fédération des Caisses populaires acadiennes, and coordinated, designed and co-directed, with Herménégilde Chiasson, the exhibition *Évangéline, mythe ou réalité* at the Festival international des arts contemporains in La Rochelle, France.

Since 1971, Savoie has exhibited his own work in more than 30 solo shows and as many group shows. His exhibitions have been very successful, especially after 1982. In addition, he has participated in performance art, designed sets for the theatre and published six volumes of poetry.

Savoie has received a number of grants from the Canada Council for the Arts and from the provinces of New Brunswick and Quebec. He received the Miller Britain Prize in 1994, and the Strathbutler Award for excellence in visual arts, in 1988. He was also the winner of the Éloïse as Visual Artist of the Year in 1998, awarded by the Académie des arts et des lettres de l'Atlantique.

Over the summer of 1997, he created in situ at the Galerie d'art de l'Université de Moncton, a mural painting on the theme of Evangeline, marking the 150th anniversary of the publication of Henry Wadsworth Longfellow's poem. Since 1998, Roméo Savoie has had a constant stream of solo exhibitions, especially in Moncton and the Southeast region of New Brunswick; numerous group shows have also featured his work, in New Brunswick and elsewhere in Canada, in the Caribbean, in Brussels and in Paris.

In 1999, the Université de Moncton awarded him an Honorary Doctorate in visual arts, in recognition of his successful career as a painter. In 2001, the Festival des arts visuels en Atlantique, held annually in Caraquet, chose him as their patron of honour. He was also selected in the Parks Canada competition to create a commemorative monument celebrating the 400th year of Acadian settlement, at the international historical site of Ste-Croix Island, located between New Brunswick and Maine.

Works by Roméo Savoie are found in the Canada Council and New Brunswick Art Banks, at the Musée d'art contemporain de Montréal, at the Musée national des beaux-arts du Québec, at the Canadian Cultural Centre in Paris, in the collections of the Université de Moncton, the University of New Brunswick, the Royal Bank of Canada, the Bank of Montreal, the National Bank of Canada, the Fédération des Caisses populaires acadiennes, the Caisse populaire Beauséjour, in Moncton, Assomption Vie, in Moncton, and Groupe SNC-Lavalin, in Montréal.

18 · Capri





L'aspect poétique dans l'œuvre de Roméo Savoie

Herménégilde Chiasson

Avertissements

« je pense aux toiles que je ne ferai pas
et aux écrits déchirés »¹

Parler de poésie en ce qui a trait à l'œuvre d'un artiste visuel constitue toujours un exercice périlleux car nous nous retrouvons sans cesse confrontés à deux dimensions qui ne sont pas toujours complémentaires, soit le poétique qui constituerait l'essence de la poésie qui, elle, dans une approche surréaliste, se retrouve partout. Le dilemme ressemble à celui du pictural confronté à la peinture. Le poétique serait plutôt d'ordre philosophique dans son

16 Black fan

effort pour circonscrire un phénomène, alors que la poésie est un art dont on trouve surtout l'expression en littérature qui l'a élevée au rang de genre littéraire.

Cet essai se veut donc une considération sur une pratique dans ce qu'elle a d'éclectique et d'évanescence car s'il est difficile de cerner la dimension littéraire d'une oeuvre, il est encore plus difficile de le faire pour une oeuvre picturale, parce qu'il faut ici établir une double équivalence allant du pictural au poétique, pour ensuite lui trouver une formulation littéraire. Ce dilemme constitue d'ailleurs le défi de toute critique puisqu'il s'agit de traduire deux médiums qui se trahissent constamment, l'image proposant traditionnellement une perception globale et la littérature, une perception linéaire.

Ce préambule en dit long sur ce dilemme et l'expression « tourner autour du pot » pourrait bien qualifier l'ambiguïté dans laquelle je me trouve face à l'élaboration d'un discours dont les avenues me semblent aussi multiples que confondantes. Comme d'habitude, il est toujours mieux d'aller du connu vers l'inconnu. Il est bien évident que la post-modernité, cette dimension fourre-tout du discours contemporain, me sera ici d'un grand secours dans la définition personnelle que je m'en suis fait, soit l'impossibilité d'accéder à la synthèse, à la conclusion, à la définition, bref au discours dans une époque surchargée d'information et suspecte de tout ce qui verrait à en limiter l'expansion horizontale plutôt que verticale. J'y vois le signe d'une époque dominée par l'image dont les grandes manifestations modernes (cinéma, télévision, Internet) sont figées dans une horizontalité qui ne cesse de nous ramener sur terre.

Jalons

« Il me semble que je suis au début du monde en train d'apprendre
la plus élémentaire des leçons
Mais je ne sais pas laquelle. »²

J'ai rencontré Roméo Savoie en 1967 alors qu'il pratiquait l'architecture à Saint-Léonard, dans le nord-ouest du Nouveau-Brunswick, et depuis je ne saurais compter les nombreuses conversations que nous avons entretenues sur des sujets aussi variés que l'exigence pour un artiste de maintenir un engagement vis-à-vis de sa communauté – l'Acadie –, son art – la rigueur –, et son époque – la modernité. Ce sont là des conversations qui m'ont consolidé dans un certain nombre de choix qu'il n'est pas toujours facile d'assumer dans un milieu qui émerge à peine d'une époque où l'oralité constituait le seul discours, et l'image une dimension inexistante. Il va sans dire qu'une grande partie des propos qui sont rapportés ou tenus ici proviennent de cette longue fréquentation et de cette amitié dont les échos s'échelonnent sur plusieurs années.

C'est un fait qu'avant les années 60, il n'existe à peu près pas d'iconographie acadienne, si l'on exclut la photographie. J'ai assisté, en 1965, à la première exposition d'artistes locaux manifestant une conscience quant à leur position vis-à-vis un art qui se faisait un devoir de traduire leur époque. Organisée par Claude Roussel sur les murs du salon de la résidence Lefebvre sur le tout nouveau campus de l'Université de Moncton, *Sélection 65* manifestait le désir de briser un certain silence et une volonté de rattraper un retard historique évident. Deux ans plus tard, dans *Sélection 67*, documentée cette fois par un catalogue et présentée dans la toute jeune Galerie d'art de l'Université, je faisais partie, en compagnie de Roméo Savoie, des huit artistes choisis. Je me souviens de la nouveauté, des couleurs et de l'énergie de ses oeuvres, de même que de sa grande générosité dans le partage de ses connaissances et de son encouragement.

Renan disait que l'on fait toujours de la poésie quand on parle de soi. Je crois que ces moments manifestent pour moi une affirmation poétique vis à vis une acadianité que l'on s'est acharné à fonder dans le folklore, ignorant souvent (et encore) le courage de ceux qui ont voulu lui donner un avenir. Il est indéniable que cet avenir se fonde sur le présent et le passé, mais qu'il manifeste surtout un désir de se donner une image qui prenne en considération une époque où nous n'avons pas choisi de vivre. La poésie engage toute la vie et les poètes ne peuvent faire autre que de dire la vérité. C'est pourquoi la poésie en Acadie sera le premier discours et la première parole littéraire, un mouvement auquel Roméo Savoie aura grandement contribué.

Écritures

« ces mots tracés sur le mur
traversent tous les temps
toutes les étendues
toutes les mémoires pour toujours »³

C'est un trait assez particulier de voir chez plusieurs artistes acadiens une alliance entre les arts visuels et la littérature dans une double démarche où l'une et l'autre pratique s'influencent. Loin de faire preuve de dilettantisme, cette multidisciplinarité est devenue, en Acadie, un trait identitaire de la littérature et de la peinture des années 60 à 80. Savoie a ainsi développé une oeuvre littéraire où la peinture tient une grande place mais où l'image comme telle – son insistance sur la description et la couleur par exemple – revêt une grande importance. Le contraire est aussi vrai si on tient compte de la présence de l'écriture dans une grande quantité de ses tableaux, comme on peut le constater dans cette exposition.



Comme l'a souligné à juste titre Philippe Sollers, il existe une parenté d'esprit entre les instruments de l'écriture et ceux de la peinture qui tous deux servent à produire une trace. La série de peintures noires que Savoie exécute dans les années 90 est particulièrement révélatrice de son rapport à l'écriture et à la poétique du tableau. Savoie obtient ce fini opaque et luisant en diluant de l'encre de Chine dans du vernis acrylique et en procédant par plusieurs glacis – comme on disait autrefois – qui, en se superposant les uns aux autres, finissent par donner une texture et une teinte masquant toutes les autres couches.

De son propre aveu, ces différentes strates contiennent diverses activités, images et confidences dont une grande partie passent par l'écriture. Il se produit ainsi une sorte

d'accumulation de sédiments qui n'est pas sans affinité avec l'archéologie sauf que, dans ce cas-ci, les diverses strates sont soudées les unes aux autres et nous n'y aurons jamais accès. Une telle démarche n'est pas sans rappeler celle de Marcel Duchamp – cet autre poète-plasticien – dans une oeuvre comme *Why not Sneeze* où l'élément écrit fait partie de l'oeuvre au point où toute modification pour en connaître la teneur entraînerait la destruction de cet objet.

Gestes

« je m'applique à déjouer la facilité de peindre
en acceptant l'impression de gaucheries
de salissures de peinture appliquée rapidement
conserver une fraîcheur d'exécution »⁴

Bien sûr, l'encre est le matériel obligé, traditionnel, et maintenant poétique, de l'écriture qui se produit et se dissout dans la fragilité digitale de nos écrans à cristaux liquides. Il fut un temps, et c'est encore le cas, où l'écriture, dans une dimension organique et inspirante, se faisait toujours par la trace de l'encre sur le papier. Il faut aussi voir que l'encre de Chine est également la matière privilégiée d'une pratique artistique dont le trait, le caractère et l'écriture constituent la base de l'expression : la calligraphie orientale. Durant les années 50, la gestuelle rattachée à l'expressionnisme abstrait devait s'intéresser de très près à cette stratégie artistique et à ses liens conscients ou inconscients avec l'Orient. Des oeuvres comme celles de Tobey, Pollock, Rothko, Motherwell et Kline ou, en Europe, Hartung et Soulages, pour ne citer que ces artistes, ont généré un intérêt définitif pour la gestualité, le trait, le noir ou les grandes surfaces. Roméo Savoie provient en grande partie de cette sensibilité comme il le dira dans son très beau texte « Traces biographiques » qui ferme son recueil *Trajets dispersés*, ce livre où il est très souvent question de peinture :

« commence ce besoin de résoudre la vie glisse
la mer est bleue
je peins maintenant j'ai trente-six ans
l'Europe Hartung Manessier Matisse
Bissière Klein Soulages
comment résoudre j'entre dans ce lieu »⁵

Roland Barthes note avec justesse dans son essai sur le peintre américain Cy Twombly que celui-ci « dit à sa manière que l'essence de l'écriture, ce n'est ni une forme ni un usage, mais seulement un geste, le geste qui la produit *en la laissant traîner* : un brouillis, presque une salissure, une négligence. »⁶ Cette fonction serait ici tout à fait appropriée pour définir la

forme d'écriture qui caractérise l'oeuvre de Savoie puisque son style fait appel à la gestuelle, à la signature, à la graphie et à la calligraphie, éléments qui sont tous étroitement connotés à l'écriture. Bien sûr, au cours des ans cette écriture a connu de nombreuses transformations. Sans doute est-elle plus apparente dans des oeuvres telles que les dessins d'Espagne et d'Aix ou les *Hommes mécaniques*, mais elle refait également surface dans des oeuvres plus récentes, sous forme de mots et d'écriture qui identifient le tableau ou lui servent de contrepoint. Apparaissent parfois des noms de lieux : *Venezia* ou *Toronto*, mais aussi des inscriptions plus énigmatiques telles que *Mémoire de ville* ou *Waterfall*. Il faut voir aussi que des artistes tels que Cy Twombly, Antoni Tàpies ou Josef Beuys, trois artistes pour lesquels Roméo Savoie entretient une grande admiration, utilisent sensiblement la même stratégie dans le rapport qui les lie au graffiti et à l'affirmation de leur style.

Savoie a ainsi développé une écriture, un style qui, à travers une longue fréquentation des mêmes gestes, a fini par donner une identité à son travail. Suite à des circonstances qui l'ont obligé à s'arrêter pour une assez longue période de temps, il me disait à quel point cet entraînement de la main, cette sorte de connaissance intuitive et organique du geste qui la caractérise, lui faisait défaut et qu'il devait entreprendre un réapprentissage pour retrouver cette aisance. Il y a également, dans ces gestes que nous accomplissons tous de manière plus ou moins consciente, une démarche qui nous identifie et nous donne notre style sans, bien souvent, que nous en soyons le moindrement conscient. Notre manière de marcher, de parler, d'ouvrir une porte, de tenir un livre ou de nous asseoir font toutes partie d'une écriture biologique qui ne laisse pas ou peu de traces sinon qu'elles s'agglomèrent pour former notre unicité, notre poésie et, souvent, notre charme ou notre beauté. Il en va tout autrement de l'artiste dont l'oeuvre se constitue au fil d'une série de gestes et de décisions qu'il doit apprendre à décoder et à contrôler pour laisser une trace qui lui est particulière. Le style de Savoie est devenu identifiable dans une constance et une rigueur que démontre bien cette rétrospective.

Analogies

« si je mets un objet dans une situation cela déclenche un processus mental semblable à celui déclenché par la recherche d'une solution à une énigme »⁷

La métaphore, qui constitue l'un des fondements de toute poésie, semble toujours fonctionner sur deux pôles que l'on peut éloigner l'un de l'autre au point où il devient parfois difficile de percevoir leur lien commun. C'est particulièrement le cas dans l'oeuvre de Roméo Savoie qui établit des liens allant de l'écriture à la peinture à l'objet, liens qui interagissent les uns avec les autres dans un chassé-croisé qui déstabilise et réinvente

l'oeuvre. L'inclusion d'objets coincés dans une pâte picturale d'une grande sensualité a donné à de nombreux tableaux une poésie qui tient compte à la fois de Duchamp, par cette légitimation du regard de l'artiste, et une sorte de conception ludique, obsédante ou tragique, par une volonté de poser un geste, de laisser sa marque ou de déborder du cadre, stratégies qui ont grandement marqué la peinture contemporaine.

La poésie de l'objet semble ici fonctionner dans un rapport circonstanciel tout à fait privilégié puisque Savoie a souvent fait appel à ce procédé. Bien sûr, l'objet a son histoire et sa rencontre fortuite avec l'artiste fait un peu l'effet d'une disjonction dans laquelle les surréalistes voyaient le fondement de leur esthétique de l'étrange et de l'insolite. Plusieurs de ces objets ont déjà leur histoire et participent de ce fait à l'énigme du tableau. Que ce soit le poids de la ligne plombée dans *Waterfall* ou les petits paquets de chandelle attachés ensemble (*Kouchibouguac*), les cordages (*Cordage*) ou le bois de grève (*Hiroshima*), les textures laissées par le feu (*Bois brûlé I*) ou l'encaustique (*Spitfire*), les figures en glaise (*Portrait de famille*) ou le néon (*Red Waterfall*), ou bien encore les nombreuses matières utilisées pour produire une texture quelconque, il y a lieu de voir que l'oeuvre de Savoie fonctionne souvent dans la distribution des pôles de métaphores complexes qui se répondent tout en augmentant leur portée.

La stratégie devient d'autant plus intéressante que la métaphore se construit ici non pas entre des éléments de même acabit (éléments du langage comme c'est le cas en poésie), mais plutôt au moyen d'une stratégie qui abat ces limites dans une vaste réclamation du monde à la manière préconisée par Jean-Yves Pouilloux quand il affirme que « pour rejoindre cet instant disparu, pour restituer sa formidable puissance jubilatoire, il nous faut recomposer un monde de langage qui abolisse les discriminations entre les termes qui renvoient au toucher, à l'odorat, au goût, à l'ouïe et à la vue. » C'est ce que Savoie a tenté en incorporant dans sa peinture des objets qui, sans s'intégrer totalement à la composition et sans s'en exclure complètement, nous renvoient constamment à notre redécouverte et à notre réinvention dans une recherche de sens qui ne peut prendre forme que dans ce mouvement instable où l'artiste, l'objet et le spectateur se font mutuellement confiance.

La poésie est un art de l'intuition et de l'allusion, fondé sur la création d'images et sur un certain rythme du langage qui lui confère sa musicalité. Il est bien évident que la poésie est ici beaucoup plus du côté de l'allusion au sens où elle s'inscrit dans le registre de la connotation. Il est très difficile de cerner cette dimension et il est évident que l'oeuvre de Savoie se prête difficilement à un exercice où le discours deviendrait primordial dans son désir de reformuler en mots ce qui l'a d'abord été en images. Nous sommes ici en présence d'une expérience visuelle qui nous provoque et nous monopolise pour nous

faire apprécier ce que seuls nos yeux et notre regard sont en mesure de saisir. Par la suite, pour en parler, pour en tenir compte et en donner une vague chronique, il est bien évident que seule la poésie dans la vaste ouverture sémantique qu'elle propose soit en mesure de prendre le relais et d'offrir non pas un compte rendu mais une sorte de mouvement parallèle à la démarche originelle de l'artiste. En ce sens, la peinture de Savoie est une oeuvre qui fait écrire, mais sans jamais promettre un aboutissement ou un épuisement quelconque de son sujet. Ce serait, pour reprendre un concept cher à Jacques Derrida, une écriture circulaire mais qui n'atteindrait jamais son centre.

Salutations

La modernité a situé l'art du côté de l'intuition en mettant constamment le langage en crise pour le faire signifier dans sa matérialité. Dans cette proposition, la peinture ne représente plus que la peinture et ce qu'elle préconise est une sorte de retour à un état précédant le langage, la reconnaissance ou l'histoire, ce moment avant le discours du père, avant l'imaginaire lacanien où l'enfant s'abandonne à une communication approximative dans une sorte de corps à corps avec la mère qui n'est pas sans rappeler l'origine de la poésie. C'est cette étape à la fois exaltante et inquiétante que nous promet la modernité, ce à quoi le 20^e siècle a répondu par une panique sans précédente. Il faut voir d'ailleurs que l'aventure est loin d'avoir abouti. Malgré tout, l'art est là pour nous rappeler ce défi fondamental, pour exercer une vigilance et offrir une consolation spirituelle à une époque qui en a un besoin élémentaire. L'art de Roméo Savoie, par son engagement rigoureux, son insistance sur la beauté, son désir d'augmenter la conscience ou de témoigner d'une époque et d'un lieu, s'inscrit de plain-pied dans cette démarche. Il est heureux que l'Acadie ait pu compter sur le travail d'un tel artiste à un moment où, elle aussi, est entrée dans sa redéfinition pour se joindre aux défis que continue de nous poser la modernité dans la élaboration d'un nouveau contrat humanitaire et planétaire.

- 1 Roméo Savoie, « je ne connais pas cet homme », *Trajets dispersés*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1989, p. 28.
- 2 Savoie, « La lumière des feuilles », *Lèvres urbaines*, no 27, 1996, p. 44.
- 3 Savoie, « l'eau brisée », *L'eau brisée*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1992, p. 17.
- 4 Savoie, « Regards sur XXI tableaux – XVI », *Trajets dispersés*, p. 66.
- 5 Savoie, « Traces biographiques », *Trajets dispersés*, p. 82-83.
- 6 Roland Barthes, « Cy Twombly ou *Non multa sed multum* », *L'obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 146.
- 7 Savoie, « Regards sur XXI tableaux – XIX », *Trajets dispersés*, p. 69.



44 Bois brûlé 1

The Poetic Aspect in the Work of Roméo Savoie

Herménégilde Chiasson

Warnings

"I think of the canvases I will leave undone
and of torn-up writings"¹

To speak of poetry when referring to a visual artist's work is always risky since we are forever confronted with two dimensions that show gaps in their complementarity. The poetical is deemed the essence of poetry which, in a surrealist approach, is present everywhere. There is a similar link between the pictorial and painting. The poetical is of the order of philosophy, striving to define phenomena, while poetry is an art that is expressed mainly through literature, which has consecrated it as a literary form.

This essay will examine a practice in its eclecticism and evanescence. It is very difficult to identify the literary dimension of a work, and even more so when it is a pictorial work because the equation must maintain a twin equilibrium, first between the pictorial and the poetical, then with the ensuing literary formulation. This dilemma is at the core of the critic's challenge, as it requires translation between two media that are constantly betraying each other, image traditionally offering a global apprehension, while literature elicits a linear perception.

This extended preamble hints at the depth of the dilemma, and 'beating around the bush' could very well be the phrase that displays my quandary in developing a discourse before such a multiplicity of confusing tracks. As usual, it is preferable to proceed from the known to the unknown. Post-modernism, the conceptual rag-bag of contemporary discourse, will obviously come in handy in my own definition of it, touching on our inability to develop a synthesis, a conclusion, a definition, in short a discourse, in this age of information overload, where anything that might restrict the mind's horizontal, rather than its vertical, expansion is suspicious. I see it as the sign of an era under the thrall of image, whose modern expressions (film, television, web) have taken a horizontal set that relentlessly brings us down to earth.

Milestones

"I feel that I'm at the dawn of time, learning
a most basic lesson
But I don't know which." ²

I first met Roméo Savoie in 1967, while he was a practising architect in Saint-Léonard, in northwestern New Brunswick, and I have lost count of the many conversations we have had on subjects as varied as the necessity for an artist to remain engaged with his community – Acadie, his art – rigour, and his era – modernity. These conversations brought me confirmation on a number of choices that are not easily made in an environment that is barely emerging from a time when orality was the sole discourse and image a non-existent dimension. Needless to say, what follows draws in great part from this lengthy association and a friendship that echoes through the decades.

It can be stated as fact that before the 60s, there was virtually no Acadian iconography, except for photography. I was present, in 1965, at the first exhibition of local artists that showed awareness of having a stand on an art that took it as its duty to express their era. Organized by Claude Roussel at the brand new Université de Moncton, on the walls of the Lefebvre Residence common room, *Sélection 65* showed a will to shatter a certain aura

of silence and to catch up to an obvious historical delay. Two years later came *Sélection 67*, this time properly documented in a catalogue and exhibited in the infant Galerie d'art de l'Université de Moncton, for which I was one of the eight chosen artists, as was Roméo Savoie. I remember the novelty, the colours and the energy of his works, as well as his great generosity in sharing his knowledge and providing encouragement.

Renan said that we are all poets when we speak of ourselves. I believe that moments such as this provide a poetical affirmation regarding an Acadian-ness that has always desperately striven to anchor itself in folklore, often (and still) refusing to honour the courage of those who have attempted to give it a future. It cannot be denied that this future is predicated on the present and the past, but it is especially a manifestation of the need to find a self-image that takes into account this age that we have not chosen to inhabit. Poetry encompasses its makers' entire life and poets cannot help but tell the truth. This is why poetry was to be the first discourse in Acadie, its first literary expression, a movement to which Roméo Savoie was to bring a great contribution.

Writings

"these words traced on the wall
travel across the length of time
across all vastness
across all recollections for ever"³

It is somewhat peculiar that so many Acadian artists have combined visual arts and literature, in a twofold process where each impacts on the other. A far cry from dilettantism, this multidisciplinary has become an identifying feature of Acadian literature and painting from the 60s to the 80s. Savoie has developed a literary body of work that is pervaded by painting and indeed, where images as such – his emphasis on description and colour, for instance – acquire great importance. The reverse is also true, writing being part of a great number of his paintings, as can be seen in this retrospective.

Philippe Sollers was right to underscore the kinship between the tools of writing and those of painting, both used to produce markings. The series of black paintings that Savoie produced in the 90s is particularly revealing of his relationship with writing and the poetics of the painted work. Savoie arrives at his opaque and lustrous finish by diluting India ink in acrylic varnish, in a process where several applications of the glaze finally result in a texture and a colour that hide all previous layers.

As he readily admits, these various strata comprise various activities, images and confidential communications that are largely conveyed by writing. A kind of silting occurs that has much affinity with archaeology except that in the present case, the different layers are fused together and we will never access them singly. This process is reminiscent of Marcel Duchamp's in works such as *Why not Sneeze*, where the artist – himself a plastician poet – integrated the written element to such a degree that any procedure that would allow its content to be known would also destroy the object.

Gestures

"I strive to undermine the ease of painting
by embracing the appearance of awkwardness
of messiness that comes from quickly applied paint
keeping the freshness of the work"⁴

Ink is the compulsory, traditional, and now poetic material of writing, which occurs and dissolves in the digital frailness of our liquid crystal screens. There was a time when all writing was created, in its organic and inspirational dimensions, from the tracings of ink on paper, and the practice endures. India (or China) ink is the specific material of one artistic practice whose expression is based on line, character and writing, that of Oriental calligraphy. During the 50s, action painting as related to abstract expressionism extensively explored this artistic strategy as well as its conscious and unconscious relationship with the East. Works by Tobey, Pollock, Rothko, Motherwell and Kline or, in Europe, Hartung and Soulages, to name but these artists, generated a definite interest in gesture, line, the colour black and large canvases. Roméo Savoie is largely of that sensibility, as he wrote in his beautiful "Traces biographiques," the end piece of his collection *Trajets dispersés*, a book that is very much about painting:

"the need to solve appears life glides
the sea is blue
I'm now painting I'm thirty-six years old
Europe Hartung Manessier Matisse
Bissière Klein Soulages
how to solve I enter that place"⁵

Roland Barthes judiciously remarks in his essay on the American painter Cy Twombly that the artist "is saying in his own way that writing, essentially, is neither form nor usage but only gesture, the gesture that produces it by *letting it drag*: scramble, almost filth, carelessness."⁶ This is the function that most appropriately defines the form of writing

found in Savoie's work, since his style calls on gesture, signature, graphics and calligraphy, all elements that are in close connotation with writing. Over the years, this writing has gone through many transformations. It is undoubtedly more apparent in works such as the drawings done in Spain and Aix, or in *Hommes mécaniques*, but it comes up once again in more recent works, as words or writing that identify the painting or serve as its counterpoint. Place names appear, such as *Venezia* or *Toronto*, but also more enigmatic inscriptions such as *Mémoire de ville* or *Waterfall*. It is to be noted that Cy Twombly, Antoni Tàpies and Josef Beuys, three artists that Savoie greatly admires, use a similar strategy in their relationship with graffiti and the affirmation of their style.

Savoie has thus developed a writing, a style that, in the reiteration of the same gestures, has ended up defining his work. After circumstances forced him to interrupt his work for a rather long period, he told me how much his hand now lacked training, the kind of intuitive and organic knowledge of its characteristic gesture, and that he had to learn this once again to recapture his former ease. In the actions that we all use more or less unconsciously, there is also a manner that identifies us and gives us our style without our being in the least aware of it. Our way of walking, talking, opening a door, holding a book or sitting down are all part of a biological form of writing that leaves few or no traces except as they accumulate to create our own uniqueness, our poetics, and often our charm or beauty. It is quite a different process for an artist, whose work is the outcome of a series of gestures and of decisions that he must learn to decode and control in order to leave his own specific trace. Savoie's style has become identifiable through its constancy and its rigour, as exemplified by this retrospective.

Analogies

"If I put an object in a situation, it triggers a mental process similar to that triggered in trying to solve a riddle"⁷

Metaphor, a pillar for all poetry, always seem to orbit around two poles that can be moved so far apart that their common bond is difficult to detect. This is especially so in the works of Roméo Savoie, who creates links from writing to painting to object, interacting and intersecting links that destabilize and reinvent the work. The inclusion of objects wedged into thick, highly sensual paint has given many of the works a poetic function that keeps in perspective both Duchamp, gaining legitimacy for the artist's gaze, and a kind of playful, obsessive or tragic conception, as the artist wills to act, to leave a mark, or to overflow beyond the frame, strategies that have widely informed contemporary painting.





The poetics of the object seems to be articulated here in a circumstantial relationship that is a great favourite of Savoie's, who has used this analysis repeatedly. The object has a history, of course, and its chance encounter with the artist seems to be the kind of disconnection that served as a foundation for the Surrealist's aesthetics of the strange and the weird. Insofar as many of these objects already have their own story, they are part of the riddle of the work. Be it the weight of the plumb line in *Waterfall* or the candles tied in small bunches (*Kouchibouguac*), ropes (*Cordage*) or pieces of driftwood (*Hiroshima*), the textures left behind by fire (*Bois brûlé I*) or encaustic (*Spitfire*), the figures done in clay (*Portrait de famille*) or neon (*Red Waterfall*), or any of the many materials used to produce any texture, it can be seen that Savoie's work often rests on the distribution of the poles of these complex metaphors that feed off each other as their range increases.

This strategy is all the more interesting in that the metaphor is built not from elements of the same kind (as are elements of language in poetry), but by breaking down these boundaries in a wide-ranging reclaiming of the world, as recommended by Jean-Yves Pouilloux when he states that "to catch up with this lost moment, to recast its awesome power of jubilation, we have to recompose a world of language that gets rid of the distinctions among the terms that refer to touch, smell, taste, hearing and sight." This is what Savoie has attempted by including in his paintings objects that bypass both a full integration in the composition and a complete separation from it, that are instead constantly leading us to further discovery and reinvention, in a search for meaning that can only take shape in that unstable movement where the artist, the object and the viewer are poised in mutual trust.

Poetry is an art of intuition and allusion, based on image making and on certain rhythms that give language its musicality. Here, to be sure, the poetry is much more allusive, being in the register of connotation. It is very difficult to define this dimension and Savoie's work does not lend itself to an exercise where discourse would take precedence in its desire to reformulate in words what has first been cast in images. We are here before a visual experience that provokes us and monopolizes us to enjoy what only our eyes and our sight are able to grasp. Afterwards, when it comes time to speak about it, to make it of account, to enable a vague history of it, only poetry will be able to take up the challenge, its wide semantic portals held open, offering less a report than a kind of parallel motion to the artist's original process. In that sense, Savoie's painting begs to be written but never promises attainment of any goal or exhaustion of its subject. The result, to rephrase a concept dear to Jacques Derrida, would be a circular writing that never reaches its centre.

Greetings

Modernity has positioned art on the side of intuition by forever stirring language to a crisis so as to bring meaning to its materiality. In this proposition, painting represents nothing more than painting itself. What it suggests is a return to a state that predates language, recognition or history, to that instant preceding the father's discourse, preceding the Lacanian imagination, where the child drifts into approximate communication in a kind of bodily tussle with the mother that is not without affinity with the birth of poetry. This stage, both exalting and disquieting, is the promise that modernity brings, to which the 20th century has responded with an unprecedented panic. Actually, the adventure is far from having reached its conclusion. Art remains, after all, to remind us of this fundamental challenge, it remains alert and offers spiritual consolation in a period that has such a basic need for it. The art of Roméo Savoie, with its commitment to rigour, its insistence on beauty, its desire to promote consciousness and to bear witness to an era and a place, is fully part of this approach. Acadie is fortunate to have been able to count on the work of such an artist, at a time when it has also entered into its own redefinition, in order to join in the challenges that modernity continues to bring forward in developing a new humanitarian and planetary contract.

1 Roméo Savoie, "je ne connais pas cet homme," *Trajets dispersés*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1989, p. 28.

2 Savoie, "La lumière des feuilles," *Lèvres urbaines*, no. 27, 1996, p. 44.

3 Savoie, "l'eau brisée," *L'eau brisée*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1992, p. 17.

4 Savoie, "Regards sur XXI tableaux – XVI," *Trajets dispersés*, p. 66.

5 Savoie, "Traces biographiques," *Trajets dispersés*, p. 82-83.

6 Roland Barthes, "Cy Twombly ou *Non multa sed multum*," *L'obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 146.

7 Savoie, "Regards sur XXI tableaux – XIX," *Trajets dispersés*, p. 69.



33 Soleil couchant

Roméo Savoie : les bonnes questions

Virgil Hammock

Roméo Savoie est le doyen des peintres du Nouveau-Brunswick, quelle que soit la mesure dont on use. À 77 ans, il continue d'avoir une production artistique intéressante et exigeante. Il est un modèle pour tous les artistes du Nouveau-Brunswick, sans compter sa valeur d'icône pour les artistes acadiens. On l'émule moins pour son art – c'est un abstractionniste et son style est international – que pour son acharnement à être artiste dans une province où la vie artistique n'est pas facile, c'est le moins qu'on puisse dire. Ses sujets n'ont rien qui se réclame d'un art acadien, car c'est sur lui-même qu'il se penche

dans ses peintures, ou, comme il le dit : « Je veux regarder mes peintures pour comprendre qui je suis. Elles sont à propos de moi. Je suis celui qui les a faites. Je veux les regarder et voir qui je suis. » Cela étant dit, Roméo Savoie reste lié à la culture acadienne et à la vie artistique de Moncton. Il est né à Moncton en 1928 et a fait ses études au Collège Saint-Joseph, à Memramcook – le précurseur de l'Université de Moncton – où il obtient son baccalauréat ès arts en 1950.

Il termine son diplôme d'architecture en 1956, à l'École des beaux-arts de Montréal. L'architecture représentait un choix pratique pour le jeune Savoie : « J'étais fort en mathématiques et mes professeurs (à Saint-Joseph) m'ont conseillé de foncer. » C'était également le moment opportun d'être à Montréal et à plus forte raison à l'École des beaux-arts, alors que se tramait la révolution artistique du *Refus global*, à Montréal, et que cette école se trouvait au cœur de l'action. Des artistes tels que Paul-Émile Borduas, Jean-Paul Riopelle, Marcel Barbeau et d'autres étaient en train de mettre l'art sens dessus dessous au Québec. Cette révolution pas si tranquille entraîne Savoie dans les galeries et les expositions de Montréal, où il peut voir de lui-même ces abstractionnistes d'avant-garde. Il assiste donc à la naissance de la peinture moderniste au Canada; pourtant il n'est pas encore prêt à devenir un artiste. L'aspect pratique prend le dessus et il exerce sa profession d'architecte, d'abord à Montréal pendant trois ans, puis au Nouveau-Brunswick à compter de 1959, à Moncton et ensuite à Edmundston et à Saint-Léonard.

Au Nouveau-Brunswick, sa pratique d'architecture ne lui fait pas oublier ce qu'il a vu à Montréal. En 1964, Savoie décide de voyager longuement en Europe, dans le dessein d'y contempler les édifices et, bien sûr, les oeuvres d'art : « J'ai tout vendu. J'ai acheté une roulotte et j'ai sillonné toute l'Europe pour voir l'art et les édifices que m'avaient fait découvrir les livres et les revues. Puis je me suis réveillé. J'avais compris que je me sentais davantage chez moi en Europe qu'au Nouveau-Brunswick. » Savoie m'a ainsi confié que « le point de non-retour a été 1964, une année souche. Je suis revenu travailler au Nouveau-Brunswick pendant encore cinq ans afin de gagner suffisamment pour retourner en Europe. » Et c'est ce qu'il fit en 1970, après avoir laissé tomber l'architecture et décidé de devenir un artiste à temps plein.

C'est au cours de ce premier séjour en Europe qu'il se rend compte qu'il veut devenir peintre. Devant les grands édifices d'Europe, il se disait en lui-même qu'il pouvait en faire autant, mais devant les oeuvres d'art, même des tableaux plutôt modestes, il constatait qu'il en était incapable, mais qu'il voulait en faire, et quand Roméo Savoie veut faire quelque chose, il le fait. Il avait des bases solides en dessin depuis son passage à l'École des beaux-arts, une école des arts visuels qui se doublait d'une école d'architecture, et qui exigeait que tous les élèves prennent des cours de dessin. En Europe, il s'achète des

couleurs aquarelle, du papier, des pincesaux et se met à sa première peinture. Il avait la piqûre. Malgré leurs faibles dimensions, les aquarelles, qu'il réalise en Espagne pour la plupart, ont une grande importance symbolique. Elles étaient la preuve qu'il avait à la fois l'oeil et la main d'un peintre.

Que donnait à voir l'Europe à cette époque, en 1964 ? Un nom qui revient constamment en conversant avec Savoie est celui du peintre abstractionniste Antoni Tàpies dont le style de collage, *arte povera*, s'avérera une influence de première importance sur notre artiste. Ensuite, il y a les artistes du groupe Cobra, dont Karel Appel, Pierre Alechinsky et Corneille qui ont eux-mêmes été très influencés par la peinture gestuelle américaine. Les artistes français Georges Mathieu et Pierre Soulages sont également en vogue, et comme celle de leurs collègues du Cobra, leur peinture est très physique. Tous ces artistes exercent une attraction sur Savoie, non seulement en raison de la force matérielle de leurs oeuvres mais aussi pour les symboles qu'on y trouve, parfois apparents mais souvent cachés. La plupart de ces artistes, même s'ils sont abstractionnistes, vont chercher leurs sujets dans leur inconscient et se fondent sur le surréalisme, à l'instar de leurs homologues américains.

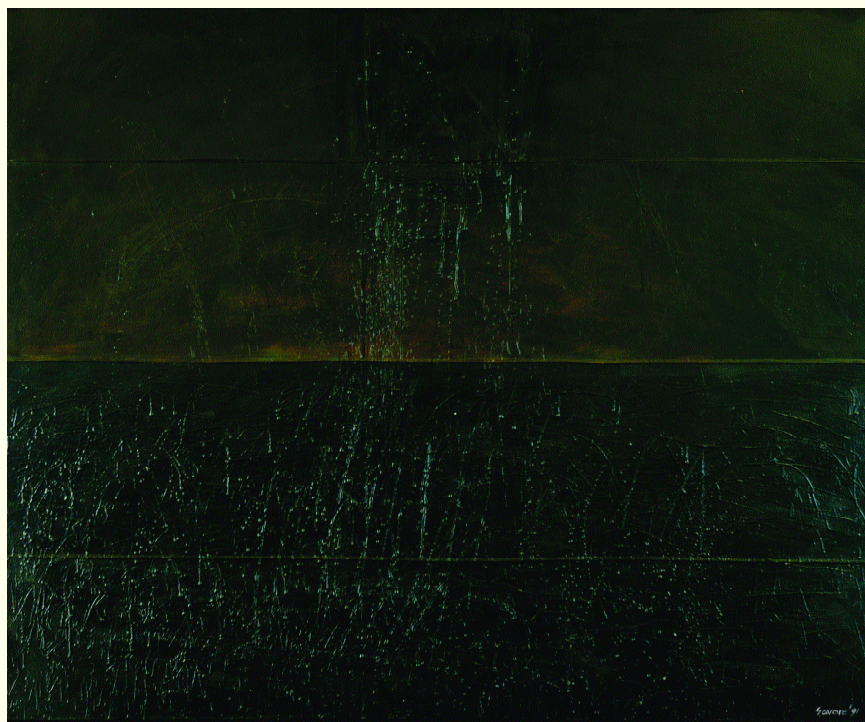
Le deuxième séjour de Savoie en Europe, cette fois en France, en 1970, lui donne l'occasion de s'engager longuement dans la création. Il installe son studio à Aix-en-Provence et, en autodidacte, part à la découverte de la profession d'artiste à plein temps. Pas de meilleur endroit pour ce faire qu'à Aix, patrie de Cézanne, sans doute l'artiste le plus engagé de tous les temps : « Je me suis enfermé dans l'atelier et je travaillais jour et nuit. Je prenais des cartes postales d'oeuvres de Cézanne et je me postais à l'endroit où il a peint le mont Sainte-Victoire. C'était un bon repère parce qu'on pouvait se rendre exactement à l'endroit où il s'était trouvé et regarder la même vue. On ressentait les émotions d'un autre être humain [Cézanne] dans son propre environnement. » Il ne fait aucun doute que la période qu'il passe en Europe, de novembre 1970 à juin 1972, est une expérience qui transforme sa vie : « La France, dit-il, m'a donné un sentiment d'appartenance. C'était magnifique. C'était comme être chez moi. »

Nous sommes ce que nous sommes par un enchaînement de circonstances, ou comme Savoie me l'a exprimé, « je suis qui je suis », mais il y a la question du libre arbitre et c'est un filon que Savoie exploite abondamment. Pour citer l'un de ses poèmes de la première époque, « j'ai laissé l'architecture comme on déménage ». N'était-ce de ces deux voyages en Europe, il serait un tout autre artiste, ou serait-il même un artiste ? Il aurait pu demeurer architecte et faire un peu de peinture en marge. Mais il fait ce que ses yeux et son coeur réclament. Il n'y a pas de meilleure façon d'apprendre sur l'art que de voir les grandes oeuvres d'art de ses propres yeux. Les livres et revues ne peuvent s'y substituer. Fort de toutes les oeuvres qu'il a vues en Europe, Savoie travaille comme un fou à son art dès son

retour au Nouveau-Brunswick : « Après le café du matin, j'allais faire mes huit heures à l'atelier. C'était comme un emploi, comme aller au travail. » Artiste prolifique, il travaille généralement par séries, sur plusieurs peintures à la fois.

Depuis quatre décennies, le fruit de ses labeurs a été mis en montre dans d'innombrables expositions solo et de groupe, et ses oeuvres font partie de grandes collections publiques et privées au Québec et aux Maritimes. Mais à mon avis, il est encore trop peu connu en dehors de sa province natale. Il y a des raisons à cela. Le Canada atlantique est la patrie de certains des artistes réalistes les mieux appréciés au pays – Alex Colville, les Pratt et Tom Forrestall, pour ne nommer que ceux-là. L'art acadien est très peu connu au Canada anglais. On pourrait dire de Savoie qu'il est nationaliste car il a beaucoup travaillé à l'avancement des valeurs et de la culture acadiennes au Nouveau-Brunswick, mais on aurait du mal à discerner quoi que ce soit d'acadien ou de nationaliste dans ses peintures, qui sont essentiellement internationales et modernistes. Pour ma part, ce sont là deux

34 Noir sur noir



qualités des plus valables en art et toutes deux sont remises en questions en ce moment chez les post-modernes. Savoie a été vivement critiqué parce qu'il réalise des oeuvres qui sont trop attrayantes ou qui manquent de substance, ou les deux à la fois. Autrement dit, elles sont trop belles. Personnellement, j'ai du mal à concevoir l'excès de beauté. Le monde comporte tant de laideur qu'on doit remercier le ciel de nous donner des artistes comme Savoie qui s'efforcent tant d'embellir le monde. Un autre péché qu'on attribue au modernisme, c'est que les oeuvres qui s'en réclament affichent une absence de contenu politique. L'art moderniste, c'est l'art pour l'art. Le verdict est tombé : culpabilité sur tous les chefs d'accusation, les peintures de Savoie sont belles et elles sont de l'art pour l'art. Cet état de chose n'amointrit cependant en rien l'importance ni le rôle de ce personnage central du développement de la culture acadienne au Nouveau-Brunswick.

Se pourrait-il que ses oeuvres, objets de beauté, lui nuisent ? Il est certain qu'il se trouve, dans les rangs de l'establishment artistique, des gens qui estiment que le contenu doit prendre le pas sur la beauté. Certains et certaines pensent que la beauté pourrait même faire entrave à l'art sérieux. Je m'inscris en faux devant l'idée que chez Savoie, comme chez de nombreux autres abstractionnistes, le contenu abstrait manquerait de sérieux. Le problème, c'est que son oeuvre est cérébrale et peut échapper à l'entendement à moins que l'on consente, pour l'observer, au même processus que celui qui l'a engendrée. L'oeuvre de Savoie est irréfléchie, mais de la non-pensée du maître zen et non pas d'un déficit de pensée. En fait, la pensée abonde dans son oeuvre. Comme il le dit lui-même, « on s'assoit sur son cul devant une toile vierge et on attend qu'il se passe quelque chose. Ce que je tente de faire, quand je m'assois devant la toile vierge, c'est de ne pas penser. Il s'agit d'un 'ne pas penser' dans le sens de la non-pensée zen. Avoir l'esprit clair. Puis tout à coup je suis debout et je suis en train de peindre, et c'est arrivé automatiquement. On est en train de faire quelque chose, on ne sait pas ce qui se passe, et voilà, ça apparaît. » Il précise que « étaler de la peinture, ce n'est pas penser. Il faut être prêt au plan émotif pour être en mesure de produire quelque chose qui établisse un lien avec soi-même, le soi du corps, des émotions. Le corps agit comme l'instrument de toutes ces énergies qui agissent à travers nous. »

Savoie a des influences américaines, en plus des européennes et canadiennes : « Je ne trouvais personne à émuler au Nouveau-Brunswick. Robert Rauschenberg a été mon père artistique parce que j'avais besoin de lui. C'est son regard que je cherchais à m'approprier. Dans les années cinquante, le centre mondial de l'art est passé de Paris à New York et il nous fallait changer aussi, pour avoir ces références-là, nous aussi. Nous sommes allés à Paris, et ce n'était pas là, et nous sommes allés à New York et c'était là. » C'est la pensée et le penser de Rauschenberg qu'il admire, cette manière qu'a l'artiste américain d'assembler des combinaisons étranges de matériaux, par exemple un lit, ou une chèvre empaillée,

pour en arriver à une oeuvre d'art digne d'intérêt. Il m'a aussi fait part de son admiration pour Jackson Pollock qui pouvait peindre à l'aide d'un bâton trempé dans de la peinture et réaliser des oeuvres belles et complexes. À l'instar de ses mentors, Savoie estime que tout est permis dans l'art, et il emploie toute méthode – la main, le bâton ou le pinceau – et toute matière qui lui tombe sous la main pour en arriver au résultat voulu.

Savoie se rend encore souvent en Europe et à New York : « Quand je m'ennuie, je saute dans l'avion et je vais quelques jours à New York; après ça, je tiens le coup un mois ou deux. Quand j'ai eu vent du nouveau Tate à Londres et du nouveau Guggenheim à Bilbao, je suis allé en Europe pour les visiter. C'était tellement enrichissant. J'étais rempli de joie. J'avais de quoi tenir plusieurs mois. Oh, mon Dieu, c'était si merveilleux. » Ce qui fait son admiration en Europe, et à un degré moindre, à New York, c'est « le respect qu'on accorde à l'art. C'est comme aller à l'opéra. » Cette référence à l'opéra nous a lancés sur le sujet de la musique, qui est également au coeur de son art : « J'écoute du Bach, bien sûr, mais ensuite j'ai découvert Ravel. J'étais fasciné par sa musique. Ses oeuvres pour piano sont restées dans ma vie. Ses deux concertos, particulièrement celui pour la main gauche. Quand je trouve un grand artiste, un peintre ou un musicien, que je regarde ses oeuvres et j'écoute sa musique, je sens que j'appartiens à ces gens-là. Je sens que je fais partie de quelque chose d'universel. »

J'avais un motif égoïste de vouloir m'entretenir avec Savoie. Il a récemment connu des problèmes cardiaques et subi un pontage assez lourd. J'ai moi-même survécu à une crise cardiaque et à une atteinte cancéreuse, il y a quelques années, et je m'intéresse vivement à l'impact d'événements comme ceux-là sur le processus de création. Rien de tel que la mort évitée pour centrer l'attention. Je lui ai demandé s'il n'avait pas eu peur de ne plus pouvoir peindre après son opération. Sa réponse : « Oui, j'ai eu peur de ne plus pouvoir peindre après l'opération ou bien que j'aie à tout recommencer à zéro. J'avais peur d'oublier tout le vocabulaire que j'avais appris depuis quarante ans. » Je me demandais si c'était l'aspect physique ou l'aspect mental qui le préoccupait et il a répondu ainsi à ma question : « C'était l'aspect émotif qui m'inquiétait, le côté physique pouvait aller. L'opération a bien réussi. Le coeur était bon mais le corps devait s'habituer au choc. Je craignais que les effets secondaires de l'opération troublent la chose la plus importante dans ma vie qui est la peinture et les choix que je fais en ce qui a trait à la conception graphique et aux couleurs. » De retour de l'hôpital, il recommence en peignant de petites oeuvres et revient au support papier de ses débuts comme artiste, en 1964. Il appose un timbre marquant l'année chinoise du Singe sur du papier, comme point de départ d'une petite peinture. D'autres peintures sur papier portant des timbres ont suivi, finissant par former une série, comme à l'accoutumée. Ces petites peintures ont ensuite donné naissance à d'autres de plus grandes dimensions pour enfin culminer dans des oeuvres grand

format sur le même sujet. Sa réflexion, à la suite de son opération, l'a mené à jeter un regard sur l'oeuvre entière de sa vie d'artiste. Il avait produit toute une série de séries : *Venezia*, *Tableaux totémiques*, *Arbres*, *Éventails*, *All the Children*, entre autres. L'idée lui est venue de créer une série d'oeuvres sur ces séries antérieures, en manière de résumé. C'est ce qui l'occupait en mars 2005 lorsque je lui ai rendu visite à son atelier, et ce qui en ressort, en tous cas au moment où je l'ai vu travailler, est étonnant. Nos plus récentes créations devraient toujours être les meilleures, notion de grande valeur mais qui ne s'avère pas toujours. Savoie, lui, est actuellement au meilleur de sa forme.

« Qu'est-ce que la créativité ? » demande Savoie, et il répond ainsi : « La peinture, ce n'est que quelque chose qu'on appelle de l'art. On pourrait brûler toute la peinture qui s'est faite partout dans le monde et l'art subsisterait. L'art, c'est faire quelque chose à partir de rien. Un peu comme un dieu. Et on apprend quelque chose à travers ce cheminement. On apprend à poser les bonnes questions. » Non seulement Savoie a-t-il posé les bonnes questions, il nous a livré de satanées bonnes réponses.



35 Italie



28 Totémique 1

Roméo Savoie: The Right Questions

Virgil Hammock

By any measure Roméo Savoie is the dean of New Brunswick painters. He is 77 years old and he is still producing interesting and challenging art. He is a role model for all New Brunswick artists, not to mention an icon for Acadian artists. His iconic role has little to do with his art work; he is an abstractionist and international in style, but with his steadfast devotion to being a full time artist in a place, New Brunswick, where artistic life is difficult to say the least. There is nothing in his subject matter that shouts Acadian art, but rather, his paintings are about himself or, as he says, "I want to look at my work to understand who I am. The paintings are about me. I am the one who made them. I want to look at my work and see who I am." That being said, Roméo Savoie is linked to Acadian culture and the artistic life of Moncton. He was born in Moncton in 1928, and educated at Collège Saint-Joseph in Memramcook – the forerunner of the University of Moncton – graduating in 1950 with a Bachelor of Arts degree.

By 1956, he had completed a degree in architecture at the École des beaux-arts in Montreal. Architecture was a practical choice for the young Savoie: "I was good at mathematics and my teachers (at Saint-Joseph) said go ahead." But it was also a good time to be in Montreal and a very good time to be at the École des beaux-arts, as this was the time of the artistic revolution of *Refus global* in Montreal and the art school was at the centre of the action. Artists such as Paul-Émile Borduas, Jean-Paul Riopelle, Marcel Barbeau and others were turning Quebec art upside-down. This not so quiet revolution drew Savoie into Montreal's galleries and exhibitions where he could see these avant-garde abstractionists first hand. He was present at the birth of Modernist painting in Canada; nevertheless he was not ready to become an artist. Practicality intervened and he practiced as an architect, first in Montreal for three years, then in New Brunswick from 1959, first in Moncton and later in Edmundston and Saint-Léonard.

In New Brunswick, even though he was working as an architect, Savoie did not forget what he had seen in Montreal. In 1964, he decided to take a long trip to Europe with the idea of looking at buildings and, of course, art: "I sold everything, bought a camper and went all over Europe to see all the art and the buildings that I had seen in books and magazines. Then I woke up. I realised that I was more at home in Europe than I was in New Brunswick." As Savoie said to me, "1964 was the breaking point – the seminal year.

I went back to New Brunswick for another five years to make enough money to return to Europe." And indeed he did, he returned to Europe in 1970 after quitting architecture and making up his mind to become a full time artist.

It was during that first trip to Europe in 1964, however, where he realised that he wanted to be painter. He looked at the great buildings in Europe and thought, to himself, "I can do this", but when he saw the art, even modest paintings, he realised that this was something that he could not do, but it was something that he wanted to do and when Roméo Savoie wants to do something, he does. He did have a good background in drawing from his studies at the École des beaux-arts which was both an art school and an architecture school and where all the students were required to take drawing. In Europe, he bought himself water colours, paper, brushes, and proceeded to make his first painting. He was hooked. The resulting water colours done mainly in Spain, while modest in size, were symbolically very large in importance. They proved that he had both the eye and the hand of a painter.

What was there to look at in 1964, in Europe? One name that comes up over and over in conversations with Savoie is the Spanish abstractionist Antoni Tàpies whose collage style, *arte povera*, was to be a major influence on the artist. Then there were the artists of the *Cobra* group such as Karel Appel, Pierre Alechinsky, and Corneille who, themselves, were greatly influenced by American action painting. The French artists Georges Mathieu and Pierre Soulages were also in vogue and, like their *Cobra* colleagues, engaged in very physical painting. All of these artists appealed to Savoie not only because of the physical force of their work, but as well their use of symbols in their paintings which were sometimes apparent, but often hidden. Most of these artists, even though they were abstractionists, relied on their subconscious for subject matter and were rooted in Surrealism, as were their American counterparts.

The second trip to Europe, this time to France, in 1970, allowed Savoie a long period of committed work. He set up a studio in Aix-en-Provence and proceeded with self-study to be a full time professional artist, and what better place to do this than Aix? Aix-en-Provence was the home of Cézanne, possibly the most committed artist of all time. Savoie commented: "I closed myself in the studio and I worked day and night. I used to take postcards of Cézanne and place myself where he painted Mont Sainte-Victoire. It was a good reference because you could go exactly where he was and look at the same scene. You had the feelings of another human being [Cézanne] in his environment." He stayed in Europe from November 1970 to June 1972. There is no doubt that this experience changed his life: "France, he said, gave me a sense of belonging. It was great. It was like I was home."

We are who we are through a series of circumstances, or as Savoie put it to me, "I am who I am", but there is the matter of free will and Savoie has exercised that option with a vengeance. To quote a line from an earlier poem, "I left the practice of architecture like one leaves an apartment." Had he not spent those two periods in Europe, he would be a very different artist or maybe not an artist at all. He might have remained an architect while perhaps doing some painting on the side. He did what his eyes, and his heart, told him. There is no better way to learn about art than to look at great art first hand. Books and magazines are poor substitutes. Armed with a vision of the great art he had seen in Europe, Savoie worked like a mad man as an artist on his return to New Brunswick: "After coffee in the morning, I would work eight hours a day in the studio. It was like going to work, a job." He is a prolific artist working generally in series with several paintings on the 'go' at the same time.

The results of his labours have been seen in countless one person and group exhibitions over the last forty years; as well, he has works in important public and private collections in the Maritimes and Quebec. However, to my mind, he is not known well enough outside of his native province. There are reasons for this: Atlantic Canada is known as home to some of the best known realist artists in the nation – Alex Colville, the Pratts and Tom Forrestall to name only four. Acadian art, unfortunately, is little known in English Canada. Savoie could be viewed as a nationalist as he has done much to bring Acadian values and culture to the forefront in New Brunswick, but you would be hard pressed to identify anything Acadian or nationalistic in his paintings as they are both international and modernist in their nature. These are two qualities in art that I value as well and both are questioned at the moment by post-modernists. Savoie has been berated by critics for making paintings that are too attractive and/or lacking substance. In other words they are too beautiful. To my mind, there is no such thing as too beautiful. The world can be an ugly place and thank God for artists such as Savoie who work hard to make this world more beautiful. Another sin placed at modernism's door is that its art works lack political content. Modernist art is art for art's sake. The verdict is in and it's guilty as charged. Savoie's paintings are beautiful and they are art for art's sake. However, these facts do not lessen his role or importance as a pivotal figure in the development of Acadian culture in New Brunswick.

Could it be that his paintings, as beautiful objects, work against him? There are certainly those in the art establishment today who believe that beauty is secondary to content. Some might even think that beauty might get in the way of serious art. I would challenge the idea that the abstract content of Savoie's work, and that of many abstractionists, is not serious. The problem is that his work is cerebral and not easily grasped unless you are willing to enter the work in the same process in which it was created. Savoie's work is

mindless, but it is the mindlessness of a Zen master rather than the absence of thought. Indeed there is much thought in his work. He puts it this way: "You sit on your ass and look at a blank canvas until something happens. What I am trying to do, when I am sitting in front of a blank canvas, is not to think. This is 'not thinking' in the Zen sense of not thinking. Clearing your mind. Then all of a sudden I am up and painting, and that happens automatically. You are doing something and you don't know what is happening and then it appears." Further, he says that "just putting paint on is not thinking. You have to be emotionally ready to be able to do something as a link to yourself which is your body, your emotions. Your body just operates as an instrument of all these energies working through you."

Savoie has American as well as European and Canadian influences: "I could not find anyone to emulate in New Brunswick. Robert Rauschenberg was my artistic father because I needed him. His view was what I wanted to achieve. In the fifties the centre of art changed from Paris to New York and we had to change too because we wanted those references too. We went to Paris and it was not there, we went to New York and it was there". It is Rauschenberg's thinking and way of thinking that he admires: the way that the American artist puts together odd combinations of materials in his art such as a bed or stuffed goat and ends up with interesting art. He also told me that he admires Jackson Pollock for being able to paint with a stick dipped in paint and once again end up with beautiful and complex paintings. Savoie, like his mentors, believes that all is fair in art and he uses any method – be it his hands, a stick or a brush – or material that falls to hand to get the results he wants.

Savoie still goes to New York and Europe often. "When I am lonely, he says, I just jump on an airplane and go to New York, spend three or four days and I am good for a couple of months. When I heard about the new London Tate and the new Guggenheim, in Bilbao, I went to Europe and saw them. It was so enriching. It filled me with joy. I was good for months. Oh my God, it was so wonderful." What he admires about Europe, and to some extent, New York, is "the respect they have for art. It is like going to the opera." His reference to opera brought up the subject of music which is also central to his art. "I listen to Bach, of course, but then I discovered Ravel. I was fascinated with his music. His piano music has stayed with my life. His two concertos, in particular the one for the left hand. When I find a great artist, a painter or a musician, I look at his work or listen to his music, I feel that I belong to those people. I feel that I am part of something that is universal."

There was a selfish reason that I wanted to talk to Savoie. He recently had heart problems and had successfully undergone serious bypass surgery. I had survived a heart attack and a bout of cancer a couple of years ago myself, and I am very interested in how such events



29 Totémique 2

30 Totémique 3



affect the creative process. There is nothing like a near death experience to focus one's mind. I asked him if he had been afraid that he would not be able to paint following his operation. He replied: "Yes, I was afraid that I would not be able to paint again or I would have to start all over again. I was afraid that I would forget all of the vocabulary that I had acquired over the last forty years." I wondered if it was the physical or the mental part that worried him, to which he answered: "It was the emotional part that worried me, the physical part was OK. The operation was a success. The heart was alright, but the body had to adjust to the shock. I was afraid that it [the aftereffects of the operation] would affect the main thing in my life which is painting and the choices I make such as graphic design and colour." He started by doing small works after returning from the hospital and he returned to paper just as he did when he started as an artist in 1964. He put a stamp, one honoring the Chinese year of the monkey, on a piece of paper as the starting point for a small painting. Other paper paintings with stamps followed, creating, as usual, a series. These small paintings led to ones a little larger and, finally, to large works on the same theme. Another product of the reflections following his operation was a backward look at all of the work that he had done during his life as an artist. There were a series of series: *Venezia, Totems, Trees, Fans, All the Children*, among others. The idea emerged to create a series of works based on these past series – a sort of summing up. This was what was going on when I visited his studio in March of 2005 and the result, at least at the point where I saw it, is amazing. One's new work should always be the best work, which is a notable idea, but not always met. Savoie is at the top of his form.

"What is creativity?" Savoie asks and he answers this way: "Painting is just something you call art. You could burn all that painting in the world and art would still exist. Art is making something out of nothing. A little bit like a god. You learn something through that process. You learn to ask the right questions." Savoie has not only asked the right questions, he has given us some damn good answers.



De l'œil au corps : l'œuvre pictural de Roméo Savoie

Marie-Noëlle Ryan

« Le peintre apporte son corps »... Cette phrase du poète Paul Valéry offre une clé de lecture féconde pour aborder l'œuvre pictural de Roméo Savoie. Celui-ci, en effet, ne s'adresse pas à un regard désincarné, intellectuel; il fait intervenir l'appréhension physique de notre expérience du monde où le regard doit se mêler au corps, en suivre les gestes, les mouvements, se faire toucher. La peinture, ici, n'est pas simplement cette « chose mentale » dont parlait Léonard de Vinci; elle s'incarne dans le monde vécu, devient un pont entre le corps et l'esprit, un langage qui permet de parler *autrement* de nos expériences et de nos

sensations. Savoie donne une chair aux mots que l'on utilise pour conceptualiser ces dernières : profondeur, espace, lumière, ombre, geste, danse, blessure... Ces mots évoquent certes ce que le corps vit et perçoit, mais ils restent le plus souvent des coquilles vides ou des images abstraites qui s'adressent à l'esprit. Or, comme le disait le philosophe Merleau-Ponty, en peinture, « il ne s'agit plus de parler de l'espace et de la lumière mais de faire parler l'espace et la lumière qui sont là. »¹

Ne plus parler de ce qui est mais *faire parler* ce qui est : le déploiement de la matérialité concrète du tableau, le jeu sur les textures et les marques sur la surface, le geste imprégné dans la pâte de la peinture et les coulures, voilà ce qui permet à la peinture de Savoie d'exprimer plus directement nos expériences perceptives et affectives. La peinture devient source de sensations, expérience physique concrète, mais aussi « réflexivité du sensible » (Merleau-Ponty) et questionnement de cette expérience. Elle ne se contente jamais d'être une simple image et appelle d'autres lectures du monde qui, par l'intermédiaire du regard, rejoignent le corps entier et le kaléidoscope de ses expériences propres : « l'interrogation de la peinture vise en tout cas cette genèse secrète et fiévreuse des choses dans notre corps »².

Ces lectures et ces expériences auxquelles invite l'œuvre de Savoie se déclinent sur plusieurs registres, passant de l'abstraction pure à la figuration, de l'évocation littéraire ou poétique (les phrases ou noms de ville inscrits directement sur la toile) à l'insertion d'objets concrets qui affirment directement leur présence (corde, branches d'arbre, bois brûlé, éventails, bouquets de fleurs séchées, chandelles). Cette diversité des registres est elle-même multipliée par la diversité des techniques et des matériaux utilisés ainsi que de leurs multiples combinatoires : *dripping*, peinture aux doigts, grattage, lettres au pochoir, *body print*, encaustique, encre de Chine, objets trouvés, collage, insertion de photographies, etc. Chaque tableau nous appelle à faire de nouvelles expériences, à partager un univers perceptif et corporel qui ne ressemble pas au précédent. Que ce soit par les effets de texture créés en additionnant plusieurs couches de peinture ou d'encaustique, qui donnent un grain particulier à la surface et appellent la main autant que l'œil, ou encore par la technique du grattage, qui va parfois jusqu'à la laceration et la perforation de la toile ou du bois, le tableau n'est jamais, comme le voulait jadis la tradition, une simple surface faite pour réfléchir le monde à la manière d'un miroir ou d'une image photographique. Sorte de *terra incognita* qui appelle à l'aventure, il se donne ici plutôt comme une expérience à faire, un monde à sentir et à imaginer, une invitation à investir le corps entier dans la matière et le mouvement de la surface peinte.

Le critère du réalisme qui a réduit pendant des siècles la peinture à un art d'imitation de la nature et faisait de l'exactitude de cette imitation un critère d'excellence³ n'intéresse pas la peinture de Savoie, en effet. Cette dernière s'inscrit plutôt dans la droite ligne de la

tradition moderniste, instaurée par les impressionnistes – qui réclamaient un réalisme « rétinien » de la vision – et radicalisée avec des peintres comme Malévitch, qui exigeait que l'on cesse de considérer le tableau comme devant se soumettre servilement à l'image du réel et s'en faire la copie au lieu de revendiquer une autonomie propre⁴. Au réalisme de la copie du monde, Malévitch opposa en effet la réalité de la toile, la matérialité de sa surface, des couleurs, dans lesquelles il voyait une autre forme de réalité, non moins noble ou réelle que la précédente. Le « réalisme » de Savoie pousse dans une autre direction cette exigence de reconnaissance de la matérialité du tableau en cherchant à y intégrer celle du corps et des objets qui nous entourent. Le réalisme ici est celui de la corporéité et du mouvement des êtres, pas de leurs figures ou leur ressemblance exacte. Ce faisant, il devient en même temps questionnement sur notre rapport aux images et jeu avec ce « réel » qui est en fait toujours une image *construite* que nous nous en faisons.

Ce « jeu-question » sur la réalité et sur le rapport à l'expérience vécue est frappant dans certains tableaux, comme par exemple celui de la série intitulée *All the Children* (2002) où apparaît cette image ancienne tirée du film *Evangeline*, où l'on voit une femme qui attend quelqu'un avec un bouquet de fleurs. À son regard inquiet est juxtaposé, dans une sorte de face à face déplié sur une surface continue, une image peinte qui évoque la structure d'un bateau mais aussi l'exubérance d'un jet lumineux qui pourrait autant évoquer des larmes que de la joie. Le contraste entre les deux images, de types complètement hétérogènes (photographie, peinture au pinceau et aux doigts), est accentué par celui entre le noir et blanc d'un côté, et la couleur de l'autre.

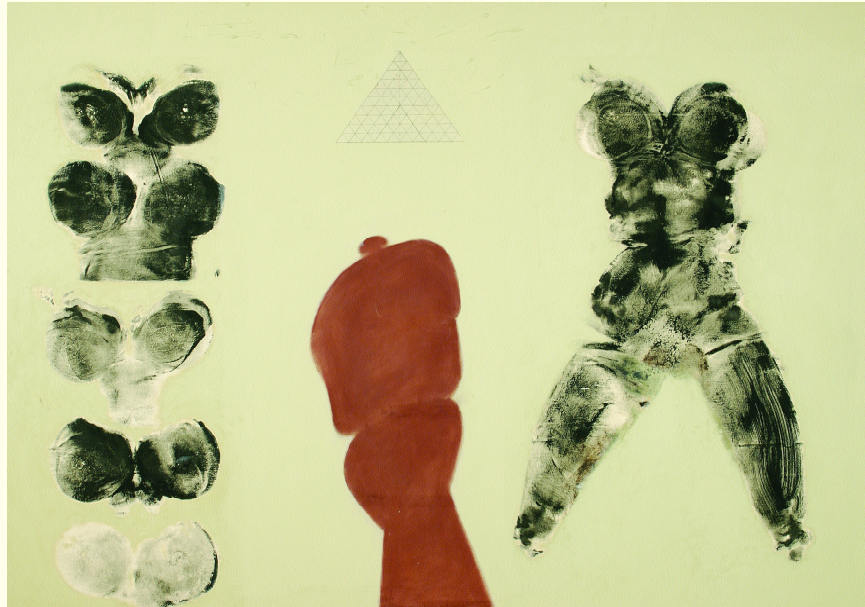
Dans la même série, d'autres tableaux reprennent certains de ces éléments, mais d'une toute autre manière et dans un tout autre style, qui n'est pas sans évoquer certaines œuvres du peintre allemand Anselm Kiefer. Le bouquet de fleurs tenu par Évangéline devient ici réel. Les fleurs sont utilisées à la fois pour créer une texture sur la surface du tableau, où les pétales tombent en pluie dorée, et comme bouquet-objet placé au centre. La couleur jaune, également, qui souligne maintenant par un trait épais une partie du tableau où l'on aperçoit des silhouettes de ceux qui pourraient être justement les *children* évoqués en filigrane par le titre écrit à la main, que l'on reconnaît mêlé à la texture de la toile. Vu de loin, on pourrait penser ici qu'il s'agit d'un tableau abstrait mais la richesse de la surface travaillée permet à Savoie de créer des effets de paysage, de brouillard, voire de tempête, où se mêlent des éléments parfois figuratifs (silhouette de personnages), parfois littéraires (l'écriture), parfois carrément concrets (le bois, les bouquets de fleurs séchées) et qui donnent à l'ensemble une corporéité et une force évocatrice rares.

Le sujet de *All the Children* est, on l'aura deviné, éminemment historique et politique. Mais l'art de Savoie permet de dépasser la référence directe pour déployer un nouvel univers de

sensations, d'imaginaire et d'expériences perceptives qui donne à ces tableaux une présence réelle, actuelle, que la simple évocation historique ne permettrait pas de rendre. C'est pourquoi d'ailleurs ces tableaux dépassent aussi ce qu'on pourrait appeler leur prétexte historique pour rejoindre une dimension plus universelle. On retrouve d'autres allusions historiques ou politiques ponctuelles dans l'œuvre de Savoie (qui fait cependant feu de tout bois, pourrait-on dire, puisqu'elle ne se limite aucunement à un seul type de sujets) comme dans *Kouchibougouac* (1991) ou le triptyque *Hiroshima* (1997). Mais, à chaque fois, ces sujets particuliers rejoignent une dimension universelle grâce à la richesse évocatrice de leur texture et de leur mouvement, renforcée par les objets insérés dans les œuvres qui affirment leur présence immédiate et concrète devant nous (paquets de chandelles et lampions posés sur une étagère en acier évoquant un autel dans *Kouchibougouac*; morceaux de bois brûlés et reste de tronc d'arbre aux formes animales dans *Hiroshima*), mais qui se mêlent aussi à la matière et à la gestuelle picturale pour se fondre en une sorte de complexe image-objet qu'une lecture purement visuelle ou conceptuelle ne peut pas rendre.



15 Green Frog and Yellow Mammoth



Dans un autre registre, l'œuvre de Savoie joue aussi souvent sur la juxtaposition image-écriture. Le fait que le peintre soit également écrivain y est peut-être pour quelque chose, quoique l'on retrouve chez d'autres peintres ce lien entre le geste pictural et le geste « scriptural », notamment chez Cy Twombly et Anselm Kiefer. Le pouvoir d'évocation des mots (par exemple, des noms de ville comme dans *Capri*, *Toronto* ou la série *Venezia*) ajoute une sorte de direction à l'interprétation de l'image, mais cette direction n'est pas non plus limitative, d'autant plus qu'elle semble parfois contradictoire avec le référent en question. C'est le cas notamment de la série *Venezia* (1992), où l'évocation de cette ville mythique est loin de l'image que l'on s'en fait habituellement. Venise sous un soleil noir, dans la nuit ou la tempête, quoi de plus éloigné de l'imaginaire populaire ! Mais cet écart ajoute en réalité à la valeur poétique de l'évocation, Venise retrouvant ainsi une sorte de mystère que son aura touristique lui a fait perdre depuis longtemps. Les eaux devenues troubles se transforment en vecteurs de rêve, en matière vive et animée d'un esprit nouveau, inconnu de nous à ce jour, et que nous percevons maintenant autrement.

Mais cet usage de l'écriture ne se limite pas non plus à la simple transcription de phrases ou de mots isolés, comme référents directs à des éléments de la réalité ou comme jeux de

mots entre la lettre et la signification, comme dans *Red Waterfall* écrit en néon bleu, ou *Green Frog*. Il vient parfois se combiner au geste pictural, s'y substituer, démontrant ainsi la parenté entre les deux : l'écriture manuelle peut devenir dessin, le dessin peut devenir écriture. Les résultats se ressemblent parfois tellement qu'on peine à distinguer la part de l'un ou de l'autre. C'est le cas notamment de *Black Fan* (1982-1997) où l'on se prend à suivre le trait jaune comme pour le lire, d'autant plus qu'il s'ajoute à d'autres traits, de facture complètement différente, mais qui évoquent également une tentative d'écriture, des ébauches de lettres. Parmi celles-ci, les circonvolutions du trait jaune dominent cependant, à cause de la couleur bien évidemment, mais aussi parce que ce sont elles qui impriment le mouvement général du tableau qui aspire littéralement le regard vers lui.

Dans certaines toiles, ce qu'on pourrait appeler le « geste scriptural » se fait plus agressif et se transforme en perforations ou en lacérations, comme dans *Mémoire de ville 2* (1991) ou *Red Waterfall* (1997). La surface picturale porte ces marques comme une peau des cicatrices, en même temps qu'elles participent presque naturellement, pourrait-on dire, à la texture et au mouvement général du tableau, apaisant en quelque sorte le caractère agressif du geste comme tel. Les perforations ou les lacérations deviennent alors partie du tableau et non élément surajouté, se mêlant à l'ensemble de la texture pour la rendre plus complexe et plus riche.

C'est là que réside la force de l'œuvre de Savoie, dans cette manière unique d'intégrer une grande diversité de techniques, de matériaux, de formes et de gestes afin de les fondre à chaque fois dans une nouvelle œuvre, qui réussit ce que le philosophe allemand Theodor Adorno appelait le « tour de force » de l'apparence artistique : créer une unité du divers qui passe pour naturelle parce que justement les différents éléments constitutifs du tableau se fondent ensemble comme s'ils avaient toujours été unis organiquement. On ne voit plus dès lors, comme dit encore Adorno, la colle qui les tient ensemble. Un des tableaux les plus intéressants à cet égard est *Tempest* (1999), sorte de synthèse matérielle et visuelle d'une grande complexité, qui fait intervenir plusieurs registres picturaux, plusieurs types de techniques et de matériaux mais qui impose néanmoins avec force son unité physique et sa présence. Et c'est la qualité de cette présence qui nous interpelle par tous nos sens et non simplement comme une image vite consommée et désincarnée.

1 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 59.

2 *Ibid.*, p. 30.

3 Le critère de la réussite en peinture a longtemps été le « rendu » de la réalité de sorte que plus un tableau imitait parfaitement le réel, plus il *faisait illusion* sur ce réel comme s'il avait même la prétention de s'y substituer, plus le peintre était censé être doué et génial. C'est d'ailleurs ce talent d'imitateur et d'illusionniste qui valut au peintre grec Xéusis sa grande réputation, la légende voulant qu'il ait réussi à si bien imiter des raisins, que des oiseaux vinrent les picorer...

4 Kazimir Malévitch, « Manifeste suprématisme », dans *Écrits*, éd. établie par Andréï Nakov, nouv. éd. rev. et augm., Paris, Ivrea, 1996.



From Eye to Body: The Pictorial Oeuvre of Roméo Savoie

Marie-Noëlle Ryan

"The painter brings his body" ... Poet Paul Valéry's statement offers a key to a fertile reading of Roméo Savoie's pictorial oeuvre. In his work, Savoie does not seek our disembodied, intellectual gaze; he introduces the physical apprehension of our experience of the world, where the gaze mixes in with the body, follows the body's gestures and motion, lets itself be touched. Painting, here, is not merely the "mental object" spoken of by Leonardo da Vinci; it is incarnate in the world as we live it, becoming a bridge between the body and the mind, a language that lets us speak *otherwise* of our experiences and sensations. Savoie gives flesh to the words we use to translate these into concepts: depth, space, light, shadow, gesture, dance, wound... To be sure, words such as these evoke what the body



51 Calliope

experiences and perceives, but more often than not, they remain empty shells or abstract images directed at the mind. However, as we are told by philosopher Merleau-Ponty, in painting “the aim is no longer to speak of light and space but to give voice to actual light and space.”¹

Ceasing to speak about what is and *giving speech* to what is: deploying the painting’s concrete materiality, playing on texture and surface markings, gesture pressed into the thickness of the paint and its dripping, this is how Savoie’s painting more directly expresses our



perceptive and affective experiences. Painting becomes a source of sensory impact, a concrete physical experience, but also a “sensorial reflectivity” (Merleau-Ponty) and a questioning of this experience. It is never satisfied with simply being a picture and compels new readings of the world which, through our eyes, reach the whole body and access the kaleidoscope of our own experience: “Questioning the painting is in all instances directed to the secret and febrile genesis of things in our body.”²

These readings and experiences suggested by Savoie's work are parsed in various registers, from pure abstraction to figurative, from literary or poetic allusions (sentences or place names written directly on the painting) to inserting objects that concretely affirm their presence (rope, tree branch, burnt wood, fans, dried flowers, candles). Diversity in range is further multiplied by diversity in the materials and techniques used as well as their many combinations: dripping, finger painting, scraping, stencilled letters, body print, encaustic, India ink, found objects, collage, inserted photographs, and so on. Each work calls us to live new experiences, to share a perceptive and corporeal universe that is dissimilar to the preceding one. With textural effects obtained by applying several layers of paint on wax, giving the surface a particular grain and appealing as much to the hand as to the eye, or with scraping techniques that sometimes lead to lacerating and piercing the canvas or the wood, a Savoie painting is never, as tradition once demanded, a simple surface created to reflect the world as does a mirror or a photographic image. A kind of *terra incognita* that calls us to adventure, his painting is rather an event to be experienced, a world to be felt and imagined, an invitation to involve the whole body in the matter and the movement of the painted surface.

The criterion of realism, which for centuries confined painting to an imitation of nature and considered the precision of imitation as a standard of excellence³, is of no interest in examining Savoie's art. His work is a direct product of the modernist tradition inaugurated by the Impressionists – who insisted on a 'retinal' reality of vision – becoming more radical still with painters such as Malevitch, who demanded that painting stop having to abjectly submit to, and copy, the image of reality, and be allowed its autonomy⁴. To the realism of a copy of the world, Malevitch opposed the reality of the canvas, the materiality of its surface, its colours, which he read as another form of reality no less noble or real than the former. Savoie's 'realism' exercises its demand for the recognition of the materiality of the painted work in a different direction, by attempting to integrate that of the body and of the objects that surround us. Realism here resides in the corporeity and the movement of beings, not their figure or their exact likeness. As such, it also both questions our relation to images and toys with 'reality', which in fact is always a *constructed* image that we make of it.

This playing on and questioning of reality and its relationship to individual experience is striking in some of the paintings, for instance in the series titled *All the Children* (2002) where a vintage image excerpted from the film *Evangeline* shows a woman awaiting someone with a bouquet of flowers. Juxtaposed to her look of worry, in a kind of face-off unfolding on a continuous surface, is a painted image that suggests the structure of a ship but also the exuberance of a blast of light that might just as easily suggest tears as joy. The contrast between the two absolutely heterogeneous images (brush and finger painting,

photograph) is underscored by that between a black and white treatment on one side and colour on the other.

In the same series, other works make use of some of the same elements, but in a very different manner and style that bring to mind some of the works by the German painter Anselm Kiefer. Here the bouquet of flower held by Evangeline becomes real. The flowers are used both to create texture on the surface of the painting, in a golden shower of falling petals, and as a bouquet-object that sits at its centre. The yellow colour is also a reality, thickly underlining a part of the painting featuring silhouettes that could very well be precisely those of the children hinted at in the hand-written title, deciphered as it melds into the texture of the canvas. From a distance, this might seem to be an abstract work, but the richness of the painted surface allows Savoie to produce illusions of landscape, fog and even storm, that are penetrated by elements that are sometimes figurative (silhouettes), sometimes literary (writing), at other times decidedly concrete (wood, bouquets of dried flowers), conferring a rarely achieved corporeity and evocative power to the whole.

As can be surmised, the subject of *All the Children* is eminently historical and political. But Savoie's art carries us past direct reference and spreads before us a new universe of sensations, imagination and perceptual events that give these paintings a real, actual presence that a strictly historical evocation is unable to kindle. This is also why these paintings go beyond what may be called their historical pretext to attain a more universal dimension. Other sporadic historical or political allusions can be found in Savoie's work (who uses anything at hand, one could say, since he never restricts his choice to one type of subject) for instance in *Kouchibouguac* (1991) or the triptych *Hiroshima* (1997). However, these specific subjects unfailingly extend to a universal dimension because of the evocative richness of their texture and movement, further sustained by the insertion in the pieces of objects that affirm their immediate and concrete presence before us (bunched candles and votive lights placed on a steel shelf reminiscent of an altar, in *Kouchibouguac*; burnt pieces of wood and animal-shaped remains of a tree, in *Hiroshima*) but which are enfolded by the pictorial matter and gesture, coalescing into a complex object-image that resists a purely visual or conceptual reading.

In a different frame of reference, the juxtaposition of image and writing is also played out in many of Savoie's works. This may have something to do with the fact that the painter is also a writer, notwithstanding that other painters have linked the pictorial and the scriptural actions, notably Cy Twombly and Anselm Kiefer. The evocative power of words (the names of cities, for instance, as in *Capri*, *Toronto* or the *Venezia* series) adds something of a direction in interpreting the image, but not a restrictive direction however, inasmuch as the image sometime seems to contradict the associated referent. A case in point is



Savoie's series *Venezia* (1992), an evocation of the mythical city that is much removed from our customary image of it. Venice under a black sun, in the night or during a storm: what could be further from the popular imagination! But this distance actually adds to the poetic value of the evocation, restoring to Venice a quality of mystery that has long ago yielded to its aura of tourism. As the waters turn murky, they become vectors of dream, their living matter now hosts a new spirit, one that had remained unknown to us until then, and that we now perceive otherwise.

But this use of writing is not simply a transcription of isolated words or sentences either directly referring to elements of reality, or connected in a play between word and referent, as in *Red Waterfall*, written in blue neon, or in *Green Frog*. Words are by times combined with pictural gesture, or act as its replacement, demonstrating their kinship: handwriting can turn into drawing and drawing can transform into writing. Results are sometimes so similar that discrimination between each role is hindered. This is notably true of *Black Fan* (1982-1997) where we find ourselves following the yellow line as if we could read it, all the more since it is added to other lines of an entirely different nature, but which also suggest an attempt to write, letters roughly drafted. Among these, however, the circumvolutions of the yellow line predominate because of the colour, necessarily, but also because they impel the general movement of the work, which literally draws the eye to itself.

In some of the paintings, what could be termed the 'scripting gesture' has more aggressiveness, transforming into perforations and lacerations, as in *Mémoire de ville 2* (1991) or *Red Waterfall* (1997). The painted surface bears these as skin does scars, while the traces simultaneously, and we might say, naturally participate in the painting's texture and general flow, as if soothing the aggressive quality of the gesture itself. Perforations or lacerations then become part of the painting, not additionally but fused into the overall texture to increase its complexity and richness.

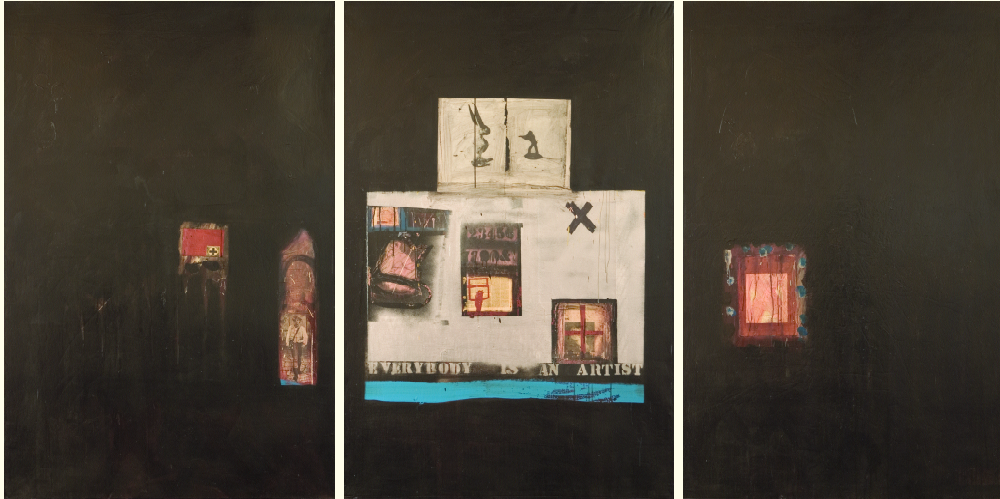
This is where Savoie's work displays its strength, in his unique way of incorporating a great diversity of techniques, materials, shapes and gestures, each time commingled into a novel piece, each one successful in achieving what the German philosopher Theodor Adorno called the "tour de force" of artistic representation: unifying diversity in a manner that is perceived as natural precisely because the work's various components are melded as if they had always existed in an organic singularity. The glue between them can no longer be seen, again in the words of Adorno. One of the most interesting paintings in this regard, *Tempest* (1999), is a kind of physical and visual synthesis of great complexity, that includes several levels of representation, several types of techniques and materials, but with a forcefully compelling physical unity and presence. It is the quality of this presence that engages us through all our senses, not merely as a quickly consumed and discarnate image.

1 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 59.

2 *Ibid.*, p. 30.

3 The long-held criterion for a successful painting was how well it rendered reality, so that the more perfectly a painting imitated reality, the more it gave illusion of that reality even to the point of claiming to replace it, the more talent and genius the artist was purported to possess. It is precisely his talent as imitator and illusionist that was responsible for the reputation enjoyed by the Greek painter Xeusis: legend has it that he so excelled at imitating grapes that birds came to peck at them.

4 Kazimir Malévitch, "Manifeste suprématisiste," in *Écrits*, ed. Andréi Nakov, new ed., rev. and enl., Paris, Ivrea, 1996.



Roméo Savoie peintre ou l'insistance silencieuse de l'artiste engagé

Jean-Émile Verdier

L'âme de l'oeuvre

L'oeuvre peint de Roméo Savoie a une âme. Une chose est de le dire, et une autre est de le voir. Dans *58 indices sur le corps*, Jean-Luc Nancy dit ceci de l'âme : « L'âme est matérielle, d'une tout autre matière, une matière qui n'a ni place, ni taille, ni poids. Mais elle est matérielle, très subtilement. Aussi échappe-t-elle à la vue. »¹

Cette âme, l'oeuvre peint de Roméo Savoie la propose au corps de l'histoire. Car l'histoire est un corps; corps glorieux ou cadavre, il n'y a pas de juste milieu. Roméo Savoie en sait quelque chose, car il appartient au peuple acadien, dont la gloire tient au fait d'avoir résisté à son démembrement en répondant à la Grande Déportation par un « enracinement dans le silence » selon l'expression de l'historien Léon Thériault, de Moncton. Pour Nancy, « ce que partagent le cadavre et le corps de gloire, c'est la splendeur rayonnante immobile :

21 Bety's

en définitive, c'est la statue. Le corps s'accomplit dans la statue », et il ajoute qu'« en réalité, le corps ne cesse de bouger. La mort fige le mouvement qui lâche prise et renonce à bouger. Le corps est le bougé de l'âme. »²

S'il y a une histoire de la peinture en Acadie, elle commence ainsi, par le frémissement que l'œuvre de Roméo Savoie insuffle à la culture de son peuple, qui ne cesse plus désormais, et pour toujours, de retrouver son âme dans le mouvement sourd que lui impose cet œuvre.

Le souffle du tableau

Dans un petit dessin qu'il réalisa en 1987, Roméo Savoie écrit cette phrase : « parler serait de trop ». L'insertion d'un texte dans l'image n'est pas nouvelle dans l'œuvre du peintre. Déjà en 1967, dans *Green Frog and Yellow Mammoth* par exemple, Savoie utilise le mot au même titre que les artefacts qu'on retrouve régulièrement dans sa peinture, tels des imprimés, des photographies, des objets usuels ou leurs fragments, et tout dernièrement des fleurs séchées.

Le petit dessin diffère cependant dans la mesure où se trouve là un énoncé à part entière, et qui plus est, un énoncé du peintre lui-même. Dans *Beuys*, une peinture de 1984, Savoie avait déjà inséré une phrase : « everybody is an artist ». Mais il y a assez de pistes pour considérer cet énoncé comme une citation. Le titre de l'œuvre nous porte à croire que c'est Beuys qui s'exprime à travers cette phrase, et puis les mots sont écrits à l'aide de pochoirs, alors que dans le dessin de 1987, ils sont manuscrits. Mais il y a plus car la phrase chapeaute deux masses foncées rondes. Leur dessin est obtenu à partir du tracement de deux gribouillis nés du même type de geste, un mouvement circulaire sans doute assez rapide pour que le tracement échappe à un quelconque contrôle de la main. L'enjeu était probablement de dessiner approximativement deux masses rondes. L'artiste leur donnera en quelques traits supplémentaires l'aspect de deux idéogrammes d'arbre rapidement esquissés. Ces deux masses noires ont surtout la puissance de ces regards intenses, qui nous fixent si singulièrement dans les autoportraits. Cela suffit pour nous convaincre que le peintre a trouvé là un moyen plastique pour convoquer l'esprit de quiconque se sentira happé par cet étrange regard aussi profond qu'inouï.

Ce regard qui nous tire à l'écart, qui crée l'intimité qu'il faut pour que deux âmes entrent en dialogue, ce regard qui, en s'adressant à notre âme, s'adresse surtout au pouvoir qu'elle a d'insuffler un mouvement au corps mort dont elle est la prisonnière, ce regard donc, eh bien il est présent dans chacun des tableaux de Roméo Savoie. Telle est la poésie de ce grand peintre.



Un certain jour de 1964

La puissance de ce regard, qui hante les tableaux de Roméo Savoie, le peintre l'a sans doute reconnue un certain jour de 1964, en France, à Paris, au détour d'une rue, là, dans la vitrine de l'une des nombreuses galeries d'art de la Rive Gauche. Il y aperçut un tableau qui changea sa vie. Savoie était alors architecte et diplômé de l'École des beaux-arts de Montréal en 1956. Il possédait déjà une très sérieuse sympathie pour les arts plastiques puisqu'il était allé à Montréal pour se former en architecture, à la suite d'un baccalauréat ès arts du Collège Saint-Joseph de Memramcook obtenu en 1950. Il avait alors 22 ans. Il revint dès lors à Moncton, sa ville natale, où il travailla pendant trois ans pour divers architectes, puis il s'établit à son compte. Entre 1959 et 1970, il signa, seul ou en association, une cinquantaine d'ouvrages, tous bâtis au Nouveau-Brunswick. À la mi-temps de cette

décennie, en 1964, il partit en Europe sillonner l'ancien monde pendant près d'un an. C'est lors de ce voyage qu'il fit cette expérience décisive, après laquelle il se mit à la peinture. Roméo Savoie la raconta à Sue McCluskey en insistant davantage sur un doute radical qui l'avait envahi, alors qu'il était sur le parvis de la cathédrale Notre-Dame de Paris :

« I took off to France to rethink something, because architecture wasn't doing what I wanted it to do. Architecture is only 10 per cent creative work. It's mainly a business. I didn't want to be a businessman.

I looked at Notre Dame de Paris, and I looked at that and I said: 'I can do that, I know how it works.' Then I turned around and there was a little guy there, with a little painting, about twelve inches by eight inches, and I looked at that and I was astounded: I didn't know how to do that. My ego really took a kick in the pants to find out that here I am, this great architect, I can do cathedrals, and here's this small painting and I can't do that. »³

Je suppose que cet épisode a précédé celui de la sidération de Roméo Savoie devant un tableau dans la vitrine d'une galerie de la Rive Gauche, comme si ce tableau lui avait révélé les conditions qui allaient lui permettre de transcender l'impasse existentielle dans laquelle il se trouvait, et dont il avait senti les effets devant la cathédrale.

Le regard sidérant d'une texture unique pour la voix commune d'un peuple différent

Le désir auquel la pratique de l'architecture ne répondait pas, Roméo Savoie en avait sans doute depuis toujours reconnu l'idée dans l'engagement social de son père. Parlant de son rapport à l'Acadie lors d'une entrevue, le peintre s'exprime ainsi :

« Ici [parlant de l'Acadie], c'est moi. Je sens que j'appartiens à ce qui se passe ici. Je voudrais continuer à ma façon le projet de mon père (NDLR Calixte Savoie) qui voulait faire entrer les livres français partout dans les écoles et les foyers. Il voulait que tous aient accès à la culture. Je participe donc à un projet culturel et il m'est impossible de le nier. En fait, je ne veux rien nier. Je suis Acadien et ce que je suis va toujours imprimer mon œuvre. »⁴

La dernière phrase résonne comme une fatalité, que l'artiste choisira de retourner en une véritable espérance. Roméo Savoie est né Acadien. Il est né donc au sein de l'histoire d'un peuple marqué par la Grande Déportation. Or, Savoie a trouvé, dans la peinture, le moyen de donner un sens plus qu'historique à son acadianité, en offrant à cette histoire

l'occasion de continuer à se faire au-delà de tout ressentiment. Car l'histoire se souvenant du pire, n'en doit pas moins envisager le meilleur. Telle est sans doute la leçon que Calixte Savoie transmet à son fils.

Roméo Savoie ne se détourna pas tout de suite de l'architecture. Ce n'est qu'après avoir séjourné de novembre 1970 à juin 1972 à Aix-en-Provence, où il se consacra entièrement à la peinture, qu'il délaissa son premier métier. De retour à Moncton, il partagea alors son temps entre l'atelier du peintre, les charges de cours qu'il avait au Département des arts visuels de l'Université de Moncton et la diffusion des arts plastiques en Acadie.⁵ Depuis, la culture acadienne compte dans ses rangs l'œuvre immense de Roméo Savoie – fruit de l'insistance silencieuse d'un homme qui, un jour, a perçu quelque chose à travers un tableau, qui n'a plus cessé de faire de lui cet artiste que nous connaissons, poète et peintre, œuvrant à la fois dans la profondeur du vocable et le tenu du visible.

« J'ai tout copié! J'ai copié tout le monde! Et j'ai constaté que personne d'autre n'avait fait ça comme ça, personne d'autre n'arrivait à cette texture... »⁶ : ces paroles décrivent sans doute les premiers pas de Savoie peintre. En témoignent les œuvres réalisées entre 1965 et 1976 environ. Pendant ces années d'apprentissage, il faut soupçonner une chose que Savoie exprime certainement lorsqu'il fait le constat que « personne d'autre n'arrivait à cette texture ». Il faut connaître l'homme pour saisir d'emblée qu'il ne parle pas d'une marque de style, qui le distinguerait de tous les autres peintres : « Il a le regard doux, la voix feutrée et sa présence nous interroge, comme si on était plus signifiant que ce qu'on ose avouer »⁷, nous dit Martin Pitre. Cette remarque insiste sur l'effet d'un silence : un regard, une voix, une présence, et non pas un propos, un argument, ou un discours. Sans doute se trouvent déjà là, en trois mots, la marque distinctive de l'œuvre de Savoie : un regard pour une voix, ici et maintenant, là, comme jamais.

Un regard pour une voix, ici et maintenant, là, comme jamais, qui dit dans le petit dessin de 1987, que « parler serait de trop ». Un regard pour une voix, ici et maintenant, là, qu'il faut reconnaître comme ce que le peintre a nommé, lui, sa « texture », et qu'il faut comprendre comme cette voix, ce souffle, qui mobilise notre attention sans que nous puissions évoquer autre chose que ce trouble auquel les tableaux du peintre nous introduisent en congédiant les quelques repères savants sur lesquels nous comptons pour nous sauver du silence dans lequel les œuvres nous entraînent.

Dans la peinture de Savoie, les phrases comme « kiss me », « c'est assez », « parler serait de trop », « everybody is an artist »; les mots comme « green frog », « yellow mammoth », « Toronto », « mémoire de ville », « red waterfall »; les titres des œuvres comme *Dessins d'Espagne*, *Hommes mécaniques*, *Dessins d'Aix*, *Body Print (Shadow)*, *Arc-en-ciel*, *Black Fan*

Drawing, Capri, Cordages, Black Paintings, Falaise, Bateau vert, Lighting, Koutchibougouac, Tableau totémique, Venezia, Spitfire, Grand rouge, Waterfall, Hiroshima, Portrait de famille, Black Fan, Tempest, All the Children, Bois brûlé; les objets adjoints aux tableaux comme des fleurs séchées, des photographies, un fil à plomb, des morceaux de bois calcinés ou polis par la mer, des néons, des bustes, des lampions, des cordes, des éventails; des motifs iconographiques qui réfèrent à la nature, au corps, à la lumière, à l'écriture, à l'histoire de la peinture même, à certains artistes en particulier comme Beuys, Rauschenberg ou Betty Goodwin; toute cette matière à lire, à reconnaître, à nommer, n'alimente pas ce que l'historien d'art appelle *l'istoria* de l'œuvre, c'est-à-dire le récit, l'événement, l'anecdote, dont l'artiste peint une image de telle sorte qu'elle aura la propriété de raviver chez le spectateur le savoir qu'il a déjà de ce récit, de cet événement ou de cette anecdote. Bien des artistes se complaisent dans cet exercice de satisfaire l'érudition de leurs spectateurs en en appelant à ce qu'ils savent déjà.

Roméo Savoie ne met pas entre lui et son spectateur un supposé savoir. Il instaure, dans l'interstice du tableau et du regard qui s'y pose, un silence aussi incommensurable qu'irréductible, qui ne s'avère conciliable qu'avec le silence cinglant qui hante tout être, dès lors qu'il évoque chez lui, le vide, le rien, le nulle part, l'absence de sens autrement dit. En général, de cette absence de sens, on n'en veut rien savoir, et elle s'impose du coup à l'être sous le trait de l'Oubli. L'œuvre de Roméo Savoie ne cesse pas de raviver cet Oubli dont l'être humain s'accommode tellement. C'est cet Oubli, que nous rencontrons dans ce regard sidérant que chaque tableau de ce peintre pose sur nous.

« Parler serait de trop », avait écrit Roméo Savoie un jour de 1987. Oui, parler serait de trop devant l'œuvre immense du peintre, mais pas au risque de l'Oubli. Il ne faut plus cesser dorénavant de montrer, et montrer encore, les œuvres magnifiques de cet artiste, de parler, et parler encore, de chacun des tracements qui les composent, d'écrire, et d'écrire encore, ce qu'elles nous inspirent, parce qu'il y règne, et y règnera toujours, « une lumière qui dans ma bouche s'éteint »⁸.

1 Jean-Luc Nancy, *58 indices sur le corps*, Québec, Nota Bene, 2004, p. 14.

2 *Ibid.*, p. 22, 33.

3 Roméo Savoie cité par Sue McCluskey, « Disciple of Joy », *Telegraph Journal* (Saint-Jean, N.-B.), 5 décembre 1998, New Brunswick Reader, p. 14.

4 Gérald Leblanc, « Roméo Savoie : intelligence », *Ven'd'est*, no 53, janvier-février 1993, p. 52.

5 Herménégilde Chiasson, « L'excellence de la modernité », *L'Acadie Nouvelle* (Caraquet), 4 novembre 1994, p. 49 : « Conscient des déficiences du milieu en ce qui touche les infrastructures culturelles, il [Roméo Savoie] n'hésitera pas à s'engager dans diverses entreprises dont certaines sont devenues aujourd'hui des institutions. C'est ainsi qu'il sera appelé à jouer un rôle de premier plan dans la mise sur pied de la Galerie Le Cavreau; l'organisation du premier centre d'art acadien, le Clapet, à Barachois, à la fin des années 60; le groupe des 6 de Moncton dont il fera partie au début des années 70; la naissance de la Galerie Sans Nom dont il sera l'un des membres fondateurs, etc. »

6 Roméo Savoie cité par Gérald Leblanc, *Ven'd'est*, p. 52.

7 Martin Pitre, « Roméo Savoie peint ce qui se passe en lui », *L'Acadie Nouvelle* (Caraquet), 10 décembre 1992, p. 26.

8 Georg Trakl, « De profundis », *Gedichte*, 1913.



Roméo Savoie Painter, or the Silent Insistence of the Engaged Artist

Jean-Émile Verdier

The soul of his art

Roméo Savoie's painted oeuvre has a soul. To state it is one thing, to see it another. In his *58 indices sur le corps*, Jean-Luc Nancy has this to say about the soul: "The soul is material, of an entirely different matter, matter that has neither place, size nor weight. But it is material, though in a very subtle way. Thus it remains beyond our sight."¹

Through his painted work, Roméo Savoie proffers this soul upon the body of history. For history is indeed a body – body of glory or corpse, there is no middle ground. Roméo

Savoie knows something about this, being of the Acadian people whose glory resides in having resisted dismemberment and responded to its Great Deportation by “rooting down into silence,” in the words of Moncton historian Léon Thériault. According to Nancy, “the corpse and the body of glory share a characteristic, an immobile and radiating splendour: a statue, in the final analysis. The body finds its achievement in the statue,” but he adds that “as a matter of fact, the body never ceases to move. Death stills movement, which lets go and waives mobility. The body is the ‘movedness’ of the soul.”²

If there is a history of painting in Acadie, this is how it starts, in the quivering breath that Roméo Savoie’s art infuses into the culture of his people, which now and forever will recognize its soul in the subdued movement of his compelling work.

The breath of the painting

In a small drawing he made in 1987, Roméo Savoie wrote this sentence: “parler serait de trop” [speaking is uncalled for]. This insertion of text in an image was not a first for the painter. As far back as 1967, in *Green Frog and Yellow Mammoth* for instance, Savoie uses words in the same capacity as the artefacts that are a standard part of his paintings: printed material, photographs, everyday objects or fragments thereof and just lately, dried flowers.

That small drawing is different however, in that it is a statement in its own right and moreover that it is the painter’s own statement. In his 1984 painting *Beuys*, Savoie has inserted the sentence “everybody is an artist.” But he provides sufficient hints to identify the statement as a quotation. The work’s title leads us to assume that the words are Beuys’, and the words are stencilled on, as well, while in the 1987 work, they are handwritten. Furthermore, his own sentence subsumes two dark rounded masses, two doodles issuing from the same kind of gesture: a circular motion that is no doubt quick enough for the marking to evade any control by the hand. The point was probably to draw an approximation of two round masses. The artist added a few more strokes that yielded what looks like two rapidly sketched ideograms of a tree. More importantly, the two black shapes take on the power of the intense gaze that pinions us so uniquely in self-portraits. This is enough to convince us that the painter has found here a formal technique that summons the mind of anyone who feels captured by this strange gaze, as deep as it is unfathomable.

This gaze that draws us aside, creating the private space that enables a dialog between two souls, this look which is directed to our soul, is also directed to the soul’s power to breathe movement into the dead body holding it captive. This look is present in each and every one of Roméo Savoie’s works. Such is the poetics of this great painter.



On that day in 1964

The power of that gaze, which haunts Roméo Savoie's paintings, was no doubt brought to the painter's attention on a specific day in 1964, in France, as he rounded a street corner in Paris, in the display window of one of the many art galleries on the Rive Gauche. He saw there a picture that changed his life. By then, Savoie was a practising architect, with a diploma awarded by the Montreal School of Fine Arts in 1956. He was already deeply

taken with the plastic arts, having gone to Montreal to train in architecture after earning his Bachelor of Arts degree at the Collège Saint-Joseph in Memramcook, New Brunswick, in 1950. He was then 22 years old. He returned to his native Moncton, worked for various architectural firms over the next three years, then established his own practice. Between 1959 and 1970, on his own or with partners, he designed some fifty structures all built in New Brunswick. Halfway through the decade, 1964, he went to Europe to roam around the Old World for most of that year. It was on this journey that a decisive experience occurred, after which he was to devote himself to painting. As he told this story to Sue McCluskey, he placed much emphasis of the radical doubt that overcame him while he stood in the courtyard of Notre Dame de Paris:

"I took off to France to rethink something, because architecture wasn't doing what I wanted it to do. Architecture is only 10 per cent creative work. It's mainly a business. I didn't want to be a businessman.

I looked at Notre Dame de Paris, and I looked at that and I said: 'I can do that, I know how it works.' Then I turned around and there was a little guy there, with a little painting, about twelve inches by eight inches, and I looked at that and I was astounded: I didn't know how to do that. My ego really took a kick in the pants to find out that here I am, this great architect, I can do cathedrals, and here's this small painting and I can't do that."³

I assume that this episode preceded the 'stunning' of Roméo Savoie, the 'sideration' he underwent while looking at a painting in a Left Bank art gallery window, as if that painting had revealed to him the conditions that would allow him to transcend the existential dilemma he was facing and whose effects he had felt while in front of the cathedral.

The stunning gaze of a unique texture for the common voice of a different people

In the desire that remained unfulfilled in him by architecture, Roméo Savoie had no doubt always recognized the idea of his father's social engagement. This is how the painter expressed his relationship with Acadie in an interview:

"Here [speaking of Acadie], that's me. I feel that I belong to whatever happens here. I would like to pursue in my own way my father's project, of bringing French books to every school and home. He (Editor's note: Calixte Savoie) wanted everyone to have access to culture. I am part of a cultural venture and it's impossible for me to deny it. Actually I don't want to deny anything. I am Acadian and what I am will always imprint on my work."⁴



42 | Tempest

This last sentence has a fateful resonance, which the artist will choose to convert into a genuine hope. Roméo Savoie was born an Acadian. He was born, that is, within the history of a people branded by the Great Deportation. However, Savoie has found in painting a way of giving his Acadian identity a meaning that goes beyond the historical, by providing history with an opportunity to continue unfolding beyond all resentment. History may remember the worst of things but it must nevertheless look forward to the best. This was no doubt the lesson that Calixte Savoie was able to pass on to his son.

Roméo Savoie did not immediately turn away from architecture. Only after he had lived a while in Aix-en-Provence, from November 1970 to June 1972, practising painting full time, did he relinquish his former profession. On his return to Moncton, he divided his time between the artist's studio, the classroom duties he had accepted in the Department of Visual Arts at Université de Moncton, and the dissemination of plastic arts in Acadie.⁵ Since then, the Acadian culture has included in its ranks the formidable life work of Roméo Savoie – the outcome of a silent insistence by a man who one day felt something

as he looked at a painting, who has never ceased becoming the artist that we know, a painter and a poet, working from both the depths of voice and the flimsiness of the visible.

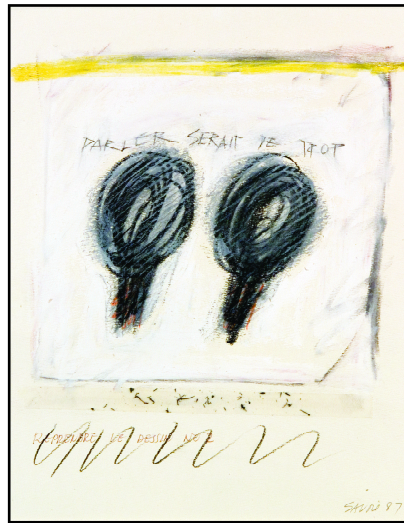
"I copied everything! I copied everyone! And I noticed that nobody else had done this quite like this, nobody else was getting this texture..."⁶ These words without a doubt describe Savoie's first attempts as a painter, as exemplified by his works from about 1965 to 1976. During these formative years, one can hear a hint of what Savoie certainly means when he states that "nobody else was getting this texture." To know the man is to immediately understand that he is not referring to a stylistic feature, something that would separate him from all other painters. "He has a mild gaze, his voice is soft and his very presence is a question, as if one were more significant than one would dare admit,"⁷ wrote Martin Pitre. This comment hinges on the effect of silence: a gaze, a voice, a presence, instead of a view, a rationale or a discourse. In these three words, we are undoubtedly touching upon the distinctive mark of Savoie's oeuvre: a gaze for a voice, here and now, present, as never before.

A gaze for a voice, here and now, present, as never before, telling us in the small 1987 drawing that "parler serait de trop." A gaze for a voice, here and now, present, which we must recognize as what the painter has called his "texture," and which needs to be understood as this voice, this breath that strikes our attention without letting us evoke anything but the unease inspired by the painter's works, brushing aside any scholarly notions that we might depend on to save us from the silence into which we are swept.

In Savoie's painting, sentences such as "kiss me," "c'est assez," "parler serait de trop," "everybody is an artist"; words and phrases such as "green frog," "yellow mammoth," "Toronto," "mémoire de ville," "red waterfall"; painting titles such as *Dessins d'Espagne*, *Hommes mécaniques*, *Dessins d'Aix*, *Body Print (Shadow)*, *Arc-en-ciel*, *Black Fan Drawing*, *Capri*, *Cordages*, *Black Paintings*, *Falaise*, *Bateau vert*, *Lighting*, *Kouchibouguac*, *Tableau totémique*, *Venezia*, *Spitfire*, *Grand rouge*, *Waterfall*, *Hiroshima*, *Portrait de famille*, *Black Fan*, *Tempest*, *All the Children*, *Bois brûlé*; the objects affixed to the paintings such as dried flowers, photographs, a plumb line, pieces of burnt wood or driftwood, neon tubing, busts, votive lights, ropes, fans, iconographic patterns referring to nature, to the body, to light, to writing, to the history of art itself, to specific artists such as Beuys, Rauschenberg or Betty Goodwin; this entire set of matter to be read, recognized, named does not contribute to what art historians call the *istoria* of the work, that is the account, the occurrence or the anecdote that the artist paints into an image so that it will be able to rekindle, in the viewer, previously absorbed knowledge concerning the account, the occurrence or the anecdote. Many artists fall into the self-serving exercise of satisfying their viewers' erudition by calling on what they already know.

Roméo Savoie does not place a presumed body of knowledge between himself and his viewer. He establishes, in the interstice between the painting and the eye that rests upon it, a silence as immeasurable as it is irreducible, that can only be matched by the stinging silence that haunts every being, inasmuch as it conjures up emptiness, nothingness, nowhere, the absence of meaning in other words. In general, we want nothing to do with this absence of meaning, and can only deal with it as the Forgotten. The work of

Roméo Savoie is relentless in reviving in us this Forgotten that human beings find so convenient. We encounter this very Forgotten in the stunning gaze beamed upon us by each of the painter's works.



00 Parler serait de trop

"Parler serait de trop," wrote Roméo Savoie one day in 1987. Yes, speaking is uncalled for as we contemplate the painter's tremendous oeuvre, but not if it leads to Forgetting. We cannot, from now on, stop showing again and again the magnificent paintings due to this artist, to speak, again and again, of each of its constitutive tracings, to write down, again and again, the result of its inspiration, because in their midst glows, and will glow forever, "a light that in my mouth is quenched".⁸

1 Jean-Luc Nancy, *58 indices sur le corps*, Quebec, Nota Bene, 2004, p. 14.

2 *Ibid.*, p. 22, 33.

3 Roméo Savoie quoted by Sue McCluskey, "Disciple of Joy," *Telegraph Journal* (St. John, N.B.), 5 December 1998, New Brunswick Reader, p. 14.

4 Gérald Leblanc, "Roméo Savoie : intelligence," *Ven'd'est*, no. 53, January-February 1993, p. 52.

5 Herménégilde Chiasson, "L'excellence de la modernité," *L'Acadie Nouvelle* (Caraquet), 4 novembre 1994, p. 49:

"Aware of the lack of cultural infrastructures in the community, he [Roméo Savoie] will unhesitatingly engage in various enterprises, some of which have become established institutions today. Thus he was called on to play a prominent role in establishing the Galerie Le Cavreau; in organizing the first Acadian arts center, the Clapet in Barachois, in the late 60s; the group of 6 in Moncton that he belonged to in the early 70s; the birth of the Galerie Sans Nom of which he was a founding member, etc."

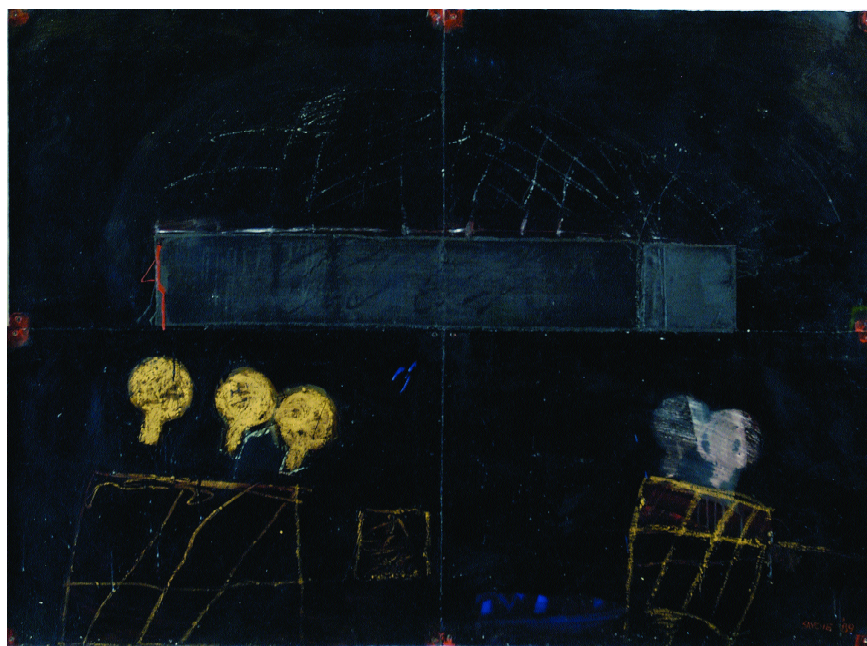
6 Roméo Savoie quoted by Gérald Leblanc, *Ven'd'est*, p. 52.

7 Martin Pitre, "Roméo Savoie peint ce qui se passe en lui," *L'Acadie Nouvelle* (Caraquet), 10 December 1992, p. 26.

8 Georg Trakl, "De profundis," *Gedichte*, 1913.

Autres œuvres en montre / Other works on display

25 Tableau noir



72

43 Feu (avec l'artiste / with the artist)











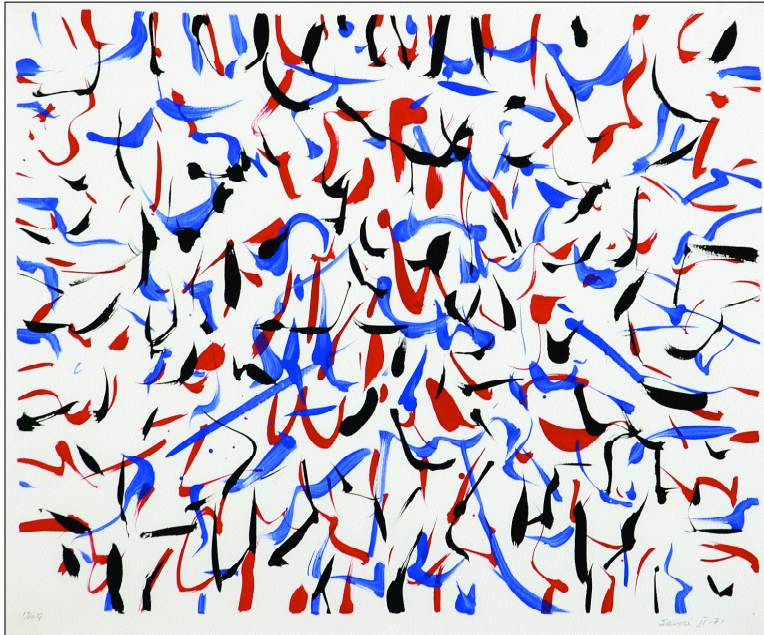
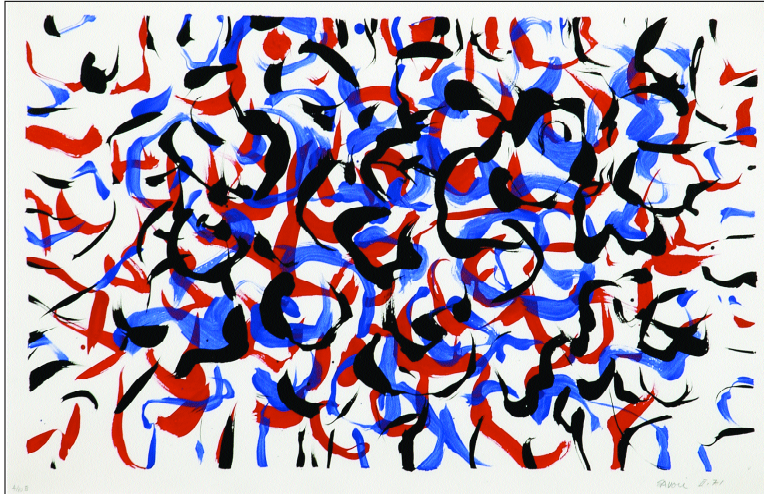
23 - Airie bleu

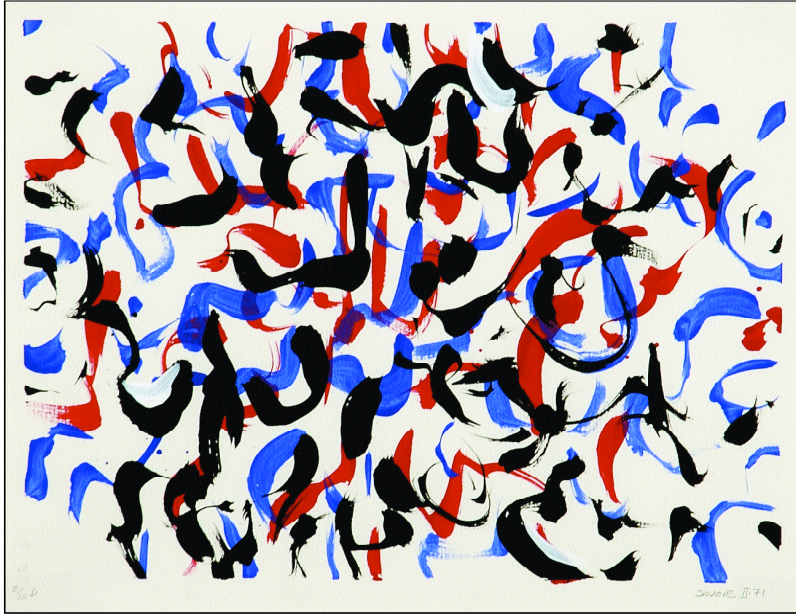
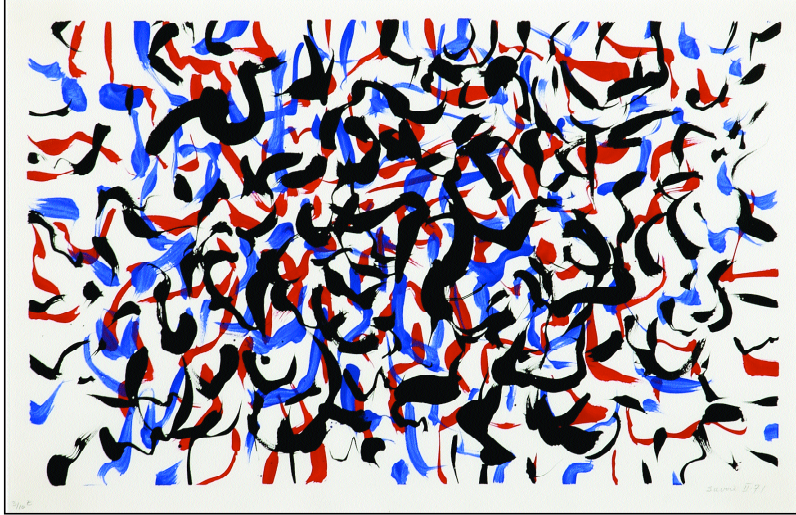








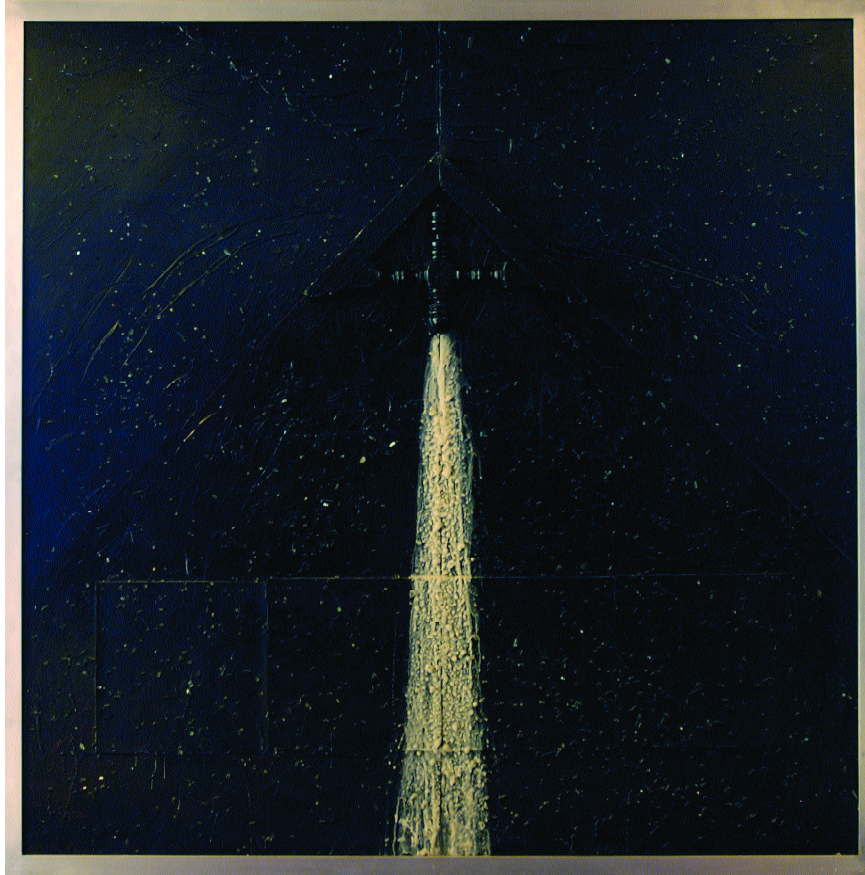




09-12 Dessin d'Aix-en-Provence 1-4



37 Grand rouge

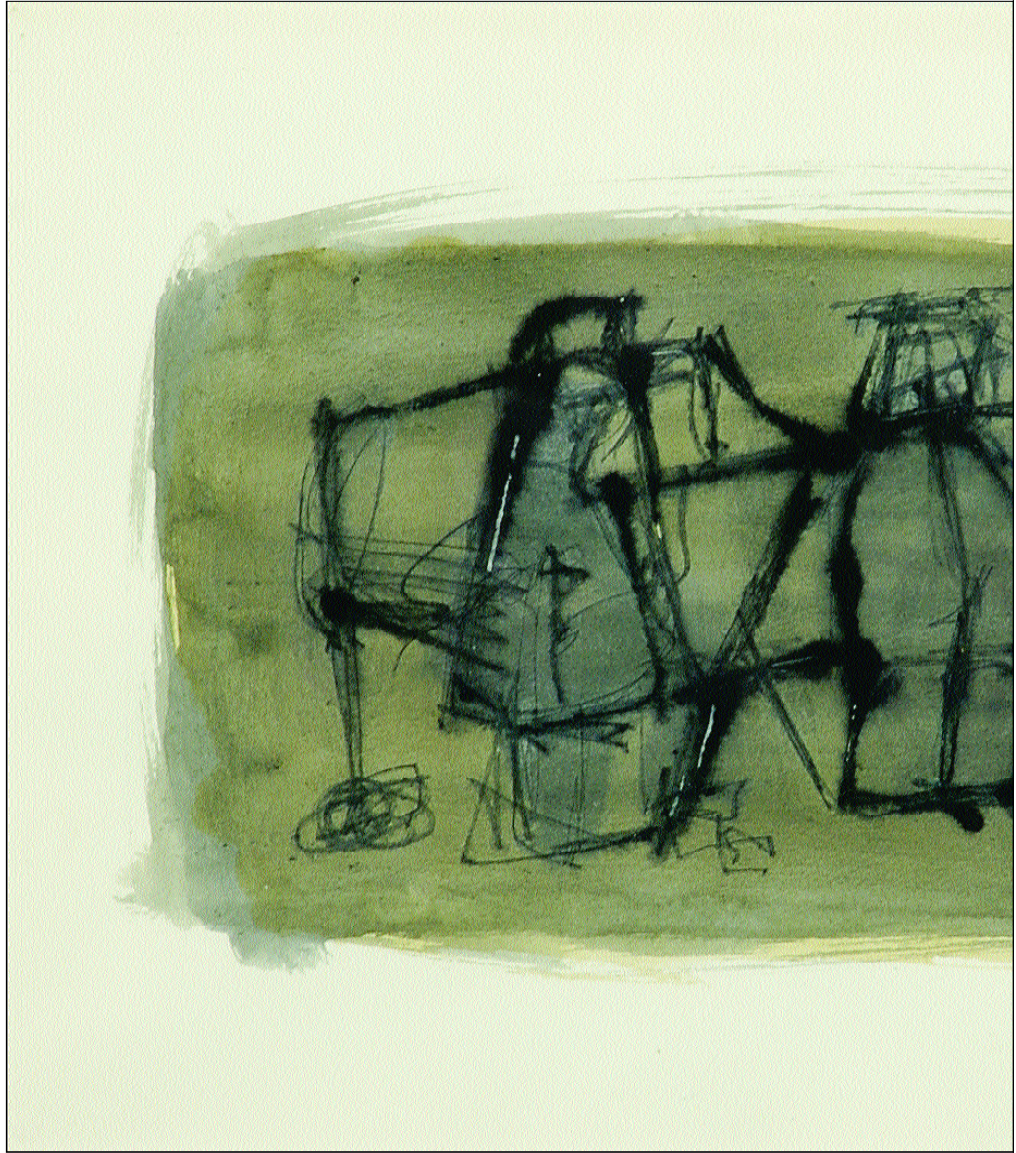


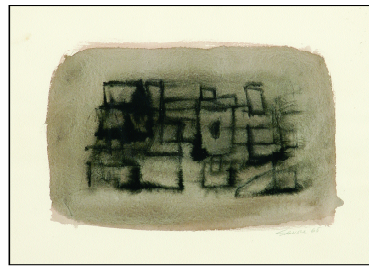
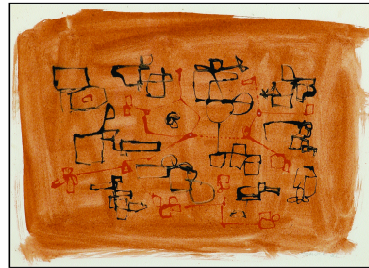
41 Spinfire



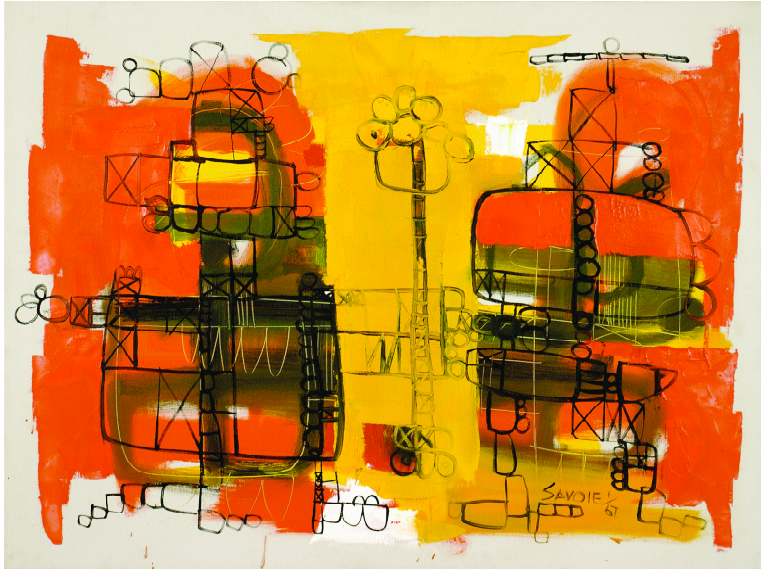


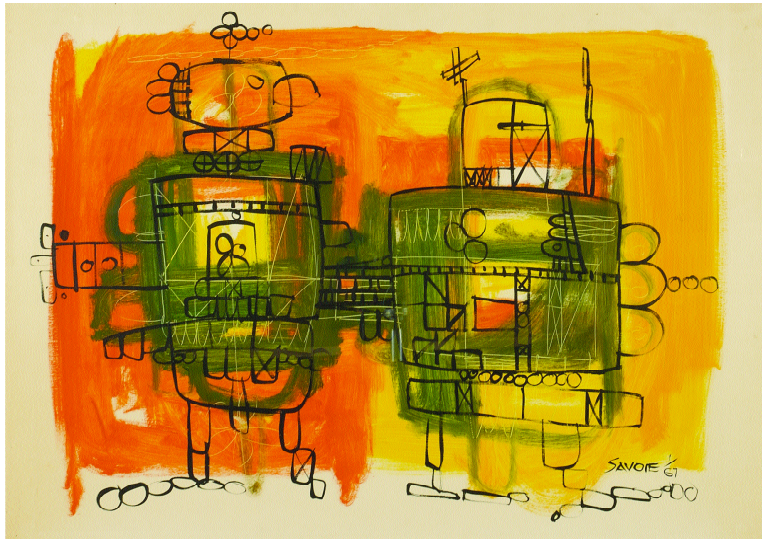
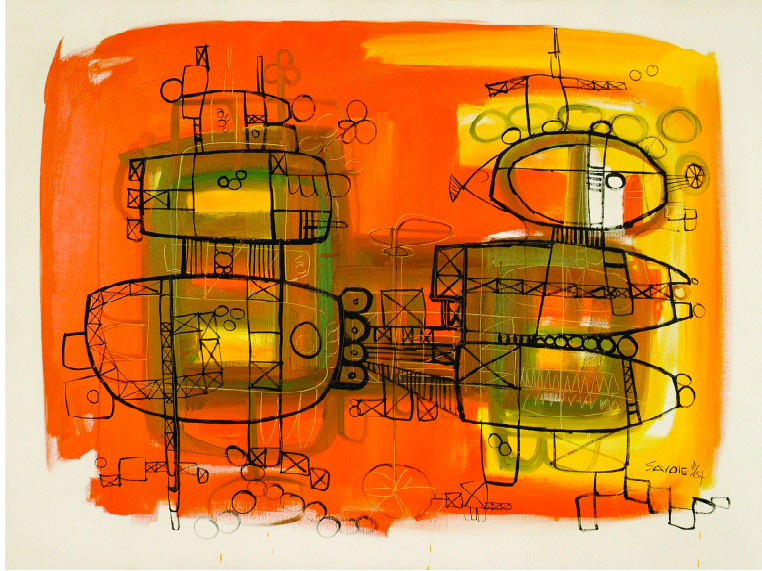
17 Black Fan





01-04 Dessin d'Espagne 1-4





05-08 Hommes mécaniques 1-4





38 Red Waterfall

Roméo Savoie

Peintures / Paintings, 1964-2004

1964

- 01 **Dessin d'Espagne 1**, gouache et encre de Chine sur papier/gouache and India ink on paper, 37 x 46 cm (14,5 x 18 po/in)
- 02 **Dessin d'Espagne 2**, gouache et encre de Chine sur papier/gouache and India ink on paper, 37 x 46 cm (14,5 x 18 po/in)
- 03 **Dessin d'Espagne 3**, gouache et encre de Chine sur papier/gouache and India ink on paper, 37 x 46 cm (14,5 x 18 po/in)
- 04 **Dessin d'Espagne 4**, gouache et encre de Chine sur papier/gouache and India ink on paper, 37 x 46 cm (14,5 x 18 po/in)

1967

- 05 **Hommes mécaniques 1**, huile sur papier/oil on paper, 76 x 104 cm (30 x 41 po/in)
- 06 **Hommes mécaniques 2**, huile sur toile/oil on canvas, 76 x 101 cm (30 x 40 po/in)
- 07 **Hommes mécaniques 3**, huile sur papier/oil on paper, 76 x 104 cm (30 x 41 po/in)
- 08 **Hommes mécaniques 4**, huile sur toile/oil on canvas, 76 x 101 cm (30 x 40 po/in)

1970

- 09 **Dessin d'Aix-en-Provence 1**, acrylique sur papier/acrylic on paper, 38 x 46 cm (15 x 18 po/in)

- 10 **Dessin d'Aix-en-Provence 2**, acrylique sur papier/acrylic on paper, 38 x 46 cm (15 x 18 po/in)
- 11 **Dessin d'Aix-en-Provence 3**, acrylique sur papier/acrylic on paper, 38 x 46 cm (15 x 18 po/in)
- 12 **Dessin d'Aix-en-Provence 4**, acrylique sur papier/acrylic on paper, 38 x 46 cm (15 x 18 po/in)

1977

- 13 **Shadow (série Body Prints)**, acrylique et encre sur toile/acrylic and ink on canvas, 122 x 173 cm (48 x 68 po/in)
- 14 **Arc-en-ciel**, acrylique, vernis et collage sur toile/acrylic, varnish and collage on canvas, 182,8 x 365,7 cm (72 x 144 po/in)
- 15 **Green Frog and Yellow Mammoth (série Body Prints)**, acrylique et encre sur toile/acrylic and ink on canvas, 122 x 182,8 cm (48 x 72 po/in)

1982

- 16 **Black Fan (série Éventails)**, acrylique, objet, copeaux de bois et vernis sur toile/acrylic, object, wood chips and varnish on canvas, 167 x 228 cm (66x 90 po/in)
- 17 **Black Fan (série Éventails)**, dessin à l'acrylique sur toile, encre de Chine et vernis/drawing with acrylic on canvas, India ink and varnish, 152 x 210 cm (60x 83 po/in)

1983

- 18 **Capri (série Villes)**, acrylique, peinture à l'huile commerciale et objet sur toile/acrylic, commercial oil paint and object on canvas, 208 x 244 cm (82 x 96 po/in)

1984

- 19 **Toronto (série Villes)**, acrylique sur toile/acrylic on canvas, 196 x 211 cm (77 x 83 po/in)

1987

- 20 **Cordage (série Arbres)**, acrylique, encre de Chine, vernis et objet sur toile/acrylic, India ink, varnish and object on canvas, 122 x 183 cm (48 x 72 po/in)
- 21 **Beuys**, acrylique, collage, encre de Chine et vernis sur toile/acrylic, collage, India ink and varnish on canvas, 183 x 366 cm (72 x 144 po/in)
- 22 **Corniche**, acrylique et objet sur toile/acrylic and object on canvas, 152 x 152 cm (60 x 60 po/in)

1988

- 23 **Arbre bleu**, encre de Chine et pastel sur papier/India ink and pastel on paper, 92 x 193 cm (36 x 76 po/in)

1989

- 24 **Bateau vert**, acrylique, encre de Chine et vernis sur toile et papier/acrylic, India ink and varnish on canvas and paper, 122 x 160 cm (48 x 63 po/in)
- 25 **Tableau noir (série Arbres)**, acrylique et vernis sur papier/acrylic and varnish on paper, 137 x 168 cm (54 x 66 po/in)

1990

- 26 **Éclair (série Errance)**, acrylique, encre de Chine, encaustique et vernis sur toile/acrylic, India ink, encaustic and varnish on canvas, 137 x 168 cm (54 x 66 po/in)

1991

- 27 **Kouchibouguac**, acrylique, pigments et objets (cire et bois) sur toile; étagère en acier avec 4 bougies/acrylic, pigment and objects (wax and wood) on canvas; steel shelf with 4 candles, 127 x 127 x 15,24 cm (50 x 50 x 6 po/in)

1992

- 28 **Totémique 1**, acrylique, encre de Chine, vernis et objets sur bois/acrylic, India ink, varnish and objects on wood, 76 x 81 cm (30 x 32 po/in)
- 29 **Totémique 2**, acrylique, encre de Chine, vernis et objets sur bois/acrylic, India ink, varnish and objects on wood, 76 x 81 cm (30 x 32 po/in)
- 30 **Totémique 3**, acrylique, encre de Chine, vernis et objets sur bois/acrylic, India ink, varnish and objects on wood, 76 x 81 cm (30 x 32 po/in)
- 31 **Totémique 4**, acrylique, encre de Chine, vernis et objets sur bois/acrylic, India ink, varnish and objects on wood, 76 x 81 cm (30 x 32 po/in)
- 32 **Mémoire de ville**, acrylique et objet sur bois/acrylic and object on wood, 168 x 122 cm (66 x 48 po/in)
- 33 **Soleil couchant (série Venezia)**, acrylique, encaustique, encre de Chine et vernis sur toile/acrylic, encaustic, India ink and varnish on canvas, 137 x 168 cm (54 x 66 po/in)
- 34 **Noir sur noir (série Venezia)**, acrylique, encaustique, encre de Chine et vernis sur toile/acrylic, encaustic, India ink and varnish on canvas, 137 x 168 cm (54 x 66 po/in)
- 35 **Italie (série Venezia)**, acrylique sur toile/acrylic on canvas, 137 x 168 cm (54 x 66 po/in)

1993

- 36 **Ligne verte**, techniques mixtes et objet sur toile/mixed media and object on canvas, 122 x 122 cm (48 x 48 po/in)

1997

- 37 **Grand rouge**, acrylique et vernis sur bois/acrylic and varnish on wood, 162 x 198 cm – installation au mur/wall installation, 64 x 78 po/in
- 38 **Red Waterfall**, acrylique, encre de Chine, encaustique, vernis et néon sur bois/acrylic, India ink, encaustic, varnish and neon on wood, 122 x 244 cm (48 x 96 po/in)
- 39 **Hiroshima**, acrylique, encre de Chine, vernis, objets en bois sur bois/acrylic, India ink, varnish and wood objects on wood, 213 x 427 x 76 cm (84 x 168 x 30 po/in); panneaux/panels 122 x 122 cm (48 x 48 po/in) – installation (dimensions variables/variable sizes)
- 40 **Portrait de famille**, acrylique sur toile, bois et papier, argile et bois/acrylic on canvas, wood and paper, 244 x 488 x 122 cm (8 x 16 x 4 pi) – installation (dimensions variables/variable sizes)
- 40.5 **Waterfall**, acrylique, encre de Chine, vernis et objet sur toile/acrylic, India ink, varnish and object on canvas, 188 x 213 cm (74 x 84 po/in)

1999

- 41 **Spitfire**, acrylique, encre de Chine, encaustique, vernis et verre broyé sur toile/acrylic, India ink, encaustic, varnish and crushed glass on canvas, 155 x 155 cm (61 x 61 po/in)
- 42 **Tempest**, acrylique sur toile/acrylic on canvas, 155 x 208 cm (61 x 82 po/in)

2002

- 43 **Feu**, papier, bois, métal, charbon de bois, fers à marquer, objets/paper, wood, metal, charcoal, branding irons, objects, 168 x 229 x 229 cm (66 x 90 x 90 po/in) – installation (dimensions variables/variable sizes)

2003

- 44 **Bois brûlé 1**, acrylique, photocopies, vinyle et bois brûlé sur bois/acrylic, photocopies, vinyl and charred wood on wood, 152 x 203 cm (60 x 80 po/in)
- 45 **Bois brûlé 2**, acrylique, photocopies, vinyle et feu sur bois/acrylic, photocopies, vinyl and fire on wood, 152 x 203 cm (60 x 80 po/in)
- 46 **Évangéline 1 (série All the Children)**, acrylique sur toile et sérigraphie sur vinyle/acrylic on canvas and silk-screen on vinyl, 168 x 244 cm (66 x 96 po/in)
- 47 **Évangéline 2 (série All the Children)**, acrylique sur toile et sérigraphie sur vinyle/acrylic on canvas and silk-screen on vinyl, 168 x 244 cm (66 x 96 po/in)
- 48 **Melpomene (série All the Children)**, acrylique, photocopies, fleurs séchées et vernis sur bois/acrylic, photocopies, dried flowers and varnish on wood, 122 x 122 cm (48 x 48 po/in)
- 49 **Cilicia (série All the Children)**, acrylique, photocopies, fleurs séchées et vernis sur bois/acrylic, photocopies, dried flowers and varnish on wood, 122 x 122 cm (48 x 48 po/in)
- 50 **Dejarina (série All the Children)**, acrylique, photocopies, fleurs séchées et vernis sur bois/acrylic, photocopies, dried flowers and varnish on wood, 122 x 122 cm (48 x 48 po/in)
- 51 **Calliope (série All the Children)**, acrylique, photocopies, fleurs séchées et vernis sur bois/acrylic, photocopies, dried flowers and varnish on wood, 122 x 122 cm (48 x 48 po/in)

Oeuvre non-exposée /
Not exhibited

- 00 **Parler serait de trop**, dessin/drawing, techniques mixtes sur papier/mixed media on paper, 1987, 28 x 36 cm (11 x 14 po/in)

