

DE LA MATIÈRE À LA PENSÉE

par Anithe de Carvalho

Le Québec des années soixante-dix a vu éclore une nouvelle génération d'artistes peintres qui, tout en étant les successeurs de la modernité québécoise, allaient à l'encontre des anciennes valeurs et des traditions nouvellement instaurées. Cette génération se démarquait, à la fois, de l'héritage automatiste et néoplasticien, comme des tendances et des groupes américains ou européens récents. C'est le cas de Marcel Saint-Pierre (MSP) qui, depuis plus de 35 ans déjà, s'interroge sur la signification de la peinture aujourd'hui. Comment peindre encore après tous les bouleversements subis par la discipline depuis le début du XXe siècle? Il y répond par une pratique qui est toute matérialité, technicité et extrapicturalité. Imbibée de son époque, la peinture de MSP a subi de multiples influences dont certaines sont internes aux champs de l'art et de la culture alors que d'autres sont propres au champ sociopolitique. Divers domaines culturels appartenant à l'esthétique, à la psychanalyse, au marxisme, au structuralisme viennent alors teinter sa pratique picturale. Elles sont toutes issues des contextes idéologiques propres aux trois décennies de sa production, c'est-à-dire redevables de l'épistémè de la société occidentale postmoderne. En larguant l'approche philosophique idéaliste et sa portée

idéologique, l'artiste a inséré sa production dans un processus social matérialiste dialectique et historique propre à l'histoire générale et adapté à sa discipline. Plusieurs commentatrices et commentateurs ont retracé et pointé ces influences. Sans que sa peinture ne soit ni le miroir des conflits sociaux ni celui de l'autonomie absolue de l'art, elle est exemplaire d'une pensée plastique inédite composée des savoirs intellectuels de l'époque contemporaine et des techniques particulières à Saint-Pierre.

Dans ce texte, il sera question d'explicitier l'originalité de cette pensée plastique, de préciser la technique picturale propre à l'artiste et de démontrer comment il entreprend ses productions picturales d'un point de vue philosophique matérialiste. Depuis fort longtemps, traversés par des considérations à la fois matérialistes et formalistes, psychanalytiques et marxistes, structuralistes et surréalistes, les tableaux des dix dernières années, appartenant aux séries Frontières, Zones grises, Paris, Cévennes, Refuges, Déversements et Tondi, font la preuve qu'il s'agit d'une peinture ultrastructurée, réfléchie et savante, voire érudite, où s'opère une synthèse intellectuelle d'envergure. Paradoxalement, la peinture de MSP est très légère aussi, car elle surgit partiellement du hasard; le processus technique à la fois neutralise le geste intentionnel de l'artiste et encadre pour ainsi dire son expressivité, laissant ainsi place à l'indétermination des matériaux. Comme elle est principalement abstraite, c'est surtout des rapports entre des éléments formels et leurs discours, sous-jacents à divers champs théoriques de la connaissance, qui animent la pensée et l'espace social, dont il sera davantage question ici.

DE LA PENSÉE

En ce récit, ce qui doit paraître, ce sont, dans l'espace du savoir, les configurations qui ont donné lieu aux formes diverses de la connaissance empirique. Plutôt que d'une histoire au sens traditionnel du mot, il s'agit d'une « archéologie ». *Michel Foulcault*

L'objet d'art comme élément de connaissance

Au-delà de la traditionnelle approche descriptive de l'iconographie narrative du sujet pictural ou encore des interprétations formalistes au regard de la supposée orthodoxie et de la dogmatique autonomie de la pein-

ture, il sera question dans cette approche analytique de considérer l'œuvre d'art en tant qu'objet de culture privilégié qui nous permet d'accéder, dans une certaine mesure, aux phénomènes propres à une période et aux conditions objectives dont il est originaire. Leur compréhension structuraliste a été développée par le philosophe Michel Foucault, en faisant appel à la notion d'épistémè; celle-ci consiste en la conception du monde, à une époque précise, par la pratique d'un groupe social. Dans ses propos sur l'art et l'esthétique, la peinture apparaît comme un important élément social de configuration du savoir . En ce qui nous concerne, dans le contexte de postmodernité et de contemporanéité, où nous tenterons d'interroger les œuvres de Marcel Saint-Pierre au regard de leurs conditions d'apparition, ce qui nous préoccupe, ce sont les configurations ou pratiques discursives, voire les conditions objectives intellectuelles et matérielles qui ont donné naissance aux figures multiples de la connaissance, telle qu'elle est assimilée et communiquée par l'artiste dans son œuvre .

Signalons d'abord les voies d'interprétations ouvertes par quelques historiennes et historiens de l'art. Pour la spécialiste de la sémiologie visuelle Fernande Saint-Martin , c'est un fait dès lors évident en 1976 que MSP renoue avec la tradition surréaliste québécoise. Elle l'inscrit dans l'axe automatiste en parlant d'artistes qui auraient suivi et transformé les recherches automatistes durant les années soixante-dix. Quant à l'auteur René Payant, il interprète ses toiles libres datant des années soixante-dix et les toiles pliées du début des années quatre-vingt suivant un discours sémiotique, et sa lecture s'appuie sur des considérations formalistes où la trace du procédé traduit les savoirs techniques et intellectuels inhérents. Il utilise le néologisme narrativisation des traces pour intellectualiser une pratique discursive qui prendrait corps dans ses techniques et effets . En revanche, selon l'approche de Nycole Paquin, dans ses travaux allant de 1987 à 1992, l'artiste reviendrait au spectre de la narration proprement dite, car il renouerait avec des considérations surréalistes tout en permettant à la figuration de se dégager des empreintes , procédé qui caractérise cette période. L'analyse d'Esther Trépanier , quant à elle, s'attache davantage aux influences auxquelles sont rattachés le travail et la pensée de MSP. À ce sujet, l'auteure affirme que les avant-gardes artistiques au Québec, dont cet artiste fait partie, sont dominées par un formalisme héritier à la fois de la tradition locale automatiste et néo-plasticienne, de l'abstraction américaine, tout comme du mouvement de la contre-culture et des tendances politiques qui se revendiquent, entre autres, du marxisme structuraliste althussérien comme ce fut le cas pour le groupe français Supports-Surfaces. Nous obtenons un portrait davantage stratifié de la situation. Trépanier laisse également entendre, à l'instar de Foucault, que MSP intègre dans sa démarche artistique la critique de l'histoire spécifique de la peinture, ses données personnelles et celles des contradictions de la période historique dans

laquelle se réalisent ses peintures.

Conformément au discours soutenu par l'artiste, sa peinture passe par l'histoire du sujet-peintre, elle renvoie à des œuvres d'art anciennes et réfère à l'histoire locale, elle prend aussi le contre-pied des traditions et des conventions passées. Irrémédiablement, la tradition picturale illusionniste se ramasse au banc des accusés pour mieux être évacuée. En revanche, sont également revisités les traditions modernes avant-gardistes et modernistes du début du XXe siècle ainsi que diverses pratiques picturales ciblées de la seconde moitié du siècle. De plus, la toile aurait son histoire propre et, par conséquent, une matérialité sous-jacente et une préexistence technique. Une sorte de dimension archéologie, qui rejoint les propos de Foucault, est donnée à la peinture par l'artiste qui tente de prendre conscience de l'histoire matérielle de cette dernière. Son œuvre fait allusion à une conception philosophique matérialiste dialectique de sa propre histoire. C'est dire que ses œuvres correspondent aux configurations de la connaissance, qu'elles relèvent des conditions de possibilité et des conditions objectives, inhérentes au temps et à la collectivité immédiate dans laquelle évolue le peintre, qui assume volontiers cette compréhension des phénomènes.

La pensée plastique de Marcel Saint-Pierre

Que l'art soit autonome, apolitique, engagé, élitiste à droite ou élitiste à gauche destiné à une clique ou pour les masses, en aucun cas, il n'est question de le concevoir en tant que miroir de la société, de ses classes sociales. Comme ce fut parfois le cas dans le passé, réduire le débat esthétique à cette dichotomie entre un art engagé et un art autonome est certes réducteur et nuisible à la valeur archéologique des objets. Bref, ce serait même sans intérêt. Néanmoins, pour Pierre Francastel, l'œuvre est un lieu où s'affrontent diverses tendances d'une époque, et qui renvoie à une culture précise. C'est pourquoi déchiffrer un tableau, par exemple, ne se fait pas spontanément, dans l'immédiateté de l'instant. Le public a besoin d'outils pour y arriver et ne peut saisir d'emblée ni le sens ni les éléments spatiaux et signifiants de l'image ni, en l'occurrence, la pensée plastique de l'artiste. Celui-ci posséderait la capacité d'engendrer, selon Francastel, un schème original de pensée. Cette pensée plastique est vue comme étant la synthèse de deux savoirs : savoirs techniques et savoirs intellectuels. Ainsi, l'objet d'art ne représenterait pas le monde, mais au contraire, il le penserait, voire le structurerait; l'intellectualiserait. L'œuvre d'art serait donc un des plus complexes objets parmi le monde des objets, parce qu'il est ultrastructuré. De manière singulière, déjà Paul-Émile Borduas avait ainsi envisagé la peinture,

soit de manière matérialiste, car l'art serait matériau et sensibilité de peintre : « Tout objet d'art est fait de deux choses aussi réelles l'une que l'autre : d'une matière palpable : métaux, pierre, bois, peinture, papier, fusain, etc. d'une part, et de la sensibilité particulière de l'artiste d'autre part : sensibilité imprimée dans la matière même de l'objet. » Suivant en cela la pensée de Borduas, Saint-Pierre s'investit dans le champ culturel à la fois en tant que technicien qui invente sa manière et en tant qu'intellectuel qui théorise sa pratique picturale. En ce sens, l'espace pictural n'est pas celui du monde extérieur, mais une construction spécifique à un individu et à sa manière de faire.

Savoirs intellectuels

Le matérialisme dialectique historique est une conception du monde mise au point à la fin du XIXe siècle par Karl Marx. Issu de l'école de pensée philosophique matérialiste allemande, Marx rejette, de manière impitoyable, l'enveloppe idéaliste et métaphysique pour la compréhension des phénomènes. L'auteur a stipulé que la matière est la source première des représentations en tant que réalité objective et qu'elle se distingue donc de la conscience. Pour lui, il n'y a pas de pensée sans la matière pensante, sans la matière grise, et l'action de la pensée n'est que la réflexion du mouvement réel, déplacé et transformé dans le cerveau de l'être humain. Comprendre les phénomènes qui sont liés organiquement entre eux, en interdépendance réciproque, signifie alors les interpréter d'un point de vue historique analytique dialectique. En conformité avec la pensée philosophique matérialiste, Saint-Pierre affirme qu'« avant d'être sensé tout discours est matérialité ». L'artiste considère que le matériau et le procédé technique constituent les premiers éléments de sa peinture. Néanmoins, comme il demeure impensable de séparer la matière de la pensée et vice-versa, on devine dans ses œuvres une structuration des discours provenant des multiples champs intellectuels, dont le pictural, comme nous l'avons mentionné plus haut. Rappelons-nous que ses recherches matérialistes, liées à son désir de les articuler dans un discours, lui sont insufflées par l'épistémè postmoderne : psychanalyse, structuralisme, marxisme, modernisme en peinture, histoire locale et internationale, etc.

Soulignons que Marcel Saint-Pierre fut marqué par le propos analytique émis par le marxiste structuraliste Louis Althusser sur le travail du peintre Leonardo Cremonini : il ne peint pas des objets mais plutôt les rapports entre les êtres humains et les choses. MSP investirait ainsi, lui aussi, la peinture; sans y représenter les choses, mais en présentant ce qui fait voir l'élaboration ou la déconstruction d'un discours. Pour lui, la finalité de la

pratique picturale est d'exposer « comment et avec quoi des effets de sens peuvent être produits sans qu'il y ait nécessairement un sens raconté, car il s'agit davantage [...] de mettre en scène ce qui permet d'embrayer "la projection" » Dans une perspective dialectique de mouvement de la connaissance, cela signifie que toute chose « acquiert une existence nouvelle et fait appel à ce qui en modifie les connaissances acquises ». Selon l'artiste, la peinture n'échapperait pas pour autant au besoin social de discours ni à ses effets idéologiques. En ce sens, l'autonomie du pictural serait toute relative, car si la peinture parle d'elle-même de manière formaliste, de sa spécificité en tant que médium plastique, elle ne saurait discourir de la sorte sans entraîner avec elle d'autres champs intellectuels. C'est ce qui distingue MSP des artistes qui font un art tautologique ou minimaliste. D'entrée de jeu, il reconnaît que « la pratique artistique parle aussi d'autre chose que d'elle-même ». À l'instar de Borduas, qui avait convenu que le tableau est un objet sans importance, MSP reconnaît que le tableau « ne peut rien contre la faim dans le monde et si peu pour les causes politiques. Il est la conséquence d'une expérience, non le but de celle-ci. » Il est également, voire fondamentalement, un processus, non seulement un produit. Ce plaidoyer envers l'expérimentation, voire la découverte du monde par la peinture, place l'artiste du côté des recherches matiéristes, sans le confiner au fétichisme des matériaux. Sans qu'il ne coule toutefois dans un miroir sociétal caractéristique de toutes les formes de réalisme, sans qu'il ne sombre dans une quête purement essentialiste et spirituelle, où on a trop longtemps clouée l'histoire de l'abstraction, MSP vise le dépassement de ces discours.

Savoirs techniques

La recherche de Saint-Pierre ne cesse d'évoluer et change considérablement avec le temps. Les procédures picturales du début se sont radicalement transformées et ont même donné naissance à des développements inattendus. Au début des années quatre-vingt, une condition matérielle objective a forcé l'artiste à délaisser l'huile au profit de l'acrylique. Une forte intolérance aux solvants l'oblige à réviser ses procédures antérieures. Il se rappellera alors que, lorsqu'il disposait au sol du papier journal ou des films plastiques pour protéger les planchers, des traces résiduelles inattendues se dévoilaient. Un nouveau procédé trouvait ses assises dans des données objectives issues de son travail passé. En associant le procédé de la décalcomanie à ses expérimentations de pliage et de trempage antérieures, il obtient des empreintes munies de réserves, des trous, qu'il comble à l'aide de pinceaux avant de procéder au transfert final. On obtient alors une sorte de peau fine peinte reportée sur une toile apprêtée au gesso. Incontestablement, MSP se trouve à créer son propre

procédé : empreinte-retouche-report, partiellement dérivé de la décalcomanie , technique pratiquée par les surréalistes. Chez lui, la décalcomanie proviendrait d'une toile imbibée de pigments qui se couche sur une fibre polythène pour y déposer son surplus de poids liquide et y faire trace. Seule l'empreinte est préservée et transférée sur une autre toile. La matrice est recyclée à frais pour faire des nœuds, des petites sculptures en toile. Mais lorsqu'il retouche sa peinture et fait un transfert sur toile, l'artiste se trouve à dépasser la décalcomanie et, par conséquent, à innover d'un point de vue technique. Voici une description des nombreuses étapes qui complexifient la nouvelle méthode.

Afin d'éliminer le geste subjectif, Saint-Pierre procède toujours par pliage et immersion de la toile dans des bassins d'acrylique très liquide. Ce tissu est par la suite déposé et déplié sur une feuille de polythène dont le plastique comporte deux surfaces vernies industriellement. Le surplus de liquide de la toile s'égoutte et adhère à la surface de plastique pour y former empreinte. Délicatement, on retire cette toile dès que le surplus de pigment s'est légèrement déshydraté sur le polythène, sans que ce surplus soit asséché. On observe alors des endroits pleins de pigment, d'autres plages qui se vident et qu'on nomme réserves. Les taches pigmentées ont tendance à se rétrécir, à s'agglomérer, ce qui forme de nouvelles configurations aléatoires et insoupçonnées issues du hasard. Si les premières expériences ont engendré la série Travaux renversés (1984) et Venise (1986), lorsque l'artiste introduisit, par la suite, le pinceau et la touche pour définir davantage quelques réserves, cela donna lieu à la série New York Thruway (1987-1990) et Déluge (1992). Si on peut à l'occasion sentir la touche de l'artiste, ce qui contredit en apparence l'intention d'anonymat promue fermement par MSP, la réaction entre le polythène et les gouttes les fait rétrécir, et la déshydratation, voire la condensation des taches d'acrylique, a pour conséquence d'effacer le geste de l'artiste. Parfois, mélangées à du médium acrylique, elles adhèrent davantage au polythène, et on perçoit les traits du pinceau et, par extension, la main de l'artiste. Mais tout cela est bien négligeable. À partir des réserves, le peintre développe des parcours, des tracés, suggérant quelques lignes, ajoutant de la couleur, confirmant ou infirmant certaines figures imaginées. C'est une des conséquences des interventions au pinceau. L'étape du transfert, soit la transposition de la pellicule d'acrylique sur une toile apprêtée, est un geste bien plus périlleux. La pellicule d'acrylique est si mince et fragile qu'elle peut se déchirer à tout moment et compromettre le travail. Elle adhère à la surface par l'intermédiaire d'une couche transparente de médium acrylique, et c'est pour cette raison que la couleur est si puissante et lumineuse. Une fois qu'elle a séché, on retire doucement la feuille de plastique. Celle-ci y laisse littéralement sa peau, y abandonne aussi son enduit industriel. Si fine soit-elle, cette mince pellicule se trouve maintenant en surface. C'est en quelque sorte la première couche de vernis. Si autrefois la toile était libérée de

son châssis, ici elle y est tendue après coup : c'est là un changement majeur opéré dans la recherche technique au fil des ans. L'utilisation d'acryliques et de polythènes divers donnera d'autres factures et effets formels aux procédures utilisées dans les travaux ultérieurs.

La réception

Envoûtés par l'aspect obsessionnel des recherches de Marcel Saint-Pierre sur la matière et ses procédés analytiques, des critiques, des historiens de l'art en reconnaissent le côté original et décortiquent à maintes reprises la technique unique de MSP, sa maniera. L'inventivité du procédé, développé durant les années quatre-vingt, est peu à peu perçu, sans tomber dans un gênant régionalisme, comme un apport de l'artiste québécois au savoir-faire pictural. À cet effet, Jocelyne Lupien prétend que Marcel Saint-Pierre a, au fil des ans, adopté et raffiné une méthode qui lui est propre, un « processus de création singulier, sorte de rituel procédural très long et très exigeant, à nul autre pareil ». Pour sa part, Thérèse Saint-Gelais utilise l'expression « marque de commerce » afin d'illustrer la particularité du procédé. Ces deux historiennes de l'art partagent aussi l'idée qu'une synthèse intellectuelle s'opère dans l'œuvre. D'autres expriment leur appréciation en des termes différents. Francine Paul parle d'une « véritable teckné », à laquelle aucune de ses œuvres n'échapperait. Elle visait juste, car aujourd'hui on observe encore cette même rigueur dans le travail du peintre.

Le critique d'art Raymond Bernatchez parle, quant à lui, d'émerveillement face à la technique singulière et aux œuvres de MSP, car selon son point de vue le résultat serait étonnant. Suivant la pensée de Jean-Pierre Le Grand, il s'agirait aussi d'un « procédé peu conventionnel » qui relève d'une démarche longuement réfléchie. Bernard Lévy, directeur de la revue *Vie des Arts*, croit quant à lui que la technique consiste en un « langage original et autonome », érigé en méthode et construit par l'artiste dans une perspective matérialiste radicale produisant des œuvres qu'il dit uniques. Poussant plus avant cette réflexion, Mona Hakim estime, quant à elle, que cette technicité appartiendrait au contenu même de l'œuvre. Si les auteurs en sont conscients, par conséquent, il ne faut pas résumer l'œuvre aux seules composantes matériologiques dont elle est tributaire, car son originalité dépasserait cette technicité.

DE LA MATIÈRE

Rappelons que le propos défendu ici soutient que les peintures de Marcel Saint-Pierre sont traversées par des considérations matiéristes et formalistes, psychanalytiques et surréalistes, structuralistes et marxistes depuis au moins 37 ans. Malheureusement, l'espace alloué ici aux analyses de ces peintures ne permet pas de rendre justice à la formulation structuraliste inhérente à chacune des œuvres. Rappelons simplement que chaque peinture peut contenir des discours de plusieurs natures. Voyons maintenant comment les tableaux de 1998 à 2008, appartenant aux séries Frontières, Zones grises, Paris, Cévennes, Refuges, Déversements et Tondi, répondent de la stratification de tous ces savoirs.

Série Frontières (1998)

Le mot frontière évoque la notion de délimitation soit physique, soit psychique, soit économique, à laquelle on peut ajouter cette autre lisière entre le conscient et l'inconscient. Ce terme n'unit rien. Les frontières sont des bornes, des bords, des bordures, des démarcations, des extrémités, des délimitations qui, bref, séparent des espaces. Mais, outre les considérations sociopolitiques, historiques et psychologiques auxquelles renvoie la notion, dans les tableaux de la série Frontières, il s'agit exclusivement de la limite physique des supports. Les intentions de cette série se limitent à l'histoire de l'art et au discours interne du tableau, aux matériaux comme la toile, le bois et l'acrylique, mais également à leur narrativisation, si l'on comprend le mot frontière comme le lieu de passage d'une chose à une autre. Si l'on resserre notre analyse au terrain des considérations matiéristes et historiques (limites du tableau, de la toile, de la matière), il faut néanmoins constater que Marcel Saint-Pierre joue également avec la distinction figure sur fond, laissant voir dans le cadre de la surface des marques de travail qui ne devraient pas y figurer. Il interroge aussi la transition entre les tableaux d'une même série et la liaison généralement effacée d'une empreinte à une autre, joignant ainsi deux œuvres sur une même surface, deux images de dimensions différentes sur un même fond. L'interrogation menée dans la série Frontières concerne les traces du passage d'un état à un autre et se démarque de la série précédente, Tableaux composés (1994-1995), comme d'Alliage (1997). Juxtaposant des supports et des temporalités hétérogènes, tout en prolongeant leur logique associative interne par l'utilisation jumelée de toile et d'un autre matériau dans la gestation d'une même œuvre, la série Frontières marque un changement par rapport aux deux séries antérieures par son aspect inachevé et sa relative monochromie (les empreintes sont à l'origine

monochromes grises mais rehaussées légèrement de couleurs au cours de l'élaboration du tableau).

Dans *Frontières no 3*, quelques matériaux utilisés marquent leur passage sur le support : toile écrue, réserves remplies de gesso, pellicule d'acrylique. C'est sur la ligne qui divise horizontalement le tableau aux deux tiers de la surface que repose la composition. Elle départage le haut du bas sans pour autant atteindre le côté gauche, qui est occupé par une masse brune de couleur terre d'ombre brûlée. Les ocres clairs sous la ligne d'horizon, en dégradé, accentuent la minceur de la pellicule transparente. La toile écrue que l'on aperçoit dans les formes se distingue alors des réserves de la partie supérieure, qui sont partiellement remplies de blanc. Les tonalités, celles des reflets dorés comme des ajours, varient donc selon ce rabattement, tout en rappelant la présence de la toile vierge et du gesso blanc au sein de la surface ainsi que leur rôle. Cette réaffirmation des qualités propres de toutes les matières utilisées met à jour un discours interne à la discipline picturale et à l'histoire de l'art.

Frontières no 4, tout comme le tableau précédent, provient d'une empreinte abandonnée sur un film plastique froissé. Les agencements des textures ultra fragmentées sont associés analogiquement au grain des bandes du bois aggloméré formé de cèdre blanc et de cèdre aromatique rouge. Dans le cas de *Frontières no 5*, MSP a préféré une pièce de « luhan » vernie dont la blonde brillance fournit plus de clarté aux froissements. L'effet chiffonné de l'empreinte est associé à une possible connotation végétale ou organique comme ce fut le cas pour *Bande verticale* de la série *Alliage*, où les froissements font penser aux éclats ou aux flocons inscrits dans le métal par le procédé de galvanisation, ce qui souligne l'attention du peintre aux qualités physiques de tous les matériaux.

Série Zones grises (1999)

Par zone, on entend endroit, espace, lieu, secteur, région et territoire. On dit aussi que c'est gris quand c'est terne, sans éclat, sans intérêt, morne. Par gris, on spécifie, par ailleurs, une couleur intermédiaire entre le noir et le blanc. Mais l'expression « zones grises », au-delà des mots qui la composent, et suivant le langage populaire, désigne une obscurité, un flou, une imprécision, une aire d'incompréhension. En bref, les connotations relatives à cet intitulé concernent différentes zones où le savoir est rendu incertain, où les certitudes sont remises en question.

Un tableau comme Rouge incertain est ironique d'un point de vue historique dans l'œuvre de Marcel Saint-Pierre. L'artiste y met en place des agencements discursifs ou une attitude matérialiste selon laquelle on ne peut jamais s'asseoir sur les vérités absolues, voire sur les dogmes. Ce tableau clôt les séries précédentes, car il est le dernier à combiner deux matériaux différents. Il comporte au moins un double sens et évoque deux savoirs. L'un d'ordre essentiellement chimique et pictural, interne à la discipline, concerne l'instabilité notoire des pigments rouges, et l'autre d'ordre politique, propre au champ social, concerne l'avenir des régimes communistes dans le monde. Déjà dans le film Rouge chinois de 1995, réalisé par Nathalie Dubuc, MSP commentait un tableau qu'il était en train de faire, *There's no more permanent red*, et laissait entendre que la célèbre couleur des révoltes et renversements des systèmes d'exploitation était en train de mourir. L'artiste se sentait même écorché en se référant à l'échec des utopies révolutionnaires, malmenées par les groupes d'extrême-gauche durant les années soixante-dix et quatre-vingt autant qu'abandonnées par plusieurs de celles et ceux qui y ont cru.

Les tableaux Vert signal et Signe bleu ouvrent la porte à la fois à d'autres tonalités et au domaine des signes par leur rapprochement de la picturalité et d'un discours sémiotique. En d'autres mots, ces peintures évoquent le domaine des codes, celui de la route, voire de la culture populaire qui assimile massivement le bleu à la couleur idéale, soit à l'emblème contemporain d'un certain bonheur. Signe bleu questionne ces conventions et les sens différents attribués aux signes de la croix. Bref, les deux tableaux interrogent le statut général des signes et celui des noms de couleurs. Des œuvres hors série comme Sous le chapiteau de 1999 prolongent en quelque sorte les problématiques précédentes et laissent présager la nouvelle série réalisée à Paris.

Oeuvres parisiennes (2002)

Pendant quelques mois, chaque année, Marcel Saint-Pierre a l'habitude de séjourner en France. Si Paris rime avec culture artistique et culture politique, il s'agit aussi d'une mégamétropole bruyante et polluée. Paradoxalement, les œuvres qui y furent réalisées en 2002 ont pour thème le paysage. Si, dans Sous le chapiteau, les réseaux linéaires perceptibles caractéristiques de Zones grises et Alliage tendent à disparaître pour céder la place au mélange de tonalités très variées à même le polythène, c'est Sauvé des eaux, œuvre parisienne, qui marque la réelle transition. Néanmoins, la zone sans matière pigmentée dans le coin gauche de Sous le chapiteau s'apparente à celle du coin supérieur droit de Sauvé des eaux. Cela rappelle évidemment les marges non

investies de la série Frontières. Mais, parce que toutes les réserves ont été remplies, Sauvé des eaux donne l'impression d'éléments qui flottent sur un fond aquatique; une caractéristique qu'on retrouvera dans toutes les autres peintures de cette période. Quant au titre, sa référence à la culture occidentale chrétienne invite à plonger dans la légende biblique de Moïse. On pourrait percevoir le spectre de ce personnage légendaire, barbu et âgé dans le coin supérieur droit. Mais, soulignons que ce spectre n'est pas programmé, encore moins envisagé. Il est issu du hasard technique.

Racines au carré suit la même logique de composition. Les couleurs se sont mélangées sur le polythène créant une impression de fond marin où se promènent des anguilles, où ondulent de hautes herbes... Mais selon MSP, il s'agirait plutôt d'une coupe latérale du sol terrestre ou de la peau permettant d'y observer à loisir des ramifications, des racines ou nerfs. Étant donné leurs dimensions aléatoires, on n'arrivera pas à trancher le nœud de ces interprétations exponentielles, mais il est clair que MSP stratifie plusieurs savoirs : technique, mathématique, architectural, etc. Image engloutie affirme une diagonale en plein centre du tableau et propose de larges réserves. Nous retrouvons aussi ce même type de fond et de formes dans Fait main. Le titre pourrait indiquer que le tableau est réalisé manuellement et réactive la tradition artisanale au cœur des procédures mécaniques de l'artiste. À ce propos, rappelons la volonté politique des premiers travaux de MSP des années soixante-dix où peindre était synonyme de teindre, où art et artisanat étaient une seule et même entité. On y perçoit aussi le spectre d'une main cocasse et enfantine, peut-être même obscène, surtout pas innocente, qui cache ce désir inassouvi de toucher à tout et le plaisir que cela procure à la vue. Cette main rappelle aussi celle qu'on perçoit dans Bordel (2002), un tableau en hommage aux Demoiselles d'Avignon de Picasso . Au regard de la psychanalyse, cet intitulé de MSP rend plus explicite le sous-titre initial des Demoiselles d'Avignon, soit Bordel, refoulé par l'histoire de l'art.

Un chemin différent est proposé par Dans le sillage, une œuvre de transition, qui clôt la période parisienne de 2002, mais qui se fraye un passage, comme l'expression le dit, vers la série suivante : Cévennes. Une des raisons objectives qui expliquent le changement formel opéré provient de l'utilisation d'une pellicule de plastique plus fine au moment de l'empreinte. Cela permet davantage la structuration d'un réseau de lignes filamenteuses, extrêmement fines. De plus, les empreintes de la série cévenole regorgent de couleurs locales, mais sont aussi beaucoup plus liquides qu'à l'habitude, créant des dégradés dans les tonalités. Cela procure une forte impression de profondeur. La narrativisation des formes, comme disait René Payant, prend ici une

tout autre allure, une direction et une signification nouvelles.

Oeuvres des Cévennes (2003-2004)

Entre 2003 et 2004, l'artiste vit dans la chaîne de montagnes aux nombreuses vallées encaissées qui porte le nom de Cévennes, chez ses amis André-Pierre Arnal et Francine Slovak. La région, au climat méditerranéen, est touchée par de fortes sécheresses durant l'été et de violents orages aux équinoxes. On parle même d'épisodes cévenols qui durent quelques jours lorsque des pluies diluviennes, accompagnées d'orages très localisés, submergent rivages et ponts, détruisant les routes et emportant tout sur leur passage. Le paysage se découvre complètement transfiguré. Autrefois, la région fut un haut lieu de la soie. On y chasse encore le gibier et cultive la châtaigne.

Pourquoi vous décrire ainsi la région ? De la même manière que les villes de New York et de Venise ont pu guider, inconsciemment ou de manière programmée, les thèmes et les effets matiéristes des séries antérieures du même nom, il est logique, sans être impératif, que les Cévennes influencent l'artiste. L'attrait pour la nature et ses effets est persistant dans cette série. Dans certaines œuvres, Marcel Saint-Pierre revient au spectre de la narration iconographique, pour reprendre l'expression de Nycole Paquin : engouement dirigé vers les scènes aquatiques, stratification de la construction spatiale du tableau, personnages mystérieux...

Purple Rain tout comme Raiders on the Storm sont des œuvres issues de ce contexte et d'un changement technique. L'une comme l'autre sont traversées par des réseaux de filaments linéaires, laissant percevoir les plis de la toile et ceux du plastique. Outre ces éléments de narrativisation formelle, elles renvoient toutes deux à d'autres savoirs que le savoir technique. Je me hasarde ici, suivant l'indicateur fourni par le titre, à associer ces œuvres aux tumultes du paysage, aux torrents malfaisants. C'est-à-dire aux connaissances géographiques assimilées et à l'expérience vécue par MSP.

N'en restons pas là. Ces œuvres évoquant la nature sublime de certains paysages renvoient aussi à la musique, soit à un savoir appartenant à la culture populaire, soit à celui de l'esthétique romantique et de l'histoire de l'art. À la manière des peintres symbolistes du XIXe siècle, ces puissants paysages déchaînés proposent à notre perception diverses formes, suggérant même, dans une œuvre comme Raiders on the Storm, des figures hu-

maines qui reçoivent la lumière et qui réfléchissent la splendeur de la violence de la nature. Il est plausible que MSP renoue ici avec des considérations évocatrices et référentielles, et que, dans ces œuvres, la dichotomie nature-culture se voie en quelque sorte annihilée. Quant à la référence à la musique, elle est récurrente dans son travail antérieur. Si *A Walk on the Wet Side* de la série *Déluge* (1990-1992) référait à *A Walk on the Wild Side*, une chanson du groupe Blue Velt Underground *Riders on the Storm* est inspiré, quant à lui, d'une chanson du groupe américain The Doors, *Riders on the Storm* — quoique dans le tableau il soit davantage question de malfaiteurs. Dans les deux cas, l'artiste change un mot dans le titre cité et donne un autre sens au texte. *Purple Rain*, aussi en référence à la musique populaire, comporte une particularité formelle étonnante. Certaines masses grises violacées semblent floues et flotter en avant-plan du tableau, comme des halos, voire des embus. Cet effet de *sfumato*, inconsciemment revisité, est obtenu par la déstabilisation du pigment dilué sur la feuille de polythène. Il est probable que le blanc de plomb, parce qu'il est trop lourd, se soit déposé le premier sur le plastique par un effet de gravité et qu'il ait rendu la surface opaque. Par conséquent, elle filtre la lumière en laissant à peine entrevoir le pigment coloré.

Pour continuer ces considérations techniques, *Vert picholine* contient un accident de matière similaire, observable sur les masses grises agglomérées dans certaines zones du tableau. *Vert picholine*, qui baigne dans un vert olive remarquable, est un exemple typique des allusions extrapicturales de cette série — la picholine est une excellente olive de table provenant du sud de la France. La structuration du tableau laisse entrevoir un paysage verdâtre avec un plan liquide en avant-scène, un plan mitoyen et une sorte de rideau feuillu qui garde l'œil à droite, en avant-plan, là où se distingue une figure insoupçonnée et mystérieuse. Imbibé de cette tonalité cévenole, ce pigment spécifique évoque à la fois la culture populaire et le savoir-faire culinaire de la France. *Terrasses* nous plonge aussi dans des tonalités méditerranéennes, brunes, terreuses. Si la composition de l'espace se fait par l'étagement des plans, elle peut aussi ressembler à des paysages construits, coupés au couteau, qui ne sont pas sans lien avec ces paysages naturels, en gradins. La manière dont l'artiste travaille des zones noires opaques en aplat fait penser à certaines peintures tachistes, aux trouées ambiguës de Borduas ou à un motif décoratif en silhouette. *Archers* et *Claire-voie*, bénéficient pour leur part de la même palette chromatique. Si *Archers* tend à ouvrir vers une scène de chasse avec des flèches ou des vecteurs signalétiques, *Claire-voie* ferme et ouvre à la fois une fenêtre dans le tableau. Ces spectres narratifs, scène de chasse et fenêtre avec vue, sont bien perceptibles dans les deux œuvres. Avec *Claire-voie*, la référence à la fenêtre perspectiviste en peinture est, d'un point de vue historique, remise en cause. Certes, *Claire-voie* fait al-

lusion aux théories antérieures de la peinture conçue comme une fenêtre ouverte sur le monde qui favorisa le développement de la perspective linéaire et de l'illusion d'un espace tridimensionnel, mais peut-être s'agit-il d'autre chose, de bidimensionnalité et de picturalité pures. Le tableau met en scène une construction géométrique décentralisée, un carré dans un rectangle et la progression opposée des bandes et des ajours. D'autres références peuvent se greffer à cette surface plane, rythmant la lumière de ses vides et de ses pleins, mais il est sans doute préférable de laisser jouer, sans contrainte, la polysémie des interprétations.

Série Déversements (2004)

Cette série marque un intérêt croissant à l'endroit du paysage et de ses diverses natures. On oublie trop souvent qu'il est une construction occultée par notre désir de le voir comme naturel. Ces tableaux de 2004 se rapprochent des compositions aquatiques parisiennes. Le fond est clair et diffus d'un point de vue chromatique, et des formes claires et transparentes semblent flotter en surface. Mais, il y a cette ligne d'horizon qui partage la surface, cette frontière qui divise les vernis utilisés. Dans cette série, Marcel Saint-Pierre expérimente des vernis différents : le vernis d'acrylique à base d'eau, le vernis à l'huile pour les couches finales ou des enduits à l'époxy ou d'autres à base d'uréthane. Contrairement à la manière traditionnelle de procéder à l'application du vernis par de fines couches à l'aide d'un pinceau, Déversements 1 fait se rencontrer deux vernis, respectivement à base d'eau et d'huile, grossièrement déversés. Si on désire percevoir le résultat, il existe un angle d'observation bien précis où l'œil doit se poser sur la ligne d'horizon qui sépare ces vernis. Ce point de vue fixe met également en jeu les qualités mates ou luisantes de la surface et fait du tableau un témoin des considérations matérialistes et théoriques sur le vernis en tant que composante picturale autonome. Déversements 3 et Déversements 4 mettent en scène des coulées épaisses et extrêmement brillantes sur une mince surface mate. Ceci nous rappelle une fois encore le débat interne à l'histoire de la peinture sur la noblesse des matériaux, l'art par opposition à l'artisanat, etc. Le terme « déversement » indexe aussi un propos social, voire une conscience écologique, et rappelle autant les accidents de pétrolières que les eaux usées qui se répandent dans l'environnement.

Série Refuges (2004)

Suite logique, la série Refuges combine protection et nature. Si les teintes utilisées font, comme ce fut le cas

précédemment, allusion au paysage naturalisé, ce dernier est envisagé comme un lieu où l'on se retire pour échapper à un désagrément, à un danger ou encore afin de s'y mettre en sécurité. Les lieux naturels autant que les espaces urbains correspondent et assument ce rôle d'accueil où des espèces animales et végétales trouvent gîte. Mais les développements de la production ont transformé les environnements et réduit de manière exponentielle la nature et ses refuges à des espaces hostiles, impropres à la préservation. La Terre ne semble plus être une valeur refuge, elle s'impose, au contraire, en ennemie potentielle pour les espèces. La série Refuges suscite la réflexion sur l'état des choses, tout en favorisant, d'un point de vue esthétique, notre évasion au cœur des formes et des couleurs. Bref, ces peintures ne font pas qu'évoquer la nécessité de préserver ces endroits; elles renouent avec des préoccupations sociales antérieures.

Refuge no 6, Affolement gris est composé à partir de vecteurs d'orientation diagonale, des éléments dynamiques, qui viennent diriger notre regard vers les deux extrémités verticales de l'œuvre. Dans une allocution à la Maison des arts de Laval en 2007, Marcel Saint-Pierre a décrit, de manière amusante, ces formes qui prennent la fuite comme s'il s'agissait de hérons menacés. Soulignons que ce grand oiseau est devenu à Laval une icône qui identifie les zones de conservation de la faune et autres milieux humides. Que les références à la nature ou aux codes routiers soient chez MSP directes ou qu'il s'agisse plutôt de stricte picturalité, il n'en reste pas moins que l'artiste, dans le titre de l'œuvre, de la série ou dans le tableau proprement dit, convoque plusieurs discours issus des savoirs politiques et de la culture de masse. Ainsi, Refuge no 5 : Repaire rose et Refuge no 4 : Migration orange sont davantage des commentaires que des paysages. Si le premier se rapporte à la notion de gîte aux tonalités roses, le deuxième soulève la question de la migration de certaines espèces au-dessus de nos têtes et du changement saisonnier des couleurs. Les signes distinctifs du tableau provoqueraient ainsi une reconnaissance et un imaginaire commun.

Série Tondi (2003-2008)

Malgré quelques exemples antérieurs, c'est depuis les années 2003-2004 que l'artiste peint presque exclusivement des tondi. Cette série, inscrite bien entendu dans une tradition picturale qui remonte au premier cercle chromatique de Delaunay en 1913, renvoie évidemment à la production néoplasticienne québécoise d'un Tousignant ou encore à la tradition américaine de Johns ou Noland. L'emploi du tondo génère habituellement des formes concentriques qui, par l'utilisation de couleurs vives, produisent des effets rétinien caractéris-

tiques de la peinture optique. C'est la persistance rétinienne, la pulsation, la vibration et l'effet vertigineux qu'explorent généralement les artistes de cette lignée. Mais Marcel Saint-Pierre prend le contre-pied du principe des contrastes simultanés et revisite les néoplasticiens et leur conception de l'espace dynamique. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois qu'il s'oppose aux conceptions lumineuses héritées du disque newtonien. À titre d'exemple, *Moli-mélo*, une toile libre de 1978, reposait sur une conception matiériste, pour ne pas dire chimique de la couleur, et non pas sur la couleur en tant que lumière. Le but visé dans les cercles de MSP est, une fois encore, de littéralement neutraliser cet aspect rétinien de la cible et de déjouer leur effet optique.

Deux étapes sont facilement reconnaissables dans la production de ces cercles. Dans l'exposition de 2004, dont le titre de *Capteurs chromatiques* était évocateur, on capte, en opposition à la force d'accélération ou d'expansion chromatique, des formes concentriques où sont dissous les contrastes. Les couleurs et les formes semblent alors implorer. Dans certaines œuvres de 2005, MSP tente même de neutraliser, voire balancer, les forces centripètes et centrifuges des couleurs. Certaines œuvres annoncent un léger déplacement du centre ou une irrégularité des bandes, d'autres encore proposent des ruptures ou des zones de passage entre les formes concentriques. Elles se trouvent à ralentir les effets de profondeur optique en entraînant le contraste des formes vers la plus étroite planéité : *Ondes internes*, *Spin no 1* et *Révolution orange* en sont des exemples. Mais comme aucun tableau chez MSP ne relève d'un seul propos, les effets ondulants d'une cible renvoient tout autant au corps humain qu'aux formulations astrophysiques. Pour ce qui est de *Révolution orange*, on pourrait constater l'agencement de deux propos bien différents : picturalité et culture savante par opposition à savoir politique et culture populaire. Le titre évoque tout autant l'idée d'une révolution en tant que mouvement complet d'un cercle aux tonalités orangées que les événements de 2004 en Ukraine, soit un mouvement de grèves et de manifestations où on brandissait au vent des milliers de drapeaux orange. Mais le titre est venu après coup.

Une deuxième phase de la recherche est amorcée en 2007 avec *Suite nocturne*. Elle se concentre uniquement sur l'exploration de la polarité foncée des couleurs. Plusieurs peintures sont tellement sombres et denses qu'il faut s'en rapprocher afin de bien discerner les nuances tonales. C'est le cas d'*Infrarouge*, de *Lueurs no 2* ou de *Bleu caracol*. La première traite de radiations difficilement visibles. La seconde est issue d'un heureux hasard d'effets matiéristes au moment de l'empreinte. Les conditions climatiques, chaleur et taux d'humidité, ont permis la concentration d'un bleu diffus, d'allure velouté, sur le polythène. *Bleu caracol* reprend des tonalités

tout aussi discrètes. Mais, comme disait Daniel Arasse : « On n’y voit rien ». Un escargot s’y rassérènerait sans qu’on ne sache toutefois sous quelle forme il se dissimule. On ne saurait faire le tour de la question sans faire allusion aux œuvres circulaires de grand format présentées à la Galerie Verticale Art Contemporain en 2008 .

Si nous récapitulons, Marcel Saint-Pierre a entrepris, depuis le début de sa carrière, d’embrasser l’art suivant une visée philosophique matérialiste. De multiples préoccupations intellectuelles viennent teinter son art et amènent l’artiste à développer une pensée plastique originale, entraînant ses expérimentations matiéristes sur le plan du discours, bref en faisant de celles-ci un des fondements théoriques de sa pratique. D’autres considérations intellectuelles s’y ajoutent, issues des trames sociologique et politique, marxiste et psychanalytique, artistique et culturelle, etc. Non seulement ces champs de la connaissance sont-ils propres à une époque, voire issus de l’épistémè postmoderne, mais ils sont aussi stratifiés par Saint-Pierre de manière complexe et érudite. C’est donc dire que les œuvres appartenant aux séries mentionnées ici témoignent d’une synthèse personnelle de ces savoirs. Les peintures antérieures et postérieures à 1998 configurent des matières à penser et nous rappellent que sa pensée plastique, au fil des ans, n’a pas perdu un seul pli.