

Carlos Ste-Marie ou la peinture en mille petites proses

Pierre-Éric Villeneuve

Number 218, January–February 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10254ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Villeneuve, P.-É. (2008). Carlos Ste-Marie ou la peinture en mille petites proses. *Spirale*, (218), 15–18.

La peinture en mille petites proses

On entend souvent dire que la peinture est devenue le parent pauvre des arts visuels. Cela semble une outrecuidance lorsque l'on pense à la somme de récits qu'elle a portés, depuis les fresques d'Ajanta reflétant une Inde glorieuse et introspective jusqu'aux couches de peinture, aussi épaisses que l'écorce d'un arbre, de la testamentaire période noire de Goya. Et je mentionne là, à travers la distance des siècles, des aboutissements picturaux arrachés à l'obscur, *de facto* pas si étrangers aux jours et aux préférences pour la nuit d'un calendrier ingénieusement travesti et emboîté par Ste-Marie.

Ce propos sur quelques tableaux, ou même un seul, choisis parce qu'ils avalent le regard, servira, je l'espère, à rendre tout le pesant lyrique d'une peinture qui fut, jusqu'ici, le plus souvent commentée pour la littéralité de ses formes et de ses contenus, jamais tant pour sa littérarité. Ce qui étonne, puisque la peinture de Ste-Marie, encore méconnue, s'avère scripturaire et carbure aux ambiguïtés de la lecture, autant dans le choix des matériaux capables de rendre cette infinie épaisseur du temps que dans la mise en scène des symboles, toutes séries confondues.

Le parcours de l'artiste en dit déjà long sur les mérites qu'ont les lentes cogitations, dans notre ère de l'éphémère où les cultures de la consommation les plus insidieuses rendent le tout et le rien jetables, interchangeable. Son œuvre couvre une pratique vue et commentée depuis l'édition 1997 du Symposium de Baie-St-Paul, porteur qu'il fut de projets successifs et d'expositions futures, autant au Québec qu'en France, en Pologne ou au Mexique. Les heureux aboutissements de sa formation universitaire, couronnée par la bourse d'excellence René-Richard en 1999, ne seront que le point de départ d'une démarche apte à assimiler autant de révolutions dans l'histoire de la peinture. Sa contribution à la vie de divers centres d'arts de la région de Québec englobe plusieurs facettes, renvoie même les plus critiques à ses activités au sein de plusieurs collectifs. Je pense ici, en particulier, à son rôle et son engagement à titre de directeur général et artistique de la galerie L'Œil de Poisson, de 2003 à 2005. Il participe aussi de façon soutenue à divers conseils et à des jurys professionnels au Conseil des arts et des lettres du Québec. Il s'agit donc d'une trajectoire riche en sources d'inspiration, vitale pour la stimulation des méthodes d'exploitation de la couleur et des formes, voire pour l'usage des matériaux, le tout repoussant inlassablement les frontières de son imagination.

La vélocité des natures mortes

Il est des tableaux qui demeurent sans nom. Ceux de Ste-Marie échappent d'emblée aux conventions de l'onomastique. Il y a là une volonté de responsabiliser l'intervention avec l'objet d'art. Un de ses tableaux phares, montré ici pour la première fois au public, n'appartient pas moins au portrait, aux univers figuratifs qu'à l'exigente tradition de la nature morte. La gestuelle propre au niveau d'abstraction, soutenue par la présence de motifs de couleur et de traits accidentés, sert à en illustrer les mouvements. Les teintes prolifèrent, se condensent en son centre pour se défaire et s'effiloche quand on examine de près les contours. En filigrane, la précarité des choses restera une obsession philosophique.

Les éléments les plus invariables de la nature morte y sont difficiles à déchiffrer, surtout quand les objets semblent avoir plusieurs référents. Mais une fois aperçue, elle tend à organiser l'ensemble, à révéler les influences allant des plus subtiles aux plus intégrantes de scènes dites domestiques. D'ailleurs, comme dans plusieurs natures mortes, il y a une théière, une table, un bol de fruits. Les objets nous

semblent superposés, aussi distincts soient-ils. Ils interrogent la perspective à travers la disposition des formes concrètes mises à l'œuvre en étages tout comme dans le traitement de la lumière que la multiplication de traits noirs et gris rend hyperbolique.

Chez les plus grands maîtres de la nature morte, chez le Hollandais Wilhem Claes Heda, par exemple, les univers dépeints évoquent cet instant où l'équilibre et l'harmonie des outils de la vie quotidienne semblent basculer, comme pour nous les montrer entièrement périssables, totalement fragilisés en dépit de la plus stricte et suprême figuration. Chez Ste-Marie, il y a une affabulation de la réalité concrète des objets : la table pourrait être une armoire, la lettre A de notre alphabet, une marchette... Clairement, la théière est plus grosse que la table. Et le silence dans lequel les quelques objets se laissent découvrir appartient à un inventaire fouillé. À l'instar de Walter Sickert, la nature morte est prétexte à une exploration picturale essentiellement transgressive de la contrainte formelle. Pour le peintre, elle est une occasion de jouer, en plus de le révéler passionné par les étapes du dessin, fasciné par les logiques et les parentés classificatoires.

Ste-Marie sait épuiser les ressources formelles qu'il donne à lire, tout autant que sa palette de couleurs élaborant des récurrences sérielles. Les parentés classificatoires sont d'emblée multiples. Il y a celle du temps par le calendrier, celle du voyage, du travail et des loisirs, illustrées dans les divers véhicules à moteur. Il y a également la classification par secousses et tremblements saisis dans une esthétique de rebuts, évoquée à travers la tondeuse et la brouette, jusqu'à une classification, moins évidente, des confrontations plus directes avec « *les pressions d'en haut et les gravitations d'en bas* », comme le supputait Marguerite Yourcenar à propos de l'importance du feuillage chez Poussin (« Une exposition Poussin à New York », dans *En pèlerin et en étranger*, Gallimard). Des pressions et des gravitations arborées dans une série de projectiles et d'ogives ou dans la plus simple figuration d'un champignon, l'ensemble foulant la montagne qui sert de réceptacle à l'exposition-rupture que fut *Entre Ciel et Terre*.

Et ces objets choisis, que sont-ils au juste? Ceux de la domesticité la plus crue à l'état brut. Une domesticité qui devient rapidement une étude de la domestication permettant d'élucider, à travers différents symboles de prédi-

Carlos Ste-Marie

lection, les combats de maintes libertés en face d'une vie matérielle de moins en moins remise en question. Le tout sachant marier un ensemble d'images archi-écoulées à différents lieux du concret, allant du percutant calendrier aux frontières de l'atelier ou à l'espace de la galerie à proprement parler. Serait-ce ludique à un point tel que la fameuse série des véhicules à moteur propose des préoccupations pas si éloignées de la nature morte? Certes, le mythe sature le sens des images. Aucun de ces véhicules n'est saisi dans son agir. On pourrait dire qu'ils sont totalement déshumanisés, captés au-delà du plus redondant artéfact publicitaire, voire sacralisés, puisqu'ils sont habilement libérés des mécaniques de la redondance. L'emploi des étoiles ou le recours aux retables (une esthétique empruntée à Fra Angelico, me dira-t-il) révèle une américanité divinisée jusqu'à l'épuisement. L'installation des œuvres dans une exposition a d'ailleurs ce pouvoir inouï de distanciation critique. À l'exposition de Cracovie en 2004, notamment, la judicieuse disposition des tableaux évoquait l'iconostase. Et l'iconostase n'est-elle pas une opportunité supplémentaire de porter témoignage au décuplement d'un objet idyllique, de le voir se désagréger en une myriade de tableaux créant un reliquaire? Ô combien le cadre reste un obstacle!

C'est dans le croisement des genres que le tracteur, également vu à l'exposition *Entre Ciel et Terre*, est vidé de sa motricité, capté dans la même inertie que celle d'un bol de fruits dans une nature morte. Dans ce champ esthétique, le yacht et le *wanabago* sont presque interchangeable, semblent provenir d'une seule et même matière. Le camion lourd se laisse découvrir comme un visage, et le bulldozer, dans ses limites, ne rappelle-t-il pas, par son animalité, un insecte géant? On est témoin d'une architecture picturale qui, jusqu'aux nombreux encadrements dits retables, donnent à plusieurs tableaux des allures de bâtiments, d'abris. Dans ces espaces, les objets sont franchement installés et se dévoilent dans le mouvement de leurs infinies métamorphoses et de leurs contingences, illustrées jusqu'à la pétrification fétichiste.

L'atelier élémentaire

Les préférences de cette peinture vont radicalement à l'air et à la terre. La composition de la thèière avait-elle pour modèle une oie? D'emblée, la thèière est aérienne. Cela la rapproche des envolées d'un Chagall, des lignes presque frémissantes de l'univers de St-Pierre. L'exposition *Entre Ciel et Terre* articulait l'ensemble des tableaux à l'intérieur de ce régime d'oppositions. Et les canevas étaient soumis aux temporalités et aux lumières de l'autofiction, ponctués par un film communiquant le passage des nuages sur cette montagne où l'artiste habite, à Ste-Brigitte-de-Laval. L'élémentaire servait alors d'alibi à une réflexion circonstancielle sur la mémoire du corps, l'autofiction par excellence, régulatrice de l'agir au quotidien inscrit jusque dans les pratiques et les limites prégnantes de l'atelier.

Lieu prisé entre tous, l'atelier trône en espace-temps perméable au monde. L'utilisation de la vidéo orchestre les divers projectiles, enregistrant les divers réceptacles de l'exposition pour en faire une partie intégrante de l'œuvre. Saisi dans toute l'amplitude de sa mouvance (en suivant dans le temps réel les fluctuations climatiques, entre ombres et luminosités) sur fond d'images immuables (la pérennité d'une montagne à Ste-Brigitte-de-Laval), l'atelier atteint les hérésies métaphysiques du mythique sanatorium dépeint dans *La montagne magique* de Thomas Mann. Il est vu dans son insularité à la fois spéculaire et communautaire. Nil doute, pour Ste-Marie, l'atelier est une autarcie.

Le quotidien est un inventaire

Dans la sphère du tracteur et de la tondeuse, l'élan pictural s'attarde un peu plus à la notion d'immanence. Ces deux iconographies, ponctuées dans le prolongement de la série des véhicules à moteur, rejoignent les ponctuelles mythologies d'un Roland Barthes, qui souhaitait à travers elles « rendre compte en détail de la mystification qui transforme la culture petite-bourgeoise en nature universelle » (*Mythologies*, Seuil). La peinture explore ce moment où la réalité du tracteur, comme celle de la tondeuse, passe outre la prison de la fonctionnalité. Elle déstabilise

autant que possible ce qui appartient aux arbitraires séductions de l'artéfact publicitaire (contrairement à ce que la critique semble avoir le plus souvent remarqué) pour en faire des objets ostensiblement affranchis de leur stéréotypie.

Qu'il s'agisse des mois des calendriers élaborés dans le cadre de *Deux temps, trois mouvements* ou des montages sur hublots de l'exposition *Trous de mémoire*, tous interrogent autant cette notion de compartimentage et de fragment que celle d'assemblage. Chaque carré qui tient lieu d'un jour dans le mois est une synecdoque. Et de même, les hublots, évocateurs pour les uns d'un intermède, d'un temps d'arrêt dans l'espace même de la peinture ou, selon qu'ils se révèlent pour un spectateur en soleil ou en lune, nous font voir de plus près les dimensions diurne ou nocturne (en vertu de l'omniprésence des couleurs bleu et noir) du calendrier. Cette radicalité prendra sa source dans l'exercice même de la composition du calendrier-déictique, porteur qu'il a été des récits de plusieurs tableaux à venir, comme le furent les célèbres « *trapismes* » à l'origine de l'œuvre pour une Nathalie Sarraute qui disait revoir souvent « les premières fines craquelures dans le mur épais » et que « depuis, [elle ne faisait] que [s']efforcer d'élargir ces craquelures » (dans Annie Angremy, *Nathalie Sarraute: Portrait d'un écrivain*, BNF).

Une telle recherche picturale nécessite que l'objet à décrire soit bien cerné pour que le travail du peintre en redéfinit les contingences, et cela jusqu'à les détruire dans les moindres lignes et angles, comme l'a montré l'immense aventure cubiste. Sa singularité se loge dans ce rabatement des tensions entre différents régimes de contrastes et d'oppositions, faisant de l'analogie une des pierres angulaires de l'œuvre. Cela explique qu'elle préférera jeter un éclairage sur le décloisonnement des notions de figuration et d'abstraction, illustrer les potentialités du mouvement, même lorsqu'elle représente l'inertie. En somme, à l'intérieur de ces livres contraintes, la peinture s'apparente à la prose par son aptitude à fabriquer des textualités théâtralisées, sans cesse distancées.

« Pour pouvoir écrire, il faut avoir longtemps rêvé. » Cette phrase d'Anne Hébert, citée par un intime lors d'une discussion sur l'art comme une morale, il m'a dit l'avoir faite sienne. Facile de reconnaître l'accent mis sur la rigueur, d'y lire la légendaire discrétion de la poète, celle-là même qui était aussi convaincue que « toute facilité est un piège » et que « la ferveur ne suffit pas, il faut la patience quotidienne de celui qui attend et qui cherche » (*Œuvre poétique 1950-1990*, Boréal). Voilà ce qui habite la jubilation éprouvée lorsque l'œil, qui n'est pas mineur, invente la peinture de Ste-Marie.

Une peinture d'autant plus rare parce que chercheuse.

Carlos Ste-Marie, **Camion**, série *Dans mon temps*, galerie de l'Université Laval, Québec, (240 x 120 cm), 2002. Photo : Stéphane Lalonde.

