

Marcel Saint-Pierre Le passé recomposé

Jules Arbec

Volume 39, Number 158, Spring 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53470ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Arbec, J. (1995). Marcel Saint-Pierre : le passé recomposé. *Vie des arts*, 39(158), 57–59.

MARCEL SAINT-PIERRE

LE PASSÉ RECOMPOSÉ

Jules Arbec

■ La série de polyptiques que Marcel Saint-Pierre présente en avril 95 à la Galerie Trois Points sous le titre de *Tableaux composés* fournit aux visiteurs l'occasion d'effectuer un retour théorique sur la démarche de ce peintre. Exécutées à New York, où l'artiste bénéficie d'une bourse de séjour du Conseil des Arts et Lettres du Québec, ces œuvres comportent néanmoins des éléments appartenant à des séries passées et laissées sur place lors de précédents séjours. C'est dire à quel point ces récentes juxtapositions sont d'entrée de jeu composées au passé.



Nouveau monde, Diptyque, 1995, Pellicule d'acrylique transférée sur toile, 152 x 165 cm.

En cette fin de siècle, beaucoup d'artistes entretiennent sur l'art et son histoire une vision qui en synthétise les diverses tendances et où s'amalgament ses principaux temps forts. Dans ce contexte post-moderniste, leur discours artistique aussi bien que leur pratique se réapproprient indifférem-

ment des conventions passées ou, au contraire, remettent en cause le système de représentation autant que l'idéologie qui lui est sous-jacente. Au bout du compte, on assisterait à un grand mélange baroque et à une autodestruction des principes mêmes qui ont balisé l'histoire de l'art moderne,

Exposition
à la Galerie Trois Points
Du 5 avril au 29 avril 1995
372, rue Sainte Catherine Ouest
Espace 520



Lampe de chevet,
Pellicule d'acrylique sur toile, 1995,
85 x 138 cm.



Feu de bois,
Pellicule d'acrylique,
sur toile 1992-1993,
142 x 143 cm.

ou tout au moins, à un métissage, une redéfinition de ces derniers. En tant qu'historien de l'art et peintre, c'est depuis de nombreuses années déjà que Marcel Saint-Pierre alimente ainsi sa réflexion à travers une démarche qui fait le procès de la peinture et de son savoir-faire. A plus d'un titre cet artiste interroge les conventions de l'expression picturale et tout ce qui entrave sa pulsion initiale.

Ce choix, cette révision qui, chez lui, est préalable à toute création, le rattache d'emblée à la tendance réductionniste des formalistes américains des années 60, puis au groupe Support/Surface des années 70, par sa volonté de réviser les fondements de la pratique picturale dans les termes d'un procès matériel, c'est-à-dire d'une interrogation sur le processus de création et, par extension, sur les procédés qui engendrent l'œuvre. L'artiste centre alors sa démarche sur le rapport déconstruction/construction de l'œuvre qui permet d'interroger et de saisir le tableau dans sa matérialité et dans son étendue psychique. Au sens étymologique du terme, Saint-Pierre s'attaque alors à la peinture en s'adonnant à un démontage des divers stades de production de l'œuvre et, parfois même, en intervenant sur ses phases de réalisation ou en les omettant.

Si à ses débuts Saint-Pierre repoussait de son expression toute réminiscence figurative ou lyrique qui s'écartait du propos véritable de l'œuvre, soit sa matérialité, cette rigueur a peu à peu fait place à une

forme flottante d'attention à l'écoute des suggestions imageantes. Mais il préconise toujours une intervention directe avec le matériau, seul champ d'expérimentation et d'expression qui soit, mettant donc l'accent sur le faire, le senti, la gestuelle qui concourent à l'émergence de la forme, à la mutation de cette matière qu'il s'acharne à interroger et à métamorphoser par un travail peu orthodoxe.

DE LA TEINTURE A LA PEINTURE

Dans la pratique, ces grandes orientations lui imposent une transformation radicale du mode de production de la peinture. Depuis 1972, Saint-Pierre met au rancart pinceaux, brosses et chevalet au profit de bacs et de cuves, outils moins nobles mais indispensables à la réalisation de ses projets. Dans un premier temps, il plonge directement une toile pliée dans ces bassins de manière à ce que pigments et liants s'incorporent progressivement à sa trame. Une fois retirée de la cuve, cette toile, sorte de monotype matriciel, sera méticuleusement dépliée avant d'être exposée comme telle. Première conséquence du déplacement des conditions de production, cette intervention pourrait également être perçue sur un plan symbolique, mais les traces laissées dans le support constituent d'abord pour Saint-Pierre les vestiges de toute cette manipulation. L'espèce de déploiement de matière qui s'inscrit sur ces surfaces dé-

pliées est à l'image de la mutation hésitante qui s'opère ici dans le rapport intime qui relie l'accident à une prise de conscience. Cette mouvance de la couleur à travers les plis et l'épaisseur de la surface forme la première image d'un travail d'abstraction analytique mené à frais dans la couleur liquide. Pris au piège des plis du support et de son organisation régulière, il enregistre également le passage significatif de la teinture au statut de peinture.

Durant les années 80, la fabrique du peintre sera encore une fois modifiée. Au lieu d'exhiber la toile initiale imbibée de couleur, Saint-Pierre la jette après en avoir pris l'empreinte sur polythène. Conservant ainsi partiellement l'image de la première, celle-ci devient alors la véritable surface de travail, le lieu d'une élaboration secondaire faite à partir des marquages et restes laissés par cette impression. Ces différentes empreintes saisies sur polythène transparent portent à la fois les traces de plis et replis anciens et celles des interventions directes plus récentes. Si ces marques parlent d'abord de l'antériorité de l'œuvre, consignnant les diverses étapes de sa réalisation, elles forment également un écran sur lequel le peintre comme le spectateur projettent et suivent le défilé des images qui surgissent à la surface. Une fois cette formation achevée, l'empreinte ainsi élaborée par le peintre est à nouveau transférée, tel un épiderme nouvellement greffé, sur la toile finale.

Au cours des vingt dernières années, Marcel Saint-Pierre a monté une trentaine d'expositions individuelles et a participé à de très nombreuses expositions de groupe au Canada, en France et aux États-Unis.

Ses œuvres font partie des collections publiques du Musée d'art contemporain de Montréal, du Musée du Québec et de la Banque d'œuvres d'art du Canada; d'autres productions ont pris place au sein de prestigieuses collections d'entreprises (Pratt & Whitney, Québecor, etc.) et privées.

Parallèlement à sa carrière d'artiste, Marcel Saint-Pierre est connu pour ses articles sur l'art québécois contemporain. Il est également professeur au Département d'histoire de l'art et d'arts plastiques de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Il vit actuellement à New York où il est boursier du Conseil des arts et lettres du Québec.



De l'autre côté de l'empreinte

LE CONTACT DE DEUX ÉPIDERMES

A partir de ces nombreuses opérations de pliage, trempage, impression, transfert et inversion, il est facile de comprendre que l'artiste investit corporellement ce type de manipulation. Non seulement ces toiles sont généralement de grandes dimensions, mais nous sommes, ici, bien loin de la propreté que comportait le métier traditionnel de peintre et l'art de salon. Cet aspect artisanal et presque anthropologique du métier explique peut-être pourquoi la surface du tableau est considérée et traitée par Saint-Pierre comme un revêtement pelliculaire. Notons l'analogie entre les plis fossilisés de la toile et les rides de sa surface vernissée, entre les minces pellicules du tableau et l'épiderme du corps; parallèle qui ferait les délices des férus de psychanalyse. Certes, Saint-Pierre consent à cette approche, mais compare aussi volontiers

son activité à une sorte de cuisine, au sens où l'entendaient les peintres d'autrefois. A cet égard, l'atelier de Marcel Saint-Pierre ressemble beaucoup plus à la boutique d'un teinturier qu'à celui d'un peintre de chevalet. Il travaille davantage au sol qu'au mur et ce n'est qu'une fois la toile tendue qu'on y reconnaît les matériaux conventionnels.

A ce déplacement des conditions historiques de la peinture correspond donc une optique nouvelle. Relevant du rapport phénoménologique et primordial qu'il désire entretenir entre sa gestuelle et la matérialité de l'œuvre (pigment, huile, toile, plis, textures, etc.), chacune des interventions de Saint-Pierre a pour effet de définir sa création à partir d'une transformation significative de la matière. L'approche matériologique aussi bien que matérialiste dont il est ici question, engage le corps tout entier du peintre ainsi que son histoire. En

devenant ainsi objet de l'œuvre, le sujet de la peinture ne saurait se confondre au seul sujet représenté. Il en résulte une conception de la peinture qui, refusant toute référence à une certaine représentation, n'en mêle pas moins quelques indices aux traces du *faire* et des projections imaginées au cours du processus de création. Ces signes, ces accidents de tous genres, images fragmentées ou inachevées, bribes de souvenirs issus de l'histoire d'un individu, s'inscrivent à la surface de la toile. Si de telles projections renvoient d'emblée à l'antériorité du sujet, ces inscriptions coïncident avec celles du tableau, là même où le souvenir de la toile primitive, jetée en cours d'exécution, établit la ligne de partage entre les deux versants du même processus. Du point zéro de l'œuvre jusqu'à sa réalisation, on peut dépister dans ces tableaux des réminiscences en provenance aussi bien du réel que du fond de l'imaginaire humain. Pour Saint-Pierre, le tableau s'inscrit au cœur même de cette poétique de la matière imaginante dont parlait Bachelard.

Au-delà du matériel abstrait et du processus autoréférentiel, des accidents de matière semblent ainsi entrer en contradiction avec le credo initial de l'artiste qui désirait évincer de la toile toute allusion extrapicturale en faisant à nouveau place au retour des refoulés et à des résurgences de toutes sortes. Paradoxe apparent qui n'en est plus un pour l'artiste car, selon lui, cette autoréférentialité de départ ne se situe pas en-dehors de l'histoire et n'exclut en rien celle du sujet. Dans ce cadre, Saint-Pierre admet volontiers l'aspect biographique et paysagiste de ses récentes œuvres car, même épurées des scories de la figuration, ses toiles posséderaient leur propre mémoire. Ne dit-il pas souvent à propos de son travail qu'il peint de mémoire?

TABLEAUX COMPOSITES, TABLEAUX COMPOSÉS

Les toiles qu'il présentait l'an dernier sous le titre général *Ombres portées* relevaient à la fois d'un discours technique sur l'espace perspectiviste dans lequel s'immiscent des zones planes étrangères (ombres) et d'un propos davantage symbolique ou poétique sur les zones d'ombres qui tissent notre vie et notre univers mental. Sa dernière exposition, à la Galerie Trois Points, combine aux citations d'œuvres d'art, aux allusions figuratives diverses et aux associations libres auxquelles l'artiste nous a familiarisés, des assemblages de tableaux exécutés dans des contextes de temporalités diverses. Juxtapositions temporelles en forme polyptique d'empreintes anciennes et récentes transférées sur des supports de nature différente, ces «tableaux composés», comme les appelle l'artiste, sont à la fois des constats combinés de recherches actuelles avec des travaux antérieurs et des produits dérivés de nos projections libérantes ou du passé de nos souvenirs. Par opposition à toute représentation mimétique, on peut donc dire que les récents travaux composites de Marcel Saint-Pierre gardent non seulement le souvenir de tableaux disparus, mais qu'ils sont peints au passé. □