

ETC



Pierre Blanchette : la peinture tout terrain

René Viau

Numéro 11, printemps-été 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36281ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Viau, R. (1990). Compte rendu de [Pierre Blanchette : la peinture tout terrain]. *ETC*, (11), 36-37.

Pierre Blanchette: la peinture tout terrain



Pierre Blanchette, *Peinture 32*, 1988. 130 x 195 cm

36

Faut-il refaire le chemin du peintre et ainsi lier ce qui a été délié, couvrir ce qui a été découvert, libérer ce qui a été encerclé? Est-ce seulement de la sorte que l'on arrive à comprendre ce que l'on a sous les yeux? Les traces du geste toujours se construisent. Ils enserrant une surface, forment ce tableau à l'intérieur du tableau qui obsède sans cesse. Les axes se multiplient. Les aires se rompent. À ces mouvements saccadés de juxtaposition s'associe l'intensité des champs colorés. À côté de ces étendues, des portions de ces toiles sont secouées de couches jaunes, ivoire, bleu ...

Circuits et courts-circuits

La peinture de Pierre Blanchette souligne, encercle, «sandwich». Elle met en scène passages et échappées. La peinture tarabusque et télescope ses périple sur toile. Leur description, jamais, ne pourra rendre l'intégrité intellectuelle inhérente à l'approche de l'abstraction qui les anime. Car, par-delà un souci de l'effet et de brio au sens matisien, nulle part, ces compositions émotives ne nous semblent recherchées. L'éventail des procédés plastiques et l'expression de virtuosité de ces peintures n'a rien de factice. L'aisance et le naturel avec lesquels l'artiste habite les surfaces d'un registre maîtrisé de moyens — allant à la fois de l'emploi de textures et de finis mats et brillants en alternance au choc dissonant des couleurs en collusion, à des réponses quasi-géométriques en écho —, nous amènent vers d'autres déplacements, plus symboliques. L'univers

des formes de Blanchette en est un à la fois familier et inconnu, en tension et en équilibre entre le déjà-vu et le risque.

Je me souviens d'un questionnaire sur son travail auquel avait répondu Pierre Blanchette, en 1981. Ce dernier avait choisi d'aligner une série de citations et de références visuelles d'alors, allant, par exemple, de l'ornementation architecturale persane aux «hiératismes des arts populaires berbères», en passant par Matisse, bien entendu, ou par les paysages nordiques des sentiers de montagne de l'Ouest canadien, en une longue liste.

A painter's digest

Cette peinture nous fait basculer ainsi dans un contexte visuel de contemplation dynamique. En recréant une nouvelle cosmologie, Blanchette resitue et reformule le poids de l'histoire de l'art en fonction d'autres référents, surmontant de la sorte cet écueil qui est le lot de nombreux peintres abstraits.

Ses divisions actives en série, tout comme la création d'aires frontales dans son travail actuel, réaniment et réactivent des sources disparates: entre autres, la peinture du Quattrocento, mais surtout l'héritage minimaliste secoué par la tradition «paysagiste» de l'abstraction québécoise. Cette démarche d'intégration en est une d'harnachement, ajoutant une dimension plus idéaliste au profit de ces images de jubilation de la couleur et de justesse des balancements précaires enfin stabilisés. La peinture, pour Blanchette, devient

donc ce sondage entre les circuits du connu, les véhémences du geste et les suggestions de la couleur qui la propulsent.

La couleur. Nous y sommes plongés. Comment du reste y échapper avec la peinture de Pierre Blanchette? Quelques notes, littérales donc, sur ces noirs tantôt scintillants, ailleurs charbonneux, ces verts et ces terres cendrés; les jaunes et les pourpres et les bleus violacés qui crient leur «effet puissance», cher à la théorie de la couleur de Goethe.

Entre Montréal et Paris

Il est symptomatique de constater que cette peinture a trouvé, depuis près de dix ans, une audience et un terreau fertile à Paris. Loin de tout dogmatisme et des affrontements idéologiques passés sur une «fin de la peinture» aujourd'hui hasardeuse, l'acceptation et la visibilité de ce travail, en parallèle à ces questionnements, doit beaucoup à de nouvelles conditions de lecture. Ici se trouve favorisé l'éclosion d'un second regard porté tant sur le «nouveau» géométrisme que sur les filiations de l'abstraction lyrique européenne et les après de l'impact de la peinture formaliste américaine, dont on cherche les issues.

Il y a chez Blanchette cette sensibilité tout terrain qui englobe et absorbe expériences, sensations et connaissances sans pourtant jamais, nous l'avons dit, faire la part du mimétisme. Peinture d'ambiances faite de relecture et d'expérience directe, ce travail est nourri d'une «épaisseur historique». Il rend compte de l'ambiguïté de faire au présent de la peinture avec les moyens historiques et le vocabulaire issu de la tradition picturale, à nouveau confrontés à l'expérience de l'espace et de la toile à explorer.

Lieu ambigu de confluence et d'enracinement, Montréal sécrète un art dont l'intérêt pour la mémoire et le regard historique demeure une constante. Par le biais de la peinture, Blanchette réintroduit cette dynamique trans-historique et trans-culturelle en faisant preuve d'ouverture tout autant face à la tradition de l'abstraction européenne et new-yorkaise qu'en assumant, en même temps que d'autres sources, l'héritage critique de ces «peintures de Montréal» du tournant des années 50. Pierre Blanchette va dépolariser en la synthétisant, la contradiction geste/construction — automatistes et plasticiens — récurrente alors. La réception faite à Paris à cette peinture à la fois abstraite et construite, «énergique» et «cultivée» insistera, du reste, sur ce double niveau d'appartenance, en va-et-vient entre l'Europe et l'Amérique emblématique à Montréal.

Le jardin de la peinture

Les derniers tableaux, présentés jusqu'à la fin de mars dernier, à la galerie Regard, à Paris, me font l'effet, à la

leur de ce propos, d'une sorte de bilan d'un bilan, rassemblant en les épurant la somme des expériences plastiques proposées par cette peinture qui englobe, annexe, confronte et recrée. En faisant cohabiter et s'allier des plates-bandes rarement conciliées, il est significatif que certains chroniqueurs de cette peinture aient voulu faire passer pour un «manque d'équilibre» ce qui était, bien au contraire et loin de tout vain souci de technicité plastique, une prédilection pour les tensions limites suscitées par de tels affrontements.

Désormais, les assemblages deviennent cependant moins périlleux. En des formats souvent verticaux, les œuvres récentes de Blanchette semblent s'assouplir et pourraient résumer son parcours antérieur.

1988-1989. À la galerie Michel Tétrault de Montréal, les tableaux, vus alors, sont le théâtre d'une lutte, à l'intérieur d'un même ensemble, de ces «carrés-peintures» omniprésents. Les échelles différentes s'y heurtent. Le traitement des surfaces et les délimitations se chevauchent en saccades et en superpositions.

1986-1987. Assemblages en partitions. L'espace est en rupture de plans, carrés contre carrés toujours, aires en recouvrement contre émulsions et non finis gestuels, mais ici contenus par l'horizontalité. Galerie Regards et Services culturels de la Délégation générale du Québec à Paris.

1984-1985. Période «nocturne». Des trouées de lumière en escalier s'éclairent des surfaces tactiles et texturées accrochant de la sorte l'arrête du geste. Toiles sombres et scintillantes. Galerie Jolliet, Montréal.

1983. L'artiste s'appuie sur l'arc du cercle repoussant aux confins du tableau les tensions de la gravité afin d'introduire un motif iconique central. De la sorte, cette recherche d'assise pour les espaces «carrés-peintures» — s'inscrivant sur le travail des bordures en combinatoires et agissant comme une formidable poussée vibratoire qui marquent, dès 1977, les premières expositions — se fait moins lancinante, pour un temps.

La peinture de Pierre Blanchette apparaît aujourd'hui plus fluide et dégagée. L'artiste récolte maintenant des intérêts faits de sensualité picturale, qui sont les fruits d'un capital d'investissements analytiques et d'expérimentations empiriques.

Il me plaît d'envisager le travail sur la surface de la toile de l'artiste comme celui d'un jardinier minutieux et inspiré qui ne connaît que trop bien son terrain. Ces jardins secrets deviennent pour le peintre, lieu de défrichage, de transplantation et d'acclimatation, de mutations et de renaissances futures en surmontant contraintes et données de bases obsédantes et pourtant que de fois subverties et contournées.