

Pierre Blanchette L'abstraction synthétique

Monique Brunet-Weinmann

Volume 35, Number 140, September–Fall 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53750ac>

[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

Brunet-Weinmann, M. (1990). Pierre Blanchette : l'abstraction synthétique. *Vie des arts*, 35(140), 40–44.

PIERRE BLANCHETTE

L'ABSTRACTION SYNTHÉTIQUE



1979, peinture 7.
Acrylique sur toile; 175 x 184 cm.
Coll. particulière.

Monique Brunet-Weinmann

Perspective historique

Pierre Blanchette est l'un des rares artistes du Québec à figurer parmi la demi-douzaine de Canadiens répertoriés dans le volume prestigieux que Maeght vient de publier sur *L'art abstrait de 1970 à 1987*. Cette inscription précoce dans le cours de l'Histoire, en compagnie de nombreux Français, Espagnols, Italiens, etc... le situe dans la nouvelle génération qui explore «la voie abstraite»¹: ils frôlent la quarantaine, tel Blanchette, né en 1953 à Trois-Rivières. L'importance internationale ipso facto conférée ne manquera pas de faire grimper son «profil de carrière», d'un saut, de plusieurs échelons. Ni de provoquer envie et scotomisation...

Bien sûr, nous ne sommes plus naïfs à l'ère de la «pub» triomphante. Nous savons très bien que les plus grandes réputations peuvent se fabriquer en petit circuit fermé, qu'il peut suffire d'entretenir des relations stratégiques avec une «gang» de décideurs culturels pour qu'une poignée de noms finissent par s'imposer à force de répétitions et de connections internationales des systèmes. La filière ici est limpide, murmurerait-on: Blanchette grâce à feu Gilles Corbeil connaît bien James Guitet qui lui-même est depuis toujours un ami de Michel Ragon, co-auteur du volume en question avec Marcellin Pley-

net... Certainement: juste retour des choses! Car il ne faut pas perdre de vue que Guitet a été marginalisé pendant au moins vingt ans, et que Ragon pendant le même temps, occupé à écrire des romans hors-mode, fidèle à ses goûts et options, ne tenait pas le devant de la scène critique ni ne détenait le pouvoir culturel. D'autres acteurs ne s'embarassent pas pour changer de discours théoriques et retourner leur veste avec plus ou moins d'élégance.

Précisément, c'est à un changement à vue que nous assistons sur le devant de la scène, et les marginaux d'hier vont se retrouver sous les feux de la rampe. Le double texte de cet album par Ragon et Pleynet est symptomatique d'un réajustement de l'Histoire, et de bon augure pour les peintres comme Pierre Blanchette pour qui les jeux étaient loin d'être faits à la sortie de l'École des beaux-arts. Ses années de formation, de 1973 à 1976, coïncident avec le triomphe «extra muros» du Formalisme et des peintres américains du «color-field». Olitski, Noland, Stella, entre autres, exposés au Musée d'art contemporain, l'impressionnent beaucoup. Le théoricisme esthétique, allié aux idéologies «dures» (par opposition à la «soft ideology» des années 80), alimentent, dans les bars fumeux, des



1982, peinture II.
Acrylique sur toile; 150 x 150 cm.
Coll. de l'artiste.

discussions nocturnes où l'on se grise de mots, en vomissant le «colonialisme culturel» et «l'art bourgeois». Pour casser son circuit commercial, on ramifie le réseau subventionné «underground» des ateliers communautaires et des galeries parallèles, qui travaille les fondements de l'institution muséale jusqu'à s'y retrouver très officiellement ex-

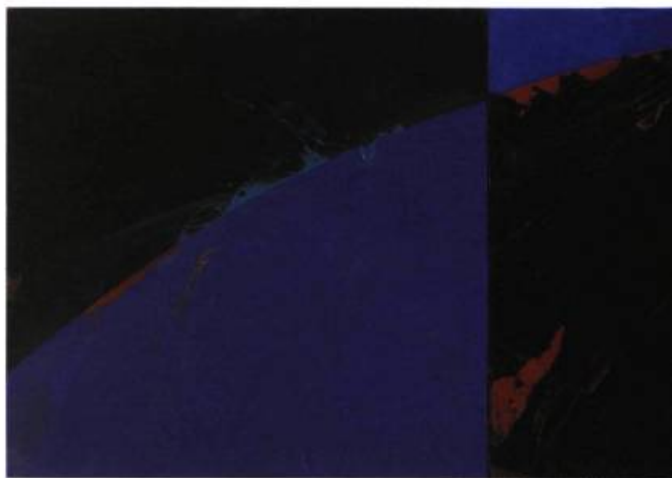
un bon moment. On le précise ici pour souligner le fait [...] qu'elle l'occupait au moment même où la scène artistique internationale était davantage tenue par des expériences dites «alternatives».²

La peinture révélée

Écœuré par tout ce temps, ce talent, ce potentiel perdus (y compris par un an



1984, *peinture 10*.
Acrylique sur toile; 173 x 210 cm.
Coll. particulière.



1987, *peinture 3*.
Acrylique sur toile; 55 x 255 cm.
Coll. particulière.

posé.

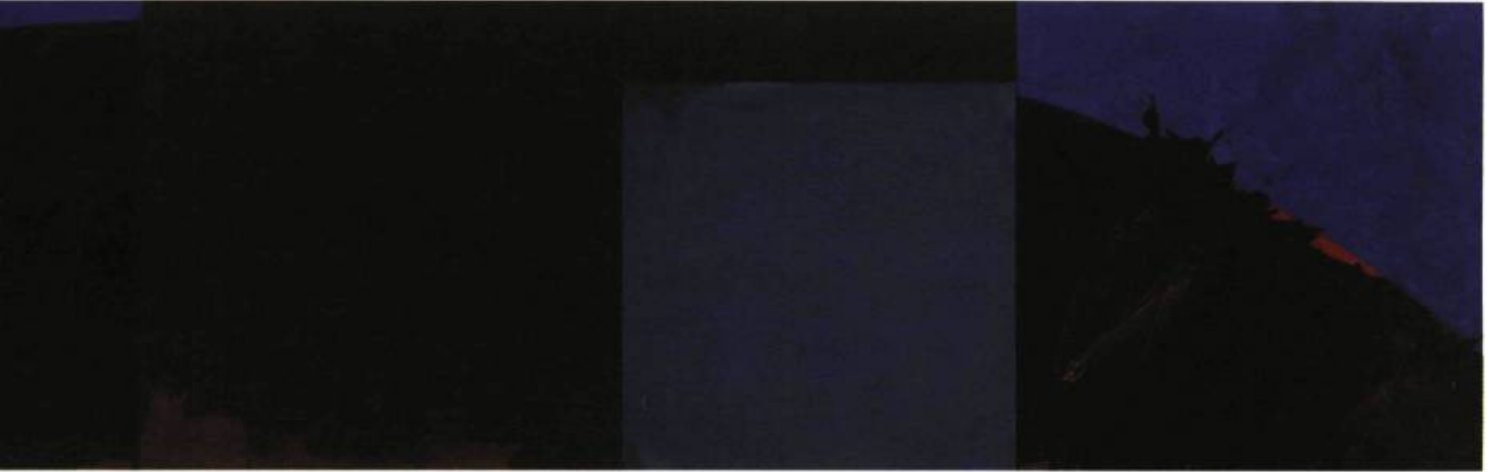
Pierre Blanchette va respirer au grand air des Rocheuses, à Banff. Il y rencontre le «premier vrai peintre» qu'il lui soit donné d'approcher personnellement: Marcelle Ferron. Elle le présente à Gilles Corbeil qui visite les ateliers de «la relève», en prenant l'avis d'artistes confirmés dont Guitet, lui-même enseignant. Une exposition à trois est ainsi planifiée, juste avant un départ pour New York où il se met en quête de livres sur Franz Kline qu'il admire. «A mon retour», dit Pierre Blanchette, les deux jeunes choisis avec moi s'étaient désistés, sous la pression d'amis d'obédience marxiste et/ou de peintres qui se choquaient de nous voir entrer dans le réseau commercial des rues Sherbrooke et Crescent. C'était l'époque où l'on inscrivait «A bas l'art bourgeois», au pochoir et à la bombe de peinture, sur le trottoir devant les galeries. Il aurait fallu ne plus peindre que des banderoles et des calicots pour les manifs, ou faire des happenings.» On avait décrété la mort de la peinture. Il fallait une bonne dose de détermination et même un certain courage pour décider de s'y adonner. (D'où plus tard, ces phrases de René Payant: «Pierre Blanchette est peintre. Pierre Blanchette fait de la peinture. Depuis déjà

d'enseignement), Blanchette décide de partir pour le Népal, via Paris. Il compte y faire escale seulement, détestant les jardins à la française et les comportements rationalisés. Ses préjugés tombent dans un coup de foudre pour les ciels, la lumière, les rues et les ponts de Paris: l'éternel cliché! Il reste. Luis Feito l'introduit à la Galerie Regards, qui reprend une partie des artistes de la Galerie Arnaud disparue. Le déracinement, la solitude, «l'overdose» culturelle lui donnent la sensation d'errer hors du réel, de totalement flotter dans le décor, le paysage, les rues, les musées, hésitant sur la voie à choisir. Jusqu'à ce qu'il tombe en arrêt devant un tableau religieux de Giotto, qui devient pour lui son chemin de Damas. «J'ai eu l'impression, pour la première fois, de sentir vraiment qu'un tableau est un organisme vivant, et pas seulement des bouts de bois et des pigments appliqués X années plus tôt. Comme sous l'impact d'une apparition, j'ai su ce que je voulais faire: être peintre. Tout alors s'est éclairci. Moi qui étais parti pour voir le vaste monde, dit-il en riant, je me suis retrouvé, locataire plus ou moins clandestin d'un appartement occupé, à travailler comme un forçat, stimulé, dans une sorte d'état de grâce».

Quand Blanchette quitte Paris, c'est

avec la ferme intention d'y revenir. Un an de vie de bohème avec Suzelle Levasseur. A l'éblouissement du Maroc, qui avait suscité en 1979 une série d'œuvres sur papier, aux bords marqués de signes fortement contrastés, inspirés par l'art décoratif berbère, succède l'illumination de Venise et Florence, Fra Angelico, Piero

liation? Une décade plus tard, le cheminement pressenti est devenu la démarche consciente d'une nouvelle génération qui œuvre ouvertement à réconcilier les ennemis jurés de l'après-guerre: l'abstraction géométrique et l'abstraction lyrique, l'expressionnisme et le formalisme, l'École de Paris et l'École de New York, et à concilier



della Francesca, Simone Martini... Aux Primitifs italiens, il doit la tonalité de sa palette et, au-delà du plan de surface, l'irrésistible attrait pour la mouvance des plans profonds. Après trois expositions chez Gilles Corbeil, les années 80 s'ouvrent pour lui sous d'heureux auspices: un solo à la Délégation générale du Québec (que suivra, deux ans plus tard, un autre au Centre culturel canadien), et sa présence sur les cimaises de la Galerie Regards, en duo avec Perez. Le tandem Federenko-Dournon suivra. L'exposition³ en deux temps annonce la couleur: L'Abstraction, permanence et renouvellement, en plein déferlement des nouvelles figurations, néo-expressionnisme et autre «bad painting».

Révision critique

Considérant l'art abstrait depuis les années 50, le communiqué de presse émet l'hypothèse que «le grand enjeu esthétique qui s'est livré durant ces années, de part et d'autre de l'Atlantique, semble bien être une forme évoluée de la thèse worringérienne de l'Abstraction (Formalisme américain) et de l'Einführung (Abstraction lyrique européenne)», et pose judicieusement la question suivante: la génération des trente ans annonce-t-elle leur réconci-

liation? Une décade plus tard, le cheminement pressenti est devenu la démarche consciente d'une nouvelle génération qui œuvre ouvertement à réconcilier les ennemis jurés de l'après-guerre: l'abstraction géométrique et l'abstraction lyrique, l'expressionnisme et le formalisme, l'École de Paris et l'École de New York, et à concilier

dans ses œuvres les acquis assimilés et mixés de ces tendances majeures. Comme on a distingué une abstraction analytique, et sur le modèle du «Cubisme synthétique», c'est d'abstraction synthétique dont il faut parler pour caractériser l'art de Pierre Blanchette.

Sans énoncer la formule, que bizarrement je n'ai encore trouvée nulle part, Jean-Luc Epivent semble avoir le premier repéré les forces de synthèse qui travaillent (à) la production de Pierre Blanchette depuis toujours. Dès le cycle *Ispahan*, entrepris à la fin de 1979, il remarque que «Blanchette a réussi à édifier sa première grande synthèse»⁴, entre couleurs, textures, matières contrastées, éléments contradictoires, héritages antagonistes des deux bords de l'Atlantique et plus ambitieusement encore, comme le titre l'indique, entre l'Orient et l'Occident.

Ainsi comprend-on le malaise de René Payant à vouloir situer ces tableaux «dans le contexte actuel (en 1981) de la peinture québécoise»⁵, tel que défini par des paramètres restrictifs. La «trans-culture» et la synthèse auxquelles tend l'effort de l'artiste ne se laissent pas harnacher par les théories modernistes (que la nouvelle figuration rendait d'ores et déjà obsolètes), malgré

une apparence de respect pour le langage plastique qu'elles codifient. Dans ces tableaux, le vocabulaire formaliste demeure en surface, utilisé avec brio, mais la syntaxe picturale transgresse le code qui définit «la norme». «Il faudrait alors peut-être penser, à leur propos, poursuit Payant (tirailé entre des intuitions lumineuses et la difficulté de les caser dans ses catégories), à une *esthétique de la polémique*, non pour remplacer l'esthétique maintes fois défendue



1989, peinture 26.
Acrylique sur toile; 255 x 171 cm.
(Photos Daniel Roussel, Centre de documentation Yvan Boulerice)

du plaisir ou de la jouissance mais pour la travailler différemment.»⁶

Avec une malice souriante (comprenez qui veut!), Pierre Blanchette instaure une double lecture, qu'a finement saisie Jean-Pierre Duquette à propos de l'exposition du printemps 1987: «...ces toiles intéressent d'abord par l'impression de fausse facilité qu'elles projettent à première vue. En y regardant de plus près, cette séduction cède le pas à une exigence très contrôlée, à travers des complexités et des finesses de structure qui ne se laissent appréhender que peu à peu, une fois l'heureuse surprise dissipée.»⁷

Ambiguïté volontairement entretenue qui atteint son paroxysme à la Ga-

lerie Michel Tétrault deux ans plus tard: prédilection pour les diptyques vrais ou faux, découpage géométrique «hard edge» ou réel découpage du support de contreplaqué, trompe-l'œil et bricolage. Tous les moyens de la peinture semblent convoqués pour la liquidation des références: les carrés d'Albers et de Malevitch, sa structure en croix et celle d'Ad Reinhardt, la grille au peigne d'Hartung et les larges coups de spatule automatistes, les agglomérats matiéristes du Feito tellurique et les diaprures givrées de Charles Gagnon, le tachisme architecturé de Gérard Schneider... Synthèse époustouflante des abstractions géométrique, lyrique, expressionniste automatiste et de l'abstraction analytique dont relève Support-Surface.

Que peut-il rester, après ce télescope (on pense au Maniérisme de la Renaissance), de la voie abstraite qui parcourt transatlantiquement tout le XX^e siècle? La volonté d'éclatement de la surface fait place aujourd'hui au désir de la cerner, de récupérer la cohésion du tout et la spontanéité du geste unique *malgré* la permanence du grand format et le maintien de la dualité constitutive. Il s'agirait en somme de composer à la française, dans le cadre du plan qui possède ses propres lois et potentialités, tout en domestiquant la dimension américaine de l'espace, à l'aide de l'expérience formaliste qui l'appréhende dans sa totalité.

Il n'est donc pas étonnant que ressorte comme en filigrane dans les dernières toiles que j'ai vues, avant le départ de l'artiste pour Paris⁸, la réminiscence de certaines toiles de James Guitet et John-Franklin Kœning, qui sont des pionniers de la synthèse transatlantique. Le théoricisme moderniste ici les ignorait, méprisant l'École de Paris, et la France les a marginalisés jusqu'à aujourd'hui. En situant Pierre Blanchette dans leur filiation, Michel Ragon manifeste ce qui était le point aveugle des analyses de René Payant. Mais, s'il peut parler d'abstraction analytique à propos de Guitet, le terme d'abstraction synthétique s'impose pour l'œuvre de Pierre Blanchette. ■

1. *La Voie Abstraite*, exposition présentée à l'Hôtel de Ville de Paris en 1985. Catalogue préfacé par Yves Michaud.
2. René Payant, *Dans l'intervalle*, texte accompagnant les expositions Galerie Regards (25 novembre-23 décembre 1982) et Centre culturel canadien (26 novembre 1982-16 janvier 1983). Repris dans *Vedute*, ed. Trois, Montréal, 1987, pp. 391-393.
3. du 17 septembre au 8 novembre 1980.
4. Galerie Gilles Corbeil, du 16 avril au 5 mai 1981.
5. 6. Compte rendu dans *Parachute*, automne 1981, no. 24.
7. Jean-Pierre Duquette, *Écrits du Canada français*, no. 62, 1988.
8. Pierre Blanchette expose Galerie Regards en mars 1990. Texte du catalogue: René Viau.