Montréal

Sui generis

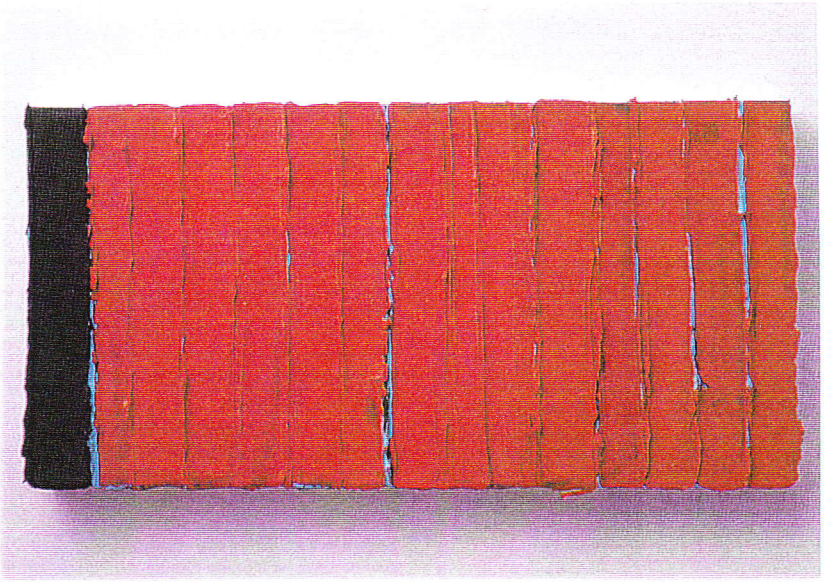
Paul Bureau, *Surfaces*, Galerie Trois Points.
23 février – 23 mars 2002

« La *dialectique* est précisément cette science des événements incorporels tels qu'ils sont exprimés dans les propositions, et des liens d'événements tels qu'ils sont exprimés dans les rapports entre propositions. Le dialectique est bien l'art de la conjugaison [...] » [1]

oilà combien de temps que la fin de la peinture est annoncée ? Nous pourrions facilement parler de la peinture comme de la chronique d'une mort annoncée. Pourtant, il y a persistance pour ne pas dire résistance. La peinture demeure et continue d'être pratiquée par des artistes actuels. Les institutions comme les musées poursuivent cette « persistance » en confirmant la peinture comme un art majeur. Son succès ne se dément pas même s'il est moins manifeste dans le cas de la peinture abstraite, mais l'estime demeure. Cette discipline répond aux attentes d'un public toujours exigeant qui désire s'y reconnaître et y retrouver un savoir-faire. Le Musée d'art contemporain l'a encore confirmé ce printemps par deux expositions simultanées, celle de François Lacasse et celle de Lise Boisseau, Michel Daigneault et David Urban. De cette façon, les institutions continuent d'affirmer que la peinture demeure une valeur sûre et s'inscrit dans une continuité historique. À ces expositions, nous pourrions ajouter celle de Paul Bureau, qui eut lieu à la Galerie Trois Points.

Tous ces artistes ont en commun une peinture abstraite, savante qui, dans la pratique, remet en question les modèles antérieurs et plus particulièrement ceux de la grande peinture américaine, celle des années héroïques. Nous pourrions appliquer à cette peinture l'épithète de « critique » au sens où l'emploie George Steiner[2], c'est-à-dire la possibilité de reformuler des propositions plastiques passées à l'intérieur d'un processus créateur, délogeant ainsi le simple commentaire sur l'œuvre. À travers une société bombardée d'images, la peinture est devenue une discipline parmi d'autres. Elle révèle un rapport à l'intime dans un monde où le sens de la transcendance s'étiole et où notre relation avec l'image est constamment parasitée. La marginalisation de la peinture s'apparente à celle de la poésie sur le plan sociétal, dans la mesure où l'un et l'autre s'adressent désormais à un public restreint, composé d'esthètes. Face à la mondialisation et à la banalisation de l'image, elle apparaît d'ores et déjà comme une esthétique de résistance qui s'oppose au changement de certaines valeurs qu'il reste encore à déterminer.

Le travail de P. Bureau se distingue par sa capacité à jouer sur les différentes composantes picturales; c'est-à-dire qu'il s'adresse à tous les sens. La couleur, les jeux de transparence, la texture, l'aspect volumétrique, la matérialité, ses propriétés olfactives, en raison de l'emploi de la peinture à l'huile, se marient afin de mettre au premier plan un ensemble complexe de jeux de surfaces. Voilà qui nous ramène au titre de l'exposition « Surfaces ». Par son caractère pléonastique, cette expression nous introduit dans les enjeux plastiques de l'exposition. Il semble évident tout à coup qu'il soit impossible d'évoquer la surface en peinture sans parler de « surfaces »; c'est-à-dire que nous ne pouvons évoquer la surface du support sans évoquer celle du pigment. L'affirmation de l'une devient caduque sans l'affirmation de l'autre. L'œuvre de P. Bureau présente une suite de fissures qui laisse



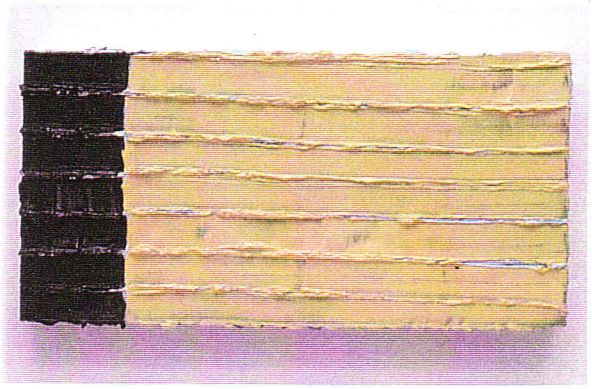
Paul Bureau, *4.5*, 2001. Huile sur toile; 30 x 60 cm. Galerie Trois Points, Montréal. Photo: Paul Litherland.

transparaître l'ensemble des couleurs qui composent le tableau. On observe une affirmation constante du tout à la fois. Si en raison des combinaisons colorées on ne peut échapper à une perspective non linéaire, la notion de profondeur se retrouve niée constamment, par l'exposition même des couleurs qui composent cette illusion. En somme, nous voilà toujours et encore ramenés à la surface.

Le titre des tableaux nous oblige à demeurer dans un univers objectif qui exclut tout lien d'intersubjectivité ou onirique avec l'œuvre : *7.5, 8.11, 11.10*, etc. L'univers des chiffres et des nombres. La dimension des tableaux nous impose une certaine proximité. En fait, la nature de ces œuvres se révèle non pas comme une peinture de chevalet mais comme une peinture de laboratoire. L'artiste explore certaines données de base dont il répète les préceptes. Si on aborde les tableaux un à un, on assiste à une suite logique qui fait en sorte que chacun d'entre eux devient l'élément manifeste d'une séquence. Sur le plan linguistique, la séquence est définie comme une suite quelconque d'unités langagières dans le discours. Or, lorsqu'on examine la définition sur le plan cinématographique, la séquence s'inscrit comme une suite de plans filmés constituant une scène. Chaque composante s'articule à l'intérieur d'une syntaxe et met ainsi en relief la mise en action de l'ensemble. À un moment donné, l'œuvre s'inscrit dans le temps et dans l'espace.

Cette peinture s'impose par son « organicité », néologisme pour tenter d'expliquer la raison pour laquelle les frontières entre les couches colorées ne sont pas définies avec précision. Alors le chaos s'installe, indice incontestable de la présence du sujet créateur. En tant qu'observateur, nous sommes obligés de rester dans le monde de la peinture pure, alors que le caractère trouble ou imparfait du tableau nous révèle un aspect plus existentialiste. Il ne faut pas être dupe de ce dernier attribut car l'artiste contrôle la situation; il y a là quelqu'un, un auteur, qui nous parle de peinture. L'ensemble des tableaux répond à une suite de variations ou de jeux sur un même motif composé d'une superposition de lignes horizontales et verticales où, selon les propositions, un plan domine l'autre. Le scientifique américain David Bohm[3] nous rappelle comment l'aspect ludique constitue l'essence même de la pensée. La toile se comprend ainsi comme un terrain propice à la convergence des enjeux esthétiques et plastiques.

En observant attentivement ces peintures, on peut se demander si le sujet réel n'est pas la ligne constituante de la frontière entre chacune des plages colorées; ce qui est « entre », dans l'interstice. À une certaine distance, l'ambiguïté de la toile se révèle. Le paradoxe de chacun de ces champs colorés permet mieux de mettre en perspective les ratures qui les composent. Ainsi, il y a explicitation des paradoxes par la mise en évidence du plan et de la ligne. L'empâtement des couleurs finit par déterminer la ligne qui n'est, en fait, que le résultat d'une action voire d'un procédé. Il faut parler certainement de stratification de la couleur. La



Paul Bureau, *6.4*, 2001. Huile sur toile; 30 x 60 cm. Galerie Trois Points, Montréal. Photo: Paul Litherland.

technique de la peinture à l'huile oblige un arrêt entre le traitement des différentes couches si on ne veut pas obtenir de couleurs impures. Ce dispositif impose à l'artiste une répétition minutieuse d'un même mouvement, presque un rituel. Cette rigueur dans l'application du procédé fait place à un certain désordre dans la mesure où l'artiste laisse les frontières imprécises et où la ligne apparaît imparfaite. Qui plus est, la rencontre des lignes verticales et horizontales finit par créer une grille très subtile, et quelquefois, presque invisible à l'œil nu. Alors, on la pressent, on la devine sous les différentes couches. Nous sommes continuellement (sauf pour le tableau *6.5*) devant une opposition de deux champs de couleur qui vient rompre la structure horizontale de l'œuvre. Les toiles de P. Bureau se construisent comme un ensemble de mises sous tension et de paradoxes.

L'odeur si particulière de la peinture à l'huile imprègne la galerie. Chacun de nos sens est interpellé; les jeux de transparence, la matérialité du pigment sur laquelle les particules lumineuses s'accrochent, etc. On oublie trop souvent que lorsque l'on observe une peinture, tout le corps participe à l'analyse, instaurant un dialogue avec l'œuvre. Tout comme les artistes cités précédemment, l'œuvre suscite la critique face à l'histoire de la peinture et participe à l'établissement de jalons, poursuivant la lignée des Morris Louis et des Jasper Jones. Cette mise en perspective continue à tort ou à raison de maintenir un lien hiérarchique privilégié dans la peinture, qui oblige le spectateur à un effort dans l'acte d'appréhension ou pour le moins à une certaine disponibilité d'esprit. Elle va au-delà du simple commentaire sur l'histoire et atteint une dimension objet de la critique. Nous pourrions ainsi emprunter les mots de Steiner concernant l'herméneutique qu'il explique comme étant une mise en pratique d'une compréhension responsable et d'une appréhension active.[4]

SYLVAIN LATENDRESSE

NOTES

[1] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éd. de Minuit, Coll. « critique », 1969, p. 18.

[2] Georges Steiner, *Réelles présences, Les arts du sens*, Paris, Éd. Gallimard, Coll. Folio/essais, 1991, 275 pages.

[3] David Bohm, *La conscience de l'univers. Science, Order and Creativity*, Éd. Du Rocher, Coll. L'Esprit et la Matière, 1990, 255 pages.

[4] Georges Steiner, *op. cit.*, Paris, Éd. Gallimard, Coll. Folio/essais, 1991, p. 26.