

L'ESPRIT DANS LA MATIÈRE

BERNARD LAMARCHE

Depuis 1987, l'artiste montréalais Sylvain Bouthillette élabore une production picturale, sculpturale, photographique, sonore et graphique qui se démarque en raison de la conjugaison de deux axes a priori opposés. Découlant entre autres de la

bad painting new-yorkaise, dont elle reprend le sens de la dérision, et d'un geste pictural proche de celui de De Kooning, la production de l'artiste s'est notamment nourrie à l'imagerie populaire associée au mouvement *punk*. Depuis ce bassin étendu de motifs, elle s'est ouverte sur des considérations spirituelles appuyées sur la familiarité de l'artiste avec la pratique active du bouddhisme. Il se dégage de cet amalgame une cosmogonie dont les rouages reposent sur l'intersection entre ces univers potentiellement oxymoriques.

À partir d'une facture *trash* dont la veine traverse l'entiereté de sa production, puis d'une attitude associée à la culture du *punk* nord-américain ou encore du *post-hardcore*¹ – issue d'une éthique *do it yourself*, il s'agit d'une branche plus cérébrale du *hardcore* –, une forme singulière de spiritualité s'est graduellement distillée de son art. L'exposition *Dharma Bum*² s'attarde

plus particulièrement à ce passage d'un univers marqué par une matérialité picturale exacerbée vers un propos exprimant une spiritualité qui se refuse à reposer, au sens strict, sur l'iconographie affichée par les œuvres. Dans l'œuvre de Sylvain Bouthillette, en contrepois à un univers pictural où règne l'informe, un indomptable bestiaire évolue, tout entier tendu vers une prise de

1. Bouthillette a été bassiste, en outre, de la formation *post-hardcore* Bliss qui a marqué la scène québécoise et dont la musique a franchi les frontières américaines.
2. Ce titre a déjà été utilisé, pour parler de la production de Sylvain Bouthillette, par la critique Marie-Ève Charron. C'est avec son accord que je l'ai repris en toute connaissance de cause. Voir « Dharma Bum », dans *Le Devoir*, les samedi 3 et dimanche 4 novembre 2001, p. C-13.

BAD PAINTING

conscience du flux d'énergie environnant, que l'artiste cherche à rendre palpable. Ce faisant, à même la matérialité de ces œuvres, sont levés les paradoxes que cette rencontre pourrait entraîner. Les pages qui suivent tenteront de montrer dans cette production touffue comment ce que j'appellerais « la matière spirituelle » est rendue visible, intelligible et communicable.

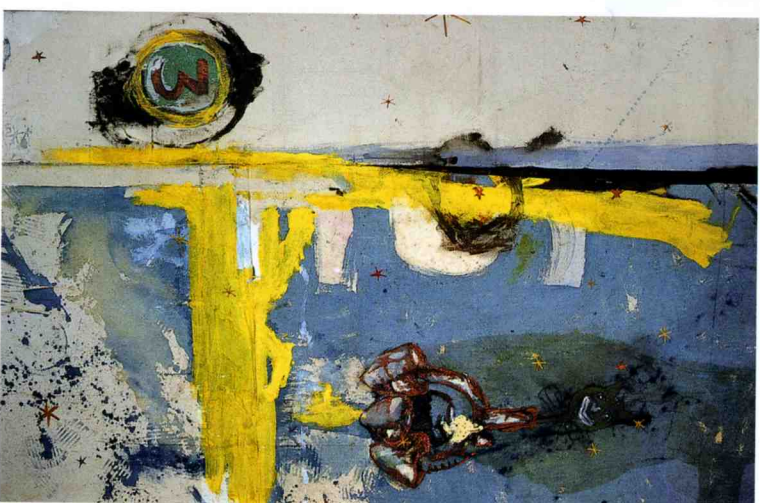
La fortune critique de la carrière de Sylvain Bouthillette est truffée d'ahusions à l'effet que sa production soit ancrée solidement dans la matérialité de ses œuvres, picturales ou sculpturales, tout en étant investie, également, d'une spiritualité manifeste. En écumant cette littérature, les grandes lignes des enjeux spirituels liés à la production de l'artiste se dessinent. Dans la plupart des articles, cette polarité est reprise, jusqu'au point où, cristallisée, sa réitération est presque devenue l'unique point d'ancrage à partir duquel la plupart des caractéristiques de sa production sont abordées, tel un irrésistible « point de captior³ ». La polarité entre matérialité et spiritualité reste cependant à être approfondie. Le peintre David Elliott a été l'un de ceux qui ont le mieux synthétisé les axes premiers de la production de l'artiste. Fort à propos, il a écrit au sujet de la production de l'artiste qu'elle « allie des images lubriques issues de la culture punk et des skateboardeurs à la quête chamanique de l'esprit dans la matière que l'on associe à Joseph Beuys, sans mentionner une légion de sculpteurs autodidactes québécois⁴ ».

Ma position sera celle de celui qui, loin de pratiquer le bouddhisme, désire y trouver des outils afin de saisir ce qui, dans une production à ce point inscrite dans la matérialité, permet de supporter un propos de nature spirituelle qui puisse sortir du cadre précis du bouddhisme et tout de même susciter une prise de conscience généralisée.

La *bad painting* new-yorkaise s'était érigée en réaction au « bon goût » et à l'intellectualisme des années 1970, par une technique picturale provocante et des dissonances de couleur. L'artiste a pu y voir une redéfinition de la liberté d'action dans la pratique de l'art à travers une approche relativement

irrévérencieuse en fonction, du moins, des canons esthétiques en cours à l'époque. Dans la peinture de Bouthillette, jusqu'en 1999, une version actualisée de la *bad painting* est reconnaissable. Par exemple, *Bameu* (1993-1996) donne emprise à une généreuse ouverture sémantique et spatiale. Dans une apparente incohérence, colabritent la figure hébétée de la marotte et une inscription « assignifiante » – « MABEU » –, dont la présence dynamise terriblement la toile, la troue de ses lettres explosives. Autour de ces lettres semble s'enrouler une masse noire, instable, dans laquelle se déploient des profondeurs commençant à fendre la surface du tableau. Michaël La Chance a admirablement assimilé ce foisonnement à une « proximité bruyante des signes⁵ ». Par la suite, l'artiste a commencé à assujétir cette cacophonie volontraire et contrôlée à un esprit fort différent, en route vers l'expression grandissante d'une spiritualité forte.

En 1996, lors d'une exposition, *Reclaiming Paradise*, consacrée entièrement à la peinture⁶, la peinture de Bouthillette avait été saluée par la critique pour sa contribution à une forme de néo-expressionnisme⁷. En outre, la critique y avait reconnu une transformation notoire du bestiaire déjà bien constitué de l'artiste.



MORON, 1990
Latex et acrylique sur toile
269 x 152 cm
Collection de l'artiste

3. Jacques Lacan suggère ce terme pour désigner le phénomène de convergence d'une série de caractéristiques sur un vocabole donné. Pour une étude critique de ce problème méthodologique, voir Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditation on a Coy Science*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1989, p. 76-77.
4. « [...] combines nasty cartoon imagery of punks and skateboardeers with the shamanistic search for spirit within matter associated with Joseph Beuys, not to mention a legion of unschooled Québécois wood-carvers. » David Elliott, « Sylvain Bouthillette », dans *Canadian Art*, automne 1999, p. 122. [Notre traduction.]
5. Voir « Exorcisme de malé-picton », dans *Spirite*, mai-juin 1996, p. 32.
6. L'exposition était organisée par David Liss, alors directeur de la galerie du Centre des arts Saïdye Bromman à Montréal.
7. Voir Lucinda Catchlove, « Polluted Canvases: The Messy State of Painting in the 90s », dans *Hour*, du 15 au 21 février 1996, p. 18.

En effet, sa manière de faire évoluer des figures animales dans un « monde éthéré et complexe » semblait recevoir un nouvel élan, leur conférant graduellement une fonction totemique. Malgré le caractère peut-être solennel de ce changement de statut, l'évolution se faisait voir sur des toiles volontairement mal tendues, comme pour continuer d'affirmer un caractère irrévéréncieux.

L'année suivante, une des œuvres de Bouthillette se retrouve dans une autre importante exposition de groupe, *De fougue et de passion*, au Musée d'art contemporain de Montréal. *Dharma Tram Stop* (1997) se réfère ouvertement à *Tram Stop* (1976) de Joseph Beuys et à son canon dressé à la verticale d'où sortait une tête de chérubin symbolisant le triomphe de l'amour sur la guerre. L'œuvre marque un écart véritable avec la production précédente, puisqu'il s'agit de la première dans le corpus de l'artiste à se référer directement au bouddhisme. Les représentations de deux chapeaux traditionnels tibétains – dont un, immense dans cet environnement aux dimensions pourtant célestes – introduisent ce nouveau cadre de pensée. Une première inscription bouddhiste dans l'œuvre de l'artiste, « tsongkhapa », assoie la nature spirituelle de cette nouvelle production. Elle expose ces ascendants bouddhistes par la reprise du nom du Lama Tsong Khapa (1357-1419), considéré comme un grand réformateur de la tradition monastique tibétaine.

Un monde se présente désormais, où circulent des flux d'énergies transmis par la matière agitée, où s'interpénètrent le micro et le macrocosme. La figure du lièvre, aussi grotesque soit-elle avec son air halluciné, n'est plus uniquement un signe pictural, encore moins un être dérisoire. Figure totemique reprise des précédents tableaux, elle est sortie du cadre de la représentation pour entrer dans l'espace physique du spectateur : la tête du lièvre est perchée sur un trépied alourdi par une cloche aphone, faite de ciment et accrochée sous lui, devant une immense composition picturale. Le fond du tableau est noir mais s'avère criblé par un réseau désordonné de lignes hachurées et de taches blanches, dont certaines évoquent des planètes en apesanteur.

RIGODON

Dharma Tram Stop jetait un pont entre la production précédente de l'artiste et une toute nouvelle série, présentée au centre d'artistes Oboro, à Montréal, sous le titre *Rigodon*, au printemps 1999. En plus de poursuivre dans la veine de l'« anthropomorphisation » des figures animales, cette nouvelle série, qu'il n'est pas exagéré de considérer comme une première manifestation de maturité dans la carrière de l'artiste, continuait la reformulation d'un lexique connu de la peinture gestuelle.

Avec cette exposition, Bouthillette se démarquait de l'esthétique *bad painting* avec laquelle il avait pu être constamment associé jusque-là. Très certainement, l'accumulation de graphies et de signes picturaux, caractéristique de sa peinture à ce jour, ne supportait plus de rapprochements avec le genre du graffiti, alors que se manifestait un réseau de lignes blanches gratté à même la surface noire de la toile. Celle-ci renforçait l'impression que se propageaient devant les yeux des espaces assimilables à des immensités galactiques, traversés par les flux d'une énergie traduite par la nervosité des traits. En termes esthétiques et spirituels, cette manière a été rapprochée de l'art de Joseph Beuys, plus particulièrement de ses *chalk talks* du début des années 1970⁸. Elle conserve probablement tout autant, comme David Elliott le fait remarquer dans son article portant spécifiquement sur cette exposition, la manière turbulente de Roberto Matta, de ses toiles où apparaît ce qu'il est convenu de désigner comme une forme de proto-graffiti⁹.

Quittant des territoires plus proprement picturaux, cette nouvelle production présente des espaces cosmiques peuplés de planètes à la dérive et d'éléments plus hétérogènes. *Décélération de Sylvain* (1999) représente des planètes au sein d'un réseau erratique de lignes blanches. Un chapeau de fête, lui-même accueillant tout un monde à la surface de son cône, se détache du fond et vacille dans le vaste espace du tableau. Ici, les lézards blanches électrifient les formes autour desquelles elles crépitent.

8. En ce sens, le critique Peter Goddard n'hésite pas à rapprocher la production de l'artiste d'une pièce de Beuys comme *Sun Starz* (1974, coll. MoMA). Voir « God and Buddha Meet the Cosmic Tiger Head », dans *Toronto Star*, le samedi 30 octobre 2004, p. J-12.

9. David Elliott, *op. cit.*, p. 122.



MATIÈRE INTANGIBLE

Lorsque vient le temps de parler du *faire* de l'image, en tant qu'elle est un lieu susceptible de révéler à l'œil les traces de la fabrication artistique. Cependant, sur le plan iconique, l'artiste suggère des éclairs, des formations gazeuses ou encore, des étoiles. La matérialité est le lieu de la circulation d'énergie dans le tableau, de même que celui de la création d'une entière cosmogonie. Ce qui en d'autres cas aurait pu se limiter à un discours sur la genèse du tableau, en tant qu'elle est repérable dans la matérialité de l'œuvre, donne plutôt prise à un propos sur l'intangible. En effet, toute cette matière, par sa présence même, se retourne sur elle-même pour fonder un univers volatile et parfaitement incommensurable.

Plutôt qu'un noir envahissant, les fonds sombres, tachés, rappellent plus volontiers l'ardoise des tableaux d'école, encore sale des leçons de la journée. Tout se passe comme si un dessinateur s'y était tué pour en faire éclater la surface et émerger la cosmogonie. Non seulement cette surface suggère-t-elle, au gré de la peinture aérosol, des mondes intergalactiques, mais elle fait apparaître l'esprit main du dessinateur tenté de laisser sa

marque : Bouthillette gratte à même la surface, évoquant certes la gravure, mais y allant d'une pulsion davantage perturbatrice. Les coups de gouge donnent du relief à la surface et deviennent les conduits par lesquels coule le pigment blanc, permettant que circule l'énergie. Scrutées de près, les lignes ciselées offrent un net côté rugueux. À quelques pas de recul, l'éther des espaces lointains est avivé. Il en résulte que, d'un même mouvement, Bouthillette parvient à s'éloigner par et dans la matière de considérations strictement matérielles.

Contrairement à ce qui est souvent dit à propos de son œuvre, Bouthillette ne cherche pas à réconcilier les univers, généralement perçus comme contradictoires, de la matérialité et de la spiritualité¹⁰. À l'inverse, les traînées et les mots qu'il grave à la surface de ses panneaux bousculent l'ordre de ces deux mondes pour précisément faire en sorte que soit suspendue la distance entre ces éléments. Cette pratique permet d'entrevoir une manière de rompre les dualités classiques qui forgent la pensée occidentale et qui prolifèrent notamment dans le discours sur l'art : intérieur contre extérieur, fort contre faible, abstraction contre figuration et, de façon encore plus significative dans le cadre qui m'intéresse ici, symbolique contre sensoriel et, plus que tout autre, spirituel contre matériel.

Dans un article fort éclairant qui se penche, entre autres, sur la pauvreté de réflexion qu'induit dans la pensée occidentale ce type de dualités, Kay Larson souligne que la quête spirituelle inscrite dans le projet des avant-gardes historiques a été réduite, à tort, à une simple recherche de pureté. Larson critique notamment les positions émises par l'historien de l'art Donald Kuspit dans l'essai « Concerning the Spiritual in Contemporary Art », du catalogue *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*,

ALLÉLUA (détail)
2004-2005

10. Il est à noter que, dans les principes bouddhistes, cette contradiction est inexistante.

