

Marcel Bellerive La structure lyrique de la peinture

Bernard Paquet

Volume 37, Number 147, Summer 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53659ac>

[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

Paquet, B. (1992). Marcel Bellerive : la structure lyrique de la peinture. *Vie des arts*, 37(147), 46–49.



■

Lors d'une exposition de groupe réunissant quelques grands noms de la peinture québécoise automatiste en 1959, une toile de Marcel Bellerive attira l'attention de la critique Françoise de Repentigny grâce à ses qualités à la fois constructivistes et lyriques. Bellerive souligne que c'est bel et bien en créant cette œuvre qu'il eut le sentiment d'être peintre. Dans son atelier, il nous la montre en y relevant des affinités avec un de ses plus récents tableaux : *Diptyque en ocre, gris et mauve* (1990) qui, comme ses derniers travaux réalisés entre 1989 et 1991, s'inscrit dans la continuité de cette première œuvre capitale.

MARCEL BELLERIVE, LA STRUCTURE LYRIQUE DE LA PEINTURE

Bernard Paquet

Exposées en mai 1991 à la galerie Simon Blais, les œuvres de Bellerive soulignent, une fois de plus, que depuis 1959, l'artiste demeure à l'écoute de ses pulsions créatrices tout en ayant le souci constant d'en organiser les effets sur la matière. Pratiquant tantôt le dessin, tantôt la peinture, utilisant divers matériaux qui permettent la pratique de l'installation, il se plie volontiers, et avec toute sa force, aux aléas d'une sensibilité souvent collée aux contingences du quotidien. C'est ainsi qu'il lui arrive de s'inspirer de choses ou de faits les plus divers comme le mur de son sous-sol, une barbe, un paysage de Gaspésie, des boîtes amoncelées dans la rue devant son atelier, des fruits, des personnages tels que les juifs Hassidim, ou encore des lignes tracées sur l'asphalte, etc...

Ces images du réel deviennent pour Bellerive des prétextes qui servent à l'élaboration d'œuvres que la critique qualifie de figuratives par opposition à d'autres œuvres de l'artiste décrites, elles, comme étant abstraites. Mais classer l'œuvre de Bellerive sous le signe exclusif de l'alternance de périodes figuratives et de séries abstraites, c'est faire violence à l'autonomie expressive de la peinture de même qu'au processus créatif d'un artiste. C'est également occulter la matière picturale par la signification.

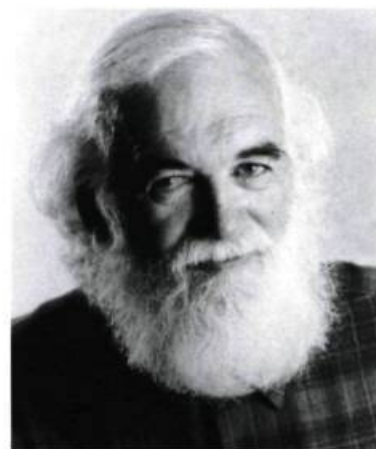
Dans la figuration, ce que l'on croit comprendre comme une dénotation du réel est en réalité pure invention, trompeuse construction de formes et de couleurs. Bellerive, prétextant la figuration, ne cherche en réalité, comme Giorgio Morandi le précisait en 1939 à propos de bouteilles et de verres dans ses *natures mortes*, qu'à utiliser des « accessoires muets » qui serviront ses intentions picturales. Il tente ainsi d'atteindre un silence sémantique propice à la jouissance de la matière.

Depuis les avant-gardes, le concept de l'abstraction, au contraire, présente l'autonomie d'une forme ou d'une couleur qui serait acquise dans une matière semblant, à priori, rebelle à l'extraction de toute signification.

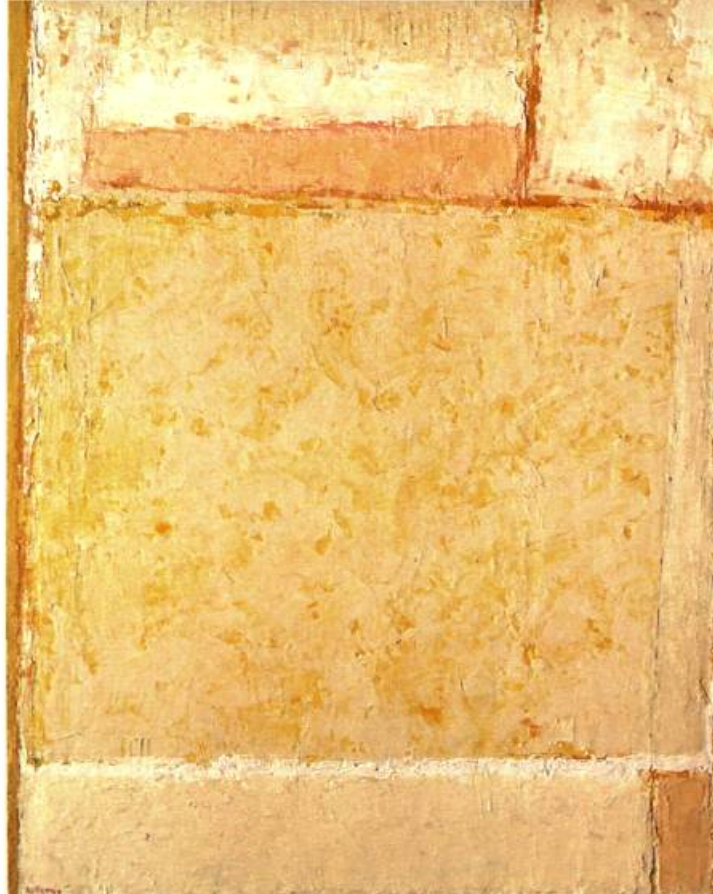
La perception de la surface, brouillée par l'écran de la référence au réel dans le cas de la figuration, est ramenée à des sensations physiques et spatiales. D'aucuns diraient que l'abstraction est le degré zéro de la figuration. Pourtant, le sens donné à notre perception d'une œuvre dite abstraite se place

inévitablement sous le voile d'un instinct de rattachement au monde vécu. Sinon, c'est le vide!...et, comme l'écrivait Bonnard, «...il ne reste plus que soi et cela n'est pas suffisant⁽¹⁾ ». C'est donc par un processus de connotation que le lien s'établit entre notre lecture de la surface abstraite et notre représentation du réel. Bellerive y fait d'ailleurs allusion quand il nous explique que Nicolas de Staël conservait toujours dans ses tableaux abstraits des suggestions d'espaces ou de formes proches de notre perception du monde. C'est ce que Bellerive appelle merveilleusement bien « des sorties d'espaces ».

Que l'acrylique *Verticalement* (1990) fasse penser à la vue aérienne d'un champ en hiver ou qu'*Ecran sur la campagne* se réfère à celle d'un champ au mois de juillet, peu importe! Au delà des questions relatives à l'absence ou à la présence de la représentation du réel dans l'œuvre d'art, le travail de Bellerive consiste avant tout à travailler la matière et les rapports de couleurs. Ses préoccupations sont, dit-il, avant tout plastiques. Il ajoute: «Un arbre doit d'abord être beau avant de s'appeler un arbre, tant au niveau formel que chromatique. On peut le peindre en jaune, mauve, orange ou gris et jouer avec son dessin. Cela n'a aucune espèce d'importance sauf dans la mesure où c'est primordial pour l'harmonie et l'équilibre du tableau. Qu'on utilise les éléments de la nature ou non, cela reste toujours une question de recherche plastique. Les préoccupations et les objectifs demeurent les mêmes: équilibre, unité, force, vibration de la matière, suggestion de l'espace. Devant une peinture, on doit être d'abord réceptif aux qualités plastiques avant de savoir ce que cela représente ».



Marcel Bellerive



Gris et blanc orné de rose, 1991.
Acrylique, 81 x 61 cm.
Photo : Daniel Roussel.

Tout en ayant marqué le début de la carrière de Bellerive, cette recherche de qualités plastiques empreinte de constructivisme et de lyrisme sous-tend encore aujourd'hui sa production. Bellerive, à l'instar de plusieurs artistes, reconnaît son admiration pour des peintres aux noms aussi prestigieux que ceux de Bonnard, Poliakov et Rothko et cela ne surprend guère quand on regarde ses dernières œuvres. Toutes se caractérisent par la présence fréquente de plusieurs éléments : l'emploi de la forme trapézoïdale, l'utilisation de tons pâles ou saturés ainsi que celle du contraste simultané des couleurs, de l'agrandissement du champ visuel par une décentralisation des plans, de la combinaison d'effets spatiaux perpendiculaires et latéraux, de l'articulation entre des éléments dominants et d'autres mineurs, et enfin par des effets de texture et quelques collages.

Dans les toiles de Bellerive, la forme du trapèze est extensible et réductible. Allongée, étroite, large, horizontale ou verticale, elle résulte presque toujours d'une différence chromatique entre les plans et s'accompagne également d'effets de textures. Toute ligne est par conséquent créée par la rencontre de formes colorées sauf dans certains tableaux où un tracé concis vient s'ajouter au-dessus de la texture. Cette image du trapèze contribue à la solidité du système pictural en répétant au travers de nombreuses variations le schéma rectangulaire du tableau. Pour Bellerive, cependant, la conception du trapèze est postérieure à son exécution car le procédé qu'il emploie lors de son travail reste fidèle à cette

notion du « faire » propre au XX^e siècle ; c'est en cherchant avec la matière que l'on trouve l'idée. Ainsi, selon les mots de Gaëtan Picon, la toile « donne à voir ce qui n'a pas été vu avant elle, elle forme au lieu de refléter⁽²⁾ ».

Il en est de même pour la couleur. Son importance est proportionnelle à celle que l'on accorde à la forme. L'une et l'autre animent solidairement la spatialisation de la surface. Pour Bellerive, la couleur fait partie de la « chaleur de la matière ». Proche du plaisir le plus pur, elle n'est libre que dans la mesure où elle s'accorde dans un ensemble de rapports justes.

Rien n'est plus authentique pour le peintre. Reprenant à son compte l'axiome de Bonnard : « un ensemble de rapports qui se tiennent font du vrai. Le choix de cet ensemble est affaire de convenance. On peut nager dans le chocolat ou dans l'azur⁽¹⁾ ». Bellerive joue du contraste simultané des couleurs et de l'utilisation de tons saturés : ici, un violet et deux jaunes sur fond vert pâle, là un bleu sourd avivant la surface orange. Ailleurs, les contrastes ne sont plus simultanés, on voit une gamme de roses ou un jaune dominant la surface entière. Une autre partie du travail se caractérise par la forte présence des tonalités de blanc s'appuyant sur le vert, le rose ou le jaune. Cette surface blanchâtre donne à voir de délicates modulations chromatiques. Or, ces vibrations reposent à la fois sur notre lecture globale de la toile et sur notre perception des sédiments de peinture laissés par les nombreuses juxtapositions de matières faites par le couteau du peintre. Notre vision des couleurs est donc changeante parce que la synthèse que l'œil fait entre diverses couleurs est relative à leurs surfaces respectives et par conséquent à la distance qui les sépare de notre œil.

Ainsi dans le tableau *Gris et blanc orné de rose*, on goûte, une fois que l'on est proche de la toile, la richesse de divers dégradés de jaune cadmium et de rose superposés sur quelques indices d'un fond vert que le peintre a eu l'intelligence d'exploiter. Mais quelque soit la distance qui nous sépare d'une des toiles de Bellerive, l'agrandissement du champ visuel dû à une décentralisation des plans reste une constante qui pousse notre regard à déborder du cadre de la surface. Ici la distance physique ne s'accompagne plus de cette distance mentale caractérisant notre perception d'une surface illusionniste peinte comme une « fenêtre sur le monde ». L'effet de spatialisation s'accompagne de la vision perpendiculaire au tableau qui perçoit des plans successivement intégrés dans l'espace de la forme sur le fond. En revanche, la lecture latérale de la toile nous pousse vers une expansion visuelle du système pictural du trapèze. Ainsi, le tableau *Blanc bordé de jaune* pourrait faire partie d'une plus grande toile. Inversement, la moitié de *Ecran sur la campagne* pourrait fonctionner comme une toile autonome.

Est-ce à dire que chaque tableau de Bellerive ne fonctionne que comme un pur système mathématique ou physique ? Certes non. Ce que Bellerive se plaît à appeler des « sorties d'espaces » contribue, au même titre qu'un indice, à nous faciliter le jeu des connotations souvent axé sur des systèmes de représentation que la peinture, depuis la Renaissance, nous a présentés comme naturels. Quelquefois, une ou plusieurs

formes colorées décentralisent notre regard, hors du plan dominant. Comme on peut le voir dans *Jeux d'enfants* de Pierre Bruegel, la toile de Bellerive intitulée *Incrustation métallique* présente une très mince bande horizontale qui introduit l'idée d'une représentation de paysage composée d'une très haute ligne d'horizon. C'est également le cas dans la toile *Jaune maïs* où, néanmoins, une telle lecture, aussitôt entreprise, se heurte à l'absence de perspective de l'immense plage centrale jaune. Quelques « sorties d'espaces » semblent, à d'autres moments, soutenir le plan principal par leur emplacement dans le bas de la toile. Pourtant, dans certains autres tableaux, elles le découpent ou le percent en un endroit précis. Le carré jaune dans *Carré Soleil sur échelle de gris* peut nous faire croire à la vision d'un terrain dans la représentation de la vue aérienne d'un champ ou d'une ville...

En dépit de notre lecture interprétative, Bellerive ne travaille pas à l'illustration d'un sens donné. Il trouve en faisant et le sens suit. Il façonne un système dont les fondements reposent sur la matière. Celle-ci « révèle des secrets, elle a son génie⁽⁴⁾ », écrivait déjà Redon au siècle dernier. La texture provenant de l'application du pinceau, les superpositions éparses de matières colorées dues au couteau, le caractère linéaire et gestuel des pastels ou les collages de grilles métalliques sur l'acrylique sont autant de techniques qui portent en elles-mêmes leurs propres sens. Car, chez Bellerive, la diversité des techniques ne correspond pas simplement à un enrichissement de ses moyens de production ; elle favorise surtout l'émergence de nouvelles significations.

« Je travaille par impulsion », nous précise-t-il et il ajoute : « Je travaille très vite au départ. Une masse de couleur remplit ma toile. Une fois cette masse colorée arrêtée, une autre impulsion vient la faire vibrer avec une autre couleur. C'est comme ça que je bâtis mes tableaux. Puis, tout à coup, je peux créer un déséquilibre dans mon image suite à une réflexion plus intellectuelle. Je rééquilibre mes formes, je donne plus de vibrations aux couleurs, je mets la tache, la petite ligne de couleur qui complète - ou dégage - mon premier plan. Je crée des instabilités que je restabilise. Je peux dire que mes tableaux sont remplis d'émotions et structurés de rationnel ».

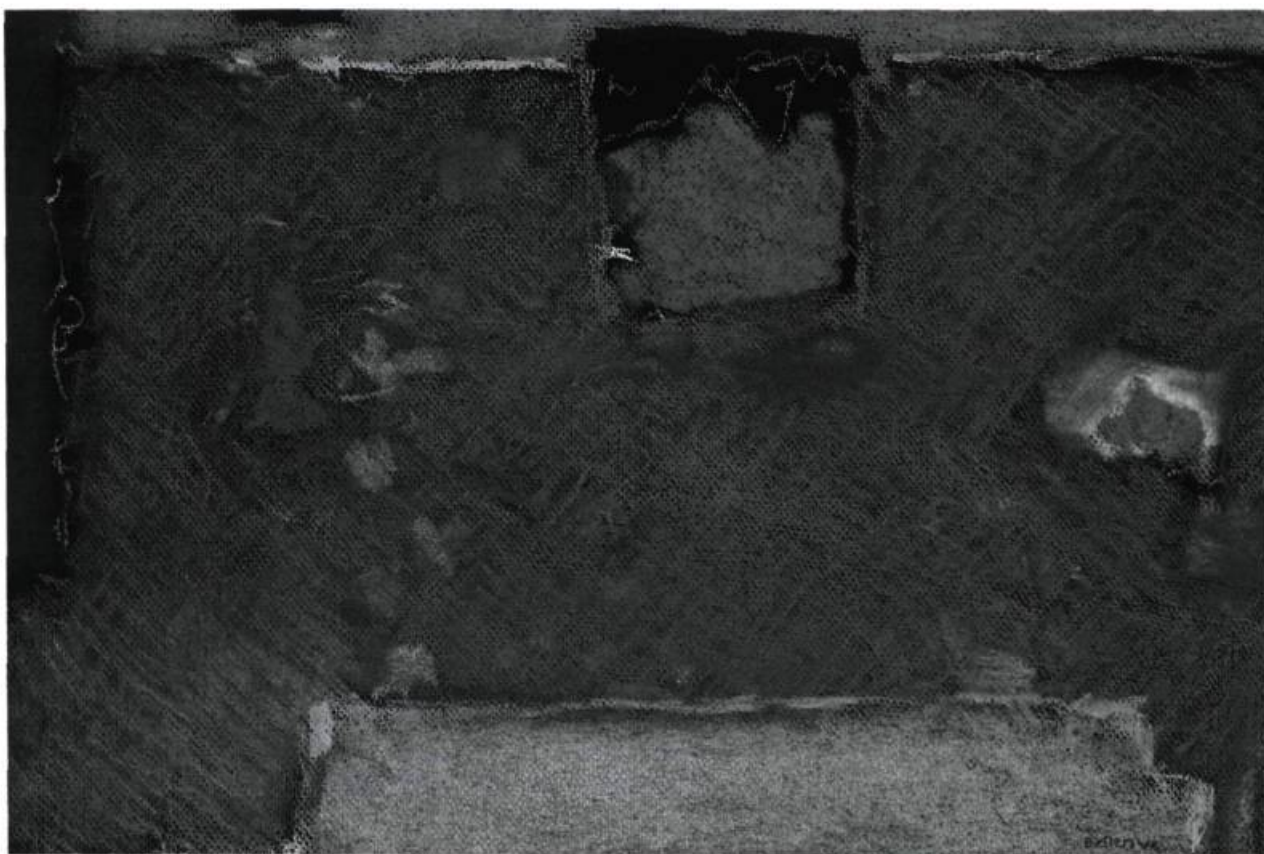
Quand il peint, la structure apparaît et la matière parle. Constante dualité, mais résultat unique où le sens se conçoit comme le corollaire formel d'une exécution. A cet effet, Poliakoff voyait en chaque forme deux couleurs : l'une intérieure, l'autre extérieure. C'est peut-être ce que Bellerive nous apprend quand il structure son lyrisme ou qu'il rend lyrique sa structure, pour le bonheur de l'oeil, des sens et de l'imagination. □

(1) Antoine Terrasse, Les notes de Bonnard, in *Catalogue de l'exposition Bonnard*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p.202.

(2) Gaëtan Picon, *L'usage de la lecture II*, Paris, Mercure de France, 1960-61, p.289.

(3) Antoine Terrasse, *op.cit.*, p.194.

(4) Odilon Redon, *A Soi-même. journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris, Corti, 1961, p.128.



L'antre mauve, 1991,
Pastel sec,
32 x 50 cm,
Photo : Daniel Roussel.