Document généré le 25 avr. 2024 03:17

Vie des arts

Vie des arts

Réflexions sur l'énigme Pellan

Fernande Saint-Martin

Volume 31, numéro 126, mars–printemps 1987

URI : https://id.erudit.org/iderudit/53947ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Saint-Martin, F. (1987). Réflexions sur l'énigme Pellan. *Vie des arts*, *31*(126), 24–26.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1987

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Les couleurs du temps? Redécouverte de Pellan. En témoignent la parution d'un volume, recensé dans Lectures, et la sortie d'un film, *Pellan*, dont le réalisateur, André Gladu, a été interviewé par René Rozon. Le moment a semblé indiqué à François-Marc Gagnon pour porter un regard rétrospectif sur la période parisienne de l'artiste, tandis que Fernande Saint-Martin analyse la syntaxe visuelle de ses ouvrages. Enfin, Gilles Daigneault nous dévoile les oeuvres récentes d'un plasticien dont l'inspiration ne tarit pas malgré ses 80 ans!

RÉFLEXIONS SUR L'ÉNIGME PELLAN

Fernande SAINT-MARTIN

Fernande Saint-Martin est professeure au Département d'Histoire de l'Art, à l'Université du Québec à Montréal, et membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art.

Comme celle de Matisse, la réputation de l'œuvre de Pellan a beaucoup souffert du discours construit autour d'elle par la critique et l'histoire de l'art, la masquant sous la mystification d'un vocabulaire unidimensionnel. On ne trouverait là que joie de vivre, somptuosité sensorielle, débordement d'énergies positives, pouvoirs enchanteurs, épicurisme, etc. Ces leitmotive, dont aussi bien l'artiste français que québécois ont été complices dans leurs commentaires sur leur art, ne pouvaient qu'engendrer un malaise lorsque les spectateurs se trouvaient soudain confrontés avec les œuvres elles-mêmes. Comment concilier, en effet, un «rêve de bonheur» avec l'expérience du témoignage heurté, souvent turbulent et tourmenté, véhiculé par les surfaces picturales?

Aussi est-il heureux que ce *complot du discours* soit atténué dans le récent ouvrage que Germain Lefebvre a consacré à l'artiste, et où, à un second plan du moins, la part de l'ombre est reconnue dans l'œuvre de Pellan. Il y serait question de «sombres sphères des grands drames humains, lugubres mystères métaphysiques, pénibles angoisses que provoquent les réflexions sur le sens ou non-sens de l'existence»[1].

Cette tardive ouverture à des voies d'interprétation plus riches ne saurait cependant suffire à percer l'énigme Pellan, qui résulte moins d'un délibéré complot du silence autour de son œuvre qu'à l'absence, jusqu'ici, de moyens d'analyse adéquats pour accéder à sa complexité picturale elle-même. Le discours critique actuel ne va pas beaucoup plus loin qu'à cette notation du journaliste hollandais H.W. Sandberg, à la suite de l'exposition Pellan, à La Haye, en 1937: «L'énigme de sa composition ne fait pas obstacle à la compréhension claire de sa beauté»[2]. Mais en est-il vraiment ainsi?

Ce n'est pas sans étonnement d'ailleurs que, tout le long des recherches que nous avons entreprises, il y a cinq ans, en vue de l'étude de l'œuvre de Pellan par les nouvelles disciplines sémiologiques, nous avons été témoin de l'immense attrait, voire de l'enthousiasme, que suscitait cette œuvre chez les étudiants-chercheurs qui, à d'autres époques, l'admiraient sans doute mais en la trouvant trop difficile d'accès pour y consacrer leurs travaux. Nous croyons y voir un phénomène de mutation de la culture, sur lequel nous aimerions nous attarder un moment.

Si l'on date de l'exposition des Gouaches de Borduas, en 1942, les débuts de la *déconstruction* apportée par l'Automatisme québécois aux modes de représentation traditionnelle, l'on pourrait situer au début des années 1970, à travers la rétrospective organisée par le Musée d'Art Contemporain de Montréal, les signes d'une sorte d'assimilation, superficielle bien sûr, des œuvres automatistes par la société québécoise.

Personne n'osera plus, en public, leur reprocher un manque de clarté, des défauts de composition ou d'absence de sens, comme cela avait été le cas précédemment. Seules les œuvres en noir et blanc de la période parisienne de Borduas semblaient encore *impénétrables* aux commentaires critiques, parce qu'en accentuant leur caractère non figuratif, elles éliminaient les derniers relents de la représentation naturaliste. Mais si, comme dans le cas de Pellan, y subsistait une *énigme de la composition*, cette ombre ne se réverbérait pas sur les œuvres de la période dite automatiste de Borduas.

Certains développements de la *sémiologie topologique* permettent d'élaborer quelques hypothèses sur le sens de ces phénomènes et sur leur fonction dans la société québécoise, sens lié à la démarche persistante de Borduas pour atteindre une véritable non-figuration[3]. La sémiologie topologique distingue en effet, dans l'œuvre plastique, la réalisation de trois niveaux d'expression différents: le niveau verbal, le niveau factuel et le niveau affectif. C'est-à-dire qu'elle reconnaît à l'artiste visuel la possibilité d'inscrire dans le réseau plastique des références aux modes de *représentation de mots*, à côté de signifiants renvoyant aux modes de *représentation de chose* ou de *représentation d'affects*.

Dans l'œuvre plastique, la représentation de mots est essentiellement véhiculée par le réseau de la figuration iconique. De fait, longtemps avant que Panofsky ne renforcisse les bases d'analyse de l'iconologie, les percepteurs des œuvres visuelles avaient limité le plus souvent leurs interprétations aux quelques bribes dans le champ visuel permettant, par leur caractère figuratif, une identification avec les mots de la langue verbale. C'est par ce biais *verbal* que les œuvres visuelles ont pu être livrées et servir les manipulations des idéologies religieuses, politiques et socio-culturelles, lesquelles sont transmises dans les diverses sociétés sur un mode essentiellement verbal.

Le refus d'une figuration, toujours verbalisée et verbalisante, par Borduas et les automatistes constituait une contestation radicale de ces idéologies devenues oppressives dans la société québécoise et une volonté de leur substituer des paramètres différents, moins abstraits et désincarnés, quant aux relations des individus entre eux et avec la réalité. Lorsque la société québécoise, en général, aura effectué le même «refus global» des idéologies verbales anciennes, dans ce qu'on a appelé la Révolution tranquille, elle était prête à admettre la validité d'un mode d'expression visuel qui ne tirait plus sa légitimité de l'iconique et du verbal, sans pourtant que cette société aie vraiment fait l'apprentissage d'un langage qui construit ses messages à des niveaux non verbaux.

Dans ce contexte, l'œuvre semi-figurative de Pellan apparut à la fois *progressive* et *conservatrice*, progressive par la déconstruction qu'elle faisait des structures de représentation spatiales, conservatrice par son maintien d'un niveau verbal, pouvant relever de l'iconologie traditionnelle. Les *énigmes de la composition* demeuraient si fortes cependant qu'elles entraînaient de soi un niveau de complexité extrême dans la saisie de la *figuration verbale* et l'élaboration des connotations usuelles en ce domaine.

1. *Le sixième sens*, 1954.
Huile, silice sur toile;
189 cm x 159.
Montréal, Coll. particulière.
(Phot. Musée d'Art Contemporain)

2. *La jeune fille au collier*, 1944.
Fusain., 63 cm 5 x 48,2.
Collection Andrée Paradis

La *renaissance des discours*, provoquée par le développement des sciences humaines dans les années 50, dans ce qu'on a appelé le post-structuralisme, a été la source d'un regain d'intérêt pour les *constructions verbales*, entraînant avec le post-modernisme le retour de la figuration iconologique. Incontestablement, l'œuvre de Pellan, toute en citations et assemblages, collages, chocs des perspectives et des images, peut apparaître comme liée aux paradigmes du post-modernisme, bien qu'elle s'y définisse en termes de précurseur.

Mais si l'analyse de la syntaxe proprement visuelle des œuvres de Pellan a été amorcée par le Groupe de recherche en sémiologie des arts visuels (GRESAV) (certaines tentatives ayant été présentées dans la revue *Protée*[4], cela ne simplifie pas l'interprétation iconologique du niveau verbal de plusieurs d'entre elles, par suite d'une absence d'identification de leur registre propre.

Sans doute à cause de l'opposition qui s'établit entre Pellan et les automatistes, ou peut-être parce que Pellan a produit des illustra-

tions de poèmes surréalistes relativement aisés à décoder, comme *Capitale de la douleur*, de Paul Éluard ou *Les Iles de la nuit*, d'Alain Grandbois, l'on a accordé peu d'attention à la définition de cette dimension du *poétique*, que Pellan a sans cesse revendiquée comme l'élément essentiel de son œuvre. Mais la poétique de son niveau iconique ou verbal relève davantage des pratiques dadaïstes de morcellement, de déplacement, de conjonction hétérogène, etc., que de la narrativité de la poésie surréaliste plus orthodoxe.

Cela implique que l'analyse du niveau verbal dans les peintures de Pellan ne peut l'assimiler à la prose para-scientifique de la sociologie ou de l'anthropologie archétypale qu'en négligeant les particularités de son mode d'articulation. Nous estimons plutôt qu'un très grand nombre d'œuvres de Pellan, à travers toutes les époques de sa production[5], relèvent d'une hypothèse de déconstruction du langage poétique verbal qui le rapproche davantage de Tzara et de Claude Gauvreau que des courants plus conservateurs de la poésie surréaliste. En particulier, les transformations continues qu'il apporte aux *bonnes formes* de l'imagerie figurative, les juxtapositions incongrues de *termes* appartenant à des champs sémantiques étrangers, la multiplication des points de vue et perspectives multipliant les contextes, apparentent singulièrement son utilisation du niveau verbal à la pratique du *langage exploréen* que Claude Gauvreau a développé dans son œuvre poétique. Cette poésie *automatiste* multipliait les insertions de regroupements syllabiques déformés ou *non-reconnaissables* à des ponctuations de *lexèmes* connus[6]. En ce sens, il faudrait prendre à la lettre les déclarations répétées de Pellan à l'effet qu'il a, de façon continue, utilisé un mode d'approche automatiste dans la production de ses œuvres, mais en l'appliquant, cette fois, à leur niveau iconique ou verbal.

Avant que la sémiologie linguistique n'élabore des outils méthodologiques efficaces pour l'interprétation des formes d'expression les plus radicales de la poésie contemporaine, il serait peut-être illusoire de penser que l'analyse iconologique de l'œuvre de Pellan puisse, sans lui imposer de réduction extrême, être réalisée.

Les progrès de la sémiologie visuelle nous laissent à penser que l'on pourra, dans un avenir plus rapproché, procéder à la description et l'interprétation des niveaux factuels et affectifs du langage visuel, où résident, de façon spécifique et peut-être plus efficace, les potentialités de représentation de cette catégorie de langage.

1. Germain Lefebvre, *Pellan*, Montréal, Marcel Broquet, 1986, P. 178.
2. Ibid., p. 34.
3. Fernande Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Presses de l'Université du Québec, 1986; *Le Sujet de la peinture et l'Automatisme de Borduas*, dans *RACAR*, VII, 1-2, 1980, p. 1-14; *Éléments de sémantique visuelle* du Congrès de l'ACFAS, Chicoutimi, 1985, dans *Communication à la Société d'Esthétique du Québec*.
4. *Sémiotiques sur Pellan*, dans revue *Protée*, Vol. 14, No 3 (Automne 1986).
5. *Femmes dansant à la falaise*, 1937; *La Pariade*, 1946; *Au soleil bleu*, 1943-1947; *Le Tout mobile*, 1950; *Les Mécaniciennes*, 1958; *Joie de vivre*, 1960; *Voltige d'automne - B*, 1979; *Les Voisins*, 1974; *Bestiaires* 3, 4, 5, 19, 24, de 1974 à 1981; etc.
6. Fernande Saint-Martin, *Approche sémiologique de l'œuvre visuelle et verbale de Claude Gauvreau – Surréalisme périphérique?*, Université de Montréal, 1984, p. 109-125.

Pour une chronologie fine de la période parisienne

PARIS 1926-1940

François-Marc GAGNON
(en collaboration avec André Gladu)

1. Atelier de Lucien Simon à l'École Supérieure Nationale des Beaux-Arts de Paris, en septembre 1927. Pellan est assis entre deux jeunes filles, au premier plan, et tient une palette de peintre à la main.

2. L'Académie de la Grande-Chaumière à Paris, v. 1925. (Phot. H. Roger Viollet)