

## Le procès de l'image (suite)

Pierre Vadeboncoeur

Volume 31, Number 3 (183), June 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31730ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Collectif Liberté

### ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this review

Vadeboncoeur, P. (1989). Review of [Le procès de l'image (suite)]. *Liberté*, 31(3), 124–129.

---

# LECTURES DU VISIBLE

---

---

PIERRE VADEBONCŒUR

## LE PROCÈS DE L'IMAGE (suite)

La peinture ne cesse jamais de tuer l'image-image, sans quoi elle n'est rien, c'est-à-dire est Bouguereau. Nous savons cela au Québec depuis Pellan première époque et surtout Borduas, et nous devrions le savoir au moins depuis Ozias Leduc. Cependant Pellan, qui, à n'en pas douter, était ce qui s'appelle un peintre quand il rentra d'Europe au début de la guerre, laissera plusieurs personnes perplexes à son sujet par la suite. On se demande s'il n'a pas perdu jusqu'à un certain point le sens de l'écriture vers ce temps-là et si depuis — *et par défaut* — il n'a pas pris justement trop appui sur un reste qui est l'image ou ce qu'on peut nommer la surface de la peinture. Selon mon sentiment, l'image aurait été pour lui, dans la même mesure, un substitut commode, une sécurité qui par ailleurs venait à lui manquer.

Pellan fut discuté à Montréal dès 1945 environ dans de petits cercles d'artistes et d'amateurs, et pas seulement chez les éventuels signataires de *Refus global*. Je me souviens de ces discussions-là. Il n'y était pas question d'image-image, mais on croyait se rendre compte d'une certaine carence apparue dans son art, par contraste avec la vérité directe, drue, indiscutable, de ses tableaux parisiens d'avant-guerre. Un certain doute se faisait jour dans l'opinion et vraisemblablement chez l'artiste lui-même. J'ai l'impression qu'il se défendit contre un tel doute tout le reste de sa vie.

Borduas, de son côté, condamna très tôt Pellan pour une raison qu'on peut trouver courte et même mauvaise: il lui



Alfred Pellán,  
*Clair de lune, ou  
Personnage dans  
la nuit, 1930?*

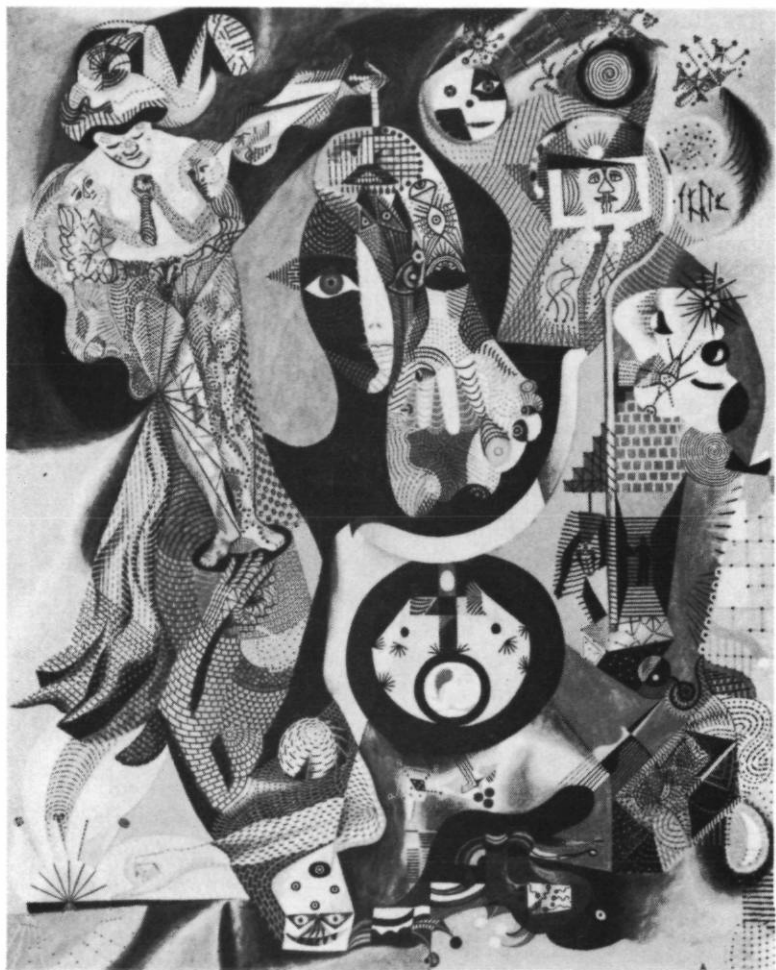
reprochait de s'accrocher à l'art figuratif et de renoncer par là à l'exploration et au risque. À moins que je ne me trompe, il voyait erronément une relation, jugée par lui nécessaire à ce moment de l'histoire de l'art, entre l'art figuratif et le conservatisme. Cependant, par-delà ces catégories, il devait très bien sentir une certaine déficience dans les travaux récents de Pellán et ce fut peut-être un accident s'il recourut, pour se l'expliquer, à un concept fort utile pour lui-même sans doute mais qui ne permettait pas de généraliser et de distinguer infailliblement une bonne pratique d'une mauvaise. Par la suite, au sujet de Pellán, l'insatisfaction continuera, plus sérieusement qu'on ne le croit.

Dans les premières années de la guerre, l'enthousiasme sincère et fondé que Pellán soulevait à Montréal venait de ce

que les qualités «internes» de sa peinture, intensité, cohésion, une certaine incandescence, etc. étaient très persuasives, à juste titre; non pas l'image, donc, mais l'écriture et le feu de ses tableaux. Puis il arriva autre chose de tout différent et jusqu'à un certain point de contraire: ses toiles, nettement moins caractérisées désormais par l'écriture des signes et des valeurs, devenaient davantage sollicitées par des jeux avec l'image, celle-ci non complètement figurative au demeurant. On ne s'arrêtait pas nécessairement à l'idée que le rôle secondaire de l'image devenait malheureusement premier dans cette peinture. Mais on était conscient d'un certain dépérissement dans celle-ci, laquelle ne nous convainquait plus avec la même force. Nous résumions notre impression en imaginant que Pellan, après Paris, ne trouvait plus ici ce qu'il lui fallait. C'était peut-être une bonne explication.

Il y avait donc un cas Pellan. Ce cas, semblerait-il, n'a pas beaucoup changé depuis le temps. Le problème qu'il représente est masqué par le fait que Pellan est un extraordinaire artisan, capable de meubler n'importe quel espace, de le colorer d'une manière éclatante, de tout équilibrer cela, etc. Ces talents, qui sont réels mais qui donnent le change, ne sont pas chez lui les seuls. Car enfin il a du don. Il peint, en figures de toutes sortes et par une savante distribution de ces inventions sur la toile, des choses qui cependant nous demeurent extérieures. Il se peut que son art contienne plus que ce qu'une prévention comme la mienne serait prête à lui reconnaître. Mais tout de même la réponse, quand on se présente chez lui, je veux dire dans son art d'après-guerre, se fait attendre. Ce qu'on voit très bien, par contre, c'est ce qu'il substitue à la réponse attendue: ses œuvres devinrent, entre autres choses, de grands décors, un peu comme des façades parfaitement réussies.

Ces œuvres de Pellan seconde époque occupent fermement des places sur les murs. Avec un grain de bonne volonté, on consent que ces tableaux nous parlent de peinture comme d'un art dont ils témoigneraient aussi absolument qu'auparavant. Ils nous présentent toutes sortes d'objets capables de



Alfred Pellán, *Femme d'une pomme*, 1948. Reproduction extraite, comme la précédente, de Guy Robert, *Pellán: sa vie et son œuvre; his life and his art*, Montréal, Éditions du Centre de psychologie et de pédagogie, collection «Artistes canadiens», 1963, p. 109 et p. 90.

retenir notre attention et de l'empêcher précisément d'attendre. Ils contribuent largement à tenir l'espace Pellan dans le musée de la nation. Ils ne sont pas malhonnêtes. Ils brillent. Ils intéressent, parce qu'ils posent une problématique picturale, même si celle-ci est en bonne partie superficielle et même si elle les remet eux-mêmes paradoxalement en question. Pellan a continué d'avoir une sorte d'envergure, une dimension qu'il occupa autrefois réellement et qui subsista ensuite davantage par rappel et par titre que par vérité irréfutable. Pellan est Pellan. Pellan fut Pellan. Il est impossible de ne pas se souvenir de ça.

D'intérieur, l'espace Pellan était devenu relativement extérieur et il l'aménageait comme quelque chose qu'on dispose dans un ordre plausible, de l'extérieur justement, par intention manifeste, *savoir-faire*, *expérience acquise*. Alors il faisait passer ses dons par le canal étroit de cette pratique déli-bérée. C'est surprenant, car, au départ, il semblait bien plus passionné et instinctif que Borduas. Jeune, il respirait une force physique autant que psychique, il était fait pour travailler la matière et pour la contraindre à parler. Il était orgueilleux, non tant de cette force, mais je dirais plutôt à cause d'elle. Il y avait en lui du peintre à revendre.

Mais il s'est mis un jour à travailler pour ainsi dire à côté ou en marge du peintre qu'il était et à le regarder faire. Borduas l'avait peut-être déstabilisé. Alors Pellan se serait placé dans un curieux rapport avec son moi: il se serait situé comme un observateur inquiet et cherchant pour ce moi le moyen d'exceller encore. Le doute aurait ainsi décentré l'artiste. Celui-ci aurait travaillé sous l'œil de son surmoi. Il lui aurait montré et soumis ses résultats. Il l'aurait consulté sur ses projets. Il n'aurait plus été vraiment libre. Ses tableaux se seraient alors présentés comme des produits d'une transaction. Leur manque n'a-t-il fait ensuite qu'accuser davantage cette tendance à la perplexité, ce qui n'aurait plus eu de fin? Mais ce sont là naturellement des hypothèses.

J'en étais là de ces réflexions hasardeuses quand je suis tombé par hasard sur un petit ouvrage de Guy Viau, publié en

1964 par le ministère des Affaires culturelles: *La Peinture moderne au Canada français*. Voici ce qu'il écrivait entre autres choses de Pellan:

*(...) jamais il ne nous toucha aussi profondément que par ses portraits et ses natures mortes des années 30-40. D'un caractère involontairement archaïque, ce sont des œuvres fortes et vraies, parmi les plus significatives de toute la peinture canadienne. (...) Très sensibilisé au climat de l'École de Paris, Pellan ne put s'en passer impunément. (...) Fort de l'acquis, Pellan use de sa vitalité, de son énergie extraordinaire à fabriquer de grandes machines, d'immenses morceaux de bravoure d'une invention intarissable, il est vrai, et d'une facture méticuleuse, mais qui ne palpitent plus de la profonde respiration des œuvres de jadis. Le dynamisme de Pellan se résout en fracas d'éléments irréconciliables, en crudités de couleurs, en dureté d'écriture, en violence calculée. Même les dessins au crayon illustrent ce que je veux dire: imagerie surréaliste, figuration fantasmagorique, visions cauchemardantes (sic) qui n'en semblent pas moins dessinées par un élève bien sage et bien consciencieux.*

Puis Viau, après avoir salué favorablement certains petits tableaux («heureuses exceptions»), parle finalement «d'une conscience artisanale extrême et candide mise à fabriquer le toc le plus séduisant», faisant ainsi allusion à la série dite des *Jardins*.

Je suppose que la pensée de Guy Viau, un de mes amis de jeunesse, disparu en 1970, a déposé en moi pendant des décennies.