

Marcel Jean, revu et augmenté

Jean Tourangeau

Volume 24, Number 98, Spring 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54663ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

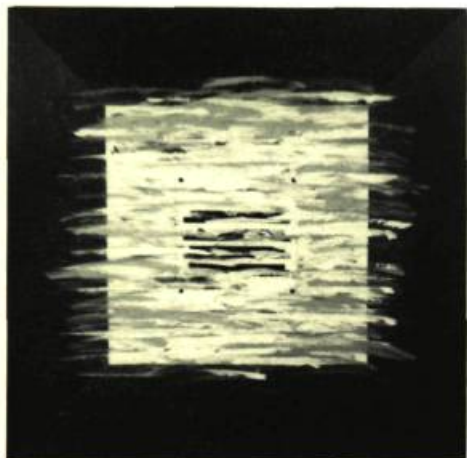
1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tourangeau, J. (1980). Marcel Jean, revu et augmenté. *Vie des arts*, 24(98), 54–55.

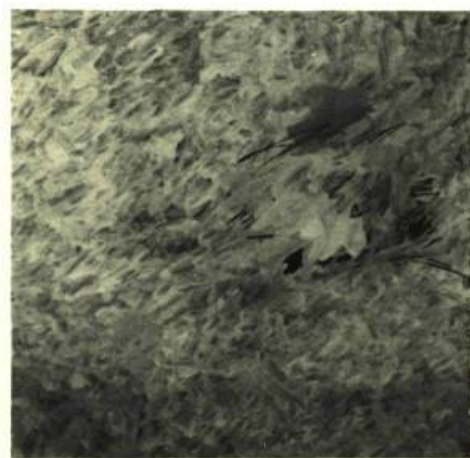
MARCEL JEAN, REVU ET AUGMENTÉ



1



2



3

On a coutume de dire en arts visuels que certains travaux énoncent l'espace auto-référentiel de l'œuvre picturale. Il semble de même que Marcel Jean se réfère à ce type de proposition¹. On peut tirer de cette parole, l'hypothèse que le sujet de celle-ci se représente davantage qu'il ne manifeste des impressions autres que momentanées. Ainsi un signe ne prend-il forme, ou existence, que s'il véhicule du sens, sa propre charge.

Figure similaire? Deux moments, deux époques, un tableau de 1962, *Oraison cumuliforme*², et la dernière exposition montée par Marcel Jean en 1978³. (Il s'agit pour celui qui écrit sur et à propos des œuvres picturales de s'inscrire comme une différence, marquant en cela que le sujet prend la parole en son nom à lui avant tout.) Les tableaux nous *parlent-ils* également, dépendant du temps où ils ont été réalisés? Ou encore, l'action de lire le tableau dépend-elle d'abord du sujet qui regarde?

Le dessin sur bois de Marcel Jean, dont le titre est *Oraison cumuliforme* (1962), appréhende par son format — 96 cm sur 178 — des relations du simple au double qui se répéteront à l'intérieur de l'encadrement, ici une surface peinte au moyen de deux dominantes: le blanc et le noir.

Un noir mat est utilisé pour le fond. Une pâte noirâtre, obtenue par l'addition successive de couches, fixe une forme fermée par son contraste avec le fond sur lequel elle est appliquée et par son cloisonnement en parallèle avec les bords de l'encadrement. Un émail noir est employé pour divers tracés et un noir neutre pour des traits parallèles mais semblables; ce dernier rappelant par sa texture et par sa tonalité, le médium d'origine: le crayon de plomb. (Le peintre affirme en ce sens l'a priori et le résultat car il nous laisse voir le trajet de départ et ce qu'il ne désire pas nous cacher.)

S'oppose au noir, le blanc. Pâte granuleuse qui poursuit un même type de lecture que la pâte noire, leur emplacement divergent et leurs fonctions convergentes amplifiés, car ces deux cloisonnements — tous deux sont des formes fermées — sont mis en place dans un champ opposé (gauche contre droite, secteur du bas contre secteur médian). Un blanc mat se découpe sur le fond par des

séquences linéaires circonscrites dans lesquelles sont dessinées et peintes maintes variations de tracés et de mouvements. Un blanc moucheté — travail intermédiaire entre la pâte et l'aplat — et des tracés, aux directions plus orientées qui appellent une figure similaire déjà représentée, fractionnent la surface peinte en la morcelant, en la découpant.

Les organisations compositionnelles — mise en scène du cadre — déterminent alors un autre rapport comme l'emploi de l'aplat pour créer l'uniformité, le bidimensionnel, et accentuer les modulations — toujours l'opposition simple — de l'entre noir et blanc, toute une série dans ce tableau allant du gris le plus foncé au gris le plus pâle (valeurs chromatiques du simple au double, comme on le voit).

A partir du travail du dessin, les lignes, des principes d'inversion et de combinatoire, sont montrés. La couleur aménage sa propre description au moyen de ces modulations en parenté, tout particulièrement la matière. Les signes en complémentarité s'inscrivent de ce fait comme l'objet premier de l'acte de peindre: se rendre visible. Les jonctions de la couleur et de la ligne interrogent la surface pour savoir s'il s'agit d'un espace enveloppant ou si la trajectoire — geste d'origine du crayon qui fait naître le dessin — reproduit la signification première de l'acte produit.

L'objet de la peinture tend à résider dans la création d'une vue à identifier, à tout le moins dans *Oraison cumuliforme*, au titre d'un ensemble chromatique et compositionnel à percevoir en un espace-temps proprement visuel où l'œil doit lire la trajectoire, maintenant l'acte de dessiner/peindre en un même lieu.

Les interactions couleurs/mises en place à travers un système de répétitions et de juxtapositions stipulent une dynamique perpendiculaire et oblique comme si le sujet-peintre nommait le trajet, fruit de l'expérience de l'œuvre en train de se faire.

C'est en désignant les assises des bords et en laissant ouvert le dilemme fond-forme que l'axe central démontre que tout procédé contraire peut être mis en parallèle et que les formes n'existent que par leurs relations linéaires inhérentes. Ici le fractionnement s'arti-

1. Marcel JEAN
Sans titre, 1978.
Acrylique, crayon et gouache; 1 m x 1.
(Phot. Danielle Tremblay)
2. Sans titre, 1978.
Acrylique, crayon et gouache; 1 m x 1.
(Phot. Danielle Tremblay)
3. Sans titre, 1978.
Acrylique et crayon; 1 m x 1.
(Phot. Danielle Tremblay)
4. *Oraison cumuliiforme*, 1962.
Dessin sur bois; 97 cm 7 x 177,6.
(Phot. Musée du Québec, Luc Chartier)



cule, car le rappel le donne: lutter contre l'arbitraire des signes puisque le peintre pose la question du sujet et de sa dérive.

Figure similaire. J'entends comme prémisses le report: l'acte de transcrire qui, par le tableau, devient fait visible, passage d'un extérieur — environnement — à un lieu autre lui aussi, mais qui doit se coder, car c'est par la construction de la structure de base (le choix et l'emplacement des éléments des prémisses) qu'il sera cette localisation où va, dans l'action immédiate, se verbaliser la vision du monde de celui qui transcrit. C'est cette opération dans le temps et l'espace qui fixe l'impression et les signes arbitraires du code — support, médium employé, outils de travail — que l'exécution systématisera selon les règles du phénomène perceptif moteur — focus, aires périphériques, champs énergétiques. Le tableau présente cette production comme une mise en place possible, une description qui évoque pour le peintre un vécu, et, pour nous, la réalisation concrétisée de ce processus.

Ainsi s'engagent des rapprochements dans le temps que les travaux de Marcel Jean mettent en évidence en 1978. Le format carré — un mètre — présente toujours un espace circonscrit, seule la dimension plus élémentaire et égalitaire de ses bords, le carré, font de la surface une étendue distancée que la symétrie rend plus facile à globaliser mais plus difficile à travailler. Ce sont les jonctions entre chacun des éléments constitutifs, les extrémités des traits par exemple, qui nomment plus spécifiquement qu'antérieurement le rapport associatif entre le schéma qu'on établit spontanément et les références connotatives que le traitement détaille, maintenant.

Noir. A partir de tracés, au crayon, verticaux et horizontaux, qui suivent l'articulation du format, deux diagonales prennent forme en X en posant que la limite de ceux-ci crée le vide. Aussi un carré, le papier qui opère comme lieu scriptural, se révèle, apparaît au point central du format. Il en résulte, d'une part, que la continuité de l'hypothèse du vide fait naître au niveau du focus un espace sans champ de profondeur tandis que, d'autre part, les interférences des fonctions des éléments de construction, comme

la couleur, identifient un sens opposé aux axes descriptifs entamés par les interventions.

Blanc. S'oppose ici, au noir, la notion illusionniste de l'espace perspectiviste en obligeant l'œil à se placer immédiatement au centre de l'œuvre. Or, les espaces internes ne sont pas circonscrits. En ce cas, le motif référentiel n'exprime pas les mêmes relations avec le carré ou la forme, malgré qu'il s'agisse encore du même motif référentiel. L'image de cette confusion harmonique nous amène à restructurer les signes qui réapparaissent malgré qu'ils ne fournissent pas les mêmes éléments de connaissance. Le non-pigment, le fond, attribue de ce fait à la tache un rôle d'organisation, tout en proposant des qualités matérielles aux couleurs qui la constituent.

Blanc-Noir, ou couleur. Le papier qui agit comme support se laisse deviner au travers des coups de crayon horizontaux qui se répètent verticalement. Les bordures du carré ainsi découvertes manifestent que le dessin, le crayon, peut devenir un schéma d'élaboration plus dense. Les taches curvilignes qui s'y superposent sont de l'acrylique au rose fortement saturé. L'acte de peindre, en plus de signifier qu'il recouvre une matière par une matière, détermine des orientations rythmiques que les composantes linéaires et le faire traduisent au moyen de termes antagonistes: superficie = statisme/dynamisme = traitement. L'idée de situer le motif référentiel — maintenant rendu par un amas de taches que l'on ne peut encercler que virtuellement — en périphérie du focus, brise cette caractéristique structurale. Les accidents de parcours et les brisures dans le temps viennent de pénétrer dans l'œuvre.

1962/1978: sur quelles marques s'échafaude cette écriture du sujet? Si nous prenons sous un certain angle ce qu'implique la connaissance de l'œuvre d'art, on note que le processus de création — à travers le temps — est passé d'une accumulation additionnelle à une intégration de type synthétique. En ce sens, le point d'articulation est demeuré le cadre malgré que le support compositionnel n'ait plus de rapport immédiat avec les relations linéaires. La persistance visuelle de 1962, en tant qu'action, interprète les points d'attache qui n'affirment plus que le travail — la fabrication des matières — présuppose la somme; au contraire, c'est l'espace mental intuitif qui transposerait momentanément le fractionnement du regard. Le fait de recourir au focus et à l'anti-focus comme schème, instituée à l'heure actuelle cette vision décentralisée. (Les travaux de 1979 poussent ce dilemme jusqu'aux points limites de la décantation en redécoupant constamment les références suggestives des orientations des traces au moyen de la durée de perception de l'ensemble et des détails.)

Je me permets, à ce stade-ci, de signaler que les proportions et la distance du regard posent les déterminismes synthétiques tandis que le geste dispose de l'aléatoire. Volontairement, l'œuvre servirait de transfert énergétique à ce système interne. Le tableau serait pour Marcel Jean le reflet de son empreinte personnelle, sa signature à travers le temps, puisqu'il doit — dans l'absolu — y reconnaître son propre support mental, le fait qu'il soit sujet-peintre.

Donc, le traitement qualificatif de la matière m'apparaît être le nœud de la signification de ces gestes donnés à voir car faits pour voir. Il faut conséquemment que le peintre désigne l'action inspirante s'il veut que nous sachions les clés de sa fabrication car c'est par le biais du schème de départ des trajets édificateurs que le passage communicatif convergerait instantanément.

La question d'un espace mental successif au temps du regard prendrait alors le pas sur d'autres considérations imaginaires parce que seule la vue — la connaissance de cette vue — concerne le tableau, le cadre de l'esprit dont il est le véhicule. Marcel Jean propose la nature de l'acte de peindre (son propre dessin) en se référant à la chaîne qui détermine le langage, structure de notre inconscient. Le trajet comporte, la coupe de 1978 le prouve, comme corollaires pulsionnels, que des actes répétés résulte la rencontre, soit l'objet d'art.

1. Propos recueillis lors d'une rencontre avec Marcel Jean organisée par La Chambre Blanche, le 5 novembre 1978.
2. Collection du Musée du Québec.
3. Exposition personnelle à La Chambre Blanche, en novembre 1978.