

Pellan à l'écran

René Rozon

Volume 31, Number 126, March–Spring 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53949ac>

[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

Rozon, R. (1987). Pellan à l'écran. *Vie des arts*, 31(126), 28–60.



5. Alfred Pellán (à gauche) et Omer Parent
s'embarquant pour la France, le 4 août 1926.

17 octobre-15 novembre. Participe à la 9^e exposition des Surindépendants. Il présente deux tableaux (nos 292 et 293 du catalogue): *Intérieur* et *Lever du jour*. Il donne comme adresse le N° «23 rue Froideveaux, dans le 14^e»¹¹.

1937 Février-Mars. Participe au premier Salon des Jeunes Artistes, à la Galerie des Beaux-Arts. Le catalogue reproduit *Les Cérises*, 1935 (fig. 4), avec une notice de Jacques de Laprade¹².

Pellán a conservé dans ses papiers une invitation à exposer à la «1937 Exhibition Unity of Artists For Peace and Democracy in Support of the First British Congress», qui devait se tenir, du 14 avril au 5 mai, au 41, Grosvenor Square, à Londres.

Mai. Expose à La Haye¹³.

12-25 mai 1937. Participe avec quarante autres exposants à la Galerie Au Carrefour, boulevard Raspail, à une exposition collective. C'est probablement à cette occasion que Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, accompagné de Robert Rey, conservateur du Musée de Fontainebleau, visite l'atelier de Pellán et lui achète deux tableaux: *Nature morte à la lampe*, 1932, qui est maintenant au Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris et *Nature morte à la palette*, 1933 qui est au Musée de Grenoble.

Été. Visite l'Exposition Internationale de Paris. La grande rétrospective Van Gogh, présentée à cette occasion, lui fait une très forte impression. Voit la *Guernica* et une *Murale* de Miró, au Pavillon espagnol.

Été. Voyage en Grèce, en compagnie de Jean Gavini et de Robert Renard, deux élèves de Le Corbusier.

30 octobre-28 novembre. Participe avec trois peintures, à la 10^e exposition des Surindépendants, au Parc des Expositions, à la Porte de Versailles.

1938 Janvier-Février. Visite l'Exposition Internationale du Surréalisme, à la Galerie des Beaux-Arts.

2-27 février. Participe à une exposition intitu-

lée *La Nature morte* du XVII^e siècle à nos jours, à la Galerie Montaigne.

27 mars-18 avril. Participe, avec Beaudin, Benno, Borès, Estève, Loevenstein, Mendès-France, Roger, Rykr et Szobel, à une reprise du 10^e Salon des Surindépendants, à la Galerie SV, de Prague, intitulée Paris 1938. Nekolik Clenu Salonu Surindépendants a Hosté. Les titres des trois œuvres de Pellán, mentionnées aux nos 18, 19 et 20 du catalogue, sont donnés en tchèque: *Elektricky den*, *Malba Krajiny* et *Kulaté predmety*.

8-21 avril. Participe, avec une trentaine d'autres, au 2^e Salon de la Nouvelle Génération, organisé par H. Héraud à la Galerie Billiet-Pierre Vorms. Pellán, comme Deluol, y a des œuvres dans les deux sections: peinture et sculpture. Son nom ne paraît cependant pas parmi les vingt-trois signataires du manifeste réactionnaire, intitulé *Rupture*, rédigé par Héraud à cette occasion.

28 mai-11 juin. Participe avec Estève, Loevenstein, Rykr et Szobel à une exposition collective à la Galerie L'Équipe, boulevard du Montparnasse. Sa participation est signalée au catalogue: «15. *Truculence au village*; 16. *Hommes rugby*; 17. *Les fruits*; 18. *Langue au clair de lune*; 19. *Paysage à la femme devinette*¹⁴; 20. *Journée électrique*; 21. *Peintre au paysage*».

1939 29 janvier-26 février. Participe, avec Héraud, Humblot, Jannot, Rhoner, Tal Coat, Fautrier, Marchand et quelques maîtres de l'école de Paris dont Dali, Derain, Balthus, Denis, Laurencin, Leonid, Marquet, Matisse, Picasso, Miró, Dufy et d'autres, à l'exposition Paris Painters Today, présentée au Museum of Modern Art Gallery, de Washington.

1940 *Les Cahiers d'Art* (15^e année, Nos 1 et 2, 1940) publie une annonce de la Galerie Jeanne Bucher qui signale Pellán parmi les peintres représentés par elle.

16 mai. Pellán s'embarque pour le Canada et échappe de justesse à la détention dans un camp de concentration.

26 mai. Débarque à Québec¹⁵.

1. Voir *Le Soleil*, 20 novembre 1926.

2. Anon., *Le 7^e Salon nous révèle des talents*, dans *L'Événement* du 9 juin 1928.

3. Anon., *Succès d'un des nôtres à Paris*, dans *Le Soleil* du 6 mars 1930.

4. *Paris-Soir*, du 22 octobre 1933.

5. *Beaux-Arts*, Paris, du 11 janvier 1935; Jacques Lassaigue, *Les Expositions*, dans *Sept*, Paris, Février 1935.

6. J.V.L. (pseudonyme de Jacques de Laprade), *Forces Nouvelles*, dans *Beaux-Arts*, du 19 avril 1935; Jacques Lassaigue, *Forces Nouvelles*, dans *Sud Magazine*, Marseille, 15 mai 1935.

7. Voir Jacques Lassaigue, in *Les Heures de Paris*, 24 avril 1935: «Ce dernier (Pellán), qui n'expose à la Galerie Billiet que quelques beaux dessins, fait en même temps sa première exposition d'ensemble dans une petite salle de Montparnasse particulièrement accueillante aux jeunes artistes, la salle d'exposition de l'Académie Ranson. C'est nous qui soulignons. Ce texte de J. Lassaigue est cité dans le catalogue *Forces Nouvelles*, 1935-1939, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 6 février - 9 mars 1980.

8. Anon., *L'Art mural*, dans *Beaux-Arts*, du 7 juin 1935.

9. Anon., *Les récompenses au salon de l'Art mural*, dans *Comœdia*, du 30 juin 1935.

10. Les journaux reflètent les deux événements: Jacques Lassaigue, *Forces Nouvelles* (Galerie Billiet). A. Pellán (Salle d'exposition Joseph Barral), coupure de presse non identifiée, conservée dans la documentation Pellán à la B.N., de Montréal; *La Semaine à Paris*, d'avril 1936.

11. Jacques de Laprade, *Le Salon des Surindépendants*, dans *Beaux-Arts*, du 23 octobre 1936; Anon., *Les Surindépendants*, dans *Les Arts*, Paris, Novembre 1936.

12. Reproduite dans le catalogue de *Forces Nouvelles*, déjà cité.

13. H.W. Sandberg, *De drie besten*. *Avondblad-Vierde Blad*, du 9 mai 1937.

14. Reproduite au catalogue. Voir *Vie des Arts*, XXXI, 123, 44 pour une reproduction en couleur.

15. Henri Lagacé, *Notre Pellán est revenu parmi nous*, dans *L'Événement*, du 30 mai 1940.

A L'ÉCRAN

René ROZON

1. Dans une séquence du film, la rébellion étudiante contre le régime Maillard à l'École des Beaux-Arts.

2. Madeleine Pellan, Alfred Pellan et Pierre Mignot, Directeur de la photographie.



Le temps presse. Le réalisateur André Gladu doit quitter Montréal pour aller tourner en Louisiane, un mois après la sortie de son dernier film, *Pellan*, projeté en primeur au Cinéma Outremont, le 24 septembre 1986. Débordé par les préparatifs de dernière heure, il me fixe néanmoins rendez-vous, en fin d'après-midi, dans un bistrot de la rue Saint-Denis. Il ne s'agit pas de ma première rencontre avec le cinéaste. En avril 1984, dans le cadre du 3^e Festival International du Film sur l'Art de Montréal, j'avais fait la connaissance de Gladu, qui remportait alors le Prix du meilleur film pour la télévision avec *Marc-Aurèle Fortin, 1888-1970*, son premier film sur l'art, réalisé en 1983, avec Michel Brault à la caméra. Avant d'aborder les arts visuels, André Gladu s'était intéressé particulièrement au domaine musical, au cours des années 70, avec *Le Reel du pendu* (1971) et la série de vingt-sept épisodes de 30 minutes chacun coréalisée avec Brault et intitulée *Le Son des Français d'Amérique* (1974-1979).



3. Alfred Pellan et le réalisateur André Gladu. (Phot. François Rivard)

Tandis que je me remémorais ces faits, arrive le documentariste, dont l'apparence est demeurée inchangée depuis trois ans, avec ses cheveux bouclés et ébouriffés, ses yeux d'un bleu pâle qui ont conservé la candeur de l'enfant malgré ses 36 ans, et son allure décontractée, doublée d'une spontanéité qui défie tout formalisme. Comme au cinéma, où il n'y a pas de temps morts, les préambules d'usage tombent devant un cinéaste à court de temps. L'attaque se fait illico.

René Rozon – André Gladu, pourquoi un film sur Pellan?

André Gladu – Pellan est indissociable de mes souvenirs de jeunesse. Il déménagea, en 1950, à Sainte-Rose, où je suis né et où il vit toujours d'ailleurs. Mon père, le critique d'art Paul Gladu, aimait son travail, qu'il a défendu dans les médias contre le clan irréconciliable de Borduas, dont l'Automatisme débouchait sur l'abstraction, alors que Pellan n'allait jamais se départir complètement de la figuration. L'effervescence du climat intellectuel de l'époque était remarquable. En 1952, Pellan se rend à Paris et y reste jusqu'en 1955, année de sa rétrospective au Musée d'Art Moderne. En son absence, sa maison fut louée à mes parents. En plus d'habiter son espace physique, nous avions à la maison de sérieuses discussions sur le peintre. Au foyer, Pellan meublait la conversation au même titre que le hockey. C'est un sujet que j'ai commencé à assimiler très jeune et qui m'a poursuivi toute ma vie. Il correspond à mon développement personnel. Par ailleurs, Pellan suscite un renouveau d'intérêt; on le redécouvre actuellement. Par intuition, j'ai simplement saisi l'air du temps.

R.R. – Il y a eu un premier film sur Pellan, réalisé en 1968 par Louis Portugais, n'est-ce pas?

A.G. – C'est juste, mais ce très court métrage d'une vingtaine de minutes est loin d'épuiser le sujet. Il y avait place pour un film plus complet, (le long métrage de Gladu fait 72 minutes). D'ailleurs, *Voir Pellan* a été réalisé, il y a une quinzaine d'années, et l'artiste vit toujours à 80 ans. Toute une recherche historique s'est développée entre-temps. J'ai voulu la retranscrire à l'écran et ainsi actualiser le sujet.

Comment Gladu allait-il s'y prendre? Quelle approche allait-il adopter pour tenter de cerner un artiste complexe, inspirateur du manifeste *Prisme d'Yeux*, le contrepoint du *Refus global* de Borduas, et dont la carrière aux multiples rebondissements a traversé le siècle?

A.G. – Le film sur l'art comporte le risque de verser dans la mythologie de l'artiste, lorsqu'on l'approche à travers son œuvre. J'ai voulu éviter cet écueil en optant plutôt pour la description du contexte social, et par extension, politique et intellectuel, dans lequel a évolué Pellan, et ainsi aboutir à la découverte de l'homme derrière l'artiste. Approche qui m'a permis de saisir la dynamique qui s'établit entre l'artiste et son milieu. Par exemple, l'esprit de liberté de Pellan est issu du quartier Saint-Roch, de Québec, un quartier populaire.

Son souci du travail bien fait, du respect de l'outil, provient de son père, mécanicien de locomotive, que l'on voit dans le film. Côté formation, à 16 ans, Pellan entre à l'École des Beaux-Arts de Québec. Ainsi, peu à peu, le visage de Pellan se dégage, se précise, s'humanise.

Pour rendre encore plus véridique la vie de Pellan et celle de son époque, Gladu a recours à de splendides documents d'archives. D'où proviennent-ils?

A.G. – De plusieurs sources. De Pellan lui-même, lorsqu'on le voit avec son père dans une locomotive. Plusieurs passages viennent de l'Office National du Film, notamment celui de Pellan dans l'atelier de Marius Barbeau, extrait du film *Sept peintres du Québec* tourné par Graham McInnes en 1944. A cela s'ajoutent des emprunts à la Cinémathèque Québécoise et à Radio-Canada. Par ailleurs, pour illustrer la vie parisienne de Pellan, nous avons eu accès aux archives de Pathé et de Gaumont, ainsi qu'à celles de l'Institut National de la Communication Audiovisuelle.

R.R. – Comment s'est opéré le choix des œuvres?

A.G. – J'ai choisi des œuvres représentatives de chaque époque de la vie de l'artiste. J'ai essayé de faire ressortir le peintre moderne qui maîtrise également l'art traditionnel. Surtout, j'ai opté pour des œuvres inédites, comme *Port de Québec* ou encore pour des œuvres récentes de l'artiste.

Impossible au cours de cette conversation animée de ne pas interroger le cinéaste sur sa conception du film sur l'art.

A.G. – Le film sur l'art n'est pas un genre facile. Du point de vue cinématographique, ce domaine fait appel à un univers statique. Autre difficulté, cet univers est intériorisé. Prenons, par exemple, le musicien, dont le mode d'expression est spontané parce qu'extériorisé sur-le-champ. Pour le plasticien, l'élaboration du style pictural n'est pas spontanée. L'artiste n'aime pas montrer une œuvre inachevée. Il requiert une préparation plus lente. Règle générale, l'artiste n'aime pas être filmé au travail. Le musicien a besoin de l'oreille de l'auditeur. Le peintre, lui, n'a pas besoin d'un spectateur par-dessus son épaule. Son processus de transposition en un langage visuel est secret. Il existe donc ici un conflit indéniable et fondamental entre la volonté de l'artiste et celle du cinéaste. Outre les problèmes de statisme et d'intériorisation, le film sur l'art pose la difficulté de filmer les tableaux. Peu de caméramans sont doués pour cette tâche. De plus, le cadre vit avec le tableau et le délimite dans l'espace. Or, le cadrage de la caméra nie ces deux conventions: en filmant à l'intérieur du cadre pour faire entrer dans le tableau le spectateur, on modifie son identité spatiale. Pourtant, dernière épreuve, il faut respecter l'œuvre. Le détail ne doit pas éclipser l'ensemble. Il est essentiel, pour la compréhension de l'œuvre, de montrer les deux, même s'il est impossible de restituer ses justes proportions. Ce périlleux

Suite à la page 60

LES ANNÉES 80

Gilles DAIGNEAULT

«Pellan n'arrivera jamais à se résoudre à poser sa palette et ses pinceaux», écrit Germain Lefebvre à la fin de son deuxième ouvrage sur le peintre qui vient d'avoir quatre-vingts ans et que la maladie a harcelé sans répit pendant toute sa vie. Et même si le critique s'emballa quelque peu quand il dit que «Pellan a toujours les dents aussi longues que les plus terribles, les plus voraces des jeunes loups», que «son appétit de nouvelles formes plastiques est insatiable» ou que «le peintre continue jour après jour à défier l'histoire», il reste que la dernière production de l'artiste est loin d'être inintéressante et qu'elle mériterait d'être montrée (par exemple, en contrepoint d'une nouvelle rétrospective, solidement documentée, de tout son travail).





forme en relief, véritable sculpture en trois dimensions et qui permet une appréhension globale de la complexité d'un lieu (ici deux amphithéâtres de la Sorbonne, à Paris) et de sa spécificité. La forme importe avant tout, et de l'ordonnance de ce travail très formel, axé sur une technique rigoureuse et étonnante, surgit une symbolique de l'espace très poétique.

Michel Leclair utilise ses travaux photographiques comme un peintre ses couleurs et ses formes. Découpage et assemblage président, là encore, à l'élaboration d'une œuvre exigeante. Ici, la forme obtient une force et une présence déterminante, et il importe avant tout que la représentation devienne une révélation d'une autre dimension jusque-là demeurée secrète. Ainsi, l'image photographique et son prétexte figuratif sont annihilés par le cadre qui joue à fond la carte de l'abstraction. Michel Leclair refuse le réel et l'image première trop triviale qu'il peut parfois présenter. Là encore, l'artiste offre une paradoxale qualité de dé-

tournement afin d'atteindre l'essentiel: Michel Leclair démontre de manière éclatante que la réalité et l'abstraction, prise comme vue de l'esprit, ne peuvent être dissociées. Privilégier l'une au profit de l'autre n'a plus aucun sens. Dans son travail figure et forme deviennent complémentaires et leur fusionnement parfait confère à l'œuvre sa singulière beauté.

Christophe PELLET

PELLAN A L'ÉCRAN

Suite de la page 28

équilibre est obtenu au montage. Si le réalisateur se sent très près du sujet filmé, c'est le monteur, avec le caméraman, qui est le plus près de l'image filmique. La véritable écriture de l'image, son aspect graphique, ou plus précisément cinématographique, s'élabore au montage.

La trame complexe du film se déroule en trois phases: documents d'archives, tournage réel en direct pour les entrevues et mise en scène pour la reconstitution dramatique. Cette approche s'insère, par ses nombreuses ramifications, dans la lignée du film de Peter Watkins, *Edvard Munch*, 1974, qui rompait avec la tradition linéaire et réalisait un film sur l'art éclaté.

A.G. – Le sujet commande le style et doit être repensé dans chaque cas. Dans *Marc-Aurèle Fortin*, la reconstitution dramatique était plus importante, l'artiste étant mort. C'était un film tragique aussi, en accord avec le sujet traité. Dimension dramatique qui se perd dans *Pellan*, artiste toujours vivant et en pleine forme, au profit du direct, soutenu par des documents d'archives. Il fallait réhabiliter le passé pour bien illustrer le contexte dans lequel Pellan allait devenir le catalyseur de la liberté morale et intellectuelle.

PELLAN, LES ANNÉES 80

Suite de la page 30

autre *respiration*, plus sereine; peut-être plus ironique. Aujourd'hui, Pellan n'a plus rien à prouver. A personne!

Les Bestiaires – au nombre de 26 en 1984 – comprennent quelques toiles, des œuvres sur papier (parfois sur papier velours) et les fameuses maçonneries *animées* (dont des sérigraphies n'ont donné qu'un pâle écho). Ces dernières, de même que les œuvres sur papier, forment un bon inventaire des partis que Pellan a tirés de procédés *automatistes*, en même temps que les allures drolatiques de

certaines configurations pourraient railler la pratique de s'en tenir au seul automatisme.

Par ailleurs, les toiles sont plus élaborées. D'un format intermédiaire entre la grande surface décorative et le tableau intimiste – ce sont des carrés qui ont quatre pieds de côté –, elles approfondissent tel détail d'une composition plus vaste ou reformulent un ancien dessin avec un coloris plus précis et force relief. On y sent à la fois une maîtrise totale des moyens et une fraîcheur étonnante.

Mais les toutes dernières œuvres sont de joyeux bricolages de papiers colorés où l'artiste reprend les compositions très libres de ses dessins de femmes-lettres ou de femmes-chiffres de 1955-1965. On en compte une douzaine, très dépouillées, dans lesquelles Pellan, comme le dernier Matisse, dessine dans la couleur, se forçant à n'inscrire qu'un trait ou deux pour ne pas briser la légèreté, la précision et l'immédiateté de l'effet obtenu par le papier découpé.

Certes, Pellan fait ici de nécessité vertu, la maladie lui interdisant pratiquement de peindre et de dessiner, mais il sait bien, comme Matisse, que «les ciseaux peuvent acquérir plus de sensibilité de tracé que le crayon ou le fusain». Et puis, comme toujours, Pellan fait de nécessité *plaisir*.

EVA BRANDL

Suite de la page 39

Monuments poétiques ou poésies monumentales, ces œuvres tiennent donc à nous rappeler, en premier lieu, que toute production s'achève avec la participation du spectateur; et, en second lieu, que ce que l'on reconnaît alors comme monumental ne l'est qu'à condition d'avoir agi comme repoussoir sur ce même spectateur: tension, donc, qui oppose illusion (temps fort de l'effet monumental *repoussant*) et l'envie du spectateur d'y interférer (possible intrusion dans le temple, par exemple). Ainsi, cette manière de conjuguer dans l'œuvre deux partis prenant à rebours la participation du spectateur (ébloui mais tenté de percer ce qui fait écran) fait de la pratique

ce lieu où sont appelés à être juxtaposés dessus (illusion) et dessous (mobiles) de la représentation; ici pour des raisons formelles, tantôt pour des motifs poétiques; mais jamais dans le but de justifier un seul point de vue. Et c'est là ce que je crois être le bien-fondé de l'œuvre: dans la suggestion d'images appelées à se dérober à elles-mêmes. Un matériau potentiel, une certaine présence, une telle proximité: Eva Brandl séduira toujours par les efforts qu'elle met à faire de la production artistique un espace à reconstruire inlassablement, d'où le langage poétique qui y retentit¹.

1. Voir aussi *Vie des Arts*, XXVIII, 114, 71 et XXX, 119, 17. N.D.L.R. – Une installation d'Eva Brandl est présentée au Musée d'Art Contemporain, de Montréal, du 1^{er} mars au 17 mai 1987.

MISE AU POINT

Dans un article sur Pierre Ouvrard (N° 125, p. 67), M. de Roussan affirme que ce praticien serait «quasiment le seul dans sa catégorie après que d'autres relieurs d'art, comme Simone Roy et Jacques Blanchet, eurent perdu patience».

Mme Benoît-Roy nous a gentiment fait savoir que, même si elle n'a plus pignon sur rue, elle n'en continue pas moins à exercer son art. Par ailleurs, la Présidente de l'Association des Relieurs du Québec, Mme Monique Lallier Prince, nous informe que l'Association regroupe près de deux cents membres, dont trente relieurs professionnels du Québec (outre plusieurs en Ontario, aux États-Unis et en Europe), des étudiants et étudiantes en reliure, des bibliophiles, des amateurs. L'Association publie même une fort intéressante revue, *Le Journal*, qui en est à sa quatrième année. Mme Lallier Prince ajoute qu'à Montréal plus de cent élèves fréquentent cinq ateliers où l'on enseigne la reliure.

Comme on le voit, la déploration de M. de Roussan est prématurée et risque de nuire aux relieurs d'art, ce qui n'était assurément pas dans ses intentions.

On trouvera, dans *Vie des Arts*, XX, 80, 70, un compte rendu illustré d'une exposition de Mme Benoît-Roy.

Jules BAZIN