

Les années 80

Gilles Daigneault

Volume 31, numéro 126, mars–printemps 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53950ac>

[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

Daigneault, G. (1987). Les années 80. *Vie des arts*, 31(126), 30–60.

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).





1. *Bestiaire - 24°*, 1981.
Huile et sable sur contre-plaqué;
121 cm 9 x 121,9.
Collection particulière
(Phot. Jean-Pierre Beaudin)

2. *Bestiaire - 25°*, 1982.
Huile et sable sur contre-plaqué;
121 cm 9 x 121,9.
Collection particulière
(Phot. Centre de Documentation Yvan Boulerice)

En fait, en bon artiste au long cours, Pellan a roulé à une vitesse de croisière depuis dix ans, en tout cas chaque fois que son état de santé le lui permettait. Et il a tellement inventé de formes et expérimenté de techniques depuis une soixantaine d'années qu'il pouvait, sans déchoir de son rang, se contenter de revenir sur quelques-unes d'entre elles, quitte à s'en amuser un peu.

C'est ainsi que le dernier Pellan retient presque exclusivement deux types de sujets: d'abord, des figures animales fabuleuses – issues de collages espiègles réalisés, à partir de

1972, sur la maçonnerie de sa maison – qui constituent un bestiaire rassurant puisque sa principale raison d'être est de canaliser la folie chromatique du peintre; puis, des nus féminins d'une sensualité enjouée qui, découpés et collés dans (et sur) des papiers colorés, sont le prétexte d'une ultime réflexion sur les relations entre le trait, la couleur, le contour et la surface. Dans les deux cas, les images sont plus dépouillées que les grandes machines picturales qui ont fait la notoriété du peintre au tournant des années cinquante. Elles ont une

Suite à la page 60



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