

Les dessins de Pellan

Normand Biron

Volume 25, numéro 102, printemps 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54545ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

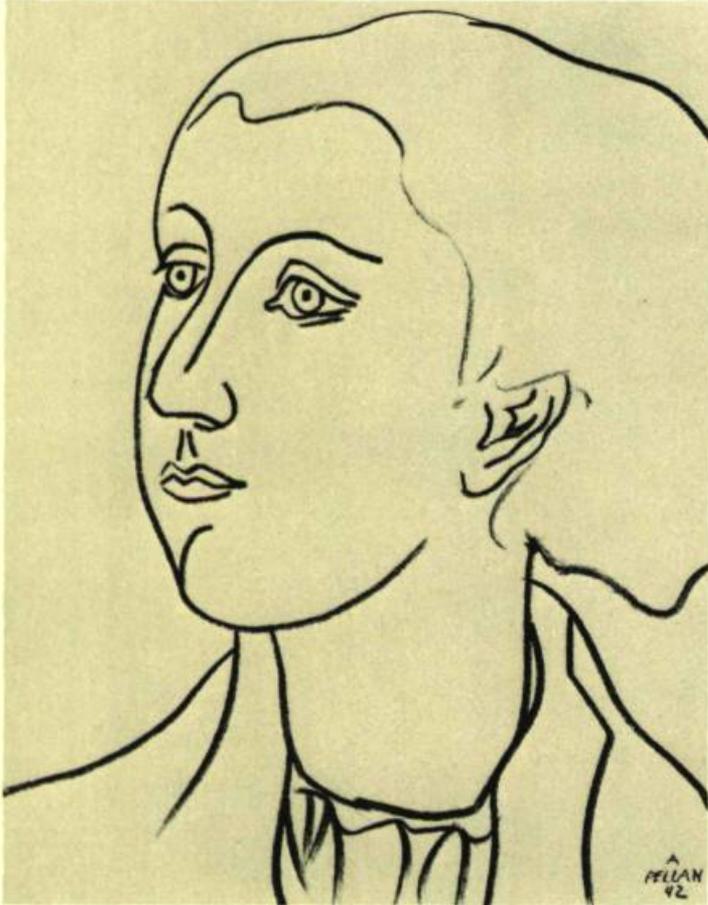
Citer cet article

Biron, N. (1981). Les dessins de Pellan. *Vie des arts*, 25(102), 39–41.

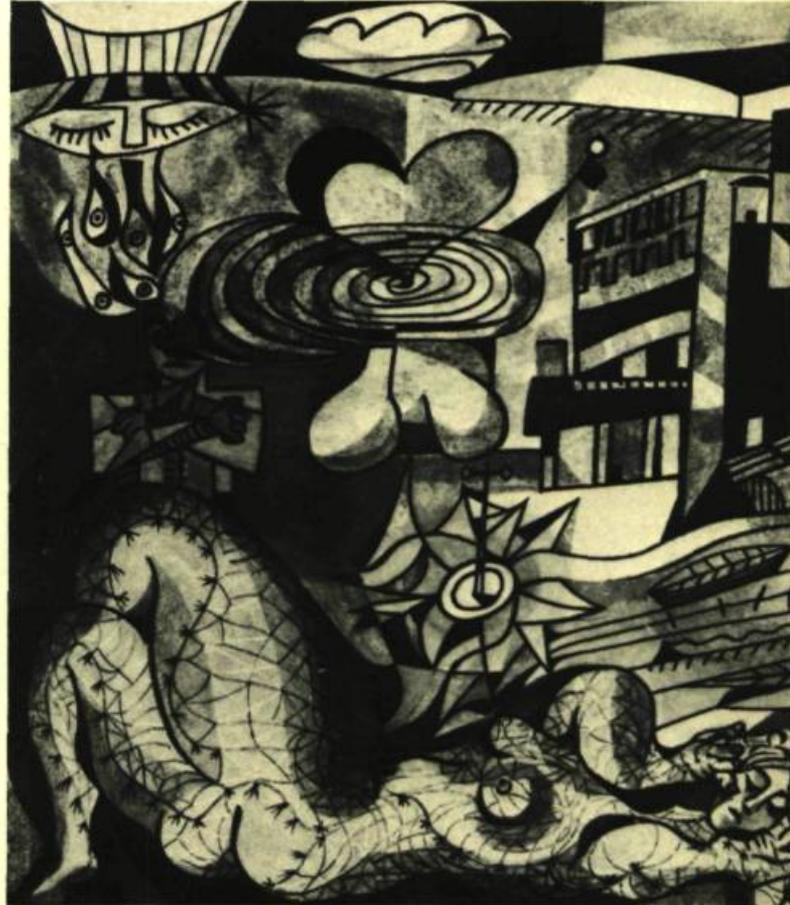
LES DESSINS DE PELLAN

Nous cherchons une peinture libérée de toute contingence de temps et de lieu, d'idéologie restrictive et conçue en dehors de toute ingérence littéraire, politique, philosophique ou autre qui pourrait adultérer l'expression et compromettre sa pureté.

(Manifeste de *Prisme d'Yeux*)



1. *Portrait*, 1942.
Fusain; 55 cm 6 x 40,3.
Ottawa, Galerie Nationale du Canada.
(Phot. H. Blohm/Galerie Nationale du Canada)



2. *Calme obscur*.
Encre de couleur; 20 cm 3 x 17,5.
Ottawa, Galerie Nationale du Canada.
(Phot. H. Blohm/Galerie Nationale du Canada)

Si certains artistes, par leur continuité apparente, permettent aux historiographes de suivre la voie intérieure de leur inspiration, Alfred Pellán n'a jamais eu cette évolution linéaire qui arrive parfois à se figer dans la répétition. Jusqu'en 1944, Pellán prend le temps de donner à sa forme une précision expressive. A l'écoute de la peinture dite classique, il étudie l'ombre, la lumière, le volume et la ligne¹. A un certain classicisme de ses premiers dessins, lié à la rigueur académique de l'enseignement qu'il recevait, il opposera, après 1944, une liberté ludique qui n'est pas sans rappeler ces mots de Breton: «... la liberté, acquise ici-bas au prix de mille et des plus difficiles renoncements, demande à ce qu'on jouisse d'elle sans restrictions dans le temps où elle est donnée...».

Dans sa période parisienne, qui va de 1926 à 1940², Pellán s'intéresse à l'enseignement qui se donne dans les différentes académies, mais choisit le plus souvent de poursuivre sa route en solitaire. Préférant travailler avec des modèles vivants, il dessine surtout des jeunes femmes. Cette constante, pendant son séjour

parisien, nous amène à croire qu'ayant quitté les paysages de sa terre natale, l'artiste fait délibérément choix de personnages comme thème principal de ses études. Il est vrai qu'une exposition d'œuvres de Picasso, exposées en 1932 à la Galerie Georges Petit, n'a pas été sans inspirer le jeune Pellán.

Négligeant la plupart du temps de représenter en entier son modèle, il s'intéresse à l'expressivité de visages qui deviennent des miroirs de l'intériorité d'un être. Ses portraits à mi-corps, ses têtes calmes et sereines nous sont habituellement présentés de face ou de trois quarts. Son écriture graphique — généralement l'encre noire et le fusain — n'est pas sans rappeler le trait sculptural et dépouillé d'un Matisse. Attentif à la ligne, peut-être davantage qu'à son sujet, Pellán se soucie de la forme. Si, au début de sa période parisienne, il inscrit son œuvre de dessinateur dans le petit format, Pellán modifie de façon sensible sa technique selon qu'il utilise la plume ou le pinceau. Aux lignes fines que trace sa plume, il oppose le trait ample, sombre, voire plus sensuel, du pinceau. A la stylisation raffinée de la plume, il ajoute parfois à la texture



3. *Science-fiction*.
Encre de couleur; 20 cm 3 x 17,5.
Ottawa, Galerie Nationale du Canada.
(Phot. Galerie Nationale du Canada)

de ses dessins une inquiétante et douce sensualité, grâce au lavis.

Tête de femme (1938(?), sans titre), dessin au fusain, constitue un bel exemple de l'attention que portait Pellan à la forme et au volume. Ce visage sculptural, finement circonscrit par des plages de lumière, se détache de la surface ombreuse du dessin au moyen d'un mince trait noir qui délimite le volume de cette gracieuse figure. Par la technique du dégradé, Pellan fait varier l'intensité lumineuse de son image jusqu'à nous ramener vers le regard pensif de cette *jeune femme* qu'adoucit une bouche légèrement ciselée par des tons plus foncés.

En raison de la guerre, Pellan revient, en 1940, à Montréal où il obtient, en 1943, un poste de professeur à l'École des Beaux-Arts de Montréal. De plus, à son arrivée, il expose au Musée de la Province de Québec ainsi qu'à l'Art Association de Montréal. Les dessins, qui s'échelonnent entre 1940 et 1944, sont marqués par une moins grande diversité dans la technique et la composition. Exécutant la plupart de ses œuvres graphiques au fusain, Pellan simplifie le sujet en le ramenant presque exclusivement à la figure féminine. D'ailleurs, il ne retient souvent du personnage que la tête et le buste. Avec un trait large et ferme, l'artiste va créer ses modèles. La pureté de son graphisme, alliée à une grande précision, nous montre un Pellan en pleine maturité.

Dépouillé jusqu'à l'essentiel, un dessin, *Portrait* (une tête de femme, de 1942), dégage, par sa douce expressivité, une grande sérénité. La sobriété de cette œuvre conduit notre attention vers les yeux paisibles de cette jeune femme. Ni cette bouche silencieuse, ni ce nez busqué ne nuancent la placide expression de ce visage. Cette acuité des traits, on la retrouve dans *Femme au chapeau*. Ici, l'artiste introduit quelques motifs décoratifs, comme s'il avait voulu, avec quelques ornements, parer la beauté de son modèle. Cette femme, au port de tête altier, a vu se déposer sur sa magnifique chevelure un modeste chapeau qui donne encore plus d'éclat à son regard pénétrant. Le haut de son buste est dessiné par un vêtement croisé que quatre lignes parallèles à l'horizontale et plusieurs petites stries à la verticale viennent agrémenter.

Après 1945, Pellan semble modifier considérablement sa technique; à la sobriété de ses premiers dessins succède une phase jubilatoire où il abandonne le thème de la tête de femme et accepte que plusieurs personnages envahissent son imaginaire. De la monochromie, il va vers une fête des couleurs. Dorénavant, le classicisme devra coudoyer le surréalisme; le figuratif, se mêler à l'abstrait. Pellan n'hésite pas à peindre ses dessins. Ainsi, peinture et dessins sont désormais réunis dans une même continuité. Si, dans un premier temps, l'artiste exécute un petit dessin en noir et blanc afin de composer le tableau à travers des formes concentrées, ultérieurement, il donnera une vibration plus concrète à sa composition en ajoutant des éléments de couleur — aquarelle, encre, gouache, huile — et, ensuite, il acceptera de donner un aspect plus définitif à son dessin en le recouvrant d'un vernis. Enfin, il reprendra parfois les formes de son premier élan créateur pour les transposer sur une grande toile. Entraîné par ce tourbillon d'images, Pellan exécutera, vers les années 1940, plusieurs œuvres de grandeur murale. A la fantasmagorie des couleurs, s'ajoutera la foison des motifs.

Dans cet esprit, *Calme obscur* constitue une véritable saga de l'amour, agitée par les mondes du rêve. Bien que Picasso semble venu saluer stylistiquement l'esprit du dessin, cette composition, traversée par une prodigieuse invention, donne matière à jouissance. Les jambes et les bras de cette femme, étendue au pied de son univers onirique, ne sont que courbes chaudes, enchaînées par des motifs floraux. Au-dessus de son corps, deux rondeurs, campées sous un cercle vital que la pointe d'un cœur assiège, nous rappellent les seins abandonnées de la jeune dormeuse. A l'extrémité de l'angle de ses genoux, un homme, tissé de figures géométriques, contemple son désir. Au-dessus de lui, semblables à des images désirantes dans un miroir, des flammes percées d'yeux pourlèchent son propre visage attendri. Au calme du sommeil, répond la volupté de l'érotisme.

Dans sa longue introduction à l'Exposition Pellan, Reesa Greenberg souligne que, pendant cette période, nombre de dessins

rappellent André Masson et Picasso par leur érotisme, Marc Chagall, par leur onirisme, et Fernand Léger, par leurs formes épanouies, particulièrement dans les nus. Dans les années 1940, l'effervescence du surréalisme à Montréal redonne aux artistes une émulation, un souffle de liberté. Un dessin tel *Science-fiction* est éloquent en ce sens.

Autour du thème de la fantaisie amoureuse, Pellan laisse voguer son imagination vers les rives d'une ludique fantaisie. Une femme aux yeux bien ouverts, renversée sur le dos et suspendue dans le vide, a une jambe qui tressaille vers l'infini et repose à peine sur une autre jambe fantomatique, pendant que l'une de ses mains s'agrippe à un cylindre fleuri tenu par un colosse volant. Sa chevelure mordorée est caressée par des flammes vertes qui jaillissent d'une pernicieuse guipure. Elle est chevauchée par un Tarzan moderniste, dont l'aigre tête est coiffée par un bec de cigogne, et sa jambe tressaute, traversée par une forme ronde qui pourrait bien être les attributs d'un satyre. A sa droite, le corps morcelé d'une femme est surplombé par le visage terrifiant d'une certaine modernité à venir. La composition hachurée de son esprit et les réseaux de rides que ce robot porte dans la figure nous font songer à des futurs tragiquement informatisés. A l'extrême gauche du dessin, une tête de femme, singulièrement pensive, tourne le dos à ce monde lubrique. Est-ce la représentation de son monde fantasmagique? Est-ce une attitude de refus? Comment savoir? ... Ce dessin, baigné par les rouges et les ocres brûlants de la passion, traversé par de sombres verts et des noirs tragiques, est riche de mille possibles interrogatifs sur le psychisme humain. Avec une plume incisive, l'artiste ne se contente plus de représenter l'enveloppe extérieure d'une tête mais promène son pinceau dans les mondes secrets de l'intériorité.

Au delà de cette alacrité remuante, se cache souvent le tragique destin de l'homme. N'est-ce pas ce que Pellan nous dit par son graphisme lorsqu'il illustre le recueil de poèmes *Les Iles de la nuit* d'Alain Grandbois:

«Ta forme monte comme la blessure du sang
Tes bras étendus font le silence
Ton blanc visage fixe le temps . . . »³

Dans cette recherche scrutatrice, parcourant les méandres de l'irrationalité, voire même de l'inconscient, Pellan illustrera le *Voyage d'Arlequin* d'Éloi de Grandmont et fera une série de quarante-quatre dessins, inspirés de *Capitale de la douleur* de Paul Éluard. L'artiste n'avait-il pas pratiqué avec ses étudiants de l'École des Beaux-Arts ce jeu de la difficile adéquation entre le conscient et l'inconscient, lorsqu'il s'amusa à interroger les hasards du *cadavre exquis*!

Pellan se sent à la fois appelé par les quêtes intérieures du surréalisme, car au delà de toute vision libératoire, il y croise quelque part la poésie: «J'en ai toujours été épris, et je le suis encore, et je pense que je serai toujours surréaliste, parce que je trouve que le surréalisme, c'est un apport d'une très grande poésie»⁴. Depuis 1952, l'artiste semble s'être laissé solliciter par de nouveaux mondes poétiques comme si, après avoir longuement interrogé le visage de l'homme, il acceptait de nourrir son œuvre des sucs de la nature, peut-être la seule matrice originelle de notre odyssee terrestre.

1. On pense ici à son séjour à l'École des Beaux-Arts de Québec, de 1921 à 1926. Un des meilleurs exemples est sûrement son *Bras de Moïse* de Michel-Ange.

2. Nous tenons à souligner l'importance de l'étude que fit Reesa Greenberg pour le catalogue de l'exposition des *Dessins d'Alfred Pellan* qui s'est tenue à la Galerie Nationale du Canada, du 20 novembre 1980 au 18 janvier 1981. Cet essai a chronologiquement guidé nos pas pour ce bref article.

3. Alain Grandbois, *Les Iles de la nuit*. Montréal, Lucien Parizeau et Compagnie, 1944, p. 9.

4. Alfred Pellan, *Pellan parle*, in *Liberté*, Vol. IX, No 2 (Mars-Avril 1967), p. 66. Sur Pellan et le surréalisme, voir, dans *Vie des Arts*, l'article de Jean-René Ostiguy, *Les Cadavres exquis des disciples de Pellan* (Vol. XII, No 47, p. 22-25), ainsi qu'une entrevue avec Pellan au sujet du surréalisme (Vol. XX, No 80, p. 18-21).