

**Louis Pelletier**  
**L'archéologie du noir**

Bernard Paquet

Volume 37, numéro 148, automne 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53643ac>

[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

Paquet, B. (1992). Louis Pelletier : l'archéologie du noir. *Vie des arts*, 37(148), 28–32.



**LOUIS PELLETIER**

# L'ARCHÉOLOGIE DU NOIR

Bernard Paquet

■  
**Lauréat du grand prix  
de la deuxième triennale  
mondiale de gravure  
de petits formats  
qui s'est tenue, en 1991,  
à Chamalières (France),  
Louis Pelletier,  
répondant à l'invitation  
qui lui a été faite,  
exposera en solo,  
dès 1994 à cette même  
triennale.**

**Tout nous porte  
à croire que ce dernier  
montrera, à cette  
occasion, des oeuvres  
issues de la technique  
de la manière noire  
qu'il pratique, avec brio,  
depuis plusieurs années.**



Louis Pelletier dans son atelier.

Conservateur, depuis 1985, de la collection d'oeuvres d'art de Loto-Québec, Louis Pelletier n'en est certes pas à ses premières armes en gravure, tant s'en faut. Après avoir obtenu son diplôme de l'École des beaux-arts de Québec en 1967, il eut la chance d'étudier la gravure sous la direction du maître Albert Dumouchel. Se perfectionnant par la suite grâce à l'assiduité de son travail et à la fréquentation de divers ateliers, il commença à explorer, seul, vers 1979, les possibilités d'une technique de gravure peu utilisée ici : la manière noire, ou mezzotinto. Une session intensive en manière noire, suivie avec le maître japonais Turu Iwaya, à Val-David, en 1980, raffermir sa détermination à n'utiliser désormais que cette technique. Aujourd'hui, Pelletier grave toujours selon cette manière mais produit des estampes dont l'esthétique se profile bien au delà de la simple virtuosité d'une maîtrise, au demeurant acquise depuis fort longtemps.

*Cathédrale*, 1989,  
Manière noire,  
Burin et pointe sèche.



Dyptique sans titre, 1990.  
Manière noire,  
Burin et pointe sèche.

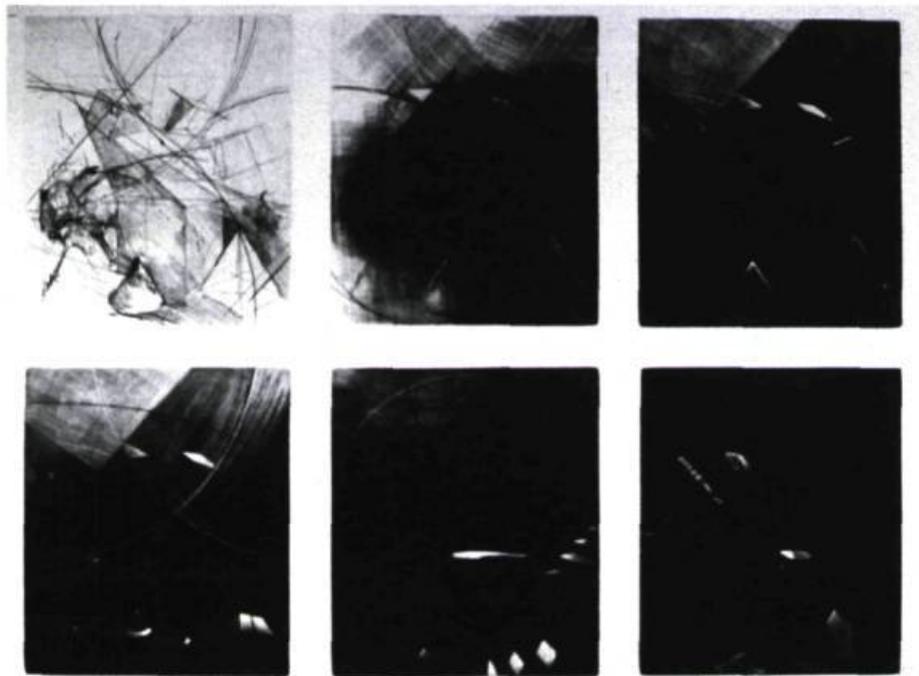
C'est ce que nous avons pu constater à l'occasion d'une de ses récentes expositions<sup>(1)</sup>. Couvrant une période allant de 1985 à 1992, les gravures présentées faisaient état de transformations que l'artiste a su imposer à la technique pour le plus grand bénéfice de sa création.

Mais il importe avant tout de donner quelques précisions sur la manière noire et, d'une façon plus générale, sur la gravure. La gravure consiste à creuser une plaque de métal, le cuivre, à l'aide d'instruments divers. Une fois le dessin fini, la plaque est encreée puis essuyée. L'encre ne reste, par conséquent, que dans les creux et s'imprime sur le papier lors du passage de la plaque sous presse. On obtient ainsi un dessin en traits noirs sur le blanc du papier. La manière noire procède de l'inverse. Louis Pelletier nous l'ex-

plique: «Le principe est de partir d'une surface qui ne donne que du noir et non plus du blanc. Autrement dit, la lumière est introduite par soustraction. Au départ, un outil que l'on appelle le «berceau», cet arc de cercle métallique dont la tranche est composée de quelques cent minuscules aiguilles, sert à couvrir la plaque d'une infinité de petits points et de fines lignes. Ces creux retiennent l'encre et il en résulte un noir général après l'impression. Par la suite, on obtient la lumière en intervenant avec un autre outil poli et courbe, le brunissoir. Celui-ci modifie le relief en écrasant les sillons modelés par le berceau. Les endroits ainsi aplanis retiennent une quantité moindre d'encre ou, éventuellement, pas du tout.»

Accompagnée de la morsure du burin et de l'égratignure de la pointe sèche, la

manière noire peut, toutefois, se présenter comme une technique rigide ne permettant pas beaucoup de liberté quand elle est utilisée «selon la règle». Celle-ci exige, notamment, qu'au départ, toute la plaque soit noircie. C'est la raison pour laquelle Pelletier exécuta, jusqu'en 1989, des gravures où le noir occupait toute la périphérie du papier. *Cathédrale*, *Cathédrale II*, *Autoportrait* et *Opéra II* sont, à cet égard, les exemples manifestes de cette approche. Or, il est facile de remarquer, dans chacune de ces œuvres, que l'artiste s'octroie, déjà, quelques libertés face aux règles de la bonne technique imposée par une tradition trouvant ses sources au VII<sup>e</sup> siècle dans un art totalement asservi à la fidèle reproduction de la peinture. Le berceau, en plus de noircir une surface, sert, en effet, à dessiner



Installation en six états, 1987.  
Manière noire.  
Burin et pointe sèche.



Septième lieu, 1990  
Manière noire.  
Burin et pointe sèche.

des traits, ce qui est normalement la fonction du burin ou de la pointe sèche. L'exemple d'*Opéra III* est encore plus éloquent: les tracés parallèles des aiguilles du berceau s'intègrent à un dessin au trait sur une plaque qui n'a été couverte de noir qu'en partie. Ils ne sont, toutefois, pas encore libres parce qu'ils servent, en fait, à indiquer les axes de construction de l'illusion architecturale. Cette indépendance technique avait un jour, selon Pelletier, à la fois choqué et séduit un vieux maître européen du burin qui s'exclama: «C'est beau, mais il ne faut pas utiliser l'outil comme cela.» La liberté technique dont l'artiste fait preuve ne peut, néanmoins, que se concevoir comme le corollaire d'un affranchissement du réalisme pictural. Ces traits ainsi «osés» participent pleinement au jeu visuel et

nous montrent que l'effacement du travail de l'outil derrière le leurre du réalisme n'est plus de mise. C'est précisément là que la nature de la manière noire trouve toute son importance. Hormis quelques oeuvres au caractère plutôt abstrait, certaines gravures, malgré les indices figuratifs comme l'escalier, la poutre, la colonne ou le rayon lumineux, offrent une unité narrative trompeuse. Ce ne sont pas les lignes de burin ou de pointe sèche venant ébranler la cohérence de la représentation d'un lieu tel que dans *Cathédrale* ou *Opéra II* qui rendent incertaine l'homogénéité de l'illusion figurative mais plutôt le noir lui-même. Le noir est, paradoxalement, la matrice générique de l'oeuvre tout en étant la source d'une discontinuité dans la logique figurative. A l'opposé du clair-obscur classique que les

scènes peintes par Le Caravage illustrent, le lien que notre œil effectue entre les parties plus ou moins blanches, donc lisibles, dans ces deux œuvres s'inscrit en réalité dans une incertitude narrative. L'homogénéité sémantique s'avère problématique car quel que soit le nombre ou la nature des indices qui émergent de l'ombre, il est aisé, dans le noir, de perdre de vue toutes les associations qui peuvent satisfaire notre appréhension de l'œuvre. Il n'y a là qu'une seule logique : celle du noir qui engendre et unit l'œuvre. Cette matière noire n'est, par ailleurs, pas du tout opaque. On y décèle, à l'occasion, en plus des subtils tracés du berceau, quelques formes indicibles modelées par de légères variations de noir ou simplement par les passages du burin et de la pointe sèche. Le burin entaille profondément le métal mais le travail du berceau, qui se fait plus en surface, ne l'efface pas. Au contraire, le trait du burin reste là, balafre décisive, gonflée d'encre, tapie dans le noir le plus entier. L'égratignure de la pointe sèche, en revanche, ajoute des lignes moins rigides, plus spontanées, provoquant, ici et là, de longs effets de barbelure qui traversent aussi bien le blanc que le noir.

C'est sous cet angle que l'on prend toute la mesure de l'évolution de l'œuvre de Louis Pelletier. L'utilisation de la manière noire marque, chez ce dernier, toute la différence entre la génération spontanée de traits ou de formes dans le blanc de la lumière et le mystère de l'ombre où l'on suppose, d'emblée, l'existence de la matière en attente d'être révélée. Cette matière noire qui pave toute la surface de nombreuses plaques de l'artiste contient trop de potentiel pour ne pas se morceler sous les coups de sa volonté créatrice. Et c'est effectivement ce qui se produit en 1989 quand Pelletier se détourne des règles d'exécution de la manière noire. Il évita, dès lors, de noircir toute la surface de la feuille qu'il put travailler aussi bien par soustraction que par addition. C'est ainsi qu'en utilisant, par exemple, le berceau pour dessiner librement sur la surface blanche (*Diptyque 1989*), il dépassa enfin la technique exigeante de la gravure en manière noire pour la mettre au service de ses recherches esthétiques. Le travail apparent du berceau s'imposa alors

comme une nouvelle forme de graphisme en fournissant des zones différemment hachurées, des bandes plus ou moins grises et même des faux traits de pointe sèche. Les indices de la diversité des outils devinrent aussi explicites que la révélation de la technique. Pourtant, s'il n'était d'éléments de représentation figurative que des ossements, des escaliers ou des insectes, il serait fort bien venu d'affirmer que : « L'œuvre, c'est la technique ». Mais tel n'est pas le cas. L'estampe *Septième lieu* est, à cet effet, révélatrice à plus d'un titre. Le centre noir de l'image est le résultat du procédé qui consiste à entrecroiser les passages du berceau. Ces réseaux participant normalement à la formation du noir s'éclaircissent vers la périphérie blanche jusqu'à en perdre toute régularité et semblent, de ce fait, se décomposer dans quelques lignes sinueuses ajoutant un effet très gestuel à l'ensemble. Leur démembrement est cependant trompeur car ces lignes individuelles sont le fruit du tracé du burin ou de la pointe sèche et non pas le résultat du passage du berceau. En allant du centre vers la périphérie, le graveur passe donc d'une soustraction à une addition et il semble vouloir nous montrer de quelle façon il fabrique sa gravure. Le procédé offre au spectateur une double lecture. L'une concerne la mise à jour des procédés de fabrication de la gravure. L'autre repose sur la pleine participation de ces procédés à un esthétisme « sui generis » de l'œuvre qui devient le corollaire obligé de l'esthétisme rattaché aux éléments de réalisme présents.

*Installation en six états* démontre aussi, d'une façon des plus convaincantes, que l'esthétisme du travail de Pelletier procède d'une symbiose entre la formation des images et la révélation de la technique. Les six gravures ont été tirées de la même plaque. Elles représentent donc les états choisis d'un palimpseste. Que notre lecture des six feuilles se fasse de gauche à droite ou dans le sens inverse, on assiste de toute façon à une double métamorphose. L'une évolue entre le fragment d'insecte entouré de tracés divers et l'insondable pénombre dans laquelle s'éclaircit de quelconques formes animales ou architecturales, et l'autre s'ajuste à un système graphique qui semblent prendre ses assises aussi bien sur un fond noir

que blanc. Il y a, là-dessous, un goût de mystère qui n'est certes pas étranger aux choix référentiels de Pelletier. Comme tout artiste utilisant un minimum de réalisme, il affiche des obsessions figuratives (insectes, architectures intérieures et ossements) qui s'accrochent fort bien de la pénombre mais qui, pourtant, s'étalent sur le blanc du papier. Qui plus est, l'ensemble des six gravures compose une œuvre autonome laissant planer le doute sur l'origine de la formation des images : les formes apparaissent-elles dans le noir ou, au contraire, dans le blanc ? Ces formes ne sont-elles pas les mêmes d'un état à l'autre ? Ici l'éclatement du noir semble favoriser la multiplication des formes donc des significations.

L'espace, ainsi soupçonné dans la représentation, nous offre une séduisante analogie avec l'espace mental où se met en ordre l'expression du langage à partir d'une matrice tri-dimensionnelle de mots, de choses, de sensations : sens, couleurs ou sons. On peut, à cet égard, imaginer que la matrice noire du graveur se présente, au départ, comme un chaos au potentiel encore indéterminé. Par son travail dans le noir, Pelletier matérialise certaines sensations intérieures en incarnant graduellement ce que le philosophe américain Charles Sanders Peirce appelle des « qualités de « feelings » ». Cette naissance de l'œuvre n'est ni fortuite ni prédéterminée. Si le noir peut être considéré comme une matrice capable de générer des formes, il ne contient, en revanche, aucune entité en attente d'être révélée par la lumière. Ce qui, cependant, le caractérise, est le biais par lequel il réussit à nous donner l'impression d'une infinité de formes camouflées en son sein. Il ne permet pas la vision. Tout en laissant supposer une présence, il la cache. Le blanc, au contraire, en appelle à l'apparition.

Grâce à la pluralité des formes, de leurs relations et du jeu sémantique qui en découlent, le procédé en noir de Pelletier exprime bien sûr, comme toute œuvre d'art, l'indicible. Il s'offre à nous comme langage poétique. Mais noir oblige ; le processus se veut archéologique. En creusant le noir, Pelletier nous offre la surprise d'un sous-monde inventé. □

(1) Galerie Frédéric Palardy, du 18 janvier au 8 février 1992.