

ETC



## Les jardins fictifs de Denis Pellerin

Jocelyne Lupien

---

Volume 1, Number 4, Summer 1988

L'actualité critique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/957ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Lupien, J. (1988). Les jardins fictifs de Denis Pellerin. *ETC*, 1(4), 25–27.

## *Les jardins fictifs de Denis Pellerin*



Denis Pellerin, *Fête d'octobre*, 1987. Acrylique, encre, pastel et collage sur papier; 163 x 120 cm

**D**epuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, l'histoire des grands genres en peinture démontre que la nature morte, et donc les études florales, constituent souvent de purs prétextes à la peinture. Cette assertion, en vertu de laquelle le sujet peint devient dès lors moins important que la manière dont il est peint, est sans doute valable et vérifiable également dans le cas de la peinture d'histoire et de genre; mais c'est toutefois avec la nature morte et le paysage que la peinture prend plus de liberté quant au référent mondain pour mieux exhiber sa spécificité plastique avec Chardin, Fragonard, et plus tard avec Turner, Cézanne, Monet, Matisse, Georgia O'keefe, etc.

Chez ces peintres, le contenu iconique est souvent un alibi pour pratiquer une peinture autoréférentielle (au sens de Jakobson<sup>1</sup>) qui n'a pas peur de dévoiler ses mécanismes, et qui suscite chez le spectateur des plaisirs de nature non plus littéraires uniquement, mais désormais presque épidermiques et certainement sensuels. Force est de conclure que moins l'œuvre est narrative, plus elle est autoréférentielle; plus le représenté est refoulé, plus l'énonciation picturale domine l'œuvre<sup>2</sup>.

Les «fleurs» de Denis Pellerin<sup>3</sup> rejoignent tout à fait cette tradition subversive de la peinture qu'il réactualise cependant dans des œuvres pratiquement non figuratives pour laisser toute la place à la plasticité. Seuls les titres rappellent que les surfaces peuvent être lues en tant que bouquets de fleurs : *Bouquet sauvage*, *Étude pour fleurs*, *Roses fragiles*... L'ensemble est composé de dix techniques mixtes sur papier et sur toile grands formats et fonctionne comme une suite de variations sur un même thème pour mettre en évidence l'exubérance des coloris, des matériaux (gouache, acrylique, pastel, encre) et surtout des supports. Comme pour les séries antérieures il s'agit de rebuts industriels que Pellerin trouve au hasard de promenades dans la ville. Contrairement à Kurt Schwitters par exemple qui intégrait des «ready-made» à ses compositions dadaïstes, et sans parenté aucune avec les déchets culturels (affiches) choisis par Jean-Charles Blais, Pellerin utilise des boîtes de carton ondulé, des patrons dont on se sert pour confectionner des vêtements et du papier millimétré, pour leurs qualités plastiques. Il en révèle une nature jusqu'alors inconnue en les re-sémantisant dans le contexte de l'œuvre. Même travestis, masqués, ou cachés, même recou-

verts, ces volumes et ces textures ont un âge et un type de présence que la toile neuve et le beau papier neuf ne pourront jamais donner. Pellerin leur fait un «lifting», mais sauvegarde certains de leurs attributs plastiques.

La série des «fleurs» montre par ailleurs une façon de faire qui renvoie directement au concepteur et surtout au moment/rituel de la production de l'œuvre. Toutes en collages et en déchirures et bien qu'elles aient un caractère résolument autonome, ces œuvres, dans leurs détails plus que dans leur ensemble, narrent les hasards et les décisions de la main et de l'œil. Les «fleurs» de Pellerin font littéralement voir le temps que le concepteur investit dans l'œuvre, ses hésitations, ses certitudes, ses doutes, et finalement ses décisions ultimes qui arrêtent l'œuvre jusqu'alors en chantier. Le tableau n'est pas préconçu, il se construit dans l'action. Pas de maquette préalable. Seule une des œuvres, *Étude pour fleurs*, diffère de l'ensemble en ce sens qu'elle tient plus de la pochade ou de l'esquisse que du tableau achevé. De format plus restreint et de facture non finito, elle est accrochée plus à l'écart comme un aparté intimiste dans cette suite de grands formats. Toutes les fleurs de Pellerin opèrent comme des vues sur la peinture<sup>4</sup> et non pas comme des vues sur l'objet «fleurs». Et tout ceci se passe dans l'exubérance et même l'excès. La peinture de Pellerin est immodérée et sauvage.

Contrairement à la peinture de la Renaissance avec représentation narrative, les «fleurs» de Pellerin ne sont pas des fenêtres ouvrant sur l'univers; au contraire, elles arrêtent le regard et attirent l'œil sur leur langage plastique. Exactement comme l'expliquait Jakobson avec la poésie : le texte pictural se replie sur lui-même. Les signes qu'on trouve en surface peuvent difficilement être pris pour autre chose et l'allusif du titre, *Fleurs*, est une fausse piste sur laquelle Pellerin nous lance pour qu'on découvre (in absentia) le cul-de-sac d'une figuration trop explicite qui fixerait définitivement le sens de l'œuvre. Et même si ces titres trouvent une équivalence référentielle dans le tableau, même si à la limite on reconnaît des fleurs dans ces œuvres, l'autoréférentialité n'exclut pas la référentialité<sup>5</sup>.

Il y a une part d'innomable dans ces tableaux. Bien sûr il y a la couleur, les matières, le format..., mais c'est du «faire» qu'ils parlent. Du geste répété de coller-décoller-déchirer, colorer-recouvrir-soulever. Devant les «fleurs» de Pellerin on ne se demande pas s'il a bien rendu les fleurs, la question ne se pose même plus. On subit et on profite de l'effet de matières et de couleurs. Ces œuvres ne sont pas silencieuses. Elles crient et nous jettent à la figure leurs débordements.

Il est toujours surprenant de voir apparaître la couleur dans le travail d'un artiste dont les œuvres antérieures étaient élaborées en noir et blanc et dans des tons terreux. C'est ce qui se produit chez Pellerin. Rappelons entre autres la série des personnages de



1983-1984, petites silhouettes noires fantomatiques se découpant sur des fonds blanchis au latex, et ces autres corps énigmatiques dessinés au graphite et à la cendre sur des agglomérés de «patrons». Ces sévères mais bouleversantes séries sont rappelées au spectateur qui trouve réunis chez Noctuelle (salle 2) les *Échographies*, dessins et bois-gravés de 1986, ainsi que trois récents dessins remarquables portant le titre de *Couple*. Ces dessins évoquent le triptyque présenté en 1987 au Musée d'art contemporain de Montréal lors de l'exposition *Où est le fragment*. Le traitement est riche et non sans affinité avec Dubuffet. Des matières métalliques et terreuses se superposent, craquent et découvrent les couches haptiques de la surface comme autant de profondeurs géologiques. Des personnages asexués, mais couplés, sont évoqués en surface. On dirait des Vénus aurignaciennes de Lespugue, ou quelque idole primitive gravée sur les parois des grottes du Pech-Merle en Périgord, tantôt en image négative, tantôt en positif. Pellerin procède de manière soustractive : il superpose couche sur couche pour ensuite soulever, gratter, arracher et faire craqueler la surface qui se ride.



Denis Pellerin, *Échographie B04.2*, 1986. Encre, fusain, gouache et graphite sur papier; 80 x 120 cm. Photo : Henryka Lehmann

Les *Échographies*, version bois-gravés, sont plus grossières. Définis par la ligne-contour, les corps schématiques occupent verticalement les grands supports qui comme les tableaux renvoient d'abord et avant tout au geste de Pellerin gravant la plaque de bois violemment et gauchement. Comme pour nier le «performantiel» du dessin au profit de la plasticité. Le format des bois-gravés est imposant et de ce fait leur confère un statut de tableau. Pellerin n'affectionne pas la gravure, elle ne permet pas de travailler spontanément et rapidement la matière; mais il organise les signes indiciels, ceux qui renvoient à leur objet parce qu'ils ont été en contact physique avec lui. Ces signes et ces œuvres donc témoignent d'une image première gravée en inversé sur la plaque et dont le papier redonne le motif initial par estampillage.

L'introduction de la couleur dans l'œuvre de Denis Pellerin marque un changement non pas irréversible mais à tout le moins important. De plus, la frénésie des compositions hétérogènes (on pense à Stella) conjuguée à l'abandon du motif se découpant sur un fond, semble indiquer que Denis Pellerin opte pour une peinture plus éclatée qui attire l'attention de

manière plus spectaculaire sur l'effet tout en gardant une riche expérience du traitement des matériaux.

Le Musée de Lachine consacrera à Denis Pellerin une exposition (avec catalogue) à compter de l'automne 1988.

### Jocelyne Lupien

#### NOTES

1. Ceci n'exclut pas le fait qu'elles soient des représentations plus ou moins fictives de la réalité, ou plus ou moins réalistes du monde extérieur.
2. On se référera ici à l'hypothèse de Louis Marin sur la dénégation de l'énonciation.
3. Présentées à la Galerie Noctuelle/Michel Groleau du 6 au 27 février 1988. Mentionnons que la galerie fermait définitivement ses portes le 26 avril 1988.
4. Ceci est particulièrement évident dans le cas de *Bouquet sauvage*, à cause de la toile blanche qui joue le rôle d'encadrement de l'œuvre et limite son champ de fiction.
5. Lire à ce sujet la pertinente distinction entre «autoréférentialité», «autoréflexivité» et «autoreprésentation», dans *Vedute* de René Payant, Éditions Trois, Montréal, 1987, p. 23-25.