

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

La vérité subjective

Marcel Bélanger

Volume 24, Number 1 (139), January–February 1982

Artistes québécois : 9 ateliers

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29982ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bélanger, M. (1982). La vérité subjective. *Liberté*, 24(1), 13–19.

LÉON BELLEFLEUR

Léon Bellefleur est né à Montréal en 1910. Il poursuit des études de pédagogie à l'Ecole normale Jacques-Cartier et devient instituteur. En 1940, il se lie avec Alfred Pellan et, délaissant le figuratif, se passionne de plus en plus pour le surréalisme dont il a lu très tôt les manifestes. Quoique signataire de Prisme d'yeux, Bellefleur s'intéresse beaucoup à l'œuvre de Borduas, reformulant pour son propre compte l'automatisme et les techniques qu'il implique. Lui-même considère avoir trouvé son langage avec un tableau de 1949-1950: Poissons rouges aux seins bleus. En 1954, il séjourne en France pour étudier l'eau-forte avec Friedlander. Par la suite, il commence à utiliser la spatule, abordant ainsi son «style à facettes», puis la technique des giclements. Il sera le premier lauréat du prix Paul-Emile Borduas.

La vérité subjective

MARCEL BÉLANGER

Léon Bellefleur fait partie de ces peintres qui, en une prodigieuse synthèse, ont vécu l'histoire même de la peinture. Pratiquant d'abord le figuratif, passionné de Rembrandt et de Seurat, découvrant très tôt le glacis et les effets de transparence qu'il autorise, évoluant dans une série de ruptures parfois abruptes mais rétrospectivement justifiées par des intentions maintenant perceptibles, Bellefleur, comme beaucoup d'artistes de son époque, aborde l'abstraction de manière presque naturelle. Pour s'affirmer, il ne paraît pas ressentir la nécessité de renier l'héritage de la tradition; bien au contraire, dans une première phase de recherche et d'élaboration, il consent à l'assumer, en assimilant les diverses techniques, quitte à les adapter ou à les transformer en fonction de ses propres besoins.

La représentation pour Bellefleur et la plupart des peintres de cette génération des années quarante laisse rapidement place à l'exploration d'un univers longtemps tenu pour marginal, celui de l'irrationnel et de l'inconscient, susceptible désormais d'envahir la conscience symbolique de la toile, lui octroyant ainsi la troublante authenticité de l'évidence. Ces notions s'apparentent étroitement à celle de vérité subjective que Bellefleur a toujours privilégiée, la retrouvant chez l'enfant et le primitif mais aussi chez un contemporain comme Paul Klee. Néanmoins, la figuration demeure fantomatiquement présente dans toute l'œuvre de Bellefleur, arrière-plan se désignant par surimpressions, transparences, déformations, emprunts nombreux à la réalité dont la multiplicité brouille cependant le code référentiel. Du réel ne subsistent plus qu'un souvenir, qu'une impression, le relevé des

traces ne renvoyant plus finalement qu'à elles-mêmes. Le nouveau contexte qu'établit le tableau en répondant à des lois qu'il crée ou recrée de toutes pièces joue, à cet égard, de l'incertitude et de l'ambiguïté. Si la peinture de Bellefleur évoque, à presque tous les moments de son évolution, la nature dont elle reste proche par plusieurs aspects, les saisons par exemple dans *Les volets du temps*, ce n'est jamais pour la décalquer, mais plutôt pour en reprendre les mécanismes fort diversifiés de transformation perpétuelle, ou encore pour en extraire des essences, un peu comme de certaines plantes, de certains minéraux on tire une couleur. D'abord et avant tout, il s'agit de ramener la nature, du moins l'idée ou l'image qu'on a fini par s'en faire, à un état premier, d'établir avec ce qu'elle véhicule de formes et de symboles un rapport semblable à celui qui fonde la perception des primitifs. Dans une même perspective sans doute complémentaire, il faut redécouvrir en soi l'esprit d'enfance, absolument capital pour Bellefleur, une attitude d'esprit caractérisée par la spontanéité et par le sens inné d'une totale liberté d'expression dont l'exercice dénie à la réalité objectale son opaque altérité. De cette façon, par le regard et le geste conjoints, le peintre prend possession du monde au travers d'une activité à la fois ludique et magique. Ce qui amènera Bellefleur à exposer en 1946 avec ses propres enfants et, l'année suivante, à rédiger un *Plaidoyer pour l'enfant* dans lequel il affirme avec une conviction enthousiaste:

Seuls les hommes qui ont conservé ou retrouvé la possibilité de rêver, de jouer, de s'émouvoir et de poursuivre un idéal peuvent espérer faire de leur vie une grande et magnifique chose, si au surplus ils peuvent s'analyser, vivre et aimer intensément, puis s'engager à fond dans la voie qui leur est propre. La maturité véritable est celle de l'homme qui a conservé intacts ses dons d'enfant, qui les a développés et qui a laissé tomber tout ce qui était sans rapport avec sa nature.

L'enfant, comme le primitif, imagine la réalité, source continuelle d'émerveillement, élaboration d'un projet sans cesse repris dans ses états successifs ou simultanés. Voilà sans doute pourquoi Bellefleur ne paraît pas s'intéresser à la stricte structuration géométrique, lui préférant plutôt les phases exaltantes de gestation et de genèse. Il en explore les innombrables perspecti-

ves, en poursuit les imprévisibles ramifications parmi les formes éclatées à texture quasi organique toute en replis et déploiements. L'abstraction lyrique chez lui recouvre le sens étymologique de «matière qui chante», pour reprendre l'expression de Claude Gauvreau. De nouveau, prédominent les attitudes du primitif et de l'enfant, associés à l'omniprésence d'un inconscient dont on a pu comparer le mode de fonctionnement aux forces végétales, voire végétatives. Ces puissances occultes abolissent l'illusoire et restrictive délimitation entre dedans et dehors, parsèment la toile d'une multiplicité de signes réagissant les uns sur les autres. La peinture de Bellefleur les saisit dans ce moment privilégié de leur apparition à la conscience qu'ils renouvellent et transfigurent.

Cette quête, et l'expression reste encore chère à Bellefleur, exige une entière disponibilité de l'esprit, l'extrême viduité d'un œil en attente, à l'affût de quelque chose qu'il pressent, ne se révélant que sur la toile, espace piégé susceptible de conserver les traces d'un passage, révélateur et révélation d'une absence soudain matérialisée, désir déployé en ses divers mouvements d'expansion. Ce qui probablement explique que Bellefleur ait surtout retenu du surréalisme la notion de «hasard objectif», cette dernière inspirant toujours sa méthode de travail. Peut-être parce que ce libre jeu des coïncidences permet de capter, en un très court laps de temps, les manifestations sporadiques d'une réalité qu'on a abusivement confondue avec un ailleurs vaporeux. L'ordre schématique de la raison cède la place dans la peinture de Bellefleur à la présence anarchique des émotions et des réminiscences, à la pluralité des formes qu'elles empruntent dans un devenir parfois proche de la métépsychose. La série de tableaux, exposée en 1969 sous le thème des *Lieux retrouvés*, semble marquer le point culminant de cette recherche d'une origine dont les vestiges peuplent encore la mémoire de l'homme contemporain.

Chez Bellefleur, la spontanéité du geste et sa trace visible sur la toile débouchent sur la surabondance des lignes et des formes, produit d'une remarquable vitalité. C'est ce surcroît qui rend irrépressible et nécessaire la création, en justifiant l'esprit dionysiaque. Ce travail incessant de la matière s'effectue par le pinceau et la spatule principalement, mais aussi par l'emploi de divers matériaux et techniques d'appoint: papiers incorporés au

tableau produisant ainsi d'étonnants effets de transparence, gicllements ou giclures consistant à projeter une couleur diluée s'étalant en de multiples points et bulles, sans oublier la gouache, la lithographie et la gravure. Si le pinceau provoque un contact velouté, presque voluptueux avec la matière, la spatule, par contre, opère par à-plats vigoureux, écrase et malaxe la couleur en lui imprimant un mouvement de rotation.

Pour Bellefleur, la forme est vie, un tumultueux grouillement de forces en transformation, le lieu d'un ensemble complexe d'interactions, lesquelles déterminent largement son utilisation de la couleur. Le blanc d'un tableau comme *Hivernale*, par exemple, n'évoque l'absolu ni le néant; sans doute inspirée par l'hiver, la neige, les glaces, cette blancheur se meut parmi les bourrasques et les rafales qui en libèrent progressivement le coloris. Les giclures traversent l'espace du tableau à la manière d'images hypnagogiques et ajoutent à cette peinture quelque chose de foncièrement biologique, un pullulement d'êtres indéfiniment décomposés et recomposés selon les lois d'un cycle perpétuel, ou celles d'un kaléidoscope dont le fonctionnement repose sur la réflexion de fragments mobiles de verre contre un jeu de miroirs angulaires. Une telle matière en ébullition, dans laquelle la forme devient souvent incertaine, se désigne d'abord au regard par la couleur. Celle-ci ne se réduit pas, contrairement à ce que nous apprend la science, à une décevante illusion optique. Plutôt la couleur est substance, la matière même de l'objet surgi sur la toile. Vibration, elle participe aussi d'un mouvement dynamisé de l'intérieur, jaillissant d'un dedans en constante expansion dans un processus de métamorphoses qu'à peine le tableau suspend.

Sauf que la couleur ne paraît avoir d'existence que dans une mise en situation, s'établissant par une série de contaminations. Lorsque Bellefleur commente l'un de ses tableaux, il insiste principalement sur la relation que les couleurs créent entre elles, relation peut-être apparentée à une architecture musicale où la tonalité dominerait. Souvent entremêlée à l'eau, jouant de ses reflets changeants, parfois délayée jusqu'à la transparence, la couleur s'irrise autour d'un centre absent, mais prodigieusement présent par l'intensité rayonnante qui le désigne. Il anime l'arrière d'une espèce de nébuleuse, ou plutôt l'en-dessous, car Bellefleur pose sa toile par terre pour peindre. On comprend

alors pourquoi il affectionnera tout particulièrement l'aquarelle qu'il ne cessera de pratiquer, sans doute parce qu'elle présente à l'œil un miroir d'eaux mouvantes sans vraiment mettre à jour la force qui l'oriente et le focalise. Comme si le regard s'enfonçait dans le sombre, fréquemment le noir, le violet et l'indigo, surtout au début des années cinquante, ouvrait par effraction l'espace clos d'une lumière aquatique, accédant ainsi aux strates consécutives de la profondeur. Ou à l'inverse, celle-ci sourd et suinte au travers de nombreuses fissures.

Ici, la troisième dimension, propre au tableau de chevalet, ne repose pas sur un simple jeu optique, mais introduit plutôt à l'infini d'un mystère, toujours près de se dévoiler, ne se livrant cependant que sous ses apparitions et apparences, excitant la curiosité et le désir. Ce dévoilement sans cesse différé rejoint la notion de plaisir et propose une véritable érotique de l'œil. Ces présences nombreuses ne se perdent pas dans la dissolution, mais appellent, au contraire, la métamorphose, cette dernière suscitant une suite d'instantanés comme pris à l'infrarouge, ou les nombreux avatars d'une forme insaisissable, sauf dans ses incarnations successives.

Comme les couleurs dont elle opère la fusion prismatique, la lumière exige d'être saisie par toute une série d'approches obliques. D'abord présente dans le blanc, elle renvoie, pour Bellefleur, à l'abstraction absolue; céder à l'envoûtement qu'elle suscite, ce serait s'abîmer dans la contemplation du néant. Aussi Bellefleur, dans un premier temps, recouvre-t-il la toile d'essences, créant de cette façon les conditions presque initiatiques d'un passage, plaque sensible où se développera une image, la radiographie d'une partie de l'inconscient. Et l'opération relève d'un rituel magique susceptible de capter l'apparition de ce quelque chose qui deviendra peu à peu visible dans le tableau. Une certaine rapidité d'exécution trouve alors sa justification dans la nature même de ce qui est recherché et saisi: fulgurances, éblouissements, impressions, ensemble de phénomènes en proie au temps. La matérialisation du regard ne s'obtient qu'au prix d'une vigilance de tous les instants. D'où le sentiment d'une explosion suspendue qu'on ressent en face d'un tableau comme *Réminiscence*, l'impression d'un surgissement. La lumière est perçue comme élément dynamique, plus précisément dynamisant. Champ magnétique, elle traverse la couleur et suscite en

elle des phénomènes d'éclosion et de floraison. Le privilège du peintre, pour certains sa fonction exclusive, consiste à isoler un faisceau de couleurs et à les animer au contact de la lumière. Toujours différente et même à la fois, principe néanmoins unifiant, la lumière crée un réseau de vibrations, symbole chez Bellefleur d'une joie explosive; littéralement, un bonheur d'expression, l'intensité d'une force vitale muée en énergie, évoquant le travail d'un joyeux alchimiste, d'un apprenti sorcier, gravement occupé à élaborer ses feux d'artifice dans le secret de son atelier.