

Université de Montréal

Le primitivisme et l'art des enfants dans l'œuvre de Léon Bellefleur (1945-1950)

par
Evelyne Tessier

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en histoire de l'art

Janvier, 2011
© Evelyne Tessier, 2011

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Le primitivisme et l'art des enfants dans l'œuvre de Léon Bellefleur (1945-1950)

présenté par

Evelyne Tessier

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Suzanne Paquet, Président-rapporteur
Louise Vigneault, Directrice de recherche
Christine Bernier, Membre du jury

Résumé

Le présent mémoire de maîtrise porte sur la production artistique du peintre montréalais Léon Bellefleur entre les années 1945 et 1950, analysée sous l'angle du primitivisme. Les œuvres étudiées affichent toutes un style s'apparentant à l'art des enfants, tel que décrit par le philosophe Georges-Henri Luquet dans son ouvrage *Le dessin enfantin*. Le dessin d'enfant étant considéré comme un « art primitif » au même titre que l'art tribal, l'art paysan et les productions artistiques des malades mentaux, l'artiste qui s'en inspire se rattache conséquemment au primitivisme. Léon Bellefleur ne se consacre pas uniquement à reproduire une esthétique rappelant le dessin d'enfant dans ses œuvres, il tente également de retrouver, par le biais de sa production artistique, l'authenticité qui caractérise l'enfance et les activités qui y sont rattachées. Il examine diverses façons d'atteindre cette authenticité, tout d'abord par la recherche d'une proximité avec l'inconscient et la mémoire collective en expérimentant avec le surréalisme, le primitivisme « tribal » et le rêve. L'artiste tente également de renouer avec son esprit enfantin en explorant l'inclusion du ludique dans l'art, tant dans sa pratique du cadavre exquis que par l'exploitation des jeux et jouets comme thèmes figuratifs. De par son expérimentation avec le jeu et son association avec l'enfance, Bellefleur se distance du monde adulte et par le fait même exprime son opposition à la tradition.

Mots clés : Léon Bellefleur, art des enfants, primitivisme, Québec 1940-1950.

Abstract

This Master's thesis focuses on the artistic production of Montreal painter Léon Bellefleur between 1945 and 1950, analyzed in terms of primitivism. The works studied all show a style similar to children's art, as described by philosopher Georges-Henri Luquet in his book *Le dessin enfantin*. Children's drawing being considered "primitive art", just as tribal art, peasant art and the artistic productions of the mentally ill, an artist who is inspired by them also, consequently, relates to primitivism. Léon Bellefleur is not only dedicated to reproducing an aesthetic reminiscent of children's drawing in his work, he also tries to find, through his artistic production, the authenticity that characterizes childhood and activities that relate to it. He looks for different ways to achieve this authenticity, first by seeking proximity with the unconscious mind and the collective memory by experimenting with surrealism, "tribal" primitivism and the dream. The artist is also trying to reconnect with his childish mind by exploring the inclusion of play in art, both in its practice of "exquisite corpse" and by the use of games and toys as figurative themes. Through his experimentation with games and his association with childhood, Bellefleur distances himself from the adult world and thereby expresses his opposition to tradition.

Key words: Léon Bellefleur, child art, primitivism, Quebec 1940-1950.

Table des matières

<u>Résumé</u>	<u>iii</u>
<u>Abstract</u>	<u>iv</u>
<u>Table des matières</u>	<u>v</u>
<u>Liste des illustrations</u>	<u>vi</u>
<u>Remerciements</u>	<u>x</u>
<u>Introduction</u>	<u>1</u>
<u>Chapitre 1 – Emprunt formel aux dessins d’enfants</u>	<u>9</u>
A – Désir d’émancipation de l’académisme	9
B – Le dessin d’enfant chez les avant-gardes européennes	16
C – Application de la théorisation psychologique et pédagogique du dessin d’enfant dans les œuvres de Léon Bellefleur	22
<u>Chapitre 2 – L’inconscient</u>	<u>36</u>
A – Recherche de l’authenticité	36
B – L’écriture automatique	46
C – Le rêve	53
<u>Chapitre 3 – Le jeu</u>	<u>63</u>
A – La création en tant que jeu	63
B – Jeux d’enfant	73
C – Le jeu comme opposition à la tradition	80
<u>Conclusion</u>	<u>89</u>
<u>Bibliographie</u>	<u>93</u>
<u>Illustrations</u>	<u>102</u>

Liste des illustrations

Figure 1.1

Alfred Pellan, *Vénus et le taureau*, vers 1938, huile sur toile, 75,5 x 50 cm.

Source : *Alfred Pellan au Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 27. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec.

Figure 1.2

Gabriele Münter, *Maison*, 1914, huile sur carton, 37 x 32,5 cm.

Source : Jonathan Fineberg. *The Innocent Eye, Children's Art and the Modern Artist*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 69. Collection Gabriele Münter und Johannes Eichner-Stiftung.

Figure 1.3

Dessin d'enfant (Rudi Schindler), non daté, crayon et graphite sur papier aquarelle, 23,9 x 19,9 cm.

Source : Jonathan Fineberg. *The Innocent Eye, Children's Art and the Modern Artist*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 69. Collection Kandinsky et Münter.

Figure 1.4

Vasily Kandinsky, *L'éléphant*, 1909, huile sur carton, 46 x 68,5 cm.

Source : Jonathan Fineberg. *The Innocent Eye, Children's Art and the Modern Artist*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 51. Galerie Thomas, Munich.

Figure 1.5

Dessin d'enfant (Lilja Kenda), non daté, crayon et graphite sur papier, 9,5 x 13 cm.

Source : Jonathan Fineberg. *The Innocent Eye, Children's Art and the Modern Artist*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 50. Collection Kandinsky et Münter.

Figure 1.6

Jean Dubuffet, *La campagne heureuse*, 1944, huile sur toile, 130 x 97 cm.

Source : Jonathan Fineberg. *The Innocent Eye, Children's Art and the Modern Artist*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 158. Collection du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

Figure 1.7

Paul Klee, *Wintertad kurz vor Mittag* (Jour d'hiver juste avant midi), 1922, huile sur papier, marouflé sur carton, 29,8 x 45,9 cm.

Source : Jonathan Fineberg. *The Innocent Eye, Children's Art and the Modern Artist*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 95. Collection de la Kunsthalle, Bremen.

Figure 1.8

Paul Klee, *Jeune fille affamée*, 1939, pâte colorée sur papier, 32,5 x 21 cm.

Source : Jonathan Fineberg. *The Innocent Eye, Children's Art and the Modern Artist*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 111. Collection privée, Suisse.

Figure 1.9

Joan Miró, *La Ferme*, 1921-1922, huile sur toile, 122,6 x 140,3 cm.

Source : Jonathan Fineberg. *The Innocent Eye, Children's Art and the Modern Artist*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 143. Collection de la National Gallery of Art, Washington.

Figure 1.10

Léon Bellefleur, *Le poisson dans la ville*, 1946, huile sur toile, 70 x 85 cm.

Source : Guy Robert. *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Iconia, 1988, p. 70. Collection du Musée des beaux-arts du Canada.

Figure 1.11

Paul Klee, *Le sortilège des poissons*, 1925, huile et aquarelle sur toile, 77,5 x 98,4 cm.

Source : Jonathan Fineberg. *The Innocent Eye, Children's Art and the Modern Artist*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 97. Collection du Philadelphia Museum of Art.

Figure 1.12

Léon Bellefleur, *Hallucination ou Tentation*, 1946, huile sur toile, 70 x 85 cm.

Source: Mireille Bellefleur-Attas. « Léon Bellefleur and Surrealism in Canadian Painting (1940-1980): The Transmigration of an Ideology », thèse de PhD, University of London, 2006, p. 255. Collection de la Art Gallery of Hamilton.

Figure 1.13

Léon Bellefleur, *N°7G*, 1947, encre, 25 x 20 cm.

Source : Guy Robert. *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Iconia, 1988, p. 32. Origine inconnue.

Figure 1.14

Léon Bellefleur, *N°7A*, 1947, encre, 28 x 21 cm.

Source : Guy Robert. *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Iconia, 1988, p. 32. Origine inconnue.

Figure 1.15

Paul Klee, *ARA (Brise fraîche dans un jardin de la zone torride)*, 1924, plume et aquarelle, 29,6 x 20,7 cm.

Source : Alain Bonfand. *Paul Klee, l'œil en trop, vol. II*, Paris, Éditions de la différence, 1988, p. 28. Collection du Kupferstichkabinett, Bâle.

Figure 1.16

Léon Bellefleur, *Jardin magique*, 1948, huile, 49 x 59 cm.

Source : Guy Robert. *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Iconia, 1988, p. 34. Origine inconnue.

Figure 2.1

Léon Bellefleur, *Adam et Eve*, 1949, huile sur toile, 36 x 36 cm.

Source : Guy Robert. *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Iconia, 1988, p. 36. Origine inconnue.

Figure 2.2

Léon Bellefleur, *Non titré*, 1949, encre, 27,9 x 43,2 cm.

Source: Mireille Bellefleur-Attas. « Léon Bellefleur and Surrealism in Canadian Painting (1940-1980): The Transmigration of an Ideology », thèse de PhD, University of London, 2006, p. 272. Collection privée, Londres.

Figure 2.3

Figurine fang d'un homme debout, Gabon, non daté, 60 cm (hauteur).

Source: Colin Rhodes. *Primitivism and Modern Art*, Londres, Thames and Hudson, 1994, p. 119. The Trustees of the British Museum, Londres.

Figure 2.4

Léon Bellefleur, *No 71 C*, 1949, encre, 16 x 19 cm.

Source : Guy Robert. *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Iconia, 1988, p. 36. Origine inconnue.

Figure 2.5

Alfred Pellan, *Sous terre*, 1938, huile sur toile, 33 x 55 cm.

Source : Germain Lefebvre. *Pellan, sa vie, son art, son temps*, LaPrairie, Éditions Marcel Broquet, 1986, p. 56. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal.

Figure 2.6

Alfred Pellan, *Le sixième sens*, 1954, huile et silice sur toile, 189 x 159 cm.

Source : Germain Lefebvre. *Pellan, sa vie, son art, son temps*, LaPrairie, Éditions Marcel Broquet, 1986, p. 65. Collection particulière, Montréal.

Figure 2.7

Léon Bellefleur, *Cirque IV*, 1947, encre, 36 x 25 cm.

Source : Guy Robert. *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Iconia, 1988, p. 30. Origine inconnue.

Figure 2.8

Alfred Pellan, *Évasion*, 1949, huile sur toile, 160 x 96,5 cm.

Source : Germain Lefebvre. *Pellan, sa vie, son art, son temps*, LaPrairie, Éditions Marcel Broquet, 1986, p. 64. Collection de la *Art Gallery of Hamilton*.

Figure 2.9

Léon Bellefleur, *Terreur des pierres*, 1949, huile sur toile, 59 x 49 cm.

Source : Guy Robert. *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Iconia, 1988, p. 210. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal.

Figure 2.10

Léon Bellefleur, *Des Rêves et du Hasard n° 1*, 1987, huile sur toile, 127 x 102 cm.

Source : Guy Robert. *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Iconia, 1988, p. 138. Origine inconnue.

Figure 3.1

Jean Benoît, Albert Dumouchel, Léon Bellefleur et Jean Léonard, *Le train de l'amour*, 1947, crayons, 25 x 20 cm.

Source : Guy Robert. *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Iconia, 1988, p. 30. Collection Dumouchel, Montréal.

Figure 3.2

Léon Bellefleur, *Le petit jongleur*, 1947, fusain, 50 x 43 cm.

Source : Guy Robert. *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Iconia, 1988, p. 30. Collection privée, Londres.

Figure 3.3

Léon Bellefleur, Jean Benoît, Albert Dumouchel et Jean Léonard, *Bonjour Montréal nous en avons mare et remare* (détail), 1947, crayons sur papier, 19,7 x 25 cm.

Source : Jean-René Ostiguy. « Les cadavres exquis des disciples de Pellan », *Vie des Arts*, no 47, été 1967, p. 24. Collection Dumouchel, Montréal.

Figure 3.4

Alfred Pellan, *Magie de la chaussure*, vers 1947, huile sur toile, 213,4 x 95 cm.

Source : Germain Lefebvre. *Pellan, sa vie, son art, son temps*, LaPrairie, Éditions Marcel Broquet, 1986, p. 72. Collection particulière, Montréal.

Figure 3.5

Léon Bellefleur, *Signes dans l'espace*, 1948, huile sur toile, 50 x 148 cm.

Source : Guy Robert. *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Iconia, 1988, p. 70. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal.

Figure 3.6

Léon Bellefleur, *Carnaval bleu-blanc-rouge*, 1949, huile sur toile, 36 x 36 cm.

Source : Guy Robert. *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Iconia, 1988, p. 70. Origine inconnue.

Figure 3.7

Alfred Pellan, *Fleurs et dominos*, vers 1940, huile sur toile, 116 x 89 cm.

Source : *Alfred Pellan au Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 23. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de recherche, Madame Louise Vigneault, pour sa précieuse collaboration tout au long de la rédaction de ce mémoire. Sa rigueur indéfectible a remis à plusieurs reprises mon écriture sur le droit chemin, et sans ses conseils, son soutien et ses lumineuses suggestions, ce projet n'aurait probablement jamais vu le jour.

Je souhaite également témoigner ma plus sincère reconnaissance à mon conjoint Étienne pour son support, sa patience et sa confiance, ainsi qu'à mes parents pour leurs encouragements sans relâche. Mes remerciements vont aussi au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques pour son intérêt et son appui à ce projet.

Introduction

L'appellation « arts primitifs » ou « arts premiers » désigne généralement la production artistique des sociétés dites « tribales », « primitives » ou non occidentales. Le Musée du quai Branly par exemple, qui se veut un musée d'arts premiers, se présente comme étant une institution exposant « des collections d'objets d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques¹. » Bien qu'il soit souvent occulté par les auteurs sur le sujet (Harrison, Hiller, Price), l'art des enfants entre également dans la grande catégorie des arts dits « primitifs » et est autant une source d'inspiration pour les artistes primitivistes que l'est l'art tribal. Les dessins d'enfants incarnent les mêmes valeurs de pureté, de naïveté, d'extériorité à la civilisation occidentale et de proximité à l'état génésiaque de l'homme que les autres objets d'arts premiers.

Cette utilisation des dessins d'enfants par les primitivistes se popularise au début du XX^e siècle en Europe grâce aux artistes de l'avant-garde tels que les membres du *Blaue Reiter*. Au Québec toutefois, bien que l'héritage primitiviste se propage à travers le surréalisme et l'automatisme avec des artistes comme Paul-Émile Borduas, Alfred Pellan et Françoise Sullivan, l'art des enfants demeure peu exploité par ceux-ci. Léon Bellefleur fera exception à cette tendance. Si sa longue et prolifique carrière de peintre s'échelonnant sur une quarantaine d'années est surtout connue pour son style qualifié d'abstraction lyrique, les premières années où Bellefleur se consacre sérieusement à la peinture sont caractérisées par un style enfantin qui le distingue de ses collègues. En effet, de 1945 à 1950, Léon Bellefleur tente de se libérer des principes de la peinture académique et pour ce faire, il s'inspire de dessins d'enfants, matériel auquel il a accès quotidiennement étant instituteur et père de famille.

Cette « période d'exploration » de l'artiste, que nous jugeons capitale dans le développement de son style, est peu documentée dans la littérature. Effectivement, dans les quelques livres, articles et catalogues traitant du large corpus de Bellefleur, cette période charnière est généralement à peine esquissée, si ce n'est complètement ignorée.

¹ *Musée du quai Branly*, [En ligne]. www.quaibrantly.fr (page consultée le 22 février 2010).

Seuls Guy Robert² et Mireille Bellefleur-Attas³ consacrent une portion significative de leurs ouvrages aux débuts de l'artiste. Néanmoins, notre travail se différencie de ceux de Bellefleur-Attas et Robert puisqu'il se concentre uniquement sur cette première période et ses liens avec le primitivisme. Dans sa thèse de doctorat sur l'œuvre de son père, Mireille Bellefleur-Attas relie plutôt la peinture de Bellefleur au surréalisme dans le contexte de ce mouvement artistique au Canada. Le sujet des dessins d'enfants en relation avec le primitivisme est brièvement abordé, le primitivisme s'avérant analogue au surréalisme par la recherche d'authenticité à laquelle deux démarches aspirent.

Dans le cas du livre de Guy Robert, il s'agit davantage d'un ouvrage biographique qui survole largement les événements importants de la carrière du peintre dans un premier temps, s'attardant ensuite à l'évolution plastique du peintre en étudiant sa peinture, ses dessins et ses estampes. Il termine par une série d'hypothèses esthétiques à propos des thèmes majeurs ayant suivi le peintre pendant toutes ces années, tels que l'enfance, le hasard, le rêve, la poésie, la spiritualité. Bien que plusieurs de ces thèmes correspondent à ceux qui seront exposés dans notre travail, Robert n'élabore pas tellement ses hypothèses esthétiques, car il ne désire proposer qu'une synthèse des thématiques développées par Bellefleur dans ses œuvres. Outre les ouvrages de Mireille Bellefleur-Attas et de Guy Robert, nous avons recensé deux catalogues d'exposition traitant de l'œuvre de Bellefleur : *Léon Bellefleur : une exposition itinérante* publié par le Musée des beaux-arts du Canada en 1968, ainsi que *Hybride entre surréalisme et abstraction : Léon Bellefleur, Alfred Pellon, Marian Scott, Jack Shadbolt* réalisé par la Galerie d'art d'Ottawa en 2001. Malheureusement, ces deux catalogues n'offrent qu'une brève présentation de l'artiste et de son œuvre, sans analyse digne de mention de la période qui nous intéresse.

Notre objectif de recherche est donc d'appréhender dans quelle mesure Bellefleur s'approprie l'art des enfants pour le développement de son propre style, et de quelle façon cette intégration du dessin enfantin dans son œuvre le relie au primitivisme.

² Guy Robert. *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Iconia, 1988.

³ Mireille Bellefleur-Attas. « Léon Bellefleur and Surrealism in Canadian Painting (1940-1980): The Transmigration of an Ideology », Thèse de PhD, University of London, 2006.

Dans le même esprit que les artistes de l'avant-garde européenne, Léon Bellefleur puise son inspiration dans les dessins d'enfants afin de s'éloigner de l'art académique pratiqué au Québec dans les années 1940. Ses modèles proviennent tant de ses élèves que de ses propres enfants. Il collectionne d'ailleurs leurs dessins, qu'il expose avec ses œuvres à la Maison des Compagnons en 1946. Ses lectures influencent également sa pratique, particulièrement les *Manifestes du Surréalisme* de Breton. Il n'adhère pourtant pas au mouvement surréaliste en tant que tel, qu'il trouve trop littéraire pour s'adapter adéquatement en peinture. Bellefleur est davantage fasciné par la peinture de Klee et de Kandinsky, qui sont à son avis des réponses picturales plus intéressantes aux théories surréalistes⁴.

L'hypothèse de départ pour ce travail est que l'art des enfants peut être considéré comme un « art primitif »⁵ dans une optique primitiviste. D'un point de vue formel, la *mimesis* y est absente comme dans les arts premiers et les primitivistes s'y intéressent pour sa symbolique d'un retour aux origines, psychologiques pour l'art des enfants tandis que les arts dits « premiers » ou « tribaux » représentent davantage un « stade premier de développement » culturel. Les artistes primitivistes s'inspirent aussi des dessins d'enfants afin de s'émanciper de l'art académique et même d'un contexte social oppressant. La relation privilégiée que les enfants entretiennent avec leur inconscient est également un modèle pour les primitivistes, car selon ceux-ci, l'illustration de l'inconscient serait un gage d'authenticité et de vérité. Klee, Kandinsky, Miró, Dubuffet et Léon Bellefleur ont utilisé l'art des enfants à leur manière, et bien que les différences formelles soient évidentes, l'intention des artistes les rassemble et les relie au primitivisme. Il sera intéressant d'étudier de quelle façon Léon Bellefleur utilise l'art des enfants dans une perspective primitiviste, soit dans le but de se créer un langage

⁴ Guy Robert. *op. cit.*, p. 31.

⁵ L'utilisation dans ce mémoire de l'expression « art primitif » désigne l'ensemble composé des arts premiers, de l'art des paysans, l'art des malades mentaux et l'art des enfants. Bien que cette expression aujourd'hui jugée péjorative soit généralement remplacée par la formule « arts premiers », celle-ci ne concerne que l'art des sociétés dites « traditionnelles », excluant donc l'art des paysans, des malades mentaux et des enfants. Nous employons ici l'expression « art primitif » car nous la jugeons plus inclusive.

personnel par l'imitation formelle du dessin d'enfant, par l'utilisation du jeu et par la recherche de l'inconscient.

Pour ce faire, nous procéderons par l'analyse d'un corpus composé de seize œuvres de Léon Bellefleur, réalisées entre 1945 et 1950, entretenant toutes des liens plastiques avec les dessins d'enfants. Cette analyse d'œuvres sera soutenue par le dépouillement d'un corpus écrit, constitué d'articles publiés du vivant de Bellefleur, de transcriptions d'entrevues données par l'artiste, de quelques écrits de celui-ci ainsi que de publications ultérieures portant un regard global sur son œuvre. Le corpus étudié sera analysé à la lumière de textes théoriques sur le primitivisme (Goldwater, Gombrich, Rhodes, Rubin), l'art des enfants (Fineberg, Luquet, Piaget, Wallon), la psychanalyse (Freud, Jung) et le jeu (Duflo, Duvignaud, Cohen, Gutton, Huizinga, Smith).

Le cadre théorique de cette recherche s'inscrit dans le courant des études culturelles (*cultural studies*), en empruntant des aspects à l'anthropologie. Comme le spécifie l'historienne de l'art Anne D'Alleva, les études culturelles traitent de subjectivité, « à savoir de la façon dont les sujets humains sont façonnés par les forces sociales et culturelles qui les entourent⁶. » Nous pouvons alors considérer que l'inclusion de l'art des enfants dans le domaine des beaux-arts par le biais du primitivisme a trait à la subjectivité culturelle, en ce sens que la connexion entre le dessin d'enfant et les arts dits « primitifs » relève d'une subjectivité envers la notion d'art. En effet, bien que le dessin d'enfant ne soit pas un « art » en tant que tel, son insertion dans la catégorie de l'« art primitif » en tant qu'objet d'inspiration des artistes primitivistes lui donne ce statut.

L'anthropologie de l'art s'inscrit aussi dans ce questionnement puisque cette branche d'étude se penche notamment sur la valeur esthétique des arts non occidentaux, donc, par le fait même, sur les critères déterminant ce que l'on peut considérer comme une œuvre d'art. Associé aux arts primitifs, l'art des enfants engendre un

⁶ Anne D'Alleva. *Méthodes et Théories de l'Histoire de l'Art*, Paris, Thalia, 2006, p. 77.

questionnement sur sa valeur dans la culture occidentale. En nous demandant si les œuvres de Léon Bellefleur s'apparentant aux dessins d'enfants se rattachent au primitivisme, nous posons également la question du positionnement de ces œuvres dans le contexte artistique et culturel occidental de l'époque.

Notre recherche comporte toutefois des limites et il est essentiel de les exposer avant d'aller plus loin. Tout d'abord, bien que les œuvres de Léon Bellefleur soient encore rattachées au primitivisme et au surréalisme après 1950, notre étude s'arrête à cette date puisque les références plastiques explicites aux dessins d'enfants cessent au fur et à mesure que l'artiste explore l'abstraction lyrique. Guy Robert soutient tout de même que l'enfance du regard dans une perspective jungienne persiste dans l'œuvre de Bellefleur tout au long de sa carrière⁷. Notre étude se doit donc d'être limitée dans le temps afin de garder le point de mire sur l'esthétique enfantine avec laquelle Bellefleur expérimente pendant quelques années.

Ces œuvres exploratoires, ayant été peu étudiées par les historiens de l'art, ne sont que peu ou pas du tout documentées, ni même commentées par l'artiste. De plus, plusieurs œuvres créées dans les années 1940 furent détruites par Bellefleur qui les jugeait alors sans valeur. Il eut été intéressant de pouvoir constater l'évolution stylistique de l'artiste dès sa découverte des avant-gardes européennes à travers l'exposition d'Alfred Pellan à l'Art Association of Montreal en 1940. Ayant eu l'opportunité de parcourir l'atelier, les cahiers de croquis et les archives du peintre, Mireille Bellefleur-Attas et Guy Robert ont malheureusement dû constater les lacunes dans sa production des premières années de la décennie 1940.

La première partie de notre travail se concentre sur l'appropriation chez les artistes de l'avant-garde de l'esthétique du dessin d'enfant dans une perspective primitiviste. Nous effectuerons tout d'abord un survol de l'émergence de l'art moderne au Québec, en apportant une attention toute particulière à l'influence d'Alfred Pellan sur

⁷ Guy Robert. *op. cit.*, p. 211.

la communauté artistique de l'époque à laquelle Léon Bellefleur commence à s'intégrer. Notre attention se porte ensuite sur l'intérêt d'artistes de l'avant-garde européenne tels que Vassily Kandinsky, Gabriele Münter, Paul Klee, Joan Miró et Jean Dubuffet pour les dessins d'enfants, créant ainsi un précédent à Léon Bellefleur dans la recherche d'une « authenticité primitive » par le biais de l'art infantin. Afin de pouvoir créer des rapprochements plastiques entre les dessins d'enfants et les œuvres de Bellefleur, le troisième segment de notre premier chapitre trace un horizon des théories psychologiques et pédagogiques du dessin infantin. Les théories de Georges-Henri Luquet exposées dans son livre *Le dessin infantin* seront centrales dans la démonstration de l'évolution du dessin tout au long du développement de l'enfant⁸. Notre premier chapitre se conclut sur une démonstration de l'appropriation du dessin d'enfant par Léon Bellefleur, où nous analyserons cinq œuvres de l'artiste à la lumière des théories de Luquet. Outre l'influence directe du dessin d'enfant, nous pourrions constater dans ces œuvres l'admiration que voue l'artiste à l'esthétique de Paul Klee que son « mentor », Alfred Pellin, lui fera découvrir.

Le deuxième chapitre est consacré à la démonstration des moyens empruntés par les artistes primitivistes afin d'entrer en contact avec leur inconscient, ou encore avec l'inconscient collectif tel que défini par Jung⁹. L'inconscient collectif de Jung est composé d'archétypes communs à tous les humains puisqu'ils proviennent de l'esprit des premiers hommes, ancêtres partagés par chaque individu de l'histoire du monde. Bien qu'il en soit inspiré, son modèle se différencie du concept d'inconscient de Freud, pour qui l'inconscient est purement individuel et est composé des pulsions et désirs refoulés d'une personne. Dans les deux cas, l'accès à l'inconscient permet d'entrer en contact avec la pensée authentique, soit dans un sens primordial ou de sincérité.

Nous justifierons tout d'abord comment le primitivisme et le surréalisme sont perçus comme des voies vers l'authenticité en art. L'un est associé à une expression antérieure à la civilisation, et l'autre à une prédominance de l'inconscient sur le

⁸ Georges-Henri Luquet. *Le dessin infantin*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1984.

⁹ Carl Gustav Jung. *L'homme et ses symboles*, Paris, Pont Royal, 1964, p. 67-68.

conscient. Bellefleur explorera ces deux avenues, son surréalisme s'attachant toutefois davantage à un style automatiste dans l'esprit de Borduas qu'au surréalisme pictural européen. Ce chapitre se concentre ensuite sur l'étude de l'écriture automatique comme voie d'exploration de l'inconscient. Développé par André Breton, cet exercice permettrait de révéler les idées qui, enfouies dans notre inconscient, sont généralement censurées par la raison. Résultant en des phrases incohérentes pour un esprit raisonnable, l'écriture automatique peut être utilisée comme point de départ à une œuvre plastique, ainsi que l'indiquera Alfred Pellan à Bellefleur. Elle peut également être transposée en dessin automatique, méthode avec laquelle André Masson expérimentera dans les années 1920, et dont l'esthétique sera reprise par Bellefleur en 1947 avec l'œuvre *Cirque IV* [fig. 2.6]. Nous terminons ce deuxième chapitre en examinant le rêve qui, à l'instar de l'écriture automatique, serait un mode de manifestation de l'inconscient. Bellefleur, ayant pris connaissance des points de vue de Freud et de Jung en matière de rêve, se sent davantage interpellé par la notion d'inconscient collectif révélé dans le rêve telle que développée par Jung. Il s'intéresse également au principe du rêve qui s'immisce dans la réalité et à la réalité qui influe sur le rêve, d'où son inclination pour la prose de Gérard de Nerval, en particulier le roman *Aurélia*¹⁰. Par ailleurs, cette fascination pour le rêve teintera les œuvres de Bellefleur tout au long de sa carrière.

Nous abordons le sujet du jeu dans notre troisième et dernier chapitre, puisque Bellefleur sera autant porté à représenter le jeu dans ses œuvres qu'à pratiquer l'art comme un jeu. Le jeu véhiculant une connotation enfantine indéniable, il est conséquemment relié à des valeurs primitives, extérieures à la civilisation. Nous verrons ainsi dans la première partie de ce chapitre qu'à travers l'histoire, le jeu et l'art sont fréquemment associés en tant qu'activités « improductives » et pratiquées « hors de la réalité ». La rencontre du jeu et de l'art se concrétise dans des exercices tels que le cadavre exquis, jeu surréaliste littéraire développé par André Breton et son entourage vers 1925, dont la version dessinée apparaîtra peu après. Suite à sa participation à

¹⁰ Gérard de Nerval. *Aurélia*, Paris, Pocket, 1994.

plusieurs cadavres exquis dessinés, Bellefleur réutilise dans ses œuvres les caractéristiques formelles propres à cet exercice, soit la ligne continue et l'incohérence de la composition. Le jeu se manifeste également en tant que sujet dans les œuvres de Bellefleur, particulièrement les jouets d'enfant. L'artiste tente, par sa représentation du jeu, de créer dans ses œuvres une atmosphère de gaieté et d'innocence associée à l'enfance. Cette distanciation de sujets plus « matures » nous porte à croire que par l'association au jeu et à l'enfance, l'artiste déclare son opposition à la tradition, une réaction caractéristique du primitivisme. Pour ce faire, le jeu permettrait de mettre en perspective une réalité parfois dérangeante et de la réinterpréter par la satire ou l'idéalisation. Nous terminerons notre mémoire sur une comparaison entre Bellefleur et le poète Saint-Denys Garneau, qui fait lui aussi appel à des sujets tels que le jeu et l'enfance dans un désir d'authenticité et de dénonciation des mœurs de la société dans laquelle il vit.

Chapitre 1

Emprunt formel aux dessins d'enfants

A – Désir d'émancipation de l'académisme

L'intérêt de Léon Bellefleur pour l'art moderne, le primitivisme et l'art des enfants ne s'est pas manifesté spontanément au milieu des années 1940. Enseignant de formation, Bellefleur entretient une passion pour l'art depuis sa jeunesse, passion pour laquelle il ne pourra se consacrer qu'à temps perdu jusqu'à sa retraite. Avant son premier contact avec les œuvres d'Alfred Pellan, il peint et dessine dans un style académique, suivant même des cours du soir dispensés par un professeur de l'École des beaux-arts dans un sous-sol d'église¹¹. C'est à l'automne 1940, alors que Pellan expose ses œuvres à l'Art Association of Montreal à son retour de Paris, que Léon Bellefleur sera tout d'abord choqué, puis envoûté par l'énergie qui se dégage de ces formes et ces couleurs vibrantes, révélant toute la puissance de l'art vivant.

Alfred Pellan n'est toutefois pas le premier Québécois à présenter des peintures se rattachant à l'art moderne dans la province. Dès le début du XX^e siècle, des peintres québécois tels qu'Ozias Leduc, James Wilson Morrice, Maurice Cullen, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté et Clarence Gagnon, par leurs styles s'éloignant de l'académisme en vogue à l'époque, introduisent les premières semences de la peinture moderne au Québec après avoir fréquenté les avant-gardes en Europe. Néanmoins, les thématiques représentées dans leur art ne s'aventurera pas tellement loin du paysage et de la scène de genre, sujets illustrant la « nation » de façon encore assez conservatrice. Clarence Gagnon s'exprimera de façon particulièrement virulente au sujet de certains courants modernes, les qualifiant d'anarchistes, d'offensants et de retour au primitivisme¹². Cette attitude s'accorde au discours dominant en art avant les années 1940, issue de l'élite clérico-nationaliste. Celle-ci réaffirme l'importance d'un sujet nationaliste dans la

¹¹ Guy Robert. *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Iconia, 1988, p. 27.

¹² Esther Trépanier. « L'émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art (Montréal 1918-1938) » dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1986, p. 72-73.

peinture, promouvant le terroir. Comme le souligne Louise Vigneault, « par sa valorisation du mode de vie rural et sédentaire, l'idéologie clérico-nationaliste entretenait l'image d'un Québec pré-moderne, maintenu à l'écart des mouvements de rupture et de production, de manière à assurer la continuité avec un passé mythique¹³. » C'est dans cet esprit que Clarence Gagnon rejette la modernité culturelle et nie l'importance de l'expérimentation formelle en affirmant que la priorité de l'art réside dans le contenu, qui doit servir les intérêts collectifs. Ses représentations du Québec rural seront donc des paysages habités, mais exempts d'indices de modernité et de progrès¹⁴.

Suzor-Coté diffuse et adhère à cette version idéalisée du terroir, en peignant des paysages ruraux et leurs habitants. Louise Vigneault explique combien le peintre s'identifie à la culture populaire et y projette un regard nostalgique : « De ces œuvres se dégage le sentiment de respect, d'admiration et de tendresse que l'artiste porte aux personnages. Toute trace de misère humaine y est éliminée pour faire place plutôt à l'idéal d'authenticité, de continuité, et à un souci sincère de rendre la noble grandeur du petit peuple¹⁵. » La juxtaposition des mots « idéal » et « authenticité » est révélatrice ici, puisque les peintres du terroir ne cherchent pas à représenter la réalité de la vie rurale, mais plutôt une version nostalgique de ce qu'elle devrait être dans sa forme mythifiée. L'idéologie clérico-nationaliste ne considère « authentique » que le terroir figé à l'époque de la Nouvelle-France.

Si cette idéologie est dominante, cela signifie que d'autres idéologies ont cours en même temps, aussi dominées soient-elles. Le monde de l'art n'a pas à attendre les années 1940 pour voir se dessiner une contestation de l'art régionaliste. En effet, dès 1918, la revue *Le Nigog* fondée par l'architecte Fernand Préfontaine, l'écrivain Robert de Roquebrune et le musicien Léo-Paul Morin, défend l'idéologie universaliste et dénonce l'hégémonie du régionalisme ainsi que l'indifférence du public canadien-

¹³ Louise Vigneault. *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Hurtubise HMH, 2002, p. 33.

¹⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵ *Ibid.*, p. 64.

français pour l'art moderne, qui ne s'intéresse alors pratiquement qu'à la peinture européenne classique. Cette dénonciation de la représentation systématique du terroir dans l'art affirme « la primauté, dans l'œuvre d'art, de l'expression subjective sur le sujet représenté¹⁶. » Le débat sur l'autoréférentialité de l'œuvre ne sera pas entamé avant un bon moment par contre, le passage à la modernité dans l'art se faisant graduellement.

La critique d'art dans les journaux à grand tirage est également indicatrice du goût d'une partie de l'élite. Parmi les critiques d'art francophones, Esther Trépanier nous indique que dans les années 1930, le critique Henri Girard du journal *Le Canada*, journal libéral et dénonçant à chaque occasion la politique de Duplessis, condamne l'obsession régionaliste de certains artistes et amateurs d'art. Il préfère les illustrations de la vie urbaine, qui correspondent davantage à la réalité de l'époque, et les représentations de la machine et de l'homme. En désaccord avec les théories de l'art pour l'art, Girard n'est pas non plus un amateur de l'académisme présenté aux Salons de l'Art Association of Montreal et de l'Académie royale du Canada. Il juge les œuvres qui y sont exposées comme étant sentimentalistes et trop peu « viriles ». Il prône « l'art vivant », c'est-à-dire l'art « qui progresse, évolue au-dessus des lois, des principes et des formules quelles qu'elles soient¹⁷. »

C'est dans cet esprit que John Lyman crée le Groupe de l'Est (*Eastern Group of Painters*) au printemps 1938, puis la Société d'art contemporain en janvier 1939, à laquelle Léon Bellefleur participe pendant quelques années. La Société d'art contemporain a pour but non seulement d'aider les artistes émergents à exposer, mais également de faire avancer la cause de l'art moderne en organisant des expositions d'art européen contemporain. Cette façon d'accéder à la modernité en art en s'inspirant des œuvres d'artistes contemporains étrangers correspond tout à fait à l'idéologie de rattrapage : Lyman considère qu'il est impératif que le Québec réduise son retard face à la production artistique européenne et prenne exemple sur les avant-gardes du vieux

¹⁶ Esther Trépanier. *op. cit.*, p. 75-76.

¹⁷ *Ibid.*, p. 87.

continent. La création de la Société d'art contemporain permet aussi de contrebalancer ce qui se fait à la même époque à l'École des beaux-arts, alors sous la tutelle des règles passéistes de l'Académie française. De plus, comme le clergé et les élites conservatrices s'efforcent de préserver les traditions pour le bien de la collectivité, toute entreprise personnelle telle que la création de ce groupe est vue comme dissidente et subversive. Pour les artistes, l'expression individuelle correspond donc à un acte de résistance en soi, un rejet des valeurs conservatrices¹⁸.

Avec la création de la Société d'art contemporain, John Lyman met la table pour le retour d'Alfred Pellan en 1940, qui allait véritablement changer le paysage artistique québécois. Suite à son départ précipité par la guerre en Europe, Pellan est accueilli en héros dans la province. Son succès en France fait de lui la preuve vivante du potentiel canadien-français. On célèbre son succès en mettant sur pied deux expositions majeures de son travail, une à Québec et une à Montréal. Bien que les critiques montréalaises l'encensent, celles de Québec sont plus mitigées et le public, lui, est sous le choc¹⁹. Léon Bellefleur lui-même sera pris au dépourvu à sa première visite, devant la flagrante incohérence formelle. Une seconde visite lui fera changer d'avis et transformera pour de bon son regard sur l'art²⁰.

L'influence d'Alfred Pellan sur le milieu de l'art québécois ira beaucoup plus loin que ces expositions : il aura l'ambition d'attaquer le monstre du traditionalisme par l'intérieur, en se faisant engager comme professeur à l'École des beaux-arts, alors « château fort du statu quo artistique²¹ ». Lorsque Pellan se fait offrir ce poste en 1943, Charles Maillard est le directeur de la prestigieuse institution et il se méfie grandement de toute action pouvant troubler l'esprit orthodoxe de son école. Mais Pellan est tout sauf un professeur traditionnel, et plutôt que d'imposer les techniques et théories académiques à ses élèves, il les encourage à développer leur imagination par

¹⁸ Louise Vigneault. *op. cit.*, p. 109-110.

¹⁹ Germain Lefebvre. *Pellan: sa vie, son art, son temps*, La Prairie, Éditions Marcel Broquet, 1986, p. 88-89.

²⁰ Mireille Bellefleur-Attas. *op.cit.*, p. 51-52.

²¹ Germain Lefebvre. *op. cit.*, p. 105.

l'expérimentation euristique et à devenir leur propre critique²². Les divergences d'opinions entre Pellan et Maillard se transformeront en querelles, lesquelles ne cesseront qu'au moment de la démission de Maillard en 1945. À partir de ce moment, l'enseignement à l'École des beaux-arts sera plus libéral et favorisera quelque peu le progrès de la modernité dans l'art au Québec. Malheureusement, à la même époque, les factions progressistes se séparent en deux groupes polarisés autour d'Alfred Pellan et de Paul-Émile Borduas.

Paul-Émile Borduas, après son apprentissage auprès d'Ozias Leduc, sa formation à l'École des beaux-arts puis aux Ateliers d'art sacré de Paris, travaillera un temps comme professeur de dessin dans les écoles primaires de Montréal avant d'obtenir un poste à l'École du Meuble en 1937. L'institution est dans les années 1930 et 1940 plus progressiste que l'École des beaux-arts, et Borduas n'aura pas de difficulté à inculquer à ses élèves ses théories sur l'art vivant desquelles dérivera l'automatisme. Borduas aura une grande influence tant sur ses élèves de l'École du Meuble que sur certains de leurs collègues de l'École des beaux-arts, et c'est avec des étudiants des deux écoles qu'il formera dans les années 1940 le groupe des Automatistes. Suite aux lectures des théories d'André Breton, et particulièrement à la référence que celui-ci fait à la « leçon de Léonard de Vinci » dans le *Château étoilé*²³, Borduas développe sa technique automatiste, qui consiste à tracer des traits sur une feuille ou une toile sans idée préconçue, en laissant sa main le guider. Le critique d'art Jean-René Ostiguy explique l'idée derrière la méthode de l'artiste : « Borduas a foi en un automatisme surrationnel, c'est-à-dire en cette forme de surréalisme permettant d'atteindre un but que la raison seule ne peut réclamer²⁴. » Avec l'automatisme, Borduas souhaite représenter le monde intérieur, soit l'inconscient, et libérer l'individu d'une collectivité sclérosée par le conservatisme. C'est cette liberté qu'il plaidera en 1948 avec la publication du manifeste *Refus global*, tout en dénonçant le régionalisme et le traditionalisme qui

²² *Ibid.* p. 106-107.

²³ François-Marc Gagnon. *Chronique du mouvement automatiste québécois*, Outremont, Lanctôt Éditeur, 1998, p. 32.

²⁴ Jean-René Ostiguy. *Un siècle de peinture canadienne 1870-1970*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1971, p. 45.

paralyse la société. Contre l'idéologie du terroir et celle du rattrapage, il plaide pour un art à la fois moderne et ancré dans les racines canadiennes-françaises, plus ouvert sur les courants de la pensée universaliste²⁵.

Dans ce contexte bouillonnant, les débuts artistiques de Léon Bellefleur se font plutôt lentement, tout d'abord parce qu'il n'étudie pas dans ce domaine, et également parce que le milieu dans lequel il évolue ne se sent pas concerné par l'art moderne. Bien qu'il ait démontré un intérêt pour la peinture dès son jeune âge, son père l'encourage plutôt à devenir instituteur, et c'est la voie qu'il prendra, lui assurant un emploi stable pendant la crise. Il continuera néanmoins à peindre et à dessiner dans ses temps libres et son intérêt pour les arts grandira encore dans les années 1940, suite à l'exposition d'Alfred Pellan à l'Art Association, puis à son adhésion à la Société d'art contemporain en 1943, avec laquelle il participera à six expositions. Il réussira donc à se détacher peu à peu de l'académisme et à se trouver un langage personnel, grâce à son intérêt grandissant pour les dessins de ses enfants et de ses élèves ainsi qu'à sa fréquentation régulière de l'atelier de Pellan. Léon Bellefleur expose avec quelle force Alfred Pellan a influencé la communauté artistique de l'époque lors des expositions tenues à son retour au Québec, dans le cadre d'une entrevue à la radio de Radio-Canada :

Pellan est arrivé à un moment où je cherchais encore mon propre langage pour que ma peinture soit jugée d'abord authentique, et puis ensuite qu'elle me satisfasse aussi, que je sois vraiment sur la voie de mon langage à moi – ce que je cherchais depuis longtemps. Alors, Pellan est venu, est arrivé, a fait une grande exposition, il a bouleversé toutes les valeurs académiques qui existaient ici, parce que moi, inconsciemment j'en gardais beaucoup de ces valeurs-là, tu comprends? Mais lui il a tout bouleversé ça, et puis il appelait ça de l'art vivant [...]. Et puis là j'ai compris que l'art c'est toujours vivant, qu'on ne peut pas traîner des notions académiques tout le temps comme ça et en même temps faire une œuvre personnelle. Il faut vraiment être complètement libre²⁶.

²⁵ François-Marc Gagnon. *op. cit.*, p. 98-99.

²⁶ Entrevue avec Léon Bellefleur par Marcel Bélanger, radio de Radio-Canada, 14 octobre 1980, p. 5.

Ce concept d'art vivant, Alfred Pellán l'acquiert à Paris alors qu'il fréquente les avant-gardes. C'est donc par son biais que l'art de peintres tels que Miró et Klee serait parvenu aux artistes québécois. Les deux artistes ont des affinités avec Pellán tant sur le plan de la technique que de la couleur²⁷. Dans l'œuvre d'Alfred Pellán *Vénus et le taureau* (vers 1938) [fig. 1.1], par exemple, on retrouve la schématisation et la vibrance des couleurs inhérente aux œuvres de Klee et de Miró. Mais comme l'indique Germain Lefebvre, Pellán « examine [...] les découvertes des grands artistes, en assimile l'essence et élabore ses propres solutions au gré de ses emballements et de son inspiration²⁸. » À son retour au Québec, les œuvres qu'il présente se veulent un amalgame de ses découvertes réalisées auprès de ses collègues modernistes européens.

Mireille Bellefleur-Attas indique, elle aussi, qu'il ne fait aucun doute qu'Alfred Pellán ait présenté à Léon Bellefleur, à Alfred Dumouchel et aux étudiants de l'École des beaux-arts des œuvres de Klee, de Miró et de plusieurs artistes de l'avant-garde que Pellán admirait sans réserve. Des indices de cette admiration peuvent être décelés dans plusieurs peintures de Pellán, mais selon l'auteur, elle serait encore plus apparente dans les œuvres de Bellefleur datant des années 1946 à 1949, c'est-à-dire dans la période où il s'attarde à l'art des enfants²⁹. Cette relation entre certains artistes des avant-gardes ayant inspiré Pellán et Bellefleur et l'art des enfants ne relève pas de la coïncidence. Dans la foulée du primitivisme, ces artistes de l'avant-garde européenne démontrent une certaine curiosité face à la production artistique des enfants qui se reflète dans leurs propres œuvres, tant sur le plan du fond que de la forme.

²⁷ François-Marc Gagnon. « Miró et la peinture des années quarante au Québec », *Vie des Arts*, juin 1986, p. 42-44.

²⁸ Germain Lefebvre. *Alfred Pellán au Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 14.

²⁹ Mireille Bellefleur-Attas, *op. cit.*, p. 23-24.

B – Le dessin d'enfant chez les avant-gardes européennes

L'intérêt qu'a manifesté l'avant-garde européenne pour l'art des enfants se justifie différemment selon les auteurs. L'historien d'art Jonathan Fineberg publie en 1998 *Discovering Child Art. Essays on Childhood*, un ouvrage recueillant les recherches d'une dizaine d'auteurs sur le sujet, révélant la récente popularité du sujet tant en art qu'en psychologie³⁰. Dans ce livre, Christopher Green expose deux facteurs principaux pour cet intérêt des avant-gardes : l'intérêt exponentiel pour les enfants et leurs dessins de la part des théoriciens de l'éducation et des psychologues à la fin du XIX^e siècle, et l'héritage rousseauiste voulant que l'enfant pur et innocent soit un modèle tant artistique qu'humaniste³¹. Marcel Franciscono croit plutôt que le dessin d'enfant était utilisé dans la recherche d'une alternative à l'imitation de la nature, dans un contexte de domination de l'académisme, et que les artistes s'inspirant de l'art enfantin réussissent à se faire une marque en associant ce style à une authenticité dans la vision et dans la représentation³². Dans le même esprit, Mireille Bellefleur-Attas suggère tout comme nous que les artistes européens s'intéressant aux dessins d'enfants au début du siècle les considèrent comme une certaine forme d'« art primitif »³³. Kandinsky, Münter, Klee, Miró et Dubuffet sont des exemples probants de cette théorie et leur art a inspiré Léon Bellefleur et plusieurs de ses collègues, par l'entremise d'Alfred Pellan, en suggérant une forme de surréalisme qui réagit contre le style académique de la peinture.

Selon Robert Goldwater, le groupe expressionniste *Der Blaue Reiter* (Le cavalier bleu), créé en 1911, serait le premier groupe primitiviste à considérer le dessin d'enfant sur un pied d'égalité avec les arts premiers³⁴. Les artistes du *Blaue Reiter* cherchent alors à se distancer de l'art académique, qui, selon eux, n'est que copie de formes répétées par les artistes depuis l'Antiquité. Cherchant à créer des formes

³⁰ Jonathan Fineberg (dir.), *Discovering Child Art. Essays on Childhood. Primitivism and Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

³¹ Christopher Green, « The Infant and the Adult, Joan Miró and the Infantile Image » dans Jonathan Fineberg, *op. cit.*, p. 210-211.

³² Marcel Franciscono, « Paul Klee and Children's Art » dans Jonathan Fineberg, *op. cit.*, p. 96.

³³ Mireille Bellefleur-Attas. *op.cit.*, p.69.

³⁴ Robert Goldwater. *Le primitivisme dans l'art moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 125.

nouvelles, ils puiseront plutôt leur inspiration dans l'art « tribal » et l'art des enfants. Kandinsky et son élève Gabriele Münter, qui font partie des membres fondateurs du *Blaue Reiter*, collectionnent alors les dessins d'enfants et s'en inspirent pour leurs propres œuvres. Münter utilise la façon de dessiner des enfants dans ses œuvres sans la transformer [figs. 1.2 et 1.3], alors que Kandinsky tente plutôt de se libérer de la figuration et de se servir du dessin d'enfant comme d'une impression de départ. Il affirme que chaque forme doit venir de lui, d'une nécessité intérieure, et que ce n'est que l'esprit de l'enfant qu'il cherche à atteindre³⁵. C'est pourquoi il désire représenter ce qu'il nomme la « vie interne » des objets, comme le font, selon lui, les enfants, c'est-à-dire une signification soi-disant universelle qui passe outre l'apparence matérielle de l'objet. Kandinsky essaie de retrouver le regard vierge de l'enfant qui découvre quelque chose pour la première fois. Selon lui, l'œil de l'adulte ne voit plus la magie et le spirituel dans les objets du quotidien. Il soutient que les enfants auraient la capacité de communiquer une « vérité » du monde à travers le dessin, et c'est pourquoi il s'en inspire³⁶. Comme le démontre Jonathan Fineberg, les œuvres de Kandinsky sont à l'occasion encore plus enfantines que le modèle original³⁷ [figs. 1.4 et 1.5]. En outre, les deux artistes s'inspirent de l'organisation spatiale des dessins d'enfants, en multipliant les points de vue ou en rabattant tout au premier plan. Ainsi, Kandinsky et Münter démontrent les deux façons par lesquelles les artistes de l'avant-garde s'inspirent des dessins d'enfants : l'influence formelle, à laquelle souscrivent Münter, Klee et Dubuffet, et l'influence se rattachant davantage à la recherche d'un état d'esprit enfantin, qui interpelle plus spécifiquement Kandinsky et Miró.

À l'exemple de Gabriele Münter, Jean Dubuffet interprète l'art enfantin de façon à s'y méprendre avec un véritable dessin d'enfant³⁸. Toutefois, Dubuffet s'y consacre

³⁵ Barbara Wörwag. « "There is an Unconscious, Vast Power to the Child". Notes on Kandinsky, Münter and Children's Drawings » dans Jonathan Fineberg, *op.cit.*, p. 85-86.

³⁶ Jonathan Fineberg. *The Innocent Eye, Children's Art and the Modern Artist*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 48-49.

³⁷ *Ibid.*, p. 50.

³⁸ Bien que le travail de Dubuffet n'ait pas influencé directement Alfred Pellin et Léon Bellefleur, nous l'incluons dans notre étude puisqu'il s'agit d'un acteur incontournable dans l'intégration du dessin d'enfant parmi les beaux-arts.

dans un but de dérision de la « Culture » et de célébration satirique de l'ignorance³⁹. Cherchant à se détacher des conventions culturelles et sociales et dans un désir de retrouver les forces de l'inconscient et de l'irrationnel, il décide de se consacrer à l'art brut, qui inclut l'art de toute personne non influencée par la culture artistique, notamment l'art des enfants et l'expression qualifiée à l'époque d'art des « fous », c'est-à-dire les productions artistiques des malades mentaux institutionnalisés. La découverte du livre d'Hans Prinzhorn *Bildneri der Ger Gersteskranken (Art des malades mentaux)* en 1923 fut d'une grande influence sur l'artiste, malgré sa méconnaissance de l'allemand, car le livre était largement illustré et comparait des œuvres de patients internés à des œuvres d'enfants⁴⁰. Quelques années plus tard, en 1939, Dubuffet commence une collection de dessins d'enfant, et les similarités entre ceux-ci et ses propres productions se font très présentes vers 1943. Il emprunte alors un vocabulaire enfantin, en représentant des personnages vus de face dans un paysage vu à vol d'oiseau, comme dans l'œuvre *Campagne heureuse*, 1944 [fig. 1.6]⁴¹.

Bien que l'esthétique de ses œuvres diffère fortement de celles de Dubuffet, Klee est considéré comme l'un des artistes les plus fortement liés à l'art des enfants du point de vue formel, tant dans sa technique – formes « gribouillées », compositions simples, figures composées de formes géométriques ou en « bonhommes allumettes » – que dans l'expressivité de ses œuvres. L'intérêt de Klee pour les dessins d'enfants n'est pas leur naïveté, mais plutôt leur « instinct créatif ». À son avis, l'expérience n'ajoute rien au talent. L'important pour un artiste de tout âge est de pouvoir représenter des émotions, préférablement des émotions dites « primitives », plus près de l'instinct et qui

³⁹ Emmanuel Pernoud. *L'invention du dessin d'enfant*, Paris, Éditions Hazan, 2003, p. 213-214.

⁴⁰ Jonathan Fineberg, *op. cit.*, p. 153.

⁴¹ Les dessins de Dubuffet affichent un style très proche de celui des enfants, et il s'étonne de la réaction que ses dessins provoquent : tandis que le public apprécie généralement les dessins d'enfants, ce même public est choqué lorsqu'un adulte reproduit leur esthétique. Nous admettons qu'il serait facile de rétorquer que l'appréciation des dessins d'enfants pour le public est due à son indulgence à l'égard des enfants, ceux-ci n'ayant pas complété leur développement, contrairement à un artiste ayant atteint une maturité intellectuelle. Dubuffet soulève pourtant une question d'ordre esthétique, selon laquelle le dessin d'enfant est apprécié pour ses qualités plastiques; l'âge de l'auteur ne devrait donc avoir aucune influence sur sa valeur.

sont plus puissantes, selon lui⁴². Cette préférence pour le primitif était alors en vogue, puisque dans la foulée de l'intérêt envers l'enseignement de l'art et des dessins d'enfant, une relation entre ceux-ci et l'« art primitif » avait été établie, tant par les chercheurs dans ce domaine, tels qu'Alfred Lichtwark alors directeur de la *Kunsthalle* d'Hambourg, que par des artistes comme Kandinsky et les autres membres du *Blaue Reiter*. Toutefois, pour Klee, la « primitivité » de ses œuvres ne devait pas être le résultat d'une simple copie des dessins d'enfants ou de l'art « tribal », mais plutôt l'aboutissement d'un long processus artistique et d'une discipline rigide, à l'opposé de l'innocence du dessin d'enfant.

Dans son ouvrage *The Innocent Eye*, Jonathan Fineberg nous indique que l'intérêt de Paul Klee pour l'art des enfants débute en 1902, alors qu'il retrouve des dessins réalisés lorsqu'il était enfant, et qu'il est frappé par leur qualité et leur originalité. Il décide ensuite de délaisser l'académisme pour se consacrer à la simplicité du dessin d'enfant, « une simplicité qui côtoie le primitivisme⁴³. » Toutefois, il ne tombe pas dans le piège de la comparaison du dessin d'enfant avec l'art tribal et la « mythification primitiviste » de celui-ci⁴⁴, mais étudie plutôt la syntaxe, puis l'iconographie des dessins d'enfants. Jusqu'à la fin de sa vie, son style est caractérisé par une spontanéité enfantine [figs. 1.7 et 1.8]. Robert Goldwater souligne d'ailleurs que Paul Klee serait le premier artiste nous donnant la possibilité d'examiner des peintures où l'art des enfants est l'influence prédominante⁴⁵. Il ne tend pas à retrouver leur spontanéité du geste, contrairement aux automatistes. L'aspect enfantin de ses œuvres requiert une grande volonté et de la discipline, caractéristiques que nous retrouverons subséquemment chez Alfred Pellán. De plus, si Klee utilise un vocabulaire enfantin dans sa peinture, il en retire toute la narrativité inhérente aux dessins d'enfants. La figuration est donc pour le spectateur à la fois claire dans les éléments représentés et mystérieuse par leur agencement, et le titre de l'œuvre ne fait que répéter ce que le spectateur sait déjà de la scène.

⁴² Marcel Franciscono, *op. cit.*, p. 98.

⁴³ Jonathan Fineberg, *op. cit.*, p. 82-83.

⁴⁴ Emmanuel Pernoud. *op. cit.*, p. 181.

⁴⁵ Robert Goldwater, *op. cit.*, p. 174.

Selon Mireille Bellefleur-Attas, on peut distinguer l'influence de Klee sur Joan Miró dans la technique de ce dernier, oscillant entre la spontanéité et le contrôle⁴⁶. Toutefois, contrairement à Klee, Kandinsky et Münter, Miró ne s'est jamais inspiré directement des dessins d'enfants, en ce sens qu'il n'a jamais tenté de reproduire leurs motifs. À l'instar de Kandinsky, il tente de se mettre dans le même état d'esprit initial de création. L'historienne de l'art Dora Vallier fait d'ailleurs le rapprochement entre l'art des enfants et l'art de Miró par la représentation de l'inconscient. Selon l'auteur qui s'inspire de Freud, les enfants tout comme Miró réussissent à entrer en contact avec leur inconscient, mais de façons différentes. Pour l'enfant, l'activité créatrice est une fin en soi. Peu importe le résultat, le fait de dessiner ou de peindre est la finalité de l'entreprise. L'enfant entretient une relation de proximité naturelle avec son inconscient. À l'opposé, pour créer, Miró se met dans un état de tension provoqué par la solitude, ainsi que la proximité d'éléments qui l'inspirent tels que la musique, la poésie, la nature. L'inspiration lui vient alors brusquement, comme si son inconscient se pressait pour sortir et se matérialiser dans le médium. Il tente de retrouver l'état « originel » de l'enfant. Selon Vallier, l'inconscient de l'enfant est toujours plus près de la surface, bien qu'également stimulé par le contact avec le médium⁴⁷.

Contrairement aux œuvres de Klee, les dessins de jeunesse de Miró étaient très réalistes et sobres. Il ne réfère donc pas à sa propre enfance lorsqu'il s'inspire du dessin enfantin, mais plutôt des gribouillages de sa fille Dolorès. À partir de 1930, Miró s'efforce de travailler avec « maladresse », comme si sa motricité fine n'était pas encore développée. Comme le remarque Robert Goldwater, les œuvres de cette période correspondent aux dessins d'un très jeune enfant, où le corps des personnages n'est formé que de membres attachés à la tête⁴⁸. Au début des années 1920, le modèle enfantin qu'il a en tête a vieilli, puisqu'il ne lésine pas sur les détails, les points de vue multiples, la juxtaposition et la transparence. Dans l'œuvre *La Ferme* (1921-1922) [fig.

⁴⁶ Mireille Bellefleur-Attas, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁷ Dora Vallier. « Miró and Children's Drawings » dans Jonathan Fineberg, *Discovering Child Art Essays on Childhood. Primitivism and Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 202-204.

⁴⁸ Robert Goldwater, *op. cit.*, p. 186.

1.9], Miró traite chaque élément indépendamment les uns des autres, comme si ceux-ci n'entretenaient pas de rapport à leur environnement, mais seulement avec l'artiste ou le spectateur. Les objets sont alors représentés de l'angle où ils sont le plus reconnaissables par le spectateur. À cette époque, Miró déclare qu'il est temps « d'assassiner la peinture » et tente par conséquent de revenir à « l'origine de l'art » et de créer des « anti-peintures »⁴⁹. Ces artistes de l'avant-garde européenne, mais plus principalement Klee et Miró, influenceront grandement Alfred Pellan lors de son séjour à Paris.

Pellan fait non seulement la promotion de cet art vivant dans ses propres œuvres, mais également en encourageant ses étudiants à choisir eux-mêmes leur style d'expression et à se libérer de l'académisme. C'est d'ailleurs avec cet objectif qu'il constitue, avec une quinzaine d'étudiants et d'artistes, le groupe Prisme d'yeux, dont Jacques de Tonnancour a rédigé le manifeste en 1948. La formation de ce groupe est également à l'origine en réaction à l'influence grandissante de Paul-Émile Borduas et de l'automatisme sur la jeunesse artistique montréalaise. Pellan redoute l'endoctrinement et le principe d'appartenir à une « école », ce sur quoi semblait s'orienter Borduas. C'est pourquoi le manifeste de Prisme d'yeux spécifie que le groupe est un « mouvement de mouvements divers, diversifiés par la vie même⁵⁰. » Lors son entrevue à Radio-Canada, Léon Bellefleur relate l'esprit régnant au cœur du groupe ainsi que leurs préoccupations :

[...] un mouvement est né à ce moment-là, « Prisme d'yeux », avec un manifeste. Et la vie dominait toujours. C'était pas intellectuel notre démarche, tu vois, à peine en tout cas. Nous, [...] on était tous d'accord là-dessus, on accordait une très grande importance au primitivisme sous toutes ses formes : les dessins d'enfants, la peinture d'enfants, les primitifs, les naïfs, les plus osés, l'expressionnisme... tout ce qui était

⁴⁹ Christopher Green. « Joan Miró and the Infantile Image » dans Jonathan Fineberg (dir.), *Discovering Child Art Essays on Childhood. Primitivism and Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 228.

⁵⁰ Jacques de Tonnancour, « *Prisme d'yeux* » dans Germain Lefebvre. *Pellan, sa vie, son art, son temps*, LaPrairie, Éditions Marcel Broquet, 1986, p. 112.

vraiment très spontané et très libre, et je dirais primitif dans un sens, comme chez les enfants aussi. C'était important⁵¹.

Cette utilisation du primitivisme et du dessin d'enfant crée une brèche dans la rigidité artistique régnant à l'époque de Duplessis, et amène les membres de Prisme d'yeux à se créer un monde onirique dans lequel ils peuvent exprimer leur mécontentement face au régime politique de l'époque⁵². L'élaboration de ce monde onirique est également stimulée par l'introduction à la littérature et à la peinture surréaliste. Bellefleur n'adhère toutefois pas complètement au mouvement surréaliste, qu'il trouve trop littéraire pour être transposé dans un médium uniquement visuel. Il en soutire quand même la pratique du « cadavre exquis », activité qui le fascine pour son côté ludique permettant une liberté et un abandon dans la création, ainsi qu'une « découverte des sources vives du subconscient⁵³ », sujet que nous aborderons plus en profondeur dans les chapitres suivants. Les influences de Léon Bellefleur à partir des années 1940 se divisent donc en deux pôles : l'exploration de l'inconscient, mais en premier lieu, l'art des enfants, parfois directement ou encore par l'entremise du regard de Klee, Miró et Kandinsky sur celui-ci. Un détour théorique traitant des notions psychologiques et pédagogiques du dessin d'enfant permettra subséquemment de faire des rapprochements plastiques entre l'art enfantin et les œuvres de Léon Bellefleur créées entre 1945 et 1950.

C – Application de la théorisation psychologique et pédagogique du dessin d'enfant dans les œuvres de Léon Bellefleur

L'art des enfants n'a pas été étudié sérieusement avant la fin du XIX^e siècle. Alain Chevrier, docteur en psychiatrie infantile qui a élaboré une chronologie des études sur le sujet, signale que celui-ci a été complètement ignoré pendant l'Antiquité et le Moyen Âge. Quelques études émergeront à ce sujet à la Renaissance, mais il s'agit surtout de récits concernant les prodigieux débuts d'artistes tels que Giotto ou Fillipo

⁵¹ Entrevue avec Léon Bellefleur par Marcel Bélanger, radio de Radio-Canada, 14 octobre 1980, p. 6.

⁵² Mireille Bellefleur-Attas, *op. cit.*, p. 87.

⁵³ Guy Robert. *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Iconia, 1988, p. 31.

Lippi, ou encore de comptes rendus des exercices de dessin d'un jeune Louis XIII⁵⁴. D'un point de vue pédagogique, vers 1630, un philosophe tchèque du nom de Comenius avance qu'il est judicieux de stimuler l'intérêt des enfants pour le dessin vers quatre ou cinq ans, puisque cela est bon pour le développement ultérieur de l'écriture. Au courant du XIX^e siècle, le philosophe et sociologue anglais Herbert Spencer aura l'idée de se fier aux intuitions graphiques de l'enfant afin de faciliter son éducation artistique. Le psychanalyste et historien d'art Jonathan Fineberg fait remonter l'intérêt pédagogique pour les dessins d'enfants au XVI^e siècle avec Castiglione, qui aurait étudié la valeur artistique de ceux-ci, puis les aurait exposés en tant qu'œuvres d'art⁵⁵. Olga Ivashkevich, spécialiste en enseignement des arts, affirme pour sa part que l'étude scientifique des dessins d'enfants n'aurait débuté qu'en 1848, avec les recherches du pédagogue et illustrateur Rodolphe Töpfer. Selon celui-ci, les dessins d'enfants ne relèvent pas de l'imitation, mais de l'imagination pure, et en ce sens, les enfants se rapprochent davantage des artistes avant-gardistes que des peintres académiques⁵⁶.

Le dessin d'enfant prend une importance accrue dans la théorisation de l'art au début du XX^e siècle, un intérêt qui coïncide avec des études menées par les pédagogues et les psychologues. Dans le domaine de la psychologie, des articles reliant le développement des enfants à leurs dessins sont publiés dès la fin du XIX^e siècle. Cependant, ces études compilant des dessins d'enfants des quatre coins du monde ont souvent comme objectif d'appuyer la « théorie de la récapitulation », instiguée par Haeckel, selon laquelle l'évolution d'un être humain est calquée sur l'évolution de l'espèce. Le premier à consacrer un livre entier aux dessins d'un seul enfant est Georges-Henri Luquet, en 1927, avec *Le dessin enfantin*. Les théories émanant de cet ouvrage pionnier ont été reprises et remaniées par de nombreux auteurs (Lowenfeld, Widlöcher, Wallon) et elles sont encore considérées pertinentes aujourd'hui. Si Luquet écrit, en 1930, un ouvrage sur l'art « tribal », le comparant au dessin d'enfant, sa thèse

⁵⁴ Alain Chevrier. « Quelques aperçus sur l'histoire du dessin d'enfant », *La Psychiatrie de l'enfant*, 1991, vol. 34 n° 2, p. 499-500.

⁵⁵ Jonathan Fineberg. *The Innocent Eye, Children's Art and the Modern Artist*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 6.

⁵⁶ Olga Ivashkevich. « Drawing in children's life » in Jonathan Fineberg, *When we were young: new perspectives on the art of the child*, Berkley, University of California Press, 2006, p. 46.

sera toutefois rejetée dès sa publication. Il s'abstient néanmoins de comparer l' « art primitif » avec celui de son époque, pourtant marqué par le primitivisme⁵⁷.

Comme l'étude des dessins d'enfants est dans l'air du temps au début du XX^e siècle, quelques auteurs annoncent les hypothèses de Georges-Henri Luquet, sans toutefois lui faire ombrage. Dès 1908, le psychiatre Marcel Réjà anticipe presque les théories de Luquet avec son ouvrage *L'art chez les fous*. Dans ce livre, il compare des dessins de patients avec ceux d'enfants et de « sauvages », et identifie chez les enfants différents stades évolutifs dans le dessin, semblables à ceux émis par Luquet. Mais comme le dessin d'enfant n'est pas son propos principal, le sujet n'est pas très élaboré. Dans son analyse de l'art des peuples dits « primitifs », il fait un rapprochement entre celui-ci et les dessins d'enfants par leur tendance commune à l'abstraction et à l'utilisation de symboles, d'exagération et de schématisation. Il concède toutefois que ce style particulier est intentionnel de la part des premiers, et non un stade de développement comme chez l'enfant⁵⁸. Cette tendance comparatiste entre les dessins d'enfants et l' « art primitif » ou même préhistorique est fréquente au début du XX^e siècle, et ainsi se développent des théories d'analogie entre l'évolution de l'humain et l'évolution de l'espèce. En 1912, Georges Rouma, psychopédagogue belge, n'est pas de cet avis: « [...] les travaux artistiques des primitifs et des sauvages sont influencés largement par des conditions de milieu, occupations principales, idées métaphysiques, etc., qui rendent la comparaison avec les dessins d'enfants absolument impossible. On peut également conclure de ce qui précède que les productions artistiques ne peuvent être suffisantes pour juger du degré de civilisation d'un peuple⁵⁹. » Ainsi, l'argument artistique à la théorie de la récapitulation de Haeckel trouve des détracteurs dès le début du XX^e siècle.

Le dessin d'enfant a aussi servi de modèle de réaction contre l'hégémonie des modèles artistiques occidentaux. C'est pourquoi le peintre russe Mikhaïl Larionov, en se penchant sur les arts traditionnels, amateurs et sur l'art des enfants, tente de retrouver

⁵⁷ Alain Chevrier. *op. cit.*, p. 508.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 516-518.

⁵⁹ Emmanuel Pernoud. *op. cit.*, p. 64.

les racines d'un art plus « slave », tout en suivant le même mouvement de recherche d'authenticité que les avant-gardes européennes⁶⁰. Les performances des futuristes russes se basaient, pour leur part, sur le jeu des enfants, qui selon eux est instinctif, vivant et exprime le « *true inner self* » ou l'intériorité véridique⁶¹. Selon cette perception, les enfants, en jouant, se libéreraient de leurs inhibitions et seraient dans un état de liberté totale, un état « primitif ». À la même époque, dans les années 1920, l'académicien russe Fedor Shmit affirme que selon les règles de l'esthétique normative, les enfants ne produisent pas de l'art, bien qu'ils démontrent une certaine créativité⁶².

En contrepartie, selon les théories formalistes de l'artiste et critique d'art Roger Fry, le sens esthétique serait une faculté innée, l'enfant possédant une sensibilité à la forme dès la naissance⁶³. Mais on doit noter que « l'enfant » de Fry se définirait mieux comme un stéréotype ou une idéalisation de l'enfant, préexistante à sa théorie. Fry affirme que les enfants, laissés à eux-mêmes, ne tentent jamais de représenter la nature, mais s'inspirent librement des images mentales issues de leur imagination. Pour ce critique d'art, la sincérité d'une œuvre est plus importante que sa qualité technique, c'est pourquoi il accorde davantage de valeur à un dessin d'enfant ou à une œuvre primitive qu'à l'art académique.

Parallèlement à ces théories, Georges-Henri Luquet étudie le dessin d'enfant avec la même rigueur scientifique que s'il étudiait une œuvre d'art, sans toutefois la considérer comme telle. Se spécialisant en philosophie, en psychologie cognitive, en anthropologie et en ethnologie, Luquet est le premier chercheur à consacrer un livre entier aux dessins d'un seul enfant, tel que mentionné plus haut. Dans son livre *Le dessin enfantin*, il identifie tout d'abord ce qui constitue le dessin enfantin, puis définit

⁶⁰ Jonathan Fineberg. *op. cit.*, p. 28.

⁶¹ *Ibid.*, p. 33.

⁶² Yuri Molok. « Children's Drawings in Russian Futurism » dans Jonathan Fineberg, *Discovering Child Art: Essays on Childhood. Primitivism and Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 55.

⁶³ Richard Shiff. « From Primitivist Phylogeny to Formalist Ontogeny: Roger Fry and Children's Drawings » dans Jonathan Fineberg, *Discovering Child Art: Essays on Childhood. Primitivism and Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 158.

les stades évolutifs du dessin chez l'enfant. Le dessin est tout d'abord un jeu pour l'enfant. Tout l'intérêt du dessin réside dans l'action de dessiner, l'œuvre finale étant plus un simple résultat de cette activité qu'un objectif.

En outre, Luquet soutient qu'il est faux de croire, à l'instar de Roger Fry, que l'enfant ne dessine jamais les objets qu'il a sous les yeux, puisqu'il ne ressent pas le besoin de représenter des objets qui sont déjà près de lui. Par contre, il note que, lorsque l'enfant prend un objet près de lui comme modèle, ce n'est pas cet objet dont il s'inspire, mais plutôt du « modèle interne » de cet objet. Il y a toutefois une exception à cette règle : l'enfant dessine ce qu'il connaît et non ce qu'il voit, sauf quand il ne reconnaît pas ce qu'il voit. Si l'enfant reconnaît l'objet présenté devant lui, il dessinera son « modèle interne » plutôt que le modèle réel. Si toutefois ce qu'il a devant lui est inconnu ou inintelligible, il recopiera fidèlement ce qu'il voit.

Luquet explique encore que les sujets représentés par les enfants sont très variés : « [...] on peut poser en règle générale que l'enfant représente dans ses dessins tout ce qui a fait partie de son expérience, tout ce qui s'est offert à sa perception⁶⁴. » L'enfant ne dessine donc pas que des personnages, mais également des paysages, des natures mortes, des scènes de genre ou anecdotiques, etc. Plutôt que d'envisager un plan déterminé de son œuvre, ou d'élaborer un dessein avant son dessin comme un artiste académique, l'enfant dessine par association d'idées. Il entame son dessin en représentant l'objet qui lui plaît, tandis que d'autres éléments imprévus au départ viennent s'ajouter par association. Ceci explique la complexité de la trame narrative des dessins d'enfants. Les modèles internes des enfants seraient déterminés par ce qui permet le mieux d'identifier l'objet pour le spectateur. Ainsi, si l'enfant néglige de représenter certains éléments d'un objet dessiné, c'est qu'ils sont d'importance secondaire pour lui. Dans cette même logique, l'enfant dessine les objets de l'angle où ils sont le plus facilement reconnaissables : ainsi, les animaux sont longtemps dessinés de profil et les humains de face. De plus, l'enfant colorie les objets de façon fantaisiste si la couleur ne définit pas l'objet. Si un objet doit être d'une couleur spécifique pour

⁶⁴ Georges-Henri Luquet. *Le dessin enfantin*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1984, p. 19.

être identifié, l'enfant le coloriera de cette teinte, sauf les animaux qui font exception et sont généralement traités de manière décorative⁶⁵.

Léon Bellefleur n'a jamais occulté le fait qu'il s'inspirait des dessins d'enfants pour réaliser ses œuvres. En tant que père de famille et enseignant, il a accès pendant plusieurs années à du matériel de première main, et peut même observer les enfants au moment de leur production. Lors de sa première exposition en mars 1946 à la Maison des Compagnons à Outremont, il expose d'ailleurs ses œuvres conjointement à des dessins de ses propres enfants, alors âgés de six à onze ans. Bien qu'il veuille attirer l'attention des spectateurs sur la qualité de l'art des enfants et la façon dont il se l'approprie, la presse reste assez indifférente à cette audace, ou réagit négativement. La critique qualifie alors de « puérile » son initiative⁶⁶. L'ampleur de l'admiration de l'artiste pour les enfants et leur art est démontrée en 1947 lors de la publication de son « Plaidoyer pour l'enfant » dans *Les ateliers d'arts graphiques*. Il y déclare alors que « 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 nature⁶⁷. » En écrivant cet éloge à l'enfance, Bellefleur cherche à démontrer que les enfants sont des artistes dans l'âme et que les adultes feraient bien de prendre exemple sur les plus jeunes. Par ailleurs, il dénonce l'enseignement de l'art dans les écoles, qui détruit, à son avis, la capacité de rêver des enfants, leur enlevant toute créativité. Mireille Bellefleur-Attas interprète cette critique du système d'éducation comme une condamnation de la société de l'époque et de la culture en général, un cri d'affranchissement⁶⁸.

Les œuvres de Léon Bellefleur créées entre 1945 et 1950 révèlent un désir de développer un langage personnel. Il s'efforce donc de s'éloigner du style académique de l'École des beaux-arts, sans toutefois se laisser influencer trop directement par Pellan et

⁶⁵ *Ibid.*, p. 87-89.

⁶⁶ Mireille Bellefleur-Attas. *op. cit.*, p. 75.

⁶⁷ Léon Bellefleur, « Plaidoyer pour l'enfant » dans Guy Robert. *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Iconia, 1988, p. 33.

⁶⁸ Mireille Bellefleur-Attas. *op. cit.*, p. 76.

ses camarades de Prisme d'yeux. L'esthétique enfantine qu'il développe avant 1950 deviendra sa marque distinctive avant que sa pratique ne bascule totalement dans l'art abstrait. L'œuvre *Le Poisson dans la ville* (1946) [fig. 1.10] est un bon exemple de son appropriation de l'esthétique des dessins d'enfants. *Le Poisson dans la ville* est indéniablement une œuvre figurative. On y reconnaît sous des traits stylisés un poisson, une étoile, un personnage qui pourrait aussi représenter un pantin, un cercle s'apparentant à un ballon, et des maisons dans la partie supérieure de la toile. L'utilisation d'un arrière-plan sombre met en valeur les couleurs vives, majoritairement primaires et secondaires qui teintent les divers objets illustrés. Les couleurs ne correspondent pas à celles des objets dans la réalité, mais sont plutôt utilisées de façon décorative, comme l'a souligné Luquet dans *Le dessin enfantin*⁶⁹. Les motifs peints ici par Bellefleur ne semblent entretenir aucun lien les uns avec les autres, mises à part les lignes qui relient chaque élément et cloisonnent l'espace par le fait même. Bellefleur prend ici exemple sur l'enfant qui dessine par association d'idées, créant un sentiment de confusion dans la narration de l'œuvre. De plus, la caractéristique la plus flagrante reliant le dessin d'enfant à cette peinture est la schématisation des objets, tous représentés en aplat sur le canevas, selon une négation des principes de la perspective. Un élément de l'œuvre se distingue toutefois : le chemin ondulant qui relie le bas de la toile à la maison centrale est le seul motif que Bellefleur a choisi de peindre selon les lois de la perspective. Nous pouvons relier cet aspect bidimensionnel au rabattement, facette de l'exemplarité présente dans les dessins d'enfants au stade du réalisme intellectuel, selon la classification de Luquet.

Georges-Henri Luquet identifie quatre stades dans l'évolution du dessin enfantin, soit le réalisme fortuit, le réalisme manqué, le réalisme intellectuel et le réalisme visuel. L'enfant tendrait naturellement vers le réalisme, dessinant toujours des objets ou des personnes concrètes et n'ayant pas d'intérêt pour l'abstrait ou pour un motif purement décoratif ou géométrique. Dans les mots de l'auteur, il est plus intéressé par les « formes de vie » que par les « formes de beauté »⁷⁰. Plus précisément,

⁶⁹ Georges-Henri Luquet. *op. cit.*, p. 87-89.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 99.

« un dessin [d'enfant] est un ensemble de traits dont l'exécution a été déterminée par l'intention de représenter un objet réel, que la ressemblance cherchée soit ou non obtenue en fait⁷¹. » En outre, si l'enfant tend vers le réalisme à partir de l'âge de trois ans environ, avant cet âge, le plaisir de faire des lignes sur une surface est suffisant. Cette activité peut venir de l'initiative de l'enfant, mais elle est souvent générée par l'imitation des gens qui l'entourent. Finalement, l'enfant décèle une forme reconnaissable parmi ses gribouillages. Comme il est encore au stade du réalisme fortuit, la représentation figurative est accidentelle et les tentatives pour le répéter se solderont par des échecs dans l'immédiat. Lorsque l'enfant est capable de reproduire la figure immédiatement après l'avoir produite accidentellement, sa « reproduction » n'est pas fortuite, mais intentionnelle. Il possède alors la « faculté graphique » et passe au stade du réalisme manqué.

Cette étape se distingue par l'impossibilité de produire un dessin réaliste malgré son intention d'y arriver, à cause d'un manque de contrôle dans ses mouvements et d'une capacité d'attention limitée, car au moment où il se concentre sur l'objet à représenter, il est également concentré sur les mouvements de sa main. Le stade du réalisme manqué est aussi caractérisé par « l'incapacité synthétique », ce qui signifie que les proportions ne sont pas fidèles et les éléments d'un objet n'ont pas de relation logique avec celui-ci. L'enfant franchit l'étape du réalisme manqué une fois qu'il réussit à surmonter son incapacité synthétique. Il arrive alors au stade du réalisme intellectuel, dans lequel, selon Luquet, « un dessin, pour être ressemblant, doit contenir tous les éléments réels de l'objet, même invisibles soit du point de vue d'où il est envisagé, soit de n'importe quel point de vue, et d'autre part donner à chacun de ces détails sa forme caractéristique, celle qu'exige l'exemplarité⁷². » L'exemplarité est définie comme la représentation de tous, ou d'un grand nombre d'éléments constituant l'objet qui permettent de l'identifier. Luquet nomme « transparence » la représentation des éléments d'un objet qui ne seraient pas visibles normalement par le spectateur. L'enfant au stade du réalisme intellectuel utilise aussi fréquemment le rabattement, selon lequel

⁷¹ *Ibid.*, p. 109.

⁷² *Ibid.*, p. 121.

une partie du dessin est vue à vol d'oiseau ou en plan, selon le point de vue où il est le plus facilement reconnaissable. Il s'agit d'une extension de l'exemplarité. Le quatrième stade est le réalisme visuel, qui est tout simplement l'appropriation de la perspective, aussi malhabile peut-elle être.

Mireille Bellefleur-Attas soutient qu'en plus de s'être inspiré de l'art des enfants, *Le Poisson dans la ville* démontre l'influence de Klee sur Léon Bellefleur. Tout comme Bellefleur, Klee utilise généralement la facture du réalisme intellectuel tel que défini par Luquet, lorsqu'il dessine dans le style de l'art enfantin. À l'instar de Kandinsky, il ne reproduit pas les aspects du réalisme intellectuel à la lettre, mais l'utilise consciemment dans un but esthétique et ses œuvres sont le fruit d'une composition planifiée, contrairement aux dessins d'enfants. On ne peut donc nier la ressemblance entre *Le Poisson dans la ville* et la peinture *Le sortilège des poissons* (1925) [fig. 1.11] de Klee⁷³. Les poissons, le bâtiment au toit pointu, le fond sombre et particulièrement le personnage au chapeau triangulaire dans le coin inférieur gauche rappellent sans équivoque l'œuvre de Bellefleur. Contrairement à l'œuvre de Klee, certains éléments du *Poisson dans la ville* prennent néanmoins le dessus dans la composition, tels que le poisson. *Le sortilège des poissons* est plutôt construit dans un style « *all over* », où la composition est déhiérarchisée. Nous pouvons donc conclure que, bien que certains éléments de l'œuvre de Bellefleur semblent empruntés, consciemment ou non, à Klee, *Le Poisson dans la ville* témoigne de la recherche d'un style personnel à un moment où, encouragé par Alfred Pellan, Bellefleur assimile les travaux d'artistes qu'il admire afin d'y intégrer ce qui l'intéresse dans ses propres œuvres.

Tandis qu'avec *Le Poisson dans la ville*, Bellefleur illustre des objets comme le ferait un enfant, dans l'œuvre *Hallucination ou Tentation* (1946) [fig. 1.12], il explore l'imagination fertile de l'enfance, avec ses fantaisies et ses terreurs. Les couleurs vives sont encore une fois à l'honneur et demeurent décoratives, ne correspondant pas aux couleurs appropriées des objets ou personnages représentés. L'artiste utilise une

⁷³ Mireille Bellefleur-Attas. *op. cit.*, p. 72-73.

répétition de formes géométriques simples (carrés, triangles, cercles) pour construire certains éléments de sa composition, tout comme Klee tendait à le faire au cours des années 1920. Par la conjugaison de la présence de serpents et du titre *Tentation*, on pourrait croire que Bellefleur utilise la symbolique judéo-chrétienne du serpent tentateur dans son œuvre. Mireille Bellefleur-Attas souligne qu'il est plus vraisemblable que le personnage encerclé de serpents représente l'enfant aux prises avec ses rêveries. L'auteur soulève également la forte probabilité que le point de départ de l'artiste pour cette œuvre, à l'instar du *Poisson dans la ville*, ait été des jouets d'enfants, soit un jeu de serpents et échelles qui prend vie⁷⁴. Le personnage central pourrait également représenter un jouet, soit un pantin semblable à celui du *Poisson dans la ville*, ou encore une poupée. Le cas échéant, l'*Hallucination* du titre prend le dessus sur la *Tentation*.

Avec l'œuvre *N°7G* (1947) [fig. 1.13], Léon Bellefleur réussit à reproduire l'esthétique du dessin enfantin, et c'est d'ailleurs à cette époque qu'il écrit *Plaidoyer pour l'Enfant*. La structure du dessin correspond tout à fait au concept du dessin par association d'idées avancé par Luquet. Certaines scènes sont encadrées, comme s'il s'agissait d'une bande dessinée sans suite logique claire. Les trois scènes du haut peuvent être reliées par ce qui semble être le même personnage, interagissant avec des animaux ou des éléments de la nature. Bellefleur aurait peut-être représenté ici des scènes de la ferme ou de la campagne. Par ailleurs, les scènes du bas n'entretiennent pas de relation avec celles du haut, ni physiquement (elles ne se touchent pas), ni dans les thèmes. Parmi les scènes du bas, une seule est encadrée. Les autres figures ne sont pas circonscrites et le spectateur ignore si ces éléments sont associés. Les motifs au bas de la page semblent traiter de sujets plus citadins, avec des bateaux et une voiture fantaisiste. Le dessin encadré dans le coin inférieur droit de la page est susceptible de représenter la ville ou la campagne, puisque les bâtiments peuvent être interprétés comme des édifices urbains, ou encore comme des fermes et des silos, accolés à des champs. Cette scène a visiblement été ajoutée après le bateau qui se trouve au-dessus, puisque le personnage dans l'encadré est superposé aux vagues que l'artiste avait dessinées sous le bateau.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 73.

On ignore le statut que l'artiste réservait à ces dessins. Les jugeait-il de la même importance que ses œuvres peintes⁷⁵? On peut penser qu'il s'agit d'un exercice de style. En réalisant *N°7G*, l'artiste aurait tenté de se mettre dans le même état d'esprit qu'un enfant lorsqu'il dessine, et de laisser libre cours à son imagination, sans avoir de plan établi, en permettant à chaque motif qu'il exécute de le guider pour la prochaine image. Bellefleur dessine ici dans l'esprit du réalisme intellectuel. Tous ses personnages sont représentés de face et les animaux sont dessinés de profil, afin que les spectateurs puissent les reconnaître facilement. Le corps et les membres des personnages sont constitués de lignes, l'importance primordiale étant donnée à la tête. On compte trois, parfois quatre doigts par main, tandis que les pieds ne sont pas toujours illustrés. Les bras et les jambes sont souvent distancés du corps afin de les rendre bien visibles. De plus, les cheveux sont représentés par des traits indépendants pour cette même raison. Enfin, l'artiste fait figurer le personnage sur la page autant de fois qu'il accomplit une action différente, ce qui est caractéristique du dessin d'un enfant au stade du réalisme intellectuel.

L'œuvre *N°7A* [fig. 1.14], réalisée la même année que *N°7G*, s'inspire encore une fois des dessins d'enfants, par la frontalité du personnage et les animaux toujours représentés de profil. Les traits du visage sont très épurés, mais l'artiste ne va pas jusqu'à placer les yeux dans la partie supérieure comme il est de mise dans la plupart des dessins d'enfants. Le deuxième plan qui semble représenter un jardin est complètement rabattu, tandis que les fleurs sont dessinées en aplat, de l'angle où elles sont les plus facilement reconnaissables. On remarque également que Bellefleur utilise une forme d'automatisme graphique, que Luquet définit comme la reproduction en série d'un même motif, côte à côte⁷⁶. Cette série de motifs peut être inspirée de son

⁷⁵ L'information sur les dessins *N°7G* et *N°7A* est inexistante. Les reproductions utilisées ici proviennent de l'ouvrage de Guy Robert *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, et la source de ces œuvres, ainsi que de plusieurs autres œuvres de Bellefleur provenant de ce livre et illustrées dans ce travail n'est pas indiquée.

⁷⁶ Georges-Henri Luquet. *op.cit.*, p. 24-27.

observation des dessins d'enfants, ou encore de sa connaissance de l'œuvre de Klee⁷⁷. Au milieu des années 1920, Klee effectue une série de dessins à la plume et à l'aquarelle représentant des jardins, tels qu'*ARA (Brise fraîche dans un jardin de la zone torride)* [fig. 1.15], 1924. Le théoricien de l'art Alain Bonfand décrit cette technique comme une écriture du paysage, une façon de transformer la nature en signes⁷⁸.

Bellefleur reprend le thème du jardin en 1948 avec l'œuvre *Jardin magique* [fig. 1.16]. On reconnaît dans cette huile sur toile certains motifs utilisés dans *N°7A*, tels que les lignes se terminant par un point, et qui pourraient provenir d'*ARA (Brise fraîche dans un jardin de la zone torride)* de Klee. Pareillement aux œuvres précédentes, mise à part *Tentation ou Hallucination*, le paysage est représenté en rabattement, et des lignes droites ou courbes divisent l'espace, chaque partie étant occupée par un motif différent. On retrouve également, dans cette œuvre, le thème de la maison, cette fois sous forme de chapiteau pouvant être interprété comme un chapiteau de cirque, orné de drapeaux, à l'instar du *Poisson dans la ville*. Un personnage, dont les traits des membres se fondent aux lignes de séparation de l'espace, est doté d'un torse rayé rappelant le chapiteau, et les traits de son visage reprennent ceux des personnages des œuvres *N°7G* et *N°7A*, hormis la bouche qui est absente dans le cas présent. Ce jardin fantaisiste est orné de fleurs qui s'apparentent à des étoiles ou à des roues sous l'effet de l'extrême schématisation des pétales. À ce propos, Luquet note que si le dessin d'enfant semble parfois schématisé, c'est généralement parce qu'il est encore au stade du réalisme manqué et qu'il rencontre des obstacles d'ordre moteur ou psychique à la réalisation d'un dessin où les figures sont davantage conformes à la réalité. L'enfant ne tente pas, par la schématisation, de découvrir la symbolique de l'objet⁷⁹. Dans le cas de Léon Bellefleur, celui-ci tente de retrouver l'esprit de l'enfance à travers cette même

⁷⁷ Outre sa connaissance des reproductions des œuvres de Klee par l'entremise de Pellan, il est possible que Bellefleur ait été mis en contact avec des œuvres originales de l'artiste lors d'une exposition de la Galerie Dominion à Montréal en 1944, intitulée *Modern French and Other Important European Artists*. Cette exposition regroupait entre autres des œuvres de Chagall, Derain, Kandinsky et Klee. (Cette information provient de la thèse de PhD de Mireille Bellefleur-Attas, p. 161.)

⁷⁸ Alain Bonfand. *Paul Klee, l'œil en trop*, Paris, Éditions de la différence, 1988, p. 83-84.

⁷⁹ Georges-Henri Luquet. *op. cit.*, p. 107.

schématisation qu'il admire dans les dessins de ses jeunes élèves et de ses propres enfants.

Plusieurs auteurs tels que Georges-Henri Luquet, M. Prudhommeau et Anne Cambier s'entendent sur le fait que l'imperfection du réalisme des dessins d'enfants ne doit pas être considérée comme une lacune. Luquet soutient que le réalisme intellectuel est une démonstration de l'esprit de synthèse de l'enfant, qui représente le monde d'une façon tout aussi valable que l'adulte, mais avec des critères différents de réalisme⁸⁰. Le psychologue Prudhommeau renchérit en affirmant que le schématisme caractéristique de l'enfant n'est pas le signe d'une défaillance dans l'observation, mais plutôt la preuve de l'importance primordiale donnée à l'action perpétrée par les personnages dans le dessin. L'enfant ne dessine donc que ce qu'il juge le plus intéressant dans l'action. Le reste n'est considéré que détails superflus⁸¹. Cambier, également psychologue, va plus loin en affirmant que le dessin d'enfant n'est pas que la représentation d'un objet, une personne ou une situation, mais « un support où se mêlent et s'entrecroisent les valeurs de l'objet et les valeurs de la personne [qui le dessine]. Il est la concrétisation d'un dialogue inconscient cherchant à concilier les exigences du sujet et celles de l'objet, dialogue qui organise la connaissance et permet de réduire l'écart entre le moi et le non-moi⁸². »

Tel que mentionné plus haut, les théories de Luquet sont encore en vigueur aujourd'hui, mais certains aspects sont contestés. Par exemple, Cambier et le psychologue Paul-Alexandre Osterrieth réfutent l'idée que l'enfant puisse découvrir un dessin réaliste dans ses gribouillages au stade du réalisme fortuit. Selon eux, c'est plutôt l'enfant qui articule le signifié au signifiant pictural⁸³. Cambier note également que la « transparence » dans les dessins d'enfants peut être due au caractère impondérable de ceux-ci, puisque l'enfant dessine par juxtaposition et ajouts de formes sans idée

⁸⁰ *Ibid.*, p. 152-153.

⁸¹ Philippe Gutton. *Le jeu chez l'enfant*, Paris, Éditions G.R.E.U.P.P., 1988, p. 127.

⁸² Philippe Wallon, Anne Cambier et Dominique Engelhart. *Le Dessin de l'enfant*, Paris, PUF, 1990, p. 18.

⁸³ *Ibid.*, p. 46-47.

préconçue de l'apparence finale de son projet. D'un point de vue psychanalytique, Philippe Gutton suggère plutôt que le dessin en transparence est causé par un désir de l'enfant de représenter les objets qui existent dans la réalité et auxquels il est attaché. Dans la même optique, le refus de représenter la perspective serait un désir de tout rapprocher de soi, niant ainsi l'angoisse de l'éloignement⁸⁴.

À la lumière de ces spécifications théoriques sur l'étude du dessin d'enfant, il est important de mentionner que l'intérêt de Léon Bellefleur pour l'art des enfants n'est pas seulement graphique, mais surtout psychologique, nous informe Mireille Bellefleur-Attas, car son intention de départ, en dessinant comme le ferait un enfant, est de comprendre la psyché de celui-ci dans l'espoir de produire un art aussi « frais et authentique⁸⁵. » Un des moyens qu'il emprunte pour y arriver, hormis l'observation de dessins d'enfants, est de tenter d'accéder à son inconscient, ce qui sera le sujet du chapitre suivant.

⁸⁴ Philippe Gutton. *op. cit.*, p. 58.

⁸⁵ Mireille Bellefleur-Attas. *op. cit.*, p. 75.

Chapitre 2

L'inconscient

A – Recherche de l'authenticité

La recherche de l'authenticité est un élément primordial dans la démarche de plusieurs artistes de l'avant-garde. Par authenticité, on veut bien sûr ici signifier l'expression sincère des sentiments et de la nature profonde de l'artiste dans son œuvre, en opposition au conformisme et à l'enracinement dans les traditions. Déjà en 1943, Léon Bellefleur exprime son opinion à ce sujet dans un article publié dans le journal *Le Jour* : « Seule, l'œuvre conçue dans une absolue liberté et contenant le message sensible du peintre qui vit profondément possède une valeur authentique⁸⁶. » Bellefleur peut accéder à cette authenticité de différentes façons, et à cette fin, il explore au début de sa carrière les voies du primitivisme, du surréalisme et de l'automatisme.

Dès la fin du XIX^e siècle, plusieurs artistes de l'avant-garde européenne s'intéressent aux arts premiers découverts suite à l'expansion colonialiste. Cette période est marquée par un consensus concernant l'évolutionnisme sociologique⁸⁷, selon lequel les sociétés dites « primitives » se situent à un niveau d'évolution peu élevé, alors que la société occidentale règne au sommet de l'échelle évolutive. Cette définition du primitif est redevable à la théorie évolutionniste de Darwin, *L'origine des espèces*, publiée en 1859. La thèse de Darwin affirme que l'évolution d'une espèce fonctionne de la même façon que le développement physique d'un individu : du simple vers le complexe. Le darwinisme a engendré le darwinisme social, développé par Spencer en Grande-Bretagne et Haeckel en Allemagne, qui prétendent que les sociétés évoluent de la même façon que les individus, c'est-à-dire de l'enfance à la maturité, les primitifs étant, selon cette théorie, au stade de l'enfance de la civilisation.

Comme le mentionne l'historien d'art Colin Rhodes, le terme « primitif » est utilisé pour qualifier un peuple ou un objet comme étant moins complexe ou moins

⁸⁶ Léon Bellefleur. « La peinture : moyen d'expression », *Le Jour*, 25 décembre 1943, p. 5.

⁸⁷ Marie Mauzé dans Franz Boas. *L'art primitif*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, 2003, p. 7.

sophistiqué que celui auquel il est comparé. En termes culturels, cela signifie une déficience dans les qualités caractérisant le niveau de civilisation d'une société⁸⁸. Bien qu'il soit critiqué pour son ethnocentrisme, le terme « primitif », en art, n'a pas de connotation péjorative⁸⁹. Dans le cas de l'art, le primitif renvoie à des notions d'origine, de pureté, d'antériorité ou d'extériorité à la civilisation occidentale. Plusieurs primitivistes remettent en question l'idée que leur société soit supérieure à tous points de vue aux peuples dits primitifs et ils tentent de modifier certains aspects de leur propre culture en s'inspirant de ceux-ci. Ainsi, pour nombre d'artistes et de critiques du début du XX^e siècle, l'authenticité et la sincérité d'une œuvre sont plus importantes que sa ressemblance à la nature. L'historien de l'art Ernst Gombrich affirme qu'à partir du moment où les artistes maîtrisent la *mimesis*, ils peuvent se consacrer aux qualités formelles de l'œuvre⁹⁰. L'harmonie formelle, par la suite considérée d'égale importance à la *mimesis*, prendra de plus en plus de poids par rapport à celle-ci.

Colin Rhodes soutient par ailleurs que les artistes primitivistes vivent dans un état de nostalgie, nostalgie d'un idéal associé à un passé révolu caractérisé par un état de grâce primordial⁹¹. Comme remède à cette nostalgie, les artistes s'inspirent de cultures perçues comme étant moins complexes, telle que l'Europe médiévale, ou de groupes sociaux contemporains, tels que les paysans ou les enfants, qui leur semblent représenter, dans leurs coutumes et attitudes, une survivance de ce passé primitif⁹². L'auteur rapporte d'ailleurs les paroles des philosophes américains Arthur Lovejoy et George Boas, affirmant que le fait de croire qu'une vie plus simple et moins sophistiquée serait plus désirable est caractéristique de l'homme vivant dans un milieu civilisé et complexe⁹³. En parallèle, le théoricien de l'art Rudolf Arnheim stipule que le retour aux notions de base se fait, dans l'histoire de l'art occidental, chaque fois que le

⁸⁸ Colin Rhodes. *Primitivism and Modern Art*, Londres, Thames and Hudson, 1994, p.13. Traduction libre.

⁸⁹ William Rubin (dir.). *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1987, p. 5.

⁹⁰ Ernst Gombrich. *La préférence pour le primitif*, Paris, Phaidon, 2004, p. 184.

⁹¹ Colin Rhodes. *op. cit.*, p. 20.

⁹² *Ibid.*, p. 22.

⁹³ *Ibid.*, p. 20.

niveau atteint est si haut qu'on ne peut pousser plus avant⁹⁴. Conséquemment, les artistes s'inspirent de ce qu'ils trouvent autour d'eux afin de faire une brèche dans la tradition et utilisent dans le cas qui nous intéresse l' « art primitif » pour résoudre leurs problèmes formels, même si ces emprunts sont basés sur des préceptes qui n'appartiennent d'aucune façon aux œuvres originales. Nous remarquons en effet que les artistes ne s'intéressent bien souvent aux œuvres dites primitives que pour leurs qualités formelles sans vraiment s'intéresser à leur signification ou à leur contexte original.

Par ailleurs, nous avons mentionné plus haut que l' « art primitif » ne regroupe pas seulement les productions artistiques des peuples soi-disant primitifs, mais également celles des enfants, des malades mentaux, des paysans ou encore, comme le mentionne Colin Rhodes, « des "outsiders" de la civilisation occidentale qui, tout comme l'artiste, n'entrent pas dans le carcan des standards sociaux et culturels⁹⁵. » Cette appellation du « primitif » ne doit pas être confondue avec celle, en histoire de l'art, des précurseurs d'un mouvement ou d'un renouveau artistique, comme les primitifs italiens. Bien que ceux-ci partagent avec les primitifs qui nous intéressent la qualité « originelle » recherchée par les primitivistes, on retrouve dans les œuvres des primitifs « *outsiders* » – peuples « primitifs », enfants, malades mentaux, etc. – le côté brut et rudimentaire qui en accentue l'authenticité. Gombrich classe d'ailleurs dans la catégorie « primitive » les artistes qui, n'ayant pas appris ou n'ayant pas d'intérêt pour la *mimesis*, représentent ce qu'ils connaissent et non ce qu'ils voient, parce que la représentation graphique selon les lois de la perspective nécessite un apprentissage. Ces artistes souscrivent donc au principe de réduction à des formes compréhensibles⁹⁶. Il est important de noter que la représentation de ce que l'on « connaît » plutôt que de ce que l'on « voit » pourrait également s'appliquer à la représentation du monde intérieur ou de l'inconscient, qui est davantage « connu » que « vu » par l'artiste.

⁹⁴ Rudolf Arnheim dans Jonathan Fineberg. *When we were young, : new perspectives on the art of the child*, Berkley, University of California Press, 2006, p. 19-20.

⁹⁵ Colin Rhodes, *op. cit.*, p. 59. Traduction libre.

⁹⁶ Ernst Gombrich. *La préférence pour le primitif*, Paris, Phaidon, 2004, p. 297.

Il est légitime de se demander pour quelle raison les primitivistes considèrent les primitifs comme étant plus près de leur inconscient que les gens plus « civilisés ». Colin Rhodes tente une réponse en avançant que les primitivistes essaient non seulement d’extirper leur art de la civilisation, mais également de la raison, en s’inspirant des primitifs, des enfants et des « fous » qui, croyaient-ils, avaient accès à la « créativité primordiale⁹⁷». Cette explication s’accorde assez bien avec la définition du surréalisme d’André Breton, tirée de son *Manifeste du surréalisme* : « SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l’absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale⁹⁸. » La création sans l’interférence de la raison semble être selon ces auteurs la porte d’entrée vers l’authenticité tant recherchée. Nous pouvons accepter cette théorie relativement à certains groupes au sein des primitifs, tels que les enfants et les malades mentaux, mais de supposer un manque ou une absence de raison chez les peuples primitifs ou encore les paysans nous semble grossièrement péjoratif. Nous suggérons plutôt que l’absence de formation artistique selon les normes académiques du monde occidental fait en sorte que les cultures périphériques sont considérées comme plus authentiques. N’ayant pas été « souillés » par la haute culture, les primitifs seraient donc perçus à partir des principes rousseauistes et manichéens opposant nature et culture.

Nous pouvons reconnaître l’intérêt de Léon Bellefleur pour les arts premiers en observant deux œuvres en particulier : *Adam et Ève*, une huile sur toile réalisée en 1949 [fig. 2.1] et *Non titré*, une encre de la même année [fig. 2.2]. L’œuvre *Adam et Ève* est caractérisée par une esthétique rappelant l’art tribal, avec ses personnages représentés en pied et de face, très statiques, dont les visages rappellent des masques. Les personnages principaux – un homme et une femme, visiblement Adam et Ève – sont cloisonnés et entourés d’animaux (reptiles, oiseaux, poissons, félins, équidés, bovins, etc.), de plantes

⁹⁷ Colin Rhodes. *op. cit.*, p. 133.

⁹⁸ André Breton. *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1979, p. 36.

et d'autres personnages également circonscrits dans des espaces rectangulaires. Les organes sexuels de l'homme et de la femme, ainsi que ceux de quelques animaux sont apparents, comme on peut le remarquer dans plusieurs sculptures primitives, telles que cette figurine gabonaise représentant un homme [fig. 2.3]. Bellefleur aurait pu vouloir illustrer ici un temps primordial, avant toute civilisation, ce qui justifierait la représentation d'Adam et Ève⁹⁹. Par la même occasion, l'artiste inclut des références à l'art égyptien, par la position des membres supérieurs de ses personnages, ainsi que par l'échelle de grandeur des personnages principaux par rapport aux personnages secondaires. Bellefleur utilise également les formes géométriques simples à profusion, ce qui rejoint, selon Gombrich, une caractéristique importante de l'« art primitif » : la production de motifs décoratifs, qui exclut totalement le mimétisme et qui n'est que qualité formelle¹⁰⁰.

L'œuvre *Non titré* [fig. 2.2], encre de 1949, reproduit encore une fois un motif s'apparentant à un masque tribal, parmi des fleurs, animaux et figures abstraites, toutes entrelacées de fines lignes droites ou tourbillonnantes. Cette œuvre qui n'a jamais été exposée fut trouvée parmi les papiers de l'artiste par Mireille Bellefleur-Attas, quelques années avant son décès. Celle-ci suggère que cette œuvre est un exemple de la transition de l'artiste entre la peinture s'inspirant des dessins d'enfants et de l'« art primitif » et les tendances automatistes qu'il adoptera par la suite. Cette transition s'effectue par le réseau de lignes qui couvre les motifs de départ, comme si l'artiste voulait effacer son idée originale et se séparer de ses habitudes¹⁰¹. À l'époque de la réalisation de cette œuvre, de multiples influences s'offraient à l'artiste par le biais d'Alfred Pellin et des membres de Prisme d'yeux. Tel que mentionné dans le premier chapitre, le groupe explore le primitivisme sous plusieurs formes, soit l'art des enfants, l'art naïf, l'expressionnisme, l'art tribal, etc. Il n'est donc pas étonnant que Bellefleur, au cours de son exploration du primitivisme, débute par un primitivisme plus figuratif, moins en

⁹⁹ Bellefleur mentionne dans une entrevue en fin de carrière qu'il n'a plus la foi en la religion catholique depuis longtemps. On peut donc écarter la signification religieuse de cette référence à Adam et Ève.

¹⁰⁰ Ernst Gombrich. *op. cit.*, p. 187-188.

¹⁰¹ Mireille Bellefleur-Attas. *op. cit.*, p. 102.

rupture avec sa formation académique, pour se diriger ensuite vers un expressionnisme abstrait, suivant les tendances de l'automatisme.

Dans son entrevue à la radio, Bellefleur admet que la lecture des manifestes d'André Breton lui fut d'une aide précieuse dans le développement d'un langage plastique personnel : « [...] après l'arrivée de Pellan et tout ça, puis après mon travail aussi je n'aboutissais pas, je me disais : "Pourtant c'est pas ça ! C'est pas ça que je cherche." Puis ça restait un peu académique. Au point de vue théorique, je ne m'y connaissais pas tellement, mais je me disais que ce n'était pas ça. Alors c'est les Manifestes surréalistes qui m'ont mis sur la voie¹⁰². » Bien qu'il se soit toujours défendu d'être un peintre surréaliste, Bellefleur est séduit par l'idée générale de Breton, c'est-à-dire l'égalité en importance, sinon la supériorité de l'inconscient sur le conscient. Il met en pratique cette théorie afin de se libérer de toutes les influences extérieures et de découvrir un art authentique à sa pensée. Il l'affirme d'ailleurs plus loin dans l'entrevue : « [...] je me suis dit : il faut faire le vide en soi, il faut être très présent, puis alors là se laisser aller. Et puis c'est comme ça que ça a commencé. Là c'était vraiment moi; il n'y avait plus d'emprunt ou si peu, en tout cas, sur le plan plastique. Puis, doucement j'étais de plus en plus conscient de ma peinture, mais au début je me laissais aller complètement¹⁰³. »

Breton établit les bases de l'automatisme dans le *Manifeste du surréalisme* à partir des méthodes d'examen psychanalytiques de Freud, selon lesquelles le patient doit produire « un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence, et qui sont aussi exactement que possible la *pensée parlée*¹⁰⁴. » Cette méthode a donné naissance à l'écriture automatique, sur laquelle nous reviendrons plus tard, puis à l'automatisme pictural développé en Europe par des artistes tels qu'André Masson et plus tard, au Québec par Paul-Émile Borduas. Pourtant, bien que l'automatisme pictural de Breton, dont celui-ci explique les détails dans le *Château*

¹⁰² Entrevue avec Léon Bellefleur par Marcel Bélanger, radio de Radio-Canada, 14 octobre 1980, p. 2-3.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁴ André Breton. *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1979, p. 33.

étoilé, se doit d'être figuratif afin de pouvoir être compréhensible pour le plus large public possible¹⁰⁵, l'automatisme de Borduas sera non figuratif, malgré les dires de son auteur. En effet, Borduas considère que son art est figuratif, représentant la réalité du monde intérieur, monde encore inconnu, mais non moins réel¹⁰⁶.

Bien que Léon Bellefleur n'ait jamais véritablement fréquenté Paul-Émile Borduas, étant engagé dans le groupe d'Alfred Pellan, il mentionne dans son entrevue à Radio-Canada s'être intéressé vivement à son œuvre, réinterprétant à sa manière l'automatisme et ses techniques¹⁰⁷. Dans ses *Commentaires sur des mots courants*, Borduas décrit les trois sortes d'automatisme : l'automatisme mécanique, l'automatisme psychique et l'automatisme surrationnel¹⁰⁸. L'automatisme mécanique n'est pas un produit de la pensée, mais plutôt le fruit d'expérimentations physiques (frottage, plissage, etc.) sur le médium. L'automatisme psychique peut être littéraire ou plastique, et correspond à l'automatisme de Breton décrit plus haut. L'automatisme psychique a d'ailleurs engendré le surréalisme qui, comme le souligne Borduas, « porte davantage sur le sujet traité (idée, similitude, image, association imprévue d'objets, relation mentale) que sur le sujet réel (objet plastique, propre aux relations sensibles de la manière employée)¹⁰⁹. » Le point d'ancrage de l'automatisme surrationnel est donc le sujet réel, soit la matière utilisée par l'artiste. Chaque mouvement du peintre en amène un autre, non préconçu, jusqu'à ce que celui-ci ne puisse modifier son œuvre sans la gâcher. Le sujet de l'œuvre n'est pas précurseur à celle-ci, mais à découvrir par la suite. Borduas affirme même que peu de gens réussissent à résoudre les mystères que renferment les tableaux automatistes : « Seuls les enfants et les simples possèdent ce don merveilleux du contact direct avec la forme sans l'intermédiaire des mots (similitudes), le pouvoir de recréer en eux la réalité émotive de l'objet sous la main, sous les yeux¹¹⁰. » Avec ces enfants et ces « simples », selon une perception primitiviste, nous retrouvons notre noyau primitif qui, non gâché par un apprentissage

¹⁰⁵ Mireille Bellefleur-Attas. *op. cit.*, p. 92.

¹⁰⁶ Paul-Émile Borduas. *Refus Global et autres écrits* Montréal, Éditions Typo, 1990, p. 219-220.

¹⁰⁷ Entrevue avec Léon Bellefleur par Marcel Bélanger, radio de Radio-Canada, 14 octobre 1980, p. 1-2.

¹⁰⁸ Paul-Émile Borduas. *op. cit.*, p. 166-167.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 167.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 173.

superflu, a un esprit encore suffisamment pur pour lire sans difficulté le langage authentique de l'inconscient de l'artiste.

Pellan avait fait de son côté la promotion de l'automatisme auprès de ses compagnons, en l'utilisant toutefois comme un moyen, à l'exemple de Breton, plutôt que comme fin à l'instar de Borduas. Il le révèle d'ailleurs au cours d'une entrevue avec l'auteur Germain Lefebvre : « ... de l'automatisme, j'en avais fait longtemps avant Borduas et Monticelli bien avant moi... À mon avis, l'automatisme n'est qu'une préparation de fond; il faut ensuite élaborer les problèmes, les développer et les achever. [...] L'automatisme tel que conçu par le groupe de Borduas est ce que j'appelle de la peinture facile¹¹¹. » De plus, selon Jean-René Ostiguy, Alfred Pellan utilise l'imagerie fantastique et le symbolisme du rêve plutôt que l'automatisme pour développer son surréalisme¹¹². Léon Bellefleur indique par ailleurs qu'il avait déjà pris connaissance des écrits de Breton avant sa rencontre avec Pellan, mais que celui-ci lui a fait réaliser qu'il pouvait utiliser ces théories afin de se trouver un langage personnel¹¹³.

Dans leur quête respective d'authenticité, Paul-Émile Borduas et Léon Bellefleur partagent également une admiration pour les dessins d'enfants. Alors que Bellefleur est instituteur dans une école primaire, Borduas enseigne les arts plastiques au collègue André-Grasset et au sein de la commission scolaire catholique de Montréal au cours des années 1930. Dans *Projections libérantes*, il relate ces années passées auprès des enfants comme étant une révélation au surréalisme et à l'automatisme. L'observation des enfants en train de dessiner est, pour Borduas, une preuve que le processus créateur ne doit subir aucune entrave afin de s'accomplir pleinement¹¹⁴. Le premier obstacle à la création s'avère, selon Bellefleur et Borduas, l'éducation. Ce dernier mentionne d'ailleurs dans ses *Commentaires sur des mots courants* : « Les dessins d'enfants ne sont si émouvants qu'à cause de leur inaptitude à résoudre rationnellement les

¹¹¹ Alfred Pellan dans Germain Lefebvre. *op. cit.*, p. 111.

¹¹² Jean-René Ostiguy. *Un siècle de peinture canadienne*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1971, p. 52.

¹¹³ Entrevue avec Léon Bellefleur par Marcel Bélanger, radio de Radio-Canada, 14 octobre 1980, p. 6.

¹¹⁴ Paul-Émile Borduas. *op. cit.*, p. 92.

problèmes posés à leur sensibilité. Il suffit au maître d'indiquer un moyen, une solution rationnelle pour qu'aussitôt l'enchantement disparaisse de leurs dessins¹¹⁵. » Bellefleur aura tenu le même discours l'année précédente, en 1947, lors de la publication dans les *Ateliers d'arts graphiques* de son « Plaidoyer pour l'enfant », que nous avons mentionné au chapitre précédent :

L'enseignement du dessin à l'école est néfaste à tous les degrés, et ce n'est pas au nom de l'observation ou de tout autre bobard que l'on pourra justifier un tel état de chose. Le dessin est un art, et un merveilleux moyen d'enrichissement pour l'enfant. Il ne peut servir à aucune autre fin. Pourquoi alors ne pas lui laisser l'entière liberté d'exprimer sincèrement sa propre vision du monde, naïve sûrement, mais sensible, charmante et pleine de grandeur. [...] Ce qui est néfaste par-dessus tout, et absolument insensé, c'est de les obliger à copier [des] objets en leur enseignant tous les trucs académiques. On détruit alors en eux ce qu'il y a de plus sacré : la possibilité de rêver. On leur ferme la voie du mystère et de l'infini. Leur message pourtant serait pour nous une si grande leçon, et pour eux un enrichissement si merveilleux! Vive l'enfant! Vive la grandeur authentique¹¹⁶!

Cette réflexion commune à Borduas et Bellefleur est intéressante, les deux peintres enseignant les arts plastiques à des enfants du niveau primaire. C'est d'ailleurs grâce à la passion de professionnels et artistes implantés dans le milieu éducatif que se transformera peu à peu dans les années 1930 et 1940 l'enseignement des arts plastiques auprès des enfants. Avant les années 1930, les cours de dessin se limitaient au dessin géométrique, au dessin d'observation et au dessin décoratif. Dans les vingt années qui suivront, les enfants auront de plus en plus de liberté, leur créativité étant encouragée, sans toutefois complètement abandonner le dessin d'observation¹¹⁷.

Bellefleur et Borduas partagent donc pendant la décennie 1940 ce désir de créer sans entrave, comme des enfants. Néanmoins, l'automatisme de Bellefleur diffère de celui de Borduas, étant teinté par son apprentissage auprès d'Alfred Pellan. Alors qu'il tente de s'éloigner de la figuration et de l'esthétique des dessins d'enfants, Bellefleur

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 171-172.

¹¹⁶ Léon Bellefleur, « Plaidoyer pour l'enfant » dans Guy Robert. *op. cit.*, p. 33.

¹¹⁷ Suzanne Lemerise. *Du dessin aux arts plastiques : L'héritage moderniste d'Irène Sénécal*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 10-12.

expérimente l'automatisme surrationalnel à la fin des années 1940. Toutefois, il réalise qu'il n'arrive pas à se libérer complètement de l'influence de sa raison lorsque vient le moment de mettre la couleur : il est malgré lui très attentif aux effets chromatiques de sa peinture. Il choisira alors de procéder en deux étapes : il s'abandonne en premier lieu à l'automatisme pur de Borduas, ne se laissant guider que par son instinct. Dans un deuxième temps, il retouche son œuvre en portant attention aux qualités formelles et aux couleurs¹¹⁸. Comme Pellan le suggère, donc, l'automatisme est un point de départ et non une fin en soi. Toutefois, contrairement à Pellan, les expérimentations de Bellefleur le portent de plus en plus vers un abandon complet de la figuration, surtout à partir des années 1950.

L'œuvre *No 71 C* [fig. 2.4] est un témoignage de cette transition de l'artiste de la figuration à l'abstraction, au tournant des années 1950. Cette encre réalisée en 1949 porte les vestiges des thèmes privilégiés par Bellefleur : on discerne des parties d'animaux tels que des serpents, poissons et oiseaux, détails des « monstres inoffensifs »¹¹⁹ qui peuplent l'imaginaire de l'artiste. Ces figures tracées au préalable sont ensuite masquées en partie par des taches d'encre, réparties aléatoirement et couvrant une superficie considérable de l'œuvre. À l'instar de l'encre *Non titré* [fig. 2.2], l'artiste semble vouloir masquer sa pulsion première le portant vers la figuration, mais de façon encore plus systématique dans le cas de *N° 71 C*. Travaillant à l'encre et n'ayant donc pas à reconsidérer son choix de couleurs, Bellefleur inverse ici sa méthode, débutant par des choix conscients (ou peut-être s'agit-il d'automatisme psychique?) et finalisant son œuvre avec la technique de l'automatisme surrationalnel.

En se découvrant des affinités avec les méthodes surréalistes, Léon Bellefleur oriente peu à peu sa production vers l'abstraction lyrique. Considéré comme un mentor, ou du moins, un guide, Alfred Pellan conseille à Bellefleur d'expérimenter avec l'écriture automatique afin de se trouver un langage plastique personnel. L'écriture

¹¹⁸ Mireille Bellefleur-Attas. *op. cit.*, p. 100.

¹¹⁹ Dans la préface de l'album *15 dessins de Léon Bellefleur*, le conservateur Robert H. Hubbard fait référence aux « monstres inoffensifs de Bellefleur », expression qui fut réutilisée à maintes reprises par les journalistes au cours de la carrière de l'artiste.

automatique, ou « automatisme psychique », est la première voie surréaliste d'accès à l'inconscient, et la « grande sœur » de l'automatisme surrationnel. Il est donc incontournable que nous traitions cet aspect d'exploration de l'inconscient.

B – L'écriture automatique

Bien que l'écriture automatique ait été développée au début du XX^e siècle, l'idée générale de l'inspiration liée au « délire » était déjà connue dans l'Antiquité, comme le démontre ce passage d'*Ion* de Platon :

Ce n'est point, en effet, à l'art, mais à l'enthousiasme, à une sorte de délire que les bons poètes doivent tous leurs beaux poèmes. Il en est de même des bons poètes lyriques : semblables aux Corybantes qui ne dansent que lorsqu'ils sont hors d'eux-mêmes, ce n'est pas de sang-froid qu'ils trouvent leurs belles odes, mais sous l'effet de l'inspiration et de l'extase... Le poète est un être léger, ailé et sacré; il est incapable de composer à moins que l'enthousiasme ne le saisisse, ne le jette hors de lui-même et ne lui fasse perdre la raison¹²⁰.

On retrouve également dans l'histoire de la littérature, plusieurs témoignages d'auteurs prétendant qu'ils n'ont eu pratiquement aucun contrôle sur ce qu'ils ont écrit, comme s'ils avaient été « possédés » au moment de la rédaction de leur ouvrage. De grands noms tels que Nietzsche, Goethe, et Rilke disent avoir été frappés d'une inspiration soudaine et incontrôlable au moment de la création. À la différence de ces auteurs, Breton soutient que cette « inspiration » provenant de l'inconscient n'effectue pas un va-et-vient au gré du hasard, mais qu'elle est disponible en tout temps, qu'il suffit de se mettre dans un état de disponibilité afin qu'elle se manifeste. Il insiste également sur le fait que « ce discours [mérite] qu'on y prêtât toujours la plus extrême attention, alors même qu'il [paraît] le plus souvent discordant et *hiéroglyphique*¹²¹. » L'auteur ajoute que dans le cas du surréalisme, l'écriture automatique n'est pas seulement considérée comme une aide à la création littéraire, mais surtout un mode de compréhension de l'individu et du monde. Il le précise d'ailleurs dans sa définition du

¹²⁰ Platon cité dans Michel Carrouges. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950, p. 152-153.

¹²¹ *Ibid.*, p. 162.

surréalisme : « Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie¹²². »

Comme il a été mentionné plus haut, l'écriture automatique d'André Breton dérive des études psychanalytiques de Freud et a été adaptée à la littérature. Le spécialiste de la littérature surréaliste Marcel Murat signale toutefois que Breton désire se distancer des théories de Freud en se rattachant à la littérature, bien qu'il ne nie pas s'en être inspiré¹²³. Breton explique dans son *Manifeste du surréalisme* qu'à la suite d'un épisode nocturne où une phrase insensée¹²⁴ refusait de sortir de son esprit, il note les mots qui le hantent et une série de phrases semblables l'assaillent. Il décide ensuite avec son ami Philippe Soupault de « noircir du papier, avec un louable mépris de ce qui pourrait s'ensuivre littérairement¹²⁵. » Soupault et Breton découvrent alors une écriture qui transcende la conscience et qui offre des possibilités de métaphores et d'images fantaisistes auxquelles ils n'auraient jamais songé dans un contexte normal d'écriture. Ces images sont créées, comme Breton l'explique en citant son ami Pierre Reverdy, non par comparaison de deux éléments, mais par « le rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique...¹²⁶. »

Dans *Le Surréalisme et la peinture*, Breton cite également Edgar Allan Poe à ce propos¹²⁷. Celui-ci évoque le fonctionnement de l'imagination qui, « soit dans le Beau, soit dans le Laid », combine des éléments qui n'ayant jamais été rassemblés, créent un

¹²² André Breton. *op. cit.*, p. 36.

¹²³ Michel Murat. *Une pelle au vent dans les sables du rêve*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992, p. 8.

¹²⁴ « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre. »

¹²⁵ André Breton. *op. cit.*, p. 33.

¹²⁶ Pierre Reverdy cité dans André Breton. *op. cit.*, p. 31.

¹²⁷ Malheureusement Breton n'indique pas d'où provient la citation.

tout inusité dont les caractéristiques de ses composantes ne sont pas reconduites¹²⁸. Ces combinaisons forment des chaînes de mots au sein d'une phrase nommées « associations verbales »¹²⁹. Celles-ci sont caractéristiques de la surréalité, en ce sens qu'elles peuvent parfois être considérées comme des tropes, mais bien souvent, elles ne sont que le fruit d'un collage qui ne peut être lu au second degré (par exemple : « des éléphants à tête de femme »). Ce type d'écriture ne peut être déchiffré simplement, comme un texte ordinaire; les phénomènes discordants exigent de la part du lecteur un décodage dynamique¹³⁰. L'étude des textes automatistes révèle qu'ils sont caractérisés par cette volonté de discordance. En effet, plusieurs types de discours s'entremêlent dans le texte et les différentes catégories de narration se perturbent les unes les autres. Cette incohérence au sein du texte empêche de créer un sens global à la lecture et chaque tentative de narration est tournée en dérision par ces failles répétitives¹³¹.

Le désir de répondre aux critères de l'automatisme psychique de Breton entraîne des pastiches du genre, stéréotypés, allant à l'encontre de l'authenticité visée par l'écriture automatique. En réaction à ce fléau, les surréalistes proposent deux avenues : tout d'abord, les membres du groupe surréaliste doivent promettre de travailler en toute honnêteté afin de préserver l'esthétique surréaliste. Un groupe de pairs juge donc si l'œuvre est authentique ou non. Marcel Murat remarque que « l'authenticité cesse alors d'être une propriété du texte pour devenir un "souci"¹³². » La deuxième proposition consiste en un déplacement de l'esthétique surréaliste du côté éthique; Breton affirme que les « tricheurs » seront abandonnés par la « voix » de l'inconscient et qu'ils seront donc punis par là où ils ont péché, donnant au surréalisme une nouvelle connotation spirituelle¹³³. Le quolibet « pape du surréalisme » attribué à Breton par ses détracteurs prend ici tout son sens.

¹²⁸ André Breton. *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 35.

¹²⁹ Marie-Claire Huot. « L'écriture automatique d'André Breton », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1979, p. 12.

¹³⁰ *Ibid.* p. 22.

¹³¹ *Ibid.*, p. 24-27.

¹³² Michel Murat. *op. cit.*, p. 10.

¹³³ *Ibid.*, p. 10.

Le surréalisme rejoint les fondements primitivistes selon l'essayiste Michel Carrouges, puisque son objectif consisterait en un retour aux sources de l'humanité, « partant de la croyance en un paradis perdu où l'homme vivait [...] en parfaite harmonie avec les forces de la nature et les énergies divines. » Le surréalisme permettrait la récupération de ces facultés, en allant en retrouver les vestiges au plus profond de l'individu¹³⁴. Ce retour aux sources n'est pas sans risque. Marguerite Bonnet, dans sa biographie d'André Breton, rapporte qu'après l'écriture des *Champs magnétiques*, Breton fut en proie à des hallucinations et à des pensées suicidaires pendant quelques mois¹³⁵. Si généralement la censure empêche le flot de pensées de l'inconscient de remonter à la surface du conscient, la rupture prolongée du vase communiquant entre le conscient et l'inconscient comme Breton et Soupault l'ont expérimentée en 1919 peut potentiellement mener à la folie. Heureusement, Breton réussit à surmonter ce problème et poursuit la pratique de l'automatisme psychique durant plusieurs années. Néanmoins, cet épisode rappelle que l'écriture automatique n'est pas un chemin facile à emprunter, tout désigné pour les poètes « paresseux ». Bonnet affirme qu'au contraire, « elle impose à celui qui ne veut plus être que le récepteur le plus fidèle possible de la parole intérieure une tension difficile à maintenir entre les pôles opposés de l'abandon et de la vigilance¹³⁶. »

« L'invention » de l'écriture automatique par Breton, au moment de la création des *Champs magnétiques*, correspond pour les surréalistes à un moment historique, le commencement d'un mythe. Sa méthode est relatée dans le *Manifeste du surréalisme*, écrit cinq ans après les *Champs magnétiques*. Marcel Murat soulève le fait que le processus d'écriture des *Champs magnétiques* fut plus élaboré que ce que Breton décrit dans son *Manifeste du surréalisme*. Les notes que Breton ajoute aux marges des *Champs magnétiques* en 1930 nous renseignent sur des « paramètres d'invention » qu'il aurait utilisés, tels que des variations de vitesse et des choix préalables de thèmes ou de tonalité affective. Le texte final serait également modifié de sa version originale,

¹³⁴ Michel Carrouges. *op.cit.*, p. 35.

¹³⁵ Marguerite Bonnet. *André Breton*, Paris, Librairie José Corti, 1975, p. 188-189.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 163.

l'auteur usant de montage, de collage puis de correction avant la publication¹³⁷. L'écriture automatique en tant que forme littéraire est donc un sujet difficile à étudier, puisque même son inventeur en respecte plus ou moins la théorie. Ses paramètres dans la version plastique sont naturellement modifiés avec l'automatisme surrationnel de Borduas, comme nous avons pu le constater dans les pages précédentes, mais il est également utilisé dans sa forme littéraire comme point de départ à une œuvre visuelle.

André Masson sera parmi les premiers artistes visuels à se joindre au groupe surréaliste et à créer des dessins automatiques. Dans le dessin automatique, la ligne perd sa fonction originelle de circonscription de la forme, elle devient pur signe, la trace de l'artiste. La transposition du dessin automatique en peinture s'avérera un problème, tel que l'avait vécu Borduas en passant de l'acrylique à la peinture à l'huile : le changement de médium cause instantanément une perte de spontanéité. Après avoir tenté quelques expérimentations à l'aide de seringues à pâtisserie, Masson se consacre pendant quelque temps à ses tableaux de sable. En répandant de la colle sur un canevas placé à l'horizontale, puis en faisant adhérer du sable aux surfaces collantes, il crée son œuvre dans le même esprit que ses dessins automatiques, dirigés par sa gestuelle seule. Dans son livre *Le surréalisme et la peinture*, Breton parle d'ailleurs de Masson en ces termes :

La main du peintre s'*aile* véritablement avec lui : elle n'est plus celle qui calque les formes des objets mais bien celle qui, éprise de son mouvement propre et de lui seul, décrit les figures involontaires dans lesquelles l'expérience montre que ces formes sont appelées à se réincorporer. La découverte essentielle du surréalisme est, en effet, que, sans intention préconçue, la plume qui court pour écrire ou le crayon qui court pour dessiner, file une substance infiniment précieuse dont tout n'est peut-être pas matière d'échange mais qui, du moins, apparaît chargée de tout ce que le poète ou le peintre recèle alors d'émotionnel¹³⁸.

Ce type d'utilisation de l'automatisme dans l'art reprend les principes de l'écriture automatique, mais plutôt que d'écrire des mots sur une feuille, l'artiste trace

¹³⁷ Michel Murat. *op. cit.*, p. 12.

¹³⁸ André Breton. *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 67-68.

des lignes. Les artistes peuvent également débiter avec l'écriture automatique, puis transposer les thèmes qui en ressortent sur la toile.

La méthode de Salvador Dali se rapproche de cette idée. Celui-ci prend conscience de ses troubles paranoïaques et les utilise comme base de son processus créatif. La paranoïa est un délire d'interprétation du réel, où celui-ci est surinterprété en fonction des désirs du patient. Dali développe donc la théorie de la paranoïa-critique, qu'il applique tant dans ses œuvres que dans sa vie. La paranoïa-critique consiste en une projection des désirs de Dali sur la réalité, puis d'une absorption de cette réalité. Cette réalité modifiée, teintée de sa subjectivité, est ensuite projetée sur ses toiles ainsi que sur son entourage, et présentée comme une donnée objective. Contrairement à Masson et aux artistes d'avant-garde en général, Salvador Dali peint généralement dans un style classicisant inspiré de la Renaissance. La projection de son inconscient sur la toile ne se fait que dans le sujet, aucunement dans le geste. Dali soutient que la peinture de la Renaissance, telle que les œuvres de Raphaël ou Léonard de Vinci, n'est pas une imitation du réel, mais une représentation de la réalité idéalisée, comme il entend le faire avec sa paranoïa-critique.

Tout comme l'écriture automatique, l'art de Dali se veut narcissique et force le spectateur à entrer dans son univers, sans possibilité d'interprétation personnelle. La clé de lecture n'est pas dévoilée afin que l'artiste puisse garder le contrôle de son œuvre et maintenir la fascination du spectateur. Toutefois, comme le souligne Laurent Jenny à propos de l'écriture automatique, « faite pour être lue "par tous", elle encourt le risque de n'être effectivement lue par personne, moins parce que sa productivité est infinie et donc dépourvue de toute valeur de rareté, que parce qu'elle est sans adresse. Émergeant sans aucune visée de l'autre, elle se déploie en une expansion indéfiniment narcissique¹³⁹. » Narcissiques et hermétiques, certes, mais contrairement aux *Champs magnétiques* de Breton et Soupault, les œuvres de Dali fascinent et intriguent un très large public encore aujourd'hui.

¹³⁹ Laurent Jenny, « L'automatisme comme mythe rhétorique », dans Michel Murat. *op. cit.*, p. 31.

Dans le cas de Pellan et de Bellefleur, leurs productions se trouvent entre les deux pendants du surréalisme que sont les œuvres de Masson et de Dalí. Pellan se situe un peu plus du côté du surréalisme « académique » de Dalí, en ce sens que tout en s'inspirant du rêve, il n'abandonne jamais réellement la figuration, tandis que Bellefleur se rapproche davantage de l'automatisme. Bien que Pellan n'ait jamais accepté l'étiquette surréaliste, il admet s'être intéressé vivement aux écrits de Breton, qu'il fréquente pendant son séjour à Paris, ainsi que d'avoir admiré les productions surréalistes, particulièrement celles de Dalí¹⁴⁰. Dans son désir de liberté sans compromis, il emploie certains principes du surréalisme, tels que l'utilisation du rêve, sans faire partie du groupe. Cette attitude lui permet de peindre sans risquer de se faire accuser d'être trop peu surréaliste au goût du clan de Breton¹⁴¹. Quelques œuvres seulement pourraient être considérées comme automatistes, telle que l'huile sur toile intitulée *Sous terre* [fig. 2.5], datant de 1938. Cette œuvre est caractérisée par une gestuelle plus libre que ce que l'on retrouve généralement dans les peintures de Pellan, et bien que le peintre nous indique qu'il s'agit peut-être d'un paysage « sous-terrain », aucun motif n'est vraiment identifiable. Germain Lefebvre décrit cette œuvre comme « un étrange voyage imaginaire sous l'écorce terrestre où des forces inconnues s'affrontent ou se conjuguent¹⁴². » La majorité des œuvres de Pellan à « tendance surréaliste » sont figuratives, telle que *Le sixième sens* [fig. 2.6], de 1954, qui démontre une figuration poétique, inspirée du rêve. Comme le souligne Michel Carrouges, le rêve transmet le contenu de l'inconscient par l'image, tandis que l'écriture automatique le fait par les mots¹⁴³, c'est pourquoi nous pouvons supposer que les peintres s'inspirant des rêves pour créer seraient davantage tentés par la figuration.

Léon Bellefleur indique dans son entrevue à Radio-Canada que bien qu'il ait déjà pris connaissance des manifestes de Breton, c'est Pellan qui lui fera réaliser qu'il peut utiliser l'écriture automatique comme point de départ à ses œuvres. Il mentionne ensuite que ce qui lui a le plus servi dans l'élaboration de ses œuvres fut « le langage du

¹⁴⁰ Germain Lefebvre. *op. cit.*, p. 100.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 100.

¹⁴² *Ibid.*, p. 35.

¹⁴³ Michel Carrouges. *op. cit.*, p. 179.

subconscient, le murmure du subconscient¹⁴⁴. » Néanmoins, dans les années 1940, Bellefleur n'est pas encore prêt à abandonner la figuration, et en voulant libérer sa gestuelle, il navigue entre deux mondes. L'œuvre *Cirque IV* [fig. 2.7], réalisée en 1947, est un exemple de ce compromis. Interprétation « bellefleurienne » du dessin automatique, cette encre se rapproche de l'abstraction, tout en conservant un amalgame de signes reconnaissables, à l'instar de l'*Évasion* [fig. 2.8] de Pellan par exemple. Les lignes tracées conservent une qualité organique, que l'on peut associer à des formes humanoïdes bien que quelque peu monstrueuses. Mais contrairement à Pellan, et comme Masson, Bellefleur n'a pas de plan final pour son œuvre avant d'appliquer le médium sur le canevas : en ce sens, il travaille dans l'esprit de l'écriture automatique. Il l'explique d'ailleurs dans une entrevue avec Guy Robert : « Pour le signer, oui, c'est moi, mais pour le faire, c'est moins clair : c'est ma main, bien sûr, mais c'est aussi autre chose, comme un souffle ou un courant qui passe en moi. On peut appeler ça l'intuition, l'instinct, l'inspiration, et c'est une façon de le dire qui en vaut bien d'autres. Je ne m'interroge pas beaucoup sur ces questions, comme je n'ai jamais de plans ou de programmes en commençant une œuvre¹⁴⁵. » *Cirque IV* est ainsi construit au hasard de la plume de l'artiste, chaque forme suggérant la suivante.

C – Le rêve

Bien que l'écriture automatique soit un aspect fondamental de la doctrine surréaliste, les artistes découvrent que le rêve est également une voie intéressante d'exploration de l'inconscient. Sigmund Freud sera le premier à s'intéresser au contenu même du rêve. Selon Freud, le rêve contient des éléments de l'inconscient, travestis par la censure de la conscience due à la pression morale. Toutefois, pendant les périodes de sommeil, l'inconscient prend le dessus et le rêve vient organiser celui-ci avec son langage particulier. Freud signale que le rêve se compare mieux à un système d'écriture qu'à un langage, puisqu'il est constitué de symboles, comme des hiéroglyphes égyptiens¹⁴⁶. André Breton partage l'idée de Freud, déclarant dans *Les Vases*

¹⁴⁴ Entrevue avec Léon Bellefleur par Marcel Bélanger, radio de Radio-Canada, 14 octobre 1980, p. 8.

¹⁴⁵ Léon Bellefleur cité dans Guy Robert. *op. cit.*, p. 9.

¹⁴⁶ Sarah Kofman. *L'enfance de l'art*, Paris, Payot, 1970, p. 46-47.

communicants que le rêve, tout comme l'œuvre d'art, le cadavre exquis et la poésie, est doté d'un contenu latent qui ne doit pas être évident à première vue, mais qui peut être révélé à la suite d'une analyse¹⁴⁷. Cette analyse vise à comprendre et déprogrammer le mécanisme de censure qui travestit les pensées et les désirs du rêveur en déchiffrant le sens des éléments du rêve.

Freud établit également une analogie entre l'analyse des rêves et celle des œuvres d'art. Selon le psychanalyste, l'art a forcément un message à communiquer, et bien qu'il soit parfois difficile à déchiffrer, cela demeure quand même un de ses objectifs importants. La philosophe Sarah Kofman prétend toutefois que le rêve a comme but premier de demeurer incompris par le rêveur et propose le compromis suivant : « l'œuvre d'art est l'intermédiaire entre le rêve et l'écriture archaïque. Comme le rêve, elle ne parle pas et son but dernier n'est pas la communication. Comme lui, dans une certaine mesure, elle cherche à dissimuler son sens. Mais comme l'écriture, elle doit rester compréhensible, quoique la nature du matériau dont elle use doive la forcer à inventer un système d'expressivité propre produisant la signifiante de ses signifiants¹⁴⁸. » À l'instar de Freud, nous croyons en la communicabilité de l'œuvre d'art, bien que nous n'ayons pas de position tranchée sur celle du rêve. Freud affirme pour sa part que le rêve produit lui aussi sa propre symbolique, et que chaque système symbolique est différent chez chaque rêveur, comme chaque artiste développe son propre style. À partir de l'œuvre d'un artiste en particulier, on pourrait donc analyser, selon Freud, les rêves de cet artiste. Il utilisera d'ailleurs la méthode d'analyse des rêves pour interpréter les œuvres d'art, en tentant de « découvrir l'archaïque sous ce qui semble nouveau » et de « comprendre les thèmes des œuvres empruntées à une mémoire collective ou individuelle¹⁴⁹. »

La référence de Freud relativement à la mémoire collective est surprenante, car celui-ci réfute le concept d'inconscient collectif, affirmant que l'inconscient est formé des souvenirs et des instincts individuels, refoulés. Breton se penche également sur la

¹⁴⁷ André Breton. *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 1996 (1955), p. 64-65.

¹⁴⁸ Sarah Kofman. *op. cit.*, p. 50.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 77.

notion de mémoire collective dans son Second manifeste : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point¹⁵⁰. » Il est curieux de constater que Breton, puis Borduas et enfin Bellefleur, font tous trois des références à l'inconscient collectif, alors que Breton se base sur les écrits de Freud pour élaborer ses techniques automatistes. Le concept d'inconscient collectif est élaboré par Carl Gustav Jung, et consiste en une partie de la psyché humaine qui serait commune à tous les hommes, depuis les temps immémoriaux jusque dans un futur lointain.

Léon Bellefleur a lu des ouvrages tant de Freud que de Jung, malgré leurs positions différentes sur divers aspects de leurs recherches. À propos de l'inconscient collectif, il semble pencher davantage du côté de Jung, y faisant des références assez explicites à plusieurs reprises au cours de sa carrière. Il est assez limpide à ce sujet dans une entrevue accordée au journal *Le Devoir*, en 1977 :

Je ne peux pas peindre pour peindre. J'ai toujours peint pour m'exprimer. Pour trouver ou retrouver quelque chose. Pour découvrir des lieux de mémoire. Tant de mondes ont existé avant nous. On charrie tellement de choses, et pourquoi pas des images. On peut peut-être retrouver des images, non seulement dans notre enfance, dans le subconscient, mais peut-être avant aussi. Des images qui nous ont été transmises et transportées par nos ancêtres les plus lointains. Je crois que l'homme se dépasse par le passé autant que par l'avenir. On passe quatre-vingts ans sur terre : il y a tellement en avant, il y aura tellement après. On ne sait pas tout ce qu'on peut trouver! C'est cette pensée qui m'aide beaucoup à vivre et qui m'aide à travailler¹⁵¹.

Guy Robert suggère également que l'enfance dont s'inspire l'artiste pendant les années 1940 ne soit pas basée sur des souvenirs de sa propre enfance, ou encore l'enfance freudienne et tous ses refoulements inconscients, mais plutôt l'enfance jungienne, primordiale, partagée dans l'inconscient collectif depuis l'origine des

¹⁵⁰ André Breton. *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1979, p. 73.

¹⁵¹ Jean Royer. « Le peintre et la poésie », *Le Devoir*, 17 décembre 1977, p. 41.

temps¹⁵². Jung compare la présence de cette psyché universelle dans l'inconscient de chaque être humain, peu importe leur âge et leur origine, à la présence des « stades de l'évolution physiologique de l'humanité » dans les gènes d'un embryon¹⁵³.

Selon Carl Jung, le rêve est un porteur de sens, une sorte de « messenger de l'inconscient ». L'inconscient serait influencé tant par nos expériences diurnes que par la mémoire collective. Cette mémoire collective est composée d'archétypes, ceux-ci étant des « images primordiales » ou des symboles, communs à tous les êtres humains et se rapportant aux mêmes émotions ou instincts¹⁵⁴. On les retrouve généralement dans les rêves symboliques. En contrepartie, l'expression d'images et d'émotions primitives dans les rêves est qualifiée par Freud de « résidus archaïques ». Jung explique que selon son collègue, ces résidus seraient présents dans l'inconscient individuel des gens par transmission d' « éléments psychiques datant de temps lointains qui survivent dans l'esprit de l'homme¹⁵⁵. » Freud reconnaît donc l'existence de thèmes primitifs récurrents dans l'inconscient et transmis par les rêves, mais il les considère comme étant simplement héréditaires. Jung est contre cette approche et juge qu'il faille la rejeter. Selon lui,

les associations et les images de cette sorte font partie intégrante de l'inconscient [collectif]. Elles constituent un point entre la manière dont nous exprimons notre pensée de façon consciente, et un mode d'expression plus primitif, plus coloré, plus imagé. De plus, ce mode d'expression s'adresse directement à nos sentiments et à nos émotions. Ces associations « historiques » sont le lien entre l'univers rationnel de la conscience, et le monde de l'instinct¹⁵⁶.

La nuance entre ces « résidus archaïques » et les archétypes de Jung est donc assez mince. Malgré tout, Freud n'a jamais accepté d'intégrer le concept d'inconscient collectif à la psychanalyse.

¹⁵² Guy Robert. *op. cit.*, p. 211.

¹⁵³ Carl Gustav Jung. *L'homme et ses symboles*, Paris, Pont Royal, 1964, p. 99.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 67-68.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 47.

À l'instar de Jung, Freud reconnaît l'intérêt de la symbolique des rêves, il est d'ailleurs, rappelons-le, le premier à le faire. Il souligne toutefois dans *L'interprétation des rêves* que cette symbolique n'est pas unique aux rêves, « on la retrouve dans toute l'imagerie inconsciente, dans toutes les représentations collectives, populaires notamment : dans le folklore, les mythes, les légendes, les dictons, les proverbes, les jeux de mots courants : elle y est même plus complète que dans le rêve¹⁵⁷. » L'avantage du rêve est qu'il réfère à l'inconscient d'un individu en particulier. Freud déclare que la fonction générale du rêve est de satisfaire le rêveur, combler ses désirs inassouvis, et que tout élément du rêve provient de l'expérience vécue¹⁵⁸. Jung prétend plutôt que le rêve trouve son utilité en rétablissant l'équilibre psychique du rêveur, en l'« informant » sur ses fautes morales et de comportement (par exemple, un homme avec des projets trop ambitieux rêvera qu'il vole ou qu'il tombe) par un symbolisme contenant tant d'énergie psychique que le rêveur n'a d'autre choix que d'y prêter attention¹⁵⁹. Ainsi, l'inconscient serait capable de recueillir des faits et d'en tirer des conclusions, puis de les communiquer à l'aide d'archétypes. Notre intérêt envers les théories de Jung est davantage ciblé vers le concept d'inconscient collectif, car la notion de primitif s'y retrouve et c'est également un aspect ayant retenu l'attention de Bellefleur.

Jung explique dans *L'homme et ses symboles* que l'homme moderne a perdu contact avec son inconscient en apprenant à contrôler ses instincts. L'homme primitif, en revanche, serait beaucoup moins rationnel et donc plus « naturel ». Le processus de civilisation crée une brèche de plus en plus profonde entre le conscient rationnel et l'inconscient instinctif. Heureusement, comme le dit le psychanalyste, « nous n'avons pas perdu ces couches instinctives fondamentales. Elles font [...] partie de l'inconscient, bien qu'elles ne puissent plus s'exprimer autrement que par le langage des images oniriques. Ces phénomènes instinctifs, qu'on ne reconnaît pas toujours pour tels, car ils se manifestent sous une forme symbolique, jouent un rôle vital dans ce que j'ai appelé la

¹⁵⁷ Sigmund Freud. *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973 (1926), p. 301.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵⁹ Carl Gustav Jung. *op. cit.*, p. 49.

fonction de compensation des rêves¹⁶⁰.» Cette fonction de compensation est le rétablissement de l'équilibre psychique que nous avons mentionné plus haut.

Les symboles présents dans le rêve auraient comme fonction complémentaire de « réintroduire l'esprit originel de l'homme » dans sa conscience civilisée, Jung avançant que l'inconscient constituait, dans les premiers temps de l'humanité, l'esprit entier de l'homme¹⁶¹. Cet esprit originel serait donc encore présent dans l'inconscient de l'homme moderne, mais étouffé par la conscience en temps de veille. En période de sommeil toutefois, l'énergie psychique primitive se manifeste dans les rêves, en communiquant par symboles oniriques les pulsions et instincts fondamentaux, généralement ignorés par l'esprit conscient. Ce sont ces instincts fondamentaux qui contribueraient à rétablir l'équilibre de l'homme civilisé, ses énergies psychiques étant nécessaires à son bien-être.

Par ailleurs, Jung utilise aussi la « loi de la récapitulation » de Haeckel, qu'il applique à l'esprit humain. Il y transpose cette théorie selon laquelle l'ontogénie récapitule la phylogénie, en stipulant que tout comme l'esprit humain a évolué depuis l'homme primitif jusqu'à l'homme moderne, non seulement l'esprit d'un individu évolue de la naissance à l'âge adulte, mais dans l'esprit de cet individu, se déploient en différentes « strates », chaque niveau d'évolution de l'esprit. Autrement dit, dans l'esprit d'un même individu il est possible de retrouver sous sa conscience actuelle, l'état de conscience de son enfance, et dans l'inconscient collectif, les instincts primitifs des premiers hommes. Jung ajoute également que chez un jeune enfant, des vestiges de l'inconscient collectif résident plus près de sa conscience, celle-ci n'étant pas encore tout à fait développée et ne pouvant donc pas dominer complètement l'inconscient. La « psyché préhistorique » est alors davantage ancrée dans son identité¹⁶². Nous aurions donc ici une réponse à notre question préalable concernant la raison pour laquelle l'enfant serait considéré comme étant plus près de son inconscient.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 98.

¹⁶² *Ibid.*, p. 98-99.

Dans le domaine du rêve, outre Jung et Freud, Léon Bellefleur est fortement influencé par la poésie, mais plus particulièrement par la prose de Gérard de Nerval. Gérard de Nerval est un écrivain français d'inspiration romantique ayant vécu dans la première moitié du XIX^e siècle. Interné à quelques reprises à la suite d'un délire hallucinatoire, il s'enlève la vie lors de la nuit de Noël 1855. Ces épisodes de folie furent fructueux pour Nerval d'un point de vue littéraire, l'auteur vivant ses internements comme des périodes où l'inspiration ne le quittait pas, où il produisait des vers d'une qualité et d'une sensibilité inégalée. *Aurélia*, la dernière œuvre de Nerval, traite justement de ce délire créateur et de « l'épanchement du songe dans la vie réelle¹⁶³. » Le récit d'*Aurélia* se concentre sur la perte d'un amour passionnel entraînant une suite de crises de folie lors desquelles Nerval donne corps à sa bien-aimée disparue sous différents avatars et tente de réparer ses fautes. La particularité de cet ouvrage est le passage incessant de la folie à la lucidité, ou du rêve à la réalité, qui porte l'auteur et le lecteur à se questionner sur le lien qui unit la veille et le sommeil. Nerval achève d'ailleurs son récit sur cette réflexion :

N'est-il pas possible de dompter cette chimère attrayante et redoutable, d'imposer une règle à ces esprits des nuits qui se jouent de notre raison? Le sommeil occupe le tiers de notre vie. Il est la consolation des peines de nos journées ou la peine de leurs plaisirs; mais je n'ai jamais éprouvé que le sommeil fût un repos. Après un engourdissement de quelques minutes une vie nouvelle commence, affranchie des conditions du temps et de l'espace, et pareille sans doute à celle qui nous attend après la mort. Qui sait s'il n'existe pas un lien entre ces deux existences et s'il n'est pas possible à l'âme de le nouer dès à présent¹⁶⁴?

L'intérêt de Bellefleur pour Nerval est mentionné par Guy Robert dans *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre* suite à ses entrevues avec l'artiste, mais les références à *Aurélia* spécifiquement sont faites par son ami Robert Marteau dans un article du journal *Le Devoir* publié après sa visite à l'atelier de l'artiste. Exposant l'importance d'*Aurélia* pour Bellefleur, Robert Marteau précise : « Fondamental est chez Bellefleur l'épanchement des mondes l'un en l'autre, et les frontières voyagent, elles se font

¹⁶³ Gérard de Nerval. *Aurélia*, Paris, Pocket, 1994 (1855), p. 174.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 234.

perméables; et les pays, les objets, les taches, les encres et les pigments reviennent par osmose ayant baigné dans l'inconnu¹⁶⁵. » Ces mondes qui s'épanchent l'un dans l'autre sont évidemment le rêve et la réalité. André Breton se questionne également au sujet de la frontière séparant le rêve et la réalité, ne comprenant pas pourquoi l'on accorde plus d'importance à la réalité de veille qu'à celle du sommeil, le rêve. Il est, d'après lui, important de « faire valoir ce qui peut exister de commun entre les représentations de la veille et celles du sommeil. C'est seulement, en effet, lorsque la notion de leur identité sera parfaitement acquise que l'on parviendra à tirer clairement parti de leur différence, de manière à renforcer de leur *unité* la conception matérialiste du monde réel¹⁶⁶. » Par « l'acquisition de la notion de l'identité » de la veille et du sommeil, nous comprenons que Breton veut signifier la compréhension du fonctionnement psychique aux moments de l'éveil et du rêve. La « réalité du rêve » devient un sujet de réflexion important pour Léon Bellefleur à partir de la fin de la décennie 1940, et il influencera sa production artistique jusqu'à la fin de sa carrière.

La recherche du « mythe de l'origine » à travers le rêve se concrétise dans des œuvres telles que *Terreur des pierres* [fig. 2.9], une huile de 1949. C'est au tournant de la décennie 1950 que Léon Bellefleur se libère de la figuration inspirée de l'art des enfants et s'oriente de plus en plus vers l'abstraction lyrique. Guy Robert avance toutefois que ce tableau demeure d'esprit enfantin, puisque sans dessiner comme le ferait un enfant, Bellefleur tente d'illustrer ici les terreurs imaginaires de l'enfance, lorsque le cauchemar (ou le rêve) se mêle à la réalité. Robert rappelle que l'enfance n'est pas constituée que de ces moments de naïveté heureuse communs aux êtres purs. Elle amorce aussi les apprentissages du mensonge, de la ruse, les premières déceptions, les premières douleurs. L'imaginaire de l'enfance est fertile, car il n'est pas encore jumelé à cette raison qui explique l'inexplicable, et l'enfant se crée des frayeurs de toutes pièces alimentées par son inconscient. Robert ajoute : « chez Bellefleur, l'enfance semble constituer la source originelle et intarissable, [...] en un sens jungien que l'âme de toute l'humanité renaît dans l'enfance de chacun en un merveilleux et vaste rêve que

¹⁶⁵ Robert Marteau. « Visite à Léon Bellefleur », *Le Devoir*, 21 avril 1979. (Page non disponible : photocopie d'article tirée du dossier d'artiste de l'UQAM).

¹⁶⁶ André Breton. *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 1996 (1955), p. 127.

l'adulte oublie ou saccage, mais dont l'artiste s'emploie à transcrire les visions, comme un alchimiste inspiré¹⁶⁷. » Dans l'œuvre *Terreur des pierres*, Bellefleur illustre ces visions oniriques, vestiges d'un inconscient primitif commun, selon l'artiste, à tous les hommes.

Ces chimères venues des rêves peupleront l'art de Léon Bellefleur jusqu'à la fin de sa prolifique carrière, se métamorphosant avec les années, mais provenant toujours de la même source : l'inconscient collectif. L'artiste explique sa pensée à Guy Robert en ces termes : « Il y a tellement de choses qui dorment au fond de l'esprit, des souvenirs d'il y a quelques années, des images encore fraîches de l'enfance, et aussi des images plus floues qui viennent des lointains ancêtres, du fond du subconscient, du début de l'humanité, et même d'avant, et aussi peut-être après nous : il n'y a plus de limites, autour de ma petite vie, perdue dans ce flot immense¹⁶⁸... » En peignant ce qu'il nomme « l'imaginaire », Bellefleur ne cherche pas à représenter des sujets fantaisistes, mais l'imaginaire « authentique », c'est-à-dire ce qui provient de l'inconscient collectif, commun aux hommes du passé, du présent et du futur, dans un souci d'authenticité.

À la fin des années 1980, Bellefleur entreprendra une de ses dernières séries nommée *Des Rêves et du Hasard* [fig. 2.10], série toujours habitée par ce désir d'illustrer l'activité de l'inconscient. Le « hasard » de cette série d'une dizaine d'œuvres réfère sans doute à la technique automatiste utilisée par l'artiste depuis la fin des années 1940. Bellefleur perfectionne donc sa méthode pendant une quarantaine d'années, celle-ci devenant de plus en plus personnelle avec le temps, mais l'objectif premier du retour aux sources, le désir d'illustrer le merveilleux et le mystérieux demeurent toujours aussi fervents. Le travail n'est jamais terminé pour le peintre en quête d'absolu : « [...] et si je continue à peindre, c'est au fil de cette Quête, qui m'a d'abord permis de découvrir une sorte de passage secret vers le subconscient, l'instinct profond, vers des réserves insoupçonnées et apparemment inépuisables, qui appartiennent à toute l'humanité, à

¹⁶⁷ Guy Robert. *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Iconia, 1988, p. 211.

¹⁶⁸ Léon Bellefleur cité dans Guy Robert. *op. cit.*, p. 15.

l'Univers¹⁶⁹.» On pourrait qualifier de « primitivisme primordial » ce désir d'authenticité portant l'artiste à vouloir remonter aux sources de l'inconscient collectif, l'inconscient originel partagé par l'humanité entière, nourrissant encore leurs rêves.

L'exploration de l'inconscient est fondamentale dans la démarche artistique de Léon Bellefleur, qui a expérimenté avec le primitivisme, l'automatisme et l'exploration des rêves dans une recherche d'authenticité. Ces méthodes reliées au surréalisme le rapprochent de ce mouvement, sans jamais que l'artiste ne s'y reconnaisse vraiment, jugeant la peinture surréaliste d'inspiration trop littéraire. Il s'identifie davantage à la poésie de Lautréamont, Nerval, Baudelaire et Rimbaud avec leurs horizons incertains et leurs hasards heureux, rappelant l'écriture automatique de Breton. C'est dans cet esprit qu'il entreprend quelques tentatives automatistes, en tentant de reproduire l'inédit. Dans sa quête d'authenticité, l'exploration du rêve le porte également à se questionner sur la notion de réalité, en comparant la réalité du rêve à celle de l'éveil. Il touchera aussi au concept de réalité par le biais des théories sur le jeu, le sujet de notre prochain chapitre. Associé à l'enfance et au plaisir, le jeu peut être une méthode d'expérimentation artistique singulière, mais tout indiquée pour l'artiste en quête d'authenticité primitive.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 11.

Chapitre 3

Le jeu

A – La création en tant que jeu

Suite à notre observation des œuvres de Léon Bellefleur produites entre les années 1945 et 1950, nous avons remarqué que le jeu est un concept récurrent dans sa production artistique, particulièrement à partir de 1947, soit au moment où Bellefleur s'adonne régulièrement au cadavre exquis. Cette pratique ludique nourrit ses œuvres subséquentes où nous retrouvons à plusieurs reprises des motifs de jeux et de jouets d'enfants. Ainsi, tout comme le dessin d'enfant, le jeu est un outil pour l'artiste afin d'atteindre l'authenticité « primitive » de l'enfant.

À l'instar des dessins d'enfants, le véritable intérêt pour le jeu en tant qu'objet d'étude n'a pas eu lieu avant les XVII^e et XVIII^e siècles. Auparavant, le jeu n'était considéré qu'un divertissement sans importance pour l'existence humaine. Aristote, dans *Éthique à Nicomaque*, explique que le jeu est une source de plaisir et une activité qui se suffit à elle-même, sans objectif ultérieur. Sa seule raison d'être, selon le philosophe, est de permettre un délassement entre deux périodes de travail, puisque l'être humain éprouve de la difficulté à travailler physiquement ou intellectuellement pour de longues périodes ininterrompues. Quelque quinze siècles plus tard, Thomas d'Aquin tiendra le même discours dans sa *Somme théologique*, ajoutant que le jeu a aussi l'utilité de cultiver la bonne humeur chez les joueurs, une vertu nécessaire pour la vie en société¹⁷⁰. Néanmoins, le théologien spécifie que la pratique du jeu en tant que délassement, pour être bénéfique, doit être circonscrite dans le temps et ne doit pas être pratiquée avec passion.

Les mathématiciens commenceront à s'intéresser aux jeux de hasard dès la fin du XV^e siècle, et de cet intérêt naîtra la branche de mathématiques de l'étude des probabilités. Ainsi, au cours des siècles suivants, les savants s'intéressent à des jeux de pur hasard tels que les dés, laissant de côté les jeux d'adresse et d'esprit, comme les

¹⁷⁰ Colas Duflo. *Le jeu de Pascal à Schiller*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 19.

échecs ou les dames. À la même époque, le philosophe et scientifique allemand Gottfried Wilhelm Leibniz formule le souhait à plusieurs reprises, dans sa correspondance, d'étudier les jeux élaborés par l'homme, parce que l'étude du jeu pourrait fournir « des enseignements précieux pour l'art d'inventer¹⁷¹. » En effet, Leibniz soutient que tous les jeux, et non seulement ceux de hasard, sont dignes d'intérêt puisqu'ils sont des traces de la créativité humaine, non seulement dans la conception, mais également dans la participation à ces jeux. La créativité est stimulée lors du jeu, puisque c'est à ce moment que l'esprit fonctionne le plus librement, évacué de la contrainte du réel et évoluant dans un contexte de plaisir. C'est donc à partir de cette époque que le jeu n'est plus considéré comme une simple détente, grâce aux mathématiciens s'intéressant aux lois des probabilités et à des penseurs comme Leibniz, qui affirment que « le jeu doit être étudié parce qu'il offre un espace privilégié où s'exerce l'intelligence humaine¹⁷². »

Les théories d'Aristote et de Thomas d'Aquin contiennent plusieurs thèmes concernant le jeu qui seront répétés à travers les siècles. L'idée que le jeu est le contraire de l'activité sérieuse, car il est considéré comme puéril, en est un. L'idée que le jeu est un acte qui porte sa propre fin en lui-même en est un autre. Les études contemporaines sur le jeu ont tendance à adopter des conclusions similaires, mais d'un point de vue favorable. Ainsi, dans son article *Pour une ontologie du jeu*, le philosophe Eugen Fink note que le jeu est apprécié dans le monde moderne pour l'instant de gaîté, de détente qu'il apporte dans la folie du quotidien. Il permet aussi, l'espace d'un moment, de retrouver sa jeunesse et la créativité spontanée qui l'accompagne¹⁷³. L'idée de pause, de « non-travail » est ici considérée de manière positive, tout comme le côté « puéril » du jeu, qui se transforme sous la plume de Fink en une cure de jouvence momentanée. Nous pourrions comparer ce changement radical d'interprétation de l'impact du jeu dans l'existence humaine avec la modification de la perception de l'art tribal et des dessins d'enfants entraînée par le primitivisme. Le même désir de retour

¹⁷¹ Gottfried Wilhelm Leibniz cité dans Colas Duflo. *op. cit.*, p. 27.

¹⁷² Colas Duflo. *op. cit.*, p. 28.

¹⁷³ Eugen Fink. « Pour une ontologie du jeu » dans Charles Lapique. *L'art et le jeu*, Neuchâtel, La Baconnière, 1957, p. 81.

aux sources et d'évasion du quotidien motive cette apologie du jeu à partir de l'époque contemporaine.

Les auteurs contemporains ne s'entendent pas sur la définition du jeu, ni sur la façon de le définir. L'historien Johan Huizinga tente d'établir les caractéristiques du jeu, mentionnant qu'il s'agit tout d'abord une action libre, le jeu forcé ou commandé n'étant plus un jeu. Il est également superflu, en ce sens qu'il ne répond à aucune nécessité physique ou morale. L'auteur ajoute que le jeu offre une occasion de s'évader du quotidien puisqu'il appartient au domaine de la fiction. En effet, le jeu a cette particularité d'être « à l'extérieur » de la réalité en reproduisant des activités réelles de façon ludique¹⁷⁴. Il poursuit en affirmant que l'activité ludique étant un « élément indépendant de la "vie courante", elle se situe en dehors du mécanisme de satisfaction immédiate des besoins et des désirs. Bien mieux, elle interrompt ce mécanisme. Elle s'y insinue, comme une action temporaire, pourvue d'une fin en soi, et s'accomplissant en vue de la satisfaction qui réside dans cet accomplissement même¹⁷⁵. » L'essayiste Suzanne Lilar soutient pour sa part que la définition du jeu par Huizinga, par sa quantité de caractéristiques, élimine un bon nombre d'activités généralement classées comme étant des jeux, tels que les sports ou les jeux éducatifs¹⁷⁶. En effet, si le jeu ne peut être « commandé », s'il doit être libre, les jeux organisés en classe comme initiation à l'apprentissage, ou encore les joutes sportives organisées pour le plaisir, ne seraient plus catégorisés comme des jeux. Lilar croit plutôt que toute activité peut être un jeu, si la personne qui fait l'action a l'intention de jouer et que la situation s'y prête, c'est-à-dire si le joueur n'est pas trop émotionnellement engagé dans la situation pour se livrer à une simulation¹⁷⁷.

En considérant que toute action peut devenir un jeu si le joueur en a l'intention, l'activité artistique peut donc facilement être considérée comme un jeu. Au-delà de cet

¹⁷⁴ Johan Huizinga. *Homo ludens*, Paris, Gallimard, 1951, p. 26-27.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷⁶ Suzanne Lilar. « Dialogue de l'analyste avec le professeur Plantenga » dans Charles Lopicque. *L'art et le jeu*, Neuchâtel, La Baconnière, 1957, p. 111.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 114.

argument tautologique, nombre d'auteurs notent que l'art et le jeu se ressemblent à plusieurs égards. Le philosophe Robert Misrahi affirme ainsi que les structures de l'art et du jeu sont très semblables : il considère que les deux sont des « pseudo-activités » qui ne visent pas l'obtention de résultats pratiques, qu'ils nécessitent la création de cadres spatio-temporels fictifs au sein d'une spatio-temporalité réelle sans confondre les deux, que tous deux souscrivent à des règles et que les deux sont souvent des activités d'imitation¹⁷⁸. Nous pouvons d'emblée critiquer plusieurs arguments de l'auteur, tout d'abord l'allégation décrivant le jeu tout comme l'art de « pseudo-activité ». Si une activité peut être décrite comme un ensemble d'actions menant à un but, le jeu comme l'art répondent à ces critères. Quant à la déclaration selon laquelle ces activités ne visent pas à l'obtention de résultats pratiques, nous pouvons admettre que cela peut s'avérer exact pour certains types de jeux, mais que l'art n'entre pas dans cette catégorie. Le philosophe Jean Lastelle exprime une opinion semblable à celle de Misrahi quant à l'utilité du jeu et de l'art, les considérant tous deux comme des activités de luxe parce qu'elles dérogent aux activités vitales de l'homme. Toutefois, il juge que le jeu est en ce sens encore plus coupable que l'activité esthétique puisqu'il ne produit rien, l'activité esthétique demeurant une activité de production même si celle-ci est inutile. Le jeu, en revanche, n'est que « gaspillage d'énergie »¹⁷⁹.

L'activité artistique est donc considérée comme un jeu par ces auteurs puisqu'elle n'a pas d'influence directe sur l'existence. Jugée non nécessaire à la survie, au développement, au bien-être et offrant une évasion, une diversion des actions quotidiennes, elle entre selon Jean Lastelle dans la catégorie des activités ludiques¹⁸⁰. Robert Misrahi distingue néanmoins le jeu de l'art par la notion de sérieux. Il affirme ainsi qu'« on accède à l'art lorsque, ayant abandonné la gratuité puérile et allègre du jeu, on rencontre le sérieux, *sans entrer pour autant dans la réalité*¹⁸¹. » En contrepartie, la philosophe Sarah Kofman soutient que le jeu n'est pas opposé au sérieux, mais tout

¹⁷⁸ Robert Misrahi. « L'art et son sérieux » dans Charles Lapicque. *L'art et le jeu*, Neuchâtel, La Baconnière, 1957, p. 145.

¹⁷⁹ Jean Lastelle. « Esthétique et vocation » dans Charles Lapicque. *L'art et le jeu*, Neuchâtel, La Baconnière, 1957, p. 40-41.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 37-38.

¹⁸¹ Robert Misrahi. *op. cit.*, p. 152.

comme l'œuvre d'art, à la réalité : « l'artiste [...] tente de répéter ce que fait l'enfant par ses jeux avant que la raison et le jugement ne viennent imposer des contraintes. L'homme "révéré" qu'est l'artiste n'est au fond qu'un enfant qui donne aux autres hommes la joie de pouvoir retrouver, eux aussi, le paradis de l'enfance. Parler de "jeu" n'est pas faire de l'art une activité dépourvue de sérieux. Jeu est opposé non à sérieux, mais à réalité¹⁸². » L'extériorité à la réalité unirait donc le jeu et l'art davantage que l'extériorité au quotidien. Le sociologue Jean Duvignaud reprend cette idée dans *Le jeu du jeu*, soulignant que le principe du jeu est une construction de suppositions, d'hypothèses et de feintes à propos de situations non existantes, « comme une mise entre parenthèses de l'ordre commun et du connu¹⁸³. » Nous pourrions invoquer l'argument de Misrahi, rappelant que le jeu et l'art sont des activités d'imitation, imitation du réel bien sûr. Toutefois, nous croyons que la création est autant à l'œuvre que l'imitation dans l'art et le jeu, sinon plus. Car dans le processus d'imitation, le joueur et l'artiste laissent toujours place à l'interprétation, qui n'est plus, alors, une reproduction du réel.

Dans le recueil sur l'écriture automatique *Une pelle au vent dans les sables du rêve*, Michel Murat applique la définition du jeu du philosophe Jacques Henriot, développée dans son livre *Sous couleur de jouer*, à l'écriture automatique et à ses dérivés, tels que le cadavre exquis. Murat indique que les trois critères de définition du jeu de Jacques Henriot, soit le thème arbitraire, les schèmes aléatoires et le procès métaphorique, sont tout à fait pertinents pour décrire l'écriture automatique, et l'inscrivent donc dans le domaine du jeu¹⁸⁴. Le « thème arbitraire » du jeu signifie que celui-ci a un but qui résulte d'une décision du ou des joueurs¹⁸⁵. Le thème du jeu ne s'impose pas de lui-même, au contraire du rêve. Les règles du jeu subissent le même traitement, elles sont déterminées par les joueurs et peuvent être modifiées selon leur bon vouloir. Dans le cas de l'écriture automatique et du cadavre exquis, les deux activités ont des objectifs bien précis et des règles préétablies par les participants ou les

¹⁸² Sarah Kofman. *op. cit.*, p. 155-156.

¹⁸³ Jean Duvignaud. *Le jeu du jeu*, Paris, Balland, 1980, p. 79-80.

¹⁸⁴ Michel Murat. *op. cit.*, p. 11.

¹⁸⁵ Jacques Henriot. *Sous couleur de jouer*, Paris, José Corti, 1989, p. 223.

« inventeurs ». Les « schèmes aléatoires » indiquent que le jeu a toujours une part d'imprévisible, d'inconnu. Si le déroulement du jeu du début à la fin était connu des joueurs, il ne s'agirait plus d'un jeu. L'écriture automatique et le cadavre exquis sont évidemment basés sur cette idée de surprise, sur les combinaisons étonnantes que le jeu réussit à créer.

Finalement, le « procès métaphorique » est le principe selon lequel le jeu se base toujours sur la modulation d'une absence. Nous pourrions relier cette idée à celle de Duvignaud et de Kofman, qui soutiennent que le jeu est extérieur à la vie réelle. Jacques Henriot explique que le joueur établit une division intérieure entre ce qu'il fait par jeu et ce qu'il fait réellement. Autrement dit, le joueur joue, et en jouant, il agit comme il agirait s'il ne jouait pas en commettant ces actions¹⁸⁶. Ce faisant, il est toujours conscient qu'il joue. Ainsi, en réalisant un cadavre exquis, les artistes jouent, mais ils pourraient réaliser la même action sans son côté ludique. Ce dédoublement est toujours, selon Henriot, à l'esprit du joueur. Michel Murat transpose pour sa part ce procès métaphorique à l'écriture automatique, en rappelant que Breton exigeait que l'exercice en soit un d'« auto-observation », et que l'écrivain et l'automate, soit la main qui écrit automatiquement, doivent collaborer dans ce processus¹⁸⁷.

Le cadavre exquis, extension de l'écriture automatique, serait donc à la fois art et jeu. Le cadavre exquis aurait été inventé vers 1925, alors que l'éditeur Marcel Duhamel héberge Jacques Prévert et Yves Tanguy, et que presque chaque soir ont lieu des réunions entre amis et des jeux, avec entre autres André Breton. Ce dernier indique que lors de ces soirées, « aucun préjugé défavorable – et même au contraire – n'était marqué envers les jeux de l'enfance pour lesquels nous retrouvions, quoique sensiblement accrue, la même ferveur qu'autrefois¹⁸⁸. » En s'inspirant d'un jeu déjà existant, les « petits papiers », les participants en modifient les règles afin de créer le cadavre exquis, dont le nom provient, comme le dit la légende, de la première combinaison créée par ce jeu : Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau. Il fallut très peu de temps avant de

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 256.

¹⁸⁷ Michel Murat. *op. cit.*, p. 11-12.

¹⁸⁸ André Breton. *Le cadavre exquis, son exaltation*, Saint-Étienne, Musée d'art et d'industrie, 1975, p. 5.

voir apparaître la version dessinée de ce jeu, qui reprend le même principe de pliage de la feuille pour cacher les collaborations précédentes.

Contrairement à l'écriture automatique, le cadavre exquis est caractérisé par le fait qu'il s'agit d'une construction qui n'aurait pu être créée par un seul cerveau. À quelques occasions, les participants remarqueront une certaine concordance entre les sujets traités au sein du même cadavre exquis, les portant à penser qu'une forme de communication muette s'établit entre eux¹⁸⁹. Après plusieurs séances de jeu, Breton remarque que le cadavre exquis crée des résultats encore plus étonnants que l'écriture automatique. C'est dans cet esprit ludique et dans le désir de découvrir de nouvelles combinaisons plastiques fantaisistes qu'Alfred Pellan présente à un groupe de ses élèves et amis – pour ne pas employer le terme disciples – le cadavre exquis, vers 1946. Ce groupe, formé entre autres par Léon Bellefleur, Jean Benoît, Albert Dumouchel, Jean Léonard et Mimi Parent, se consacre davantage au cadavre exquis dessiné plutôt que littéraire, bien qu'ils combinent souvent les deux en ajoutant des cadavres exquis littéraires en marge de leur dessin, formulant ainsi les titres de leurs œuvres.

C'est avec Jean Benoît, Albert Dumouchel et Jean Léonard que Léon Bellefleur réalisera le cadavre exquis *Le train de l'amour* [fig. 3.1] en 1947. Jean René-Ostiguy indique d'ailleurs dans son article *Les cadavres exquis des disciples de Pellan* que ces quatre artistes étaient fort friands de ce jeu et qu'ils s'y adonnaient régulièrement ensemble¹⁹⁰. Le titre de l'œuvre provient donc du cadavre exquis créé en marge du dessin, la phrase complète étant « Le train de l'amour file comme un moine nous visite l'amour¹⁹¹. » Contrairement au cadavre exquis littéraire habituel, la construction de cette phrase est basée sur la même méthode que le cadavre exquis dessiné, c'est-à-dire que tout comme le premier dessinateur laisse dépasser les lignes de ses figures dans « l'espace » du prochain participant, il lui laisse aussi entrevoir un mot pour continuer la phrase, et ainsi de suite avec les autres dessinateurs. En contrepartie, le cadavre exquis

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 12-16.

¹⁹⁰ Jean-René Ostiguy. « Les cadavres exquis des disciples de Pellan », *Vie des Arts*, no 47, été 1967, p. 24.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 24.

littéraire développé par les surréalistes cache complètement la collaboration des autres joueurs, car il est toujours construit de la même façon, soit « nom – adjectif – verbe – nom – adjectif ».

Il est aisé d'identifier de quelle section du cadavre exquis Léon Bellefleur s'est chargé : il s'agit de la troisième en partant du haut de la feuille. Nous reconnaissons ses figures organiques à la gauche du dessin, aperçues également dans l'œuvre *N°7A* [fig. 1.14] réalisée la même année que le cadavre exquis. Nous retrouvons également le personnage au chapeau pointu, présent dans plusieurs peintures et dessins de l'artiste, tels que *Le Poisson dans la ville* [fig. 1.10], ou encore *Petit jongleur* [fig. 3.2] datant aussi de 1947. Ce personnage est encore une fois orné de figures géométriques, avec des triangles et un cercle figurant sur son torse. Cette tendance à l'ajout de triangles, ronds et carrés est présente dès la création du *Poisson dans la ville*, et nous la retrouvons dans *Hallucination ou Tentation* [fig. 1.12] ainsi que, plus tard, dans *Le jardin magique* [fig. 1.16]. Finalement, à l'extrême droite de l'œuvre, Bellefleur illustre des bâtiments semblables à ceux observés dans l'œuvre *N°7G* [fig. 1.13]. Nous pouvons d'ailleurs retrouver de telles similitudes dans les figures d'un autre cadavre exquis auquel Bellefleur a participé la même année, *Bonjour Montréal nous en avions mare et remare [sic]* [fig. 3.3].

Hormis *Le Poisson dans la ville* et *Hallucination ou Tentation*, toutes ces œuvres ont été créées à la même époque ou ultérieurement à 1947, l'année du *Train de l'amour* et de *Bonjour Montréal nous en avions mare et remare [sic]*. En supposant que les cadavres exquis aient été réalisés avant les autres œuvres de 1947, nous pourrions déduire que le peintre a puisé dans ces figures réalisées spontanément dans les deux exercices pour ses œuvres d'un style enfantin. En revanche, si Léon Bellefleur a participé à ce cadavre exquis après avoir réalisé les œuvres susmentionnées, il est possible qu'ayant passé tant de temps à se placer dans un état d'esprit enfantin lorsqu'il se mettait à l'œuvre, que ces motifs associés aux dessins d'enfants lui soient venus à l'esprit spontanément lorsqu'il a participé à ce jeu. La ressemblance frappante entre une figure de pantin dans la partie droite de *Bonjour Montréal nous en avions mare et*

remare [sic] et le pantin du *Poisson dans la ville* réalisé l'année précédente nous porte à considérer davantage la seconde hypothèse.

Bien qu'il ait introduit plusieurs jeunes artistes aux joies du cadavre exquis, Pellan lui-même n'a guère participé à ce jeu. Néanmoins, Jean-René Ostiguy indique que le peintre considérait cette activité d'un intérêt sans équivoque et que plusieurs œuvres importantes datant de la fin des années 1940 auraient été inspirées de cadavres exquis, ou du moins exécutées dans un style très semblable¹⁹². Il donne en exemple l'œuvre *Magie de la chaussure* (1947) [fig. 3.4], l'associant aux cadavres exquis par son style linéaire vertical, l'entrelacement des lignes et des figures au premier plan, mais surtout « l'esprit de synthèse résumant les thèmes d'élection par des symboles ou des images dynamiques bien choisis¹⁹³. » Naturellement, la peinture *Magie de la chaussure* est le fruit d'une plus grande réflexion de la part de l'artiste que celle nécessitée par la participation à un cadavre exquis, celui-ci exigeant plutôt une spontanéité et une rapidité d'exécution plus commune dans l'automatisme.

À l'instar de Pellan, Bellefleur crée des œuvres qui semblent inspirées du cadavre exquis dessiné, bien que celui-ci participe plus allègrement à ces expériences de création. On retrouve en effet l'esthétique de ce jeu dans des œuvres telles que *Cirque IV* [fig. 2.7] et *Petit Jongleur* [fig. 3.2], datant toutes deux de 1947. Nous avons mentionné *Cirque IV* dans le chapitre précédent, relativement à l'écriture automatique. L'idée générale du cadavre exquis est liée à l'écriture automatique, les deux pratiques nécessitant un oubli momentané de la logique et un abandon de l'esprit au hasard de la plume ou du crayon. La différence majeure entre les deux exercices est créée par le nombre de participants, le cadavre exquis exigeant le partage de la même surface par plusieurs personnes¹⁹⁴. Mireille Bellefleur-Attas suggère que *Cirque IV* reprend l'esthétique du cadavre exquis, puisqu'on y retrouve la ligne continue du jeu ainsi que l'impression de discontinuité dans la composition, comme si l'artiste avait oublié les

¹⁹² *Ibid.*, p. 23.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁹⁴ La pratique de l'écriture automatique peut également être collective, voir *Les Champs magnétiques* d'André Breton et Philippe Soupault.

traits qu'il venait de tracer¹⁹⁵. Le rôle des autres participants du cadavre exquis est donc ici joué par Bellefleur, qui replie dans son esprit la page sur les motifs au fur et à mesure qu'il les dessine, en tentant de recréer seul une œuvre à plusieurs cerveaux.

Le fusain *Petit jongleur* a aussi des affinités avec le cadavre exquis, mais dans un autre registre. Plutôt que de dessiner des traits et des motifs sans liens avec ceux tracés précédemment, le *Petit jongleur* a une composition logique et une thématique homogène à l'œuvre entière. Un personnage est représenté en pied, faisant face au spectateur. Son visage est encadré de deux maisons ou chapiteaux que nous pouvons supposer à l'horizon, et dont les toits pointus forment une suite avec le bonnet triangulaire du jongleur. Le seul élément indiquant que ce personnage soit un jongleur, hormis le titre, est la sphère à la gauche de l'œuvre, qui pourrait représenter tant une balle qu'une fleur, puisque la ligne la traversant peut faire office de tige. Ces lignes sillonnent l'œuvre de part en part et rythment la composition. Chaque motif est ainsi relié aux autres et c'est cette particularité qui rappelle le cadavre exquis ainsi que la *Magie de la chaussure* d'Alfred Pellan, créée à la même période. Toutefois, contrairement à l'œuvre de Pellan qui vibre par la couleur et le foisonnement désordonné des motifs, le *Petit jongleur* est caractérisé par une symétrie peu commune aux œuvres de Bellefleur. Sans donner une impression d'immobilité, écueil évité par les traits qui ponctuent le dessin, le jongleur de Léon Bellefleur affiche un calme contrastant avec la folie enfantine que nous offre généralement l'artiste.

Cette atmosphère de folie et d'exaltation, Bellefleur la vivra intensément à la fin des années 1940, suite à la formation du groupe Prisme d'yeux autour d'Alfred Pellan. Guy Robert note que l'ambiance y est beaucoup plus festive et ludique que dans le groupe des Automatistes, le groupe de Pellan passant davantage de temps à organiser des jeux et des mises en scène insolites qu'à soutenir de longues discussions idéologiques, ce qui ne les empêche pas de discuter d'art et d'esthétique fréquemment¹⁹⁶. Dans l'esprit de liberté, d'exploration et de découverte que prône

¹⁹⁵ Mireille Bellefleur-Attas. *op. cit.*, p. 58.

¹⁹⁶ Guy Robert. *op. cit.*, p. 37.

Prisme d’yeux, l’expérimentation créatrice par le jeu est bien sûr encouragée, et chaque rencontre amicale est une occasion pour donner libre cours à sa spontanéité. Le jeu sera d’ailleurs non seulement une excuse à la création – ou encore est-ce la création qui sert d’excuse au jeu? – mais pour Bellefleur, il deviendra également un thème récurrent dans ses œuvres.

B – Jeux d’enfant

Le jeu est généralement associé à l’enfance. Pratiquement tous les auteurs modernes écrivant sur le jeu incluent dans leur texte la citation de Montaigne : « Le jeu devrait être considéré comme étant l’activité la plus sérieuse des enfants¹⁹⁷. » En effet, le jeu est à l’enfance ce que le travail est à la vie adulte. Les premiers écrits sur le jeu des enfants remontent à Platon qui, dans *La République* et surtout dans *Les Lois*, statue que le jeu doit être une préparation au futur métier de l’enfant et que par le jeu, l’enfant doit développer les habiletés pour lesquelles il a déjà des aptitudes¹⁹⁸. Cette idée persistera longtemps : le psychiatre David Cohen écrit même en 2006 que l’étude sur l’exercice du jeu par les adultes est délaissée par les psychanalystes puisque cela contredit l’hypothèse selon laquelle les enfants jouent afin de se préparer à la vie adulte¹⁹⁹. Pourtant, bien que plusieurs recherches aient tenté de démontrer que le jeu était nécessaire à l’apprentissage (Dansky, 1980; Smith & Withney, 1987), les plus récentes ont conclu que celui-ci n’était pas inutile, sans être toutefois nécessaire. Les apprentissages effectués en jouant peuvent tout à fait être réalisés dans un contexte non ludique, de façon aussi sinon plus efficace²⁰⁰.

Plusieurs auteurs s’intéressant au jeu éducatif, tels que Philippe Wallon, Jean Piaget et Jean Château, entreprennent une classification des jeux selon leur ordre d’apparition dans le développement de l’enfant. Jean Piaget établira donc en 1970 trois catégories de jeu, soit les jeux d’exercice, les jeux symboliques et les jeux de règles.

¹⁹⁷ Michel de Montaigne, cité dans Jeanne Bandet. *L’enfant, les jouets, et les nouveaux jouets*, Tournai, Casterman, 1982, p. 9.

¹⁹⁸ Peter K. Smith. *Children and Play*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010, p. 21.

¹⁹⁹ David Cohen. *The Development of Play*, New York, Routledge, 2006, p. 31-32.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 25.

Néanmoins, les jeux de règles nous intéressent davantage puisque ce sont les seuls jeux qui subsistent véritablement à l'enfance et auxquels les adultes participent entre eux. Les jeux d'exercice et les jeux symboliques sont par la suite englobés dans la catégorie des jeux de règles au fur et à mesure que l'enfant grandit pour devenir des activités telles que le sport ou encore les jeux de rôle. Toutefois, comme le mentionne Piaget, les jeux symboliques se transforment en jeux de règles quand ils deviennent collectifs, mais ils perdent alors une partie ou la totalité de leur contenu imaginaire, « c'est-à-dire leur symbolisme même²⁰¹. » Le jeu de règle apparaît donc tardivement dans l'enfance et survit au-delà de celle-ci parce que, comme l'explique Piaget, « le jeu de règle est l'activité ludique de l'être socialisé²⁰². » Les jeux de règles peuvent être physiques, comme les sports ou les jeux d'adresse, ou encore intellectuels, tels que les dames ou les cartes. Dans tous les jeux de règles, les joueurs doivent être en compétition les uns avec les autres, ou encore faire équipe « contre le jeu », sinon la règle devient inutile. Les règles peuvent être déjà établies, dans le cas des jeux commercialisés ou ceux passés de générations en génération, ou encore inventées sur le moment.

Tel que mentionné plus haut, les réceptions qu'organisent Alfred Pellan et ses amis sont caractérisées par la joie de vivre et l'atmosphère de fête qui s'en dégage. Mireille Bellefleur-Attas suggère que cet esprit de camaraderie aurait inspiré la création de l'œuvre *Signes dans l'espace*²⁰³ [fig. 3.5]. Ce type de représentation s'inscrit aussi dans une période de recherche et d'expérimentation puisqu'il affirmera dans une conversation avec Mireille Bellefleur-Attas en 1999 que s'il peignait « des choses qui [lui] plaisent dans un tableau, [il] pourrait en faire quelque chose comme un langage personnel²⁰⁴. » Le tableau *Signes dans l'espace*, réalisé en 1948, illustre une série de signes majoritairement associés au domaine ludique, et plus spécifiquement, aux jeux de règles. Nous pouvons observer des pièces de dominos ou des dés, les symboles des jeux de cartes (trèfle, pique, carreau, cœur), des étoiles qu'on peut associer au jeu d'osselets anglo-saxon, des jeux de tic-tac-toe, quelques sphères pouvant représenter des ballons

²⁰¹ Jean Piaget. *La formation du symbole chez l'enfant*, Neuchâtel, Delachaux, 1970, p. 151.

²⁰² *Ibid.*, p. 149.

²⁰³ Mireille Bellefleur-Attas. *op. cit.*, p. 56.

²⁰⁴ Léon Bellefleur cité dans Mireille Bellefleur-Attas. *op. cit.*, p. 56.

ou des roues, une échelle, peut-être symbolisant le jeu de serpents et échelles, etc. Plusieurs de ces jeux, en plus d'être des jeux de règles, sont aussi qualifiés de jouets ou « d'instruments du hasard » selon la classification des jouets de l'ethnologue Roger Pinon établie en 1967²⁰⁵. La notion de hasard possède une importance considérable dans la littérature surréaliste dont Bellefleur est un admirateur, considérant l'idée de « hasard objectif » développée par Breton. Le hasard objectif est la confluence entre le désir de l'homme et les puissances inexplicables concourant à la réalisation de ce désir²⁰⁶. La représentation de jeux de hasard dans *Signes dans l'espace* évoque la sensibilité indéfectible de l'artiste pour la pensée surréaliste.

Toutes ces figures se déclinent sur un fond opaque noir, dans un format s'apparentant aux tableaux noirs avec lesquels les maîtres enseignent dans les écoles. On retrouve d'ailleurs des chiffres, des lettres et des signes de ponctuation parmi les figures peintes par Bellefleur. Comme l'artiste est encore enseignant à l'école normale à cette époque – il ne prendra sa retraite qu'en 1954 – le tableau noir fait partie de son quotidien, tout comme les jeux d'enfant. Dans le cas de cette œuvre, il semblerait que les enfants aient pris le contrôle du tableau noir pour y célébrer leurs jeux, ignorant même les leçons de calcul de l'enseignant et en inscrivant une addition erronée. Tout ceci rappelle le *Plaidoyer pour l'enfant* écrit par l'artiste l'année précédente, dans lequel il dénonce l'enseignement des arts plastiques aux enfants. Ici, la liberté est donnée aux enfants, à travers le peintre, d'exprimer leur spontanéité sur l'outil d'enseignement.

Parmi les motifs représentés dans *Signes dans l'espace*, nous remarquons des points rouges reliés de traits bleus, situés dans le coin inférieur droit de l'œuvre. Cette figure ressemble à la constellation de Cassiopée que nous pouvons observer dans l'hémisphère nord. Si on combine l'étrange présence de cette constellation aux étoiles associées précédemment au jeu des osselets, au fond noir ainsi qu'à la traînée de petits points lumineux qui parcourt l'œuvre telle une vision de la Voie lactée, l'idée d'*espace* indiquée dans le titre prend une signification beaucoup plus large qu'une simple

²⁰⁵ Jeanne Bandet. *op. cit.*, p. 37-38.

²⁰⁶ André Breton. *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, p. 100.

« étendue indéfinie ». Les motifs, lettres et chiffres feraient alors guise de constellations, reliées par les nuées d'une galaxie imaginée par l'artiste, qui réunit dans ce tableau le macrocosme et le microcosme.

Un autre aspect de cette peinture attire notre attention : la silhouette animale tracée en jaune, jumelée à la planéité indéniable de l'œuvre entière nous rappelle l'art pariétal préhistorique. Les peintures rupestres du paléolithique supérieur représentent en majorité des silhouettes d'animaux réalisés par un tracé linéaire, des signes divers, ou encore des mains positives et négatives. Les animaux représentés sur les parois sont diversifiés, du bouquetin à l'ours, mais les plus fréquemment illustrés sont le cheval et le bison. Toutefois, l'animal représenté par Bellefleur dans *Signes dans l'espace* est trop schématisé pour pouvoir être identifié. La découverte largement médiatisée de la grotte de Lascaux, quelques années auparavant, a possiblement marqué l'imaginaire de l'artiste au point qu'il en fasse une référence dans cette œuvre. En se référant consciemment ou non à l'art préhistorique, Bellefleur crée encore des liens avec le primitivisme : en effet, les hommes du paléolithique sont considérés par des ethnologues du début du XX^e siècle tels que Sir Edward Burnett Tylor comme ayant vécu dans un « état de sauvagerie » semblable à celui des peuples « primitifs » contemporains²⁰⁷.

Les jeux de règles ont eux-mêmes des connotations primitives. Les jeux classiques aux règles établies seraient, selon Eugen Fink, des « produits de l'imagination collective, d'auto-engagement des fonds archétypiques de l'âme²⁰⁸. » Il poursuit en affirmant que certains jeux d'enfant seraient des vestiges de rituels magiques de l'Antiquité. Bellefleur semble ainsi aborder dans *Signes dans l'espace* tous ses thèmes de prédilection, car en plus du primitivisme et de l'art des enfants, le passé et le futur se rencontrent dans cet *espace* intemporel qui englobe toutes les générations anciennes et à venir que la terre pourra supporter, référant à l'inconscient collectif.

²⁰⁷ André Leroi-Gourhan. *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*, Grenoble, Jérôme Millon, 1992, p. 80.

²⁰⁸ Eugen Fink. *op. cit.*, p. 96-97.

Nous retrouvons également le thème des jeux d'enfant dans une œuvre de 1949 intitulée *Carnaval bleu-blanc-rouge* [fig. 3.6]. La composition en damier bleu, blanc et rouge de cette toile rend l'identification des jeux illustrés un peu plus ardue, comparativement aux motifs flottant dans l'espace de l'œuvre précédente. On reconnaît parmi les figures représentées dans *Carnaval bleu-blanc-rouge* les jeux suivants : des masques, des moulins à vent en papier, des dominos, des dés, des damiers, des cerfs-volants et des ballons. Les jeux sont ici davantage diversifiés, le moulin à vent et le cerf-volant pouvant être des outils utilisés dans les jeux d'exercices selon la classification de Piaget. Les masques seraient plutôt des jouets utilisés dans le jeu symbolique. Selon la classification des jouets de Roger Pinon, le moulin à vent et le cerf-volant sont considérés comme des « jouets qui expriment des moyens élémentaires d'action sur la matière²⁰⁹. » Il ne semble donc pas y avoir de logique prédéterminée au choix des jeux illustrés dans cette œuvre, ceux-ci correspondant à diverses catégories et s'adressant à des joueurs d'âges différents.

Le thème du carnaval, annoncé par l'artiste dans le choix de son titre, justifie la présence des masques dans l'œuvre. Généralement célébré avant la période du carême, le carnaval est une période de fête, de plaisir et d'abondance, où les gens se masquent et se déguisent afin d'avoir la possibilité de célébrer et de faire des excès sans être reconnus. Aujourd'hui, ces réjouissances ont davantage un aspect folklorique, traditionnel et même touristique que religieux, si nous pensons notamment aux carnivals de Rio, de Venise et de Québec. Certaines formes de l'œuvre rappellent également des chapiteaux, motifs associés à la fête et représentés dans d'autres œuvres de Bellefleur telles que *Jardin magique* [fig. 1.16]. Le thème du carnaval s'accorde avec l'atmosphère de gaîté qui se dégage de l'œuvre de Bellefleur, qui à l'époque cherche à représenter « des choses qui lui plaisent » telles que mentionnées précédemment, afin de développer un langage plastique personnel. L'illustration de jeux utilisés par les enfants et par les adultes peut-elle être considérée comme un certain désir de « retour en enfance » de la part de l'artiste? Cette admiration de l'esprit libre et naïf de l'enfance peut se manifester par le souhait d'un retour aux joies simples procurées par le jeu, tel

²⁰⁹ Jeanne Bandet. *op. cit.*, p. 37.

que Bellefleur le voit chez ses propres enfants et les enfants auxquels il enseigne, et tel qu'il le vit dans les réunions amicales autour d'Alfred Pellan.

La joie et l'énergie positive se dégagent des fêtes organisées par le groupe d'Alfred Pellan transparaissent également dans les couleurs vibrantes que Léon Bellefleur utilise dans *Carnaval bleu-blanc-rouge*. Cette œuvre est plus lumineuse que les autres peintures que l'artiste réalise au cours des années 1940. Des huiles sur toile telle que *Le Poisson dans la ville* ou encore *Signes dans l'espace* sont très colorées, en ce sens que Bellefleur utilise à profusion des couleurs vives pour ses motifs. Néanmoins, le fond de ces œuvres demeure très sombre. *Carnaval bleu-blanc-rouge* en revanche affiche très peu de couleurs sombres, déclinant, comme son titre l'indique, des tons de rouge et de bleu, du blanc et quelques touches de jaune. Le terme « carnaval » pourrait aussi signifier, en plus de la fête, la profusion de motifs et de couleurs qui composent cette œuvre. Celles-ci rappellent d'ailleurs la richesse chromatique des peintures d'Alfred Pellan.

En plus de fournir l'occasion à ses élèves et amis d'exercer leur créativité au cœur d'activités ludiques, Alfred Pellan s'attarde aussi à la représentation du jeu quelques années avant que Bellefleur ne s'y intéresse. Toutefois, le thème du jeu ne sera pas le sujet principal de son œuvre dans *Fleurs et dominos* [fig. 3.7], les dominos en question servant plus de motifs à la nature morte, au même titre que les cerises ou les fleurs. Pour faire une comparaison plus juste entre la production de Pellan et celle de Bellefleur, nous pourrions établir un parallèle entre l'intérêt de Bellefleur envers la représentation du jeu et la série des bestiaires ou des jardins que Pellan entreprendra dès les années 1950. Positionnant tout d'abord la série des jardins comme une opposition à la peinture autoréférentielle des années 1950, la conservatrice Sandra Grant Marchand ajoute que « la série *Les Bestiaires*, réalisée à partir de 1974 jusqu'à son dernier tableau intitulé *Bestiaire 26^e*, est le résultat de l'attachement de Pellan à une iconographie [...] et témoigne de l'importance de rejoindre par là l'humain²¹⁰. » Nous croyons que les œuvres « ludiques » de Léon Bellefleur sont conçues dans ce même esprit de refus

²¹⁰ Sandra Grant Marchand dans Michel Martin. *Alfred Pellan*, Québec, Musée du Québec, 1993, p. 219.

momentané de l'abstraction – abstraction qu'il embrassera toutefois l'année suivante – et de la volonté de développer un langage figuratif pouvant à la fois rallier sa quête d'authenticité tout enfantine et demeurer accessible au public. Le passage graduel à l'abstraction au début des années 1950 ne sera toutefois pas jugé comme hermétique par l'artiste, puisqu'il considérera ses œuvres comme une transmission des visions oniriques de son inconscient, vestiges de l'inconscient collectif.

Si par la représentation de jeux, Bellefleur s'associe à l'enfance, il s'éloigne donc symboliquement du monde adulte. Cette scission occasionnelle avec la réalité des adultes n'a pas seulement une incidence sur l'artiste, elle est également significative pour la « société adulte ». En effet, si le jeu est considéré comme un refuge de l'enfance, il est aussi jugé par les adultes comme une façon d'occuper l'enfant sans être dérangé. David Cohen illustre cette idée par la popularisation des aires de jeu dans les parcs²¹¹. À partir de la fin du XIX^e siècle, l'installation de telles aires de jeu se popularise. Celles-ci donnent la possibilité à l'enfant de s'amuser, mais elles lui permettent surtout le faire sans être une nuisance pour les adultes. L'espace contrôlé de l'aire de jeu autorise l'enfant à être bruyant, turbulent et même violent jusqu'à une certaine limite, pourvu que cela l'empêche de reproduire ces comportements à l'extérieur de l'aire de jeu. Nous pourrions donc établir une analogie entre la confrontation enfant-adulte et adulte-société. Ainsi, l'artiste se réfugie dans l'enfance, car il est en désaccord avec les valeurs et le manque d'authenticité des adultes. Ce rejet du monde adulte ne serait-il pas le symptôme d'un malaise plus grand, d'un désir de rejet des traditions, d'une gêne quant au fonctionnement de la société? Et la société, en laissant l'artiste à ses jeux, comme l'enfant turbulent dans le parc, ignore-t-elle les problèmes sous-jacents à cette effervescence? Ces questions nous amènent à aborder le sujet du jeu comme opposition à la tradition.

²¹¹ David Cohen. *op. cit.*, p. 29.

C – Le jeu comme opposition à la tradition

Le contexte social des années 1940 au Québec justifie le désir de certains artistes avant-gardistes de se réfugier dans le primitivisme. Dans une société dirigée par un premier ministre réactionnaire sur le plan culturel et social, les artistes désirant sortir de la traditionnelle illustration du terroir font parfois face à des critiques virulentes, non seulement du public, mais également de leurs pairs. Comme le mentionne Mireille Bellefleur-Attas, mis à part quelques sympathisants à l'avancement de l'art moderne au Québec, la majorité des critiques d'art des années 1940 portent un jugement très négatif sur les œuvres surréalistes ou non figuratives. L'auteur souligne que l'avis des critiques d'art s'accorde avec l'attitude des institutions de l'époque, et que la diffusion de leur jugement favorise la mainmise de ces institutions sur l'opinion du public québécois²¹². Dans ce contexte, l'avancement des avant-gardes québécoises relève souvent d'un acte de foi, et le jeu permet de mettre en perspective le travail des artistes dans la société. L'historienne de l'art Marie Fraser expose ainsi la dynamique d'acceptation de la réalité par le jeu : « Pour souligner ce que la réalité, même la plus ordinaire, contient de merveilleux, d'enchanteur ou d'inquiétant, le jeu permet de mettre à distance la réalité et le quotidien en même temps qu'il les rapproche. Il ne représente pas un moyen de fuir la réalité en proposant un univers imaginaire, artificiel ou symbolique, mais plutôt un moyen de la réintégrer²¹³. » Le jeu n'est donc pas, selon l'auteur, extérieur à la réalité. Bien au contraire, il est enraciné dans celle-ci et la réinterprète par l'idéalisation ou la dérision.

Par la dérision, et même parfois la dénonciation, le jeu s'avère un outil d'expression et d'opposition à la tradition. Quelque dix ans avant les cadavres exquis de Bellefleur, le poète Hector de Saint-Denys Garneau manifeste son opposition en utilisant lui aussi le jeu et l'enfance comme thèmes dans son recueil de poésie *Regards et jeux dans l'espace*²¹⁴. François Hébert, professeur de littérature, présente Saint-Denys Garneau comme un existentialiste, influencé par les écrits de Jacques Maritain et

²¹² Mireille Bellefleur-Attas. *op. cit.*, p. 104.

²¹³ Marie Fraser. *Le ludique*, Québec, Musée du Québec, 2001, p. 12.

²¹⁴ Hector de Saint-Denys Garneau. *Regards et jeux dans l'espace* (1937), Anjou, Éditions CEC, 1996.

Gabriel Marcel sur le personalisme et la nécessité d'un renouveau chrétien²¹⁵. Dans le contexte de crise économique des années 1930, l'opposition à la tradition chez Saint-Denys Garneau se fait effectivement dans une perspective personaliste, selon laquelle l'être humain doit reconquérir le côté personnel de son être, sa facette spirituelle et sa responsabilité envers lui-même et la société, tout en combattant l'idée de l'individu, être matériel duquel découle la notion d'individualisme. Le philosophe Emmanuel Mounier exprime ainsi le conflit entre la personne et l'individu : « On voit dès maintenant le paradoxe central de l'existence personnelle. Elle est le mode proprement humain de l'existence. Et cependant, elle doit être incessamment conquise ; la conscience même ne s'en dégage que lentement du minéral, de la plante et de l'animal qui pèsent en nous²¹⁶. » Saint-Denys Garneau tente d'exprimer dans des poèmes tels que *Nous ne sommes pas*²¹⁷ cette nécessité de s'approprier le monde de façon authentique, c'est-à-dire personaliste, plutôt que matérielle, superficielle.

Dans l'analyse du professeur Robert Vigneault de *Regards et jeux dans l'espace*, celui-ci étudie les vers de *Nous ne sommes pas*, qui vont comme suit :

Nous ne sommes pas des comptables

Tout le monde peut voir une piastre de papier vert
 Mais qui peut voir au travers si ce n'est un enfant
 Qui peut comme lui voir au travers en toute liberté
 Sans que tout [*sic*] la piastre l'empêche ni ses limites
 Ni sa valeur d'une seule piastre

Mais il voit par cette vitrine des milliers de jouets merveilleux
 Et il n'a pas envie de choisir parmi ces trésors
 Ni désir ni nécessité
 Lui
 Mais ses yeux sont grands pour tout prendre²¹⁸.

²¹⁵ François Hébert dans Hector de Saint-Denys Garneau. *op. cit.*, p. 128-134.

²¹⁶ Emmanuel Mounier. *Le personalisme*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1961, p. 11.

²¹⁷ Dans l'édition de *Regards et jeux dans l'espace* commentée par François Hébert aux Éditions CEC, le poème *Nous ne sommes pas* est adjoint au poème précédent *Le jeu*, comme s'il s'agissait de la suite de ce dernier. Pourtant, la structure du poème et les autres éditions consultées nous indiquent qu'il s'agit d'un poème distinct.

²¹⁸ Hector de Saint-Denys Garneau. *op. cit.*, p. 24.

Robert Vigneault interprète ce poème comme étant « l'antithèse entre le merveilleux de l'enfant et le monde matériel, entre la poésie et la prose²¹⁹. » L'enfant dans le poème voit au-delà de la matérialité des objets, au-delà du désir de cette matérialité et s'élève ainsi au-dessus de tous les « comptables » et embrasse « tout » de son regard. Il possède alors le monde entier, non d'un point de vue matériel, mais plutôt spirituel. Le poète, tout comme l'enfant, ne s'arrête pas devant les conventions, devant la tradition, et crée davantage en jouant avec les mots qu'en les utilisant comme un simple outil de communication.

Dans le premier poème du recueil, intitulé *Le jeu*, Saint-Denys Garneau s'identifie à l'enfant qui joue en parlant de l'enfant à la troisième personne du singulier dans les premières strophes, pour ensuite commencer la quatrième avec « Voilà ma boîte à jouets²²⁰ » et revenir à la troisième personne à la fin du poème. La huitième strophe expose le rejet des conventions par l'enfant, et conséquemment, par le poète, ainsi que les réactions que ce rejet cause auprès des « grandes personnes » :

De l'amour de la tendresse qui donc oserait en douter
 Mais pas deux sous de respect pour l'ordre établi
 Et la politesse et cette chère discipline
 Une légèreté et des manières à scandaliser les grandes personnes²²¹

Saint-Denys Garneau prône ici un retour aux sentiments profonds – l'amour et la tendresse – importants pour la personne, par opposition au matérialisme de l'individu. Le manque de respect de la part de l'enfant pour l'ordre établi, l'absence de politesse et de discipline qui scandalise les « grandes personnes » peuvent être interprétés comme un manque de respect volontaire du poète pour la société, en signe de contestation. Cette résistance à la tradition rappelle le *Plaidoyer pour l'enfant* que Bellefleur écrira en 1947, s'insurgeant contre la méthode d'enseignement du dessin dispensée aux enfants, détruisant selon le peintre leur capacité de rêver.

²¹⁹ Robert Vigneault. *Saint-Denys Garneau à travers Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1976, p. 11.

²²⁰ Hector de Saint-Denys Garneau. *op. cit.*, p. 22.

²²¹ *Ibid.*, p. 23.

La dernière strophe du poème *Le jeu* s'attarde à la nécessité d'un retour à l'essentiel, à la nature, aux sentiments, en comparant avec ironie l'importance de ce renouveau avec les « nécessités » du monde adulte, telle que la guerre :

Et pourtant dans son œil gauche quand le droit rit
 Une gravité de l'autre monde s'attache à la feuille d'un arbre
 Comme si cela pouvait avoir une grande importance
 Avoir autant de poids dans sa balance
 Que la guerre d'Éthiopie
 Dans celle d'Angleterre²²².

Saint-Denys Garneau userait peut-être même doublement d'ironie dans cette strophe, puisque les dernières lignes soulignent l'importance de la guerre d'Éthiopie pour l'Angleterre, alors que la guerre italo-éthiopienne de 1935-1936 – d'actualité avec l'écriture de ce poème – n'a pas suscité de réaction de la part de l'Angleterre, quand celle-ci aurait dû intervenir²²³. Dans le catalogue de l'exposition *Le ludique*, Marie Fraser suggère que « cette complicité de l'ironie avec le ludique viendrait expliquer, du moins en partie, comment et pourquoi le jeu aurait aujourd'hui, d'un même élan, une dimension politique inattendue, voire éthique. [Certains artistes] exploitent cette réversibilité du jeu, quand jouer suppose aussi de déjouer, quand le ludique se fait subversif. Le jeu s'offre ainsi comme un espace de résistance, de rupture avec la norme et les conventions²²⁴. » Saint-Denys Garneau joue avec les mots et sa poésie est considérée comme avant-gardiste pour le Québec de l'époque, authentique, et en rupture avec la poésie traditionnelle²²⁵. En parallèle, Léon Bellefleur utilise le jeu non seulement comme thème pour ses œuvres, mais également comme outil de création, s'engageant ainsi dans des voies d'exploration artistique en rupture avec les méthodes classiques.

²²² *Ibid.*, p. 23.

²²³ Eric J. Hobsbawm. *L'Âge des extrêmes. Histoire du Court XX^e siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1994, p. 199.

²²⁴ Marie Fraser. *op. cit.*, p. 14.

²²⁵ Robert Vigneault. *op. cit.*, p. 64.

Saint-Denys Garneau, par sa poésie résolument moderne, peut donc être considéré comme un précurseur de Léon Bellefleur : tout comme le peintre, le poète exprime le malaise de vivre dans une société immobiliste et transforme l'enfant qui joue en un modèle de subversion. Dans son poème *Spectacle de la danse*, il va encore plus loin en faisant de la danse un symbole de la possibilité du mouvement dans l'espace collectif. Dans les deux premières strophes, il dénonce le manque de liberté d'expression et de mouvement de ses contemporains :

Mes enfants vous dansez mal
 Il faut dire qu'il est difficile de danser ici
 Dans ce manque d'air
 Ici sans espace qui est toute la danse.

Vous ne savez pas jouer avec l'espace
 Et vous y jouez
 Sans chaînes
 Pauvres enfants qui ne pouvez pas jouer²²⁶.

Ce poème, écrit à une époque où la danse est encore une activité désapprouvée par le clergé²²⁷, illustre la difficulté pour les compatriotes de l'auteur à redéfinir leur place dans la collectivité. Le manque d'« air », de possibilités, de liberté, oblige ces enfants opprimés à « mal danser », à perpétuer la tradition. L'image de l'impossibilité d'effectuer le mouvement et la danse dans l'espace est limpide : le sujet québécois n'arrive pas à s'affranchir du contrôle de l'Église et de l'État, il ne peut affirmer son individualité, il ne peut créer à sa guise. La deuxième strophe associe le jeu à la danse, le jeu devient alors également une possession de l'espace, une affirmation de soi, un geste subversif.

Quand il n'est pas considéré comme un acte de dissidence lorsque pratiqué par un adulte, le jeu fait figure d'activité stérile dans une société qui valorise les occupations utiles. Jean Duvignaud affirme que dans notre société, les activités improductives telles que le jeu et la rêverie sont discréditées parce qu'elles n'apportent

²²⁶ Hector de Saint-Denys Garneau. *op. cit.*, p. 25.

²²⁷ Louise Vigneault. *op. cit.*, p. 231-235.

rien à la communauté. Dans une économie de marché, le temps est compté et la rêverie et le jeu n'ont pas leur place puisqu'ils ne sont pas planifiés dans l'horaire serré, rempli d'activités rentables. Selon l'auteur, seules les activités considérées utiles dans ce contexte ont du prestige²²⁸. Même Léon Bellefleur qualifie le jeu comme étant l'envers du travail dans une entrevue à Guy Robert: « L'enfance et l'art se partagent le privilège du jeu, c'est-à-dire d'une activité vouée au plaisir gratuit, à l'opposé des activités laborieuses, imposées, utilitaires, lucratives. Au contraire de l'esprit de sérieux, raisonneur et déductif, l'esprit de jeu se montre intuitif, recourt volontiers à l'aléatoire et fonctionne sur le mode symbolique, par associations d'allure souvent fantaisistes²²⁹. »

Si le jeu est extérieur à la vie « normale » et qu'il est, de surcroît, considéré comme étant contre-productif, il est logique que la société tente de l'encadrer afin d'en atténuer les conséquences hypothétiquement néfastes. Comme le présente Duvignaud, « la commémoration est à la fête ce que la règle est au jeu : une tentative de l'établissement pour absorber, digérer ou s'approprier en l'affaiblissant, ce que l'un et l'autre ont d'inacceptable pour l'ordre établi²³⁰. » Pourquoi le jeu est-il inacceptable pour l'ordre établi? Outre son caractère non productif, peut-être est-ce l'évasion de la réalité qu'il permet momentanément, selon plusieurs auteurs, qui dérange. David Cohen rapporte les écrits de Friedrich von Schiller, qui annonce déjà en 1795 dans son essai *Sur l'éducation esthétique de l'homme* que l'humain peut s'évader de la réalité par le jeu qui permet à la réalité de se libérer de son sérieux²³¹. Cohen se base ensuite sur l'histoire antique rapportée par Edward Gibbon dans *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-1788) pour appuyer ses dires. Dans l'ouvrage de Gibbon, celui-ci note que les jeux étaient particulièrement populaires pendant la chute de l'Empire. Cohen admet que le lecteur pourrait en déduire que la popularité croissante du jeu chez les adultes de notre époque serait un résultat du stress causé par les

²²⁸ Jean Duvignaud. *op. cit.*, p. 15-17.

²²⁹ Léon Bellefleur cité dans Guy Robert. *op. cit.*, p. 213.

²³⁰ Jean Duvignaud. *op. cit.*, p. 137.

²³¹ David Cohen. *op. cit.*, p. 21.

dernières guerres mondiales et la guerre froide. L'auteur croit plutôt que le jeu est une réponse positive aidant à supporter le stress de la vie post-industrielle²³².

D'un point de vue psychanalytique, Philippe Gutton affirme que le jeu constitue une forme de mécanisme de défense pour l'enfant, grâce à la projection, au déplacement, à la sublimation et à l'identification²³³. Par la projection, l'enfant fait vivre à ses jouets ce que lui-même a subi dans un passé récent. Ensuite, par le déplacement, il peut investir ses jouets d'une signification afin de les substituer à un tiers. De plus, par la sublimation, l'enfant fait dériver ses pulsions vers le jeu, une activité socialement plus acceptable. Par l'identification, l'enfant peut enfin nier un événement traumatisant en le reconstituant dans le jeu, soit hors de la réalité. Il peut également, en s'identifiant aux personnages d'un jeu ou d'un spectacle, vivre leurs émotions et réaliser des fantasmes à travers eux qu'il n'oserait jamais réaliser dans la réalité. Grâce à un phénomène de transfert, le jeu devient donc une façon d'accepter ou de vivre des événements de la réalité en les extrayant de celle-ci.

Les conclusions de Gutton et de Cohen portent à croire que le jeu serait une façon d'accepter la réalité, de lui trouver un sens, plutôt que de la fuir, une théorie qui s'accorderait avec les démarches entreprises par Saint-Denys Garneau et Bellefleur. Le pédiatre et psychanalyste Donald Winnicott expose cette idée dans son ouvrage *Jeu et réalité, l'espace potentiel* (1975) en suggérant que « l'acceptation de la réalité est une tâche sans fin et que nul être humain ne parvient à se libérer de la tension suscitée par la mise en relation de la réalité du dedans et de la réalité du dehors. [Il suppose] que cette tension peut être soulagée par l'existence d'une aire intermédiaire d'expérience qui n'est pas contestée²³⁴. » Cette aire intermédiaire d'expérience peut être l'art, la religion, mais également le jeu, privilégié en sa qualité d'activité circonscrite dans le temps et dans l'espace, séparée des occupations quotidiennes. Le jeu peut donc être cet espace où la réalité intérieure de l'individu et la réalité extérieure se rencontrent et se confrontent jusqu'à un certain point, afin de créer un nouveau sens. L'avantage de la rencontre de

²³² *Ibid.*, p. 32.

²³³ Philippe Gutton. *Le jeu chez l'enfant*, Paris, Éditions G.R.E.U.P.P., 1988, p. 38-56.

²³⁴ Donald Winnicott cité dans Jean Duvignaud. *op. cit.*, p. 47-48.

ces réalités dans un contexte de jeu est la dédramatisation de la confrontation, celle-ci se faisant dans une situation parallèle à la « vie réelle », qui ne « compte pas ». Winnicott prend ici l'enfant comme exemple, mais tout adulte qui joue peut amener son jeu à faire office de zone tampon, favorisant l'acceptation de la réalité.

Nous pouvons supposer que Léon Bellefleur et ses compagnons, dans leur pratique du jeu, aient tenté de réinterpréter la réalité de façon à la rendre plus acceptable à leurs yeux. Prenons en exemple les cadavres exquis décrits plus haut. Jean-René Ostiguy remarque que dans *Le train de l'amour* comme dans *Bonjour Montréal, nous en avions mare et remare*, le thème du voyage se répète. En associant ce thème au titre du deuxième cadavre exquis, imaginé par Bellefleur de surcroît, nous pouvons penser qu'un désir de partir est exprimé à travers ces œuvres ludiques. Bellefleur ne peut toutefois pas quitter la ville pour de longues périodes avant sa retraite de l'enseignement, qu'il prendra sept ans plus tard, soit en 1954. Le fait de ne pouvoir consacrer la majeure partie de son temps à son art, ni d'avoir la possibilité d'explorer l'art moderne en Europe par exemple devait le contrarier. Comme l'enfant de Philippe Gutton, il exprime ses désirs dans le jeu, ne pouvant les réaliser dans la réalité. Marie Fraser aborde d'ailleurs cette question dans le catalogue de l'exposition *Le ludique* : « Le recours à un mode de pensée ludique permet donc de renégocier la réalité et, du même coup, de rendre supportable un réel parfois insupportable²³⁵. »

Nous constatons que le refus de la tradition peut prendre diverses formes : artistique, sociale, politique. L'historienne de l'art Valérie Rousseau, à la lumière de ses recherches sur l'art indiscipliné, suggère que tout artiste est un contestataire et que la création nécessite la déconstruction d'entraves, sans quoi sa quête de liberté est injustifiée²³⁶. À l'instar des primitivistes, Bellefleur et Garneau remettent en question un mode de pensée et de vivre traditionnels au profit de valeurs qu'ils jugent plus authentiques et qu'ils vont retrouver, à l'aide du jeu, dans l'idéal de l'enfance. Leur

²³⁵ Marie Fraser. *op. cit.*, p. 13.

²³⁶ Valérie Rousseau. *Vestiges de l'indiscipline. Environnement d'art et anarchitectures*, Gatineau, Musée canadien des civilisations, Études culturelles, no 81, Collection Mercure, 2007, p. 147.

protestation tout d'abord en ce qui concerne la tradition artistique, picturale ou littéraire, s'étend aux structures sociales et politiques qui soutiennent les institutions artistiques, et participent ainsi au mouvement de renouveau de la société québécoise et à son accès à la modernité.

Conclusion

L'élaboration de cette étude s'est concrétisée suite à la constatation que les œuvres d'aspect enfantin réalisées par Léon Bellefleur entre 1945 et 1950 n'étaient que peu ou pas du tout traitées par les historiens de l'art se spécialisant en art québécois. Face au peu de documentation portant sur les œuvres de cette période, nous avons choisi de remédier à la situation en analysant ces peintures et dessins sous l'angle du primitivisme, considérant que le dessin d'enfant est jugé comme l'un des composants de la vaste catégorie des « arts primitifs ».

Ce travail nous a permis de constater que l'attrait du « primitif » peut se manifester de façons très diverses et qu'au bout du compte, la recherche de l'authenticité demeure le dénominateur commun aux multiples méthodes employées par l'artiste primitiviste. Ainsi, l'assimilation des motifs retrouvés dans les dessins d'enfants et leur reproduction dans ses propres œuvres, conjuguée à l'expérimentation du primitivisme « tribal », de l'automatisme, du surréalisme et de techniques ludiques, constitue un éventail de moyens que Bellefleur emploie pour atteindre cette « authenticité primitive » tant recherchée.

Léon Bellefleur se démarque au début de sa carrière par la façon dont il s'inspire très ouvertement de l'art enfantin. Le réalisme intellectuel caractéristique aux œuvres de notre artiste est un exemple probant de l'influence qu'ont eue sur lui notamment les dessins de ses propres enfants. Ceux-ci, au milieu des années 1940, sont tous à l'âge du réalisme intellectuel ou du réalisme visuel²³⁷, ce dernier étant, rappelons-le, le stade « adulte » du dessin. Cette appropriation du dessin d'enfant au stade du réalisme intellectuel témoigne également de sa familiarité avec l'œuvre de Klee, qui peint de nombreuses toiles dans ce style au cours de sa carrière. La production et l'exposition de ces œuvres, combinées à la publication du *Plaidoyer pour l'Enfant*, témoignent de l'admiration réelle de Bellefleur pour l'authenticité de la jeunesse qui

²³⁷ Nous ne tenons pas compte ici de la benjamine de la famille Bellefleur, Aude, qui naît en 1946.

verrait, comme le soutient Kandinsky, au-delà de la futile apparence extérieure des objets²³⁸.

En poursuivant cet objectif de créer des œuvres « authentiques » et sincères, à l'image d'un enfant qui dessine libre de toutes contraintes, Bellefleur découvre des voies d'accès à l'inconscient par le biais de l'écriture automatique, de l'automatisme surrationnel et du rêve. Tandis que les techniques automatistes de Breton et de Borduas se rattachent à l'exploration de l'inconscient individuel, Bellefleur s'intéressera davantage aux possibilités qu'offre l'interprétation des rêves selon les théories de l'inconscient collectif de Jung. La capacité d'accéder aux sources de l'inconscient collectif par le biais du rêve, ce que nous pourrions qualifier de « primitivisme primordial », séduit grandement l'artiste. Il mentionnera d'ailleurs que le concept même de l'esprit humain qui dépasse chaque individu tant dans le passé que dans l'avenir l'encouragera à peindre. L'idée de mémoire collective est pour lui une promesse de découvertes à venir dans le contexte de son processus créatif²³⁹.

L'intégration du jeu tant dans sa pratique artistique qu'en tant que thème de ses œuvres permet également à Bellefleur de s'éloigner de la peinture académique toujours en vogue à l'époque au Québec tout en demeurant dans le domaine de la figuration, que l'artiste n'est pas encore prêt à abandonner dans les années 1940. Cette association à l'enfance par le jeu se double d'une retraite du monde adulte et des mœurs, règles et conventions qui y sont associées. Plutôt que de fuir une réalité oppressante, Bellefleur tente de réinterpréter cette réalité dans ses œuvres au moyen d'une expression artistique ludique à l'instar du poète Saint-Denys Garneau. Ce faisant, l'artiste émet une critique de la société et des traditions qu'il juge dépassées.

²³⁸ Jonathan Fineberg. *The Innocent Eye, Children's Art and the Modern Artist*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 48-49.

²³⁹ Jean Royer. « Le peintre et la poésie », *Le Devoir*, 17 décembre 1977, p. 41.

Nous considérons que cette recherche apporte de nouveaux points de vue sur l'œuvre de Bellefleur, un artiste relativement peu étudié par les historiens de l'art. Malgré son apport à une période artistique fondamentale dans l'histoire de l'art québécois, ainsi qu'à sa participation au groupe Prisme d'yeux, très peu d'ouvrages documentent la carrière de l'artiste, particulièrement ses premières années, sur lesquelles nous nous sommes penchés ici. De plus, certaines œuvres présentées dans ce mémoire ont été dénichées dans la thèse de doctorat de Mireille Bellefleur-Attas, la fille de l'artiste. Nous pouvons donc les considérer comme virtuellement inconnues du public.

Notre interrogation de départ visait à savoir si Léon Bellefleur se rattache au primitivisme à travers l'art des enfants. Nous avons démontré dans les pages précédentes qu'à l'instar de l'art tribal, l'art des enfants inspire les artistes primitivistes par leur connotation d'authenticité provenant du fait qu'ils n'ont pas encore reçu de formation artistique académique, tout comme les paysans, également considérés comme « primitifs ». Préalable à ce manque de formation, le développement encore incomplet de leur motricité fine et de leur intellect contribue à donner aux dessins d'enfants une qualité schématique et souvent irréaliste ou fantaisiste interprétée par les primitivistes comme un gage de « pureté » et de « proximité de leur inconscient ». Cette notion de proximité de l'inconscient est non négligeable dans la quête d'authenticité des primitivistes, puisque ceux-ci considèrent l'accès à l'inconscient comme une façon de retrouver les pensées et sentiments véritables de l'homme, non filtrés par la raison. D'ailleurs, les primitivistes sont nostalgiques d'un état non seulement antérieur à la civilisation, mais également antérieur à la suprématie de la raison. Ils recherchent donc ici une certaine « domination de l'inconscient », à l'exemple des surréalistes.

Du fait de son association indisputable avec l'enfance, le jeu est également relié au primitivisme. Tout comme par la référence esthétique au dessin d'enfant, l'artiste qui joue effectue un retour vers le passé, se dissocie de la société et de sa condition d'adulte en revenant à des temps plus simples où, en tant qu'enfant, le jeu constituait son

occupation principale. Nous pouvons donc affirmer que Léon Bellefleur est associé au primitivisme en raison de son attachement à l'art des enfants, non seulement sur le plan esthétique, mais également psychologique. Il se consacre à l'atteinte d'une authenticité artistique par sa recherche de l'inconscient et sa tentative de rejoindre l'esprit de l'enfance dans le jeu.

Cet horizon des premières années de la carrière de Léon Bellefleur étudiées sous un angle primitiviste nous renseigne sur les fondements d'un style qu'il développera sur plusieurs décennies. Il serait toutefois intéressant de poursuivre la recherche plus avant dans un travail ultérieur, afin de voir de quelle façon le primitivisme et l'art des enfants continuent d'habiter l'œuvre de Bellefleur après 1950. Bien que son style se dirige de plus en plus radicalement vers l'abstraction à compter de cette date, les principaux concepts du primitivisme demeureront importants pour l'artiste. En effet, nous pouvons encore percevoir au cœur de l'abstraction lyrique qui deviendra la signature de Bellefleur, l'esprit jungien de la recherche de l'inconscient collectif.

Bibliographie

Sources

Entrevue avec Léon Bellefleur par Marcel Bélanger, radio de Radio-Canada, 14 octobre 1980.

Fonds d'archives de Léon Bellefleur, UQÀM.

Monographies

BANDET, Jeanne. *L'enfant, les jouets, et les nouveaux jouets*, Tournai, Casterman, 1982.

BÉLANGER, Marcel. *Léon Bellefleur : La passion du regard*. Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1982.

BLACHÈRE, Jean-Claude. *Les totems d'André Breton*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1996.

BOAS, Franz. *L'art primitif*, Paris, Adam Biro, 2003.

BONFAND, Alain. *Paul Klee, l'œil en trop*, Paris, Éditions de la différence, 1988.

BONNET, Marguerite. *André Breton*, Paris, Librairie José Corti, 1975.

BORDUAS, Paul-Émile, André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe. *Écrits I*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1987.

BORDUAS, Paul-Émile. *Refus global et autres écrits*, Montréal, Éditions Typo, 1990.

BRETON, André. *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937.

BRETON, André. *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965.

BRETON, André. *Le cadavre exquis, son exaltation*, Saint-Étienne, Musée d'art et d'industrie, 1975.

BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1979.

BRETON, André. *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 1996.

BRETON, André et Philippe Soupault. *Les champs magnétiques*, Paris, Lachenal & Ritter, 1988.

CARROUGES, Michel. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950.

CHALUMEAU, Jean-Luc. *Klee*. Paris, Cercle d'Art, 2005.

COHEN, David. *The Development of Play*, New York, Routledge, 2006.

DAIGNEAULT, Gilles. *L'art au Québec depuis Pellan: Une histoire des prix Borduas*. Québec, Musée du Québec, 1988.

DICKINSON, John A. et Brian Young. *Brève histoire socio-économique du Québec*, Sillery, Éditions du Septentrion, 2003.

DUFLO, Colas. *Le jeu de Pascal à Schiller*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

DUVIGNAUD, Jean. *Le jeu du jeu*, Paris, Balland, 1980.

FERRIER, Jean-Louis. *Paul Klee*, Paris, Éditions Pierre Terrail, 1998.

FINEBERG, Jonathan. *The Innocent Eye, Children's Art and the Modern Artist*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

FINEBERG, Jonathan (dir.). *Discovering Child Art: Essays on Childhood. Primitivism and Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

FINEBERG, Jonathan. *When we were young: new perspectives on the art of the child*, Berkley, University of California Press, 2006.

FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.

GARNEAU, Hector de Saint-Denys. *Regards et jeux dans l'espace*, Anjou, CEC, 1996.

GASCON, France. *L'univers de Saint-Denys Garneau : le peintre, le critique*, Montréal, Boréal, 2001.

GOLDWATER, Robert John. *Le primitivisme dans l'art moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988

GOMBRICH, Ernst. *La préférence pour le primitif*, Paris, Phaidon, 2004.

GREENBERG, Reesa. *Les dessins d'Alfred Pellan*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1980.

GUTTON, Philippe. *Le jeu chez l'enfant*, Paris, Éditions G.R.E.U.P.P., 1988.

HAMELIN, Jean et Jean Provencher. *Brève histoire du Québec*, Montréal, Boréal Express, 1981.

HARRISON, Charles, Francis Francina et Gill Perry. *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century*, New Haven, Yale University Press, 1993.

HARTER, Jean-Louis. *Le jeu : essai de déstructuration*, Paris, L'Harmattan, 2002.

HILLER, Susan. *The Myth of Primitivism: Perspectives on art*, London, Routledge, 1991.

HENRIOT, Jacques. *Sous couleur de jouer*, Paris, José Corti, 1989.

HOBSBAWM, Eric J. *L'Âge des extrêmes. Histoire du Court XX^e siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1994.

HUBBARD, Robert Hamilton. *15 dessins de Léon Bellefleur*, Montréal, Éditions Erta, 1954.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*, Paris, Gallimard, 1951.

JESSUP, Lynda et al. *Antimodernism and Artistic Experience : Policing the Boundaries of Modernity*, Toronto, University of Toronto Press, 2001.

JUNG, Carl Gustav. *L'homme et ses symboles*, Paris, Pont Royal, 1964.

JUNG, Carl Gustav. *Psychologie et alchimie*, Paris, Buchet/Castel, 2004 [1970].

KAHNWEILER, Daniel-Henri. *Klee*, Paris, Braun et Co., 1950.

- KOFMAN, Sarah. *L'enfance de l'art*, Paris, Payot, 1970.
- KÜCHLER, Tilman. *Post-modern Gaming*, New York, Peter Lang Publishing, 1994.
- LAMONDE, Yvan et Esther Trépanier. *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1986.
- LAPICQUE, Charles. *L'art et le jeu*, Neuchâtel, La Baconnière, 1957.
- LAURENDEAU, André. *Alerte aux Canadiens-Français*, Montréal, Éditions de l'Action Nationale, 1940.
- LEFEBVRE, Germain. *Pellan, sa vie, son art, son temps*, LaPrairie, Éditions Marcel Broquet, 1986.
- LEMERISE, Suzanne. *Du dessin aux arts plastiques : L'héritage moderniste d'Irène Sénécal*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 2006.
- LEROI-GOURHAN, André. *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*, Grenoble, Jérôme Millon, 1992.
- LINTEAU, Paul-André. *Histoire du Québec contemporain*, Montréal, Boréal, 1986.
- LUQUET, Georges-Henri. *Le dessin enfantin*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1984.
- MARTIN, Jean-Hubert. *Dubuffet et l'art brut*, Lausanne, 5 continents, 2005.
- MARTIN, Michel. *Alfred Pellan*, Québec, Musée du Québec, 1993.
- MÈREDIEU, Florence de. *Le Dessin d'enfant*, Paris, Blusson, 1990.
- MEUNIER, E.-Martin et Jean-Philippe Warren. *Sortir de la Grande noirceur. L'horizon personnaliste de la Révolution tranquille*, Sillery, Éditions Septentrion, 2002.
- MOUNIER, Emmanuel. *Le personnalisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1961.
- MURAT, Michel. *Une pelle au vent dans les sables du rêve*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992.
- NERVAL, Gérard de. *Aurélia*, Paris, Pocket, 1994 [1855].

NERVAL, Gérard de. *Les Chimères, La Bohême galante, Petits châteaux de Bohême*, Paris, Gallimard, 2005.

OSTIGUY, Jean-René. *Un siècle de peinture canadienne*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1971.

PERNOUD, Emmanuel. *L'invention du dessin d'enfant*, Paris, Éditions Hazan, 2003.

PIAGET, Jean. *La formation du symbole chez l'enfant*, Neuchâtel, Delachaux, 1970.

PRICE, Sally. *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

READ, Herbert. *Tribal Art and Modern Art*, Londres, Routledge and Kegan Paul, Coll. The Tenth Muse, 1957.

RHODES, Colin. *Primitivism and Modern Art*, Londres, Thames and Hudson, 1994.

ROBERT, Guy. *École de Montréal*, Montréal, Éditions du Centre de Psychologie et de Pédagogie, 1964.

ROBERT, Guy. *L'art au Québec depuis 1940*, Montréal, Éditions La Presse, 1973.

ROBERT, Guy. *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Iconia, 1988.

ROUSSEAU, Valérie. *Vestiges de l'indiscipline. Environnement d'art et anarchitectures*, Gatineau, Musée canadien des civilisations, Études culturelles, no 81, Collection Mercure, 2007.

RUBIN, William (dir.). *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1987.

SMITH, Peter K. *Children and Play*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010.

TAYLOR, Charles. *The Ethics of Authenticity*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.

TRÉPANIÉ, Esther. *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, Québec, Éditions Nota bene, 1998.

TORGOVNICK, Marianna. *Gone Primitive, Savage Intellect, Modern Lives*, Chicago. The University of Chicago Press, 1990.

VIAU, Guy. *La peinture moderne au Canada français*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1964.

VIGNEAULT, Louise. *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Hurtubise HMH, 2002.

VIGNEAULT, Robert. *Saint-Denys Garneau à travers Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1976.

WALLON, Philippe, Anne Cambier et Dominique Engelhart. *Le Dessin de l'enfant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

WIDLÖCHER, Daniel. *L'interprétation des dessins d'enfants*, Liège, Mardaga, 1998.

Articles de périodiques

AYRE, Robert. « The giddy inspiration of Léon Bellefleur », *The Montreal Star*, 2 novembre 1968.

BELLEFLEUR, Léon. « La peinture : moyen d'expression », *Le Jour*, 25 décembre 1943, p. 5.

BOISSEL, Jessica. « Quand les enfants se mirent à dessiner. 1880-1914, un fragment de l'histoire des idées », *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, printemps 1990, p. 14-43.

CHEVRIER, Alain. « Quelques aperçus sur l'histoire du dessin d'enfant », *La Psychiatrie de l'enfant*, 1991, vol. 34, n° 2, p. 497-541.

DUMAS, Paul. « Exposition Léon Bellefleur au Musée d'Art Contemporain », *L'information médicale et paramédicale*, 4 mars 1969.

ÉTHIER-BLAIS, Jean. « Borduas et Breton », *Études françaises*, vol. 4, no 4, 1968, p. 369-382.

FOSTER, Hal. « The Primitive Unconscious of Modern Art », *October*, no 34, automne 1985, p. 45-70.

GAGNON, François-Marc. « Miró et la peinture des années quarante au Québec », *Vie des Arts*, vol. 31, no 123, juin 1986, p. 42-44 et 83.

GIGUÈRE, Roland. « Un jardin merveilleux où l'on va rêver », *La Presse*, 30 novembre 1968.

HENAUULT, Gilles. « Bellefleur ou l'enfance retrouvée », *La Presse*, 30 novembre 1968.

INCE, Judith. « The Vocabulary of Freedom in 1948 : The politics of Montreal Avant-Garde », *Journal of Canadian Art History*, vol. 6, no 1, 1982, p. 36-63.

MARTEAU, Robert. « Visite à Léon Bellefleur », *Le Devoir*, 21 avril 1979.

OSTIGUY, Jean-René. « Les cadavres exquis des disciples de Pellan », *Vie des Arts*, no 47, été 1967, p. 22-25.

OSTIGUY, Jean-René. « Une fête pour les yeux », *La Presse*, 30 novembre 1968.

RATCLIFF, Carter. « On Contemporary Primitivism », *Artforum*, vol. 14, no 3, p. 57-65.

REPENTIGNY, Roland de. « Léon Bellefleur, peintre », *La Presse*, 28 avril 1954.

ROYER, Jean. « Le peintre et la poésie », *Le Devoir*, 17 décembre 1977, p. 41.

SAUCIER, Pierre. « Rentrée de Paris de Léon Bellefleur », *La patrie du dimanche*, 20 décembre 1959.

SAINT-PIERRE, Marcel. « À la trace d'une histoire », *Chroniques*, no 17, mai 1976, p. 83-88.

WERCKMEISTER, O.K., « The Issue of Childhood in the Art of Paul Klee », *Arts Magazine*, vol. 52, n°1, septembre 1977, p. 138-151.

Thèses et mémoires

BELLEFLEUR-ATTAS, Mireille. « Léon Bellefleur and Surrealism in Canadian Painting (1940-1980): The Transmigration of an Ideology », thèse de PhD, département d'histoire de l'art, University of London, 2006.

HUOT, Marie-Claire. « L'écriture automatique d'André Breton », mémoire de maîtrise, département d'études anglaises, Université de Montréal, 1979.

PAGEOT, Édith-Anne. « Images du sujet, du féminin et du masculin chez Smith, Roberts, Lyman et M. Gagnon », Thèse de PhD, département d'histoire de l'art, Université de Montréal, 2004.

VIGNEAULT, Louise. « Le primitivisme dans l'œuvre de Françoise Sullivan », mémoire de maîtrise, département d'histoire de l'art, Université de Montréal, 1994.

Catalogues d'exposition

Léon Bellefleur : an exhibition = une exposition itinérante, Ottawa, National Gallery of Canada, 1968.

L'enfance du geste, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1976.

Hybrid between surrealism and abstraction = Hybride entre surréalisme et abstraction : Léon Bellefleur, Alfred Pellan, Marian Scott, Jack Shadbolt, Ottawa, Ottawa Art Gallery, 2001.

DAVIS, Ann. *Frontiers of our Dreams, Quebec Painting in the 1940s and 1950s*, Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 1979.

DE KONINCK, Marie-Charlotte (dir.). *Jamais plus comme avant, le Québec de 1945 à 1960*, Québec, Musée de la civilisation, 1995.

FRASER, Marie (dir.). *Le ludique*, Québec, Musée du Québec, 2001.

GOSSELIN, Claude. *Trois générations d'art contemporain québécois 1940/1950/1960*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1976.

LEFEBVRE, Germain (dir.). *Alfred Pellan au Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008.

Ressources électroniques

Musée du quai Branly

www.quai Branly.fr

Figure 1.1 : Alfred Pellan, *Vénus et le taureau*, vers 1938.

[Illustration retirée]

Figure 1.2 : Gabriele Münter, *Maison*, 1914.

[Illustration retirée]

Figure 1.3 : Dessin d'enfant (Rudi Schindler), non daté.

[Illustration retirée]

Figure 1.4 : Vasily Kandinsky, *L'éléphant*, 1909.

[Illustration retirée]

Figure 1.5 : Dessin d'enfant (Lilja Kenda), non daté.

[Illustration retirée]

Figure 1.6 : Jean Dubuffet, *La campagne heureuse*, 1944.

[Illustration retirée]

Figure 1.7 : Paul Klee, *Wintertag kurz vor Mittag* (Jour d'hiver juste avant midi), 1922.

[Illustration retirée]

Figure 1.8: Paul Klee, *Jeune fille affamée*, 1939.

[Illustration retirée]

Figure 1.9: Joan Miró, *La Ferme*, 1921-1922.

[Illustration retirée]

Figure 1.10 : Léon Bellefleur, *Le poisson dans la ville*, 1946.

[Illustration retirée]

Figure 1.11: Paul Klee, *Le sortilège des poissons*, 1925.

[Illustration retirée]

Figure 1.12 : Léon Bellefleur, *Hallucination ou Tentation*, 1946.

[Illustration retirée]

Figure 1.13 : Léon Bellefleur, *N°7G*, 1947.

[Illustration retirée]

Figure 1.14 : Léon Bellefleur, *N°74*, 1947.

[Illustration retirée]

Figure 1.15 : Paul Klee, *ARA (Brise fraîche dans un jardin de la zone torride)*, 1924.

[Illustration retirée]

Figure 1.16 : Léon Bellefleur, *Jardin magique*, 1948.

[Illustration retirée]

Figure 2.1 : Léon Bellefleur, *Adam et Ève*, 1949.

[Illustration retirée]

Figure 2.2 : Léon Bellefleur, *Non titré*, 1949.

[Illustration retirée]

Figure 2.3 : Figurine fang d'un homme debout, Gabon, non daté.

[Illustration retirée]

Figure 2.4 : Léon Bellefleur, *No 71 C*, 1949.

[Illustration retirée]

Figure 2.5 : Alfred Pellan, *Sous terre*, 1938.

[Illustration retirée]

Figure 2.6 : Alfred Pellan, *Le sixième sens*, 1954.

[Illustration retirée]

Figure 2.7 : Léon Bellefleur, *Cirque IV*, 1947.

[Illustration retirée]

Figure 2.8 : Alfred Pellan, *Évasion*, 1949.

[Illustration retirée]

Figure 2.9 : Léon Bellefleur, *Terreur des pierres*, 1949.

[Illustration retirée]

Figure 2.10 : Léon Bellefleur, *Des Rêves et du Hasard n° 1*, 1987.

[Illustration retirée]

Figure 3.1 : Jean Benoît, Albert Dumouchel, Léon Bellefleur et Jean Léonard, *Le train de l'amour*, 1947.

[Illustration retirée]

Figure 3.2 : Léon Bellefleur, *Le petit jongleur*, 1947.

[Illustration retirée]

Figure 3.3 : Léon Bellefleur, Jean Benoît, Albert Dumouchel et Jean Léonard, *Bonjour Montréal nous en avions mare et remare* (détail), 1947.

[Illustration retirée]

Figure 3.4 : Alfred Pellan, *Magie de la chaussure*, vers 1947.

[Illustration retirée]

Figure 3.5 : Léon Bellefleur, *Signes dans l'espace*, 1948.

[Illustration retirée]

Figure 3.6 : Léon Bellefleur, *Carnaval bleu-blanc-rouge*, 1949.

[Illustration retirée]

Figure 3.7 : Alfred Pellan, *Fleurs et dominos*, vers 1940.

[Illustration retirée]