

**LUC BÉLAND**  
**ÉTUDES - (76)**





1927  
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN  
CITÉ DU HÂVRE  
MONTRÉAL 15 NOV. 1976 CANADA

LUC BÉLAND

EXPOSITION  
M. A. C.

ÉTUDES  
1976

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN  
MONTRÉAL

11 novembre - 12 décembre 1976

# INTRODUCTION

Le thème des "Études" de Luc Béland, dont chaque dessin représente une variation, a pour point de départ une analyse rigoureuse des éléments picturaux. Le travail analytique de l'artiste, en quelque sorte entreprise de déconstruction, s'accomplit en plusieurs étapes; l'étape finale étant la synthèse ou reconstruction de l'espace pictural par la réintégration de ses éléments formels.

L'accentuation de la complexité des relations plastiques, la résolution d'une dichotomie entre une volonté structurante et une pulsion expressive aboutissent, dans cette série d'études, à des dessins d'une étrange intensité.

Le choix du papier noir comme support de l'activité, suppose une remise en question du champ habituellement blanc. S'il s'agit là d'une volonté de neutralisation de la luminosité du blanc, disons cependant que le noir ne peut être saisi simplement comme le négatif du blanc; au noir s'associent en effet d'autres connotations spatiales ainsi qu'une relation chromatique avec les couleurs choisies (ocres, jaunes etc...), qui le font percevoir comme couleur plus que comme le support "neutre" voulu. La qualité particulière du noir, le fini mat et velouté du papier lui font capter la lumière d'une manière particulièrement "chaude".

Par son opacité, le noir peut être perçu à la fois comme espace "vide", mais aussi comme espace en profondeur, dont les connotations évoquent l'infinitude de l'espace "sidéral" ou cosmique. Le noir évoque aussi pour nous la place grandissante qu'il prit dans les derniers tableaux de Borduas, passant de la réversibilité noir-blanc à un champ spatial presque intégralement rempli par le noir. D'autre part, la connotation psychologique du noir inclut la notion de "dramatisation" de l'espace pictural.

Le travail au crayon de couleur sur le papier, déjà observé dans "Études no 3", 1975<sup>1</sup> consiste en un recouvrement de la surface du papier, par la répétition, quasiment systématique, du geste limité à quelques centimètres d'amplitude. Légèrement curviligne, le trait très appuyé charge le geste de connotations expressives. Ce recouvrement de la surface, analogue au travail au pinceau, affirme évidemment la picturalité du trait comme élément formel, comme outil. Le dynamisme et les variations de la direction du trait (vecteur) ne peuvent empêcher l'émergence d'une notion de surface "expressive" dans l'esprit du spectateur.

Le choix de la couleur du crayon, en relation avec le noir, est intéressant en ceci qu'il tente d'établir une nouvelle dualité trait/support: ainsi la transparence du noir à travers les tracés répétés, qui vient comme assourdir la couleur, s'assortit d'un "enrichissement" de la couleur qui se trouve comme poussée au maximum de ses possibilités chromatiques, en résistance à la "neutralisation" effectuée par le noir.

Le travail de découpage consiste à isoler, dans un type de tracé donné, une forme, dont l'axe accuse un certain angle avec le vecteur des tracés, bande irrégulière, souvent en forme d'angle obtus qui, par sa largeur, par l'ouverture de son angle, contrarie le geste saccadé, à angles aigus, du graphisme.

(1) Exposition "Cent-onze dessins du Québec" Musée d'art contemporain; Avril 1976.

La violence expressive du geste, canalisée et "amortie" par la rupture du découpage en bande, se trouve par la juxtaposition de bandes à traits de directions différentes, accentuée en une nouvelle structure, dans un champ dynamique. Mais le dynamisme structurel se trouve en quelque sorte neutralisé par l'emploi uniforme du même registre chromatique; les tensions créées par les juxtapositions s'adoucissant selon la largeur du champ défini. Il s'agit donc d'une violence retenue.

Les marges découpées sont réutilisées en bandes noires laissant apparaître la limite des surfaces couvertes de trait, agissant donc comme frontière du "vide" virtuel, dans la mesure où l'on considère les plages couvertes de traits comme "plein".

Par leur répétition au sein de la masse noire, ces marges créent soit des parallèles, soit des quadrilatères qui viennent accentuer le rôle "négatif" du noir, tout en rappelant en contrepoint l'existence du geste.

La composition de chaque étude consiste alors, par collage, en la relation proportionnelle au sein d'un format donné souvent oblong, d'une ou de deux surfaces "pleines" avec la trace-frontière ou les traces du "vide" de l'espace noir. Le collage s'effectue le plus souvent par recouvrement en ardoise, des feuilles de papier découpés. On assiste ainsi à une tension en croisement des éléments plastiques, le noir se retrouvant par traces ou par transparences dans la partie "pleine", le trait se trouvant en tracés concurrents à deux ou trois reprises, dans la partie "vide".

Des lignes parallèles au crayon de couleur blanc, en oblique bas-droit/haut gauche, lignes souvent perpendiculaires à l'axe général des papiers découpés, coupent les espaces noirs en plusieurs endroits, affirmant ainsi une autre structure contradictoire de la première; et apportant une tension additionnelle dans le champ spatial de la feuille. La structure déterminée par ces lignes tend d'autre part à privilégier dans le noir des bandes parallèles de diverses dimensions, mais les lignes s'arrêtant parfois en plein milieu de leur trajet, restituent la spatialité et la profondeur du noir qu'elles tendaient à ramener en surface.

Les études de Luc Béland affirment avec beaucoup de subtilité la résolution de deux types de contradictions sur le plan formel: la décharge expressive du trait, canalisée, est structurée de manière à lui faire jouer un rôle dynamique dans un champ spatial. Les possibilités de la couleur sont contenues, le noir sous-jacent jouant lui aussi un rôle neutralisant. D'autre part, la profondeur du noir, qui joue à priori comme "vide" par rapport au "plein" du champ spatial se trouve d'une part niée par les structures de marges dessinées, et affirmée par les traits rectilignes parallèles obliques.

Le sens de cette intégration d'un espace "vide" dont la présence est affirmée, et d'un plein dont la violence expressive est contenue, c'est-à-dire la négation par l'artiste de leur sens premier, confère aux dessins pour celui qui les regarde, l'intuition d'une résolution autre que celle des moyens formels. La sombre violence expressive du résultat laisse entrevoir qu'au-delà de la volonté formelle, la retenue de cette violence semble affirmer une résolution de ce que l'on peut analyser comme les antinomies profondes de l'art québécois, sous les vocables analogiques Borduas/Pellan, Automatisme/Plasticisme, transcendance/immanence.

Alain Parent  
directeur des expositions

**“Notre champ perceptif est fait de «choses» et de «vides entre les choses»”. -  
Maurice Merleau-Ponty**

Les problèmes envisagés dans les études sur papier noir sont essentiellement d'ordre pictural. Il s'agit d'une interrogation analytique sur les possibilités opposantes des éléments d'une surface totalement marquée par un geste graphique répétitif, et d'une autre, identique de format, mais où le geste graphique est privilégié par une articulation oblitérante. Ce questionnement réside en un travail de déconstruction des deux surfaces selon une (ou des) articulation(s), une structure angulaire déterminée en rapport à un axe diagonal qui vient diviser (opposer) les directions de l'inscription gestuelle. Les éléments constitutifs de la surface finale sont obtenus par une découpe dans les surfaces en un premier temps, et par un assemblage des parties en un deuxième. Ce travail implique une manipulation préalable, une réflexion, un temps d'analyse sur la pertinence perceptuelle des confrontations internes de la surface totale.

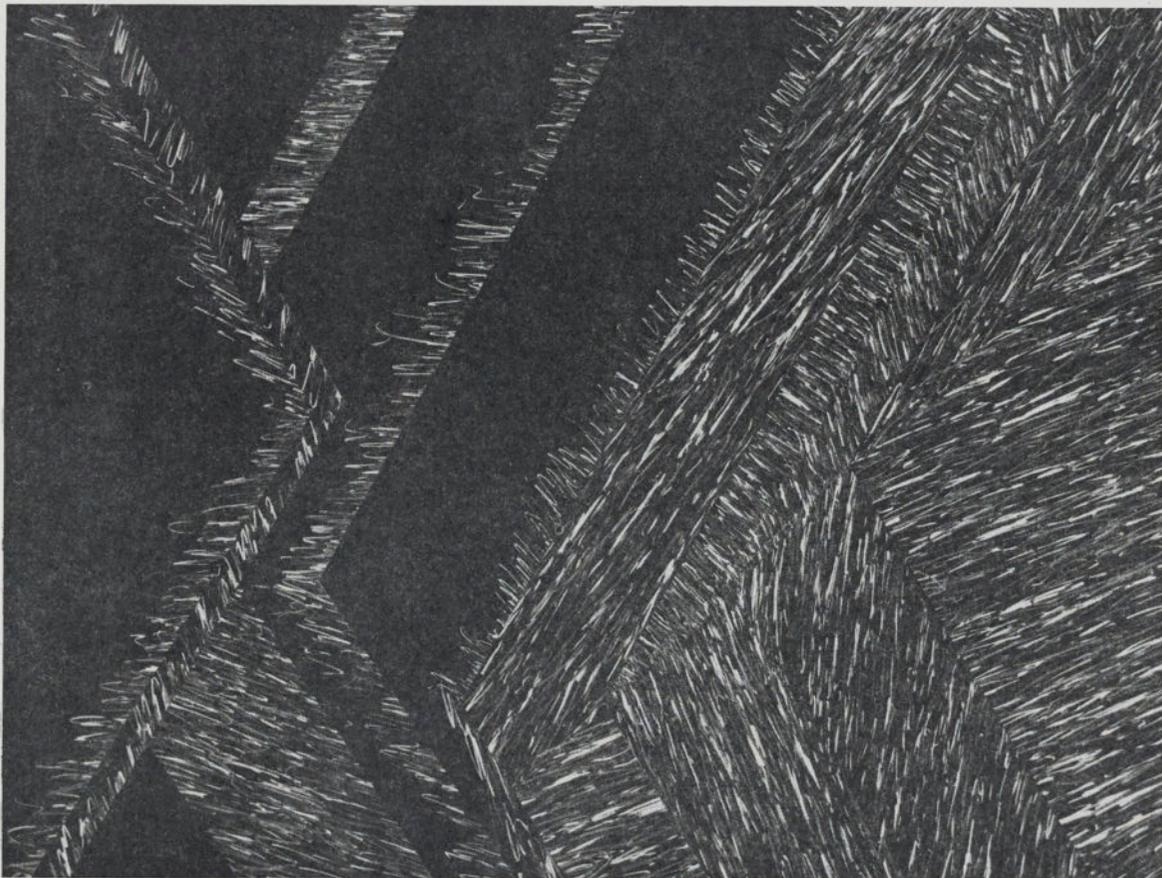
Ainsi, chaque élément pictural trouve son opposé en un rapport de contiguïté:

- La surface marquée s'oppose à la surface non-marquée;
- Le noir (aire opaque) s'oppose au jaune, ocre, platine ou orangé (aire lumineuse);
- Les angles résultant de la découpe s'opposent entre deux;
- Les directions du geste graphique s'opposent entre elles selon l'axe diagonal d'une part, et selon l'assemblage final d'autre part.
- L'Aplat s'oppose au texturé;
- Le "Soft-Edge" s'oppose au "Hard-Edge".

Par extension

- Une pulsion gestuelle s'oppose à une rigueur structurale;
- Un champ virtuel s'oppose à une concrétion de la surface;
- Une propension au mouvement s'oppose à une inertie factorielle;

Cette problématique oppositionnelle est au demeurant susceptible d'une multiplication sérielle des éléments picturaux allant vers un infini; ici, l'axe diagonal révèle son caractère d'infinitude spatiale au plan perceptuel et agit comme dynamisme périphérique à la surface qui vient donner à cette même surface son potentiel d'extension, de multiplicité, d'ouverture. Le geste, les directions, la découpe, l'assemblage sont redevables pour chaque étude de cet axe appartenant à un réseau de diagonales. Considérant ce phénomène d'aperception, je cesse de manipuler la matière quand la surface arrêtée - soit par réductions ou par élaboration de la découpe - témoigne de cette propension à un espace périphérique et lorsqu'elle affirme explicitement ses oppositions.



CAT. No 15

Chaque portion de surface obtenue par la découpe se réintègre de par l'assemblage en un tout, une surface totale; aucun élément n'est rejeté, oublié ou mis à l'écart; tous les éléments sont séparés, manipulés, placés, transposés, inversés, distingués, replacés, jusqu'à ce que leur situation picturale définitive soit réciproquement en rupture, en opposition, respectant ainsi la problématique initiale.

Le choix d'un support noir comme surface oblitérée par la couleur, par la découpe... Le choix du noir comme surface recevant une couleur chromatiquement et symboliquement lumineuse (jaune, ocre, platine, orangé) relève de l'intention d'inverser la notion picturale du "Positif/négatif", de la trace opaque sur une surface où le blanc agit, comme dominante, comme fond de différenciation des signes qui viennent s'y apposer: un renversement de la fonction des éléments réceptacles de la couleur (signes, formes, fond) en un espace bidimensionnel. De plus, cette décision provient de vouloir affirmer le travail de diffraction de la lumière que la couleur comporte en-soi, et d'évidence manifeste lorsque cette couleur (jaune, ocre, platine, orangé) est confrontée à une aire opaque.

Du noir survient le processus d'inversion.

Du noir sont issues les oppositions entre les éléments.

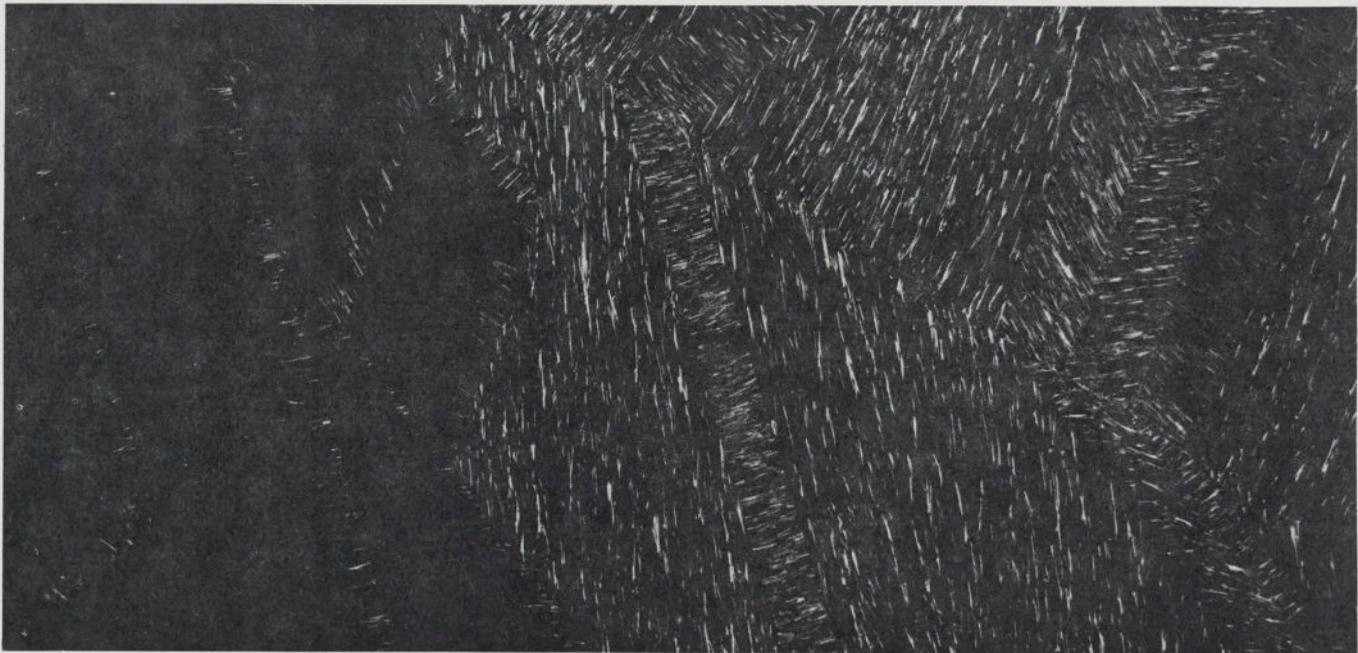
Du noir plat parvient le tissu organique du geste.

Du noir surgit la lumière: en un phénomène dichromatique.

1. Black opened a well in the brilliance and spoke from the pit: "I too am comely".
4. Spanish black: the five senses blackened:  
Black sight  
And black sound,  
Black smell  
And black taste; and the painter's black,  
Black, to the touch
5. Black of the burial cloths:  
The sleep of my woven eternity  
will not outlive  
The yellowing horn of the bones
6. The black smell of ritual candles-blown out.
8. The personae of light. unmask.  
Still the blackness looks out of your eyes."

L.B. 10-76

(Black) a la pintura!  
Rafael Alberti



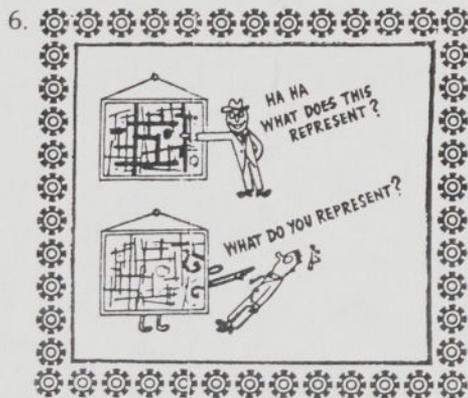
CAT. No 16

## Notes sur la pratique picturale

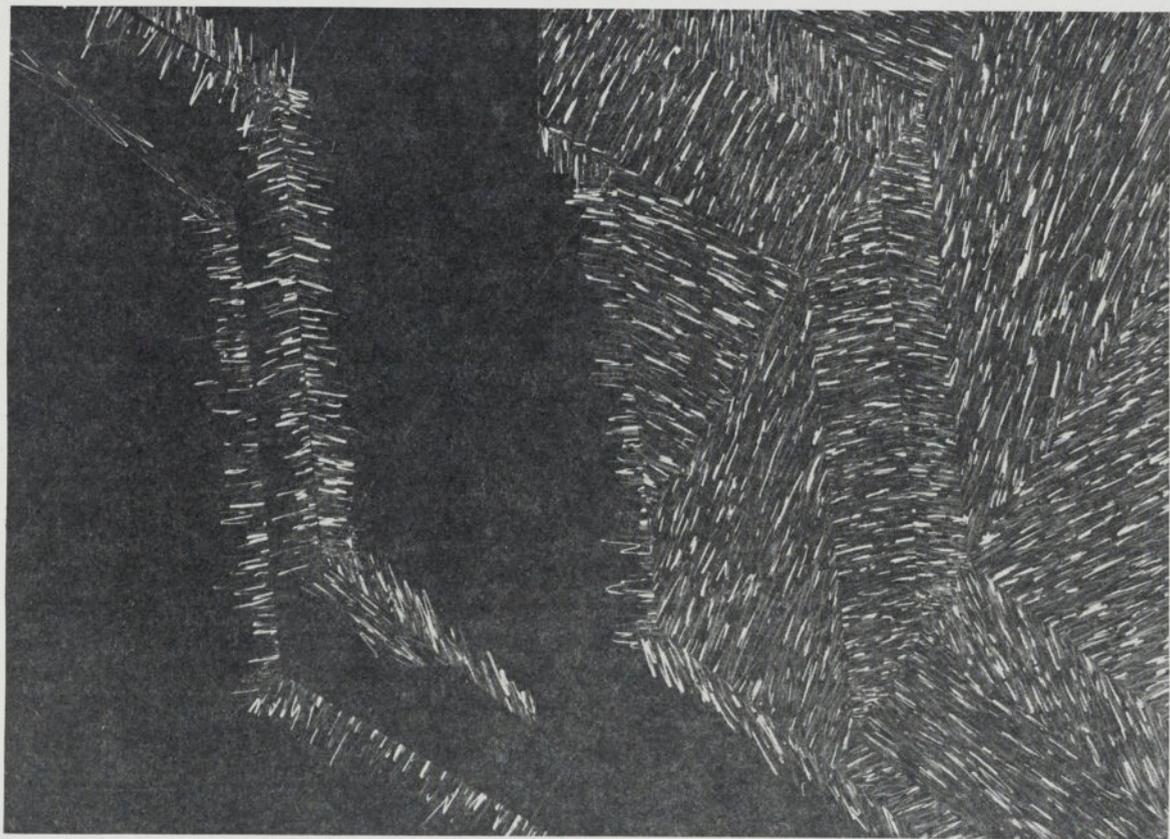
**Picturale:** (lat. pictura, "Peinture") qui a rapport, qui appartient à la peinture.

**Pratique:** activités volontaires visant des résultats concrets (opposé à théorie). connaissance obtenue par la pratique; manière concrète d'exercer une activité (opposé à la règle, principe, dogme).

1. Serait-il vraisemblable de croire que la pratique picturale consiste en une expérimentation spirituelle, temporelle matérielle d'une activité ayant des éléments déterminants (forme, couleur, support, champ pictural), une histoire légitime, des techniques et des outils variés mais probants, des supports différents mais bidimensionnels? Une expérimentation qui serait un instrument de connaissance qui viendrait préciser et accroître une conscience initiale d'une appartenance à un monde perceptible? qui amènerait une appréhension modifiée, différente de soi et d'autrui?
2. Les produits qui procèdent d'une pratique picturale en sont le témoignage perceptible d'une démarche concrète directement liée à une activité intérieure, à une réflexion sur certains phénomènes inhérents à la couleur, à la forme, à la surface; phénomènes qui s'amalgament en une relation formelle et poémagogique. La perception de la peinture implique l'établissement de rapports entre les éléments comme véhicules fondamentaux et leurs relations formelle et poémagogique.
3. La peinture n'est pas la "représentation idéaliste du Réel";  
La peinture n'est pas un "substitut du réel";  
elle est réelle tout comme ses éléments, ses moyens techniques le sont.
4. "L'art n'est pas un bureau d'anthropométrie!" Léo Ferré
5. La pratique picturale comporte une dimension phénoménologique implicite en ce sens que comme pratique elle relève du temps et de l'espace desquels sont isolés des lieux, des moments de déroulement d'une pensée dont le propos majeur serait la connaissance et de la peinture, et de son lien avec une pensée individuelle. Ces moments, ces lieux d'apprentissage constituent un tissu de phénomènes vécus et assumés en vue de cette connaissance.



Ad Reinhardt 1951 © Anna Reinhardt 1976



CAT. No 17

7. Encore aujourd'hui et tout au long de ses manifestations (d'un point de vue historique), les sciences de l'homme ont préféré mépriser la peinture par ignorance ou l'ignorer par dépit sous prétexte d'une activité trop intime; on semble n'avoir jamais considéré la peinture comme un choix intrinsèque - par un individu - d'une action concrète à l'encontre de l'uniformisation grandissante de l'énergie, de la pensée, de la conscience humaine. On n'a jamais voulu y voir une intervention réflexive au niveau de la perception qui s'atrophie à un rythme considérable. Pourtant, dans son cheminement historique, la recherche picturale signifiante continue d'affirmer concrètement par une production soutenue, la nécessité de cette conscience perceptuelle.

8. "Pourquoi penses-tu que les gens vivent comme ça aujourd'hui, pourquoi ne s'arrêtent-ils jamais? pourquoi peuvent-ils difficilement rester assis plus de 15 minutes et se concentrer? Il n'y a qu'à regarder du côté de la télévision pour voir comment notre vie est façonnée à son image, fractionnant notre temps du quinze minutes en quinze minutes, d'un "commercial" à l'autre. Comment veux-tu que les gens apprennent à se concentrer pour découvrir des choses dans l'existence?"

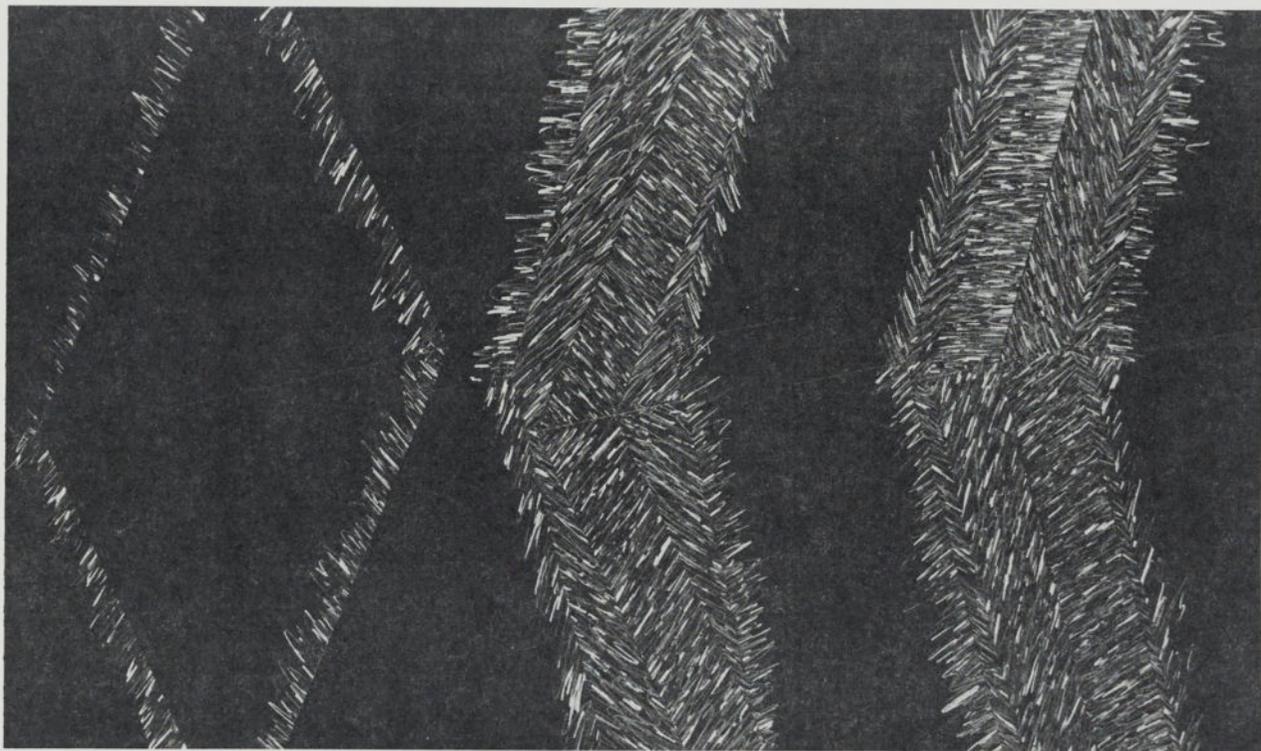
Serge Tousignant  
in "Interview avec G. Toupin"  
La presse, janvier 1975.

9. Percevoir nécessite un temps d'approche, un temps de réflexion; cela implique une sensibilité "disponible" aux phénomènes qui se présentent à l'être, cela nécessite une vision synchrétique.

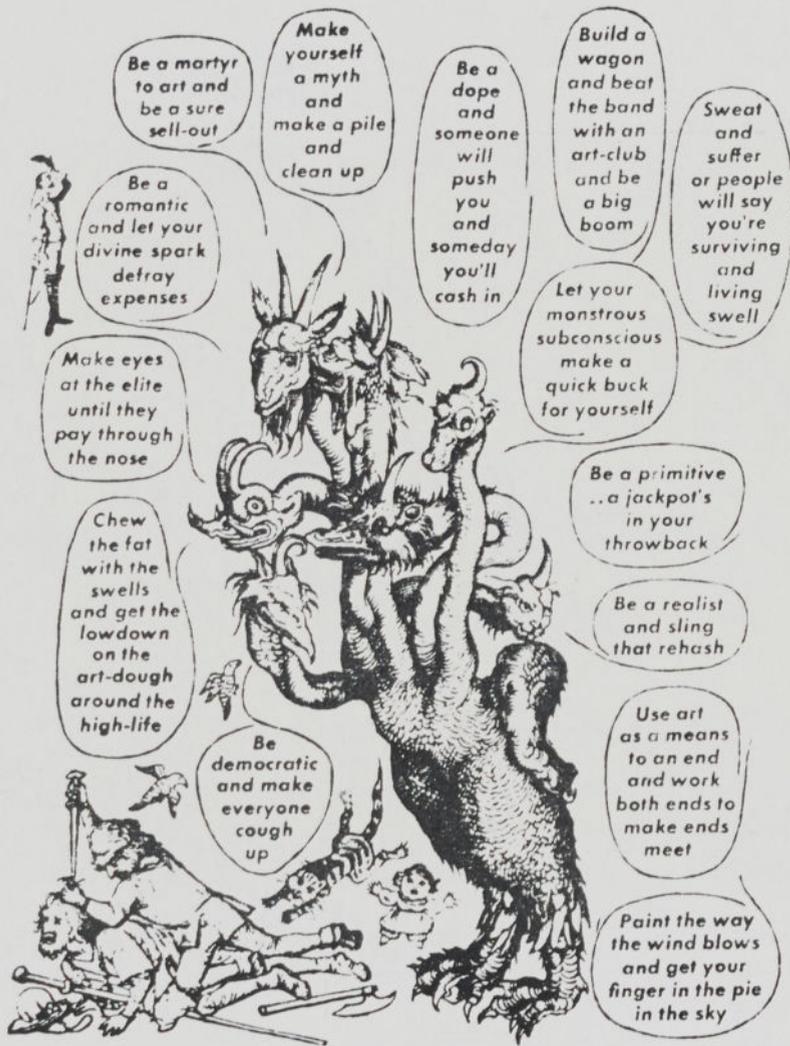
10. "Le penseur créateur doit proposer et prendre des décisions provisoires sans pouvoir visualiser leur relation précise avec le produit final."

Anton Ehrenzweig

L.B. 76



CAT. No 18



Ad Reinhardt 1951 - Copyright Hanna Reinhardt, 1976

La peinture est une forme visuelle d'une conscience intellectuelle

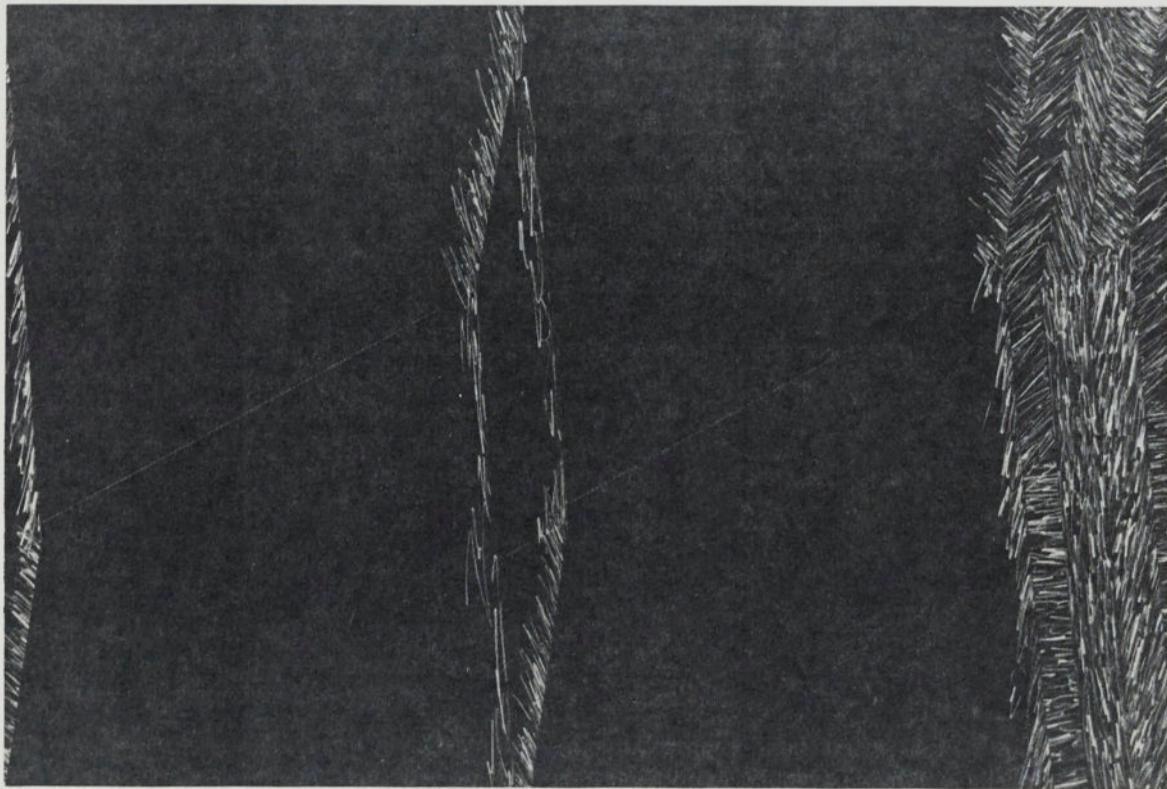
Arnoulf Rainer

Toute oeuvre créatrice et toute invention qu'elle que soit son importance dans la réalité objective, tirera son sens premier, et le plus significatif, du rôle poémagogique subjectif qu'elle joue dans le processus créateur. Être captif d'un intérieur mort signifie la stérilité créatrice et même la mort - l'artiste plus que tout autre, doit résister à la séduction des apparences finales et rechercher, dans le matériel encore brut, la substructure de l'art, à demi perturbée par son geste.

Anton Ehrenzweig

L'ennui, avec l'art comme on le comprend aujourd'hui est cette nécessité de mettre le public de son côté.

Marcel Duchamp



CAT. No 19

# NOTES BIOGRAPHIQUES

Né à Lachine, Québec, 1951

## ETUDES:

1968-71 Brevet d'enseignement - Arts Plastiques, Ecole Normale Ville-Marie

1971-73 Baccalauréat en Arts Plastiques - Gravure, Université du Québec à Montréal

## PRINCIPALES MANIFESTATIONS:

1969 Création et présentation avec Jean-Marc Desgent du concept théâtral "Le Christ est mort, vive le Kriss!"

Centre Récréatif de Verdun  
C.E.G.E.P. Maisonneuve

1970 "Expo-Artte!" - objets, dessins  
exposition de groupe - centre de transition de l'Université du Québec à Montréal

1971 "Création Collective: Mesures d'Urgence: défense de Rire".  
Centre Récréatif de Verdun

1973 "Lithographie à l'atelier"  
exposition de groupe - Université du Québec à Montréal

"Art impact: Diffusion"  
exposition de groupe - Galerie de l'Université de Sherbrooke  
Richmond  
Granby  
Mont Orford  
Bedford

"Expo-Fraîcheur"  
exposition de groupe - Galerie de la collection d'art de l'Université du Québec à Montréal

- 1974 "Gravures"  
 exposition de groupe- Westmount Public Library, Westmount  
 "35/35": Jeune gravure du Québec"  
 Musée d'art contemporain, Montréal  
 Festival Wagner, Bayreuth, Allemagne  
 Centre Culturel de Rouyn-Noranda  
 "Gravures de la galerie"  
 Media, gravures et multiples, Montréal  
 "Canadian Printmakers' Showcase" - Edmonton  
 "Winnipeg Centennial Project of the Women's Committee Exhibition of contemporary Canadian Graphics"  
 Winnipeg Art Gallery, Winnipeg  
 "Luc Béland et Michel Lancelot"  
 Média, gravures et multiples, Montréal  
 "Montréal, 8 artistes"  
 Forest City Art Gallery, London, Ontario  
 "Graff" - exposition de groupe  
 Centre de réalisation graphique, Québec  
 "9 out of 10: A Survey of Contemporary Canadian Art"  
 Art Gallery of Hamilton, Ontario  
 Kitchener/Waterloo Art Gallery, Ont  
 Stratford Gallery, Ontario
- 1975 "Printmaker's Showcase"  
 Philadelphia, Pennsylvania  
 "Peintures de la Collection"  
 Musée d'art contemporain, Montréal  
 "Graff"  
 Winnipeg Art Gallery  
 Musée d'art contemporain, Montréal
- 1976 "Graff, collection de l'atelier"  
 Galerie Environnement, Beloeil, Québec  
 "111 dessins du Québec"  
 Musée d'art contemporain, Montréal  
 Musée Régional de Rimouski  
 Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, N.B.  
 Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, Alberta  
 McMaster University, Hamilton, Ontario  
 Art Gallery of Windsor, Ontario  
 Dalhousie Art Gallery, Halifax, Nova Scotia  
 "26 artistes de Montréal"  
 Atelier/Galerie Laurent Tremblay, Montréal  
 "Spectrum Canada" exposition itinérante  
 Place Desjardins - Montréal  
 Kingston Art Gallery - Kingston, Ontario  
 "Luc Béland: Etudes 1976"  
 Musée d'art contemporain, Montréal

Collection de la Banque d'Oeuvres d'art du Canada  
Collection du Musée d'art Contemporain, Montréal  
Collection du Ministère des Affaires Culturelles du Québec  
Collection du Musée de Québec, Québec

Boursier du Conseil des Arts du Canada, 1974-75  
1975-76

## Liste des oeuvres

1.	O19 étude 08-76	26'' X 49¼''
2.	O20 étude 08-76	26'' X 50''
3.	O23 étude 08-76	26'' X 62½''
4.	O43 étude 08-76	26'' X 52½''
5.	O44 étude 08-76	26'' X 51''
6.	O24 étude 08-76	26'' X 38½''
7.	O27 étude 08-76	26'' X 35½''
8.	O30 étude 08-76	26'' X 40½''
9.	O35a étude 08-76	26'' X 37½''
10.	O12 étude 08-76	28'' X 28½''
11.	O36b étude 08-76	26'' X 33½''
12.	O37a étude 08-76	26'' X 31½''
13.	O37b étude 08-76	26'' X 29''
14.	O38b étude 08-76	26'' X 26''
15.	O15 étude 08-76	26'' X 34''*
16.	O16 étude 08-76	26'' X 55½''*
17.	O31 étude 08-76	28'' X 37''*
18.	O34 étude 08-76	26'' X 48½''*
19.	O35b étude 08-76	26'' X 38½''*

\* Oeuvres illustrées



Gouvernement du Québec  
Ministère des Affaires Culturelles  
Musée d'Art Contemporain



