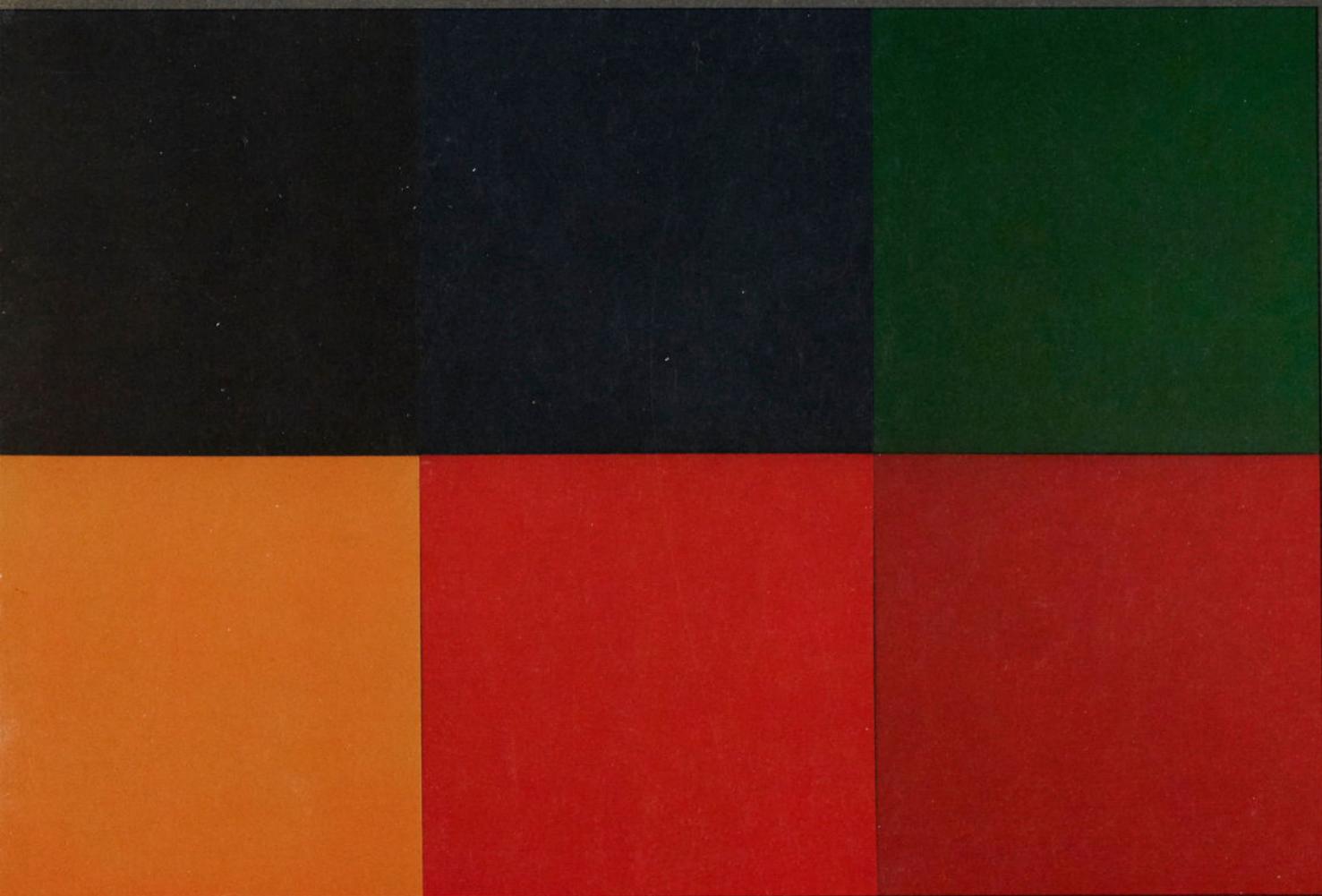


Fernand Leduc

Dix ans de microchromies

1970/1980



Exaltation, chaud-froid,
1973
peinture acrylique sur toile
6 éléments/183 x 274cm

Fernand Leduc

Dix ans de microchromies

1970/1980

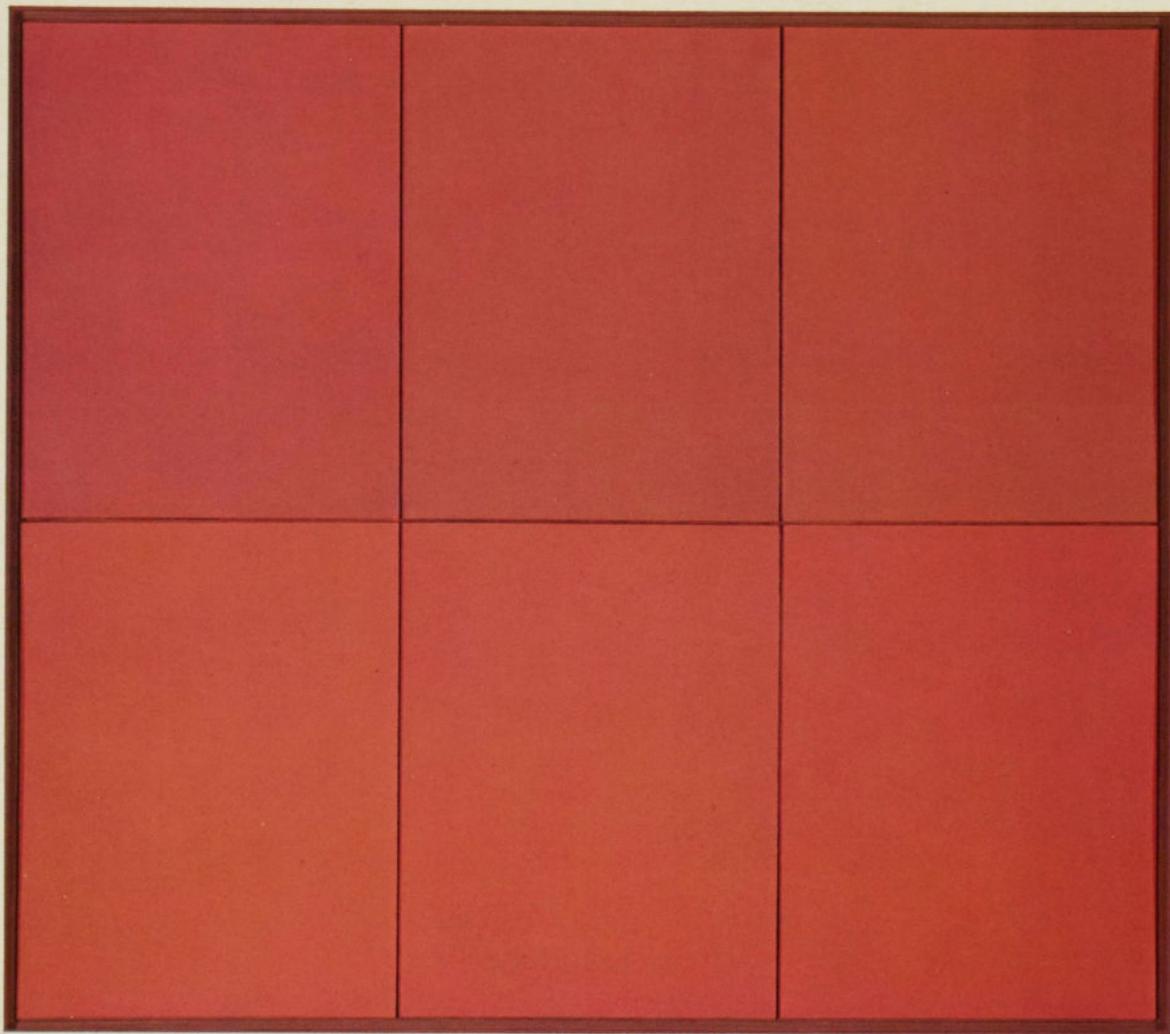
Musée d'art contemporain
9 mars au 20 avril 1980

Musée du Québec
14 janvier au 1^{er} mars 1981



Ministère des
Affaires culturelles

Musée d'art contemporain



Microchromie 6, murs de Rome,
1974
peinture acrylique sur toile
130 x 150cm

Avant-propos

L'exposition **Dix ans de microchromies 1970-1980** fait suite à la rétrospective que Fernand Leduc présentait ici même au Musée d'art contemporain, en 1970. Elle nous permet de suivre sa démarche et de mieux comprendre sa relation fondamentale avec la peinture.

Fernand Leduc insiste sur la continuité dans l'action; il fixe lui-même les paradigmes de la lecture de son oeuvre: l'automatisme (le non-figuratif), l'abstraction, la lumière-physique. Les **Dix ans de microchromies** nous montrent aujourd'hui cette dernière phase, cette dernière «révolution-évolution». Elle traite de la lumière en tant que qualité du tableau lui-même, «le poulx du tableau» dira-t-il; la lumière-énergie, celle «qui laisse transparaître la chaude circulation du sang en veinures rosées, bleutées, violacées».

L'oeuvre de Leduc s'inscrit dans une recherche des composantes mêmes de la peinture: présence de la matière, de la couleur et de la lumière; s'il est relativement facile de lire les deux premières composantes, la réflexion sur la dernière demande une attention plus soutenue. Car, il ne s'agit pas ici de témoigner de la lumière comme d'un effet de spectacle, mais comme d'une constituante de la réalité au même titre que les pigments le sont pour la couleur.

Fernand Leduc s'associe par cette démarche à tous les chercheurs qui ont oeuvré, depuis les Impressionnistes jusqu'aux Américains Rothko, Reinhardt et Newman, à découvrir les qualités inhérentes de la lumière. Une lumière qui est source de vie et de contemplation. Une présence forte qui, comme nous le rappelle Leduc, nous renvoie au rêve ancestral de l'Homme vu comme «centre immobile et agissant».

Claude Gosselin
Conservateur
responsable des expositions

L'assomption de la peinture

Note d'accompagnement

Présenter le travail de Leduc dont les «microchromies» marquent pour l'instant l'expérience-limite de détachement, nécessiterait une analyse plus détaillée de ce geste décapant en le replaçant dans la filière de l'art abstrait le plus rigoureux et, en même temps, le plus spirituel: de Malevitch à Newman. En même temps, essayer de se figurer ce geste reviendrait à le recouvrir ou le découvrir. Il ne pourra donc s'agir ici que de tenter une **approximation** et, d'autre part, une **transfiction** qui en éclaireraient, peut-être, la singularité.

Une approximation parce que même si l'expérience picturale de Leduc prend en écharpe quarante années de recherches plastiques qu'elle traverse — de l'automatisme aux microchromies, en passant par le néoplasticisme et le minimalisme — il n'en reste pas moins que cette intense production reste encore aujourd'hui inanalysée⁽¹⁾. La place, toujours mouvante, qu'occupe Leduc dans l'histoire récente de la peinture n'a encore été prise en charge par aucun discours. Cela est dû pour une grande part au fait que Leduc a choisi de ne pas se montrer (refus du marché de l'art, solitude de son travail, exil volontaire en France), attitude conforme à sa pratique de la peinture, et, pour une autre part, à l'anémie de la critique d'art et de la critique en général tant au Québec qu'au Canada. Ce travail reste donc à faire.

Une transfiction parce que le lieu d'où je peux parler de Leduc — cet autre «bord» qu'est la littérature — ne m'autorise pas à parler au nom de la peinture (n'étant ni spécialiste, ni historien de l'art). Le travail de Leduc m'intéresse dans la mesure où, par sa démarche, l'amplitude des questions qu'il pose à l'art et leur implication dans le champ culturel, j'y retrouve des résonances dans mon travail d'écrivain. De la fiction «peinture» à la fiction «littérature», quelque chose passe transversalement qui aurait rapport à une expérience sans limite assignable et dont la vérité — mais une vérité insensée — reste toujours à analyser.

Pour l'instant, une seule question se pose en ce qui concerne la présentation des «microchromies» de Leduc: la littérature peut-elle dire quelque chose sur ce que la peinture ne dit pas?

Arguments

Passage des couleurs-formes dans des plans-couleurs. Les tensions font place à la détente, les érosions à leur assomption (1970). **Du sublime** (Newman) **au somptuaire**, il ne reste que la lumière: «conséquence ultime de l'abstrait» (Leduc).

Zones de lumière où nager. Mais il n'y a **rien** à voir.

Prolepse: «Il y a interaction entre l'auteur et le tableau; le tableau est la confrontation avec soi-même.» Tout s'ordonne — en tirant au dehors par le dedans — selon le mot de Kandinsky: «le Principe de la Nécessité Intérieure».

De votre côté, vous sortez du brouillard, mais vous ne regardez de nulle part, entièrement déségocentré. Grand Midi dont vous êtes peut-être l'ombre la plus ténue.

Rythmique du dépassement: quelqu'un, ici, **assume** sa disparition.

Entre le rouge et le jaune, le **bleu**. Entre le blanc et le noir, le **gris**. Mais sans mélanges. Pour ouvrir le chaos en vue du Sphairos empédocléen. Enlèvement miraculeux qui a toutes les apparences d'un recouvrement. L'invisible dans le visible.

Aucun drame cependant, seulement des pulsations. Bipolarité chaud-froid: des excitations. C'est **grisant**.

Microchromie, métatonalité (Cl. Ballif). Un son **inaudible**: AUM. Silence ultime, mais toujours actif. **Je e (s) t le gris**. Vacillation mystique, «en vivre l'angoissante exaltation». L'aventure reste ouverte: «Idéalement il y a un gris neutre absolu.»

Leduc, un semeur de lumière: "The eversower of the seeds of light" (Joyce).

Traversée de la peinture, du côté de la vie: «après, c'est encore la vie, et non un mur, ou une rupture quelconque.»

1. Opération liminale

Depuis les «sensations colorantes» de Cézanne se muant en abstractions, et, plus encore, depuis la rupture non figurative en art, la peinture nous en fait voir — comme on dit — de toutes les couleurs. Et, plus souvent qu'autrement, ce qu'elle nous donne à voir ne correspond pas toujours à ce que nous nous attendons de voir, entraînant ainsi toutes les bévues possibles quant à la relation qu'elle entretient avec celui qui est pris dans son faisceau. D'autant que celui qui est censé regarder n'a plus, devant le tableau, la place attribuée et individuée qui était la sienne comme point focal dans le champ de la représentation de la peinture figurative et à partir de laquelle il pouvait saisir d'un coup, spéculairement, le miroir qui lui était ainsi tendu — comme un piège où il se savait pris, capturé, assujéti par ce qu'il était en train de voir en se regardant dans le tableau.

Si la peinture, un peu comme dans le rêve mais sans être porteuse comme lui de discours, consiste avant tout dans sa **monstration** du fait que, comme l'indique Lacan, «non seulement ça regarde, mais **ça montre**», la peinture non figurative — passant de la défiguration à l'infigurable, insistant sur les seuls signes plastiques qu'elle peut engendrer par assemblage et modulation — produit «une inventivité picturale sans antécédent, qui ne rappelle rien, qui ne perpétue aucun souvenir, **mais décide de ses propres opérations**». (2) C'est précisément sur ces opérations, antérieures à toute codification, que vient buter toute «relation d'interprétation», (3) et en particulier l'interprétation freudienne de l'art, parce qu'elles ne relèvent plus d'un mode de signifier particulier dont

pourrait s'assurer la linguistique, la psychanalyse ou la sémiologie (4), tout en recherchant ses propres lois autonomes. Ainsi Freud, dans une lettre à Ernest Jones (8-2-1914), est à la fois près de la vérité de ce qui se joue dans l'engendrement pictural, tout en lui demeurant aveugle, lorsque, parlant des artistes, il écrit: «La signification ne représente pas grand-chose pour ces gens. Ils ne sont intéressés que par les lignes, les formes, l'accord des contours. Ce sont des tenants du principe de plaisir» (5). De ce propos, quelques remarques s'imposent: d'une part, oublié par Freud, entre les lignes-formes-contours, du rôle de la couleur, du système de la couleur qui, pour l'abstraction, sera porteur des pulsions dans le champ scopique; d'autre part, le peintre, tenant du principe de plaisir lié à la pulsion de mort dont la destinée est l'anéantissement, n'est donc pas freiné dans son travail par un principe de réalité, mais peut être conduit à une ascèse, une mystique sous l'effet d'un principe de nirvana réduisant à zéro toute tension. Comme si le peintre **dans** sa peinture surmontait chaque fois l'épreuve de la castration en la donnant à voir. Le passage de la figuration à la non-figuration tend vers une **sublimation absolue**. Voilà pourquoi la peinture abstraite dès sa naissance deviendra insupportable à toute forme de pouvoir (stalinisme, fascisme, duplessisme) qui vise à la manipulation sociale et au contrôle des investissements de sens. Voilà pourquoi aussi le marché boursier de l'art enferme maintenant l'objet montré dans une circulation restreinte qui le réifie et pour lequel il est prêt à dépenser des fortunes afin que l'effet somptuaire de la peinture soit régularisé.

Avec Fernand Leduc, ici, vous assisterez à l'assomption de la peinture.

2. Dessillation

L'oeil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'oeuvre. Paul KLEE

En pénétrant dans cette salle du Musée, réservée au récent travail de Fernand Leduc qui s'étend maintenant sur dix années de recherche et qu'il nomme microchromie, il y a des chances pour que vous soyez atteint d'astigmatisme ou d'amétropie — tout trouble de la vue étant à considérer pour chacun dans la relation singulière qu'il entretient avec le champ optique — comme je l'ai moi-même été au Centre culturel canadien à Paris lors du vernissage d'une exposition semblable de Leduc à l'été 1977. Sur les murs, mais sans s'y confondre tout à fait, vous verrez surgir une vingtaine de surfaces colorées, dégagant chacune leur zone de lumière et ayant toute l'apparence d'une monochromie, comme si le peintre s'était amusé pour vous tromper à recouvrir au rouleau chaque toile d'une mince couche de couleur qui irradie. Si chaque tableau se peint au fond de votre oeil, c'est que dans le même temps vous êtes aussi dans le tableau, vous faites tache dans le tableau — **tache aveugle**. C'est dans votre oeil et en regard de la lumière trop vive que s'opère pour vous le recouvrement du tableau. Il ne faut donc pas vous rendre trop vite à l'évidence de ce que vous croyez percevoir (dans tous les sens de ce mot) du premier coup. Laissez-vous plutôt baigner dans la lumière, mieux encore, regarder par la lumière qui vous approche (6). Ainsi, à moins de vous situer d'avance dans la prévision, c'est-à-dire d'être avisé ou prévenu comme l'est le devin (7), il vous faudra d'abord vaincre les apparences tout aussi bien que les appareils de défense qui protègent votre oeil de la crudité de la lumière comme de la crue de la couleur:

«L'essentiel du rapport de l'apparence à l'être (...) n'est pas dans la ligne droite, il est dans le point lumineux — point d'irradiation, ruissellement, feu, source jaillissante de reflets. La lumière se propage sans doute en ligne droite, mais elle se réfracte, elle se diffuse, elle inonde, elle remplit — n'oublions pas cette coupe qu'est notre oeil — elle en déborde aussi, elle nécessite, autour de la coupe oculaire, toute une série d'organes, d'appareils, de défenses. Ce n'est pas simplement à la distance que l'iris réagit, c'est aussi à la lumière, et il a à protéger ce qui se passe au fond de la coupe, qui pourrait, dans certaines conjonctures, en être lésé — et notre paupière, elle aussi, devant une trop grande lumière, est appelée à cligner d'abord, voire à se resserrer en une grimace bien connue. (8)

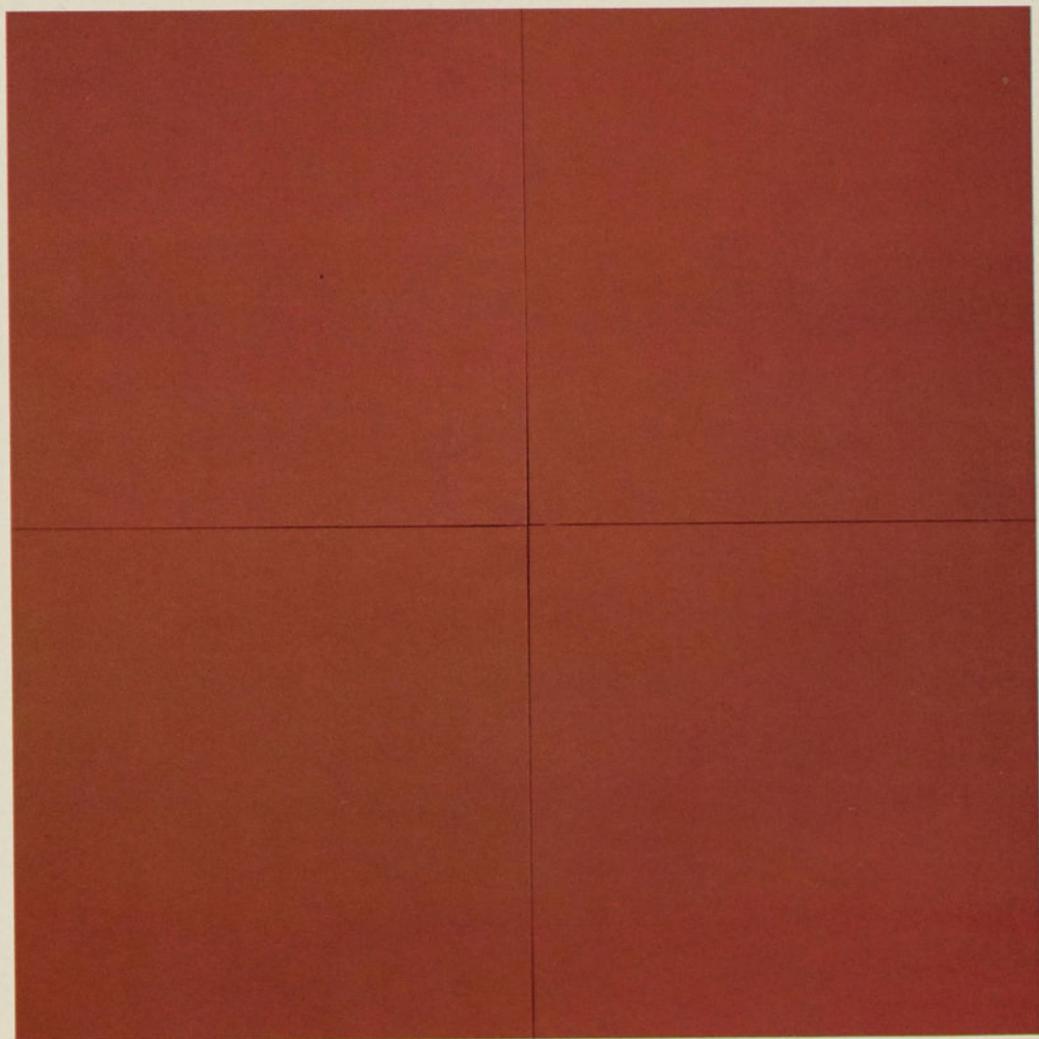
Afin de passer de la monochromie au désenfouissement progressif de la microchromie, il vous faudra faire l'épreuve d'une lente **dessillation** — niveau initial de libération, c'est-à-dire au principe de toute initiation et qui consiste à s'ouvrir à la lumière, à cette «qualité de lumière unique devenue, comme le dit Leduc, le sujet du tableau». La vérité en peinture poursuit sa course, elle est devenue chez Leduc un voyage au bout de la lumière qui permet de pénétrer, en l'ordonnant, au coeur d'un nouveau climat spirituel.

Chaque tableau, ici, s'il conserve l'apparence d'un objet, n'est qu'une forme vide, un objet de méditation sur **la voie zéro** (9).

3. Égrissage des couleurs-formes

Depuis Cézanne, donc, le devenir de la peinture non figurative va liquider toute illusion de fond afin de procéder en surface à une «désémantisation du perçu»: double mouvement de «dématisation» (réduction du matériel signifiant et sortie de tout naturalisme) et de «spiritualisation» (création de nouveaux signes plastiques, transcendance insignifiable) (10). Cette **tabula rasa** de l'abstraction s'effectue sous le signe d'un «moindre» qui, comme l'annonçait déjà Hölderlin, peut engendrer un nouveau commencement, s'opère par altération, amputation, transfixion, «bond simplificateur» (disait Borduas emporté par ses projections folles), **épuración** (dit plus simplement Leduc dans son effort de synthèse). Mise en scène de la castration que la peinture abstraite surmonte en donnant à voir les transformations de la réalité qu'elle opère à partir d'une logique interne au processus pictural. Surmontement, c'est-à-dire tout aussi bien élévation, assumption, lieu vide d'une jouissance irréprésentable, c'est-à-dire sans fantasma et sans fétichisation. Le tableau comme objet, comme s'il était sa propre représentation objective, n'a aucune importance, il n'est qu'une étape, un objet de circonstance.

Ce travail de laboration et d'épuration qui occupe Leduc depuis l'automatisme jusqu'aux microchromies, je propose de l'appeler **égrissage** (de «gruizen» en néerlandais): polir une surface par frottement. Mais j'indique aussitôt, avant d'aller plus loin, que ni l'étymologie ni le sens de ce mot n'ont d'importance, mais que je l'entends dans toute sa résonnance signifiante



Carré de gris et harmoniques à mouvement circulaire,
1979
peinture acrylique sur toile
300 x 300cm
(4 éléments carrés de 150 x 150cm)

comme **quelque chose qui par frottement tend vers le gris** — ce qui aura toute son importance pour aborder le travail producteur des microchromies et sa source lumineuse dans le gris.

Égrisage de la couleur. Pour Leduc, la période automatiste se présente négativement, certes comme un moment nécessaire, mais involutif, se caractérisant — outre sa révolte contre l'académisme — par une gestation effrénée et informelle, toujours chaotique, et par une **a-chromie**, c'est-à-dire que les couleurs dans leur éclatement ne sont jamais fixées, s'embourbent, se mélangent, ne caractérisant aucune forme. Il parlera d'ailleurs de l'aspect «boueux» de ses tableaux. À partir de là, commence pour lui une lente évolution: éclairer l'obscur, rendre la lumière aux couleurs en vue d'une plus grande épuration de la couleur.

Égrisage des couleurs-formes. À partir de 1954, passant à l'abstraction géométrique, il tente de cristalliser des formes dans un espace chromatique. À partir des années soixante, l'épuration portera surtout sur les formes, la couleur en délimitant leurs contours ne servira, si je puis dire, que de support. Les lignes et les angles, très rigides dans la période précédente, s'ammolissent pour faire place à ses formes binaires extrêmes, dynamiques: tensions de forces vives. Puis chaque forme passe l'une dans l'autre, s'interpénètre, s'accouple (yin et yan) jusqu'à l'érosion et en vue de leur dissolution. Avec cet évanouissement des formes **dans** la couleur, débute le travail des microchromies.

Égrisage comme travail d'engendrement des microchromies. Prenons par exemple six des trente-six éléments qui composent **Microchromie, gris puissance⁶** en essayant d'expliquer la technique tout aussi bien que la finalité du tableau (sa lecture). Premièrement, ça débute par une **épure**, le dessin de la couleur. À partir d'un fond «bleu ultra-marine» obtenu par plusieurs superpositions de couches acryliques appliquées à l'éponge et intercalées de ponçages (autre forme d'égrisage), un dessin est tracé à la brosse dont les lignes brisées vont dans toutes les directions. Deuxièmement, suit la **composition** qui rapproche par contrastes les formes-couleurs. Sous les superpositions de fines pellicules colorées et transparentes, posées au rouleau, les formes s'atténuent jusqu'à pratiquement disparaître. Les contrastes se réduisent entre le haut et le bas à la bipolarité du chaud et du froid pendant que se précisent les tonalités secondaires. La progression des valeurs s'intensifient de gauche à droite pour le bas (progression chaude): du jaune au rouge, alors qu'elles dégressent (en progression froide) pour le haut: du violet au vert. Troisièmement, on obtient un **équilibre harmonique** entre le haut et le bas par réductions des contrastes chauds-froids et rapprochement des valeurs. Cet équilibre se constitue au profit d'une essentielle zone de lumière, ici grise, et dont la structure formelle et colorée avec ses relations extrêmement ténues produit les «pulsations» de la toile, le «pouls» de chaque tableau par lesquels la microchromie ordonnée par le dedans au dehors **transparaît** et devient réalité. Ce qui demande — à qui regarde ces tableaux — une lente exploration pour franchir les frontières de l'invisible dans le visible, de l'illisible dans le lisible, de l'imperceptible dans le perceptible.

Paradoxalement, la **Microchromie**, **gris puissance**⁶ qui semble plus complexe devient en même temps, à cause des modulations qu'elle génère entre chaque élément et chaque série d'éléments, la plus lisible et permet une meilleure approche des microchromies composées d'un seul élément (11).

Egrisage de la coloration. Enfin, à force de travailler sur le gris pour en extirper toute la luminosité, Leduc s'engage maintenant vers une «pacification lumineuse» qui ferait disparaître tous les contrastes de gris colorés pour autant «que la coloration, comme le souligne Lacan, en tant qu'elle s'adapte au fond, n'est qu'un **mode de défense** contre la lumière» (12). Donc, **dédramatisation** au maximum de chaque tableau, tendant progressivement vers un nirvana: «la représentation du silence, comme le dit Leduc, qui irradie».

Regardez maintenant **Microchromie 6, ZL rouge** en lisant cet aphorisme de Kierkegaard pour bien mesurer ce vide ambiant par lequel toute pensée s'expose — dans le dévoilement du rien:

«Ma vie se résout en rien du tout, en une ambiance, en une seule couleur. Cela ressemble à l'oeuvre de cet artiste qui devait peindre le passage de la mer Rouge par les juifs et peignit à cette fin tout le mur en rouge; il explique que les juifs étaient déjà de l'autre côté et que les Égyptiens s'étaient noyés». (13)

4. Transpartition de la lumière

«*Lumière jaillissante et non éclairante*».
Fernand Leduc (1959)

Toute la recherche picturale de Leduc se résume donc par une intense poursuite de la lumière, de son éclaircissement à son jaillissement. Points géographiques de cette transformation: Île de Ré, Baléares, Beloëil, Belle-Isle, Rome, Formentera, Champseru. Faire la lumière dans la peinture, peindre la lumière, voilà ce dont personne ne parle et qui occupe maintenant Leduc jusqu'à l'extrémité.

Devant les microchromies, rien n'arrête le regard; «ça vous introduit au coeur de soi». Vous ne trouverez aucun point de repère comme chez d'autres peintres américains préoccupés eux aussi par le jaillissement de la lumière, mais distribuée dans la couleur, par exemple les étoffes imbibées de Rothko, les écorchures de Still, les zip-off de la surface qui divisent le tableau chez Newman, ou encore les carrés d'Albers. Chez Leduc, il n'y a plus de délimitation: «ce que j'ai voulu faire, c'est supprimer les trois ou quatre carrés d'Albers et garder la lumière». Il lui a donc fallu «supprimer tout ce qui distrait l'oeil de la pulsation lumineuse du tableau», en vue d'une contemplation radieuse.

Comme l'écrit Leduc: «Idéalement il y a un gris neutre absolu; le silence, la contemplation active où se résorbent et d'où partent toutes les tonalités des couleurs, allant jusqu'à la résonance ultime, rouge-ultra, bleu-ultra, etc., pouvant se concevoir dans une vaste sphère, partant d'un gris central, s'élargissant dans une multitude de tonalités allant aux extrêmes de la clarté et de l'ombre».

Du tamisage-égrisage des formes-couleurs en plans couleurs, Leduc liquide tous les processus d'apparition-disparition des corps-formes-expressions, élimine aussi l'espace, pour ne conserver que la qualité de lumière pointant vers un gris central qui, à travers le corps de la peinture de plus en plus oblitéré, pressuré et aplati, (donc, sans volume), fait sa **transparition** dans les dernières microchromies entre les gris et leurs harmoniques.

Je dis «transparition» pour indiquer qu'il ne s'agit pas de transparence même si la technique s'y apparente, mais d'une traversée de la lumière dont l'au-delà serait le silence.*

André Beaudet

* Trois sections de ce travail n'ont pu être réunies ici à cause de leur longueur. Il s'agit de «Aufhebung de la picturalité» qui à partir de la relève hégélienne analysait la «rythmique du dépassement» de Leduc allant vers une épuration du gris dans la lumière par rapport au «bond simplificateur» de Borduas se projetant dans un espace en noir et blanc; de «Célébration du bleu, éloge du gris» qui, plus en détails, dresse le catalogue de leur agencement; et, enfin, «coup de gong» qui fait le rapport entre musique et peinture, en prenant appui sur le *son* chez Kandinsky et la monosyllabe AUM chez Leduc.

Notes

1. A l'exception de Jean-Pierre Duquette qui vient de lui consacrer une première monographie et deux courts textes sur les «microchromies»: Duquette, Jean-Pierre, *Fernand Leduc*, Éditions Hurtubise HMH, Montréal, 1980, Collection Arts d'aujourd'hui, Cahiers du Québec.

- Duquette, Jean-Pierre, «Fernand Leduc et la microchromie», in *Cahiers*, vol. 1, no 4, hiver 1979.
- Duquette, Jean-Pierre, «Fernand Leduc: vers le gris absolu», in *Vie des Arts*, printemps 1980.

A l'automne 1980, je ferai paraître sous le titre *Vers les îles de lumière* (Éditions Hurtubise HMH) une édition critique de tous les textes sur la peinture produits par Fernand Leduc de 1943 à 1979 ainsi qu'une importante correspondance avec Paul-Émile Borduas.

Les citations de Leduc utilisées dans ce catalogue sont extraites des textes qu'il a produits et des entretiens qu'il a donnés depuis 1970 autour des «microchromies», en particulier:

«Microchromie» et «Bleu» (inédits) «Révolution-Évolution (Dix ans de microchromies)» que vous trouverez à la fin de ce catalogue.
Duquette, Jean-Pierre, «Fernand Leduc: de l'automatisme aux microchromies», entretien in *Voix et Images*, vol. II, no. 1, septembre 1976.
Toupin Gilles, «Fernand Leduc, la peinture comme ascèse», interview dans *La Presse*, Montréal, le 20 janvier 1979.
Viau, René, «Fernand Leduc, un voyage au coeur de la lumière», interview dans *Le Devoir*, Montréal, le 20 janvier 1979.

2. Jean-Joseph Goux, «Société et sujet: la rupture non figurative» dans *Les iconoclastes*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 129.
3. cf. Émile Benvéniste, «Sémiologie de la langue» dans *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 1974, p. 61.
4. Sur cette question, cf. Hubert Damisch, «Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture», *Macula*, #2, 1977, pp. 17-23.
5. Déjà en 1904, dans son article «De la psychothérapie» repris dans *La technique psychanalytique*, (Paris, P.U.F., 1953), Freud explique que la méthode hypnotique ou suggestive se rapproche plutôt de la peinture, alors que la méthode analytique pouvait être comparée à la sculpture, cette analogie se distribuant à partir des catégories de Léonard de Vinci différenciant l'une et l'autre par les métaphores *per via di porre* et *per via di levare*. Cependant il faudrait tenir compte dans sa lettre à Jones de l'année: 1914. À ce moment-là, Malevitch préparait les dessins de son fameux *Carré noir*, introduisant à la fois un «élément nouveau» comme signe plastique (peinture) tout en supprimant et en évacuant de la surface ce qui n'est plus utile à la compréhension de sa genèse formelle (comme dans la sculpture). En somme il faudrait tenir compte pour analyser l'art abstrait du passage de la sculpture dans la peinture, de la disparition d'anciennes formes dans l'apparition de nouveaux signes.
6. «Je ne suis pas seulement cet être punctiforme qui se repère au point géométral d'où est saisie la perspective. Sans doute, au fond de mon oeil, je peins le tableau. Le tableau, certes, est dans mon oeil. Mais moi, je suis dans le tableau. «Ce qui est lumière me regarde, et grâce à cette lumière au fond de mon oeil, quelque chose se peint — qui n'est point simplement le rapport construit sur quoi s'attarde le philosophe — mais qui est impression, qui est ruissellement d'une surface qui n'est pas, d'avance, située pour moi dans sa distance». (Jacques Lacan, «La ligne et la lumière» dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Le Séminaire, livre XI*, Paris, Éditions du Seuil, collection «Le champ freudien», p. 89).
7. «Ce n'est que lorsque quelqu'un a vu, qu'il voit vraiment. Voir, c'est avoir-vu. Le vu est arrivé et reste dans le champ de son visage. Le devin a toujours déjà vu. Ayant vu d'avance, il voit: à l'avance, il prévoit. Il voit le futur à partir du parfait. Lorsque le poète parle du Voir comme de l'avoir vu du voyant, il lui fait dire ceci, que le voyant voyait, au plus-que-parfait: il avait vu. De quoi la vision du devin s'est-elle avisée? Apparemment uniquement de ce qui, dans la clarté traversant sa vision, déploie sa présence. Le Vu d'une telle vision ne peut être que le présent dans l'éclos ouvert» (Martin Heidegger, «La Parole d'Anaximandre» dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 281.).
- Le peintre pourrait se situer quelque part entre le devin et le poète. Il *pressent* ce qu'il va voir, pressentant jusqu'à sa disparition dans le degré zéro des formes. Son temps pourrait être le plus-que-présent.
8. Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 87-88.
9. Sur cette question, cf. Linnard Mäll, «Une approche possible du Sunyavada», *Tel Quel*, no. 32, hiver 1968.
10. Jean-Joseph Goux, «L'infigurable», *op. cit.*, p. 67 et suivantes.
11. Dans son entretien avec J.P. Duquette pour *Voix et images*, Leduc a expliqué les niveaux de lecture possibles quant au passage de la microchromie simple à la microchromie groupée en plusieurs éléments: «Je m'éloigne présentement du tableau unique qui se lirait *comme* une microchromie pour travailler sur des surfaces réunies en modules par six qui vibrent les uns par rapport aux autres en combinaisons multiples. Je n'ai pas fixé de données préalables: ces ordonnances se sont imposées d'elles-mêmes (lois de la couleur et de la lumière, interaction du chaud et du froid). Chaque panneau est un module interne, et les six se dynamisent l'un l'autre en valeurs complémentaires ou inversées, soit à l'horizontale, à la verticale, en triangle ou en diagonale selon leur dialectique combinatoire propre. J'en suis ainsi arrivé à restituer toutes les lois de complémentarité des couleurs. Les tableaux permettent dix lectures de base, et d'autres encore: toutes les lois de la couleur sont réalisées.»
- Dans le catalogue de son exposition *Microchromie, gris puissance*⁶, Centre culturel canadien, 1977, Fernand Leduc propose un schéma graphique et didactique de ces différents niveaux de lisibilité pris dans la combinatoire d'un réseau de lectures vectorielles.
12. Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 91
13. Soeren Kierkegaard, *Ou bien... Ou bien...*, Paris, Gallimard, 1943, p. 25

Révolution- évolution

(Dix ans de Microchromies)

«La conscience des moyens devrait stimuler des sphères d'imagination qui autrement ne sont pas accessibles.»
Stanley W. Hayter.

Les premières microchromies «**sont apparues**», tels sont les termes que j'employais en 1971 pour témoigner de mes tout derniers tableaux, termes déjà appliqués en cet été 1955 à «l'**apparition**» de mes premières toiles abstraites. (abstraites par opposition à non-figuratives; le non-figuratif appartenant par définition à la figuration en conservant les lois essentielles de la représentation tri-dimensionnelle suggérant la profondeur et le volume appliquées à un paysage imaginaire ou intérieur, et l'abstrait se référant aux seules lois structurelles des éléments formels et colorés.)

Il m'a toujours semblé important de dissiper l'équivoque du choix arbitraire de l'artiste en faveur de telle forme d'art plutôt que de telle autre, alors qu'il ne peut y avoir que l'imprévisible, le non-préconçu, le jamais manifesté à l'image de son auteur. Je ne peux que souligner ma fidélité aux prémisses énoncées dans le manifeste Refus Global (commentaires sur des mots courants) se rapportant à l'automatisme des années 40: «Écriture plastique non préconçue. Une forme en appelle une autre jusqu'au sentiment d'unité ou de l'impossibilité d'aller plus loin sans destruction.» Il est nécessaire d'observer aussi que ce qui s'appliquait à l'élaboration d'un tableau, s'applique à l'enchaînement même des oeuvres; de leurs successions surgit la forme qui caractérisera la trajectoire de notre art. «Désir de comprendre le contenu une fois l'objet terminé.» (Refus Global) la

réflexion suit; ce qu'il est convenu d'appeler théorie n'est que la résultante des observations faites, le travail accompli, elle n'est pas applicable mais sert de tremplin pour l'exploration de nouveaux inconnus. Il y a interaction entre l'auteur et tableau; le tableau est la confrontation avec soi-même.

Pour certains, il semblerait que de l'automatisme aux microchromies il y ait une série de ruptures. Pour moi, il y a continuité, tissu sans faille avec des moments de bascule importants que je qualifie de révolution, moments clef d'une évolution, passage d'un versant à l'autre; se trouver dans l'inconnu total, le vide, par rapport à tous les inconnus partiels d'une évolution.

Ma première révolution en art a été marquée par le passage de l'académisme à l'automatisme (non-figuration lyrique), l'évolution s'étendant des années 43 à 55. L'année 1955 marque un nouveau tournant, une révolution qui m'entraînera dans les voies de l'abstrait. Abstrait qualifié d'abord de construit, puis de géométrique, passant par les multiples étapes de l'intégration de tous les possibles essentiels du tableau: système orthogonal, plans-couleurs, oppositions contrastes, tensions, plans-lignes, ambiguïté binaire positif-négatif, passages, érosions se corrodant jusqu'à la disparition des éléments formels et des contrastes colorés; effacement total pour ne conserver que la seule qualité couleur-lumière comme sujet et qualité absolue du tableau. La lumière, qualité essentielle de tout tableau, mais ici plus exactement la lumière physique devenant le sujet du tableau. Dix années seront bientôt passées, de panique au début, puis d'émotions, toujours d'inquiétude, souvent d'exaltation dans cette voie sans référence. Le bilan est là, des résultats patents, une conviction: les possibilités inexploitées de la lumière picturale faite de la lumière-énergie; les implications de la relativité de la couleur.

Il est nécessaire de faire la distinction entre couleur et lumière, la couleur étant le fruit de la lumière alors que la lumière est fille de l'énergie. La lumière d'un tableau n'est pas l'éclairage, elle est la résultante des rapports colorés. «Un ton seul n'est qu'une couleur; deux tons c'est un accord, c'est la vie... Ce qui compte le plus dans la couleur ce sont les rapports» Henri Matisse. Mondrian dans *Réalité Naturelle et Réalité Abstraite* ne dit rien d'autre: «Je dis que le rapport est la chose principale.» C'est ainsi que l'on peut parler de la lumière de Vermeer, de Rembrandt, de Boticelli, de Goya, de Bonnard, de Monet, etc., chaque artiste ayant son monde de rapports particuliers. «Nous avons tous baigné dans la lumière de Cézanne» écrivait Robert Delaunay. Il s'agit donc de la lumière comme résultante liée à des préoccupations picturales diverses, religieuses, historiques, psychologiques (portrait) paysagistes (perspective) expressionnistes (lyrisme) impressionnistes (atmosphérique) etc.. Là où peut s'introduire la confusion lorsque l'on parle de lumière en peinture, c'est que depuis l'impressionnisme la lumière physique, celle du spectre, est devenue la préoccupation même du tableau. «Rechercher la synthèse moderne par les moyens basés sur la science. (théories des couleurs découvertes par M. Chevreul, expériences de Maxwell, mensurations de N.O. Rood) Substituer le mélange optique au mélange des pigments. Autrement dit: la décomposition de tons en leurs éléments constitutifs. Parce que le mélange optique suscite des luminosités beaucoup plus intenses que le mélange des pigments. «Camille Pissaro (lettre Eragny, 6 novembre 1886) Nous avons affaire à deux lois différentes, l'une additive, celle des faisceaux lumineux, l'autre soustractive, celle de la substance colorée.

La réaction qui vient du cubisme se fait contre le soi-disant «flou impressionniste» qui est la fonte des éléments formels dans la lumière atmosphérique. La lumière physique comme sujet du tableau s'insinuera dans la peinture contemporaine et s'imposera comme une démarche principale depuis Cézanne jusqu'à nos jours. Cézanne; un précurseur, au-delà du cubisme, de la plénitude formelle par la couleur «Quand la couleur est à son intensité de saturation la forme est à sa plénitude», jusqu'à son absorption par la lumière: «la lumière par le reflet général, c'est l'enveloppe.»

Les plus grands de la peinture contemporaine forceront les arcanes de la lumière depuis Malévitich, Mondrian, Albers, Rothko, Reinhardt, Newman, les minimalistes et tous les autres actuels. Delaunay après Monet, sera l'un des plus inspirés en inventant les rapports simultanés des couleurs comme réalité picturale, s'appuyant au début sur des éléments figuratifs plus imitatifs que descriptifs, il évoluera dans les voies plus dépouillées encore de la seule lumière. Il semble bien que toute la démarche à venir dans cette voie aille vers la dédramatisation du tableau, ou la disparition progressive des tensions, des oppositions formelles et colorées, vers une pacification lumineuse. Il s'agit bien d'une voie du dépouillement passant par l'abstrait à l'art minimal, privilégiant les rapports simultanés des couleurs aux éléments formels du tableau. De moins en moins de cris, tout au plus un chuchotement. «C'est la culture mûrie de la forme qui est maintenant à sa fin.» Piet Mondrian. Avec le tachisme, c'est encore la forme qui est contestée: «Que la forme dans la peinture se dissolve lentement pendant des siècles, qu'elle se noie pour devenir inexistante, cédant à la couleur comme fondement... Précisons. Une peinture sans forme, une peinture où la couleur est désha-

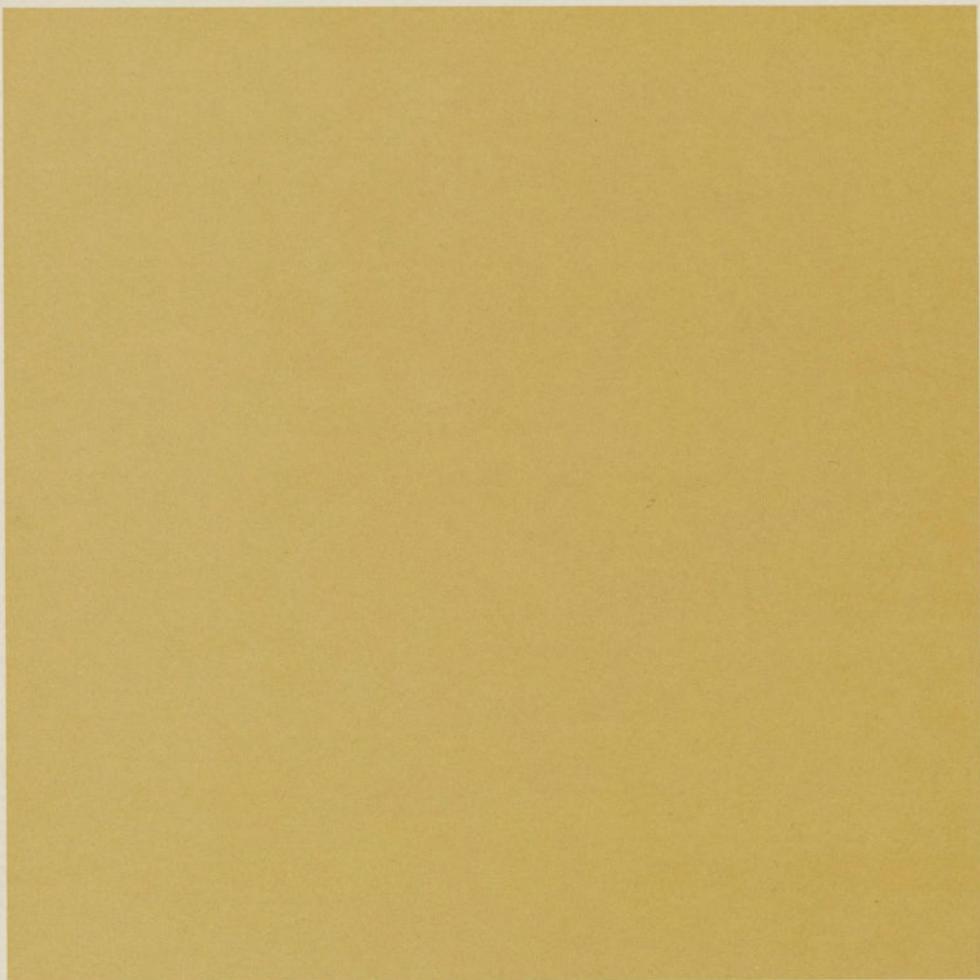
billée, détachée de la forme, constituant le seul élément de son langage...» Georges Van Haardt:

Nous en sommes là; nos préoccupations se forment lentement. Après tant d'autres, j'en arrive en 1970 à cette évidence qu'en nivelant les valeurs des intensités colorées, la forme s'efface et ne garde plus qu'un rôle sous-jacent mais non moins participant de la qualité de lumière, sujet du tableau. D'où mon obsession de la poursuite de la lumière à travers les microchromies. Le résultat donne un aspect monochrome laissant percevoir à l'oeil attentif des tonalités chaudes et froides de la qualité de lumière globale, quelque chose comme une pulsation interne; le poulx du tableau. Ainsi, une peau très fine, nacrée qui laisse transparaître la chaude circulation du sang en veinures rosées, bleutées, violacées.

Il serait facile de démontrer tout au long de mes 35 années de vie picturale le processus initial d'élimination qui préside à tout mon travail; du touffu au simple, de la friche à la culture. Éclairer l'obscur.

Après les érosions (plans-couleurs qui se dissolvent), pouvait-on supprimer, repousser le plus loin possible les éléments dramatiques du tableau, formes et contrastes (les qualités expressives de matières ayant depuis longtemps disparues) pour atteindre à la sérénité de la contemplation lumineuse? En d'autres termes, est-il possible de supprimer les carrés de Albers et ne conserver que la lumière? Défi à relever dans les oeuvres.

Ma surprise devant les premières microchromies fut de découvrir derrière une apparence monochrome, disons de tonalité ocre, une bipolarité chaud-froid: ocre verdâtre — ocre rougeâtre révélant une qualité de lumière ocre différente, quelle que soit la multiplicité des couleurs-contrastes employées au départ. Il apparaît donc que le chaud et



Microchromie 73, ZL jaune de Naples,
1973-78
peinture acrylique sur toile
200 x 200cm

le froid sont des qualités inhérentes et principales de la lumière.

De cette constatation j'ai été amené à juxtaposer des microchromies de tonalités semblables, trois blancs par exemple, qui chacun séparément éveille une sensation de blanc indifférencié mais qui de leur rencontre vibrent et s'exaltent les uns les autres en tonalités colorées (blanc-jaune, blanc-violet, blanc-vert) et en termes de chaud et de froid: relativité incontestable de la couleur.

De là à rassembler, à l'occasion d'une exposition de grands formats, 6 éléments de tonalités différentes, chacun étant une microchromie autonome avec écritures sous-jacentes, l'ensemble ainsi réparti, tonalités pour le haut de gauche à droite: violet-bleu-vert, et pour le bas, de gauche à droite: jaune-orangé-rouge, me paraissait la démarche normale à suivre. Quand j'ai vu la reproduction en couleurs de ce tableau-montage j'ai eu la surprise de découvrir que j'avais introduit du fait de ces rencontres l'élément dramatique de contraste que je tentais de faire disparaître dans chacun des éléments; contrastes violet-jaune, bleu-orangé et vert-rouge, apparaissent également les trois primaires, jaune, bleu-rouge, les trois secondaires, violet-orangé-vert, d'où les complémentaires ainsi qu'une progression-dégression chaud-froid inscrite en valeurs foncé-clair. En somme toutes les lois élémentaires de la couleur réunies en un seul tableau.

L'étape suivante consistera, tout en conservant les rapports des éléments multiples (6) à réduire les contrastes colorés et formels la forme restant la rencontre verticalité-horizontalité de l'assemblage des 6 éléments rectangulaires. Dompteur dans la cage aux lions! Quelques années me riveront à cette tâche.

Entre temps, bien d'autres observations s'imposeront. Des tonalités colorées aux tonalités grises, il y a un long cheminement. Tout un travail de pacification nécessitant des astuces de dédramatisation entre la substance colorée lourde, toujours présente et la lumière éthérée, finalité de l'oeuvre. Il aura fallu passer du touffu à l'élagué, du rugueux au lisse, du mat au brillant. Le mat obstruant et rejetant la lumière reçue: opacité par refus, le brillant la réfléchissant par transparence: densité des profondeurs. L'eau noire des lacs profonds n'est pas opacité mais densité des profondeurs. La transparence que permet l'acrylique m'apparut l'une des clefs de la restitution de la lumière physique à travers la substance colorée, ce qui m'a entraîné à une technique laborieuse s'apparentant à la laque, requérant une multitude de superpositions de fines pellicules colorées et transparentes, appliquées soit à la brosse, au rouleau ou à l'éponge avec des ponçages intermédiaires. Travaillant selon les lois de la lumière physique par complémentarité et transparence j'en arrive à une équivalence du mélange optique exalté des impressionnistes se substituant au mélange atténué de la substance colorée. Ceci peut justifier mon ambition de peindre la lumière et progressivement de me situer au centre des convergences lumineuses où règne le gris. L'emploi de tonalités complémentaires par transparence et non par mélange, sans apport de blanc ni de noir donne des tableaux de tonalités lumineuses grises. En application des contrastes simultanés des couleurs, chacune des résultantes grises apparaît comme une approximation de gris colorés plus ou moins chaud ou froid selon leurs rapports des uns aux autres. De ces observations, j'en arrive à réunir en un seul tableau, non plus 6 éléments mais 36, de telle façon qu'un groupe de

6 éléments ait la même résonance dans l'ensemble qu'un élément unique dans l'organisation de 6; ce tableau sera présenté au Centre culturel canadien en 1977, sous le vocable «Gris puissance 6», ce fut mon défi. A la même occasion, un autre tableau d'un seul tenant sans assemblage d'éléments, fut présenté faisant suite aux éléments multiples: un tableau de tonalité lumineuse grise composé de 12 zones colorées, 6 pour le haut, 6 pour le bas, se répartissant en haut en une gamme froide décomposée elle-même en tonalités chaud-froid, et pour le bas une gamme chaude formée de tonalités froid-chaud, constituant un ensemble de rapports inversés (harmoniques) presque imperceptibles mais suffisants pour animer la surface du tableau.

Ces réalisations rejoignent et conformément, s'il se devait, les théories de Munsell et sa sphère idéale de la couleur où toutes les couleurs que nous pouvons imaginer peuvent être réparties dans une sphère homogène représentative des qualités de la sensation visuelle selon leurs affinités apparentes. Dans cette sphère le gris central se situe entre les pôles des zones clair et foncé (blanc-noir) et celles de toutes les tonalités colorées.

La convergence des faisceaux lumineux en un point unique serait ce lieu harmonique du gris, mais quel tourbillon de gris, de tonalités et de valeurs, de ce point central neutre, aux tons purs, à la nuit complète ou au jour éclairant!

De quoi enthousiasmer toutes les recherches et ouvrir les voies à une aventure passionnante qui rejoint le rêve ancestral de l'Homme d'être ce centre immobile et agissant.

Fernand Leduc
Champseru,
Le 20 août 1979

Repères biographiques

- 1916** Naissance de Fernand Leduc, le 4 juillet, à Montréal
- 1936** Brevet supérieur d'École normale
- 1938** Septembre: entrée à l'École des Beaux-arts de Montréal
- 1941** Découverte de l'oeuvre de Borduas et premières rencontres
- 1942** Professeur de dessin à la Commission des écoles catholiques de Montréal (jusqu'en 1947)
- 1943** En mai: diplôme d'enseignement du dessin; en décembre-janvier 1944, série d'articles pour Le Quartier latin
- 1944** Membre de la Contemporary Art Society
- 1945** Professeur de dessin au collège Notre-Dame (un an); le 1er avril, rencontre d'André Breton à New York
- 1947** Le 7 mars: arrivée à Paris; le 17 juin, lettre aux membres du groupe surréaliste
- 1948** En août, parution de Refus global
- 1953** En janvier, retour à Montréal
- 1956** Le 1er février, président-fondateur de l'Association des Artistes Non-Figuratifs de Montréal
- 1957** Lauréat des Concours artistiques de la province de Québec
- 1959** Boursier du Conseil des arts du Canada; retour à Paris en juin
- 1967** Boursier du Conseil des arts du Canada
- 1969** Première mention au Festival international de la peinture, à Cagnes-sur-mer (France)
- 1970** Professeur au Pavillon des arts de l'UQAM (un an); professeur à l'École des arts visuels de l'Université Laval (deux ans)
- 1974** Boursier du Conseil des arts du Canada
- 1975** Installation à Champseru, dans la pleine de Beauce, près de Chartres
- 1978** Boursier du Conseil des arts du Canada (Prix Victor Lynch-Staunton)
- 1979** Prix Philippe-Hébert de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal

Expositions collectives

- 1943 Les Sagittaires, Galerie Dominion, Montréal; Société d'Art Contemporain, Musée des Beaux-arts de Montréal
- 1946 Studio Boas, New York; Société d'Art Contemporain, Musée des Beaux-arts de Montréal; Exposition rue Amherst, Montréal
- 1947 Exposition au 75, ouest, rue Sherbrooke, Montréal; Automatisme, Galerie du Luxembourg, Paris
- 1948 Salon des Surindépendants, Paris
- 1952 Salon de Mai, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
- 1953 Place des Artistes, Montréal; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
- 1954 La Matière chante, Montréal
- 1955 Espace 55, Musée des Beaux-arts de Montréal; The Winnipeg Show, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg
- 1956 Canadian Abstract Painting, London (Ontario); Canadian Artists Abroad, Parma Gallery, New York
- 1957 Musée des Beaux-arts de Montréal; Musée du Québec; The Art Gallery of Toronto
- 1958 Musée des Beaux-arts de Montréal; Canadian National Exhibition, Toronto
- 1959 École des Beaux-arts de Montréal; Festival d'art canadien, Ottawa
- 1961 Biennale de peinture, Galerie Nationale du Canada, Ottawa
- 1962 Art abstrait international, Musée de Céret, France; Festival des Deux Mondes, Spolète, Italie; Mouvement automatiste canadien, Libreria Einaudi, Rome; Art abstrait formel, Galerie Hautefeuille, Paris
- 1963 Biennale de peinture canadienne, Galerie Nationale du Canada, Ottawa
- 1965-1969 Salon des Réalités nouvelles, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
- 1965 Artistes latino-américains, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Biennale de peinture canadienne, Galerie Nationale du Canada, Ottawa; Artistes de Montréal, Musée d'art contemporain, Montréal
- 1967 Trois cents ans d'art canadien, Galerie Nationale du Canada, Ottawa; Panorama de la peinture au Québec 1940-1966, Musée d'art contemporain, Montréal; Salon des Réalités nouvelles, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
- 1968 Salon interministériel, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris
- 1969 Salon Comparaisons, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Festival international de la peinture, Cagnes-sur-Mer (France)
- 1970 Salon Comparaisons, Halles centrales, Paris
- 1971 Borduas et les Automatistes/Montréal/1942, 1955, Galeries nationales du Grand Palais, Paris
- 1974 Salon Grands et Jeunes, Paris; Salon Comparaisons, Paris; The Canadian Canvas, Time Magazine (exposition itinérante); Les Arts du Québec, Musée du Québec
- 1975 Salon Comparaisons, Paris, Tendances actuelles, Musée d'art contemporain, Montréal
- 1976 Salon Grands et Jeunes, Paris; Salon Comparaisons, Paris
- 1979 Célébration en bleu, Saint-Germain-en-Laye

Expositions individuelles

- 1950 Cercle universitaire, Montréal; Galerie Creuze, Paris (Leduc-Riopelle)
- 1951 Galerie Creuze, Paris
- 1955 Lycée Pierre-Corneille, Montréal; Musée de Granby
- 1956 Galerie l'Actuelle, Montréal
- 1958 Galerie Denyse Delrue, Montréal
- 1959 Galerie Artek, Montréal
- 1961 Délégation du Québec, Paris; Galerie Hautefeuille, Paris
- 1963 Galerie Soixante, Montréal
- 1965 Galerie Soixante, Montréal
- 1966 Musée du Québec, Québec; Musée d'art contemporain, Montréal
- 1970 Centre culturel canadien, Paris; Rétrospective, Musée d'art contemporain, Montréal, et Musée du Québec, Québec; Mendel Art Gallery, Saskatoon; Memorial University of New Foundland; St. Johns Beaverbrook Art Gallery, Fredericton; Université de Sherbrooke; The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa
- 1971 Galerie III, Montréal; Galerie Nationale du Canada, Ottawa (exposition itinérante)
- 1972 Galerie Jolliet, Québec; Galerie III, Montréal
- 1973 Centre culturel canadien, Paris; Thielson Gallery, London (Ontario)
- 1974 Galerie Kostiner-Silvers, Montréal; Journées canadiennes, Toulouse
- 1975 Journées canadiennes, Lyon; Art Gallery of York University, Toronto; Agnes Etherington Art Center, Kingston (Ontario); Maison du Canada, Londres; Galerie Gilles Corbeil, Montréal
- 1977 Centre culturel canadien, Paris; Musée municipal de Brest
- 1980 Musée d'art contemporain, Montréal

Liste des oeuvres

Collections publiques

Musée du Québec, Québec
Musée des Beaux-arts de Montréal
Musée d'art contemporain, Montréal
Délégation du Québec à Paris
Galerie Nationale du Canada, Ottawa
Banque d'oeuvres d'art, Conseil des arts du Canada
The Art Gallery, Toronto
Musée de Céret, France
Musée d'Alès, France
Centre d'art contemporain et expérimental de Rehovot, Israël
Ministère des Affaires extérieures, Canada

Microchromie 70, ZL blanc-nacré,
1970
peinture acrylique sur toile
116 x 89cm

Microchromie 70, ZL mimosa,
1970
peinture acrylique sur toile
89 x 116cm

Microchromie 71, ZL safran,
1971
peinture acrylique sur toile
162 x 130cm

Microchromie 71, ZL gris, bleu de nuit,
1971
peinture acrylique sur toile
140 x 106cm

Microchromie 71, ZL ocre-orangé,
1971
peinture acrylique sur toile
129,5 x 96,5cm

Microchromie 71, ZL gris de jour,
1971
peinture acrylique sur toile
96,5 x 129,5cm

Microchromie 71, ZL ambre,
1971
peinture acrylique sur toile
91,5 x 73,5cm

Microchromie 71, ZL violet-améthyste,
1971-74
peinture acrylique sur toile
130 x 162cm

Microchromie 73, ZL jaune de Naples,
1973-78
peinture acrylique sur toile
200 x 200cm

Microchromie 73, ZL Albatros 3,
1973
peinture acrylique sur toile
150 x 450cm
Coll. Galerie nationale du Canada

Exaltation, chaud-froid,
1973
peinture acrylique sur toile
6 éléments / 183 x 274cm

Microchromie 6, ors de Rome,
1974
peinture acrylique sur toile
130 x 140cm

Microchromie 6, murs de Rome,
1974
peinture acrylique sur toile
130 x 150cm

Microchromie 6, ZL rouge,
1974
peinture acrylique sur toile
130 x 150cm

Microchromie 6, ZL bleu,
1974-78
peinture acrylique sur toile
132 x 164cm

Microchromie 6, ZL gris,
1975
peinture acrylique sur toile
130 x 150cm

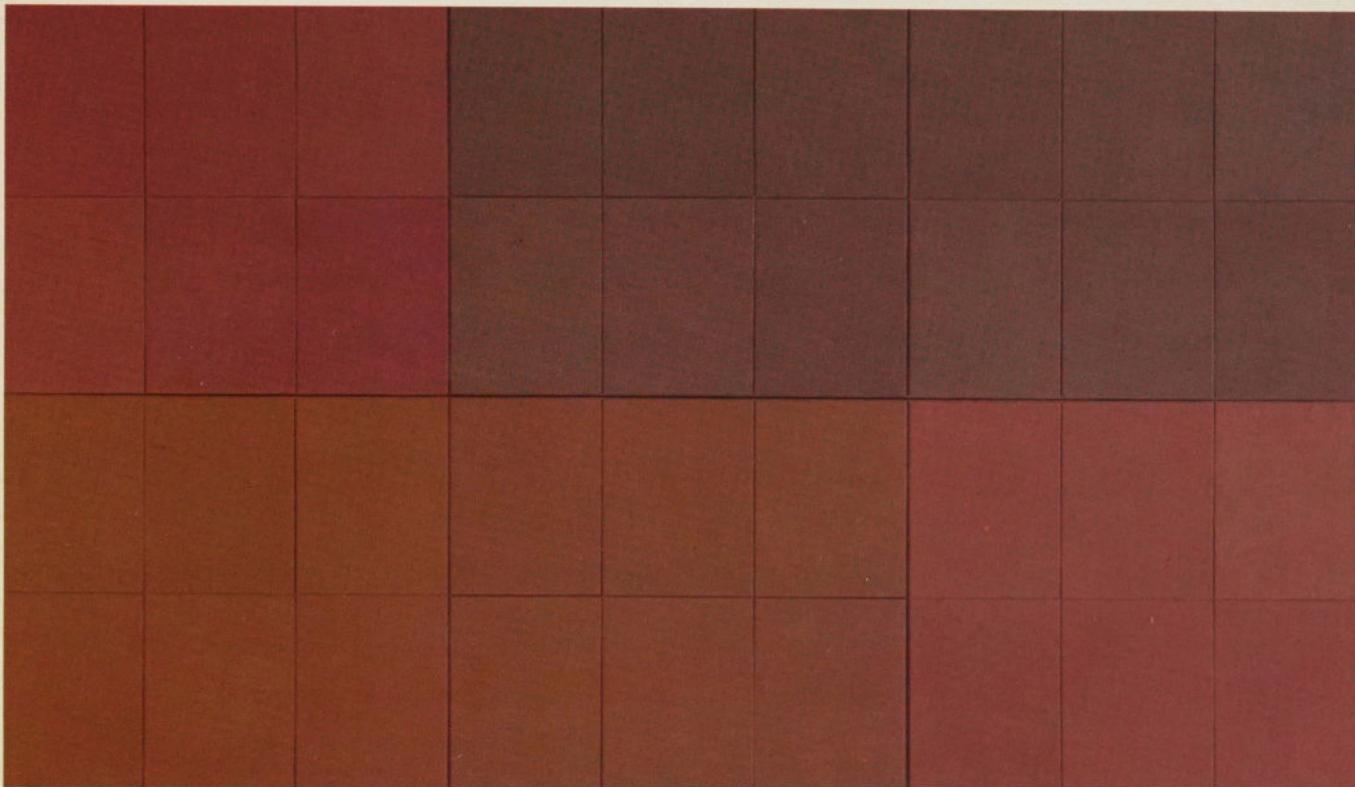
Microchromie, gris puissance 6,
1976-77
peinture acrylique sur toile
260 x 450cm
6 éléments de 6

Gris et harmoniques, montage,
1978
peinture acrylique sur toile
105 x 138cm
12 éléments

Suite horizontale de gris et harmoniques,
1979
peinture acrylique sur toile
60 x 292cm
4 éléments

Carré de gris et harmoniques à mouvement circulaire,
1979
peinture acrylique sur toile
300 x 300cm
(4 éléments carrés de 150 x 150cm)

Microchromie, gris-bleu et harmoniques,
1979
peinture acrylique sur toile
138 x 171cm



Microchromie, gris puissance 6,
1976-77
peinture acrylique sur toile
260cm x 450cm
6 éléments de 6

Remerciements

Je tiens à remercier monsieur Fernand Leduc pour avoir consenti à mettre à notre disposition un ensemble d'oeuvres aussi représentatives et pour sa généreuse collaboration lors du montage de l'exposition.

Je dois aussi dire ma reconnaissance à monsieur André Beaudet pour la clairvoyance de son essai sur les microchromies de Fernand Leduc. Sa connaissance personnelle de l'artiste lui a permis de vérifier ses appréhensions et de nous fournir un texte sensible et intelligent.

Grâce à l'amabilité des éditions H.M.H. nous avons eu l'autorisation d'utiliser, pour ce catalogue, les notes biographiques et bibliographiques réunies par Jean-Pierre Duquette pour son ouvrage sur Fernand Leduc, publié dans les cahiers du Québec, collection art d'aujourd'hui, H.M.H. 1980.

Merci également à Arlette Blanchet et Louise Laguë, du Service d'animation et d'éducation du musée, pour les visites commentées qu'elles ont données pendant la durée de l'exposition.

Aussi, la publication de ce catalogue a été rendue possible grâce aux efforts soutenus de Claude Haeffely qui se mérite toute ma gratitude.

Enfin, je remercie le personnel du musée, au secrétariat, à l'administration et à l'atelier pour leur patience et leur compréhension pour la présentation de l'exposition «Dix ans de microchromies 1970-1980».

C.G.

Conception graphique
Ove Design

Photos
Yvan Boulerice

Tous droits de traduction et d'adaptation,
en totalité ou en partie, réservés pour tous les
pays.

Toute reproduction pour fins commerciales,
par procédé mécanique ou électronique, y
compris la microreproduction, est interdite
sans l'autorisation écrite de l'Éditeur
officiel du Québec.

Dépot légal 3e trimestre 1980
Bibliothèque nationale du Québec

ISBN 2-551-03890-1

