Justification de l'abstraction 1988
Ron Martin

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
du 5 mai au 21 juillet 1991

MACM/MÉDIATHÈQUE
MMAC A 000002676

CENTRE DE DOCUMENTATION
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
DE MONTREAL

1991 -05- 0 3

Justification de l'abstraction 1988

N
.M3735
A78
1989f
ex.2

justification : action d'ajuster ou de disposer exactement, notamment en *Fonderie de caractères* et en *Typographie 1672*. — sixième définition, The *Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles,* troisième édition

La vérité de la peinture procède de la nécessité d'une forme d'action capable d'ajuster et de disposer les choses dans la relativité d'une vision donnée. Dans cet essai, je réfléchirai sur le rapport de l'idée au symbole en analysant l'évolution formelle de la base physique de la peinture. Je tenterai également de démontrer que les facteurs qui ont conduit à l'abstraction la plus avancée étaient à l'oeuvre dans la peinture depuis plus longtemps qu'on ne se l'imagine généralement.

Aujourd'hui, le type de peinture le plus communément admis est une peinture qui ne reflète pas adéquatement ce qu'est la peinture en tant que peinture, autrement dit l'essence de la peinture. Quant à la peinture qui reflète adéquatement cette essence, elle est censurée. La mauvaise peinture est bien reçue, tandis que la bonne peinture est pour la plus grande partie ignorée.

D'autre part, le désolant programme formaliste de Greenberg agit sur le public comme un de ces trucs de marketing qui simultanément présupposent et renforcent une soumission aveugle à l'autorité, et qui nient la capacité du public à goûter l'art par lui-même. La stratégie de Greenberg et son acceptation réduisent l'art à un conformisme social que je rejette catégoriquement!

Cet essai est né en partie d'une réaction négative au travail que je faisais en 1987. Un conservateur m'avait déclaré à l'époque : "Je ne crois pas que ce soit un bon tableau. Je ne l'aime pas. Ce n'est pas ce que je veux." Secoué par cette déclaration, j'y avais répondu par des lettres expliquant pourquoi, selon moi, l'abstraction est importante dans l'histoire de l'art canadien. Walter Klepac prétendait que mon argumentation posait l'abstraction comme une condition a priori. Les autorités du milieu des arts plastiques au Canada (et notamment les membres des conseils d'administration de nombreux établissements culturels) n'éprouvent guère de sympathie pour l'abstraction. Contrairement au public. Pour ces autorités, seule la figuration justifie un art.

Ma réponse à cela est claire : la figuration doit être basée sur l'abstraction pour donner substance à la forme. Les lois de la peinture, qu'elle soit figurative ou non, doivent en dernière analyse se conformer physiquement aux facteurs constitutifs de la peinture. La forme est le seul moyen par lequel nous puissions identifier une idée. Cela a été suffisamment démontré depuis Poussin. Il s'ensuit que sans l'abstraction la peinture figurative n'aurait aucune justification. Dans un livre intitulé *Looking at Pictures,* Kenneth Clark le rappelle sans équivoque par son analyse du *Christ dépouillé de ses vêtements* du Greco :

La première différence réside dans le traitement de l'espace. Au lieu de figures massives occupant une zone bien définie, comme elles l'ont fait dans l'art italien depuis Giotto et comme elles le font encore dans les perspectives floues du Tintoret, le Greco peint des figures qui remplissent toute la surface du tableau par des intersections de plans sans profondeur. Le substrat abstrait du tableau — et c'est bien là, en dernier ressort, que réside la force de n'importe quelle image — ressemble plus à un Picasso cubiste de 1911 qu'à une oeuvre dans la tradition de la Renaissance.

Le substrat abstrait confère son évidence visuelle à l'idée du tableau et favorise une compréhension intuitive du sujet. Plus important encore, la construction totalement unifiée du plan pictural attire et concentre notre attention sur le sujet. En mettant en oeuvre cette construction plastique, le Greco réussit à "abstraire" les limites de notre capacité de concentration sur le sujet.

Dans un autre livre, *L'Art du paysage,* Clark souligne l'influence de Poussin sur les peintres modernes.

Il vaut la peine de s'arrêter pour examiner certains des moyens qui ont permis à Poussin de résoudre ce problème, car ils devaient inspirer tous les artistes qui par la suite ont essayé de donner au paysage l'apparence de l'ordre et de la stabilité. Faute de les connaître, on ne peut rien comprendre à Cézanne et Seurat. Poussin considérait que le principe fondamental du paysage était l'équilibre harmonieux des éléments horizontaux et verticaux dans la composition du tableau. Il voyait que la disposition de ces horizontales et de ces verticales et leurs relations réciproques avaient un effet rythmique comparable à celui de la travée ou d'autres partis architecturaux fondés sur la recherche de l'harmonie et, en fait, la disposition de ses droites est souvent conforme aux principes de ce qu'on nomme la proportion dorée.

Il écrit aussi :

C'est ce mélange d'abstraction dans les formes et de sentiment sensuel de la vie organique qui est à l'origine de l'inépuisable satisfaction que donnent les derniers paysages de Poussin.

Poussin avait recours à une construction plastique pour abstraire les éléments verticaux et horizontaux du plan pictural, qui se déploient en parallèle avec une conception géométrique de l'espace. En utilisant ce procédé, il crée une illusion encore plus convaincante des objets tels que nous les voyons normalement.

J'imagine que même après le XVe siècle on ne faisait guère attention au rôle de l'inconscient dans la formation de l'art. Dans *L'Art du paysage,* Clark souligne la fascination de Léonard de Vinci pour l'interaction entre le conscient et l'inconscient.

Le plus fameux passage du *Traité de la peinture* de Vinci montre à quel point il faisait cas du libre jeu de l'imagination : "Je ne manquerai point de faire figurer parmi ces préceptes un système de spéculation nouveau qui, encore qu'il semble mesquin et presque risible, est néanmoins fort utile pour exciter l'intellect à des inventions diverses. Si tu regardes des murs barbouillés de taches, ou faits de pierres d'espèces différentes, et qu'il te faille imaginer quelque scène, tu y verras des paysages variés, des

montagnes, fleuves, rochers, arbres, plaines, grandes vallées et divers groupes de collines. Tu y découvriras aussi des combats et figures d'un mouvement rapide, d'étranges airs de visages, et des costumes exotiques, et une infinité de choses que tu pourras ramener à des formes distinctes et bien conçues. Il en est de ces murs et mélanges de pierres différentes comme du son des cloches, dont chaque coup t'évoque le nom ou le vocable que tu imagines." Il revient plus loin sur cette suggestion, conseillant au peintre d'étudier non seulement les taches d'un mur, mais aussi "les cendres du foyer, les nuages ou la boue, ou d'autres objets semblables où tu trouveras des idées très admirables [...] car la confusion des formes encourage l'esprit à de nouvelles inventions". Mais, ajoute-t-il, "sois d'abord sûr que tu connais tous les éléments de toutes les choses que tu veux représenter, aussi bien les éléments des animaux que les éléments des paysages, c'est-à-dire les rochers, les plantes, et ainsi de suite".

Kenneth Clark cite tout au long ce passage, bien qu'il soit très connu, "parce qu'il met en évidence un élément important du paysage fantastique; la façon dont celui-ci se dégage d'un chaos de formes, de la végétation, du feu ou des nuages, par le jeu combiné du conscient et de l'inconscient."

Il m'appartient en tant qu'artiste d'intuitionner les conditions théoriques de production d'une esthétique. Pour Vinci, l'idée de réduire la dynamique de l'expérience empirique à sa forme complète et correcte n'était même pas envisageable comme possibilité. Mais il était ouvert à *l'inconnu* par le biais des expériences directes que lui offrait l'observation des phénomènes naturels. Or, comme par hasard, c'est précisément ce que font les peintres abstraits.

Quand Vinci assure aux artistes que "la confusion des formes encourage l'esprit à de nouvelles inventions", il semble dire qu'en observant "des structures abstraites ou une confusion de formes" nous nous engageons dans un processus d'imagination active par la médiation duquel une idée inconsciente accède à notre esprit, et que c'est ainsi que nous prenons conscience des choses.

En 1965, j'ai visité une rétrospective de l'oeuvre de Kurt Schwitters à l'Art Gallery of Toronto (devenue depuis le Musée des beaux-arts de l'Ontario). J'ai été bouleversé par ma réaction contradictoire — simultanément positive et négative — devant cette oeuvre. Cela m'a fait encore plus aimer et remettre en question le travail de Schwitters! Le souvenir d'une collision inconsciente avec la sensation de mouvement dans *Das Kreisen* (La Rotation, 1919) m'a fait comprendre que la cause et l'effet d'un changement de perception se trouvent dans l'observateur. L'idée de perception est le principe fondamental d'où sont nés mes *World Paintings* (1970) qui, par ailleurs, étaient consciemment basés sur ce que montraient mes séries d'aquarelles *Tables of Content* et *Elements of Vision* de 1969. Ces oeuvres rappellent les diagrammes de vision dont se servent les opticiens.

Dans un livre sur Kurt Schwitters, John Elderfield commente ainsi *Das Kreisen* (1919) : "Les "lignes" et les "cercles" de *Das Kreisen* sont analogues à des lignes et à des cercles peints; cependant, du fait qu'ils possèdent une matérialité qui n'est pas celle de lignes peintes, ils se propulsent inévitablement dans l'espace de l'observateur et s'affirment comme appartenant autant au monde extérieur qu'au plan auquel ils sont attachés."

Vingt ans plus tard, je peux affirmer avec confiance que le processus créatif est inconscient. Certes le format de la série géométrique des *2-8-32-128* m'est venu miraculeusement en une seule séance de dessin. Par contre, le choix de la structure chromatique appropriée à ces tableaux m'a causé des frustrations colossales. Je me suis levé de ma table de travail dans un état d'épuisement complet, je me suis dirigé vers la poubelle et j'ai tout jeté dedans. Ce geste m'a fait trembler! Le fait de jeter toutes mes études de couleurs à la poubelle a déclenché en moi le sentiment inconscient qu'il y avait à la fois quelque chose de juste et quelque chose d'injuste dans ce que je faisais. Un tremblement peut signaler une faute. En prêtant attention à ce tremblement, j'ai réussi, à la longue, à aller jusqu'au fond du problème et à le résoudre par un simple contraste de couleurs.

Pendant une exposition d'été au début des années 70, deux femmes sont entrées dans la galerie Carmen Lamanna, et j'ai entendu l'une d'elles dire à l'autre : "Oh! cet orange est superbe, mais il n'y a rien à regarder!" De sa réaction spontanée à ce tableau monochrome, j'ai déduit qu'elle était prisonnière du conflit classique entre le conscient et l'inconscient. Cette visiteuse aimait l'orange, mais il n'y avait aucun objet reconnaissable pour elle dans ce tableau. Elle avait ressenti et reconnu spontanément la couleur, mais cela n'était pas suffisant en soi et, ironiquement, telle est la norme.

Pour moi, l'idée du symbole est un modèle *idéal* de la réalité, une totalité. L'idée du symbole est un réceptacle qui attend une projection inconsciente. Le symbole n'est un symbole que lorsqu'une idée inconsciente est renvoyée comme un reflet au créateur/spectateur en extrayant la projection hors de son réceptacle. Le sens qui résulte de cette extraction de la projection est ce qui nous fait prendre conscience du symbole comme idée. Le secret, c'est que la confusion mentale est la médiation par laquelle l'idée accède à l'esprit. Tel est le sens de la relation entre chaos et désordre d'une part et ordre et idée d'autre part. D'ailleurs, la compréhension de ce phénomène produit toujours un choc. Et des effets visuels plutôt étranges attendent parfois celui qui réussit à extraire la projection de sa contemplation d'une oeuvre d'art.

Comme j'accrochais mes tableaux noirs grattés pour une exposition au Musée des beaux-arts de l'Ontario en 1981, ils me faisaient l'impression de surfaces vides et neutres avec rien dessus. Il me fallut faire acte de volonté et fournir un violent effort d'observation pour finalement retrouver leur familiarité. Et c'est seulement plus tard que j'ai compris que l'élaboration de ces tableaux s'était réduite à un processus purement physique qui, en retour, était devenu le réceptacle d'une projection psychique "pure et simple". Par pure j'entends l'idée et par simple j'entends le symbole. Idée et symbole vont de pair. L'un ne va pas sans l'autre.

Une conversation que j'ai eue avec le peintre John Brown illustre bien ce que je viens de dire. Je lui demandai s'il avait vu *Bright Red #3,* 1972 (planche 6) et *In Pursuit of the World #2,* 1976 (planche 26) au Musée des beaux-arts de l'Ontario. Il répondit que oui, et qu'il avait aimé le Rouge, mais surtout qu'il avait été immédiatement fasciné par le Noir. "Arrêtez, dis-je en l'interrompant. Ça, c'est l'ordre esthétique de l'oeuvre. Ce qui vous fascine, c'est le contexte esthétique. Ça veut dire que, inconsciemment, un ensemble matériel contient en lui le symbolisme inhérent à l'existence. Ça ne correspond pas à un formalisme conventionnel parce que ça aboutirait à une littéralité liée à la tradition du métier."

Dans *To a Violent Grave: An Oral Biography of Jackson Pollock,* Jeffrey Potter cite Milton Resnick disant qu'"il existe une correspondance entre l'activité physique et l'inconscient". En fait, les *drip paintings* de Jackson Pollock sont la meilleure illustration de cette intuition. Des peintres comme Newman, Still, Resnick, etc., ont travaillé selon ce genre de paramètres esthétiques et ont fait de ces termes de référence un terrain d'intervention commun. Quant à moi, je pense que mes propres tableaux noirs grattés ont accompli ce que visaient Still et Newman. L'élaboration de ces tableaux s'est réduite à un processus intégralement physique, qui est devenu à son tour le réceptacle d'une projection psychique pure et simple.

Quand, en 1980, j'ai vu pour la première fois le tableau de Milton Resnick intitulé *Saturne* (1976, 264.4 x 297.2 cm, Musée des beaux-arts du Canada), j'ignorais à quel point cette oeuvre est basée sur les limites de sa forme matérielle. L'artiste et son travail m'étaient entièrement inconnus. Vue de loin, cette toile montrait une surface apparemment plane d'une couleur bleuâtre relevée d'un gris un peu plus clair que l'anthracite; mais, en me rapprochant, je constatai qu'elle était composée d'une masse fluide séchée en une croûte grossière et lentement mise en forme au cours d'une période d'environ un an. La masse de la peinture à l'huile est constituée de couleurs pures mélangées directement par application de la peinture. Des points de couleurs vives transparaissent dans les espaces que le pinceau n'a pas entièrement recouverts. Ce mélange de couleurs pures évoque une matière terreuse. Contrairement à sa composition réelle telle que me l'a révélée un examen attentif (qui ne m'a permis de déceler aucune trace de peinture noire), la masse ainsi créée absorbe et reflète tellement la lumière que, vue de loin, elle a l'air d'être noire[1].

La façon dont Resnick exécute — façonne — ses tableaux montre une préférence inconsciente pour une certaine façon d'être : la voie du remède, en quelque sorte, par opposition à quelque chose qui pourrait nous forcer à agir contre notre instinct. Ainsi Resnick répond aux questions posées par l'oeuvre de Pollock. Et, comme disent les jungiens, chacun devrait adopter le type de comportement qui correspond le mieux à ses instincts. Pour Still, c'était de réduire la peinture à une projection psychique; pour Newman, c'était une supraconscience du réel; et pour Resnick, c'est la matière de la peinture qui est implicitement symbolique.

Dans un essai intitulé "Beyond the Sublime" publié dans *Abstract Expressionism: The Critical Developments,* Michael Auping cite Still et Newman :

> Still affirmait : "Dès 1941, dans mes toiles, l'espace et la figure avaient été réduits à une entité intégralement psychique... se fondant en un instrument dont les seules limites étaient celles de mon énergie et de mon intuition."
>
> Newman comprit le potentiel de cette absence de forme en termes d'abstraction et de phénoménologie. Il insiste non pas sur le pouvoir de représentation, mais sur la "réalité" d'une expérience. En 1947, il écrivait : "Les artistes américains sont chez eux dans le monde de l'idée pure, parmi les significations des concepts abstraits, et de même que le peintre européen sait transcender ses objets pour construire un monde spirituel, de même le peintre américain transcende son monde abstrait pour le rendre réel."

Nous serions incapables d'élever l'abstraction au statut de condition préalable si, en fait, ces éléments psychophénoménologiques essentiels de la peinture ne nous avaient pas été rendus sensibles et accessibles par des artistes antérieurs.

Prenez par exemple Eugène Delacroix (1798-1863) qui, dans un *Supplément au Journal* daté de 1840, écrivait :

> La peinture est sans contredit de tous les arts celui dont l'impression est la plus matérielle sous la main d'un vulgaire artiste et je soutiens que c'est celui qu'un grand artiste conduit le plus loin vers ces sources obscures de nos plus sublimes émotions, et dont nous recevons ces chocs mystérieux que notre âme, dégagée en quelque sorte des liens terrestres et retirée dans ce qu'elle a de plus immatériel, reçoit sans presque en avoir conscience.

Ce que dit Delacroix, avec soixante-quatre ans d'avance sur la fameuse année 1904 où Kandinsky prédisait l'avènement de la peinture abstraite, c'est que la matière de la peinture est implicitement symbolique. Ainsi Delacroix anticipe la condition profonde et préalable d'une abstraction en laquelle l'unité de la matière et de la psyché serait fermement établie.

Dans *Moments of Vision,* Kenneth Clark décrit comment Walter Pater — qui exposa au Queen's College d'Oxford à partir de 1858 et en fut élu *fellow* en 1863 — devint le premier à proposer une vision critique de l'unité de la matière et de la forme :

> Aucun des critiques n'arrive au point que Pater a vu si clairement : à savoir que ce qui confère son caractère unique à l'expérience esthétique est la perception sensorielle ou intuitive que la matière et la forme sont une, et que c'est la musique qui réalise le plus facilement cette unité de perception.
>
> Ce n'est pas seulement la théorie esthétique moderne, mais aussi l'art moderne qui ont suivi la prescription de Pater. Lui-même a tenu à justifier cette analogie avec la musique en invoquant le curieux exemple d'Alphonse Legros; cependant, pour la voir se réaliser complètement, il faudra attendre l'oeuvre de Braque et de Picasso, ou même de Rothko et de Nicolas de Staël. Cette complète réalisation ne lui aurait sans doute guère plu, et il est ironique de constater que *The Renaissance,* qui commence et finit par une attaque contre l'abstraction, fut le premier ouvrage à exposer les justifications théoriques de l'art abstrait.

Le présupposé de base est que la connaissance dans la conscience est une connaissance de soi qui est à la fois transférée dans le médium et prise pour le médium. La matière du médium est le réceptacle d'une projection inconsciente de conscience. Il est évident que nous assimilons l'une à l'autre. C. G. Jung défendait la même opinion, et Thierry de Duve, dans son article "The Readymade and the Tube of Paint" (*Artforum,* mai 1986), affirme que Kandinsky en était venu à une conclusion similaire en "projetant un présupposé ontologique sur les matériaux de la peinture".

Dans *Moments of Vision,* Kenneth Clark rappelle la théorie des "sensations conceptualisées" défendue par Bernard Berenson :

> Mais là où Berenson fit preuve d'une remarquable originalité, c'est dans sa théorie suivant laquelle le relief que les oeuvres d'art ajoutent à la vie est dû à ce qu'il appelait des "sensations conceptualisées",

vécues au travers d'une identification inconsciente. Ce fut la première — et c'est encore la seule — théorie esthétique délivrée de tout mysticisme à mériter notre respect. À côté d'elle, la "séquence plastique" de Roger Fry et la "forme signifiante" de Clive Bell sont de la pure mystique, pour ne pas dire de l'incantation. Quant aux théories les plus respectables du passé — celles par exemple qui s'appuient sur les lois de la proportion —, elles finissent toutes par sombrer dans la magie, même si nous convenons de bon gré que la magie des nombres est antique et fort honorable. Dans trois de ses applications — valeurs tactiles, mouvement et espace-composition —, je trouve que sa théorie esthétique tient vraiment debout, et que c'est une excellente base pour la critique.

Les principes de projection, d'identification, de sensations conceptualisées et d'unité de la matière et de la forme et de l'ordre et du chaos sont des facteurs qui ont valeur opératoire dans la formation de l'art. L'ordre produit à partir de notre chaos consiste en ce que la matière et la forme sont comprises comme étant unifiées dans des sensations conceptualisées, et que ces sensations sont projetées ontologiquement sur les matériaux de la peinture. Ces principes désignent le facteur commun qui exprime les conditions auxquelles le processus imaginatif devient conscient par un jeu d'équivalence avec l'abstraction, dont le sens est pensé par l'inconscient comme une façon de transmettre la forme aux générations futures.

L'art qui se risque au-delà du modernisme tardif des années 70 constitue une puissante manifestation du pur fondement de la peinture, de son essence rendue réelle pour le conscient. Delacroix exprime la même préoccupation dans son *Dictionnaire des Beaux*-Arts. Sous l'article *Empâtement,* il écrit :

Un des avantages de la peinture à l'huile est la faculté d'employer, suivant l'opportunité, tantôt les frottis, tantôt les empâtements, ce qui favorise incomparablement le rendu, soit des parties mates, soit des parties transparentes.

Sous l'article *Intérêt,* il écrit :

Art de le porter sur les points nécessaires. Il ne faut pas tout montrer. Il semble que ce soit difficile en peinture, où l'esprit ne peut supposer que ce que les yeux aperçoivent. Le poète sacrifie sans peine ou passe sous silence ce qui est secondaire.

Comparez à cela ce que j'écrivais moi-même en 1987 :

Dans un tableau monochromatique, la source de la technique se trouve dans l'unité de variation de l'intensité du pigment. Autrement dit, les propriétés élastiques d'un pigment suspendu dans un milieu peuvent transparaître à travers une masse de couleur vive en passant par toute une gamme s'atténuant progressivement jusqu'au seuil de perception.

Pour traduire cela en termes visuels, nous sommes très conscients de ce qui est perçu et senti le plus fortement, et ce qui est perçu et ressenti comme plus faible est regardé moins attentivement — moins consciemment. J'en déduis que le centre de notre attention se déplace alternativement en dedans et en dehors de l'objet de notre vision. Les paramètres de référence visuels dont dépend ce qui successivement entre dans notre esprit et en sort, dans les limites physiques de notre observation, sont l'état émotif dans lequel l'acte de regarder inconsciemment nous relie à notre être.

La peinture, qu'elle soit figurative ou non, doit en dernière instance se conformer physiquement à ses éléments constitutifs. Il est évident que tout ce qui procède de cette base doit en toute logique lui rester conforme. Et vous constaterez en lisant son *Journal* que c'est exactement ce qu'Eugène Delacroix a fait. Delacroix n'aurait jamais présenté le contenu ou le sujet d'un tableau comme sa seule justification, comme tant de peintres l'ont fait pendant les années 80. Je parle de ces peintres qui se servent de la peinture pour rationaliser une stratégie selon laquelle le contenu de leurs oeuvres doit se conformer à ce qu'ils croient socialement acceptable, mais sans le justifier.

L'unité sous-jacente de la compréhension des couleurs selon Delacroix lui est venue de l'observation du phénomène de la lumière réfléchie qui, poussée à l'extrême, aboutit comme nous le savons à une classification réductrice de la couleur en ses trois dimensions : ton, valeur et intensité. Il est clair que Delacroix savait que "la couleur est la qualité la plus constante apparaissant dans la Nature et que c'est celle qui exerce de l'extérieur l'influence la plus considérable sur nos vies. Chaque objet n'est vu que comme une couleur ou une combinaison de couleurs, et chaque contour et chaque détail de chaque objet est vu exclusivement comme couleur ou couleurs[2]".

Les citations de Delacroix figurant dans notre essai sont centrées sur son analyse des éléments physiques de la peinture et de la perception que nous en avons. Elles expriment les conditions dans lesquelles le processus imaginant est rendu conscient par un jeu d'équivalence avec l'abstraction. Une série d'extraits pertinents du *Journal* illustre l'évolution de la perception de la couleur chez Delacroix :

Bruxelles, mardi 9 juillet 1850

Se rappeler souvent l'étude de *Femme au lit,* commencée il y a un mois environ; le modelé déjà arrêté dans le ton local, sans rehauts d'ombres et de clairs; j'avais trouvé cela, il y a bien longtemps, dans une étude couchée d'après *Caroline.* L'instinct m'avait guidé de bonne heure.

Mercredi 5 mai 1852

Il faut ébaucher le tableau comme serait le sujet par un temps couvert, sans soleil, sans ombres tranchées. Il n'y a radicalement ni clairs ni ombres. Il y a une masse colorée pour chaque objet, reflétée différemment de tous côtés. Supposez que, sur cette scène, qui se passe en plein air par un temps gris, un rayon de soleil éclaire tout à coup les objets : vous aurez des clairs et des ombres comme on l'entend, mais ce sont de purs accidents. La vérité profonde, et qui peut paraître singulière, de ceci est toute l'entente de la couleur dans la peinture. Chose étrange! elle n'a été comprise que par un très petit nombre de grands peintres, même parmi ceux qu'on répute coloristes.

13 janvier 1857

Lumière, point lumineux ou LUISANT. Pourquoi le ton vrai de l'objet se trouve-t-il toujours à côté du point lumineux? C'est que ce point ne se prononce que sur les parties frappées en plein par le jour, qui ne fuient point sous le jour. Dans une partie arrondie, l'ove par exemple, il n'en est pas ainsi; tout fuit sous le jour.

Plus un objet est poli ou luisant, moins on en voit la couleur propre : en effet, il devient un miroir qui réfléchit les couleurs environnantes.

25 janvier 1857

Objets polis. Il semble que par leur nature ils favorisent l'effet propre à les rendre en ce que leurs clairs sont beaucoup plus vifs et leurs parties sombres beaucoup plus sombres que dans les objets mats. Ce sont de véritables miroirs : là où ils ne sont pas frappés par une vive lumière, ils réfléchissent avec une intensité extrême les parties sombres. J'ai dit ailleurs que le ton même de l'objet se trouvait toujours à côté du point le plus brillant, et ceci s'applique aux étoffes luisantes, au pelage des animaux comme aux métaux polis.

Ma dernière citation de cette séquence est empruntée au *Supplément au Journal :*

Bien distinguer les différents plans en les circonscrivant respectivement; les classer chacun dans l'ordre où ils se présentent au jour, discerner avant de peindre ceux qui sont de même valeur. Ainsi, par exemple, dans un dessin sur papier coloré, faire serpenter les luisants avec le blanc; puis les lumières faites encore avec du blanc, mais moins vif; ensuite, celles des demi-teintes que l'on ménage avec le papier, ensuite une première demi-teinte avec le crayon, etc. Quand sur le bord d'un plan que vous avez bien établi, vous avez un peu plus de clair qu'au centre, vous prononcez d'autant plus son méplat ou sa saillie. C'est là surtout le secret du modelé. On aura beau mettre du noir, on n'aura pas de modelé. Il s'ensuit qu'avec très peu de chose on peut modeler.

La connaissance se prouve par le fait que l'on peut répéter les expériences menant à sa démonstration. Il était nécessaire de citer toutes ces "preuves" données par Delacroix pour montrer que l'évolution de sa peinture est basée sur une connaissance de la perception qui est régulièrement confirmée par la succession de ses oeuvres.

L'étude de la lumière réfléchie a été pour Delacroix l'élément unificateur qui lui a permis de découvrir que la coordination des couleurs est une correspondance entre la valeur des couleurs locales et leurs demi-tons. Les contrastes simultanés des valeurs avec leurs demi-tons aboutissent à une méthode logique mais réductrice de rendre le modelé. De toute évidence, la théorie conceptualiste d'une perception réductrice aura son pendant dans un équivalent abstrait.

Nous pouvons raisonnablement supposer que les artistes ultérieurs — peu importe qu'ils aient lu le *Journal* ou étudié les tableaux de Delacroix (ce qu'ont fait Cézanne et Picasso) — n'allaient pas manquer de réaliser qu'un système de couleurs abstrait était un moyen légitime pour leurs fins.

J'avance ici qu'avec Delacroix la compréhension de l'unité de la matière et de la forme s'est approfondie. Tout son art est basé sur l'idée que la matière et la psyché s'équivalent et qu'au fond elles s'alimentent à un symbolisme abstrait enfoui en nous et qui est implicite dans la matière de la peinture. Je citerai à l'appui de cette thèse des passages remontant aussi loin que le 18 septembre 1854 qui indiquent que Delacroix avait des conversations sur la question :

J'ai passé une partie de la nuit sans dormir, et l'état où je me trouvais n'avait rien de désagréable. La puissance de l'esprit est incroyable la nuit. J'ai pensé à la conversation d'hier sur l'esprit et la matière.

Dieu a mis l'esprit dans le monde comme une des forces nécessaires. Il n'est pas tout, comme le disent ces fameux idéalistes et platoniciens; il y est comme l'électricité, comme toutes les forces impondérables qui agissent sur la matière.

Je suis composé de matière et d'esprit : ces deux éléments ne peuvent périr.

Dans le *Dictionnaire des Beaux-Arts,* sous la rubrique *Effet sur l'imagination,* il écrit :

"Dans la peinture, et surtout dans le portrait, dit Mme Cavé, dans son joli traité, c'est l'esprit qui parle à l'esprit, et non *la science qui parle à la science."* Cette observation, plus profonde qu'elle ne l'a peut-être cru elle-même, est le procès fait à la pédanterie de l'exécution. Je me suis dit cent fois que la *peinture,* matériellement parlant, *n'était qu'un pont jeté entre l'esprit du peintre et celui du spectateur.*

Comme le soulignait Jung, il ne saurait exister de point de référence objectif en dehors de la psyché. Du point de vue de la peinture, Delacroix sent et croit que la matière seule établira automatiquement un pont entre l'esprit du spectateur et celui du peintre. Cette intuition est la preuve la plus évidente que la peinture (quels que soient son contenu ou son sujet) est d'abord et avant tout — ou alors il ne s'agit plus de peinture — un monisme du phénomène psychophysique.

Et, sous un autre article *Intérêt* de son *Dictionnaire des Beaux-Arts,* Delacroix écrit :

La source principale de l'intérêt vient de l'âme, et elle va à l'âme du spectateur d'une manière irrésistible. Non pas que toute oeuvre intéressante frappe également tous les spectateurs par cela que chacun d'eux est censé avoir une âme : on ne peut émouvoir qu'un sujet doué de sensibilité et d'imagination. Ces deux facultés sont aussi indispensables au spectateur qu'à l'artiste, quoique dans une mesure différente.

Et finalement, dans le *Supplément au Journal,* il se demande : "Y a-t-il un passage qui conduit de la matière inerte à l'intelligence humaine, laquelle conçoit des lignes parfaitement géométriques?"

Delacroix affirme que "la source principale de l'intérêt vient de l'âme, et elle va à l'âme du spectateur d'une manière irrésistible". Est-ce que cela ne revient pas à dire qu'il projette son âme dans la matière de la peinture, et que cela se transmet au spectateur comme dans une projection animus-anima? Si tel est le cas, cela veut dire fondamentalement qu'un tableau peut symboliser (quel que soit son contenu) l'union des principes de créativité masculin et féminin. Et cela s'accorde très bien avec l'idée selon laquelle toute créativité commence et finit par une projection de l'âme.

Delacroix pressentait les conditions préalables et profondes d'une abstraction dans laquelle l'unité de la matière et de la psyché serait fermement établie. Il était donc en avance de soixante-quatre ans sur l'annonce bien connue que Kandinsky fit, en 1904, de l'avènement prochain de l'abstraction. Incontestablement, Delacroix est le pont qui mène au paradigme moderniste et, dans son introduction à *Eugène Delacroix and his Journal,* Walter Pach écrit : "André Suarès était donc pleinement justifié d'affirmer que tout l'art moderne dérive de Delacroix."

Ma propre peinture est basée elle aussi sur l'idée que la matière et la psyché s'équivalent et qu'au fond elles s'alimentent à un symbolisme abstrait présent en nous et implicite dans les préoccupations projectives du peintre. En rapport avec ces idées que j'ai illustrées au moyen de citations de Delacroix, j'aimerais indiquer comment il s'est opéré une réduction de la perception de la lumière dans le dernier groupe de mes Black Paintings, d'*Untitled #34,* 9 août 1980, jusqu'à la dernière toile, *Untitled #47,* 11-13 avril 1981 (planche 42)[3]. Le noir absolu ou le blanc absolu n'existent pas. En peinture, la perception d'une couleur ne peut se penser qu'en termes de surfaces réfléchissantes concrètes. Le noir le plus noir s'obtient avec du velours ou du goudron, mais une petite proportion de lumière blanche peut encore y être décelée. Il en est de même du blanc le plus blanc, que l'on obtient en polissant un bloc de titane, et dans lequel on peut également déceler une faible proportion de lumière noire. Il n'est pas parfait, et c'est précisément ce qui le rend si intéressant. La vision n'est possible que grâce à la valeur. Sans elle, nous serions aveugles, et cela vaut même pour les daltoniens qui ne perçoivent pas les couleurs. Plus une surface noire est vaste, plus elle reflète de lumière blanche et, inversement, plus une surface noire est restreinte, moins elle reflète de lumière blanche. Il s'ensuit qu'il est possible de produire l'échelle complète des valeurs en chacun de ses points depuis le blanc jusqu'au noir. Cela s'explique par le fait que chaque position dans une échelle de valeurs, depuis le noir jusqu'au blanc en passant par toutes les nuances du gris, reflète une ambivalence dans le partage de la lumière blanche et de la lumière noire; autrement dit, une vaste surface noire paraît plus claire et une petite surface noire paraît plus sombre.

Cet effet est le crochet auquel on peut rattacher cette projection que Walter Klepac décrit comme "un analogue de l'expérience vécue par un observateur dans l'espace physique". Il s'ensuit, comme disait Delacroix, "qu'avec très peu de chose on peut modeler". En fait, ce qui me guidait de si bonne heure était une image instinctive.

Tandis que je méditais cette "Justification de l'abstraction 1988", je me suis penché sur l'origine de mon oeuvre tout en spéculant sur l'orientation future qui pourrait, en partie, me donner les moyens de découvrir une forme nouvelle. Une opinion à la mode aujourd'hui veut que la tradition moderniste soit en fin de parcours et qu'elle n'ait plus aucune forme nouvelle à offrir. Je crois avoir suffisamment démontré que cette opinion n'a rien à voir avec le royaume des idées réelles et qu'elle est purement et simplement erronée! Un art enraciné dans la tradition moderniste mais déterminé à aller plus loin que le modernisme tardif des années 70 continuera de libérer un potentiel inimaginable.

Il suffirait par exemple que l'on réalise que la matière ou des objets matériels peuvent produire du sens et que les enjeux de la peinture peuvent être objectifiés par la création d'un objet capable d'exprimer ce qu'un tableau pourrait être.

Dans le numéro de mai 1986 d'*Artforum,* Thierry de Duve commente le *Peigne* de Marcel Duchamp (1916, peigne en fer, 16,5 x 3,18 cm, Philadelphia Museum of Art, collection Louise et Walter Arensberg). Il écrit : "En français, le nom de cet objet renvoie à l'impossible nécessité de peindre. Le verbe "peindre" ne peut plus se conjuguer à l'indicatif, mais il est invoqué au subjonctif : "Que je peigne!" En français, le subjonctif a aussi valeur d'impératif; on

pourrait l'interpréter ici comme voulant dire quelque chose entre "Je devrais peindre" et "Si seulement je pouvais peindre *". Et notre spécialiste de Duchamp de conclure : "Le peigne est un outil de peintre." Thierry de Duve souligne ainsi que le *Peigne* offre une lecture plus rationnelle des *préoccupations projectives du peintre.*

Cette notion d'une approche projective de la création artistique est la force fondamentale qui motive mon oeuvre depuis environ 1969. Et mes installations d'objets ont quelque chose en commun avec le *Peigne* de Duchamp. L'une des plus récentes est intitulée *Bottle {Jar} of Paint, Tube of Paint, Box of Paint,* 1988, et cette oeuvre entretient un rapport étroit avec les deux installations d'objets de la présente exposition : *Dedicated to Jackson Pollock,* 1974 (planche 43) et *In Pursuit of the World,* 1976 (planche 44).

Dans l'article cité plus haut, Thierry de Duve écrit aussi :

> "Ce que ce jeu de mots sur le *Peigne* a de génial, c'est qu'il invoque et confirme simultanément le nom de la peinture comme nécessaire et impossible *."
>
> [...] L'explication crève les yeux. Non pas que nous devions, dorénavant, prendre tous les tableaux pour des ready-made, ou les ready-made pour des tableaux. Mais il existe un indice qui ne demande qu'à nous guider. Quand on lui demandait une définition du ready-made, Duchamp répondait par un exemple, et cet exemple était toujours celui du tube de peinture. On ne peut pas s'empêcher d'y voir une imitation ironique du réductivisme moderniste qui cherchait les éléments fondamentaux d'un langage visuel et les érigeait en métonymies de la peinture elle-même.

Le *Peigne* de Marcel Duchamp nous offre un exemple de substitut de la peinture. Un objet n'a pas à être littéralement un tableau pour se qualifier comme exemple de peinture. Le *Peigne* de Marcel Duchamp est un outil de peintre, et ses termes de référence se définissent par rapport aux questions que nous identifions à la peinture.

Ce n'est pas tant l'idée de l'exemple comme substitut que la notion d'une *aide réductrice* qui aide le spectateur à s'identifier consciemment aux enjeux de la peinture tout en l'invitant à voir dans cet objet le réceptacle d'une projection inconsciente.

C'est vrai. "3 ou 4 gouttes de hauteur n'ont rien à faire avec la sauvagerie *."

Cela n'a aucun sens **.

Ron Martin

* Citation ajoutée par l'auteur en mars 1991.

** Ajouté par l'auteur en mars 1991.

Notes

1. Une première version de cette description du tableau de Milton Resnick a été publiée dans "Ron Martin", *Spring Hurlbut, Ron Martin, John Massey, Becky Singleton* (Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1981).

2. *Munsell Book of Color,* avant-propos (Munsell Color Company Inc., 1929).

3. Cf. le catalogue de l'exposition *Spring Hurlbut, Ron Martin, John Massey, Becky Singleton* (Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1981).

Références

Auping, Michael.
Abstract Expressionism : The Critical Developments. New York,
Harry N. Abrams Inc., en collaboration avec l'Albright-Knox Art Gallery, 1987.

Munsell Book of Color. Baltimore, Maryland, Munsell Color Company, Inc., 1929.

Clark Kenneth.
L'Art de paysage. Brionne, Éditions Gérard Monfort, 1988.
Looking at Pictures. Londres, John Murray, 1960.
Moments of Vision. Oxford, Clarendon Press, 1954.

Delacroix, Eugène.
Journal et *Supplément au Journal.* Paris, Plon, 1979.
Eugène Delacroix and His Journal. Traduit en anglais par Walter Pach. New York, Hacker Art Books, 1980.

de Duve, Thierry.
"The Readymade and the Tube of Paint", *Artforum,* mai 1986.

Elderfield, John.
Kurt Schwitters. Londres, Thames and Hudson, pour le New York Museum of Modern Art, 1985.

Potter, Jeffrey.
To a Violent Grave : An Oral Biography of Jackson Pollock. New York, G.P. Putnam's Sons, 1985.

Justification de l'abstraction 1988 est une traduction du texte
A Justification for Abstraction 1988 de Ron Martin.
Ce texte est extrait du catalogue *Ron Martin 1971-1981* et reproduit
avec la permission du Musée des beaux-arts de l'Ontario.

Texte publié à l'occasion de la présentation au Musée d'art contemporain
de Montréal de l'exposition *Ron Martin 1971-1981,* une exposition
d'art canadien contemporain de la **Fraser Elliot Foundation,**
du 5 mai au 21 juillet 1991.

Conservateur : Philip Monk
Conservatrice responsable de la coordination
au Musée d'art contemporain de Montréal : Sandra Grant Marchand

Cette publication a été réalisée par la Direction des communications.
Coordination : Chantal Charbonneau
Traduction : Éric Warrot
Correction-révision : Jean-Yves Richard

Conception graphique : Bellemare, Rivard et Associés limitée
Impression : Les Presses Solidaires inc.

Dépot légal : Bibliothèque nationale du Québec, 2e trimestre, 1991
ISBN : 2-551-12616-9
Copyright © 1989 Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, Canada

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État
subventionnée par le ministère des Affaires culturelles du Québec
et bénéficie de la participation financière de Communications Canada
et du Conseil des Arts du Canada.

Couverture
Ron Martin
The Heart's Rebellion #18 March 1975
Acrylique sur toile, 213.4 x 167.6 cm
Art Gallery of Ontario, acquis en 1975