



ateliers

Volume 8 numéro 3

Montréal, avril-mai 1980

25 cents

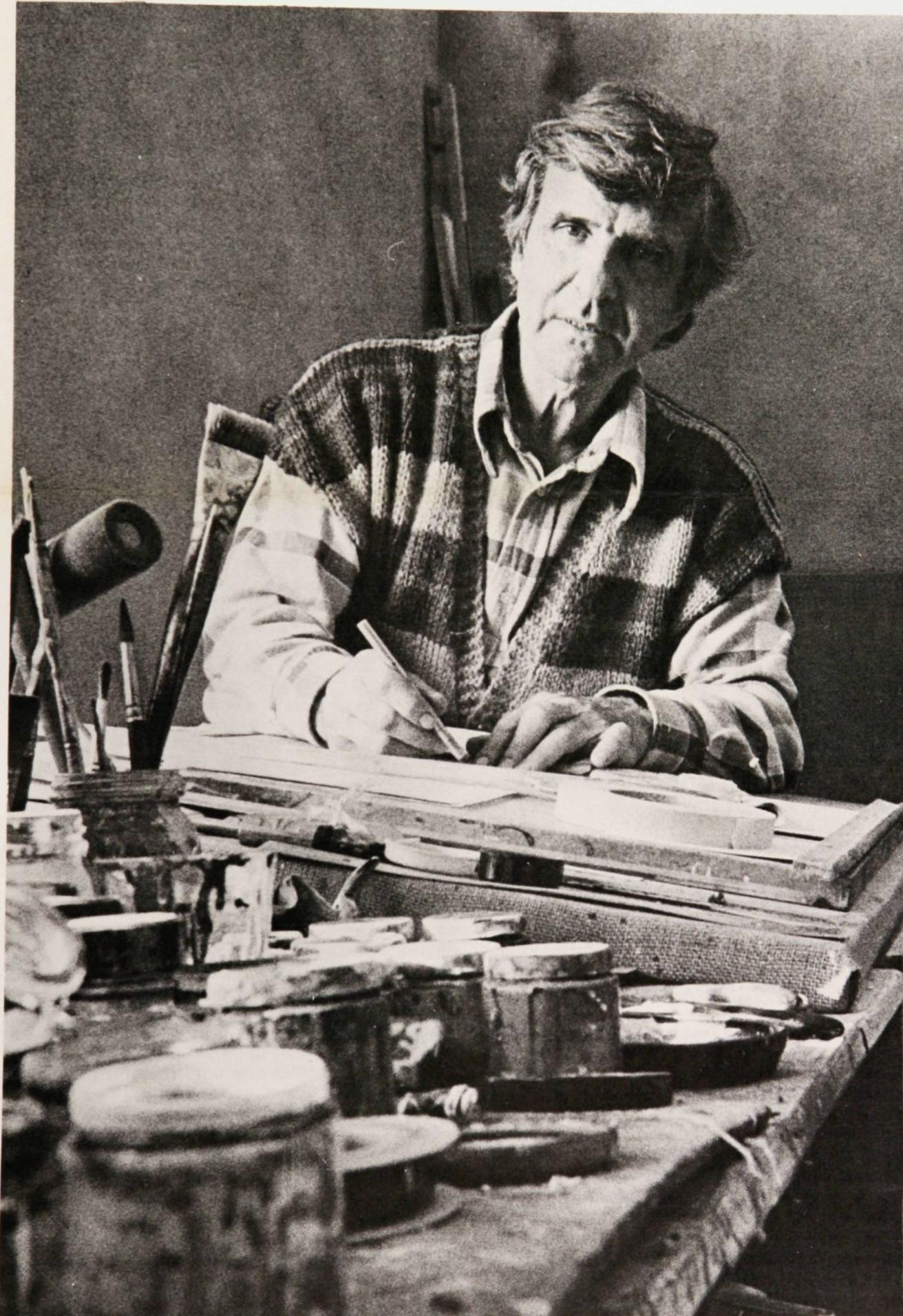
Sommaire

Fernand Leduc	p. 1 à 7
Calendriers	p. 8



Third Class
Troisième classe

H3C 3R4



Fernand Leduc dans son atelier, été 1977.

Photo André Maurice

RÉVOLUTION-ÉVOLUTION

Dix ans de Microchromies

par Fernand Leduc

"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. "Desir 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 clés 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 Malévitch, 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 dé-

marche 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 formes, une peinture où la couleur est déshabillée, détachée de la forme, constituant le seul élément de son langage..." Georges Van Haardt.

Nous en sommes là; nos préoccupations se forgent 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 pouls du tableau. Ainsi, une peau très fine, nacré 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 matière ayant depuis longtemps disparu) pour atteindre à la sérénité de la contemplation lumineuse? En d'autres termes, est-il possible de supprimer les carrés d'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, quelque soit la multiplicité des couleurs-contrastes employées au départ. Il apparaît donc que le chaud et le froid sont des qualités inhérentes et principielles de la lumière.

De cette constatation j'ai été amené à juxtaposer des microchromies de tonalités semblables, trois blancs par exemple, qui chacun séparément éveillent 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, apparaissaient 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'imposent. 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 superspositions 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. À 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 suffisante pour animer la surface du tableau.

Ces réalisations rejoignent et confirment, 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

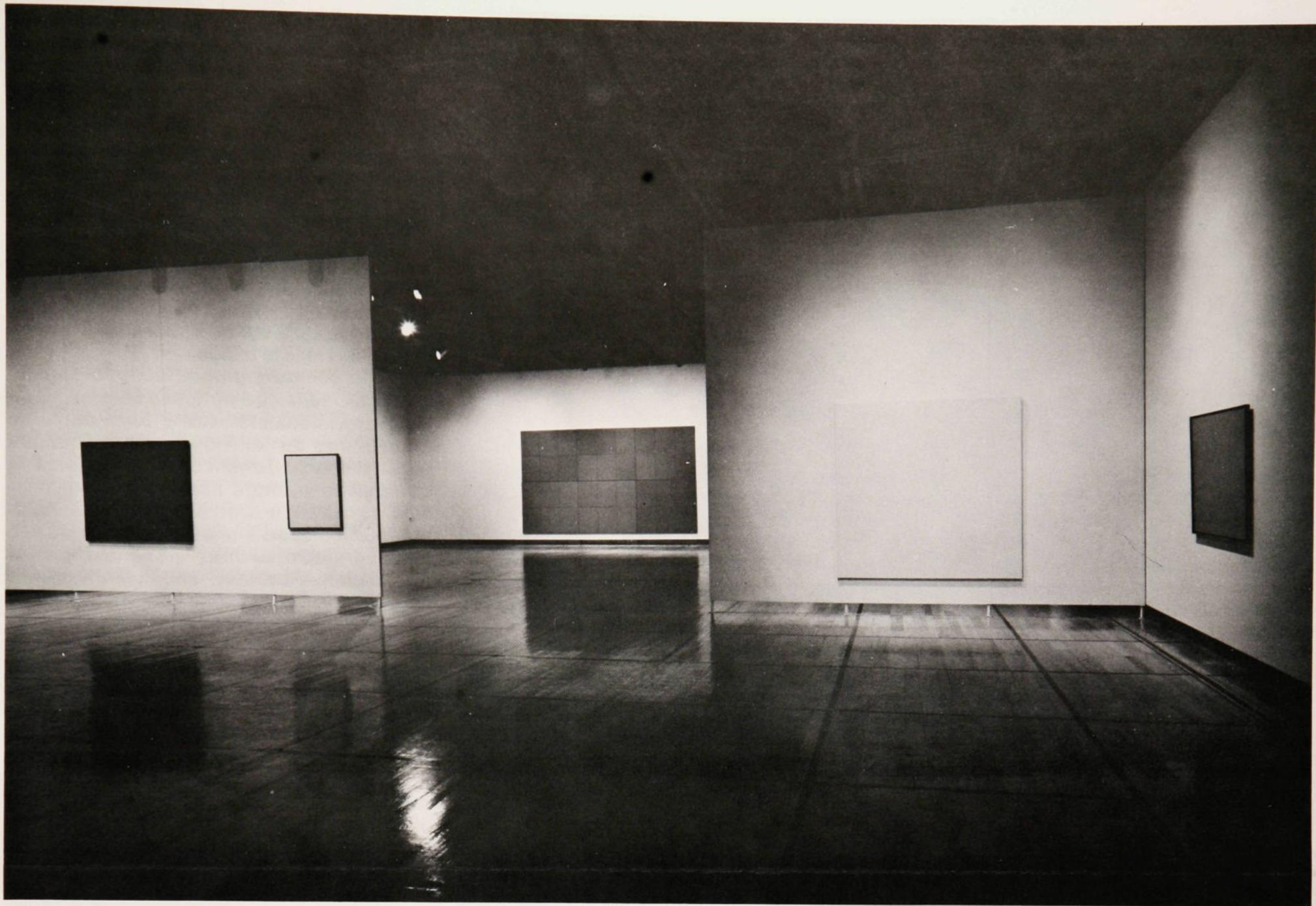


Photo Yvan Boulerice

Note d'accompagnement, suivie de

L'ASSOMPTION DE LA PEINTURE

par André Beaudet

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 recouvrir. 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. 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

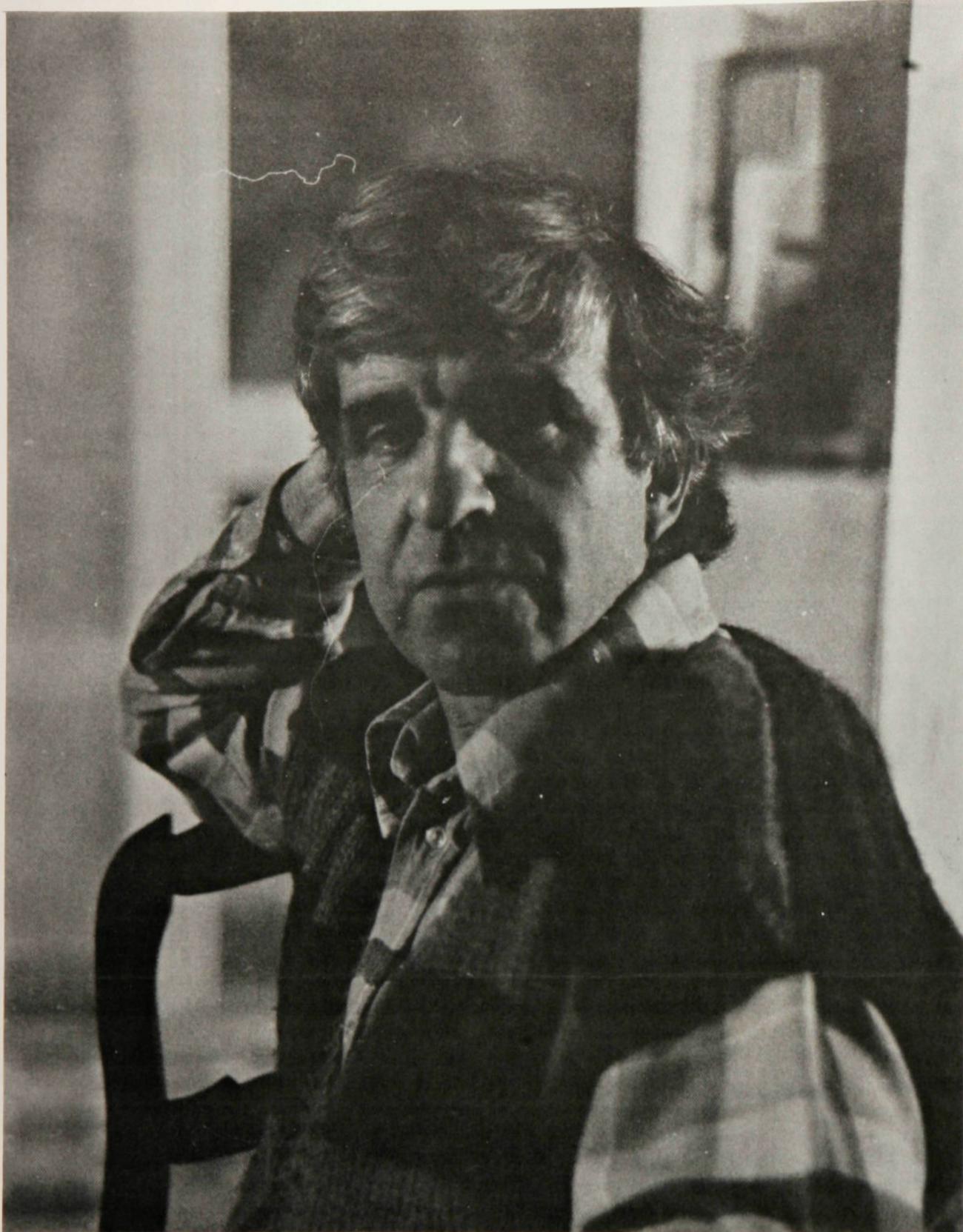
champ culturel, j'y retrouve des résonances dans mon travail d'écrivain. De la fiction "peinture" à la fiction "littérature", quelque chose passe transversalement qui aurait rapport à une expérience sans limite assignable et dont la vérité — mais une vérité insensée — reste toujours à analyser.

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?

L'assomption de la peinture

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 *somp-*



Fernand Leduc dans son atelier, été 1977

Photo André Maurice

tuairé, 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 déségo-centré. 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 Sphaïros 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."¹

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 sensé 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'interprétance",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 sémiologie⁴, 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 — donc pas de fantasme, pas de refoulement — mais peut être conduit à une ascèse, une mystique sous l'effet d'un principe de nirvâna 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, duplisme) 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 for-

tunes 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 approche⁶. Ainsi, à moins de vous situer d'avance dans la prévision, c'est-à-dire d'être avisé ou prévenu comme l'est le devin⁷, 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. Égrisage 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, assomption, lieu vide d'une jouissance irréprésentable, c'est-à-dire sans angoisse 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 *égrisage* (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 résonance signifiante 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 *achromie*, c'est-à-dire que les couleurs dans leur éclatement ne sont jamais fixées, s'em-

bourbent, 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. 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'amolissent 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 puissance*⁶ 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'intensifie de gauche à droite pour le bas (progression chaude): du jaune au rouge, alors qu'elles régressent (en progression froide) pour le haut: du violet au vert. Troisièmement, on obtient un *équilibre harmonique* entre le haut et le bas par réduction 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 élément¹¹.

Égrisage 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 nirvâna: "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: Ile de Ré, Baléares, Beloeil, 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 distribué 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 con-

templation 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 *transpartition* dans les dernières microchromies entre les gris et leurs harmoniques.

Je dis "transpartition" 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.

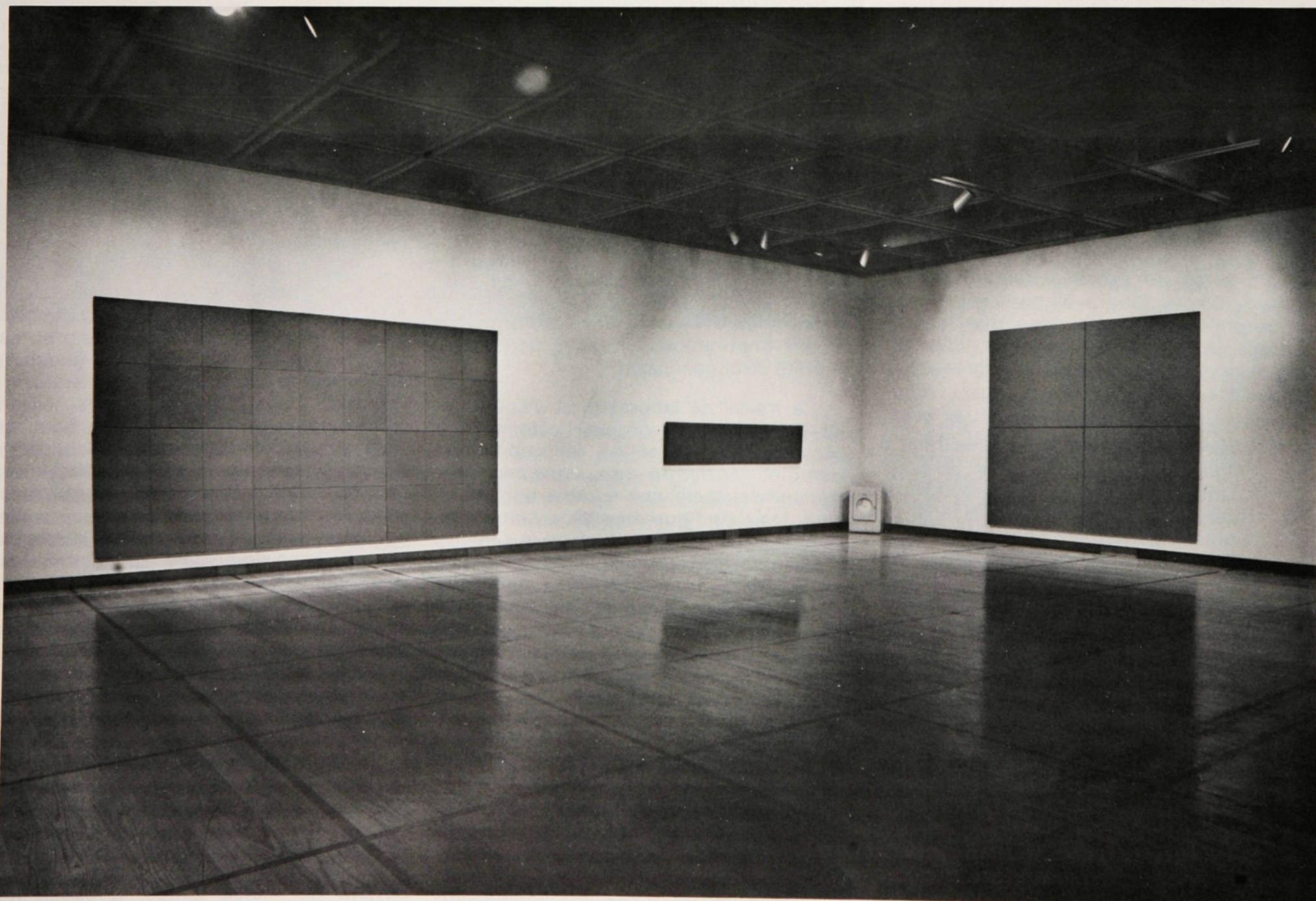


Photo Yvan Boulerice

NOTES

1. Les citations de Leduc utilisées dans ce catalogue sont extraites des textes et entretiens suivants:
 - 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.
 - 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*, La Presse, Montréal, le 20 janvier 1979.
 - VIAU, René, *FERNAND LEDUC, UN VOYAGE AU COEUR DE LA LUMIÈRE*, 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 Benveniste, "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 por-*

re 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 pas 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 IX*, 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'Anaxi-

mandre" 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. Linnart Mäll, "Une approche possible du Sūnyavada", *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.

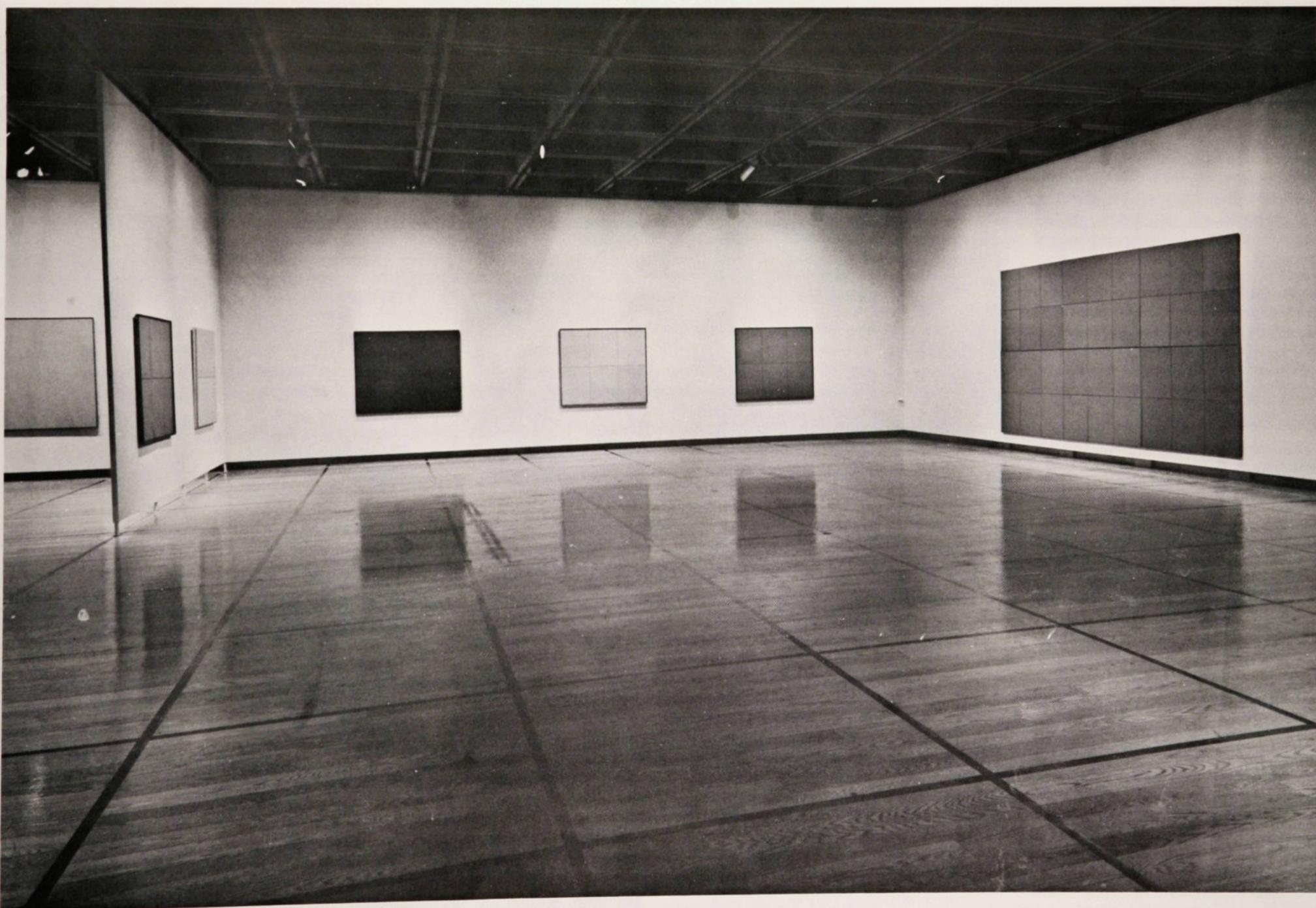


Photo Yvan Boulerice

LES ACTIVITÉS DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

Service d'ANIMATION

Calendrier des événements
AVRIL 1980

le jeudi 3
à 20 heures

Rencontre/causerie avec PNINA GAGNON à l'occasion de son exposition. Un diaporama sera utilisé afin d'illustrer la démarche personnelle de l'artiste.

le dimanche 6
à 15 heures

"FERNAND LEDUC," une interview d'Andréanne Lafond. Cet enregistrement sur vidéocassette a été produit par Radio-Québec dans le cadre de la série "Visage". Réalisateur: Marius Teodoresco, durée: 58 min., 40 sec. couleur.

le jeudi 10
à 20 heures

"La voie zéro de la picturalité (approche de Fernand Leduc)". Conférence de ANDRÉ BEAUDET.

le dimanche 13
à 15 heures

"FERNAND LEDUC," une interview d'Andréanne Lafond. (reprise du 6 avril)

le dimanche 20
à 15 heures

GROPUS 7, ensemble de musique contemporaine. Au programme: des oeuvres québécoises et américaines; du théâtre musical allemand. (à voir et à entendre)

le dimanche 27
de 10 heures à
17 heures

Spectacle-environnement électroacoustique réalisé par l'A.C.R.E.Q. (Association pour la création et la recherche électroacoustique du Québec)

le mardi 29
et le mercredi 30
10 hres - 11h30
13h30 - 15h30

Dans le cadre de l'exposition "l'Estampe au Québec, 1970-1980" plusieurs artistes viendront travailler dans le Studio afin de familiariser le public avec les différentes techniques de la gravure. Cette semaine, vous êtes invités à rencontrer ROBERT WOLFE, sérigraphe.

EXPOSITIONS ITINÉRANTES

Calendrier: avril-mai 1980

La révolution automatiste

— Musée régional de Rimouski, Rimouski, Qué.
1er mai au 31 mai 1980

Dix ans de propositions géométriques

— Centre d'art de Baie St-Paul, Baie St-Paul, Qué.
15 mars au 15 avril 1980

Jean Dallaire

— Maison André-Benjamin-Papineau, Laval, Qué.
15 mars au 15 avril 1980
— Musée maritime de L'Islet, L'Islet-sur-Mer, Qué.
1er mai au 31 mai 1980

Dessin et surréalisme au Québec

— École polyvalente de Matane, Matane, Qué. 15 mars au 15 avril 1980.
— Musée d'art contemporain, Montréal, Qué.
24 avril au 8 juin 1980

Nouvelle figuration en gravure québécoise

— Galerie Le Tournassin, Amqui, Qué.
15 avril au 15 mai 1980

Abstraction lyrique en Europe

— Centre d'exposition Drummond, Drummondville, Qué.
15 avril au 15 mai 1980

Artistes américains contemporains

— Commission culturelle de la ville d'Amos, Qué.
1er juin au 14 juin 1980
— Comité des expositions de Val d'Or, Qué.
15 juin au 30 juin 1980

La photographie de 1900 à 1950

— Musée Pierre Boucher, Trois-Rivières, Qué.
15 avril au 15 mai 1980

Regard sur l'oeuvre d'Albert Dumouchel

— Collège de Joliette, Joliette, Qué.
7 avril au 18 avril 1980
— Collège Édouard-Montpetit, Longueuil, Qué.
28 avril au 9 mai 1980

Aspects de la photographie québécoise contemporaine

— Collège Ahuntsic, Montréal, Qué.
7 avril au 18 avril 1980
— Collège Vanier, St-Laurent, Qué.
28 avril au 9 mai 1980
— Galerie Port-Maurice, St-Léonard, Qué.
19 mai au 30 mai 1980.

La Bibliothèque et le Centre de documentation

Ouvert du mardi au vendredi, de 10h à 17h
de septembre à mai, accessible
au public les samedis et dimanches,
de 12h à 18h.

EXPOSITIONS

Avril, mai, juin, juillet, août 1980

24 avril — 8 juin 1980:

WILLIAM VAZAN

Bill Vazan développe dans son oeuvre l'idée du lieu éclaté et du lieu marqué d'un signe. Il fait ressortir le travail de l'homme sur son environnement. L'exposition comprendra des oeuvres de 1978-79 augmentée de quelques autres faisant partie de collections publiques. Cette exposition ira à Winnipeg, Regina, et Windsor.

24 avril — 15 juin 1980:

L'ESTAMPE AU QUÉBEC 1970-1980

Cette exposition cherchera à montrer les principaux courants de la gravure québécoise tout en mettant en valeur les recherches les plus dynamiques.

24 avril — 8 juin 1980:

DESSIN ET SURRÉALISME AU QUÉBEC

Une sélection d'une trentaine de dessins réalisés au cours des années 1945 à 1955 se proposant d'illustrer les diverses influences du Surréalisme dans l'art québécois. Une exposition organisée par le Service des expositions itinérantes.

12 juin — 20 juillet 1980:

L'ENFANT ET LA VIE URBAINE

Concours de photographie organisé par le Musée d'art contemporain et le Conseil du Québec de l'Enfance exceptionnelle.

19 juin — 3 août 1980:

LUCIE LAPORTE

Tableaux et portes gravées. L'artiste crée une ambiance où le sacré tient lieu d'élément dynamique.

31 juillet — 7 septembre 1980:

VÉCU/I HAVE LIVED

Une exposition itinérante de l'Office National du Film regroupant les photographes Raymonde April, Pierre Boogaerts, Sorel Cohen, Marie-Andrée Cossette, Michael Flomen, Michel Gaboury, Denis Rousseau.

7 août — 7 septembre 1980:

LA SCULPTURE AU QUÉBEC 1970-1980

Au cours des années 70, la sculpture, comme médium artistique, a connu des transformations notables. Quelles ont été les répercussions de celles-ci sur la sculpture au Québec? Cette exposition sera d'abord présentée à Chicoutimi dans le cadre du Symposium International de Sculpture environnementale.

7 août — 14 septembre 1980:

LOUISETTE GAUTHIER-MITCHELL

Le travail de cet artiste fait ressortir à travers le dessin et la sculpture une imagerie qui rejoint les préoccupations des femmes d'aujourd'hui.



Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles

ateliers

Le journal Ateliers est une publication du
Musée d'art contemporain

Cité du Havre
Montréal H3C 3R4

Responsable: Denis Chartrand

Dépôt légal — 1er trimestre 1980
Bibliothèque nationale
du Québec.
ISBN: 0382-5124

Hommage au Centenaire
de la galerie Nationale
du Canada
Panorama de l'art actuel:
Fernand Leduc à Montréal, Bill Featherston
à Vancouver, Jean Lanier à Québec,
Arnold Belkin au Mexique.

vie des arts
373, RUE SAINT-PAUL OUEST
MONTRÉAL, P.Q.
H2Y 2A7
TÉL.: 282-0205
PRINTEMPS 80
NUMÉRO 98