

LES MICROCHROMIES DE FERNAND LEDUC COMME NOUVELLE EXPRESSION DU PAYSAGE

Lou-Anne Bourdeau

Les microchromies de Fernand Leduc, une figure importante de la peinture québécoise, laissent bien souvent sans mots : comment décrire en profondeur une toile qui ne semble être que d'une seule couleur unie ? Cette difficulté à mettre des mots sur leurs impressions a souvent arrêté les critiques et historiens de l'art de travailler sur l'œuvre du peintre, préférant ne rien dire plutôt que de se frotter aux difficultés inhérentes à cette production étendue sur plus de 40 ans. Devant la place qu'occupe Leduc dans l'histoire de l'art au Québec, il s'avère nécessaire d'explorer des voies d'analyses plus fertiles afin de mieux comprendre les microchromies, mais aussi saisir l'importance de sa démarche dans l'avancement des arts. Avec pour point de départ la toile Viva Canaletto suite et fin, les notions de paysages occidental et oriental seront examinées dans ce texte afin de démontrer comment elles pourraient être appliquées à la production de Leduc et offrir ainsi une nouvelle piste d'analyse de cette dernière.

Bien souvent – et peut-être aux dépens d'une expérience plus profonde et complexe de l'œuvre d'art –, le regard posé sur une œuvre d'art dépend d'une théorisation qui transpose ce qui est vu en ce qui est su. Par ses connaissances et l'usage de méthodes, comme l'iconographie par exemple, le regardeur identifie puis analyse ce que l'œuvre a à offrir. C'est ainsi qu'il parviendra à émettre une hypothèse quant à la teneur du geste artistique dont il est témoin. Par ce transfert, la toile agit comme passeur de sens entre l'artiste et le regardeur. Devant les microchromies de Leduc, une production initiée en 1970 et que l'artiste poursuivra jusqu'à sa mort en 2014, le regardeur se sent au contraire dupé : il n'y a rien, qu'un champ de couleur en apparence uni, qui occupe la totalité de la surface que lui offre la toile. Le regard s'en détourne souvent avant même d'avoir

pu saisir la densité de l'œuvre, incapable de trouver les principes sur lesquels s'appuyer pour y pénétrer.

Il est facile de comprendre sous cette attitude une – mauvaise – habitude de l'œil contemporain évoluant dans un monde où l'on exige aux images qu'elles soient de plus en plus efficaces, performantes. Elles se doivent d'être lues en un coup d'œil pour que ce dernier puisse passer plus rapidement à autre chose, encore et encore. L'activité visuelle est surstimulée, sursollicitée. Ce que les toiles de Leduc exigent est tout autre : les microchromies nécessitent un effort plus grand au regardeur, une attention désintéressée, mais sincère. Elles lui demandent de se détacher de ses repères habituels pour pénétrer dans l'espace pictural : il n'y a plus de formes à laquelle s'attacher, plus de stabilité sur laquelle poser le regard. L'œuvre est réduite à une quantité d'impressions si fugaces que l'œil doute sans cesse de leur réelle présence.

Partant de l'idée que l'expérience des microchromies doit être plus profonde pour être effective, notre réflexion s'engage dans deux avenues distinctes. D'une part, elle se veut une proposition sur la manière dont les microchromies de Fernand Leduc peuvent être interprétées, plus particulièrement la toile *Viva Canaletto suite et fin*¹. Souvent, les commentateurs de l'œuvre de Leduc se sont



-
1. Il est plutôt ironique d'insérer dans cet ouvrage une reproduction de *Viva Canaletto*. Comme cet essai le soulignera bientôt, il est très difficile de percevoir l'œuvre dans toute sa finesse même devant le tableau *réel*. Toute la richesse de l'œuvre tient dans les variations de jaune présentes sur la toile. Il n'est donc pas difficile de s'imaginer combien une reproduction en teintes de gris est loin de suffire à la tâche ! Les règles implicites de l'écriture en histoire de l'art imposent toutefois d'inclure une illustration des œuvres analysées. Nous nous plierons donc à cet impératif tout en insistant sur l'importance d'être physiquement devant la toile pour arriver à en saisir les subtilités qui font sa particularité tout en vous suggérant fortement, si cette chance s'offre à vous, d'aller en faire l'expérience par vous-même.

arrêtés à la compréhension des zones lumière – concept qui sera explicité ultérieurement – présentes dans les microchromies. Or cette observation en surface est le degré zéro de la lecture de ces œuvres. La toile n’y est vue que pour ce qu’elle est. Or, pour être pleinement accomplie, la lecture des microchromies doit dépasser la description de faits pour parvenir à la compréhension de leurs propriétés intrinsèques et de leur résonance sur le regardeur. Ainsi, même si certains auteurs se sont intéressés aux microchromies, la question de l’interprétation de l’espace de l’œuvre et des modes de perception des microchromies reste entière.

La réponse ici suggérée passera par la question du paysage et plus encore, du paysage oriental. Cela a peut-être de quoi surprendre considérant le tableau qui a été présenté, mais nous élaborerons autour des notions propres au paysage qui permettent d’étoffer l’interprétation de cette toile. Le premier tenant de notre réflexion tiendra donc dans la manière dont les concepts paysagers peuvent enrichir la lecture des microchromies. C’est le paysage comme objet qui sera le deuxième tenant de cette réflexion. Il s’agira de penser le paysage et sa nature sous un éclairage nouveau, en proposant une lecture hors de la figuration et hors de la conception conventionnelle occidentale du paysage. Ceci étant dit, nous aurons tout de même recours à certains aspects de cette dernière pour échafauder notre pensée. Il s’agira donc de comprendre comment se vit l’expérience d’une microchromie afin de bâtir un vocabulaire qui nous permettra de la qualifier et de pouvoir, subséquemment, examiner les modalités et les résultantes de cette expérience.

Une courte mise en garde s’impose avant d’entreprendre l’analyse : il est fort possible qu’elle puisse être taxée d’exagération, de surinterprétation. En effet, devant une toile presque monochrome, devant une projection qui plus est, il apparaît difficile de concevoir un paysage. Cependant, l’idée est ici de magnifier les éléments comme le ferait une loupe, de les éclairer à l’instar d’un projecteur. Donc, oui, certains éléments paraîtront peut-être plus grands que nature, mais cette amplification permettra d’explorer les différentes avenues possibles quant à l’espace du tableau. Aussi, pour reprendre les mots de Walter Benjamin, la reproduction perdra toujours « l’ici

et le maintenant de l'œuvre»², ce dont l'expérience des microchromies doit se nourrir pour être accomplie. Une reproduction comme celle présente dans cet ouvrage ne saurait rendre de manière fidèle les subtilités de la lumière présente dans les œuvres de Leduc et c'est pourquoi une pleine confiance en l'expérience concrète du tableau est demandée au lecteur.

LES MICROCHROMIES

Si Fernand Leduc ne jouit pas de la même popularité que d'autres peintres de sa génération, il n'en reste pas moins que son importance est non négligeable. L'artiste a entre autres été l'un des signataires du célèbre manifeste *Refus global* en 1948, a été proche du mouvement plasticien en plus d'avoir été un fervent défenseur de l'art non figuratif et de l'art abstrait au Québec. Son travail a donc été observé et commenté, mais dans une mesure moindre en comparaison avec d'autres artistes de la même veine. Comme il a pris part à plusieurs mouvements d'importance en histoire de l'art abstrait québécois, il est souvent question de son apport artistique et idéologique dans des ouvrages généralistes qui traitent de ces périodes³. Or, les auteurs qui ont écrit en se concentrant uniquement sur la production individuelle de Leduc sont plus rares bien que la carrière du peintre se déploie sur plusieurs décennies. Nous pouvons cependant noter les apports plus importants de René Viau, d'André Beaudet et de Jean-Pierre Duquette qui se sont fréquemment intéressés à Leduc, notamment en signant des articles et des textes monographiques portant sur la carrière du peintre après 1970, soit après qu'il se soit engagé dans une démarche plus personnelle, celle des microchromies.

Bien que le regardeur pressé puisse d'un rapide coup d'œil qualifier les microchromies de Leduc de monochromes, soit des

-
2. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2012, p. 18.
 3. Par exemple : Pierre Dessurault et Denise Leclerc, *Les années 60 au Canada*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2005, 188 p. ; Brian Foss et al. (éd.), *The Visual Arts in Canada. The Twentieth Century*, Don Mills, Oxford University Press, 2010, 480 p. ; Roald Nasgaard, *Abstract Painting in Canada*, Vancouver, Douglas & MacIntyre et Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 2007, 432 p.

«tableaux entièrement recouverts d'une seule couleur sans aucune variation de ton ou de valeur»⁴, un examen plus minutieux exclura les œuvres de Leduc d'une appartenance au genre monochrome⁵ au sens strict du terme. En effet, leur conception repose avant tout sur le contraste de la tonalité des lumières présentes dans le tableau ; ainsi, il est difficile de recourir à la notion de monochrome pour définir la pratique de Leduc. Inspirée du concept musical de microtonalité⁶, la taxinomie choisie par Leduc pour définir ses tableaux – microchromie – souligne d'autant plus leur divergence face à la monochromie. Dérivé des termes grecs *mikros* – petit – et *chrôma* – couleur –, le néologisme en question se détourne de l'idée principale énoncée par le préfixe *mono*, qui signifie seul ou unique.

Cette étymologie permet aussi de mieux comprendre la façon dont sont pensées les subtiles variations de couleur et de luminosité qu'obtient Leduc par son patient travail de la tonalité et de la transparence de la matière hors de la spatialité et du contour. «[...] U ne fois l'espace complètement éliminé, la forme le sera aussi. Il ne restera que la restitution de la lumière, dans le support d'un espace de formes, de volumes. Ce sera la microchromie»⁷, disait Leduc. Il nommait *zones lumière* ces nouveaux espaces colorés dénués de spatialité et de forme résultant d'un long processus de *camouflage*. En superposant parfois jusqu'à plusieurs centaines de fines couches d'acrylique, Leduc cherchait à faire disparaître la grille initiale qui sous-tend la disposition des zones lumière, «une structure formelle et colorée sous-jacente de relations extrêmement ténues»⁸, tout en conservant la variation de la qualité d'énergie lumineuse.

4. Denys Riout, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Paris, Gallimard, 2006, p. 15.

5. Si la notion de genre peut être récusée dans le cas du monochrome, nous adhérons à la réflexion exposée par Denys Riout dans l'introduction et qualifierons par conséquent la pratique du monochrome de genre pictural. *Ibid*, p. 18-23.

6. Fernand Leduc, «Microchromies» dans Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière. Écrits (1942-1980)*, édité par André Beaudet, Montréal, Hurtubise HMH, 1981, p. 191.

7. *Id.*, «Fernand Leduc : de l'automatisme aux microchromies» dans *ibid.*, p. 203.

8. *Id.*, «Microchromies» dans *ibid.*, p. 191.

Ces opérations ont pour but d'apaiser les tensions qui animent le rapport des éléments du tableau. Malgré ce procédé éminemment formel dirigeant la conception de ses œuvres, Leduc accordait à ses microchromies une forte charge sensible quant à leur qualité de couleur-lumière : un bleu ne pouvait avoir la même résonance physique et psychique qu'un jaune ou un rouge. Pour lui, la lumière d'un tableau ne peut être comprise uniquement sous sa forme d'éclairage induit par des stratégies picturales telles que le clair-obscur, mais doit se comprendre dans la manière dont le regardeur la ressent afin d'arriver à son essence ontologique⁹. Cette recherche accompagnera la quête qui guidera Leduc tout long cours de sa carrière, celle d'une ordonnance de plus en plus précise des éléments constitutifs de sa peinture. Résultant d'un patient travail de composition à partir des principes de transparence et de superposition, les microchromies de Leduc traverseront à leur tour plusieurs phases de transformation. Les formes courbes bien définies des débuts se dissolvent graduellement vers une diffusion de plus en plus vaporeuse des tensions entre les différentes tonalités du tableau, nommées par Leduc les zones lumière¹⁰. Leduc amplifiera aussi la portée de ces tensions en multipliant le nombre de panneaux dans ses compositions, ne se contentant plus de la tension interne au sein d'un élément, mais augmentant sa portée à un mouvement plus englobant entre les différentes parties. *Viva Canaletto* est un exemple à la fois de la dissolution des zones lumière, mais aussi de l'expansion du mouvement interne de l'œuvre tel que nous l'expliquerons bientôt.

La compréhension de ces zones de lumière est le degré zéro de leur lecture : une observation sans médiation, sans analyse. La toile n'y est vue que pour ce qu'elle est. Malgré les difficultés qu'elle pose, une lecture achevée des microchromies se doit de surpasser une observation objective ou formelle pour tenter d'atteindre une observation plus fine des résonances physiologiques ou psychologiques

9. Jean-Pierre Gilbert, « Fernand Leduc : défi de lumière » [En ligne], *ETC*, vol. 1, n° 3 (1988), p. 46, <http://id.erudit.org/ierudit/362462ac> (page consultée le 20 avril 2016).

10. Leduc, *op. cit.*, p. 192.

du regardeur face à la toile. Leduc l'exprimait de cette manière : « Il y a [...] d'un côté la technique, de l'autre la confrontation avec soi-même, ce qui est pour moi l'essentiel »¹¹. Ainsi, une analyse exclusivement formaliste réduirait la profondeur de l'œuvre : l'expérience que suggère Leduc est plus complexe, s'adressant à la sensibilité du regardeur par-delà sa vision par l'impermanence des effets de lumière et de couleur en présence du tableau.

Plusieurs auteurs trouveront dans cette situation une légitimation de la réduction de leurs analyses au seul angle de la réception subjective des microchromies. Même si leurs efforts sont louables et peuvent être compris comme la première étape d'un examen plus abouti, il faut maintenant chercher à passer du subjectif au général afin de poursuivre efficacement la recherche. Dès lors, même si certains auteurs se sont intéressés aux microchromies, la question reste entière : comment, par-delà la réduction des moyens picturaux en œuvre, peut se construire une analyse complète et en profondeur des microchromies de Fernand Leduc ?

Devant une microchromie, nous sommes bien souvent, comme regardeurs, devant un territoire inconnu qui nous confronte à une absence non seulement de concepts, mais plus encore : une absence de mots. Lorsque Lise Gavin lui demande de décrire d'un point de vue pictural une microchromie, Leduc reconnaît que « [c]'est très difficile »¹². Cette mise en forme par les mots est importante et même nécessaire puisqu'elle possède une double portée : « chercher à décrire la peinture, c'est aussi d'ouvrir un espace de perception »¹³. La description a des visées à la fois subjectives et objectives : elle permet d'ouvrir à soi un espace d'appropriation de sa propre expérience tout comme elle permet d'ouvrir à l'Autre un espace de perception même en l'absence de l'objet. Une seconde difficulté réside dans l'impossibilité à mettre des mots sur le

11. Lise Gavin, *Entretiens avec Fernand Leduc* suivi de *Conversations avec Thérèse Renaud*, Montréal, Liber, 1995, p. 88.

12. *Ibid.*, p. 85.

13. Nella Arambasin, « Décrire la peinture ou se mouvoir dans son espace » dans *Littérature & espaces ; Actes du XXX^e congrès de la Société française de littérature générale et comparée* (Limoges, 20-22 septembre 2001), Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2001, p. 602.

souvenir, une fois l'expérience *concrète* de l'œuvre terminée. La mémoire visuelle, si elle peut se démontrer comme pleinement efficace dans des cas simples, ne suffit pas devant la toile de Leduc. Que dire sinon que la toile est d'une telle ou d'une autre couleur... est-ce suffisant pour arriver à même effleurer tout ce que le tableau contient sachant que même en étant physiquement devant celui-ci, il est laborieux de décrire ce qu'il présente. Devant ces difficultés et afin que notre propos ne se perde pas dans des dédales théoriques, il s'avérait nécessaire de choisir une œuvre qui servirait de témoin exemplaire de l'ensemble des microchromies, mais qui permettrait aussi d'avoir une base sur laquelle échafauder notre réflexion. C'est la toile *Viva Canaletto* qui agit ici à ce titre puisqu'elle est exemplaire d'une œuvre de maturité de Leduc, mais aussi parce que les particularités de sa genèse permettent de soulever des enjeux liés au paysage.



VIVA CANALETTO

Viva Canaletto est l'aboutissement d'un processus de *réinterprétation* d'une œuvre représentant la place Saint-Marc de Venise peinte par Canaletto vers 1755. Il faut comprendre le travail de Leduc non pas comme une *re-présentation* de la *veduta*¹⁴, mais plutôt

14. Une *veduta*, « vue » en italien, est une toile ou un dessin représentant une ville, un village ou une place publique avec de nombreux détails et avec un souci de précision. Canaletto (Antonio Canal, 1697-1768) a été l'un des *vedutisti* les plus

comme une recherche à partir de la lumière présente dans l'œuvre de Canaletto. *Viva Canaletto, suite et fin* marque le point d'orgue d'une série composée d'une trentaine de pastels dont la production s'est échelonnée sur tout un été¹⁵. Dans un premier temps, le peintre a travaillé les lumières et les contrastes de clair-obscur du tableau de Canaletto, mais aussi de la lumière italienne telle qu'il l'observait de son atelier à Casano. Il a ensuite mis en branle une opération de synthèse de ces travaux en travaillant à l'acrylique, dans un format beaucoup plus imposant, l'œuvre finale. Produit à l'automne 1989, ce triptyque est représentatif du cheminement emprunté par Leduc avec ses microchromies.

Bien qu'aucun inventaire ou catalogue raisonné n'ait été réalisé à ce jour, plusieurs dizaines d'œuvres s'inscrivent sous la catégorie des microchromies, une production qui s'étale sur plus de 40 ans. L'artiste a expérimenté les variations lumineuses sur toute une gamme chromatique avec différents médiums – acrylique, pastel gras et pastel sec entre autres – sur une variété de formats. Cependant, quelques caractéristiques générales peuvent être observées quant à son évolution. Comme nous l'avons brièvement mentionné, les zones de lumière y sont déliées du contour rigide qui les délimitait dans les premiers temps de leur production. La disparition de la ligne marque l'achèvement du processus visant à faire de la qualité de la lumière l'élément central du tableau. D'autre part, la construction tripartite permet d'étendre la portée du mouvement

reconnus avec ses tableaux représentant l'architecture de Venise. Britannica Academic, «Veduta», *Encyclopédie Britannica*, 26 juillet 2010, <http://academic.eb.com.acces.bibl.ulaval.ca/levels/collegiate/article/veduta/74948> (page consultée le 24 septembre 2017).

15. L'article de René Viau publié en 2003 affirme que la série de pastel, qu'il regroupe sous le nom de *La suite en jaune*, s'est fait sur le cours d'une année (René Viau, «Fernand Leduc : par-delà macrosysteme et microcosmes» [En ligne] dans *Vie des arts*, vol. 50, n° 203 [2003], p. 59, <https://www.erudit.org/fr/revues/va/2006-v50-n203-va1098469/52538ac/> [page consultée le 22 octobre 2015]). Les propos recueillis par Lise Gauvin semblent plutôt suggérer que c'est le travail d'un été qui fut condensé dans la toile *Viva Canaletto, suite et fin* (Gauvin, *op. cit.*, p. 109). Considérant que Leduc soutient aussi que le travail au pastel a débuté avant l'impulsion donnée par la redécouverte de la toile, nous adhérons à l'idée que la toile soit davantage liée au travail estival du peintre, d'autant plus que ce sont les paroles du peintre qui sont citées dans le recueil de Gauvin.

interne de la toile à un mouvement qui se déploie sur ses différents segments du triptyque. Les panneaux peuvent être considérés individuellement, mais aussi comme faisant partie d'un ensemble plus grand. Si les premières tentatives d'amplification de ce mouvement se sont soldées par la réapparition de « l'élément dramatique de contraste¹⁶ » que Leduc cherchait à éliminer, la solidarité entre les panneaux de *Viva Canaletto* fait preuve de l'accomplissement de la pacification de ces tensions. Cette œuvre incarne donc la maturité de la démarche de Leduc tout en étant représentative du corpus des microchromies.

Devant ce tableau, les mots qui nous viennent le plus spontanément en tête sont simples : « le tableau est jaune ». Cependant, même sans arriver à un apport plus pertinent à la description qu'il forme, l'esprit humain ne saurait se satisfaire de si peu et va souvent plus loin. Les mots alors utilisés sont fréquemment teintés de jugements de valeur. Les commentaires suivants le prouvent bien. Ils ont été publiés sur la page Facebook du MNBAQ (Musée national des beaux-arts du Québec) à la suite de la parution d'une vidéo sur *Viva Canaletto* dans la série *Une œuvre expliquée* produite par le musée :

- « Le choix de l'œuvre est moïn [*sic*] intéressant qu'à l'habitude selon moi : je comprend [*sic*] qu'il faut vraiment voir le tableau en vrai pour comprendre parce que sur la vidéo, c'est une toile jaune uni [*sic*], on ne distingue absolument rien ! »
- « Je suis vraiment aveugle, je ne vois rien [...] Vide. Après on se demande où sont passé [*sic*] nos peintres innovateurs du début du 20^e siècle. [...] Désolation d'un art vide ou [*sic*] l'émotion n'est plus comme ce tableau Jaune plat [*sic*]. »
- « Je crois qu'il me reste un demi-litre de peinture jaune dans le fond de mon garage. »
- « F.k pousse mais pousse égal, Je [*sic*] pense que l'exposition est commanditée par Benjamin Moore. »

16. Fernand Leduc, « Révolution-évolution (Dix ans de microchromies) » dans ministère des Affaires culturelles, *Fernand Leduc : dix ans de microchromies, 1970-1980*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1980, p. 15.

– «Sait on [*sic*] si l'œuvre a été réalisée au pinceau, au rouleau ou au fusil à peinture ?»

– «Pour avoir vu ces œuvres en personne, ce qui me vient à l'esprit en les écoutant c'est qu'est-ce qu'elles ont bien pu fumer? Il n'y a aucune composition ni rappel de l'œuvre originale. Assumons que c'est un aplat de couleur et ça serait bien comme ça. À trop intellectualiser une œuvre, on en perd le sens qui est sa simplicité et la beauté de la couleur.»¹⁷

Comme le prouvent ces quelques exemples, les commentateurs n'hésitent pas à dénigrer la démarche artistique du peintre plutôt que d'avouer candidement leur incapacité à lire ou à comprendre la toile. Une certaine incompréhension, qui va jusqu'à la frustration, se lit dans les allusions à l'apparence de facilité ayant régi, selon eux, la production de l'œuvre ainsi que dans le questionnement sous-entendu quant à la place donnée à ces œuvres qui font partie des collections nationales et qui possèdent leur salle monographique au MNBAQ.

Ce mal entendement peut se comprendre ainsi : ce que notre œil voit, notre esprit ne parvient pas toujours à se l'expliquer. La microchromie nous demande de nous détacher de nos repères habituels : il n'y a pas de lignes, pas de formes, pas d'objets sur lesquels fonder la compréhension de notre expérience visuelle et donc, plus de stabilité pour le regard. Certes, avec un peu de patience, l'œuvre se *mettra en œuvre* bien qu'elle soit réduite à une quantité d'impressions si fugaces que l'œil doute sans cesse de leur réelle présence. Le regardeur se trouvera confronté à des éléments que ni son acuité ni la distance physique entre lui et l'œuvre n'affecteront réellement. Ce défilement incessant rend difficile toute forme de verbalisation, d'interprétation puisque l'impression visuelle perçue semble se défiler sans cesse. Une boucle se forme donc d'une difficulté de dire

17. Commentaires sur la vidéo «Une œuvre expliquée. Épisode 12: Fernand Leduc» [En ligne], page Facebook, du Musée national des beaux-arts du Québec, 2 min 52 s (13 avril 2016), <https://www.facebook.com/mnbaq/videos/10154014534532674/> (page consultée le 14 avril 2016).

à une autre. Alain Parent l'exprimera ainsi : « [c]e tableau n'est pas fait pour dire »¹⁸.

DE LA NATURE AU PAYSAGE

Pourtant, quelques commentateurs se sont frottés à des descriptions ou, du moins, ont tenté de mettre en mots les impressions momentanées ressenties devant le tableau. Un rapide échantillonnage de quelques *images* utilisées par les auteurs s'étant intéressés au travail de Leduc permet de constater que c'est par la nature – ici entendue comme « l'ensemble de la réalité matérielle considérée comme indépendante de l'activité et de l'histoire humaine¹⁹ » – que les analystes parviennent à s'*illustrer* les microchromies. Alors qu'il soutient que « les premières *Microchromies* [...] “rendent” ainsi, avec étonnement, le climat des hauts ciels nuageux de la Beauce [...] »²⁰, René Viau, un des principaux commentateurs de l'œuvre de Leduc, dira aussi que ces mêmes toiles évoquent également « [...] les rencontres changeantes entre la blancheur évanescence des montagnes de Carrare et la luminosité puissante et lustrée du ciel ligurien »²¹. Il faut noter que le peintre a eu des ateliers dans chacune de ces régions. Viau implique donc que le paysage dans lequel les œuvres ont été créées a une influence directe sur la production de Leduc. D'autres opteront pour des images plus vagues, moins précises dans leur localisation pour décrire les œuvres de Leduc. John Porter parlera du « brouillard épuré et vibrant des microchromies ».

-
18. Alain Parent, « Une œuvre d'ordre et de lumière » dans Sylvie Douce de la Salle *et al.*, *Fernand Leduc de 1943 à 1985*, catalogue d'exposition (Chartes, Musée des beaux-arts de Chartes, 22 juin- 15 septembre 1985) Chartes, Musée des beaux-arts de Chartes, 1985, p. 78.
 19. Centre national de ressources textuelles et lexicales, « Nature » [En ligne], <http://cnrtl.fr/definition/nature> (page consultée le 19 octobre 2016).
 20. René Viau, « Fernand Leduc : le chemin du retour » [En ligne] dans *Vie des arts*, vol. 41, n° 168 (1997), p. 39, <http://id.erudit.org/iderudit/53263ac> (page consultée le 22 octobre 2015).
 21. *Id.*, « Fernand Leduc : parcours et lieux de lumière » [En ligne] dans *Vie des arts*, vol. 32, n° 129 (1987), p. 29, <http://id.erudit.org/iderudit/62633ac> (page consultée le 22 octobre 2015).

mies»²², de «[...] l'espace infini de ces nuits idéales»²³, alors que René Le Bihan écrira que l'espace des tableaux de Leduc apparaît «[...] comme un reflet mental et infini d'une fascination cosmique»²⁴. Michel Martin aura pour sa part recours à la fois à la nature, mais aussi à différentes références en histoire de l'art : « sous une fine membrane brumeuse composée de ces "vapeurs nacrées et souffrées" dignes des "magnificences fantomatiques" d'un Turner ou d'un Monet [...] »²⁵.

Ces quelques exemples permettent de retenir une observation importante : plutôt que de nommer des choses *tangibles*, c'est souvent l'évanescence de la lumière et du ciel qui est exploitée. En d'autres mots, ce sont des éléments qui se défilent plus qu'ils ne se révèlent qui apparaissent comme les *illustrations* les plus adéquates des microchromies. Le ciel est un espace troublant parce que si sa présence est indéniable, on ne peut ni le palper, ni même l'atteindre bien qu'il nous enveloppe à chaque instant. De même, l'idée du brouillard est bouleversante : tous nos repères spatiaux disparaissent dans ce corps à la fois immatériel et opaque. Les lumières sont absorbées, tout comme les contours et les contrastes. Dans une atmosphère lourde et légère, le brouillard nous enveloppe, nous immerge pour faire disparaître la distance. Le loin et le proche perdent leur sens. À la fois objet et atmosphère, tout semble adouci dans cette ouate enveloppante, mais simultanément, cet environnement fait violence à nos sens. La disparition des repères affecte notre sensibilité. Comme si nous étions dans un univers de privation sensorielle, tout devient plus intense. La vision se *concentre* en quelque sorte pour arriver à voir quelque chose.

Les phénomènes météorologiques tels que le brouillard ou la neige ont le même effet sur la vue que les microchromies : ils

-
22. John Porter, « Fernand Leduc et les temps de la lumière » dans Michel Martin (dir.), *Libérer la lumière*, Québec, MNBAQ, 2006, p. 9.
 23. *Id.*, « Hommage au peintre de la lumière » dans *La vie des arts*, n° 234 (printemps 2014), p. 23.
 24. René Le Bihan, « Introduction » dans Sylvie Douce de la Salle *et al.*, *Fernand Leduc de 1943 à 1985*, Chartes, Musée des beaux-arts de Chartes, 1985, p. 8.
 25. Michel Martin, « Fernand Leduc, au fil de l'œuvre » dans Martin (dir.), *op. cit.*, p. 26.

font perdre, dissoudre la définition, la précision des choses qui sont vues pour en brouiller non seulement la reconnaissance, mais aussi le sens. L'imaginaire porté par ces métaphores trouve un terreau fertile dans l'œuvre de Leduc. Le peintre entrevoyait lui-même sa production très près de la nature et, conscient de la provocation que causaient ses paroles, il définissait sa pratique comme celle d'un paysagiste²⁶. « Au fond, je suis un peintre impressionniste »²⁷, disait-il. Cette affirmation a de quoi surprendre : devant une toile de Leduc, les concepts qui nous viennent en tête sont assez lointains à celui du paysage. Instantanément ses toiles sont rapprochées des monochromes, associées au *color field painting*²⁸ peut-être si l'on est plus féru d'histoire de l'art, mais pas au paysage puisque celui-ci suggère une figuration. Pourtant, contrairement à ce qu'une définition spontanée pourrait laisser croire, le paysage a très peu à voir avec la nature et la figuration. Il serait plutôt une structure conventionnelle qui comporterait plusieurs facettes indissociables, dont celle d'un rapport entre l'espace et le corps humain ainsi que la coprésence d'un horizon et d'un premier plan. Prenons le temps d'examiner ces deux conditions.

LES CONDITIONS DU PAYSAGE

Le philosophe phénoménologue Henri Maldiney dira que « par la corporéité, chacun est originairement, toujours et partout, en articulation avec son milieu »²⁹. Michel Collot dans l'ouvrage *La pensée-paysage* ajoutera : « C'est au croisement de ces deux traits,

26. Gauvin, *op. cit.*, p. 107.

27. Viau, « Fernand Leduc : par-delà... », *loc. cit.*, p. 57.

28. « C'est en 1955 que Clement Greenberg écrit : "La chaleur sombre de la couleur des peintures de Newman, Rothko et Still estompe les valeurs et donne à la surface une planéité nouvelle, qui vibre et respire". Insistant sur les critères formels, il baptise cette tendance *color field painting*. Ces peintres – auxquels on peut associer l'œuvre tardive d'Adolph Gottlieb – donnent la primauté à la couleur comme moyen de construction du tableau et comme sujet de celui-ci. » Philippe Dagen et Françoise Hamon (dir.), *Époque contemporaine, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Flammarion, 2011, p. 492.

29. Chris Younès, « Henri Maldiney et l'ouverture de l'espace » dans Thierry Paquot et Chris Younès (dir.), *Le territoire des philosophes. Lieux et espace dans la pensée au XX^e siècle*, Paris, Éditions la Découverte, 2009, p. 277.

la verticale de la silhouette humaine et de la ligne d'horizon, que naît l'orientation de l'espace désormais distribué entre le ciel et la terre, le haut et le bas, l'avant et l'arrière, la droite et la gauche, le proche et le lointain »³⁰. C'est la station verticale de l'homme qui lui permet de posséder le regard lointain, cette ouverture sur son monde qui permettra à terme d'être, comme le disait Descartes, « maître et possesseur de la nature »³¹, créateur du paysage. Cette rencontre entre l'horizontal et la verticale permet à l'homme de découvrir le paysage et, comme la plupart des tableaux, l'œuvre de Leduc répond à cette condition. Le format « paysage », c'est-à-dire horizontal du tableau, consolide l'accomplissement de cette exigence.

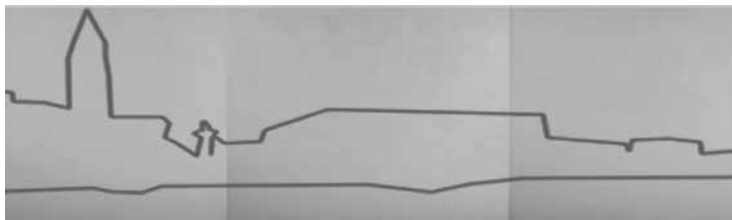
À cette première condition s'ajoute la nécessité d'avoir un premier plan et un horizon. Comme le soutient Augustin Berque dans son ouvrage *Les raisons du paysage*, une image doit comporter deux types de rapports à l'espace pour être pleinement effective ou pour être reconnue comme paysage : un prochain et un lointain. Le schéma ci-dessous permet dans un premier temps de comprendre l'échafaudage des lignes directrices structurant le tableau de Canaletto. L'ensemble des bâtiments sur la rive opposée au point de



30. Michel Collot, *La pensée paysage*, Paris, Actes Sud, 2011, p. 21.

31. *Ibid.*, p. 109.

vue adopté forme un bloc dont les lignes inférieure et supérieure découpent l'horizon du tableau et forment les plans du paysage urbain. De là, nous pouvons ensuite soustraire l'image de la *veduta* pour transposer le schéma à la peinture de Leduc. La structure et le schéma de luminosité que Leduc emprunte à Canaletto pour placer ses zones lumière reprennent une structure classique du paysage par plan où la valeur spatiale de la couleur permet de créer différents effets de profondeur. Les contrastes de luminosité, les effets de clair-obscur sont notamment associés par l'œil à la tridimensionnalité. La répartition des différentes tonalités de lumière permet de percevoir des plans qui participent à créer un effet de profondeur transposable à la cohabitation premier plan/horizon nécessaire au paysage. Son effet engendre une perspective plus près de la perspective atmosphérique, basée sur les effets de couleurs et d'atmosphère, que de la perspective linéaire, calculée selon des règles précises.



C'est là, ou à peu près, que s'arrêtent les rapprochements que l'on peut faire entre la microchromie et le paysage tel qu'on l'entend bien souvent. En effet, pour comprendre le paysage, particulièrement dans la peinture, il faudrait poursuivre avec des notions comme celle de la dialectique entre point de vue et point de fuite³², sur comment la découverte de la perspective a permis l'émergence du paysage... Or, il serait très difficile de convaincre qui que ce soit de la présence de ces notions chez Leduc. Il y a des caractéristiques inhérentes au paysage occidental qui coupent les microchromies de toute possibilité d'y être pleinement associées. Pourtant, il existe d'autres avenues par lesquelles poursuivre cette réflexion.

32. *Ibid.*, p. 93.

L'AUTRE PAYSAGE

L'une de ces possibilités consiste à poser l'hypothèse que le paysage chez Leduc trouverait une meilleure ouverture en abordant différemment le concept de paysage. Puisque l'espace et le paysage oriental reposent sur d'autres conceptions, d'autres façons de regarder, c'est par cette voie que se poursuivra la réflexion. Ce choix peut paraître étonnant puisque la rigueur méthodologique exige à l'historien de l'art de remettre en contexte temporel et culturel l'objet de ses recherches et de s'y tenir scrupuleusement sous peine d'invalider complètement la démarche qu'il instaure : plaquer une philosophie étrangère à un objet qui ne s'en réclame pas est condamnable et constitue un affront aux fondements de la discipline. Par philosophie étrangère, nous entendons un système de pensée issu d'une autre culture et non pas de processus d'analyse provenant de domaines ou de disciplines autres. Si l'histoire de l'art accepte et même recommande de plus en plus une approche pluridisciplinaire, il faut tout de même respecter la culture dont l'objet est issu et les grilles d'analyses implicites à cette culture afin d'éviter de le dénaturer. Notre démarche, bien qu'elle doive impérativement tenir compte de cette précaution, se veut plutôt une approche heuristique capable de susciter de nouvelles grilles de lecture. Elle est l'occasion de jeter un regard nouveau sur un objet qui est, jusqu'à maintenant, demeuré hermétique aux analyses classiques de l'histoire de l'art.

Comme pour sa contrepartie occidentale, la notion orientale de paysage « fait intervenir au moins trois composantes unies dans une relation complexe : un site, un regard, une image »³³ ; simplement, l'articulation entre ces éléments se déploie différemment. Le rapprochement entre Leduc et la pensée-paysage³⁴ orientale ne convoque aucune nouvelle donnée, mais propose simplement une nouvelle

33. *Ibid.*, p. 17.

34. Nous empruntons le concept de *pensée-paysage* à Michel Collot qui « [p]our échapper à l'alternative entre le construit et le donné, [a considéré] le paysage comme un phénomène, qui n'est ni pure représentation ni simple présence, mais le produit de la rencontre en le monde et un point de vue » (*Ibid.*, p. 18). Le concept de pensée-paysage rejoint donc à la fois le paysage matériel, mais aussi la construction mentale et sensible nécessaire à la perception du paysage.

organisation. À l'instar du paysage occidental, le paysage oriental admet l'idée d'une structure d'horizon, à l'exception qu'elle n'y est pas conçue comme une limite, mais plutôt comme une ouverture. À la fois interne et externe au regardeur, cette structure d'horizon est plus près d'une relation poétique de l'espace, du temps et de l'autre que d'une règle absolue. Bien que cette observation chapeaute l'ensemble des idées qui suivra, prenons quelques exemples de ce sens nouveau du paysage.

Dans *Le sens de l'espace au Japon*, Augustin Berque utilise l'adjectif *aréolaire* pour qualifier une surface qui se définirait par son aire. Ce type d'espace se différencie de l'espace linéaire qualifié par la ligne ainsi que de l'espace ponctuel qualifié par le point. La compréhension spatiale aréolaire cherche à « privilégier le champ, le contexte, la juxtaposition par rapport à l'articulation, à la séquence hiérarchisée »³⁵. En effet, « un espace aréolaire s'organiserait [...] sans repérage préalable, chaque lieu dans son contexte étant à lui-même sa raison d'être »³⁶. Alors que l'espace linéaire serait plutôt extrinsèque, l'espace aréolaire lui serait plutôt intrinsèque. Si Berque traite surtout l'organisation de l'espace bâti au Japon, plusieurs des caractéristiques qu'il met en lumière permettent d'opérer une translation du terme vers l'espace pictural de la microchromie notamment par le refus de la perspective linéaire et les concepts qui en découlent : ordres géométriques, systèmes orthogonaux, symétrie...

En accordant une importance aux aires plutôt qu'aux lignes, une lecture aréolaire n'est pas systématique, mais plutôt guidée par un « ordre contingent »³⁷. De la même manière, l'ordre de lecture dans la toile de Leduc ne peut s'élaborer qu'à partir des déplacements du regard. N'ayant pas de point d'entrée absolu dans l'espace pictural, le regard n'est plus tenu de respecter un parcours progressif dirigé par une succession de plans ou de lignes qui l'entraîne. Il lui est permis de flâner, de dériver dans l'espace. Comme l'exprime Nathalie De Blois dans un catalogue dédié à Leduc : « Le

35. Augustin Berque, *Le sens de l'espace au Japon. Vivre, penser, bâtir*, Paris, Éditions Arguments, 2004, p. 74.

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*, p. 78.

regard de l'observateur est entraîné sur l'ensemble de cette surface totale, sans heurt ni drame. L'œil voyage librement, sans qu'aucun ordre de lecture ne lui soit imposé. Il faut laisser son regard glisser sur la surface, se laisser porter par la mouvance interne générée par les effets de la couleur»³⁸.

D'une manière similaire, dans la toile, le proche et le lointain ont une dynamique particulière. La distance entre les éléments s'inscrit « sans écarts mesurables dont on puisse relever les distances en termes de perspective »³⁹. L'éloignement, la distance ne sont nullement quantifiables. Aucune échelle ne permet d'évaluer un rapport de proportions et en ce sens, l'espace du tableau de Leduc est plus près de l'aspective⁴⁰ que de la perspective, une autre caractéristique plus orientale qu'occidentale. Il est possible d'argumenter que l'abstraction en peinture dans son rapport aux éléments formels – lumière, couleur, contraste – dénie toute profondeur pour s'inscrire dans un espace uniquement bidimensionnel. Pourtant, même si la volonté de l'artiste n'est pas de suggérer une profondeur, les éléments de son écriture sont disposés dans une ordonnance dont les rapports de qualité créent des enfoncements et des soulèvements, un peu comme l'effet *push and pull*⁴¹. Ce n'est pas nécessairement une

38. Nathalie De Blois, « Fernand Leduc : œuvres récentes (1992-1996) » dans Nathalie De Blois, *Fernand Leduc œuvres récentes (1992-1997)*, catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 24 septembre 1997- 4 janvier 1998), Québec, Musée du Québec, 1997, p. 8

39. Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, Paris, Éditions Les belles lettres, collection Encre marine, 2010, p. 90.

40. En opposition au concept de perspective, Emma Brunner-Taut, une égyptologue allemande, nomma *aspective* « cette forme de représentation détachée de la réalité spatiale objective », c'est-à-dire une représentation qui fait fi des déformations perçues par l'œil – par exemple, le carré qui devient un losange en suivant les lois de la perspective, demeure carré selon l'aspective –, mais qui peut intégrer différentes conventions de perspective signifiante où la proportion des figures est représentative de leur importance. Ce mode de représentation, plus naturel puisque plus instinctif, est observable dans l'art de l'Égypte antique, du Moyen-Orient et du monde méditerranéen préclassique. Serge Bramly, *La transparence et l'éclat*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2015, p. 55-58.

41. Le *push and pull* – ou en français *poussé-tiré* – est un effet optique créé par la juxtaposition de deux zones de couleurs où l'une des deux semble plus enfoncée dans l'espace pictural que l'autre. L'œil, habitué à vivre dans un espace tridimensionnel, perçoit un effet de profondeur entre les deux espaces colorés malgré la planéité de

volonté de l'artiste de créer une telle profondeur, mais il n'en reste pas moins que celle-ci est perceptible par l'œil et donc, non négligeable dans une analyse *en profondeur* de l'œuvre.

Sur un autre plan, Augustin Berque dira aussi que se dégage de l'espace oriental «une sensation d'ampleur, là même où, au plan de l'étendue brute, l'espace est peu abondant»⁴², une autre qualité de l'espace qui trouve une certaine réciprocité chez Leduc. Nous nous entendrons sans doute sur un fait : la couleur ici sature l'espace de la toile. Or, pour le décrire, certains diront que la surface est *remplie* de la couleur jaune, que le tableau tout entier est saturé par la couleur. D'autres décriront plutôt le tableau en disant qu'il est vide, que rien ne s'y trouve. Le tableau est plein et pourtant, vide. Dans ce qui semble une opposition irréconciliable, il ne s'agit pas simplement de déterminer si le verre est à moitié vide ou à moitié plein pour reprendre une image bien connue, mais plutôt d'illustrer à quel point la toile joue de paradoxes. La peinture paysagère orientale propose une conception de l'espace par un travail des blancs, soit des espaces laissés vierges dans les représentations du paysage. Cette façon de faire laisse une grande place à la sensibilité et à la subjectivité du regardeur.

Loin de la stabilité platonique des formes implicite à l'art occidental, l'esthétique japonaise emprunte beaucoup au concept de changement, d'impermanence, et ce, même dans ses notions paysagères. Cette empathie envers les petites choses, cette sensibilité par rapport à l'éphémère, à la fugacité des impressions, cet art de l'impermanence porte le nom de *no mono awake*, un concept dont il n'existe aucun équivalent dans la langue française. Cette sensibilité esthétique est encore fort présente de nos jours dans l'art japonais⁴³. Le rapprochement effectuable entre celle-ci et les œuvres de Leduc peut se faire dans le sens où la lumière ne se *fixe* jamais pour l'œil,

la surface. Ce phénomène peut souvent être observé entre autres dans les abstractions géométriques.

42. Augustin Berque, *Le sens de l'espace au Japon. Vivre, penser, bâtir*, Paris, Éditions Arguments, 2004, p. 96.

43. Bramly, *op. cit.*, p. 27.

elle est sans cesse remise en question et en mouvement par chaque – et inévitable – mouvement de l’œil.

CONCLUSION

«[E]ncore sans doute faut-il une longue fréquentation avant que cette atonie devienne une qualité, la grande qualité, et que le lavis évanescant [...] s’ouvre au regard, et que l’on parvienne à y entrer, à s’y promener, à s’y incorporer, à s’y oublier, à s’y dissoudre – tout en demeurant à l’extérieur.⁴⁴ » : dans ce court passage, Serge Bramly décrit l’expérience d’une œuvre japonaise du 11^e siècle, *Rochers et arbres épars* de l’artiste Zhao Mengfu. Ces mots, s’appliquant à une œuvre toute autre que celle de Leduc, illustrent de manière juste l’expérience que le regardeur est invité à vivre où la poésie de l’œuvre se déploie dans l’espace et le temps. Même si l’œuvre du peintre québécois ne peut être classifiée dans l’art paysager oriental par la nationalité de l’artiste, mais surtout par la volonté qui a guidé sa démarche, il n’en reste pas moins que de nombreux parallèles existent entre le paysage oriental et les microchromies.

Le point de départ que trouve Leduc dans l’œuvre de Canaletto n’est peut-être pas si étranger à la manière dont les peintres ont eux-mêmes forgé leur interprétation du paysage au fil du temps. La peinture depuis la Renaissance (et peut-être bien depuis l’Antiquité) a déterminé la façon dont le paysage nous apparaît aujourd’hui, comment il est défini et réfléchi. Dans l’introduction de *L’invention du paysage*, Anne Cauquelin explique comment un paysage imaginé par sa mère est modelé des paysages classiques et impressionnistes. Elle explique de ce fait comment le paysage est «la projection d’un goût tout fabriqué, ou la marque d’une certaine culture, une norme»⁴⁵. En effet, lorsque les peintres ont isolé et encadré une portion de nature pour nous la présenter comme paysage, ils ont forgé un système de valeurs qui soutient ce paysage, un horizon d’attente face à ce qu’est un paysage. L’exercice du regard sur la nature est formé par un *goût*

44. *Ibid.*, p. 100.

45. Anne Cauquelin, *L’invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 2013 (1989), p. 7.

fabriqué par la stratification de valeurs, de critères et de formes. Cet encadrement devenu tradition n'agit plus aujourd'hui que sur le champ conscrit de la peinture, de l'art, mais traverse le miroir pour agir sur la *réalité*.

Or, il faut garder à l'esprit que le paysage peut être compris selon un tout autre ordre de valeurs. La tradition occidentale n'est pas la seule voie de compréhension. Les tableaux de Leduc sont loin de présenter une nature qui soit aussi *tangible* que celle à laquelle cette tradition nous a habitués. Si les microchromies ne *représentent* pas une perspective spatiale à la manière qu'une œuvre figurative peut le faire, il n'en reste pas moins que s'ouvre en elles un espace que l'on peut qualifier de paysage, bien que les notions paysagères traditionnelles soient, pour certaines, évacuées des microchromies et pour d'autres, complètement repensées. La volonté exprimée ici n'est pas d'affirmer que Leduc est un peintre japonais, mais plus simplement, de rechercher une porte d'entrée qui permette de pénétrer au cœur de sa microchromie. L'œuvre, puisqu'elle est ouverte, se prête à un tel exercice. Pour reprendre Umberto Eco, «qui dit convergence ne dit pas parallèle. C'est ainsi que l'œuvre [ouverte,] en mouvement peut être simultanément le reflet non d'une, mais de plusieurs situations épistémologiques opposées, contradictoires, ou jusqu'ici inconciliées⁴⁶». Ainsi, cette remise en question du paysage se veut la première étape d'un exercice visant à déployer l'œuvre et à la rendre, espérons-le, mieux comprise.

46. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Points, 2016, p. 33.