
L'art de la peinture et ses images

Fernand Leduc, peintre

C'est dans l'incertitude de me situer dans le droit fil du thème de cet ouvrage que j'aborde mon propos, davantage lié à mes inquiétudes et à mes convictions, et fondé sur l'expérience d'une longue pratique picturale, qu'aux révélations éclairantes que vous êtes en droit d'attendre.

« La peinture comme métaphore de la culture » introduit, selon moi, une confusion littéraire, bannie depuis longtemps de mes préoccupations picturales. La métaphore est un changement de sens. À ce jeu, que vient faire la peinture qui, de toute évidence, est un phénomène de culture ? Elle est culture. Son utilisation métaphorique, en quête de biens symboliques et sémiotiques, privilégie l'image que propose nécessairement toute œuvre peinte, au détriment des seules « beautés convulsives » de l'illumination, qu'il nous importe de préserver.

L'art de la peinture est de l'ordre de la poésie, de la connaissance, de l'illumination, accessible par la contemplation. Images aux multiples facettes, riches de sens, mais faisant écran à l'appréhension directe, en l'absence de toute durée, que nécessite la communication avec l'œuvre. C'est, pour emprunter à Edgar Allan Poe, « l'éclairage d'une réalité subite ». Comment un agnostique peut-il recevoir un choc si violent devant une Vierge miniature de Memling qu'il s'effondre d'émoi ? Sûrement pas à cause de l'image de la Vierge, si parfait

que soit le rendu, mais bien par la *présence* et l'*intensité* que recèle l'œuvre. *Présence* et *intensité*, qualités primordiales de toute œuvre peinte.

Pas d'interférences, il faut savoir dépasser les qualités accessoires liées aux diverses techniques de la résolution des problèmes qui se posent à l'artiste, toujours exposé à un inconnu total, dispositions essentielles à tout créateur pour donner vie à ses recherches.

Quittons ces impondérables, les seuls qui justifient la peinture, et revenons aux images qu'elle nous livre, révélatrices de l'histoire des hommes depuis toujours, champ privilégié des analyses, des observations et des interprétations, des biens symboliques et sémiotiques.

En effet, que ce soit dans les images « plates » d'avant la perspective (icônes ou mosaïques byzantines rutilant d'or, empreintes de la puissance religieuse ou temporelle, s'ordonnant en présence céleste ou terrestre) ou dans celles qui, plus récentes, depuis Paolo Uccello, du Moyen Âge et de la Renaissance à nos jours, reconstituent les illusions de l'espace réel, toutes les préoccupations des hommes s'y inscrivent, mythiques, sociales, scientifiques, psychologiques, réalistes, esthétiques ou autres. On peut y déceler les éléments naturels topographiques, avec leur faune et leur flore, les époques et leurs mœurs, les costumes, les architectures, le faste des grands, la pauvreté du peuple, la cruauté, les guerres, les tortures des martyrs, la piété religieuse, les fêtes païennes, les allégories, le caractère des héros, des notables, laïques ou ecclésiastiques; la vie, en somme, où se côtoient la mystique, la splendeur, les plaisirs, les crimes. Le sens ici colle à l'image.

Lorsqu'on aura qualifié l'*Annonciation* de Fra Angelico de fervor religieux, souligné la clarté linéaire du dessin, étudié les attitudes de l'ange annonciateur et celles de la Vierge, le coloris des ailes et des costumes, l'architecture du lieu, etc.,

– qu'on la comparera à l'univers religieux de Giotto, moins accessible, encore près des icônes, exigeant discrétion et méditation,

– qu'on confrontera la fougue, le sens du tragique et le dessin vertigineux de Michel-Ange à la perfection des compositions et du coloris de Raphaël, souvent ressentis comme froids et distants,

– qu'on découvrira et annexera à la modernité Piero della Francesca par la beauté sévère (sculpturale) de son œuvre, qui se joue de la perspective avec les jeux de l'espace et de la lumière,

– qu'on soulignera l'esprit universel de Léonard de Vinci, son inquiétude créatrice et, dans sa peinture, ce rapport exceptionnel lumière/ombre qui donne de la « douceur » à ses œuvres,

– qu'on s'éprendra de Botticelli et s'émouvra devant tant de grâce, de sensibilité, de charme, de beauté mélancolique,

– qu'on aura épuisé tous les symboles de la représentation: le lieu, la couleur, les costumes, les attitudes, les expressions,

on n'aura que butiné à la surface de l'œuvre, qui distille peut-être un suc enivrant pour l'esprit, sans pour autant avoir pénétré au cœur de l'œuvre, sans avoir établi le contact direct. On aura tout au plus exploré la périphérie. Ce qui n'exclut pas, cependant, que l'esprit cartésien repu ne puisse retrouver l'état d'abandon et de simplicité propice à la contemplation.

Le sujet en peinture restera un obstacle, une épreuve pour le spectateur, s'interposant à l'accès du mystère de la communication directe.

Le sujet prétexte à l'élaboration de toute œuvre est la contrainte imposée à l'artiste qui devra par ses propres contraintes procéder à une véritable alchimie en transformant la matière lourde en éther, ce qui est l'accomplissement de l'art. Il appartiendra à l'artiste contemporain de repousser le « sujet-représentation » jusqu'à sa disparition, pour ne garder que le sujet plastique, en dépouillant davantage l'œuvre de ses scories, voire de ses qualités accessoires.

La mort de la représentation sera sans contredit la conséquence ultime des principaux apports de l'expressionnisme. Kandinsky, que l'on considère comme le fondateur de l'art abstrait, en eut la révélation par la rencontre des *Meules* de Monet, en 1895. La question primordiale posée par la contemplation des *Meules* de Monet formule la

légitimité de la suppression de la « figure-objet ». Puisque ce n'est pas la « meule » qui est la raison d'être de ce tableau, mais plutôt un ensemble de formes colorées, inspirées par la vue des « meules », qui les représentent si l'on veut, mais ne les reproduisent pas, ne pourrait-on pas aussi bien annuler la meule comme objet et la conserver seulement comme forme ? Il faudra attendre jusqu'en 1910 avant que n'apparaisse la première aquarelle abstraite.

La montagne Sainte-Victoire sera pour Cézanne ce qu'ont été les *Meules* pour Monet. Il lui appartiendra d'opérer la synthèse de la forme et de la couleur, et de faire surgir à l'évidence que l'intensité de l'œuvre réside dans l'équilibre (résolution des tensions) entre l'esprit (connaissance) et l'œil (sensation), entre le côté permanent de la réalité et son aspect fluctuant, le volume et l'aplat, les effets de la lumière et les structures spatiales. Sa conviction acquise de l'équivalence lumière-forme lui fera dire : « Quand la couleur est à son apogée de saturation, la forme est à sa plénitude. »

Dans la logique des dépassements, Robert Delaunay, distinguant de la couleur la lumière, découvrira que c'est la lumière et non le déplacement des objets qui suggère la mobilité, la lumière créant à elle seule des faits picturaux. La distinction pertinente entre la *mobilité* de la lumière colorée et le *mouvement* qui est l'attribut des choses matérielles donne naissance au simultanisme (contrastes simultanés) : traduire le dynamisme de la lumière par la mise en rapport statistique des éléments de la couleur. Une ouverture sur les voies inexplorées de la lumière en peinture.

Il est à noter qu'il sera de moins en moins question de toutes ces qualités de séduction liées à la représentation, au profit des propositions de recherche, d'approfondissement, qui sont les préoccupations majeures de l'artiste scrutant l'inconnu à la conquête d'un art pur.

L'image de plus en plus dépouillée que présente la peinture contemporaine, débarrassée des oripeaux de la séduction, n'en est pas moins chargée de sens, qu'une lecture différente saura décrypter.

Un point dans un espace donne vie à cet espace ; une ligne en change la dimension ; la rencontre de deux lignes crée une tension. L'emploi exclusif de lignes horizontales et verticales préconisé par

Mondrian, accompagnées des couleurs primaires et des non-couleurs, a donné naissance au néo-plasticisme. Les éléments formels et colorés que comporte toute image peinte engendrent une multitude de sens, par les rebondissements qui en structurent la surface; le jeu des complémentaires, les tensions et leur équilibre, les angles et les arrondis, le poids, les directions, la température, les valeurs du clair-obscur, les contrastes simultanés, les interactions harmonieuses ou dissonantes, accords ou désaccords pacifiant ou dramatisant l'œuvre, forment le langage des composantes essentielles de l'image plastique.

La couleur à elle seule a une infinie résonance. De tout temps, la couleur a retenu et impressionné. On lui accorde des attributs divers, expressifs, symboliques, voire formels: équivalences colorées « carré-terre-rouge », « triangle-pensée-jaune », « cercle-ciel-bleu », et la liste serait longue des applications quant aux rites, aux costumes (religieux ou laïques), aux préséances (noblesse, royauté, clergé), aux blasons, au culte, etc. « La couleur est toujours spécifique et significative », soulignait Goethe dans *La théorie des couleurs*, parue en 1810.

Les peintres, il va de soi, ont particulièrement reconnu la puissance et les pouvoirs de la couleur. Toute l'histoire de la peinture se confond avec celle de la couleur et de la lumière, liées à la forme.

Delacroix, ardent partisan de la couleur, s'en prend aux préjugés de son époque: « Contre l'opinion vulgaire, je dirais que la couleur a une force beaucoup plus mystérieuse et peut-être puissante; elle agit pour ainsi dire à notre insu. » Kandinsky reprendra: « La couleur a une force encore mal connue mais réelle qui agit sur tout le corps humain. »

Ces observations sur la couleur n'impliquent en rien qu'il y ait un rapport systématique de la théorie à l'œuvre. Kandinsky lui-même insiste: « Tous les procédés sont péchés s'ils ne sont pas justifiés par la « Nécessité intérieure ». » Et Matisse est aussi catégorique: « La tendance dominante de la couleur doit être de servir le mieux possible l'expression [...] Le choix de mes couleurs ne repose sur aucune théorie scientifique; il est basé sur l'observation, sur le sentiment, sur l'expérience de ma sensibilité. » Cézanne est encore plus incisif dans une lettre à Joachim Gasquet: « Il y a une logique colorée, parleu. Le peintre ne doit obéissance qu'à elle. Jamais à la logique du cerveau; s'il s'y abandonne il est perdu. Toujours à celle des yeux. S'il

sent juste, il pensera juste, allez. La peinture est une optique d'abord. La matière de notre art est là, dans ce que pense nos yeux.»

Ce long cheminement avant d'en arriver à l'Amérique du Nord, qui a été proposée comme champ de notre réflexion, m'a paru nécessaire pour établir la distinction entre l'essentiel et l'accessoire, l'art et son image, la contemplation et l'appréhension discursive.

De plus, il m'a semblé inconvenant, pour ne pas dire indécent, d'exclure ou de feindre d'oublier les racines et l'héritage qui sont les nôtres, dont découle et auxquels se rattache toute la peinture nord-américaine. Son apparition sur la scène internationale se situe dans les années 1940. Sa vitalité explosive, prolongeant l'aventure du dadaïsme et du surréalisme, se manifesterà, après le déferlement de toutes les forces contenues, dans l'éclatement du désir en geste, l'*action painting* de la peinture gestuelle, et son éclaboussement en taches (*spot-drippings*), le tachisme. Art informel, abstraction lyrique, déjà contenus dans les *Nymphéas* de Monet. La relève assurée par la peinture américaine dans les grands mouvements de l'art s'épanouira jusqu'à nos jours. De Kooning, Kline, Pollock, des noms qui émergent, fascinent, incendient.

Dépassant l'expressionnisme, d'autres voies s'ouvriront qui révéleront les plus grands de la peinture contemporaine: Barnett Newman par le plus pur dépouillement se situe supérieurement dans les voies du minimalisme; Albers, dans celles de la lumière, qu'il traque par l'interaction des couleurs dans le rapport ultime de zones proportionnelles; Rothko, se distinguant des Turner, Monet, Delaunay, exalte par son sentiment mystique de la lumière, alors que Reinhardt la poursuit jusque dans les ténèbres. Œuvres austères initiant aux secrets de l'éblouissement. Et tant d'autres que l'histoire et le temps se chargeront de distinguer!

Influencée, l'Amérique à son tour influence.

Une nation grandit, une culture s'épanouit. L'assimilation d'un passé récent engendre des œuvres et des images nouvelles, empreintes du caractère propre d'un continent immense à organiser, d'une nation qui se développe dans un sentiment d'espace, de conquête, de réussite,

de puissance, d'indépendance, de richesse, de rayonnement; toute la peinture américaine en sera marquée.

Là où le propos se rétrécit comme peau de chagrin, c'est lorsqu'on le limite à l'Amérique du Nord de langue française, ce qui nous confine aux conditions restrictives du Québec, depuis le début de la colonie. Non pas qu'on ne puisse recenser notre patrimoine pictural, honorable bien que modeste, depuis les Plamondon, Légaré, Krieghoff et autres, mais il faut se rendre à l'évidence que nos origines picturales sont marquées par l'influence, rarement assimilée, des petits maîtres des écoles françaises ou anglaises, et qu'elles ont dû se développer à travers les contraintes sociales et religieuses d'une époque de profond asservissement, peu propice à la création. Les seules valeurs appréciées étaient liées à l'imagerie réaliste ou symbolique, plus ou moins savante, souvent naïve, représentant le portrait souvenir, l'anecdote locale et surtout l'iconographie religieuse.

À l'appui, je me référerai aux premières lignes du texte de Paul-Émile Borduas dans le manifeste *Refus global*, paru en 1948:

Rejetons de modestes familles canadiennes, françaises, ouvrières ou petites bourgeoises, de l'arrivée au pays à nos jours, restées françaises et catholiques par résistance au vainqueur, par attachement arbitraire au passé, par plaisir et orgueil sentimental et autres nécessités [...] Un petit peuple serré de près aux soutanes, restées les seules dépositaires de la foi, du savoir, de la vérité et de la richesse nationale. Tenu à l'écart de l'évolution universelle, de la pensée pleine de risques et de dangers [...] Amérique [...] à la morale simiesque, envoûtée par le prestige annihilant du souvenir des chefs-d'œuvre d'Europe, dédaigneuse des authentiques créations de ses classes opprimées [...]

Lentement les voyages et les lectures seront l'occasion d'un réveil [...] Des consciences s'éclairent [...] la honte du servage fait place à la fierté d'une liberté possible à conquérir.

Quelques peintres émergeront, débordant l'enseignement officiel, formés par les voyages, la nécessité, les confrontations: un Suzor-Coté, néo-impressionniste, un Morrice s'inspirant davantage de la lumière méditerranéenne que de celle du Nord, s'enrichissant de l'amitié de Matisse, de Lyman, de caractère anglo-saxon mais fortement imprégné de la lumière chaude du Sud, d'Ozias Leduc, le plus engagé dans l'art décoratif religieux de la fin du XIX^e siècle et aussi le plus poétique

de nos peintres intimistes, qui tous se rattachent directement à la tradition européenne, voire un talentueux Pellan, imprégné de la peinture d'une certaine « école de Paris » d'avant-guerre, tentant l'inconciliable synthèse du cubisme, du fauvisme et du surréalisme.

Borduas sera le premier, à ma connaissance, à franchir l'étape de la modernité au Québec dans son enseignement et, à l'écoute de ses nécessités intérieures, dans une expérience picturale où il fera face à la liberté initiale: création-liberté, tandem indissoluble, pivot de sa recherche communicative qui entraînera le dynamitage de l'enseignement académique officiel des écoles des beaux-arts du Québec.

Son cheminement passera par l'amitié d'Ozias Leduc, par la fréquentation, en France, des ateliers de Maurice Denis et de Desvallières, par la rencontre-choc du surréalisme. Coïncidence: toute la société est remise en cause, et son art par le fait même. Nourri de la dialectique matérialiste et des découvertes psychanalytiques de Freud, le surréalisme préconise l'irrationnel pour saper l'échafaudage par trop rationnel de ses prédécesseurs. Une nouvelle imagerie surgira des profondeurs de l'inconscient, dégagée des censures sociales, religieuses et culturelles. Un grand branle-bas! La libération de l'imaginaire, du rêve, de l'inconscient, jusqu'à la magie de l'image! Par l'écriture automatique, en 1942, Borduas plongera dans cette aventure nouvelle et en rapportera un faisceau d'images fantasmatiques éblouissantes et surtout l'épreuve de l'accession à la liberté fondamentale, liberté à étendre à toutes les activités de la vie. Étape décisive et sans retour qui entraînera le peintre dans toutes les audaces des dépassements, en quête d'un art pur et authentique.

L'œuvre exemplaire de Borduas est ouverte à tous les rayonnements et chargée des évidences flagrantes qu'aucune écriture ne saurait communiquer. À nous d'y accéder.

Il ne m'appartient pas de parler du présent trop proche, des vivants besogneux, de l'avenir incertain. Je laisserai aux critiques et aux historiens de l'art le soin de discerner et de révéler le précieux butin qui s'amoncele.

En réponse à une lettre où j'exposais mes différends avec André Breton sur notre démarche picturale, Borduas me répondit: « Nous n'avons qu'étendu à la peinture la liberté qu'ils ont apportée à la littérature [Saint-Hilaire, 19 mars 1948]. »

Liberté qui nous vaudra notre récent avènement à une peinture authentique, et aujourd'hui sans frontières, marquée du sceau d'une culture en état de prise de conscience, d'une société qui veut s'assumer pleinement, forte de cette liberté acquise, conquise, qui a déjà bouleversé nos structures et engendré des forces vives d'édification. Liberté contagieuse, bien culturel à répandre dans toutes les couches de la société.