

Université de Montréal

**Théorisation et contextualisation des microchromies dans  
le cheminement artistique et spirituel de Fernand Leduc**

par Marianne Blais-Racette

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)  
en histoire de l'art

Août 2018

© Marianne Blais-Racette, 2018

## Résumé

Notre travail propose une lecture à la fois théorique et contextuelle des œuvres de Fernand Leduc produites à partir des années 1970 : les microchromies. Cherchant d'abord à comprendre le fonctionnement intrinsèque de ces œuvres, nous analysons de manière formelle quatre microchromies en portant une attention particulière sur les problématiques que chacune tente d'élucider.

Le regard que nous portons sur les microchromies s'appuie sur les relations qu'entretient l'œuvre d'art avec la littérature de l'artiste, permettant ainsi de cerner l'évolution de sa pensée et de son art. Par cette double lecture, nous sommes en mesure d'inscrire les microchromies dans un cheminement long de plus de soixante-dix ans d'expérimentations artistiques et d'explorations spirituelles. À cet effet, nous analysons les courants artistiques et les philosophies qui ont, de près ou de loin, participé à la métamorphose de la démarche picturale de l'artiste.

Les microchromies étant les œuvres les plus tardives de la carrière de Leduc, nous en proposons une analyse comparative avec les œuvres du début de sa carrière dans le but d'élucider ce cheminement continu. Ainsi, il nous est possible de déterminer en quoi les microchromies peuvent être, ou non, inscrites dans la « rythmique du dépassement » en tant qu'aboutissement de sa carrière.

**Mots-clés** : Fernand Leduc, microchromie, automatisme, plasticisme, Jean Bazaine, Raymond Abellio, personnalisme.

## **Abstract**

Our work proposes a theoretical and contextual reading of the works of Fernand Leduc produced from the 1970s : the « microchromies ». Seeking to understand the intrinsic functioning of these paintings, we formally analyse four « microchromies », paying particular attention to the issues that each tries to elucidate.

The way we look at « microchromies » is based on the relationship between the work of art and the artist's literature, allowing us to understand the evolution of his thought and his art. Through this double reading, we are able to include the « microchromie » in a journey of more than seventy years of artistic experimentation and spiritual exploration. To this end, we analyse the artistic movements and philosophies that have, from near or far, participate in the metamorphosis of Leduc's approach.

Since the « microchromies » are the latest works of Leduc's career, we propose a comparative analysis with works from the beginning of his career in order to elucidate this continuous process. Thus, it is possible for us to determine in what way « microchromies » may or may not be included in the « rhythm of overcoming » (« rythmique du dépassement ») as the ultimate art proposition of his career.

**Keywords** : Fernand Leduc, microchromie, automatism, plasticism, Jean Bazaine, Raymond Abellio, personnalism.

# Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des figures .....	v
Liste des abréviations.....	viii
Remerciements.....	ix
Introduction.....	1
Chapitre 1: Les microchromies : quatre études de cas.....	12
1.1. <i>Microchromie 70 Z.L., rose Thyrien</i> .....	15
1.2. <i>Exaltation chaud-froid</i> .....	20
1.3. <i>Microchromie, gris puissance<sup>6</sup></i> .....	24
1.4. <i>Triptyque Mic. Pietra Bianca</i> .....	29
1.5. Conclusion .....	35
Chapitre 2: Évolution de la pensée de Fernand Leduc .....	38
2.1. Anarchie automatiste .....	39
2.2. Le personalisme .....	51
2.3. Jean Bazaine.....	63
Chapitre 3: Cheminement artistique de Fernand Leduc .....	69
3.1. Nouvelles rencontres et grands dépassements .....	69
3.2. Ordre organique du monde .....	81
3.3. Fil conducteur : une réponse à notre hypothèse.....	90
Conclusion .....	94
Bibliographie.....	i
Annexe 1. Tableau des rapports de couleurs .....	i
Annexe 2. Système de colorimétrie de Munsell .....	ii

Figures..... i

## Liste des figures

Figure 1. Fernand Leduc, *Microchromie 70, Z.L. rose Thyrien*, 1970, Acrylique sur toile, 81 X 100 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

Figure 2. Fernand Leduc, *Exaltation chaud-froid*, 1973, Acrylique sur toile, 182,7 X 274,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

Figure 3. Fernand Leduc, *Chromatisme binaire bleu-vert persan*, 1966, Huile sur toile, 88,5 X 221 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

Figure 4. Fernand Leduc, *Microchromie, gris puissance<sup>6</sup>*, 1977, Acrylique sur carton entoilés montés sur châssis de bois, 260 X 450 cm / 6 éléments, Musée national des beaux-arts de Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

Figure 5. Fernand Leduc, *Triptyque Mic. Pietra Bianca*, 1988, Acrylique sur toile, 175 X 430 cm (1. 175 X 110 cm ; 2. 175 X 210 cm ; 3. 175 X 110 cm), Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédit photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

Figure 6. Auteurs inconnus, Photographies des montagnes de marbre de Carrare, Toscane. Les images sont libérées de droits d'auteur sous *Creative Commons* CC0.

Figure 7. Fernand Leduc, *Sans titre*, 1943, Fusain sur papier, 18 X 30 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

Figure 8. Fernand Leduc, *Sans titre*, 1944, Gouache sur papier, 36 X 27,5 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

Figure 9. Fernand Leduc, *La dernière Campagne de Napoléon*, 1946, Huile sur carton, 50,8 X 65,3 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

Figure 10. Fernand Leduc, *Élan*, 1948, Huile sur toile, 46 X 33 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

Figure 11. Fernand Leduc, *Le père*, 1948, Huile sur isorel, 34,5 X 43 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

Figure 12. Fernand Leduc, *Le complexe de Pénélope*, 1954, Huile sur toile, 72,5 X 92 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

Figure 13. Fernand Leduc, *Quadrature*, 1955, Huile sur toile, 76,5 X 91,5 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

Figure 14. Fernand Leduc, *La Voie et ses embûches*, 1952, Huile sur toile, 146 X 96,5 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

Figure 15. Fernand Leduc, *Claire-voie*, 1960, Huile sur toile, 162 X 129 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

Figure 16. Fernand Leduc, *Île de Ré 50, A 16*, 1950, Gouache sur papier, 22,8 X 30,5 cm, Musée national des beaux-arts du Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

Figure 17. Fernand Leduc, *Île de Ré*, 1950, Gouache, aquarelle et crayon de couleur sur papier, 30,8 X 36,7 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

Figure 18. Fernand Leduc, *Été accompli*, 1957, Huile sur toile, 116 X 201,5 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

Figure 19. Fernand Leduc, *L'alpiniste*, 1957, Huile sur toile, 201,5 X 111 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

Figure 20. Fernand Leduc, *Chromatisme binaire violet-vert persan*, 1965, Huile sur toile, 100 X 81 cm, Musée national du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

Figure 21. Fernand Leduc, *Passage vermillon*, 1968, Acrylique sur toile, 116 X 80,5 cm, Musée national du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

Figure 22. Fernand Leduc, *Jaune*, 1962, Huile sur toile, 162,4 X 129,8 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

Figure 23. Fernand Leduc, *Microchromie 70, Z.L. blanc-nacré*, 1970, 117 X 89,5 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

Figure 24. Fernand Leduc, *Nuit 5*, 2004, Acrylique et pastel à l'huile sur papier aquarelle, 36 X 47,8 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

## **Liste des abréviations**

AANFM : Association des artistes non figuratifs de Montréal

CRI : Centre de recherche sur l'intermédialité

MNBAQ : Musée national des beaux-arts du Québec

MACM : Musée d'art contemporain de Montréal

MIC. : Microchromie

Z.L. : Zone de lumière

## Remerciements

Je tiens d'abord à remercier ma directrice, Louise Vigneault, d'avoir attiré mon attention sur l'œuvre de Fernand Leduc. Cette aventure intellectuelle n'aurait pu se faire sans son constant appui, sa grande patience et ses commentaires toujours éclairants. Ses connaissances en histoire de l'art québécois ont grandement contribué à éclairer mes hypothèses et à nuancer mon propos.

Je remercie aussi le personnel du Musée national des beaux-arts du Québec, en particulier Nathalie Thibault, archiviste au musée, pour son accueil chaleureux à chacun de mes séjours de recherches ainsi que pour l'efficacité de son travail dans l'établissement des photographies.

Ma rencontre avec Isabelle Leduc a été un moment privilégié et passionnant. Je la remercie de sa générosité, de m'avoir accueillie dans son studio, d'avoir partagé ses souvenirs avec moi et de m'avoir permis d'observer certaines œuvres de sa collection privée.

Je remercie aussi l'équipe de la bibliothèque des lettres et sciences humaines de l'Université de Montréal pour sa disponibilité et son enthousiasme, en particulier le personnel de la section des livres rares et Marie-Ève Ménard bibliothécaire spécialisée en histoire de l'art. Je tiens aussi à remercier Marie-Janine Georges pour ces précieux conseils administratifs.

Mes remerciements vont aussi à mes parents, Hélène Blais et Daniel Racette, pour leur soutien et pour leurs encouragements dans les moments les plus difficiles. Merci aussi à ma famille et à mes amis.es de m'avoir épaulée au fil de ces années d'études.

## Introduction

À la suite d'une visite dans les salles du Musée national des beaux-arts du Québec, nous avons été amenées à découvrir l'immensité de l'œuvre picturale de Fernand Leduc. Constatant les différences esthétiques entre les œuvres des années 1940 et celles des années 1970 et suivantes, nous nous sommes demandé comment l'on peut justifier qu'un artiste puisse proposer des œuvres si variées, voire si opposées : de quelles manières Leduc est-il passé d'un art explosé et gestuel à un art géométrique et contrôlé, puis à un art entièrement (en apparence) dénué de toutes références picturales? Comment expliquer et théoriser une telle évolution? Et comment l'artiste explique-t-il ce passage? Ces interrogations, basées sur une simple observation, ont orienté nos recherches qui nous ont fait découvrir une pratique particulière : les microchromies. Si le but premier de ce mémoire est d'expliquer et de contextualiser le cheminement artistique et spirituel de l'artiste, il vise aussi à problématiser ces œuvres moins étudiées. Il est par ailleurs à noter que nous entendons par « spirituel » l'expérience individuelle et la quête personnelle de l'artiste, qu'elle soit philosophique ou artistique. Notre volonté est ici d'écrire une histoire de l'art qui va au-delà des postulats strictement théoriques et formels de l'œuvre : nous considérons que l'expérience artistique est étroitement liée à l'existence de l'être.

Nous avons ainsi cherché à nous informer sur cette pratique unique et originale, mais devant la rareté de la littérature en histoire de l'art à ce sujet, le souci de faire le point sur les microchromies nous est apparu comme germinal à l'étude. Notre problématique est donc double : nous désirons d'abord établir une lecture théorique nouvelle des microchromies tout en les inscrivant dans la carrière de Fernand Leduc, puis y trouver les points communs et les points de rupture permettant de comprendre l'ensemble de son cheminement. Notre hypothèse est ainsi de croire qu'il existe un certain fil conducteur dans ce que nomme l'artiste sa « rythmique du dépassement<sup>1</sup> ».

---

<sup>1</sup> Terme qui apparaît dans un texte inédit rédigé soit à la fin de l'année 1946 ou au début de 1947, selon André Beaudet (1981 : 232), et intitulé « La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture ».

Né en juillet 1916 à Montréal, Fernand Leduc est une figure importante de l'art québécois. Participant d'avant-plan à la révolution artistique québécoise opérée dans les décennies quarante, cinquante et soixante, il se fait souvent théoricien ou défenseur des diverses nouvelles tendances picturales. Que ce soit par des articles d'opinions ou des conférences, Leduc s'est toujours présenté comme un artiste engagé. Son nom étant généralement associé à l'automatisme québécois et à *Refus global*, recueil dans lequel il publie d'ailleurs un texte intitulé « Qu'on le veuille ou non, ceci sera », il n'en demeure pas moins que la majorité de sa production artistique s'en détache sur le plan esthétique. La salle qui lui est dédiée au Musée national des beaux-arts du Québec en témoigne : sur une vingtaine de toiles exposées, seules trois peuvent véritablement être associées à l'approche automatiste. Nous proposons ici d'inscrire Leduc dans un contexte plus vaste tout en conservant les prémisses automatistes qui sont au cœur de sa démarche, et ce malgré l'aspect apparemment opposé de ses œuvres.

### **État de la question / recension des écrits**

Un seul ouvrage tente véritablement d'expliquer et de théoriser le cheminement artistique et spirituel de Fernand Leduc : *Étude de l'action, de la pensée esthétique et de la démarche plastique de Fernand Leduc de 1953 à 1959* de Louise Dupont. Écrit en 1994, ce mémoire en histoire de l'art analyse le passage effectué par l'artiste de l'art non figuratif à l'art abstrait ou, plus précisément, de l'automatisme à l'abstraction géométrique, changement qui s'opère entre 1953 et 1959. Pour y parvenir, Dupont retrace les sources d'inspirations essentielles à cette transformation progressive, principalement celles de Raymond Abellio et de Jean Bazaine. Tous deux ont effectivement joué un rôle phare dans la vie et l'œuvre de Fernand Leduc lors de son premier séjour à Paris entre 1947 et 1953. Ainsi, la période antérieure aux microchromies, sujet d'étude du présent mémoire, paraît déjà bien étudiée, et les rapports entre Leduc, Abellio et Bazaine explicités. Or, datant de 1994, nous proposons de compléter et de nuancer ce texte. En effet, lors de sa rédaction, l'auteure n'a pas pu avoir accès à la correspondance entre Leduc et Abellio : ce n'est que l'année suivante que Lise Gauvin la publie sous le titre *Entretiens avec Fernand Leduc suivi de Conversations avec Thérèse*

*Renaud* (1995), et ce n'est qu'en 2007 que l'artiste rend accessible cette documentation en en faisant don au Musée national des Beaux-Arts du Québec (Fonds d'archives Thérèse et Fernand Leduc). Cet échange philosophique et spirituel entre Leduc et Abellio éclaire, en effet, leur démarche et leur relation, et il précise ou nuance les propos de Louise Dupont. Ce mémoire, bien qu'il ne traite pas des microchromies, demeure une étude importante et essentielle qui permet déjà de saisir quelques similitudes et différences entre l'art de la première période (1942 à 1965) et la période tardive de la carrière artistique de Leduc, c'est-à-dire celle qui commence autour de 1970. Au sujet de la relation entre Abellio et Leduc, il faut aussi noter l'importance de la thèse de Pierrette Jutras (2003), *Mises en scène de la peinture non-figurative – autour de Refus global (~ 1935-1960)* et particulièrement de sa seconde partie qui en traite spécifiquement. Cette étude, qui est axée sur diverses idéologies, qu'elles soient philosophiques ou théologiques, met en lumière les diverses manières de représenter, de façon non figurative, le monde, l'homme et la connaissance. Par contre, il s'agit principalement d'une étude philosophique littéraire : le doctorat a été, effectivement, octroyé en littérature comparée et non en histoire de l'art. Ainsi, bien qu'il existe de la documentation scientifique sur Fernand Leduc, le travail en histoire de l'art reste à faire. Le présent mémoire tentera donc de faire le point sur une partie demeurée en vérité peu étudiée de la carrière de l'artiste québécois : les microchromies.

Étant donné la rareté de la documentation concernant la problématique proposée, les recherches et lectures concernent principalement les trois grandes périodes artistiques de Fernand Leduc, c'est-à-dire l'automatisme, l'abstraction géométrique et les microchromies. Par contre, il est important de souligner qu'il existe beaucoup moins d'ouvrages concernant cette dernière « phase » que sur les deux premières. Ainsi, pour comprendre les microchromies, ce sont principalement les textes de l'artiste lui-même<sup>2</sup> et quelques catalogues d'expositions<sup>3</sup> qu'il faut consulter. C'est d'ailleurs ce constat qui a orienté la présente étude :

---

<sup>2</sup> Tous ces textes ont été recueillis par André Beaudet (1981) dans *Vers les îles de lumière*, Ville Lasalle : Hurtubise HMH Limitée.

<sup>3</sup> Notamment celui du Musée d'art contemporain de Montréal et du Musée du Québec (1980). *Fernand Leduc : dix ans de microchromies*, Montréal : MACM; ainsi que celui du Musée national des beaux-arts du Québec (2006). *Fernand Leduc : Libérer la lumière*, Québec : MNBAQ.

les informations lacunaires et l'absence de théorie sur cette pratique artistique qui tente de capter la lumière avec le plus grand dépouillement possible. Néanmoins, le détour par les essais sur l'automatisme et sur le plasticisme québécois s'est avéré non seulement éclairant, mais essentiel : pour comprendre l'évolution artistique et personnelle d'un artiste, il nous paraît impératif de commencer par son commencement, par ses balbutiements, afin d'en indiquer les principales directions, puis en constater les transformations, les stagnations ou les disparitions.

Ainsi, concernant l'automatisme, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954* de François-Marc Gagnon (1998) est un ouvrage qui présente une chronologie assez complète des activités des artistes signataires de *Refus global*. Il permet en effet de suivre ponctuellement, année après année, les voyages, les expositions et les rencontres des automatistes entre 1941 et 1954. Soulignons aussi le travail de Ray Ellenwood (1992) dans *Egregore : A history of the Montreal Automatist movement* qui présente les prémises du mouvement tout en en révélant les diverses pratiques : littérature et peinture, bien sûr, mais aussi la performance et la photographie, notamment. Aussi, l'étude est augmentée de références aux écrits des artistes, notamment Borduas et Leduc, aux expositions auxquelles ils ont pris part et aux critiques publiées dans les journaux de l'époque, permettant non seulement de bien comprendre l'automatisme lui-même, mais aussi la société dans laquelle il évolue. Surtout, l'ouvrage d'Ellenwood poursuit la chronologie de Gagnon : alors que cette dernière se termine en 1954, *Egregore* suit les artistes signataires de *Refus global* jusque dans les années 1980 permettant d'aller au-delà du mouvement automatiste.

Pour ce qui est des années 1955 à 1970 environ, période à laquelle nous associons Leduc à la pratique des Plasticiens, les écrits sont aussi nombreux, mais concernent peu l'artiste. Il apparaît ici et là dans les catalogues d'expositions auxquelles il a participé, mais il n'y a pour ainsi dire pas d'ouvrage traitant spécifiquement de sa pratique durant ces années qui marquent pourtant un tournant important dans sa démarche artistique. C'est donc principalement à l'aide de la monographie *Fernand Leduc* de Jean-Pierre Duquette (1980), professeur de littérature et chevalier de l'ordre national du Québec, qu'il est possible d'en comprendre l'avènement. L'auteur y présente toutes les périodes d'évolution du peintre en retraçant les écrits importants, les œuvres phares et les rencontres marquantes de Leduc. En ce sens, puisqu'il s'agit surtout d'un ouvrage biographique, il demeure plutôt général dans ses

propos. En effet, son but étant de « définir et préciser la place essentielle qu'occupe Fernand Leduc dans l'évolution de la peinture du XXe siècle au Québec » (1980 : 19), la monographie ne cherche pas à théoriser le travail de l'artiste, mais à valoriser l'artiste lui-même. De plus, bien que Duquette révèle une « unité organique » (1980 : 18) dans l'œuvre de Leduc, une grande partie de son développement, qui, suivant cette logique, aurait dû traiter des continuités, concerne les « ruptures » : avec l'automatisme et Borduas, avec Breton et le surréalisme, avec les plasticiens et le formalisme, etc. Nous désirons pallier à cette historiographie basée sur le mythe téléologique en insistant sur les continuités dans le travail de l'artiste plutôt que sur les « ruptures ». Par la structure chronologique linéaire de la monographie et par les analyses éclairées d'œuvres et de textes de l'artiste, nous sommes ainsi en mesure d'établir certaines continuités et métamorphoses qui ont ponctué le cheminement de Fernand Leduc.

Outre cette source essentielle aux recherches sur l'artiste, d'autres ouvrages permettent la compréhension de la pratique plasticienne de Leduc, mais toujours de manière générale, puisqu'il s'agit majoritairement de catalogues d'expositions rétrospectives. L'un d'entre eux est particulièrement bien documenté et illustré : *Fernand Leduc : libérer la lumière* du Musée national des beaux-arts du Québec (2006), dans lequel il est question du cheminement artistique de Leduc, mais aussi de son évolution spirituelle à travers ses lettres, ses écrits et ses œuvres<sup>4</sup>. Ce catalogue est d'ailleurs très éclairant sur la période qui nous préoccupe, celle des microchromies qui font leur apparition en 1970. En effet, il présente plusieurs textes de spécialistes qui traitent des grandes étapes de la carrière de l'artiste ainsi qu'une grande quantité de reproductions d'œuvres d'une grande qualité, ce qui est plutôt rare, car les nuances chromatiques et lumineuses des microchromies sont extrêmement difficiles à reproduire. Aussi, le catalogue offre des « aperçus des sous-couches en transparence » d'une microchromie, illustrant de ce fait le processus artistique de Fernand Leduc (2006 : 24).

---

<sup>4</sup> Le texte de Line Ouellet intitulé « Notes sur une rencontre lumineuse ou de la nécessité intérieure » (2006 : 11 à 16) ainsi que celui de René Viau, « Créer des œuvres de liberté » (2006 : 29 à 34), mettent l'accent sur cette volonté chez Leduc de répondre à un appel profond : celui de l'harmonie entre l'être et le monde. Cette quête spirituelle sera au cœur de toute sa démarche.

Étant donné le peu d'essais théoriques permettant la compréhension et l'analyse des microchromies, le présent mémoire se base sur des sources primaires : les écrits de l'artiste ainsi que les textes de ceux qui l'ont inspiré. Dans un premier temps, il faut savoir que Fernand Leduc a tenté, tout au long de sa carrière, de théoriser ses œuvres et sa pensée par la publication de critiques journalistiques, de brefs essais, ou encore de textes accompagnant ses expositions. Cette littérature est aujourd'hui consignée dans le recueil *Vers les îles de lumière*, qu'André Beudet (1983) a documenté et annoté de manière pertinente et éclairante à l'aide de critiques de l'époque ou encore en établissant des liens entre les textes eux-mêmes. Ce livre constitue donc une source absolument incontournable à la compréhension de la pensée de l'artiste : l'essentiel de ses écrits s'y trouve, en plus de certaines critiques à son égard et d'entretiens accordés entre 1942 et 1980. Dans le cadre du présent mémoire, *Vers les îles de lumière* est la base des réflexions menant à une analyse des microchromies. Une autre source essentielle est le Fonds d'archives Thérèse et Fernand Leduc légué au Musée national des beaux-arts du Québec en 2007, dans lequel se trouve notamment une foule de lettres adressée à des institutions muséales, à des artistes, à des chercheurs ou à des amis. Grâce à ces nombreux écrits, nous sommes désormais en mesure d'en apprendre davantage sur le cheminement de la pensée de Leduc et sur la création de ses microchromies.

Notons aussi l'importance d'autres recueils, ceux-ci regroupant les textes de Paul-Émile Borduas : *Refus global et autres écrits* (2010), et l'édition commentée, *Écrits I* (1987). Si nous nous sommes principalement basées sur le premier ouvrage, c'est simplement parce qu'il présente un contenu plus vaste et qu'il retrace les faits importants de la carrière de Fernand Leduc. *Écrits I* demeure néanmoins une source importante, notamment pour les mises en contexte d'André-Gilles Bourassa, de Jean Fisette et de Gilles Lapointe sur les textes de Borduas.

Parmi les écrits épistolaires de Leduc, ceux échangés avec l'écrivain et philosophe français Raymond Abellio éclairent considérablement la pensée de l'artiste et justifient aussi, dans une certaine mesure, son éloignement de l'automatisme tel que proposé par Borduas. L'œuvre romanesque de l'auteur gnostique Abellio est empreinte de recherches intérieures et de métaphysique axées sur la connaissance transcendantale et la phénoménologie dans le but de « proposer une voie de sagesse pour l'homme et l'humanité » (Dupont 1994 : 10). Leduc et lui échangeront beaucoup sur ces concepts entre 1948 et 1951, ce qui lancera l'artiste sur la

voie spirituelle et artistique le menant aux microchromies près de vingt ans plus tard. Notons au passage que Lise Gauvin, professeure émérite du département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, réunit ces échanges dans ses *Entretiens avec Fernand Leduc suivi de conversation avec Thérèse Renaud* publiés en 1995. Autre source, celle-ci plus théorique et artistique, Jean Bazaine amènera Leduc sur les voies de l'abstraction construite et poétique. Bazaine accueillera d'ailleurs Leduc dans son atelier lorsque ce dernier est en France : dans ce lieu, les deux artistes et théoriciens discuteront de problématiques esthétiques, de poésie et de révolution sociale. Le mémoire de Louise Dupont a déjà établi les grandes lignes qui unissent ces trois hommes, mais, dans un besoin d'exactitude, notre mémoire présentera tout de même d'autres pistes qui semblent essentielles à la compréhension des microchromies. Rappelons, à cet effet, que Dupont a délimité ses recherches à la période antérieure à cette pratique.

### **Cadre théorique**

Parce que le présent travail propose une lecture à la fois des œuvres et des textes de l'artiste, l'étude intermédiaire sera de mise. Ainsi, les recherches menées par Éric Méchoulan et le Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) de l'Université de Montréal ainsi que la revue *Intermédialités*<sup>5</sup> sont d'une grande importance. Premier centre de ce type au Canada, l'enjeu du CRI et de l'intermédialité en général « est de procéder à l'étude des différents niveaux de matérialité impliqués dans la constitution des objets, sujets, institutions, communautés, que seule une analyse des relations est en mesure de découvrir » (CRI 2013). Notre approche ici est donc de considérer l'œuvre d'art comme un produit d'interaction. Dans le cas présent, les œuvres créées par Fernand Leduc sont, effectivement, le résultat d'une foule de relations avec d'autres œuvres, mais aussi avec d'autres sources externes à l'art plastique comme la littérature, la philosophie, la poésie, la spiritualité. En ce sens, l'approche intermédiaire permet de mieux répondre à notre problématique, car nous pourrions constater que l'œuvre n'évolue pas uniquement en fonction d'un but plastique bien défini, mais bien à l'aide de sources externes à l'art en tant que tel.

---

<sup>5</sup> Il s'agit de la revue du CRI.

Puisque le mémoire vise à analyser les microchromies, peu théorisées sauf par l'artiste lui-même, le cadre théorique a d'abord été établi selon les grands axes de la pensée de Fernand Leduc. De plus, dans le but de demeurer la plus fidèle possible à l'artiste, l'étude s'est limitée aux théories dont Leduc avait connaissance, dont il a discuté ou qu'il a lui-même utilisées afin d'expliquer sa démarche. Évidemment, certains textes ont été retenus pour leur qualité didactique ou pour leur synthèse de théories complexes, notamment l'ouvrage de l'historien de l'art spécialisé en art moderne Denys Riout, *La peinture monochrome*, publié d'abord en 1996, puis augmenté en 2006, qui relate l'histoire de ce genre pictural. Bien que les microchromies de Fernand Leduc ne soient pas, à proprement parlé, des monochromes, car elles présentent différentes tonalités et des formes cachées, l'étude de Riout permet d'établir certains parallèles avec d'autres démarches similaires ou avec des théories existantes. Par ailleurs, l'artiste connaissait forcément l'existence dudit ouvrage, puisque dans une lettre datée du 5 mars 1997, le conservateur en chef du Musée national des beaux-arts du Québec (alors le Musée du Québec), Yves Lacasse, en fait mention à Leduc. Ce dernier lui répond quelques jours plus tard qu'il tentera de se le procurer (Fonds d'archives Thérèse et Fernand Leduc). Pourtant, rien n'indique qu'il l'a lu ou non, et Gilles Lapointe n'en fait pas mention dans son *Catalogue général de la bibliothèque Leduc-Renaud* (2007). Malgré ces incertitudes, l'ouvrage est retenu pour sa qualité de synthèse et pour ses analyses qui ajoutent une dimension spirituelle et mystique au matérialisme et formalisme des œuvres abstraites, ce qui rejoint par ailleurs nos a priori au sujet des microchromies : une œuvre qui se situe au-delà d'une problématique strictement picturale.

Dans cet ordre d'idée, le texte de Wassily Kandinsky *Du spirituel en art et dans la peinture en particulier* (1989 [1954]) offre une lecture intéressante dans le but de lier l'art abstrait et la spiritualité en général. De plus, par leurs dimensions et leurs effets, les œuvres microchromiques de Leduc peuvent être associés à la notion du sublime, concept résumé et analysé par époque par Philip Shaw dans *The Sublime* (2006), et qui apporte aussi une dimension théorique importante. Le paysage et le sublime étant des éléments qui ponctuent l'œuvre de Leduc, un détour par les théories et les œuvres du romantisme du 18<sup>e</sup> siècle est de mise, ce qu'offre Robert Rosenblum dans *Peinture moderne et tradition romantique du Nord* (1996). Bien que l'artiste sente une certaine connivence avec ce courant et avec l'impressionnisme, picturalement nous établissons surtout un lien entre ses œuvres et

l'expressionnisme abstrait américain par le dépouillement et par la spiritualité dont témoignent ses œuvres. Ainsi, nous abordons le paysage par ce que l'artiste nous a laissé : ses œuvres et ses textes. La notion du sublime, bien que Leduc ne la mentionne qu'indirectement, nous permet de l'inscrire dans une tradition artistique tout en proposant une lecture plus théorique. En effet, en considérant le sublime comme disposition à la création et comme sentiment véhiculé par l'œuvre elle-même, nous pouvons puiser dans les théories de l'art abstrait expressionniste auquel Leduc fait parfois allusion. Par cette association plastique, nous saisissons aussi l'importance de la couleur dont Leduc discute abondamment dans ses écrits, parfois en faisant référence à Barnett Newman et à Mark Rothko, mais aussi, et principalement, à des théoriciens tels que Goethe, Joseph Albers, Johannes Itten et Albert Henry Munsell. Dans le cadre de ce mémoire, il sera donc question de retenir le plus important de ces théories sur la colorimétrie et l'interaction des couleurs afin de comprendre les microchromies.

Bien que cette étude souhaite d'abord et avant tout traiter des microchromies, certaines sources antérieures à leur production doivent être analysées dans le but d'en révéler les continuités. Ceci concerne évidemment toutes les recherches sur l'automatisme et le surréalisme, sur *Refus global* et les expositions, sur les révolutions sociales et artistiques des années 1940 et 1950, mais une étude vient nuancer tout cela. En effet, Éric Martin Meunier et Jean-Philippe Warren proposent une histoire différente de ces décennies marquantes pour le Québec. Dans *Sortir de la « Grande noirceur ». L'horizon personnaliste de la Révolution tranquille* (2002), les sociologues offrent une relecture de la présence de la religion et de sa participation à l'avènement de la Révolution tranquille. Cette action a toujours été laissée de côté, voire ignorée par l'Histoire tant la méfiance des intellectuels progressistes à l'égard de la religion catholique est forte, occultant ainsi certaines données historiques importantes. Pourtant, les auteurs révèlent la présence active de la gauche catholique et de ses jeunes militants dans la révolution sociale antiobscurantiste de la période duplessiste qui a marqué la période d'après-guerre (1945-1960). Puisque cette philosophie semble bien présente dans la vie de Leduc, nos recherches tenteront d'approfondir les liens qui l'unissent à l'éthique personnaliste tout en vérifiant ce qu'il en retient au courant de son évolution spirituelle et artistique qui mènera à la création des microchromies à partir de 1970.

Souhaitant aborder l'œuvre de Leduc comme un cheminement continu, nous caractérisons sa démarche d'expérimentale, selon la définition donnée par David W. Galenson dans *Old masters and young geniuses* (2006 : 4), c'est-à-dire que l'œuvre en tant qu'ensemble n'est jamais terminée, car le but de l'artiste ne peut être atteint. Dans le cas particulier de Leduc, nous constaterons que, bien que son ambition demeure la même – celle de peindre la lumière – sa pratique se transforme sans cesse, laissant ainsi croire à l'observateur pressé que toutes ses propositions picturales se différencient drastiquement. Puisque notre hypothèse est, au contraire, d'y voir un cheminement, ou une « rythmique du dépassement », si l'on veut reprendre les mots de l'artiste (dans Beaudet 1981 [1947] : 39), l'approche de Galenson nous semble adaptée à notre propos. Les artistes expérimentaux « considèrent la production d'une peinture comme un procédé de recherches dans lequel ils visent à découvrir l'image en formation ; ils croient généralement que l'apprentissage est plus important que l'œuvre finale »<sup>6</sup>. Pour Leduc, l'important est d'explorer, d'expérimenter et, surtout, de ne jamais cesser de chercher : s'il parvient à un résultat, il ne le satisfait qu'un instant et, déjà, il est à la recherche d'une nouvelle méthode qui saurait mieux répondre à son appel artistique.

## **Présentation des chapitres**

La théorisation des œuvres des années 1970 et suivantes de Fernand Leduc se base, pour le besoin de ce mémoire, sur quatre études de cas d'œuvres microchromiques. Dans le premier chapitre, nous proposons donc une analyse formelle tout en tentant des approches théoriques afin de comprendre les problématiques que le peintre cherche à résoudre. Ces analyses permettent d'élaborer un vocabulaire propre aux recherches plastiques de Leduc tout en présentant, dès les premières pages, le corpus d'œuvres qui a amorcé les présentes recherches.

Afin de contextualiser les microchromies dans l'œuvre de l'artiste, nous nous penchons ensuite sur le cheminement de Leduc en l'inscrivant au sein de l'automatisme québécois. Basé

---

<sup>6</sup> Nous traduisons : « *consider the production of a painting as a process of searching, in which they aim to discover the image in the course of making it; they typically believe that learning is a more important goal than making finished paintings* ».

principalement sur les écrits du peintre, ce chapitre pose les bases de la carrière de Leduc : son éducation religieuse, sa rencontre avec Paul-Émile Borduas, puis avec Jean Bazaine, son souci de l'ordre, ainsi que son orientation vers l'art abstrait. Nous proposons aussi une étude de l'éthique personnaliste et de son impact plus ou moins direct sur la production des automatistes en général et de Leduc en particulier. Nous serons ainsi en mesure de jeter un regard nouveau et nuancé de l'avènement de l'art vivant au Québec et de la démarche de Leduc.

Enfin, le troisième et dernier chapitre propose une étude du cheminement artistique axé sur l'ordre et la dédramatisation de l'œuvre. À la lumière des rencontres et des nouvelles aspirations de Leduc, nous constaterons l'évolution de son art et de sa philosophie. Nous serons en mesure, après la synthèse des second et troisième chapitres, d'établir ce qu'aurait retenu ou non l'artiste de tous ces mouvements artistiques et spirituels dans le but de valider l'hypothèse théorique qui découle de notre analyse des microchromies ou, au besoin, de la nuancer.

## Chapitre 1: Les microchromies : quatre études de cas

La production plastique de Fernand Leduc connaît un tournant important au courant de l'année 1970 avec l'apparition des microchromies. Cette pratique unique, que nous expliciterons dans ce chapitre et que nous contextualiserons dans les suivants, est la proposition la plus poussée de l'artiste concernant sa volonté de peindre la lumière. Œuvres d'apparence monochrome, les microchromies peuvent être perçues comme l'aboutissement d'un cheminement de plus de trente ans. Pourtant, chacune des œuvres répond à une problématique renouvelée : la technique proposée par Leduc n'est pas une fin, mais un nouveau commencement qui alimentera toute sa production jusqu'à la fin de sa vie en 2014. Afin de bien saisir le sens de ces œuvres et d'identifier les différentes problématiques mises en œuvre par Leduc, nous définirons, dans un premier temps, cette pratique particulière à l'aide des écrits de l'artiste et d'un cadre théorique précis. Puis, dans un second temps, nous proposons d'analyser quatre microchromies : *Microchromie 70 Z.L, rose Thyrien* (1970), *Exaltation chaud-froid* (1973), *Microchromie, gris puissance*<sup>6</sup> (1977) et *Triptyque Mic. Pietra Bianca* (1988). Ce corpus a été choisi principalement pour les propositions esthétiques qu'il fournit et afin d'illustrer que, bien que chacune des œuvres propose une solution à un problème commun, celui de peindre la lumière, elles font aussi état d'une recherche constante et d'un cheminement jamais achevé. De plus, notre volonté étant de rendre la plus accessible possible cette pratique, nous avons limité nos choix aux œuvres appartenant au Musée national des beaux-arts du Québec et qu'il est possible d'observer<sup>7</sup>. Notons aussi que, bien que notre analyse ne comprenne que quatre microchromies et que la dernière date de 1988, toute cette production a pris fin beaucoup plus tard : Leduc poursuit sans cesse ses recherches.

---

<sup>7</sup> À l'exception de *Triptyque Mic. Pietra Bianca*, toutes les microchromies analysées dans ce chapitre sont exposées en permanence dans la salle dédiée à l'artiste. Par ailleurs, la grande majorité des œuvres dont il sera question dans ce mémoire s'y retrouve aussi exposée.

Trois décennies de recherches plastiques, de dépouillement et d'ascèse amènent Fernand Leduc, en 1970, à réaliser ce qui l'a toujours animé : une œuvre dont la vibration lumineuse est à la fois son sujet et sa matière. Une œuvre qui, finalement, est dépouillée de tensions et de drames, baignée d'une lumière ambiante et jaillissante : la lumière fait éruption du tableau et n'est pas que projetée sur celui-ci. Il ne s'agit pas de peindre un effet lumineux à la manière d'un clair-obscur, mais bien de peindre un tableau qui, à la fois, capte la lumière et la diffuse. Leduc raconte dans le documentaire de Mario Côté (2013) que ce défi lui est révélé lors de sa visite de l'exposition dédiée à Josef Albers à la fin des années 1960<sup>8</sup> où étaient présentés ses carrés : des œuvres dans lesquelles des carrés colorés aux teintes similaires ou opposées se superposent. Véritables illustrations de *L'interaction des couleurs* (première publication en 1963), livre qui condense son enseignement de la colorimétrie, ces œuvres troublent la perception des spectateurs par des jeux infimes de valeurs et de teintes. Selon Albers, la couleur est relative : une couleur se perçoit différemment selon son emplacement, sa qualité et ses articulations avec les autres couleurs et formes (1974 [1963] : 18). Puisqu'il constate que les couleurs « se présentent en flux continus qui sont en liaison constante avec un voisinage changeant et des conditions générales changeantes », il fait de l'interaction des couleurs, ou de la « confrontation de couleurs » l'objet de son étude, de son art et de son enseignement (1974 [1963] : 23). Albers explique aussi que « seule une minorité sait différencier le clair du foncé dans des intervalles rapprochés quand ce caractère est obscurci par des teintes contrastantes ou par des intensités de couleurs différentes » (1974 [1963] : 33). Ce contraste est d'ailleurs au cœur des propositions picturales de Fernand Leduc : une teinte altérée par une autre, une couleur masquée par une autre d'une intensité différente. Des « carrés » de Josef Albers, Leduc conserve donc l'enseignement des interactions des couleurs tout en y ajoutant une nouvelle problématique, comme il l'explique à Gilles Toupin (dans Beudet 1981 [1979a] : 287) : « Ce que j'ai voulu faire, explique-t-il, c'est supprimer les trois ou quatre carrés d'Albers et garder la lumière ». S'amorce ainsi l'aventure vers les microchromies :

---

<sup>8</sup> Leduc précise dans le documentaire de Mario Côté (2013) que cette exposition était présentée au Guggenheim de New York. Il est aussi probable qu'il s'agisse de l'exposition « Op Art » présentée au Metropolitan Museum of Art en 1965 (Honeycutt 2013 : 15).

J'avais toujours cette préoccupation de rapprocher les plans jusqu'à ce qu'ils se confondent presque totalement. Puis, une fois l'espace complètement éliminé, la forme le sera aussi. Il ne restera que la restitution de la lumière, sans le support d'un espace de formes, de volumes. Ce sera la microchromie. (Leduc dans Beaudet 1981 [1977] : 203)

Ces quelques lignes résument toute sa pratique artistique, tout son cheminement pictural vers la libération de la lumière : abolition de la figuration, suppression des plans, disparition de la forme et apparition de l'essentiel et du spirituel.

L'espace pictural ainsi vidé de toutes références, l'œuvre est difficile à saisir. En fait, devant une microchromie, le premier réflexe est de penser qu'il s'agit d'un monochrome, mais ce n'est pas le cas, puisque, comme l'explique Leduc, la toile « révèle à l'attention du regard une structure formelle et colorée sous-jacente de relations extrêmement ténues (équivalence musicale : 1/4, 1/8, 1/16, 1/32, 1/64... de ton) d'où *microchromies* » (Leduc dans Beaudet 1981 [1972] : 191). L'étymologie du mot *microchromie* lui-même nous permet déjà de saisir le sens de ces œuvres. En effet, le préfixe *micro* signifie « de petites dimensions » et le suffixe *chromie* fait référence à la couleur, donnant ainsi une définition apparentée à « couleur microscopique » ou « petites couches de couleurs ». La référence musicale que donne Leduc est d'ailleurs tout à fait adéquate à sa production picturale : les tonalités sont altérées, les couleurs sont nuancées et permettent à l'artiste de les appliquer en couches transparentes. Il est, par ailleurs, intéressant de constater que, pour Leduc, le vocabulaire musical et artistique est similaire. Dans le documentaire réalisé par Mario Côté (2013), le peintre le mentionne clairement : « des annotations, des nuances, une sorte de digression et ainsi de suite. Il y a une sorte de langage musical et pictural en même temps ». Plus tard, il parle aussi de l'harmonie comme but de toute création artistique, qu'elle soit musicale ou picturale. Nous pouvons donc ici proposer une lecture commune à la musique et aux microchromies : une écoute attentive de tous les sons, une immersion dans une foule de tonalités variées. Dans le cas particulier des microchromies, il serait plus juste de dire, en conservant la lexie musicale, que l'artiste recherche un seul son qui contient intrinsèquement toute une harmonie :

Je suis peut-être comme le musicien qui tente d'écrire une note qui soit à elle-seule toute une symphonie, une sorte de OM emprunté aux thibétains [*sic*]. Le rêve de l'artiste serait-il de faire un tableau qui résonne comme un gong avec une note qui s'étend ? Ce n'est pas le vide; c'est un silence irradiant [*sic*], un silence actif. (Leduc dans Beaudet 1981 [1979b] : 286)

L'allure vide de l'œuvre est en fait la présence de la lumière, substance éthérée, évanescence et, ironiquement par le fait même, irréprésentable. Le silence de l'œuvre nous invite à la contemplation, à l'observation dans un calme presque méditatif : l'absence de tensions apparentes donne une sensation de sérénité. Notons tout de suite que cette notion de contemplation est de près rattachée aux théories romantiques du paysage et, par extension, au sublime. Ces théories sont, effectivement, présentes dans les microchromies, mais de manière inégale : nous précisons ce point sur le sublime et le paysage lors de l'analyse de *Triptyque Mic. Pietra Bianca*, œuvre qui illustre beaucoup mieux ces concepts. L'analyse formelle sommaire de chacune des œuvres choisies nous permettra de constater l'étendue des problématiques que Leduc tente de résoudre à l'aide de ses microchromies et d'en comprendre les solutions proposées.

### **1.1. *Microchromie 70 Z.L., rose Thyrien***

Créée parmi les premières microchromies en 1970, *Microchromie 70 Z.L., rose Thyrien* (fig. 1) nous servira de base à l'analyse et à la compréhension de cette démarche particulière. D'abord, le titre est évocateur : il indique clairement qu'il s'agit d'une microchromie, l'année de création, 1970, son sujet, *Z.L.*, qui signifie « zone de lumière » et la principale teinte utilisée, ici un rose légèrement violacé. Nous percevons assez aisément une forme sombre au fond de l'œuvre : celle qui génère ladite microchromie. Cette toile de dimensions plutôt classiques attire le regard d'abord par sa couleur vive, puis par les formes sombres ensevelies sous les couches de matière colorée. Celles-ci sont disposées vers les extrémités de la toile et leur aspect ondulé crée une illusion de vague mouvante. Le choix d'accrochage de *Microchromie 70 Z.L., rose Thyrien* participe d'ailleurs à la révélation de ces formes microchromiques : disposée sur un mur de couleur gris foncé, l'œuvre semble encore plus contrastée. Le rose vif est d'ailleurs un choix somme toute inusité : l'artiste n'utilise que très peu cette couleur. Le contraste en est ici augmenté, car la toile provoque un véritable étonnement, une surprise chez le spectateur.

D'autres microchromies ne sont distinguables que par leur titre éponyme : la forme sous-jacente est parfois si atténuée que nous pouvons croire à un monochrome. Or, toute la

pratique de Leduc, à partir de la découverte de la première microchromie en 1970, est basée sur ce type de technique picturale : que ce soit une œuvre seule, un triptyque ou un polyptyque, chacune des toiles recèle une forme cachée ténue, à quelques exceptions près<sup>9</sup>. Chaque œuvre en soi est une étude de la lumière à différents degrés, sous différentes teintes et soumise à des problématiques particulières. Dans un souci de précision du vocabulaire et d'établissement d'une lexie propre à cette méthode, nous choisissons de définir le terme « microchromie » à la fois en référence à l'œuvre éponyme et à la forme sous-jacente.

La méthode de Leduc afin de parvenir aux microchromies est somme toute assez simple : l'artiste crée ce qu'il nomme des « laits » d'acrylique qu'il étend au rouleau sur une forme arbitraire, mais qui s'inscrit toujours dans son vocabulaire esthétique, préalablement peinte dans une tonalité similaire. En somme, il peint une forme non déterminée dans une teinte, ici un *rose Thyrien*, sur laquelle il applique des couches de la même couleur, mais aux tonalités atténuées et des valeurs complémentaires, créant ainsi une « forme aux tracés colorés anguleux de couleurs complémentaires [qui] se trouve dorénavant enfouie sous une quantité de fines strates d'acrylique qui en atténuent la résonance, jusqu'à l'obtention d'une couleur apparemment uniforme en surface » comme l'indique Michel Martin (2006 : 24). Chaque œuvre possède un nombre impressionnant de couches; l'artiste applique ses laits « dix à douze fois par jour, pendant un mois entier » (Le Bihan 1977 : 7), chacune séchant à plat, et afin de s'assurer de l'homogénéité de la surface, chacune étant apposée plus ou moins aléatoirement à la verticale et à l'horizontale. Dans l'entretien filmé accordé à Mario Côté (2013), Leduc précise que les microchromies demandent, effectivement, un travail physique particulier : il faut tourner la toile afin d'appliquer uniformément les laits acryliques et, couche après couche, elle s'alourdit, rendant ce travail de plus en plus difficile<sup>10</sup>.

Ainsi masquée, la forme prend des allures d'image cachée, voire d'image double : un jeu perceptif, à la limite hallucinatoire, s'établit entre la forme du fond et l'avant-plan d'apparence monochrome. D'ailleurs, la première microchromie s'est révélée par hasard, un

---

<sup>9</sup> Leduc produit certaines sérigraphies dans les années suivantes qui reprennent des préoccupations artistiques antérieures, notamment les questions de *Chromatisme* et de plasticisme (chapitre 3). Il produit aussi une série de sept tapisseries (*Les sept jours*) réalisées en 1973 aux ateliers Pinton-Felletin à Aubusson en France.

<sup>10</sup> Il est à noter que, lors du tournage de ce documentaire, Fernand Leduc est âgé de quatre-vingt-dix-sept ans.

peu à l'image d'un jeu de perceptions et d'illusions. À plusieurs occasions<sup>11</sup>, l'artiste raconte que c'est sa fille, Isabelle Leduc, qui aurait été la première à véritablement « voir » la forme microchromique. Croyant voir bouger l'œuvre, elle confirmait à Leduc qu'il était sur la bonne piste, qu'il avait « découvert » quelque chose. Notre expérience des microchromies témoigne aussi de cette impression cinétique, puisque la forme sous-jacente semble se détacher de l'arrière vers l'avant-plan. Si de prime abord les nombreuses couches de laits acryliques masquent une forme sous-jacente, elles semblent ensuite être transpercées par cette même forme enfouie : les couches apparaissent alors comme un fond, et non plus comme l'avant-plan. Une illusion d'optique est ainsi créée : l'œuvre, après un certain temps d'observation, semble se mouvoir, son arrière et son avant-plan s'interchangeant constamment sous notre regard. Dans le cas de *Microchromie 70 Z.L., rose Thyrien*, il faut le souligner, la forme sous-jacente est plutôt évidente et l'illusion d'optique en est quelque peu atténuée, car l'œil n'a pas réellement besoin de s'adapter à la lumière de l'œuvre ou à sa couleur : la microchromie est visible dès le premier regard. Il n'en demeure pourtant pas moins que, si nous contemplons un moment l'œuvre, l'impression cinétique deviendra de plus en plus présente, comme si l'image cachée sous toutes ces couches de peinture venait s'imprimer sur notre rétine et que notre œil ne voyait plus que cette forme aux couleurs plus sombres.

L'œuvre contient ainsi des ambiguïtés spatiales et des sensations de mouvements un peu à la manière de l'« op art » ou de « l'art optique » des années 1960. Cette forme abstraite de l'art est généralement conçue par la répétition de formes géométriques colorées, créant un espace entièrement perceptif et sensitif. Bien que Leduc n'emploie pas la répétition des formes et des couleurs dans ses microchromies, celles-ci, par l'impression de mouvement, peuvent s'apparenter à l'art optique. Par ailleurs, le travail théorique et artistique de Josef Albers est souvent cité comme précurseur du mouvement, établissant d'emblée une certaine parenté avec Leduc qui admire son travail. Notons aussi que cette illusion n'est pas sans rappeler un exercice proposé par Léonard de Vinci, qui consiste à regarder les craquelures d'un vieux mur assez longtemps pour que s'y dessine des formes, exercice que reprendront les surréalistes

---

<sup>11</sup> Notamment dans le documentaire de Mario Côté (2013) et dans l'ouvrage de Lise Gauvin (1995).

dans les années 1920 et qui peut aussi s'apparenter à l'approche automatiste dont il sera question dans les prochains chapitres. L'exercice de base créé par De Vinci est ainsi rapporté par François-Marc Gagnon (1998 : 31) : « Va près d'un vieux mur de pierre. Regarde-le longtemps; petit à petit tu y verras se dessiner des êtres et des choses. Tu découvriras ainsi un sujet de tableau à toi ». Salvador Dali, inspiré par l'exercice de De Vinci, explique la technique de la paranoïa critique comme étant une « méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes » (2002 [1930] : 184). Il met ainsi l'accent sur le pouvoir d'interprétation dans le but d'objectiver les images créées par l'inconscient du peintre plutôt que sur la simple traduction picturale insensée d'un univers imaginaire. Cette méthode délirante et objective est par ailleurs définie par Paul-Émile Borduas dans ses « Commentaires sur des mots courants » (2010 [1948b] : 131) comme une « surface dont la vue prolongée sert à fixer les phantasmes en une vision claire », accentuant le caractère sinon ordonné, du moins cohérent de ladite méthode basée sur l'hallucination visuelle. L'expérience véritable d'une microchromie donne, effectivement, cette impression d'être devant une œuvre qui se construit lentement sous notre regard tout en créant une sensation délirante : celle de voir des formes qui, de prime abord, n'apparaissent tout simplement pas dans l'œuvre, mais qui, soudainement, se détachent des tréfonds de la toile pour venir occuper tout l'espace. S'il s'agit ici d'une observation et non pas d'une méthode d'analyse précise, c'est-à-dire qu'il n'existe pas nécessairement de liens concrets entre les microchromies et l'écran paranoïaque provenant des écrits de Leduc, nous savons toutefois que l'artiste a connaissance de cet exercice du vieux mur de De Vinci depuis sa période automatiste et sa rencontre avec Borduas, celui-ci en ayant pris connaissance depuis au moins 1942 (Gagnon 1998 : 31). De plus, notre expérience des microchromies et notre connaissance de la pratique hallucinatoire nous permettent d'observer une similarité ou, du moins, un certain transfert avec l'écran paranoïaque, établissant de ce fait une continuité avec les premières œuvres de l'artiste. Ici, le peintre n'utilise pas l'écran paranoïaque comme moyen de création ou de libération de l'inconscient : il invite plutôt le spectateur à en faire l'expérience par la présence de cette forme fantomatique qui se construit sous ses yeux. L'œil attentif et patient découvre une ligne enfouie, puis une forme masquée et une autre : le fond se dessine lentement et vient à la surface, brouillant ainsi la première impression monochrome de l'œuvre.

À partir de ces observations sur l'hallucination et sur la cinétique des formes microchromiques, nous constatons que la pratique de Fernand Leduc produit un certain vertige perceptif. En effet, l'expérience visuelle d'une microchromie s'apparente à un sentiment vertigineux : la frontière entre l'avant et l'arrière-plan n'est plus et le spectateur perd ses repères puisque les deux espaces se confondent. Plus encore, les plans s'interchangent : l'avant devient l'arrière, le fond se place devant, la surface plane se matérialise dans l'espace. Le spectateur n'est plus certain de voir véritablement, de *croire* ce qu'il voit : il est dans le vide. Leduc, dans *Microchromies II* explique que c'est d'ailleurs dans cet état de vertige qu'il est parvenu à créer ses premières microchromies :

La plongée dans l'inconnu me paraît être la disposition essentielle pour traquer les hasards de l'aventure [...] Un artiste, ou tout autre individu qui assume une continuité dans ses activités de chercheur, est amené parfois à se confronter à une interrogation ultime, un inconnu total. Alors la terre s'ouvre sous ses pieds, il est suspendu dans le vide, c'est le vertige ! (dans Beudet 1981 [1977] : 205-206)

Ce texte de 1977 met l'accent sur la nécessité, pour l'artiste, d'abandonner ses repères afin de toujours demeurer dans un état d'éveil dans le but de parvenir à une proposition artistique « vivante ». Pour Leduc, cet objectif est de peindre la lumière, mais afin d'y parvenir, il doit impérativement s'y abandonner, s'y laisser conduire par instinct et dans un sentiment de vertige constant. Si cette disposition semble être totalement adéquate aux microchromies tant le vertige est saisissant pour l'observateur, Leduc utilisait pourtant les mêmes termes vingt-quatre ans plus tôt pour décrire ses œuvres automatistes. En 1954, dans un documentaire intitulé *Artist in Montreal* (Palardy 1954 : 19 min 52 s), il affirme que, lorsqu'il peint, il ressent un grand vertige et son collègue Ulysse Comtois ajoute à cette réponse que la volonté de l'art est la transmission par la toile de ce vertige ou de cette exaltation<sup>12</sup> au spectateur, établissant de ce fait une certaine continuité entre les œuvres automatistes et les microchromies, et ce, malgré leurs grandes différences plastiques. Nous constaterons, par ailleurs, que ce vertige occupe une place importante dans la production de Leduc, et ce, même si son but est de peindre une œuvre dépourvue de tension. Un peu à la manière des peintres

---

<sup>12</sup> Cherchant la traduction anglaise la plus fidèle du mot « vertige », Ulysse Comtois propose de le traduire en « *elation* » qui peut être interprété comme « exaltation ».

romantiques de la fin du 18<sup>e</sup> siècle, son œuvre force le spectateur à la contemplation et à la pleine conscience de sa personne si petite dans un monde qui le dépasse largement.

Les constats tirés de notre analyse de *Microchromie 70 Z.L., rose Thyrien* permettent de comprendre le fonctionnement général des microchromies. Nous constaterons, au fil des trois prochaines analyses que, bien que les œuvres postérieures à 1970 soient des microchromies, chacune répond à une problématique particulière et propose une réponse, du moins une hypothèse, basée sur cette technique.

## **1.2. Exaltation chaud-froid**

Ce polyptyque de six toiles (fig. 2) est plus complexe, mais, à la base, fonctionne de la même manière que *Microchromie 70 Z.L., rose Thyrien* : chaque toile possède une forme cachée qui se révèle lentement à nos yeux. Par contre, ces formes sous-jacentes sont moins visibles, plus subtiles que dans la microchromie simple. Cette différence peut s'expliquer de deux manières : d'une part, l'œuvre est formée de toiles aux couleurs vives plutôt opaques et, d'autre part, l'agencement des six panneaux colorés rend difficile, dans son ensemble, la révélation des microchromies. Il faut, effectivement, connaître préalablement le fonctionnement (ou la simple existence) de la forme microchromique afin de comprendre l'œuvre en son ensemble. Nous trouvons aussi des explications à ce sujet dans *L'interaction des couleurs* d'Albers, puisqu'il démontre justement qu'une couleur donnée, selon sa disposition, peut être influencée par une autre couleur ou qu'elle peut influencer une autre couleur. Deux carrés de mêmes dimensions placés sur un fond de couleurs distinctes (blanc et noir, par exemple) donneront l'illusion d'être différents selon l'influence de l'un (carré) et de l'autre (fond) (Albers 1974 [1963] : 28). Ce constat est aussi vrai de la luminosité : une teinte foncée aura plus ou moins d'influence sur une teinte plus pâle selon les rapports entre les deux couleurs (complémentaires, primaires, froides, chaudes, etc.). Nous constatons que les microchromies illustrent ces deux conclusions tirées par Albers et peuvent, dans une certaine mesure, nous aider à comprendre pourquoi quelques formes sous-jacentes sont plus faciles à déceler que d'autres. À cet effet, nous observons que la forme cachée de *Microchromie 70 Z.L., rose Thyrien* est rapidement repérée par l'œil, car le contraste entre les deux teintes est

grand, mais aussi, nous croyons, parce qu'il s'agit d'une couleur composite. Il semblerait que, dans le cas présent, l'œil soit en mesure de capter les tonalités plus facilement, car il perçoit le mélange optique comme s'il percevait les couleurs contenues dans le rose. Au contraire, percevoir la microchromie dans un jaune, couleur primaire, s'avère beaucoup plus ardu que dans un mauve, couleur composite. L'artiste ne nous laisse aucune documentation à ce propos, aucune trace tangible de ce désir d'étudier comment l'œil réagit à une microchromie selon sa couleur, mais l'expérience visuelle véritable d'une œuvre telle qu'*Exaltation chaud-froid* nous permet d'y déceler une étude plus formelle, des essais plus théoriques dans la lignée de l'enseignement de Josef Albers et des Plasticiens québécois.

Les six panneaux de l'œuvre possèdent au moins une forme masquée aux contours parfois ondulés, parfois anguleux, plus ou moins visibles. Si celles dans les toiles du haut – violet, bleu et vert – sont rapidement perçues, celles du bas de l'œuvre demandent un plus long moment d'observation. Lorsque nous nous retrouvons devant cette œuvre, il faut impérativement se mouvoir constamment afin de déceler les formes cachées dans les panneaux aux couleurs chaudes : le jaune est particulièrement ardu. Nous avons été en mesure de voir la microchromie après plusieurs tentatives, en nous plaçant le plus près possible dans l'angle gauche de l'œuvre<sup>13</sup>. Quant aux formes elles-mêmes, nous constatons qu'elles participent à l'élaboration du vocabulaire de Leduc et, ce faisant, établissent un certain continuum. En effet, nous remarquons que les formes microchromiques de *Microchromie 70 Z.L.*, *rose Thyrien* et d'*Exaltation chaud-froid* présentent à la fois des courbes et des angles, tout comme les formes contenues dans les « chromatismes », propositions plastiques que Leduc explore à partir de la seconde moitié des années 1960. Une œuvre telle que *Chromatisme bleu-vert persan* (fig.3), par exemple, témoigne de cette conception des formes dans le langage plastique de l'artiste : les figures semblent plus organiques que géométriques, en plus de présenter une palette de plus en plus réduite, et créent, en ce sens, une constance, une répétition formelle avec certaines microchromies.

---

<sup>13</sup> Cet exercice rappelle d'ailleurs le jeu de l'anamorphose mis en œuvre par Hans Holben le Jeune dans *Les ambassadeurs* (1533) où les spectateurs sont invités à modifier leur manière d'observation afin de découvrir l'image d'un crâne.

Par la complexité de sa lecture, le polyptyque *Exaltation chaud-froid* nous amène donc à nous questionner sur notre propre perception par la présence de la microchromie (forme cachée) et par le rapport entre chacune d'elles. Si la microchromie est en soi un défi perceptif, l'amalgame de six est une véritable aventure visuelle et plastique. Effectivement, le polyptyque doit être doublement lu et analysé afin de saisir le but de l'artiste, car il s'agit de bien plus qu'une juxtaposition de six microchromies simples; il est question d'une étude plastique sur l'interaction des couleurs chaudes et froides ainsi que des couleurs primaires, secondaires et complémentaires. En ce sens, cette œuvre rejoint les prémisses de l'abstraction géométrique et l'idéologie du groupe des Plasticiens de la fin des années 1950, groupe avec lequel Leduc entretient un langage plastique et une idéologie artistique similaire. L'artiste doit, selon Francine Couture, « élaborer un espace pictural non mimétique qui sera dégagé des impressions de profondeur, de gravitation ou de latéralité rattachées à la perpétuation d'un ordre illusionniste » (1993 : 79). Ce faisant, d'après Jauran et le *Manifeste Plasticien* (1955 : 1), son « destin est typiquement la révélation de formes parfaites dans un ordre parfait ». La peinture plasticienne québécoise est donc une sorte de prolongement du néoplasticisme européen du Bauhaus, avec des figures telles que Johannes Ittens et Josef Albers, et du mouvement De Stijl, avec Piet Mondrian et Theo van Doesburg, et une sorte d'écho aux préoccupations des artistes américains pratiquants un art *hard edge* tels que Mark Rothko et Barnett Newman. Or, un simple coup d'œil à certaines œuvres phares de ces mouvements démontre l'hétérogénéité de la pratique : si tous les artistes développent un art axé sur la géométrie, la couleur et le dynamisme, chacun d'entre eux apporte une solution différente à une problématique commune<sup>14</sup>. Si l'on se limite à l'histoire du plasticisme québécois, il suffit de regarder une œuvre des deux périodes pour constater que les objectifs plastiques ne sont pas les mêmes, qu'ils changent rapidement. Une œuvre de Jauran, nom d'artiste de Rodolphe de Repentigny aussi critique d'art et membre fondateur du plasticisme québécois, par exemple, s'oriente davantage vers la géométrie, vers les rapports de surface, tandis qu'une œuvre de Guido Molinari se préoccupe principalement du dynamisme et de la couleur. Fernand Leduc, dans une œuvre telle qu'*Exaltation chaud-froid*, met surtout l'accent sur les rapports entre les

---

<sup>14</sup> Ceci est aussi vrai de leurs prédécesseurs, les automatistes.

couleurs tout en conservant les particularités de ses microchromies, c'est-à-dire de capter et de dégager la lumière.

Afin d'illustrer notre propos et de bien saisir l'étude sur l'interaction des couleurs, nous nous référons à un tableau synthèse (Annexe 1, i) qui montre bien les rapports entre chacun des panneaux. Le polyptyque peut être séparé en plusieurs groupes. D'abord, les trois rectangles du haut sont dans le spectre des couleurs froides – violet, bleu et vert – tandis que ceux du bas sont dans des tonalités chaudes — jaune, orangé et rouge — tous en ordre soit de dégression des valeurs pour les couleurs froides, ou de progression de valeurs pour les couleurs chaudes. Ensuite, deux autres groupes de trois panneaux se répondent : celui des couleurs primaires – jaune, bleu et rouge — et celui des couleurs secondaires – violet, orangé et vert. Ainsi disposées, ces toiles forment de nouveaux ensembles, en paires cette fois, de couleurs complémentaires. Par conséquent, chacun des panneaux se trouve à la jonction de son complémentaire : violet et jaune, bleu et orangé, vert et rouge. L'œuvre en son ensemble est complexe, mais, questionné sur la dynamique de ce type d'œuvre, Leduc explique à Jean-Pierre Duquette :

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. (dans Beaudet 1981 [1976] : 204)

Ce passage, qui nous indique précisément la lecture de l'œuvre et le chemin qu'a emprunté l'artiste pour s'y rendre, nous permet aussi d'inscrire cette démarche dans la lignée plasticienne des années 1960. Ici, Leduc insiste sur l'aspect spontané de sa démarche qui semble, à première vue, assez froide, formelle, technique : l'artiste ne se donne pas, a priori, un but fixe, mais une problématique à laquelle il tente de répondre. Dans le cas d'*Exaltation chaud-froid*, il s'agit de créer un espace dynamique vibratoire entre des modules de valeurs colorées tout en conservant les formes jaillissantes microchromiques. Le peintre en arrive à proposer une étude plus large qu'un simple espace où les tonalités « vibrent » les unes sur les autres : en y ajoutant des valeurs progressives froides (haut) et chaudes (bas), Leduc parvient à

reconstruire « toutes les lois de complémentarité des couleurs ». La microchromie, présente dans chaque panneau, ajoute l'effet lumineux à l'œuvre : chaque module captant et projetant la lumière, le polyptyque devient par le fait même une étude colorée de la lumière. Nous croyons par ailleurs que le titre, comme celui de toutes les microchromies, est évocateur. En effet, il permet de cerner la problématique posée au-delà de l'interprétation visuelle. Si l'expérience de l'œuvre donne l'effet d'une étude sur la couleur et sur les valeurs complémentaires, la lecture du titre donne une interprétation supplémentaire : celle d'une étude des tonalités chaudes et froides. Cette précision est primordiale à l'analyse des œuvres microchromiques, particulièrement ce polyptyque, de Fernand Leduc qui travaille à partir de ces contrastes : ils sont précisément au cœur de sa démarche. L'exploration des rapports entre les tons chauds et les tons froids sera d'ailleurs retravaillée au courant des prochaines années.

### **1.3. *Microchromie, gris puissance*<sup>6</sup>**

Cette œuvre possède trente-six panneaux qui chacun recèlent une forme cachée sous-jacente. Plutôt que d'agencer des microchromies dans le but unique d'en faire une étude sur les couleurs primaires, secondaires, complémentaires, chaudes et froides, comme dans *Exaltation chaud-froid*, *Microchromie, gris puissance*<sup>6</sup> (fig. 4) propose une étude sur une tonalité lumineuse bien particulière : le gris. Cette œuvre est dense et immense : chaque panneau est une microchromie plus ou moins distinguable sous les nombreuses couches grisâtres aux tonalités variées et l'œuvre mesure 4,50 mètres de largeur par 2,60 mètres de hauteur. Le polyptyque est donc impressionnant tant par ses dimensions que par le gris lui-même, visuellement peu présent dans les autres œuvres de l'artiste. L'œuvre occupe d'ailleurs une grande partie de la salle dédiée à l'artiste au Musée national des beaux-arts du Québec : elle couvre, avec *Exaltation chaud-froid*, un mur complet. Le choix est par ailleurs judicieux, considérant que le polyptyque à six panneaux répond directement à *Microchromie, gris puissance*<sup>6</sup> par son agencement de couleurs. Effectivement, ces deux œuvres complexes sont construites selon le même schéma (Annexe 1, i) des rapports de couleurs et de tonalités, mais en plus d'« exalter » le chaud et le froid, l'artiste exalte ici le gris sous les différentes teintes

proposées préalablement dans *Exaltation chaud-froid*. Ainsi, l'analyse de la précédente œuvre est primordiale à la compréhension de cette gigantesque œuvre grise.

L'œuvre peut être divisée en six ensembles de six panneaux microchromiques et chacun des ensembles correspond à une tonalité grise particulière : en haut, les nuances froides (violet, bleu et vert), en bas, les nuances chaudes (jaune, orangé et rouge). Ces ensembles de six reprennent ensuite le même fonctionnement de l'œuvre en entier : les tonalités plus froides en haut et les tonalités plus chaudes en bas. Par exemple, le gris à la tonalité violacé, panneaux du coin supérieur gauche, est décliné en six nuances suivant cet ordre : violet, bleu et vert en haut, jaune, orange et rouge en bas. Il s'agit d'une véritable étude d'équilibre de la lumière, une sorte de travail pratique sur les théories d'Albert Henry Munsell, artiste et enseignant américain, où le gris est considéré comme couleur centrale, neutre. À ce sujet, Leduc précise :

Ces réalisations [des microchromies grises] 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 [*sic*] et foncé [*sic*] (blanc-noir) et celles de toutes les tonalités colorées. (Leduc dans Beudet 1981 [1980] : 221)

Le but est donc ici de trouver l'harmonie, c'est-à-dire un ordre équilibré, un point central qui ne demande à l'œil qu'une contemplation sereine, comme le dit Leduc lui-même : « D'une certaine façon, je désire dompter la couleur en éliminant le contraste » (dans Beudet 1981 [1979a] : 287). Par ailleurs, toute la pratique de Fernand Leduc suit ce cheminement vers la dédramatisation, vers une recherche constante d'un absolu lumineux paisible et serein<sup>15</sup>. Pour l'instant, précisons simplement que *Microchromie, gris puissance*<sup>6</sup> n'est pas l'unique œuvre qui s'oriente vers une certaine harmonie; elle en est peut-être l'aboutissement, mais elle s'inscrit aussi dans une rythmique que le peintre s'est imposée et dont il a suivi la trace tout au long de sa carrière de soixante-dix ans.

Nous qualifions « d'aboutissement » ce polyptyque parce qu'il constitue une synthèse de toutes les préoccupations esthétiques de Leduc à ce moment précis : *Microchromie, gris puissance*<sup>6</sup> condense les notions d'interactions de la couleur et répond au besoin de l'artiste de

---

<sup>15</sup> Bien qu'il recherche un absolu serein, ses œuvres contiennent toujours des effets sensoriels et émotionnels. L'œuvre n'est donc pas neutre ou vide de sensibilité : l'objectif de Leduc est de parvenir à une création lumineuse la moins dramatique possible.

peindre la lumière. Précisons par contre que le cheminement de l'artiste ne cesse pas ici. En effet, Leduc poursuivra sa quête encore plusieurs années, toujours en s'interrogeant sur des questions de peinture : son œuvre ne s'achève pas. Notons aussi que les formes microchromiques sont beaucoup plus difficiles à percevoir que dans les deux exemples précédents. Nous croyons en fait que l'artiste joue de moins en moins avec les formes en tant que telles, mais véritablement avec la couleur. En effet, nous nous sommes efforcées de repérer ces formes dans chacune des toiles, sans résultats convaincants. Bien que Michel Martin (2006 : 25) soulève que chacun des panneaux de l'œuvre conserve « une résonance équivalente à celle d'un élément unique », laissant ainsi croire à l'existence de la microchromie, que l'artiste lui-même traite de cette œuvre comme d'une composition de microchromies (dans Beaudet 1981 [1979b] : 285) et que le titre lui-même nous l'indique, nous observons surtout que le jeu perceptif mis en œuvre par Leduc concerne la superposition de matière colorée. Ce que nous voyons, ce ne sont plus des formes enfouies, mais plutôt des tonalités qui semblent surgir du fond de la toile : un gris jaunâtre qui tire vers le vert, un gris bleuté légèrement orangé, et ainsi de suite. S'il y a bel et bien une forme microchromique dans chacun des panneaux constituant *Microchromie, gris puissance*<sup>6</sup>, elle est véritablement enfouie. Ici se trouve sans doute la plus grande ambivalence de l'œuvre de Leduc : même si tout indique la présence d'une microchromie, celle-ci n'est pas toujours perceptible.

Dans ce même ordre d'idée, la lumière, matière éthérée, est aussi irréprésentable. Pourtant, en passant par le spectre gris, Leduc trouve une façon somme toute assez convaincante de la représenter. Afin d'aborder la représentation lumineuse de cette œuvre, nous devons nous référer au nuancier d'Albert Henry Munsell (Annexe 2, ii). Travaillant toujours dans le but de représenter la lumière, Fernand Leduc a créé ses premières microchromies qui répondent, par la présence d'une forme sous-jacente, à la lumière de la salle d'exposition. Suivant sans cesse cette voie, l'artiste s'est retrouvé à créer des œuvres plutôt plasticiennes, en étudiant directement le dynamisme entre diverses couleurs, comme *Exaltation chaud-froid*, tout en conservant ses formes microchromiques. Le résultat ne le satisfait toutefois qu'un temps. C'est à l'aide des théories de Munsell qu'il trouve une solution plus convaincante : le gris comme point central, comme degré zéro de la lumière, comme absolu. Parce que l'artiste souhaite réduire les contrastes au maximum, le gris semble être, en effet, une solution convaincante : situé entre le blanc et le noir, il est neutre et constitue ainsi

un filtre aux couleurs plus criardes. Le gris est aussi neutre au sens où il est la somme de toutes les couleurs complémentaires : il en est le point zéro, le point de rencontre. D'ailleurs, la technique utilisée ressemble à celle de la laque : après avoir créé la microchromie, Leduc applique de multiples couches d'acrylique grises afin de briser le contraste, atténuant les couleurs sous d'épaisses couches et créant une sorte de double microchromie par le fait même. L'idée d'irradiation est aussi un concept important pour l'artiste qui cherche non seulement à représenter la lumière, mais aussi, et surtout, à créer une œuvre de laquelle la lumière irradie. Le nuancier de Munsell est en ce sens une piste de lecture intéressante pour l'œuvre générale de Leduc et pour *Microchromie, gris puissance*<sup>6</sup> en particulier, puisque tous deux explorent les différents degrés de luminosité à partir d'une couleur donnée. Le système de colorimétrie de Munsell démontre qu'une couleur varie selon la quantité de blanc et de noir : un rouge foncé possède plus de noir qu'un rose pâle, par exemple. Cette constatation est somme toute simple : l'opposition entre l'ombre et la lumière. Munsell nous intéresse lorsqu'il montre que le centre véritable de toutes les couleurs recoupées est le gris, la jonction entre le blanc et le noir. Ainsi, une teinte qui se rapproche du gris aura tendance à s'atténuer, au sens où elle perd de la luminosité, mais aussi à se neutraliser : elle n'est ni vraiment foncée, ni vraiment pâle. Elle est limitrophe, idéale dans la démarche de Fernand Leduc qui se situe toujours à la limite du visible.

Dans un entretien mené par Gilles Toupin en 1979 (dans Beudet 1981 [1979a] : 287), deux ans après la création de *Microchromie, gris puissance*<sup>6</sup>, Leduc explique : « Le gris traité de la sorte me laisse entendre qu'il y a un gris absolu, le centre de la lumière d'où découlent toutes les qualités de gris allant vers le noir et le blanc. Je me représente cela comme une sphère qui aurait pour centre le gris absolu. Métaphoriquement, c'est la représentation du silence qui irradie ». La forme émerge, tout comme la lumière irradie : elle semble surgir de l'œuvre. La microchromie simple, comme *Microchromie 70 Z.L., rose Thyrien*, possède le même type d'effet hallucinatoire, comme il en a été question, mais dans ce polyptyque, par la présence de nombreuses microchromies et par leur agencement selon leurs tonalités, nous avons l'impression que la lumière en émane, comme si un aura lumineux rayonnait tout le long de la toile. Contrairement aux microchromies analysées précédemment, celle-ci cherche une lumière diffuse, calme, neutre, qui invite à une certaine contemplation. En effet, si la microchromie simple impressionne par sa forme cachée et si le polyptyque d'étude plus

formelle informe sur les rapports entre couleurs, cette œuvre de trente-six panneaux nous somme d'arrêter et, en quelque sorte, de l'écouter. Écouter quelque chose de muet, c'est tenter, dit Roland Barthes, de le « décoder [...] pour faire apparaître à la conscience le "dessous" du sens (ce qui est vécu, postulé, intentionnalisé comme caché) » (2002 : 343). Cela semble d'autant plus vrai dans une œuvre comme *Microchromie, gris puissance*<sup>6</sup>, puisque le peintre cherche à réduire autant qu'il se peut les excès, les cris, le bruit, afin de parvenir à une création silencieuse et modérée, en plus de cacher sans cesse une forme sous-jacente.

Notons ici l'aspect dénué de l'œuvre, le vide et le silence qui l'habitent. Devant *Microchromie gris puissance*<sup>6</sup>, le spectateur peut avoir l'impression de s'y sentir attirer, comme si la forme sous-jacente l'aspirait dans le centre de l'œuvre et qu'il était amené à demeurer silencieux, attentif. Robert Rosenblum, dans la première partie de son ouvrage *Peinture moderne et tradition romantique du Nord* (1996 : 14 à 44), propose des rapprochements éclairants entre les peintres romantiques du nord et de nombreux mouvements d'art moderne, particulièrement l'abstraction américaine. L'auteur demande en fait si ce n'est qu'une coïncidence « que la manière de [Joseph Mallord William] Turner d'isoler les éléments primordiaux de la nature – lumière, énergie, matière élémentaire – reparaisse dans le vocabulaire plus abstrait de Rothko, Pollock et Still » (1996 : 16). Cette volonté d'isoler les éléments essentiels est aussi présente dans la lexie picturale épurée de Fernand Leduc : un détail lumineux se transforme en macrocosme. En effet, nous le constaterons, l'artiste québécois a tenté, plusieurs fois lors de sa carrière, de représenter la quintessence de la nature et d'éveiller les sens du spectateur, de susciter une vive émotion face à cette abstraction, de faire sentir le silence serein.

Nous pouvons en outre constater que ce polyptyque est, en un sens, un ensemble des préoccupations formelles de Fernand Leduc. Toujours à la recherche d'un moyen de dédramatiser la peinture et de peindre la lumière, la couleur grise semble être, à ce moment précis de son parcours, une solution adéquate. Nous pourrions ainsi conclure cette analyse, mais la vérité est que Leduc n'est pas qu'un peintre formaliste : il est aussi un paysagiste. Bien qu'à première vue il n'est pas aisé d'affirmer un tel engouement pour le paysage dans *Microchromie, gris puissance*<sup>6</sup>, en effet peu ou pas d'éléments référentiels nous l'indique, Leduc s'inspire toujours des panoramas qu'il croise lors de ses voyages. Questionné sur l'avenir de sa démarche par Jean-Pierre Duquette en 1976 (dans Beaudet 1981 : 204), soit un

an avant la création de l'œuvre à l'étude, le peintre répondait rêver « de capter les qualités très particulières de la lumière grise de cette région, les brouillards de Champseru et de la plaine de Beauce ». Le gris s'est donc imposé dans sa démarche non pas uniquement comme solution formelle ou comme filtre neutralisant, mais aussi en réponse à l'ambiance des environs et à la lumière de la Beauce française où l'artiste séjourne entre 1976 et 1977. Cet apport de la lumière ambiante et du paysage local est d'ailleurs un élément que Leduc explore tout au long de sa carrière.

#### **1.4. *Triptyque Mic. Pietra Bianca***

L'œuvre *Triptyque Mic. Pietra Bianca* (fig. 5) est bien différente de celles analysées jusqu'ici : bien qu'elle reprenne la technique de la microchromie et des éléments assemblés en panneaux, elle n'est pas qu'une étude de la lumière, mais aussi, et surtout, une étude sur le paysage. L'œuvre nous permet ainsi d'établir une autre lecture théorique des œuvres de Fernand Leduc. Spécifions tout de suite que l'artiste affirme lui-même avoir toujours été paysagiste (Gauvin 1995 : 107), constituant ainsi un lien entre ses premières et ces dernières œuvres et démontrant une certaine constance dans son cheminement artistique. Au fil des prochains chapitres, nous constaterons, en effet, que le paysage est une notion importante pour Leduc tant dans sa période automatiste que plasticienne : il s'agit d'un concept essentiel à son évolution qui le mènera aux microchromies en général et à *Triptyque Mic. Pietra Bianca* en particulier – et plus loin encore. Avant d'aborder ce long cheminement, prenons le temps d'analyser cette dernière microchromie afin d'en dégager les raisonnements et les caractéristiques. Ici encore, le titre de l'œuvre est évocateur : il annonce trois panneaux, une microchromie (*Mic.* étant son abréviation) et indique son sujet, *Pietra Bianca*, signifiant « pierre blanche » en italien. Le triptyque est, de ce fait, blanchâtre, tirant sur le jaune très pâle. En regardant attentivement, nous pouvons y voir trois tonalités qui correspondent, par ailleurs, à la construction illusionniste d'un paysage : un tiers pâle vers le haut, un tiers foncé dans le bas et un dernier tiers limitrophe au centre. La moitié basse de l'œuvre semble plutôt unie : il ne semble, en effet, pas y avoir de figures cachées, à l'instar des panneaux de *Microchromie, gris puissance*<sup>6</sup>. Par contre, plus l'œil se dirige vers le haut du triptyque, plus il découvre certaines formes plus pâles. Dans les toiles extérieures, nous remarquons que des

lignes convergent vers un même point, créant une forme triangulaire. Dans le panneau central, nous percevons aussi quelques traces plus pâles, mais elles sont plutôt arrondies, comme des nuages. En observant l'espace entre le plus pâle et le plus foncé, nous décelons, dans la toile à notre gauche et celle au centre, d'autres formes triangulaires, des pics, en un sens<sup>16</sup>.

L'œuvre n'est donc pas qu'une microchromie blanche : elle représente un lieu réel ou, du moins, s'inspire de véritables montagnes de pierres blanches, les montagnes de Carrare en Toscane. Séjournant dans cette région avec sa femme, Thérèse Renaud, à l'été 1988, Leduc est fasciné par la réflexion de la lumière naturelle sur ces rochers de marbre blanc, sujet parfait dans sa recherche constante de la lumière. Bien que nous ayons surtout insisté sur les caractéristiques formelles et techniques des microchromies, il n'en demeure pas moins que, pour l'artiste, il s'agit souvent d'une manière de représenter les lieux où il se trouve, de s'en inspirer, de s'en imprégner, comme nous l'avons constaté : sa peinture a basculé vers le gris au moment même où il se trouvait, en 1977, dans la Beauce française, « un pays de brouillard où tout est souvent très enveloppé » (Leduc dans Beudet 1981 [1979b] : 285). D'ailleurs, Isabelle Leduc, fille de l'artiste, raconte qu'il apportait toujours de quoi dessiner ou peindre lors de ses voyages, non pas pour peindre sur le motif ou pour prendre des croquis des paysages étrangers de façon à en traduire une image ressemblante, mais dans le but de conserver le souvenir bien personnel d'une atmosphère particulière. L'exposition « Fernand Leduc : les étés. Pastels et acryliques » présentée en 2016 à la maison de la culture Marie-Uguay (3 septembre — 13 novembre 2016) en est d'ailleurs un témoignage émouvant. Un peu à la manière d'une photographie de voyage, l'artiste peint les endroits qui le marquent le plus, ceux qui l'émeuvent, ceux dont il veut se souvenir. Fasciné par la lumière de chacun de ces lieux, de la mer Méditerranée au Mexique, il tente d'en reproduire l'ambiance éthérée. Aucun élément référentiel n'y est représenté : seuls les titres indiquent les lieux réels. Dans un entretien mené par René Viau en 1979 (dans Beudet 1981 [1979b] : 285), Leduc explique avoir produit de nombreux « travaux de vacances au pastel ou avec des matériaux portatifs. Dans chacun de ces lieux, une osmose s'établit. L'artiste est baigné par une lumière

---

<sup>16</sup> La reproduction (figure 5) ne permet peut-être pas d'observer ces lignes de manière précise. Nous conseillons, afin de révéler ces formes, de modifier l'angle d'observation, de regarder de près l'image et, si possible, de modifier la luminosité (de l'écran ou de la pièce). Sinon, nous conseillons d'observer *Triptyque Mic. Pietra Bianca* en reproduction dans le catalogue *Libérer la lumière* du MNBAQ.

différente ». L'œuvre est ainsi inspirée de la lumière et de l'atmosphère du lieu où elle est créée : il ne s'agit pas, dans le cas qui nous occupe, que d'une simple réflexion sur les caractéristiques plastiques et formelles de la peinture ou de la couleur, mais bien d'une œuvre baignée d'une lumière véritable. Sans support référentiel, il est difficile d'y voir ces éléments : il faut connaître cette démarche et prendre le temps de contempler et de comprendre la microchromie devant nous.

Dans *Triptyque Mic. Pietra Bianca*, Leduc semble imaginer ces montagnes de marbre blanc entièrement baignées d'une lumière claire, créant une atmosphère teintée de jaune pâle, un espace où le ciel et la terre se confondent tant la lumière est vive et enivrante. En regardant des images de ces montagnes<sup>17</sup>, il est somme toute assez aisé d'établir des correspondances formelles entre celles-ci et l'œuvre : le blanc grisâtre des nuages se mêle à la blancheur du marbre, créant un univers presque entièrement monochrome. Ce sont les quelques reflets du soleil à travers les nuages se frappant à la pierre qui créent les diverses tonalités, ces formes « sous-jacentes de relations extrêmement ténues » dont nous parle Leduc (dans Beaudet 1981 [1972] : 191). Nous pouvons aussi y voir, par la technique de la microchromie, une représentation poétique de l'accumulation de sédiments, d'étages de pierres par la présence de nombreuses couches de laits d'acryliques posés sur les trois panneaux : une construction lente par superposition de matériaux. *Triptyque Mic. Pietra Bianca* est, en somme, une version quelque peu poétique du paysage de Carrare, une vision romantique, peut-être bien, qui traduit aussi l'élan spirituel de l'artiste. D'ailleurs, le fait d'avoir choisi le format triptyque, utilisé depuis des siècles pour orner les autels d'église, permet d'établir un certain parallèle avec la contemplation religieuse. Le sentiment admiratif et respectueux ressenti devant le triptyque microchromique n'est, en effet, pas sans rappeler la dévotion devant l'image religieuse : un sentiment envahissant et troublant, d'une beauté et d'une peur irraisonnables dues à l'effet de grandeur d'une telle image. Le triptyque, par son symbolisme et sa monumentalité — 175 centimètres de hauteur par 430 de largeur —, témoigne de cette élévation, de l'importance de la lumière pour l'artiste. Par ailleurs, Michel Martin, dans le catalogue du Musée national des beaux-arts du Québec (2006 : 26), considère ce tableau

---

<sup>17</sup> Figure 6.

comme un hommage « à la splendeur évocatrice de ces paysages italiens que [Leduc] chérit particulièrement », ce qui rend l'œuvre non pas religieuse, mais bien personnelle. Ainsi, l'œuvre traduit l'espace par une expérience sensorielle et personnelle du territoire : il s'agit d'un paysage réel traduit en une ode à la lumière, une vision tout à fait unique de ces montagnes. Nous croyons donc que le choix de ce format particulièrement connoté traduit en fait l'intention de l'artiste de créer un espace visuel immersif et panoramique dans lequel cohabitent matière (peinture) et esprit (méditation).

Fernand Leduc s'inscrit ainsi dans la lignée des peintres paysagistes à tendance abstraite. Nous pouvons bien sûr l'associer à une œuvre comme *Impression soleil levant* (1872) de Claude Monet ou encore à une œuvre telle que *Pluie, vapeur et vitesse* (1844) de Joseph Mallord William Turner, tous deux frôlant la frontière de l'abstraction par une peinture plus atmosphérique que réaliste. À ce propos, Denys Riout explique que « s'évanouit l'opposition entre le monde des formes palpables, stables, dont les contours peuvent être analysés par le tract et transcrits par la ligne, et celui des pures apparences visuelles, fugaces, changeantes, révélées par la lumière, traduites par des masses et des taches » (2006 : 130). Si pour ces deux peintres l'ambiance est plus importante que la représentation mimétique, il en va de tel pour Leduc. Il écrit d'ailleurs sentir une certaine parenté à l'impressionnisme, tant pour son rapport à l'image que pour sa volonté de créer un sentiment basé sur une impression. Il y voit, effectivement, la « première tentative vers une abstraction du motif en faveur d'une sensation uniquement fondée sur des rapports atmosphériques » (Leduc dans Beudet 1981 [1959b] : 171).

Il est aussi possible d'établir un lien entre Leduc et les peintres abstraits américains tels Barnett Newman et Mark Rothko qui travaillent la peinture en grandes étendues de couleurs (*colorfield*) : une teinte libérée des contraintes, mais une œuvre souvent à valeur symbolique, qu'elle soit religieuse, paysagiste, existentialiste ou spirituelle. L'œuvre de Leduc s'y apparente plastiquement, et l'approche matérialiste et ontologique de Rothko et de Newman pourrait aussi correspondre à la démarche de Leduc. En effet, la microchromie constitue aussi une affirmation de sa surface matérielle tout en s'ouvrant sur une dimension spirituelle et existentialisme de l'être : l'œuvre existe dans un temps présent, dans un espace bien réel qui

affecte le spectateur. Une précision doit par contre être soulevée ici : il ne semble pas que Leduc s'associe à l'expressionnisme abstrait, ni au *colorfield*, du moins au début. Il publie un texte, en 1955, intitulé *Borduas plaide pour un art international : le sien* (dans Beaudet 1981 [1955a] : 153) dans lequel il indique clairement refuser de se conformer à cette forme artistique ou, du moins, que la critique de Borduas envers les œuvres de l'époque, celles de plasticiens notamment, est injuste, sévère<sup>18</sup>. Le parallèle avec les œuvres de l'expressionnisme abstrait est pertinent pour l'aspect immersif de l'œuvre et ses qualités spirituelles lorsque l'on traite spécifiquement des microchromies, mais, à l'époque, cette comparaison est anachronique : Leduc ne se sent d'aucune affinité avec les Newman et les Rothko de ce monde en 1955. Il faut, en effet, attendre les premières microchromies dans les années 1970 pour y déceler une parenté plus affirmée et certaines références aux œuvres de ces artistes dans ses textes<sup>19</sup>.

La qualité poétique de *Triptyque Mic. Pietra Bianca* trouve aussi écho dans une théorie qui n'est d'ailleurs pas étrangère aux peintres américains de l'expressionnisme abstrait : le sublime. Concept traversant largement le romantisme notamment, le sublime est généralement compris comme une sensation dualiste entre l'émerveillement et la crainte (Shaw 2006 : 1). En ce qui concerne l'art abstrait, la définition d'un tel concept sensoriel est plus complexe, mais relève toujours de cette dualité. Philip Shaw explique que l'œuvre de Newman, bien qu'elle ne présente aucune forme distinguable, nous accable, nous dépasse (« *overwhelms* ») par sa simple présence, sa grandeur et sa couleur (2006 : 121). Il stipule aussi que le sublime postmoderne est en fait une confrontation à l'immanence, au moment présent. Confronté à une œuvre sans références plastiques, le spectateur se sent dépassé : ce qu'il sait ne lui est plus d'aucun secours dans sa compréhension du monde (2006 : 12). Déjà, devant *Triptyque Mic. Pietra Bianca*, le spectateur se retrouve englouti par l'œuvre. Cette impression est due à ses

---

<sup>18</sup> Il faut se remettre en contexte : Borduas quitte le Québec pour aller séjourner à New York où il découvre les peintres de l'*Action painting* et du *colorfield*. Invité à une exposition plasticienne à Montréal, « Espace 55 », il en fait une critique sévère, disant notamment de cet art qu'il est archaïque. Fernand Leduc lui reproche cette sévérité et le ton condescendant de cette entrevue à la radio accordée à Gilles Corbeil en février 1955.

<sup>19</sup> Leduc mentionne Newman dans son discours d'acceptation du prix Philippe-Hébert le 23 janvier 1979 (dans Beaudet 1981 : 214). Il fait référence à Rothko dans l'entretien « Fernand Leduc, la peinture comme ascèse » de Gilles Toupin de 1979 (dans Beaudet 1981 : 287). Il mentionne aussi les deux artistes dans « Révolution-évolution (dix ans de microchromies) » (dans Beaudet 1981 [1980] : 218).

dimensions, mais aussi à son accrochage. En effet, les volets latéraux sont légèrement inclinés vers l'intérieur, créant ainsi une ligne courbe qui, lorsque nous sommes près de l'œuvre, donne l'impression de se prolonger tout autour de nous, provoquant un effet immersif. L'œuvre nous entoure : nous en sommes le centre. Le triptyque, tel un vaste paysage, ne se dévoile pas en un seul coup d'œil et nous devons donc bouger dans l'espace muséal afin d'en saisir toutes les nuances. Le spectateur est ainsi obnubilé, totalement subjugué devant l'œuvre qui lui fait éprouver à la fois l'émerveillement et un sentiment d'être dérouté, déséquilibré dans son incompréhension, sentiment de très près associé au vertige. À ce propos, Shaw souligne la cohabitation de dualités qui crée cet effet de sublime, notamment celle de représenter l'irreprésentable, de rendre matériel l'immatériel (2006 : 116) qui démontrent les limites de la perception humaine devant l'immensité de la nature (2006 : 4). Ainsi, le spectateur de cette microchromie – de toutes les microchromies – est impressionné par l'effet lumineux qui se révèle lentement à son regard, mais ressent aussi un certain malaise, un vertige, devant l'œuvre qui lui révèle son incapacité visuelle et sensorielle à en saisir le sens. *Triptyque Mic. Pietra Bianca* représente un élément métaphysique, un absolu lumineux, une sorte de point zéro de la représentation et c'est cette limite de la perception qui donne cette impression de grandeur terrorisante. Puisque la microchromie se révèle graduellement, elle rejoint aussi la dimension temporelle de l'art de Newman que Jean-François Lyotard définit comme l'occurrence de l'œuvre : le moment présent, l'instant où la toile s'annonce d'elle-même (2014 : 82). L'effet du sublime est justement qu'il n'y a rien à « consommer », aucun sujet figuratif, que l'Absolu de la couleur et, dans le cas de Leduc, de la lumière. Lyotard explique : « Ce qui est sublime c'est que du sein de cette imminence du néant [Absolu], quelque chose arrive quand même, ait "lieu", qui annonce que tout n'est pas fini » (2014 : 86). En somme, alors que l'on croit que rien de plus n'est possible, que l'on croit avoir atteint l'absolu, l'essence, le spirituel, d'autres éléments apparaissent. Fernand Leduc lui-même fait mention de cette quête sans fin lorsqu'il dit à Jean-Pierre Duquette qu'« à proprement parler, il n'y a pas "d'après" : ça continue » (Beudet 1981 [1976] : 204).

Ainsi, le sentiment du sublime dans *Triptyque Mic. Pietra Bianca* est un effet perceptif à deux niveaux : il l'est dans l'œuvre matérielle par ses dimensions, ses couleurs, son effet immersif, et il l'est dans l'immatériel de la lumière, dans sa quête infinie de l'absolu. C'est, au final, cette rencontre dans l'espace pictural entre le matériel et l'immatériel, entre la peinture

et la lumière, entre la contemplation et la matière, qui rend l'œuvre complexe et fascinante, attirante et terrifiante. Cet équilibre thomiste interroge notre capacité à comprendre la nature, notre habileté perceptive, voire notre relation à l'espace. En effet, pour « voir » la microchromie, c'est-à-dire les effets lumineux de la forme cachée, il faut se déplacer dans l'espace, se rapprocher de l'œuvre, s'en éloigner, aller vers le panneau droit, puis vers le gauche, revenir au panneau central, recommencer. Elle questionne aussi le rapport du peintre à l'espace représenté, à sa manière de percevoir, de sentir le paysage de Carrare. Toutes ces questions participent aussi à l'effet sublime, puisque nous sommes submergés non seulement par l'œuvre, mais aussi par ce qu'elle représente : l'immatériel.

## 1.5. Conclusion

*Microchromie 70 Z.L, rose Thyrien* (1970), *Exaltation chaud-froid* (1973), *Microchromie, gris puissance*<sup>6</sup> (1977) et *Triptyque Mic. Pietra Bianca* (1988) sont des œuvres qui tentent, chacune à leur manière, de répondre à une problématique artistique particulière. Qu'elle soit une tentative de représentation de la lumière, une étude des rapports colorés, un essai sur différentes tonalités ou une représentation abstraite d'une atmosphère lumineuse, elles sont toutes formées par la microchromie, cette forme cachée, enfouie sous la peinture. Elles possèdent toutes des qualités hallucinatoires vertigineuses : l'œil n'a plus aucun repère dans cet espace coloré et lumineux. Et pourtant, tout l'œuvre de Leduc est orienté vers la sérénité, le calme, l'observation paisible. Déjà, une œuvre telle que *Triptyque Mic. Pietra Bianca* nous indique la volonté d'apaiser les tons, de calmer l'œil : elle nous somme d'arrêter et d'observer. Denys Riout explique que l'apparence monochrome d'une œuvre qui ne l'est pas en réalité, comme la microchromie, est en fait une « ruse » :

Les formes, pourtant toujours présentes, se dérobent au regard des badauds pressés. Apparitions lentes et toujours incertaines, elles attirent l'amateur attentif dans un espace de méditation, un espace qui n'est ni tout à fait plan ni vraiment illusionniste et qu'il faudrait oser qualifier de *révélé*. Car ces peintures ne sont pas des objets d'étude et de démonstration, mais des portes ouvertes sur un au-delà. (2006 : 131)

Cet espace visuellement sans sujet distinguable (il n'y a rien d'autre que de la peinture), nous est révélé, comme l'écrit Riout, uniquement si nous acceptons de rompre nos habitudes d'observation, car ce sentiment de plénitude ou de sérénité « ne provient ni de l'organisation

formelle des éléments plastiques ni d'une signification ajoutée à la peinture : il résulte de l'émotion ressentie dans notre confrontation physique avec chacune de [ces] œuvres, une émotion qui rend muet ou, plus exactement encore, une émotion qui nous fait éprouver les limites du discours » (2006 : 134). Devant une microchromie, la parole est inutile ou du moins limitée. En effet, indiquer à haute voix la présence d'une forme fantomatique à son voisin ne consiste pas en une preuve véritable de l'existence d'une telle forme : pour la voir, il faut regarder et pour regarder, il faut s'arrêter et observer. La révélation de la microchromie est une expérience visuelle et physique complète, une véritable immersion dans l'espace pictural épuré qui nous aspire. Nous en revenons ainsi au sublime, qui, selon Riout « revendique la grandeur de sentiment et la simplicité de l'expression, l'élévation d'esprit et la situation paroxystique d'une imagination saisie par l'effroi » (2006 : 138). Ainsi, l'expérience « ouvre dans le sujet qui l'éprouve un abîme où il risque de sombrer. L'esthétique du sublime naît de la conjugaison de notre attrait pour l'effroi et du délice que nous éprouvons à nous sentir en sécurité » (2006 : 139). À ce titre, Leduc disait que « la plongée dans l'inconnu [lui] paraît être la disposition essentielle pour traquer les hasards de l'aventure » (dans Beudet 1981 [1977] : 205). Il faut donc impérativement regarder la microchromie avec un regard ouvert et être prêt à ressentir ce grand sentiment à la fois effroyable et beau. Barnett Newman écrivait justement en 1948, dans son article « *The sublime is now*<sup>20</sup> », que « l'image que [les nouveaux artistes produisent] est celle de la révélation, évidente, réelle et concrète, accessible à tous ceux qui la regarderont sans lunettes nostalgiques de l'histoire » (2011 [1948] : 246). Dans plusieurs articles engagés dans la défense de l'art contemporain, Fernand Leduc souligne aussi l'importance de poser un regard neuf sur les œuvres de son époque, stipulant que l'art actuel ne peut s'inscrire dans les débats anciens, car les œuvres nouvelles s'inscrivent dans un autre débat : « Nous viendrait-il à l'esprit aujourd'hui, d'instituer un débat opposant l'automobile au cheval comme moyen de locomotion, ou encore l'ampoule électrique à la chandelle comme système d'éclairage? Malheureusement, beaucoup de ceux qui font profession de s'occuper d'art et d'en avertir les autres, continuent de s'éclairer à la chandelle » (Leduc dans Beudet 1981 [1957] : 160). Ce désir d'amener un regard nouveau sur l'art était d'ailleurs la volonté

---

<sup>20</sup> Texte traduit par Jean-Louis Houdebine dans l'ouvrage Barnett NEWMAN (2011). « Chapitre III : l'artiste-penseur », *Écrits*. Préparé par John P. O'Neill, Paris : Macula.

des automatistes et, plus tard, des Plasticiens, groupes pour lesquels Leduc s'est souvent fait théoricien et défenseur. Nous ne pouvons comprendre une microchromie si nous l'analysons en fonction d'un débat entre l'art figuratif et abstrait : sa problématique est autre, l'œuvre est ailleurs. Ces œuvres microchromiques ne font, en somme, que nous confronter à l'espace pictural réel, au vide qui émane *maintenant* de l'œuvre, à ce silence qui ne se relève qu'en le regardant. Ce faisant, le spectateur est empli d'un sentiment quelque peu effrayant et plein de plénitude : il est seul face au vide, face à cette toile d'apparence monochrome, face à la lumière.

Ces analyses formelles de quatre microchromies représentatives de la démarche de Fernand Leduc permettent de problématiser non seulement cette pratique particulière, mais aussi l'ensemble de sa carrière. Nous avons déjà établi certaines similarités entre les différentes époques, les divers mouvements artistiques et pratiques de Leduc, mais ces observations nous amènent à nous questionner sur ce cheminement qui semble si radicalement en opposition. Notre hypothèse est que cette impression dichotomique n'est que du domaine du visuel, voire du premier regard : nous croyons au contraire que les œuvres de l'artiste se répondent, qu'elles s'inscrivent dans une continuité esthétique et spirituelle, suivant de ce fait la définition de la démarche expérimentale de David W. Galenson : une création inachevée, mouvante, toujours changeante (2006 : 4). Ainsi, les deux prochains chapitres consisteront en une contextualisation des œuvres et de la vie de l'artiste afin de découvrir s'il y a, ou non, des éléments communs à chacune des pratiques et si l'un de ces éléments est plus présent, dominant.

## Chapitre 2: Évolution de la pensée de Fernand Leduc

La carrière de Fernand Leduc s'étale sur plus de soixante-dix ans, se déploie sur deux continents et regroupe diverses tendances artistiques qui peuvent, au premier regard, sembler en opposition sur le plan de la représentation. Or, il ne s'agit pas de ruptures, ni même d'une « vision progressiste d'une évolution par changements successifs », comme le souligne André Beaudet, mais plutôt « d'une continuité intensificatrice à l'intérieur d'une démarche » (Leduc dans Beaudet 1981 [1955b] : 155). Ainsi, pour l'artiste, l'œuvre chercherait une certaine unité ou du moins, constituerait une organisation logique qui tend vers un but plus ou moins précis. Par souci d'intégrité, nous proposons une synthèse de l'époque précédant l'apparition des microchromies en 1970, en suivant la logique des tentations que Leduc explique dans son texte de 1955<sup>21</sup>, « Évolution : de l'expressionnisme non-figuratif à l'art abstrait » (dans Beaudet 1981 [1955b] : 155) : l'anarchie et l'ordre. Dans ce second chapitre, nous exposerons en détail l'anarchie automatiste, la première tentation essentielle de Leduc, tout en établissant des liens avec l'éthique personnaliste. Ces analyses permettront d'établir des paramètres clairs dans notre compréhension du cheminement de l'artiste.

De plus, spécifions que nous considérons la démarche de Leduc comme expérimentale : l'artiste cherche sans cesse de nouvelles voix dans sa quête. À cet égard, Galenson (2006 : 4) explique qu'un artiste expérimental ne s'inscrit pas en rupture, mais en continuité et en transformation : « Les artistes expérimentaux développent graduellement leurs compétences au cours de leur carrière, améliorant lentement leurs œuvres sur de longues périodes<sup>22</sup> ». Contrairement à la méthode conceptuelle où l'artiste conçoit préalablement l'œuvre – il a un but précis à chaque nouvelle création –, la démarche expérimentale vise plutôt un art de mutations lentes qui se déploient de toile en toile, sans a priori précis. Au cours des prochaines pages, il sera en effet possible de constater que Leduc s'inscrit dans une

---

<sup>21</sup> Ce texte a été écrit à l'occasion de l'exposition sur Fernand Leduc *Cinq ans de peinture / 1950-1955* au Musée de Granby du 30 septembre au 23 octobre 1955. Il a été distribué et discuté lors du vernissage animé par Leduc (Beaudet 1981 : 275).

<sup>22</sup> Nous traduisons : « *Experimental artists build their skills gradually over the course of their careers, improving their works slowly over long periods* ».

démarche qui, plutôt que de se redéfinir complètement, vise une expérience qui s'intensifie, une quête esthétique et spirituelle qui ne connaît pas de fin.

## 2.1. Anarchie automatiste

Désirant expliquer sa nouvelle expérimentation artistique qui s'éloigne de l'automatisme et se rapproche du plasticisme québécois, et souhaitant aussi répondre à la critique de Borduas<sup>23</sup>, Fernand Leduc expose sa logique qui l'a amené à transformer sa pratique. Dans le texte « Évolution : de l'expressionnisme non-figuratif à l'art abstrait » (dans Beudet 1981 [1955b] : 155), il explique que sa première tentation artistique fut d'aller vers l'anarchie afin de se défaire du carcan académique et de l'art traditionnel. Dans cette partie, nous résumerons et analyserons les premières années de formation de Fernand Leduc et le contexte dans lequel il a été formé afin d'évaluer et d'examiner ce besoin d'émancipation et d'expérimentation. De là, il nous sera déjà possible de saisir sa personnalité et ses objectifs qui le mèneront, plusieurs années plus tard, à peindre sa première microchromie.

Selon le sens commun du terme « anarchie », celle-ci est considérée comme une absence d'autorité politique, mais son sens peut aussi être compris comme un désordre, un chaos causé par une absence de règlements précis<sup>24</sup>. Par contre, chez Leduc, comme chez Borduas d'ailleurs, l'anarchie n'est pas néfaste au bon fonctionnement d'une société et n'est en aucun cas synonyme de désengagement. Du point de vue de Paul-Émile Borduas, elle prévaut une indépendance des institutions afin que chaque individu puisse acquérir par lui-même un sens des responsabilités tout en prenant conscience du bien commun. L'être apprend ainsi à se connaître en dehors des institutions qui créent, en quelque sorte, des citoyens en tous points similaires : « Les cadres de la société tuent lentement la vie qu'ils exploitent. Ces cadres sont sans espoir » (2010 [1947] : 121). L'anarchie est donc un signe d'espoir dans la réalisation autonome de l'individu, en même temps qu'une forme de responsabilisation individuelle et collective : elle est « la seule forme sociale ouverte à la multitude des

---

<sup>23</sup> Critique faite au sujet de l'exposition *Espace 55*. Voir la note infrapaginale 18 p. 33.

<sup>24</sup> Définitions inspirées par celles offertes par le logiciel *Antidote* et le dictionnaire *Larousse*.

possibilités des réalisations individuelles » (2010 [1947] : 119). Du point de vue de Fernand Leduc (dans Beaudet 1981 [1955b] : 156), l'anarchie est « un moment vital », un instant essentiel pour faire « le procès de tous les préceptes scolaires ». Il s'agit d'une étape primordiale pour questionner ses connaissances acquises et pour se délivrer, ne serait-ce que momentanément, des lois qui ont régi, jusque-là, toute son existence. Cette conception rejoint donc celle de Borduas qui prônait justement une anarchie libératrice et responsabilisante vis-à-vis de la société. L'anarchie, dans le cas présent, est donc une réaction au conservatisme de l'État et à l'académisme des écoles d'art. Pour Leduc, cela signifie d'abord une « rupture » avec le catholicisme et une rencontre avec l'art moderne et l'automatisme, « cette soupape d'urgence au moment révolutionnaire » (Leduc dans Beaudet 1981 [1955b] : 156). Pour lui et pour les autres jeunes qui découvrent cette pratique, il s'agit de l'occasion d'apprendre à se connaître et à se développer en dehors des institutions académiques. L'automatisme est anarchique, suivant la pensée de Leduc, au sens où il permet aux artistes de se libérer de la ligne droite, du réalisme et du sujet traditionnel pour valoriser le geste libéré, le sujet non préconçu, l'exploration de l'inconscient, la non-figuration. La philosophie qui sous-tend le mouvement artistique est aussi anarchique, suivant le raisonnement de Borduas, puisqu'elle valorise une connaissance individuelle et sensible qui permet de comprendre l'Homme.

Afin de saisir comment Leduc est parvenu à cette forme d'anarchie libératrice, nous établissons un bref historique. Âgé d'à peine douze ans, Fernand Leduc est convaincu que sa voie est celle de la vie religieuse et c'est pourquoi, en 1928, il se retrouve au juvénat des Frères maristes d'Iberville. Un frère était auparavant venu présenter aux jeunes élèves les bienfaits de la vie religieuse et de l'éducation classique, ce qui toucha profondément le jeune Leduc. Déjà, il est habité de spiritualité et cette quête mystique l'amène à prononcer ses premiers vœux et, par le fait même, à changer son nom : il est dorénavant connu sous le nom de frère Charles-Garnier<sup>25</sup> (Gagnon 1998 : 55). Aussi, étant né dans une situation familiale difficile et parfois violente (Gauvin 1995 : 12), le jeune Leduc cherchait peut-être déjà un peu d'équilibre, un peu de réconfort, un moyen finalement de se sentir plus heureux dans une quête à la fois spirituelle et intellectuelle.

---

<sup>25</sup> Les raisons de ce choix de nom de l'un des martyrs canadien nous sont inconnues.

Au juvénat, alors qu'il reçoit une éducation classique, il lit tout ce qu'il trouve et, en catimini, découvre les poètes maudits. Le fait de retrouver, par exemple, *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire ou *Les illuminations* d'Arthur Rimbaud chez les Frères maristes peut sembler surprenant, particulièrement dans le contexte canadien-français de l'époque, puisque ces auteurs étaient généralement inscrits à l'« Index ». Pourtant, Bernard Teyssède (1970 : 225) et Jean-Pierre Duquette (1980 : 22) confirment la présence de tels ouvrages dans les bibliothèques du juvénat de cette communauté. Plus tard, Leduc explique à Lise Gauvin (1995 : 13) que les religieux subissaient les critiques des laïcs, notamment à propos de leur étroit conservatisme, ce qui justifie, en partie du moins, qu'il y avait « un commencement d'ouverture dans les communautés religieuses » aux œuvres profanes. La découverte de ces auteurs amène alors Leduc à explorer les différentes voies proposées par le symbolisme littéraire des poètes maudits d'abord, puis par la peinture moderne des fauves, des impressionnistes ainsi que des peintres abstraits<sup>26</sup> et à lui révéler, lentement, la modernité artistique.

Entre temps, Leduc développe aussi une fascination pour les vitraux lumineux et les enluminures colorées qu'il se met à recopier dans un carnet de dessin. Considérant que son but sera de peindre la lumière, cette information n'est pas banale : quarante ans avant de développer sa technique microchromique, l'artiste est déjà captivé par la lumière. Son talent artistique ne reste pas un secret : rapidement, les frères lui commandent de petites œuvres, notamment des enluminures, servant à décorer leurs cérémonies (Gauvin 1995 : 13). Leduc est alors pris en charge par l'artiste de la communauté<sup>27</sup> qui lui enseigne les rudiments de l'art religieux et de l'iconographie catholique. Avec lui, Leduc passe une année à La Malbaie, mais, ayant découvert le symbolisme de la littérature de Baudelaire, Verlaine et Rimbaud, ce contexte lui semble bien terne et il se sent « frustré dans ses aspirations intellectuelles » (Gagnon 1998 : 55). Effectivement, l'enseignement religieux ne lui permet pas d'explorer diverses techniques et de déployer toute son imagination, toute sa personnalité. En somme, le frère Charles-Garnier se sent de moins en moins appelé par la vie religieuse et de plus en plus

---

<sup>26</sup> Matisse et Cézanne, notamment, ont fasciné Leduc. Un peu plus tard, il découvre les œuvres abstraites de Kandinsky, de Vasarely et de Delaunay (Gauvin 1995 : 118 à 121).

<sup>27</sup> Son nom est inconnu. Leduc dit seulement de lui qu'il était « un vieux frère bossu » (Gauvin 1995 : 13).

par la vie artistique, c'est du moins ce que nous pouvons en conclure aujourd'hui. En fait, sa vocation qui semblait déjà toute tracée prend un tournant différent qui l'amènera nécessairement à remettre en question ses aspirations. Il serait erroné d'y déceler une finalité : si Leduc ne se présente plus comme croyant, il n'en demeure pas moins qu'il sera toujours habité d'une quête spiritualiste et existentielle. Le dogme catholique est aboli, mais l'esprit spirituel demeure.

Après dix ans d'éducation religieuse auprès des Frères maristes et de projets artistiques destinés à la communauté, Leduc souhaite approfondir sa formation en art. Ainsi, avec l'accord de son directeur, le frère Charles-Garnier entre à l'École des beaux-arts de Montréal à l'automne 1938 à l'âge de vingt-deux ans. Cette première année semble se dérouler normalement, sans grandes embûches ni grandes performances (Gagnon 1998 : 56), mais Leduc est déjà suffisamment passionné pour demander d'y retourner l'année suivante. Il s'agit d'un moment décisif. Pour le frère Charles-Garnier, 1939 est l'année de la prononciation des vœux, notamment celui d'obéissance. Après une année d'explorations et de fréquentations artistiques, Fernand Leduc réalise que sa véritable vocation n'est pas religieuse, mais artistique. En fait, cette réflexion n'est pas nécessairement en réaction au vœu d'obéissance, mais plutôt en harmonie avec ses nouvelles aspirations artistiques et en corrélation avec une prise de conscience d'une orientation différente et nécessaire au-delà la voie jusqu'alors présentée à lui (Leduc dans Gauvin 1995 : 41).

Il entame donc sa deuxième année à l'École des beaux-arts de Montréal, cette fois-ci, sans soutane. D'après François-Marc Gagnon (1998 : 56), Bernard Teyssède (1970 : 227) et Marie-Josée Latour (1989 : 13), Leduc est un élève modèle sérieux et rangé. Il faut spécifier que, à vingt-trois ans, il est plus âgé que la majorité de ses collègues : il est de sept ans plus vieux que Françoise Sullivan et de six ans l'ainé de Pierre Gauvreau, tous deux étudiants dans la même institution et futurs automatistes. Il ne faut pas non plus négliger son éducation religieuse conservatrice traditionnelle qui a forgé son caractère réfléchi et droit. Au final, rien ne laissait présager l'attitude de contestataire engagé, passionné et avant-gardiste, ni le besoin de liberté, d'anarchie et d'ouverture que nous lui connaissons plus tard.

Par l'entremise de Pierre Gauvreau, Leduc est alors initié à l'art moderne et est invité à fréquenter, au sein de l'École des beaux-arts de Montréal, un petit cercle d'étudiants qui deviendront, dans quelques années, les automatistes : non seulement Pierre Gauvreau et

Françoise Sullivan, mais aussi Magdeleine Desroches, Adrien Villandré et Louise Renaud. Enfin, il rencontre Paul-Émile Borduas en 1941, alors que celui-ci travaille aux fameuses gouaches qu'il exposera l'année suivante au Foyer de l'Ermitage (Gagnon 1998 : 68). Ces œuvres – qui surprennent Leduc fraîchement initié aux formes artistiques modernes – témoignent de l'admiration de Borduas pour le surréalisme et de son enseignement valorisant l'inconscient et la libre expression. Ces notions et aspirations sont déjà très éloignées de l'éducation académique de l'École des beaux-arts et encore plus de la formation à l'iconographie religieuse que Leduc avait reçue. S'amorce ainsi ce qu'il nomme « la petite révolution interne » (dans Gauvin 1995 : 17) : insatisfaits de l'éducation en art qu'ils reçoivent, les étudiants se tournent alors vers Borduas.

Lors de cette période d'« anarchie », Leduc réagit à deux formes d'éducation et à deux philosophies. D'abord, sa voie strictement catholique, qu'il a pourtant suivie pendant onze ans, se transforme en voie spirituelle, en un cheminement vers un élargissement de la conscience. Puis, au tournant des années 1940, il se révolte contre l'académisme conservateur de l'École des beaux-arts. Ainsi, Leduc se détache lentement des Frères maristes pour s'engager dans le combat à la défense d'une réforme de l'éducation. Par ailleurs, ses réactions à sa formation correspondent à sa définition de l'« anarchie » donnée dans « Évolution : de l'expressionnisme non-figuratif à l'art abstrait » (dans Beudet 1981 [1955b] : 156) : « Faire pour soi le procès de tous les préceptes scolaires, brûler tous les "donnés" quitte à les retrouver ». Ainsi, il ne renie ni ne rejette entièrement ce qu'il a acquis, mais sent plutôt le besoin de questionner toutes ces nouvelles connaissances afin d'en tirer des « fondés » et non des « donnés », une essence et non une doctrine. Sa définition rejoint aussi celle de Borduas puisqu'il ajoute que « le reste est affaire de conscience qui s'éveille devant tous les gestes de peindre; conscience dont l'exigence grandit au rythme de ses relations avec l'univers » (dans Beudet 1981 [1955b] : 156). L'« anarchie » est donc le moyen par lequel l'Homme se découvre individuellement tout en s'éveillant aux besoins des autres. Ainsi, cette remise en question des « préceptes scolaires » prépare Fernand Leduc à la découverte du surréalisme et à sa participation à l'éclosion de l'automatisme.

Avant d'établir les liens qui unissent l'automatisme en général et Leduc en particulier au surréalisme, nous croyons utile d'établir une brève mise en contexte, afin de comprendre l'attrait des jeunes artistes à ce mouvement artistique déjà bien établi d'André Breton. Il faut

savoir que, dans le Québec de la fin des années 1930, l'éducation gérée par les institutions religieuses et les politiques conservatrices de Maurice Duplessis restreint l'accès aux nouveautés internationales et aux récentes révolutions culturelles. Certains artistes et intellectuels y parviennent néanmoins, notamment par les voyages à l'étranger et par la création de quelques bibliothèques, comme celle à l'École du meuble, tenue par Maurice Gagnon, où enseigne Borduas<sup>28</sup>.

En réaction au manque d'ouverture du conservatisme de l'État et des écoles, certains se tournent vers un mouvement artistique qui s'est aussi défait du carcan académique et de la raison : le surréalisme. Cette avant-garde, née dans les années d'entre guerres en Europe, entre au Québec alors que la Seconde Guerre mondiale est sur le point d'éclater. En effet, selon François-Marc Gagnon, la première mention du mouvement est faite par Jean Paul Lemieux en 1938 (1998 : 19), soit quatorze ans avant la publication du manifeste du groupe, mais c'est assurément avec le retour d'Europe d'Alfred Pellan, en 1940, qu'un incontestable engouement pour cette avant-garde prend place (Bourassa 1986 : 103). Pellan ouvre la voie avec tout le bagage culturel et artistique amassé au courant de ses quatorze années passées en Europe, complétant ce que Marcel Rioux a appelé le « rattrapage culturel » (1968 : 21-26). Aussi, comme Leduc l'explique à Lise Gauvin (1995 : 20-21), une partie de la population fuit la guerre et vient s'installer en Amérique, surtout aux États-Unis. Cet exode provoque évidemment un bouleversement positif profond pour l'art moderne : les artistes américains n'ont plus besoin de déboursier une grande somme pour avoir accès à l'art européen puisqu'il vient maintenant à eux. Paul-Émile Borduas aurait donc découvert les œuvres littéraires et picturales surréalistes à l'aube des années 1940, et même probablement avant<sup>29</sup>. Il aurait ensuite communiqué cette nouveauté un peu plus tard à ses étudiants de l'École du meuble ainsi qu'à ceux, provenant de l'École des beaux-arts de Montréal, qui s'étaient joints au cercle de jeunes artistes qui deviendra plus tard le noyau de l'automatisme.

Pour ce qui est de Leduc, il est certain qu'il connaît le surréalisme dès 1943, puisqu'il communique avec André Breton, chef de file du mouvement, à l'automne (Beaudet 1981 : 9),

---

<sup>28</sup> Selon François-Marc Gagnon (1998 : 37), il aurait abonné la bibliothèque à la revue *Minotaure* dès 1938.

<sup>29</sup> François-Marc Gagnon (1984 : 84) avance qu'il aurait pris connaissance dès 1938 du surréalisme en ayant accès au numéro 8 de la revue *Minotaure*, paru en 1936.

et il n'est pas injustifié d'avancer qu'il en ait pris connaissance l'année d'avant, puisqu'il fréquentait déjà Borduas (Gagnon 1998 : 80). Pour lui, le surréalisme paraît être, au sein du groupe de jeunes artistes, le « seul mouvement méritant [leur] enthousiasme, [leur] adhésion, et toute [leur] attention » (Leduc dans Gauvin 1995 : 22). Dans un texte daté de 1946 intitulé *Surréalisme (notes)* (dans Beaudet 1981 : 35), Leduc explique que ledit mouvement a entrepris « la révision totale des valeurs reconnues » et que son ambition est de « rendre fructueux les échanges humains » afin « de rendre à l'homme le sentiment de son absolue dépendance de la communauté de tous les hommes et lui faire retrouver l'appétit d'une connaissance universelle ». Dans cette optique, le surréalisme est donc en parfaite adéquation avec l'idée d'anarchie développée par Leduc et Borduas. Ainsi, le surréalisme paraît, aux yeux de ses jeunes artistes en quête d'autonomie, comme la démarche la plus près de leur « anarchie », mais il est plus qu'une réponse philosophique : le surréalisme est aussi, du moins en partie, la clé vers la libération de l'inconscient.

Dans l'esprit surréaliste, le rêve est l'un des moyens les plus directs pour accéder à l'inconscient. Imagerie qui témoigne de la fertilité de l'imagination et de l'inconscient, le rêve est une manifestation sans limites et spontanée qui a la potentialité d'être traduit en sujet artistique, puisqu'il est une image pure créée par l'esprit. Effectivement, le songe est d'abord une image : des figures se juxtaposent dans l'imagination afin de créer une narration en apparence incohérente. Bien que le rêve, une des expressions de l'inconscient, soit à la base du surréalisme littéraire et artistique, le groupe formé autour de Borduas valorise plutôt la totale spontanéité du geste. André Breton en avait déjà exprimé le désir en décrivant l'écriture automatiste dans le *Manifeste du surréalisme* : « Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux des autres [...] Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire » (Breton 2014 [1924] : 41). Dans sa classe de dessin à l'École du meuble, Borduas s'inspire de cette technique en l'adaptant au geste pictural et non littéraire, comme l'avaient fait Masson et Matta avant lui. Notons que chacun des médiums comporte leurs propres limites, leurs propres lois : alors que la ponctuation peut nuire à la « continuité absolue » du texte automatiste, l'expression picturale peut aussi être contrainte par le temps d'exécution et le temps de séchage du pigment, par exemple. D'ailleurs, au sein du mouvement surréaliste, André Masson et Max Ernst ont expérimenté cette technique de l'écriture automatiste telle que définie par Breton pour l'adapter au dessin et à la peinture.

Dans une sorte de mécanique du geste dicté uniquement par l'inconscient, les artistes sont d'abord amenés à se libérer entièrement de la raison dans le but de puiser un sujet dans leur inconscient, puis à organiser, ne serait-ce que modérément, ce sujet : le geste n'est plus déterminé par l'idée, mais bien par les sensations ou par l'impulsion. Par ailleurs, Leduc, comme du reste les automatistes en général, s'inscrit surtout dans la lignée de ces artistes, car pour lui, l'inconscient est la clé, l'élément déclencheur de l'œuvre d'art automatiste. L'expérience mentale de l'imagination, des fantasmes, des refoulements et non le récit rêvé est le tremplin de l'œuvre. Les premières œuvres<sup>30</sup> de Leduc témoignent de son attrait pour le rêve par une imagerie onirique, par des formes chimériques, par des figures anthropomorphes imaginaires. De plus, comme le soulève l'article de Bernard Teyssède, Leduc est considéré comme « le peintre et théoricien du surréalisme à Montréal », notamment par ses articles publiés dans *Quartier latin* dans les années 1940<sup>31</sup>. Rapidement par contre, il élimine ces formes plus ou moins reconnaissables afin de se lancer dans la libération du geste et dans la non-figuration, en témoigne *La dernière campagne de Napoléon* (fig. 9) : un geste instinctif basé sur l'exploration de l'inconscient, puis construit dans le but de créer une certaine unité. Cette œuvre de 1946 illustre le passage du surréalisme à l'automatisme, car elle possède des éléments picturaux des deux démarches : une certaine narration donnée par le titre et quelques figures créant un espace illusionniste, puis une liberté du geste visible par les traits de pinceaux et par le *dripping* de peinture blanche au centre-droit de l'œuvre.

Le surréalisme constitue donc un mouvement de choix dans l'« anarchie » proposée par Borduas et Leduc, car il est celui qui se sépare le plus drastiquement de tous les préceptes plastiques qu'abhorre le cercle des futurs automatistes, du moins à l'origine<sup>32</sup> : la raison, le sujet, le contrôle. Afin de créer un art vivant, les deux artistes désirent une forme artistique

---

<sup>30</sup> Notamment *Sans titre* (1943), Fusain sur papier, 18X30 cm, MNBAQ, et *Sans titre* (1944), Gouache sur papier, 36X27.5 cm, MNBAQ. (Figures 7 et 8)

<sup>31</sup> Leduc publie notamment six articles sous la rubrique « Propos d'un rapin » en 1943 et 1944 dans lesquels il traite autant du rôle de l'artiste contemporain que des expositions s'étant tenues ces années-là. Ces chroniques permettent de prendre le pouls de la jeunesse artistique, de saisir leurs idéaux et de comprendre leur fascination pour le surréalisme et les avant-gardes européennes.

<sup>32</sup> Il est à noter que, dès 1947, Jean-Paul Riopelle et Marcel Barbeau expérimentent une peinture de style *all-over* dans laquelle le contenu expressif est quasi absent, ce qui ne plaira pas à Borduas pour qui ces œuvres possèdent un aspect plus décoratif qu'expressif (Gagnon et Gauthier 1990 : 20).

moins individuelle (faite pour soi) et plus ouverte, plus universelle qui, comme le surréalisme, a pour « ambition fondamentale de concilier la création d'un mythe collectif avec le mouvement de libération de l'homme » (Leduc dans Beudet 1981 [1946] : 39). Le surréalisme a incontestablement amené Fernand Leduc à explorer les moyens de libération de son inconscient, à désirer exprimer toute son imagination et à se défaire du carcan académique de l'École des beaux-arts de Montréal ainsi que de son éducation religieuse. D'autres similarités et différences entre sa pensée et celle du surréalisme existent, mais puisque les automatistes ont prétendu dépasser le surréalisme et que Leduc a entretenu des relations plutôt complexes et tendues avec certains membres du mouvement, nous croyons plus pertinent d'enchaîner immédiatement avec le premier mouvement artistique auquel Leduc a activement participé : l'automatisme. Ce survol nous permettra d'étudier précisément la démarche plastique de l'artiste qui s'est amorcée avec l'enseignement de Paul-Émile Borduas, avant de s'en détacher pour développer une pensée critique du mouvement québécois.

Les méthodes d'enseignement de Paul-Émile Borduas sont au cœur de l'automatisme québécois, puisque, grâce à elles, les étudiants sont appelés à s'exprimer librement. En effet, Borduas leur enseigne des techniques qui ne se basent plus sur leur capacité à copier sur le motif, selon l'éducation artistique classique, mais sur l'expression individuelle de la personnalité et de l'inconscient. Il n'est déjà plus question de juger de la qualité d'une œuvre par les critères académiques : ce qui importe dorénavant est l'expression personnelle de la créativité, le caractère subjectif et émotif l'emportant sur l'imitation de la nature. À l'École du meuble de Montréal, où il enseigne dès septembre 1937, Borduas professe de peindre sans contraintes autres que celles imposées par le médium : l'élève ne reçoit aucune directive du professeur, forçant ainsi, comme l'explique Borduas dans *Projections libérantes* (2010 [1949] : 61), ce « geste expressif ». L'approche proposée par Borduas par son enseignement est en fait d'amener l'étudiant à créer une œuvre qui lui ressemble et qui ressemble au monde : une œuvre d'art vivant qui dérègle tous les sens et qui force ainsi son créateur à être en perpétuel déséquilibre. À ce propos, Jean-Philippe Warren explique que « la plongée dans l'inconnu devait permettre à l'artiste d'exprimer une vérité irremplaçable » (2011 : 82), une vérité profondément personnelle qui va bien au-delà des restrictions académiques. Cette formule correspond, au final, au principe de l'écriture automatique mise au point dans le *Manifeste surréaliste* de 1924, mais d'un point de vue visuel, tel que le relève François-Marc

Gagnon (1984 : 85) : « Comme le poète enfin, qui travaillait sous la "dictée" de l'inconscient, [...] le peintre n'avait qu'à "copier" ce qui paraissait sous ses yeux ». Ainsi, l'observateur voit se développer des formes qu'il copie machinalement, comme « dictée de l'inconscient ».

Étudiant à l'École des beaux-arts, Leduc n'a pas connaissance des méthodes d'enseignement de Borduas avant 1941, année durant laquelle se réunissent d'ailleurs, d'après la chronologie de Gagnon (1998 : 41), les futurs automatistes chez leur professeur et dans son atelier de la rue Montana, à Montréal. Réuni autour d'un désir d'émancipation commun, tout ce monde découvre et fait découvrir des revues étrangères, des romans interdits, des artistes méconnus. En toute liberté, ces jeunes artistes expérimentent et s'ouvrent aux techniques proposées par Borduas : le mur de De Vinci, l'onirisme surréaliste et l'automatisme. Dans son texte *Projections libérantes* (2010 [1949] : 62), Paul-Émile Borduas explique que, après quelques cours de dessin où ses élèves étaient amenés à explorer leur propre expressivité, l'étudiant « n'apparaissait plus comme un sac à tout mettre; mais comme un individu à un moment précis de son développement. Il n'était plus une machine à reproduire, au service d'un maître quelconque, mais un homme intelligent cherchant les réponses à ses problèmes d'expression ». En écho à ces propos, Leduc se souvient de Borduas comme d'un « excellent pédagogue » : « Pour lui, il ne s'agissait pas d'être habile, mais, à travers le dessin, d'arriver à vibrer avec soi-même, d'avoir cette rencontre avec soi-même » (dans Gauvin 1995 : 17). Venant tous de milieux académiques stricts, les étudiants réunis autour du « maître » ne peuvent donc que sortir de ces rencontres hebdomadaires « exaltés », « fous de joie » et « gonflés à bloc pour une autre semaine » (Leduc dans Gauvin 1995 : 18). Ainsi, de semaine en semaine, le petit groupe des mardis soir se fortifie, les amitiés se développent, les esprits s'ouvrent et se rejoignent au point où, en novembre 1944, Fernand Leduc propose, dans une lettre adressée à Guy Viau, « de prendre une attitude non équivoque, d'affirmer des positions franches. Il faut à tout prix former un groupe, restreint, intransigeant, respectant l'essentiel de l'œuvre d'art et exposant en commun » (Leduc dans Ellenwood 2014 : 56).

*Refus global* est surtout connu pour le texte-manifeste éponyme rédigé par Paul-Émile Borduas, mais constitue en fait un recueil d'autres textes qui sont souvent oubliés<sup>33</sup>, qui traduisent aussi bien l'esprit et les visions du groupe. Le recueil correspond à l'idée d'un égrégore, terme d'ailleurs repris par Ray Ellenwood dans son étude sur le mouvement : un puissant courant de pensée qui unit diverses personnalités, plusieurs esprits réunis autour d'une problématique commune. Dans le cas particulier de l'automatisme, chaque individu est amené à s'exprimer en tant qu'être dans le monde, tout en participant à une révolution qui le dépasse largement.

Dans son second texte intitulé « Commentaires sur des mots courants », Borduas définit certains termes qui sont liés, de près ou de loin, à l'automatisme, notamment « délire », « mythe », « révolution », « spontané », mais surtout les trois types d'automatismes : mécanique, psychique et surrationnel. Ce dernier est défini comme une « écriture plastique non préconçue. Une forme en appelle une autre jusqu'au sentiment de l'unité, ou de l'impossibilité d'aller plus loin sans destruction » (Borduas 2010 [1948b] : 129). Dans une entrevue datée de 1942 conservée par Maurice Gagnon et transcrite dans *Écrits I*, Borduas précise cette méthode, notamment en expliquant comment il interprète la leçon de l'écriture automatique de Breton :

Je n'ai aucune idée préconçue. Placé devant la feuille blanche avec un esprit libre de toutes idées littéraires, j'obéis à la première impulsion. Si j'ai l'idée d'appliquer mon fusain au centre de la feuille ou sur l'un des côtés, je l'applique sans discuter et ainsi de suite. Un premier trait se dessine ainsi, divisant la feuille, déclenche tout un processus de pensées qui sont exécutées toujours automatiquement. (1987 [1942b] : 640)

Les œuvres qui en résultent sont non figuratives et expressives, l'équivalent, finalement, de l'anarchie : l'abolition des préceptes académiques normatifs. Cette méthode, bien qu'elle soit d'essence surréaliste, comme l'explique Louise Vigneault (2009 : 62), s'en détache puisque « l'expression d'un contenu intime refoulé constitue la finalité de l'œuvre » et que le conscient n'a qu'un rôle minime dans son élaboration, contrairement au surréalisme où le travail de la raison est essentiel. À l'aube des années 1950, Fernand Leduc préconise cette technique de

---

<sup>33</sup> Le recueil contient, outre les textes de Borduas, trois pièces de théâtre de Claude Gauvreau (« Au cœur des quenouilles », « Bien-Être » et « L'Ombre sur le cerceau »), un essai du psychanalyste Bruno Cormier (« L'œuvre picturale est une expérience »), un texte sur la danse contemporaine de Françoise Sullivan (« La danse et l'espoir ») ainsi que « Qu'on le veuille ou non, ceci sera » de Leduc.

l'automatisme surrationnel avec des œuvres telles qu'*Élan* (fig. 10) et *Le père* (fig. 11), toutes deux créées en 1948, dans lesquelles le geste n'obéit qu'à la « première impulsion » du créateur qui suit, par automatisme, la dictée de son inconscient. Pour l'artiste automatiste, l'œuvre établit des relations concrètes et matérielles intrinsèques à elle-même (Latour 1989 : 31), donnant ainsi une toile sinon totalement harmonieuse, du moins qui présente une certaine construction organique, viscérale. Par contre, rapidement, cette technique ne saura plus satisfaire les aspirations artistiques de Leduc, qui se dirigera vers une pratique beaucoup plus contrôlée et géométrique.

La publication d'un manifeste témoigne d'une volonté commune et annonce un mouvement engagé ou, du moins, comme le soulève Sophie Dubois (2014 : 2) « une prise de position, souvent énoncée avec violence, en regard d'une situation donnée ». Déployant une force collective prête à défendre ses intérêts dans le but d'améliorer son sort et celui des autres, le manifeste fait office de programme d'actions dans le but d'atteindre des objectifs clairs : ses auteurs énoncent un problème bien précis et les différentes manifestations qu'ils entendent mettre en place pour y remédier. *Refus global* n'est pas différent : il fait la synthèse de l'histoire du Canada français, plongé dans la peur, le repli et l'oubli, et propose des pistes de solutions, surtout artistiques, mais aussi sociales, afin de prendre contrôle de sa propre histoire. Dans le cas de l'automatisme québécois, pourtant, le manifeste paraît davantage une dernière tentative de la part de Borduas de rassembler ses élèves, dont beaucoup ont entamé une carrière à l'extérieur du groupe. Devenus adultes, plusieurs sont rendus ailleurs, développant une démarche personnelle et originale. Fernand Leduc, estime d'ailleurs que *Refus global* marque la fin du mouvement :

Je pense que la signature du manifeste, la publication de *Refus global* en 1948, était le point de résolution, l'aboutissement, la somme de toutes nos rencontres. Après, il fallait passer à autre chose, tout en conservant et en prolongeant les prémisses exposées dans le manifeste. Or nous n'avions plus ces rencontres avec Borduas. Il y avait des expositions, chacun pouvait avoir une exposition particulière, ou alors des spectacles de danse, de théâtre... En somme, on passait de l'adolescence à l'âge adulte. (Leduc dans Gauvin 1995 : 43)

Pour lui donc, l'automatisme se conclut en 1948 et il cherche, dès lors, un nouveau langage plastique qui correspond mieux à sa quête existentielle d'un équilibre avec soi-même et avec le monde. L'« anarchie » expérimentée, il lui faut remettre en perspective ses acquis afin de

développer une nouvelle technique en harmonie avec ses aspirations renouvelées et avec le monde.

## 2.2. Le personnalisme

Au moment où Fernand Leduc se détache de l'automatisme, une pensée connaît un essor au Québec. Cette éthique cherche à mettre au centre des préoccupations modernes, qu'elles soient économiques ou religieuses, la personne. Le personnalisme, avec en tête Jacques Maritain et Emmanuel Mounier, est un courant de pensée né en France après la Seconde Guerre mondiale. Souhaitant un renouveau de la conscience catholique, nombreux groupes de croyants, dont beaucoup de jeunes, se forment afin d'actualiser le message de l'Église chrétienne. Devant le matérialisme de la classe bourgeoise, cette philosophie vise à remettre au jour les fondements du christianisme et ses valeurs, à savoir les valeurs communautaires d'entraide et de partage, afin de permettre l'émancipation de la personne.

Jean-Philippe Warren montre dans *L'art vivant : Autour de Paul-Émile Borduas* (2011 : 9), qu'une analogie tangible est possible entre l'éthique personnaliste et Paul-Émile Borduas dont les propos, aux dires de Warren, « trouvaient de l'écho chez plusieurs catholiques progressifs ». Il n'est d'ailleurs pas entièrement inusité de rapprocher certains révolutionnaires québécois, artistes ou religieux, de l'éthique personnaliste comme le démontrent aussi Warren et Meunier dans *Sortir de la « Grande noirceur ». L'horizon personnaliste de la Révolution tranquille* (2002). Les sociologues y proposent une relecture historique de la « Grande noirceur » en attribuant un rôle plus important à l'Église et à ses fondements de base dans l'avènement de la Révolution tranquille : les valeurs de socialisme sont notamment des principes de base communs au christianisme et au personnalisme (2002 : 79). Alors que l'Histoire a fait le procès de la religion, la jugeant comme participante de premier plan à la sclérose du Canada français des années 1940, Meunier et Warren stipulent que la véritable Révolution tranquille s'est d'abord et avant tout déployée au sein même de certains cercles de l'Église catholique, notamment par l'éthique personnaliste qui réconcilie les valeurs communautaires et la spiritualité. Ne s'agit-il pas, après tout, de ce que Borduas entendait lorsqu'il parlait de l'anarchie comme la possibilité de la « réalisation complète de l'homme dans la collectivité » (2010 [1947] : 119) ?

Cette initiative personaliste serait en grande partie redevable à la formation de groupes de « jeunesses catholiques » grâce auxquels cette révolution interne se serait opérée. En effet, l'Église catholique du XX<sup>e</sup> siècle cherche le moyen de réunir ses fidèles, qui s'en détournent de plus en plus, et de susciter l'intérêt de la jeunesse. Ainsi sont créés des groupes de l'Action catholique, notamment la JOC (Jeunesse ouvrière catholique) et la JEC (Jeunesse étudiante catholique), qui non seulement rassemblent les jeunes croyants, mais les incitent surtout à s'impliquer dans leur société en conciliant ainsi l'action sociale et l'engagement spirituel. À ce propos, Emmanuel Mounier (1949 : 13) écrit que, puisque « chaque personne est créée à l'image de Dieu, chaque personne est appelée à former un immense Corps mystique et charnel dans la Charité du Christ ». Ici, il n'existe pas de distinction entre le charnel et le spirituel : l'homme, ou pour reprendre le vocabulaire de Mounier, la « personne » est constituée de ces deux entités qui sont indispensables à l'existence.

Cette unité de l'Esprit et du Corps n'est d'ailleurs pas étrangère à la pensée automatiste, comme en témoigne l'article de Claude Gauvreau (1970 : 52), « L'épopée automatiste vue par un cyclope », publié dans *La Barre du jour*, dans lequel l'artiste va jusqu'à dire que les automatistes furent des monistes, car pour eux, « le dualisme retors et parfois hypocrite, qui consiste à diviser ce qui existe en "matière" et "esprit" tout en condamnant l'un de ces deux termes opposés, est toujours apparu comme vain et contraire à la réalité ». Ces propos portent à croire que les automatistes auraient eu tendance à concevoir l'Être comme un tout, et non comme une dualité. Cette unité est d'ailleurs au centre des réflexions plastiques de Leduc : toute sa démarche est un chemin « vers la dédramatisation du tableau », vers « la disparition progressive des tensions, des oppositions formelles et colorées, vers une pacification lumineuse » (Leduc dans Beudet 1981 [1980] : 218). Artistiquement, il désire trouver un certain ordre. Philosophiquement, il recherche aussi l'harmonie des opposés, l'abolition des tensions dans le but d'unir corps et esprit, physique et métaphysique, matière et esprit. En ce sens, il rejoint le personalisme pour qui Corps et Esprit forment un tout, la personne, comme l'explique Mounier : « j'existe subjectivement, j'existe corporellement sont une seule et même expérience. Je ne peux pas penser sans être, et être sans mon corps : je suis exposé par lui, à moi-même, à autrui » (Mounier 1949 : 27). D'après Warren (2011 : 13), ceci est aussi vrai en ce qui concerne les artistes : « C'est dans la pâte étalée sur la toile qu'ils allaient entrevoir la réconciliation idéale de l'exploration du cosmos et de la prospection du

moi ». Ainsi, l'œuvre n'est pas qu'harmonie : elle est une recherche de l'universel et une découverte personnelle, elle est un investissement de la personne dans le monde.

De plus, comme la personne, dans la pensée chrétienne, est à l'image d'un Dieu charitable, elle doit nécessairement faire preuve de générosité par une implication active et sans répit dans sa société. Les groupes de l'Action catholique sont, essentiellement, un appel à l'engagement et à la mobilisation sociale, bien plus qu'une sorte de cercle restreint, isolé et élitiste telle que l'Église était considérée. Il s'agit là, d'ailleurs, de l'une des critiques les plus virulentes du personnelisme à l'égard de l'Église sectionnaire et isolatrice : de s'être détachée de sa vocation première d'éduquer et de partager l'amour de Dieu par des gestes témoignant des valeurs d'égalité et d'équité sociale, par exemple. Meunier (2007 : 27) souligne, par ailleurs, que le personnelisme désire changer « le monopole du clergé sur tout ce qui concerne la sphère spirituelle », car l'Église n'est pas – ne devrait pas être – l'unique lieu de communion : par tous ses faits et gestes, la personne est en union constante avec son Créateur; elle doit incarner sa foi. Pour Mounier (1936 : 105), en effet, le principal obstacle est l'endoctrinement de la religion. Celle-ci n'est qu'obligations et empêchements, que devoirs et punitions : elle est désincarnée, en dehors de son temps et des personnes qui la forment. À coup de normes restrictives, l'Église semble avoir éloigné ses fidèles et s'être elle-même éloignée de ses modestes origines. En outre, les personnelistes insistent sur l'importance de remédier à cette impasse et d'inclure les laïcs dans la promotion de l'amour de Dieu. La vie spirituelle véritable, pensent-ils, est celle qui se vit au quotidien, celle qui se forme dans et par la personne. N'est-ce pas par ailleurs le constat que déplore Borduas lorsqu'il décrit, dès la première page du manifeste « Refus global », « 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 » (Borduas 2010 [1948a] : 13) ? N'est-ce pas ce qu'il dénonce en caractérisant les « maisons d'enseignement » comme « héritières de l'autorité papale, mécanique, sans réplique, grands maîtres des méthodes obscurantistes » (2010 [1948a] : 14) ? En attribuant à ces propos une valeur personneliste, nous constatons qu'il ne s'agit pas d'un message anti-religieux qui s'attaque aux doctrines catholiques et à l'institution, mais d'un message qui veut transformer l'Église ou, du moins, les « méthodes obscurantistes » de l'Église au Québec.

Les ouvrages de Meunier et de Warren permettent donc de mettre en lumière un pan religieux de la Révolution tranquille jusqu'alors évincé de l'histoire. Les analogies qu'ils établissent entre Borduas et le personalisme nous amènent à nous questionner tant sur l'importance de l'Église chrétienne dans l'émancipation personnelle de l'individu dans le contexte de la « Grande noirceur » que sur les liens possibles entre l'éthique personaliste et d'autres artistes québécois de cette génération. En effet, puisque Borduas incarne la figure de l'enseignant, nous pouvons nous demander s'il n'aurait pas participé à la diffusion du personalisme dans le cercle automatiste dans les années 1940. Rapidement, l'idéologie de cette éthique a eu une certaine incidence dans la philosophie automatiste, du moins chez Borduas. Pour les besoins de ce mémoire, nous nous questionnons plus précisément sur les liens possibles entre Leduc et l'éthique personaliste dans le but de comprendre son cheminement. Notons d'abord qu'il ne s'agit en aucun cas d'une parfaite équivalence entre la pensée de l'artiste et sa production picturale : l'artiste ne semble jamais mentionner l'éthique personaliste comme source spirituelle ou comme réflexion philosophique artistique. Nous insistons donc sur le fait que la réflexion proposée ici n'est qu'une manière de comprendre et de contextualiser la pensée de Leduc : en aucun cas nous ne le désignerons comme personaliste si nous n'en possédons pas les preuves tangibles. Établir un parallèle est possible, nous le constaterons, et certaines réflexions qui traversent l'œuvre de l'artiste peuvent être associées à la philosophie d'Emmanuel Mounier, mais cela demeure du domaine de l'analyse presque exclusivement littéraire : ce sont par les textes, et non par les œuvres, que cette réflexion s'est amorcée. Une mise en garde s'impose donc : bien que Fernand Leduc ait émis des propos se rapprochant de la pensée personaliste, l'analyse de ses œuvres visuelles ne nous permet pas nécessairement d'en déceler des traces.

L'un des principaux points à soulever au sujet du personalisme est le sentiment d'inquiétude qui habite chaque personne et qui constitue l'amorce d'une prise de conscience des problèmes du monde, mais aussi, et surtout, des nôtres : se questionner sur le sort d'une civilisation considérée comme décadente et matérialiste, et d'une religion normative désincarnée amène souvent l'individu à souhaiter y remédier ne serait-ce que par des petits gestes quotidiens. Cette conception rejoint d'ailleurs l'idée du vertige de l'automatisme qui est en soi synonyme du doute et du risque assumé. Aux yeux des personalistes, l'action, ou l'engagement, est ainsi engendrée par l'inquiétude, car elle pousse l'être à réfléchir

continuellement sur sa propre condition et celle de la personne. Warren (2011 : 30) précise que « l'inquiétude n'[est] respectable que lorsqu'elle découll[e] d'une angoisse portant sur les fins ultimes de l'existence, ce qui assur[e] aux artistes une position critique ». En ce sens, le rôle des artistes, toujours selon le personnaliste, est de représenter la nature éminemment personnelle de l'Homme. L'art place la personne au centre de ses recherches, plus encore, nous dirons que les artistes doivent, par nécessité, dépeindre l'angoisse existentielle de l'être qui ne se limite pas à sa personne, mais qui concerne bien *toutes* les personnes. Ainsi, comme l'écrit si bien Warren (2011 : 32), « l'art avait besoin de s'ouvrir au doute, de tendre au mystère, de se laisser entraîner par une passion dévorante » afin de représenter l'inquiétude moderne, tel que l'explique Meunier :

Puisque l'inquiétude était d'abord ressentie, [ils] leur fallait donner crédit à l'intériorité, à l'existential, au sentiment et à l'intuition par lesquels ils percevaient et interprétaient son appel [...] Contre les beaux discours, ils optaient pour les vérités de l'être. Contre le repli bourgeois, ils choisissaient l'aventure » (2007 : 134).

Nous croyons que *Refus global*, tant le recueil que le manifeste, abonde en ce sens : réagissant vivement à la vie restrictive et désincarnée au Québec, un groupe d'artistes se rassemble et publie un manifeste dans le but d'éveiller les consciences. Notons que nous entendons « religion » comme une croyance et un culte partagé et institutionnalisé, contrairement à « spirituel » défini ici comme une expérience individuelle. Bien que certaines idées soient similaires aux deux « mouvements », les automatistes se sont, pour la plupart, présentés comme étant laïcs, voire même athées, contrairement aux personnalistes essentiellement chrétiens. Nous ne pouvons donc établir une correspondance et stipuler que, comme les personnalistes, les automatistes étaient d'abord et avant tout des catholiques révolutionnaires. Si les tenants personnalistes sont unis d'abord par leur croyance d'ordre religieux, les automatistes sont unis à la manière d'un égrégore : un groupe « aussi diversifié en talents individuels et pourtant d'une aussi grande cohésion » (Ellenwood 2014 : 9). Il s'agit d'une distinction de taille, mais qui ne nuit en rien à notre rapprochement entre les deux partis<sup>34</sup>. Effectivement, l'intention et le ton de *Refus global* portent à croire que, religieux ou

---

<sup>34</sup> Par ailleurs, la religion, non comme spiritualité, mais comme croyance, était un sujet plutôt complexe dans le cercle rassemblé autour de Borduas. La famille Gauvreau, par exemple, sera aux prises avec de nombreuses

non, les artistes désirent une révolution artistique et sociale, bien sûr, mais aussi spirituelle à l'échelle illimitée de l'humanité similaire à celle amorcée par le personnalisme, c'est-à-dire une mise en valeur de la qualité à la fois charnelle et transcendante de l'être. De plus, l'inquiétude demeure le point d'ancrage des deux démarches : sans en avoir ressenti l'appel, ni personnalistes ni automatistes n'auraient pu entamer leur révolution respective. Cette interrogation incessante au sujet de notre propre existence, de notre vocation au sein des nôtres, de notre liberté d'agissement ainsi que de notre engagement et responsabilité envers les autres personnes, fait en sorte que toute action, petite et grande, participe à l'élaboration d'un monde personnaliste.

Le texte de Borduas intitulé « Projections libérantes » (2010 [1949] : 39) présente aussi un vocabulaire similaire à l'éthique personnaliste, notamment lorsque son auteur insiste sur « un accord parfait du social et du particulier » permettant un « dynamisme irrésistible » qui entraîne l'artiste dans un « tourbillon [de] périlleuses aventures spirituelles ». Plus loin, il confirme que l'idéal de *Refus global* est un appel collectif : « chaque individu est responsable de la foule de ses frères d'aujourd'hui, de demain! De la foule de ses frères, de leurs misères matérielles, psychiques; de leurs malheurs. C'est pour répondre à cet unique devoir que *Refus global* fut écrit » (2010 [1949] : 88). Chaque personne est ainsi responsable de la collectivité, l'individu étant appelé à agir selon ses ambitions et les besoins des autres.

S'il est admis, grâce au travail de Warren et Meunier, que « Refus global » comprenne quelques références plus ou moins directes à l'éthique personnaliste et que son rédacteur, Paul-Émile Borduas, possède une certaine connaissance de celle-ci, il n'en demeure pas moins que certains liens demeurent incomplets ou totalement absents. Au sujet de Leduc, notamment, les lacunes sont nombreuses : les auteurs font peu référence à cet artiste dont la démarche est pourtant considérée comme « ascète » (Martin 2006 : 23, Toupin dans Beaudet 1981 [1979a] : 286), dont l'éducation religieuse est connue (n'oublions pas qu'il a passé son adolescence chez les Frères maristes d'Iberville) tout comme sa fascination pour la spiritualité et la cosmogonie de Raymond Abellio et ses liens amicaux avec le peintre Jean Bazaine qui participe à la revue *Esprit*. Nous proposerons donc des pistes de réflexions et d'analyses

---

querelles à ce sujet. Aussi, la femme de Borduas était elle-même très croyante, créant sans doute des frictions au sein du couple et du groupe.

reliant Leduc au personalisme dans le but non seulement de mieux comprendre cette philosophie, mais aussi de saisir la pensée spirituelle de l'artiste et son incidence possible sur la transformation de sa démarche artistique.

D'abord, l'éducation religieuse que reçoit Leduc entre 1928 et 1939 forge son caractère et sa pensée : même s'il ne ressent plus l'appel de Dieu, il conservera « un idéal de prière et de prophétisme » toute sa vie (Renaud 2004 : 101). Il est ainsi toujours à la recherche d'une forme de communion entre esprits humains permettant une émancipation à la fois spirituelle et artistique. Jeune, il avait cru que cela était possible chez les Frères maristes, puis il a retrouvé cette même connivence chez Borduas et les automatistes. Plus tard, cette harmonie sera de l'ordre plus personnel : une continuité dans cette quête d'une compréhension de l'être dans l'univers. La communauté des Frères maristes, parfois nommée les Petits Frères de Marie, arrive au Québec en 1885 et s'installe à Iberville (Saint-Jean-sur-le-Richelieu) avec pour mission d'éduquer les jeunes garçons provenant de milieux défavorisés. Institut autonome de droit pontifical ayant comme patronne la Vierge Marie, les maristes forment, dès leur début, une congrégation laïque, c'est-à-dire que ses membres ne prononcent pas de vœux solennels, mais que des vœux simples, donc temporaires. Cet aspect offre une certaine ouverture, car rien n'oblige le profès<sup>35</sup> à vivre toute sa vie au sein de la communauté<sup>36</sup>. La vocation des Frères maristes est de participer au bien de la communauté par une éducation religieuse. En ce sens, ils rejoignent la philosophie des personalistes pour qui la vie communautaire et la vie personnelle ne font qu'un : chaque être est amené à participer activement à construire un avenir meilleur ou, du moins, à l'image de Dieu.

La particularité de la communauté religieuse des Frères maristes, bien que cela ne lui soit pas spécifique, est l'ouverture dont elle fait preuve au laïc : aujourd'hui, la congrégation partage sa tâche d'éducation avec près de 72 000 laïcs à travers le monde<sup>37</sup>. Cette ouverture est, par ailleurs, l'une des revendications du personalisme, faite par Mounier, dans sa mission du renouvellement catholique. Considérant que l'Église d'alors est érigée uniquement sur des

---

<sup>35</sup> Celui qui prononce des vœux, qu'ils soient solennels ou simples.

<sup>36</sup> Vraisemblablement, il y a un certain contrôle dans la durée des vœux simples : les frères veulent compléter l'éducation des jeunes garçons de leurs jувénats.

<sup>37</sup> Toutes les statistiques sont tirées du site officiel des frères maristes : [www.champagnat.org](http://www.champagnat.org) (consulté le 14 juin 2016).

dogmes et des restrictions plutôt que sur l'amour et l'engagement sincère, le personnalisme souhaite investir les laïcs d'une mission quasi prophétique au sens où ils sont amenés à être non seulement des témoins véritables de l'histoire, mais aussi à y agir concrètement dans le but de la façonner, de la transformer. Meunier (2007 : 31-32) explique que « les laïcs devaient "voir, juger, agir", être sensibles aux signes du temps, cueillir et analyser des données, des faits, qui garantiront la validité de leurs diagnostics en vue de mieux inscrire rationnellement et efficacement les valeurs chrétiennes qui manquent à la société moderne ». Ainsi, une volonté d'inclure le plus de personnes possible au sein de la « nouvelle Église catholique » se fait sentir. Leduc, par ailleurs, explique à Lise Gauvin (1995 : 14) qu'il y avait une forme de tolérance envers les laïcs chez les Frères, notamment parce qu'ils « faisaient des pressions considérables dans tout l'enseignement ». À la lumière de ce qui a été dit et écrit depuis, nous pouvons supposer que cette ouverture au laïcat et à une religion plus inclusive qu'exclusive ne fut pas possible qu'à cause des « pressions considérables » que les laïcs ont exercées sur l'Église catholique, mais aussi grâce à l'éthique personnaliste qui valorise la participation active du laïcat. En somme, il ne s'agit pas simplement d'une acceptation des laïcs par l'Église, mais bien d'une volonté de les inscrire dans leur révolution de la foi chrétienne afin d'ériger « une spiritualité authentique, une religion "sociale" qui vit à l'extérieur de l'Église » (Meunier et Warren 2002 : 142).

Bien que Fernand Leduc ait fréquenté une congrégation laïque tout au long de son adolescence, nous ne pouvons établir de preuves tangibles l'associant au personnalisme : ces convergences étant principalement d'ordre idéologique par rapport à l'engagement de l'Être dans le monde, il n'existe pas d'archives concernant, par exemple, une possible adhésion à l'éthique personnaliste. Néanmoins, il est de notre avis que Leduc a sinon entendu parler de cette philosophie, sinon l'a vécue, consciemment ou non, au sein de l'institution catholique qui l'a formé. De plus, de par sa relation avec Paul-Émile Borduas, nous pouvons croire qu'il avait une certaine connaissance du personnalisme. À cet effet, Warren (2011) décortique les liens entre Borduas et le père Marie-Alain Couturier, en parvenant à la conclusion que, malgré quelques divergences, il y a, dans leur vision respective du monde, quelque chose relevant du personnalisme. Ceci est aussi vrai de la pensée de Leduc, non pas parce qu'il fut simplement un « disciple » de Borduas, mais parce que, tout au long de sa vie, il s'est questionné sur des aspects associés au personnalisme, dont l'inconnu et le dépassement.

Il a été question du sentiment d'inquiétude comme matrice à l'élaboration de la personne en tant que participante active dans le monde. Plus encore, cette angoisse existentielle se vit dans un état de vertige constant, car la personne fait continuellement face à l'inconnu. Cet état est aussi valable chez l'artiste puisque, comme l'écrit le Père Marie-Alain Couturier, « le domaine de l'art est le domaine de l'aventure, de l'inquiétude » (dans Warren 2011 : 15). Il faut donc se faire confiance en tant que personne qui réfléchit, qui expérimente et qui ne se fie plus uniquement aux doctrines religieuses basées sur la confiance en un Dieu omniscient et omnipotent. Chaque humain en tant que représentation terrestre de Dieu – l'Homme est fait à l'image de Dieu – et en tant qu'union de la chair et de l'esprit – harmonie totale dans le principe thomiste – se doit d'incarner les valeurs qu'il souhaite défendre, qu'elles soient de stricte ordonnance catholique ou non. Dans cette plongée vers l'inconnu, seules les valeurs humaines font office de références. En art, et qui plus est chez qui pratique l'art non figuratif, puis abstrait, cet état de vertige est une manière d'expérimenter et d'explorer son for intérieur tout en prenant conscience de son rôle dans le monde. Il ne s'agit plus de l'artiste seul face au monde, mais plutôt de l'artiste *dans* le monde à la fois charnel, physique, palpable, et spirituel, éthéré, métaphysique comme le soulève Warren : « Au lieu d'observer le monde avec détachement, l'artiste devait exprimer une émotion, un trouble unique [l'inquiétude]. Si la science était l'adéquation de la vérité et de la réalité extérieure, l'art était l'expression de la réalité intérieure » (2011 : 46). Ainsi, l'art n'est pas – ne peut pas être – passif : au contraire, il est engagé, comme l'artiste, dans une quête d'absolu, dans une recherche d'équilibre, dans une remise en question constante des a priori de toutes natures. Et comme « l'absolu fuit sans cesse » (Borduas 1987 [1942a] : 180), cette quête est insatiable, l'inconnu toujours présent, l'aventure toujours à nos portes.

Pour Fernand Leduc, l'inconnu est un principe moteur à l'élaboration d'une toile véritablement unique, inconsciente, personnelle et en harmonie avec le monde. Questionné par Lise Gauvin (1995 : 85-86) au sujet de la conception d'une œuvre, l'artiste répond qu'il y a bel et bien, au départ, un vague sujet, une problématique qui force une plongée dans l'inconnu : « Un tableau, c'est un problème, c'est une question qu'on se pose. Et si on se pose la question, c'est qu'on ne connaît pas la réponse. L'expérience picturale doit être une aventure : on ne sait pas où on va ». Ces propos rejoignent aussi ceux de Galenson (2006 : 5) qui entend par « expérimental » l'élaboration ardue d'un vocabulaire esthétique qui se transforme

perpétuellement. Ceci est vrai pour l'automatisme et le geste spontané, mais l'est autant, sinon plus, pour les microchromies. En effet, la problématique posée par les microchromies n'est pas uniquement de l'ordre d'un état d'âme, d'un sentiment vertigineux ressenti pendant la conception mentale de l'œuvre, mais aussi de l'ordre de l'aventure continuelle avant, pendant et après l'élaboration de la toile. Si l'automatisme commande un état de vertige dans le but d'affronter un inconnu intérieur – l'inconscient – afin de l'extérioriser de manière spontanée, les microchromies *sont* du domaine de l'inconnu, de l'infini, de l'absolu : elles sont des représentations de la lumière, de l'immatériel, de l'évanescent. Elles sont, finalement, aux dires de Leduc improbables, voire impossibles : « "Peut-on peindre la lumière ?... peut-on communiquer avec une œuvre picturale (sans recours apparent à la vision traditionnelle), dont la lumière est le seul sujet ? " Affronter cet inconnu, tel fut désormais mon programme, où qu'il me conduise » (dans Beudet 1981 [1977] : 205). Le problème de l'expression de l'inconscient, puis celui de l'abstraction géométrique, est ainsi déplacé vers l'expérience de la lumière : Leduc se lance dans cette quête de peindre la lumière qu'il explorera pendant près de trente-cinq ans.

Le fait qu'il réponde à un appel intérieur, à un inconnu infranchissable, ne fait pas nécessairement de lui un artiste dans la lignée du personalisme – ce lien est trop facile –, mais démontre néanmoins que la pensée personaliste trouve écho chez l'artiste montréalais. Puisque sa carrière d'artiste peintre s'amorce véritablement au moment de sa rencontre avec Borduas et que ce dernier avait déjà connaissance, par le Père Couturier, de l'éthique personaliste, nous pouvons croire que cette plongée dans l'inconnu nécessaire à la connaissance de soi en tant que personne dans le monde, ou en tant qu'artiste engagé dans le monde, n'est pas qu'une simple coïncidence. Le personalisme est connu au Québec et de nombreux critiques d'art, d'enseignants et de religieux d'importance s'y sont associés, véhiculant les prémisses de la philosophie. Des groupes de la « jeunesse catholique » se forment aussi, incarnant et popularisant la pensée personaliste. Un véritable engouement naît dans les années trente et quarante tant chez les intellectuels que chez certaines congrégations religieuses (Meunier et Warren 2002 : 127). Nous sommes ainsi en mesure de comprendre que le personalisme, au moment où les automatistes se rassemblent, se diffuse largement et que son éthique rejoint la volonté et la philosophie du groupe de Borduas. De plus, la présence du Père Couturier et son engouement pour le groupe d'artistes nous informent qu'une véritable

figure personnaliste participe à la diffusion du groupe et de leurs idées : le Père Couturier a, par ailleurs, organisé l'exposition « Sagittaires »<sup>38</sup>, souvent perçue comme l'amorce de la formation de l'automatisme.

Un autre trait commun au personnalisme et à Fernand Leduc est la notion du dépassement : la « rythmique du dépassement » demeure le fil conducteur essentiel à la compréhension de l'œuvre de Leduc. Rien, pour lui, n'est achevé, rien n'est jamais abouti. Cette conception est aussi celle du personnalisme, car « l'être personnel est fait pour se dépasser » (Mounier 1949 : 76). Effectivement, devant la décadence du monde, la personne fait face à une inquiétude existentielle et cherche sans cesse des réponses à ses interrogations. Ce faisant, elle tente de se dépasser et, par le fait même, participe à l'élaboration d'un monde basé sur des valeurs humaines véritables – et catholiques – telles la charité, l'altruisme et l'amour. Selon Meunier (2007 : 177), les deux partis, la personne et le monde, sont en fait intrinsèquement liés : « Il faut engager toute sa personne pour servir les valeurs que l'on veut voir s'épanouir : il n'y a pas d'accomplissement de soi sans volonté d'épanouir le monde ». De plus, et dans le même ordre d'idée que la plongée dans l'inconnu, Leduc ne recherche pas le confort ou l'œuvre réconfortante. Au contraire, il souhaite toujours explorer, toujours se jeter corps et âme dans une nouvelle aventure, toujours faire face à l'inconnu et ne jamais s'arrêter : son art s'en retrouve ainsi sans cesse renouvelé, son esthétique toujours en mutation, son œuvre sans cesse mouvante et dynamique. Lise Gauvin (1995 : 148), à ce sujet, demande à Leduc si « le moteur de l'artiste, c'est en somme l'insatisfaction qui le pousse toujours à aller vers autre chose », ce à quoi il répond simplement : « C'est la vie ». N'est-ce pas justement le désir du personnalisme que de pousser la personne au meilleur d'elle-même et à ne jamais cesser de rechercher cette amélioration dans le but de rendre le monde à son image ? De ne jamais arrêter de se dépasser afin de perfectionner la société ? Toujours à la recherche d'un nouveau problème plastique à résoudre, Leduc est amené à avancer sans cesse et à se dépasser, ce qui correspond aussi à l'approche expérimentale selon Galenson (2006 : 4) : l'artiste expérimental ne connaît que brièvement la satisfaction du travail accompli, car les problèmes

---

<sup>38</sup> Du 1<sup>er</sup> au 9 mai à la Dominion Gallery, située au 1440 Sainte-Catherine Ouest à Montréal, vingt-trois jeunes peintres exposent. Onze de ces exposants sont des étudiants de Borduas qui enseignent alors à l'École du meuble (Gagnon 1998 : 87).

esthétiques qu'il tente de résoudre se multiplient sans cesse et se renouvèlent d'œuvre en œuvre.

Aux yeux du personnalisme, la culture elle-même est synonyme de dépassement, car une culture qui cesse de rechercher l'universalité et qui, par le fait même, cesse de réunir et de toucher les individus est morte, vaine, inutile (Mounier 1949 : 119). Il s'agit d'ailleurs d'un constat commun aux personnalistes et aux automatistes : l'académisme a figé la culture, a immobilisé la création. L'art académique est mort, car, comme la religion chrétienne, il ne répond plus qu'aux obligations promulguées par un groupe restreint d'individus vivant en dehors du monde, loin de la fraternité humaine, coupé de la vie. Au contraire, selon Leduc, le peintre automatiste – tout comme le philosophe personnaliste – se doit de vivre en son temps : « Sous peine de mort, notre cœur doit battre au rythme du monde » (Leduc dans Beaudet 1981 [1957] : 163). Il faut aussi qu'il évolue dans le présent, réclame Borduas, afin de créer un « art vivant », un art réellement humain basé sur une expérience du monde et non basé sur des doctrines anciennes : « Fini l'assassinat massif du présent et du futur à coup redoublé du passé » (2010 [1948a] : 30). Puisque l'art vit au présent, il est amené à continuellement se transformer au rythme de la vie, comme la personne est amenée à s'adapter à son environnement : « Selon les circonstances [...] un objet épuisé d'espoir en appelle un autre neuf, contraire ou renouvelé » (Borduas 2010 [1947] : 119).

Plus précisément au Québec, les automatistes désirent dépasser la culture dominante jugée « morte » : celle des beaux-arts et des élites religieuses. Aussi, ils souhaitent un dépassement de cette stagnation dans laquelle la province est engloutie depuis quelques années déjà. Dans ce contexte, le surréalisme est apparu comme une porte de sortie vers un « ailleurs » surrationnel et le personnalisme semble avoir nourri l'esprit automatiste, notamment par cette vision du dépassement perpétuel de la personne. En effet, la révolution entamée par les automatistes n'est pas uniquement plastique ou esthétique : elle est aussi philosophique et nous croyons que, bien que le surréalisme ait participé à l'élaboration d'une nouvelle vision, le personnalisme est aussi un élément non négligeable. Si le surréalisme a permis l'exploration de l'inconscient, le personnalisme a amené chacune des personnes à apprendre à se connaître afin de travailler en harmonie avec les autres éléments, exactement comme le promulguait Borduas dans sa définition de l'anarchie : une forme de responsabilité individuelle et collective, et de connaissance de soi et du monde à l'extérieur des cadres

normatifs. L'artiste est, en ce sens, en symbiose avec le cosmos, car il est conscient de tout ce qui l'entoure. Plus encore, il ne fait pas qu'être un spectateur passif qui regarde le monde se muter devant ses yeux : il vit dans une « rythmique du dépassement » (Leduc) et participe à une « transformation continue » (Borduas).

### 2.3. Jean Bazaine

Jusqu'à maintenant, il a surtout été question d'analogies conceptuelles et philosophiques entre les automatistes, Borduas et Leduc plus particulièrement, et le personalisme. Nous avons démontré que certains liens existent, mais tout cela demeure en grande partie spéculatif. En effet, ces similitudes ne sont pas nécessairement concrètes, tangibles : à part une connaissance possible du personalisme par des contacts plus ou moins certains entre Fernand Leduc et des représentants de cette philosophie, peu d'information indique clairement que l'artiste y était sympathisant, neutre ou opposant, ou s'il en avait simplement connaissance. N'oublions pas, d'une part, qu'il s'agit d'une philosophie participante au renouveau catholique et que, dans le contexte québécois des années 1940 et 1950, l'institution religieuse est fortement critiquée. Il est donc juste de croire que, même si certains automatistes avaient possiblement connaissance du personalisme, ils ont vraisemblablement préféré ignorer cette influence. D'autre part, n'oublions surtout pas que Leduc a défroqué et qu'il entretenait, par le fait même, une relation ambiguë avec la religion. Toutefois, nous proposons une piste nouvelle et non documentée jusqu'à présent<sup>39</sup> associant l'artiste québécois à l'éthique personaliste et basée sur sa relation avec le peintre français, et collaborateur à la revue personaliste *Esprit*, Jean Bazaine.

À la suite de la visite d'une exposition de Jean Bazaine à Paris en 1949, Fernand Leduc cherche à entrer en contact avec le peintre. Il le mentionne pour la première fois à Paul-Émile Borduas dans une lettre du 21 novembre 1949 (Beudet 1981 : 119), en prenant soin d'indiquer qu'il sent, à travers son travail, une certaine convergence avec ses propres

---

<sup>39</sup> Le mémoire de Louise Dupont traite de Jean Bazaine, mais jamais en tant que personaliste. Bien que plusieurs pages soient dédiées à la relation Leduc-Bazaine, nous souhaitons ici ajouter quelques pistes d'analyses en fonction du rôle qu'il a joué au sein de la revue *Esprit* et de sa relation avec Fernand Leduc.

recherches : « Nous nous retrouvons en pleine communauté de pensée ». Il ne s'agit pas uniquement de similarités dans leur quête artistique, mais aussi dans leur personnalité, comme le soulève justement Louise Dupont (1994 : 32) : dans cette lettre du 21 novembre 1949, Leduc décrit Bazaine comme ayant une « extraordinaire sensibilité », un être d'une « simplicité engageante », un « chercheur tenace [qui] travaille avec assiduité et acharnement ». En juillet 1950, dans son « Interview transatlantique du peintre Fernand Leduc » à l'occasion de l'exposition « Leduc-Riopelle » (Beaudet 1981 [1950] : 263), Claude Gauvreau décrit son camarade de manière analogue : « Leduc, ce vigoureux et lent chercheur, si intransigeant, si méticuleux, si impitoyable envers lui-même ». Ce sont donc deux hommes tenaces et acharnés dans leur quête artistique, qui se rencontrent à la fin de l'année 1949 et deviennent sinon amis, du moins complices dans leurs recherches personnelles. Bazaine, trois ans plus tard, propose même à Leduc son atelier à Paris. Malheureusement, aucune trace n'indique la présence du peintre français après 1952 dans la vie de Leduc qui revient d'ailleurs s'installer à Montréal en 1953. En entrevue, questionné sur la peinture de Bazaine de l'époque, Leduc dit : « C'était une abstraction lyrique qui avait sa source dans la nature, dans l'entourage. Et il y a là quelque chose qui me touche, parce que je crois pouvoir dire que mon travail également a ses racines dans la nature. Mon enthousiasme n'a pas faibli, mais nos voies se sont complètement éloignées » (Gauvin 1995 : 119). Néanmoins, l'idée chez Bazaine de l'œuvre qui traduit un ordre universel et l'essence de la nature dans sa plus simple expression suit Leduc tout au long de sa carrière : les microchromies peuvent en être considérées comme l'apogée.

La découverte de Jean Bazaine fut, pour Leduc, révélatrice : à la recherche d'un langage plastique différent, les propositions du peintre français lui paraissent intéressantes. Effectivement, son art abstrait converge avec les aspirations de Leduc : un art fait « à partir » de la nature, qui en extirpe l'essence et qui, comme il l'indique à Lise Gauvin, « ne retient que la quintessence de ce réel » (1995 : 61). Ainsi, plutôt que de puiser dans l'inconscient comme le prescrivent le surréalisme et, dans une moindre mesure, l'automatisme, l'artiste est amené à contempler la nature, ce qui l'entoure, afin d'en extraire des lignes et des couleurs qui représentent ce qu'il perçoit et ce qu'il ressent de manière schématisée. Chez Bazaine, chaque

œuvre fait référence à la nature d'abord par son titre, mais aussi par son effet organique, comme c'est le cas dans *Marée basse à midi* (1957) ou dans *Matin au jardin* (1959)<sup>40</sup> dans lesquelles nous ne percevons qu'un effet de paysage : aucun élément n'est clairement défini, mais les traits horizontaux et verticaux créent un agencement paysagiste et naturaliste. Chez Leduc, nous remarquons que, depuis 1949, ses œuvres ont tendance à suivre le même type de démarche : dans *Le complexe de Pénélope* (fig. 12) ou dans *Quadrature* (fig. 13), par exemple, les traits sont ordonnés, placés de manière plus ou moins aléatoire, créant ainsi un effet à la fois harmonique et dynamique, ordonné et organique. Cette conception naturaliste abstraite de l'art suivra Leduc tout au long de sa carrière même, et surtout, dans ses microchromies qui lui permettent de s'inscrire, comme il le soulève plus tard lui-même (2006 [1988] : 26), « dans la lignée impressionniste des "peintres de la lumière" ». Dans une œuvre comme *Triptyque Mic. Pietra Bianca*, notamment, cette conception de l'abstraction tirée de la nature est primordiale : le paysage comme essence se métamorphose en une atmosphère éthérée, une lumière qui englobe l'œuvre, un détail magnifié qui occupe tout l'espace pictural. Cette quintessence dont Leduc parle pour décrire l'œuvre de Bazaine deviendra sienne : les microchromies, encore une fois, en sont l'illustration la plus poussée.

Dans le cas des deux peintres, cette manière de schématiser la nature est aussi une manière d'ordonner et de traduire l'ordre naturel du réel selon leurs propres observations et perceptions. Ce faisant, cet art paraît abstrait, car il ne représente pas les choses telles qu'elles sont, mais il demeure totalement ancré dans la réalité puisqu'il représente l'harmonie naturelle, l'agencement inné de celle-ci, son pouls, sa vivacité. Bazaine explique dans *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* (1953 : 56) que la distinction entre l'abstrait et le non-figuratif devrait plutôt être définie par les termes d'art incarné et de non incarné : l'art strictement abstrait, c'est-à-dire l'art entièrement dépouillé de références au réel, est désincarné, tandis que l'art non figuratif, bien qu'il ne s'attarde pas à produire une image ressemblante à un objet, est incarné, car il demeure fondamentalement attaché à la nature. Selon lui, l'Être humain ne peut se détacher entièrement de son environnement et l'artiste ne peut ainsi que produire un art incarné inspiré de la nature : « Refuser systématiquement le monde extérieur,

---

<sup>40</sup> Nous n'avons pas obtenu les droits pour ces œuvres. Nous proposons de consulter : Jean de BENGNY (1990). *Bazaine*, Genève : Skira.

c'est se refuser soi-même : c'est une manière de suicide » (1953 : 62). Par ailleurs, Leduc reprend ce type de formule quelques années plus tard en venant à la défense de l'art contemporain : « Sous peine de mort, notre cœur doit battre au rythme du monde » (dans Beaudet 1981 [1957] : 162). L'artiste est donc amené, par nécessité, par besoin vital, à peindre de façon incarnée son univers, un peu à la manière de l'art sacré qui est, toujours selon Bazaine, « le sentiment mystérieux d'une transcendance éclatant dans l'ordre naturel du monde, dans le quotidien » (1953 : 66). Le mystique étant inscrit dans le réel, l'art non figuratif inspiré de « l'ordre naturel du monde » ne peut donc être qu'incarné. À la lumière de ces propositions, Leduc cherche dorénavant à ordonner sa pensée et à tirer les formes et couleurs essentielles à la traduction picturale de la nature. Dans son texte *Art de refus... Art d'acceptation* de 1954 (dans Beaudet 1981 [1954a] : 146), il précise d'ailleurs que cet art est « à la limite [un] véritable art sacré où l'homme se situe en relation harmonieuse avec l'univers. Art de formes appelées à témoigner de la présence non pas d'un homme en particulier, mais de l'ordre reconnu des mondes où il se situe ». En somme, il ne s'agit plus d'une œuvre où s'expriment toutes les pulsions et tous les désirs de l'artiste, mais d'une recherche qui tend à situer l'Être humain dans l'univers, tel que le souhaitait Leduc.

La conception de l'art de Leduc rejoint celle de Bazaine à ce moment précis et cela nous permet de l'inscrire dans un contexte encore plus vaste : celui du personnalisme auquel Bazaine participe activement en tant qu'artiste et auteur pour la revue qui en fait la promotion. En 1932, Emmanuel Mounier fonde la revue *Esprit* afin de promouvoir le personnalisme et les idées autour de cette philosophie et de « s'émanciper des cadres et des codes dominants » de l'époque (Linderberg 2002 : 10). Depuis, la revue a connu de nombreux rédacteurs et a défendu une variété d'idées, mais elle est toujours demeurée indépendante, collective et internationale, comme le souhaitait son fondateur. Encore active aujourd'hui, la revue *Esprit* a connu, au fil de son histoire, plusieurs collaborateurs, dont l'artiste Jean Bazaine de 1934 à janvier 1939 et à l'occasion de publications de numéros spéciaux en mai 1954 et en janvier 1962<sup>41</sup>. Beaucoup de ses articles sont des critiques d'expositions, mais certains traitent

---

<sup>41</sup> Toutes ces informations sont disponibles sur le site Internet de la revue *Esprit* : <http://www.esprit.presse.fr/recherche-avancee?advanced=1&author=Bazaine+Jean>. Consulté le 17 septembre 2017.

davantage de la peinture abstraite et de sa spiritualité intrinsèque, se rapprochant ainsi de ses essais *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* de 1953 et *Exercices de la peinture* publié en 1973. Notons au passage qu'il consacre aussi un article sur le Père Marie-Alain Couturier, l'un des plus importants représentants du personnalisme au Québec, comme il en a été question.

Bien plus qu'une rencontre amicale, la relation entre les deux peintres ainsi que leur personnalité et leurs idées similaires portent à croire, en effet, que certains termes abordés par Bazaine (dans ses articles d'*Esprit* ou dans ses deux essais sur la peinture) rejoignent la pensée un peu plus tardive de Leduc. D'abord, notons que, tout comme le personnalisme, Bazaine attribue au vertige, à l'inconnu et au dépassement une valeur essentielle au tableau. Plus encore qu'une émotion qui déclenche le processus artistique, l'inquiétude, ou la quête incessante de la personne, se retrouve dans l'œuvre qui, par le fait même, n'est jamais terminée, jamais stable. Selon lui, en effet, le but de l'artiste est « de fixer sans relâche une réalité qui l'aveugle, vide de toute pensée, ivre seulement d'une chasse à l'impossible, dans la passion d'une attente sans fin, dans la seule conscience claire et acceptée de l'insoluble » (Bazaine 1973 : 96). Plus loin, il explique que le résultat de cette quête, l'œuvre peinte dans le cas présent, est figé tel « le danseur au terme de sa "figure", carrefour de muscles tendus, en équilibre toujours menacé » et n'est, en ce sens, jamais réellement complet et satisfaisant. Comme le disait Leduc à Gauvin (1995 : 148), la vie pousse le créateur à toujours se dépasser, à aller au-delà des perceptions et des intentions. Nous avons par ailleurs déjà constaté que les microchromies sont à la limite de la représentation; elles se situent au-delà la perception classique de l'art. En effet, puisqu'elles représentent la substance métaphysique lumineuse qui nous englobe tant dans l'espace réel que pictural, elles rejoignent cette conception, puisque, une fois peintes, le vertige s'y voit, s'y ressent par le subtil jeu de couleur et de lumière qui les habite. L'œuvre n'est ainsi jamais entièrement fixée : la microchromie vit uniquement sous le regard qui épie inlassablement la surface de l'œuvre d'apparence monochrome. Tel un danseur en équilibre, elle semble fixe, mais se meut toujours un peu, car elle avance « de déséquilibre en déséquilibre » (Bazaine 1973 : 50).

Pour Leduc, la période automatiste expressiviste est révolue : il entame dorénavant une démarche axée sur l'épuration de l'œuvre. Il n'est plus question d'extirper du fond de lui-même une émotion ou une pulsion de peindre afin de libérer le geste artistique ou de laisser librement s'exprimer l'inconscient : l'œuvre est, en quelque sorte, le lieu d'une étude toujours

poussée sur les différentes tonalités de la couleur, sur la construction d'un espace dynamisé de formes et sur la traduction picturale de la lumière et de ses effets. Concrètement, dans ses œuvres, nous constatons que les formes sont plus ordonnées, moins spontanées. Dans une œuvre comme *La voie et ses embûches* (fig. 14) de 1952, par exemple, l'ordonnance des formes semble plus importante que la libération du geste, aspect important de l'automatisme. Si, de prime abord, les formes paraissent chaotiques, en prenant un peu de recul, nous remarquons que les traits noirs dirigent notre regard vers le haut de l'œuvre, ordonnant ainsi l'aspect disparate de la toile. L'œuvre s'organise, se déploie selon un axe et n'est plus qu'une expression de la personnalité du peintre. Si l'automatisme exigeait un certain contrôle du bagage inconscient, les œuvres de Leduc de cette époque démontrent une volonté plus grande d'organisation organique que d'expression personnelle.

## Chapitre 3: Cheminement artistique de Fernand Leduc

Puisque notre hypothèse est que la démarche de Leduc s'inscrit en continuité et non en rupture, nous désirons ici insister sur des moments importants de dépassement qui sont significatifs dans le cheminement pictural de Leduc. Plutôt que d'y voir des dissidences nettes, nous les abordons sous l'angle de l'évolution : une carrière entière qui vise un certain but – bien qu'il ne soit pas entièrement réalisable – et qui en voit ses œuvres muter selon les étapes ou les phases de ce cheminement. Il n'est pas question de progrès ou d'amélioration, mais bien d'une sorte de mouvement continu qui, de toile en toile, résout une problématique qui elle-même évolue en son sein. À ce sujet, Olga Hazan explique la différence entre progrès et évolution :

Dans sa version moderne, [...] le mot *évolution* évoque la seule idée d'une transformation continue. Par contre, le mot *progrès*, dérivé des termes latins « processus » et « progressus » qui réfèrent à une « action d'avancer » jadis exempte de connotations qualificatives, se définit aujourd'hui comme une « amélioration », une ascension, un « accroissement par degrés en bien ou en mal », une « transformation graduelle vers le mieux » ou un « développement de la civilisation ». (1999 : 28)

Ainsi, cette partie, bien qu'elle porte principalement sur des moments de « ruptures », veut surtout mettre l'accent sur l'évolution de la pratique de Leduc : nous verrons, en effet, que si l'artiste se distancie de certains mouvements ou de certaines personnes, il n'en demeure pas moins qu'il conservera plusieurs éléments acquis en les adaptant à sa pensée et à son œuvre.

### 3.1. Nouvelles rencontres et grands dépassements

#### Raymond Abellio

Fernand Leduc rencontre Raymond Abellio en 1949<sup>42</sup> et s'ensuit une relation épistolaire qui se termine, du moins selon les lettres conservées aujourd'hui, en 1951<sup>43</sup>. C'est

---

<sup>42</sup> Si, selon Louise Dupont, Leduc a lu le roman d'Abellio, *Heureux les pacifiques*, en 1947 (1994 : 9), dans son entretien avec Lise Gauvin, il affirme que ce serait plutôt en 1948 qu'il aurait « eu connaissance de ce livre »

d'ailleurs en mai de cette année-là que le couple Leduc rencontre en Suisse Abellio qui était, selon Thérèse Renaud, poétesse et épouse de Fernand Leduc, un homme bien simple malgré sa grande intelligence : « Tel que je le perçois, c'était un homme simple, présent à l'autre, émotif, malgré qu'il s'en défende, ascétique par nécessité de santé et de besoin spirituel » (2004 : 134). Ce sont là, par ailleurs, des termes souvent employés pour décrire Fernand Leduc : un homme plutôt austère et modeste à la poursuite de sa propre quête, de la satisfaction de sa nécessité intérieure et de l'épanouissement de son intelligence, de sa spiritualité.

Cette découverte, plus philosophique, est essentielle à la compréhension de l'évolution du travail de Fernand Leduc. La gnose de Raymond Abellio est complexe, mais Leduc, toujours à la recherche de nouvelles sources où abreuver sa créativité, y trouve une « communion spirituelle » (Renaud 2004 : 100) qui correspond aussi, en partie du moins, à la pensée et au travail de Jean Bazaine. En effet, tous deux aspirent à une organisation, à une hiérarchie des formes et des couleurs en fonction de leur valeur spirituelle, à un ordre universel qui peut mener l'homme à l'élévation spirituelle. Pour Abellio, tout est interdépendant et chaque geste a une conséquence, qu'elle soit positive ou négative, sur le reste du monde. De plus, il stipule que l'Histoire n'est pas linéaire, mais cyclique : « l'histoire de l'humanité et du monde, à l'instar de chaque homme [, est] une suite de cycles alternatifs d'involution (déspiritualisation corrélative à une évolution de la matière) et d'évolution (spiritualisation corrélative à une involution de la matière) » (Abellio dans Dupont 1994 : 12). Ici, deux périodes opposées ponctuent l'histoire de chaque homme et du monde : celle de l'involution liée à une époque axée sur la matérialité et qui chasse la spiritualité; et celle de l'évolution qui favorise une élévation spirituelle au détriment de la matérialité. Ainsi, lorsque la matière prend le dessus sur la vie spirituelle d'un homme, d'un groupe ou d'une époque, il s'agit d'un cycle involutif.

Après avoir pris connaissance de ces postulats philosophiques, Leduc en vient à rechercher un art éthéré, une spiritualité, une plastique témoin de l'ordre et la vie intérieure de

---

(1995 : 62). Il est probable qu'il ait découvert ce roman à l'automne 1947, comme Thérèse Renaud l'affirme (2004 : 100), mais qu'il en ait terminé la lecture seulement quelques mois, voire presque une année plus tard : ce n'est, en effet, qu'en décembre 1948 que Leduc écrit pour la première fois au philosophe et écrivain français.

<sup>43</sup> L'ouvrage de Lise Gauvin recense les lettres entre le 15 décembre 1948 et le 6 octobre 1951. Le fonds d'archives Thérèse et Fernand Leduc du MNBAQ possède les lettres de Raymond Abellio adressées au couple entre le 23 décembre 1948 et le 3 octobre 1951.

son créateur qui s'inscrit dans le cycle évolutif. C'est aussi à la lumière de cette découverte qu'il critique *Refus global* qu'il juge appartenir au cycle involutif :

Partis du plus bas, nous avons dû parcourir toutes les étapes, jusqu'aux couches relativement plus éclairées (lesquelles sont encore les forces expansives de l'involution) sans cependant quitter le domaine de la chute. C'est de ce point que nous nous sommes définis, sans toutefois préciser suffisamment s'il s'agissait pour nous de continuité (dans la descente) ou de changement de direction (continuité dans la tradition : ascension). (Leduc dans Beaudet 1981 [1948b] : 101)

Ainsi, selon Leduc, tous les termes utilisés par Borduas appartiennent au « domaine de la chute » et non de « l'ascension ». L'important dorénavant est de définir l'action future : la continuité dans cette chute ou le changement vers l'ascension. Si Leduc se lance dans cette seconde voie, Borduas demeure dans la première qui l'amènera à un art tachiste dans les années suivantes. Toujours selon Leduc, l'art de Borduas et des automatistes est involutif, car il est encore trop attaché à la matière : pour être de l'ordre de l'élévation et de la spiritualité, l'art doit se détacher le plus possible des contraintes plastiques, c'est-à-dire de la représentation, de l'illusion de profondeur, du modelé, des ombres, etc. C'est aussi pourquoi il souhaite la disparition des dualismes, afin d'atteindre l'harmonie et l'ordre. En somme, pour accéder à un art qui se base sur la vie intérieure spirituelle et personnelle, Leduc ne s'attarde plus aux contradictions, aux opposés, il ne pense plus en termes antinomiques ou antithétiques, ne peint plus en réaction et en anarchiste, mais plutôt en harmonie avec son propre univers spirituel.

### **Rodolphe de Repentigny**

Une troisième rencontre importante est celle de Rodolphe de Repentigny, plus tard connu sous son nom d'artiste Jauran. Alors installés à Clamart, commune française située au sud-ouest de Paris, Thérèse Renaud et Fernand Leduc reçoivent à dîner le jeune Rodolphe de Repentigny à l'automne 1949 sur demande de celui-ci. Marie Carani croit que les deux artistes se seraient en fait fréquentés surtout à partir de 1951 alors que de Repentigny habite Paris (1990 : 213). Il est difficile de cerner ce que les deux artistes ont retenu de cette rencontre : Thérèse Renaud raconte qu'ils discutaient pendant des heures dans l'atelier de Leduc à Clamart, mais aucune trace ne subsiste de ces conversations (2004 : 118). Par contre, puisque Leduc, fasciné par les œuvres de Bazaine et par la philosophie d'Abellio, cherche dorénavant à

ordonner et à dédramatiser ses œuvres, il est tout à fait probable que de Repentigny y trouve une peinture inspirante proche de ses propres recherches plastiques qui connaîtront leur apogée aux alentours de 1955 avec, notamment, la publication du *Manifeste des Plasticiens*. Il ne faut par contre pas croire que les œuvres de Leduc, en 1949, sont des abstractions géométriques, bien que nous pouvons y percevoir une tendance vers le plasticisme : ses toiles demeurent automatistes au sens où elles sont expressionnistes<sup>44</sup>. Le geste créateur est libéré et se laisse aller, sans arrière-pensée et sans sujet préconçu, sur la surface en se laissant guider par l'inconscient de l'artiste. Il faut en fait attendre 1953, moment aussi où il revient à Montréal et où il fréquente de manière plus régulière de Repentigny (Renaud 2004 : 118), pour apercevoir un art abstrait construit dans le travail du peintre<sup>45</sup>. En effet, l'art que proposent les *Plasticiens* à ce moment est en adéquation avec les recherches plus formelles de Leduc. Cette rencontre avec de Repentigny marque donc une sorte d'amorce vers l'abstraction construite : tous deux recherchant un équilibre, ils se sont retrouvés en communion de pensée. Elle est donc différente des relations de Leduc avec Bazaine ou Abellio qui ont eu une incidence immédiate sur sa philosophie et sa peinture; celle avec de Repentigny se développe a posteriori.

### Dépassements

À la lumière de ces rencontres – avec Bazaine, Abellio et de Repentigny— nous constatons que la pensée et l'art de Leduc se transforment. Ces nouvelles avenues philosophiques, spirituelles et artistiques sont ainsi des participantes essentielles à la compréhension de l'évolution du cheminement de l'artiste. Ce faisant, Leduc sera plus critique envers les mouvements qui avaient portant nourrit sa pratique jusque-là : le surréalisme et l'automatisme principalement. Dès 1947, soit un an avant la publication de *Refus global*, Leduc explore de nouvelles voies artistiques et philosophiques. En effet, alors qu'il séjourne en France de 1947 à 1953, il découvre des artistes et des écrits qui lui étaient jusqu'alors inconnus, Jean Bazaine et Raymond Abellio, par exemple. Puisqu'il est éloigné de ses collègues, certains à l'étranger et la majorité étant demeurée au Québec, l'effervescence de

---

<sup>44</sup> Figures 14, 15 et 16.

<sup>45</sup> Figures 17, 19 et 20.

l'automatiste se perd lentement dans le tourbillon parisien dans lequel Leduc vit. Soulignons d'entrée de jeu que, déjà cette année-là, les automatistes sont quelque peu dispersés : plusieurs partent vers l'étranger et d'autres explorent différentes techniques artistiques. Fernand Leduc et Jean-Paul Riopelle, par exemple, une fois en France, fréquentent les cercles surréalistes et participent à diverses expositions du groupe. Mais Leduc se sent de moins en moins interpellé par la philosophie d'André Breton et de son groupe<sup>46</sup>. Il s'en éloigne donc et se met à la recherche d'un art qui lui semble plus en adéquation avec l'automatisme, selon sa propre définition : l'unité de l'être dans le monde. Le premier éloignement significatif – peut-être devrions-nous dire plus justement le premier dépassement important – se fait donc au détriment du surréalisme, mouvement qui pourtant l'avait séduit par sa volonté de créer un art en dehors des contraintes conscientes et académiques. Par ce détachement, Leduc en vient aussi à remettre en question l'automatisme, plus particulièrement le vocabulaire employé par le groupe. Il faut préciser que Leduc, plus âgé que les jeunes automatistes, a toujours eu tendance, contrairement à ses collègues<sup>47</sup>, à remettre en question les propos de leur « leader » : sortant tout juste du juvénat des Frères maristes, le jeune homme éprouvait une certaine méfiance à l'égard des figures d'autorité et cherchait une forme d'art sans équivoque avec une lexie rigoureuse.

Il fait donc part de ses doutes dans une lettre adressée à Borduas datant du 13 décembre 1948, soit quatre mois après la publication de *Refus global*. Il y précise ses inquiétudes, ses incertitudes en lien avec le texte-manifeste de Borduas, mais aussi avec la technique de l'automatisme surrationnel qui a pourtant nourri sa pratique jusque-là. La lettre, ainsi que les commentaires d'André Beaudet (1981 : 248) et de François-Marc Gagnon (1998 : 549-552) démontrent que Leduc n'est plus en accord avec la terminologie proposée et qu'il présente des inclinaisons de plus en plus grandes à une organisation, à une harmonie qui s'affirme de toile

---

<sup>46</sup> Leduc et Breton échangent à quelques reprises dans ces années-là, mais leur relation est équivoque. Leduc, qui cherche un vocabulaire précis afin de définir l'automatisme, ne trouve pas de réponse dans le surréalisme et encore moins chez Breton. Lire à ce sujet *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954* de François-Marc Gagnon, pages 106, 194-195, 317 à 321 et 325 à 345.

<sup>47</sup> Au tout début de l'automatisme, du moins, il le questionnait grandement, se faisant souvent l'avocat du diable (Beaudet 1981 : VII). Plus tard, évidemment, d'autres automatistes se distancieront de Borduas. Ceci dit, Leduc a toujours eu le plus grand respect pour Paul-Émile Borduas et son enseignement : il ne cherchait qu'un vocabulaire précis, sans ambiguïté.

en toile. Pour lui, il n'est plus question de « l'anarchie, de la révolution, mais plutôt de *hiérarchie* et d'*évolution* (dans l'harmonie) » (Leduc dans Beaudet 1981 [1948b] : 101). Le moment de l'anarchie est révolu; il faut dorénavant organiser, ordonner les formes. La révolution terminée, il faut maintenant évoluer en harmonie avec le monde. L'« anarchie » telle que définie par Borduas insiste sur la « réalisation complète de l'homme dans la collectivité » (2010 [1947] : 119), donc sur la connaissance de l'être humain par une connaissance de soi, et non sur une expérience purement individuelle. Par contre, née à des fins révolutionnaires, l'« anarchie » de *Refus global* ne convient plus à Leduc qui aspire à un art sans dualisme.

Il affirme aussi que l'automatisme surrationnel est un non-sens. Revenons d'abord sur la définition de base de cette pratique qui est fournie dans « Commentaires sur des mots courants » (Borduas 2010 [1948b] : 129), comme étant une « écriture plastique non préconçue. Une forme en appelle une autre jusqu'au sentiment de l'unité, ou de l'impossibilité d'aller plus loin sans destruction ». Cette définition est ambivalente, car l'automatisme est, selon Leduc dans cette même lettre, une action de la raison, une manière de peindre ou d'écrire, qui relève ainsi d'un processus mental transformant le processus d'exécution. Le surrationnel, quant à lui, est défini par Borduas (2010 [1948b] : 134) comme ce qui est « en dessus des possibilités rationnelles du moment [...] L'acte surrationnel tente la possibilité inconnue ». Pour Leduc, le surrationnel est une « qualité spirituelle organisatrice de l'activité même » qui relève de la sphère du « supra-conscient » (Leduc dans Beaudet 1981 [1948b] : 103), s'opposant ainsi au terme automatisme tel qu'il le conçoit. En effet, le dualisme du terme « automatisme surrationnel » pose problème pour Leduc qui aspire à l'harmonie et, ce faisant, souhaite l'abolition des contradictions, des conflits : « L'automatisme par essence individuel, mental, ne peut être qualifié de surrationnel. Le surrationnel est d'ordre supra-conscient, l'automatisme d'ordre inconscient. Automatisme-surrational est donc impropre parce que dualiste » (1981 [1948b] : 103). Il révisé ainsi, après réflexion, sa propre approche picturale, justifiant du même coup son évolution artistique et spirituelle : une quête d'unité, d'équilibre et d'ordre. En somme, Fernand Leduc réoriente et métamorphose sa démarche. Il faut préciser qu'au moment de rédiger cette lettre, Leduc est en France, loin des répercussions de la

publication de *Refus global* : il lui est donc plus facile d'accéder à autre chose sans faire face à la critique et aux conséquences concrètes de sa prise de position engagée<sup>48</sup>.

Une autre discorde d'ordre plastique entre les deux artistes les éloignera définitivement : le débat entre le tachisme de Borduas et l'abstraction construite des Plasticiens. Notons avant tout que deux approches différentes de l'abstraction géométrique se suivent au Québec : d'abord, les premiers Plasticiens au milieu des années 1950 avec les signataires du *Manifeste des Plasticiens*, Rodolphe de Repentigny (*alias* Jauran), Louis Belzile, Jean-Paul Jérôme et Fernand Toupin; ensuite, les seconds Plasticiens, dans les années 1960, avec Guido Molinari, Claude Tousignant, Denis Juneau et Jean Goguen. Comme le spécifie Marie Carani (1993 : 73-74), tandis que les premiers cherchent à « conjuguer la surface au matériau », les seconds proposent « le concept de plan-surface dynamique énergisé en tous ses points, optant pour une abstraction construite en plans géométriques (*hard edge*) à partir de la couleur structurante ». Les propositions de Fernand Leduc, au moment de ce débat, s'inscrivent dans les mêmes recherches plastiques de premier groupe, puisque sa démarche consiste principalement à rechercher un ordre total, une hiérarchie des formes et une harmonie des rapports formes-couleurs. Il aura, toutefois, des préoccupations plastiques similaires au second groupe, comme en témoigne le polyptyque *Exaltation chaud-froid* dont il a déjà été question.

Au moment où il vient à la défense de l'exposition d'œuvres géométriques, *Espace 55* (1955), organisée autour de la nouvelle tendance formaliste, la « rupture » entre lui et Borduas devient plus virulente. En effet, Borduas critique sévèrement les abstractions construites en les qualifiant d'archaïques et de dépassées<sup>49</sup>, alors que Leduc les intercède en y voyant<sup>50</sup> « le contre-poids salutaire de la tentation du laisser-aller dans l'automatisme » (dans Beaudet 1981 [1954b] : 151). Cette opposition, qui était, nous le rappelons, déjà pressentie depuis la lettre du

---

<sup>48</sup> Suite à *Refus global*, Paul-Émile Borduas sera suspendu, puis renvoyé de l'École du meuble, car ses textes et « son état d'esprit [...] ne sont pas de nature à favoriser l'enseignement » que le gouvernement souhaite transmettre aux étudiants (Gagnon 1998 : 510). Il est probable donc que Leduc, aussi professeur d'art à la Commission scolaire de Montréal, aurait subi un traitement semblable, considérant son implication au sein du mouvement et son texte « Qu'on le veuille ou non, ceci sera ».

<sup>49</sup> Il fait ici référence à la première phase de l'abstraction géométrique associée à Piet Mondrian au début du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>50</sup> Ce texte ne fait pas référence à l'exposition *Espace 55* qui aura lieu l'année suivante, mais à une exposition en 1954, *La matière chante*, où Leduc découvre ceux qui deviendront les Plasticiens.

13 décembre 1948, sera accentuée par les échanges<sup>51</sup> dans le journal *L'Autorité*, puis par la direction du même journal qui, réalisant l'étendue et l'importance du débat, remplace le titre de l'article de Leduc par une version beaucoup plus polémique : « Leduc vs Borduas » (Beaudet 1981 : 274). Notons par ailleurs que ce débat participe grandement à une histoire de l'art basée sur les ruptures, omettant de ce fait qu'il s'agit plutôt de l'établissement d'une vision qui se retrouve en meilleur accord avec les aspirations de l'artiste. Si Leduc considère l'art plasticien comme « le contre-poids salutaire » de l'automatisme, c'est uniquement parce que ces propositions esthétiques conviennent davantage à sa propre démarche qu'à celles de l'automatisme à ce moment précis<sup>52</sup>.

Alors que Borduas recherche « l'anarchie resplendissante » (2010 [1948a] : 35), Leduc, selon Marie Carani (1993 : 102), « est préoccupé d'une hiérarchie visuelle sur la surface, qu'il veut bidimensionnelle, et d'évolution dans l'harmonie et l'équilibre des éléments constitutifs ». Il désire, en somme, organiser les formes dans l'optique de créer une œuvre équilibrée et axée sur les préoccupations formelles de la peinture : couleurs, formes, espace bidimensionnel. Il est donc parvenu à dépasser l'automatisme et son expressivité, il a ordonné l'anarchie et trouvé un certain équilibre. Par contre, une approche artistique n'est toujours que temporaire aux yeux de Fernand Leduc et à peine a-t-il entamé une expérience plastique formaliste qu'il est déjà ailleurs. Au final, la lettre du 13 décembre 1948 marque irrémédiablement le début d'une nouvelle ère dans le travail artistique de Leduc. Toujours amené à remettre en question les propos de Borduas et à expérimenter de nouvelles avenues plastiques, il semble naturel que, une fois le manifeste signé et publié, Leduc ressente le besoin d'aller plus loin, de dépasser ce qu'il a déjà accompli et de se lancer dans une quête à la fois spirituelle et plastique qui ponctuera tout le reste de son œuvre : la recherche de la lumière. Le but de son travail, au cours des années 1950, est d'harmoniser les formes et les

---

<sup>51</sup> Bien qu'il s'agisse d'un moment important dans l'histoire de l'art québécois, nous ne désirons pas nous étendre davantage sur le sujet. Ce qui est pertinent pour notre propos est l'opposition encore plus grande entre Leduc et Borduas suite à cette exposition, ce qui illustre bien non seulement que leurs positions respectives sont aux antipodes, mais démontre aussi deux tendances à l'époque : l'art « tachiste » associé à Borduas et le formalisme plastique associé aux plasticiens.

<sup>52</sup> Nous insistons : il s'agit d'un moment de dépassement qui sera, à son tour, dépassé par de nouvelles propositions qui s'accordent toujours en fonction de l'évolution du cheminement de l'artiste.

couleurs, et de dépouiller le plus possible l'œuvre; moins de drame et d'expression exacerbée, plus d'harmonie et de sérénité qui se traduira par un art moins chargé.

Notre hypothèse étant que tout l'œuvre de Leduc suive un certain fil conducteur, nous désirons ici démontrer que, malgré les différends avec le surréalisme et l'automatisme, Leduc en conserve quelques éléments au courant de sa carrière. À la lumière de la lettre du 13 décembre 1948 et du débat entre l'art tachiste et l'art plasticien, mais aussi des rencontres philosophiques et artistiques du début des années 1950, nous persistons à croire qu'il ne s'agit pas d'un cheminement uniquement en réactions et en ruptures. Afin d'illustrer plus précisément notre hypothèse, nous insistons particulièrement sur deux démarches : le surréalisme et l'automatisme.

D'abord, le surréalisme a permis aux artistes québécois de s'émanciper du carcan académique illusionniste. Le fait de pouvoir partir à la découverte de leur inconscient a été incontestablement l'une des caractéristiques les plus considérables de l'art contemporain des années d'après-guerre. Lorsque Fernand Leduc découvre le mouvement, il expérimente ces procédés tout en réfléchissant à leurs sens. Malgré son enthousiasme à l'égard du surréalisme, Leduc s'en détache afin d'explorer un univers plus harmonieux, ordonné, dédramatisé et épuré. Nous pouvons trouver les sources de cette distanciation dans ses rencontres avec les surréalistes : leurs rapports ne seront jamais clairement amicaux, ni même toujours courtois. En vérité, Leduc est même quelque peu hostile face à un André Breton tout puissant, omniprésent dans les cercles d'artistes surréalistes : il fait office de « pape » et cela a tout pour déplaire à l'artiste montréalais à la recherche d'un espace de liberté<sup>53</sup>. Nous trouvons aussi des pistes de ce différend dans les sources littéraires qui inspirent Leduc, surtout dans les lettres échangées avec Raymond Abellio et les textes de Jean Bazaine. Pour le premier, le surréalisme fut « bienfaisant », mais ne constitue pas « un état ultime » : il faut, selon Abellio, « pousser la vie et la liberté à un degré supérieur » (dans Gauvin 1995 : 195<sup>54</sup>). Bazaine reprend cette pensée du surréalisme dépassé dans son essai *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, en stipulant

---

<sup>53</sup> Leduc ne sera jamais véritablement en mesure de s'introduire dans les cercles surréalistes qui suivent Breton. Il se dira par ailleurs déçu de ces rencontres, comme en témoigne sa lettre à Monsieur et Madame Paul-Émile Borduas, datée du 22 mars 1947 (dans Beaudet 1981 [1947] : 46 à 49).

<sup>54</sup> Lettre d'Abellio à Leduc datée du 23 décembre 1948 (Fonds d'archives Thérèse et Fernand Leduc, Musée national des beaux-arts du Québec).

que « l'objet surréaliste, la machine à délivrer les monstres [est devenu] l'ornement rassurant du salon » (1953 : 17). Dans les deux cas, l'avant-garde autrefois admirée pour son esprit libre et son pouvoir subversif est perçue comme un mouvement accepté par les grandes institutions artistiques, celles-là mêmes que le surréalisme abhorrait : dans sa lutte contre la rationalité, l'avant-garde est devenue un dogme alors que, ironiquement, elle souhaitait d'abord et avant tout être non conforme aux formes académiques. Notons au passage que les surréalistes exilés aux États-Unis pendant la guerre seront accueillis à Paris en déserteurs par la résistance : les artistes perdront de la crédibilité et le mouvement perdra de l'enthousiasme.

Devant ces considérations, Leduc se trouve à redéfinir sa pratique en lien avec le surréalisme, question d'en conserver uniquement les caractéristiques qui correspondent à ses aspirations artistiques personnelles. L'écran paranoïaque, nous l'avons constaté, demeure une technique hallucinatoire présente dans les microchromies, mais une autre caractéristique demeure : l'exploration de l'inconscient. Fernand Leduc accorde à l'inconscient un rôle important, voire primordial, à l'élaboration d'une œuvre, et ce, peu importe la nature plastique de celles-ci. En effet, que ce soit une toile automatiste, une abstraction géométrique ou une microchromie, les formes surgissent de l'inconscient de l'artiste : elles échappent à la conscience du créateur qui, par la suite, les organise consciemment. L'univers de l'œuvre relève d'une exploration du for intérieur personnel et non d'une technique de représentation réaliste d'un objet donné. Cette expérience de l'inconscient est émotive, puisqu'elle constitue une sorte de purge : « un moyen efficace d'exprimer les drames de [son] inconscient » (Vigneault 2011 : 284). Si cela est manifeste dans les œuvres de la période automatiste, l'exploration émotive de l'inconscient semble grandement atténuée dans les mouvements suivants. Pourtant, les formes de l'abstraction géométrique relèvent aussi, dans une moindre mesure, de l'inconscient, car elles ne proviennent plus de la raison, mais bien de l'intuition. Ces formes de l'abstraction construites sont instinctives tout comme le sont les formes sous-jacentes dans les microchromies : elles ne sont pas préconçues, bien qu'elles soient intentionnelles. Effectivement, ces formes répondent directement à un problème pictural que l'artiste tente d'élucider : l'intension de base est donc toujours bien présente, mais le résultat et l'agencement demeurent intuitifs. Évidemment, le plasticisme, aussi appelé « abstraction construite », demande une réflexion, une « construction » et donc un moment de conscience, d'organisation qui peut sembler opposée au surréalisme. Si le surréalisme préconise une

certaine organisation rationnelle du bagage inconscient dans le but de créer une œuvre, la construction géométrique linéaire, elle, procède par la rationalisation des formes et des couleurs. N'oublions pas, par contre, que l'automatisme surrationnel, tel que défini par Borduas, préconisait aussi une forme de cohérence spontanée : « une forme en appelle une autre jusqu'au sentiment de l'unité » (Borduas 2010 [1948b] : 129). L'œuvre n'est donc pas uniquement le lieu d'une exploration inconsciente en dehors de toute réflexion, mais une sorte d'aventure dans les tréfonds de l'être sensible dans le but d'en créer du sens par une œuvre harmonieuse.

Par ailleurs, l'automatisme a été une étape importante dans le cheminement tant spirituel qu'artistique de Fernand Leduc. Nous avons pu le constater, les techniques d'enseignement de Paul-Émile Borduas ont eu une incidence primordiale dans le développement pictural de Leduc pendant les années 1940. Par contre, depuis ses rencontres avec le philosophe Raymond Abellio et le peintre français Jean Bazaine, il est confronté à de nouvelles pensées peut-être plus en adéquation avec ses propres aspirations spirituelles. Ces divergences ne sont, par ailleurs, pas uniques à Leduc : plusieurs automatistes se dirigent, dans les années 1950, vers un art plus abstrait, que l'on nomme plasticien. Pour lui, toutefois, « les démarches automatiques, surrationnelles, puis cosmiques, [ne sont] pas encore [...] assimilées que déjà des divergences d'ordre fondamental appellent, au sein du mouvement initial, une mutation qui s'affirme en conceptions parallèles ». Et il ajoute : « Il ne s'agit pas de "chicanes", ici point de politique; mais des formes nouvelles s'affrontant et grandissant l'une par l'autre » (dans Beaudet 1981 [1954a] : 144). Ainsi, il ne s'agit pas d'une rupture bien définie, mais, comme nous l'avons écrit, d'un dépassement, d'un cheminement progressif, parallèle, que l'automatisme a amorcé et dont les microchromies sont, chez Leduc, le plus grand aboutissement.

En 1953, il écrit d'ailleurs un bref texte au verso d'un carton d'invitation de son exposition du 16 au 26 mai de la même année (Beaudet 1981 : 270)<sup>55</sup> dans lequel il explique son passage d'un art expressionniste surrationnel à un art géométrique abstrait. Il précise

---

<sup>55</sup> Il s'agit de sa première exposition depuis son retour de France, laquelle a lieu chez lui au 354 boulevard Saint-Joseph en même temps que celle de la *Place des Artistes* qu'il a organisée avec Robert Roussil et Marcelle Ferron (Beaudet 1981 : 270). Ce texte n'est pas publié.

notamment que, parce que l'automatisme est du domaine du « naturel », il ne peut être élevé à la sphère « spirituelle ». Pour Leduc, les créations automatiques ne sont pas – ne peuvent pas être – animées d'un souffle spirituel profond, car le « naturel » ne peut atteindre le « spirituel » : « seul y parvient l'homme qui par un effort énergétique s'est élevé au-dessus de la sphère originelle » (dans Beudet 1981 [1953] : 141). Notons ici qu'il s'agit de propos tenus en 1953 et que, plus tard, Leduc sera grandement inspiré par les paysages naturels : sa critique s'adresse strictement à la pratique automatiste qu'il tente de dépasser. Par ailleurs, elle n'est pas sans rappeler les propos d'Abellio qui percevait, dans l'automatisme, un mouvement involutif, attaché au matériel (dans Dupont 1994 : 12). Aussi, Leduc voit dans l'évolution de l'automatisme une plongée dans la matérialité qui, en s'intensifiant, « rejoint les doctrines de nihilisme et de désespoir qui caractérisent notre époque, où le sort tragique de l'homme éclate en pure révolution et se manifeste par l'anti-art » (dans Beudet 1981 [1954a] : 144). Ce constat indique plus clairement les raisons pour lesquelles Leduc ne se sent plus interpellé par les pratiques automatistes qui, selon lui, sont à l'opposé de la spiritualité et de l'harmonie qu'il recherche. Néanmoins, il est important de souligner ici qu'il ne conçoit pas cet art spirituel comme antagoniste à l'automatisme : tous deux évoluent parallèlement, tous deux s'alimentent et, dans une certaine mesure, se suivent. En effet, « un extrême en entraîne un autre dans le jeu nécessaire de l'équilibre vital » (dans Beudet 1981 [1954a] : 145), l'un naît de l'autre, exactement comme les auteurs du *Manifeste des plasticiens* (1955 : 1) le soulignent : « Dans la solution qu'apportent les Plasticiens au problème posé par leur désir de peindre, la révolution amorcée par Borduas apparaît comme germinale ».

Même si, dès la publication de *Refus global* en 1948, Leduc émet des doutes au sujet de sa participation au mouvement automatiste, certaines caractéristiques demeurent centrales dans ses pratiques postérieures. Dans un premier ordre d'idées, il faut souligner les tensions visibles tant dans ses œuvres automatistes que dans ses œuvres plasticiennes, et ce, malgré leur nature différente. Pour l'automatisme, les tensions relèvent du geste, du trait du pinceau, tandis que pour les œuvres de l'abstraction géométrique, elles proviennent des formes et des couleurs. Regardons, par exemple, l'œuvre automatiste *La dernière campagne de Napoléon* (1946) (fig. 9) et la toile plasticienne *Claire-voie* (1960) (fig. 15). Si la première laisse paraître le geste de l'artiste comme en témoignent les trainées de peinture blanche au centre de l'œuvre, la seconde est lisse, léchée, opaque. Les tensions de *Claire-voie* sont donc celles

créées par le choix des formes qui se fracassent (ligne verticale contre ligne horizontale) et des couleurs qui se rencontrent (bleu et jaune, rouge et vert). Ainsi, le geste automatiste semble plus expressionniste provoquant des tensions sensibles entre le peintre et la toile, tensions clairement perceptibles dans l'empâtement et dans les traits vifs du pinceau, tandis que le geste intuitif des plasticiens est plus subtil, moins visible : l'impulsion est spontanée, mais le geste est plus organisé. Il n'en demeure pas moins que des tensions résultent de ces contrastes de formes géométriques aux angles prononcés et de couleurs vives dans le cas de Leduc. Par ailleurs, certaines tensions persistent jusque dans les microchromies : ce sont justement les tensions entre l'arrière et l'avant-plan, entre l'ombre et la lumière, qui permettent de les créer, comme nous avons pu le constater.

### **3.2. Ordre organique du monde**

Afin de combler son désir d'ordre et de sérénité, Leduc propose, dès la fin des années 1940, une voie vers l'abstraction où le « signe chasse l'élément expressionniste du tableau en même temps qu'il s'en dépouille lui-même », « où formes et couleurs s'édifient en qualités relationnelles dans un espace strictement pictural » et où, finalement, « l'intensité du tableau résulte du dynamisme plan-couleur » (Leduc dans Beaudet 1981 [1955b] : 157). Il s'agit, en somme, d'une seconde étape dans l'évolution picturale de Fernand Leduc : l'abstraction géométrique ou le plasticisme. Évidemment, ce passage ne s'effectue pas promptement. Nous tenterons donc d'expliquer comment Leduc est passé d'un art expressionnisme non figuratif (automatisme) à un art abstrait construit (plasticisme) qui le propulsera vers les microchromies près de quinze ans plus tard. Pour y parvenir, nous insistons sur les manières dont s'est développée la pensée de Leduc en regard de ses nouvelles aspirations spirituelles et artistiques.

Depuis son séjour en France et sa rencontre avec Bazaine et Abellio, au début des années 1950, Leduc propose un art abstrait inspiré de la nature, un art dépouillé de formes qui ne retient que l'essentiel de la réalité. Par exemple, lors d'un voyage à l'Île de Ré, Leduc s'inspire du paysage qui l'entoure afin de peindre ce qui représente le mieux ce passage : une série intitulée *Île de Ré* (1950-1951). Ses œuvres précédentes, automatistes, sont denses : tout

l'espace est peint, tout est occupé par le geste, par le coup de pinceau. Dans cette série de gouaches, au contraire, les œuvres respirent, elles sont « éclaircies », s'inspirent de « l'horizon » et « du mouvement de la mer », comme le remarque René Viau (2007 : 2). S'il s'agit encore d'œuvres qui laissent paraître une certaine liberté de mouvement issue de l'automatisme, ce geste semble plus contrôlé, plus ordonné et moins anarchique. En ce sens, les œuvres de ces années réfèrent aussi à la pensée de Raymond Abellio, qui voit dans la nature « une vision organisatrice et une vision apocalyptique mêlées » et qui sent que Leduc est sur le point de « donner la révélation de cette simultanéité » (Lettre d'Abellio à Leduc le 3 octobre 1951, MNBAQ). Dans une œuvre comme *Île de Ré 50, A 16* (fig. 16)<sup>56</sup>, il est en effet possible de déceler une volonté d'organiser l'espace. Plus précisément, nous voyons deux larges traits horizontaux en bas et en haut de l'œuvre; celui du bas est foncé et opaque, dans une couleur grise et bleu marin, tandis que celui du haut est plus coloré – bleu, rouge, jaune, orangé, vert, blanc et noir. Ces lignes construisent une certaine perspective créée par un effet d'horizon, d'opposition entre le ciel et la terre. Le fond de l'œuvre est pâle et translucide, incidence de la gouache; d'où l'aspect aérien que décrit Viau. L'espace est meublé par deux formes : l'une, à gauche, est rectangulaire et dans des teintes foncées; l'autre, à droite, est un cercle aux couleurs bleutées, rouges, orangées, etc., rappelant celles de la partie supérieure de l'œuvre. Ces deux figures établissent un dynamisme bien différent : alors que le rectangle est plutôt austère et droit, le cercle symbolise le mouvement. De plus, quelques traits noirs et rouges autour du rectangle et quelques trainées de peinture blanche devant le cercle ajoutent un autre effet dynamique, tout en rappelant le geste automatiste. Ces éléments structurels, dont nous ne connaissons pas l'origine (une cabine et le soleil, un navire et le mouvement de la mer, des mâts, des personnages?), traduisent cette volonté de schématiser la nature et de créer un art non figuratif incarné. Ainsi, *Île de Ré 50, A 16*, comme la majorité des œuvres de cette série de gouaches, est à la fois expressive, explosive, gestuelle, et structurée, harmonique, contrôlée. Elle est simultanément organisatrice et apocalyptique, pour reprendre l'expression d'Abellio ou, pour reprendre celle de Leduc, anarchique et ordonnée.

---

<sup>56</sup> Voir aussi Figure 17.

Il est possible de voir dans ce passage de l'automatisme à un art plus construit une métamorphose : de l'explosion de la forme et du sujet à une schématisation suprême de la nature. Évidemment, l'œuvre de Fernand Leduc est différente de ces deux extrêmes, puisqu'il n'ira jamais complètement dans l'excès de ces propositions. Il n'en demeure pas moins que, d'un art abstrait et expressif, il se dirige vers un art de plus en plus simple, essentiel, presque mathématique. En ce sens, la série de l'*Île de Ré* marque, dans l'étude du cheminement de l'artiste, un passage essentiel, car elle est issue d'un espace réel, d'un paysage existant et ne relève pas de l'imagination ou de l'inconscient. Elle témoigne aussi d'une transformation majeure dans l'œuvre de Fernand Leduc qui n'est dorénavant plus préoccupé par la représentation de son for intérieur ou par la peinture gestuelle et impulsive, mais bien par la mise en image de la nature en son essence. En somme, son sujet de base n'est plus abstrait; il est tangible, visible, même si son art est de plus en plus abstrait.

Si la série de gouaches inspirées par le paysage de l'Île de Ré est une synthèse de ses inspirations du moment, ce sont surtout les œuvres peintes au moment où Leduc est de retour à Montréal (après 1953) qui démontrent sa volonté d'organiser l'espace pictural et qui témoignent de son approche géométrique de l'abstraction. Dans une œuvre comme *Quadrature* de 1955 (fig. 13), par exemple, la surface de la toile est entièrement composée de quadrilatères, réduisant ainsi considérablement l'expressivité du geste. Cette œuvre n'est plus, plastiquement parlant, automatiste : elle ne témoigne pas de l'expressivité ou de la personnalité du peintre, mais est une géométrisation de l'espace sans illusion naturaliste. Dans le catalogue *Fernand Leduc : libérer la lumière*, Michel Martin explique (2006 : 20) : « [Leduc] définit plutôt son fait plastique tel un concept édificateur, distribuant ses plages chromatiques harmonieuses suivant un ordre strictement déterminé par le nécessaire rapport d'équilibre entre ces divers signes structurés ». Ainsi, l'artiste organise-t-il sa peinture par la peinture : le tableau doit être compris comme un espace pictural autonome, c'est-à-dire comme une œuvre ordonnée en elle-même et par elle-même. L'important ici est bien l'épure des formes et leur harmonie organisationnelle. Leduc a donc tendance à réduire le nombre d'éléments plastiques de son œuvre, cherchant à limiter ou à contrecarrer ce qu'il nomme « l'anarchie ». Une fois les éléments (formes et couleurs) explosés sur la surface, le peintre s'efforce d'y trouver un certain « concept édificateur », comme le souligne Martin (2006 : 20).

Il serait néanmoins erroné de voir dans les œuvres de ces années une négation totale de l'automatisme puisque, sans cette « anarchie », Leduc n'aurait su trouver l'« ordre » auquel il aspire tant : il s'agit d'une continuité dans sa quête intérieure. André Beaudet (1981 : VII et VIII) rapporte d'ailleurs que Borduas décrivait Leduc comme « un faisceau d'antinomies résolues. Doux et pointu, soufre et miel » et son art comme une « statique explosive ». Ces oxymores illustrent bien le caractère de l'artiste, mais aussi celle de son œuvre qui, malgré son apparente organisation « statique », demeure, à la base, « explosive ». Les quadrilatères de *Quadrature* sont, en effet, explosés au sens où leur disposition ne suit pas un ordre linéaire : il ne s'agit pas d'une grille bien déterminée, mais plutôt d'une édification harmonieuse entre les différentes teintes et formes. Les courts traits aux tonalités vertes et bleues de l'œuvre *Le complexe de Pénélope* (fig. 12) témoignent aussi de cette volonté d'édifier les formes et les couleurs sans ordre prédéterminé : bien que le geste soit plus en contrôle, l'œuvre demeure expressive et instinctive. Ainsi, l'art de Leduc est structuré, mais jamais entièrement structuraliste ou néoplasticien : ses œuvres ne cherchent pas un équilibre parfait inspiré par la grille et les couleurs primaires, comme c'est le cas de Piet Mondrian et de Theo van Doesburg. Au contraire, bien que nombreuses de ses œuvres soient habitées par des formes géométriques aux angles saillants, Leduc est à la recherche d'une harmonie plus organique fondée sur les formes naturelles. En ce sens, il rejoint les préoccupations fondamentales des Plasticiens.

Dernière phase avant les microchromies, la période plasticienne apparaît plus clairement comme l'amorce de la réflexion de Leduc sur les effets lumineux dans l'œuvre. Plastiquement, nous constatons que l'artiste tend, année après année, vers une schématisation plus grande, vers un assouplissement des formes et vers une palette binaire. Spirituellement, il parvient à trouver un certain équilibre, comme il l'exprime dans *Art de refus... Art d'acceptation* (1954), entre « le développement excentrique de la personnalité » et « l'être » (Leduc dans Beaudet 1981 [1954a] : 146). Dans ce texte, Leduc explique que la tendance à exprimer un sentiment personnel extirpé des profondeurs de l'inconscient (art de refus) nuit à l'épanouissement de l'être en tant que réalité objective et consciente (art d'acceptation). Toujours selon Leduc, tout l'art contemporain oscille entre ces deux extrêmes et l'artiste, « au fur et à mesure de l'affirmation de sa personnalité ou du développement de son être », oriente sa démarche vers l'un de ces deux pôles (1981 [1954a] : 145). Le plasticisme l'autorise à diriger son développement dans cette dernière voix, notamment en lui permettant d'ordonner

les formes, mais aussi en lui ouvrant une voie expérimentale sur les rapports des divers éléments représentés : entre les formes, entre les couleurs, entre opposés, entre complémentaires, etc. Ces études sur les caractéristiques plastiques de la peinture ouvrent la voie aux microchromies.

Avant d'analyser plus précisément les œuvres plasticiennes de Leduc dans le but d'en observer les continuités dans les microchromies, nous souhaitons faire un bref historique. Ce passage nous permettra de mieux comprendre les caractéristiques plastiques de la démarche de Leduc dans ces années. Les expérimentations artistiques formelles au Québec autour de 1955 sont une nouveauté pour le public, qui a connaissance des œuvres automatistes non figuratives, mais qui est ébranlé par les propositions d'abstractions géométriques de Jauran et des Plasticiens. Les critiques seront aussi durs envers eux et leur art, leur demandant sans cesse de justifier leur démarche, ce qui n'est pas sans rappeler les problèmes rencontrés par le groupe des automatistes plus de dix ans auparavant. D'ailleurs, répondant à la nécessité d'unir les artistes et de créer un endroit où l'art abstrait n'est pas stigmatisé et rejeté systématiquement, Fernand Leduc, Jauran (Rodolphe de Repentigny) et Guido Molinari fondent en 1956 l'Association des artistes non figuratifs de Montréal (AANFM), dont Leduc sera le président jusqu'à sa dissolution en 1959. Ensemble, les membres échangent, expérimentent et exposent, un peu à la manière des fameuses rencontres du mardi soir chez Borduas dans les années 1940. Par contre, l'idée n'est pas de former un groupe avec des normes esthétiques précises ou suivant des méthodes particulières, mais bien d'offrir un environnement où tout artiste contemporain est appelé à créer, à expérimenter, à exposer (Duquette 1984 : 171). Parallèlement, Leduc prend souvent la parole en public afin de défendre l'art contemporain en général et l'art abstrait en particulier : en témoignent d'ailleurs la fondation de l'AANFM et les lettres ouvertes publiées dans *L'Autorité* en 1955, mais aussi les conférences qu'il prononce lors de vernissage d'expositions et les discussions sur l'art abstrait dans le journal *Le Devoir* entre 1957 et 1958<sup>57</sup>. Dans les textes de cette époque, revient

---

<sup>57</sup> Articles d'opinion : « Pourquoi continuer de s'éclairer à la chandelle ? », *Le Devoir*, 14 décembre 1957 ; « Rencontre à pont-couvert », *Le Devoir*, 27 août 1958 ; « L'affaire du musée. Fernand Leduc répond aussi à M. Steegman », *Le Devoir*, 4 septembre 1958.

Conférences et autres publications : « Vivre c'est changer », catalogue de l'exposition *Art abstrait*, 1959 ; *Pour déséquivoquer l'art abstrait*, janvier 1959 à l'École des beaux-arts de Montréal. Tous les textes sont réunis dans

souvent la nécessité, pour Leduc, de sensibiliser le public à l'art abstrait, de susciter l'envie non seulement de voir ces œuvres, mais aussi de les comprendre. Pour y parvenir, il insiste sur le besoin de considérer les œuvres abstraites avec un œil neuf, car ces toiles font « table rase du monde de la représentation et de ses moyens, [elles établissent un] renouvellement complet des lois d'unité du tableau par une organisation imprévisible, où formes et couleurs s'édifient en qualités relationnelles dans un espace strictement pictural. Un ordre nouveau, qui, peut-être, bouscule momentanément les habitudes visuelles et mentales » (dans Beaudet 1981 [1959a] : 170). Cet ordre, que Leduc recherche depuis toujours, est finalement trouvé dans l'abstraction construite, mais celle-ci ne fait pas l'unanimité : il devra donc se faire, comme il l'était pour le surréaliste au Québec et l'automatiste, le défenseur et l'un des « propagandistes », pour reprendre les propos de Bernard Teyssède (1970 : 235). En ce sens, Fernand Leduc conserve ce besoin nécessaire d'éduquer le public, que ce soit à l'aide de textes ou de conférences, à l'art contemporain québécois. Dans son texte-conférence « Pour déséquivoquer l'art abstrait » (dans Beaudet 1981 [1959b] : 170-177), l'artiste explique que l'art non figuratif présentait déjà une tendance à la suppression d'éléments classiques de la peinture, principalement la mimésis, mais que, d'un point de vue artistique, la recherche de l'essentiel amène le créateur à éliminer davantage d'éléments associés à la figuration : la profondeur et le volume, notamment. Toujours à la recherche d'une harmonie absolue, Leduc désire une épuration presque totale afin de traduire ce qui est pour lui l'essentiel de l'art et de la vie : la lumière.

Afin de poursuivre notre étude des continuités et ruptures entre les différents mouvements artistiques auxquels Leduc a été associé, dans le but d'établir une certaine base théorique et thématique des microchromies, nous nous penchons ici sur les traces possibles de la période plasticienne dans les œuvres tardives de l'artiste. Les contrastes de couleurs et la nécessité d'un regard nouveau dans le but de répondre à l'expérience visuelle particulière de ces œuvres sont des éléments primordiaux au formalisme géométrique, ou à l'abstraction construite, qui se retrouvent aussi, dans une certaine mesure, dans les œuvres microchromiques des années 1970 et ultérieurement. Après avoir trouvé un certain ordre, un

---

Fernand LEDUC (1981). *Vers les îles de lumières. Écrits (1942-1980)*, présentation, établissement des textes, notes et commentaires par André Beaudet, Ville Lasalle : Éditions Hurtubise HMH Limitée.

équilibre dans ses œuvres aux alentours de 1955 (*Île de Ré, Quadrature, Le complexe de Pénélope*), Leduc propose des toiles où les formes géométriques aux angles aigus et aux couleurs vives s'entrechoquent, créant ainsi d'intenses contrastes colorés. Des œuvres comme *Été accompli* et *L'alpiniste* (fig. 18 et 19) créées en 1957, par exemple, témoignent d'une démarche axée sur les contrastes de couleurs opposées, tel un rouge sur un vert ou un bleu sur un orangé, ainsi que sur les rapports symboliques entre formes et couleurs. Dans l'une comme dans l'autre, les toiles présentent des formes anguleuses aux couleurs variées, mais qui reviennent sans cesse. L'artiste utilise, par exemple, souvent le jaune, le bleu et le rouge dans chacune de ses compositions. Dans le cas de ces deux œuvres, Leduc joue aussi avec la structure : tandis que *Été accompli* est en format paysage (horizontal), *L'alpiniste* est sous la forme portrait (vertical). L'effet donné par l'agencement des formes et de leur couleur au sein de l'espace pictural s'en voit ainsi quelque peu changé, car le cadrage modifie notre perception. Les formes, pourtant, demeurent relativement similaires, comme si l'artiste n'avait en fait que retourné l'œuvre et que sa conception à l'horizontale ou à la verticale n'était qu'un choix d'accrochage et non de création en tant que telle. Leduc n'ayant, à notre connaissance, pas cherché à expliquer ce choix, nous pouvons donc en déduire que le format de l'œuvre participe au concept édificateur de sa démarche plasticienne : l'agencement de formes et de couleurs dans un cadre précis.

Ces essais picturaux plasticiens permettront à l'artiste de pousser plus loin sa réflexion sur les rapports colorés afin de parvenir, autour de 1963, aux *Chromatismes*, qui marque un nouveau tournant important dans son cheminement. Un peu comme la série de l'*Île de Ré* en 1950 qui marquait le passage entre l'automatisme et le plasticisme, les *Chromatismes* illustrent un moment clé dans la carrière du peintre : celui à la jonction entre le plasticisme et les microchromies. Cette série démontre la volonté de Leduc de réduire encore plus sa palette, passant de l'utilisation de couleurs primaires et secondaires à deux seules couleurs complémentaires, mais aussi de réduire les formes et les tensions qu'elles provoquent. Ici, l'artiste crée une ambivalence qui semble bien être au cœur de ses microchromies. Là se trouve sans doute l'un des éléments essentiels à la compréhension de ces œuvres de lumière : l'œil cherche à faire sinon sens de ce qu'il voit, sinon à distinguer l'arrière de l'avant-plan. Cet exercice est ardu, car dans chacun des *Chromatismes*, l'une des couleurs semble plus près, créant une illusion perspectiviste, une impression de troisième dimension. Par ailleurs, toute la

démarche artistique de Leduc, dès lors, reprend les mêmes principes, les mêmes jeux d'illusion, allant parfois à la limite du visible, comme en témoigne *Chromatisme binaire violet-vert persan* (1965) (fig. 20) où la palette foncée rend à peine perceptible la présence des deux couleurs en plus de jouer sur la présence minimale des formes vertes dans un espace peint de violet très foncé. *Passage vermillon* (1968) (fig. 21) est un exemple un peu différent : Leduc y explore les rapports chromatiques entre différentes tonalités violacées en augmentant la difficulté de perception par une forme, un « passage » rouge vif qui scinde l'œuvre. Les contrastes de couleurs, d'abord vifs et nombreux, puis réduits et subtils, deviendront par ailleurs un terreau fertile pour l'expérience lumineuse que Leduc, déjà, voulait traduire dans ses œuvres. Sa proposition ultime, les microchromies, reprend l'idée de faire cohabiter deux tonalités dans une seule et même toile, comme les *Chromatismes* des années 1960 : plutôt que de chercher un contraste coloré, il tente dorénavant de créer une œuvre qui ne possède qu'un contraste lumineux. De plus, ces œuvres participent à l'élaboration du vocabulaire plastique établissant de ce fait une continuation : les formes des *Chromatismes* suivent Leduc jusque dans les microchromies.

Bien que la démarche plasticienne soit la plus formellement et chronologiquement parente aux microchromies, elle ne peut être considérée comme une fin, comme l'aboutissement des recherches de Fernand Leduc. Elle ne constitue qu'une étape dans un cheminement axé sur l'épuration et le dépouillement de l'œuvre d'art. Comme nous l'avons démontré, les réflexions sur les rapports entre plans et couleurs et le dynamisme entre formes et couleurs amènent Leduc à retirer la charge dramatique liée au geste et à la narration. De la même manière, sa propre réflexion sur l'harmonie des plans, formes et couleurs le guide vers un art où, d'abord les tensions sont clairement démontrées à l'aide d'un chromatisme binaire (1965-70), puis un art dans lequel ces mêmes rapports sont atténués par une variété de subtiles tonalités invisibles pour le spectateur qui ne s'y attarde pas (à partir de 1970). Pourtant, visuellement, les différences sont claires et les œuvres paraissent être en opposition, tant les résultats des recherches plastiques sont différents. Si nous comparons une œuvre comme *Jaune* (1962) (fig. 22) à une microchromie de 1970, *Microchromie 70, Z.L. blanc-nacré* (fig. 23) par exemple, force est d'admettre que les toiles ne semblent rien avoir en commun : l'une présente des formes bien définies aux couleurs variées et vives, tandis que l'autre est d'apparence monochrome sans objet. Une observation attentive de ces deux œuvres permet,

par contre, de détecter la présence des formes cachées dans la microchromie, laquelle se révèle lentement, rappelant le dynamisme des plan-couleurs de l'abstraction géométrique<sup>58</sup>. Ces tensions entre le fond et la forme sont, nous le rappelons, des éléments communs aux deux pratiques. De plus, *Jaune* témoigne d'une volonté d'assouplissement des formes. Bien qu'elle soit caractérisée d'abstraction géométrique, nous remarquons que, en comparaison avec, par exemple, *L'alpiniste* (fig. 19), ses formes sont plus souples, moins linéaires. Nous observons aussi que les formes, plutôt que d'être juxtaposées, sont séparées par de minces lignes colorées, amenuisant l'effet des tensions des formes, mais augmentant l'effet illusionniste de l'avant et de l'arrière-plan. Ce rappel est encore plus palpable entre un *Chromatisme* et une microchromie, car Leduc travaille, dans les deux cas, sur deux tonalités différentes et à l'aide de formes plus arrondies, établissant un dialogue parallèle encore plus visible entre les deux démarches, comme en témoignent *Chromatisme binaire bleu-vert persan* et *Nuits 5* (fig. 3 et 24). Au-delà de la présence commune du bleu comme couleur de base, ces deux œuvres illustrent le passage de l'une à l'autre, comme si le *Chromatisme* avait été une ébauche involontaire ou inconsciente de la microchromie : un basculement entre l'arrière et l'avant-plan créé par une forme lentement révélée.

S'il faut résumer les quinze premières années de la carrière artistique de Fernand Leduc, les termes « anarchie » et « ordre » en font bien la synthèse. Tel qu'il les définit dans « Évolution : de l'expressionnisme non figuratif à l'art abstrait » (dans Beaudet 1981 [1955b] : 155), l'anarchie correspond à ce moment vital où chacun remet en question ce qu'il sait, ce qu'il a appris, ce qui lui a été enseigné; l'ordre coïncide avec le résultat de ces remises en question. En ce qui concerne le langage plastique, l'anarchie, pour Leduc, est liée à l'automatisme et, par extension, au surréalisme. Par contre, l'artiste ne peut se contenter de l'anarchie ou du geste libre et inconscient : il ne peut être qu'en harmonie avec le monde dans lequel il crée. Il cherche donc, dorénavant, à ordonner les explosions automatistes. Lors de son séjour à Paris, entre 1947 et 1953, deux individus auront un important impact dans l'évolution plastique de Leduc. La peinture dépouillée et inspirée de la nature de Jean Bazaine inspire à Leduc des œuvres plus claires, plus schématisées et plus épurées qui le suivront jusque dans

---

<sup>58</sup> Voir les figures 17, 18, 19 et 22 qui sont toutes issues de la période plasticienne de Leduc.

ses microchromies à partir des années 1970, tandis que la philosophie de Raymond Abellio l'amène à contester l'automatisme en général et sa pratique artistique en particulier, lui montrant de ce fait une voie spirituelle axée sur la représentation de l'Être humain dans le monde. Malgré le fait qu'il vient tout juste de signer le manifeste et qu'il a lui-même publié, dans *Refus global*, un pamphlet défendant sa vision du mouvement, il émet des doutes quant à l'avenir de l'automatisme. Son art et sa pensée en sont déjà détachés : de l'anarchie, il se réoriente vers l'ordre et l'absolu.

Les œuvres des années 1950 témoignent de son passage de l'art expressionniste non figuratif à l'art abstrait construit. Aussi, ces œuvres et ces transformations préfigurent, en quelque sorte, les microchromies des années 1970, qui présenteront une plus grande épuration des formes et une schématisation de plus en plus prononcée des paysages et de la nature, tandis que la luminosité croissante de ses œuvres deviendra le sujet même de cette production tardive. Dorénavant à la recherche d'un art éthéré qui saurait traduire ses préoccupations les plus profondes, soit l'harmonie et la lumière, Fernand Leduc développe une plastique unique : les microchromies.

### **3.3. Fil conducteur : une réponse à notre hypothèse**

Les démarches que Leduc a expérimentées sont nombreuses et il est ardu d'y retrouver l'élément qui les unit. Si l'artiste justifie les métamorphoses de son art par la « rythmique du dépassement », nous croyons que, au-delà cette volonté expérimentale, un fil conducteur persiste de toile en toile : le vertige. Que ce sentiment soit véhiculé dans l'œuvre par le sublime ou qu'il en soit le moteur, il est toujours présent par les remises en questions constantes du cheminement : Leduc se retrouve incessamment dans l'inconnu. Au moment où il peint ses premières œuvres abstraites vers 1954, par exemple, il ira jusqu'à remettre en question la définition même de l'art, comme il le spécifie dans le documentaire de Mario Côté (2013) : « Est-ce que c'est encore un tableau ? [...] Au moment de la création, l'artiste n'obéit qu'à sa nécessité intérieure et, une fois terminé, il regarde ça et se demande si c'est encore un tableau ». Comme nous avons pu le remarquer, Leduc parvient à une proposition plastique par nécessité : sa quête l'amène à explorer de nouvelles avenues, sans savoir où cela le mènera et dans un état de vertige permanent. Cette notion a déjà été abordée dans notre étude, mais afin

de répondre de manière plus exhaustive à notre hypothèse, nous en reprendrons quelques exemples dans le but de constater son omniprésence tant dans la démarche artistique que dans la spiritualité de Leduc.

Point central dans sa démarche depuis l'automatisme et élément primordial au personnalisme, nous retrouvons cette notion dans toutes ses œuvres, qu'elles soient dans la lignée de l'automatisme, des plasticiens ou des microchromies. En effet, depuis le moment de la genèse d'une toile au moment final de la création, le vertige est ubiquiste dans chacune des phases qui ont marqué le cheminement de Fernand Leduc. Dans le contexte automatiste, le vertige est l'état de prédilection afin de peindre une œuvre personnelle, spontanée, surrationnelle et originale : un moyen de demeurer sensible à son environnement sans jamais tomber dans le confort de la norme. Il s'agissait aussi, pour Borduas, d'un élément moteur à la création en accord avec l'éthique personnaliste : une forme d'inquiétude qui nous incite à nous investir dans le monde. Dans le contexte plasticien, ce sont les spectateurs qui sont éblouis par le rapport entre les formes angulaires et les couleurs vives. Les fortes tensions entre les lignes et les teintes créent, effectivement, un sentiment vertigineux de déchirement : les pointes triangulaires fendent l'espace coloré dans le but de réaliser un fort dynamisme, un mouvement ordonné, géométrique et puissant. Aussi, pour les Plasticiens, comme le soulève leur manifeste, « il faut travailler à engendrer un climat d'inquiétude vis-à-vis des arts de la part du public, et non pas simplement une familiarité qui tourne facilement au mépris » (1955 : 1). Il faut donc dépasser ce qui est maintenant accepté par le public afin de l'éveiller aux problématiques profondes du monde et de l'art : à cet effet, l'œuvre plasticienne est le « reflet de leur propre humanité » (Jauran et coll. 1955 : 1). Enfin, en regard des microchromies, le vertige se dégage de chacune des œuvres un peu à la manière d'une illusion d'optique : l'expérience de ces œuvres plonge le spectateur dans un état constant de vertige et d'interrogation : il se demande si les formes qu'il perçoit sont réelles, si elles sont le produit de son imagination ou de l'éclairage de la salle d'exposition. L'œil doit sans cesse tenter de faire sens de ce qu'il croit voir, de justifier ses propres impressions, d'établir ce qui est perceptible de ce qui ne l'est pas. Y a-t-il véritablement une forme cachée ou est-ce que, dans la luminosité qui se dégage de l'œuvre, l'œil hallucine-t-il cette forme ?

Afin de conclure sur le vertige comme élément de continuité dans la pratique de Fernand Leduc, revenons au texte qu'il a publié dans *Refus global* intitulé « Qu'on le veuille

ou non, ceci sera » (1948), dans lequel il établit une triade participante à l'avènement d'une nouvelle mentalité sociale, spirituelle et artistique : le désir, l'amour et le vertige. Pour lui, l'œuvre dont le moteur est le désir, qui est faite par amour ou par compassion et dans un état de vertige permet « l'avènement prochain d'une nouvelle civilisation » qui, comme l'œuvre, « se justifiera par le désir sauvage, s'édifiera dans l'amour retrouvé, s'épanouira dans le vertige qui provoque l'ivresse » (1972 [1948] : 110). Le vertige est donc déjà un élément central dans la démarche de Leduc. Comme nous avons pu le constater, ce sentiment vertigineux est l'état de prédilection afin de créer une œuvre, mais aussi un état de déséquilibre permanent qui permet de demeurer à l'affût de qui se passe. Dans le contexte particulier de l'automatisme, cette condition offre aussi la possibilité d'être dans le risque total, dans le vide : les artistes désirent créer en dehors des connaissances et des normes dans le but de faire table rase. Si le vertige est visible dans les microchromies, ici, il s'agit bel et bien d'une disposition dans le but de se libérer des contraintes académiques et d'entrer en transe, en « ivresse », en communion avec et dans le monde.

Par ailleurs, le vertige est une notion souvent discutée dans l'échange épistolaire de Leduc et d'Abellio : tous les deux s'entendent sur son importance dans l'élaboration d'une œuvre à caractère spirituel (dans Gauvin 1995 : 195 et 198). Dans les *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* de Bazaine, autre source importante dans le cheminement de Leduc, le vertige est sous-entendu dans l'angoisse existentielle personaliste que vit le peintre sans cesse appelé à se dépasser : « une seule règle demeure, absolue : à chaque toile nouvelle, avoir perdu le fil » (1953 : 40). Ce sentiment est ainsi constamment présent tant dans la création, dans le geste, dans la genèse de l'œuvre que dans le produit final : on trouve un vertige surréaliste, automatiste, plasticien et microchromique. Le vertige est donc, à la lumière de ces références, non seulement le point commun à chacune des phases de Leduc, mais l'élément primordial à l'élaboration créative de chacune de ses œuvres. N'est-ce pas d'ailleurs ce qui anime la « rythmique du dépassement » : de se retrouver en terre inconnue, de se donner une quête irréalisable? La démarche de Fernand Leduc doit être regardée en son ensemble comme une aventure incessante, comme une expérimentation renouvelée, jamais comme une fin.

En résumé, il semble bien que l'impression première du cheminement de Fernand Leduc, c'est-à-dire l'effet de contradiction entre les mouvements et les œuvres, soit à nuancer. En fait, s'il est vrai qu'à première vue les toiles semblent n'avoir rien en commun, une étude

attentive rend compréhensible le cheminement de l'artiste qui est fait à la fois de dépassements et de continuités. Ainsi, nous pouvons stipuler qu'il existe certaines traces du surréalisme, de l'automatisme et de l'abstraction géométrique dans les microchromies, lesquelles constituent des éléments clés à l'analyse des œuvres des années 1970 et suivantes. Il faut aussi souligner la disparition de certaines autres caractéristiques afin de saisir le dépassement opéré par l'artiste : l'abolition et la conservation d'éléments l'amènent à modifier considérablement sa démarche et à ne retenir que ce qui lui est essentiel dans sa quête artistique et spirituelle. Ainsi, par une constante épuration, Leduc parvient à ne retenir que l'essentiel afin de peindre la lumière : la microchromie. Force est donc de constater que le passage d'un art expressionniste à un art géométrique abstrait n'est pas qu'une étude artistique formelle, mais aussi, dans le cas de Leduc du moins, un cheminement spirituel. L'étude en parallèle des mouvements artistiques auxquels l'artiste est associé et de la philosophie personnaliste permet d'en soulever certaines pistes de réflexions communes, illustrant ainsi la « rythmique du dépassement » qui caractérise la démarche de Leduc.

## Conclusion

Tout au long de ce mémoire, nous avons proposé une approche comparative entre les microchromies et les œuvres antérieures à cette pratique de Fernand Leduc dans le but d'en analyser les corrélations et les distanciations. Cette approche visait aussi à contextualiser ces œuvres dans la production picturale de l'artiste, mais aussi dans son cheminement spirituel ou, comme l'artiste le spécifie lui-même, dans sa « rythmique du dépassement ». Notre recherche a permis de démontrer que ce cheminement s'effectue au fil d'une recherche incessante d'un absolu lumineux. Nous pouvons affirmer que les microchromies de Leduc s'inscrivent en continuité avec cette quête et que, même si elles en sont la proposition la plus récente, elles ne cessent d'actualiser des concepts sensoriels et théoriques qui ont ponctué tout son œuvre. Ce mémoire propose ainsi que l'aspect contradictoire des œuvres n'est que de l'ordre du visuel. En vérité, chaque toile est créée en réponse à sa prédécesseuse et non en réaction à celle-ci : l'élaboration d'une œuvre se fait en fonction des prémisses exposées, des propositions plastiques déjà véhiculées. L'originalité de chacune d'elles réside dans leur capacité à proposer une nouvelle problématique et à sans cesse la surpasser, créant de ce fait un enchaînement rythmé de notions renouvelées.

Dans cet ordre d'idée, notre analyse de l'automatisme et du plasticisme québécois permet de mettre de l'avant la pensée esthétique de Leduc tout en y spécifiant les dépassements qu'il effectue. D'une part, l'automatisme est considéré comme un moment anarchique révolutionnaire embryonnaire de l'art et de la philosophie de l'artiste. La lecture des textes de Borduas et de Leduc de l'époque permet de comprendre que l'anarchie est nécessaire et valorisée uniquement si elle est un moteur de recherche personnelle servant à réinstaurer un art vivant dans la cité. D'autre part, le plasticisme est perçu comme le moment où cette révolution se transforme en une évolution et où l'artiste, après une anarchie essentielle, cherche l'ordre et la hiérarchie. L'analyse du passage de l'automatisme à une abstraction géométrique illustre que Leduc est en quête d'un art plus équilibré et plus épuré qui annonce l'amorce de ses recherches d'un absolu pictural : la représentation de la lumière.

Par une approche intermédiaire, nous valorisons le concept de l'œuvre d'art comme étant un produit d'interactions de tous genres. Dans le cas de Fernand Leduc, nous analysons

ses œuvres en parallèle avec les textes, soit artistiques soit philosophiques, qui ont aussi participé à la métamorphose de son œuvre. La correspondance entre Leduc et Raymond Abellio met en relief l'importance de l'abolition des antinomies dans le langage plastique automatiste dans l'optique d'un art qui se veut la représentation harmonieuse de l'être humain, ou de la personne, dans le monde. La lecture des textes de l'artiste Jean Bazaine entre aussi en corrélation avec cette conception, en plus d'argumenter en faveur d'un art axé sur l'environnement immédiat de l'artiste afin de réaliser une œuvre d'art incarnée. À cet égard, l'œuvre picturale de Leduc effectue un dépassement d'envergure qui présente un penchant de plus en plus grand vers l'ordre organique du monde.

À la lumière de ces constatations, nous proposons une lecture personnaliste de l'œuvre picturale de Leduc ainsi que de ses textes. Si cette approche a déjà participé à une relecture importante de la Révolution tranquille et de l'œuvre de Paul-Émile Borduas, travail effectué par les sociologues Warren et Meunier au fil des dernières années, elle n'a jamais fait l'objet d'une analyse en lien avec la production de Leduc. Notre étude tente ainsi d'inscrire la démarche de l'artiste dans une perspective philosophique qui trouve écho au sein de la communauté des Frères maristes, de l'automatisme et de l'approche de Bazaine. En insistant sur certains concepts récurrents, nous sommes parvenues à conclure que la « rythmique du dépassement » de Leduc est en fait une méthode en adéquation avec l'éthique personnaliste qui vise une évolution de l'Être humain par un déséquilibre constant qui le maintient à l'affût de son environnement. Cette conclusion nous amène – nous ramène – à l'importance du vertige dans l'élaboration d'une œuvre, concept mis en œuvre par les automatistes et sans cesse présent dans la démarche artistique de Leduc.

Nous parvenons ainsi à nuancer notre impression première : si les œuvres sont visuellement opposées tant leurs différences plastiques sont grandes, elles font, en effet, partie d'un processus de dépassement. Plus encore, cette transformation incessante n'est pas constituée uniquement de ruptures : elle est, en vérité, basée sur une conception de l'art qui demeure relativement la même au fil de l'évolution de l'artiste, mais qui a su se métamorphoser selon ses aspirations. Nous considérons, à cet effet, le vertige comme élément central au programme esthétique et spirituel de Fernand Leduc. S'il est d'abord considéré comme moteur à l'élaboration de l'œuvre, il est rapidement ressenti par le spectateur qui, comme l'artiste, perd ses repères. Cette expérience sensorielle, qui correspond d'ailleurs au

sublime, est amenée à son apogée dans les microchromies, forme marquant l'aboutissement, mais non la fin, de la quête de lumière de l'artiste.

Nous proposons ici des pistes d'analyse strictement limitées à la pensée de l'artiste afin d'établir une théorie embryonnaire des microchromies. Les analogies proposées sont faites en symbiose avec la pensée de l'artiste et avec ses explications. En somme, notre désir a été d'analyser les microchromies d'après les sources primaires, celles que l'artiste nous a laissées : ses œuvres et ses textes. Si ce mémoire vient palier, ne serait-ce que modérément, au manque d'études sur ces œuvres, il n'en demeure pas moins que les microchromies sont des œuvres rarement discutées et qui, pourtant, trouvent écho dans de nombreuses théories de l'art. Une étude plus poussée sur le rapport qu'entretient Leduc au paysage participerait à mieux l'inscrire dans la lignée des peintres paysagistes tout en poursuivant nos recherches sur les continuités de son cheminement. Nous avons, en effet, rapidement abordé cet aspect de l'œuvre de l'artiste sans nous lancer dans une analyse exhaustive de sa relation avec l'environnement. Ce type d'approche ouvrirait aussi de nouvelles propositions comparatives avec des œuvres abstraites, voire avec l'architecture et l'art *in situ*, qui participeraient à l'élaboration d'une lecture théorique des œuvres microchromiques.

Ainsi, plutôt que de proposer de nouvelles questions, nous désirons ouvrir notre sujet sur d'autres microchromies créées dans les années 2000 afin non seulement de démontrer la vastitude de l'œuvre de Leduc, mais aussi de préciser l'importance de la lumière naturelle dans sa démarche. Nous retournons donc à notre corpus, tout en présentant de nouvelles caractéristiques dont nous n'avons pas pu préciser dans le cadre de nos présentes recherches. Rappelons d'abord que le paysage, depuis au moins 1950, fut régulièrement au cœur des propositions artistiques de Leduc : avec la série de l'*Île de Ré*, nous avons été en mesure de déterminer qu'il effectue un dépassement important qui le propulse vers l'art abstrait; avec *Triptyque Mic. Pietra Bianca*, nous avons pu remarquer la persistance de l'influence du paysage jusque dans les années 1980. Comme nous l'avons indiqué, les expérimentations de l'artiste ne s'arrêtent pas ici et les éléments continus que nous avons élucidés se perpétuent aussi : la peinture paysagiste et atmosphérique constitue un élément favorable à la représentation de la lumière, quête absolue de l'artiste.

Les séries au pastel créées au Mexique, par exemple, proposent une dimension plus intimiste du paysage. Si l'effet du sublime était en partie perceptible par la monumentalité des

œuvres, celles créées dans les années 2000 sont plus petites, moins extravagantes en un sens. L'artiste semble ainsi plus posé, son art plus serein. Ces caractéristiques concernent aussi les œuvres précédentes – le but de son art est la dédramatisation et l'harmonie lumineuse –, mais celles-ci, par leur petit format, incitent à une contemplation plus personnelle, comme si chaque spectateur avait accès à un souvenir personnel du peintre. Par ailleurs, une autre série tardive intitulée *Mon Tibet à moi* (2011) illustre cette approche plus personnelle, d'abord par le titre doublement possessif – la répétition de la première personne amplifie cet effet d'appartenance –, puis par son lien avec la spiritualité transcendante. Effectivement, Leduc décrit son œuvre comme une sorte de « OM » emprunté à la méditation tibétaine (dans Beudet 1981 [1979b] : 286). N'est-ce pas, justement, une forme intime d'introspection qui est proposée par la méditation? L'œuvre de Leduc en général reprend cet exercice spirituel de réflexion et les œuvres de cette série nous invitent à une contemplation sereine, méditative. De plus, l'artiste s'est inspiré des images d'un livre afin de créer cette série et, plutôt que de peindre l'effet lumineux qu'il perçoit, comme dans les séries du Mexique, il a imaginé ce même effet de lumière. *Mon Tibet à moi* pourrait, dans une moindre mesure, établir un certain retour avec l'imagerie onirique du surréalisme : une œuvre imaginée, un lieu rêvé. Plus encore, ces œuvres viennent, s'il ne se devait, confirmer le caractère thomiste de tout l'œuvre, de toute la démarche de Fernand Leduc : un équilibre entre matière et esprit.

# Bibliographie

## Écrits / paroles de Fernand Leduc

LEDUC, Fernand (1981). *Vers les îles de lumière. Écrits 1942-1980*, Présentation, établissement des textes et commentaires pas André Beaudet, Ville Lasalle : Éditions Hurtubise HMH Limitée.

### Textes de Fernand Leduc cités dans Beaudet (1981) :

Série de six articles sous la rubrique « À propos de rapin », *Le Devoir*, p. 10,-28. [1943 – 1944].

« Surréalisme (notes) », texte inédit, p. 35-39. [1946].

« La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture », texte inédit, p. 39-46. [1947].

« Qu'on le veuille ou non, ceci sera », *Refus global*, p. 89-90. [1948]. [Source originale tirée du collectif *Refus global* publié chez Mithra Mythe en 1948, puis chez Anatole Brochu en 1972].

« L'automatisme », texte inédit, p. 141. [1953].

« Art de refus... Art d'acceptation », texte inédit, p. 143-147. [1954a].

« Il y a trois ans à peine », chronique rédigée pour la *Tribune des arts et des lettres* de la radio de Radio-Canada, 16 novembre, p. 150-152. [1954b].

« Borduas plaide pour un art international : le sien », *L'Autorité*, 4 mars, p. 153-155. [1955a].

« Évolution : de l'expressionnisme non figuratif à l'art abstrait », pamphlet distribué dans le cadre de l'exposition *Cinq ans de peinture / 1950-1955*, p. 155-157. [1955b].

« Pourquoi continuer de s'éclairer à la chandelle ? », *Le Devoir*, 14 décembre, p. 160-163. [1957].

« Rencontre à pont-couvert », *Le Devoir*, 27 août, p. 164-167. [1958a].

« L'affaire du musée : Fernand Leduc répond aussi à M. Steegman », *Le Devoir*, 4 septembre, p. 167-169. [1958b].

« Vivre c'est changer », *Art abstrait*, Catalogue d'exposition, École des beaux-arts de Montréal, 12-27 janvier, p. 169-170. [1959a].

« Pour désiquivoquer l'art abstrait », pamphlet distribué dans le cadre d'une causerie lors de l'exposition *Art abstrait*, p. 170-177. [1959b].

« Microchromie », texte d'introduction à la première exposition des microchromies à la Galerie III, p. 191-193. [1972].

« Microchromie II », extrait du roman *Une mémoire déchirée* de Thérèse Renaud, p. 205-206. [1977].

« Révolution-Évolution (dix ans de microchromies) », *Ateliers*, Musée d'art contemporain de Montréal, avril,-mai, p. 215-221. [1980].

#### **Lettres de Fernand Leduc citées dans Beudet (1981) :**

Lettre à Monsieur et Madame Paul-Émile Borduas, 22 mars, p. 46-49. [1947].

Lettre à Paul-Émile Borduas, 13 décembre, p. 95-104. [1948b].

Lettre à Paul-Émile Borduas, 21 novembre, p. 118. [1949].

#### **Entretiens accordés par Fernand Leduc cités dans Beudet (1981) :**

« Interview transatlantique du peintre Fernand Leduc, Entretien avec Claude Gauvreau, *le Haut-Parleur*, 30 juillet, p. 263-265. [1950].

« Fernand Leduc : de l'automatisme aux microchromies », Entretien avec Jean-Pierre Duquette, *Voix et images*, septembre, p. 193-204. [1976].

« Fernand Leduc, la peinture comme ascèse », Entretien avec Gilles Toupin, *La Presse*, 20 janvier, p. 286-288. [1979a].

« Un voyage au cœur de la lumière », Entretien avec René Viau, *Le Devoir*, 20 janvier, p. 284-286. [1979b].

#### **Sources primaires**

ALBERS, Josef (1974). *L'interaction des couleurs*, France : Hachette Littérature. [1963].

ARAGON, Louis (1990). *Une vague de rêves*, Paris : Seghers. [1924].

BAZAINE, Jean (1953). *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris : Sur le seuil.

BAZAINE, Jean (1973). *Exercices de la peinture*, Paris : Sur le seuil.

- BORDUAS, Paul-Émile (1987). *Écrits I*, Édition critique par André-Gilles Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.  
 « Ce destin, fatalement, s'accomplira », texte inédit, p.178-207. [1942a].  
 « Je n'ai aucune idée préconçue », entrevue de Maurice Gagnon, p. 640-641. [1942b].
- BORDUAS, Paul-Émile (2010). *Refus global et autres écrits*, Montréal : Éditions Typo.  
 « La transformation continuelle », *Le Devoir*, 3 décembre 1977, p. 118-127. [1947].  
 « Refus global », *Refus global*, p. 13-36. [1948a].  
 « Commentaires sur des mots courants », *Refus global*, p. 128 – 137. [1948b].  
 « Projections libérantes », publié chez Mithra-Mythe (Saint-Hilaire), p. 39-90. [1949].
- BRETON, André (1937). *Château étoilé*, Lausanne : Albert Skira.
- BRETON, André (2014). *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard. [1924].
- CLERMONT-BÉÏQUE, David (1997). *Chant de lumière : Fernand Leduc, un portrait*, [VHS], Montréal : Gestion Jeannine Bouthiller, couleur, français, 35 minutes.
- CÔTÉ, Mario (2013). *Fernand Leduc : La peinture et les mots*, [DVD], Montréal : Vidéographe, couleur, français, 66 minutes.
- DALI, Salvador (2002). « L'âne pourri », « *Il y aura une fois* ». *Une anthologie du surréalisme*, Édition établie et présentée par Jacqueline Chénieux-Gendron, Paris : Gallimard. [1930].
- GAUVIN, Lise (1995). *Entretiens avec Fernand Leduc suivi de Conversation avec Thérèse Renaud*, Montréal : Éditions Liber.
- GAUVREAU, Claude (1970). « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, nos 17-26, p. 48-96.
- JAURAN et coll. (1955). « Manifeste des Plasticiens », *Montréal*, [En ligne], 15 février, [http://www.conseildesarts.org/documents/Manifeste/manifeste\\_plasticiens.htm](http://www.conseildesarts.org/documents/Manifeste/manifeste_plasticiens.htm). Consulté le 15 juin 2016.
- KANDINSKY, Wassily (1989). *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris : Éditions Denoël. [1954].
- LEDUC, Fernand (1992). « L'art de la peinture et de ses images », *Les métaphores de la culture*, Les Presses de l'Université Laval : Québec. p. 59-67.
- MOTHERWELL, Robert (1970). *L'humanisme de l'abstraction*, Paris : L'Échoppe.
- MOUNIER, Emmanuel (1936). *Manifeste au service du personnalisme*, Paris : Édition du Seuil.

MOUNIER, Emmanuel (1949). *Le personnalisme*, Paris : Les Presses universitaires de France.

MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC, *Fond d'archives Thérèse et Fernand Leduc*, P024, legs de 2007, 1,41 mètres linéaires de documents textuels. — 1786 imprimés. — 50 photographies. — 5 diapositives. — 2 bandes magnétiques. — 1 objet. Consulté en mars et en décembre 2016.

NEWMAN, Barnett (2011). « Chapitre III : l'artiste-penseur », *Écrits*. Préparé par John P. O'Neill, Paris : Macula.

PALARDY, Jean (1954). *Artist in Montreal*, [En ligne], Montréal : ONF, noir et blanc, anglais sous-titré français, 29 minutes, [https://www.onf.ca/film/artist\\_in\\_montreal/](https://www.onf.ca/film/artist_in_montreal/). Consulté le 9 juillet 2018.

RENAUD, Thérèse (2004). *Un passé recomposé : Deux automatistes à Paris. Témoignages 1946-1953*, Montréal : Éditions Nota bene.

TEYSSÈDRE, Bernard (1970). « Fernand Leduc, peintre et théoricien du surréalisme à Montréal », *La Barre du jour*, nos 17-26, p. 224-270.

### Sources secondaires

BARTHES, Roland (2002). « Écoute », *Œuvres complètes*, Paris : Sur le seuil.

BELLEMARE, Roger (2014). « Fernand Leduc », *Spirale*, [En ligne], Automne, n°250, <https://www.id.erudit.org/iderudit/73126ac>. Consulté le 23 novembre 2018.

BENGY, Jean de (1990). *Bazaine*, Genève : Skira.

BOURASSA, André-Gilles (1986). *Surréalisme et culture québécoise : histoire d'une évolution culturelle*, Montréal : Les herbes rouges.

BOURASSA, André-Gilles et Gilles LAPOINTE (1988). *Refus global et ses environs*, Montréal : L'Hexagone.

CARANI, Marie (1990). *L'œil de la critique : Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique 1952-1959*, Québec : Septentrion.

CARANI, Marie (1993). « Le formalisme géométrique : positions des peintres formalistes québécois », dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, Montréal : VLB, p. 71-130.

CELLARD, Karine (2016). « Avant *Refus global* : l'essai personnaliste sur l'art moderne », *Voix et images*, [En ligne], Hiver, vol. 41, n°2, <https://www.erudit.org/fr/revues/vi/2016-v41-n2-vi02583/1036938ar/>. Consulté le 31 mai 2017.

CENTRE DE RECHERCHE SUR L'INTERMÉDIALITÉ (CRI) (2003). *Centre de recherche sur l'intermédialité*, [En ligne], [cri.histart.umontreal.ca](http://cri.histart.umontreal.ca). Consulté le 25 février 2016.

COUTURE, Francine (1993). *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, Montréal : VLB.

DUBOIS, Sophie (2014). *Quand Refus global devient « Refus global » : l'histoire d'une réception partielle*, Thèse de doctorat en Littératures de langue française, Montréal : Université de Montréal. [aussi paru en 2017 aux Les Presses de l'Université de Montréal].

DUPONT, Louise (1994). *Étude de l'action, de la pensée esthétique et de la démarche plastique de Fernand Leduc de 1953 à 1959*, Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Québec : Université Laval.

DUQUETTE, Jean-Pierre (1980). *Fernand Leduc*, Ville Lasalle : Éditions Hurtubise HMH Limitée.

DUQUETTE, Jean-Pierre (1984). « Vous avez dit AANFM ? », *Voix et images*, [En ligne], Printemps, vol. 9, n°3, <http://id.erudit.org/iderudit/200489ar>. Consulté le 21 octobre 2017.

ELLENWOOD, Ray (2014). *Égrégore : une histoire du mouvement automatiste de Montréal. Édition revue et augmentée*, Montréal : Kétoupa Éditions et Éditions du passage.

*Fernand Leduc : Dix ans de microchromies 1970/1980*, Catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain et Musée du Québec, 9 mars 1980 – 1<sup>er</sup> mars 1981, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

*Fernand Leduc de 1943 à 1985* (1985). Catalogue d'exposition itinérante, 22 juin 1985 – 12 janvier 1986, Chartre : Musée des beaux-arts de Chartre.

*Fernand Leduc. Libérer la lumière* (2006). Catalogue de l'exposition permanente du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

GAGNON, Carolle et Ninon GAUTHIER (1990). *Marcel Barbeau : le regard en fugue*, Montréal : Éditions du Centre d'étude et de communication sur l'art.

GAGNON, François-Marc (1984). « Le surréalisme de Paul-Émile Borduas », *Portugal, Québec, Amérique latine : un surréalisme périphérique*, Actes de colloque dirigé par Luis De Moura Sobral, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

GAGNON, François-Marc (1998). *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, Montréal : Lanctôt Éditeur.

GALENSON, W. David (2006). *Old masters and young geniuses : the two life cycles of artistic creativity*, les Presses de l'Université Princeton : New Jersey.

GUIGON, Emmanuel (2005). *L'œil moteur : art optique et cinétique, 1950-1975*, Catalogue d'exposition, Musées de Strasbourg, 13 mai – 25 septembre, Strasbourg : Musée d'art moderne.

HAZAN, Olga (1999). *Le mythe du progrès artistique*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

HONEYCUTT, Brad (2013). *L'art de l'illusion*, Paris : Hugo Image.

HUYGHE, René (1960). *L'art et l'âme*, Paris : Flammarion.

HUYGHE, René (1971). *Formes et forces : de l'atome à Rembrandt*, Paris : Flammarion.

INSTITUT DES FRÈRES MARISTES (2014). *Frères maristes*, [En ligne], [www.champagnat.org](http://www.champagnat.org). Consulté le 14 juin 2016.

JUTRAS, Pierrette (2003). *Mises en scène de la peinture non-figurative – autour de Refus global (1935-1960)*, Thèse de doctorat en Littérature comparée, Montréal : Université de Montréal.

LAPOINTE, Gilles (2007). *Catalogue général de la bibliothèque Leduc-Renaud*, Inventaire, Montréal : Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoise.

LAPOINTE, Gilles (2008). *La comète automatiste*, Montréal : Fides.

LAPOINTE, Gilles (2014). « La contemplation lumineuse de Fernand Leduc », *Spirale*, [En ligne], Printemps, n°248, <https://www.id.erudit.org/iderudit/71585ac>. Consulté le 23 novembre 2018.

LATOUR, Marie-Josée (1989). *Contribution à l'étude de l'automatisme surrationnel*, Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Québec : Université Laval.

LE BIHAN, René (1977). « Quelques étapes d'un tableau », *Microchromie gris puissance*<sup>6</sup>, Catalogue d'exposition, Centre culturel canadien, 28 avril – 12 juin 1997, Paris : Centre culturel canadien.

LECLERC, Denise (1992). *La crise de l'abstraction au Canada. Les années 1950*, Catalogue d'exposition, Musée des beaux-Arts du Canada, 12 mars – 31 janvier 1993, Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.

LINDERBERG, Daniel et coll. (2002). « *Esprit* : une revue dans l'histoire. 1932 – 2002 », *Esprit*, [En ligne], <https://esprit.presse.fr/historique>. Consulté le 30 mai 2016.

LYOTARD, Jean-François (2014). « L'instant Newman », *L'inhumain : causeries sur le temps*, Paris : Klincksieck.

MARTIN, Michel (2006). « Fernand Leduc, au fil de l'œuvre », *Fernand Leduc. Libérer la lumière*, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

MÉCHOULAN, Éric (2003). « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialité*, Printemps, n°1.

MEUNIER, Éric-Martin et Jean-Philippe Warren (2002). *Sortir de la « Grande noirceur ». L'horizon personnaliste de la Révolution tranquille*, Sillery : Les cahiers du Septentrion.

MEUNIER, Éric-Martin (2007). *Le pari personnaliste : modernité et catholicisme au XX<sup>e</sup> siècle*, Montréal : Fides.

MILLWARD, Vincent John (1997). *Vers une définition de l'automatisme québécois*, Mémoire de maîtrise en Études littéraires, Chicoutimi : Université du Québec à Chicoutimi.

NASGAARD, Roald (2013). *Les plasticiens et les années 1950-1960*, Catalogue d'exposition, Musée national des beaux-arts du Québec et Varley art Gallery of Markham, 7 février – 2 septembre, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

NINACS, Anne-Marie (2017). *L'art comme pratique transformatrice au XX<sup>e</sup> siècle : la somesthétique de David B. Milne (1882-1953)*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art, Montréal : Université de Montréal.

PÉPIN, Yves (1977). *Microchromie gris puissance<sup>6</sup>*, Catalogue d'exposition, Centre culturel canadien, 28 avril – 12 juin 1997, Paris : Centre culturel canadien.

REVUE ESPRIT (2016). *ESPRIT : comprendre le monde qui vient*, [En ligne], <https://esprit.presse.fr/>. Consulté le 30 mai 2016.

RIOUT, Denys (2006). *La peinture monochrome*, Paris : Gallimard. [1996].

RIOUX, Marcel (1968). « Sur l'évolution des idéologies au Québec », *Revue de l'institut de sociologie*, [En ligne], n°1, p. 95-124, Bruxelles : Université libre de Bruxelles, [http://classiques.uqac.ca/contemporains/rioux\\_marcel/sur\\_evolution\\_ideologies/evolution\\_ideologies\\_tdm.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/rioux_marcel/sur_evolution_ideologies/evolution_ideologies_tdm.html). Consulté le 17 janvier 2018.

ROSENBLUM, Robert (1996). *Peinture moderne et tradition romantique du Nord*, Paris : Hazan.

ROSENTHAL, Thomas Gabriel (2006). *Josef Albers, formulation, articulation*, Paris : Thames & Hudson.

SHAW, Philip (2006). *The Sublime*, Londres : Taylor & Francis group.

*Trois générations d'art contemporain québécois, 1940/1950/1960* (1976). Catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Montréal, 30 juin – 1<sup>er</sup> septembre 1976, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

VIAU, Guy (1970). *Fernand Leduc*, Catalogue d'exposition, Galerie nationale du Canada, exposition itinérante, 15 septembre 1970 – 15 décembre 1971, Ottawa : Galerie nationale du Canada.

VIAU, René (2005). « Il y a 50 ans : le manifeste des plasticiens », *Vie des arts*, [En ligne], vol. 50, n°200, p. 38-40, <http://id.erudit.org/iderudit/52587ac>. Consulté le 15 juin 2016.

VIAU, René (2007). « Fernand Leduc : du *Refus global* aux microchromies », *Le Devoir*, [En ligne], 26 mars, <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/136796/fernand-leduc-du-refus-global-aux-microchromies>. Consulté le 10 avril 2017.

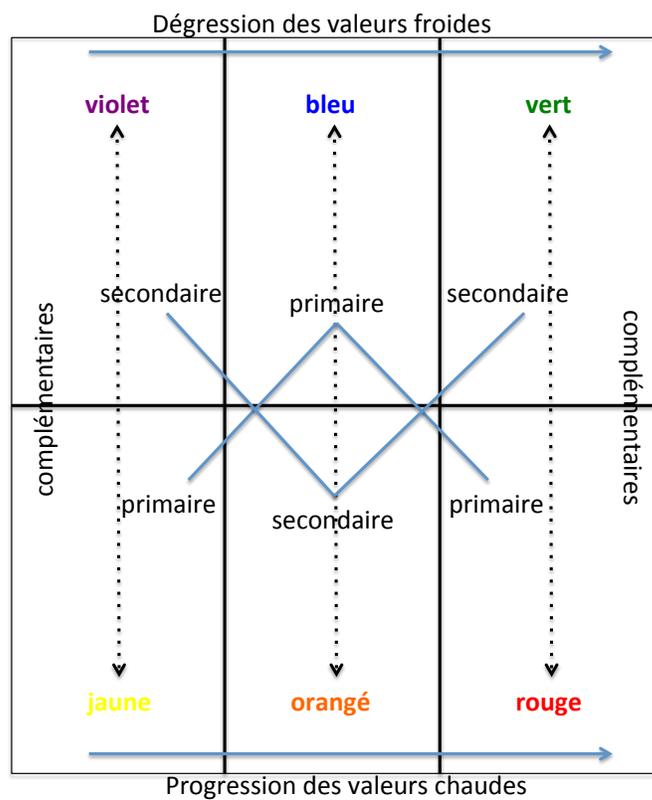
VIAU, René (2016). *Fernand Leduc : les étés. Pastels & Acryliques*, Catalogue d'exposition, Maison de la culture Marie-Uguay, 8 septembre – 13 novembre 2016, Montréal : Maison de culture Marie-Uguay.

VIGNEAULT, Louise (2009). « Peinture et territoire en dialogue. Regard de Paul-Émile Borduas sur l'Amérique », *Mens : revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, [En ligne], Automne, vol. 10, n°1; <http://id.erudit.org/iderudit/1023159ar>. Consulté le 16 janvier 2017.

VIGNEAULT, Louise (2011). *Espace artistique et modèle pionnier : Tom Thompson et Jean-Paul Riopelle*, Montréal : Hurtubise.

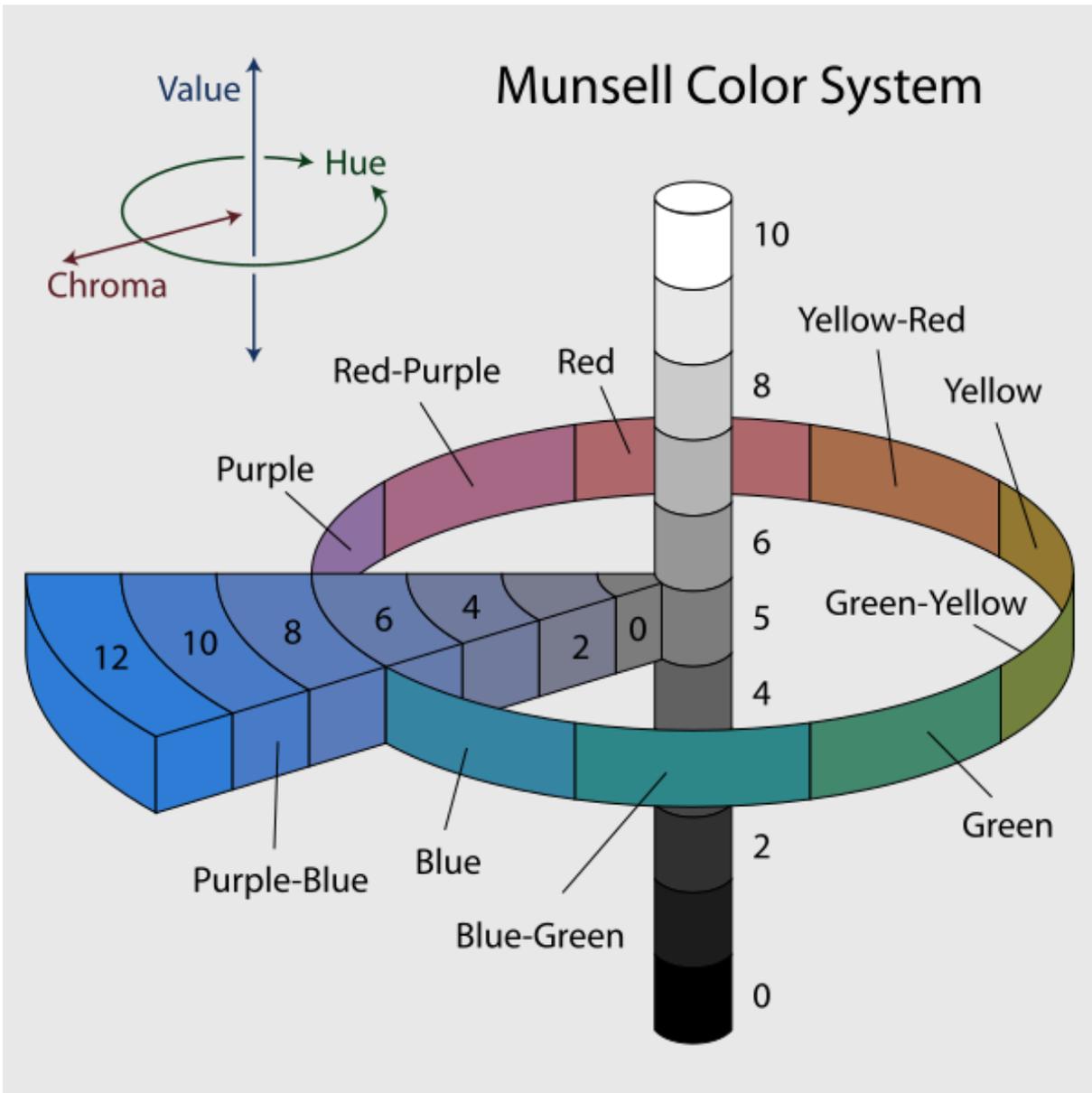
WARREN, Jean-Philippe (2011). *L'art vivant. Autour de Paul-Émile Borduas*, Montréal : Boréal.

## Annexe 1. Tableau des rapports de couleurs<sup>59</sup>



<sup>59</sup> Ce tableau est basé sur celui proposé dans le catalogue *Microchromie gris puissance*<sup>6</sup>.

## Annexe 2. Système de colorimétrie de Munsell<sup>60</sup>



<sup>60</sup> Ce diagramme est libéré de droits d'auteur sous *Creative Commons* CC0.

## Figures



Figure 1. Fernand Leduc, *Microchromie 70, Z.L. rose Thyrien*, 1970, Acrylique sur toile, 81 X 100 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)



Figure 2. Fernand Leduc, *Exaltation chaud-froid*, 1973, Acrylique sur toile, 182,7 X 274,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

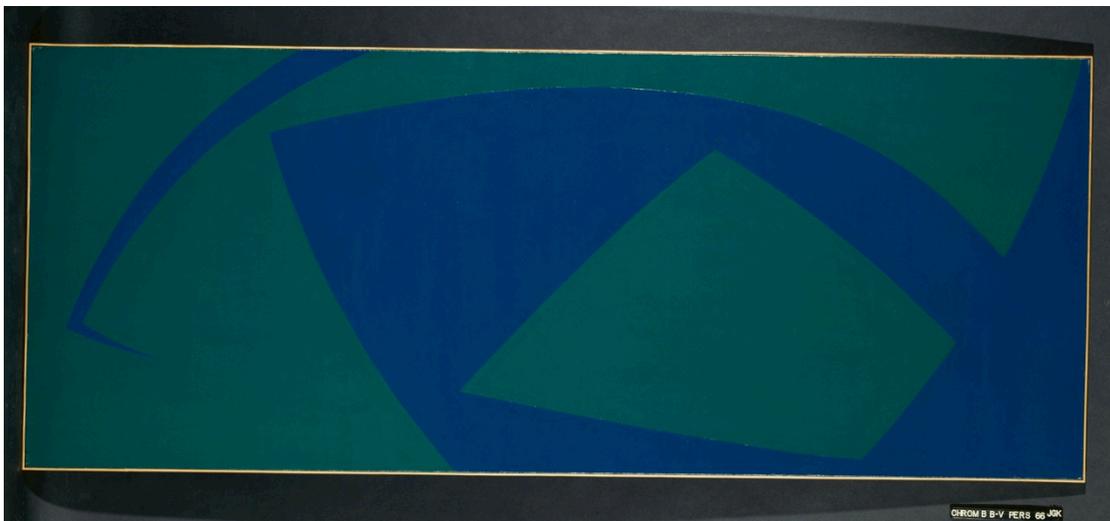


Figure 3. Fernand Leduc, *Chromatisme binaire bleu-vert persan*, 1966, Huile sur toile, 88,5 X 221 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)



Figure 4. Fernand Leduc, *Microchromie, gris puissance<sup>6</sup>*, 1977, Acrylique sur carton entoilés montés sur châssis de bois, 260 X 450 cm / 6 éléments, Musée national des beaux-arts de Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

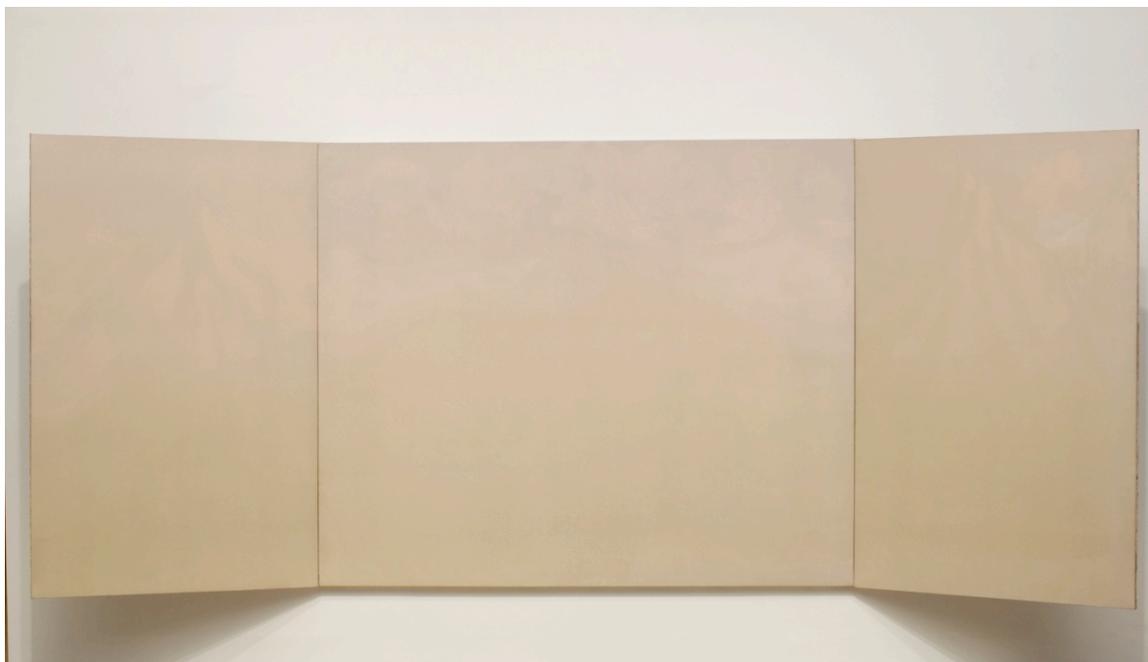


Figure 5. Fernand Leduc, *Triptyque Mic. Pietra Bianca*, 1988, Acrylique sur toile, 175 X 430 cm (1. 175 X 110 cm ; 2. 175 X 210 cm ; 3. 175 X 110 cm), Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédit photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)



Figure 6. Auteurs inconnus, Photographies des montagnes de marbre de Carrare, Toscane. Les images sont libérées de droits d'auteur sous *Creative Commons* CC0.



Figure 7. Fernand Leduc, *Sans titre*, 1943, Fusain sur papier, 18 X 30 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

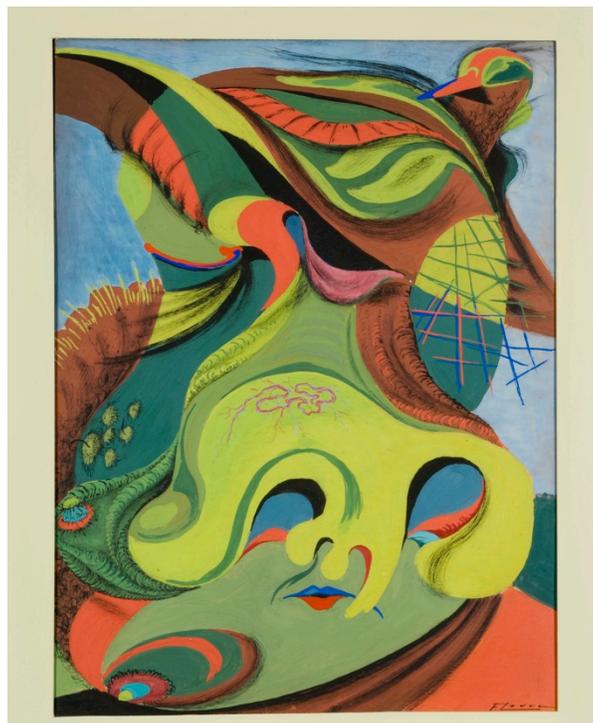


Figure 8. Fernand Leduc, *Sans titre*, 1944, Gouache sur papier, 36 X 27,5 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)



Figure 9. Fernand Leduc, *La dernière Campagne de Napoléon*, 1946, Huile sur carton, 50,8 X 65,3 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)



Figure 10. Fernand Leduc, *Élan*, 1948, Huile sur toile, 46 X 33 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)



Figure 11. Fernand Leduc, *Le père*, 1948, Huile sur isorel, 34,5 X 43 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)



Figure 12. Fernand Leduc, *Le complexe de Pénélope*, 1954, Huile sur toile, 72,5 X 92 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)



Figure 13. Fernand Leduc, *Quadrature*, 1955, Huile sur toile, 76,5 X 91,5 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

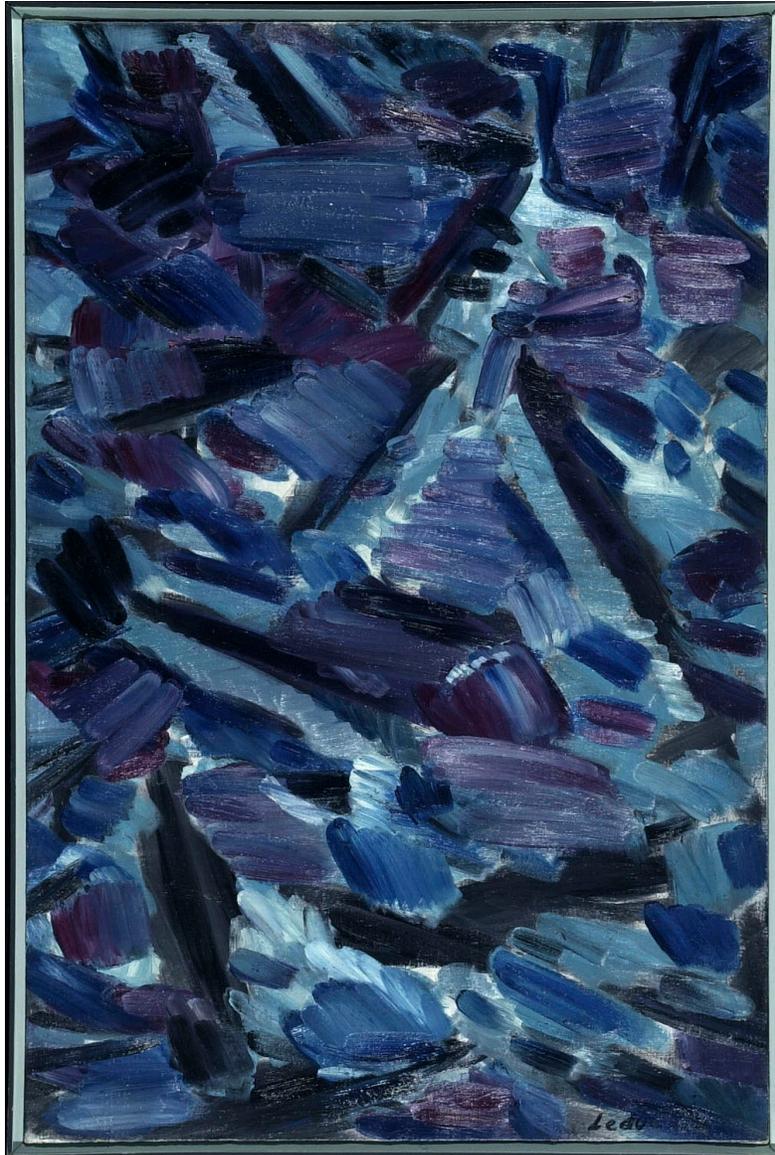


Figure 14. Fernand Leduc, *La Voie et ses embûches*, 1952, Huile sur toile, 146 X 96,5 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)



Figure 15. Fernand Leduc, *Claire-voie*, 1960, Huile sur toile, 162 X 129 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)



Figure 16. Fernand Leduc, *Île de Ré 50, A 16*, 1950, Gouache sur papier, 22,8 X 30,5 cm, Musée national des beaux-arts du Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)



Figure 17. Fernand Leduc, *Île de Ré*, 1950, Gouache, aquarelle et crayon de couleur sur papier, 30,8 X 36,7 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)



Figure 18. Fernand Leduc, *Été accompli*, 1957, Huile sur toile, 116 X 201,5 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)



Figure 19. Fernand Leduc, *L'alpiniste*, 1957, Huile sur toile, 201,5 X 111 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)

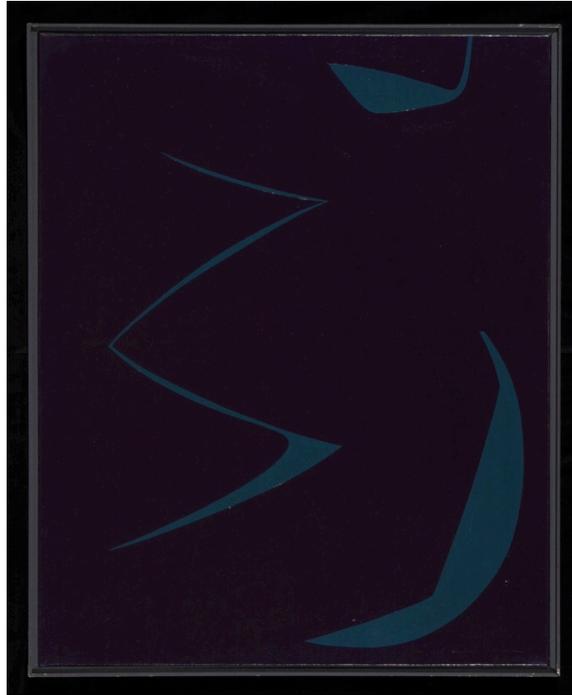


Figure 20. Fernand Leduc, *Chromatisme binaire violet-vert persan*, 1965, Huile sur toile, 100 X 81 cm, Musée national du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)



Figure 21. Fernand Leduc, *Passage vermillon*, 1968, Acrylique sur toile, 116 X 80,5 cm, Musée national du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)



Figure 22. Fernand Leduc, *Jaune*, 1962, Huile sur toile, 162,4 X 129,8 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)



Figure 23. Fernand Leduc, *Microchromie 70, Z.L. blanc-nacré*, 1970, 117 X 89,5 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)



Figure 24. Fernand Leduc, *Nuit 5*, 2004, Acrylique et pastel à l'huile sur papier aquarelle, 36 X 47,8 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Crédits photographiques : MNBAQ. © Succession Fernand Leduc / SOCAN (2018)