

ETC



## Fernand Leduc Défi de lumière

J.-P. Gilbert

---

Volume 1, Number 3, Spring 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36246ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

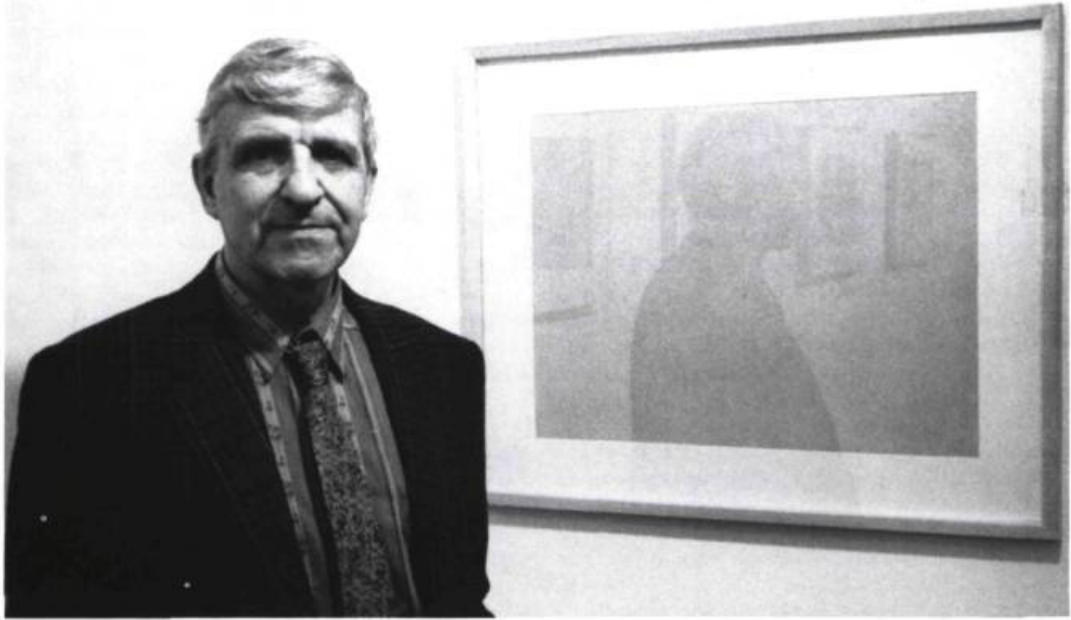
[Explore this journal](#)

---

Cite this document

Gilbert, J.-P. (1988). Fernand Leduc : défi de lumière. *ETC*, 1(3), 43–46.

## Fernand Leduc *Défi de lumière*



Fernand Leduc, 1988. Photo: Richard-Max Tremblay

**N**ous avons rencontré le peintre Fernand Leduc lors de son passage à Montréal en décembre dernier. Il nous livre ici des fragments de parcours s'échelonnant sur cinquante années d'engagement dans le domaine des arts visuels.

**Fernand Leduc :** J'ai terminé ma formation artistique à l'École des Beaux-arts de Montréal en 1939 à cette époque où l'enseignement était le plus académique qu'on puisse imaginer. Monsieur Maillard et ses confrères dirigeaient l'esprit de cette formation artistique «préhistorique». Dans ce contexte directif, il y avait un petit groupe d'élèves qui contestait l'enseignement prodigué et c'est ainsi que lentement, une véritable rébellion s'est organisée. Pierre Gauvreau, juste avant son entrée à l'ÉBAM, avait attiré l'attention du peintre Paul Émile Borduas lors d'une exposition de travaux de vacances tenue à la salle du Gesù. C'est précisément par l'entremise de Pierre Gauvreau que se créera le lien entre notre petit groupe (dont Madeleine Desroches, Françoise Sullivan, Louise Renaud, Villandré, etc.) et Borduas.

Pour «chatouiller» un peu Maillard dans son académisme, on allait à la bibliothèque de l'école pour y consulter des ouvrages sur ce pauvre Van Gogh dont la peinture était soi-disant aussi mauvaise que celle de Gauguin. On nous affirmait que c'était mal peint, que

la peinture allait craqueler ou que ces artistes ne savaient pas dessiner. On discutait ferme autour de ces images (reproductions japonaises y compris), puis ensuite on laissait les livres grand ouverts sur les tables de manière à ce que Maillard puisse venir fouiner et scruter ce qui nous intéressait. Nous étions très attentifs à toute l'information qu'on parvenait à trouver sur les œuvres; je me souviens entre autres de l'influence de Picasso sur le travail de Gauvreau. À ce moment, en 1939-1940, Borduas enseignait déjà à l'École du meuble de Montréal et ce seront des éléments de cette école, plus quelques autres de l'ÉBAM qui vont se rencontrer et participer aux discussions chez Borduas.

Borduas était un personnage en transformation constante et bien que sa peinture de l'heure soit encore investie de références figuratives, il était toutefois bien loin de ses premières influences du peintre Maurice Denis. Il faut préciser dès maintenant qu'il n'y avait pas, à proprement parler, de «groupe automatiste», mais une philosophie en évolution à laquelle on greffera une appellation bien plus tard. Nous étions simplement un regroupement d'individus réunis pour discuter de choses et d'autres, pour communiquer sur l'actualité des idées de l'heure. C'est sans doute comme ça, autour de la forte personnalité de Borduas, que s'est formé un esprit qui soulignons-le, captivait des individus provenant de plusieurs générations dont Robert Élie,

François Hertel, Maurice Gagnon, l'architecte Parizeau, le collectionneur Choquette jusqu'aux plus jeunes dont j'étais. Une fois par semaine, Borduas organisait une rencontre où on discutait un peu de tout : de l'art, des expositions, des problèmes sociaux, de l'amour, du mariage, de l'éducation, de l'oppression politique et religieuse de l'époque, de la guerre qui éclatait en Europe, des surréalistes qui venaient d'arriver à New York etc. La somme de nos questionnements a donné en 1948 la parution du manifeste *Refus Global* auquel tous les participants aux discussions ne pouvaient (selon leurs convictions personnelles) souscrire librement. Nous étions certainement inconscients quant au choc culturel qu'allait produire notre manifeste, mais dans les circonstances, nous n'avions d'autres choix possibles que de dénoncer. Pour ce qui est de nos œuvres, nous étions conscients de leur rupture avec la tradition en place, de leur opposition à l'académisme paysagiste. Pour nous l'art devait évacuer la dimension strictement décorative et faire de la création un véritable projet de vie où serait mis en valeur les qualités de liberté de l'être humain. Pour cela et dans le contexte, nous nous devions de bousculer. Nous n'étions donc pas étonnés de voir nos œuvres refusées par le public en général. Aujourd'hui, en 1987, je ne pense pas qu'un tel impact, qu'un tel effet puisse encore se renouveler.

Au sein d'une volonté de concordance entre notre philosophie de vie et nos œuvres, nous tenions à nous dissocier de toutes les références littéraires (narratives) qui selon nous, discréditaient la réelle autonomie des œuvres. C'est en particulier pour cette raison que nous ne pouvions adhérer à l'esprit du groupe surréaliste puisqu'on refusait que l'intention dépendante du littéraire soit garante de la qualité des œuvres. Pour nous, la qualité plastique résidait strictement dans ses réalisations, dans la réalité des œuvres plastiques. À l'époque on parlait du langage plastique dans son rapport privilégié entre forme et couleur réalisant ainsi une entité plastique dans un langage directe avec le spectateur. Notre peinture n'avait pas de caractère social ou une intention de propagande, à l'exemple d'œuvres produites au même moment en URSS, parce que nous rejetions l'imagerie. Notre mouvement, baptisé automatiste, a produit d'excellents peintres, tout comme le mouvement surréaliste, mais peu, finalement.

À la fin des années 40, ici au Québec, le climat était extrêmement lourd, du moins pour les gens de ma génération. Comme ça, un peu par accident j'imagine, j'ai été appelé à quitter le pays pour aller m'installer en cette ville lumière où Paris était le centre d'intérêt de l'art. Dans la situation de l'après-guerre, je quittais — inconsciemment même — mon poste d'enseignant à la Commission des écoles catholiques de Montréal en plein milieu de session, bénéficiant d'un congé sans solde d'un an. Je n'allais pas revenir à ce travail. J'étais

alors chargé de plusieurs classes d'élèves où j'étais obligé de répéter les mêmes exercices académiques de la petite nature morte vue et revue sous tous ses angles. À titre d'anecdote, lors des expositions de fin d'année, les dirigeants religieux venaient eux-mêmes corriger et améliorer les dessins des élèves. Vous voyez l'esprit ! Il fallait tenter quelque chose ou bien se tourner, ou partir à l'aventure dans Paris de l'après-guerre. Jean-Paul Riopelle pour sa part, était déjà là-bas depuis quelques mois. Nous nous sommes rencontrés et nous avons passé les vacances ensemble, puis il est rentré au pays pour revenir peu de temps après s'établir définitivement. À Paris, tout était possible pour qui avait un peu d'ambition parce que tout était à faire, à refaire, puisque tout avait été détruit. Il suffisait de pousser les portes, ou d'en avoir envie.

C'était l'époque où d'une part, il y avait une critique qui défendait les œuvres dites traditionnelles et d'autre part, une critique consacrée à l'art abstrait (abstrait et non pas non figuratif — un art abstrait plus construit par rapport à un art abstrait plus lyrique). Vers 1950-1952, Pierre Loeb est revenu sur la sellette, il a repris pied pour ainsi dire, en présentant dans sa galerie des jeunes artistes dont le travail émergeait alors qu'auparavant il s'était intéressé à défendre des peintres de générations antérieures. Il faut souligner ici que la période de l'entre-deux-guerres a été une occasion d'évolution et de changements extrêmement rapides. Loeb a fait son parcours avant d'opter pour des œuvres de tendance plus figurative. C'était pour lui comme pour plusieurs une époque assez difficile, controversée, mais très florissante. À ce titre, Antonin Artaud (un ami proche de Loeb) présentait autour des tableaux des séances de lecture de poésies où l'esprit était assez extraordinaire.

J'ai séjourné à Paris jusqu'en 1953 et c'est à ce moment que j'ai rencontré Jean Bazaine à partir de ses notes sur la peinture. Notre rencontre a été pour moi un choc important. Nos discussions portaient sur ce qui m'apparaissait essentiel dans le comportement et la pensée picturale et curieusement, toute cette génération de peintres qui participaient vivement à la pratique en même temps qu'à la théorie de l'art a littéralement été portée dans l'oubli, balayée par le déferlement de la peinture américaine. Ces peintres, un peu plus âgés que moi, peignent toujours aujourd'hui — et dire que le musée (d'art moderne) du plateau Beaubourg ne présente qu'un seul tableau de Bazaine... Certes, l'influence américaine se faisait sentir, mais il ne faut pas croire que l'engouement ait été si rapide. La première exposition de Pollock à Paris, si ma mémoire est bonne, ne sera présentée qu'en 1960. De 1953 à 1959, de retour au Québec, j'étais — par la force des choses — plus près de l'information sur l'école américaine. L'accueil des Américains à Paris a d'abord été mitigé : c'était la génération des Kline, Pollock, Motherwell, Rothko, Newman. De nos jours, ces pro-



Fernand Leduc en compagnie de Fernande Saint-Martin lors du vernissage à la Galerie 13 en décembre 1987. Photo: R.-M. Tremblay

ductions sont d'emblée acceptées, mais dans l'esprit de l'époque il y avait la prégnance de la tradition française qui à juste titre conservait une reconnaissance pour ses grands artistes vivants dont Braque, Matisse, Léger.

Puisqu'on parle de symboles, on devrait peut-être observer de plus près ceux qui nous sont les plus proches... Si on persiste à faire de Borduas un blason, un ambassadeur, qu'un prix porte son nom, qu'on lui prépare une grande rétrospective ici même à Montréal au Musée des beaux-arts en avril 1988, exposition qui sera ensuite présentée au Grand Palais à Paris puis sans doute en URSS, il faudrait peut-être s'occuper de sa dépouille qui sera bientôt transférée du cimetière parisien où elle se trouve actuellement à la fausse commune. Il est du devoir des citoyens et des autorités d'exprimer au grand jour leurs respects et de corriger cette situation.

Dans la décennie des années 60, j'ai poursuivi mon travail de création en France, sans être amené à revenir au Québec. Ma démarche, comme celles de plusieurs d'entre nous, était assez solitaire tout en demeurant très informé de mouvements artistiques de

l'heure. Et curieusement, mon travail est venu s'imbriquer, coïncider dans le parcours du *Minimal Art* qui se dessinait aux États-Unis. Avec la série des «binaires» (des surfaces à deux tons), je me suis trouvé d'accord dans ma production avec ce mouvement artistique. Je me disais que j'aurais pu peindre moi-même certains tableaux de l'artiste Elworth Kelly tant les affinités étaient grandes. Au point de vue social, je n'étais pas ce qu'on nomme un artiste engagé; je participais à la société française, mais sans y être totalement intégré comme j'aurais pu l'être virtuellement ici. Ceux de ma génération, on applaudissait avec ferveur, en accord avec les revendications apportées par le mouvement de mai 1968 en France. Ceux qui hier n'arrivaient pas à se regarder, à se parler, arrivaient maintenant à dialoguer. Tout ce contexte était extrêmement motivant, ça sortait pratiquement des entrailles; puis on a vu le calme réapparaître avec quelques soubresauts plus ou moins épisodiques.

L'entrée dans les années 70 est pour moi un point marquant dans ma production: je me suis retrouvé tout à coup dans une voie très angoissante (du

moins au début), très exigeante aussi — c'était l'apparition des «microchromies». Les premières œuvres de cette série ont justement été montrées ici même à Montréal à la galerie Trois alors située dans le vieux Montréal. Ce retour sur la scène québécoise coïncidait aussi avec un enseignement que je venais dispenser à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université Laval de 1970 à 1972. Les «microchromies» m'amènèrent à libérer ma peinture de toute forme d'imagerie, ayant pour seul sujet la lumière au sein d'un plan coloré vibratoire. Une volonté d'épurer, d'élaguer, pour ne conserver que le nécessaire — une lutte semblable entre friche et culture. La critique de l'époque a parlé de démarche suicidaire, d'une fin de la peinture, de ma peinture. C'est à ce sujet de lumière que je travaille encore aujourd'hui. D'une chose à l'autre, dans l'esprit de se renouveler continuellement et surtout en se posant les bonnes questions qui serviront de tremplin au travail à venir, je me suis trouvé devant un inconnu, isolé même. Le problème de la lumière est complexe et a toujours existé. Il n'y a pas de peinture sans qu'on puisse parler de qualité de lumière et cette qualité provient d'un phénomène d'interaction des formes et des couleurs qui produit un Vermeer, un Rembrandt, un Gauguin ou un Monet. Chacun a sa lumière, une lumière inhérente à l'artiste et à la surface peinte et c'est peut-être là le drame de la peinture actuelle qui néglige souvent cette qualité de base. Il faut absolument s'éveiller à la réalité de l'œuvre peinte même si certains prétendent encore que c'est fini, qu'il n'y a plus de suite possible. À mon sens, cette suite existe dans la mesure où on parvient à se poser de vraies questions de qualité picturale.

Il faut cependant distinguer la lumière picturale de la lumière éclairage. Cette dernière est la lumière-sujet que le peintre utilise pour fabriquer son tableau (l'origine, tel le clair-obscur). Mais lorsqu'on évoque la lumière de Rembrandt par exemple, on fait référence à la lumière de son tableau, on entre donc dans une autre forme de lumière. Avec les impressionnistes, on a décomposé la lumière physique de la couleur en employant des techniques destinées à s'appuyer sur l'effet physiologique tel que décrit par des physiciens comme Maxwell ou Chevreul. À ce moment, à la base des lois de la couleur, on définissait la couleur comme lumière-couleur dans son interaction avec l'objet afin d'illustrer l'effet de juxtaposition de la loi des complémentarités. Ainsi, le mélange optique des couleurs intervenait directement dans notre perception des couleurs. On n'a pas fait du pointillisme pour faire du pointillisme, mais bien pour se rapprocher de la réalité optique du tableau. On entrait alors dans un champ nouveau d'exploration où la lumière physique participait à la construction même de la recherche. À l'opposé, dans l'histoire, on a étudié les lois de la perspective jusqu'à en nommer tous les mécanismes et après cet effort, la perspective devenait elle-même moins intéressante à explorer au

titre d'inconnu de recherche. L'évolution de la peinture peut se situer dans différents ordres, religieux, psychologique, naturaliste, militaire, sociologique..., mais ce ne sont là que des sujets. La question : «est-ce qu'on en fait un tableau ?» C'est pourquoi il ne faut pas confondre la réalité du tableau avec son sujet; la lumière de Cézanne, de Van Gogh ou de Goya sont des démonstrations de lumière, d'une interaction de divers éléments colorés et formels.

Dans l'esprit automatiste, il y avait surtout un comportement devant le tableau, lequel comportement nous était rendu exemplaire par les dessins d'enfants. L'enfant placé devant une surface vierge à qui on demande de faire le portrait de sa mère n'a pas les moyens ni la maturité voulue pour transcrire le réel. Il n'a que son imagination, son inspiration, son incapacité totale dans l'inconnu, ce qui ne l'empêche pas d'aller à fond de train en s'amusant follement avec une attitude tout à fait étonnante. Il n'est pas un artiste mais un créateur. Donc, être artiste c'est posséder et maîtriser des moyens. L'exemple fourni par l'enfant est pour le peintre l'attitude à conserver toute sa vie. C'est dans ce sens-là que je suis demeuré un peintre automatiste, dans l'esprit.

En tant qu'artiste, je me situe dans la lignée impressionniste des «peintres de lumière». Je crois qu'à un moment donné, il faut appartenir à une famille. La question de peinture que je pose aujourd'hui serait donc la suivante : «Peut-on prendre comme sujet du tableau la lumière ? la mouvance de la lumière ?» C'est là mon seul défi, ma recherche d'énergie.

Le parcours d'exposition que je présente actuellement à la Galerie 13 est pour moi la somme de recherches qui m'ont conduit aux «microchromies». J'en expose ici quelques fragments réalisés sur papier en 1972, 1973, 1985 et 1987. Les grands tableaux seront présentés à partir du mois d'avril 1989 au Musée du Québec à Québec pour circuler ensuite à travers le Canada.

J'aimerais ajouter que je suis très touché de l'accueil qui m'est fait ici à Montréal, de la chaleur de la relation, de la réaction même des jeunes artistes. Pour ma part, je découvre un milieu de l'art dynamique qui s'est transformé et structuré dans tous ses éléments. Et puisqu'on peint pour communiquer, il y aura toujours une relation de vivre à établir entre l'artiste et l'interlocuteur. Il y a tout l'espoir, un espoir illimité.

**Propos recueillis par J.-P. Gilbert,  
décembre 1987**