
La métaphore du plat

Marie Carani, professeure
Département d'histoire
Université Laval

SITUATION DU PLAT

Le terme ambigu et demeuré flou dans notre culture d'« espace bidimensionnel », ou d'« espace plat », a été largement utilisé dans la peinture contemporaine pour désigner des œuvres qui ont affirmé en priorité la surface et qui auraient ainsi abandonné toute suggestion métaphorique du monde naturel. On peut définir sommairement cette notion de plat, pour les fins de la démonstration, comme représentant en peinture des structures visuelles qui ne tendent plus à l'évocation et à la construction artificielle, dans l'image, de distances lointaines comme dans le réel naturaliste, mais qui au contraire rendent compte de distances très rapprochées ou proxémiques. Par rapport à l'espace en profondeur, dit aussi « espace en creux », de la perspective linéaire, qui caractérisait la peinture pratiquée depuis la Renaissance, depuis Alberti, Mantegna et Léonard, on aurait assisté après le tournant du XX^e siècle à l'émergence d'un art de la surface rigoureusement bidimensionnelle, donnant naissance à de larges champs picturaux dynamisés seulement par la forme ou la couleur.

Dénonçant donc les espaces récessifs d'une perspective naturaliste, cette définition bidimensionnelle des espaces proxémiques proposerait une nouvelle structure imagiste, un espace pictural vraiment neuf. Pourtant, on le verra, cette situation paradigmatique du

plat fait problème, car elle néglige une donnée incontournable de l'analyse: les espaces proxémiques du tableau abstrait ne sont pas strictement bidimensionnels, ils possèdent toujours une profondeur, même restreinte, qui est ancrée dans l'objectivité du matériau visuel et plastique, dans son positionnement et dans l'aventure perceptive qu'il commande sur la surface. La sémiotique visuelle refuse donc de faire du plat un facteur téléologique d'évolution de l'art; elle suggère plutôt que le matériau pictural, c'est-à-dire la tache et la couleur, la texture, les vectorialités, le format, les dimensions des formes, le matériau sémiotique si on veut, obéit en lui-même à des positionnements structurels objectifs en tant que masses énergétiques organisées en un *plenum* continu dans la profondeur du tableau, malgré l'illusion d'un plan-surface uniforme et régulier.

C'est en ce sens que je veux parler ici d'une « métaphore du plat » qui aurait pris la relève, au XX^e siècle, de la métaphore albertinienne de la « fenêtre sur le monde », comme transcription perspective de l'univers phénoménal. Double métaphorisation donc, qui raconterait l'histoire passée et présente de la peinture, qui inscrirait cette pratique dans le sens d'un faux réussi, d'une simulation perpétuelle, comme modèle du savoir tel qu'on a toujours cru le connaître, enfin comme système privilégié de communication de la signification. Autrement dit, la métaphorisation contemporaine d'une spatialité plate serait tout aussi trompeuse que celle qui a été mise de l'avant il y a plus de 500 ans, si on retient 1436, soit la date de publication du traité d'Alberti, *Della pittura*, pour assurer en peinture l'imitation du réel visible. Elle serait elle aussi obtenue au prix d'un simulacre de la vision comme credo pour amener le spectateur à identifier l'univers du discours artistique avec son propre univers. La question du plat, comme celle de la perspective classique, en se greffant au problème du regard et de la perception, deviendrait ainsi doublement pertinente pour l'analyse sémiotique.

LA QUESTION DE LA PERSPECTIVE, HIER ET AUJOURD'HUI

Avant d'aller plus loin dans la réflexion, on rappellera quelques principes qui concernent le rendu perspectif (Carani, 1989a, 1989b). Les premiers théoriciens de la perspective linéaire ont adhéré à une

procédure idéale, déjà résolument métaphorique: fournir la possibilité de représenter sur le tableau des objets et des espaces naturels, selon une fiction «réaliste» devenue par transfert, translation, un stratagème discursif manipulateur qui impose une attitude de réception particulière. On associe alors la construction scénographique correcte et exacte de la perspective à la représentation scientifique de l'univers nommable, «tridimensionnel», sur la «bidimensionnalité» du papier. On généralise l'utilisation d'une grille imagiste de transcription, d'une «mise en carreaux» des objets en trois dimensions qui permet la superposition proportionnelle des figures du monde naturel. Appuyé par le clair-obscur (le *chiaroscuro*), ce réseau scénique rend possible les raccourcis indispensables à la représentation en profondeur, ouverte sur le lointain ou l'infini, et marque le triomphe historique de la mimésis dans la peinture occidentale. C'est un modèle de signification, un moyen d'ébranler en l'apprivoisant la vision de l'espace des choses.

L'image renaissante et postrenaissante est aussi ingénieusement composée de façon à faire coïncider, c'est-à-dire converger projectivement, le point de vue (du regardeur) et le point de fuite marqué par l'artiste dans le tableau. L'imitation perspective fait ainsi virtuellement pénétrer dans l'image en faisant croire que l'espace même du spectateur s'y prolonge. Il en résulte, pour cet observateur correctement placé devant l'image, l'impression de regarder, par une fenêtre, sur le monde, pour reprendre l'expression consacrée. La revendication théorique de cette convention permet d'imposer une condition *sine qua non* de la représentation, mais qui n'a rien à voir avec l'objectivité de la perception: la vision perspective (celle qu'on appellera ici par commodité la vision classique) doit correspondre à celle d'un œil unique, immobile, placé à une hauteur et une distance fixes du plan pictural. Après Alberti, la représentation s'établit ainsi à partir d'un point de vue arbitraire, considéré comme l'apex de la pyramide visuelle; les mécanismes de perception et de réception du tableau sont fondés uniquement sur la définition du plan pictural comme intersection d'une pyramide ayant pour sommet l'œil de l'observateur et pour base l'objet à représenter. Il s'ensuit que le spectateur doit s'assujettir à l'image à représenter pour accéder à la reproduction exacte et mesurée de l'espace, ce qui explique le pouvoir

normatif, exagérément contraignant, associé historiquement à ce dispositif et régulateur pictural.

Suivant cette coupe spatiale en perspective qui désigne le rapport avant/arrière, premier plan/arrière-plan, le peintre règle l'articulation du champ de vision en fonction de l'éloignement par rapport à l'œil obligatoirement immobile du spectateur, donc la disposition, la dimension et la position graphique, spatiale, des figures-formes dessinées, mais aussi les relations formelles et chromatiques des variables plastiques. Dès lors, les éléments que met en jeu la peinture trouveront leur sens en relation avec l'espace perspectif où ils s'inscrivent, par la manière dont ils l'occupent ou s'en absentent. Tel un « frein et guide de la peinture », comme le dit Léonard, ce subterfuge de transposition de l'*istoria* qu'il représente (scène biblique, allégorique, peinture d'histoire, etc.) devient jusqu'à la fin du siècle dernier le mode privilégié qui aura cours dans l'art occidental et qui sera souvent qualifié de « scientifique » ou de « légitime », bien qu'il soit fondé de prime abord sur un sémantisme tout à fait métaphorique, voire sur une démarche impérative et autoritaire.

D'ailleurs, c'est contre le rapport point de vue/point de fuite par lequel on visualiserait une portion du monde visible, que les peintres, après Cézanne, proposent une nouvelle structuration de l'image peinte qui veut éliminer la profondeur illusionniste du tableau. De Malevitch ou Mondrian à Pollock, et au Québec, de Borduas à Molinari en passant par Fernand Leduc, on rompt le réseau cubique traditionnel de la mise en place des objets-formes les uns par rapport aux autres, ou la ségrégation des plans en profondeur, au profit de nouveaux modes perspectifs disposés dans une profondeur rapprochée, où on ne peut circuler que par le regard. La sémiologie les a désignés en termes de perspectives optique, frontale, réversible, en arabesque, en damier, etc. Poursuivant la déconstruction de l'objet naturel entreprise par les cubistes, la revendication abstraite des énergies formelles et chromatiques de la surface proprement dite renouvelle alors radicalement les structures de l'espace pictural; elle annonce l'émergence d'une nouvelle perspective ou d'un espace plat comme fondement de la composition. Si la sémiotique visuelle accepte cette nouvelle problématisation du plat engendrée par les pratiques picturales du XX^e siècle, elle refuse cependant de faire de la notion imprécise,

voire inexacte, de bidimensionnalité le principe générateur de la peinture contemporaine, comme l'y engage depuis trente ans la *doxa* moderniste.

LA DOXA MODERNISTE ET LA QUESTION DE LA SURFACE

En critique d'art, selon les thèses de la critique moderniste, la bidimensionnalité de la surface travaillée serait la grande donnée génératrice de la peinture abstraite du XX^e siècle. Clement Greenberg (1961, 1966) fait de la planéité le déterminant par excellence de la peinture pratiquée. Cette théorisation dite « formaliste » en histoire de l'art contemporain, par suite d'une volonté d'insister en priorité sur les caractéristiques du support plat de l'image, a été constituée dans les années 1950 et au début des années 1960, et s'est imposée aux États-Unis d'abord, puis au Canada et en Europe. Plusieurs analystes de l'art – historiens et critiques – s'en réclament encore aujourd'hui. Cette pensée prescrit notamment un passage progressif, orienté, qui semblera même alors définitif et irréversible, de la tridimensionnalité héritée de la tradition renaissante vers la bidimensionnalité moderniste du plan-surface pictural. Dans le nouveau contexte de l'art abstrait, marqué d'entrée de jeu par l'abandon ou la perte du référent mimétique, iconique, c'est-à-dire de la figure-forme nommable et reconnaissable, l'appropriation de cette surface peinte, de sa matériologie auto-référentielle, de sa « platitude » bidimensionnelle, se serait imposée comme la première valeur du tableau au détriment de tout autre contenu.

En outre, cette *doxa* greenbergienne en a appelé à la plus stricte et absolue bidimensionnalité de la surface pour expliquer les productions de l'abstraction géométrique, s'inscrivant dans le creuset d'une notion de « planéité du plan » mise de l'avant par Malevitch pour qualifier son « monde sans objets » et menée à terme par l'unisme des Polonais Strzemiński et Kobra. La tradition plasticienne aurait trouvé son accomplissement final – donc le plus plat – dans la réalisation de la peinture *hard-edge*, de l'Américain Ad Reinhardt par exemple, considérée comme la définition pure du tableau peint sous le modernisme. On interprète alors cette production dans le contexte d'un cas précis: celui de la « grille moderniste » (ce qu'on appelle en

américain *the modernist grid*), celui du système de la grille en damier, construction visuelle qui a été interprétée par l'école formaliste comme le schème programmatique privilégié de l'espace abstrait et plat.

Ma lecture sémiotique de la surface picturale abstraite sera donc développée ici à partir du dépassement de cette notion piège (de ce concept-valise) de « grille moderniste » qui ne décrit pas objectivement le tableau, qui l'inscrit plutôt dans des limites historiographiques utiles, certes, mais qui lui assigne surtout des bornes esthétiques normatives, le bidimensionnel, ayant pour origine immédiate une certaine rhétorique de la modernité artistique.

SÉMIOTISATION

La sémiotique ne récuse pas le récit de la modernité dans ses paramètres généraux. Pendant plus de 500 ans, la variable « figure-contour », quand elle est fermée, aura pointé matériellement une réalité imagique permanente reproduite tridimensionnellement (du moins en apparence par l'illusionnisme de la représentation) au moyen d'un système de transcription en grille, ce qui explique l'intérêt de cette variable pour l'histoire et la théorie de l'art, et encore récemment pour la méthode d'analyse la plus utilisée en histoire de l'art, l'iconologie panofskienne. Le statut heuristique de cette notion de figure iconique n'aura pas résisté cependant à l'invasion du modernisme pictural qui culmine avec le formalisme géométrique nord-américain des années 1950 et de la décennie suivante.

Ainsi, le contexte immédiat d'inscription, c'est-à-dire le support lui-même comme image-surface plate, bidimensionnelle, ne peut plus être occulté au profit de la figure-forme. On s'intéresse dorénavant à l'espace délimité à l'intérieur du cadre qui compose le champ visuel, aux masses (taches) colorées, ouvertes et virtuelles, interreliées par les interstices d'une nouvelle systématité de la perspective en grille. Traditionnellement, si la grille a servi de mode de transcription visuelle pour rendre les raccourcis de l'image, sous le modernisme tardif, elle se transforme en moyen (ou condition) d'exposition énergétique de la surface, avec ses zones quadrillées, ses intervalles ponctués, rythmés, flous, investis de prégnances visuelles et plasti-

ques constitutives, d'éléments graphiques comme le cruciforme. On peut ainsi associer le recours contemporain à la grille, son édification en système, à l'expression d'une grammaire plastique dont on peut chiffrer le sens du trois au deux, en ce que ce stratagème permet métaphoriquement le déplacement définitif de l'épaisseur euclidienne de la peinture vers la surface.

S'impose dès lors une matrice vue par la culture comme bidimensionnelle, où le graphisme devient séparation/conjonction d'avec la surface, ainsi qu'une analyse du matériau plastique même, par le code spatial, syntaxique, qui le signifie et qui ordonne la mise en scène des signes visuels. On aborde le tableau en lui-même, pour définir et décrire les variables syntaxiques qui le composent réellement. Puis, comme la théorie formaliste qui s'en remettait aux valeurs proprement matérielles, on constate que le référent iconique, prélevé au sein du monde naturel, et son espace particulier (« l'espace des choses ») ne fonderaient pas la relation au sens, ce que l'analyse sémiotique accepte comme position critique, continue dans le temps, bien qu'elle veuille reformuler radicalement le rapport existant, sur le plan de la structure de la grille, entre le signifiant et le référent, entre le signifiant et le signifié. Car la sémiotique visuelle y voit formellement une procédure simplifiée, réductrice, dont l'apparence de régularité géométrique masque un jeu complexe et dynamique de vecteurs spatiaux agissant dans l'espace proxémique, vectorialités qui sont, à l'usage, tout aussi tridimensionnelles dans leurs effets que celles qui définissent les espaces euclidiens.

D'UNE PERSPECTIVE EN DAMIER

La raison sémiotique a abordé ce problème de la grille à partir du déterminant infrastructurel de ce motif et du cruciforme qu'il supporte (Saint-Martin, 1987). Le résultat a été de montrer que la grille, conçue par le modernisme critique comme plane et orthogonale, quasi immuable, qui serait donc produite par un système régulier de droites parallèles croisées en voisinage continu sur la surface plate, contredit cette interprétation des faits plastiques mêmes, où ce motif est modulé, rythmé, activé constamment dans ses segments.

Réexaminant les hypothèses de Kandinsky sur le Plan originel (P.O.), cette « surface matérielle appelée à porter l'œuvre », la sémiologie a précisé qu'il ne s'agit pas du champ de l'image iconique (prescrit par Meyer Schapiro (1969) dans un article qui fit école), mais du champ matériel lui-même préalable à l'inscription de tout signe, mimétique ou non, et que cette portion de l'univers se présente comme un type de surface dont les particularités structurelles dépendent des éléments qui l'engendrent.

Le champ objectif qu'est le P.O. se présente ainsi comme une structure organisée, aux tensions dynamiques très spécifiques, qui est préalable aux projections de l'artiste et qui constitue un ensemble de caractéristiques énergétiques sous-jacentes et permanentes posant les premiers signifiants de l'objet pictural. Cette matérialité objective du P.O. peut être vue comme une structure anhistorique, commune à tous les artistes, quel que soit leur type de pratique, figurative ou non. Les structures du P.O. et l'ensemble des coordonnées qu'elles établissent, notamment le cruciforme et ses tensions horizontales/verticales, sont ainsi les fondements syntaxiques du langage particulier de la peinture, au même titre que le sont analogiquement les structures linguistiques pour la compréhension d'une langue naturelle. Cette matérialité agit donc structurellement comme une contrainte antérieure à tout geste plastique, ce qui en fait dans ses structures propres une grammaire du langage pictural. Le système de la grille constitue d'emblée une réitération virtuelle ou actualisée de ce P.O.

On peut reconnaître dans toute structure quadrillée, dans la redondance-signe du motif de la grille chez les artistes du XX^e siècle, une citation inventive ou poétique du P.O. À la suite des recherches de Panofsky (1975) sur les systèmes de perspective, la sémiologie a justement qualifiée récemment la grille moderniste de « perspective en damier », pour marquer cette réitération déductive des droites formatrices du P.O. et pour insister sur sa situation constructive dans la structure syntaxique de l'énoncé visuel (Saint-Martin, 1987 ; Carani, 1989b). Ainsi le système de la grille signale un premier niveau élémentaire de description qui vise la nomenclature, puis l'organisation ou l'association des éléments constitutifs du texte visuel, propose un

schéma ou regroupement programmatique, syntaxique, de ces éléments, sous-tend les figures ou motifs de la surface, et enfin transmet du même coup la volonté illocutoire de l'artiste et son orientation dans un contexte sémantique de communication avec le regardeur.

C'est dire que le système de la grille linéaire prend en charge un donné préalable, un programme, un point de vue particulier, ainsi qu'une visée précise sur l'expérience du monde et une pragmatique. Et surtout, contrairement aux propositions de la *doxa*, cet espace en damier conserve des attributs tridimensionnels, bien qu'il paraisse correspondre de prime abord à la surface proprement bidimensionnelle de la grille euclidienne, avant le creusage ou la profondeur illusionniste réalisée historiquement par l'entremise d'une ligne d'horizon et d'un point de fuite central (ou plusieurs points de fuite). Car, en pratique, cet espace proxémique possède toujours une profondeur restreinte, optique, dans l'avant/l'arrière, dans l'indéfiniment rapproché, profondeur engendrée par les variations dans le traitement des variables, notamment par les rapports dynamiques des éléments chromatiques ou tonaux, une accentuation de l'effet de texture, un raccourcissement de la dimension, etc., eu égard à l'infrastructure du P.O.

Autrement dit, avec la perspective en damier, les coordonnées graphiques « bidimensionnelles », à structure focale ou *all-over*, sont toujours ancrées dans une profondeur ambiguë, mi-proxémique, mi-infinie, parfois étagée. De plus, cette matrice perspectiviste crée des ordres de succession assez stables, symétriques/asymétriques, des juxtapositions latérales, en hauteur, qui dotent en permanence le champ visuel de tensions énergétiques plus ou moins fluctuantes. Depuis Malevitch et Mondrian, cette perspective (de la grille) en damier est d'ailleurs considérée comme la plus importante matrice d'évolution de l'art contemporain.

En s'arrêtant sur une œuvre clé d'Ad Reinhardt, on peut interroger et démonter la métaphorisation moderniste, énoncée critiquement comme système de signification de l'art, et qui est depuis fort répandue dans la culture contemporaine, soit l'existence même, comme concept théorique, du tableau bidimensionnel ou plat.

AD REINHARDT

Après une pratique qu'il qualifie lui-même d'« impressionnisme abstrait », Reinhardt opte pour une simplification de la couleur et de la structure au début des années 1950. Ses œuvres sont alors construites de petites bandes horizontales ou verticales et, peu après, seulement de bandes horizontales. Dans plusieurs de ces travaux, il utilise des couleurs très intenses en des associations dissonantes. À partir de 1952, Reinhardt abandonne tout à fait le geste, les formes organiques, les couleurs intenses et variées, mais non les variations tonales. Il réduit sa palette à une seule couleur. La première série de ces toiles présente des tonalités rouge, puis bleue et, après 1953, noire seulement. Jusqu'en 1960, les œuvres de Reinhardt ont généralement la forme de grands panneaux; par la suite, pour ses *Black Paintings* (1960-1966), il utilise toujours le format strictement carré. On y retrouve encore une composition symétrique, une peinture appliquée en aplat et un seul schème structurel. *Ultimate Painting* est le plus connu de ces tableaux quasi monochromes de même format et de même dimension, composés d'un seul motif spatial en surface, une grille en damier de neuf carreaux aux teintes gris-noir.

L'œuvre est de moyenne dimension (60 x 60 po), l'huile est appliquée de façon très régulière, sans accidents de surface. Les teintes aux valeurs très rapprochées confèrent à la toile une surface très foncée, presque complètement noire, où la frontalité du plan coloré s'impose. Une observation plus prolongée permet cependant de percevoir des variations subtiles et la présence d'une image cruciforme qui émerge du système de la grille. Trois bandes verticales, d'égales dimensions, aux teintes noires tendant vers un pôle bleu et un pôle pourpre, et nettement délimitées, sont ainsi traversées horizontalement au centre du tableau par une autre bande d'égale largeur, dont la teinte tend vers un pôle vert. Les formes ouvertes définies par ce cruciforme reproduisent à l'intérieur du tableau neuf carrés formés par l'application d'une trisection horizontale et verticale, ce qui reprend le format global, carré. L'impression non directionnelle de ce format est renforcée par la centration de la croix aux bras égaux, dont ni l'axe vertical ni l'axe horizontal n'est prédominant. Eu égard au traitement net, *hard-edge*, des contours de ces bandes et à l'aplat

coloré sans variations de tonalité ou de texture, cette formule confère à la surface de l'œuvre un caractère à tout le moins ambigu, en ce qu'elle semble de prime abord strictement bidimensionnelle, plate, pour se révéler en fait investie d'une profondeur restreinte, optique.

Les colorations très habiles des plans jouent à cet égard sur l'ambiguïté du monochrome. L'œil s'habituant peu à peu aux valeurs foncées très rapprochées, à la luminosité sombre, les teintes aux nuances de pourpre, de bleu et de vert établissent avec les bandes une dynamique très subtile de nature centrifuge/centripète, donc orientée à la fois vers l'extérieur et vers l'intérieur, qui s'appuie sur l'énergie du cruciforme. Formellement, la bande médiane horizontale est nettement placée à l'avant-plan, mais les carrés qui tendent vers le rouge et qui sont situés dans les quatre coins du tableau avancent grâce à leur coloration sur cette bande. Et la bande bleue, placée sur le même plan que les deux bandes rouges, recule nettement par rapport à celle-ci à cause de sa valeur chromatique. Les bandes placées en croix concentrent l'énergie au centre de la surface ou alternativement la distribuent jusqu'à la périphérie. Dans ce cas, par exemple, l'énergie chromatique des carrés qui tendent vers le rouge engendre l'activité périphérique qui englobe le centre, tout en équilibrant les poussées centrifuges. Cette dialectique sans cesse renouvelée des chromas et du cruciforme est complétée par l'énergie des diagonales harmonique et disharmonique qui sont produites par les carrés-coins rouges du tableau.

À cet égard, les transparences, la portée sublime du matériau visuel, supportent avantageusement l'impact sémantique incontournable du cruciforme infrastructural. La structure visuelle d'*Ultimate Painting* repose ainsi essentiellement sur ce dynamisme formel pur engendré par la directionnalité pétrifiée du cruciforme et par le jeu complexe du focal au périphérique (et vice versa). D'ailleurs, la forme *per se* n'est pas valorisée dans l'œuvre, puisqu'elle apparaît comme une image à retardement (*after-image*) – comme la focalisation des bandes en témoigne – qui est secondaire par rapport au dynamisme des relations formelles constitutives.

On comprend pourquoi Clement Greenberg y aura vu l'expression accomplie du modernisme dans sa phase ultime: une peinture au

traitement très *painterly* qui marquerait le point d'arrivée du pictural, une surface détachée, non expressive, sans objet et sans sujet ou contenu apparent autre que l'autoréférentialité formaliste de sa surface plate. Pourtant la raison sémiotique nous démontre que cette lecture moderniste a négligé autant la construction que le sens de ce tableau. Le rôle structuraliste de la couleur crée ici un espace qui est formellement aussi tridimensionnel que le creusage euclidien, ce qui contredit la thèse greenbergienne. Même si Reinhardt donne à ses teintes une quasi-monochromie de différents gris-noir, ces tonalités accordées fonctionnent comme des couleurs et sont chargées d'une énergie propre dans l'avant/l'arrière qui établit avec les éléments-formes du cruciforme une dialectique opérante. De même, dans cet art que le modernisme voudrait sans temps, ce n'est pas seulement le temps dont a besoin l'organe de la vue pour déceler les teintes nuancées et les formes à travers ces ténèbres opaques qui est mis en cause, mais aussi le temps nécessaire à l'appréhension de la structure de l'œuvre elle-même.

Avec *Ultimate Painting*, il faut parler d'une aventure et d'un trajet actif du regardeur qui s'engagerait dans la connaissance du tableau et, en ce sens, d'une fonction expressive qui est une partie intégrante du procès de communication artistique. Aussi, sur le plan de l'infrastructure de la surface, la référence au P.O. est inévitable et donne lieu à un réseau complexe qui transcende la grille moderniste. Le format carré de l'œuvre agit comme un facteur de stabilisation, d'équilibre de ces trajets ou réseaux énergétiques qui sont produits par l'image orthogonale du cruciforme : les masses animées (axialités horizontales/verticales, énergies périphériques/focales, centrifuges/centripètes) y supportent une infragrigle punctiforme qui est généralisée dans le plan entier. C'est cette perspective organisée visuellement en grille serrée, en damier, qui sert d'ossature, de support à un processus de transformation de la peinture. Le système en damier qui est construit par Reinhardt s'approprie dès l'abord plusieurs éléments picturaux – géométrisation linéaire, luminosité, vectorialité, masse, chromaticité – et les institue en un programme visuel doté d'une grammaire syntaxique, proprement spatialisante, dans l'optique d'un *modus* renouvelé d'énonciation du message artistique de la surface. La grille modulaire, qui a été perçue par le formalisme critique

comme un révélateur privilégié de la surface travaillée, devient donc plutôt en termes sémiotiques une infragrille systémique, un système complexe de signification syntaxique qui permet d'aller des structures élémentaires de l'expression aux marques formelles de l'artiste.

Cette recherche peut être rapprochée des intentions de Borduas à Paris, qui propose aussi une réflexion étendue sur les contrastes de lumière et sur le phénomène de l'infrastructure du tableau. Dans le même sens, les « microchromies » de Fernand Leduc sont elles aussi le résultat d'une étude approfondie de la lumière et de ses effets multiples liés à la structure du tableau, dans l'épaisseur de la peinture.

UN CAS: MICROCHROMIE CARRÉ DE GRIS ET HARMONIQUES À MOUVEMENT CIRCULAIRE (1979), DE FERNAND LEDUC

L'œuvre de Leduc est formée de quatre éléments carrés (150 x 150 cm chacun) qui permettent dans leur juxtaposition formelle d'aborder la question de l'interaction des couleurs. Chaque élément contient une tonalité grise dominante travaillée par transparence de couches acryliques. Les différents tons de gris (gris-vert, gris-violet, gris-rouge, gris-jaune), distribués respectivement dans le sens des aiguilles d'une montre en partant du carré gauche en haut, entraînent l'œil du spectateur dans un mouvement circulaire qui résulte des rapports entre couleurs primaires, couleurs secondaires et leurs complémentaires : vert/violet, violet/jaune, jaune/rouge, rouge/vert. Rythme interne qu'appuie aussi l'utilisation des pôles ou gammes colorés conçus comme une alternance de tons chauds et de tons froids : gris verdâtre/gris violacé, gris jaunâtre/gris rougeâtre. Liée à l'organisation formelle des éléments et aux tonalités dominantes, cette bipolarité thermique (valeur de température) rend possible une lecture qui instaure des relations sur (dans) la surface qui se veut plate du tableau.

Microchromie Carré de gris et harmoniques à mouvement circulaire traite de la couleur-lumière, de la lumière-énergie, cette résultante des rapports colorés, cette ultime composante de la peinture alliée à la matière et à la couleur. L'effort de réduction puriste dans

la tradition américaine des champs de couleur (*field painting*), l'épure des formes, l'intensité chromatique passent ici par une vibration lumineuse qui émane des profondeurs du tableau, des espaces qui se meuvent sous la surface. Épuration comme processus d'engendrement de l'œuvre, pouvoir d'irradiation de la couleur, grands formats, réflexion et silence connotés symboliquement deviennent les principes d'un travail orienté vers le rapprochement des valeurs qui se confondent en une qualité de lumière unique. Donc, de prime abord, comme chez Reinhardt, une surface aplatie, d'apparence monochrome. En réduisant à l'extrême l'espace, la forme, le volume, Leduc semble vouloir restituer l'absolue pureté. Pourtant, dans les « soubassements » de l'image, plus justement dans ce cas précis à *travers le tableau*, transparaît (et persiste) une forme sous-jacente aux infimes variations (vibrations) de ton.

D'où la notion même de « microchromie », qui s'inscrit dans la foulée de l'art abstrait rigoureux et sublime qui va de Malevitch à Reinhardt, Rothko, Newman et aux peintres minimalistes comme Ryman, et qui est un terme conçu essentiellement par Leduc pour marquer la coloration qui résulte de l'addition de nuances microscopiques. La structure formelle préalable du P.O. est masquée ici par la superposition de légères couches acryliques, poncées l'une après l'autre, étendues au rouleau, à l'éponge ou à la brosse, créant par transparence et voiles successifs une forme enfouie qui apparaît dans des conditions optimales de réception. À l'œil du spectateur, la révélation de cette forme occultée passe par la découverte de zones finement imbriquées à la texture de la surface, qui captent différemment la lumière jusque dans ses plus subtils écarts. Il en résulte un certain minimalisme, une expérience de dépouillement qui exacerbe les rapports simultanés des couleurs comme fondement de l'œuvre. Ce nivellement aux valeurs propres des énergies chromatiques laisse encore affleurer le pouvoir thermique de la lumière, c'est-à-dire une bipolarité de tonalités chaudes et froides qui recrée une qualité de lumière différente au regard de la surface, quelque chose comme une pulsation interne.

Ce procédé est repris jusqu'en 1972 sur un format unique. Plusieurs couleurs sont utilisées, mais qui engendrent l'apparition d'une tonalité dominante, nommée « zone de lumière », laquelle est

composée d'ondes vibratoires de tons chauds et froids. Après 1974, Leduc s'éloigne de ce tableau unique conçu comme microchromie, pour privilégier dorénavant les combinaisons d'éléments multiples, les surfaces modulaires par six, qui rassemblent des éléments juxtaposés, autonomes, considérés comme des microchromies de tonalités différentes, vibrant les unes par rapport aux autres en combinaisons prolixes. Tableau-montage, dont la lecture réintroduit le facteur dramatique du contraste qui avait été réifié jusque-là. Au fil de la pratique, c'est ainsi la restitution des lois de complémentarité de la couleur par la distribution des panneaux, les combinaisons pratiquées par dégression ou au contraire par progression des valeurs chaudes ou froides, les rapports entre les couleurs primaires, les couleurs secondaires et leurs complémentaires qui se répondent en tonalités et vibrent ensemble. Cette matrice visuelle supporte des relations multipliées, dynamiques, dont il faut inventorier les limites. Le lisse, le brillant, la transparence sont alors les clés de la lumière physique à travers la couleur, ce que présupposent les superpositions de pellicules ou films colorés réalisées par Leduc.

Entre 1976 et 1978 se manifeste une nouvelle volonté de l'artiste de se situer au centre des convergences lumineuses où règne le gris. Le peintre veut atteindre cette lumière unique du gris, point de convergence de toutes les lumières, qui serait actif, irradiant, au fond de l'image. Des tonalités colorées aux tonalités grises, c'est donc la poursuite d'un itinéraire qui, tout en maintenant les rapports des éléments modulaires, nécessite le glissement vers une forme non contrastée, redevenue la rencontre verticale/horizontale des assemblages rectangulaires. Après l'utilisation des juxtapositions colorées, Leduc veut maintenant éliminer ces derniers repères spatiaux pour laisser opérer, à la suite des théories impressionnistes, un mélange optique. Un tel travail requiert des tonalités complémentaires – peintes par transparence et non par mélange – sans apport de blanc ni de noir, donc jouant toute la gamme des tons possibles, ce qui donne, grâce à l'application des contrastes simultanés, des surfaces de tonalités lumineuses grises, plus justement des gris colorés plus ou moins chauds ou froids selon les rapports des uns aux autres. Assemblage, résonance, fonction harmonique s'imposent sur le plan du matériau visuel. De ces modalités, Leduc constitue un ensemble de rapports

prégnants, bien que quasiment imperceptibles, une masse colorée, dynamique, qui anime désormais la surface d'une vie pulsatoire, souterraine, qu'on peut approcher structurellement par l'analyse sémiotique, seule, relayée par la réflexion critique.

Depuis lors, les préoccupations de l'artiste concernent de telles alternances de tons chauds et froids dans ce champ coloré, en vertu d'une rythmique qui crée une circulation jusqu'à un carré central ou qui enferme le regardeur dans un mouvement giratoire, circulaire. Leduc semble privilégier de plus en plus la spirale, le tourbillon qui canalise l'attention du spectateur, d'où, récemment, l'introduction dans son travail pictural de la figure de la sphère comme somatique de toutes les harmonies, des couleurs, de la lumière, lieu nodal neutre où le gris central se situe entre les pôles des zones claires et foncées (blanc-noir) et celles de toutes les tonalités colorées. L'organisation chromatique de *Microchromie Carré de gris et harmoniques à mouvement circulaire* participe de cette nouvelle problématique, de cette nouvelle structure imagiste, l'œuvre touchant le spectateur par son aspiration vertigineuse.

*
* * *

Somme toute, on peut statuer qu'autant pour la peinture figurative que pour la peinture abstraite, le renvoi métaphorique n'explique rien, ni l'illusion du creux, ni celle du plat, si ce n'est une certaine orientation philosophique de l'image; que, sur le plan de l'interprétation visuelle, on doit toujours viser, structurellement, les fondements syntaxiques préalables à l'ouverture au sens dans leurs liaisons complexes avec les modes de représentation et de signification.

Bibliographie

- Carani, Marie (1989a), « D'une simulation perspective », *Trois*, 4, 3 (printemps-été), p. 57-64.
- Carani, Marie (1989b), *Études sémiotiques sur la perspective*, Québec, Université Laval, Département d'histoire, Cahiers du GRESAC, 1.
- Greenberg, Clement (1961), *Art and Culture*, Boston, Beacon Press.
- Greenberg, Clement (1966), « Modernist Painting », dans Gregory Battcock (édit.), *The New Art: A Critical Anthology*, Dutton Paperback, p. 100-110.
- Panofsky, Erwin (1975), *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit.
- Saint-Martin, Fernande (1987), *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, PUQ.
- Schapiro, Meyer (1969), « On Some Problems in the Semiotics of Visual Art », *Semiotica*, 1, 3, p. 223-242.