

Entrevue avec Fernand Toupin

Marcel Brisebois

Volume 22, Number 87, Summer 1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54903ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

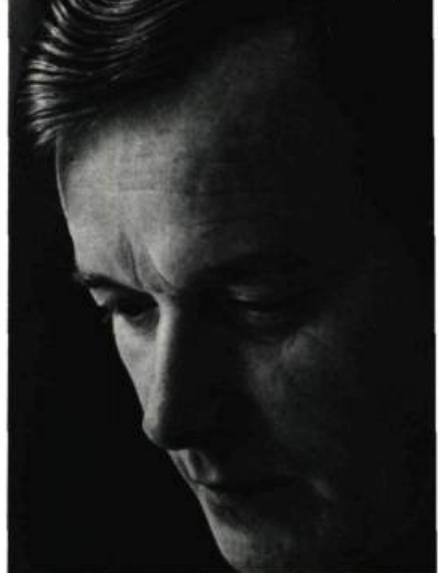
Cite this document

Brisebois, M. (1977). Entrevue avec Fernand Toupin. *Vie des arts*, 22(87), 28–31.



Entrevue avec Fernand Toupin

Marcel Brisebois



Dans le cadre de l'émission à caractère culturel *Rencontres* dirigée par Raymond Beaugrand-Champagne et télévisée par Radio-Canada, les mardis soirs à 23 h. 05, et, en juin, juillet et août, le dimanche à 17 heures, on trouve d'excellentes interviews avec les artistes du Québec.

A l'occasion de l'installation, à la Place des Arts, d'une toile monumentale de Fernand Toupin, il nous a semblé opportun de présenter des extraits de l'interview enregistrée par Marcel Brisebois, le 23 avril 1976, et diffusée le 23 novembre 1976.

Marcel Brisebois – Fernand Toupin est, sans doute, l'un des peintres les plus importants de notre époque. D'ailleurs, il l'était déjà à vingt-quatre ans, quand il signait avec quelques collègues le *Manifeste des Plasticiens*. Déjà, à la mi-temps de la vie, on lui a consacré deux grandes expositions rétrospectives, aussi bien en France qu'au Canada.

Comment, dites-moi, devient-on peintre? Comment, vous, l'êtes-vous devenu?

Fernand Toupin – D'abord, on ne devient pas peintre. On naît peintre. On aime dessiner. Un amusement, au début, cela devient, petit à petit, une nécessité, et, pour la toute première partie d'une carrière, si vous me permettez le mot, une carrière de peintre, c'est tout à fait un problème personnel. Le côté public, les tableaux exposés et le reste, cela vient par surcroît. On ne devient pas peintre en disant: «Moi, je serai connu, je serai célèbre, etc.» Cela ne se passe absolument pas de cette façon; quoi qu'il en soit, ce ne fut pas mon cas.

M. B. – Vous sentiez le besoin de tenir un crayon, un pinceau?

F. T. – Ah bien, oui, c'était un besoin tout à fait naturel. Quand j'étais enfant, ce n'était pas seulement un plaisir, une joie, c'était aussi ma consolation si j'étais malheureux ou si j'avais des ennuis.

M. B. – Mais comment votre milieu acceptait-il une chose pareille?

F. T. – Tant qu'on est enfant, cela ne dérange personne. Mais c'est un peu plus tard que ça se gâte, parce qu'enfin, mettez-vous à la place des parents. Dans les années quarante-cinq, par exemple, ici au Québec, on ne laisse pas son fils devenir peintre, ce n'est pas sérieux, ce n'est pas une façon de gagner sa vie. Alors, il faut devenir artiste malgré tous les autres.

M. B. – Par la force du caractère?

F. T. – Par la force des choses, oui. Mais, au départ, je ne pensais pas faire de l'art une carrière. Je peignais pour mon plaisir. J'ai manifesté avec des amis et exposé en leur compagnie parce qu'il y avait intérêt à faire mes armes, à affronter le public avec mes premières œuvres.

M. B. – Mais comment en êtes-vous venu à cette décision? Ne brûlons pas les étapes, si vous voulez.

F. T. – D'abord, j'ai peint des tableaux; ensuite, la décision est venue. Mais toute seule, alors. J'avais des tableaux; j'avais des amis qui avaient les mêmes préoccupations que moi; certains d'entre eux exposaient déjà, et j'ai aussi exposé.

M. B. – Les amis, qui étaient-ce?

F. T. – Bien, à l'époque, au tout début, c'était Rodolphe de Repentigny, qui faisait de la peinture tout en étant un critique d'art très connu; il est mort très jeune. Il y avait Louis Belzile, qui est toujours peintre. Il y avait Jean-Paul Jérôme, qui continue aussi. Nos aînés étaient Borduas, Riopelle et d'autres.

M. B. – Dans quelle mesure ces aînés vous influençaient-ils?

F. T. – Plus par leur attitude que par leur peinture elle-même.

M. B. – Leur attitude qui, pour Borduas, par exemple, était celle d'une rupture et d'une aventure?

F. T. – Oui. D'une aventure, d'une dénonciation. Il a été un éveilleur. Son rôle social fut très important, à l'époque. Très important pour moi. Et pour toute une génération. Je pense que le Québec, ensuite, s'est éveillé, enfin beaucoup plus tard, mais Borduas a été vraiment le premier à enfoncer une porte.

M. B. – Et votre première peinture? Bon, vous en souriez vous-même, n'est-ce pas? Pourquoi souriez-vous?

F. T. – Bien, les débuts sont toujours confus, évidemment. Quand on se met à faire de la peinture, il y a les difficultés techniques, il y a les influences; on aime certains peintres. Les époques n'ont aucune importance: on peut aimer des peintres du quatorzième siècle, du dix-huitième, des modernes, dont on essaie plus ou moins de se rapprocher.

M. B. – Et, à ce moment-là, par qui étiez-vous surtout influencé?

F. T. – Bien, au tout début, lucidement, c'était Georges Braque, par exemple. Ici, sur le plan local, l'attitude de Borduas — pas particulièrement sa peinture — m'a marqué. De toute façon, l'aventure de Borduas se

1. Fernand TOUPIN, 1977.
(Phot. Basil Zarov)

2. Fernand TOUPIN
Hochelaga, 1977.
Acrylique sur toile;
290 cm x 285.
(Phot. Basil Zarov)

jouait à ce moment-là précisément. J'étais jeune et je ne voyais pas ce que j'avais à faire là-dedans, puisque c'était déjà joué; c'était *son* aventure, non pas la mienne. Braque a été important pour moi; il est le type même de l'artisan consciencieux, généreux, inventeur, inventif.

M. B. — Mais comment êtes-vous passé subitement de l'inspiration de Braques à ce geste, au *Manifeste des Plasticiens*, à ce type de peinture alors très géométrique, beaucoup plus près de Mondrian?

F. T. — C'est là une autre étape. A un moment, je me suis rendu compte — je dis «je» parce que c'est mon aventure, et il y en a beaucoup qui s'en sont rendu compte avant moi — je me suis rendu compte que les formes employées depuis des siècles par les peintres occidentaux étaient finalement usées. Je le crois. Et le mouvement s'est accéléré avec l'arrivée du machinisme, vers 1900, de façon que, en 1910 à peu près, les Cubistes leur ont vraiment donné le coup de grâce. Je pense qu'on ne pouvait, ensuite, avec la forme d'un arbre, d'une figure humaine, que tourner autour du pot. Tout avait été dit, plastiquement parlant. Il fallait donc regarder ailleurs. Remarquez que cela avait déjà été fait; la porte était ouverte pour l'art dit non figuratif. C'est Freud qui a ouvert la porte, bien sûr, en Occident.

M. B. — Mais, c'est quelque chose que vous aviez besoin de retrouver pour vous-même?

F. T. — Ah mais oui! A mon sens, les formes dites figuratives, tout intéressantes qu'elles soient, menaient à un cul-de-sac, c'est-à-dire que je ne voyais absolument pas la possibilité, après Cézanne ou les impressionnistes, de donner, par exemple, un accent personnel à un paysage. Ni l'intérêt de cette sorte de *carrière* de peintre. Mieux valait tenter autre chose. L'art non figuratif, par contre, ouvre un champ de prospection fantastique. On invente les formes. On les ressent d'abord et ensuite on les transpose. Ce n'est plus de l'interprétation ou de la copie — conforme ou éloignée, peu importe. C'est complètement différent. C'est beaucoup plus près de la création. Beaucoup plus près de la musique, par exemple.

M. B. — Mais comment en êtes-vous arrivé à écrire un manifeste? Il me semble, quand on vous connaît un peu, que vous êtes tout le contraire d'un doctrinaire, de quelqu'un qui écrit un manifeste?

F. T. — Il faut relire ce manifeste pour voir pourquoi j'ai accepté de le signer. Il ne renferme aucune doctrine. Il n'engage strictement à rien, sauf à poursuivre une recherche continue, à rechercher la vérité, à faire de l'art, de la peinture, mais pas selon des critères définis. C'est ça le *Manifeste des Plasticiens*, et pas autre chose.

M. B. — Dans une certaine mesure, vous pourriez donc encore le résilier en partie...?

F. T. — Mais, certainement!

M. B. — C'est-à-dire cette recherche de la vérité?

F. T. — Mais, absolument! Il n'est aucunement fait mention, dans ce manifeste, de formes géométriques, de peinture abstraite ou de quoi que ce soit de pareil. C'est plutôt une prise de position philosophique qu'autre chose.

M. B. — Mais, vous avez rompu avec le groupe?

F. T. — Oui... Enfin, remarquez que, tout en faisant partie de ce groupe de jeunes — c'était une aventure enthousiaste et merveilleuse —, je savais très consciemment que ce n'était certainement pas une fin pour moi. C'est-à-dire que cela ne me satisfaisait pas complètement.

M. B. — Pourquoi?

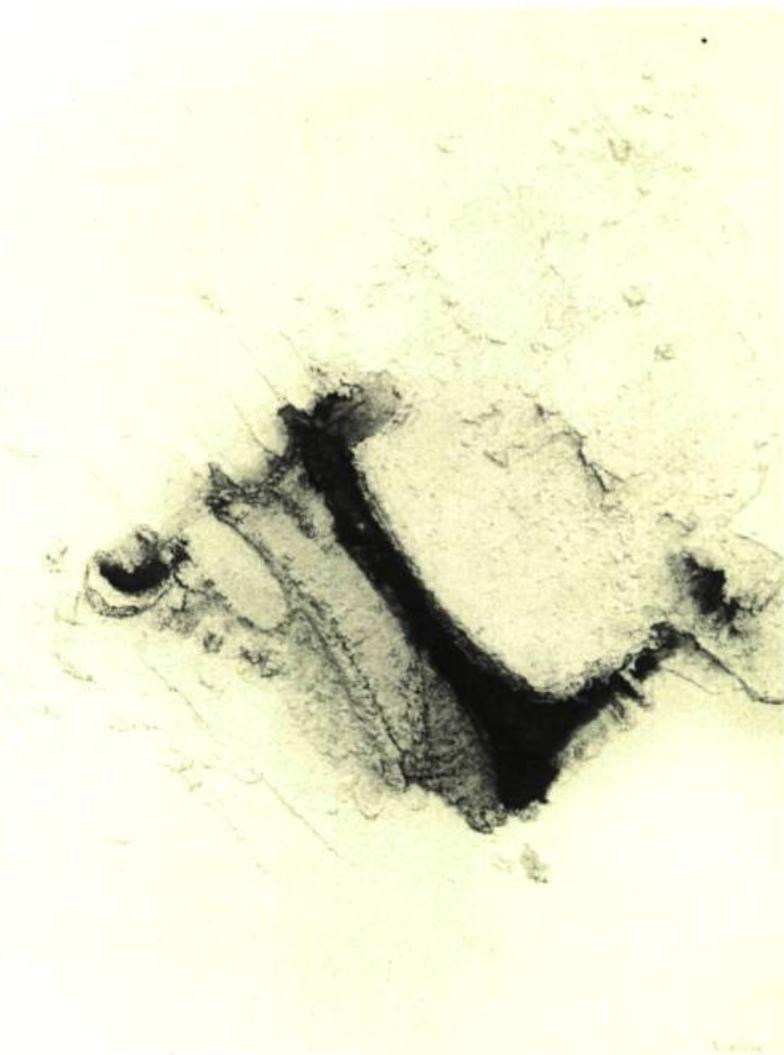
F. T. — Parce que cette forme d'art ne repose que sur l'intellect. Ça se passe là (dans le cerveau). Strictement. Pas autre chose. Et j'ai toujours eu le sentiment que l'homme n'est pas qu'un cerveau. C'est un cerveau, mais c'est aussi autre chose. Un homme, ça a des tripes, ça vit; on ne peut pas tout diriger, on vit beaucoup — j'allais dire *surtout* — par instinct. Pour me satisfaire, il me fallait un moyen d'expression beaucoup plus profond. Mais, cela ne se trouve pas facilement. Il n'y a pas de modèle défini d'avance. Il faut chercher. Déjà, d'ailleurs, en faisant des tableaux géométriques (et je ne savais absolument pas pour quelle raison), j'introduisais des matières, des textures. Pour certains de mes amis de l'époque, c'était là un péché capital. Et je n'avais qu'une réponse: parce que cela m'intéresse de le faire, et puis c'est tout. Ça s'est passé comme ça.

A partir de toutes ces aventures mais, petit à petit, à force de faire des tableaux et aussi à cause des événements extérieurs, ma recherche d'un langage pictural a fini par aboutir. Je dois le dire, mes recherches ont coïncidé avec l'éveil du Québec.

M. B. — C'est important pour vous, cet éveil du Québec?

F. T. — C'est très important!

M. B. — Vous vous sentez profondément québécois?



3. Fernand TOUPIN
Blanc-main, 1974.
61 cm x 50,8.

F. T. — Ah oui!

M. B. — Et pas autre chose?

F. T. — Et pas autre chose? ... Non, pas autre chose.

M. B. — Vous ne vous sentez pas américain? Vous ne vous sentez pas français?

F. T. — Aussi.

M. B. — Oui?

F. T. — Nous sommes des Américains du Nord. Comme un Européen peut dire qu'il est européen, mais hollandais, ou français. Je suis un Américain du Nord, mais je suis un Québécois.

M. B. — Qu'est-ce que cela veut dire pour vous?

F. T. — Mais, cela veut dire beaucoup pour les gens de ma génération. Cela veut dire qu'avant 1960 — c'est très amusant de pouvoir mettre une date si précise là-dessus, et je ne pense pas qu'on puisse la contester — nous n'avions aucun enracinement. En peinture, par exemple, puisque c'est là mon monde, nous étions à la remorque de tout ce qui pouvait se faire ailleurs, aux Etats-Unis par exemple, où les Américains avaient déjà un sentiment national. Mais, à partir de 1960, on a commencé à sentir que, peut-être, on ne serait pas toujours étranger ici, que c'est notre terre, qu'on n'a qu'à faire le nécessaire pour que ça le reste — et que ça le devienne de plus en plus, surtout — et bien, cela est une idée très stimulante, et j'ai découvert là une chose très importante. En art, vous savez, il est capital d'avoir des racines. Rembrandt, par exemple, est un peintre universel. Il a touché, je pense, vraiment l'universel. Mais il est d'abord hollandais. On ne peut nier ce caractère national dans son œuvre. Pas nécessairement par le sujet, mais par l'esprit. Il n'est pas possible de concevoir cet homme ailleurs que là. Il fallait d'abord qu'il soit cela.

M. B. — Ce qui me frappe dans ce que vous dites, c'est qu'en parlant de vos racines, du caractère national, vous en parlez d'abord presque en termes de géographie, de sol. Et non pas en termes d'histoire.

F. T. — En termes d'histoire? Forcément! L'histoire du Québec ne ressemble pas à celle d'un autre pays; elle est assez particulière. Vous êtes allé en France ou ailleurs. En France, vous n'êtes pas chez vous. C'est une constatation que font tous les Québécois qui vont en France; ils y sont aussi étrangers qu'à New-York. Finalement, ici, nous n'étions pas chez nous non plus, puisque le pays n'avait même pas été nommé. Nous étions en transit. Nous ignorions qui nous étions. Nous n'étions plus français, et je ne pense pas que nous pourrions nous sentir canadiens. Si, par exemple, on va à Vancouver, on n'y trouve pas grand-chose qui ressemble au Québec, ni dans la culture, ni dans la façon de vivre. Mais, en 1960, il y a eu un éveil collectif. Politiquement, il s'est passé beaucoup de choses. Ce n'est pas mon problème, mais j'ai constaté qu'il y a eu un éveil, et ma peinture a pris des racines, ici, exactement au même moment: ni avant, ni après. En même temps.

M. B. — Est-ce qu'on ne pourrait pas dire que, d'une certaine façon, vous avez commencé à peindre en 1960?

F. T. — Oh, tout à fait! J'avais trente ans en 1960, et il y a eu alors une espèce de crise chez moi, c'est-à-dire que, vraiment, je voulais vivre cette aventure pour voir si j'avais quelque chose à donner, et non pas être à la remorque de tout ce qui se passe partout et qui, finalement, ne nous concerne absolument pas. Sauf en esthétique, on peut regarder, admirer... Alors, pendant deux ans, j'ai cessé de peindre des tableaux et n'ai fait

que des gouaches. La gouache est un médium rapide, qui convenait très bien à la situation. Quand cela ne va pas, on déchire; et il n'y a ni problème ni trop d'implications techniques. A partir du blanc, du fond du papier, voir naître des formes, des images qui ne ressemblaient à rien de ce que je connaissais, et qui, petit à petit, deviennent un langage articulé, plein de sens, c'est épatant. C'est la seule chose à faire.

M. B. — Vous avez dit un mot qui est très important pour ceux qui regardent vos toiles: le blanc. Pourquoi tant de blanc dans vos toiles?

F. T. — Je pourrais répondre par une boutade: quand on est québécois, comment ne pas mettre du blanc dans ses tableaux? Mais non! c'est plus que cela. Pour moi, c'est l'ensemble de toutes les couleurs, c'est un support absolument extraordinaire. D'ailleurs, vous pouvez constater que Borduas, par exemple, employait beaucoup de blanc.

M. B. — Oui, à la fin, je pense qu'il n'utilisait que du blanc et du noir?

F. T. — Oui... enfin depuis 1955, surtout quand il vivait à New-York. Peut-être que Borduas se sentait à ce moment encore plus près d'ici?

Le blanc n'est pas un choix: il s'impose à moi; je me sens à mon aise avec lui; cela répond au besoin que j'ai de mettre du blanc partout.

M. B. — Mais, ceux qui regardent vos toiles ont, devant ce blanc, parlé d'austérité, de rigueur. Est-il exact que vous soyez un homme austère?

F. T. — Oui, oui, c'est juste. Peut-être y a-t-il là un début de réponse à votre question à propos du blanc. Il répond probablement à mon caractère propre, à ma nature.

M. B. — Mais aussi un besoin de sentir la matière, un besoin de toucher... parce que ce blanc n'est pas plat; il est tout en festons, en crêtes, en vagues?

F. T. — Oui.

M. B. — Est-ce pour cela que vous avez aussi pratiqué la sculpture?

F. T. — Oui, c'était une même recherche, dans la même direction. La sculpture est en trois dimensions, mais c'est tout à fait le même problème, et c'est tactile, aussi. La texture a pour moi beaucoup d'importance. Ce que j'essaie d'exprimer, de voir d'abord et de transmettre ensuite aux autres, ce n'est pas un visage privilégié de la nature. J'aime bien qu'on sente le bouillonnement des choses en train de se faire. Le soulèvement de la vague. La fraîcheur de la neige. L'omniprésence des minéraux. C'est une partie des choses que je peux exprimer comme ça, verbalement. C'est ce qui m'intéresse en peinture.

M. B. — Quand vous vous retrouvez devant une de vos toiles, cinq ans, dix ans après, quelle est votre impression?

F. T. — Je n'aime pas tellement cela! D'abord, je ne suis plus le même qu'il y a dix ans. Si la toile est bonne, je dis: «C'est une bonne toile!» Mais cela me met mal à l'aise. J'ai vécu depuis; il s'est passé des choses, et c'est... assez gênant.

M. B. — Quel lien y a-t-il entre votre vie et le métier de peintre? Est-ce que vous pourriez vivre sans peindre?

F. T. — Cela m'est absolument indispensable.

M. B. — Alors, comment se fait l'unité de votre vie?

F. T. — Autour de mon travail. Comme j'en vis, cela a plus de conséquences. Autrefois, on ne me demandait rien mais, maintenant, on me demande beaucoup. C'est très exigeant! Et je dois toujours donner le meilleur de moi-même.

Hochelaga de Fernand Toupin a été offert à la Place des Arts de Montréal par M. Bernard Desroches.

